

The discovery of pre-Columbian Mexico was a crucial turning point for Josef Albers, which led him to develop profound and original reflections on art and architecture. His photographs, collages of prints and proofs, together with some of the works most influenced by his Mexican experience, can be observed with new eyes, so as to draw from them valuable lessons in the field of composition.

Josef Albers e le architetture pre-colombiane del Messico Josef Albers and pre-columbian architecture in Mexico

Alberto Pireddu

Su terra antica

È un indimenticabile viaggio di studio in Messico, nel 1949, a ispirare una delle più profonde riflessioni di Jørn Utzon sul rapporto tra l'architettura e la terra: l'articolo *Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect*, pubblicato nel 1962 sulla rivista italiana «Zodiac»¹.

In esso, le ciclopiche *fabricae* di Uxmal e Chichén Itzá, nella penisola dello Yucatán, sono interpretate come dispositivi utili a innalzare l'uomo rispetto al piano della giungla e della quotidianità del vivere, in un evidente cambio di scala e di dimensione che trasforma la sommità della stessa in una grande pianura verde e consente di riconquistare «il cielo, le nuvole e la brezza»².

Il Monte Albán, a sud ovest di Oaxaca, è colto, invece, nella irripetibile modificazione antropica di una già leggendaria topografia, che possiede il potere di creare un luogo dall'intensissima spiritualità. Uno degli schizzi che accompagnano il testo rappresenta schematicamente la sezione dell'altipiano e ne rivela il significato più autentico, a conferma delle parole seguenti:

Introducendo scale e costruzioni a gradoni sul bordo della piattaforma e mantenendo la parte centrale a un livello inferiore, la cima della montagna è stata trasformata in una cosa completamente indipendente, fluttuante nell'aria, separata dalla terra e da lassù in realtà non si vede altro che il cielo e le nuvole che passano, – un nuovo pianeta³.

Una piramide incompleta, dunque, dal cui interno cavo è possibile immaginare di sottrarre gravità ai corpi.

On ancient ground

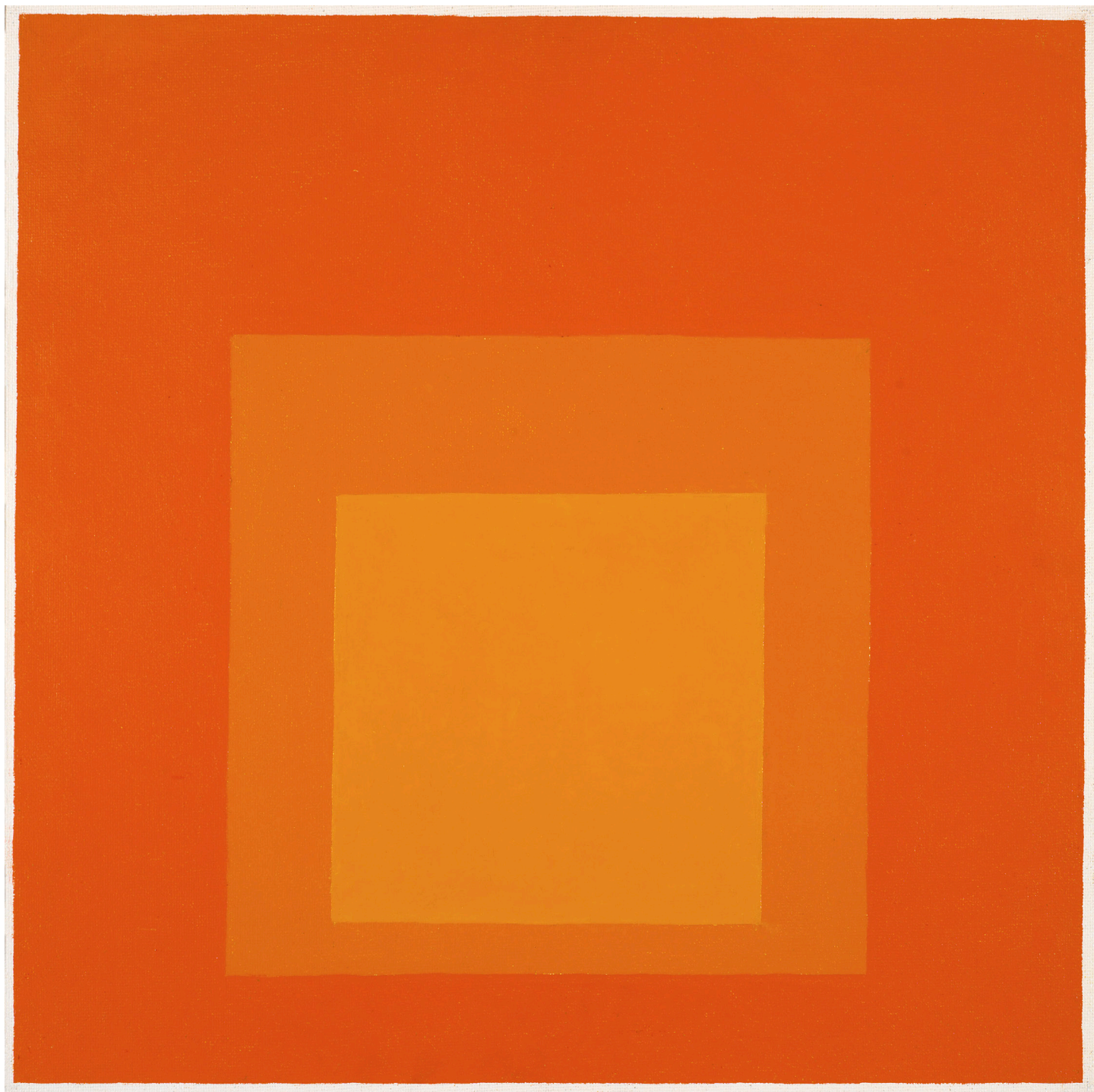
It was an unforgettable study trip to Mexico in 1949 that inspired one of Jørn Utzon's most profound reflections on the relationship between architecture and the earth: the article "Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect", which he published in 1962 in the Italian journal *Zodiac*¹.

