

## Introdução

### A orquestração das cores

*Perhaps the only entirely new and probably the most important aspect of today's language of forms is the fact that 'negative' elements (the remainder, intermediate, and subtractive quantities) are made active...<sup>1</sup>*

Josef Albers

Nas suas duas grandes séries –as *Homenagens ao Quadrado* e as *Constelações Estruturais*– Josef Albers destaca os elementos mais discretos, fazendo todos vibrarem. Albers persegue o *entre*, o *não dito*, o silêncio, o *não visto*, o marginal, o esquecido. Ou, em suas próprias palavras: “as qualidades remanescentes, intermediárias, subtrativas, tornadas ativas”.

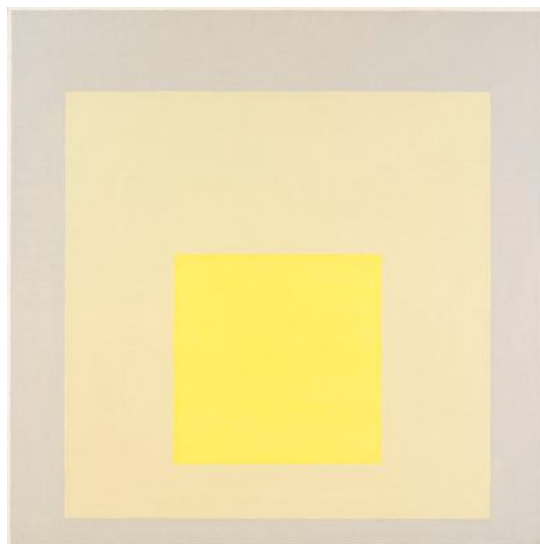


Figura 1. Josef Albers, ***Homage to the Square, Amalgamating***, 1971. Óleo sobre aglomerado de madeira, 101.6 x 101.6 cm. ©2007 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Não há *personagens secundários*. Todos são importantes e beneficiam-se da colaboração. Na obra *Homage to the Square, Amalgamating*, por exemplo, são os pálidos cinza e amarelo acinzentado circundantes que promovem a vibração do amarelo central. Este, por sua vez, expande a sua força para além dos seus limites, para as áreas vizinhas que também intensificam-se e surpreendem-nos com o

---

<sup>1</sup> ALBERS, Josef. Creative Education, in: WINGLER, Hans M. **The Bauhaus**. Cambridge, London: The MIT Press, 1969, p. 142-143.

tempo, revelando facetas diversas de suas personalidades. O periférico cinza, subtrativo e introvertido, que numa primeira visada recede e sustenta a opulência da amarelo, lentamente sai de *sua sombra*, e também apresenta-se como uma trêmula massa de cor, ao refletir as radiações escapulidas do núcleo efervescente. Incontidas e trigueiras, as cores interagem, fundindo-se, *amalgando-se*: determinando-se a partir de seus diálogos.

Na obra de Josef Albers, o princípio de *variabilidade das cores* explicita outro, moral: a participação de todos os elementos num conjunto. Nas *Homenagens ao Quadrado*, ao repetir exaustivamente um mesmo esquema, Albers dá ênfase, ora a uma, ora a outra área do desenho. Deste, a cor é autônoma, mas não desvinculada: não é uma produção informal. É a simples e conveniente estrutura, que mantém-se praticamente intacta, o que permite a *interação das cores*, assim revelando o máximo de suas potencialidades.

Em resposta ao esfacelamento dos grandes sistemas em geral ocorrido ao longo do século XX, Albers estabelece uma *constelação* de verdades transitórias nas *performances* dos elementos que revelam-se, constituem-se ao *interagirem*. Na série das *Constelações Estruturais*, isto fica evidente no seu desenho, que é pura estrutura: obras diferentes surgem de um mesmo número de pontos mantidos numa mesma posição (ou coordenadas), mas que ligam-se diferentemente. Surgem resultados diversos, numa *atividade sem regras* que flerta com a ilusão de profundidade e com o forte legado cultural da geometria, ponderando os seus limites e o da representação. Suas ousadas formas ambíguas tiram o espectador de sua condição passiva, confortável, contemplativa: significados simultâneos e não excludentes questionam noções estabelecidas e, até mesmo, qualquer autoridade não verificável.

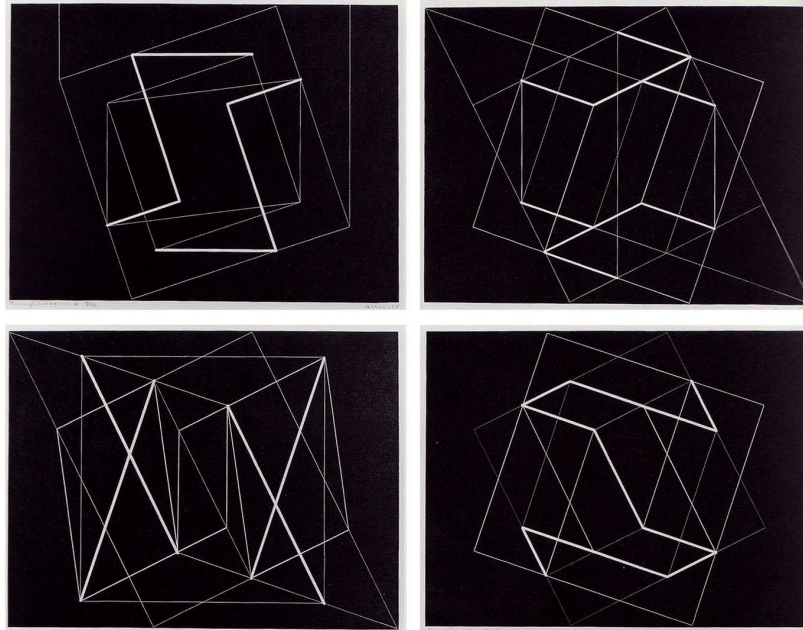


Figura 2. Josef Albers. *Transformation A-D*, 1950. Gravura em chapa de cobre gravada à máquina.

