



# Josef Albers en México. La Bauhaus en busca de sus orígenes prehispánicos

Josef Albers in Mexico. The Bauhaus in Search  
of Its Pre-Hispanic Origins

JOAQUÍN BARRIENDOS

Tecnologico de Monterrey-Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño\*

[joaquinbarriendos@tec.mx](mailto:joaquinbarriendos@tec.mx)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9034-6990>

**| Abstract:** With the closure of the Bauhaus in 1933, Anni and Josef Albers established themselves at Black Mountain College, North Carolina. At a remove from Nazi Germany, the couple fulfilled their long-standing desire to travel through Mexico, visiting the country fourteen times between 1935 and 1967. This chapter analyses the impact that Mexico and the pre-Columbian architecture had in the art of Josef Albers. Revisiting a lecture delivered by Albers at the Harvard Graduate School of Design in 1937 (“Truthfulness in Art”), the article traces back the spiritual origin of his series *Homage to the Square* (1950-76) to his encounter with the woven walls of Mitla, Oaxaca, where he initiated a chromatic Bauhausian journey to the center of pre-Columbian ritual architecture.

**Keywords:** Josef Albers, Bauhaus, Prehispanic Art, Modern Abstraction, Xicalcolihqui.

**| Resumen:** Tras el cierre de la Bauhaus en 1933, Anni y Josef Albers se establecieron en Carolina del Norte, invitados como profesores del Black Mountain College. Lejos de la Alemania nazi, la pareja cumplió su anhelado deseo de viajar a México, país que visitaron catorce veces entre 1935 y 1967. Este artículo analiza el impacto que tuvo México en general y la

---

\* Nota editorial. A pedido del autor, respetamos aquí la cláusula 2.1 de los Lineamientos de Investigación del Instituto Tecnológico de Monterrey (2021), la cual estipula: “El nombre de la institución para efectos de afiliación en publicaciones científicas es: “Tecnologico de Monterrey”, en español, sin acento, sin siglas, sin abreviaturas y sin traducciones”.

arquitectura prehispánica en particular en la producción artística de Josef Albers. Tomando como punto de partida una conferencia (“Truthfulness in Art”) impartida por Albers en 1937 en la Escuela de Diseño de Harvard, el artículo rastrea los orígenes espirituales de la serie *Homenaje al Cuadrado* (1950-1976) en sus tempranos encuentros con los muros tejidos de Mitla, Oaxaca, donde Albers inició un viaje cromático-bauhausiano hacia el origen de la arquitectura ritual prehispánica.

**Palabras clave:** Josef Albers, Bauhaus, Arte Prehispánico, Abstracción Moderna, Xicalcolihuiqui.

Presionado por el régimen nazi, Vasily Kandinsky se reunió con el comité de profesores de la Bauhaus el 20 de julio de 1933, y juntos decidieron cerrar la última sede que había permanecido abierta en Berlín esquivando durante un año los embates del fascismo. Anni y Josef Albers fueron los primeros profesores que consiguieron escapar de las amenazas de la Gestapo.<sup>1</sup> Por recomendación de Philip Johnson, director del Departamento de Arquitectura y Diseño del MoMA de Nueva York, los Albers llegaron a Carolina del Norte en noviembre de ese mismo año para desempeñarse como profesores de otra escuela experimental, el Black Mountain College, en donde se reunieron con sus amigos John Andrew Rice y Theodore Dreier.

Una vez establecidos en Estados Unidos, los Albers cumplieron su anhelada promesa de viajar a México, país que visitarían catorce veces entre 1935 y 1967. México fue para ellos una especie de edén, una tierra prometida que les permitía evadirse tanto de la huella dejada por el fascismo como de sus responsabilidades docentes en Carolina del Norte. Al mismo tiempo, los Albers se aventuraron en búsqueda de lo que consideraban las raíces más profundas de la abstracción moderna: el arte prehispánico. Efectivamente, aunque disfrutaban del ambiente experimental y novedoso que se vivía en aquellos años en el Black Mountain College, fue en la filosofía estética de los escultores y tejedoras prehispánicos en donde los Albers encontraron una mayor sintonía con los orígenes de la Bauhaus que habían visto nacer de la mano de la República de Weimar.

Lejos de la Alemania nazi y de la demandante cotidianidad académica del Black Mountain College, México apareció ante sus ojos como un laboratorio, el cual supieron aprovechar para repensar y reformular los fundamentos mismos del arte y el diseño modernos. En una carta enviada el 22 de agosto de 1936 a su amigo Vasily Kandinsky, Josef Albers describe México como “la verdadera tierra prometida del arte abstracto, el cual tiene aquí miles de años de antigüedad”<sup>2</sup> (cit. según Weber y Boissel 2010, 89). Dándole una vuelta de tuerca al primitivismo estético que había caracterizado a las

<sup>1</sup> Nacida Anneliese Else Frieda Fleischmann, esta artista, tejedora, diseñadora y pintora de origen judío se casó con Josef Albers en 1925, durante sus días como estudiante de la Bauhaus.

<sup>2</sup> Escrita originalmente en alemán, la correspondencia entre estos dos artistas se preserva en la Josef and Anni Albers Foundation, New Haven, Estados Unidos. Las traducciones al inglés fueron tomadas de Danilowitz y Liesbrock (2006, 227) (todas las traducciones al español son del autor).

vanguardias artísticas europeas, los Albers consideraban a los artesanos prehispánicos y a las tejedoras textiles del mundo antiguo como sus camaradas espirituales. En palabras del propio Josef Albers, “Permítanme reconocer una vez más la gran disciplina del escultor mexicano. Lo que nos enseña es: sé verdadero con los materiales” (Albers 2014d, 238).

En efecto, para Josef Albers la abstracción moderna formaba parte de una filosofía estética constructiva milenaria en la que materia y espíritu se entrelazan. Con la curiosidad de un niño y la sistematicidad de un arqueólogo, Josef fotografió innumerables *obras plásticas* (*plastic works*)<sup>3</sup> prehispánicas en los museos y zonas arqueológicas que visitó en sus viajes por México. La veracidad fue para él la palabra clave que conectaba la abstracción prehispánica con la abstracción moderna. “Aprendamos del artista mexicano la veracidad de la concepción y la materia; la veracidad del arte como creación espiritual” (Albers 2014d, 238). Josef Albers se sentía como en casa mientras visitaba México. Tanto la tradición de los *Bauhütte* –la organización gremial de los artesanos góticos que permitió la construcción de las catedrales góticas– como el espíritu constructivo que había servido a Walter Gropius para escribir en 1919 el manifiesto inaugural de la Bauhaus (*Staatliches Bauhaus*) parecían convivir en armonía con la filosofía constructiva del escultor prehispánico. De ahí que haya rechazado el relativismo cultural de etnólogos como Lucien Lévy-Bruhl, el cual sostenía que, si bien la ‘mentalidad primitiva’ no era inferior, ciertamente era diferente por su naturaleza simbólica preológica (Lévy-Bruhl 1923).

Para Josef Albers, en la abstracción geométrica prehispánica convergen la lógica más pura y el espíritu, lo racional y lo irracional, el mito y la estructura. Para Josef, el objetivo del arte moderno no era otro que revitalizar aquella filosofía constructiva premoderna, la cual había sido soterrada por la estética europea y los prejuicios culturales establecidos por la hegemonía occidental. Como declaró en 1935:

No puedo coincidir con los historiadores que insisten en llamar este arte primitivo. En mi opinión, estas obras plásticas muestran no sólo una muy desarrollada comprensión psicológica de la naturaleza humana, sino también muestran de manera paralela una capacidad visionaria extremadamente sólida; una disciplina artística muy bien cultivada [...] Entenderemos mejor una disciplina tal, si aceptamos que todas sus obras de arte se basan en un pensamiento que emerge de la propia materia (Albers 2014d, 237).

Lo que parecía estar haciendo Josef por aquellos años era establecer un puente espiritual entre su trabajo artístico y la “verdad psicológica del arte” que había descubierto en la virtuosa disciplina estética del artesano prehispánico. El artesano como camarada, unido al artista abstraccionista a través de la veracidad de la materia.

<sup>3</sup> Josef Albers usó esta expresión en 1937 para referirse a una variedad de obras de arte mesoamericanas producidas artesanalmente, en las que se resalta su expresión material. Más que meras obras tridimensionales, *plastic works* significa para Albers aquellos objetos hechos a mano a los que se les ha insuflado vida espiritual.

Esta conexión íntima y profunda con México ha sido enfatizada por la mayoría de los biógrafos y conocedores de la obra de Josef Albers.<sup>4</sup> Ahora bien, la mayoría de los historiadores del arte que han estudiado su trabajo se han concentrado en enfatizar la trasposición formal y estructural de la arquitectura prehispánica en piezas como *Graphic Tectonic* (1942), *Structural Constellation* (1955) o su conocida serie *Homage to the Square* (1950-1976). Al hacerlo, ciertamente han dejado de lado las correlaciones más espirituales e incluso religiosas entre su obra y la estética prehispánica. Lo anterior se debe en buena medida a que Josef Albers suele verse como un artista frío, racional, secular y formalista. Es esta una concepción equivocada en la medida en que contradice las palabras del artista, para quien “el arte es una creación espiritual” (Albers 2014d, 238). Como argumentaba el propio Albers, “el objetivo del arte es la revelación y la evocación de la visión” (Albers 2014f, 253). Nicholas Fox Weber –uno de los más expertos conocedores del pensamiento de Josef Albers– ha dicho al respecto lo siguiente: “[Josef] no era totalmente secular; aunque pudo no haber usado la imaginería religiosa de uso común, lo que nos evoca a través del color es mágico e intensamente espiritual” (Weber 1988, 14).

