

3

Cor e pensamento

3.1.

Repeat and reverse, not express: o método construtivo e os subjetivismos

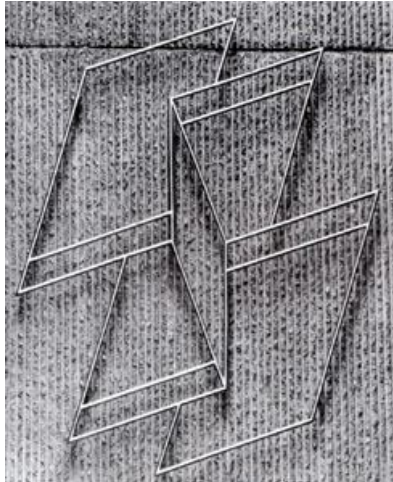


Figura 77. Josef Albers. *Repeat and Reverse*, 1963. Aço inoxidável sobre concreto. Dimensões: 6.5 x 3 pés. Instalado no prédio do departamento de Arte e Arquitetura, Yale University, New Haven, USA.

No capítulo anterior, vimos a constituição diversa dos significados da obra de Albers nos contextos norte-americano e brasileiro. De uma maneira geral, a obra de Albers foi reconhecida como o autêntico exemplar de uma *disciplina construtiva*, sem a perda da sensibilidade. De 1950 em diante, fica patente, com a série *Homenagens ao Quadrado*, que Albers, tal como Wittgenstein, concebe a *cor* como fenômeno qualitativo, desafiadora das convenções. Assim, aprofundamos questões das vanguardas históricas de um ponto de vista mais próximo do nosso olhar. Para nós brasileiros, como Ronaldo Brito destacou em “Neoconcretismo”, a equação entre *expressão e racionalismo* torna-se um ponto de ruptura entre concretos e neoconcretos.

Sobre essa questão, Vera Beatriz Siqueira -que, muito oportunamente, redefine o conceito de *expressão* a partir dos expressionistas germânicos, primordialmente Paul Klee- encontra mais continuidade do que ruptura entre o expressionismo e o construtivismo, este tendo assimilado características do movimento anterior, que acabou extinguindo-se:

Na recuperação dessa instância comunicativa e hermenêutica da arte, o conceito de expressão ganhava um acréscimo de sentido: para além da manifestação de conteúdos pessoais ou coletivos, passou a ser entendida como um princípio operatório, através do qual o artista precisava retirar de sua obra toda alusão circunstancial, todo caráter particular de afeto, oferecendo-nos uma obra capaz de comunicar o sentimento como experiência antropológica básica. Pois apenas assim este se tornava vivência compartilhável ou comunicável. Mais do que uma tendência geral da expressividade pessoal do artista ou da manifestação de um conteúdo expressivo específico (psicológico, social, cultural, histórico), expressão deve ser compreendida como uma estratégia operativa, envolvendo um elaborado cálculo para a sua concretização. Minha proposta é, portanto, deixar de pensar na expressão como o resultado direto da manifestação subjetiva do artista ou do mundo em que vive para entendê-la como um pressuposto da própria linguagem da arte: a construção complexa de um objeto cuja qualidade expressiva advém de escolhas poéticas, formais, técnicas, gestuais muito precisas e calculadas.

Fundem-se assim, esses dois conceitos tradicionalmente pensados como opostos: cálculo e expressão...¹

Albers opunha-se aos expressivismos mas, como dissociá-lo de seu contexto expressionista de origem? Albers chama a *discrepância entre o fato físico e o efeito psíquico* de uma contradição que é *a origem da arte*: a relação entre *expressão e racionalidade*, que ao longo do século XX pareceu ser de incompatibilidade. É preciso hoje contrariar essa interpretação estritamente racionalista para as correntes construtivas. A linguagem sintética, universalista procurada pelos membros da Bauhaus tinha o objetivo de romper todo tipo de isolamento entre culturas, povos, esferas artísticas.

A grande contribuição de Albers para o racionalismo associado à difusão da Bauhaus, divulgado internacionalmente ainda na primeira metade do século XX, é a consolidação de um *método rigoroso*. Um método em que a técnica não excluísse a *expressão*, concluindo numa inteligência visual -nem apenas teórica (conceitual ou mental), nem apenas técnica ou “ótica”-, mas capaz de “pensar com as mãos e com os olhos”; admitir a autonomia de um pensamento visual que se constitui num *fazer*. Por isso, a aproximação dessas outras linguagens, formalmente tão diversas da de Albers, é importante para dela retirarmos aquela impressão de rigor asfixiante, de ortodoxia. Para Albers, “funcionalismo racional

¹ SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Cálculo e expressão: a arte de vertente expressiva no Brasil**. In: CAMPOS, Marcelo [et al.](org.). **História da Arte: Escutas**. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2011, p. 66.

é técnica. Funcionalismo irracional é arte”.² Esta abertura semântica foi igualmente importante para liberar os artistas minimalistas de um peso dogmático. Afinal, esses artistas e Albers podem ser alinhados numa tradição que investiga a percepção através da cor e da luz, como colocam os críticos da revista “October”. Hal Foster:

*The deep connection between Albers and, say, the Minimalists lies here –in a shared concern with the complexities of perception. Such attention also influenced not only Op artists like Bridget Riley but light artists such as Robert Irwin and James Turrell, all of whom were provoked by the phenomenological investigations of Minimalism that were cued, in part, by the perceptual exercises of Albers.*³

Uma vez investigado o desenvolvimento formal da obra de Albers e estabelecidos os limites das recepções atuais –e portanto, da nossa própria valoração-, podemos voltar ao seu contexto de origem para encontrar elaborações mais profundas desta como um todo, tanto com relação a seus precedentes históricos quanto sobre suas conseqüências culturais.

A sua geração é *construtiva*, imediatamente subsequente aos movimentos de ruptura vanguardistas, como o cubismo analítico, o expressionismo e o dadaísmo. Os artistas construtivos partiam de uma *analítica* para suspender valores predeterminados, mas não paravam aí. Propunham a criação de novas formas. Abstratas, de aplicabilidade infinita. O primeiro passo, contudo, assemelhava-se às rupturas: a suspensão de um lastro; os elementos em suas aparências absolutas, *per si*. Nada melhor do que a cor, tomada como puro fenômeno, para percebermos isso. Num primeiro momento, a didática dos mestres da Bauhaus suspendia julgamentos apriorísticos na valoração direta dos elementos através de uma atenta observação.

Há que se considerar a complexidade de seu contexto de origem. Assim como a obra de Van Gogh resiste em ser classificada como a de um pós impressionista ou um *fauve*, também Albers só aparentemente parece aderir ao caráter exclusivamente construtivo. A obra de Van Gogh, à primeira vista é pura

² “*Rational functionalism is technique, Irrational functionalism is art*”. ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 39, folder 19(1)- “Truthfulness in Art” speech by Harvard, 1937.** The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

³ FOSTER, Hal. **The Bauhaus Idea in America.** In: BORCHART-HUME, Achim (ed.). **Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World.** New Haven: Yale University Press, 2006, p. 100.

expressão, mas é conhecida a sua erudição sobre as teorias de cor e patente o seu manuseio consciente da luz e dos elementos pictóricos. A obra de Albers parece totalmente racional mas, quanto mais nos detemos nela, mais aparece uma contradição que, por aquela aparência impessoal das suas formas inéditas, tem uma *nostalgia* difícilíssima de se localizar.

O expressionismo alemão revelava um *self* transbordante, vital, mas não necessariamente descontrolado, desmesurado. Seria Albers um expressionista? Não: exceto sob uma ambiência geral da década de 1920, a observação dessas relações não parece resultar numa associação direta a esses movimentos, mas provocar um forte impulso em direção a matrizes dum passado mais longínquo. Em Albers, tudo é proporcional: pensado, refletido *sobre* o homem; sua obra lida com uma escala humana. Contudo, a sua proporção não traz à sua arte um resultado estático ou unitário, definitivo. Albers *aprende* como trazer o universo intelectual ao nível da experiência humana; e mesmo a considerar a fantasia, o jogo, a intuição, *levando-o a privilegiar o dinamismo* através de um desenvolvimento proporcionado.

Algumas abordagens pontuais precedem possíveis direções não usuais para a obra de Albers: a grande revelação da arte pré-colombiana, observada pela curadora da Fundação Anni e Josef Albers, Brenda Danilowitz;⁴ o estudo da arquitetura gótica nos desenhos de juventude, observado pelo diretor dessa fundação, Nicholas Fox Weber;⁵ e a aproximação de sua obra de um tipo de *surrealismo*, tanto por Werner Spies quanto por Lygia Clark –um comentário testemunhado por Yve-Alain Bois (citado no capítulo anterior).⁶ Seguindo essas abordagens, Albers não propõe o irracionalismo como solução ao racionalismo opressivo, dogmático. Vide suas veementes declarações e poemas contra os expressivismos:

I don't think...

I don't think

That my aim was ever

⁴ DANILOWITZ, Brenda (ed.). **Viagens pela América Latina: catálogo da exposição**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

⁵ WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven and London: Yale University Press, 1984.

⁶ ALMEIDA, Jane. Trad.: Marco Grimaldi. **Ideologias da Forma: Entrevista com Yve-Alain Bois**. In: Novos Estudos – CEBRAP no. 76. São Paulo, Nov. 2006.

To express myself

All I have tried is

To impress myself

Or, if you prefer,

*To improve in order to respect myself.*⁷

Para além do significado restritivo de *influência*, “é uma hipérbole comum na história da arte descrever como ‘revelação’ o impacto de um artista em outro”.⁸ A “visão” -a *revelação*- provida pela experiência artística é o que conduz o sujeito ao plano da *consciência moderna*. A experiência visual é capaz de provocar esclarecimento, sobre o mundo e, principalmente, sobre si: o auto-conhecimento:

The origin of art:

The discrepancy between physical fact and psychic effect

The content of art:

Visual formulation of our reaction to life

The measure of art:

The ratio of effort to effect

The aim of art:

*Revelation and evocation of vision.*⁹

Dentre os grandes mestres que foram evidentemente fundamentais para Albers, estão Cézanne e Mondrian -por conjugarem racionalismo e cor- além de Van Gogh. Contribuíram, na sua formação direta, igualmente, Wassily Kandinsky e Paul Klee, sendo que a “revelação” da obra deste último parece o ter desafiado especialmente, principalmente por Klee também ter sido um grande modelo para a sua pedagogia. Albers sempre o teve como um mestre muito próximo, tendo aprendido muito com o seu lirismo num ambiente extremamente exigente como o

⁷ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 80 folder 02**. Handwritten, undated. Orange, Connecticut.

⁸ ALBERS, Josef. **We construct and construct**”, datilografado, sem data. Josef Albers Papers, Box 22, Folder 193. Retraduzido por ANGER, Jenny. **Paul Klee, Anni and Josef Albers, and Robert Rauschenberg: weaving and the grid at Black Mountain College**. In: LANCHNER, Carolyn (ed.). **Paul Klee**. New York: The Museum of Modern Art, 1987, p.24.

⁹ ALBERS, Josef. In: GOMRINGER, Eugen. **Josef Albers: His Work As Contribution to Visual Articulation in the Twentieth Century**. New York: George Wittenborn, 1965.

da Bauhaus. Albers relutou por toda vida em citar suas influências, mas, em alguns raros momentos ele as declarava:

We construct and construct

*In 1928 the magazine Bauhaus
appeared with its largest issue yet (Volume 2, Issues 2-3)
In it, we, the remaining faculty members, wrote on the aims
of our teaching.
Paul Klee wrote 'Exact Experiments in the Realm of Art.'
His article began with the statement:
'We construct and construct, and intuition is still a good thing.'
We younger teachers –then- read this as addressed to us.
For a long time I have tried to find an answer to this statement.
Finally, after many years, on the other side of the Atlantic,
A parallel formulation came to me:
'We construct and construct, because intuition is a good thing.'
I feel certain that if Klee were to read this, He would smile
His calm and measured smile.*

Josef Albers¹⁰

Percebe-se que, naquele ambiente do final da década de 1920 na Alemanha, parecia ser necessário abdicar da *expressão* pela *construção*. No entanto, Albers, ao longo de seu desenvolvimento, conseguiu recolocar o papel da *intuição* num *fazer* racional. Em 1965, Josef Albers falou numa palestra: “*Art makes the invisible –visible*”,¹¹ que, na verdade, deriva da declaração de Klee: “*Art does not reproduce the visible, but renders visible*”.¹² É esta “visão” ou “revelação” da arte que a faz mais do que a aplicação de uma técnica -o que ocorre mesmo nas técnicas, artesanato e no design. Da mesma maneira, a influência de um artista sobre outro é a atualização de sua obra nas questões que este leva para o seu próprio trabalho.

A principal preocupação de Albers ao evitar o *expressionismo* é a prevenção contra a irracionalidade implícita nessa tendência artística. *Nós construímos e construímos, porque a intuição é uma boa coisa*, concluíra Albers a partir de Klee, sabiamente considerando a intuição inerente a qualquer formalização artística. A disciplina do *fazer* não significa o disciplinamento, o condicionamento do gesto, mas preparo, investigação, conhecimento, ensaio. Afinal, Albers, como

¹⁰ HELFENSTEIN, Josef. **Klee and America**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.239.

¹¹ ALBERS, Josef. **Search versus Research**. Hartford: Trinity College Press, 1965. Citado em: HELFENSTEIN, Josef. **Klee and America**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.241.

¹² HELFENSTEIN, Josef. **Klee and America**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.241.

Klee, não abre mão da valorosa intuição, tão importante quanto o cálculo e a racionalidade:

*Intuition is a blessing, suddenly it's there. Before I fall asleep I have the best ideas. But to talk about how intuition comes in this way will not help us. Let us apply it as I did in my classes. Discovery and invention are the criteria of creativeness.*¹³

De certa forma, é possível encontrar no expressionismo um *princípio operatório* comum às vanguardas construtivas, assim como há certo consenso na historiografia em reconhecer duas forças contrastantes na Bauhaus inicial: a influência da “primeira manifestação de uma arte autenticamente alemã” -o expressionismo-; e o racionalismo, a clareza, a neutralidade (o *standard* para o homem universal) que consolida a sua significância histórica.

Com essa leitura, tenta-se compreender a recorrente aversão à “auto expressão” e à “gestualidade difusa” no discurso de Albers. Surge também a pergunta: qual teria sido o principal fator a levar Gropius à decisão pelo funcionalismo na Bauhaus em Dessau, difundido e consolidado historicamente como uma das premissas da escola?

A Bauhaus em Dessau foi concebida por Gropius como uma *fábrica*; o seu prédio seria uma expressão deste ideal de clareza e funcionalidade. Por ter sido promovido de aluno a mestre neste momento de opção para o funcionalismo, Albers seria, junto a Moholy-Nagy, mais identificado com essa etapa que os outros mestres-artistas que já desenvolviam suas linguagens antes de irem para a Bauhaus.

Nesta escola, o Neoplasticismo ajudou a operar a mudança definitiva para o construtivismo. Gropius, na mudança para Dessau, opta por expurgar a carga expressionista da escola, processo que teve muita participação de Theo Van Doesburg, como coloca Argan:

Dizem que Van Doesburg, que certamente era um homem de idéias claras, não poderia aceitar a Babel de correntes que tinham direito de cidadania na escola de Weimar e, sobretudo, sua orientação expressionista. Mas é preciso ressaltar que o problema expressionismo-construtivismo era o problema básico da cultura artística centro-européia do outro pós-guerra, e como tal interessava Gropius e seu grupo não menos que Van Doesburg e De Stijl; o que muda é a abordagem e a extensão do problema.¹⁴

¹³ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 8, folder 55**- entrevista a Stanley Rosner em 25/03/1969. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

¹⁴ **Gropius e a Metodologia**. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna na Europa**. São Paulo: Cia da Letras, 2010, p 628.

Todavia, para Argan, Gropius também viveu o problema dessa equação expressionismo/construtivismo. Sobre o prédio de Dessau, ele destaca a figuratividade –uma discursividade- como uma das suas funções necessárias:

É evidente que tal dinamismo compositivo funda-se na análise da mecânica elementar da alavanca e da biela... a escola de arte é concebida como uma forma em formação... a “funcionalidade” de Gropius se baseia muito mais num princípio de figuratividade do que em conceitos extrínsecos (e ainda naturalistas) de praticidade e técnica construtiva.¹⁵

Para a construção historiográfica mais amplamente difundida sobre a Bauhaus, foi determinante a versão apresentada na primeira exposição no MoMA, em 1938, que suprimiu o expressionismo de origem da escola, enfatizando a etapa posterior à exposição “Art and Technology- a New Unity” em Weimar, 1923 – quando prepondera o funcionalismo. Em 2009, propondo uma revisão desta, a exposição comemorativa dos 90 anos da Bauhaus no MoMA deu grande destaque à cadeira “africana” ou “romântica” original, desenhada por Marcel Breuer e com assento tecido por Gunta Stölzl.



