

## Josef Albers, 1929: pabellón de Mies, Pirineos Atlánticos

Laura Martínez de Guereñu Elorza  
IE School of Architecture, IE University

### Abstract

*In 1929 Josef Albers exhibited twenty of his glass paintings at the Kunsthalle in Basel together with other four masters of the Bauhaus. Since 1925, after his impressions from a trip to Tuscany, Albers had relied on a “stripping” strategy in order to achieve spatial transparency in his materially opaque glass paintings. During summer 1929, Albers made a trip to Genève, Avignon, Barcelona, Biarritz, Donostia-San Sebastián, and Paris. The impressions from this trip, and especially from the Barcelona pavilion and the landscape of the Atlantic Pyrenees, had an impact in the way he achieved transparency on the glass paintings he produced from them on.*

Keywords: *Transparency, photography, abstraction.*

En 1929, Josef Albers expuso veinte de sus pinturas de vidrio en la Kunsthalle de Basilea junto a Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee y Oskar Schlemmer. Kandinsky, Feininger y Klee, veintidós, diecisiete y nueve años mayores que Albers, habían sido sus referentes desde su ingreso en 1920 como alumno en la Bauhaus, donde fue nombrado *Jungmeister* en 1925. Mostrar su obra junto a la de sus entonces colegas supuso para Albers el reconocimiento definitivo como artista y maestro de la Bauhaus<sup>1</sup>.

Las pinturas de vidrio expuestas demostraron el triunfo de la perseverancia de Albers. Cuando superó el examen de ingreso de la Bauhaus y fue aceptado para estudiar en uno de los talleres, Albers quiso ingresar en el taller de vidrio. Sin embargo, el claustro de profesores de la Bauhaus le recomendó que estudiara primero pintura mural. Albers, a riesgo de ganarse una expulsión, hizo caso omiso a esta recomendación y comenzó a realizar estudios de pinturas de vidrio

por su cuenta. Tras la primera exposición donde pudo mostrar sus resultados consiguió que le encargaran organizar el nuevo taller de vidrio de la Bauhaus<sup>2</sup>.

Las pinturas de vidrio muestran la búsqueda de una estrategia compositiva personal, a través de una técnica depurada como es el pulido con chorro de arena. Inicialmente, y por puros motivos de economía de medios, Albers comenzó a realizar sus composiciones abstractas con fragmentos encontrados de botellas de vidrio que unía con latón, como es el caso de “Figura” (1921) o “Pintura de ventana” (1921). Más tarde introdujo la trama regular de plomo como estrategia no-compositiva en la que incluir fragmentos de vidrio unidos con alambre de cobre, como es el caso de “Tablero de ajedrez” (1921). “Parque” (1924) es la última pintura de vidrio en la que una trama cuadrada funde figura y fondo para crear un paisaje vibrante de color.

En 1925, Josef y Anni Albers hicieron un viaje a la Toscana italiana que tuvo una influencia clara en el trabajo de ambos. Tal y como Anni Albers transmitiera en distintas ocasiones, y aunque Josef Albers lo desmintiera consistentemente, fue el impacto visual que les produjo el despiece de las fachadas de la Basílica de la Santa Croce y las bandas de la catedral del Duomo el que les llevó a adoptar la estrategia del “rayado” en su trabajo durante los años siguientes.<sup>3</sup> A partir de ese momento, Josef Albers empezó a trabajar con una pieza indivisible de vidrio opaco en la que introducía bandas de colores que creaban una polifacética espacialidad. El cambio constante entre superficies unidas y separadas de distintos colores, el cosido de franjas en grupos de distintas anchuras y peso visual, la variedad del emplazamiento de grupos dentro de distintas columnas verticales, creaba un efecto de superposición espacial que conseguía revelar la transparencia.

En verano de 1929, dos meses después a la exposición de Basilea, Josef y Anni Albers emprendieron

un viaje durante el que siguieron un itinerario muy ambicioso: Ginebra, Aviñón, Barcelona, Biarritz, Donostia-San Sebastián, París (fig. 1). Albers registró estas visitas en fotografías y en ellas mostró su interés por la construcción en todo un abanico de escalas de aproximación: la construcción de texturas (en línea con los estudios materiales de la Bauhaus), la construcción de objetos (como búsqueda de la economía de la forma), la construcción de edificios (en línea con su búsqueda de la transparencia espacial) y la construcción del paisaje urbano a través de edificios habitacionales y trazas históricas o monumentos. Una misma diversidad de escalas que estaba presente en la tectónica de las pinturas de vidrio que había realizado desde 1921. “Celosía” (1926) o “Entrelazado” (1927) hablan de la preocupación de Albers por crear texturas a través de la superposición frontal; “Grupo tectónico” (1925) o “Pérgola” (1928) representan elementos arquitectónicos de manera aislada; “Fábrica” (1925) o “Rascacielos” (1929) muestran los volúmenes o la estructura de esqueleto de las construcciones y “Parque” (1924) y “Frontal” (1927) hablan de la capacidad de los edificios para construir el paisaje urbano.