Segundo Albers, “podemos considerar essa justaposição calculada como um símbolo do espírito comunitário, do ‘viva e deixe viver’, dos ‘direitos iguais para todos’, do respeito mútuo”.<sup>2</sup> Desta natureza de procedimentos, entendemos que nada é absoluto ou definitivo –nem a aparente certeza da geometria.<sup>3</sup> Todavia, Albers dá a essas limitações e *decepções* um significado positivo -bem-humorado mesmo-, ao conferir ao espectador o poder de reflexão, nele engendrando assim um senso de construtividade social e democrática. Caso a caso é avaliado, considerando-se a coletividade, abrindo-se mão de valores estáveis, absolutos, pelo de *adequação*: “a leitura clara depende da identificação do contexto”.<sup>4</sup>

Para desenvolver o tema da *ação coletiva* numa composição visual, Albers e outros pioneiros da abstração a compararam com a música: ouvi-la “depende da identificação dos intervalos entre os tons, bem como de sua colocação e espacejamento”.<sup>5</sup> “Cores e tonalidades se definem, como acontece com os tons

<sup>2</sup> ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 66.

<sup>3</sup> Certamente, o que só é possível desde a explicitação da artificialidade do sistema perspético por E. Panofsky; a evidenciação de seu caráter simbólico e cultural -sob as definições de *humanismo* em que E. Cassirer coloca as condições de auto-compreensão do homem em interação social.

<sup>4</sup> Idem, p. 9.

<sup>5</sup> Idem.

musicais, pelo comprimento de onda”.<sup>6</sup> Albers, contudo, salienta que o paralelo entre esse dois tipos de encadeamento é “frequentemente enganoso”. A música tem uma sequência cronológica sucessiva e unidirecional. Já as cores “podem ser vistas em qualquer direção e a qualquer velocidade. E, tendo em vista sua permanência, podemos voltar a elas diversas vezes e de muitas maneiras”.<sup>7</sup>

Diferentemente da música, a visualidade abstrata aproxima-se mais das poéticas do espaço, com suas próprias variáveis, que permitem até mesmo os elementos discretos ganharem destaque –as nuances mais saturadas reverberando para dentro desses- transformando-os em dados positivos, assim como os vazios e transparências na arquitetura modernista. O resultado da justaposição das cores pode ser harmônico –em coordenação-, ou mais dinâmico –em subordinação- e nem sempre claro ou único: “a relatividade é causada por uma variação de medida, pela falta ou rejeição de regras padronizadas ou pela mudança de pontos de vista. Como resultado, um fenômeno admite concepções e leituras diferentes, além de significados diversos”.<sup>8</sup> Ou seja, existem inúmeros contextos, externos à obra de arte –como os culturais e históricos- que influenciam a percepção individual, impossibilitando uma justificativa única para os fenômenos.

Em 1972, num pertinente artigo para a revista *Artforum*,<sup>9</sup> a historiadora Margit Rowell introduz os principais  *fatos*  da cor em Albers. O plano ativado pela cor se converte num *emissor* de luz. Além disso, a cor é um elemento *construtivo*, para além de uma adjetividade; alcança, por um método racional, a *inesgotabilidade poética*. O objetivo deste trabalho é investigar *origens e conseqüências* mais profundas desta idéia de *cor variável*.

Nos EUA, sua figura e sua didática foram também identificadas pejorativamente com uma abstração programática; esta acepção prejudicando a compreensão de sua poética. Em diversos países, como no Brasil, outros limites e aberturas foram construídos durante décadas de recepção. De uma maneira geral, Albers contribuiu para o entendimento das difíceis equações entre individualidade

---

<sup>6</sup> Idem, p. 44.

<sup>7</sup> Idem, p. 52.

<sup>8</sup> Idem, p. 96.

<sup>9</sup> ROWELL, Margit. **On Albers' Color**. In: revista ARTFORUM, vol. X, número 5. New York: janeiro, 1972, p. 26- 37.

e interação social; originalidade e comunicabilidade do processo criativo. A sua obra é reconhecida, primordialmente, pelo ideal de *disciplina construtiva*: a criação racional, moderna, desenvolvida na Bauhaus, que difundiu-se internacionalmente com a atuação dos seus membros emigrados para os EUA. O novo contexto, no entanto, inevitavelmente limitou a explicitação deste princípio. Para Giulio Carlo Argan –ao menos na arquitetura-, a “lição de Gropius” foi superada. Primeiro, na própria Alemanha pelos nazistas; depois nos EUA, porque Walter Gropius acabou por “encontrar-se praticamente isolado”. Para Argan, nos EUA, a idéia de *criação pessoal*, de *gênio individual*, acabou sobrepondo-se àquela de *colaboração criativa*, de arquitetura “racional”:

O grandioso programa social do “racionalismo” arquitetônico, arrastado no desmoronamento das ideologias humanitárias e vagamente socialistas em que se enquadrava, aparecia já como uma utopia ultrapassada; a dificuldade ou a inaturalidade de uma ação comum, incitando ao engajamento individual, forçava os artistas a reconhecer sua finalidade ideal naquela livre, plena, incondicionada “criatividade” que tinha em F. L. Wright a sua mais alta (e justamente por isso dificilmente repetível) expressão.<sup>10</sup>

Se podemos avaliar que o grande projeto social de Gropius para a arquitetura moderna sucumbiu, Josef Albers, por sua vez, manteve-se irredutivelmente ligado àqueles princípios por toda a sua vida e foi mesmo capaz de propagá-los internacionalmente com sua arte e sua didática. Mais sutil, mais fina, é a sua atuação -no entanto, não menos radical e determinada. Não só como professor: nas suas duas grandes séries –as *Homenagens ao Quadrado* e as *Constelações Estruturais*- Albers equipara o indivíduo a um *elemento* visual; como um componente ativo de uma comunidade, este participando desta *forma em construção* como numa *constelação* –só que agora, modernamente, um “todo” não mais entendido como um sistema fechado, ou destinado ao acabamento; não mais tendo hierarquias estabelecidas *a priori*.