Figura 78. Cadeira “African/ Romantic”, 1921. Desenho de Marcel Breuer; tecido: Gunta Stölzl. Carvalho e cerejeira pintada; brocado em ouro, cânhamo, lã, algodão, seda. 179.4 x 65 x 67.1 cm. Fonte: FRANKEL, op cit., p.101.

Albers não era um expressionista, nem mesmo se poderia afirmar, segundo Marcel Franciscono, que encontra uma equivalente coerência geral nas idéias de Gropius em direção à simplicidade do design, consolidada progressivamente. Em

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992, p 394.

sua monografia de 1971, desenvolve um estudo profundo deste momento de transição na escola. O autor, afinal, coloca que é “inadequado rotular de ‘expressionista’ os primeiros anos da Bauhaus”:

Mil novecentos e vinte e um, o ano marcado pela chegada de Oskar Schlemmer e Paul Klee ao corpo docente, a visita de van Doesburg a Weimar, e o divórcio irreconciliável entre Itten e Gropius, viram o começo de uma clarificação e simplificação dos objetivos e métodos. Apesar daquelas forças externas que contribuíram significativamente para este processo, mais importante de início van Doesburg e De Stijl, os impulsos em direção à Bauhaus tardia estavam presentes dentro dela desde o início...¹⁶

Franciscono destaca ainda a influência considerável de Oskar Schlemmer, que “trouxe aos ateliês de escultura um estilo deliberadamente construtivo, fortemente influenciado pelo purismo francês e por Léger...” e no ateliê de teatro, foi responsável “pela utilização de figurinos e máscaras com enchimentos despersonalizantes, movimentos corporais mecânicos, e configurações espaciais rígidas, que certamente ajudaram a ambientar a Bauhaus pela ordem geométrica, sistematização, e por desfazer a ênfase na auto-expressão.”¹⁷

O autor conclui seu livro especulando “se a Bauhaus, com a sua ênfase – particularmente no ensino de Itten- na individualidade e inspiração pessoal poderia, sob condições mais auspiciosas, ter sido tão bem sucedida na realização de um design aplicado efetivo quanto a escola tardia, mais metódica e mais objetivamente e estreitamente orientada”.¹⁸ Afinal, de acordo com Franciscono e com o próprio Albers, a Bauhaus constituía-se de um grupo de personalidades conflitantes, com contribuições diversas: “A Bauhaus não é Gropius. A Bauhaus é mais”¹⁹. Segundo Franciscono, a repercussão de Albers como professor do curso preliminar contribuiu para o legado construtivo e funcionalista da Bauhaus. Quando Albers combatia o *expressionismo* em seus alunos, certamente tinha em mente a lembrança negativa da exacerbação da individualidade nas aulas de Johannes Itten:

A saída de Johannes Itten na primavera de 1923 marcou definitivamente o fim da primeira fase da Bauhaus, ainda que não tivesse sido em si a causa de tal fim...

¹⁶ FRANCISCONO, Marcel. **Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar: the ideals and artistic theories of its founding years**. Chicago: University of Illinois Press, 1971, p. 240.

¹⁷ idem, p. 240-241.

¹⁸ idem, p. 240-241.

¹⁹ “The Bauhaus is not Gropius. The Bauhaus is more”. ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 82 – folder 04**. Orange, Connecticut.

Com a saída de Itten, foi-se a principal **ênfase na empatia** –tanto como teoria, como uma suposição não declarada- que tinha sido o centro de seu ensino. Com esta, também, foi-se a importância relativamente grande dada à projeção do sentimento e à preparação do estudante para um **alto e quase reverencial chamado**. Durante os anos 1922-1923, mas especialmente depois de Itten ter saído, o clima na Bauhaus –incluindo as atitudes dos estudantes- ficou consideravelmente mais concentrado, e o caráter do trabalho em design, mais geométrico e normativo [...] (grifo nosso)²⁰

O autor, quanto destaca a *Empatia* como uma teoria das aulas de Itten refere-se à grande influência da tese de Wilhelm Worringer “Abstraction and Empathy”²¹ sobre os modernistas, determinante para os rumos da abstração. Worringer acreditava num impulso natural dos povos nórdicos para abstração, algo contestado por Erwin Panofsky, (desenvolveremos este tópico mais adiante), ao esclarecer tanto a constituição dialética da tradição clássica nos países do Norte da Europa, entre o misticismo gótico e o racionalismo/ projetualismo renascentista-, quanto a influência destes sobre aqueles.

Os artistas, como indivíduos modernos, têm uma grande habilidade com o legado das artes do passado, que hoje encontra-se à sua disposição. Eles podem decidir, *construir a sua própria tradição*, assim reconhecendo-se menos imediatamente com as necessidades de seus pares. Albers, contudo, não se submete à idéia de um *espírito do povo alemão*. A espiritualidade não pode ser comparada ou julgada em termos evolutivos. A Bauhaus faria essa crítica justamente nesse momento de crise, quando é obrigada a deixar Weimar.

É preciso, então, retomar historicamente a teoria da Empatia, sem reduzi-la a uma mera comunicação visual –a vertente operada pela escola de Ulm, que a fez afastar-se da arte- para desenvolvermos “a habilidade de ler” diferentes organizações, diferentes harmonias para além do ideal de equilíbrio classicista.

²⁰ “Em László Moholy-Nagy, que veio à Bauhaus como substituição para Itten, e Josef Albers, Gropius encontrou dois artistas para ensinar o curso básico que eram, de longe, mais propícios a seu modo de pensar. Albers trouxe ao estudo de materiais uma abordagem baseada na classificação sistemática e na sua organização por qualidades e numa metodologia rigorosa, na qual a economia de procedimentos, e a ingenuidade ao explorar as propriedades estruturais de um dado material com um mínimo de ferramentas foram dados importância primordial. Moholy-Nagy, em contraste, era bem mais não-sistemático em sua parte do trabalho em design. Mas seu zelo de combatente pelos novos ideais impessoais, orientados para a máquina dos construtivistas e elementaristas combinaram com o novo humor de Gropius”. In : FRANCISCONO, Marcel. **Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar: the ideals and artistic theories of its founding years**. Chicago: University of Illinois Press, 1971, p. 238-239.

²¹ WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy**. Chicago: Elephant paperbacks, 1997.

Para Albers, a *Empatia* estava além da fisionomia, significava a habilidade de ler *o significado da forma e da ordem*:

*In other words, the objective of a training for art,
For its production as well as its appreciation,
Is visual empathy, which is the ability to read
the meaning of form and order.*²²

O que desenvolveria essa habilidade? Disciplina e do método, associados a um jogo lúdico: “*Repeat and reverse, not express*”²³. Albers distinguia o aprendizado na escola –onde não era o local para o aluno se expressar- do desenvolvimento poético individual. A investigação formal prepararia o indivíduo para a conquista da expressão, do controle, da clareza, proporcionando *expressão* e a capacidade efetiva de transformar a intuição em arte -a formalização:

*...This is one definition I have of creativity –observation. In my opinion, observation is essential to creative work. Observing the same thing and practicing the same exercise does not lead to slavery, but to comparisons with others who do the same exercise. You see where one is better and where you are better. This comparison means in the end, evaluation, but that comes automatically. You give value to the actions and finally you discover what you want. Picasso once said, if artists are honest, they must concede that they never achieve what they want and therefore must do it again and again. It must be done once more, put aside, and done once again. In that way we see that what we did was not what we wanted and that only the repetition brings us closer to our goal...*²⁴

Em seu amplo *Ensaio sobre o Homem*, Cassirer toca também as pesquisas da psicologia experimental, identificando que “o princípio do simbolismo, com sua universalidade, validade e aplicabilidade geral, é a palavra mágica, o abre-te de sésamo que dá acesso ao mundo especificamente humano, ao mundo da cultura humana”²⁵. Os símbolos, ao contrário dos signos –compreensíveis por animais-, têm significações móveis. A comunicação ocorre dentro dessa flexibilidade pela flexibilidade humana de entender o que há de fixo e o que há de novo numa forma quando muda de contextos. O mais importante de seu pensamento para a ideia de cor relacional em Albers, é “o problema da dependência do pensamento relacional

²² ALBERS, Josef. *Search versus Research*. Hartford: Trinity College Press, 1965, p. 10.

²³ ALBERS, Josef. *The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 13*. Orange, Connecticut.

²⁴ ALBERS, Josef. *The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 8, folder 55*- entrevista a Stanley Rosner em 25/03/1969. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

²⁵ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 63.

para com o pensamento simbólico”²⁶. O mais notável é que os *elementos estruturais fundamentais* –padrões ou configurações podem ser criados:

encontramos no homem um tipo especial de pensamento relacional que não tem paralelo no mundo animal. No homem, desenvolveu-se uma capacidade de isolar relações –de considerá-las em seu significado abstrato. Para apreender esse significado, o homem não mais depende dos dados concretos dos sentidos, dos dados visuais, auditivos, tácteis e sinestésicos. Ele considera essas relações ‘em si mesmas’.... A geometria é o exemplo clássico dessa virada na vida intelectual do homem. Nem mesmo a geometria elementar estamos atados à apreensão de figuras concretas individuais.”²⁷.

Não estando atado a um referente externo, o homem está livre para reelaborar constantemente seus sistemas. Esta é a imensa significância histórica do cubismo. Em Albers, cada quadro força o espectador a entender um novo e original sistema, totalmente independente das forças atuais, estritamente pictóricas, abstratas. Assim o seu tema é o próprio homem e sua capacidade de criação, de racionalização pelas formas.

Desta forma, Albers reconhece sua afinidade com Picasso, sob um interesse comum pelas abertas e variadas estruturas de significação das máscaras africanas e demais artes não europeias. Ambigüidade, simultaneidade, reversão de significados estão presentes, não só em sua didática, como em toda a sua obra, em formas que resistem à resoluções finais. Nicholas Fox Weber encontra uma correlação entre uma pintura de Albers da década de 1930, intitulada *Janus*: uma máscara-capacete de “cabeça de Janus”, adquirida pelo Museu do Homem de Munique (*The Staatliches Museum for Völkerkunde*), o autor acredita:

mostrar semelhanças notáveis à pintura de Albers. Tanto a máscara quanto a pintura contém elementos individuais que são unificados e separados ao mesmo tempo. A máscara oferece dois perfis independentes que obviamente pertencem à mesma cabeça. Elas parecem simultaneamente projetar-se e serem contidas por esta, ser lineares e entalhadas, ainda que em algo massivas e arredondadas. De maneira similar, as linhas do *Janus* de Albers afastam-se com força e determinação dos principais elementos da composição, enquanto centralizados e dependentes desta [...]”²⁸.

Das pedagogias desenvolvidas pelos demais professores da Bauhaus, Brenda Danilowitz destaca “dois princípios do design de Klee particularmente férteis” reconhecidos por Anni Albers: a multiplicação (*Vermehrung*) e polifonia (*Polyphonie*):

²⁶ CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 67.

²⁷ CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 68.

²⁸ WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat)**. New York: Guggenheim Museum, 1988, p.33.

qualquer unidade definida pode ser multiplicada: a) empurrando-a (*Schiebung*), ou repetindo-a, por toda página ou página abaixo; a') repetindo-a com interrupção (*Schiebung mit Unterbrechung*), inevitável com algumas formas, como triângulos; b) deslocando-a (*Verschiebung*), ou repetindo-a imediatamente; c) espelhando-a (*Spiegelung*); ou d) girando-a (*Drehung*).²⁹

Empurrar, repetir, multiplicar, deslocar, espelhar são recursos para ativar e atualizar formas prontas e alcançar uma originalidade de significação via mudança de contextos. Os valores de positivo, negativo; figura e fundo; ativo e passivo; portante e portado, e muitas outras dicotomias são suspensas na observação sincera, liberada dos preconceitos do hábito, como desenvolve Albers:

Discussions of the terms positive and active, negative and passive, provides an opportunity to explain the sociological origins of our form language.

Placing the same value on 'positive' and 'negative' elements makes it impossible for something to remain 'left over' ...we no longer differentiate essentially between those elements which are 'carrying' and those which are 'carried,' between those 'serving' and those 'served.' Every element or component must be one that is 'aiding' and 'aided' at the same time, it must be both supporting and supported. Thus the frame and the base, which must 'raise' an object, become superfluous. We will get rid of the 'monument' which, on a big supporting base, carries but a small supported object.

*If in a form there is something that is not utilized, then the calculation has been wrong, for coincidence then plays a part and that is unjustified and unjustifiable. Moreover, it is senseless because it usually results from habit...*³⁰

Desta forma, todos os elementos do mundo têm o seu valor, podem encontrar uma função relativa – *um lugar no mundo*, como ansiava Lygia Clark. Como método, Albers propõe uma abordagem direta dos materiais, a suspensão dos julgamentos preestabelecidos. Alguns de seus exercícios serviam para romper a disciplina do hábito, como escrever ao contrário, ou observar uma forma conhecida refletir ou reverter seu sentido. Para Albers, *repetir* pode ser uma ação empobrecedora ou enriquecedora, dependendo do nível de atenção, de disposição para a observação. Observar, colocar-se no lugar de outrem, é o primeiro passo para uma abertura que evitará os preconceitos, os julgamentos infundados. Albers coloca-se contra a uniformização do mundo. O *standard* bauhausiano de maneira alguma é reduutivo. A variedade deve ser instigada, porque todas as formas podem

²⁹ ANGER, Jenny. **Agradecimento de Anni Albers a Paul Klee**. In: DANILOWITZ, Brenda (ed.). **Viagens pela América Latina: catálogo da exposição**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008, p. 166.

³⁰ ALBERS, Josef. Creative Education, in: WINGLER, Hans M. **The Bauhaus**. Cambridge, London: The MIT Press, 1969, p. 142-143.

ser válidas, dependendo do lugar e uso adequados. Assim, há infinitas possibilidades e, se o indivíduo estiver preparado para a ação, o imprevisto na resolução dos problemas será em todo benéfico.

Para Albers, o *Design é processo*. Mais precisamente, a explicitação deste na forma mesma –daí sua qualidade didática. Quanto maior o investimento em ensaios, mais eficientes as formas, melhor operam em soltura e deixam de ser estáticas para permitir um dinamismo em transições *coerentes*. Assim, o mundo pode transformar-se sem grandes crises, porque o homem estará preparado para a improvisação. Repetir gestos familiares não é incompatível com a originalidade. O objeto deve ser problematizado, observado, destacando as suas atuais relevâncias; o artista –o criador- deve se deixar impregnar pelo mundo, suspendendo temporariamente o julgamento para depois fazê-lo com base na observação direta, fundamentada.

Sem tal distanciamento inicial da aplicabilidade não há inovação, seja na arte ou na ciência. Logo, para desenvolver uma proposição, é preciso afastar-se, colocar-se numa posição destacada. Os românticos investiram nesse olhar geral reflexivo sobre a qual se fundará a modernidade artística. A verificação científica –a base do rigor metodológico- é, literalmente, como “uma série infinita de espelhos”, o ato de colocar-se fora, como um espectador neutro. O primeiro romantismo consolidou a especulação dialética na autoconsciência já moderna. É esta a vertente do romantismo que mantém-se viva hoje na arte moderna em geral; não a expressão íntima do *self*.

Portanto, se fazemos uma analogia entre a obra de Albers e o surrealismo, é para destacar o jogo de reversão como método crítico. Ou, como coloca o próprio artista: “estou interessado nos intervalos, há mais onde acontece a interseção”.³¹ Como vimos no primeiro capítulo, é a cor intermediária, da interseção, que media a relação de outras e *conduz um diálogo*. Como nas serigrafias derivadas da têmpera *Aquarium* (1934, exposta no Terceiro Salão de Maio) as linhas, desprendidas, giram num espaço flutuante de uma gravidade modificada. É preciso experimentar as formas, colocá-las em posições, a princípio, inadequadas; reverter, espelhar, tirar-lhes o solo.

³¹ “I’m interested in intervals, there is more where the intersection takes place”. ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 13-** Taped interview on *Invitation to art*, Distinguished living artists, April 25, 1960.. Orange, Connecticut.

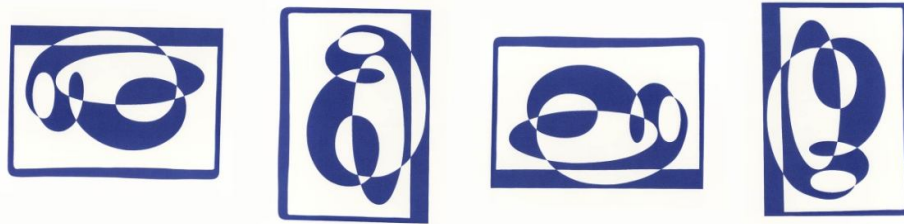


Figura 79. Portfolio 2: 2, in: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006.