Josef Albers comenzó a utilizar la fotografía en 1928 como medio de representación que le permitía aislar la condición abstracta de los fenómenos de la naturaleza y de los objetos, para más tarde extrapolarlo a sus pinturas, dibujos e impresiones no-objetivas. Es muy posible que Albers comenzara a tomar fotografías con una Leyka que recibió como regalo de su cuarenta cumpleaños. 1928 fue también el año que László Moholy-Nagy dejó la Bauhaus y en el que los Albers ocuparon su casa, que estaba dotada de una sala oscura en la que Albers podía revelar sus fotografías.

Albers aplicó la estrategia compositiva del *collage* ofreciendo múltiples puntos de vista del mismo objeto y mostrando así el cambio a lo largo del tiempo<sup>4</sup>. En este sentido Albers es, junto a otros fotógrafos como Rodchenko o Stieglitz, exponente de una tradición alternativa de retratos compuesta por más de una imagen. Sin embargo, se trata de un tipo de fotografía distinto al de sus contemporáneos, ya que se detiene en las cualidades materiales táctiles y en la fisonomía de los objetos. De las dos teorías fundamentales de la representación de la naturaleza operativas en la modernidad –la fisonomía y la penetración visual a través de los rayos-X– Albers se decantaba por la primera vertiente, la que exploraba lo

compositivo y lo espiritual, al contrario por ejemplo que El Lissitzky o Man Ray que se inclinaban claramente por los rayos-X. Esta aproximación está relacionada con la gran atracción que Albers sentía por la escritura manual y la tipografía, como muestran los libros de su biblioteca personal que se conservan en la Josef and Anni Albers Foundation.

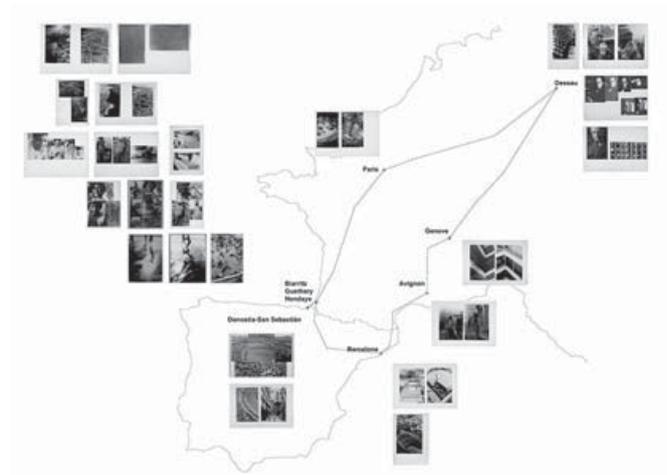


Figura 1. Laura Martínez de Guereñu. *Mapa del itinerario de viaje y de la producción fotográfica de Albers durante el verano de 1929*. 2013.

El viaje del verano de 1929 incluye la visita a España en sus dos límites noreste y sureste con Europa. Los Albers viajaron a Barcelona para visitar la Exposición Internacional de 1929 y el Pabellón Alemán que había construido Mies van der Rohe. A continuación viajaron a los Pirineos Atlánticos, donde coincidieron con Wassily Kandinsky y Paul Klee. Es muy posible que desde allí viajaran a Donostia-San Sebastián para ver una corrida de toros. No era sin embargo la primera vez que los Albers viajaban a España. En 1927, hicieron un viaje a Tenerife, a bordo de un barco platanero. Anni Albers adoraba contar cómo ella fue siempre la intrépida que organizaba los billetes y los visados y que en 1927 tuvo la idea de realizar un viaje por mar. “Fuimos a Tenerife en un barco platanero. El viaje completo ida y vuelta nos llevó cinco semanas. Viajamos en mula a la cima más alta de la isla. Hubo otras dos islas que también visitamos. Todo fue bastante aventurero.”<sup>5</sup>

### *Pabellón de Mies*

Josef Albers debió de tener un encuentro revelador con el pabellón de Barcelona, ya que muchas de las

búsquedas tectónicas y espaciales que había realizado en sus pinturas de vidrio abstractas estaban allí construidas materialmente. Mies había llevado a último extremo la ambivalencia y la multiplicidad de significados con los que Albers jugaba en sus cuadros de vidrio, al no permitir distinguir entre las partes sustentantes y los elementos delimitadores del pabellón. Mientras los pilares cruciformes de cromo se desmaterializaban con la reflexión de la luz, los muros que llegaban hasta el techo parecían asumir las funciones estructurales. El gran peso con el que dotó a aquellos muros no-resistentes de bloque de ónice y mármol *vert antique* contrastaba con la esbeltez, ligereza y reflectividad de los pilares sustentantes que parecían desmaterializarse en el espacio. Al igual que Mies, Albers también había tratado de superar la condición anatómica de la arquitectura en dos de sus pinturas de vidrio recientes, “Muros y pantallas” (1928) y “Pilares” (1928) (fig. 2). En ellas, el rayado horizontal y la variación vertical en tres colores creaban una ilusión de transparencia del límite espacial.

