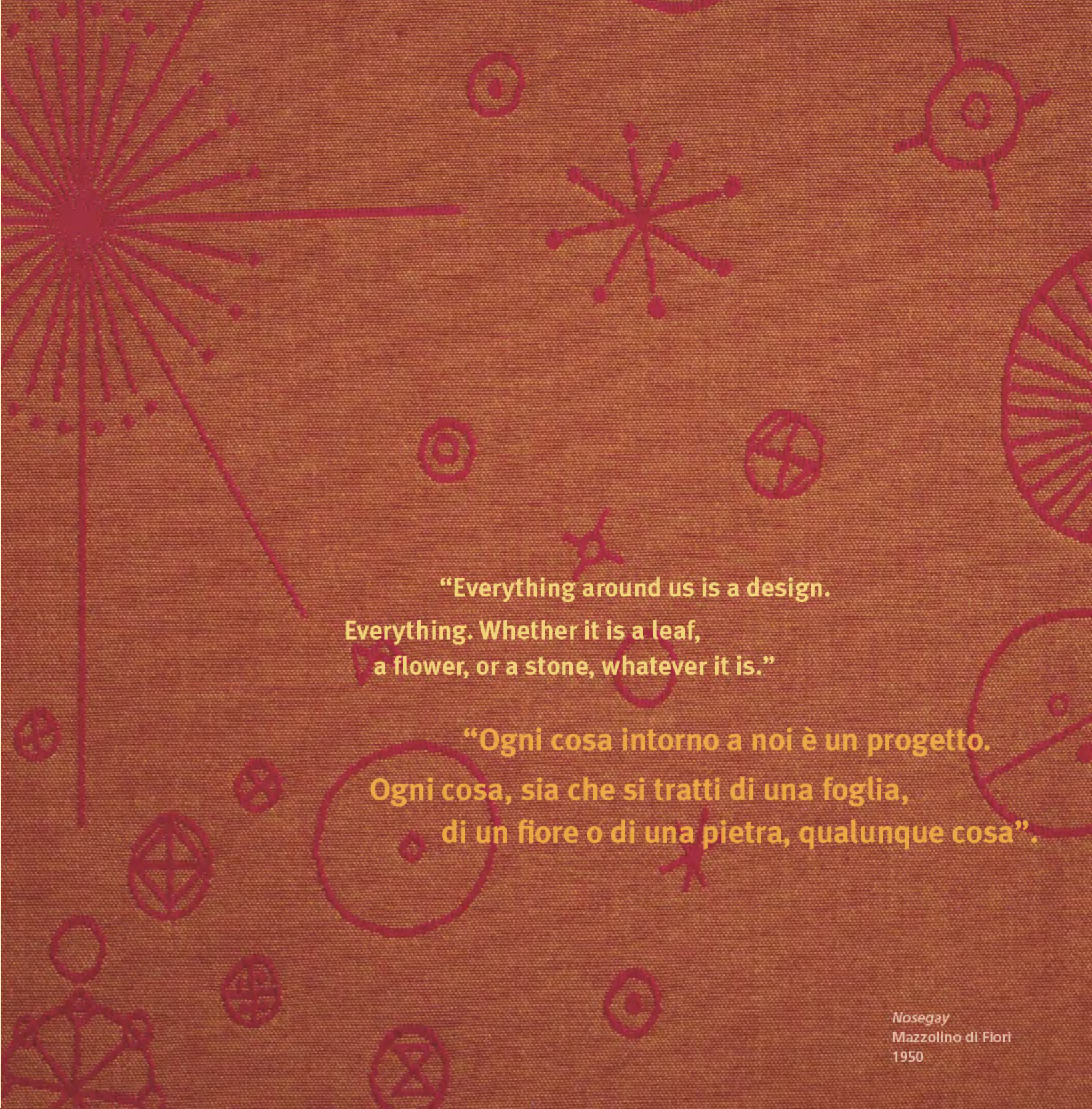
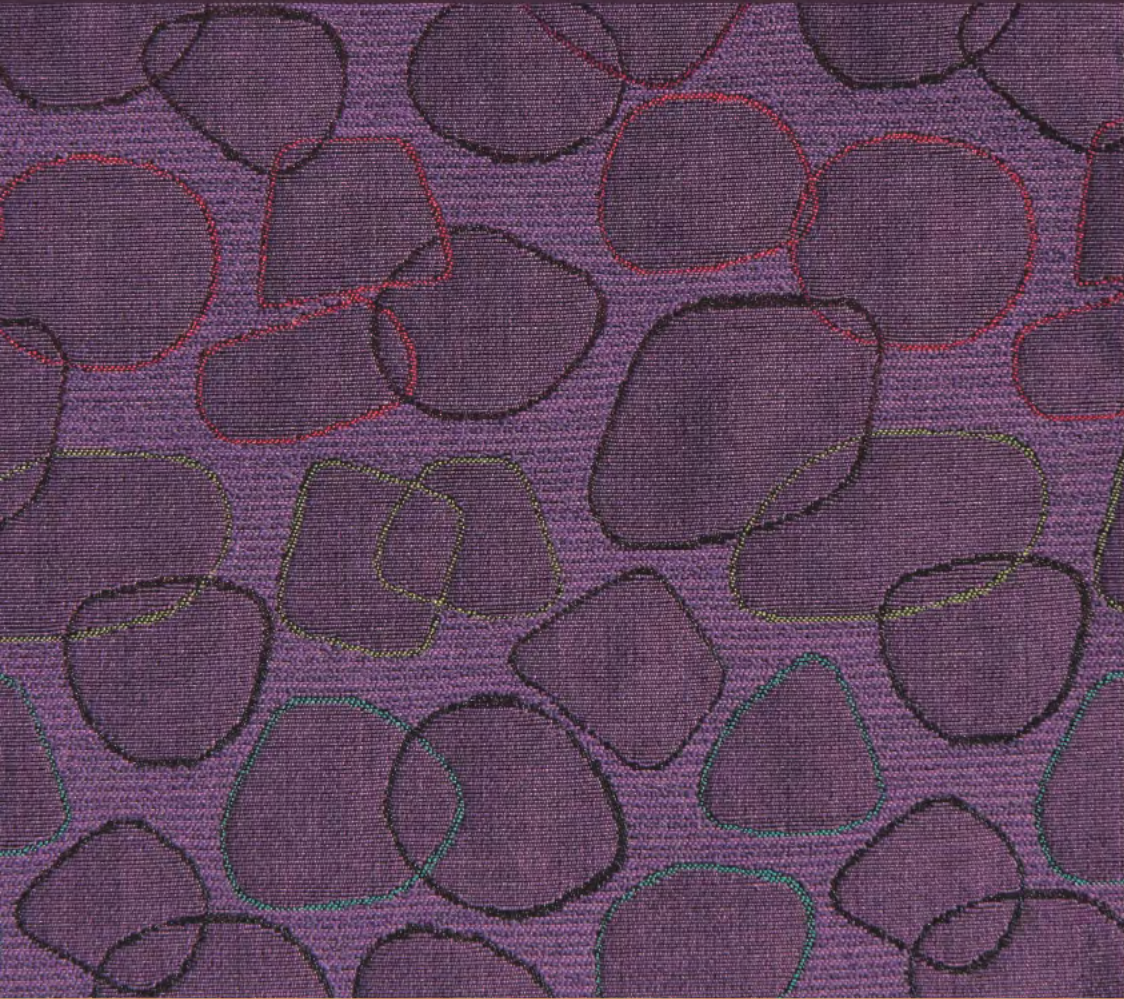


Ruth Adler Schnee

A Passion for Color

Una passione per il colore





“Everything around us is a design.
Everything. Whether it is a leaf,
a flower, or a stone, whatever it is.”

“Ogni cosa intorno a noi è un progetto.
Ogni cosa, sia che si tratti di una foglia,
di un fiore o di una pietra, qualunque cosa”.

Museo di Palazzo Mocenigo, Fondazione Musei Civici di Venezia
Kibel Gallery, University of Maryland, School of Architecture, Planning and Preservation
Present / Presentano:

Ruth Adler Schnee: *A Passion for Color / Una passione per il colore*
Ronit Eisenbach + Caterina Frisone, Editors / *Curatori*

This catalogue accompanies the exhibit by the same name,
presented June 4 – August 28, 2011 at Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia /
*Questo catalogo accompagna l'omonima mostra, allestita dal 4 giugno al 28 agosto
al Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia*

Distribution / *Distribuzione:*
Skira, Milano
© July 2011 / Luglio 2011

Nosegay
Mazzolino di Fiori
1950

Ruth Adler Schnee a Venezia

Giandomenico Romanelli *Direttore della Fondazione dei Musei Civici di Venezia*
Director, *The Venice Civic Museum Foundation*

Ruth Adler Schnee comes from the United States, but in the distant past, her roots and indeed her childhood memories are European. In particular, her roots come from that intellectual school that — in a broad sense — laid the foundations and established the cultural and moral framework of modern intellectual life.

Palazzo Mocenigo with its Centre for the History of Textiles and Costume has not been unaware of this historic development; its impact has also been substantial in defining the way we conceptualize the form and iconography of the present. Today, with the help of friends and patrons, Mocenigo is called upon to recognize and propose a modern classicism, complete and full — perfect in its unfolding of signs, patterns, and colors of incomparable balance, elegance and rigor. It does so through a rediscovery of the work of Adler Schnee in the field of woven textiles and textile design.

The fabrics of Ruth Adler Schnee represent much more than decorative design. Within them, one can recognize a geometry that goes beyond the skilled construction of a motif to be used for furnishing or any other function. Her designs connect us with historical memory and offer us a methodology that is as much a tool for teaching as one for understanding the relationship between knowledge and reality. Or better, they put into form a space and a time in which reason and clarity, seriousness and commitment are the backbone of a worldview, the essential plot of a universe of meaning and rigor, of vigilant consciousness, and of responsible and civilized humanity. And that is no small feat.

Ruth Adler Schnee proviene dagli Stati Uniti ma, in lontananza, le sue radici e, addirittura, la sua fanciullezza, si giocano nel cuore dell'Europa, da quella scuola — in senso lato — che ha messo le basi e ha sviluppato le cifre linguistiche e morali della più pregevole e consapevole modernità.

Palazzo Mocenigo con il suo Centro di Storia del tessuto e del costume non è stato certo, nel recente passato, insensibile a questa declinazione di una storia che non è certo minore nell'evolvere dei segni e delle forme di una siffatta elaborazione sul presente. Ma è oggi chiamata a ri-conoscere e proporre, esponendo, grazie ad amici e mecenati, nell'opera della Adler Schnee nel campo della tessitura e del design del tessile, una classicità compiuta e piena, perfetta nel suo dispiegarsi in segni, trame, colori di inconfondibile equilibrio, eleganza, rigore.

Si è tentati di dire che le stoffe di Ruth Adler Schnee definiscono assai di più che un disegno decorativo e che vi si riconosce una geometria che va oltre la sapiente costruzione di un motivo da usare nell'arredo o in qualsivoglia altro impiego: quel disegno ci riporta alla memoria e ci rende presente un metodo che è esercizio didattico non meno che trama di conoscenza e di rapporto con il reale, anzi: che mette in forma uno spazio e un tempo in cui la ragione e la lucidità, la serietà e l'impegno costituiscono l'ossatura di una visione del mondo, la trama imprescindibile di un universo di senso e rigore, di coscienza vigile e accorta, di umanità civile e responsabile, insomma. E non è poco.



Table of Contents

Tavola dei contenuti

- 4** Introduction
Introduzione
Ronit Eisenbach

- 11** **TEXTILES FROM THE EXHIBIT / TESSUTI IN MOSTRA**

- 26** European Émigrés in the US: Mid-century Textile Design Culture
Gli emigrati europei in America e la cultura tessile di metà Novecento
Elda Danese

- 32** Design Generations
Generazioni di designers
Ronit Eisenbach

- 36** **TEXTILES FROM THE EXHIBIT / TESSUTI IN MOSTRA**

- 50** Adler/Schnee: Between Two Worlds
Adler/Schnee: tra due mondi
Glen Mannisto

- 56** A Shared Passion for Color
Una comune passione per il colore
Caterina Frisone

- 60** Exhibition / *Mostra*

- 63** Credits / *Crediti*



Introduction *Introduzione*

Ronit Eisenbach

Drawing inspiration from artifacts as diverse as the threads on her sewing table, the plan of her neighborhood, or seedpods found on the beach, Ruth Adler Schnee unearths the underlying structure of her source and translates her encounters into the medium of cloth. She expertly employs texture, pattern and color to create designs that hover between reference and abstraction. Perhaps it is the sheer joy of this play—the interaction of figure and ground, minute and urban scale, pattern and form, sinuous line and geometric edge—that explains the draw of the work.

Of course, Adler Schnee does not design in a vacuum. She refers to the work of other artists and designers as well as influential 20th century movements such as Biomorphism, Streamlining, and Abstract Expressionism. As Elda Danese points out in her essay, Adler Schnee is part of a larger movement of women textile designers and European émigrés to America who influenced modern art and mid-century design through their teaching and work. Adler Schnee and other (usually female) designers fought hard to insert their “decorative” work into the environments of purist modernist architects. Their textiles enlivened and softened these stark spaces, adding color, warmth, and often a lighthearted touch. Viewing Adler Schnee’s body of woven work, together with her sketches and images of her early hand-printed fabrics, offers us the chance to appreciate the richness and specificity of our world. When seen through the eyes of a gifted designer like Adler Schnee, the ordinary gives rise to new forms and meanings.

Traendo ispirazione da manufatti tanto numerosi quanto i fili del suo tavolo da cucire, la pianta del suo quartiere o i baccelli trovati sulla spiaggia, Ruth Adler Schnee scopre la struttura di fondo della sua ispirazione e trasferisce le sue scoperte all’interno delle stoffe. Manipola abilmente trama, disegno e colore per creare progetti che oscillano tra realtà e astrazione. Forse è la pura gioia di questo gioco — l’interazione tra figura e sfondo, scala minuta e scala urbana, disegno e forma, linea sinuosa e bordo geometrico — che spiega il disegno dell’opera.

Naturalmente, la Schnee non è priva di riferimenti. Guarda al lavoro di altri artisti e *designers*, nonché influenti movimenti del XX secolo come il Biomorfismo, il Razionalismo e l’Espressionismo astratto. E come Elda Danese sottolinea nel suo saggio, la Schnee è parte di un movimento più ampio di donne disegnatrici di tessile e di emigranti europee negli Stati Uniti che hanno influenzato l’arte moderna e il *design* del periodo centrale del secolo scorso mediante il loro insegnamento e lavoro. La Schnee e altri *designers* (solitamente donne) hanno lottato duramente per far utilizzare il loro disegno “decorativo” negli ambienti degli architetti puristi modernisti. I loro tessuti hanno animato e ammorbidito questi spazi rigidi grazie all’aggiunta di colore, calore e, spesso, di un tocco di spensieratezza. Osservare l’intera produzione dei tessuti di Ruth, insieme ai disegni e alle immagini delle sue prime stoffe stampate a mano, ci offre la possibilità di apprezzare la ricchezza e la varietà del nostro mondo. Visto attraverso gli occhi di una *designer* di talento come la Schnee, l’ordinario si trasforma dando luogo a nuove forme e significati.



Ruth at age 13 with brother Charles, grandmother Mathilda and father Joseph, dachshund Mucki — at the Düsseldorf house and, far right, in the family Opel, 1935 / *Rut a 13 anni con il fratello Charles, la nonna Mathilda, il padre Joseph e il bassotto Mucki — nella casa di Düsseldorf e, all'estrema destra, nella Opel familiare, 1935*

Ruth Adler Schnee was born in 1923 to a cultured German-Jewish family who fled Nazi Germany soon after *Kristalnacht* and settled in Detroit, Michigan. Degrees from the Rhode Island School of Design and Cranbrook Academy of Art (under the tutelage of Eliel Saarinen) and an internship in New York City with America's "first industrial designer," Raymond Loewy, prepared Adler Schnee for a career in Design. But it was recognition won in an architecture competition that set her on her path as a textile designer.

In 1946, when Adler Schnee was an architecture student at Cranbrook, the *Chicago Tribune* offered a competition, "Better Rooms for Better Living." The challenge was to design a house that could accommodate new household gadgets developed during the war years. After having designed the home, Adler Schnee could not find textiles to cover the large glass areas that she had designed. She explains that "traditional, drab cabbage rose motifs were the only available textiles for domestic interiors. So I set out to design window coverings that felt appropriate for my modern concept." An architect whose firm was designing automotive showrooms for new models saw her draperies and said, "This is exactly what we need. Can you supply it?" Adler Schnee replied, "There's no way I can supply it! It's in my imagination; it's not on the market." The firm gave her a deposit and promptly set her up in the textile business. "VOILA! A new career was born."

Ruth Adler Schnee nacque nel 1923 da una colta famiglia ebreo-tedesca fuggita dalla Germania nazista subito dopo la "Notte dei Cristalli", stabilendosi a Detroit, nel Michigan. Le due lauree, ottenute presso la Rhode Island School of Design e la Cranbrook Academy of Art (sotto la guida di Eliel Saarinen), e uno stage a New York con il "Primo industrial designer" d'America, Raymond Loewy, avviarono la Schnee alla carriera nel campo del *Design*. Ma fu il riconoscimento ottenuto nel concorso di architettura del Chicago Tribune che le aprì la strada come *designer* tessile.

Nel 1946, quando Ruth Adler Schnee era una studentessa di Architettura a Cranbrook, il Chicago Tribune indisse un concorso, "Spazi migliori per una vita migliore". La sfida era quella di progettare una casa che avrebbe dovuto ospitare i *gadget* domestici nati durante gli anni della guerra. Dopo aver progettato la casa, la Schnee non riusciva a trovare i tessuti per rivestire le ampie superfici vetrate che aveva progettato. Così diceva: "Il tradizionale disegno con la rosa carnosa grigia era stato fino ad allora l'unico tessuto disponibile per gli interni domestici. Così scelsi di realizzare i rivestimenti delle finestre cercando un *design* che maggiormente rispondesse al mio concetto di moderno". Un architetto la cui azienda stava progettando uno *showroom* automobilistico vide i suoi tendaggi e disse: "Questo

During her long career, Ruth Adler Schnee has had the opportunity to realize her vision in a variety of media. Her textile designs evolve from inspiration to hand-printed silkscreened cloth to woven upholstery fabrics. Sketches, quotes, and the transformation of her designs through material changes and time offer a window into her design process. As she translates a pattern from one realm to another, Adler Schnee uses the opportunity to rework, rethink and renew her efforts. She will often return to an initial source or an earlier pattern to "perfect it."

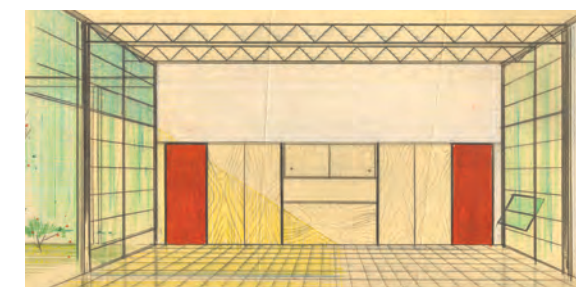
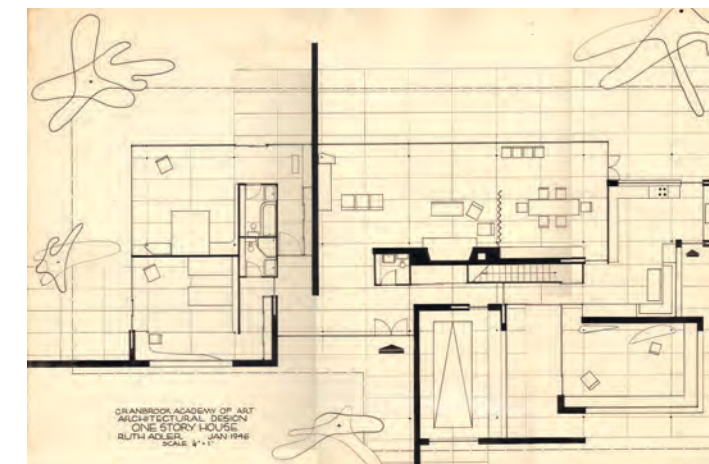
è esattamente quello che ci serve. Sarebbe in grado di fornircelo?" La Schnee rispose: "Non c'è modo che ve lo possa fornire! E' solo nella mia immaginazione, non è sul mercato". L'azienda diede alla Schnee un acconto e, prontamente, lei avviò la sua attività nel settore tessile. "Voilà! Una nuova carriera era nata".