As cores –elas, sim- a princípio, têm, entre si, *qualidades e hierarquias teóricas* definidas *a priori*: saturação, luminosidade e tonalidade; reconhecidas num grande esforço de sistematização pelos seus estudiosos do século XX. Contudo, em Albers, estas flexibilizam-se na aplicação *experimental* -em função de um conjunto, de um desenho, de uma *estrutura*. Este princípio -de

<sup>10</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Gropius e a Metodologia**, em : **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000, p. 252.

*variabilidade*, de *ambigüidade*- explicitado, não apenas em sua didática, mas inerente à toda a sua obra, é também a sua *idéia de cor*. Em Albers, não há monocromos (ou *monólogos*) porque não há integridade prévia à interação; é no contínuo fazer coletivo que cada elemento, desempenhando uma função -um papel, uma posição- constitui um valor, uma qualidade.

Certas cores, por exemplo, apresentam-se à frente, se destacam de outras. Pela *qualidade*, um vermelho, por ter o *comprimento de onda* mais longo do espectro visível, forma-se à frente da retina e parece avançar em direção do espectador. Outra qualidade, a *saturação*, destaca qualquer cor de outra menos *pura*. A *luminosidade* é outro fator determinante: as cores claras, mais próximas do branco, por refletirem mais intensamente a luz incidente, expandem-se e também aparecem mais à frente.

Albers articula os três aspectos, tornando a equação muito mais complexa e, quase sempre, instável. Um vermelho, por exemplo, se escurecido, pode colocar-se *atrás* de um azul misturado a um pouco de branco. Na tradição acadêmica, o objetivo da pintura era criar uma ilusão de profundidade. Na pintura modernista, ao contrário, o plano se projeta *em direção* ao espectador. Albers, contudo, é capaz de fazer os seus vermelhos apresentarem-se, ora atrás, ora à frente de azuis. E, dentro de uma estrutura especial, a relação entre essas cores ainda muda com o tempo de percepção: expandindo-se e contraindo-se, recuando e ascendendo; contrastando ou diluindo-se em transparência. Com o passar do tempo, o *fato físico* -a óbvia estrutura planar, composta por faixas de cor em volta de um quadrado central- dá lugar a um *fato psíquico* -o inegável efeito de profundidade de quadrados inteiros sobrepostos.

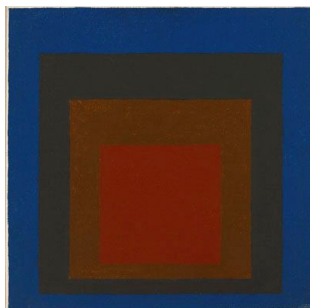


Figura 3. Josef Albers, ***Homage to the Square***, Night Shades, 1957. © The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Josef Albers consegue a *orquestração* dos elementos visuais: consegue fazê-los variar segundo a sua *batuta*. Albers investiga a relativização das características objetivas, estáveis –físicas- das cores em desdobramento temporal, constatando a instabilidade da percepção. Deste modo, explicita-se como o fator humano –a *psiqué*- deve ser sempre considerado.

Albers promove a atividade individual, não o individualismo. Pelo *todo*, cada elemento é valorado de acordo com suas funções atualizadas. Em Albers, as questões coletivas são dimensionadas à escala nos *indivíduos* que possuem identidade prévia à ação: a *integridade* de cada elemento é verificada em termos interação, de *orquestração*. Nas suas criações visuais, os elementos “negativos” - como o papel e a base branca da tela- são tornados positivos. A sua preocupação, seu horizonte, é a da *função social da arte*, sem perder de vista a sua *autonomia*. Obstinado pela criação de formas, pela investigação das suas origens, Albers tem uma meta muito clara: afirmar a inteligência visual, a especificidade desta esfera de conhecimento. Não em prejuízo das demais *verdades* do mundo, mas sob uma ótica de *constelação*, de *orquestração*, de multiplicidade de significados decorrentes de diferentes contextos.

Argan escreve que, para Gropius “...a obra de arte não deve pregar, exortar, apelar, para o sentimento, apontar metas ideais: ela tem seu objetivo em si mesma, e não além de si; é útil na medida em que é arte, visto que a arte é uma função da sociedade; mas é arte enquanto cumpre essa função”.<sup>11</sup> Se conjugarmos este conceito de *autonomia* àquele sentimento original do iluminismo, poderemos localizar um conceito de “moderno” a partir da obra de Albers: a opção pela razão como alternativa à sua própria crise do pensamento ocidental.

Albers recusou conteúdos literais –como os políticos- tanto em sua vida, quanto em sua didática e em sua poética. Isto não significa uma arte sem um relação existencial. O conteúdo de arte –a ênfase- é a relação mesma; o diálogo. O princípio construtivo básico é a *formação do olhar*; a função da arte passa pela constituição plena do indivíduo, apto a reconhecer e enfrentar futuros desafios; a se superar.