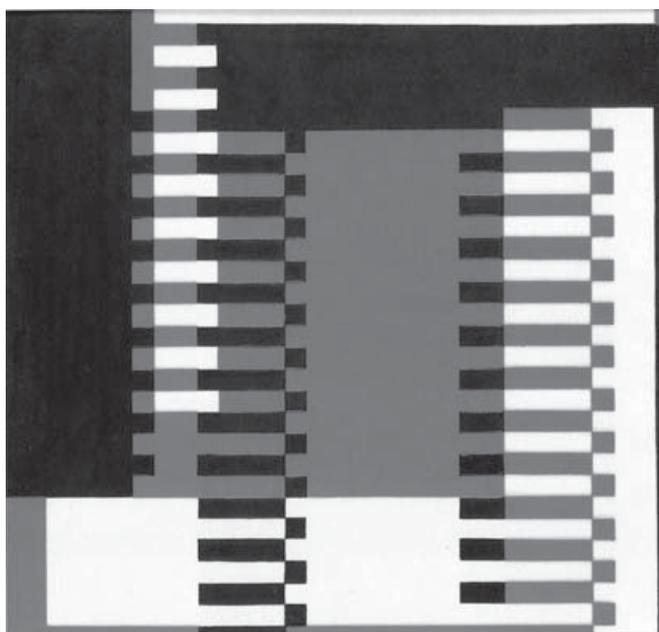


Figura 2. Josef Albers. *Pillars*. 1928.

Vidrio opaco tratado al chorro de arena con pintura negra. 29.9 x 31.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Albers y Mies coincidían en su aproximación a la forma. Tal y como expresó Albers en “La enseñanza de la forma en el taller” (1928), trataba de llegar a la forma a través del estudio del material. Por su parte, en “Sobre la forma en arquitectura” (1927), Mies explicaba que se oponía a la forma como meta. Para él

el resultado no era tan importante como “la orientación del proceso de formalización”<sup>6</sup>. Aunque Albers, con anterioridad a su visita a Barcelona había desmaterializado muchos elementos arquitectónicos en los análisis de formas que realizaba en sus pinturas de vidrio, es muy probable que nunca antes hubiera experimentado la completa continuidad espacial que Mies consiguió en el pabellón y que ello tuviera un impacto en la obra que realizó a partir del verano de 1929. Como a Mies, a Albers también le obsesionaba la cuestión de la proporción.<sup>7</sup> No en vano, Albers para quien la economía de medios era pilar fundamental, definía la medida del arte como el “ratio entre el esfuerzo y el efecto”<sup>8</sup>. Mies, al referirse a su arquitectura, y en línea con su famoso lema “menos es más”, aseguraba que “después de todo, las proporciones no cuestan nada”<sup>9</sup>.



Figura 3. Josef Albers. *Barcelona Modern Ausstellung, VIII*. 29

Fotografía montada sobre base de cartón, 41 x 29,5 cm. The Josef and Anni Albers Foundation (1976.7.151).

Albers no registró el pabellón en fotografías. Una única fotografía de su visita al recinto de la muestra internacional representa la alineación de varias filas

de sillas mimbre que recorrían la avenida de las luces en toda su longitud (fig. 3). Dada la preocupación que Albers tenía por la economía de la forma y su intento de llegar a ella a través del estudio del material, resulta comprensible que las sillas de mimbre, de gran arraigo en la tradición artesana española, llamaran su atención. De todos modos, como gran defensor de la experimentación que era, Albers se oponía a la enseñanza de las técnicas de producción material de larga tradición, ya que estaba convencido de que su enseñanza podía llevar a la pérdida de la libertad creativa<sup>10</sup>.



Figura 4. Josef Albers. *Barcelona vom Hotel Colon '29*. Foto collage de dos fotografías montadas sobre base de cartón, 29,5 x 41 cm. The Josef and Anni Albers Foundation (1976.7.11).