Siguiendo estas ideas, nuestra hipótesis de trabajo en este texto es la siguiente: hacia 1936, después de haber entrado en contacto con México y con la filosofía constructiva del artesano prehispánico, Josef Albers inició un largo viaje espiritual de exploración del color, la materia y el diseño, el cual culminó en su serie *Homage to the Square* (fig. 1). Como sostendremos a continuación, lejos de simplemente trasladar la arquitectura diagramática de las antiguas pirámides, viéndolas desde una proyección cenital a vuelo de pájaro, lo que sus *Homages* buscan es utilizar el color de manera verazmente *constructiva*.<sup>5</sup> Lejos de pretender representar las formas geométricas de la arquitectura prehispánica, su intención fue desensamblar la pirámide, invitando al espectador a situarse en su interior y ver desde ahí el mundo exterior. En otras palabras, lo que busca Josef Albers en esta serie es arrojarnos hasta los fundamentos espirituales de la arquitectura ritual prehispánica. En consonancia con su idea de que “el arte no está para que lo veamos; el arte nos mira a nosotros” (Albers 2014k, 274), lo que sostenemos en este artículo es que su serie de *Homages* lo que busca es la revelación de una experiencia visual tectónica: el ingreso hacia las entrañas de la abstracción a través de una escalinata descendiente por la que accedemos al centro mismo de la pirámide. En otras palabras, nos sitúan en los cimientos rituales de Mictlán, el reino de los muertos.

Ahora bien, cuando afirmamos que lo que esta serie nos revela es una experiencia ritual tectónica, no intentamos sugerir que Josef Albers pretendió ofrecernos una re-

<sup>4</sup> Los viajes de los Albers en México han sido estudiados por Finkelstein (1968); Benezra (1983); Danilowitz (2006a); Gilderhus (2006); Reynolds-Kaye (2017); Taube (1988); Fox Weber (2016).

<sup>5</sup> La expresión ‘color constructivo’ fue acuñada por Johannes Itten, profesor de la Bauhaus y coordinador del emblemático Curso Fundacional (*Vorkurs*) hasta 1923, año en el que abandonó la escuela por sus diferencias con Walter Gropius. Josef Albers sustituyó a Itten como director del curso, dándole además una dirección más enfocada en el diseño. En sus cursos, Albers abordaba la relación entre la teoría del color y la percepción táctil de lo que llamaba *matière*.

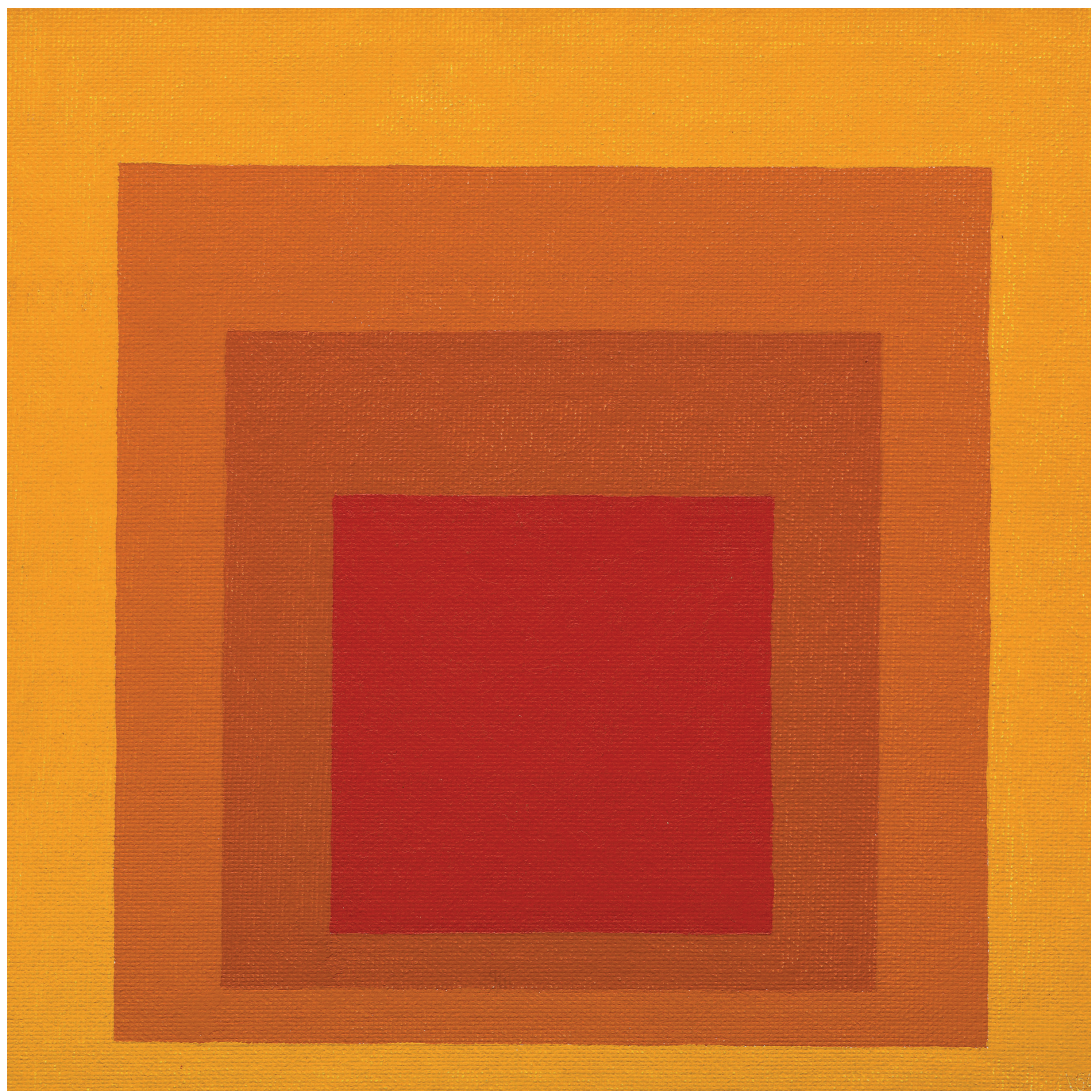


Fig. 1. Josef Albers. *Homage to the Square: Closing*, 1964. Acrílico sobre masonite, 15 13/16 x 15 13/16 in. (40,2 x 40,2 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift of the Artist 69, 1917 © 2017 The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Kristopher McKay © SRGF.

presentación plástica de los elementos arquitectónicos o antropológicos de las zonas arqueológicas que visitó en México. No hay nada en él que apunte hacia una traducción o descripción visual de la información arqueológica. Para él, el arte es, en su naturaleza, antihistórico. Sus *Homages* pueden ser por ello cualquier cosa menos una imitación o representación formal de un modelo antiguo. En su lugar, sostenemos que

lo que la serie revela es una combinación de experiencias somáticas capturadas por Josef Albers —a veces literalmente a través de la lente de su cámara— mientras visitaba lugares como Mitla, Tenayuca, Uxmal o Monte Albán. En una carta enviada el 10 de julio de 1936 a sus amigos y colegas del Black Mountain College, Barbara y Theodore Dreier, Josef menciona ese tipo de experiencias íntimas, personales e intensas que creemos alimentan el carácter constructivo y los fundamentos espirituales de sus *Homages*. “Hoy, ¡una vez más en Monte Albán! ¡Qué gran día! Una vez más experimenté ese respeto fenomenal en los espacios que hay entre las pirámides; el juego de pelota fue una vez más magnificante [...] Monte Albán es una de las mayores experiencias de mi vida”.<sup>6</sup>

En una conferencia titulada “La veracidad en el arte” (“Truthfulness in Art”, 1937), Josef Albers argumenta que la característica más esencial de las obras plásticas que descubrió en México es su materialismo trascendental. Presentada el 11 de diciembre de 1937 en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard, Josef enfatiza en esta conferencia el innato pensamiento abstracto del escultor prehispánico y comparte con su público una suerte de revelación estética que experimentó durante su tercer viaje a México. Contrastando diapositivas de cerámica, arquitecturas y textiles del México prehispánico con ejemplos provenientes de Egipto, Grecia, Roma, Creta, Persia, India, China o Japón, Josef cierra su conferencia ofreciendo el siguiente epigrama:

En conexión con mi otra conferencia sobre los problemas del arte moderno, en esta conferencia sobre arte antiguo me gustaría poner a su consideración una reflexión que vino a mí en México:

El funcionalismo racional es técnica,  
El funcionalismo irracional es arte.

Arte es creación.  
Puede basarse en el conocimiento, pero no depende de él.

Podemos estudiar arte a través de la naturaleza,  
pero el arte es más que la naturaleza.

Arte es espíritu  
y tiene vida por sí mismo.

En su naturaleza, el arte es anti-histórico  
porque el trabajo creativo siempre mira hacia delante.

Puede estar conectado con la tradición  
pero crece, consciente o inconscientemente, de la mentalidad del artista.

<sup>6</sup> Carta de Josef Albers a Bobbie Dreier, 10 de julio de 1936. Josef and Anni Albers Foundation (New Haven, Connecticut). Theodore and Barbara Dreier Correspondence, Reg. 166.

El arte no es ni imitación ni repetición.  
El arte es revelación<sup>7</sup> (Albers 2014d, 238-239).

A lo largo de su conferencia, Josef confiesa su fascinación por México, usando expresiones como “No creo que haya otro país, ni otro periodo con tal riqueza y vitalidad de obras plásticas” (Albers 2014d, 237). Para él, lo que distinguía al arte prehispánico del resto del mundo era la veracidad estética que había descubierto en México; una suerte de funcionalismo irracional del que habla en su conferencia de Harvard. Para él, la forma del arte abstracto –sea este moderno o antiguo– va más allá de la mera pureza racional abstraccionista. Como veremos, Albers aplicaría estos principios a su propia producción artística. No es por lo tanto coincidencia que Josef Albers haya retomado la pintura justo después de sus primeros viajes a México, la cual asumió a partir de entonces como una búsqueda por alcanzar la trascendencia cromática de la materia.