---

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.19.

Em sua obra, Josef Albers almeja, todo o tempo, destacar as potencialidades do indivíduo em sua ação coletiva, seja este um autor ou receptor. Os elementos visuais têm valores variáveis, constituídos pela *interação* nos grupos, nos conjuntos. As cores, ao transformarem-se, são ativadas no intelecto dos seus espectadores. Deste modo, não há valores pré-concebidos: há, em cada contexto, a ênfase em diferentes qualidades de um mesmo elemento. As hierarquias entre eles são instáveis, definem-se segundo funções exercidas em cada *situação*. Investiga-se como, em cada caso, uma cor *atua* diferentemente. Albers recorre às idéias de *atuação*, da *performance*, para explicitar essa variabilidade do elemento no conjunto; o desenho funcionando como uma estrutura que as cores transformam, como a iluminação faz a um ambiente tridimensional ou, pelas palavras de Albers, “um prato onde ele serve a sua gastronomia das cores”:

*The arrangement of squares in my ‘Homage to the Square’ paintings and prints has become a convenient carrier of what I consider my color instrumentation (instead of color juxtaposition). Or, it became a container for, and a dish to serve my color cooking in.*

*As it may look also as to give my colors form and shape, I prefer to think of it as a stage on which colors play –as actors- a visually exciting –influencing each other- called color interaction.<sup>12</sup>*

As obras são, claramente, concretizações das possibilidades construtivas das relações, -sociais, inclusive: “nossa prática diz respeito, em primeiro lugar e principalmente, a um estudo de nós mesmos”.<sup>13</sup> Mesmo que seu trabalho seja um dos mais obsessivamente calculados, *construídos* à revelia de um referente externo, revela-se o caráter representacional, ainda que abstrato, que guia subjetivamente todo artista profundamente envolvido com o seu ofício, e que é o que confere a excepcionalidade artística a um objeto.

O diferencial da obra de Albers, aquilo que a catapulta para o futuro, está expresso na opção *pela cor* como *o tema principal da sua obra da maturidade*. Albers parte do conhecimento científico e empírico das relações entre as cores para então transformá-lo numa *vivência*: ele utiliza o conhecimento como uma *métrica poética* para atingir seu objetivo: fazer as cores transformarem-se no

<sup>12</sup> ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 6, folder 20-** entrevista a Lucy Lippard / Art in America em fevereiro de 1967. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

<sup>13</sup> ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 69.



tempo de percepção, ativando o sujeito e tornando-o consciente dessa atividade e da sua responsabilidade pela constituição da experiência mesma, ao ter papel preponderante na elaboração de vários níveis não-excludentes de significação da obra. Este novo homem estaria aberto à emoção, à ambivalência dos fenômenos.

Assim, objetividade científica e emoção sustentam-se reciprocamente: podemos marcar a diferença da obra de Albers justamente na superação da cor como acessória, adjetiva -apesar da prática artística sempre ter contribuído para essa superação. Ainda que na produção de Albers haja sempre certa preocupação didática –porque esse é o espírito de onde elas surgiram e a didática é parte de sua poética- a evidência da superação desta carga de demonstração é evidente.

A cor não existe na memória, apenas na experiência direta: nas pinturas e gravuras de Albers, um amarelo é primordialmente um amarelo: específico, único, indescritível. A principal função da cor é, o quanto possível, *ser cor*. Esta não é um dado puramente ilusório, mas conjuga imaginação com afirmação de superfície, de matéria fenomênica, o que identifica a arte com a vida, não em prejuízo da “forma”, mas para o fortalecimento da experiência como um fator afirmativo da existência. É essa determinação que vem gerando crescente significância para sua obra: a reafirmação da crença moderna na percepção, na experiência fenomênica como reabertura e conhecimento do mundo.

A didática de Albers é, em muitos pontos, coerente às idéias de John Dewey, propondo que a arte seja uma experiência estética, que, contudo, distingue-se das demais experiências provocadas pelos sentidos. O significado decorrente dessas experiências específicas decorre de uma formalização, uma imagem poética singular e sintética, derivada das experiências existenciais mas, destas posteriormente distinta.

Albers visa promover a consciência da potência criativa humana, a forma autônoma de conhecimento que acontece com a experiência estética. A obra de Albers, nesse sentido não abre mão de um certo antropocentrismo, ainda que suas formas sejam abstratas. Pois para o artista, a arte abstrata é uma espécie de expressão “simbólica” da capacidade humana de abstração, de criação. Por isso o seu interesse nas artes geométricas das populações não ocidentais, abordando-as como um antropólogo, mas equiparando-as em qualidade às maiores obras de arte da tradição ocidental. Albers nutre um profundo respeito pelo conhecimento visual e experiência concretizado nas formas simplificadas dos mais variados

povos. A ânsia de vida –o ritmo- que transparece nos grafismos, a seus olhos, aparece como o exato oposto daquele classicismo novecentista que parecia sufocar a atividade criativa, restringindo o fazer artístico a uma aplicação mecânica de um repertório de formas estabelecido. Em sua obra, Albers investiga dialeticamente unidade e fluxo, equilíbrio unitário e expansão ritmada, superando a suposição de um ideal de uma beleza estabelecido *a priori*.