In this article, the cyclopean *fabricae* of Uxmal and Chichén Itzá, in the Yucatán peninsula, are interpreted as devices to raise man above the plane of the jungle and the daily routine, in an obvious change of scale and dimension that transforms the top of the jungle into a great green plain, thus allowing us to conquer "the sky, the clouds and the breeze"².

Monte Albán, to the south-west of Oaxaca, is notable instead by the unique anthropic transformation of a topography that is already legendary and thus has the power of creating a place of immense spirituality. One of the sketches that illustrates the text provides a schematic representation of the plateau section and reveals its deepest meaning, confirming the words that follow:

By the introduction of staircase arrangements and step-like buildings on the edge of the platform and keeping the central part at a lower level, the mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from the earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds, – a new planet³.

An incomplete pyramid, in other words, whose hollow interior allows one to imagine the subtraction of gravity from bodies.



Per tutte le opere di Josef Albers riprodotte in questo articolo:
© 2024 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York/
SIAE, Rome
Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art

Josef Albers, Homage to the Square, 1957
Olio su masonite, 61x61 cm

Per Utzon, quelle osservate sono opere profondamente legate alla terra ma proiettate verso un 'altrove' collocato in una differente dimensione dello spazio e del tempo.

Similmente, anche Josef e Annie Albers subiscono il fascino del sublime paesaggio del Messico e di ciò che sopravvive delle misteriose civiltà precolombiane. Tra il 1935 e il 1967, i due vi ritornano ben quattordici volte, ri-percorrendo le tappe di quelli che sarebbero presto diventati i più classici tra gli itinerari archeologici del Paese: dal Monte Albán a Mitla, nei pressi di Oaxaca, da Teotihuacán a Tenayuca nella Valle del Messico, da Uxmal a Chichén Itzá nella penisola dello Yucatán⁴.

Le fotografie scattate in quelle occasioni, le impressioni consegnate alle lettere agli amici o agli appunti per le lezioni di Josef rivelano la comune ricerca di una fonte di ispirazione capace di trascendere i canoni dell'arte e dell'architettura occidentali: «Il Messico è davvero la terra promessa per l'arte astratta. Qui la pittura è antica, ha più di mille anni. E sopravvive ancora nell'arte popolare»⁵, possiamo leggere in una missiva all'ex collega del Bauhaus Vasilij Kandinsky e a sua moglie Nina.

Il loro sguardo si posa innanzitutto sulla terra, custode di preziosi tesori, e sia Annie che Josef documentano il proprio stupore nell'assistere all'invenzione quotidiana di oggetti plurisecolari semplicemente arando i campi⁶ o nel ripercorrere luoghi profondamente mutati al progredire delle campagne di scavo.

Ma non solo: mentre Annie indaga le sofisticate tecniche di tessitura della tradizione, Josef immortala, con la sua Leica 35 mm⁷, manufatti e paesaggi, soffermandosi su forme e volumi, luci e ombre al sole abbagliante dei tropici.

Pur accogliendo l'invito dell'artista a non ricercare legami troppo diretti tra le sue astrazioni e il mondo reale, potremmo rileggere gli scatti, i foto-collage di stampe e provini, in bianco e nero o nei toni del seppia, su cartoncini dal tenue colore paglierino, e alcune tra le opere maggiormente legate all'esperienza messicana con occhi differenti per trarne un prezioso insegnamento nel campo della composizione.

Vita delle forme

Se crediamo nel diritto dell'architetto e del designer di esistere a fianco dell'ingegnere allora riconosciamo che nell'ambito della progettazione sussistono, oltre a problemi di natura tecnica ed economica, problemi di forma che non dipendono da un approccio prettamente funzionale.

In altre parole, crediamo nell'esistenza di compiti di natura artistica che devono essere risolti tramite osservazione diretta, ovvero con l'intuizione o la visione e la percezione diretta, quindi con il gusto⁸.

L'incipit dello scritto *La veridicità dell'arte* (1937) introduce la questione della forma come inscindibile dai discorsi intorno all'architettura e l'assoluta necessità di giungere a una conoscenza delle leggi fondamentali che la governano⁹. Anzi, parafrasando Henri Focillon¹⁰, si potrebbe parlare del riconoscimento di una vera e propria «vita delle forme», di una loro relazione con lo spazio, la materia, lo spirito e il tempo.

Le fotografie rivelano, innanzitutto, problemi di forma poco noti alla tradizione occidentale (quali, ad esempio, il bilanciamento tra figura e sfondo, valori positivi e negativi, elementi attivi e passivi o le molteplici interpretazioni di una medesima forma¹¹) e immortalano un universo straordinariamente ricco e originario. Inoltre, raccogliendosi in una sorta di *carnet* di studi utili all'attività artistica, esse mirano a indagare la geometria degli edifici, il loro rapporto con il suolo e il paesaggio più o meno lontano, soffermandosi sui dettagli e sulla decorazione.