Brenda Danilowitz também observa pontos em comum entre a obra de Albers dos anos 1930³² e o surrealismo para um impulso inicial criativo, sob a suspensão de julgamentos e do hábito:

Nas pontas secas de 1940 e 1942, o trabalho de Albers alcançou um novo nível de liberdade e inventividade que sugere que, em adição à influência da arte maia, ele estava olhando o surrealismo, ou pelo menos alguns de seus processos nesta época. Na verdade, tão hostil à doutrina surrealista do acaso, deve ter sido para Albers a estética da escolha deliberada e execução intencional, há uma forte evidência que ele considerava as práticas associativas livres do surrealismo como meios legítimos para abrir não só as mentes e olhos dos estudantes, mas seus próprios impulsos criativos também. Um dos momentos mais importantes das experiências dos estudantes nos cursos de Albers em Black Mountain era o exercício conhecido como estudos de matéria (*matière*). Este envolvia estudantes trabalhando com materiais não convencionais ou usando materiais bem conhecidos em contextos e combinações não usuais.³³

Em “Art Since 1900” recoloca-se generosamente o problema da relação entre Albers e o surrealismo, destacando a relevância da sua atuação na faculdade de Black Mountain para gerações de artistas norte-americanos. Desta forma, relativizam-se as separações teóricas das correntes de vanguarda, atestando suas interpenetrações e fertilizações no olhar externo de outro contexto, para outra geração:

For one thing, Albers was not simply the formalist other to the avant-gardist cluster at Black Mountain –to Olson in Poetry, [John] Cage in music, [Merce] Cunningham in dance and so on- that he is often taken to be. In some ways the stringent German committed to the redefining of vision is antipodal to the rambunctious Americans pledged to the opening up of poetry, music and dance, respectively, to the breath of the body, to the vicarities of chance, and to non-symbolic movements. In other ways, however, Albers was aligned with Cage and company in his opposition to other aesthetic models then on the rise –to an art based either on expressive subjectivity (as represented by Black Mountain visitors

³² “4 painters”, Bennington College, junho de 1936, organizado por Katherine Dreier para a sua “Société Anonyme”. Danilowitz, Brenda. **Josef Albers and the reception of Abstract Art in New England, 1933-50**. In: HAAS, Karen E. **Josef Albers in Black and White**. (cat. Exposição). Seattle: University of Washington Press/ Boston University Art Gallery, 2000, p.34.

³³ DANILOWITZ, Brenda. **The prints of Josef Albers – A catalogue Raisonné 1915-1976**. New York: Hudson Hills Press, 2001, p. 18.

like de Kooning and Kline) or on extreme objectivity (as in the medium-specific 'modernist painting' advocated by Greenberg). Moreover, both the Albers and the Cage camps were involved, each in its own way, in a pragmatic approach to research and experiment, and Black Mountain students like Rauschemberg and Twombly might be seen as the unlikely offspring of this odd coupling [...] In short, with his version of the Bauhaus idea combined with the cagean interpretation of the Dadaist impulse, Albers was a primary element in the chemical reaction that made Black Mountain catalytic for much advanced art in post-war America³⁴

Também Werner Spies, em 1970, escreve sobre um *surrealismo geométrico* em Albers, destacando que suas construções usam a geometria, mas nesta não reside o seu fim. Isto é uma verdadeira recriação do passado, quando o artista não se submete às formas operativas já constituídas, mas reverte-as, resignificando-as:

*Albers' line drawings make the difference between him and the constructivist preoccupation of other artists very evident. He is not concerned with geometry. Albers is in search of forms which will pierce through the assurance of the geometric order. One could actually speak of a geometric surrealism. We run into deceptive structures which remind us of those of the Mannerists. In a certain sense these make one think of the anamorphosists of the seventeenth century. They were also ambiguous –the first impression of the picture was possibly different from a later perception. The geometric play with perspective creates pictures which continuously collapse. The mechanism of optical illusion fits into a period which had as its aim a broadening of cognition and an inventory of those objects which explode the legitimacy of nature. We see an echo of this irrational geometry in the works of Klee, particularly in his labyrinthine geometrical picture *Limits of Reason (Grenzen des Verstandes)* (1927). In Albers' selection of form the knowledge of optical illusions, which were being discussed in connection with Gestalt theory, also plays a role. His staircase form relates to the reversible staircase of Schröder, and his no longer fixable *Structural Constellations* make reference to the Thiéry figure.³⁵*

Se o autor refere a obra de Albers às figuras funcionais elaboradas pela escola de psicologia da Gestalt, isto é porque tanto a ambigüidade em Albers quanto aquela nutriram-se de estruturas contorcidas maneiristas e labirintos góticos. É o que permite Albers dizer que as suas criações chegam a pontos comuns da Gestalt, sem uma relação necessária de influência, como defende o próprio artista:

³⁴ FOSTER, Hal. **The Bauhaus Idea in America**. In: BORCHART-HUME, Achim (ed.). **Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World**. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 100.

³⁵ Spies, Werner. **Albers**. Meridian Modern Artists series. New York: Harry N. Abrams, 1970; London: Thames and Hudson, 1971. German ed., Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1970, p. 37-38.

*I'll tell you a nice experience about Gestalt psychology. I have never read it... I had spontaneously discovered a principle and then I found it justified. To see this relatedness between colors, one needs lubrication and flexibility and practice...*³⁶

As formas de Albers são construtivas, mas podem também ser identificadas com o expressionismo, o maneirismo, ao sistema perspético renascentista, ao método dialético dos primeiros românticos... Como é possível tal confluência de relações incompatíveis? E, ainda por cima, o surrealismo? O próprio Albers declara-se abertamente contra o surrealismo, que representava, para os artistas abstratos no pós-guerra, o que havia de mais retrógrado em termos de forma artística, a persistência da pintura como mera imagem, portanto, ilusionista e pautada pelas leis da verossimilhança. Nem mesmo Duchamp ficou imune às suas duras declarações:

*Marcel Duchamp- nude descending is only a mediocre painting. –everything can be art- which equally banal generalization as everything can be god or bad - altogether proves nothing.*³⁷

Weber destaca que, apesar da maioria das pinturas de Albers basearem-se em fórmulas, não era a sua intenção

...que os espectadores reconhecessem suas fórmulas. Ao invés disso, eles são levados a supor que eles estivessem vendo mais verde que azul, ou mais amarelo que cinza, mesmo que não fosse verdade. A idéia é que a percepção e a verdade não são a mesma coisa³⁸

Todavia, Margit Rowell destaca como Albers dizia “ter escolhido o quadrado como uma não-forma, uma matriz neutra para a cor; a escolha do quadrado tendo sido inteiramente irracional”.³⁹ Ao mencionarmos a forma do quadrado, não podemos deixar de mencionar os Quadrados de Malevich, anteriores aos de Albers e muito mais potentes como símbolos do construtivismo. Os de Albers são formas neutras, aquelas que o artista julgou capazes de proporcionar às cores o máximo de performance, como bem atesta Nicholas Fox Weber: “[...] Mas o russo e Albers usavam o motivo para propósitos muito

³⁶ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 8, folder 55-** entrevista a Stanley Rosner em 25/03/1969. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

³⁷ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 82 – folder 04.** Orange, Connecticut.

³⁸ WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat).** New York: Guggenheim Museum, 1988, p.37.

³⁹ “Albers chose the square as a non-form, a neutral matrix for color[...] Albers maintains that his choice of the square is entirely irrational”. ROWELL, Margit. **On Albers’ Color.** In: ARTFORUM, vol. X, numero 5. New York: janeiro, 1972, p. 26.

diferentes. Para Malevich o quadrado era um ponto final, um reducionismo; para Albers era uma ferramenta, um mecanismo a serviço da revelação da cor, um trampolim para uma vasta riqueza”.⁴⁰ Este entendimento de Nicholas Fox Weber sobre o quadrado de Malevich como sendo “um ponto final” é semelhante ao de Michel Seuphor, em seu ensaio sobre Albers, “The perfect square”. Neste, Seuphor coloca que,

na sua época, o quadrado de Malevich foi considerado, não sem motivo, ‘o fim de tudo’, uma arte revelando um ‘deserto de desolação’ onde, no escuro da noite, não havia qualquer saída discernível. Mais um passo levaria ao abismo.

É claro, a arte tem continuado seu caminho e não havia abismo, pelo contrário, novas regiões têm sido descobertas. Mais um passo confiante apesar de todos os abismos foi suficiente para que a história retomasse seu rumo. E, o que parecia ser um ponto final, agora a parece muito claramente ter sido a primeira letra de um novo alfabeto.⁴¹

Essa segurança guiou outros artistas, fez com que Albers se tornasse um verdadeiro mito para muitos deles; uma referência para *pensar situações* como uma maneira de promover o pensamento pictórico autônomo. Esta é a base de sua ação: decidir a construção da forma sob parâmetros internos; cada obra sendo um sistema único com o seu próprio modo de operar:

*It is, of course, not the entire basis of my activity, but ‘thinking in situations’. That is it. To see together, simultaneously, cause and effect. That man Jürg Spiller has said it so well in German: Das bildnerische Denken. I don’t translate. To think with the eyes. No, it’s more than that still. We spoke of Schwitters. Such a mind he had for materials. Such a strong sensibility. He is for me on such a high level. Completely unlike that other side of Dada where they made early a few things and spent the rest of their life celebrating their own impotence and laziness.*⁴²

⁴⁰ “But the Russian and Albers used the motif to very different purposes. For Malevich the square was a full stop, a reductionism; for Albers it was a tool, a device to serve the revelation of color, a stepping Stone to vast riches”. WEBER, Nicholas Fox. **The Artist as Alchemist**. In: WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat)**. New York: Guggenheim Museum, 1988, p. 46.

⁴¹ “In its time, Malevich’s square was considered not without reason, ‘the end of everything’, an art revealing a ‘desert of desolation’ where, in the dark of the night, no way out whatsoever was discernible. One step more might lead to the abyss. Of course, art has continued on its way and there was no abyss, on the contrary, new regions have been discovered. One more confident step disregarding all abysses was enough for history to resume its course. And what had seemed to be a full stop now appears very clearly to have been the first letter of a new alphabet”. SEUPHOR, Michel. *The Perfect Square*. In: GOMRINGER, Eugen. **Josef Albers: His Work As Contribution to Visual Articulation in the Twentieth Century**. New York: George Wittenborn, 1965, p.184.

⁴² ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67, folder 08 -Albers on Albers:** entrevista a Neil Welliver / Art News, janeiro 1966. The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut.

Vemos que Albers rejeita as obras dadaístas, ainda que tenha Kurt Schwitters como uma valorosa exceção: a fantasia inicial deve ceder à disciplina e construir uma forma coerente, mesmo numa deliberada ambiguidade. Tanto nas análises formais e metodológicas quanto nas suas resoluções poéticas, vemos que Albers almeja sempre a superação –a cor sendo mais que a absorção da luz; a construção, mais que a aplicação mecanicista de fórmulas prontas. Albers visualiza formas inéditas, que não encontra na natureza; transforma a tela num plano emissor de luz, explorando a cor de maneira construtiva, cézanniana, em decisões estabelecidas na própria materialidade do trabalho. Desta maneira, Nicholas Fox Weber destaca o aspecto construtivo da cor em Albers, semelhante ao de Matisse⁴³, chegando ao ponto mais importante para o nosso trabalho, concordando com a ênfase dada por Margit Rowell à continuidade dada pela sua obra à uma tradição de investigação do fenômeno da luz e da cor como dados perceptuais, defendendo-a para além de qualquer rótulo restritivo:

*In America, it has been the fate of Josef Albers to be identified as a ‘Constructivist’ artist. If one accepts this classification, it is difficult to understand what influence – if any- he could have had on present-day American art [...] It appears, therefore, unjustly restrictive to relate Albers exclusively to Constructivist art. In my opinion, Albers’ importance is due to his belonging to a broader, less categorically determined direction of 20th-century art: that of the investigation of the perceptual phenomena of color and light such as it has evolved in Western painting since Cézanne. Albers has brought this investigation to a kind of culmination: in his painting, the effect of light is so direct as to appear to be coming through the canvas. We are as in the presence of real light, not the kind of illusionism through which light is artificially projected from an outside source onto the support of the canvas.*⁴⁴

A identificação da obra de Albers com uma idéia de *modernismo ortodoxo* foi, como vimos no capítulo anterior, paulatinamente, desconstruída, à medida em que a associação desta à dos artistas norte-americanos das décadas de 1960 e 70 foi se tornando evidente. Fora dos EUA, a dissociação entre obra e personalidade foi benéfica. No Brasil, além disso, não havia uma disputa entre Albers e os artistas brasileiros, como ocorria nos EUA. Albers foi e continua sendo assumido

⁴³ “What Albers admired, and wanted others to see, was that Matisse used color to construct; the french painter understood that the juxtaposition of properly chosen hues was the means to create movement into space, even to mold forms Albers believed that the ability to use color so articulately was one of the marks of the great painter”. WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers and Henri Matisse: Partners in Spirit**. In: BARKER, Oliver. **Josef Albers: Glass, Design, Engravings, Typography, Furniture**. Paris: Hazan, 2008, p. 33.

⁴⁴ ROWELL, Margit. **On Albers’ Color**. In: revista ARTFORUM, vol. X, numero 5. New York: janeiro, 1972, p. 26.

como um mestre. Mesmo hoje, a simples menção de seu nome a muitos artistas brasileiros dá início a uma discussão iluminada, e o livro *Intercation of Color* é uma referência entre os pintores. A recepção de sua obra no Brasil tende a privilegiar a *disciplina* compreendida positivamente, sobretudo, delicadamente, uma vez que há sempre uma mágica na resposta à obra.

No entanto, ainda há mais elementos a serem explorados na obra de Albers. Hoje, podemos enxergar outras relações que revelam a sua potência. Problematizado o conceito de *vanguarda*, é possível encontrarmos na impessoalidade geométrica também significados locais, mesmo simbolismos. Ainda que o peso do passado fosse evitado em sua didática, a sua obra contém esta dimensão histórica, receptora de uma longa tradição. Nesta, reconhecemos uma interessante apropriação de tradições exógenas.

Aproximando a sua obra do *fundamento moral do expressionismo* de seu contexto de origem, a cor, sendo *luz*, é símbolo da *transparência cristalina*, de *honestidade*. Desta forma, suspendemos a figura do modernista impessoal pela do alemão que passa por uma goetheana *viagem de formação* para descobrir a sua alma numa dialética entre forças clássicas e anti-clássicas, incontidas, expressivas.

A questão da *luminosidade* na obra de Albers pode ser remetida ao sentimento religioso que relaciona luz à *ascese* católica. Entretanto, nos surpreende a materialidade de suas obras, a *aridez* da sua geometria. Se há uma *ascese*, esta se daria através da matéria mesma. Albers era um homem moderno, entretanto, um religioso. Assim como para vários outros artistas, seus dogmas pessoais não interviam diretamente em suas ações artísticas (assim como também a própria igreja católica também nem sempre intervém diretamente ou restringe as criações que ela patrocina⁴⁵).

Nicholas Fox Weber vê as Homenagens ao Quadrado em termos de uma *ascese*, apoiando-se na análise de Rudolf Arnheim:

As bordas inferiores situam-se nas diagonais de um retângulo que divide na metade, com segurança, o espaço total. Assim, obtém-se uma base sólida sobre a qual uma seqüência de quadrados pode se desenvolver com confiança, passo a passo –algo como o sarcófago no quadro Ressurreição, de Piero della Francesca, do qual se inicia o movimento de ascensão aos céus.⁴⁶

⁴⁵ A Igreja Católica possui as suas correntes progressistas, como a Dominicana. O Irmão Couturier, por exemplo, foi o responsável direto pela criação de algumas das maiores obras da arte contemporânea: a capela do Rosário em Vence, de Matisse; e capela de *Notre-Dame Du Haut* e o convento de *La Tourette*, ambos de Le Corbusier e a capela de Mark Rothko, em Houston

⁴⁶ WEBER, Nicholas Fox . **Cor e Luz**, in: WEBER, Nicholas Fox e DANILOWITZ, Brenda.

Esse sentimento de *ascese* pelas cores em Albers é mais uma vez a afirmação de uma sutil *mimese*; a abstração surgida a partir de uma experiência real.

A obra de Albers é arquitetural, ampla, luminosa; é espacialmente expansiva e engrandece também aquele que a vê, como a comunhão com o divino, ao mesmo tempo mantendo uma racionalidade espacial do projeto arquitetônico. Por ter tal escala, vemos que muitos dos artistas influenciados por sua obra não optaram pela pintura, mas criaram instalações e esculturas em escala monumental. Não podemos nos esquecer que Albers também realizou obras de grande escala – muros, relevos e vitrais- que, por serem instalações permanentes não são tão divulgadas quanto as portáteis e numerosas telas.

Rosalind Krauss, sobre as pinturas negras de Ad Reinhardt -cuja ascese do corpo ela conjuga com um minimalismo de “M” maiúsculo- assim o diferencia de Albers –como este tendo uma certa *solaridade gregária*, identificando, como nós, essa luminosidade “solar” que se distingue de uma *sombria* natureza mística nórdica:

*For all their mystery, for all the taciturnity of their refusal, these paintings lodge the totality of their effect in a sleight of hand through which the material surface of the picture appears to be supplanted by an optical membrane: a resonant film that seems the very envelope of vision, like the blackness you ‘see’ when you shut your eyes. And this is the sleight of hand that depends on the vulnerability of human eyesight to optical illusion. Thus, although one cannot imagine Reinhardt feeling any sympathy for Josef Albers and the **gregarious sunniness** of this *Homage to the Square*, shored up as this long series was by the scientific positivism of his idea of visual research, it is nonetheless Albers’ triumphant self-discipline and minimalist restriction, Albers’ heritage of Bauhaus commitment to uncovering the *donnés* of perception, that provide a precedent for Reinhardt’s black squares.*⁴⁷ (grifo nosso).