## REVELACIONES CROMÁTICAS

Antes de haber entrado en contacto cara a cara con el arte prehispánico de México, Josef Albers sostenía que el color podía ser algo relativamente independiente de la materia. En su primer viaje a La Habana, ocurrido en 1934-35, Josef ofreció una serie de conferencias centradas en el estudio gestáltico de la forma y el diseño, en las que habla de la disociación entre el color y la materia: “en la medida en que el material obtiene el color la mayor parte de las veces a posteriori, no debe considerarse como una *calidad fundamental* del material, de ahí que no nos interese aquí” (Albers 2014c, 226).<sup>8</sup> Esta manera de entender el color cambiaría con los años. En su búsqueda por alcanzar la veracidad en el arte siguiendo el modelo del escultor mexicano prehispánico, Josef Albers le otorgó cada vez más al color una funcionalidad constructiva; es decir, lo convirtió en un elemento fundamental de la materialidad de la obra. Años más tarde, al hablar de su serie *Homage to the Square*, Josef se referiría al color de una manera que contrasta con la anterior: “estos cuadrados se mueven hacia delante y hacia atrás, entran y salen, suben o descienden, se alejan o se acercan tanto como crecen o se achican. Todo ello para proclamar la autonomía del color como medio de la organización plástica” (Albers 2014i, 279).

Lejos de limitarse a ofrecer una reflexión abstracta sobre el diseño o la forma, Josef aplicó el principio constructivo del color a sus propias pinturas, lo cual derivó en lo que el propio artista llamaría la interacción del color. Como explicaremos más adelante, en su serie *Homage to the Square* Josef construye un mundo cromático táctil, en el que los

<sup>7</sup> El mecanoscrito original de la conferencia “Truthfulness in Art” permaneció olvidado y sin publicarse por más de setenta años. La conferencia fue publicada por primera vez en inglés en AA. VV. 2014, 238. Además de esa conferencia, Albers ofreció en Harvard otras en diciembre 7-9, 1936 (todas las citas están tomadas de esta edición).

<sup>8</sup> Énfasis en el original.

cuadrados no funcionan como formas racionales estáticas pintadas unas encima de las otras sobre una superficie. Todo lo contrario, sus cuadrados operan ahí como componentes esenciales de una arquitectura visualmente penetrable; una arquitectura cromática concebida –pero sobre todo construida– a partir de la materialidad el color. La revelación ocurrida en México de la que habla Josef Albers en su conferencia consistió por lo tanto en una suerte de revelación de la materialidad constructiva del color, la cual permite a las formas ser abstractas y al mismo tiempo irracionales; lógicas y al mismo tiempo espirituales.

Esta concepción del propio Albers contrasta con una buena parte de las lecturas que se han hecho de la serie *Homage to the Square*. Rudolf Arnheim, por ejemplo, la analiza desde la lógica de la psicología de la percepción y del pensamiento abstracto funcional, llegando a conclusiones que contradicen la revelación mexicana del artista. En *The Power of the Center* (1982), este psicólogo e historiador del arte realiza una suerte de disección formalista de sus cuadrados, disociando la figura del color y llegando a la conclusión peyorativa de que Josef Albers es un ‘colorista’. “No me ocuparé aquí de la interacción del color –afirma Arnheim–, sino única y exclusivamente del esqueleto de las figuras sobre las que Albers cuelga sus colores” (Arnheim 1983, 147).<sup>9</sup> Si tomamos en consideración las palabras del propio artista, para quien estamos obligados a “aprender del artista mexicano la veracidad de la concepción y de la materia” (Albers 2014d, 238), la disociación propuesta por Arnheim resulta controvertida, ya que no toma en cuenta la integración constructiva entre color, diseño, percepción y emoción; ni tampoco considera la distinción que hacía Albers entre materia y *matière* en su definición del Diseño Básico (*Werklehre*).<sup>10</sup>

Desde este punto de vista, en el momento en el que Arnheim se propone analizar la serie *Homage to the Square* asumiendo que el color es en ellos algo añadido –un excedente o un parergon que cuelga superficialmente de las figuras–, no solo desconsidera el cromatismo arquitectónico propuesto por Albers, sino que traiciona los principios pictórico-constructivos diseminados por artistas como Vasily Kandinsky y Paul Klee, dos antiguos amigos y colegas de los Albers en la Bauhaus. Al separar figura y color, Arnheim introduce una tensión artificial entre el espíritu etéreo y ‘fuera de este mundo’ del color y la materialidad terrestre y gravitacional de las formas geométricas, en particular del cuadrado, privilegiando con ello la racionalidad del primero sobre la irracionalidad del segundo. “Dada su fidelidad con la retícula gravitacional, el cuadra-

<sup>9</sup> Arnheim no es un historiador formalista del arte en un sentido tradicional. Sin embargo, al defender que no existe una diferencia entre ver y pensar, Arnheim se ve obligado a aislar los aspectos formales de la obra de Albers, y lo hace de manera tan estructural que termina por dejar de lado el valor constructivo del color, el cual le parece un elemento secundario o aleatorio. Véase Argenton (2015).

<sup>10</sup> Al tomar la dirección del Curso Fundacional de la Bauhaus, Albers introdujo algunos cambios, muchos de los cuales recondujeron la orientación del *Werklehre*; a partir de entonces, Albers habló más rigurosamente de la distinción entre estudios de los *materiales* y estudios de la *matière*. Años más tarde, Albers los definió de la siguiente manera: “el término artístico *matière* tiene en francés connotaciones diferentes que sus traducciones al inglés ‘matter’ o ‘material’, ya que el primero enfatiza la apariencia, esto es, el *look* y la percepción sensorial; significa al mismo tiempo más y menos que la palabra *textura*, la cual quedará más ampliamente definida con el concepto de ‘diseño’” (Albers 2014j, 307). Véase también: Albers (2014b).



do, como otras formas rectangulares, es adecuado para dar cuenta de manera creíble y sensata de la existencia en este mundo. En el simbolismo tradicional, el cuadrado habla por la tierra, en oposición al símbolo del cielo” (Arnheim 1983, 140).

Atrapado en los marcos de la cultura visual occidental, Arnheim lee la pintura abstracta moderna de Albers desde la lógica del perspectivismo renacentista y no desde la lógica constructiva y la veracidad de la materia de la arquitectura prehispánica. Extrapolando su interpretación de la *Resurrección* (ca. 1460) de Piero della Francesca, Arnheim considera que en la serie *Homages to the Square* “la armonía cósmica proviene del color, mientras que las ataduras terrenales provienen de la figura” (1983, 147). Al hacerlo, lo que se sugiere es que la forma abstracta de la pirámide está atrapada y confinada en la gravedad del mundo terrenal, es decir, que es una forma racional sin revelación simbólica o espiritual (fig. 2).

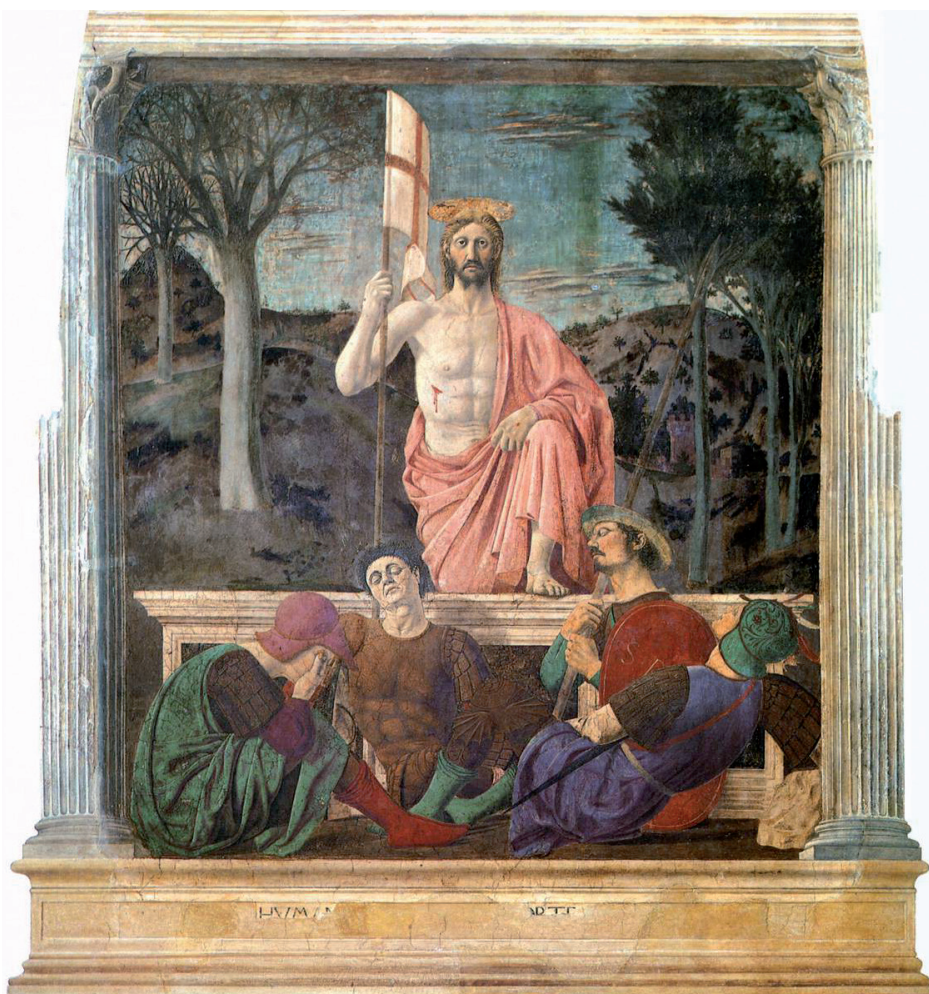


Fig. 2. Pietro di Benedetto dei Franceschi (Piero della Francesca). *The Resurrection of Jesus Christ* (1463 ca.). Mural al fresco y tempera. Imagen: dominio público.