For Utzon, the observed works are deeply connected to the earth, yet also projected towards an "elsewhere" that is located in a different dimension of space and time.

In the same way, also Josef and Anni Albers were captivated by the sublime landscape of Mexico and what was still left of the mysterious pre-Columbian civilisations. They visited Mexico as many as fourteen times between 1935 and 1967, travelling along what would soon become the country's classical archaeological trails: from Monte Albán to Mitla, near Oaxaca, from Teotihuacán to Tenayuca, in the Valley of Mexico, and from Uxmal to Chichén Itzá, in the Yucatán peninsula⁴.

The photographs taken during those visits, the reflections transmitted in letters sent to their friends and the notes taken for Josef's lessons reveal the common search for a source of inspiration that transcends the canons of Western art and architecture: "Mexico is truly the promised land of abstract art. For here it is already 1000s of years old. And still very much alive in folk art"⁵, says a letter sent to his former Bauhaus colleague Wassily Kandinsky and his wife Nina.

Their gaze lingered mostly on the land, custodian of precious treasures, and both Anni and Josef documented their own wonder in assisting to the everyday invention of centuries-old objects simply by tilling the fields⁶ or walking through places profoundly changed by excavation campaigns.

And that's not all: while Annie explored the sophisticated traditional weaving techniques, Josef captured artefacts and landscapes with his 35 mm Leica⁷, focusing on shapes and volumes, on light and shadow under a glaring tropical sun.

Although accepting the artist's request not to seek direct links between his abstractions and the real world, we can reinterpret his photographs, collages of prints and proofs, in black and white or sepia tones, mounted on delicate straw-coloured cardboard, together with some of the works most influenced by his Mexican experience, observing them from a different perspective, in order to draw valuable lessons in the field of composition.

The life of forms

As long as we believe that the architect or designer has a right to exist side by side with the engineer, so long do we recognize that in designing there are besides technical and economical problems also problems of form which are independent of a pure functional approach.

In other words, we do believe that there are some artistic tasks which have to be solved through a direct seeing, that means, by intuition or vision, and through a direct feeling, that means by taste⁸.

The opening of the text *Truthfulness in Art* (1937) introduces the question of form as inseparable from the discourse concerning architecture and the imperative necessity to reach a full knowledge of the fundamental laws that govern it⁹. In fact, paraphrasing Henri Focillon¹⁰, one could speak of the recognition of a true and proper "life of forms", of their relation to space, matter, spirit and time.

Photographs reveal, first of all, issues related to form that are little known in the Western tradition (for example the balance between figure and background, positive and negative values, active and passive elements, or the manifold interpretations of a single form¹¹) and also record an extraordinarily rich and primal universe.

In addition, collected in a sort of notebook of studies useful to artistic activity, they explore the geometry of buildings, their relationship to the ground and the landscape, both near and far, lingering on details and ornamentation.

Albers' pictures seem to extend into the realm of typology,

Le immagini di Albers paiono sconfinare nei territori della tipologia, per quel loro grado di astrazione che possiede la capacità di rendere universali le architetture osservate e, sotto certi aspetti, raccolte in un catalogo di possibilità. Oppure in quelli degli studi intorno alla «tettonica»¹², l'arte della connessione, almeno secondo quella lunga e celebre tradizione che va da Karl Friedrich Schinkel a Gottfried Semper, per l'attenzione mostrata nei confronti del potenziale espressivo della tecnica costruttiva: le trame strutturali dei robusti muri di pietra, dei gradini, dei portali e delle grandi superfici ornamentate¹³. In tal senso risulta ancora una volta illuminante la lezione del 1937, nel passaggio in cui Albers riconosce che ogni opera d'arte messicana scaturisce da una disciplina che «si fonda sull'emergere del pensiero dalla materia»:

Le opere plastiche messicane – scrive – sono realizzate perlopiù in pietra o creta. Ma il rispetto dello scultore messicano per la materia non lascia mai alcun dubbio sul materiale impiegato. Le opere in pietra sono evidentemente di pietra e quelle in creta mantengono la qualità dell'argilla, la pietra è incisa e non cerca mai di entrare in competizione con la pittura o il disegno¹⁴.

Si tratta di un passo che ricorda alcune riflessioni dello stesso Focillon, di poco precedenti:

Au moment où nous abordons le problème de la vie des formes dans la matière, nous ne séparons pas l'une et l'autre notion, et, si nous nous servons de deux termes, ce n'est pas pour donner une réalité objective à un procédé d'abstraction, mais pour montrer au contraire le caractère constant, indissoluble, irréductible d'un accord de fait. Ainsi la forme n'agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme [...] De ce qui précède on peut dégager plusieurs principes. Le premier, c'est que les matières comportent une certaine destinée ou, si l'on veut, une certaine vocation formelle. Elles ont une consistance, une couleur, un grain. Elles sont forme, comme nous l'indiquions, et, par là même, elles appellent, limitent ou développent la vie des formes de l'art¹⁵.

Ritroviamo in esse le medesime caratteristiche tattili e ottiche che Albers, sin dal pionieristico corso di *Basic Design (Werklehre)* al Bauhaus, riconosce alla *matière*, significativamente definita con l'impiego del termine francese, per distinguerla dal materiale, di cui indaga invece le proprietà più tecniche¹⁶.

Matière e materiale concorrono alla creazione della forma.