Durante la sua lunga carriera, Ruth Adler Schnee ha avuto l'opportunità di realizzare i suoi disegni su una grande varietà di supporti. I suoi progetti tessili si sono evoluti dall'ispirazione a serigrafie stampate a mano, e, da ultimo, a tessuti d'arredamento. Schizzi, citazioni e mutamento di materiale nella realizzazione dei suoi progetti ci danno un'idea del suo processo evolutivo. Mentre trasforma un disegno da una realtà all'altra, la Schnee sfrutta l'opportunità di rielaborare, ripensare e rinnovare il suo *design*. Ritorna spesso all'ispirazione iniziale o allo schema precedente per "perfezionarlo".



above, Cranbrook Academy of Art Design Class, Ruth Adler Schnee seated on left, 1946 / *sopra, Corso di Progettazione Artistica alla Cranbrook Academy of Art, Ruth Adler Schnee seduta a sinistra, 1946*

right, "Better Rooms for Better Living" competition submission, House Plan and Perspective, 1946 / *a destra, Concorso "Spazi migliori per una vita migliore", progetto consegnato, pianta e vista prospettica della casa, 1946*





The evolution of *Germination* to *Strata*, to *Strata Echo* and later *Stratum*, is a wonderful example of this process. Adler Schnee's initial inspiration for *Germination* came from the landscapes she encountered on their 1948 honeymoon in Arizona and Colorado: "I had never seen The West. It was a life changing experience to view the red layers of soil against the vast blue western sky. The biomorphic shapes between the horizontal, stratified earth forms became seedpods." Her 1948 hand-printed *Germination* design was converted by ICF / Unika Vaev into a woven textile in 1994. The work had a second life as it carried over into the design now known as *Strata*.

Adler Schnee revisited *Germination* in 1950, feeling that she had not done justice to the beauty she had witnessed in the American West. She simplified the pattern, using only the flowing horizontal furrows to create *Strata*. This new iteration won the prestigious International Celanese Corporation Award, and the resulting publicity lifted the firm into the national limelight, placing Adler/Schnee Designs among mid-century modern masters. *Strata* was a single color print for drapery, until one of Detroit's foremost architects required two colors to complete a project. *Strata Echo* emerged when she shifted the screen position and printed two colors. In 2008, the Rhode Island School of Design commissioned alumna Adler Schnee to develop wrapping paper. The pattern was reworked once again to create *Stratum*.



top, *Germination*, hand-printed fabric, 1948 / in alto, "*Germination*", stoffa stampata a mano, 1948

bottom, *Germination*, in situ, c.1949 / in basso, "*Germination*", tenda, 1949 circa

left, Edward Schnee with *Germination* screen, c.1948 / a sinistra, Edward Schnee con lo schermo "*Germination*", 1948 circa



Strata, printed on burlap, employed as wallpaper in first Adler/Schnee showroom, 1949 / "*Strata*" stampata su tela ruvida usata come carta da parati nel primo showroom Adler/Schnee, 1949



Stratum wrapping paper, 2008
carta da regalo "*Stratum*", 2008



left, *Strata Echo*, printed for Detroit architect Louis Redstone, 1951 / a sinistra, "*Strata Echo*", stampata per l'architetto di Detroit Louis Redstone, 1951

L'evoluzione di "*Germination*" a "*Strata*", a "*Strata Echo*" e, infine, a "*Stratum*", è un meraviglioso esempio di questo processo. L'ispirazione iniziale della Schnee per "*Germination*" era derivata dai paesaggi che ella aveva incontrato durante la sua luna di miele, nel 1948, in Arizona e in Colorado: "Non avevo mai visto il West. E' stata un'esperienza che cambia la vita quella di vedere gli strati rossi di terreno contro il vasto cielo blu occidentale. Le forme biomorfe comprese tra le linee orizzontali e stratificate della terra si trasformavano in baccelli". Il disegno della Schnee "*Germination*", stampato a mano nel 1948, fu convertito nel 1994 da ICF/Unika Vaev in una stoffa tessuta. L'opera ebbe una seconda vita quando fu trasformata nel progetto conosciuto come "*Strata*".

La Schnee rivisitò "*Germination*" nel 1950, poiché sentiva che non aveva reso giustizia alla bellezza di cui era stata testimone nel West americano. Semplificò il motivo, utilizzando solo i solchi che scorrevano orizzontali, e creò "*Strata*". Questa nuova iterazione vinse il prestigioso "Premio Internazionale di Celanese Corporation" e la pubblicità che ne derivò portò l'azienda alla ribalta nazionale, collocando Adler/Schnee *Designs* tra i maestri moderni della metà del secolo. "*Strata*" era stata una stoffa per tendaggi stampata a colore singolo, fino a quando uno degli architetti più importanti di Detroit la richiese, per completare un progetto, a due colori. "*Strata Echo*" nacque quando la posizione dello schermo fu spostata e la stampa venne fatta a due colori. Nel 2008, la Rhode Island School of Design commissionò all'allieva Schnee di sviluppare un progetto per carta da regalo. Ancora una volta il modello venne rielaborato per creare "*Stratum*".

Ronit Eisenbach's essay, "Design Generations," reflects on the role of inspiration and the transmission of design ideas across generations, while Caterina Frisone's essay, "A Shared Passion for Color," considers Adler Schnee's use of color in the context of Venetian glass.

As a practicing interior and textile designer, Adler Schnee has received numerous design awards and honors. Her friends and collaborators included Charles and Ray Eames, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright, Minoru Yamasaki and Buckminster Fuller, among others. Along with her husband, Edward Schnee, she was an important figure in bringing the mid-century modernist movement to Michigan. In his essay, "Adler/Schnee: Between Two Worlds," Glen Mannisto explains that the Schnees promoted a modern sensibility in Detroit through lectures, commissions, exhibitions and conversations with customers about the beauty of the merchandise in their store.

Ruth Adler Schnee continues to support and advance the preservation of classic modernist architecture in Detroit. Since 1995, she has been working with ANZEA Textiles to create new designs for woven upholstery fabric as well as to reissue, translate, and mass-produce her brightly colored, hand-printed archival fabric designs from the 40s and 50s. Now in her late 80s, Adler Schnee continues to work as an interior space planner and textile designer. The exhibition, *Ruth Adler Schnee: A Passion for Color* at the Palazzo Mocenigo closes the circle, bringing the émigré back to Europe to influence a new generation of designers.

Il saggio di Ronit Eisenbach "Generazioni di *Designers*" riflette sul ruolo dell'ispirazione e sulla trasformazione dell'idea attraverso le generazioni, mentre il saggio di Caterina Frisone, "Una comune passione per il colore" analizza l'uso del colore della Schnee nel contesto della lavorazione del vetro veneziano.

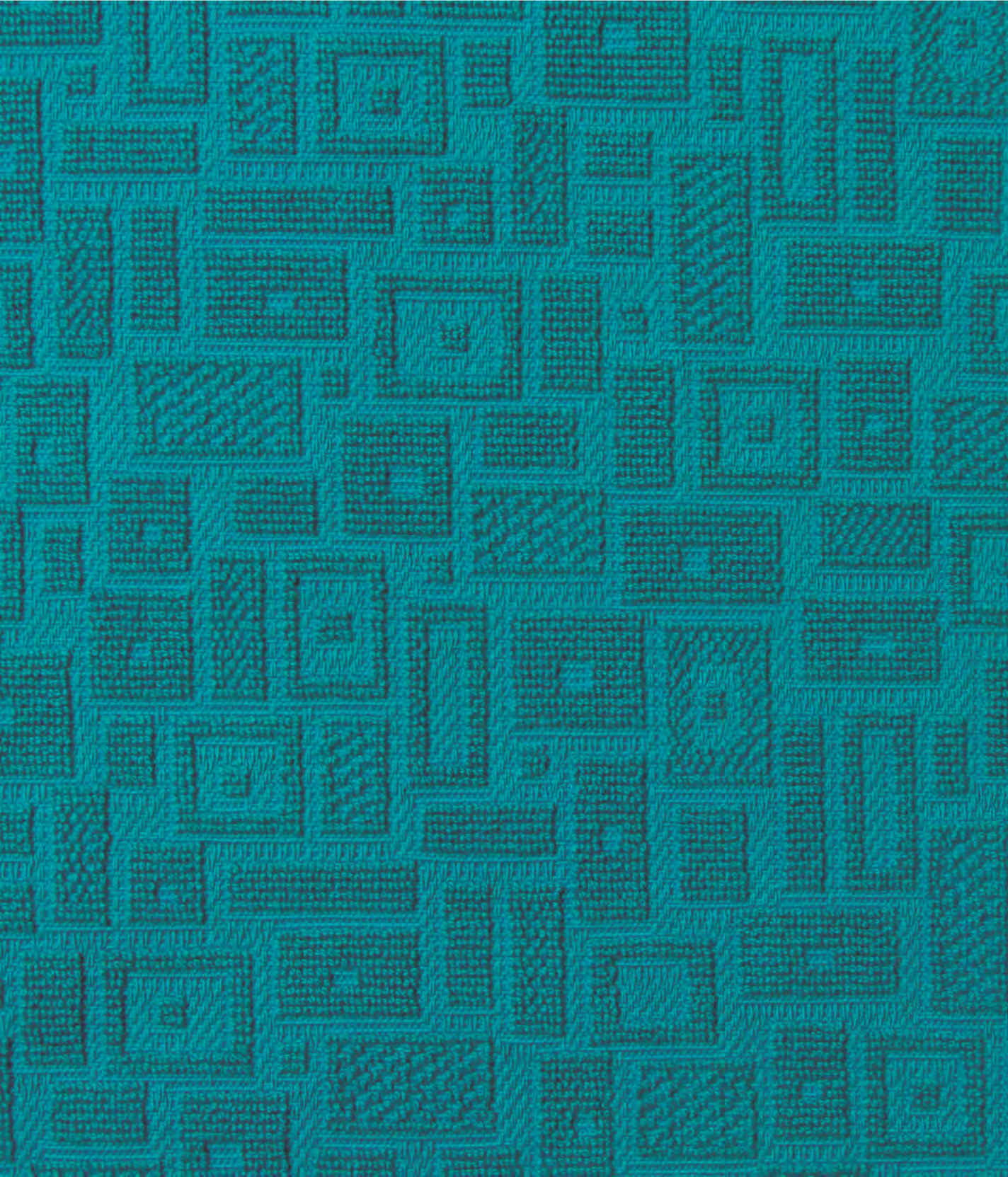
Come praticante e *designer* tessile, Ruth Adler Schnee ricevette numerosi premi di design e onorificenze. I suoi amici e collaboratori inclusero, tra gli altri, Charles e Ray Eames, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright, Minoru Yamasaki e Buckminster Fuller. Insieme al marito, Edward Schnee, ella fu una figura determinante nel promuovere il movimento modernista del periodo centrale del secolo scorso, in Michigan. Nel saggio, "Adler/Schnee: tra due mondi", Glen Mannisto, spiega come gli Schnees promossero a Detroit una sensibilità moderna attraverso conferenze, lavori, mostre e conversazioni con i clienti sulla bellezza della merce del loro negozio.

La Schnee continua a sostenere e promuovere la conservazione dell'architettura classica modernista di Detroit. Dal 1995, lavora con Textiles ANZEA sia per creare nuovi *design* per tessuto d'arredamento che per ristampare, trasformare e produrre in serie i suoi *design* d'archivio degli anni '40 e '50, dai colori ancora brillanti. Ora, a quasi novant'anni, la Schnee continua a lavorare come progettista di spazi interni e come *designer* tessile. La mostra "Una passione per il colore: Ruth Adler Schnee" a Palazzo Mocenigo chiude il cerchio, riportando l'emigrata Schnee in Europa per ispirare una nuova generazione di *designers*.



The plates that follow present a selection of materials exhibited at the Palazzo Mocenigo—Adler Schnee's initial sketches and thoughts, mid-century hand-printed fabrics, and their evolution into the "repeated" woven textiles produced by ANZEA and ICF/Unika Vaev. As in the exhibition, these materials are juxtaposed, offering a glimpse into Adler Schnee's design process. Two groupings are interspersed among the four essays.

Le tavole che seguono presentano una selezione di materiali esposti a Palazzo Mocenigo—schizzi iniziali e pensieri della Adler Schnee, stoffe stampate a mano della metà del secolo scorso e la loro evoluzione nei tessuti "ripetuti" prodotti da ANZEA e ICF/Unika Vaev. Come nella mostra, questi materiali sono messi l'uno accanto all'altro, dando modo di capire il processo di progettazione della Adler Schnee. Due gruppi si alternano tra i quattro saggi.



Building Blocks *Isolati urbani*

2000



Slits & Slats *Fessure & lamelle*

1947 : 2000 *reissue / riedizione*



Wireworks Trafileria

1950 : 2002 reissue / riedizione



This design was inspired by a visit to Alexander Calder's studio in Massachusetts. He had sculpted a series of fireplace tools which enchanted me. After we printed it, Detroit architect Louis Redstone fell in love with it and used the drapery fabric for his own office.

Questo disegno fu ispirato da una mia visita allo studio di Alexander Calder in Massachusetts. Egli aveva scolpito una serie di strumenti per camino che mi avevano incantato. Dopo averlo stampato, l'architetto di Detroit Louis Redstone se ne innamorò e utilizzò il tessuto per il suo ufficio.