Como puede verse, lo que Arnheim enfatiza en los cuadrados de Albers es la representación pictórica renacentista, para la cual el cuerpo de cristo y la tumba representan la condición terrenal, la caída y el peso del mundo inferior. Al extrapolar dos culturas visuales diferentes, Arnheim renuncia a reconocer lo que le preocupaba realmente a Josef Albers: la verdad material y espiritual que une el arte prehispánico con la abstracción moderna. Al otorgarle al color una función liberadora por la cual el cuadrado se desprende literalmente de sus ataduras terrenales como el espíritu de Cristo lo hace de su cuerpo, Arnheim termina por negar la posibilidad de que el simbolismo de la forma opere en la dirección opuesta: el color como la puerta por la cual se desciende por debajo de la terrenidad del mundo de los hombres, la trascendencia cromática de la forma ya no como elevación sino como descenso. En otras palabras, lo que Arnheim parece no reconocer en la forma piramidal de los cuadrados de Albers es la puerta al inframundo prehispánico, al cual no se accede ni a través de la idea –como sostenía Erwin Panofsky– ni de la ascensión celestial del espíritu de Cristo, sino a través del peso de la forma y del color convertido en materia.

Aunque Josef Albers nunca habló de manera literal de una conexión entre el simbolismo de las pirámides prehispánicas que obsesivamente fotografió en sus viajes por México y su *Homages to the Square*,<sup>11</sup> la epifanía mexicana relatada en Harvard nos permite leer la totalidad de la serie como una suerte de revelación infraterrenal descendente: como un viaje cromático al centro de la pirámide, a la arquitectónica ritual del color. Al enfatizar la idea de una *revelación descendente*, lo que intentamos sugerir es que, mientras que en la psicología pictórica occidental el descenso de la forma suele verse como algo negativo e impuro, en el simbolismo prehispánico el descenso infraterrenal tiene connotaciones similares a la intensidad redentora y purificadora atribuida a la resurrección y la ascensión celestial derivada del simbolismo pictórico cristiano. En otras palabras, lo que intentamos es ofrecer nuevas lecturas circulares de la serie *Homages to the Square*, como la que propone Nicholas Fox Weber, quien ha descrito la serie de la siguiente manera:

Al tener los cuadrados interiores posicionados hacia abajo, sus *Homages* están cargados hacia la tierra como lo está también el cuerpo humano; con su parte superior ascendente, estos cuadrados tienen, por así decirlo, la cabeza en las nubes. De igual manera, es con los pies en la tierra que nosotros nos elevamos hacia arriba, mental y físicamente [...] Esta mezcla de pesada base terrenal y espiritualidad trascendente es la clave de nuestra fascinación por toda la obra de Albers (Weber 1988, 16-17).

Tomando como punto de partida que la obra de Josef Albers es una búsqueda de los orígenes prehispánicos de la abstracción moderna, y no la consecución lógica en el desarrollo histórico de la pintura occidental, nuestra hipótesis en este artículo sostiene

<sup>11</sup> Al preguntársele sobre el origen de sus cuadrados, Albers solía dar respuestas evasivas como “Sé cuándo y dónde pinté mi primer *Homenaje al Cuadrado*, pero no sé cómo llegué hasta ahí. Me gustaría pensar que al jugar con la combinación de colores me crucé con un accidente prometedor” (Josef Albers citado en Holloway *et al.* 1970, 462).

que la serie *Homages to the Square* fue el resultado de la condensación cromática de un concepto visual abstracto prehispánico: la greca-serpiente escalonada conocida en náhuatl como *xicalcolihqui*. Como veremos, esta greca se convirtió para Albers en un elemento constructivo revelador, el cual encontró de manera prominente en la zona arqueológica de Mitla, en Oaxaca, la cual había sido recientemente excavada por Alfonso Caso y Daniel Rubín de la Borbolla entre 1934 y 1935.<sup>12</sup> Josef Albers fotografió profusamente esta greca y compuso varias series de fotomontajes con los registros fotográficos (fig. 3). Desde nuestro punto de vista, la serie *Homages to the Square* no puede ser entendida sin este concepto visual, el cual operó para Albers como una suerte de *significante enterrado*,<sup>13</sup> es decir, como un pasaje espiritual hacia el centro arquitectóni-

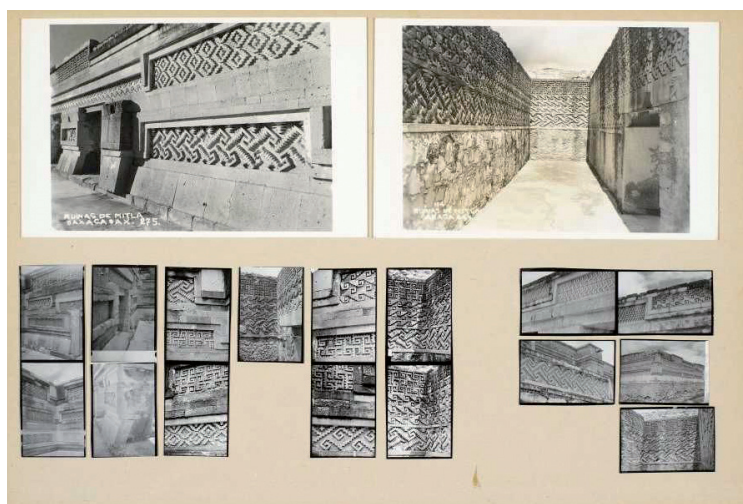


Fig. 3. Josef Albers. *Mitla*, 1956. Impresiones en plata gelatina y tarjetas postales montadas en cartón. 8 x 12 in (20.3 x 30.5 cm). The Josef and Anni Albers Foundation, 1976.7.994. © 2019 The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art [1976-7-994].

- <sup>12</sup> Como ha dicho Ignacio Bernal, “Mitla es tal vez la ruina de Mesoamérica más descrita y visitada. Desde el siglo xvi tenemos menciones de los palacios y de las dos tumbas cruciformes que en ellos se encuentran” (Bernal 1963, 223). Como apuntan algunos estudios tempranos, turistas y visitantes no especialistas ganaron hacia la mitad de la década de los treinta mayor acceso a esta zona arqueológica. Véase Caso y Rubín de la Borbolla (1936).
- <sup>13</sup> En oposición al término ‘significante flotante’ (*floating signifier*) –usado ampliamente en la antropología social, la semiótica y los estudios culturales–, propongo el concepto ‘significante enterrado’ (*grounded signifier*) para enfatizar los referentes concretos, fijos, localizados y tectónicos del lenguaje. Mientras que los significantes flotantes son signos vacíos que no contienen significados concretos (que absorben más que ofrecen sentido), los significantes enterrados portan connotaciones significativas y están asociados a signos saturados de sentido, fuertemente aterrizados, tectónicos y tangibles. Sobre el origen del concepto, véase Lévi-Strauss (1987).

co de la pirámide, representado conceptualmente con los escalones entretejidos y los accesos rítmicos de esta antigua forma conceptual.

## TECTÓNICA DE LA *XICALCOLIUHQUI*

Presente en América del Norte, en Mesoamérica y en la región andina, la *xicalcoliuhqui* es un sofisticado concepto abstracto, carente de un significado único y definitivo.<sup>14</sup> La expresión náhuatl puede traducirse como *voluta de jicara*. Para algunos investigadores este concepto representa elementos acuáticos como las olas o las conchas marinas; para otros representa fenómenos atmosféricos como la tormenta, las nubes o el huracán. También se ha dicho que se trata de un símbolo cosmológico atado al inframundo o a Mictlán, la morada de los muertos.<sup>15</sup>

Formalmente, la *xicalcoliuhqui* puede dividirse en tres, cuatro o cinco diferentes elementos, dependiendo de la interpretación de la greca como un todo, así como de la variante específica en cuestión. Los arqueólogos han descrito hasta trece versiones diferentes de la greca en la arquitectura de Mitla, el lugar en el que Josef Albers se vio expuesto por primera vez de manera masiva y contundente ante la *xicalcoliuhqui*.<sup>16</sup> Para el caso de la greca ubicada en el panel central del Palacio de las Columnas de Mitla —una de las versiones que más atrajo la atención de Albers—, el historiador mexicano Mauricio Orozpe ha identificado cinco elementos: la escalera, la espiral, el gancho, el centro y la columna (Orozpe Enríquez 2010, 21-32)<sup>17</sup> (fig. 4). Desde su punto de vista, la mayor parte de las interpretaciones arqueológicas sobre la greca se limitan a leer el signo positivo y aislado, olvidándose de la complejidad polisémica y multidireccional de la *xicalcoliuhqui* cuando es presentada no de manera aislada sino en secuencias, lo cual permite que el concepto se desdoble y se duplique hacia el interior y el exterior, entretejiendo el espacio positivo de una greca con el espacio negativo de la otra greca contigua, la cual aparece así rotada e invertida. Al sumar secuencias acumuladas de grecas en múltiples direcciones sobre un tablero, se añaden nuevos significados que no

<sup>14</sup> Fue Herman Beyer quien acuñó el concepto ‘greca escalerada’ o ‘greca escalonada’ y vinculó el origen de este signo a Mesoamérica. Véase Beyer (1924, 61-121).

<sup>15</sup> En su estudio sobre la mitología del huracán, el antropólogo cubano Fernando Ortiz resume las divergentes interpretaciones de la greca, sugiriendo que todas ellas toman como punto de partida un prototipo original: el huracán. En sus palabras: “Todas o casi todas esas hipótesis son combinables sin dificultad en un criterio sincretista [...] El remolino aéreo de la tromba, con el tornado y el huracán, fue, a nuestro modesto juicio, el origen del símbolo prototípico, y luego, por analogías morfológicas con el mismo, la espiral, el sigma, la onda, la nube, la lluvia, la serpiente y todos los dioses con esos fenómenos naturales relacionados significaron lo mismo” (Ortiz 2005, 193).