A criação de formas, contudo, por si só, não garante a qualidade de obra de arte a um objeto, texto ou ação. É a abstração desse *tema* surgido no mundo - aquilo que transforma essa experiência- o que designará a *qualidade* da obra. Neste momento, nos utilizamos da obra de E. Cassirer para dar maior ênfase à consequência da obra no mundo: mais do que promover uma experiência e um aprendizado individual, Albers quer uma transformação social via indivíduo; se ele investe todo o seu esforço na formação individual, não é visando o mero individualismo, mas o tempo longo, histórico do conhecimento. A *vitalidade* que Albers tanto almeja não é algo espontâneo e imediato; é o resultado de uma sabedoria profunda, fruto de uma pesquisa coletiva e reflexo de uma coerência nos valores e direcionamentos de um grupo, num contexto histórico determinado. A promoção da originalidade individual decorre, portanto, de um trabalho coletivo e determinado, de um investimento excepcional.

Então, a arte não desenvolve experiências sensoriais desconexas, mas uma *forma coerente* que estabelece significado justamente nas conexões entre os elementos –no *entre*. Por isso a série das “Constelações” é tão icônica para a obra de Albers quanto as “Homenagens ao Quadrado”. Naquelas, a eleição de um número reduzido de elementos permite uma investigação ampla de suas possíveis interpolações, num *jogo* de reversão e espelhamento, simetria e ritmação. As “Constelações”, portanto, transparecem o seu modo de operar, seu processo criativo, que baseia-se na simplificação e geometrização. Desta forma surge também a estrutura das “Homenagens ao Quadrado” – para Albers, a depuração máxima de uma situação excepcionalmente favorável para a transformação e a ativação das cores. Nas “Homenagens ao Quadrado”, a estrutura favorece ao máximo a experiência fenomênica das cores. Não pela pura sensibilização, mas os sentidos provocando uma consciência, superando a tradicional distinção entre a razão e os sentidos.

Podemos retomar a experiência mimética com o mundo ao entender *representação* como a incessante *busca de sentido*. O uso da imaginação, das comparações, das metáforas, é fundamental para qualquer construção racional, abstrata. Albers dedica-se à capacidade humana de abstração, conceituação, reflexão crítica e os promove, não numa didática autoritária, mas em proposições de ações com resultados abertos, permitindo ao outro percorrer, experimentar, construir, numa atividade dialética com variadas possibilidades. Não se chega a um única verdade: subsistem aberturas, mantém-se conflitos, entendidos como *vitalidade*. Na obra -puro processo que não chega a um fim último-, a incompletude mesma mantém vivo o interesse com a atividade e transformação fenomênica da cor, num pensamento especular dialético entre proposição da obra e *background* e expectativa individual.

Não há percepção sem entendimento nem imaginação, sem uma re-conformação do que está sendo dito por outrem. A essa re-*conformação*, a esse *decalque* de uma condição externa – de outro indivíduo ou de outro tempo ou contexto- pode-se abordar como uma *mímesis*, uma ação que comporta semelhanças e diferenças. A obra de Albers é especialmente dependente, ao nosso ver, de uma reavaliação do conceito de *mímesis*, tal como a reatualizada por Luiz Costa Lima. A *mímesis*, segundo Costa Lima, enfatiza a troca dialética, e não a fidelidade na reprodução figurativa de um referente externo. A implicação *ética* da obra de Albers a insere numa esfera de problemas continuadores dos da tradição clássica, numa relação intensa e coletiva com o mundo, só que agora, modernamente, o homem é estritamente o único responsável pela determinação do seu presente. Assim, é ainda mais raro que este homem -imperfeito em sua humanidade e dual frente ao mundo caótico que o ameaça- alcance o equilíbrio ideal clássico, tradicionalmente conferido pela perfeição divina manifesta na unidade do cosmos. Esta inquietação se manifesta visualmente no questionamento da unidade clássica. Para Costa Lima:

A *ratio* clássica, tão segura de si mesma, apresenta esta face de segurança mesmo pelo temor de que, sem ela, o mundo lhe escapasse e aparecesse como um não-sentido... Hoje sabemos reconhecer este limite simplesmente porque a nossa imagem de mundo deixou de ser pré-orientada pela idéia de organismo e passou a sê-lo pela de conflito entre construção e organismo...<sup>14</sup>

<sup>14</sup> LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sobras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 57.

E Costa Lima chega ao ponto importante à obra de Albers, que é a *interação* com o outro -as verdades constituindo-se em diálogo:

Na arte, a *mimesis* apresenta apenas a sua mais clara concretização, define apenas o seu impulso básico: experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo...<sup>15</sup>

A conceituação da *mimesis* para a modernidade literária será útil aqui para a compreensão da obra de Albers, na medida em que abre a possibilidade de conceber que uma forma abstrata possa também funcionar como um signo, na condição de uma *forma simbólica*:

Como toda concepção de *mimesis* se liga a uma concepção de conhecimento de mundo, no caso do pensamento clássico enraizada no pressuposto de que a *physis* está pré-dada e está bem feita. Deste modo, repensar a *mimesis*, concebida pelos gregos, nos leva à conclusão de que seu conceito permanece indispensável à compreensão da arte –mais modestamente da arte verbal- desde que, entretanto, não cogitemos de uma definição substantiva da arte, que procura estabelecer o que é a artisticidade, a literatidade. O próprio da arte verbal é  *fingir* uma alteridade, como maneira de seu feitor –palavra que engloba tanto o autor quanto o leitor- saber-se a si pelo drible das resistências oferecidas pela censura do *ego*. Assim o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica. A situação histórica funciona portanto como um possibilitador do significado que será alocado no texto. A obra, enquanto tal, é um significante a que o leitor empresta um significado.<sup>16</sup>

Isto é cabível uma vez que a “ficção” cromática da obra de Albers, em larga medida pode ser comparável a uma ação teatral. Para Albers, suas cores são hábeis atores capazes de mudar de identidade. É quando há uma opacidade, uma dificuldade conceitual, quando visualizamos novas ideias e nosso intelecto age em busca de novas relações; o primeiro procedimento da reflexão é comparar.