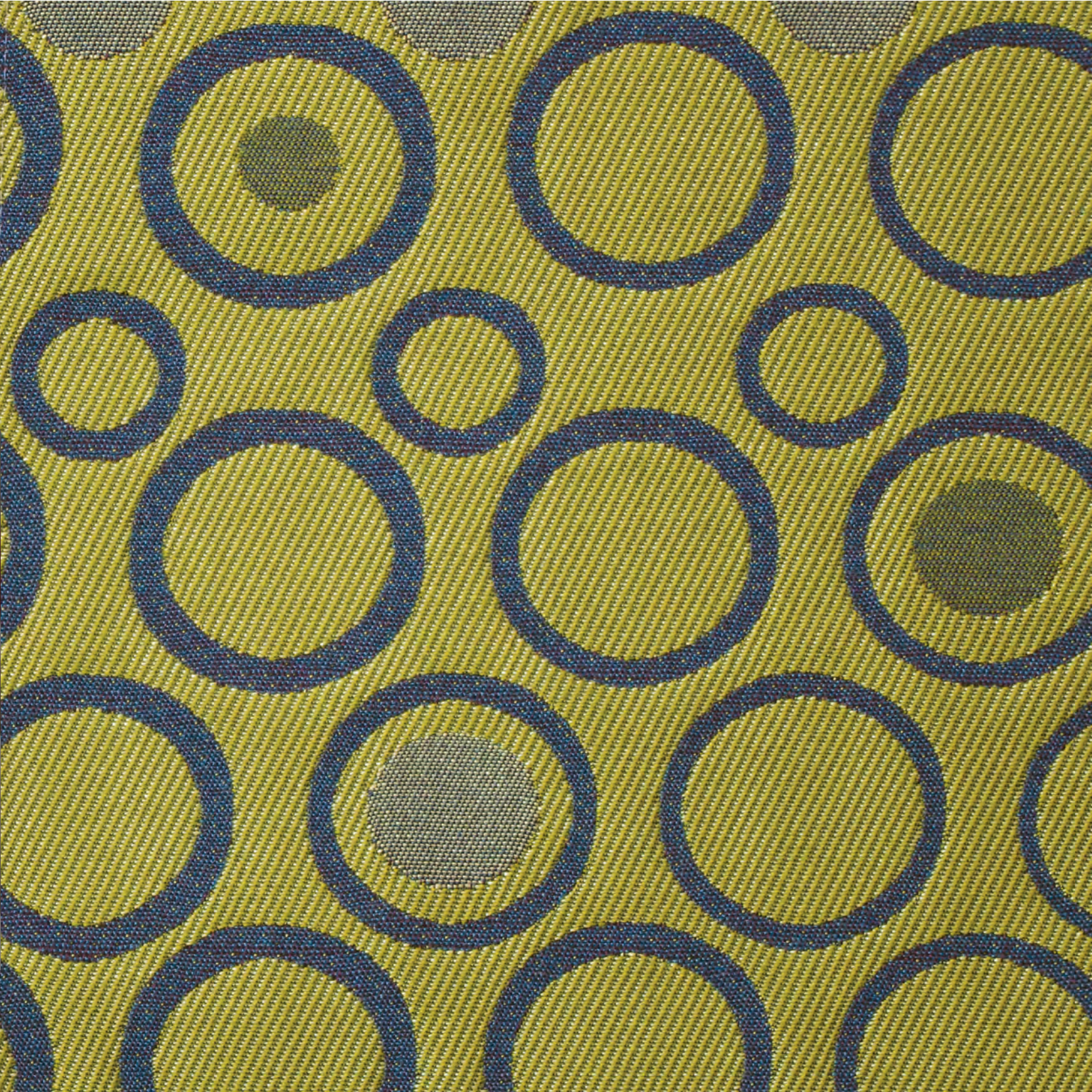


Strings & Things Corde & Cose

1949 : 1997 reissue / riedizione

Cordwood Cordwood

1940 : 2002 reissue / riedizione



Semaphore Semaforo

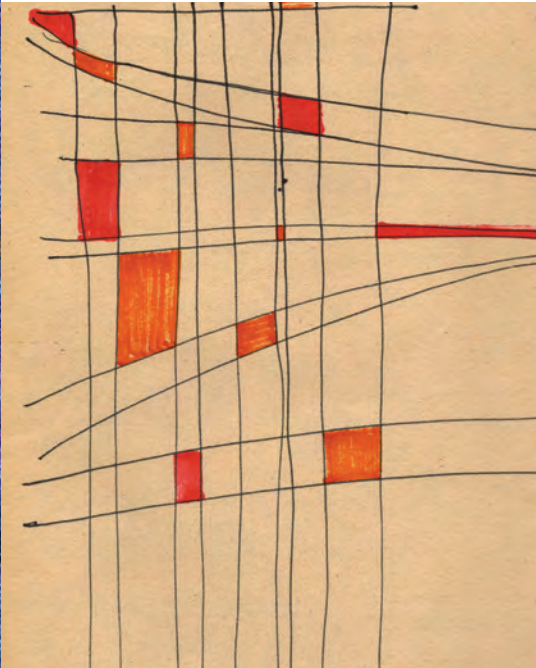
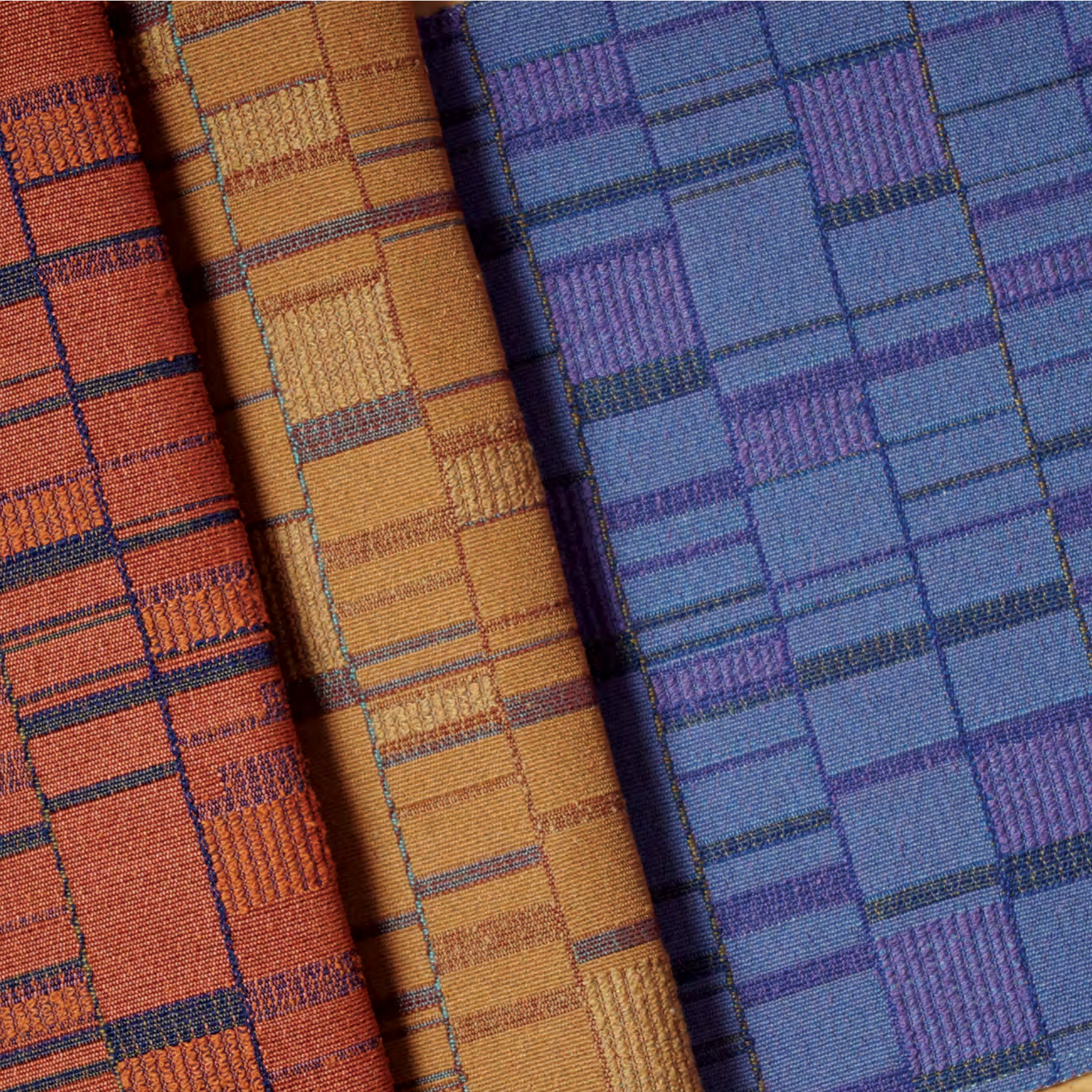
1953 : 2001 reissue / riedizione

My love for trains and their equipment has fascinated me my entire life. It almost landed me in jail. I was caught sketching the Newport Train Station during World War II as a German alien (I was not yet an American citizen). Still, I caught this signal apparatus with oscillating arms.

Il mio amore per i treni e le loro attrezzature mi hanno affascinato per tutta la mia vita. Questo fatto, una volta, mi fece quasi andare in carcere. Fui scoperta mentre disegnavo la stazione ferroviaria di Newport durante la II Guerra Mondiale — come se fossi una clandestina tedesca (non ero ancora una cittadina americana). In ogni caso, riuscii a cogliere questo dispositivo segnaletico a bracci oscillanti.

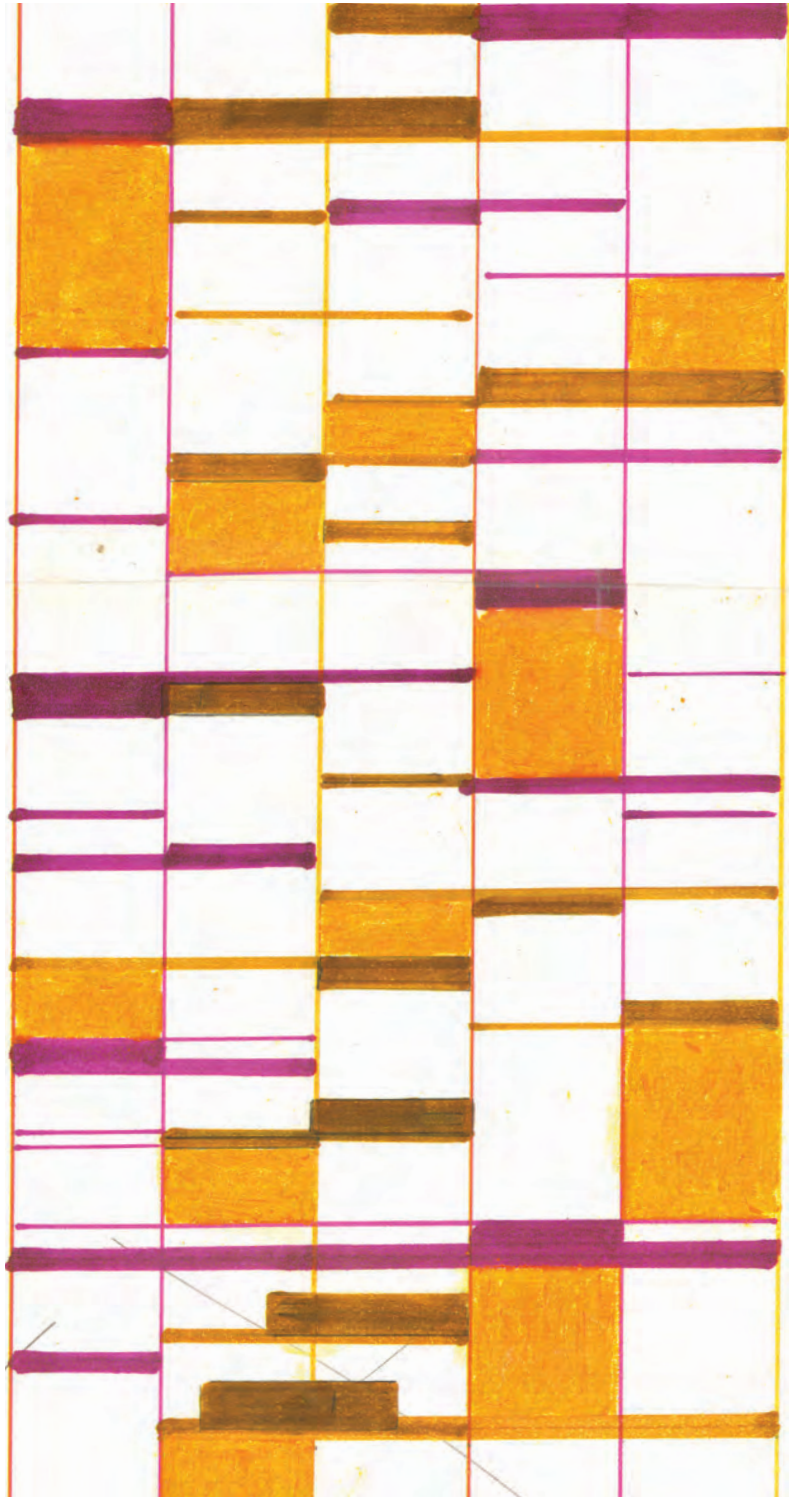






Banners *Trafilieria*

1950 : 2002 reissue / riedizione





Loopholes
Scappatoie
1940

European émigrés in the US: mid-century textile design culture

*Gli emigrati europei in America
e la cultura tessile di metà Novecento*

Elda Danese

April 12, 1947: Ruth Adler Schnee, who had been living in America for eight years, receives a telegram announcing her success in winning the architectural competition “Better Rooms for Better Living,”¹ whose title appears to express the modernist ideal of renewing the environment and the domestic life. Her project for the contest captured the attention of a Chicago-based architecture firm, which especially appreciated the abstract-patterned draperies conceived for her design and decided to commission her to realize such printed fabrics.

This was the starting point of her career as a designer of printed fabric, a career marked by important assignments and collaborations, such as those with Buckminster Fuller for the Ford Rotunda and Minoru Yamasaki for the World Trade Center, as well as several awards, conferred by the American Institute of Decorators, the American Institute of Designers and the Celanese Corporation, among others. In a way it was an unexpected professional choice, which can be seen now as the integration between her initial training as a fashion designer at Cass Technical High School in Detroit and her subsequent studies of Interior Architecture at the Rhode Island School of Design and Architecture at the Cranbrook Academy of Art.



Loja and Eliel Saarinen with Marianne Strengell in her weaving studio at Cranbrook, 1958 / Marianne Strengell con Loja e Eliel Saarinen nello studio di tessitura della Strengell at Cranbrook, 1958

12 aprile 1947: Ruth Adler Schnee, che risiede in America da otto anni, riceve un telegramma con cui le viene comunicato di aver vinto il concorso di architettura “Better Rooms for Better Living”,¹ competizione il cui titolo sembra esprimere l’ideale modernista di rinnovamento dell’ambiente e del vivere domestico. Il suo progetto attirò l’attenzione di uno studio di architettura di Chicago, che avendo particolarmente apprezzato il *pattern* astratto dei tendaggi della sua proposta decise di commissionarle la realizzazione di quelle stoffe stampate.

In questo modo era iniziata la sua carriera di disegnatrice di tessuti stampati, attività che sarebbe stata segnata da moltissimi incarichi, collaborazioni—come quelli con Buckminster Fuller per la Ford Rotunda e con Minoru Yamasaki per il World Trade Center—e numerosi premi, assegnati, tra gli altri, dall’American Institute of Decorators, dall’American Institute of Designers e dalla Celanese Corporation. Era stata una scelta professionale imprevista, che oggi appare come il punto d’incontro tra la sua iniziale formazione come *designer* di moda alla Cass Technical High School di Detroit e i successivi studi di architettura di interni alla Rhode Island School of Design and Architecture e alla Cranbrook Academy of Art.

Especially from the mid-forties, the modern design of textiles emerged as a field of growing significance. The names of its founding figures — with Ruth Adler Schnee among them — became known and recognized both in the history of textiles and in the more general area of interior design. In that period, when Adler Schnee studied at Cranbrook, the woven work of Loja Saarinen, then Director of the Textile Department, served as an example of the integration of textiles within the environments created by her husband Eliel and other designers. In 1942, Loja Saarinen stepped down as Head of Department, a role taken over by her fellow countrywoman Marianne Strengell,² who remained in that position until 1961. She was professionally known for the design of upholstery fabric realized for clients such as General Motors, Ford Motors, Knoll Associates, Raymond Loewy, Russel Wright and Eero Saarinen.

Strengell's assignments, just like Adler Schnee's achievements in the printed textile field, tell us how Detroit and Chicago emerged as centers of modern interior design. The conjunction of industrial development in the automobile sector, alongside the construction of modern public and private buildings, fostered the demand for modern materials in interior design.

Studio Loja Saarinen, 1935 /
Lo studio di Loja Saarinen, 1935



Soprattutto dalla metà degli anni Quaranta, il moderno *design* di tessuti si era affermato come un settore di crescente importanza e i nomi delle sue principali esponenti — tra cui compare quello di Ruth Adler Schnee — diventarono noti e riconosciuti sia nel campo della tessitura che nell'area più generale del *design* d'interni. In quel periodo, la Schnee studiava alla Cranbrook Academy of Art, i lavori al telaio di Loja Saarinen — allora direttrice della sezione di tessitura — costituivano un esempio di integrazione di tali materiali d'arredo negli ambienti disegnati dal marito Eliel e da altri progettisti. Nel 1942 Loja Saarinen aveva lasciato l'incarico chiamando a sostituirla una sua connazionale, Marianne Strengell,² rimasta alla guida della sezione fino al 1961. Quest'ultima era nota professionalmente anche per i rivestimenti realizzati per clienti come General Motors, Ford Motors, Knoll Associates, Raymond Loewy, Russel Wright e Eero Saarinen.

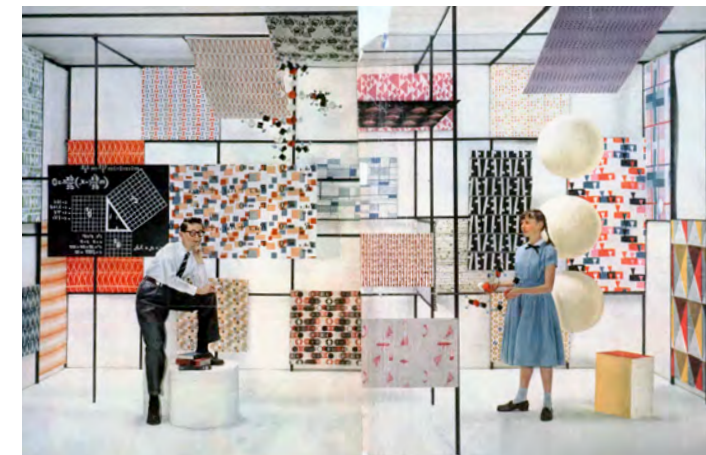
Gli incarichi della Strengell, al pari delle realizzazioni della Adler Schnee nel campo dei tessuti stampati, raccontano di come nell'area tra Detroit e Chicago la congiuntura dello sviluppo industriale del settore automobilistico e la costruzione di moderni edifici pubblici e privati avessero favorito a richiesta di nuovi rivestimenti per le opere di *design* d'interni, materiali in sintonia con il modernismo delle nuove architetture.

Soprattutto nel periodo dell'immediato dopoguerra le tecniche artigianali che molte *designer* avevano appreso nelle scuole d'arte si erano rivelate adatte a una produzione su commissione, formalmente coerente con la cultura e l'ambiente del *design* e dell'architettura modernista. D'altra parte, la stampa serigrafica e la lavorazione con i telai a mano davano la possibilità di ideare e produrre quantitativi limitati di tessuti. Questa è una delle ragioni che aveva portato, tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, alla nascita di numerose attività di progettazione e produzione tessile contemporanea, spesso in forma di *partnership* familiare: nell'area del Midwest e

Especially during the immediate postwar time period, the crafts learned by women designers in art schools turned out to be suitable for made-to-order works, formally coherent with the design of modern architecture. Screen prints and handlooms offered an opportunity to conceive and produce limited quantities of fabric. This is one of the reasons why, between the forties and sixties, we see the emergence of small-scale establishments for designing and manufacturing contemporary textiles. These establishments were often family partnerships: in the Midwest and New York one can cite, in addition to Ruth and Edward Schnee, Estelle and Erwin Laverne, Eleanor and Henry Kluck, Vera and George Neumann, Doris and Leslie Tillet, Charles and Ray Eames.³

After the Second World War, a tangle of relationships inextricably linked the work of many architects and representatives of the European artistic avant-garde with teaching and design activities in the United States. Both the Lavernes and Ray Eames had studied with Hans Hofmann, the German painter who emigrated in the early thirties to the United States and became an important figure in the American post war art scene. The renowned textile designer Jack Lenor Larsen had also attended Hofmann's classes before enrolling at Cranbrook, where he studied with Marianne Strengell. In the time period before his immigration, Hofmann was the director of the Schule für Bildende Kunst in Munich, which had counted Adler Schnee's mother among its students.

Among the designers who emigrated to the United States, many were women who had studied weaving. This discipline, introduced in European schools of Art Education to meet the growing demand by female students, contributed to the formation of a significant group of designers and craftswomen. Among these, the figure of Anni Albers, a Bauhaus teacher, stands out as an important example. Albers, who arrived in the United States with her husband Josef in 1933, taught textile design at Black Mountain College



Ruth's fabrics were included in a *Life Magazine* article showcasing mid-century American textile design / I tessuti di Ruth vennero pubblicati in un articolo della rivista "Life" che aveva illustrato il design tessile americano della metà del secolo scorso

New York, oltre alla coppia formata da Ruth e Edward Schnee, si possono citare Estelle e Erwin Laverne, Eleanor e Henry Kluck, Vera e George Neumann, Doris e Leslie Tillet, Charles e Ray Eames.³

Un fitto intreccio di relazioni è esemplificativo dell'inestricabile collegamento tra il lavoro di molti architetti ed esponenti delle avanguardie artistiche europee con le successive attività di insegnamento e di progettazione negli Stati Uniti. Sia i coniugi Laverne che Ray Eames avevano seguito le lezioni di Hans Hofmann, il pittore tedesco che, emigrato all'inizio degli anni Trenta negli Stati Uniti, era diventato un punto di riferimento di grande importanza per la scena artistica americana del dopoguerra. Anche il noto *textile designer* Jack Lenor Larsen, prima di iscriversi alla Cranbrook Academy of Art — dove aveva studiato con Marianne Strengell — aveva frequentato il corso di Hofmann. Nel periodo precedente al suo trasferimento, Hofmann aveva diretto a Monaco la Schule für Bildende Kunst che tra i suoi studenti annoverava anche la madre di Ruth Adler Schnee.

Nel gruppo dei *designers* emigrati molte erano le donne che avevano studiato tessitura: la

until 1949. In that year, an exhibition of her textiles was organized at the Museum of Modern Art in New York. Invited by Albers in the late forties, two other European immigrants, Trude Guermonprez and Franziska Mayer, joined the College's Textile department. Lore Kadden Lindenfeld, who also attended the Black Mountain College in the mid-forties, soon became a leading figure in textile design for American industry.⁴

The vivid continuity of the Bauhaus experience in the United States finds its zenith in 1937, with the founding in Chicago of the "New Bauhaus,"⁵ an institution directed by László Moholy-Nagy. In 1938, Bauhaus professor Marli Ehrman was asked to direct the weaving laboratory. Ehrman's methodology, similar to the one followed by Albers and Strengell, was characterized by enhancing the fabric's surface's qualities and reducing its decorative effects in order to underscore the textile's structure and materiality. Such a process starts from a reflection on the relationships between the yarn and the weave.

didattica di questa disciplina, introdotta nelle scuole europee di istruzione artistica per rispondere alla crescente domanda femminile, aveva contribuito alla formazione di un gruppo significativo di progettiste e artigiane. Tra queste emerge la figura di Anni Albers, una docente del Bauhaus che, arrivata assieme al marito Josef negli Stati Uniti nel 1933, aveva insegnato *textile design* al Black Mountain College fino al 1949, anno in cui era stata organizzata la mostra delle sue opere tessili al Museum of Modern Art di New York. Invitate da Albers verso la seconda metà degli anni Quaranta, altre due emigrate europee, Trude Guemonperez e Franziska Mayer, avevano lavorato nella sezione tessile del *college*. Lore Kadden Lindenfeld, che aveva frequentato il Black Mountain College nella seconda metà degli anni Quaranta, divenne ben presto una figura di spicco nella progettazione tessile per l'industria americana.⁴

L'evidente continuità dell'esperienza del Bauhaus negli Stati Uniti trova il suo momento di massima esplicitazione con la fondazione nel 1937 della "New Bauhaus" di Chicago, istituzione diretta da László Moholy Nagy. Nel 1938 Marli Ehrman era stata chiamata a dirigere il laboratorio di tessitura. La metodologia di Ehrman, al pari di quella seguita da Albers e Strengell, era caratterizzata dalla evidenziazione delle qualità della superficie tessile e dalla riduzione degli effetti decorativi, privilegiando il lavoro sulla struttura e la materia del tessuto.

Tale processo prende avvio da una riflessione sul rapporto tra i filati e le loro possibilità di intreccio. Un diverso approccio distingue il lavoro di Ruth Adler Schnee. La Schnee guarda ai tessuti come a superfici flessibili su cui forme organiche e geometriche possono essere articolate in ritmiche composizioni cromatiche. Nei suoi progetti il colore rappresenta un elemento cruciale di espressività, in consonanza con l'affermazione dello storico francese Michel Pastoureau, secondo cui "il colore ha sempre avuto rapporti privilegiati con i supporti tessili".