Com relação à pintura, a meta constante de Albers foi abordar o plano pictórico como uma fonte de luz –superar o *fato físico* da absorção luminosa. Essa obsessão pela radiação foi associada, por diversos autores, ao trabalho em vidro do início de sua vida e ao simbolismos religiosos. É necessário bastante cuidado, contudo, nessa equação: entre a tradição e a tábula rasa, Albers diversas vezes declarou preferir esta e “começar do zero”.

Josef Albers: Cor e Luz – Homenagem ao Quadrado (cat). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind. **Overcoming the limits of matter.** In: American Art of the 60’s. Studies in Modern art 1. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

Albers declara à Margit Rowell, em 1971, sobre a exposição de Edward Munch vista Berlin, em 1913, como a pintura preparatória “O Sol” o marcou:

*At the exhibition, there was a painting by Munch, ‘The Rising of the Sun’. It was a huge painting. It overwhelmed me. There was such a terrific glow that you couldn’t look into that sun. It was so overwhelming that it put me on my knees. That is one of the greatest experiences I have ever had in modern painting.*⁴⁸



Figura 80. Edward Munch. O sol, 1912. Pintura mural da Universidade de Oslo.⁴⁹



Figura 81. Josef Albers. Estudo para o vitral *Rosa Mystica Pro Nobis*, 1917-18. Coleção particular. Fonte: BARKER, Oliver. **Josef Albers: Glass, Design, Engravings, Typography, Furniture**. Paris: Hazan, 2008.

⁴⁸ ROWELL, Margit. **On Albers’ Color**. In: revista ARTFORUM, vol. X, numero 5. New York: janeiro, 1972, p. 27.

⁴⁹ Fonte: Museu Munch, Oslo. Disponível em: <http://www.munch.museum.no/exhibitions.aspx?id=213&mid=&lang=en>. Consultado em: 22/10/2011.

É notório o cuidado que Albers demandava aos seus alunos sobre a autoridade da tradição não significar uma aversão aos mestres, muito pelo contrário. Albers dizia preferir “imitar a atitude dos mestres” e não suas obras, para ser original. Mas, até que ponto podemos interpretar sua obra à luz de uma mística católica? Neste ponto, discordamos de um ponto colocado por Nicholas Fox Weber:

Com o vidro, Albers alcançou o objetivo, tanto de seu catolicismo inicial e sua posterior devoção à cor e à forma: a erradicação de sua própria individualidade. A negação do self foi em deferência à verdade maior, universal –mesmo que, na arena visual, a verdade é que nada é seguro.⁵⁰

As constelações dedicam-se à contradizer as convenções da geometria sobre perspectiva e profundidade. Isso, apenas com linhas –elemento que Albers dominara muito antes da cor. Albers jamais sacrificaria a sua individualidade, por isso, a menção à religiosidade é tão sutil em suas obras e quase inexistente em seu discurso. Ele não é um devoto típico, submisso aos dogmas. Seu principal interesse é o homem, no sentido desenvolvido por Ernst Cassirer, em seu *Ensaio sobre o Homem*:

Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. [...] Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo.⁵¹

Para Albers, nada era absoluto. Nem mesmo a sua devoção à cor. Albers manteve duas importantes séries desde 1950 até o final da sua vida: as *Homenagens ao Quadrado* e as *Constelações Estruturais*. Nesta, a investigação não é nem mesmo a de cores acromáticas, no sentido de reflexão da luz, como percebemos, por exemplo, na série *G-Clef* (capítulo 2). Considerando não haverem valores absolutos, somente o caráter individual, que constitui-se na investigação, Albers aborda a sua própria religiosidade como uma formação – cultural e psíquica- da qual ele simplesmente não pode prescindir. Todavia, ao colocá-la no limite da esfera íntima, Albers atua como um cientista, que impõe a si próprio, em seu trabalho, a neutralidade necessária para a interação social. Por

⁵⁰ “With glass, Albers did indeed achieve the objective of both his early Catholicism and his later, absolute devotion to color and form: the eradication of his own individuality. The denial of the self was in deference to a greater, universal truth –even if, in the visual arena, the truth was nothing was certain”. WEBER, Nicholas Fox. In: LICHT, Fred e WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: Glass, Color, and Light**. New York: Solomon Guggenheim Museum, 1994, p. 12.

⁵¹ CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 48.

isso ele reconhece a falibilidade como um constituinte da própria humanidade e a necessidade de verificação constante.

Portanto, sua luz simboliza prioritariamente o *Esclarecimento*, que só é possível a cada indivíduo numa jornada particular, pela auto-educação. Para que possamos contribuir com a criação de um todo mais harmônico, cabe a cada um o desafio pessoal da auto-crítica. Para reconhecermos nossos limites, é preciso um olhar mais geral, impessoal. A abstração, nesse sentido, tem uma potência reflexiva, como um palco, onde somos capazes de reconhecer nossos próprios dilemas. Investigar, observar atentamente significa inverter, deslocar, deslizar... sair de um olhar naturalizado, confortável.

Nisto tudo há sempre um fator de mistério, do imponderável, do acaso. Não como uma força retrógrada, limitadora, mas o lado positivo do imponderável. Dizia Albers: *This is not the work of angst*⁵².

A mística, neste sentido original, refere-se ao homem, à sua capacidade de transcender o mero significado das coisas e constituir símbolos, em busca de ideais. Este foi o motor das civilizações: junto a um compromisso ético, o movimento incessante. A vontade de transformação é o que move o homem.

O seu contexto de origem – do entre-guerras- torna todas essas discussões mais graves, o que acabou formando um Albers mais preciso, mais econômico. São muito diferentes as visões de mundo dos europeus -que conheceram o rigor de sucessivas guerras, estando muito mais conectados às suas tradições-, e a dos norte-americanos que constituíram uma sociedade jovem, nova, de consumo.

Para Albers, repensar a tradição é uma questão moral e de *economia*: não há como desperdiçar os saberes do passado e as culturas. Ele admirava especialmente o refinamento das formas dos grupos mais diversos, mais isolados. Albers toma a convencionalidade como um caráter construtivo humano que na modernidade temos o prazer de sua consciência e a possibilidade de com esta lidar livremente, como um jogo, tal qual na tela cubista.

Assim, revela-se a obra de Albers em diálogo com o passado; verifica-se que esta é extensiva, que se conecta com tradições clássicas e anti-clássicas, sem contradizê-las; como o projeto para a Bauhaus que visava superar a hierarquia entre os trabalhos manual e intelectual. A obra de Albers mantém o racionalismo

⁵² ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 6, folder 44-** entrevista a Cecily Sash em 1965. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

tolerante: se utiliza da reflexão, se protegendo tanto de um pensamento idealista, exteriorizado, reduzido a jogos de linguagem, que beira o solipsismo, quanto do artesanato reprodutor de paradigmas culturais estáveis.

Albers sempre repetiu que a tradição, a grandeza dos mestres, não poderia impressionar os novos artistas a ponto de paralisá-los⁵³; ele estabelece uma relação construtiva, não-impositiva entre passado e presente.

A disciplina de trabalho é fundamental para a conscientização modernista. Albers, como os pedagogos da Bauhaus, mas principalmente ele, tinha um ideal humanista como o de Goethe que, por sua vez, remete imediatamente à figura mais fundamental de Dürer, o *Leonardo do Norte*. Se, para alemães, Goethe é o grande modelo de investigador autônomo da luz e da cor, a obra de Dürer, por sua vez, é referência de linha gráfica e da assimilação do humanismo no Norte da Europa.

Pensar, refletir, depende da capacidade de colocar-se fora de si. Esta é a base do julgamento exclusivamente humano, não mais calcado nos dogmas religiosos ou no legado das tradições, inaugurado por Kant.

O método da reversão e do espelhamento já teve um pressuposto em Albrecht Dürer, que conferia a perspectiva refletindo a imagem num espelho. No reflexo, as falhas e as coerências ficam visíveis. O espelho nos faz sair de uma zona de conforto, do olhar naturalizado. Nicholas Fox Weber compara os desenhos de Albers aos de Dürer, acreditando que

a sua aproximação com Dürer como com Holbein é evidente num autorretrato de cerca de 1915. Como esses outros artistas nórdicos, Albers distanciou-se do objeto mesmo quando este é sua própria face [...] este autorretrato coloca-nos face a face com a imagem, inequivocadamente fazendo desta uma experiência visual formal, ao invés de algum tipo de biografia, ou –ainda pior, do ponto de vista do artista- psicobiografia.⁵⁴

Segundo Albers, a falibilidade de nossos julgamentos se deve em grande medida, à inconstância dos contextos em que nos encontramos. “Toda arte demonstra mudança constante em perceber e sentir”... “o que é arte para outros, não é necessariamente para mim”... valores e conceitos transformam-se

⁵³ “All art is or was modern in its time, daring and new, demonstrating a constant change in seeing and feeling. If revival had been a perpetual virtue, we still would live in caves and earth pits. In art, tradition is to create, not to revive”. Josef Albers, *Design*, 1946.

⁵⁴ WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat)**. New York: Guggenheim Museum, 1988, p.16.

historicamente. A cor em sua obra esclarece como os *fatos físicos* são superados pelos *efeitos psíquicos* . Estamos constantemente nos enganando, levados por um consenso geral ou por uma ou outra opinião. É preciso participar ativamente, criticamente dos processos coletivos de constituição de significados, nem submetendo-nos, nem impondo ostensivamente as nossas próprias opiniões.

Desenvolver essa abordagem supõe a revisão do conceito de *expressão* elaborado desde o romantismo, e a discussão sobre os meios de *formalização* , que devem levar em conta a relação entre subjetividade e objetividade. Albers supera esta e muitas outras dicotomias. Isto sem desconsiderar-se que o seu *racionalismo* pode, hoje, ser conjugado às diversas outras forças presentes em seu trabalho. É o que permite uma abertura nas leituras sobre a arte geométrica moderna.

Pensar em situações que envolvem a coordenação de múltiplas forças, de múltiplos elementos é o que conduz à *formulação* –seu termo mais usado para a criação. A observação dos elementos em formas já existentes e bem resolvidas é fundamental como estudo. Mas, o que seria a *observação* , senão uma valoração imediata desses elementos? Ao observarmos, já privilegiamos algumas características em detrimento de outras, isto já é uma articulação formal –uma busca por qualidade, por distinção. Deste modo, Albers deixa bem claro que a distinção, a valoração, o julgamento –num sentido kantiano, mesmo- é fundamental num ambiente democrático. A poética de Albers, desta forma, defende, sim o julgamento de valor como um processo construtivo da sociedade. Destacando-se que os objetivos estão em permanente mudança, sendo este processo construtivo mesmo –essa formação- o principal resultado a ser alcançado.

Conhecido pela abertura a novos significados e usos a todo tipo de materiais em seus *Vorkuhrs* ou *Werklehle* , Albers preocupava-se sempre em impedir que a tradição ou mesmo a tendência artística corrente influenciasse negativamente seus alunos. Albers tinha em mente o poder inibidor da tradição e dos métodos didáticos acadêmicos, centrados nas técnicas tradicionais, pedagogia característica nas escolas de arte anteriores à Bauhaus.

Logo, a reconsideração crítica contemporânea reavalia o contexto expressionista inicial da Bauhaus e os imediatamente anteriores, sem prejuízo ao reconhecimento de sua inovação, mas reivindicando um solo da tradição para que essa inovação fosse possível.

Metáfora da moderna expansão para o espaço e conquista real da cor ambiental, a obra de Albers aproxima-se tanto da escala das questões arquitetônicas e das ambições projetivas bauhausianas: a dissolução do objeto artístico no mundo. A cor liberta-se de suas funções secundárias, demonstrativas, determinando a forma: a cor é auto-evidente. Suas características físicas, objetivas, são dissolvidas no ato da percepção. O espectador torna-se ativo, a cor ultrapassando o dado físico para evidenciar a subjetividade da percepção. A matéria pictórica convive com interpretações que permitem as construções poéticas. Esta clara intenção de fazer conviverem objetividade científica e humanidade é um aspecto para definir a obra de Albers como inauguradora de um novo pensamento sobre a cor, que a coloca como um raro modelo paradigmático num mundo carente de valores. O estímulo à atividade do sujeito, defendida por Gropius, é levada por Albers até o fim de sua vida; a insistência na racionalidade como única forma de resolver duas crises: a de um racionalismo cientificista/positivista culminando nas guerras mundiais, e a de um posterior racionalismo cínico -permanência inerte e esvaziada frente à falência do primeiro.

Para Albers, a ética construtiva bauhausiana foi aceita e mantida por toda a sua vida, entendida como referência à independência do raciocínio, à defesa do desenvolvimento das capacidades humanas. No primeiro contexto de sua obra, o das décadas de 1920 e 30 na Alemanha, esta fazia sentido face à aceitação passiva das ideologias extremistas e intolerantes e a mobilização do homem para a guerra –uma ação do corpo sem acompanhamento do intelecto. Posteriormente, quando residiu nos EUA, seu construtivismo teria constituído uma obra com tanta exigência de participação – frente a um capitalismo que desperdiçava a capacidade estética do homem, utilizando os sentidos em fruição compulsiva, de tal modo a esvaziá-los, acomodando-os à atividade desenfreada do consumo, consumindo e esgotando rapidamente toda sorte de recursos.

A inteligência de Albers está em *dialogar com o passado* e não ser tentado a reestabelecer suas formas em *autoridade absoluta*, mas delas nutrir-se livremente, transformando-as, revivendo-as. O seu ideal ético de *inesgotabilidade dos recursos* transformado em método de observação e criação também se aplica ao passado. Porque jogar fora tanto conhecimento? Novas visadas não se confundem com a tradição tomada como doutrina: para os principiantes, Albers não

recomenda o estudo dos mestres. Na sua obra, contudo, temos influências longínquas: relações que procuraremos estabelecer.

Ao considerar a tradição como experiência crítica, e não como imposição, a obra de Albers propõe uma alternativa consistente para preencher o vazio deixado pelo vácuo da acelerada demolição modernista, num *modernismo* há tanto tempo desacreditado, que é esquecida a capacidade construtiva do homem. À medida que essa descrença social se intensifica, a obra de Albers ganha relevância por não apenas sugerir, mas forçar mesmo a participação do espectador. Os vibrantes efeitos de interação das cores nos seduzem, demandando fortemente atenção e análise.

A junção desses olhares acaba por mostrar em a sua obra também a influência da linha gótica, expressiva, e de uma contradição *calculada* -que se manifesta também na sua cor.

É mais fácil se reconhecer a premissa da ambigüidade em Albers observando-se a sua *linha*, principalmente na série das “Constelações”. Esses autores observaram que, para Lygia Clark, no Brasil, a complexidade da série “Constelações” possibilitaram na artista a clareza quanto à superação das dicotomias limitadas pela psicologia da *Gestalt*, aproximando-a da fenomenologia do corpo e das simultaneidades de significados. Daí teria surgido o seu conceito de “linha orgânica”, nutrido pela *fenomenologia da percepção* aprendida de Merleau-Ponty.⁵⁵

Suas *Constelações* são manifestos dessa abertura, desse desafio. François Bucher responde porque “as construções de Albers, usando o convencional, produz resultados não convencionais”:

⁵⁵ “[Lygia Clark’s] first mature paintings (1954) were modular jigsaw puzzles in Wood in which she endeavored to give a positive role to the Black interstices (empty joints) between the color blocks, and to transform the frame into a pictorial element: as she insisted at the time, her goal was to undo the empty/ full, inside/ outside oppositions upon which planar geometry and rationalism are based. Her next step, following her Discovery of the ambiguous spaces of Josef Albers’s “Structural Constellations”, was a series of pictures (or rather Wood reliefs) in which a square mechanically painted in a matte Black is bordered on one or several of its sides (and sometimes divided) by a recessed White line which functions more like a hinge than like a frame... Because the White line laterally dissolves into the surrounding white wall, we refrain from the gestaltist habit of closing the circle, and the Black area tends to shift visually in depth with the line, one area receding while the other seeming to protude towards us. It is this perceptual to and fro, conceived as a ‘suppression of the plane’ that propelled Clark to secede publicly from Bill’s school and to found ‘Neoconcretismo’ with several younger artists, in March 1959.” In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art Since 1900*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p.346.