A conexão entre elementos a partir do processo de comparação é o que leva à percepção consciente, à composição de conceitos abstratos e, com eles, a possibilidade do homem se fazer inteligível e comunicar-se. Albers interessa-se pela antropologia e pela arte de povos que permaneceram nas culturas orais, dedicando um grande interesse à expressão pela imagem, uma vez que é no Neolítico que surge a capacidade de abstração, tanto com a criação da linguagem quanto no surgimento da geometria. As mentes dos primeiros homens no Paleolítico eram limitadas às particularidades que eles percebiam cada momento

---

<sup>15</sup> idem, p. 58.

<sup>16</sup> idem, p. 62.

como novo, numa imersão no particular imediato, cada sensação cancelando a última. Por isso, a fidelidade à natureza.

Já uma abstração decorre da *relação* que duas coisas diferentes possuem. A partir da metáfora, os homens criaram a linguagem. A significação só é possível se houver *conexão* –interação- entre os elementos e as impressões que eles produzem. Nas formas abstratas, as comparações elaboram semelhanças e diferenças, recorrências, simetrias; e da repetição, surge ritmo. O profundo compreender é, portanto, uma redução do mundo fenomênico, sendo a conformação da obra um tipo de redução, de generalização. Albers não deseja que as suas formas abstratas sejam re-conformadas pelo espectador como ele as imaginou, mas sejam por ele sentidas e imaginadas, agora numa *ambientação* do problema, numa reconstrução sempre nova e original, ainda que sabidamente parcial, daquele mesmo espaço de experiência, que é a tela. Isto não impede que se construam significados, mas que eles sejam parciais. Desta forma, as cores não possuem significados finais, nem estabelecidos pelo passado, nem estabelecidos pelo artista, mas transitórios, derivados da experiência mimética real e atual com os fenômenos.

Um olhar reflexivo, crítico -um ativo construtor de pensamento- somente se constituirá se for capaz de refletir sobre as próprias estruturas de construção das formas, considerando seus métodos. Para isso, é um pressuposto para a modernidade a radical proposição dos primeiros românticos - principalmente os irmãos Schlegel-, leitores de Kant e Fichte, que debruçaram-se sobre o próprio pensamento -a reflexão, a crítica-, e encontraram na *forma em si* a *estrutura* do pensamento: a reflexão dá-se pela colocação do sujeito numa posição exterior, que como um espelho, reflete sobre aquela primeira posição. Essa alternância reproduziria a reflexão mesma, que mais tarde, em Hegel, culminaria na dialética.

A significação múltipla da *infinita conexão* especular dos pensamentos é própria da reflexão humana sobre o mundo. É o que permite essa suposição da relação mimética entre obra abstrata e o mundo (fundamental para Albers). Como num percurso, num caminho, o leitor deve *ser levado* a certas conclusões. Quase como um Wilhelm Meister, um romance de formação, Albers propõe uma narrativa abstrata, a realizar conexões, sem perder a especificidade do fenômeno, a riqueza do acontecimento individual.

Em Albers, o pressuposto de independência da Forma artística e da consciência moderna não determinou que a abstração excluísse a possibilidade de emoção, mesmo que seu processo passasse por um longo cálculo, uma longa preparação; mesmo que a sua intuição fosse fruto de um profundo estudo. Esta é a grande diferença entre Albers e a instrumentalização da Bauhaus em sua recepção internacional: ele jamais permitiu que seu conceito de obra de arte se aproximasse de um fazer puramente pragmático, positivista ou, por outro lado, meramente gestual, expressivo.

A clara intenção de Albers em perseguir a *ambigüidade, a profundidade, e as alusões da arte* convivendo com a afirmação moderna da superfície, da matéria, coloca sua obra num debate atualíssimo, sobre a interdependência entre imaginação e racionalidade; abstração e materialidade, geometria e sensualidade.

Albers nunca se deixou convencer por completo de certa acepção modernista da proibição da obra como resposta à vida, à natureza. Ele já havia compreendido que, ao retirar-se essa capacidade da arte, esta seria reduzida à mera comunicação. A cor, pela sua multidisciplinaridade característica, é uma prova dessa ambigüidade, já que constata o fenomênico, a auto-referencialidade da obra, ao mesmo tempo mantendo-se permeável à imaginação.

Hoje, podemos reconhecer que a *emoção* é um dado inalienável na obra de Albers. Principalmente na América do Norte, a abstração foi acusada de monotonia, repetição e “... que a arte abstrata seria um estilo europeu importado e, especialmente para a abstração geométrica, não teria emoção”.<sup>17</sup> Albers, em seus escritos, rebate prontamente que “suas pinturas não são estéreis e sem conteúdo, como seus críticos reivindicam, mas, ao contrário, retratam emoções como tristeza ou sagacidade, assim como os conceitos contemporâneos de relatividade, processo e interação”.<sup>18</sup>

Os elementos das obras de Albers colaboram para uma poética pessoal, e até mesmo simbólica, ainda que abstrata, mas que, contudo, não se propõe como afirmação absoluta e geral. A *arquitetura* do quadro – a sua construção racional e calculada – não exclui o risco, o experimentalismo, conservado por Albers desde a Bauhaus:

---

<sup>17</sup> HARRIS, Mary Emma. **The Arts at Black Mountain College**. Cambridge and London: The MIT Press, 1987, p.13.

<sup>18</sup> idem.