A different approach distinguishes the work of Ruth Adler Schnee. She looks at textiles as flexible surfaces on which organic and geometrical shapes can be articulated in rhythmic, chromatic compositions. In her projects, color constitutes a crucial element of expression, in consonance with the statement by Michel Pastoureau, the French historian, according to whom "color has always had a privileged relationship with textiles."⁶

In the repetition of the microstructure formed by the threads, the weaver produces various textured surfaces where the possibility of working freely with colored shapes is sensibly reduced. In Adler Schnee's works, the color is emancipated from the support when she uses the screen print technique. Today, the modern character of these patterns finds a novel expression in ANZEA Textiles' contemporary use of the Jacquard loom, an early 19th c. technology that mechanically interweaves the threads in elaborate shapes. These woven renditions of Adler Schnee's early mid-century and late 20th c. designs give us the opportunity to admire her 50-year-old designs anew.



Plaid, 1951 /
Plaid, 1951

Nella ripetizione delle microstrutture formate dai fili, il tessitore produce una varietà di superfici in cui la possibilità di lavorare liberamente con le forme colorate è sensibilmente ridotta. Nei lavori della Schnee il colore — anche come risultato della tecnica serigrafica — è emancipato dal supporto. Oggi, il carattere moderno di questi *pattern* trova una nuova espressione attraverso l'uso da parte dell'impresa tessile ANZEA del telaio *Jacquard*, una tecnologia che permette di ottenere forme elaborate attraverso l'intreccio dei fili. Queste interpretazioni tessili di disegni della metà e della fine del secolo scorso ci offrono l'opportunità di ammirare nuovamente gli storici lavori di Ruth Adler Schnee.

Fission Chips,
c.1950 /
Frammenti
di scissione,
1950 circa



- 1 Cranbrook Archives. Edward and Ruth Adler Schnee Papers.
- 2 Robert J. Clark-Andrea P.A. Belloli (eds), *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950*, New York, Harry N. Abrams, 1984, p.196.
- 3 Pat Kirkham, ed., *Women Designers in the USA 1900-2000. Diversity and Difference*, Exhibition catalogue, The Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, Design and Culture, November 15 2000 – February 2001, Yale University Press, New Haven–London, 2000.
- 4 Mary Emma Harris, M. *The Arts at Black Mountain College*, MIT Press, Cambridge, 1987.
- 5 In 1939 this institution changed its name to "Chicago School of Design," and in 1944 took the name of "Institute of Design." In 1949 it became the "Illinois Institute of Technology Institute of Design" (aka IIT School of Design).
- 6 Michel Pastoureau "L'uomo e il colore," in *Storia dossier*, n.5, Firenze, Giunti, 1987, p.19.

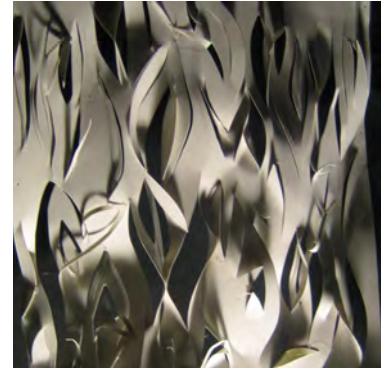
- 1 Cranbrook Archives. Edward and Ruth Adler Schnee Papers.
- 2 Robert J. Clark-Andrea P.A. Belloli (eds), *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925-1950*, New York, Harry N. Abrams, 1984, p.196.
- 3 Pat Kirkham, ed., *Women Designers in the USA 1900-2000. Diversity and Difference*, Exhibition catalogue, The Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, Design and Culture, November 15 2000 – February 2001, Yale University Press, New Haven–London, 2000.
- 4 Mary Emma Harris, M. *The Arts at Black Mountain College*, MIT Press, Cambridge, 1987.
- 5 Nel 1939 questa istituzione era diventata la "Chicago School of Design", e nel 1944 aveva preso il nome di "Institute of Design". Infine, nel 1949, divenne "Illinois Institute of Technology Institute of Design" (nota come "IIT School of Design").
- 6 Michel Pastoureau "L'uomo e il colore", in *Storia dossier*, n.5, Firenze, Giunti, 1987, p.19.



Seedpods
Bacelli
2000

Design Generations *Generazioni di Designers*

Ronit Eisenbach



“Art and design cannot be taught, it must be learned.”

“L’arte e il design non possono essere insegnati, devono essere imparati”.

Eliel Saarinen

top right,
Architecture
student James
Han’s 2009
reinterpretation
of *Seedpods* /
in alto a destra,
*Reinterpretazio-
ne di “Bacelli”*
dello studente
di Architettura,
James Han, 2009

Ruth Adler Schnee and I are two generations apart. Yet, we have much in common — our RISD and Cranbrook education, our Jewish heritage, and a belief in what Ruth so aptly calls “a spirit of experimental design.” Our shared values have led to a series of projects to document and share Ruth’s work with a wider audience. To do so, we have collaborated with talented artists and designers of Ruth’s generation, my generation, and my students’ generation.

When I curated the 2009 exhibit *Ruth Adler Schnee: A Passion for Color and Design* for the Kibel Gallery at the University of Maryland, I kept students in mind. Ruth’s principles of good design greeted the visitor at the entry. Inside, her initial sketches were juxtaposed with the fabrics they ultimately inspired, offering a glimpse into Ruth’s design journey. Fabric samples produced in a variety of color ways were available for visitors to handle and compare.

At the time of Ruth’s visit, I was teaching a beginning architecture studio with architect Carl Lostrito. At the Foundations level, our goal is to develop students’ design process, discipline, and judgment. An understanding of design fundamentals — composition, form, pattern, line, and texture — is developed through a rigorous process

Ruth Adler Schnee ed io siamo di due generazioni diverse, eppure, abbiamo molto in comune: la nostra educazione a RISD e a Cranbrook, la nostra eredità ebraica e la convinzione in quello che Ruth giustamente chiama “uno spirito per la progettazione sperimentale.” I nostri valori comuni hanno portato a sviluppare una serie di progetti che hanno permesso di documentare e condividere il lavoro di Ruth con un pubblico più ampio. Per fare ciò, abbiamo collaborato con artisti e *designers* di talento della generazione di Ruth, della mia, e di quella dei miei studenti.

Nel 2009, mentre curavo “Ruth Adler Schnee: una passione per il colore e il progetto” per la Galleria Kibel presso l’Università del Maryland, pensavo agli studenti. I principi del buon *design* di Ruth davano il benvenuto al visitatore all’ingresso della mostra. All’interno, i suoi schizzi iniziali erano sistemati vicini ai tessuti che essi avevano ispirato, offrendo uno sguardo al processo di progettazione di Ruth, dall’ideazione al prodotto finito. Campioni di tessuto, prodotti in una grande varietà di colore, erano a disposizione dei visitatori da maneggiare e confrontare.

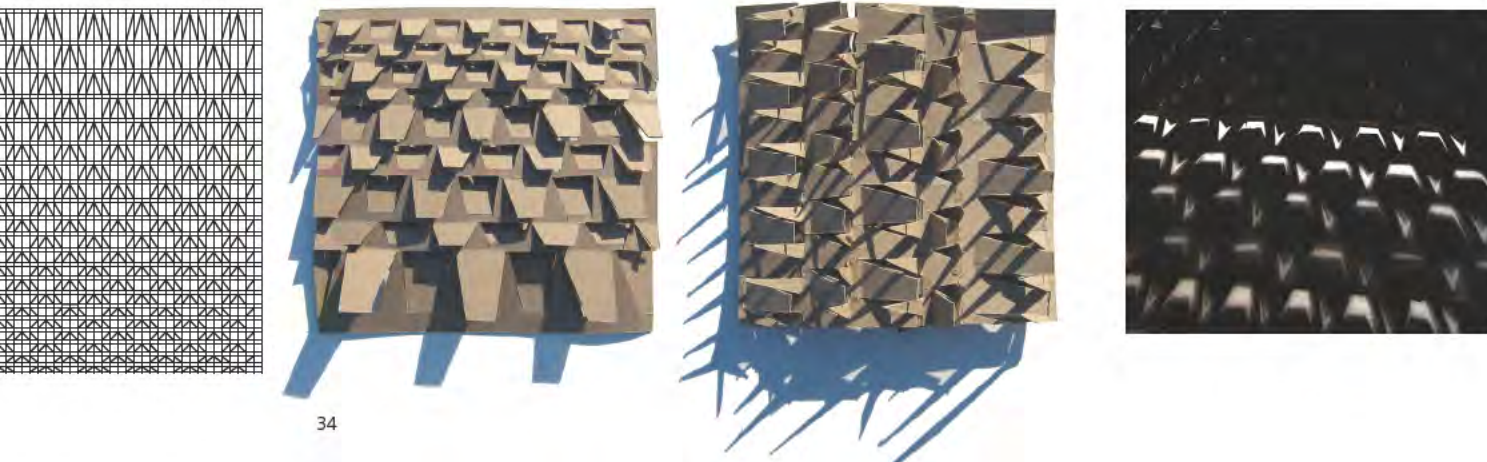
Al tempo della visita di Ruth all’Università del Maryland, stavo tenendo un corso di Progettazione Architettonica per principianti insieme a un architetto, Carl Lostrito. A livello di base, il nostro obiettivo didattico è solitamente quello di svilup-

of “serious play.” What an incredible teaching opportunity we had before us. With Ruth and her work present, we could explore the transformation of design ideas from one generation to another and also study the process of a master designer.

Ruth meticulously reworked ideas. Over decades, she transformed concepts into different media, as when a silkscreen pattern later became the inspiration for a woven fabric. To give our students the chance to experience this transformative process, we asked each to select, analyze and reinterpret one of Adler Schnee’s fabrics using chipboard. The shift from two dimensions to three was as transformative as Ruth’s shift from printed pattern to woven textile. Shadow, light, space, and new textures emerged. Identifying the visual structure of the design and reinterpreting it as an actual structure became central and generative lessons.

James Han selected *Seedpods* (page 32). While Ruth’s original pattern was inspired by nature, Han focused on the undulating, interlocking shapes and the contrasting dark and light bands of her design. Boundary lines between shapes became incisions in the chipboard. This decision allowed Han to create extremely plastic forms where bands of material folded back upon themselves. Han’s final relief was a study in light that recaptured the organic quality of the original seedpods.

Bells, reinterpreted by Michele Rubinstein: analytical drawing, chipboard reliefs, and light pattern study, 2009 / *Campane*, reinterpretato da Michele Rubinstein: disegno di analisi, modello a rilievo, studi della luce, 2009



pare il processo di progettazione, la disciplina e la capacità di giudizio degli studenti. L’apprendimento dei fondamenti del progetto — la composizione, la forma, il disegno, la linea, e la struttura — si sviluppa attraverso un rigoroso processo di “gioco serio”. Che incredibile opportunità di insegnamento avevamo davanti a noi! Con Ruth e il suo lavoro lì presenti, potevamo esplorare il processo di trasformazione di idee progettuali da una generazione all’altra e, al tempo stesso, studiare il lavoro di un maestro *designer*.

Ruth rielaborava meticolosamente le idee. Nel corso dei decenni, ella aveva trasformato i suoi concetti man mano che cambiava supporto, come quando un disegno per una serigrafia era divenuto, in seguito, l’ispirazione per un tessuto. Per dare ai nostri studenti la possibilità di sperimentare questo processo di trasformazione, abbiamo chiesto a ciascuno di scegliere, analizzare e reinterpretare uno dei tessuti della Adler Schnee, utilizzando del cartone. Il passaggio dalle due alle tre dimensioni era stato per loro tanto mutevole quanto quello di Ruth, nel passaggio dalla tela stampata a quella tessuta. Ombra, luce, spazio, nuove strutture emergevano. Identificare la struttura visiva del progetto e reinterpretarla come struttura reale era diventato l’obiettivo centrale e generatore.

James Han aveva selezionato “Bacelli” (pagina 32). Mentre il motivo originale di Ruth era stato ispirato dalla natura, Han si era concentrato



Detail. Building model with *Bells* screen / *Dettaglio*. Plastico dello schermo “*Campane*”

Michele Rubinstein chose *Bells* (page 36), a repetitious, geometric pattern. When you squint at this pattern, the dark blue darts recede and the bells come forward. Two shades emerge, a bright orange one and a darker one, subtly created by interspersing blue threads with orange. Darts and bells define one another’s edges, while the bells’ trapezoidal shapes suggest perspectival depth. In her rigorous studies, Rubinstein explored this play of illusion and interlocking geometric forms. Flipping the bells and darts back or forth produced varied light patterns, shifted depth perception, and transformed figure/ground relationships. At the building scale, her relief inspired a porous screen where lifted “bell” tabs and voided darts funneled light and shadow.

At Cranbrook, Ruth’s teachers Eliel and Loja Saarinen had insisted on this same spirit of experimental design, “using organic forms, coupled with new and untried materials in ingenious and revolutionary methods.” Initially, Ruth found it difficult to absorb these lessons of the previous generation, but she quickly made them her own. Similarly, Ruth’s example offered our students a significant challenge. Something essential was transmitted — the value of meticulous, rigorous, design exploration paired with what Ruth called “a desire to give new direction to established concepts.”

sulle forme ondulate e ad incastro e sulle bande contrastanti chiaroscure del suo *design*. Le linee di confine tra le forme diventavano incisioni nel cartone. Questa scelta progettuale permetteva ad Han di creare forme estremamente plastiche, dove bande di materiale si ripiegavano su se stesse. Il lavoro a rilievo finale di Han fu uno studio attraverso la luce che restituì la qualità organica del motivo originale di “baccelli”.

Michele Rubinstein ha scelto “*Campane*” (pagina 36), un disegno ripetitivo, geometrico. Quando si guarda questo disegno, si ha la sensazione che i dardi blu scuro retrocedano e le campane si facciano avanti. Emergono due tonalità, una arancione brillante e una più scura, sottilmente ottenute inframmezzando i fili blu con l’arancione. Dardi e campane definiscono ciascuno i bordi dell’altro, mentre le forme trapezoidali delle campane danno profondità prospettica. Nei suoi studi rigorosi, della Rubinstein esplorava questo gioco di profondità visiva e di collegamento di forme geometriche. Muovendo le campane avanti e i dardi indietro si producevano vari disegni di luce e di ombre profonde, trasformando i rapporti tra figura e sfondo. Una volta portato alle dimensioni di un edificio, il lavoro a rilievo aveva dato vita a una facciata-schermo dove le linguette delle “campane” sollevate e i vuoti lasciati dalle “freccette” incanalavano luce e ombra.

A Cranbrook, gli insegnanti di Ruth, Eliel e Loja Saarinen avevano insistito sullo stesso “spirito per la progettazione sperimentale”, usando forme organiche, insieme a materiali nuovi e mai usati prima, con metodo ingegnoso e rivoluzionario. Inizialmente, Ruth aveva trovato difficoltà ad assorbire la lezione della generazione che l’aveva preceduta, ma poi la fece subito sua. Allo stesso modo, la lezione impartita da Ruth alla generazione successiva ha offerto una sfida ideale. Qualcosa di essenziale ha unito queste generazioni — un’esplorazione rigorosa e meticolosa del progetto insieme a quello che Ruth chiama “il desiderio di dare nuovo senso a concetti prestabiliti”.

All quotes in this essay taken from Ruth Adler Schnee’s “Personal Statement,” August 29, 1981, Cranbrook Archives, Edward and Ruth Adler Schnee Papers. Tutte le citazioni di questo saggio fanno parte delle “Dichiarazioni personali” di Ruth Adler Schnee, 29 agosto 1981. Archivio di Cranbrook, Documenti cartacei di Edward e Ruth Adler Schnee.

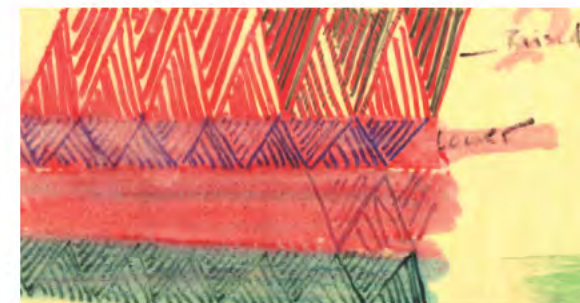
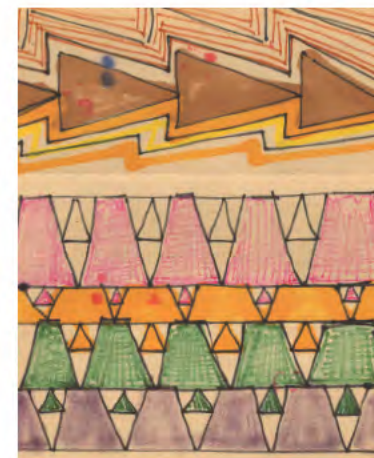
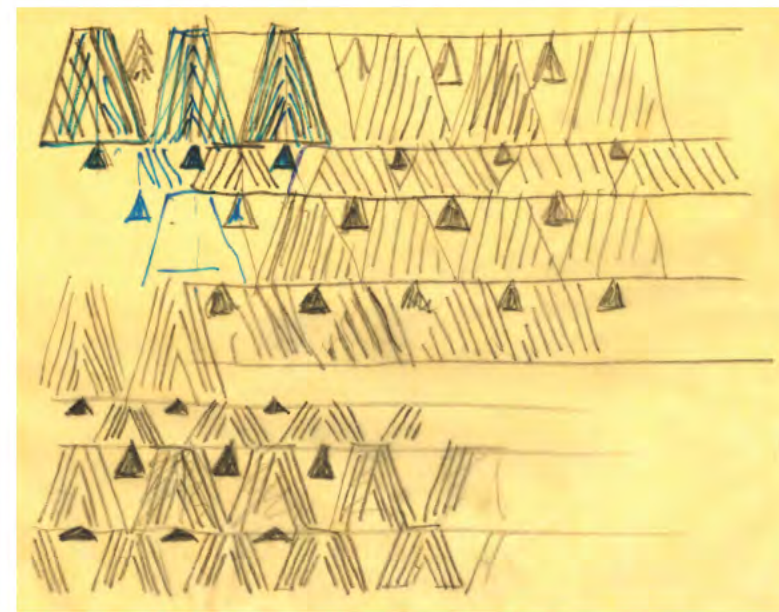


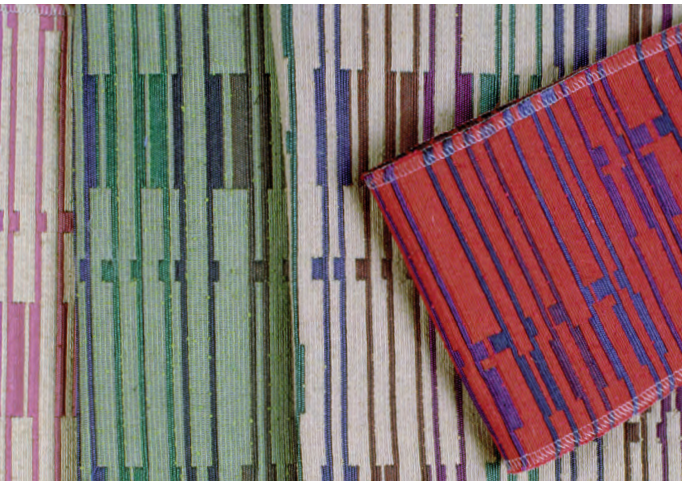
1995

Bells Campane

The variation of sound from a group of ringing bells inspired this design. The concept begins with a simple rendering and evolves into sophisticated weaves, textures and colors, finally resulting in a clean, uncomplicated pattern.