<sup>16</sup> En 1924, Herman Beyer describió doce variaciones morfológicas de la greca (1924, 61-121); véase Ortiz (2005, 204).

<sup>17</sup> Ortiz también acepta que existen cinco elementos gráficos fundamentales en cada variante, “cada cual con su emblemático valor propio, pero integrados en un único símbolo complejo. Ellos son: la espiral, la base conoidal o triangular, el zigzag, las escaleras y la entrada” (Ortiz 2005, 185).

pueden verse ni conceptualizarse en una greca única presentada de forma aislada. Solo en la secuencia, afirma Orozpe, aparecen entretnejidos el bajo y el alto relieve, la forma pasiva y la forma activa en un arreglo no jerárquico. En ese momento, el simbolismo de la *xicalcolihqui* se vuelve inestable, polisémico, expansivo y rotatorio, en la medida en que lo que antes se nos ofrecía como una escalera descendiente de pronto aparece como un pasaje ascendente; de la misma manera, lo que habíamos leído como el más profundo centro interior de la espiral, de golpe aparece como una puerta exterior que nos invita a iniciar un nuevo viaje hacia dentro.

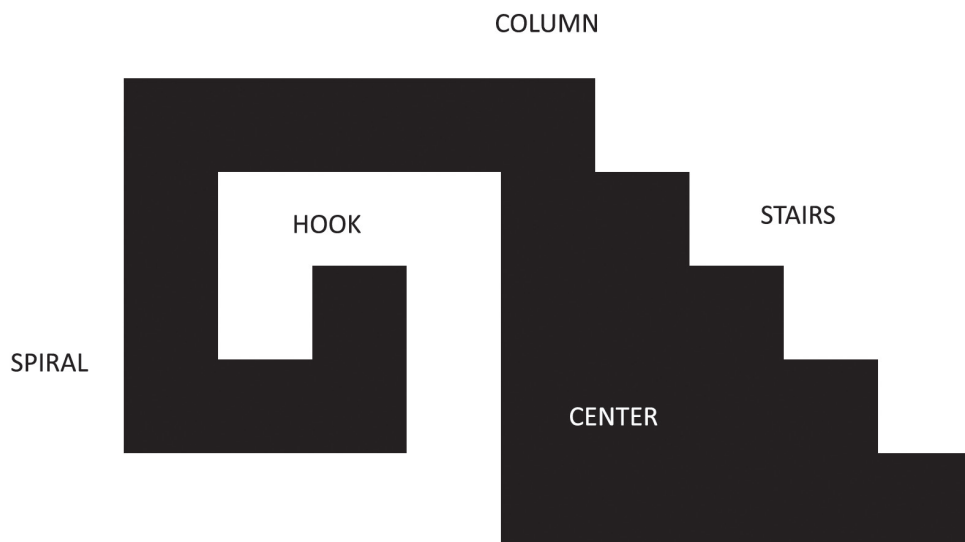


Fig. 4. Joaquín Barriendos. *Stepped-fret motifs scheme*, 2017. Dibujo digital, 8 x 12 in. Colección privada.

Basando su análisis en la correspondencia entre el patrón geométrico y en la organización numérica del tonalpohualli –el calendario ritual de 260 días ampliamente usado por los zapotecas de la actual región de Oaxaca–, Orozpe sostiene que la mayoría de las interpretaciones de la greca fallan a la hora de entender su significado porque no toman en cuenta el fondo arquitectónico y estructural de la greca, el espacio negativo interior que se esconde bajo el relieve. En sus propias palabras:

Es increíble que de todos los estudios que he podido revisar ninguno hace alusión a la relación gráfica que impone la naturaleza de este diseño entre la figura y el fondo. Se han aplicado tanto a resolver los misterios de la forma y su simbolismo que olvidaron el fondo, omisión inexcusable para un artista plástico o un diseñador gráfico (Orozpe Enríquez 2010, 25).

Por vía propia, Orozpe llega a las mismas conclusiones a las que había llegado Josef Albers en 1923, cuando se convirtió en *meister* de la Bauhaus, para lo cual tuvo que

reformular el *Vorkurs* (Curso Fundacional) que Johannes Itten había creado en 1919. Como *meister* de la Bauhaus, Albers estudió los principios fundacionales de la Gestalt, como la relación entre fondo y figura o la proporcionalidad entre formas activas y pasivas, aplicando su conocimiento a la enseñanza de los materiales y de los principios del diseño constructivo. En el segundo Boletín publicado por la Bauhaus (1928), Albers escribió al respecto lo siguiente: “la activación de la *negativa* (lo remanente, lo intermedio, los valores negativos) es quizá el único aspecto nuevo, el único aspecto realmente importante en el estudio contemporáneo de las formas [...] Si damos igual consideración y peso a los valores *positivos* y *negativos*, la consecuencia es que no quedan ‘residuos’” (Albers 2014a, 212).<sup>18</sup> Siguiendo este principio, en sus cursos en la Bauhaus en Dessau y Berlín, Albers invitaba a sus estudiantes a realizar ejercicios de diseño basados en lo que llamaba “ejercicios constructivos sin desperdicio”, los cuales consistían en doblar hojas de papel de tal suerte que se hicieran visibles los espacios positivos y negativos de la construcción.<sup>19</sup>

Tras el cierre de la Bauhaus en 1933, estos principios pedagógicos viajaron con los Albers hasta América, reapareciendo y haciéndose más evidentes tras sus primeros encuentros con el arte prehispánico. En su paso por La Habana en 1934, Josef Albers impartió un conjunto de conferencias tituladas “Fundamentos de las Formas Constructivas”, en las que puso “especial interés en los espacios negativos y residuales, en las formas intermedias de poco valor [t]rabajando con los conceptos de lo *positivo-negativo* y lo *activo-pasivo*” (Albers 2014c, 225).<sup>20</sup> Sin esperárselo, Josef encontraría poco tiempo después en México un fértil terreno para expandir y enfatizar la dimensión visual y conceptual de la *negativa*. Poco común en el arte occidental, la sobrecogedora abundancia de formas negativas activas a lo largo de todo México hizo que Josef se sintiera en casa, cumpliendo su objetivo de convertirse en un artista abstracto en busca de una verdad visual premoderna. Como afirmó en 1939, las obras plásticas prehispánicas “presentan problemas muy poco conocidos en la tradición occidental (aunque revividas ahora con el arte abstracto). Por ejemplo, el problema de la igual actividad de la forma activa y la forma pasiva” (Albers 2014e, 245).

Su descripción del arte prehispánico como portador de una verdad abstracta de la forma que carece de espacios residuales, contrasta radicalmente con los enfoques arqueológicos y antropológicos en boga por aquellos años en México. En influyentes investigaciones de la época como el *Álbum de colecciones arqueológicas* de Franz Boas (1921) o el *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* de Adolfo Best Maugard (1923), se habla también de la tensión entre las figuras positivas y el fondo negativo. No obstante, a diferencia de Albers, en estas miradas antropológicas o arqueológicas se le atribuye una jerarquía superior al lado positivo, por encima

<sup>18</sup> Originalmente publicado como Albers, Josef. 1928. “Werklicher Formunterricht”, *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung* 2 (2/3): 3-7; (énfasis en el original).

<sup>19</sup> Una descripción detallada de sus ‘ejercicios constructivos’ puede consultarse en Albers (2014b, 220).

<sup>20</sup> Albers viajó a Cuba invitado por su amiga, la diseñadora Clara Porset.

del fondo negativo. En la introducción al libro de Boas, titulada “Cerámica del valle de México”, el antropólogo mexicano Manuel Gamio habla de la diferencia entre las zonas ‘pintadas’ y las zonas ‘libres’ de la cerámica de barro de la zona, asegurando que en casi todos los objetos estudiados el valor decorativo de las zonas pintadas es prominente. Aunque reconoce que existen excepciones en las que las *zonas libres* resultan importantes y también que hay casos en los que aparece un balance, Gamio no consigue extender el concepto de la proporcionalidad gestáltica entre zonas activas y pasivas a todas las formas, independientemente de su valor decorativo y construcción formal. “En casi todos los ejemplares se destacan preferentemente las zonas pintadas, que poseen valor decorativo preeminente y fijan nuestra atención en primer término, en tanto que la zonas libres quedan relegadas como fondo de la decoración, siendo de valor decorativo secundario”<sup>21</sup> (Gamio 1921, 13) Esta jerarquía visual que, según Gamio, capta nuestra atención hacia lo positivo, difiere de la democracia formal entre fondo y primer plano tal cual quedó articulada en su artículo “Veracidad en el arte”, en la cual se lee lo siguiente:

Frente a estas cintas tenemos dificultad a la hora descifrar en el patrón qué es figura y qué es fondo. Como se aprecia en estas reproducciones en blanco y negro, al recorrer la forma blanca descubrimos una composición íntegra; pero tan rápido como apreciamos los residuos negros vemos que nos dicen con la misma intensidad ¡no somos fondo, tenemos el mismo derecho a mostrarte una composición! Tienen la misma actividad (Albers 2014d, 238).

Es comprensible que, tras haber visitado Mitla y Monte Albán, Josef Albers se haya sentido fascinado ante la sofisticada naturaleza formal del espacio negativo activado de la *xicalcolihqui*. Como argumenta en su conferencia de Harvard:

Es en ellas en donde podemos estudiar de nuevo un problema del arte característicamente moderno. La relación entre lo activo y lo pasivo; una cierta proporcionalidad entre los elementos positivos y negativos, proporción que sólo raramente encontramos en el arte Europeo u Oriental [...] Lo que nos enseña [el arte prehispánico] es una filosofía social sumamente relevante, a decir, nos enseña la verdadera democracia en los siguientes términos: cada parte sirve y al mismo tiempo es servida (Albers 2014d, 238).