No fundo, eu estou preocupado com a emoção acima de tudo. Algumas das minhas coisas são sofridas, algumas são brincalhonas... veja bem, eu quero que as minhas invenções atuem, que percam a sua identidade. O que eu espero de minhas cores e formas é que elas façam algo que elas não queiram fazer elas mesmas. Por exemplo, eu posso empurrar um verde até fazê-lo parecer um vermelho... toda a minha obra é experimental...<sup>19</sup>

A obra moderna construtivista tem como pressuposto a afirmação formativa: a construção ativa da consciência *do* sujeito *pelo* sujeito. Ao espectador é revelado o processo de realização da obra. Nada é velado. A afirmação é fundamental, assim como é a *aporia* da verdade para o pensamento científico. Entretanto, a subjetividade da obra pavimenta caminhos cheios de incertezas. A especificidade da obra de Albers está em oferecer a cor mais intensa, mais veementemente emocional, através do método mais direto e impessoal, transparente. Desta maneira, a objetividade científica constrói um ambiente imaginativo- não se deixando superar pela volúpia quase oriental, primitiva da cor.

O homem, mesmo buscando a racionalidade, é atravessado por paixões que, ao contrário do postulado pela tradição ocidental, podem ajudá-lo a exercer sua racionalidade sobre o mundo. *Subjetividade e objetividade*, juntas, suportam a percepção.

Isto confirma-se com a cor, que depende de diversos fatores objetivos e subjetivos para se manifestar: é radiação, mas também depende de um observador e de sua interpretação. Multidisciplinar, de difícil conceituação, o Ocidente subjugou à cor a *perigosos, inconstantes e traiçoeiros sentimentos*; identificou-a com o Oriente, com o gosto das populações ditas primitivas. Com a sua filosofia da *Interação da Cor*, Albers torna inofensivos os mistérios insondáveis da cor; delicadamente coopta-as para que nos proporcionem confiança e alegria ao assumirmos o essa responsabilidade: da construção da *forma* pela força da performance das cores; prezando primordialmente a relação entre os membros – a prioridade do diálogo. Ainda assim, suas cores não são restritivas, não perdem vitalidade. Muito pelo contrário, Albers calcula as melhores condições para que as

---

<sup>19</sup> “*In the end, I am concerned with emotion in spite of everything. Some of my things are sorrowful, some are jokes... You see I want my inventions to act, to lose their identity. What I expect from my colors and forms is that they do something they don't want to do themselves. For instance, I want to push a green so it looks red... all my work is experimental* ALBERS, Josef. Nothing Definite. Time, 31 de Janeiro de 1949; citado no catálogo: BORCHART-HUME, Achim (ed.). Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World. New Haven: Yale University Press, 2006.

cores vibrem com o máximo de força e, ao mesmo tempo, em graduais transformações ocorridas evidentemente no cérebro.

Sua declaração sobre a necessidade de *que suas invenções atuem, que percam a sua identidade* permite que consideremos a inconstância da recepção e questionemos as circunstâncias sob as quais as obras (logo, as cores) irão atuar. Sua obra conjuga a idéia da *cor desestabilizadora da forma* com a de *interação e de diálogo*.

Ainda que em muitas obras Albers tenha utilizado certos elementos figurativos para a sua dialética de cores e contrastes, é pela abstração que o artista cria uma forma ideal, uma aparência particular. Ao incorporar um signo abstrato - a manifestação geométrica do quadrado como a mais autêntica invenção humana-, através deste, o homem constitui a sua própria natureza, sua condição social e histórica. A obra de Albers tem uma dimensão filosófica, por reafirmar valores de racionalidade inalienáveis à cultura ocidental, sem que decorram em hierarquizações obscurantistas ou relativismos pessimistas. Nela identificamos valores, não mais absolutos em soluções unificadoras, mas relativos a contextos determinados: a *diversidade* e o *diálogo*, a idéia de *construção* constante da sociedade. Reconhecemos essas relações miméticas, mesmo naquele dentre os artistas mais fortemente identificados com a abstração.

A intensa *luminosidade* da cor alcançada na obra de Albers é efeito da sensibilização do artista por situações ambientais reais –uma fachada, uma manhã, um céu, uma arquitetura. Experiências vividas materialmente que, a partir de uma abertura, um desarmamento frente ao mundo, alcançam significados universais. Ao contrário do que poderíamos supor -que elas se restringissem a puros cálculos abstratos- na verdade são engenhosos pedaços de poesia.

Os valores e objetivos tipicamente bauhausianos em Albers foram reconhecidos publicamente nas muitas abordagens históricas sobre a sua obra. O que está ainda por ser investigado, é o *limite de representação* da arte sob esses parâmetros modernos – a sua potência simbólica num mundo onde não existem mais verdades absolutas, superiores, predeterminadas; a arte não podendo mais ser paradigma de perfeição, apenas *proposição de método*. Ao evidenciar a construtibilidade dos valores a partir das condições transitórias dos elementos, a obra de Albers designa um *problema*, e não uma *verdade*: o problema da comunicação, da relação mesma, a ser resolvido na realidade, no fazer, em



continuidade. Coloca-se a possibilidade de se conseguir qualquer significado ou resolução simbólica coletiva, entre os participantes de um conjunto.

Em Albers, a condição filosófica de um fazer artístico tem uma origem romântica. A ironia, a suspensão de forças habituais não é abordada apenas destrutivamente, mas positivamente, com rigor: a obra busca saídas, possibilidades, novas formas de renascimento e construção. A confiança na capacidade humana só é possível tendo esse precedente histórico kantiano de problematização, discutido pelos primeiros românticos.