La variazione del suono proveniente da un gruppo di campane aveva ispirato questo progetto. Il concetto inizia con una semplice rappresentazione e si evolve in sofisticati intrecci, trame e colori, dando luogo a un tessuto di disegno pulito e semplice.



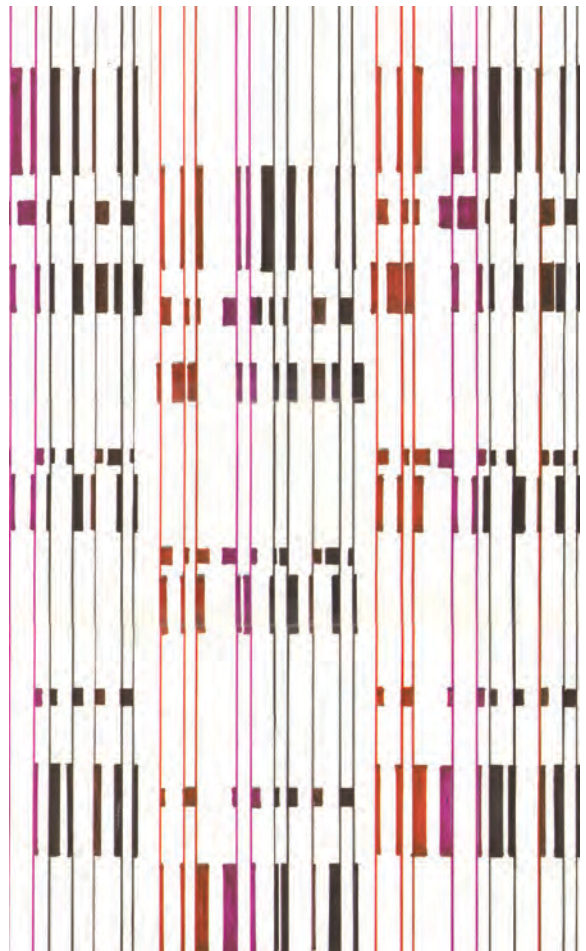


Cadenza
Cadenza

1998



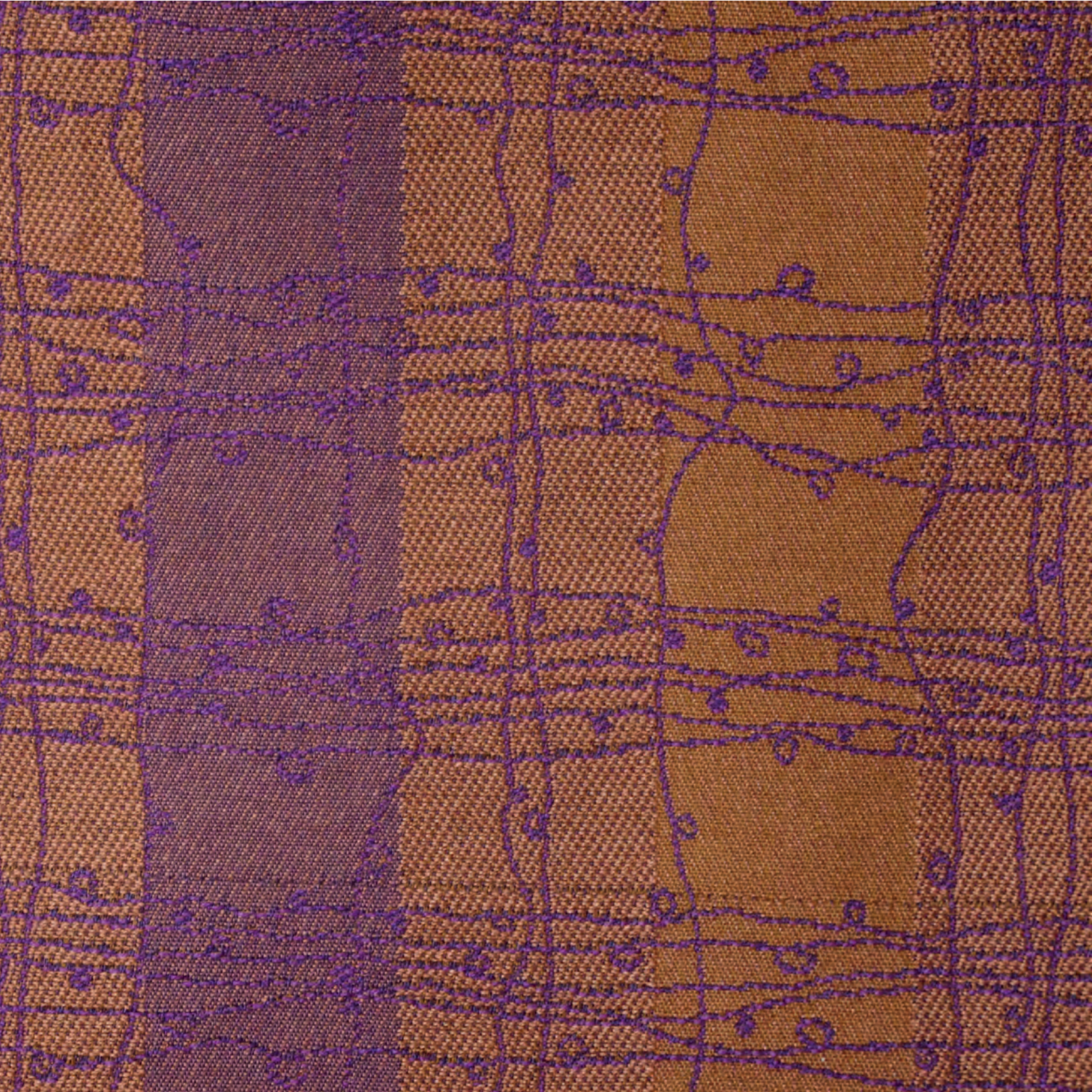
A string quartet from Cass Tech High School performs in Harmonie Park Store, c.1972 / *Un quartetto d'archi della Scuola Tecnica Superiore Cass suona nel negozio di Harmonie Park, 1972 circa*



Since age five, I have had a great love for chamber music. Cadenza's design reflects the joy I experience when listening to rhythmically and symmetrically arranged tunes. I scored it without a key!

Fin dall'età di cinque anni, ho sempre avuto un grande amore per la musica da camera. Il progetto di Cadenza riflette la gioia che provo nell'ascoltare i brani composti ritmicamente e simmetricamente. L'ho composto senza una nota!





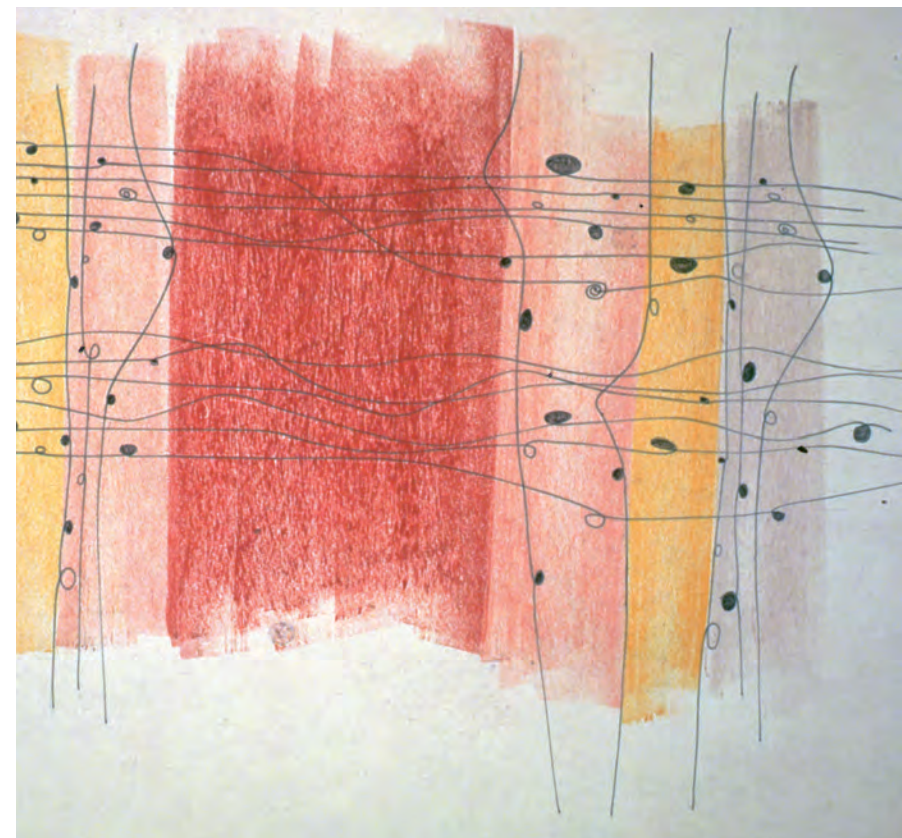
Threads FIII

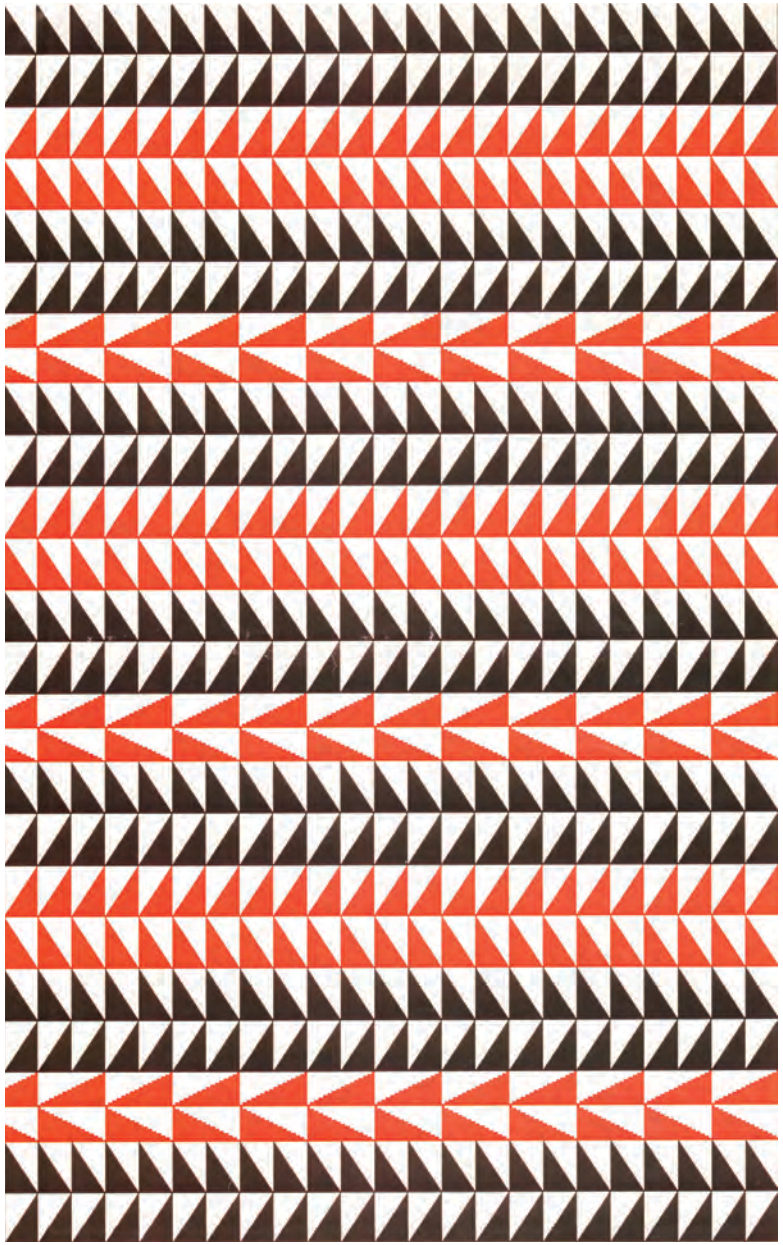
1995



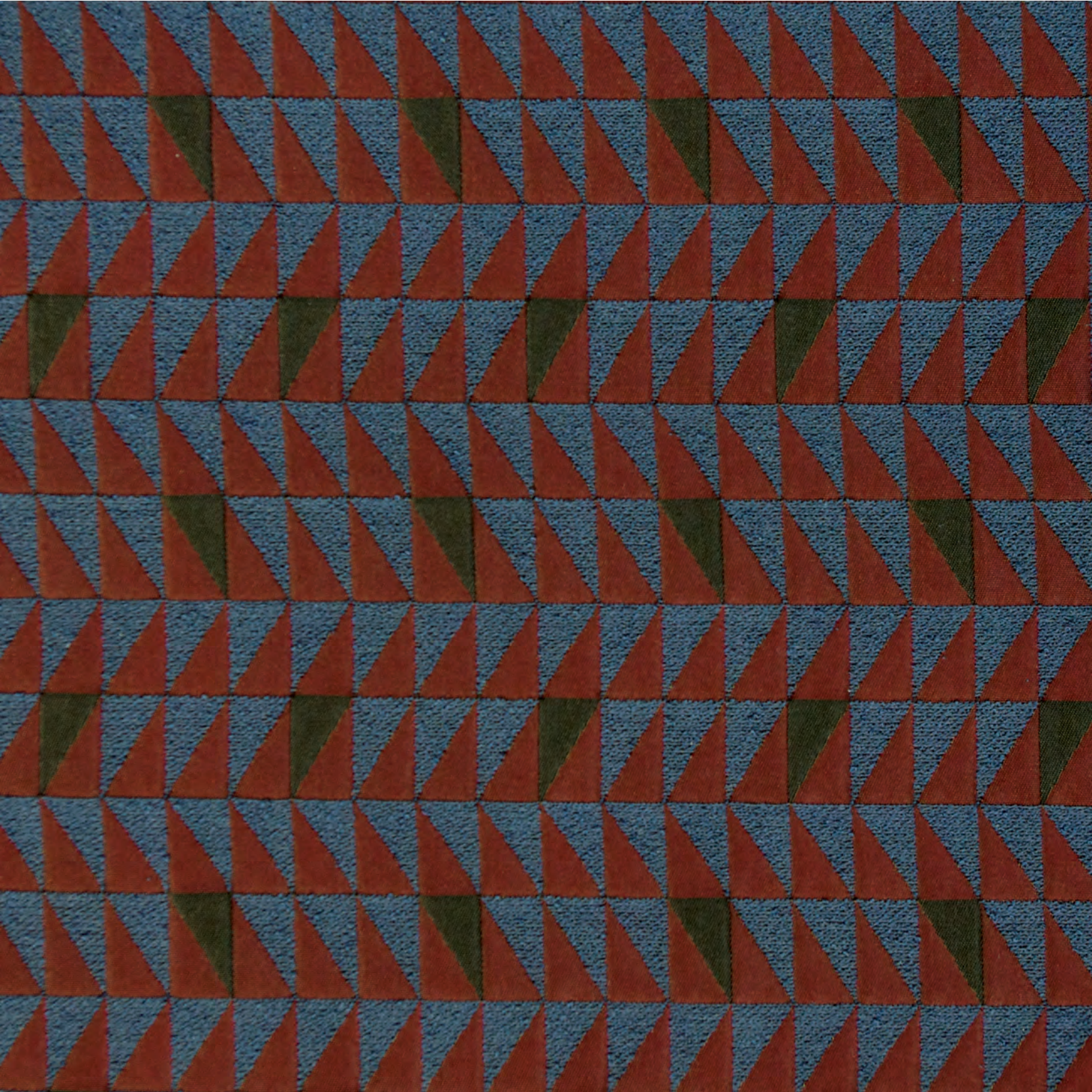
These continuous strands are the yarns I use in needlework or the course of one's life as it is bent, spliced, looped, entangled or interrupted by fate. This design is symbolic of the search to find my own vision in a process that can be chaotic, conflicting and sometimes inspiring.

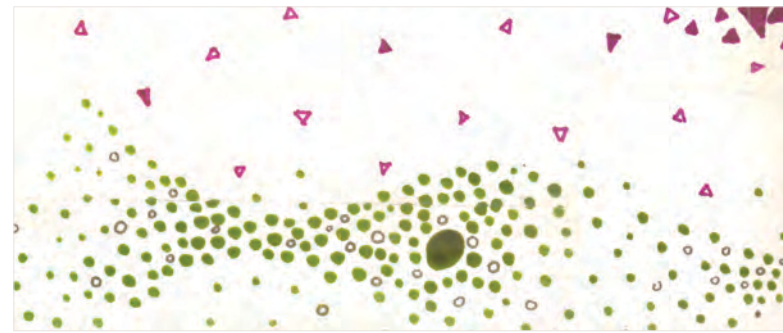
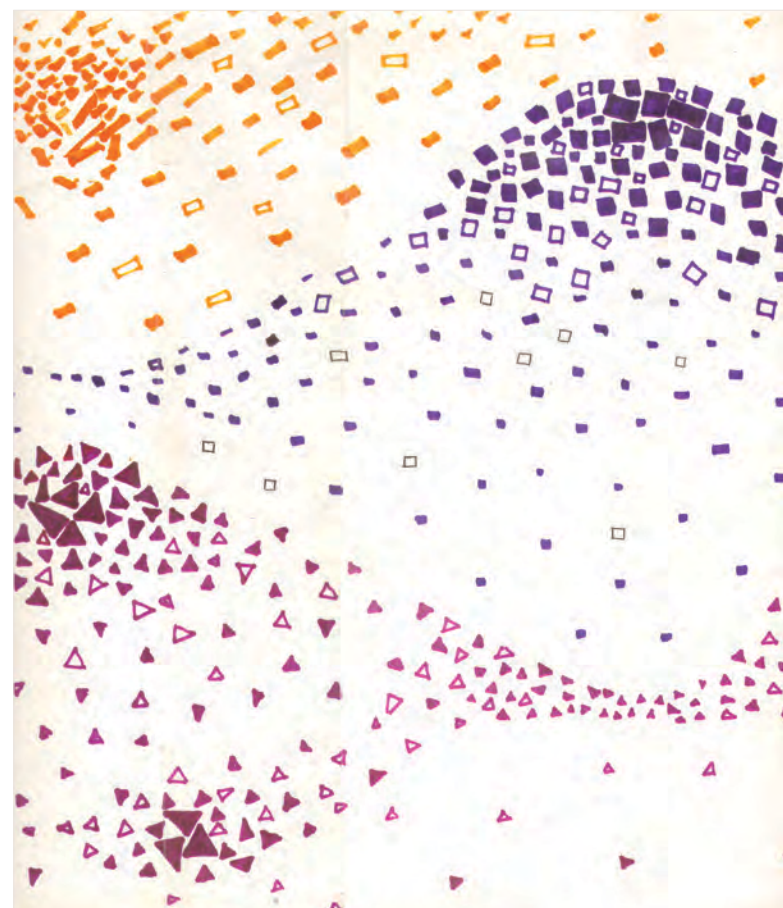
Questi fili continui sono i filati usati nel cucito o nel corso della propria vita, come se fossero piegati, assemblati in parallelo, in un'asola, impiagliati o interrotti dal destino. Questo progetto è simbolo della ricerca che mi è servita per trovare la mia personale visione di un processo che può essere caotico, contrastante e a volte stimolante.