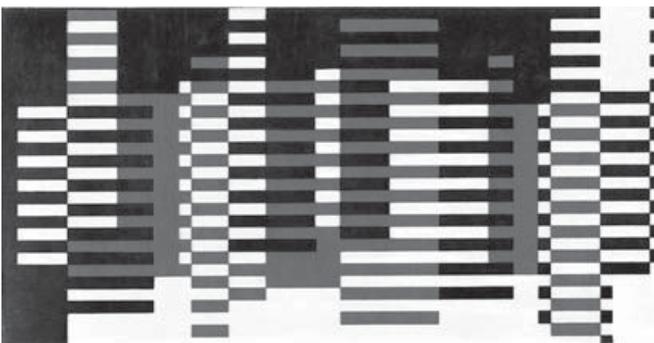


Figura 5. Josef Albers. *City*. 1928. Vidrio opaco tratado al chorro de arena con pintura negra. 28 x 55 cm. Kunsthaus Zürich Inv. Nr. 1960/8.

Un segundo par de fotografías, compuestas en un único *collage*, captaban la composición de una manzana del Eixample de Barcelona (fig. 4). A Albers, que ya había expresado su interés por la ciudad un año antes en su pintura de vidrio, “Ciudad” (1928) (fig. 5), la gran extensión de tejido urbano y la eficiencia de edificabilidad y riqueza del Eixample tuvo que llamarle poderosamente la atención. Y desde el Hotel

Colón donde se alojó, situado en el límite sureste de la manzana compuesta por las calles Gran Vía, Rambla Catalunya, Plaza Catalunya y Paseo de Gracia, captó el interior de la manzana hacia la Gran Vía.

### *Pirineos Atlánticos*

Uno de los dos *collages* de Donostia-San Sebastián que se conservan tiene un texto manuscrito de Albers: “San Sebastián, Sommer 1930”<sup>11</sup>. A la izquierda, una vista parcial del límite entre las gradas y el ruedo de la plaza de toros. A la derecha, una vista frontal de la Iglesia de Santa María desde la calle Mayor. Esta inscripción manual de la fecha por parte de Josef Albers ha llevado a pensar que Josef y Anni Albers viajaron a la capital guipuzcoana en verano de 1930, un año más tarde del itinerario europeo de Ginebra, Avignon, Barcelona, Biarritz y París. Y así es como se ha publicado en todas las cronologías existentes hasta la fecha<sup>12</sup>.

En verano de 1930, Josef y Anni Albers pasaron unos días en Ascona, en la parte suiza del lago Maggiore, junto a otros miembros de la Bauhaus, entre ellos Walter Gropius y Herbert Bayer. Parece poco probable que en este mismo verano se desplazaran de nuevo hasta el límite noreste de España, habiendo estado allí un año antes. Por otro lado, se conserva un pasaporte expedido el 7 de Julio de 1930 en el que constan sellos de entrada a Ascona por Italia y Suiza, pero ningún sello de Francia o España<sup>13</sup>. Parece mucho más creíble que Albers, al componer el *collage* años más tarde, se confundiera de fecha y que en realidad hubieran viajado a Donostia-San Sebastián desde Biarritz el mismo verano de 1929.

Durante su estancia en los Pirineos Atlánticos en 1929, Josef y Anni Albers compartieron parte de su tiempo con Paul Klee, Wassily Kandinsky y sus respectivas esposas<sup>14</sup>. Consta su encuentro con Paul y Lilly Klee por un *collage* de tres fotografías que se conserva en la Josef and Anni Albers Foundation en Bethany (Connecticut)<sup>15</sup>. Consta también que estuvieron con Wassily y Nina Kandinsky por una postal enviada a los Kandinskys que se conserva en el Centro Pompidou de París<sup>16</sup>. Se conoce también que Paul Klee realizó excursiones a España desde Guethary durante esa estadía veraniega<sup>17</sup>. En este contexto, parece lógico pensar que los Klee y los Albers, quizá incluso también los Kandinsky, viajaran juntos a Do-

nostia-San Sebastián.

La importancia de las fotografías de Biarritz y San Sebastián radica no solo en su gran cantidad –solo en Biarritz Albers realizó más del doble de fotografías y *collages* que la suma del resto de los destinos<sup>18</sup>– sino por la gran diversidad de temas y escalas abarcados. En San Sebastián captó la actividad vital en la arquitectura; en Biarritz representó tanto la fuerza de los elementos de la naturaleza como la de los elementos históricos que definían el límite de la ciudad.

Albers mostró una percepción de San Sebastián que contrasta sobremanera con la visión romántica que se ha tenido de esta ciudad tradicionalmente. Al igual que con sus idiosincrásicos retratos, Albers trató de captar la vitalidad que puede llegar a enmarcar la obra de arquitectura a través de múltiples puntos de vista. Y en lugar de ofrecer una visión completa de la plaza de toros, la representó a través de seis visiones parciales. La vista frontal del ruedo, la vista aérea de los coches linealmente ordenados, las vistas aéreas y laterales de las gradas, creaban una imagen dinámica y vibrante de la fiesta. Todas ellas contribuyen a ofrecer una imagen poco común de la capital guipuzcoana, dado que se destaca una actividad efervescente más propia de una metrópolis moderna (fig. 6).