Ahora bien, más allá de sus reflexiones conceptuales aplicadas a la enseñanza del diseño y la forma constructiva, la democrática visual entre espacios positivos y negativos de la *xicalcolihqui* tuvo un efecto mayúsculo en la propia obra plástica de Josef Albers. Mientras enseñó en la Bauhaus, Josef restringió en alguna medida la aplicación de sus ideas visuales gestálticas al terreno de la pedagogía y la experimentación educativa. Una vez en México, su interés en la dinámica perceptual de las formas negativas-positivas se convirtió en el elemento central de su trabajo artístico, extendiéndose hasta alcanzar una dimensión espiritual. A partir de entonces, Josef Albers aplicó los

<sup>21</sup> Además de la introducción de Gamio, la publicación incluye ilustraciones de Adolfo Best Maugard.

principios constructivos que la *xicalcolihqui* le había revelado en Mitla a su propia producción de arte abstracto moderno y a sus investigaciones sobre la relación entre color y *màtiere*.

## VERACIDAD EN EL ARTE

Hay múltiples razones para afirmar que su conferencia “Veracidad en el arte” es un punto de inflexión en la carrera artística de Josef Albers. Las ideas presentadas ahí catalizaron en buena medida su futuro como artista. De hecho, fueron las lecciones aprendidas de la mano del escultor prehispánico y su particular manera de enfrentarse a los materiales lo que propició su decidido regreso a la pintura al óleo. Después de haberse alejado durante varios años de esta técnica, hacia la mitad de la década de los treinta comenzó una serie de óleos abstraccionistas caracterizados por su uso constructivo del color. Obras como *Angular* (1935), *Mexican* (1936), *Temple* (1936) o *Pyramid* (1937) lo introdujeron de lleno al problema de la materialidad del color, en particular, al dilema de la mezcla de colores, una técnica pictórica que Josef Albers comenzó a ver como inauténtica, debido a que oscurecía la verdad constructiva del color entendido como materia. Como ha mostrado Brenda Danilowitz, curadora de la Josef and Anni Albers Foundation (New Haven, Connecticut), fue la búsqueda de una veracidad del color lo que lo llevó una década después a iniciar su serie *Variant/Adobe* (1946-66), en la cual Albers adopta una dieta cromática sumamente rigurosa a través de aplicar la pintura al óleo directamente del tubo sobre la superficie de Masonita, sin mezclar la pintura. Como veremos más adelante, fue esa ‘estricta dieta pictórica’ lo que lo llevaría a iniciar en la década de los cuarenta su serie *Homages to the Square*, en la cual se plasmaron todas sus reflexiones sobre la veracidad del arte en general y del color constructivo en particular (Danilowitz 2006b, 246).

Su conferencia de Harvard es a su vez relevante ya que en ella Josef Albers retoma algunos de los principios teóricos desarrollados en la Bauhaus, releyéndolos desde la óptica de la filosofía material prehispánica y expandiendo el significado mismo del Diseño Básico (*Werklehre*). Como es sabido, el objetivo de esta rama del Curso Fundacional de la Bauhaus era el cultivo de la “percepción sensorial de los materiales y el espacio” (Albers 2014b, 220). Los ejemplos de obras plásticas mexicanas que usa en su conferencia sirvieron a Albers como inspiración para aproximarse a la pintura y el diseño con una paradójica mezcla de empirismo lógico e irracionalismo funcional. Al extender los principios pedagógicos de la interacción del espacio negativo y el espacio positivo hacia su propia práctica artística, Albers transformó los ejercicios psicológicos de la Gestalt en proposiciones artísticas específicas. En series como *Studies for Tenayuca* (1936-1946) o *Linear Construction* (1936), Albers crea situaciones perceptuales irresolubles basadas en los principios democráticos entre fondo y figura, los cuales sirven a su vez como evocaciones visuales de la verdad constructiva del arte y la arquitectura prehispánica.



Finalmente, “Veracidad en el arte” es un punto de inflexión en la vida de Josef Albers en la medida en que en dicha conferencia habla de la fotografía como un medio artístico capaz de mostrar las obras plásticas prehispánicas en tanto que ‘volúmenes activos’. Para él, un volumen activo es aquel en el que la materia ha sido animada desde el interior, desde los fundamentos plásticos de la materia. Carente de una palabra estética para evocar la cualidad mitad física y mitad espiritual de los volúmenes activos que muestra en sus fotografías, Albers usa en su conferencia términos técnicos tomados de la medicina como ‘turgencia’ o ‘tumefacción’ a la hora de explicar la vivacidad material interna del arte prehispánico (Albers 2014d, 237). Fueron esas cualidades materiales y espirituales lo que intentó capturar en muchos de sus fotomontajes, compuestos de fragmentos de hojas de contactos en los que Albers estudia un objeto o un conjunto de objetos prehispánicos desde diferentes ángulos. Usando una sintaxis cinemática, la aliteración de múltiples perspectivas en estos fotomontajes parece apuntar hacia la activación plástica de los objetos. El curador Neal Benezra ha dicho al respecto lo siguiente: “las detalladas fotografías de relieves abstractos de Mitla en Oaxaca dan testimonio de su interés en el volumen activado” (1983, 21).

Al mostrar sus fotografías durante la conferencia de Harvard, Albers advierte a su público que, a pesar de no poder documentar realmente el proceso de cocción del barro, sus fotografías muestran al menos la sabiduría del artesano prehispánico. “Lamento que mis fotografías no consigan evidenciar la disciplina técnica, pero supongo que pueden apreciar al menos que se trata de un trabajo en barro en el que tanto el tratamiento como la apariencia son realmente cerámica” (Albers 2014d, 238).<sup>22</sup> De manera sorprendente, su conferencia de Harvard es una de las escasas ocasiones en las que Albers compartió públicamente sus fotos. Seguramente se dio licencia en aquella ocasión con el objetivo de darle a los asistentes una impresión más clara de la epifanía plástica vivida en México. En términos generales, sus fotografías y fotomontajes fueron para él algo personal, una suerte de repertorio de ‘volúmenes activados’ a través de los cuales podía recordar una experiencia que después traducía a su trabajo artístico.<sup>23</sup>

## LA CUADRATURA DE LA GRECA

De la misma manera que Mitla y Monte Albán dejaron en Josef Albers una profunda huella, las ruinas de Tenayuca le revelaron otra experiencia estética trascendental. Si-

<sup>22</sup> En su conferencia, Albers advierte que ha removido intencionalmente la información de contexto y las cartelas del museo ‘Mexicano’, de tal suerte que los objetos puedan expresar su naturaleza plástica. Como hemos dicho, Albers se negaba a describir sus proposiciones artísticas a través de referentes arqueológicos o historiográficos. Como dice el propio Albers, “Puse las etiquetas de lado [...] No ayudan en nada a entender las figurinas como obras plásticas” (Albers 2014d, 238).

<sup>23</sup> En contra de lecturas más comunes y convencionales de la época, en conferencias como “The Meaning of Art” (Albers 2014g [1940]) o “Photos as Photography and Photos as Art” (Albers 2014h [1943]) Josef Albers habla de la fotografía como un miembro más de la familia del arte.

tuada al noroeste de Tenochtitlán y datada entre 1200 y 1521, la zona arqueológica de Tenayuca inspiró en Albers la realización de otra importante serie de trabajos, la cual comenzó después de su segundo viaje a México. Bajo el título *Studies for Tenayuca*, esta serie se compone de dibujos y pinturas en las que se repite una figura geométrica construida a partir de una línea continua, similar a la de sus *Linear Constructions*. Las ruinas de Tenayuca consisten en una doble pirámide proyectada sobre una plataforma rodeada por 138 esculturas en piedra de serpientes localizadas en tres de sus cuatro lados. Las pirámides se encuentran una al lado de la otra. Sus fachadas se distinguen por sus escaleras dobles ascendentes, a través de las que se accede a dos templetes gemelos ubicados en la cima de ambas pirámides, sugiriendo –si se le mira desde el cielo– una imagen en espejo.<sup>24</sup>

No han sido pocos los investigadores que han presentado a Tenayuca como evidencia arqueológica de la influencia de la arquitectura prehispánica en la obra de Josef Albers. La mayoría de las veces lo que se destaca en las investigaciones son las similitudes formales entre el diseño de la pirámide y las abstracciones de Albers. Ahora bien, mientras que para algunos investigadores como James Oles, la línea constructiva de piezas como *Variation on Tenayuca* (ca. 1938) es la representación literal del volumen tridimensional de la doble pirámide de Tenayuca (Oles 1993, 167), para otros historiadores del arte como Kiki Gilderhus la línea constructiva de la serie no representa la arquitectónica de la pirámide sino el perfil de las esculturas de piedra conocidas como *xiuhcóatl*, las dos serpientes enroscadas que escoltan una a cada lado el complejo de Tenayuca. En sus propias palabras, “el motivo pictórico de la serie de Tenayuca no está inspirado en la pirámide como tal, sino en las esculturas de serpientes ubicadas en la base de la misma. [Josef Albers] convirtió tanto el cuerpo de la serpiente enroscada como la figura en espiral de su cabeza en dos estilizados cuadrados” (Gilderhus 2007, 127).