Le serie degli scatti su cartoncino lasciano certo trasparire un apprezzamento per la sincerità costruttiva degli edifici, per il loro essere espressione diretta del materiale impiegato. Inoltre essi mostrano, talvolta, i monumenti antichi nel proprio mutare temporale, durante l'arco di una giornata o al progredire degli scavi archeologici, fino a rivelare, per dirla con Stefan Kraus, «il sovrapporsi del decadimento di tempo e natura all'ordine razionale delle forme architettoniche»¹⁷.

La loro straordinaria capacità documentaria consente di tentare un breve ragionamento intorno al tema della tettonica, sul quale Albers ritorna più volte nei suoi scritti e nelle sue riflessioni, sempre fondativo rispetto all'architettura.

Intervenendo all'*Annual Convention of the American Federation of Arts*, nel Maggio del 1935, egli insiste sulla necessità di considerare l'arte una esperienza¹⁸ e afferma che «dovremmo studiare e imparare in tutti i campi dell'arte, ad esempio, cosa è tettonico e cosa è decorativo, struttura e texture»¹⁹.

Pochi anni dopo, nel 1938, in un discorso al Black Mountain

thanks to their high degree of abstraction that ascribes a universal character to the observed architectures, almost as if they were collected in a catalogue of possibilities. Or else into that of the studies concerning "tectonics"¹², the art of connection, at least according to the long and distinguished tradition that goes from Karl Friedrich Schinkel to Gottfried Semper, as a result of the attention given to the expressive potential of the building technique: the structural patterns of the solid stone walls, the steps, portals and large ornamented surfaces¹³.

In this sense, the lesson from 1937 is once again enlightening, especially in the passage in which Albers recognises that every Mexican work of art emanates from a discipline that "is based on a thinking out of the material":

Mexican plastics are done mainly in stone and clay. But the respect the Mexican sculptor always had for his material never leaves us in doubt about the material. All stone work is definitely stony, all clay work remains clay-like, every stone is obviously carved and never tries to compete with painting or drawing¹⁴.

This passage recalls some of Focillon's own, slightly earlier, reflections:

Au moment où nous abordons le problème de la vie des formes dans la matière, nous ne séparons pas l'une et l'autre notion, et, si nous nous servons de deux termes, ce n'est pas pour donner une réalité objective à un procédé d'abstraction, mais pour montrer au contraire le caractère constant, indissoluble, irréductible d'un accord de fait. Ainsi la forme n'agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme [...] De ce qui précède on peut dégager plusieurs principes. Le premier, c'est que les matières comportent une certaine destinée ou, si l'on veut, une certaine vocation formelle. Elles ont une consistance, une couleur, un grain. Elles sont forme, comme nous l'indiquions, et, par là même, elles appellent, limitent ou développent la vie des formes de l'art¹⁵.

We find in it the same tactile and optical features that Albers, since his pioneering course on *Basic Design (Werklehre)* at the Bauhaus, recognised in the *matière*, significantly defined using the French term, so as to distinguish it from materials, of which he explored instead their more technical properties¹⁶.

Matière and materials combine to create form.

The series of snapshots mounted on cardboard reveal a certain appreciation for the constructive sincerity of the buildings, for their being a direct expression of the materials used. Furthermore, they occasionally show the ancient monuments as they change through time, during the span of a day, or as the archaeological excavations progress, ultimately revealing, in the words of Stefan Kraus, "the layering of the decay of time and nature on the rational order of architectural forms"¹⁷.

Their extraordinary documentary quality makes it possible to attempt a brief reflection concerning the subject of tectonics, fundamental to architecture, to which Albers returned on several occasions in his writings and thoughts.

Speaking at the *Annual Convention of the American Federation of Arts*, in May of 1935, he insisted on the need to consider art as an experience¹⁸ and affirmed that "we should study and learn in all fields of art, for instance, what is tectonic and what is decorative, structure and texture"¹⁹.

A few years later, in 1938, in a talk at the Black Mountain College Luncheon, he referred to the difference between tectonic and atectonic architecture, and mentioned that he considered inter-

pp. 124-125

Josef Albers, Teotihuacán, Mexico, ca. 1935-39
Stampe alla gelatina d'argento montate su cartoncino,
10 1/8x8 1/16 in. (25.7x0.4 cm)

Josef Albers, Tenayuca, Mexico, n.d.
Stampa alla gelatina d'argento montate su cartoncino,
10 1/8x16 in. (25.7x40.6 cm)

Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Germany

Josef Albers, Shrine, 1942

Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)

Josef Albers, To Monte Alban, 1942

Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)

Josef Albers, Interim, 1942

Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Ascension, 1942

Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)