Figura 6. Josef Albers. *Bullfight San Sebastián*. 1929.

Foto collage de seis fotografías montadas sobre base de cartón, 29,5 x 41 cm. The Josef and Anni Albers Foundation (1976.7.14).

En Biarritz, Albers explora la producción de texturas materiales. Y representa la acción del viento y de la marea en la arena, la acción del viento y del sol en el agua, la superposición y la ruptura de las olas en la orilla. Analiza la actividad de la gente en la playa y

capta la distribución arbitraria de las sillas, toma una larga serie de primeros planos de una niña llamada Suzanne y capta el juego de las siluetas y las sombras humanas.

Llama la atención la atmósfera que se respira en dos fotografías a contraluz donde las sombras de unas siluetas se proyectan sobre el plano reflectante de la fina lámina de agua que cubre la orilla del mar (fig. 7). Estas fotografías hablan de una cualidad táctil, de la capacidad de los materiales para absorber y reflejar la luz, y apuntan a una experiencia fenomenológica del espacio. En este sentido recuerdan profundamente a la riqueza espacial del pabellón de Barcelona.

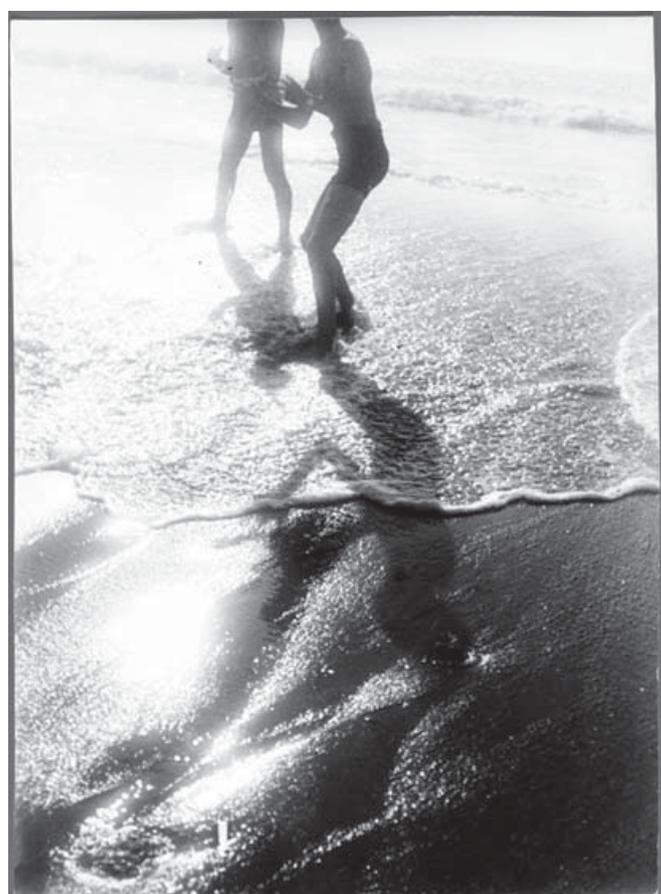


Figura 7. Josef Albers. *Sport on Bathing Beach, Biarritz*. 1929.

Fotografía montada sobre base de cartón, 23 x 17,1 cm. The Josef and Anni Albers Foundation (1976.7.188)

Es muy probable que el itinerario del verano de 1929, y en concreto el encuentro de Albers con el pabellón de Mies y con la costa de los Pirineos Atlánticos, tuvieran un impacto en las pinturas de vidrio que realizó a partir de entonces. De hecho, las últimas pinturas de vidrio del mismo 1929 prescinden de la estrategia del rayado que llevaba utilizando desde

1925 y consiguen representar la transparencia espacial a través de tres bandas monocromas –negras, grises y blancas– que recuerdan a la orilla de Biarritz. En ellas, unas esbeltas carpinterías que recuerdan al pabellón de Barcelona se funden o se recortan con las bandas para mostrar la continuidad interior-exterior del espacio. Cuatro versiones de “Interior” (1929) dan fe de este cambio de estrategia en las pinturas de vidrio (fig. 8).