Get the Point Capire il punto
2000



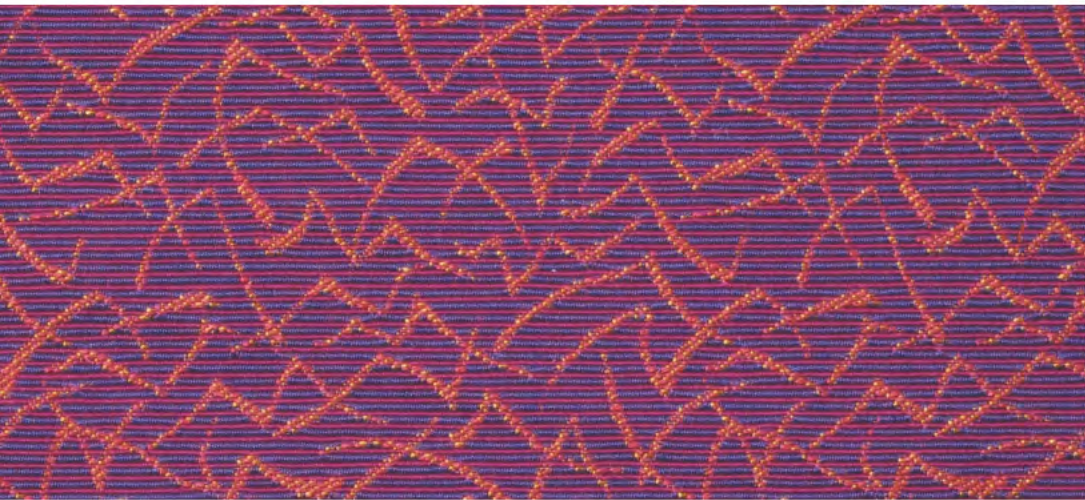


1998

Stardust *Polvere di stelle*

As snow falls, settling on the ground in meandering waves of softness, the glistening ice crystals reflect every light. So it is with the galaxy above us — constellations of sparkle.

Come quando la neve cade, posandosi sul terreno formando meandri di morbidezza, i cui cristalli di ghiaccio luccicante riflettono la luce, così è la galassia sopra di noi, costellazioni di scintille.



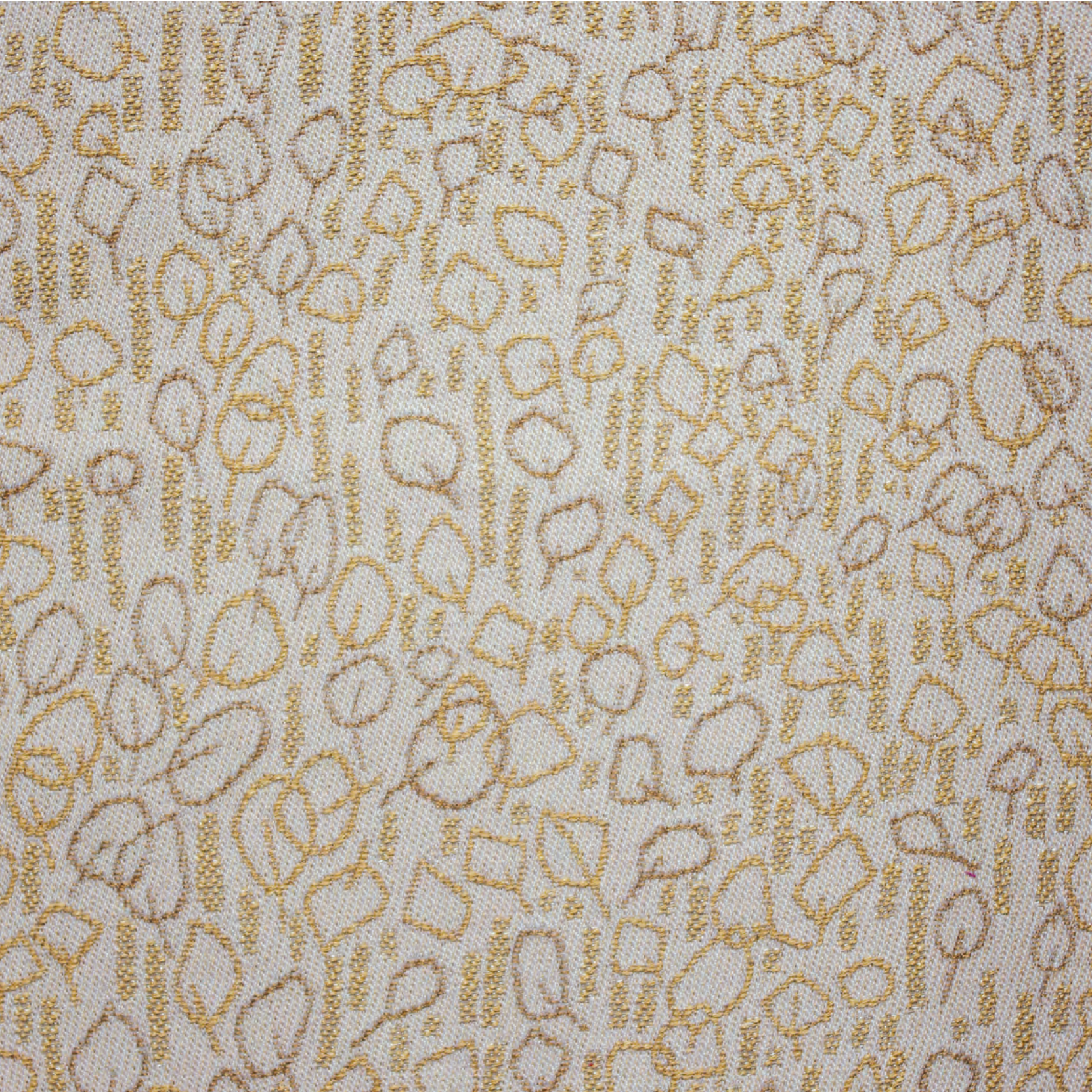
Birds in Flight, right, was inspired by large flocks of seagulls in flight, creating patterns against an open sky. In *Birds Afar*, left, a shift in scale transforms the texture.

Uccelli in volo, a destra, è stato ispirato da grandi stormi di gabbiani in volo, che creano disegni contro il cielo aperto. In un progetto simile, *Uccelli da lontano*, a sinistra, una riduzione di scala trasforma la tessitura.

Birds in Flight / *Birds Afar* *Uccelli in volo* / *Uccelli da lontano*

1995





Woodleaves Foglie di legno

1998

I designed Woodleaves during the autumn season when trees shed their crowns and leaves gently fall. They create a softly flowing pattern which I tried to capture, contrasting it with the texture of the trunk bark. Color was an added fillip. I hoped to capture the chiaroscuro of that 1996 autumn day.

Ho progettato Woodleaves durante la stagione autunnale, quando gli alberi perdono le loro corone e le foglie cadono delicatamente. Essi creano un disegno che si muove dolcemente, che ho cercato di catturare in contrasto con la tessitura del tronco di corteccia. Il colore fu un impulso aggiunto. Sperai di catturare il chiaroscuro di quel giorno d'autunno 1996.





Lamplights
Luci della lampada
1950

Adler/Schnee
at 240 E. Grand
River Avenue,
Harmonie Park,
Detroit, c. 1964 /
*Il negozio
Adler/Schnee al
240 di E. Grand
River Avenue,
Harmonie Park,
Detroit, 1964 circa*



Adler /Schnee: Between Two Worlds

Adler/Schnee: Tra due mondi

Glen Mannisto

When Ruth and Edward Schnee decided, in 1964, to relocate their modern design store from Livernois Avenue to Harmonie Park in downtown Detroit, some of their supporters and business associates considered it an unwise move. Livernois, dubbed the "Avenue of Fashion," had somewhat supplanted downtown, with a collection of exclusive clothiers, art galleries, and restaurants supported by nearby upper-middle-class neighbors. It was a prime location for a store specializing in unique, modern home furnishings, house wares and accessories.

The Schnees already had spent at least 15 years attempting to promote a new sensibility on Livernois Avenue with two contemporary furnishing stores and Ruth's accomplishments as an interior architect and textile designer. Throughout their careers, they had battled to bring modernism to Detroiters. As Ruth recalls "my mother [a Bauhaus student and modernist] was shocked upon arriving in Detroit in 1939 that there wasn't one modern painting in the entire Detroit Institute of Arts."

Quando Ruth e Edward Schnee decisero, nel 1964, di trasferire il loro negozio di *Modern Design* da Livernois Avenue a Harmonie Park, nel centro di Detroit, alcuni dei loro sostenitori e soci in affari la considerarono una mossa poco saggia. Livernois Avenue, soprannominata "l'Avenue della Moda", aveva in qualche modo soppiantato il centro della città, grazie a una collezione di sarti esclusivi, gallerie d'arte, ristoranti, zona sostenuta dalla medio-alta società dei vicini quartieri. Era una posizione privilegiata per un negozio specializzato in arredamento moderno ed esclusivo, casalinghi e accessori.

Gli Schnees avevano già almeno 15 anni di storia in tentativi di promuovere una sensibilità moderna in Livernois Avenue, attraverso due negozi di arredamento moderno e le realizzazioni di Ruth come architetto d'interni e *designer* tessile. Eppure per tutta la vita, ella aveva lottato per portare il Modernismo nella vita degli abitanti di Detroit. "Mia madre [una studentessa del Bauhaus e modernista] rimase scioccata, al suo arrivo a

In 1964, as Southern African Americans migrated to jobs in the auto industry, Detroit was in a profound transition. With subsequent overcrowding and white flight, its suburbs exploded into a gridded maze of bedroom communities, with European nationalities segregated into various districts. The J.L. Hudson Company, the fourteen-story department store that had been the foundation of downtown shopping, responded by building Northland. This first of three satellite stores anchored the largest open-air shopping mall in the world. Designed by Viennese-born architect Victor Gruen in 1954, it was a spectacular expression of the growth of America's post war consumer society.

Harmonie Park, on the other hand, was a small triangle of city space with a fountain surrounded by charming, turn-of-the-century buildings that exuded Detroit history. So it is ironic that instead of going with the new, modern direction of the city, the Schnees returned to an Old World setting to promote contemporary design. Eddie convinced Hudson's to finance the remodeling of their former appliance repair shop. He envisioned Hudson's as the "Goliath" of retail shopping in Detroit; an unassuming mom and pop store of avant-garde merchandise would be "David."

Detroit was unique among American cities. At the beginning of the nineteenth century, using the cities of Paris and Washington D.C. as templates, Michigan Territory Chief Justice Augustus Woodward designed Detroit as a series of radiating spokes and connecting circles. The result was a European-styled city with small parks or greens, like Harmonie Park, used for social relaxation. Its design remains one of Detroit's unheralded characteristics.

Situated in the garment district, where émigré tailors, leather tanneries, and breweries had congregated, the Harmonie Park area had been originally inhabited by German immigrants. The Harmonie Club, a German social organization, was built at the park. Singing beloved romantic German *lieder* (art songs) was a pastime.

Detroit nel 1939, quando vide che non c'era neanche una pittura moderna in tutto l'Istituto d'Arte di Detroit".

Nel 1964, a causa delle migrazioni degli afro-americani dal Sud verso le città del Nord, in cerca di posti di lavoro nel settore automobilistico, con il successivo sovraffollamento e la conseguente fuga dei bianchi, Detroit era in un momento di profonda transizione. Le sue periferie stavano trasformandosi in una griglia labirintica di comunità che vivevano in monolocali, con nazionalità europee segregate in vari distretti. La JL Hudson Company, quella del magazzino di lusso a quattordici piani di Detroit, rispose costruendo "Northland", il primo dei tre negozi satellite, il più grande centro commerciale all'aperto del mondo. Progettato dall'architetto di origine viennese Victor Gruen, fu una spettacolare espressione della crescita della società consumistica dell'America del dopoguerra.

Harmonie Park, invece, era un piccolo triangolo di spazio urbano con una fontana, circondata da incantevoli edifici d'inizio secolo che rivelavano la storia di Detroit. Così è strano pensare che, invece di andare verso la città nuova e moderna, gli Schnees optassero per un ritorno al vecchio mondo, decidendo di celebrare e promuovere lì, il moderno. Eddie aveva convinto la Hudson a finanziare la ristrutturazione del loro ex-negoziolo di riparazione di elettrodomestici. Egli vedeva la Hudson come il "Golia" dello shopping al dettaglio di Detroit e il negozio a conduzione familiare non di lusso, ma di merce d'avanguardia, come il "David", vincitore.

Detroit era, tra le città americane, unica. All'inizio del XIX secolo, guardando ad esempi di città come Parigi e Washington, D.C., il Capo della Giustizia del Territorio del Michigan, Augustus Woodward, evitò il modello a griglia della maggior parte delle città americane e disegnò Detroit con una serie di raggi radianti e cerchi di collegamento. Il risultato fu una città in stile europeo con piccoli parchi o spazi verdi, come Harmonie Park, utilizzato per il *relax* sociale. Il suo *design* rimane una delle caratteristiche sorprendenti di Detroit.

So for a shopper to walk into an Old World landscape like Harmonie Park and discover this magical store run by a charming European woman representing modern design was an unanticipated cultural surprise. Eddie stocked everything: brilliantly colored Dansk or Copco cookware was new to Detroit retail. Italian designer Gio Ponti's flatware for Krupp was an eye opener. Sleek Rosenthal dinnerware punctuated the biomorphic furniture of Finnish designer Alvar Alto. The explosions of color of Marimekko women's fashion, textile designs or house wares suggested a new, emancipating domestic landscape. The store was cluttered like an old world market, but the shelves gleamed with the new. Ruth was usually there in her basement studio, energetically but precisely disciplined, preoccupied with her work, but, as I remember, willing to talk about modern design.

Employees of Hudson's downtown store walked two short blocks to lunch in the park and to browse Adler/Schnee. Art students from the famed Cass Tech High School, which Ruth herself had attended, fondled the new, wild kitchen accessories and the Mexican crafts in the basement. According to Ruth, every lunch hour, Eddie walked down to the Detroit River. Surrounded by a skyline of turn-of-the-century buildings, including the renowned Art Deco Guardian Building and the rising white granite, International Style municipal buildings, Eddie watched freighters and ships from all over the world come to the heart of the city. Detroit was becoming a modern destination.

If, as is said, Ruth's designs retained the whimsy of Paul Klee from her childhood days with him in Düsseldorf and Switzerland, the experience was contagious. Eddie's publicity photos for the shop had the same lighthearted touch. In one photo, a salesgirl is decorated with kitchen ware like a Christmas tree, including whisks, strainers, colanders, cake forms and Marimekko hot pads. In another, a string quartet from Cass Technical High School plays in the Harmonie Park Store.



Display of Copco enamelware, 1965 / Scaffale delle pentole smaltate Copco, 1965

Situato nel quartiere della moda, dove sartorie di emigrati si erano riunite a conserie di pelle e a birrerie, la zona di Harmonie Park era stata originariamente abitata da immigrati tedeschi. Il Club Harmonie, un'organizzazione sociale tedesca, era stato costruito vicino al parco dove cantare l'amata e romantica *lieder* tedesca (le canzoni d'arte) era il passatempo preferito.

Così, per un cliente, entrare nell'atmosfera del Vecchio Mondo come Harmonie Park e scoprire questo magico negozio gestito da una donna affascinante europea che rappresentava il *Design* moderno era una sorpresa culturale. Eddie accumulava tutto, lì: i Dansk dai colori brillanti o le pentole Copco erano oggetti nuovi per il mercato al dettaglio di Detroit. Le posate disegnate per Krupp dal *designer* italiano Gio Ponti facevano aprire gli occhi a qualsiasi amante del Modernismo alle prime armi. L'elegante servizio di piatti Rosenthal era esposto sopra i mobili biomorfi del *designer* finlandese Alvar Alto. Le esplosioni di colori della moda femminile di Marimekko, disegni tessili e articoli per la casa suggerivano un nuovo ed emancipato paesaggio domestico. Il negozio era pieno come un mercato del vecchio mondo, ma gli scaffali brillavano di oggetti nuovi. Ruth era solitamente lì, nel suo studio seminterrato, con energica e precisa



Like so many successful, creative couples, the Schnees functioned as a team. At the age of eighty-eight, Ruth never hesitates to honor Eddie, who passed away in 2000. "Eddie was a born teacher who wanted to share with his customers what modern design was all about. We were not interested in that austere, monolithic modernism of one material, of a purist modern space. [We] wanted a full line of all the great designers in the store."

In 1967 when 43 people were killed and hundreds of homes burned, Detroit's racial conflict limited daily activity in the city. However, Adler/Schnee was untouched, a remarkable event that Ruth attributes to their relationship with the neighborhood. The store closed in 1976 when Eddie fell ill.

To follow Ruth Adler Schnee's path from *Kristalnacht*, the 1938 assault on the German Jews that precipitated her family's escape to the United States, to Detroit's racial nightmare of 1967, is to follow the exodus from Germany of many of its great twentieth century thinkers, artists and designers. In Detroit, modernism arrived from Europe and gained steam. In 1925, Detroit newspaper magnate George Booth had commissioned Finnish modern architect Eliel Saarinen to design the Cranbrook Academy of Art. In this bastion of modernism, Ruth was surrounded by eminent designers: Charles and Ray Eames, Harry Bertoia, Florence Schust-Knoll, and Eero Saarinen, Eliel's son. In time, Michigan furniture manufacturers Hans Knoll and Herman Miller manufactured many of their designs. Within this context, Adler/Schnee is testimony to Detroit's prominent role in the narrative of modern design history.



All quotes in this essay are from Glen Mannisto's interview with Ruth Adler Schnee, May 2011 / Tutte le citazioni di questo saggio provengono dall'intervista di Glen Mannisto con Ruth Adler Schnee, maggio 2011.

disciplina, preoccupata per il suo lavoro, ma sempre disposta a parlare di *design* moderno.

I dipendenti del negozio in centro di Hudson si spostavano a piedi, di due isolati, per pranzare nel parco e curiosare nel negozio Adler/Schnee. Gli studenti d'arte della famosa Cass Tech High School, che Ruth stessa aveva frequentato, venivano a toccare i nuovi e strani accessori da cucina e l'artigianato messicano del seminterrato. Secondo Ruth, all'ora di pranzo, Eddie andava fino al fiume Detroit. Sullo sfondo di un orizzonte di edifici d'inizio secolo, tra cui il celebre Guardian Building in Art Deco in marmo bianco e gli edifici municipali in International Style, Eddie guardava arrivare navi cargo e passeggeri, provenienti da tutto il mondo e giungere nel cuore della città. Detroit stava diventando una destinazione moderna.

Se, come si dice, i disegni di Ruth conservano i capricci di Paul Klee, appresi durante i giorni della sua infanzia passati con lui a Düsseldorf e in Svizzera, l'esperienza è stata contagiosa. Le foto pubblicitarie fatte da Eddie per il negozio avevano lo stesso tocco spensierato. In una foto, una commessa è decorata con stoviglie come un albero di Natale, tra fruste, filtri, colini, forme per dolci e tamponi caldi della Marimekko. In un'altra, un quartetto d'archi della Cass Technical High School suona nel negozio di Harmonie Park.

Come molte altre coppie creative di successo, gli Schnees funzionavano come una squadra. All'età di 88 anni, Ruth non esita ancora ad onorare Eddie, scomparso nel 2000. "Eddie era un insegnante nato e voleva insegnare ai suoi clienti che cosa fosse il *design* moderno. Noi non eravamo interessati a un austero, modernismo monolitico di un solo materiale ... di uno spazio purista moderno. Volevamo, nel negozio, una linea completa di tutti i grandi *designers*. Abbiamo viaggiato molto".