[...] essa precisão demanda uma concentração da visão, força-nos a continuar a nossa exploração ou desistir, sabendo que foi superficial. Outra dificuldade está no fato que o olho, em busca da realidade ou talvez da verdade definitiva, quer ver mais que o artista expressa. Mas aqui, pelo excitação do insolúvel, esta continua atada ao trabalho de arte e desenvolve novas técnicas de visualização.⁵⁶

Com precisão maquínica, que indica coerência e lógica operacional, a ambigüidade é ainda mais desafiadora ao espectador. A perspectiva *ambígua* dos trabalhos em preto e branco continuou a gerar forte interesse em Albers até o final de sua vida, e foram ampliadas em encomendas de escala monumental, como a obra *Wrestling* (luta romana), realizado no ano de sua morte, 1976. O evidente interesse pela contradição da linha nos permite compreender, em analogia, uma das muitas declarações de Albers:

About

My 'Structural Constellations'

Instead of:

They defeat logic

because

they remain logic,

I prefer:

They defeat logic

and

*remain logic.*⁵⁷

⁵⁶ BUCHER, François; ALBERS, Josef. **Despite Straight lines**. New Haven and London: Yale University Press, 1961, p. 24.

⁵⁷ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 81 folder 01**. Orange, Connecticut.



Figura 82. Josef Albers. *Wrestling* (luta romana), 1976. Instalado no prédio: “Seidler’s Mutual Life Center”, em Sidney, Austrália. ©The Josef and Anni Albers Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York.

Em *Repetição contra azul* (fig, 83), temos uma obra de Albers que exemplifica a ambiguidade, tanto da cor quanto da perspectiva –é uma variante da série das *Constelações Estruturais*, com a adição da cor. Ao mesmo tempo que não há modulação de superfície –não há claro-escuro criando volume nos azuis- as superfícies são planas e, ao mesmo tempo, aproximam-se e afastam-se de nós. Albers cria uma situação espacial, ambiental utilizando apenas a força das cores, sem tonalizá-las, sem o uso de cinzas, ou seja, sem perder a força das cores para as sombras. São paredes, projeções? O azul está atrás ou à frente do laranja? Não há resposta para essas questões, assim como não há cinzas diminuindo a intensidade das cores. O cinza é pensado como uma cor, não como sombra, assim como o preto em Manet. Albers dá vivacidade às chamadas “cores atonais” – preto, branco cinza. A ambigüidade está explícita: obra é auto-explicativa. Com a energética interação entre os planos de cores excitando constantemente a nossa retina, Albers revela seu processo transparente, seus “segredos”; ao mesmo tempo, o questionamento persiste, física e intelectualmente, e o espectador mantém-se ativo.

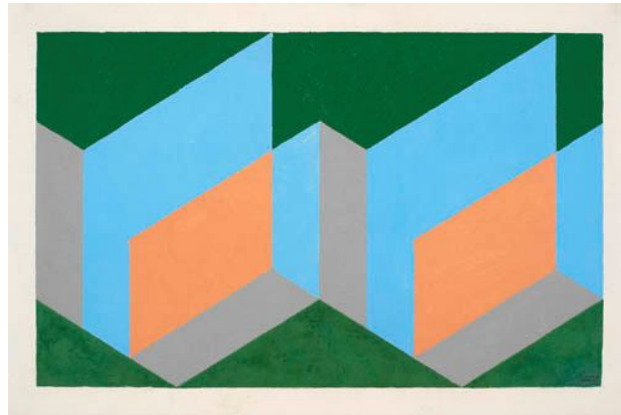


Figura 83. Josef Albers. *Repetição contra azul*, 1943. Óleo sobre aglomerado, 40 x 78.7 cm. © 2003 The Josef and Anni Albers Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York.

A cor, para deixar de ser mera matéria acessória, precisa agir sobre o objeto, estruturá-lo, transformá-lo. Em Albers, as soluções cromáticas nunca estão dadas a priori, as cores se definem em suas relações, colocando o indivíduo como agente central nesse processo. Mais do que eliminar a linha, a cor em Albers torna-se ação efetiva, tanto física -das radiações refletidas por uma superfície-, quanto do sujeito que reconhece a evidente parcela de interpretação do seu cérebro para a existência do fenômeno. Por isso, a cor em suas telas – e em sua didática- é metáfora do poder transformador do indivíduo. *Abrir os olhos*, ensinar a ver, são os recorrentes discursos de Albers sobre o reconhecimento do poder transformador da arte, através do incentivo à ativação da capacidade construtiva do indivíduo.

A funcionalidade da arte é construtiva; não menos que simbólica. Igualmente, não há *utilidade* no objeto artístico. Se este deixa de ter uma correspondência pública, imediatamente torna-se produto de consumo imediato, porque o homem atual parece ter perdido a confiança na sua potência de julgamento. A obra de Albers repõe a confiança perdida em qualquer ato de criação, manual ou intelectual. Quanto mais incrédulos nos tornamos, mais ela nos parece relevante. Por isso, Albers mantém a todo tempo uma relação muito próxima com o *design*, sem perder a sua distinção com a arte. Ambos promovem a capacidade humana do *engenho*, tanto para aquele com funções utilitárias, quanto para a arte, com função poética.

3.2.

O pensamento *pela cor* e a didática da Bauhaus

*I did not teach art as such, but philosophy and psychology of art. I did not really teach painting, but seeing. Instead of learning existing working methods, we tried to develop methods of our own, as paper as structural. It was I who introduced paper as a 'structural' material in my Werklehre class... Information training, instead of flexible imagination, is undemocratic. My art teaching: observation and articulation, or seeing and formulating.*⁵⁸

O pensamento visual não é mero ato-reflexo, é *atividade*. A arte torna o fenômeno inteligível, *ensina a ver*. Este é o lema principal da didática de Albers, repetido por anos em suas aulas, componente do qual ele jamais se afastará por ser seu pensamento, europeu em origem: a ênfase é na formação de consciência.

A variabilidade (inconstância ou ilusão) da cor no tempo de percepção é, por Albers, tomada positivamente: os significados nunca podem ser premeditados, reduzidos a conceitos buscados na memória, ou em hábitos, mas vivida, *vista* vez por vez. Desta forma, permite-se à arte, mais do que nunca, o inesperado, o ambíguo. Por isso, suas pinturas não são *imagens*, ilustrações de significados prévios, são campos propícios à participação.

O homem moderno torna-se consciente da sua capacidade construtiva e depara-se com a responsabilidade pela valoração do mundo. Os fenômenos, em si, não possuem formas ou sentidos finais; os significados são históricos, construídos pela interação social, pela relação entre os membros de uma comunidade. Albers assume o caráter exemplar da obra de arte moderna e propõe aos espectadores a construção, *na consciência*, da proposição do plano pictórico. Em suas obras, a primeira visada nunca é definitiva. Há sempre uma transformação, uma abertura à ativação corporal. Não há respostas finais.

Albers reconhece nas cores inconstância, subjetividade, a variabilidade da percepção. São *signos*, portanto, significado e significante relacionam-se de modo arbitrário, tal como explicitado pela analítica cubista. Classificá-las, portanto, torna-se tarefa sem sentido se o objetivo é sistematizar as *constantes* da percepção

⁵⁸ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 10 – Leonardo magazine**, pp 459-464. Pergamon press, 1970. By John Holloway and John A. Weil at Argonne Lab, Illinois, USA. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

e acumulá-las como um legado *informativo* –algo que Albers considera “não-democrático”.

Para ele, o que é possível é abordá-las por seus *efeitos* de interação. Com isso, Albers confere às cores a condição da *autonomia moderna* das formas: os significados são construídos segundo fatores diversos e atuando em conjunto, especificamente, caso a caso; mesmo os preexistentes, dados pela tradição, são passíveis de redescoberta e reinvenção.

Apesar das obras não se reduzirem a metáforas, essa é uma esfera defendida inclusive na sua escrita: sua obra tem a intenção moderna de exemplaridade. Não autoritária, mas de vigilância constante do pensamento crítico. Na sociedade de consumo, num ambiente de grandes diferenças sociais, de abundância e carência, Albers enfatiza a *economia* –a racionalização e uso ponderado dos recursos- a moderação, o equilíbrio. Não propõe um modelo moral final, mas, seguindo a ética bauhausiana, um método de preparação e enfrentamento do mundo.

Além de artista, Albers foi um grande professor, sempre preocupado com a promoção do conhecimento. Esta consciência quanto à fragilidade da permanência dos bens culturais, dos saberes, esteve presente em toda a sua vida. Sua didática, portanto, é parte dos seus problemas, preocupação constante; é através do *espírito de investigação* que a didática casa-se com a poética. Sob este ponto de vista, *não há contradição entre as atividades de professor, teórico, artista e designer*; há, na verdade, continuidade entre o aprendizado e o ensino –Albers aprende com os seus alunos tanto, que a eles dedica o seu livro⁵⁹. Na Bauhaus -sob a regência de Walter Gropius- Albers, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, e principalmente, Paul Klee, menos preocupados com a difusão de conhecimentos estabelecidos que com a consolidação de métodos didáticos, estimularam seus alunos à *investigação consciente dos meios, nos mais variados processos criativos*. Por isso, Albers não tem a pretensão de ensinar *arte*, mas “filosofia e psicologia da arte”: uma formação de consciência que possibilite observação, reflexão e a formulação de novos métodos, a partir da identificação de novos problemas.

⁵⁹ “[...] In short, the inductive educational method propagated here seeks to achieve responsibility and discipline – with regard to itself, to material and to labor – and to pass on to the learner the knowledge required for his choice of profession about the areas of labor and material that most closely reflect his requirements. [...] As pupils and teachers we must learn together, with and from each other, as pupils and teachers (in competition, which elevates), otherwise education is both a thankless task and bad business.” Publicado em *Josef Albers at The Metropolitan Museum of Art: An Exhibition of his Paintings and Prints*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1971, p.1.

Na história da arte ocidental, temos exemplos de outros artistas que investiram esforços na difusão de suas descobertas, continuando uma tradição dedicada à inovação. Precedendo os artistas pedagogos da Bauhaus, além de todos os mestres que transmitiram oralmente suas técnicas, existiram aqueles que revelaram seus segredos em tratados, desde a época clássica: Vitruvius; Villard de Honnecourt; Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Piero Della Francesca; Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer. E especialmente a partir da Renascença, com tal consolidação do domínio técnico sobre os elementos plásticos, do desenho e da perspectiva, do claro-escuro e da composição e das técnicas construtivas, o século XV viu os artistas alcançarem a maestria na pintura, na escultura e na arquitetura.

Desta sólida tradição histórica, entretanto, havia lacuna a ser preenchida: sobrevivia a idéia de que, *a cor*, como o *talento*, seria impossível de ser ensinada; o domínio da harmonia, de suas relações, estaria restrito à intuição dos grandes mestres, em razão da autoridade do desenho sobre o colorido. Desde Caravaggio, vimos a solução do equilíbrio cromático no apaziguamento de suas forças -a diminuição da saturação cromática e a predominância da penumbra. A grande ousadia de Eugène Delacroix, no século XIX, é a retomada das *cores puras*, que se afirmaria com a paleta impressionista -ainda mais saturada, pela justaposição de complementares, determinando nova direção para a pintura.

O aprendizado da cor era almejado por Albers desde os primeiros anos de sua formação. Como Paul Klee, ele sabia que esta era uma condição fundamental para tornar-se um pintor -o que ocorreu para Klee na viagem à Tunísia e a experiência com a luz desse lugar. Para Albers, o caminho foi um pouco mais longo. A grande revelação da cor ambiental também ocorreu com a experiência de uma incrível luz natural, viajando pelo Novo México, no ano de 1947 (como vimos no início deste capítulo, na página 38).

Antes disso, na Europa, Albers desenvolvera primordialmente o *desenho* nas primeiras escolas de arte por onde passou. Mas, em 1908, ao ver a coleção do Folkwang Museum, em Hagen, ele se impressionou com as obras de Van Gogh, Gauguin e, vendo as pinturas de Cézanne e Matisse pela primeira vez, ele percebeu que haveria ainda um longo caminho para tornar-se um pintor.

Albers, então, compreende a busca da arte moderna pela conjugação entre *cor e forma*, operada desde Delacroix, de maneira a questionar a preponderância

ocidental do desenho. Observando e desejando essa grande arte, Albers estuda na Escola de Arte Real em Berlim de 1913 a 1915, tornando-se um professor de arte certificado. Depois disso ainda, de 1918 a 1919, estuda na Academia Bavária de Arte em Munique com o firme propósito de conhecer a cor, tornar-se um pintor.

Albers reagia fortemente quando perguntado sobre o trabalho de outros artistas, nomeava poucos mestres. Basicamente, ele reconhecia abertamente sua dívida a Cézanne: “meu primeiro grande choque foi a Pinacoteca de Munique. Lá eu estudei Cézanne”. E também em Essen, entre 1917 e 1919, “Cézanne entrou nos meus ossos”.⁶⁰ No entanto ele tinha em mente o quanto o passado poderia limitar a apreensão de sua própria obra e preocupava-se em enfatizar o quanto a autoridade dos mestres poderia inibir um jovem artista. Um olhar submisso para o que estava em moda também era um perigo: “uma advertência severa. Fiquem longe da fanfarra. Para me seguir, sigam vocês mesmos.”⁶¹, ele repetia a seus alunos. Há uma citação recorrente, que exemplifica o quanto esta lhe era uma cara questão. Quando perguntado sobre suas influências, Albers respondia:

Eu venho do meu pai, muito, e de Adão, é tudo... Eu venho de uma herança do artesanato... Eu observei, quando menino, como sapatos eram fabricados e como ferreiros trabalhavam, e como um pintor como o meu pai fazia tudo... ele era um pintor de parede e eu trabalhei no seu ateliê... ele sabia as regras, receitas, e as ensinou-me. Ele era o que vocês chamam de um funileiro. Ele colocava toda a eletricidade na casa. Ele, sozinho, fazia o encanamento. Ele gravava vidro, pintura em vidro, ele fazia de tudo... era um prático. Era um artesão. Ele podia soldar. Ele fazia sabão, durante a guerra, da cera de gravura. Ele podia fazer jateamento de areia. Ele tinha uma mente muito prática. Eu fui exposto a muitos tipos de tratamento que eu aprendi a roubar com os meus olhos... ele colecionava reproduções de arte.⁶²

Aqui encontramos ponto importante para Albers: o aprendizado das técnicas tradicionais não seria um empecilho para o desenvolvimento artístico. Ao contrário, todo conhecimento técnico –manual ou mecânico; tradicional ou não-se bem desenvolvido, seria a fonte mesma de soluções inovadoras. Assim, nos anos da Bauhaus, Albers abordou a cor em duas vertentes. Explorou os contrastes

⁶⁰ WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

⁶¹ Em tradução livre da declaração de Albers na entrevista: “*Welliver: You’ve done a bit of teaching. Do you have some good advice for students? Albers: A severe warning. Stay off the bandwagon. Welliver: Your bandwagon? Albers: To follow me, follow yourself.*” ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67, folder 08 -Albers on Albers.**: entrevista a Neil Welliver / Art News, janeiro 1966. The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut.

⁶² WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

de luminosidade na gravura e na fotografia –restritas às cores acromáticas preto, branco e cinzas (como abordamos no item anterior, páginas 61 a 64). E investigou as cores em si, aparecendo nos trabalhos em vidro, a partir dos processos tradicionais aprendidos antes de seu ingresso nesta escola, e que ele continua desenvolvendo. No seu primeiro ano na Bauhaus, já inova ao aplicar essas técnicas ao conceito de *colagem*. Ou seja: Albers rejeita o passado ou qualquer forma pronta como regra, mas dele aproveita seus saberes operativos. Assim, a sua passagem para a abstração deu-se através da experimentação com materiais, “ao invés da investigação teórica ou do empréstimo de inovações formais do cubismo ou da arte não-européia, que havia conduzido muitos artistas em direção à abstração em seus trabalhos”.⁶³

A *originalidade* deveria ser perseguida desde o princípio do aprendizado e desenvolvida pelo estudo disciplinado, pelo controle dos meios de expressão e, acima de tudo, pela observação, que significa a capacidade de *juízo estético*. Próprio da formação bauhausiana, há o declarado embate com o modelo didático das academias de Belas-Artes –baseado na imitação das formas clássicas do passado. Ele “nunca copiava obras antigas (uma prática que ele deplorava no ensino)”.⁶⁴ Afinal, todo artista relaciona-se com o passado, mas a ele não se restringe. Josef Albers:

Arte é criação
 Pode se basear no conhecimento, mas dele independe.
 Nós podemos estudar arte pela natureza,
 Mas arte é mais que natureza.
 Arte é espírito
 E tem uma vida própria.
 A arte em sua natureza é anti-histórica
 Porque o trabalho criativo olha em frente
 Ele pode estar conectado com a tradição
 Mas cresce, conscientemente ou inconscientemente da mentalidade de um artista.
 Arte não é imitação nem repetição, mas arte é Revelação.