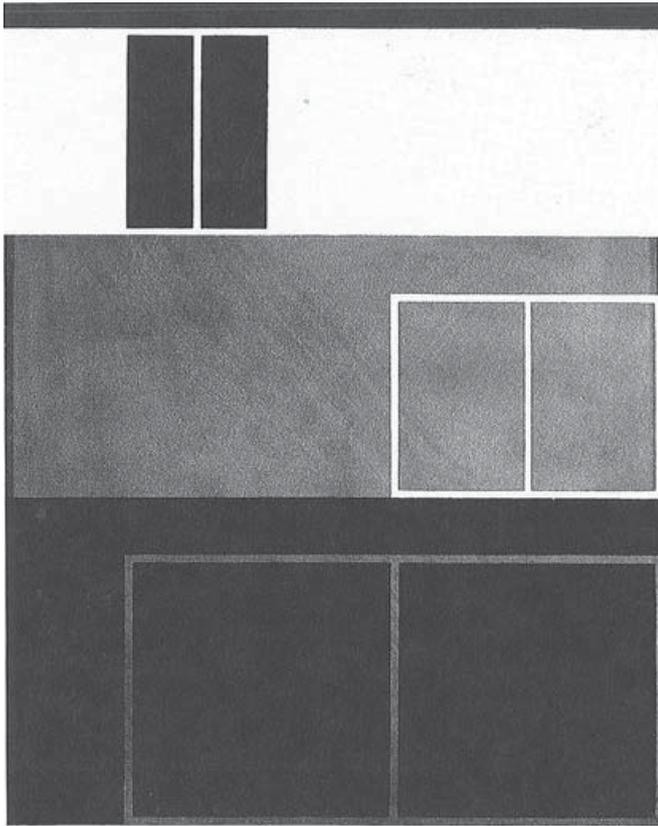


Figura 8. Josef Albers. *Interior B.* 1929

Vidrio opaco tratado al chorro de arena. 33 x 25 cm. Yale University Art Gallery.

Llama también la atención una imagen de la arena peinada por el agua y el viento, que expresa la obsesión vital de Albers por llegar a la forma a través de la investigación material y que explicaba con tanta claridad en su texto de 1928 (fig. 9). Cuarenta años después, una foto captada por Henri-Cartier Bresson en su casa de Orange, Connecticut, retrata a Albers con uno de los ejercicios de plegado de papel que acostumbró a hacer con sus alumnos en la Bauhaus, en el Black Mountain College, en Yale University, y en muchas otras instituciones donde enseñó a lo largo de su vida (fig. 10). Juntas, la arena peinada por el mar durante el viaje de 1929 y el perenne ejercicio de

plegado de papel, muestran un trabajo de inquebrantable consistencia, que siempre optó por experimentar y por llegar a la forma y al color a través de una gran economía de medios.



Figura 9. Josef Albers. *Sand (Biarritz).* 1929.

Fotografía montada sobre base de cartón, 17,9 x 25,4 cm. The Josef and Anni Albers Foundation (1976.7:197)

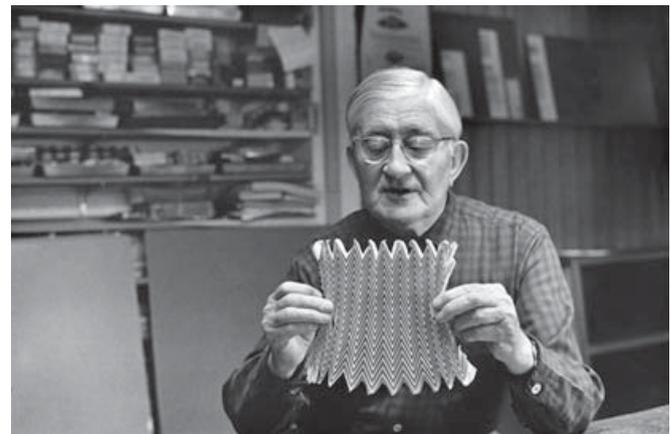


Figura 10. Henri Cartier-Bresson. *USA. Connecticut. US painter, Josef Albers, at home.* 1968.

© Magnum Photos.

## Referencias a los textos

- Josef Albers Papers, 1929-1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Papers of Ludwig Mies van der Rohe (MSS32847), Manuscript Division, Library of Congress, Washington D. C.
- Josef Albers Papers (MS 32), Manuscripts and Archives, Yale University Library.
- The Josef and Anni Albers Foundation. Bethany (Connecticut). *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo.* Fundación Juan March, Madrid, 2014.

- KLEE, Felix. 1962. *Paul Klee*. George Braziller: Nueva York.
- NEUMEYER, Fritz. 1995. *La Palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis: Madrid.
- SZARKOWSKI, John. 1987. *The Photographs of Josef Albers: A Selection from the Josef Albers Foundation*. American Federation of Arts: Nueva York.
- WEBER, Nicholas Fox. 2009. *The Bauhaus Group: Six Masters of Modernism*. Alfred A. Knopf: Nueva York.
- WEBER, Nicholas Fox, BOISSEL, Jessica. 2010. *Josef Albers and Wassily Kandinsky: Friends in Exile: A Decade of Correspondence, 1929–1940*, Hudson Hills Press: Manchester, VT.