Desde nuestro punto de vista, ambas interpretaciones son correctas pero incompletas, en la medida en que ninguna de ellas reconoce la presencia de la *xicalcolihqui* en la serie. Como ya hemos dicho, para Albers el arte no puede ser ni imitación ni repetición sino revelación. En su obra nunca pretendió reproducir de manera literal las formas del arte prehispánico, convirtiéndolas en modelos para el arte abstracto moderno. De hecho, aunque usó topónimos de las zonas arqueológicas para titular sus obras, se rehusó explícitamente a extrapolar las formas antiguas de manera directa y literal. Por el contrario, a lo que aspira su trabajo es a revelar la verdad estética de las obras plásticas prehispánicas a través de la abstracción. Siendo fieles a su propia idea del arte como revelación, lo que nosotros vemos en sus *Studies for Tenayuca* es la evocación espiritual de la *xicalcolihqui*. Desde nuestro punto de vista, Josef Albers percibió que los elementos que dan forma al complejo de Tenayuca funcionan de manera integral, igual que en la greca escalonada todas las partes están integradas; todas sirven y son

<sup>24</sup> De la misma manera que ocurrió a Monte Albán y Mitla, la zona arqueológica de Tenayuca fue excavada y estudiada intensamente al mismo tiempo que los Albers comenzaron a viajar a México (AA. VV. 1935).

servidas como parte de un conjunto. Para Albers, tanto la disposición circular del *coatepantli*, las fauces devoradoras que sirven de entrada en la base de la pirámide como las serpientes enroscadas que con su ubicación orientan calendáricamente el movimiento del sol a través de la doble estructura de la pirámide, forman parte de una misma línea constructiva. De ahí que su serie consista en una estrategia para hacer coludir todos los elementos de la *xicalcolihqui* en una única composición.

Lo que estamos sugiriendo es que, lejos de traducir literalmente y de manera aislada alguno de los elementos del complejo, la serie lo que busca es presentarlos todos juntos, aunque desensamblados. Al hacerlo, Albers consigue presentar los cinco elementos de la *xicalcolihqui* (la escalera, la espiral, el gancho, el centro y la columna) en un único diseño formado por una línea constructiva continua, la cual los integra y a la vez los disocia y distribuye en diferentes planos. Al confrontar cada parte de la greca con la otra, la serie nos ofrece una imagen espejo en la que las áreas positivas y negativas, las figuras del fondo y del primer plano y las líneas activas y pasivas se combinan, dando como resultado una suerte de meta-esquema o constelación flotante. De la misma manera que sus *Linear Constructions* producen paradojas visuales, sus *Studies for Tenayuca* se valen de volúmenes tectónicos que se pliegan y se despliegan cenital, diagonal y frontalmente para producir paradojas visuales. Presentando la *xicalcolihqui* de esta manera, el observador se ve invitado a cruzar sus portales y fauces rituales, a deambular a lo largo del *murus* (latín de muro), a rodear las columnas y a trepar por las serpientes escalonadas.<sup>25</sup>

En lugar de servir como un estudio técnico de Tenayuca, lo que la serie consigue es revelar la experiencia emocional y espiritual que vivió Albers al decodificar y acceder al interior de la *xicalcolihqui*. Aludiendo al sentido etimológico de la palabra ‘autopsia’ (del griego *autopos*, ‘ver por uno mismo’), sus *Studies for Tenayuca* desensamblan la racionalidad tectónica de la greca escalonada, invitando al observador a mirar en su interior y a comprender al mismo tiempo tanto la totalidad como cada una de sus partes como si se estuviera ante una imagen rotante. La aplicación del color enfatiza por su parte el funcionalismo irracional de la figura, generando al mismo tiempo la sensación de estar ante una imagen suspendida.

## EL CÓDIGO OCULTO DEL CUADRADO

Después de haber diseccionado durante varios años la morfología visual de la greca escalonada, Albers llegó a una obvia pero también audaz proposición: si las partes de

<sup>25</sup> Al describir *America* (1950), un mural de ladrillo comisionado para la Universidad de Harvard, Albers aprovecha para cuestionar el uso que hacía de las paredes la escuela muralista mexicana. Para Albers, la mayoría de aquellos murales mexicanos eran “pinturas de caballete alargadas que pueden colgar de hecho de cualquier lugar, las cuales añaden o quitan muy poco a la estructura o al espacio”. Siguiendo la filosofía constructiva del escultor prehispánico, Albers concibió su mural como un verdadero *murus*, respetando la veracidad de la estructura arquitectónica de Harvard (Albers 2006, 258).

la *xicalcolihqui* podían ser desensambladas, también podían ser sintetizadas en una única formulación cromática frontal. A partir de entonces, Albers invirtió la estrategia que había utilizado en sus *Studies for Tenayuca*: en lugar de separar y disociar las partes de la *xicalcolihqui*, de lo que se trataba ahora era de condensarlas. Las imágenes flotantes que produjo sobre Tenayuca pueden considerarse por lo tanto como el camino de transición que llevó a Albers a concebir su *Homage to the Square*, una proposición cromática de condensación constructiva que desarrolló como un *work in progress* hasta el final de su vida.

Desde nuestro punto de vista, el volumen cromáticamente activado de esta serie emergió a partir de la confrontación de los cinco elementos de la *xicalcolihqui*, los cuales subsumió los unos en los otros, forzándolos a coexistir en un universo visual confinado. De esta manera, la composición cuasiconcéntrica de sus *Homages* sintetiza en un concepto cromático simple los tres atributos de la antigua arquitectura ritual mesoamericana que más importaban a Josef Albers: la fauces-portón, el centro-tumba y la escalinata-serpiente. Como puede intuirse, lo que sugerimos es que lejos de representar o traducir la forma de la pirámide a un esquema planimétrico, lo que buscaba Albers era evocar la simpleza, la funcionalidad, la espiritualidad y la profundidad de la *xicalcolihqui* como experiencia visual.

Aunque nuestra interpretación de la serie propone un origen diferente al tradicionalmente explorado por los historiadores del arte y los arqueólogos, resulta significativo constatar que es más común entre los artistas, artesanos y diseñadores. El propio Jean Charlot, amigo cercano de Josef Albers y miembro del grupo de muralistas mexicanos conocido como Los Dieguitos,<sup>26</sup> de manera temprana e intuitiva advirtió que si vemos los *Homages* de Albers como pirámides reversibles, nos revelan un misterio oculto.

Albers tiene una predilección por ese tipo de figuras capciosas que la mente aprehende de una manera, sólo para descubrir en una segunda aproximación nuevas lecturas incompatibles con la primera, pero igualmente válidas [...] La forma piramidal aparecerá primero de manera convexa, como los monumentos al ser observados desde un avión en vuelo, sólo para invertirse a sí misma y presentarse como un caparazón cóncavo con sus paredes laterales alejándose hacia la cima colapsada, como si se tratara del punto de vista de una momia mirando desde la tumba hacia una puerta de acceso superior (Charlot 1956, 196).

Lo que esta temprana lectura nos propone es un viaje visual hacia el centro más profundo de la pirámide. Al invitarlo a descender hasta el corazón de la pirámide, Charlot sitúa al espectador en el interior de la pintura, induciéndolo a ver el mundo

<sup>26</sup> Con este nombre peyorativo se hacía referencia a un grupo de jóvenes artistas ligados a Diego Rivera durante la producción de su mural *La Creación* (1922) en la Escuela Nacional Preparatoria. Los miembros originales del grupo eran Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cabero, y Fernando Leal.

exterior desde dentro del cuadrado. Desde nuestro punto de vista, esta interpretación de la serie *Homage to the Square* de Albers coincide con la idea de la pirámide prehispánica como una montaña sagrada resguardada por el dios Cocijo, el dueño, el proveedor. Como afirman los arqueólogos Cira Martínez, Marcus Winter y Robert Markens, “Se puede argumentar en base a sus características que los templos del Grupo de las Columnas de Mitla fueron configurados y percibidos como modelos del ‘Cerro Sagrado’ o una ‘Montaña de Sustento’” (Martínez, Winter y Markens 2014, 13). Efectivamente, basándose en el estudio de las prácticas mortuorias y en la estructura cruciforme de las tumbas, los arqueólogos han descrito la Montaña Sagrada como una pirámide hueca: la madriguera de la gran serpiente, el lugar de la abundancia, el reino de los muertos. “Si es el caso que la Montaña Sagrada fungía como lugar de nacimiento de un grupo étnico en la imaginación mesoamericana –afirman estos arqueólogos– puede ser que Mitla fuera concebido como lugar de renacimiento para los zapotecos del Posclásico, después de la caída de Monte Albán” (Martínez, Winter y Markens 2014, 13).

Por otra parte, la manera en la que Jean Charlot describe los *Homages* de Albers como tumbas coincide también con la interpretación que hace Mauricio Orozpe de la *xicalcolihqui* de Mitla, en donde la greca escalonada representa un viaje ritual en dos direcciones (ascendente y descendente). En sus propias palabras: “[s]i como hemos visto la entrada a Mictlán es ser tragado por Cipactli con sus fauces escaleras, tal vez su representación gráfica en la *xicalcolihqui* sea la espiral hacia abajo, como una especie de síntesis gráfica de la boca (caverna) de Cipactli [...] Por otro lado el camino inverso, es decir, la escalera que asciende a los lugares donde se forman las nubes y los vientos; tal vez esté representada gráficamente por la escalera ascendente que lleva al espacio sacro de la parte superior de la pirámide” (Orozpe Enríquez 2010, 127-128). En la misma línea, la historiadora del arte María Teresa Uriarte describe los elementos escalonados de la arquitectura prehispánica como inmersiones hacia el reino de Mictlán para la purificación y el renacimiento. En sus palabras, “las escaleras, el centro de la cancha y las cuevas son las vías de acceso, lo son también de salida y del mismo modo que los astros descienden al llegar la noche, después de su viaje nocturno, vuelven a aparecer” (Uriarte 1990, 262).

Si la *xicalcolihqui* simboliza un viaje ritual entre el día y la noche, los cuadrados escalonados de la serie *Homage to the Square* pueden ser entendidos como portones espirituales a través de los cuales se accede al centro ritual de la pirámide. En otras palabras, si la greca condensa en sí misma todo el simbolismo de la pirámide como Montaña Sagrada, los volúmenes cromáticos de la serie funcionan por resonancia como pasajes para el descubrimiento de la verdad transcultural y transhistórica de las formas abstractas. No es coincidencia que uno de los primeros prototipos de sus *Homages* –pintado en 1936, precisamente en el momento en el que Albers comenzó las series *Studies for Tenayuca*, *Graphic Tectonics* y *Linear Constructions*– se titule justamente *Gate* (Portón), como si fuera el inicio de un descenso espiritual a través de la arquitectura ritual prehispánica (fig. 5).