⁶³ “Johannes Itten, then head of the preliminary course, promoted the idea of collage and assemblage, which Albers applied to a medium and material with which he was already familiar. In his glass assemblages, he accepts and accentuates the variety of texture, colour and surface in the pieces of glass he uses. [...] Such experimentation with materials had been Albers’ route to abstraction, rather than theoretical investigation, or borrowing from the formal innovations of Cubism or non-European art, which had pushed many artists toward abstraction in their work”. STEVEN, Jackie. **Information and activity pack for teachers**. *From the Bauhaus to the New World. Teacher’s pack*. London: Tate Modern, 2006. Disponível em: [http](http://www.tatemoon.com) . Consultado em: 15/12/2006.

⁶⁴ WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

A obra de Albers enfim surge da prática. Denunciando a prioridade da narrativa sobre a experiência e o pensamento autônomo da arte, Albers propõe mais experiências sensíveis. Por outro lado, um artista não desenvolve o seu trabalho com idéias tão somente; ele estabelece relações particulares com outras obras, onde o peso do contexto histórico é relativizado em troca de interesses correspondidos entre os dois universos. É quando elas entram em diálogo – é a *Revelação*, que Albers coloca em caixa alta, não necessariamente para indicar uma relação de transcendência, mas para destacar o seu caráter supremo, inesgotável e inexprimível verbalmente, pertencente à esfera autônoma do pensamento poético.

Por outro lado, Albers demonstra que, sem um conceito aprendido, o homem é incapaz de *ver*, ou seja, pensar, refletir. O desenvolvimento desses conceitos dá-se socialmente –dificilmente ocorrem num processo solitário. O artista demanda uma troca, tanto existencial, pessoal com o mundo, quanto com os demais artistas, mestres, aprendizes e obras à sua volta que melhor lhe correspondem. O homem aprende experimentando, reconstruindo, trocando. Albers exige isso do espectador de sua obra: que ele participe ativamente, mais do que recriando um processo subjetivo doutro artista.

O ensino nas Academias de arte (o modelo francês) priorizava as belas-artes (pintura, escultura, desenho, arquitetura, etc.) e o vocabulário historicista. Em suma, enfatizava a autoridade da teoria, ou seja, do clássico. Reagindo a isto, o movimento “Arts and Crafts”, no Reino Unido, tentou suprimir a hierarquia entre as artes, derivando numa nostalgia do período pré-industrial, e até mesmo do período pré-renascentista, valorizando a espiritualidade e originalidade góticas.

Para Albers, assim como para a estrutura disciplinar do currículo da Bauhaus, era nítida a influência das idéias de John Ruskin e William Morris com relação à retomada do artesanato e da dependência de todos os fazeres criativos à habilidade técnica; a inteligência da arte que não pode prescindir da manipulação do material. Tal distinção já havia sido bem delimitada por Ruskin:

...it seems to me, that we are all too much in the habit of confusing art as “applied” to manufacture, with manufacture itself. For instance, the skill by which an inventive workman designs and moulds a beautiful cup, is skill of true art; but the skill by which that cup is copied and afterwards multiplied a thousandfold, is skill of manufacture: and the faculties which enable one workman to design and elaborate his original piece are not to be developed by the same system of

*instruction as those which enable another to produce a maximum number of approximate copies of it in a given time... the most convenient and rational way.*⁶⁵

Ruskin foi também importante por já demonstrar grande confiança na possibilidade de *sistematização do ensino de arte* baseado na originalidade das formas, e sua influência –via *Arts and Crafts*- seria fundamental para a consolidação dos objetivos metodológicos da Bauhaus, como vemos logo no prefácio de *The Elements of Drawing*:

*Now, I believe that (irrespective of differences in individual temper and character) the excellence of an artist, as such, depends wholly on refinement of perception, and that it is this, mainly, which a master or a school can teach; so that while powers of invention distinguish man from man, powers of perception distinguish school from school. All great schools enforce delicacy of drawing and subtlety of sight: and the only rule which I have, as yet, found to be without exception respecting art, is that all great art is delicate. Therefore, the chief aim and bent of the following system is to obtain, first, a perfectly patient, and, to the utmost of the pupil's power, a delicate method of work, such as may ensure his seeing truly...*⁶⁶

Tendo essa visão, Albers encara a cor como um grande desafio, propondo-se a aprendê-la na prática. As teorias não substituem a experiência. A poética de Albers depende, como a de todo grande artista, de um grande investimento teórico e prático que favoreça a intuição artística. Revelar e organizar esse conhecimento das cores -desenvolvido em toda a sua vida através da investigação científica e experimental- numa didática, partilhado e elaborando-a junto aos seus alunos foi o projeto de Albers; a educação sendo o princípio moral de sua existência, de sua arte.

Sustentando-se no primado da experiência, Albers tomava partido do fazer artístico contra o saber instituído da História da Arte: “O que fazer com esses literatos, que nunca irão entender que a pintura é uma habilidade e que o lado material vem primeiro? A ideia vem depois, quando a pintura está acabada”⁶⁷:

Isto eu considero como a minha mais importante experiência em ensino: que a educação não é apenas o acúmulo do chamado conhecimento, mas do início ao fim deve procurar desenvolver o poder da vontade. Para isso a educação foi criada originalmente e reorganizada através dos séculos: a integração do indivíduo na comunidade e sociedade –que está além dos objetivos econômicos por objetivos morais.⁶⁸

⁶⁵ RUSKIN, John. **The Elements of Drawing**. New York: John Wiley and Sons, 1883, p.10.

⁶⁶ RUSKIN, John. **The Elements of Drawing**. New York: John Wiley and Sons, 1883, p.11.

⁶⁷ WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

⁶⁸ WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

O projeto pedagógico da Bauhaus encontra-se em franca oposição ao ensino da arte nas academias, que defendia a noção de equilíbrio, de estabilidade -o que, para os membros da Bauhaus denotava uma postura conservadora. O ponto de vista germânico da arte e da arquitetura, que se estabelece numa dialética com a tradição clássica, claramente afasta-se dos classicismos buscando a autenticidade da arte clássica. Uma *ordem*, portanto, deve ser distinta do autoritarismo redutor de energia. Uma sociedade dinâmica deve encontrar um ritmo propício ao seu desenvolvimento. Por isso, Albers declara, em sua didática “colocar a atividade criadora à frente da reação retrospectiva”.⁶⁹ Desenvolver o “poder da vontade” tem a conotação de *motivação* derivada da obra de Klee, que comentamos no primeiro capítulo. Albers tem a claro a distinção histórica entre os conceitos de *clássico* e de *classicismo*, como coloca Argan:

Deve-se distinguir nitidamente o conceito de ‘clássico’ do conceito de ‘classicismo’: este aplica-se aos períodos em que a arte clássica é assumida como modelo e imitada. De fato, o classicismo, assumindo como modelo a arte do passado, não somente implica a desconfiança na capacidade da arte de exprimir a realidade histórica presente, mas também, reduzindo a arte à imitação de modelos históricos, anula o valor da criatividade que é próprio da arte clássica.⁷⁰

Portanto, para Albers,

presenciar os mestres de maneira criativa significa competir com sua atitude, não com seus resultados, ter uma compreensão artística da tradição –em outras palavras, criar em vez de reviver”.⁷¹ Isto porque “a cor é o mais relativo meio dentre os utilizados na arte, e que seu maior atrativo está além de regras e cânones. [...] Quanto mais criativo se tornava o uso da cor, menos desejável tornava-se uma aplicação meramente confiável e comportada.”⁷²

A função dos mestres é, portanto, inspirar, servir como modelo de atuação pública incisiva, irredutível aos desafios que a existência cotidianamente nos coloca. Albers teve seus mestres, como Cézanne e Van Gogh. Como já vimos, muito importantes para a sua formação foram Klee e Kandinsky; principalmente naquele, Albers viu uma *força vital*. Mais do que aprender técnicas, Albers aprendeu na Bauhaus um modelo de humanidade, por isso sua gratidão à Gropius, que *o introduziu a esses mestres*:

⁶⁹ Idem, p. 71., p. 65

⁷⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana, vols 1.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁷¹ Idem, p. 69.

⁷² Idem, p. 88.

Afinal, ensinar não é uma questão de método, mas de coração. O fator mais decisivo, portanto, é a personalidade do professor. Seu interesse e entusiasmo pelo progresso do aluno conta mais do que a amplitude de seus conhecimentos.⁷³

Novamente, John Ruskin foi importante por desmistificar o aprendizado técnico do artista, reconduzindo-o do interior das academias à natureza. Muitas de suas ideias seriam determinantes para toda uma geração –a dos professores de Albers. Ruskin não chega a fazer grandes considerações sobre a cor; defende, contudo, dois pontos fundamentais em *The Elements of Drawing*: para as áreas mais escuras, o abandono do uso do preto e a restrição do uso do branco em nome de um maior número de camadas de pigmento: “não há melhor teste para verificar a qualidade dos seus tons, que tornar o Branco na sua pintura precioso, e o Preto conspícuo”.⁷⁴ E a observação da *cor local*: “pouquíssimas pessoas têm idéia de que a grama iluminada pelo sol é amarela”.⁷⁵ A *cor local*, fiel ao referente externo, é própria da tradição naturalista da arte ocidental, e será questionada nos *Fauves* e expressionistas. Assim, temos rostos verdes em Van Gogh, solos rosados em Gauguin, céus vermelhos em Derain.

Neste momento, o maior problema é *tirar do desenho o caráter exclusivamente intelectualista*, dando –lhe um estatuto pictórico. É o que busca Albers em sua obra inicial. As áreas de cinzas e negros não são apenas linhas gráficas- tornam-se luz e sombra; ativam a base do papel.

Albers também extrai um conhecimento das cores na observação da natureza. Contudo, as conduz a um nível autônomo de abstração, primordialmente, como vimos, a partir das sistematizações realizadas pelos cientistas, como Munsell e Ostwald –*tonalidade, saturação e luminosidade*- para, a partir de então, subvertê-las. Uma cor mesclada, confusa, como um pardo, por exemplo -que pode ter sido conseguida misturando-se verde, amarelo ou laranja com preto, ou até mesmo misturando-se duas cores opostas que se neutralizam, como vermelho e azul esverdeado (ciano)- pode ser levada a revelar as suas constituintes, as tonalidades originais. Fica explícito que o interesse de Albers é

⁷³ ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 95.

⁷⁴ “there is no better test of your color tones being good, than you having made the White in your picture precious, and the Black conspicuous”. RUSKIN, John. **The Elements of Drawing**. New York: John Wiley and Sons, 1883, p 158.

⁷⁵ RUSKIN, John. **The Elements of Drawing**. New York: John Wiley and Sons, 1883, p. 22.

acompanhar a *transformação da cor*, dependendo da relação com as suas vizinhas. Josef Albers:

... Por exemplo: o que tira –subtrai- de uma cor marrom escura, tanto a sua escuridão quanto sua aparência amarronzada e esverdeada? Ou, por outro lado, qual fundo nos fará não notar sua aparência amarelada e sua brancura?⁷⁶

Em Albers, a natureza é uma fonte bastante presente, não tanto por seus formatos, mas por sua *forma de operação*, como vemos nas referências ao contraste entre luz as fachadas na sua série *Variantes*. Ainda assim, Albers recusa esse referente, priorizando a capacidade humana de abstração:

*I am afraid that concept comes from the 19th century in which nature was always the leader for any artistic performance. I don't think this is true today. As for my own work, I often see my lines and colors with closed eyes, beforehand. I see lines working with each other with closed eyes, and they don't come from trees, and they don't come from lions, flowers, or madonnas.*⁷⁷

A didática da Bauhaus difere daquela das Academias por encontrar *no embate físico com o material* o cerne da criação. No *Vorkurs* a ênfase recai na *práxis*, que definiria uma *qualidade básica* às criações. Inspirados na tradição artesanal -a Bauhaus enfatiza tanto a técnica quanto a ideação, aproximando-se do pensamento fenomenológico do século XX e a valorização do trabalho moderno. Tal didática estimulava o *processo criativo* com base nas características dos materiais. A objetividade desse fazer, explícito no nome Bauhaus- casa da construção- foi o que chamou atenção de Albers, levando-o a *largar tudo* e investir em mais uma formação:

Em 1919, quando a Bauhaus estabeleceu-se, eu estava em Munique.... ainda que eu estivesse particularmente interessado por Munique, eu logo senti um forte impulso para ir a Weimar, atraído pelos perspectiva de estudar sob o menos usual nome, o nome da 'Bauhaus'. Este nome evidentemente implicava algo diferente de 'Academia'. Nem era intimidante como se fosse chamado de instituto ou faculdade. E, ao invés de 'workshop', o que de fato era, chamava-se meramente muito modestamente uma 'casa' e, tipicamente, não uma casa de arte, ou artesanato, ou uma mistura de ambos, mas 'Bauhaus', uma 'Haus für Bauen' (casa para a construção) e, (de novo, modestamente e reticentemente), para forma e design. Eu ainda acredito até hoje que a invenção deste nome, a invenção do nome

⁷⁶ “[...] what takes away –subtracts- from a dark brown color its darkness as well as its brownness and greenness? Or, on the other hand, what background will make us overlook its yellowness and its whiteness? ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 10 – Leonardo magazine**, pp 459-464. Pergamon press, 1970. By John Holloway and John A. Weil at Argonne Lab, Illinois, USA. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

⁷⁷ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 13-** Taped interview on *Invitation to art*, Distinguished living artists, April 25, 1960.. Orange, Connecticut.

‘Bauhaus’ foi uma ação particularmente feliz e significativa da parte de Gropius. Isto aconteceu numa época quando a arte era escrita com um ‘A’ maiúsculo, e depois de um século dezenove excessivamente retrospectivo, onde havia muita falação, muito recorrentemente, sobre eras de ouro e renascimentos, deixando pouquíssimo tempo para o trabalho de alguém... Mas, quanto mais estudávamos as velhas memórias, mais nós, aprendizes, ficávamos seguros de que analisar e dissecar não constituem um objetivo. Mais importante, nós percebemos que os velhos mestres não procuravam por outros mestres ainda mais velhos, mas conscientemente opunham o que já havia sido feito e dito, com o objetivo de dedicarem-se mais intensamente a seus próprios desenvolvimentos. Então, nós preferimos observar mestres novos, vivos, que estavam determinados a não seguir as pegadas de outros, e foi Gropius que bravamente introduziu-nos a esses mestres.⁷⁸

A mudança de uma pedagogia fundamentada nas *formas legadas pela tradição* para outra, *propositora de formas*, afinal identifica o objetivo didático proposto por Ruskin com o de Albers: “desenvolver ao máximo da capacidade do aluno, um método de trabalho que o assegure a realmente ver”. Isto pode ser confirmado pelo fato de Albers, apesar de evitar comentar as influências de outros artistas sobre a sua obra, gostar de reproduzir citações para presentear os amigos e usar nas suas aulas. Em especial, a citação de John Ruskin foi a inspiração para o seu lema de ensino *-to open eyes-* desde os primeiros anos na América, que ele prontamente respondia quando lhe indagavam qual era seu objetivo lá. Ruskin:

*The greatest thing a human soul ever does in this world is to see something, and tell what it saw in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see.
To see clearly is poetry, prophecy, and religion –all in one.*⁷⁹

⁷⁸ “I was a student for three years and a teacher for ten years at the Bauhaus (which is longer than anybody else). In 1919, when the Bauhaus was established, I was in Munich.... Although I became particularly fond of Munich, I soon felt a strong urge to go to Weimar, lured by the prospects of studying a most unusual name, the name of ‘Bauhaus’. This name evidently implied something other than ‘academy’. Nor was it as intimidating as calling it an institute or a college would have been. And instead of ‘workshop’, which in fact is what it was, it merely called itself very modestly a ‘house’, and, typically, not a house of art, or craft, or any mixture of the two, but ‘Bauhaus’, a ‘Haus für Bauen’ (house for building), and (again modestly and reticently), for form and design. I still believe to this day that the invention of this name, the invention of the word ‘Bauhaus’ was a particularly felicitous and significant act on Gropius’s part. This happened at a time when Art was written with a capital ‘A’, and after an excessively backward-looking 19th century, in which there was too much talk, too often, of golden ages and renaissances, leaving scarcely any time for one’s own work.... But the more we studied the old memoirs, the more certain we learners became that analyzing and dissecting do not constitute a goal. More importantly, we realized that the old masters themselves did not look around for even old masters, but consciously opposed what had already been done and said, in order to devote themselves more intensely to their own development. So we preferred to watch new, living masters who were determined not to follow in the footsteps of others, and it was Gropius who bravely introduced us to such masters.” ROSENTHAL, T. G. Taped interviews by the author with Nicholas Fox Weber, recorded at Bethany between 28 April and 1 May, 2005. In: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006, p.13.

⁷⁹ Ruskin, John. **Modern Painters**.

As aulas de Albers, portanto, buscavam provocar nos alunos uma formação humanística, uma autonomia de operação que os conduzisse à formulações inovadoras e cada dia mais coerentes. Isto, sem teorias e “muita falação”, mas encontrado no fazer manual, quando operam o intelecto, as mãos e o *coração*. As aulas consistiam, basicamente, de exercícios propostos, desafios sobre a formatividade de matérias e materiais, abstraídos, liberados de seus conteúdos usuais em nome de sua capacidade construtiva.