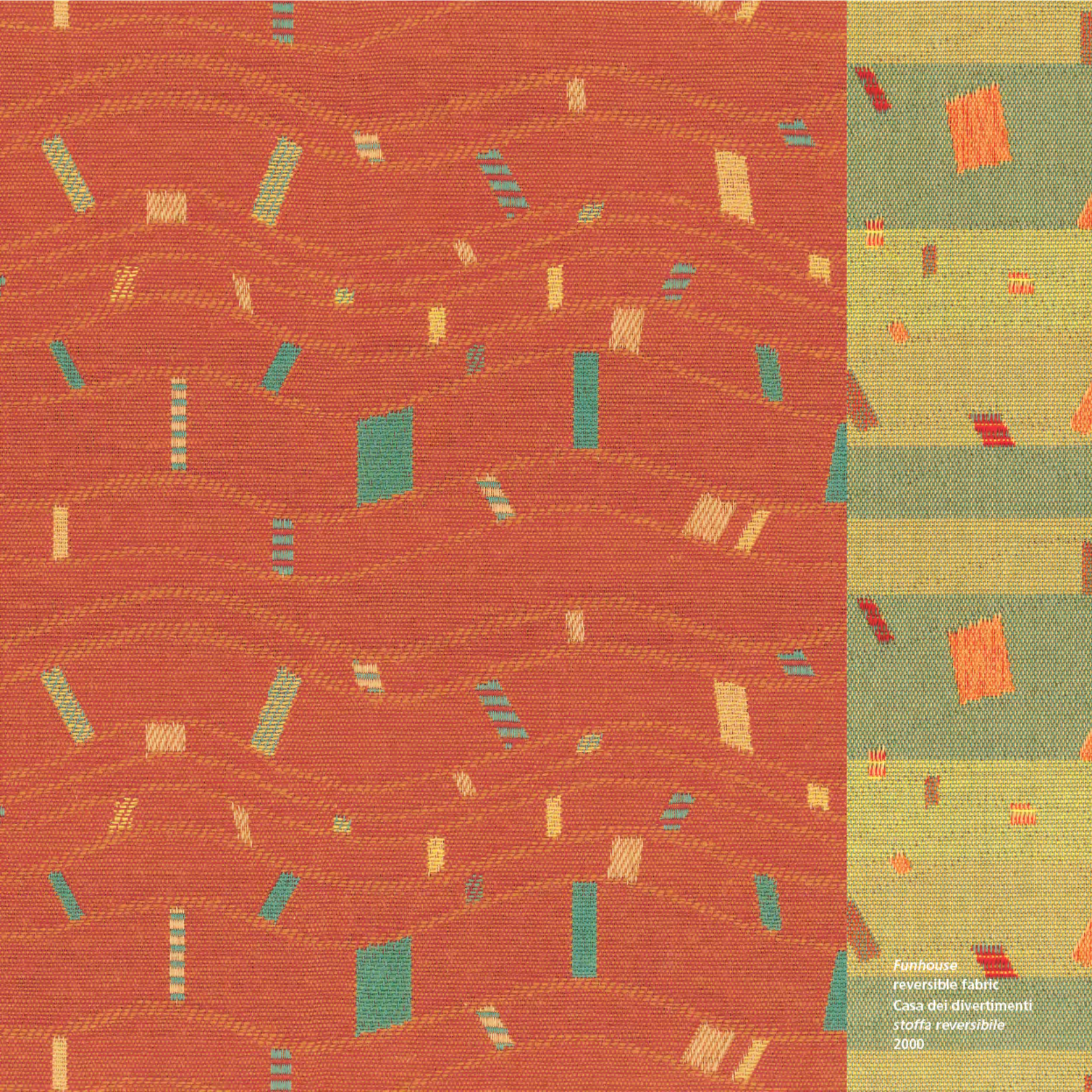
Nel 1967, quando 43 persone furono uccise e centinaia di case bruciate, i conflitti razziali di Detroit limitarono l'attività quotidiana della città. Tuttavia, il negozio Adler/Schnee era rimasto in-



Edward and Ruth Adler Schnee, c. 1966 / Edward e Ruth Adler Schnee, 1966 circa

tatto, un evento straordinario che Ruth attribuisce ai loro rapporti con il vicinato. Il negozio durò fino al 1976.

Seguire il percorso di Ruth dalla Notte dei Cristalli (l'assalto agli ebrei tedeschi, del 1938, che fece precipitare la fuga della sua famiglia negli Stati Uniti) fino all'incubo razziale di Detroit del 1967, è seguire l'esodo dalla Germania di molti dei suoi grandi pensatori del XX secolo, artisti e *designers*. A Detroit, il Modernismo è arrivato dall'Europa e ne ha guadagnato. Nel 1925, George Booth il magnate del giornale di Detroit aveva commissionato all'architetto finlandese moderno Eliel Saarinen di progettare la Cranbrook Academy of Art. In questo bastione di modernismo, Ruth era circondata da illustri *designers*: Charles e Ray Eames, Harry Bertoia, Florence Schust-Knoll, ed Eero Saarinen, il figlio di Eliel. Col tempo, i produttori di mobili del Michigan, Hans Knoll e Herman Miller, realizzarono molti dei progetti di questi designers. In questo contesto, il negozio Adler/Schnee è stato testimone del ruolo di primo piano di Detroit nella storia del *Design* moderno.



**“Il colore dipinge mille parole.
Bisogna scegliere le parole con cura”.**

**“Color paints a thousand words.
We must choose the words carefully.”**

Ruth Adler Schnee



A Shared Passion for Color

Una passione comune per il Colore

Caterina Frisone

top right,
Detail. Orsoni
Glass Screen,
Palazzo
Mocenigo, 2011/
in alto a destra,
Dettaglio.
“Schermo di Vetro”
di Orsoni, Palazzo
Mocenigo, 2011

Funhouse
reversible fabric
Casa dei divertimenti
stoffa reversibile
2000

In 2009, when I first met Ruth Adler Schnee and saw her work at the University of Maryland, I invited her to exhibit her textiles in Venice. Good design is our common heritage, and it is our responsibility to share the accomplishments of previous generations with the next one.

Venice has a deep historical connection to fabric and textile design, well preserved in the Palazzo Mocenigo Museum’s Study Center for Textile and Costume History. In addition, traces left from the Austro-Hungarian Empire and references to the Vienna Secession Art Movement suggested that Adler Schnee’s designs would resonate in Venice. In fact, despite her American training and successful mid-century career in Detroit, Adler Schnee’s German origins seemed so ingrained that a comparison with the textile culture of the “old world” seemed potentially fertile ground.

Expecting a relationship between Ruth Adler Schnee and Venetian textile, I was surprised when I found another powerful art that connected her textiles to Venice: Venetian Glass. Their connecting thread was a shared passion for color.

Quando, nel novembre del 2009, incontrai Ruth Adler Schnee e vidi il suo lavoro all’Università del Maryland, la invitai ad esporre i suoi tessuti a Venezia. Il buon *design* è patrimonio dell’umanità ed è necessario trasferire la conoscenza e l’impegno dei grandi talenti alle generazioni che verranno.

Venezia ha una tradizione storica in tessuto e *textile design*, ben protetta nel Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume del Museo di Palazzo Mocenigo. Tracce lasciate dal passato dominio dell’impero austro-ungarico e riferimenti al movimento artistico della Secessione Viennese mi avevano fatto pensare che il lavoro della Adler Schnee avrebbe trovato un perfetto *habitat* a Venezia. Infatti, nonostante la sua formazione americana e fortunata carriera a Detroit, le sue origini tedesche erano così radicate in lei che un confronto con la cultura tessile del vecchio continente sembrava essere appropriato.

Sorprendentemente, oltre che con le stoffe veneziane, il tessuto della Adler Schnee trovava una forte relazione con un’altra arte applicata, la vetro veneziano e ciò che li univa era proprio il colore, grande passione comune.

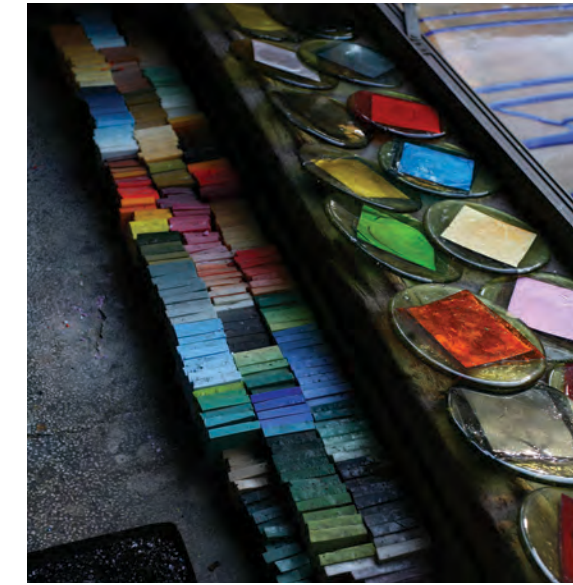
The Venetian glass mosaic and, in particular, the intensely colorful glass “plates” produced by Angelo Orsoni Furnace (1888), resonated with Ruth Adler Schnee’s fabric samples. For four generations, Venice’s Angelo Orsoni Furnace has revived the ancient art of Byzantine mosaic gold leaf and the pure enamels of the Murano Renaissance.

The fundamental elements of the mosaic technique are the same as for other glass pastes. The crucible, a pot that withstands over one thousand and three hundred degrees, is placed in the furnace. Within the crucible, natural powdered colors are mixed with sand. Once melted and mixed, they become the opaque paste that forms the glass dough. The mosaic tiles that are then cut from the glass plates are all different, with infinite variations and shades of color. Orsoni’s magical “Library of Color” adjacent to the furnace includes glass of almost 3000 different hues, shades, and tints, ranging from solar yellow to crystalline green, to lipstick red and cobalt blue.

Ruth Adler Schnee’s woven fabrics begin with a drawing. Sketches are sent to multiple textile mills, which interpret the designs using different threads and weaves. A wide variety of textures are produced. Once Adler Schnee selects the weave, color is added. Each mill has its own color palette. They dye the yarns and weave them in all combinations, creating a test “blanket” with three or four hundred different color trials of a single pattern. From these many options

Il mosaico di vetro veneziano e, in particolare, le “piastre” di vetro, dai colori intensi, prodotti dalla Fornace Angelo Orsoni (1888) risaltavano armonicamente vicino ai campioni di tessuto di Ruth Adler Schnee. Per quattro generazioni, Orsoni ha fatto rivivere le antiche lavorazioni del mosaico bizantino a foglia d’oro e degli smalti puri del Rinascimento muranese. Gli elementi fondamentali della fabbricazione del mosaico sono gli stessi delle altre paste vitree. Nel crogiolo, contenitore predisposto per sottoporre gli oltre milletrecento gradi di temperatura della fornace, le materie prime si fondono e si mescolano a formare la bianca pasta opaca che costituisce la base del prodotto. Le tessere di mosaico vengono poi tagliate dalle piastre in vetro, raccolte nella magica “Biblioteca del Colore” di Orsoni, adiacente alla fornace, in quasi 3000 tra tonalità e sfumature di colore, dai gialli assoluti e solari, ai verdi cristallini, dai rossi accesi al blu cobalto.

I tessuti di Ruth Adler Schnee iniziano con un disegno. Gli schizzi vengono inviati a più stabilimenti tessili, che interpretano i disegni utilizzando diversi fili e trame. Vengono prodotte grandi varietà di tessiture. Una volta che la Adler Schnee sceglie la trama, il colore viene aggiunto. Ogni fabbrica ha la sua tavolozza di colori. Essi tingono i filati e li tessono in tutte le combinazioni, creando una “coperta” di prova con tre o quattrocento colori diversi per ogni singolo modello. Da queste opzioni solo quindici vengono selezionati per la produzione. Alla fine di questo processo arriva la selezione del colore e per Ruth è un momento molto critico ma anche di grande emozione. “L’umore cambia con il colore del progetto. Alcuni progetti fioriscono solo in alcuni colori”.



Glass enamel samples / *Esempi di smalti di vetro*



Crucibles used for glass fusion with traces of color / *Crogioli utilizzati per la cottura del vetro con tracce di colore*

only fifteen are selected for production. While the selection of color comes at the end of this process, Ruth feels very passionate about this critical moment. She argues that “the mood changes with the color of the weave. Some designs bloom only in certain colors.”

Color is central to both textiles and mosaics. Ruth Adler Schnee’s glass screen shown in the exhibit represents this commonality. From the Orsoni “Library of Color,” Ruth chose bright reds, brilliant oranges, and warm yellows; “her” colors, as she states in the film about her life, *The Radiant Sun*, screened at the Palazzo’s entry. Color unites artisan and designer. When either uses color, it is a dominant element that transforms the nature of a space. Color creates spatial hierarchy, movement and atmosphere. Most importantly, color affects people’s spirits. Ruth argues that one should “use a color palette to give the uplifting sensation of feeling good. It is relevant to the needs and activities of man.”

Il colore è centrale in entrambi, tessile e mosaico. Lo schermo di piastre di vetro disegnato dalla Adler Schnee ed esposto in mostra rappresenta questa comunione. Nella “Biblioteca del Colore” di Orsoni, Ruth ha scelto i colori rosso acceso, arancione brillante, giallo caldo, che sono i “suoi” colori, come ella stessa afferma nel film sulla sua vita, proiettato all’ingresso del Palazzo, “Il Sole raggianti: Ruth Adler Schnee, *designer*”.

Il colore unisce artigiano e *designer*; per entrambi, il colore è un elemento dominante che trasforma la natura di uno spazio. Il colore crea gerarchia spaziale, movimento e atmosfera. Ancora più importante, il colore influenza gli animi. Ruth sostiene che si dovrebbe “utilizzare un’intera tavolozza di colori per dare la sensazione esaltante di sentirsi bene. E’ fondamentale per i bisogni e le attività dell’uomo”.

Early sketch for Funhouse/
Uno dei primi schizzi per “La Casa dei divertimenti”

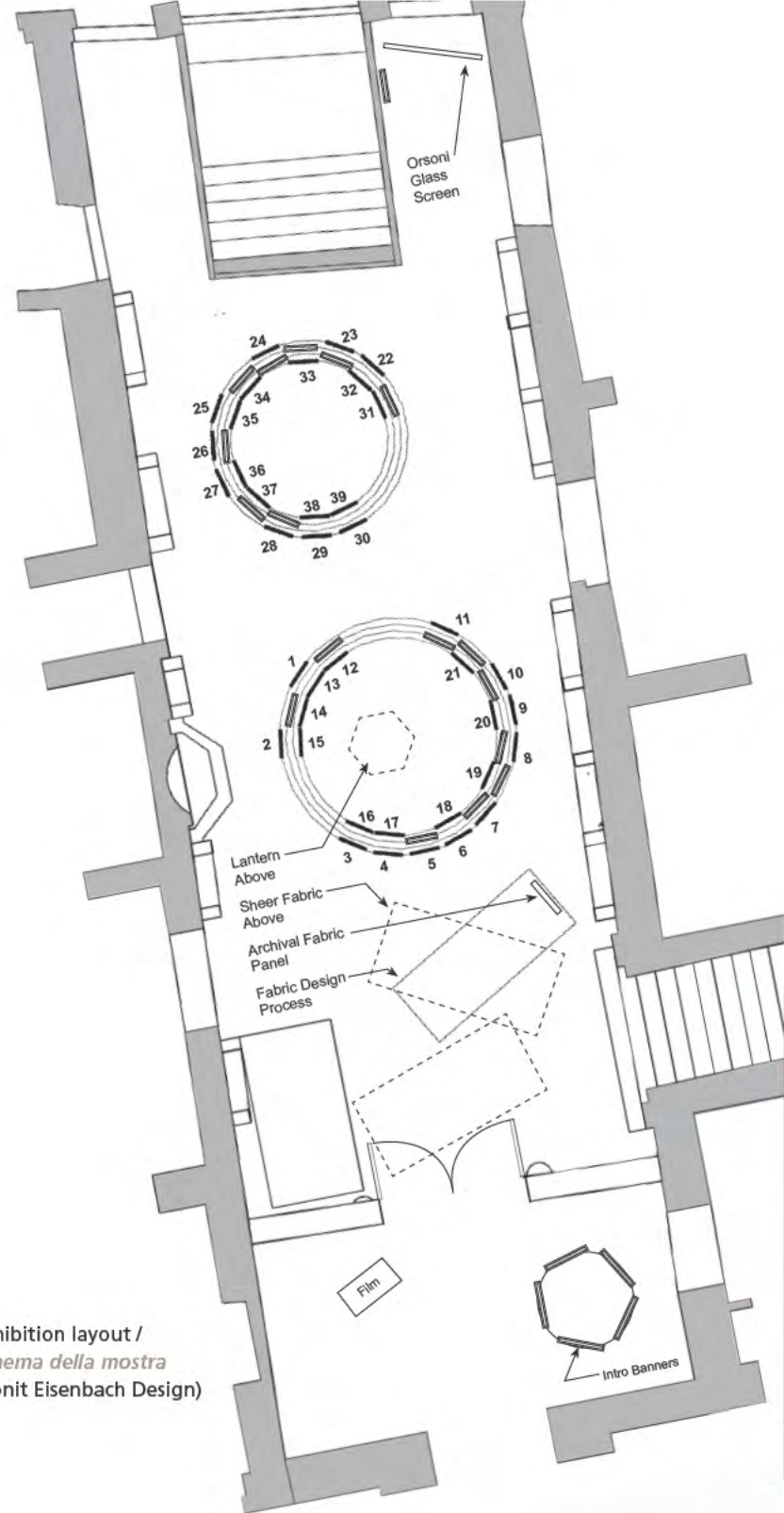


Ruth Adler Schnee: A Passion for Color / *Una passione per il colore*

Palazzo Mocenigo Exhibition / *La Mostra a Palazzo Mocenigo*

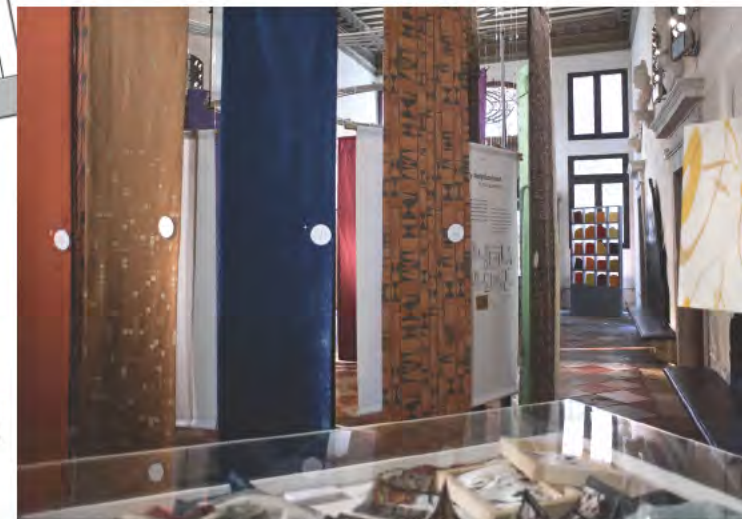
- 1 Seedpods *Baccelli Posada*
- 2 Slits & Slats, repeated *Fessure & lamelle, ripetuti Ironstone*
- 3 Germination *Germination Cremel/Beige*
- 4 Nosegay *Mazzolino di fiore Tiger Lilly*
- 5 Central Park South *Central Park Sud Hampshire House*
- 6 Nosegay *Mazzolino di fiore Bella Donna*
- 7 Semaphore, repeated *Semaforo, ripetuti Main Mast*
- 8 My Neighborhood *Il mio quartiere Chanticleer*
- 9 Central Park South *Central Park Sud Plaza*
- 10 Woodleaves *Foglie di legno Cotton Wood*
- 11 Wireworks, repeated *Trafileria, ripetuti Karamel & Kies*
- 12 Wireworks, repeated *Trafileria, ripetuti Green & Indigo*
- 13 Banners *Striscione Blue Violet*
- 14 Threads *Fili Wild Orchid*
- 15 My Neighborhood *Il mio quartiere Beverly Hills*
- 16 Banners *Striscione Brown Sugar*
- 17 Pipedreams *Idee fantastiche Titian*
- 18 Jackstraw *Spaventapasseri Black Raspberry*
- 19 Banners *Striscione Alligator*
- 20 Birds in Flight *Uccelli in volo Amethyst*
- 21 Riverstones *Pietre di fiume Tanzanite*
- 22 Building Blocks *Isolati urbani Orange Soda*
- 23 Cadenza *Cadenza Frattola*
- 24 Threads *Fili Eggplant*
- 25 Cadenza *Cadenza Oratorio*
- 26 Nosegay *Mazzolino di fiore Baby's Breath*
- 27 Pipedreams *Idee fantastiche Rosa Verde*
- 28 Semaphore, repeated *Semaforo, ripetuti Scout*
- 29 Birds Afar *Uccelli da lontano Garnet*
- 30 Central Park South *Central Park Sud Essex House*
- 31 Building Blocks *Isolati urbani Parrot*
- 32 Funhouse *Casa dei divertimenti Candied Orange*
- 33 Bells *Campane Mesa*
- 34 Building Blocks *Isolati urbani Mosaic Blue*
- 35 Strings & Things *Corde & Cose Baubles*
- 36 Banners *Striscione Brandy*
- 37 Get the Point *Capire il punto Ciba*
- 38 Stardust *Polvere di stelle Milky Way*
- 39 Nosegay *Mazzolino di fiore Fern*