Albers impede que o passado se estabeleça como norma, mas não o evita: “submetemo-nos às formulações do passado a fim de provocar novas comparações de atitudes, temperamentos, mentalidades e personalidades diferentes – tudo em nome da autocrítica e da auto-avaliação contínuas”.<sup>20</sup> A originalidade modernista está na reinvenção, reativação, verificação do passado, dos legados históricos. Sem esse *fundamento histórico*, a originalidade modernista coloca-se como um mito, simulando uma geração espontânea. Ao ignorarmos seus precedentes históricos, não colaboramos para a sua compreensão. O passado está, sim, presente no modernismo –a sua reutilização não parcimoniosa e inventiva é o que há de original.

Uma vez derrubado o mito modernista da ruptura total com o passado, como bem colocou R. Krauss,<sup>21</sup> cabe investigar as sutis raízes culturais em Albers. Como conclui A. Auerbah na conclusão de sua recente tese sobre as *Constelações Estruturais*, “a problemática da geometria e do significado indica um inventário de ambiguidades, aporias e deslocamentos que a geometria nos deixa no campo da representação”. O que deixa em aberto a relação entre a modernidade e o legado da geometria é primordialmente um sentimento nostálgico de autoconfiança e da potência desta em revelar verdades transitórias no mundo:

*‘Structural Constellations’ seem to present us with a ‘mise en abîme’ of all the problematic of geometry and meaning we have discussed so far. An analysis could*

<sup>20</sup> ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 71.

<sup>21</sup> KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1985.

*easily prompt an inventory of the ambiguities, aporias and slippages with which geometry leaves us in the field of representation. Albers seems to make use of geometry for all the expectations it can arouse as a kind of lure. It is precisely the corrosive effects which Albers deploys. Corrosive, that is, of geometry itself if we imagined it a convenient hermeneutic tool for unpicking 'Structural Constellations'.*

*We could perhaps rephrase Damish's question: What kind of mischief is this? What is the point Albers's geometrical hoax? This question could 'only' get a satisfactory answer in the language of art history and criticism. Why it has not yet got an answer is one of the topics of this essay. The discussion up till now would provide the basis for a structural explanation, but a historical explanation is also necessary.*

*[...] The bricolage of references to geometry applied to 'Structural Constellations' seems to be bound together more by a feeling of nostalgia than by the ideological zeal that lent coherence to the manifestos of Alberti and van Doesburg –perhaps a nostalgia 'for' such ideological self-confidence. Nostalgia recognizes both the absence of and the longing for what had seemed to promise in its alliance with geometry, namely the true representation of the real and the representation of the truth beyond or hidden by reality.<sup>22</sup>*

Certamente, a Bauhaus já superara a antiga dimensão platônica que supunha verdades transcendentas a serem reveladas na imanência. Desde o iluminismo, os problemas do mundo são resolvidos neste mundo mesmo, humano. É por isso que Argan considera Gropius um *neo* iluminista, enfatizando a confiança no *espírito científico de verificação*, num ambiente sem transcendência, sem contemplação da natureza; que busca a integração entre elementos externos e internos –num completo *pertencimento*. Albers estabelece, todo o tempo, interação, atuação coletiva –tendo em vista a integridade dos indivíduos. Neste trabalho seguimos atentamente a abordagem fenomenológica de Argan para o legado bauhausiano, aprofundando, contudo, a problemática função de representação da arte na situação contemporânea.

O homem chegou num momento histórico onde ele pode escolher e reinventar seu próprio passado; pode reponderar a capacidade simbólica da arte, para além dos usuais significados encontrados no passado, atrelados a padrões e regras estáveis; superar o conservadorismo dos *símbolos*, que agora devem ser *construídos*. Desta maneira, a arte comunica um conteúdo inovador, atual, não como figura, imagem estática, mas como modelo dinâmico, aberto, transitório, como maneira de operação crítica. Destas *formas*, podem surgir raízes e recalques do passado, *ansiando* por reavaliação.

---

<sup>22</sup> AUERBAH, Anthony. **Structural Constellations: Excursus on the drawings of Josef Albers c. 1950-1960**. UCL, 2004 (tese): Slade School of Fine Arts, p. 210-214.

Desta maneira, há que se reconhecer a sobrevivência de certos *fantasmas* na *bricolagem de referências* de Albers, ainda que manifesta todavia naquela aguda e cristalina clareza formal. O que é a *confiança* sem a consciência do temor; a *certeza* sem a imagem do abismo? Terá sido o passado totalmente purificado como aparência, como *casca*? Ou sobrevive, na clareza do dinamismo ordenado, um certo *caos* ou mistério ou fantasia –magia- que a intuição ordena, mesmo sem absoluta segurança, e que protege o homem do esvaziamento tecnicista? Isto, Albers aprendeu com Paul Klee: a colocar-nos nesse lugar vulnerável, escuro, onde é possível pensar-se, e o brilho da iluminação terá maior valor. A metáfora do teatro é recorrente – um lugar onde as questões ganham relevância ao suspender-se todo tipo de noções adquiridas –o aspecto *corrosivo* para Auerbach-; onde é possível refletir, agir. Mas, como agir sem nada herdar? Uma consideração histórica expansiva torna-se urgente para a compreensão da sua obra, verificando, além da influência das vanguardas históricas, referências mais distantes, que sobrevivem na modernidade de Albers, como as tradições locais germânicas e outras, próximas mas desconsideradas, como o contexto norte-americano onde viveu e atuou desde a sua emigração, em 1933.

O principal interesse e conquista de Albers: a integração de forças aparentemente opostas ou dispersivas que constituem o homem e que, na prática, funcionam organicamente, mesmo operando em contradição.

“*And my objective? Perception of the logic and magic of color*”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 10 – Leonardo magazine**, p. 463. Pergamon press, 1970. By John Holloway and John A. Weil at Argonne Lab, Illinois, USA. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.