Figura 84. Uma aula de materiais com Albers. Curso preliminar da Bauhaus, 1928-29. Fonte: HOROWITZ, Frederick e DANILOWITZ, Brenda. **Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College, and Yale.** New York: Phaidon Press, 2006, p.112.

Na introdução de “A Interação da Cor”, Albers estabelece a sua definição de “visão”:

O que conta aqui –do princípio ao fim- não é o suposto conhecimento de fatos igualmente supostos, mas sim a visão, o ato de ver.

Ver implica, aqui, *Schauen* (como em *Weltanschauung*), e está ligado à fantasia e à imaginação.⁸⁰

Mais do que em Ruskin, vemos em Albers o anseio pelo *poder da vontade* - encontrado na vitalidade romântica, que opera racionalmente, mas entende o seu pressuposto básico, que é a imaginação. O conhecimento não é algo dado, pronto.

⁸⁰ ALBERS, Josef. **A Interação da Cor.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 4.

Como Goethe, Albers quer deter-se, profundamente, em *conhecer o singular* na atuação de cada caso. Verificar, realmente, rigorosamente, para que a intuição consolide-se uma forma, numa *totalidade*. O que explicita-se também, logo na introdução do *Farbenlehre* de Goethe:

O homem só é levado ao desejo de conhecer se fenômenos notáveis lhe chamam a atenção. Para que esta perdure, é preciso haver um interesse mais profundo, que nos aproxime cada vez mais dos objetos. Observamos então uma grande diversidade diante de nós. Somos obrigados a separá-la, distingui-la e recompô-la, daí resultando uma ordenação que pode ser apreciada com maior ou menor satisfação.

Para que isso se realize de algum modo em qualquer disciplina, é necessário um trabalho rigoroso e assíduo. É por isso que os homens, em virtude de um ponto de vista Teórico geral, de um tipo de explicação qualquer, preferem deixar de lado os fenômenos a se dar o trabalho de conhecer o singular e construir uma totalidade.⁸¹

“Ver”, portanto, tem a acepção goetheana de uma “percepção formativa”. Esta é a maior ambição de Albers, reconhecida na missão de sua fundação: *ampliar a revelação e evocação da visão pela arte*.

Desta forma, o “poder da vontade” não deve ser aproximado da rebeldia em Nietzsche, neste caso. Como Goethe, Albers herda da ciência o rigor da verificação: é o que produz a saudável limitação do egocentrismo, dos preconceitos e do isolamento social, responsáveis pelas piores ações humanas.

De aluno a professor, Albers foi um dos integrantes mais longevos da Bauhaus. A sua contribuição didática (do *Vorkurs*, na Bauhaus e do *Werklehre*, em Black Mountain, EUA, nos cursos internacionais e em Yale), como as dos demais mestres da Bauhaus, atenta, primordialmente, para o *controle dos meios expressivos* (ponto, linha, plano, cor, escala, proporção, materiais) -dando atenção às inconstâncias da percepção e a explicitação da participação ativa do espectador no processo de visualização e interpretação. Isto, sob a influência da *Gestalt*-; no *estudo disciplinado* e do *acúmulo de experiências*. Objetiva-se a *formação de uma inteligência visual*; a fundamentação de um espírito crítico (saber ver). A arte é *saber ver* e também *saber fazer*: as operações mentais valem tanto quanto as manuais. Isto foi possível a partir das teorias da pura visualidade desde Konrad Fiedler, que encontram na feitura, na materialidade da obra a construção de seus significados (como veremos no terceiro capítulo).

⁸¹ GOETHE, J.W. **Doutrina das Cores** (Ed. M. Giannotti). São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 43.

Albers, contudo, não se restringe à mera aplicação das *leis* da percepção. O seu desenvolvimento é paralelo, não secundário àquele da *Gestalt*, fruto de um mesmo contexto. A criatividade, a inventividade necessários à arte deve ser buscadas na experiência prática, não na mera assimilação do resultado de outros pesquisadores. A *Gestalt* como fonte de conhecimento estabelecido é rejeitada por Albers em nome do questionamento, da constante verificação.

É claro que as pesquisas de Albers e da *Gestalt* têm diversos pontos comuns. Albers restringe o seu uso por temer o desestímulo à pesquisa autônoma.

Após um olhar atento -reiteradamente verificado por um método de *reversão e espelhamento*- e da valoração dos elementos, vem a fundamentação do *fazer consciente* realizado no projeto, na ideação. Cria-se um *método construtivo*, para a reflexão racional dos problemas e propostas de soluções. A criação – *formalização*- fundamentada na decisão do que é mais apropriado para cada caso específico, aliada à consciência modernista dos meios, serve como educação humanística.

A Bauhaus de Dessau operou uma “virada funcionalista”, sob uma influência maior do neoplasticismo e do tecnicismo de Moholy-Nagy. A consequência foi a criação de um repertório de formas geometrizadas e elementares. Semelhante correção didática se deve à compreensão de que para se manter íntegra, precisa racionalizar seu *vir a ser*: a compreensão –consciência- e controle dos meios definiria o *fazer moderno*. Gropius evidenciaria como a principal qualidade do designer a *racionalidade* -o método construtivo para a solução de problemas (e não mais o estudo das soluções do passado)- e a *funcionalidade*- como os maiores valores de um projeto. A diretiva funcionalista da escola a colocaria na história como o modelo de *racionalismo*.

A operação industrial, no entanto, vem designar a crise definitiva do *fazer manual* como modelo significativo social. Gropius oferece a solução para esta crise ao conceber que os produtos industriais deveriam se submeter ao padrão do *fazer ético humano*. Desta forma, na gestualidade *anônima* das máquinas, encontramos decisões de projeto. Assim, pode-se abrir mão do gesto artesanal, sem prejuízo para o conteúdo ético do fazer. A linha expressiva, tão valorizada na Alemanha -por ser um contraponto à unicidade e equilíbrio clássicos- deve agora ser adequada às formas regulares dos produtos reprodutíveis.

Não obstante, Albers compreende que o racionalismo não pode sobrepor-se à capacidade da arte em traduzir as necessidades psicológicas, simbólicas de uma comunidade. Portanto, para ele, o design deve cumprir funções técnicas (objetivas) e também subjetivas. A significação é almejada como mais uma funcionalidade, no atendimento às necessidades imateriais.

A *forma* assim concebida – o resultado expressivo dos componentes visuais – não fica restrita a pretensos conteúdos objetivistas, ao contrário, se abre a conteúdos semânticos diversificados podendo significar: ironia, vida, morte, apatia, equilíbrio, caos, elegância... ou mesmo confundir, mais que ordenar. Afinal, Albers declara: “o que mais me diverte é que nenhum matemático possa dizer que um mais um é três”.⁸² Quer dizer, na arte, se temos dois objetos afastados, temos, na verdade, *três elementos* porque há que se considerar também o espaço vazio entre eles. Assim como uma forma buscada no passado e atualizada deve considerar o lapso de tempo entre elas como uma *diferença* –um elemento que deve ser positivado.

Assim, na *maneira operativa* de Albers, permanências do passado –das técnicas da pintura e de valores culturais ocidentais- vão lentamente, sendo assumidas, mostrando mais uma ação dialética que permite enlaces, mais do que propriamente rupturas tautológicas:

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. Com tal procedimento, colocamos a atividade criadora à frente da reação retrospectiva.⁸³

Em toda sua trajetória, Albers, tanto como artista –pelas suas obras- quanto como educador –pela sua fala- continuou a questionar o lugar institucional privilegiado das belas-artes. A insistência no *fazer* para que se alcançasse uma “unidade democrática”, preconizada por Walter Gropius em seu projeto pedagógico, tornou-se fundamental para o pensamento de Albers. O artigo de Albers “Histórico ou Contemporâneo” da publicação especial da Bauhaus de 1924

⁸² “What pleases me still more is that no mathematicians can say that one and one is three”. ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 10 – Leonardo magazine**, pp 459-464. Pergamon press, 1970. By John Holloway and John A. Weil at Argonne Lab, Illinois, USA. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

⁸³ ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 71.

sintetiza bem a nova direção da escola, liberada do caráter utópico do manifesto inicial e voltada com força total para o futuro:

A juventude de hoje está ciente da direção falsa: que a ênfase mais além na singularidade na educação produz uma fragmentação insuportável e inibe a produção. Não podemos trazer os mortos à vida. O que já foi mastigado não pode ser comido novamente, o que já foi dito simplesmente não nos pertence. Precisamos achar uma forma apropriada para nós mesmos. Inspirando-nos nos bons velhos tempos, deliciando-nos neles, aprendendo com eles, é bom. Mas fazer só isso exclusivamente é esquecer-se [...] O objetivo da Bauhaus é harmonizar a educação artística até agora isolada da vida prática, com as demandas do trabalho na vida contemporânea. [...] Desta maneira, o objetivo dos workshops individuais da Bauhaus é ‘construir’ como síntese. Nós acreditamos que nossos esforços não são mal orientados no que concerne educar designers, e que o nosso anseio pela forma mais simples, mais clara fará os seres humanos mais unidos e a vida mais real, quer dizer, mais essencial.⁸⁴

Na Bauhaus, temos uma história da constituição do pensamento europeu, compartilhado, a partir do período gótico, em mão dupla com a Itália e a França. Encontramos dados regionalizados nos seus artistas-educadores, como a importância dada ao *fazer manual*, ao *artesanato*. É preciso agora esclarecer como os *valores modernos* na Bauhaus remetem às suas complexas origens germânicas.

3.3.

Racionalismo e proporção: a métrica da cor

*Clear thinking and seeing won't spoil emotions; just gets them in the right place. Ratio is in... Angst is out*⁸⁵

Josef Albers

⁸⁴*The youth of today is aware of the false direction: that further stress on singularity in education produces unbearable fragmentation and inhibits production. We cannot bring the dead back to life. What has been chewed cannot be eaten again, what has been said does not simply belong to us. We must find a form appropriate to ourselves. Taking inspiration from the good old days, delighting in them, learning from them, is good. But to do so exclusively that is to forget oneself. [...] The aim of the Bauhaus is to harmonize art education, hitherto isolated from practical life, with the demands of work in contemporary life. [...] Thus the goal of the individual Bauhaus workshops is ‘building’ as a synthesis. We believe our attempts are not misguided when it comes to educating designers, and that our will to the simplest, clearest form will make human beings more united and life more real, which is to say more essential. Histórico ou Contemporâneo. Edição especial da Bauhaus. ‘Historisch oder jetztig?’, *Junge Menschen* (Hamburgo), no.8, Novembro, 1924, p.171. Republicado em: BORCHART-HUME, Achim (ed.). **Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World**. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 154.*

⁸⁵ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67, folder 08 -Albers on Albers.**: entrevista a Neil Welliver / Art News, janeiro 1966. The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut.

Para enfatizar o dinamismo cultural e conchamar a população a participar da Bauhaus, Gropius, num primeiro momento, considerou necessário que se mencionasse um símbolo amplamente reconhecido e partilhado socialmente. Tendo a catedral gótica como imagem para a sua primeira divulgação no manifesto de 1919, a arquitetura foi o termo para as ambições construtivas da Bauhaus. A *construção*, é então entendida tanto no sentido da cooperação social, quanto no sentido *formal* –a idéia de uma criação moderna, que surge do controle dos meios, não dependente de um referente externo (seja da natureza, seja de regras *a priori*). O modelo da catedral também sugere a *criação comunitária e original*, cujos valores, autenticados pela tradição, rompem com os referenciais classicistas das academias de arte, criticando *equilíbrio estático* desta pedagogia, das formas –fórmulas- prontas.

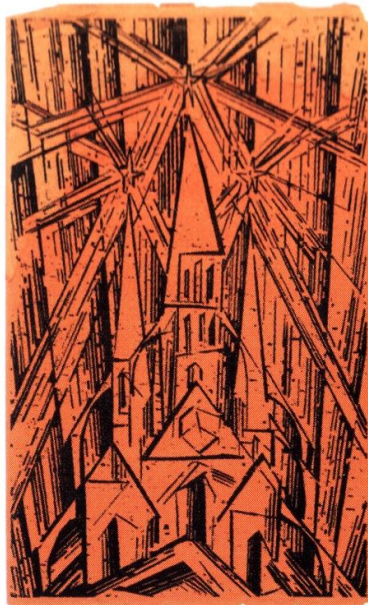


Figura 85. Lionel Feininger. *Capa do manifesto da Bauhaus de 1919*. Xilogravura. 31,9 x 19,6 cm. Bauhaus-Archiv, Berlin.

Apesar do estilo gótico ter surgido na França, foi rapidamente assimilado e teve (os alemães reconhecem) um desenvolvimento original no Norte da Europa. Os artistas românticos vão além e historicizam a sua expressão formal, entendendo a força ascensional como uma divergência aos princípios de *unidade e equilíbrio clássico* transformados em dogma nas Academias. A elevação desmesurada para o alto corresponderia aos extremados valores espirituais da

Idade Média, como o do trabalho –algo original dessa época-, identificado no artesanato, capaz de espiritualizar o mundo material.

Um importante fato a se considerar, portanto, na relação entre o artesanato gótico e a Bauhaus, é a *resultante expressiva* das forças plásticas. O artesão gótico trabalha *contra* a pedra; contra a madeira. Essa tendência da cultura nórdica, que investe na *superação da materialidade*, é justamente o que faz com que a Bauhaus evolva do artesanato para a indústria- a idéia de *fábrica* como lugar de transformação da matéria.

A expansão vertical, desmesurada, expressiva das catedrais góticas parece opor-se ao princípio do equilíbrio dinâmico clássico. Sobre a mensuração das forças plásticas, dentro de um todo delimitado, estas podem resultar num valor nulo –o equilíbrio. O equilíbrio das forças em um conjunto pode ser absolutamente estático -quando composto por partes simétricas- ou dinâmico, quando composto por forças distintas que conseguem equiparar-se. Assim, chega-se a um *movimento uniformemente variado*, em que a trajetória dos elementos é previsível, provocando uma aparência, ordenada e bela- harmônica.

O *vetor resultante para o alto* foi, como a luz, um dos recursos simbólicos associados aos valores imateriais, transcendententes do catolicismo. Na obra de Albers temos, desde o início, um uso semelhante da verticalidade. Um exemplo incomum por sua literalidade é a xilogravura realizada para o seu religioso amigo Franz Perdekamp.

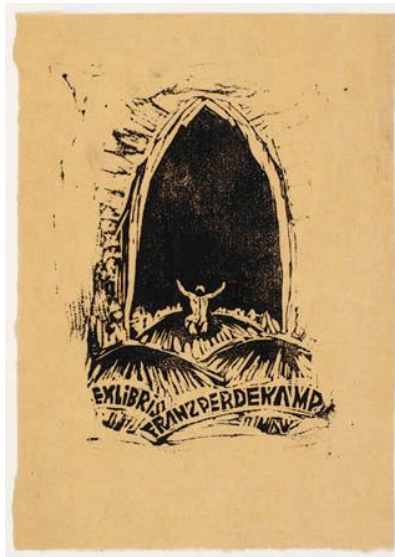


Figura 86. Josef Albers. *Ex Libris Franz Perdekamp*, 1915. Coleção: Josef e Anni Albers Foundation.

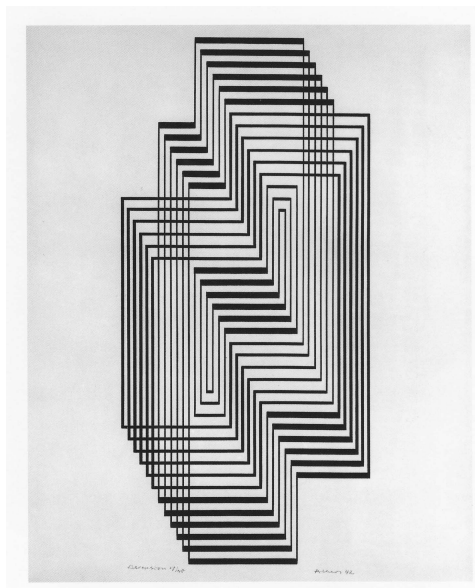


Figura 87. Josef Albers. *Gráfica Tectônica: Ascensão*, 1942. Litografia a zinco. Coleção: Josef e Anni Albers Foundation.

No primeiro capítulo da tese destacamos uma nova ideia de harmonia, em Albers, como um *dinamismo ordenado, claro*, priorizando a transformação numa direção definida, um dinamismo que conjuga racionalidade e expressão e, formalmente, consegue criar um ritmo, utilizando um atravessamento lateral, em linhas que claramente se expandem para além das bordas, sem abrir mão de uma ordem. De maneira menos explícita, temos essa expressão vertical em diversos momentos da sua gráfica: nas *Gráficas Tectônicas*, e nas *Constelações Estruturais*. Nas *Constelações Estruturais*, claramente, há uma linha reta que rebate nas bordas do quadro, cortando o espaço neutro e negro, profundo. Esta linha entra por um lado e sai por outro, deixando claro que aquele é apenas um fragmento, um *rastro* em alto contraste -o percurso de um objeto veloz. Na *Gráfica Tectônica: Ascensão*, as linhas apenas apontam escapar; em *Transformation B*, as linhas realmente *fogem* pelas quinas diagonais.