Josef Albers, Seclusion, 1942

Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Prefatio, 1942

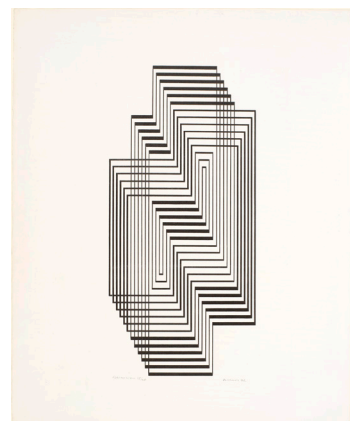
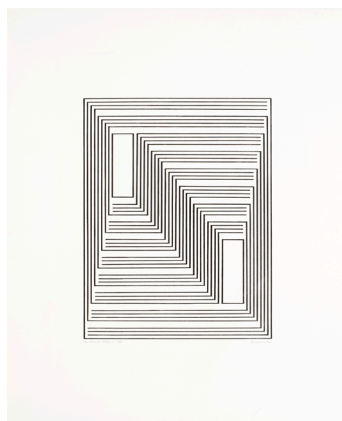
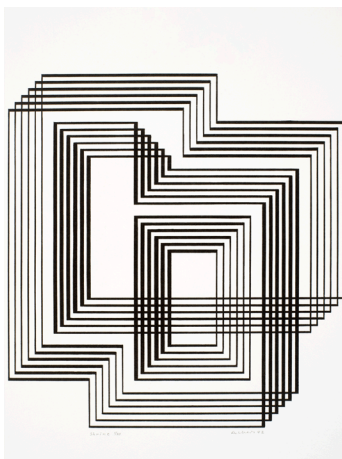
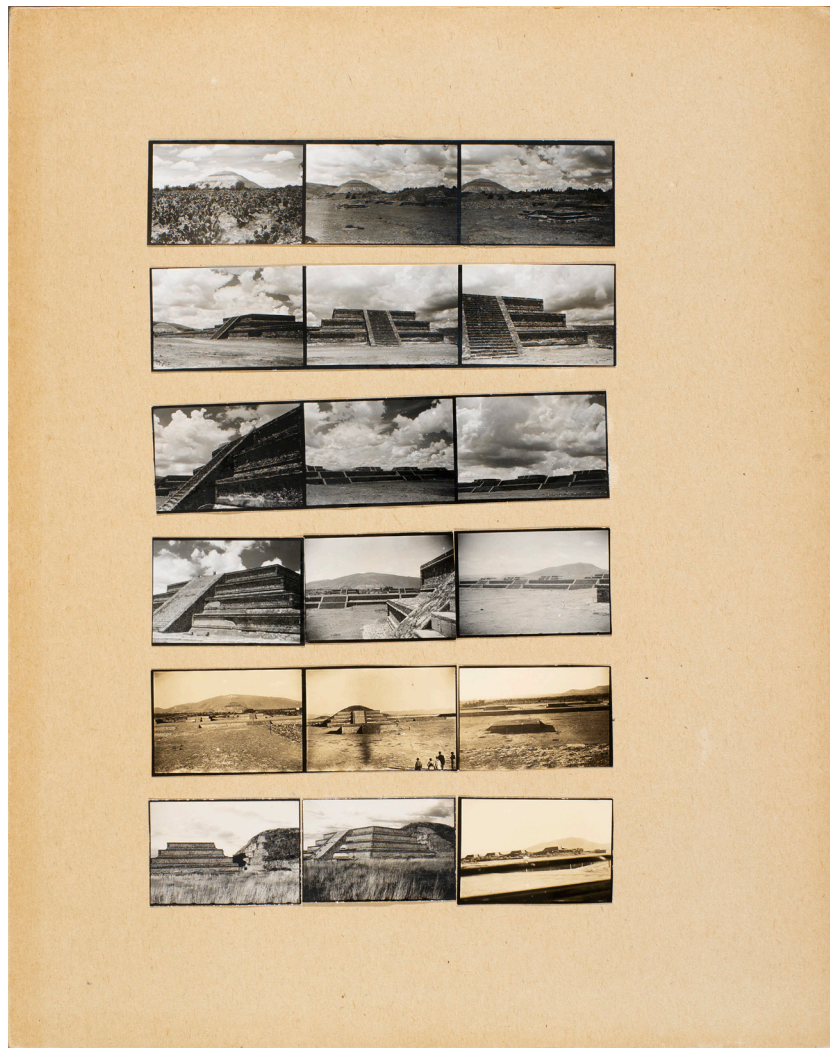
Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Sanctuary, 1942

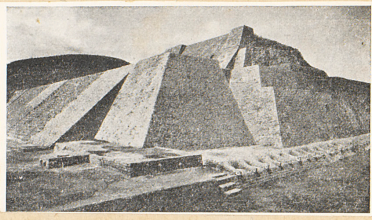
Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Introitus, 1942

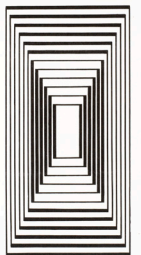
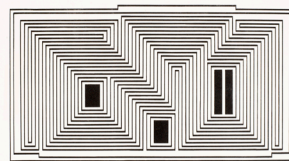
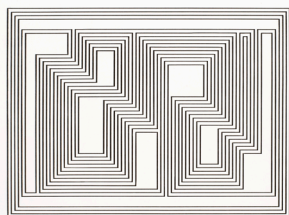
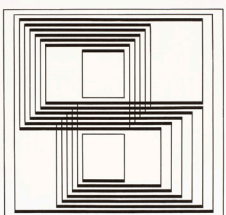
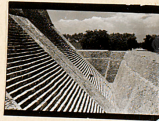
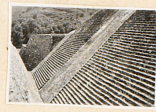
Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)



Tenayuda



Tenayuda





Josef Albers, *Pyramid of the Magician, Uxmal, Mexico*, 1952
Stampa alla gelatina d'argento, 6 7/8x5 in. (17.3x12.7 cm)



Josef Albers, Tenayuca, Mexico, 1937
Stampa alla gelatina d'argento, 9 3/4x7 in. (24.8x17.8 cm)

College Luncheon, egli richiama la differenza tra architettura tettonica e atettonica, definendo come «fuorvianti» categorie interpretative quali «funzionalismo» e «formalismo»²⁰.