## Notas

- \* No se ha podido emplear el sistema autor-fecha para la referencia de autores dado que en la mayoría de los casos las fuentes que se citan son inéditas o llevan aparejada una elaboración mayor.
- 1 Se desconoce cuáles de las pinturas de vidrio que había realizado hasta la fecha formaron esta selección de veinte. El listado del catálogo de la exposición celebrada del 20 de Abril al 9 de Mayo de 1929, distingue entre dos categorías: “Fenster-bilder” (5 pinturas) y “Wand-Bilder” (15 pinturas). “Ciudad” (1928), que aparece representada en el catálogo se encuentra sin duda entre ellas. Copia del catálogo de la exposición en Josef Albers Papers, 1929-1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
  - 2 [...Thank you, Pius] (ca. 1950). Typescript, Box 22, Folder 193, Josef Albers Papers (MS 32), Manuscripts and Archives, Yale University Library. Texto completo reproducido en el catálogo de la exposición *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*, Fundación Juan March, Madrid, 2014.
  - 3 Ver Nicholas Fox Weber, *The Bauhaus Group: Six Masters of Modernism*, Alfred A. Knopf, New York, 2009, p. 370.
  - 4 John Szarkowski explica en su introducción al catálogo de la exposición *The Photographs of Josef Albers: A Selection from the Josef Albers Foundation* que las investigaciones de Angela Tau Bailey sugieren que Albers montó la mayoría de sus collages en 1932. Ver *The Photographs of Josef Albers: A Selection from the Josef Albers Foundation*. Ensayo por John Szarkowski [exposición organizada por la American Federation of Arts, Nueva York. Esta exposición viajó a 7 museos de Estados Unidos]. American Federation of Arts, Nueva York, 1987, p. 11. La mayoría de estos collages no se conocieron hasta 1976, cuando Nicholas Fox Weber los descubrió en su álbum personal poco después de su muerte. Ver Nicholas Fox Weber, *The Bauhaus Group: Six Masters of Modernism*, Alfred A. Knopf, New York, 2009, p. 284. Se trata de unas composiciones realizadas en cartulinas horizontales color crema de tamaño aproximado a dinA3.
  - 5 Conversación entre Anni Albers y Nicholas Fox Weber en Orange, Connecticut. 21 Octubre de 1974. Cinta 2 (lado A), 6:58 min. “I was always the adventurous one who arranged the tickets and visas and I had the idea that we should do a sea journey: we went on a banana boat to Tenerife [1927]. The whole trip there and back took five weeks. We traveled on mule back up to the pick. There were two other islands still that we visited. All was really quite adventurous.”
  - 6 “Sobre la forma en arquitectura” (Título original: “Über die Form in der Architektur”, publicada en la revista *Die Form*, 2. 1927, nº2, p. 59. En Fritz Neumeyer, *La Palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis, Madrid, 1995, pp. 393-394.
  - 7 Los textos de los años treinta de Albers muestran esta preocupación. Ver “La enseñanza del arte como educación creativa” (1934), “En cuanto al arte abstracto” (1936), “El significado del arte” (1940), en *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*, Fundación Juan March, 2014.
  - 8 “El Origen del Arte” (c. 1940). En *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*, Fundación Juan March, 2014.
  - 9 Neil Welliver, “A Conversation with Anni Albers”, en *Craft Horizons*, Julio/Agosto, 1965, p. 44. Copia del artículo en Container n. 9, Papers of Ludwig Mies van der Rohe (MSS32847), Manuscript Division, Library of Congress, Washington D. C.
  - 10 “La enseñanza de la forma en el taller” (1928), en *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*, Fundación Juan March, 2014. Originalmente publicado en alemán como Josef Albers, “Werklicher Formunterricht”, en *Bauhaus (Dessau)*, no. 2/3 (1928): 3-7.
  - 11 San Sebastián, foto collage. The Josef and Anni Albers Foundation (1976.7.6). Inscripción a lápiz por Josef Albers: “San Sebastián, Sommer 1930”.
  - 12 Se citan dos cronologías principales como referencia: <http://albersfoundation.org/artists/chronology/> (accedido el 30 de Enero de 2014) y Jessica Csoma, “A Chronology”, en Brenda Danilowitz (ed.), *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, pp. 207-222. Original en español *Anni y Josef Albers: Viajes por Latinoamérica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2006. Una nueva cronología, publicada en el catálogo de la exposición *Josef Albers: medios*