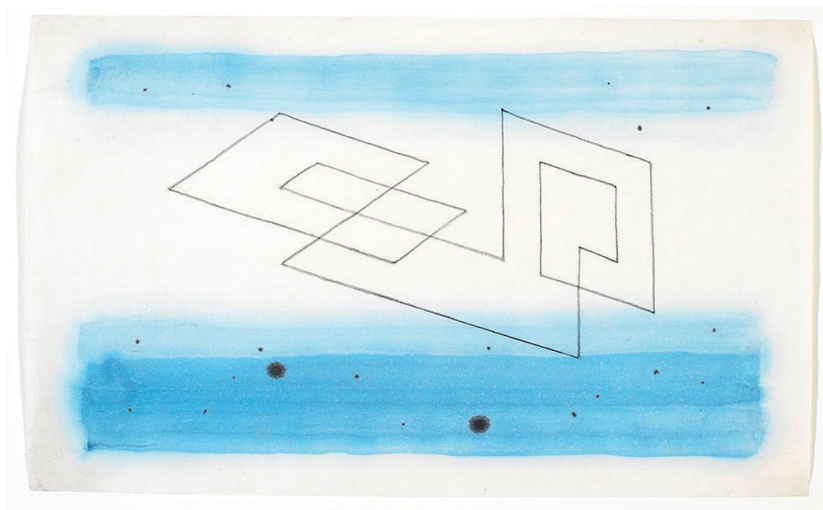


Fig. 5. Josef Albers. *Variation on Tenayuca*, ca. 1938. Acuarela, tinta negra y crayón litográfico. 9 1/2 x 15 1/2 in (24,1 x 39,4 cm). The Josef and Anni Albers Foundation, 1976.2.245 © 2019 The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn. Photo: Tim Nighswander/Imaging4Art [1976-2-245].

Tras su conferencia de Harvard, Josef Albers realizó una importante cantidad de pinturas, grabados y dibujos –incluyendo *To Mitla* (1940) y *Study for Airy Center* (ca. 1938)– en los que aparecen pasajes, puertas y accesos diversos. Sus fotomontajes de la época también ofrecen una gran cantidad de acercamientos y estudios casi cinematográficos a diversos tipos de entradas, portones y pasajes. Frente a ellos resulta evidente el interés que mantuvo siempre por los intersticios como puntos de conexión entre el lado positivo y el negativo de las formas abstractas. En varias fotografías tomadas en Mitla, Josef Albers congeló a Anni Albers bajo el dintel de los portones. A su amigo Theodore (Ted) Dreier lo capturó también en el momento exacto en el que accede al interior de la cámara de uno de los templos del Grupo de las Columnas, como si estuviera siendo devorado por la arquitectónica espiritual de Mitla.<sup>27</sup> Neal Benezra afirmaba al respecto que, “vista por Josef Albers, se trata de una arquitectura del misterio; mientras que las piedras más expuestas aparecen clareadas por la luz, los espacios interiores permanecen envueltos por la oscuridad y la ambigüedad” (Benezra 1983, 80).

El arquitecto Marcel Brauer, colega de los Albers en la Bauhaus, describió a Josef como un ‘arquitecto frustrado’. Y no le faltaba razón. Existen muchos indicios de su fascinación por los volúmenes entretejidos de la arquitectura y la albañilería. Como si

<sup>27</sup> El interés de Josef Albers por los portones y entradas estuvo presente hasta el final de su vida. Evidencia de lo anterior son obras como *Two Portals* (1961), un mural monumental localizado en el edificio de *Time-Life* en Nueva York.

de un arquitecto místico se tratara, sus cuadrados devoradores funcionan como puertas de acceso a un territorio espiritual tectónico en el que conviven los *Bauhütte* o gremios artesanales góticos con los fundamentos constructivos del escultor prehispánico. Entre lo positivo a lo negativo, lo ascendente y lo descendente, lo terrenal y lo eterno, sus exploraciones cromáticas de la *xicalcoliuhqui* atestiguan el interés de Josef Albers por descubrir la verdad oculta del arte abstracto moderno.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. 1935. *Tenayuca: estudio arqueológico de la pirámide de ese lugar*. Ciudad de México: Departamento de Monumentos de la Secretaría de Educación Pública.
- AA.VV. 2014. *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*. Madrid: Fundación Juan March.
- Albers, Josef. 2006 [1952]. “Josef Albers: Statement on America Brick Mural at Harvard”. En *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*, editado por Brenda Danilowitz y Heinz Liesbrock, 258 Madrid: MNCARS.
- 2014a [1928]. “Teaching Form through Practice”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 211-215. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014b [1934]. “Concerning Art Instruction”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 218-221. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014c [1935]. “Foundation of Constructive Forms”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 222-230. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014d [1937]. “Truthfulness in Art”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 236-239. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014e [1939]. “Concerning Abstract Art”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 243-246. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014f [1940]. “The Origin of Art”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 253. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014g [1940]. “The Meaning of Art”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 247-249. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014h [1943]. “Photos as Photography and Photos as Art”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 254-256. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014i [1954]. “On My Homage to the Square”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 279. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014j [1965]. “Art Studies as Basic Training: Observation and Articulation”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 302-314. Madrid: Fundación Juan March.
- 2014k [1958]. “Seeing Art”. En *Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect*, 274. Madrid: Fundación Juan March.
- Argenton, Alberto. 2015. “Is Arnheim Just a Formalist?” *Gestalt Theory* 37, n.º 3: 219-234.
- Arnheim, Rudolph. 1983. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Benezra, Neal. 1983. “The Murals and Sculpture of Josef Albers”. Tesis Doctoral. Stanford University.
- Bernal, Ignacio. 1963. “Otra tumba cruciforme de Mitla”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 4: 223-232.
- Beyer, Hermann. 1924. “El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada”. *El México Antiguo* 2: 61-121.

- Best Maugard, Adolfo. 1923. *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Ciudad de México: Secretaría de Educación.
- Boas, Franz, ed. 1921. *Álbum de colecciones arqueológicas*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- Caso, Alfonso y Daniel Rubín de la Borbolla. 1936. *Las exploraciones en Mitla: temporadas 1934-1935*. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Charlot, Jean. 1956. "Nature and the Art of Josef Albers". *College Art Journal* 15, n.º 3 (verano): 190-196.
- Danilowitz, Brenda. 2006a. "'We Are Not Alone': Anni and Josef Albers in Latin America". En *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*, editado por Brenda Danilowitz y Heinz Liesbrock, 225-232. Madrid: MNCARS.
- 2006b. "From *Variants on a Theme to Homage to the Square*: Josef Albers's Paintings 1947-1949". En *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*, editado por Brenda Danilowitz y Heinz Liesbrock, 246-247. Madrid: MNCARS.
- Danilowitz, Brenda y Heinz Liesbrock, eds. 2006. *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*. Madrid: MNCARS.
- Finkelstein, Irving Leonard. 1968. "The Life and Art of Josef Albers". Tesis doctoral, New York University.
- Fuente, Beatriz de la, ed. 1990. *La pintura mural prehispánica en México* (vol. 1, tomo 2, Teotihuacán). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Galindo y Villa, Jesús. 1905. *Algo sobre los zapotecos y los edificios de Mitla*. Ciudad de México: Anales del Museo Nacional.
- Gamio, Manuel. 1921. "Cerámica del valle de México". En *Álbum de colecciones arqueológicas*, editado por Franz Boas, 5-48. Ciudad de México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- Gilderhus, Kiki. 2006. "Homage to the Pyramid: The Mesoamerican Photocollages of Josef Albers". En *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*, editado por Brenda Danilowitz y Heinz Liesbrock, 242-245. Madrid: MNCARS.
- Hinkson, Laura. 2017. *Josef Albers in Mexico*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Holloway, John H., John A. Weil y Josef Albers. 1970. "A Conversation with Josef Albers". *Leonardo* 3, n.º 4 (octubre): 459-464.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lévy-Bruhl, Lucien. 1923. *Primitive Mentality*. New York: Macmillan.
- Martínez, Cira, Marcus Winter y Robert Markens. 2014. *Muerte y vida entre los zapotecos de Monte Albán*. Arqueología Oaxaqueña 5. Oaxaca: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Oles, James. 1993. *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Orozpe Enríquez, Mauricio. 2010. *El código oculto de la greca escalonada: Tloque nahuaque*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Ortiz, Fernando. 2005. *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Reynolds-Kaye, Jennifer. 2017. "Making Mesoamerica Modern: Anni and Josef Albers as Collectors of Ancient American Art". En *Small Great Objects: Anni and Josef Albers in the Americas*, Jennifer Reynolds-Kaye et al., 25-72. New Haven: Yale University Press.



- Reynolds-Kaye, Jennifer *et al.* 2017. *Small Great Objects: Anni and Josef Albers in the Americas*. New Haven: Yale University Press.
- Taube, Karl A. 1988. *The Albers Collection of Pre-Columbian Art*. New York: Hudson Hills.
- Uriarte, Maria Teresa. 1990. “Tepantitla, el juego de pelota”. En *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán I* (vol. 2), editado por Beatriz de la Fuente, 227-290. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weber, Nicholas Fox, ed. 1988. *Josef Albers: A Retrospective*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- 2016. “A Beautiful Confluence”. En *A Beautiful Confluence. Anni and Josef Albers and the Latin American World*, editado por Nicholas Fox Weber, 10-13. Bethany: Josef and Anni Albers Foundation.
- Weber, Nicholas Fox y Jessica Boissel, eds. 2010. *Josef Albers and Wassily Kandinsky: Fiends in Exile. A Decade of Correspondence, 1929-1940*. Manchester: Hudson Hills Press.

Fecha de recepción: 21.11.2022

Versión reelaborada: 22.06.2024

Fecha de aceptación: 26.07.2024