Nel libro *Graphic tectonic* si raccolgono otto preziose incisioni in litografia di zinco, caratterizzate da una «grafica astratta», «costruita», nelle quali, pur mancando «una modellazione effettiva, c'è una modellazione apparente dello spazio e del volume che produce un movimento plastico»²¹. Sono infatti le sole linee bidimensionali, verticali e orizzontali, a generare «illusioni di forma e spazio che richiedono una molteplicità di interpretazioni»²², per mezzo di una sapiente composizione del nero e del bianco. Illusioni ottiche (davanti/dietro, sopra/sotto, pieno/vuoto) o «cristallizzazioni»²³, per usare un termine caro a Robert Le Ricolais, nelle quali l'elemento generativo è tradotto in un puro segno, con lo scopo di condurre la visione «a un livello attivo. Guidare lo sguardo»²⁴. In analogia con la teoresi di Karl Bötticher²⁵ e Gottfried Semper²⁶, la tettonica è qui assimilabile a un sistema completo che lega ogni parte in un tutto unico e racchiude una matrice spaziale. Un sistema che è stato efficacemente descritto da Karl Gerstner come il tentativo di «estrarre effetti tridimensionali da una superficie bidimensionale con linee unidimensionali»²⁷.

Ma è forse nel celebre muro di mattoni *Amerika* realizzato presso l'Harvard Graduate Center su commissione di Walter Gropius che il suo pensiero in merito alla tettonica acquisisce chiarezza e piena consapevolezza. Albers progetta una trama muraria che enfatizza il legame strutturale tra i mattoni: sfruttando le proporzioni degli stessi e/o tagliandoli appositamente, egli ottiene un sofisticato pattern di vuoti dalle dimensioni variabili ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, e $\frac{3}{4}$ del lato lungo del laterizio) disposti verticalmente e ulteriormente composti per connessione o separazione. Ne nasce una illusione di densità e intensità mutevoli che crea un effetto spaziale plastico capace di conferire al muro la leggerezza di un movimento verso l'alto, letteralmente smaterializzandolo²⁸. Come non ritrovare nella vibrazione di questa opera una eco delle lavorazioni della pietra osservate a Mitla e ripetutamente (quasi ossessivamente) fotografate? O ancora delle imponenti tessiture murarie peruviane di Tampu Machay e Chan Chan, spesso ancora confuse con la terra e la sabbia²⁹.

Le fotografie, la riflessione teorica e l'opera artistica di Josef Albers rivelano una matura consapevolezza delle interazioni tra oggetto, struttura e spazio³⁰. Pertanto, se torniamo alla iniziale definizione di tettonica quale arte dell'assemblaggio e poetica della costruzione, si chiarisce meglio la portata dell'insegnamento dell'artista tedesco nell'aiutare a riconoscere e valorizzare la componente materiale, visibile e tattile a un tempo, dell'architettura.

In quest'ottica sono da interpretarsi le parole della lezione *Teaching Form through Practice* del 1928:

Quando l'apprendimento degli studenti è più orientato verso le preoccupazioni tecnologiche ed economiche che verso le forme tradizionali, imparano a vedere sia staticamente che dinamicamente. Imparano la connessione e superano così la falsa dicotomia tra organico e tecnologico. Oltre al pensiero costruttivo, questo tipo di apprendimento sviluppa un'immaginazione spaziale che è rara. Media lo scambio collettivo di esperienze e mira a scoprire leggi della forma che sono sia universali che contemporanee. Previene dall'attribuire un valore eccessivo all'individualismo, senza però limitare la vera individualità³¹.

L'eloquente passo di Albers possiede il potere di radicare ancora una volta l'architettura ai suoi fondamentali disciplinari: come

pretative categories, such as "functionalism" and "formalism", as "misleading"²⁰.

The book *Graphic tectonic* includes eight zinc plate lithographs characterised by a "constructed", "abstract graphics", in which despite the lack of an "actual modelling, there is an apparent modelling of the space and the volume that produces a plastic movement"²¹. It is, in fact, only the two-dimensional lines, vertical and horizontal, that generate, through a skilful composition of black and white, "illusions of form and space which call for a variety of interpretations"²². Optical illusions (front/back, above/below, solid/void) or "crystallisations"²³, to use a term favoured by Robert Le Ricolais, in which the generating element is translated into a pure sign, and aimed at leading vision "to an active level. To guide the gaze"²⁴. As in Karl Karl Bötticher²⁵ and Gottfried Semper's theorising²⁶, tectonics is equivalent here to an overall system that connects every individual part in a unique whole and encloses a spatial matrix. A system successfully described by Karl Gerstner as the attempt to "extract three-dimensional effects from a two-dimensional surface with one-dimensional lines"²⁷.

Yet it is perhaps in the famous brick wall entitled *Amerika*, commissioned by Walter Gropius and built at the Harvard Graduate Center, that his thoughts regarding tectonics can be fully understood. Albers designed a wall pattern that highlights the structural connection between the bricks: by taking advantage of their proportions and/or cutting them to size, he obtained a sophisticated pattern of voids of various dimensions ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, and $\frac{3}{4}$ of the long side of the brick), vertically placed and further composed through joints and separations.

The end result is an illusion of changing density and intensity that creates a plastic spatial effect that gives to the wall the lightness of an upward movement, literally de-materialising it²⁸. Who can fail to discern in the vibrancy of this work an echo of the stonework observed in Mitla and repeatedly (almost obsessively) photographed? Or of the imposing Peruvian masonry textures of Tampu Machay and Chan Chan, often still confused with the earth and the sand²⁹.