- mínimos, efecto máximo*, por la Fundación Juan March en Marzo de 2014 recoge este nuevo dato.
- 13 Sello de entrada a Italia por Tirano (frontera italiana), 11 de Agosto de 1930, página 6; sello de salida por Portezza (frontera italiana) y sello de entrada por Lugano (Suiza), 12 de Agosto de 1930, página 32. Pasaporte expedido del 7 de Julio de 1930 por la policía de Dessau. Se trata del mismo pasaporte con el que solicitaron el visado para emigrar a Estados Unidos el 24 de Octubre de 1933. Pasaporte contenido en la División de Manuscritos y Archivos de la biblioteca de Yale University en New Haven (Connecticut). Box 28, Josef Albers Papers (MS32), Manuscripts and Archives, Yale University Library.
- 14 Se ha contado muchas veces que Paul Klee y Wassily Kandinsky pasaron unos días de vacaciones en los Piri-neos Atlánticos. Pero casi nadie ha mencionado que coincidieran también con Josef Albers. Existía una gran distancia entre los maestros mayores y los maestros jóvenes de la Bauhaus, por ello para Albers pasar estos días con sus mayores tuvo que tener su particular relevancia. En verano de 1929, los tres maestros estaban en tres momentos muy diversos de sus carreras. Kandinsky tenía sesenta y dos años, Klee tenía cuarenta y nueve y Albers tan solo cuarenta y uno. Albers no era joven en términos de edad estricta, pero sí en términos de logro profesional, ya que cuando ingresó en la Bauhaus como alumno contaba ya con treinta y dos años.
- 15 Josef Albers, *Klee, Guethary (Biarritz)*, foto collage. The Josef and Anni Albers Foundation (1976.7.5) Inscripción a lápiz por Josef Albers: “Klee, Guethary (Biarritz) / VIII. 1929/ + from Klee”
- 16 Profesor y Señora Kandinsky, Hotel Liliak, Hendaye, Côte Basque. Matasellos: Basses-Pyrénées, 27. VIII. 1929. “Queridos Kandinskys, Ahora tendremos que aguardar a Dessau para intercambiar nuestras experiencias vacacionales. El sol nos ha retenido en la playa durante los últimos días. Mañana por la mañana saldremos hacia París y de allí a casa. Os enviamos nuestros mejores deseos para el resto de las vacaciones. Un abrazo de los Albers” [traducción de la autora]. Ver Nicholas Fox Weber y Jessica Boissel. *Josef Albers and Wassily Kandinsky: Friends in Exile: A Decade of Correspondence, 1929–1940*, Hudson Hills Press, Manchester, VT, 2010, pp. 18-19.
- 17 “En el verano de 1929, viniendo desde España, llegué al País Vasco-Francés. Me puse en contacto con mis padres y encontré una pensión para los tres, Villa Louisiana, en Bidart, cerca de Biarritz. El clima templado y bastante lluvioso de los Pirineos Atlánticos era del agrado de mi madre. Dado que bañarse en el intenso oleaje no era exactamente recomendable, pasamos la mayoría del tiempo haciendo excursiones por la magnífica región a los dos lados de la frontera francesa y española. Más tarde vinieron los Kandinkys a las inmediaciones y pasamos muchas horas de deleite juntos” [traducción de la autora]. Ver Felix Klee, *Paul Klee*, George Braziller, Nueva York, 1962, p. 63.
- 18 Ginebra (1976.7.29), foto collage de dos fotografías; Aviñón (1976.7.20), foto collage de dos fotografías; Barcelona (1976.7.11), foto collage de dos fotografías; (1976.7.151), foto collage de una fotografía; París (1976.7.50), foto collage de dos fotografías; Donostia-San Sebastián (1976.7.6), foto collage de dos fotografías; (1976.7.14), foto collage de seis fotografías; Biarritz (1976.7.5), foto collage de tres fotografías; (1976.7.15), foto collage de tres fotografías; (1976.7.17), foto collage de tres fotografías; (1976.7.18), foto collage de tres fotografías; (1976.7.19), foto collage de dos fotografías; (1976.7.24), foto collage de con una fotografía de Biarritz VIII.29, una fotografía de Ascona VIII.30; (1976.7.38), foto collage de dos fotografías; (1976.7.40), foto collage de dos fotografías; (1976.7.43), foto collage de dos fotografías; (1976.7.49), foto collage de dos fotografías; (1976.7.188), fotografía sin montar; (96.4502.15), fotografía sin montar; (96.4502.1), foto collage de siete fotografías.

---

**Laura Martínez de Guereñu**, Doctora Arquitecta por la Universidad de Navarra (2006) y Master in Design Studies por Harvard University (2004) es Profesora Contratada Doctora de IE University desde 2008. Su labor investigadora se centra en una línea principal que explora temas de percepción, narrativas de proyecto y puntos de intersección entre la arquitectura, la tecnología y el arte. Ha investigado y publicado artículos sobre la obra de arquitectos y artistas de tradición moderna como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Giuseppe Terragni, Hans Wittwer, Johannes Duiker, Rudolf Schwarz o Sergei Eisenstein. Es editora de *Josef Albers. An Anthology (1924-1978)*, Fundación Juan March (2014), *Rafael Moneo. Portfolio Internacional 1985-2012*, La Fábrica (2013) y *Rafael Moneo. Remarks on 21 Works*, The Monacelli Press (2010), todos ellos en doble versión inglesa y castellana. Email: lguerenu@faculty.ie.edu/ laura.guerenu@gmail.com