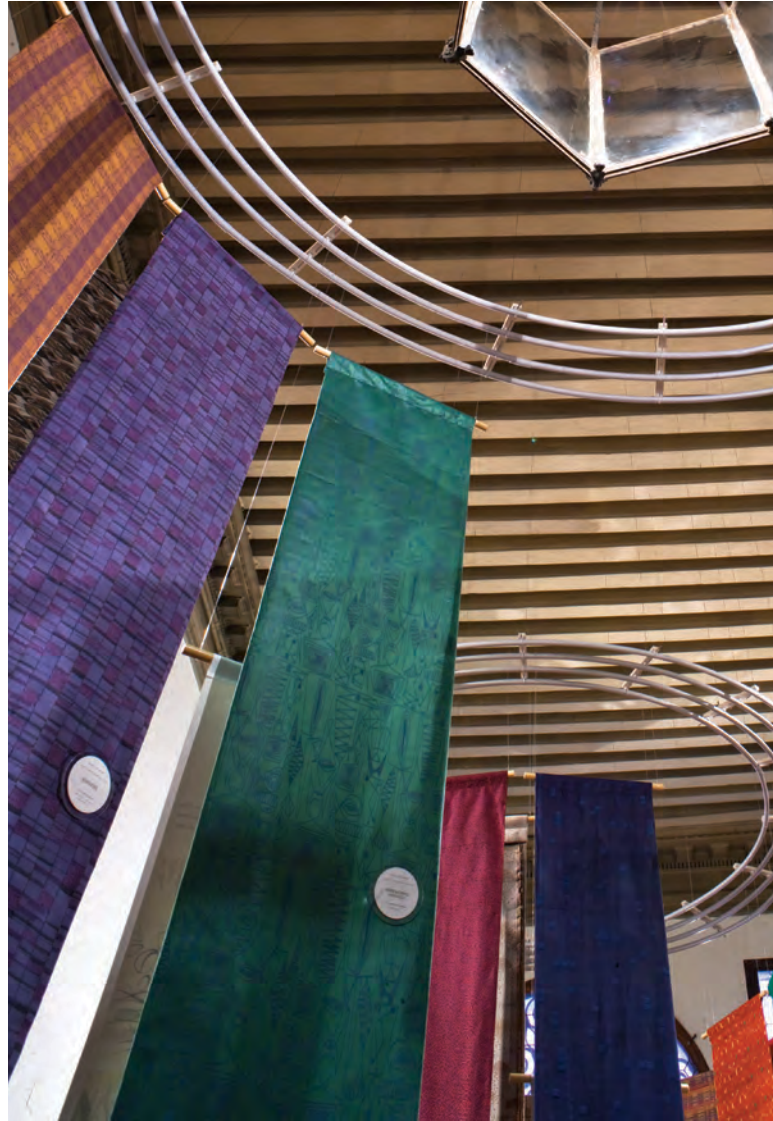
Exhibition layout /
Schema della mostra
(Ronit Eisenbach Design)



A ring of colored fabrics visible from the street and the sound of Ruth Adler Schnee's voice invite passersby into the museum. In the vestibule, Terri Sarris' documentary film, *The Radiant Sun* plays continuously. To the right of the entry, banners introduce Adler Schnee's life and work. *Un anello di tessuti colorati visibili dalla strada e il suono della voce di Ruth Adler Schnee invitano i passanti all'interno del museo. Nel vestibolo, il film documentario di Terri Sarris, Il Sole Raggiante proiettato continuamente. A destra della voce, i pannelli introducono la vita e le opere della Adler Schnee*

Two circular fabric columns structure the exhibit layout. Suspended from rings, Adler Schnee's woven fabrics are juxtaposed with her early sketches and thoughts. A table near the entry displays hand-printed archival fabrics, texture and color studies, and re-issued woven pattern "repeats." The brilliant colors of Adler Schnee's glass screen produced using Orsoni glass completes the exhibit. *Due spazi circolari definiti dai tessuti strutturano il percorso espositivo. Sospesi da grandi anelli, i tessuti della Adler Schnee sono esposti vicino ai pannelli che illustrano i suoi primi schizzi e pensieri. Un tavolo vicino all'ingresso contiene i tessuti stampati a mano di archivio, studi di tessitura e colore e i tessuti "ripetuti" ri-prodotti. Lo schermo di smalti di vetro dai colori brillanti composto dalla Adler Schnee utilizzando le piastre di Orsoni completa la mostra.*





Cranbrook Archives, Edward and Ruth Adler Schnee
 Papers: 8 bottom, left, right, 9 top, 12, 13 left, 14, 21 left, 25 left, right, 27 left, 32 right, 37, 38 top right, bottom, 41 top, left, right, 42, 45, 46 top, 49 top, right, 51, 53 right, 55, 58; Cranbrook Archives: 7 left, 27 right, 28; ANZEA Textiles: 18, 24, 38, 49; Alessandra Bello: 4, 11, 16, 18 bottom right, 31, 57, 61, 63; James Han: 33; Michele Rubinstein: 34, 35
 All other images courtesy of Ruth Adler Schnee /
 Le rimanenti immagini sono state gentilmente concesse da Ruth Adler Schnee

Credits / Crediti

Ronit Eisenbach + Caterina Frisone
 Curators + Editors / *Curatori della mostra e del catalogo*

Terri Sarris
 Film Director / *Regista*

Terri Sarris + Ronit Eisenbach
 Film Producers / *Produzione del film*

Ronit Eisenbach + Caterina Frisone
 Exhibit Design / *Progetto della mostra*

Hannah Smotrich
 Graphic Design / *Progetto grafico*

Michael Fisher, Ahmed Zaman
 Exhibit Design Assistants / *Assistenza al progetto della mostra*

Jennie Gross + Erin Marceno
 Production Assistants / *Assistenti alla produzione*

Caterina Frisone, Simonetta Menossi, Pascaline Vatin Barbini
 Translation / *Traduzioni*

Phyllis Mentzell Ryder
 Editing Assistance / *Assistenza alla cura*

Alessandra Bello
 Photography / *Fotografia*

Angelo Orsoni s.r.l. Venezia
 Glass / *Vetro*

Veneta Artigianale s.r.l. Venezia
 Installation / *Installazione*

Grafiche Nardin s.a.s. Cavallino Treporti, Venezia
 Printing / *Stampa*

Contributors / Contributori

Elda Danese
 Professor of Textile Design History and Vice Director of the Undergraduate Degree in Fashion Design, Design and Art School, University Iuav of Venice / *Professore e storica di Design Tessile e vice direttrice del Corso di Laurea in Design della Moda, Facoltà di Design e Arti di Venezia, Università Iuav di Venezia*

Ronit Eisenbach
 Associate Professor of Architecture and Kibel Gallery Chair, University of Maryland / *Professore Associato di Architettura e presidente Galleria Kibel, Università del Maryland.*

Caterina Frisone
 Professional Architect and Master Program Responsible, Università Iuav di Venezia / *Architetto Professionista e Responsabile di Programma di Master, Università Iuav di Venezia*

Glen Mannisto
 Art critic and poet living in Detroit / *Critico d'Arte e poeta, vive a Detroit*

Giandomenico Romanelli
 Professor of Museology and History Collections in Preservation of Cultural Heritage, University Iuav of Venice / *Professore in Museologia e Storia del Collezionismo nei corsi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università Iuav di Venezia*

Images / Immagini

Edward and Ruth Adler Schnee's Papers are housed in the Cranbrook archives. In addition to their generous support of this endeavor the archives staff has graciously provided image research assistance and access to their collection. Many thanks to Leslie Edwards, Cheri Gay and Robbie Terman for their incredible assistance. / *I documenti di Edward e Ruth Adler Schnee sono conservati negli archivi di Cranbrook. Oltre al generoso sostegno in questo sforzo, gli archivi di Cranbrook hanno gentilmente fornito assistenza alla ricerca delle immagini e permesso l'accesso alla loro collezione. Molte grazie a Leslie Edwards, Cheri Gay e Robbie Terman per il loro enorme aiuto.*

Many thanks to Alessandra Bello for her beautiful exhibition images and to Hannah Smotrich who photographed fabric samples and other objects from Adler Schnee's personal collection. / *Molte grazie a Alessandra Bello per le belle immagini della mostra e a Hannah Smotrich che ha fotografato i campioni di tessuto e altri oggetti dalla collezione personale della Adler Schnee.*

The majority of sketches in this catalogue and the exhibition were scanned by Jessica Green to prepare for the 2009 Kibel Gallery exhibition. We appreciate her effort. / *La maggior parte degli schizzi in questo catalogo e in mostra sono stati scansionati da Jessica Green per preparare la mostra del 2009 presso la Galleria Kibel. La ringraziamo per il suo sforzo.*

This exhibition would have not been possible without Pascaline Vatin Barbini. A special thank you for her enthusiasm and encouragement / *La mostra non sarebbe stata possibile senza Pascaline Vatin Barbini. Uno speciale grazie per l'entusiasmo e l'incoraggiamento iniziali.*

Thanks to Riccardo Bon and Alessandro Paolinelli from the Civic Museums of Venice Communication and Promotion Office / *Grazie a Riccardo Bon e ad Alessandro Paolinelli dell'Ufficio Comunicazione e Promozione Musei Civici Veneziani.*
 -Deep appreciation to Hannah Smotrich, whose incredible talent shaped this beautiful catalogue. / *La nostra riconoscenza a Hannah Smotrich, il cui incredibile talento ha dato vita a questo bel catalogo.*

Gracious Assistance / Si ringraziano
 Victoria Baker, Paola Chiapperino, Luca Chiesura, Aneta Chmiel, David Cronrath, Ingrid Farrell, Sonia Finzi, Doug Forman, Kim Frantum, Larry Goetz, Dawn Green, Christine Hinojosa, Marta Moretti, Marco Nardin, Frank Pahl, Scott Pfeifer, Giandomenico Romanelli, Chiara Squarcina, Michael Starghill, Dana Thompson, Pascaline Vatin Barbini, Ennio Vianello, Michela Zanon

Presented by / *Presentato da*

Museo di Palazzo Mocenigo

Fondazione Musei Civici di Venezia

Kibel Gallery, University of Maryland

School of Architecture, Planning and Preservation

Giandomenico Romanelli

Director, The Venice Civic Museum Foundation

Direttore della Fondazione dei Musei Civici di Venezia

Paola Chiapperino

Director, Palazzo Mocenigo Museum

Direttrice del Museo di Palazzo Mocenigo

Chiara Squarcina

Vice Director, Palazzo Mocenigo Museum

Vice Direttrice del Museo di Palazzo Mocenigo

Donors / Donatori

ANZEA Textiles

The Broad Art Foundation

The Cranbrook Archives,

Cranbrook Educational Community

The Maxine and Stuart Frankel Foundation

The Rhode Island School of Design

Ruth Adler Schnee

The University of Maryland

Center for Architectural Design and Research

The University of Maryland School of Architecture,

Planning and Preservation

The University of Michigan

Center for Research on Learning and Teaching

The University of Michigan

Department of Screen Arts and Cultures

The University of Michigan

Institute for Research on Women and Gender

The University of Michigan School of Art & Design

The Beverly Willis Architecture Foundation

Pat and Bob Baer

Margaret Bauer

Loris Birnkrant and Janet Levine

Florence L. Brownfain

Carol Camiener and Jim Herrington

Kay Campbell

Gloria Cassella

Barbara M. Eller

David and Elizabeth Elkus

Gail Ernstein and David Sonnenschein

Marcy and Robert L. Fisher

Herb and Margot Gardner

Martin Haron

Sylvia Iwrey

Brenda B. Johnston

Jeanette Katzman

Barbara Keidan

Eleanor and Monte Korn

Barbara Kux

ICF / Unika Vaev Textiles

Myron and Joyce Laban

David Lebenbom

Diana Leventer

Geraldine Levine

Carl and Margaret Mayer

Leonard Mazerov

Shirley Monson

Arthur Parris and Joan Weisman

David and Barbara Roberts

Sally Robinson

Charlotte Rosenbaum

The Sandy Family Foundation

Sally Sanfield

David Schon

Cindy and Melvin Schwartz

Marsha Semmel

Susan Skarsgard

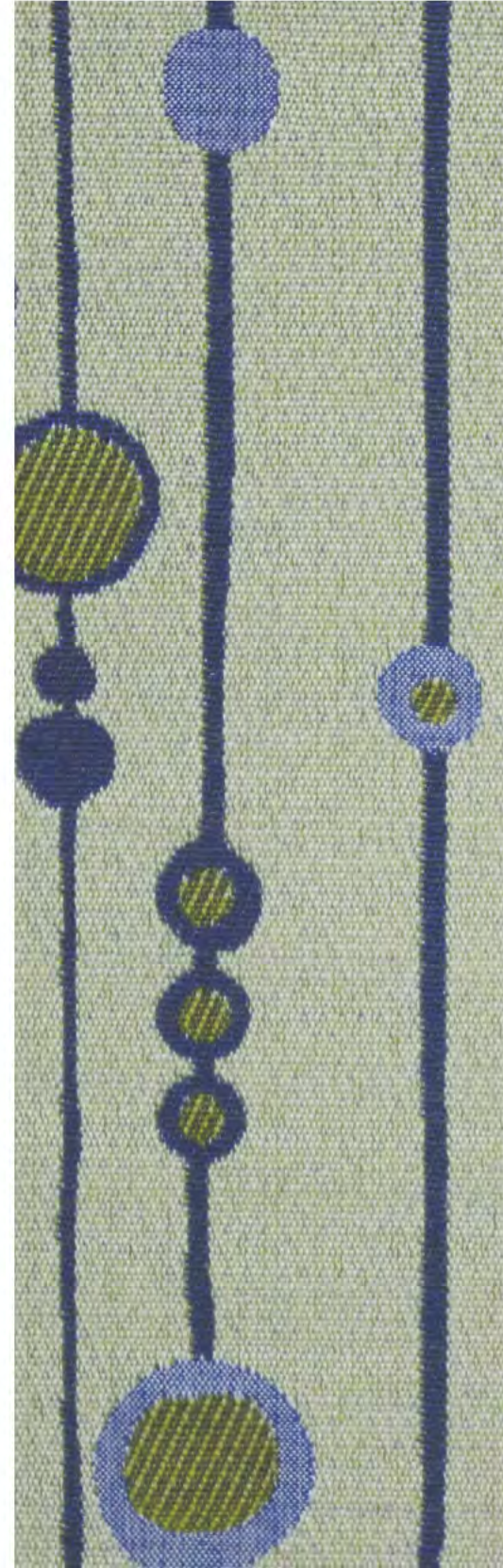
Delores Smith

Judith and Norman Sommers

Xina and David Stewart

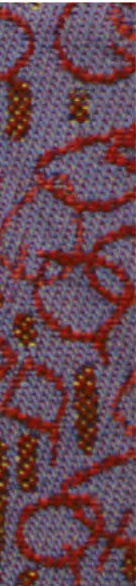
Gwen and Evan Weiner

Alice Weston

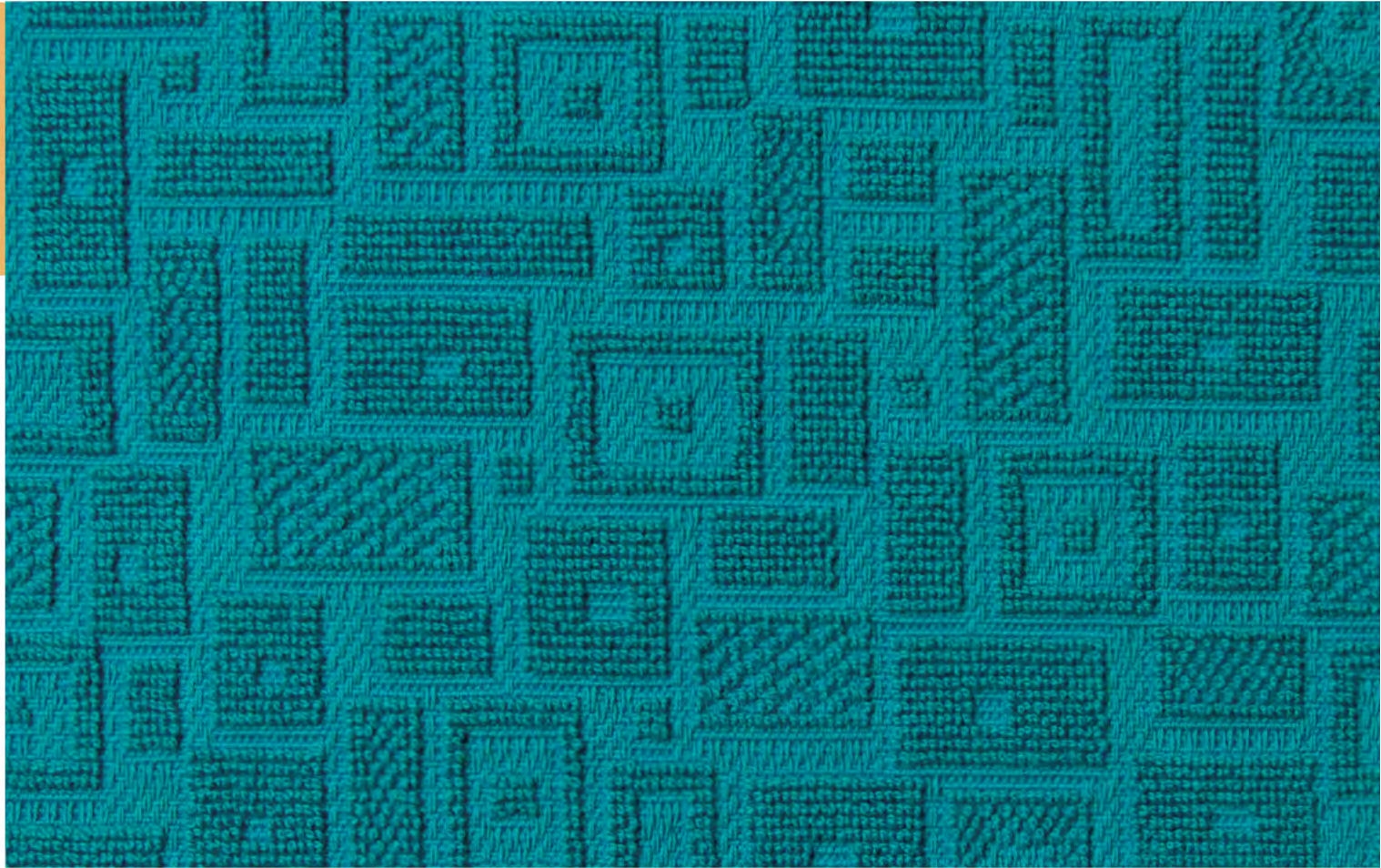


Con gratitudine a Ruth Adler Schnee
il cui senso del piacere,
del dettaglio e disegno continuano ad ispirare.

With gratitude to Ruth Adler Schnee
whose sense of delight, detail and design
continue to inspire.



ARCHITECTURE
PLANNING &
PRESERVATION



**MU
VE**



**Fondazione
Musei
Civici
Venezia**