Josef Albers' photographs, theoretical reflections and artistic works reveal a mature awareness of the interplay between object, structure and space³⁰. Thus, if we return to the initial definition of tectonics as the art of assembling and the poetics of construction, we can better understand the importance of the teachings of the German artist, which help us to recognise and value the material, visible and tactile dimensions of architecture. It is from this perspective that the words from his lesson from 1928, *Teaching Form through Practice*, should be understood:

When a student's learning is directed more toward technological and economical concerns than toward traditional forms, they learn to see both statically and dynamically. They learn the connection, and thereby overcome the false dichotomy between the organic and the technological. In addition to constructive thinking, this kind of learning schools a spatial imagination that is rare. It mediates the collective exchange of experiences, and aims to discover laws of form that are both universal and contemporary. It prevents one from overvaluing individualism, without restricting real individuality³¹.

Albers' eloquent and significant contribution has the ability to reconnect architecture with its fundamental disciplinary roots: as in a continuous process of excavation, both metaphorical and real, the tectonic order of architecture inevitably identifies with the order of the earth³².

Translation by Luis Gatt

in un eterno lavoro di scavo, metaforico oltre che reale, l'ordine tettonico dell'architettura tende a identificarsi, necessariamente, con l'ordine della terra³².

¹ J. Utzon, *Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect*, in «Zodiac», n. 10, 1962, pp. 112-123.

² *Ivi*, p. 114. La traduzione dall'originale in inglese è a cura dell'autore.

³ *Ivi*, p. 116. La traduzione dall'originale in inglese è a cura dell'autore.

⁴ Cfr. L. Hinkson, *I Viaggi*, in *Josef Albers in Messico*, Catalogo della mostra, a cura di L. Hinkson, Venezia 03 novembre 2017-04 aprile 2018, Guggenheim Museum Publications, New York 2017, p. 52.

⁵ Lettera di Anni e Josef Albers a Vasily e Nina Kandinsky, 22 agosto 1936, Città del Messico (dattiloscritta e firmata da Anni Albers con aggiunta a penna di Josef Albers), Bibliothèque Kandinsky, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris; tradotta e pubblicata in J. Albers, *Mexico 1935/1956*, Humboldt Books, Milano 2021, pp. 7-9.

⁶ Cfr. A. Albers, *Foreword*, in A. Albers, *Pre-Columbian Mexican Miniatures: The Joseph and Anni Albers Collection*, Praeger, New York 1970, s. p.

⁷ Cfr. L. Hinkson, *Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico*, in L. Hinkson, *Josef Albers in Messico*, cit., p. 21.

⁸ J. Albers, *La veridicità nell'arte*, in L. Hinkson, *Josef Albers in Messico*, cit., p. 48. Il testo è la traduzione in italiano della lezione *Truthfulness in Art* tenuta all'Harvard Graduate School of Design l'11 dicembre del 1937.

⁹ Su questo punto cfr. anche J. Albers, *Concerning Art Instruction (1934)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, Fundación Juan March, Madrid 2014, pp. 218-221.

¹⁰ H. Focillon, *Vie des formes*, Ernest Leroux, Paris 1934.

¹¹ Su questi temi cfr. J. Albers, *Teaching Form through Practice (1928)*, *Concerning Art Instruction (1934)*, *Concerning Abstract Art (1939)*, in N. Fox Weber, J. Redensek (a cura di), *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, pp. 211-215, 218-221, 243-246.

¹² Per un approfondimento sui temi della tettonica qui richiamati cfr. K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1995.

¹³ Cfr. L. Hinkson, *Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico*, cit., p. 24.

¹⁴ J. Albers, *La veridicità nell'arte*, cit., p. 50.

¹⁵ H. Focillon, *Vie des formes*, p. 36.

¹⁶ «*Matière* studies are concerned with the appearance, the surface (epidermis) of material. Here we distinguish structure, facture, texture. We classify the appearances according to optical and tactile perception [...] Material studies are concerned with the capacity of materials. We examine firmness, looseness, elasticity; extensibility and compressibility; folding and bending - in short technical properties». J. Albers, *Concerning Art Instruction (1934)*, cit., p. 220.

¹⁷ S. Kraus, *Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers*, in *Josef Albers: Photographien 1928-1955*, Catalogo della mostra, a cura di M. Stockebrand, Schirmer/Mosel, Munich 1992, pp. 12-19.

¹⁸ «We move from looking at art as a part of historical science to an understanding of art as a part of life». J. Albers, *Art as Experience (1935)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, cit., pp. 231-232.

¹⁹ *Ivi*, p. 231.

²⁰ J. Albers, *Speech at Black Mountain College Luncheon, New York City Cosmopolitan Club (1938)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, cit., pp. 240-242.

²¹ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien, in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, Galerie der Spiegel, Köln 1968, s. p.

²² *Ibid.*

²³ R. Le Ricolais, *Reflections on the Graphisms of Josef Albers (1967)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, cit., pp. 334-336.

²⁴ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien, cit.

²⁵ Cfr. K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1852.

²⁶ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851.

²⁷ K. Gerstner, *Von Albers ist zu warnen*, in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, cit., s. p.

²⁸ Cfr. J. Albers, *Bemerkungen zu Amerika (1952)*, in H. Liesbrock, B. Danilowitz (a cura di), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2007, p. 185.

²⁹ Sul tema del muro in Albers cfr. B. Danilowitz, *Die Bedeutung von Mauren*, in H. Liesbrock, B. Danilowitz (a cura di), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, cit., pp. 187-189.

³⁰ Cfr. S. Kraus, *Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers*, cit., p. 18.

³¹ J. Albers, *Teaching Form through Practice (1928)*, cit., p. 213. La traduzione dall'originale in inglese è a cura dell'autore.

³² Vale la pena ricordare qui la profonda riflessione di Vittorio Gregotti sul tema del rapporto tra l'ordine tettonico dell'architettura e l'ordine della terra: «Su cosa si fondano dunque l'architettura e il suo progetto? Il suo compito, la sua azione è scavo per riconoscere e mettere in evidenza il confronto tra l'ordine tettonico della costruzione e l'ordine della terra? Ed in tale confronto la tensione è trasformativa in quanto tensione rivelatrice della verità della terra o della verità dell'agire? E l'agire progettuale è a sua volta verità da rivelare o tensione verso una verità, da costruire con gli strumenti specifici della nostra disciplina?». Cfr. V. Gregotti, *Introduzione*, in K. Frampton, *Tettonica e architettura: Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999, p. 11.

¹ J. Utzon, «Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect», in *Zodiac*, n. 10, 1962, pp. 112-123.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ Cfr. L. Hinkson, «I Viaggi», in *Josef Albers in Messico*, Catalogue of the exhibition, edited by L. Hinkson, Venezia 03 November 2017 - 04 April 2018, Guggenheim Museum Publications, New York 2017, p. 52.

⁵ Letter from Anni and Josef Albers to Wassily and Nina Kandinsky, 22 August 1936, Mexico City (typewritten and signed by Anni Albers with handwritten addition by Josef Albers), Bibliothèque Kandinsky, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris; also in J. Albers, *Mexico 1935/1956*, Humboldt Books, Milan 2021, p. IV.

⁶ Cf. A. Albers, «Foreword», in A. Albers, *Pre-Columbian Mexican Miniatures: The Joseph and Anni Albers Collection*, Praeger, New York 1970, unpagato.

⁷ Cf. L. Hinkson, «Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico», in L. Hinkson, *Josef Albers in Messico*, Op. cit., p. 21.

⁸ J. Albers, «Truthfulness in Art», in N. Fox Weber, J. Redensek (eds.), *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, Fundación Juan March, Madrid 2014, pp. 236-239. The text is the transcription of the lecture entitled *Truthfulness in Art*, held at the Harvard Graduate School of Design on December 11, 1937.

⁹ On this topic see also J. Albers, «Concerning Art Instruction (1934)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, Fundación Juan March, Madrid 2014, pp. 218-221.

¹⁰ H. Focillon, *Vie des formes*, Ernest Leroux, Paris 1934.

¹¹ On these topics see J. Albers, «Teaching Form through Practice (1928)», «Concerning Art Instruction (1934)», «Concerning Abstract Art (1939)», in *Josef Albers: Photographien 1928-1955*, Catalogue of the exhibition, edited by M. Stockebrand, Schirmer/Mosel, Munich 1992, pp. 211-215, 218-221, 243-246.

¹² For an in-depth analysis of tectonic topics referred to here, see K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1995.

¹³ Cf. L. Hinkson, «Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico», in *Op. cit.*, p. 24.

¹⁴ J. Albers, «Truthfulness in Art», in *Op. cit.*, p. 237.

¹⁵ H. Focillon, *Vie des formes*, p. 36.

¹⁶ «*Matière* studies are concerned with the appearance, the surface (epidermis) of material. Here we distinguish structure, facture, texture. We classify the appearances according to optical and tactile perception [...] Material studies are concerned with the capacity of materials. We examine firmness, looseness, elasticity; extensibility and compressibility; folding and bending - in short technical properties». J. Albers, «Concerning Art Instruction (1934)», in *Op. cit.*, p. 220.

¹⁷ S. Kraus, «Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers», in *Josef Albers: Photographien 1928-1955*, Catalogue of the exhibition, edited by M. Stockebrand, Schirmer/Mosel, Munich 1992, pp. 12-19.

¹⁸ «We move from looking at art as a part of historical science to an understanding of art as a part of life». J. Albers, «Art as Experience (1935)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, pp. 231-232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 231.

²⁰ J. Albers, «Speech at Black Mountain College Luncheon, New York City Cosmopolitan Club (1938)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, pp. 240-242.

²¹ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien», in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, Galerie der Spiegel, Köln 1968, unpagato.

²² *Ibid.*

²³ R. Le Ricolais, «Reflections on the Graphisms of Josef Albers (1967)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, pp. 334-336.

²⁴ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien», *Op. cit.*

²⁵ Cf. K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1852.

²⁶ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851.

²⁷ K. Gerstner, «Von Albers ist zu warnen», in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, unpagato.

²⁸ Cf. J. Albers, «Bemerkungen zu Amerika (1952)», in H. Liesbrock, B. Danilowitz (eds.), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2007, p. 185.

²⁹ On the subject of walls in Albers Cf. B. Danilowitz, «Die Bedeutung von Mauren», in H. Liesbrock, B. Danilowitz (eds.), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, pp. 187-189.

³⁰ Cf. S. Kraus, «Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers», in *Op. cit.*, p. 18.

³¹ J. Albers, «Teaching Form through Practice (1928)», *Op. cit.*, p. 213.

³² It is worth recalling here Vittorio Gregotti's insightful reflection on the theme of the relationship between the tectonic order of architecture and the order of the earth: «What, then, are architecture and its project based on? Is their task to excavate in order to recognise and highlight the contrast between the tectonic order of construction and the natural order of the earth? In this contrast, is the tension transformative because it reveals the truth of the earth or that of human action? And does the act of design itself represent a truth to be revealed, or is it rather a tension towards a truth to be constructed, using the tools of our discipline?». Cf. V. Gregotti, «Introduzione», in K. Frampton, *Tettonica e architettura: Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999, p. 11.