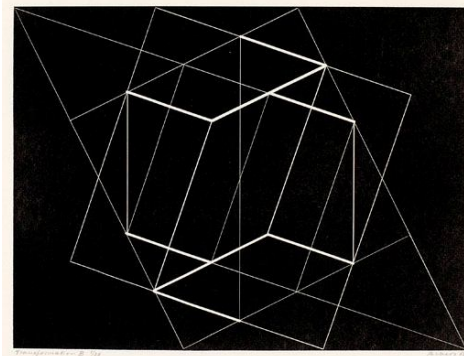


Figura 88. Josef Albers. *Transformation B*, 1950. Entalhe de placa de cobre impressa mecanicamente.. 30.8 x 39.37 cm. Coleção: Josef e Anni Albers Foundation.

Sob essa ótica, a análise visual é uma etapa importante em qualquer construção. Se, por um lado, os seres humanos podem fazer-se entender por suas palavras, são capazes de se expressarem, as formas possuem similarmente características lingüísticas que podem produzir sentidos. *Empatia* é a fala, a expressão dos objetos, construída pelo homem ao evidenciar certas características em detrimento de outras, em conjunto com outras forças externas.

O problema desta vertente teórica, em voga na Alemanha no início do século XX, é a impossibilidade de relacionar completamente os objetos a uma necessidade social clara. Assim, se num tempo histórico mais longo, num passado mais distante, podemos identificar diretamente as expressões formais às necessidades psicológicas de um povo, devemos reconhecer que na modernidade, as questões mais gerais -sociais e econômicas- determinam menos as formas artísticas, sendo cada vez mais inapropriado usarmos o conceito de *estilo*.

Decerto Wilhelm Worringer foi extremamente influente com a sua teoria da *Empatia* para a apreciação da angústia nórdica nas catedrais góticas. Contudo, hoje não podemos fazer uma leitura tão direta, determinística entre os objetos e a cultura. Ainda assim, a assimilação das teorias da *Empatia* por Albers (ver p. 200), aplica-se às descrições formais nas obras abstratas, principalmente no que se refere ao *ritmo*.

Cores e notas musicais são vibrações. As canções de trabalho estimulam o homem. Também um conjunto de duas ou mais cores supõe uma sequência, um ritmo estimulante. É a proporção entre os cheios e vazios, entre os intervalos, semelhanças e diferenças, repetições proporcionadas pela estrutura que permite a

orquestração das cores. Apesar de termos, de início, na introdução, citado a distinção realizada por Albers entre cores e música em *Interaction of Color*, Albers continua a compará-las ao longo do livro. Nesse ponto, explicita-se aquele que será o significado mais importante para a sua idéia de cor, como a musica atonal (ou politonal) modernista: “com a cor acontece o mesmo fenômeno observado nos tons musicais –a dissonância é tão desejável quanto o seu contrário, a consonância”.⁸⁶

Finalmente, apesar de Albers não priorizar o estudo do passado e dos sistemas ordenadores de cores teóricos, ele os observa e aprende com eles. O mesmo se pode dizer do ensino dos fundamentos da geometria em suas aulas. Desta forma, podemos reconhecer muitos outros conhecimentos legados pela tradição da pintura sutilmente revelados Nas *Homenagens ao Quadrado*. Do seu desenho, da sua estrutura invariável temos acepções simultâneas diversas que podem jogar luz acerca de muitas questões.

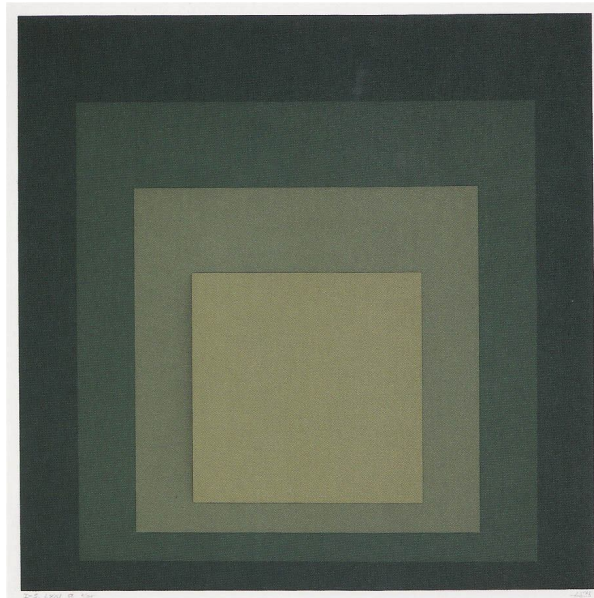


Figura 89. Josef Albers, *Homenagem ao Quadrado, I-SLXXI a*, 1971. Serigrafia. Fonte: DANILOWITZ, Brenda. **The Prints of Josef Albers – A catalogue Raisonné 1915-1976**. New York: Hudson Hills Press, 2001.

Para a compreensão da estrutura das *Homenagens ao Quadrado*, começa-se com a perfeita regularidade do quadrado. A primeira significação é a de simetria:

⁸⁶ ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 89.

uma absoluta e evidente *estabilidade*. Quando à *disposição* dessas formas, elas não são concêntricas. Seus posicionamentos (a distância de seus afastamentos) estão em progressão aritmética (para todos os lados, adiciona-se um mesmo valor), o que provoca um efeito de *expansão ordenada*, previsível.

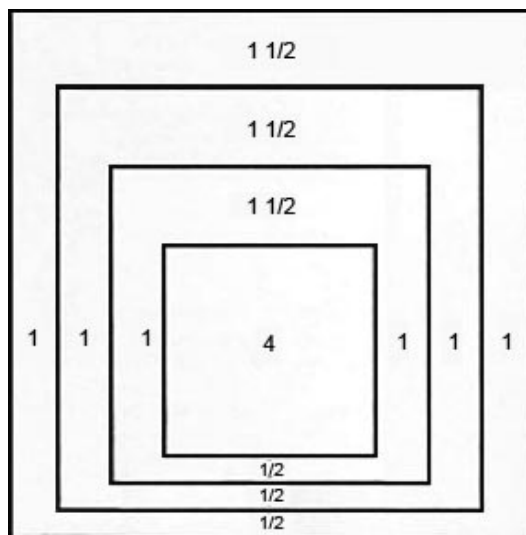


Figura 90. Esquema das proporções das *Homenagens ao Quadrado*. Fonte: BUCHER, François; ALBERS, Josef. **Despite Straight lines**. New Haven and London: Yale University Press, 1961.

Quanto às áreas das cores, se considerarmos a pintura como um *fato físico*, temos apenas um quadrado central, envolto por três sucessivas faixas de cor. Calculando as áreas dessas faixas, nota-se também uma progressão aritmética - adiciona-se sempre um mesmo valor.

Supondo, para as áreas de cor ocupadas por essas faixas, um valor hipotético de 100 para a borda mais externa, e de 40 para os lados do quadrado interno, chegamos aos valores indicados no gráfico. A área do quadrado de 40x40 é de 1600; a primeira faixa ocupa uma área de 2000; a segunda, de 2800; e a última faixa, de 3600. Há uma adição constante de 800 unidades: uma *progressão aritmética*, ou seja, um ritmo constante, em crescimento previsível. Este é o planejamento efetivo das cores nas *Homenagens ao Quadrado*, como podemos verificar na foto, com Albers experimentando as faixas de cor recortadas.

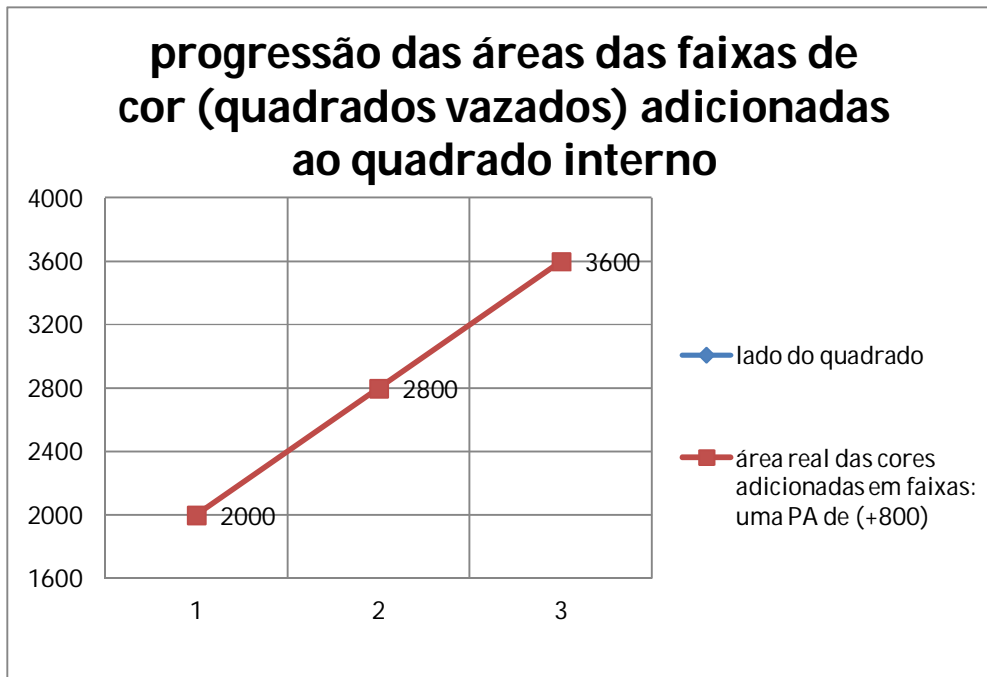
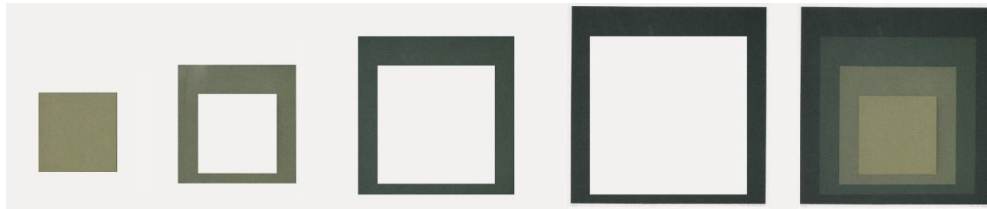


Figura 91. Esquema e gráfico (de nossa autoria sobre a *Homenagem ao Quadrado, I-SLXXI a*) da decomposição *factual* das áreas de cor das *Homenagens ao Quadrado* (valor métrico).



Figura 92. Josef Albers em seu ateliê planejando a sua série *Homenagem ao Quadrado*, Ca. 1950. Foto: Rudy Burchhardt. Estate Rudy Burchhardt e Tibor de Nagy Gallery, New York. Fonte: BARKER, Oliver. **Josef Albers: Glass, Design, Engravings, Typography, Furniture**. Paris: Hazan, 2008.

Já, se considerarmos o *efeito psíquico* da estrutura -quando o quadrado central parece estar mais à frente- temos a suposição de quadrados cheios e sobrepostos. Calculando a área desses hipotéticos quadrados cheios (continuando a supor um valor de 100 para a borda mais externa), encontramos os valores 1600; 3600; 6400 e 10.000.

Neste caso, considerando-se o *efeito ótico* de planos sobrepostos, há uma *aceleração*, um *crescimento constante das dimensões lineares*: o crescimento das áreas desses quadrados não ocorre nem em *progressão aritmética*, nem em *progressão geométrica*: segue uma *aceleração constante* -uma relação quadrática.

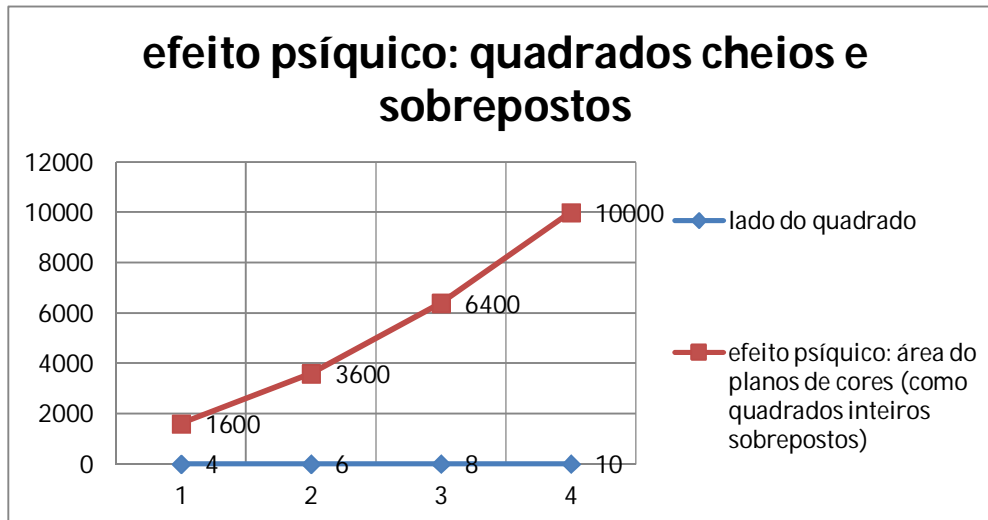
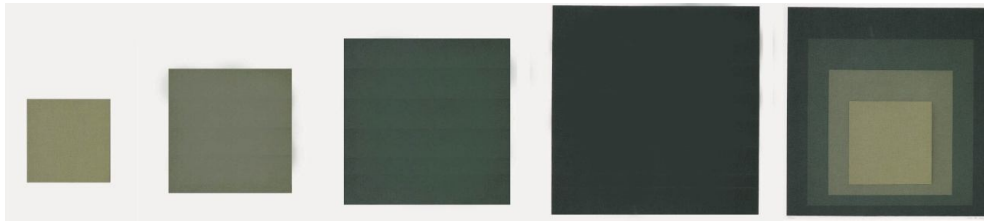
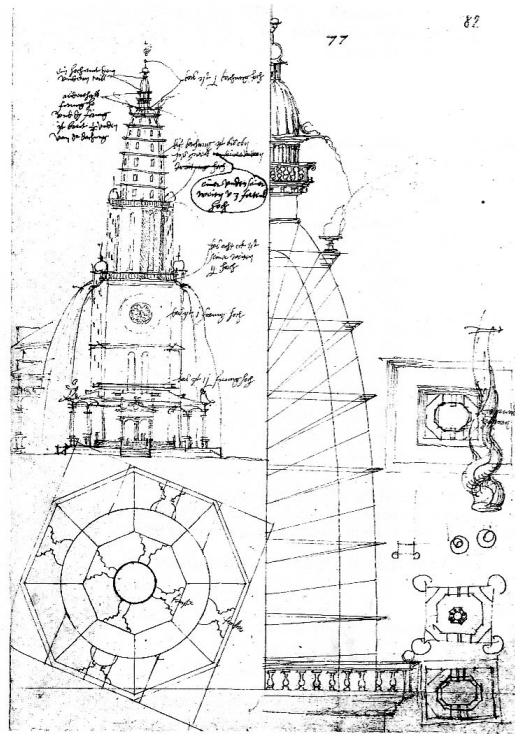


Figura 93. Esquema e gráfico da decomposição das áreas de cor considerando o *efeito psíquico* das *Homenagens ao Quadrado* (valor cromático).

Os *tamanhos* dos quadrados sobrepostos, apesar de proporcionais e crescendo em *progressão aritmética*, expandem-se aceleradamente. Desta forma, concluímos: a referência estável, unitária, *proporcionalmente clássica* do fato físico dá origem a uma sensação simultânea de *aceleração* que remete-se mais à incontida, expressiva verticalidade gótica. Por isso, as *Homenagens ao Quadrado* parecem expandir-se no espaço -como vemos nesse estudo sobre a proporção das catedrais por Dürer- ao mesmo tempo mantendo uma atividade interna.



Dresden Sketchbook Str. 151.

Figura 94. Albrecht Dürer **Caderno de esboços de Dresden Str. 151**. Fonte: DÜRER, Albrecht. **Géométrie**. Apresentação e tradução: PEIFFER, Jeanne. Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 364.

Tais gráficos e esquemas parecem estranhos quando aplicados a uma obra de arte. Não para Albers, que tinha uma compusão por cálculos, que ele chamava de “minha loucura, minha insanidade”.⁸⁷

Nicholas Fox Weber abordou os desenhos de juventude de Albers em comparação à gráfica de Dürer, citando também Rudolf Arnheim para concluir que as Homenagens ao Quadrado denotam uma ascensão, uma força resultante para o alto, como numa catedral gótica. Encontramos também uma semelhança entre esses artistas na sequencia dos elementos, nas progressões de Albers – inclusive com relação à força das cores.

Identifica-se a convivência do *fato físico* -das estruturas em faixas de cor envolvendo um quadrado central- e o *efeito psíquico* da sobreposição de quadrados inteiros. O posicionamento dos quadrados determina *uma expansão para o alto e para os lados, resultando em dois vetores diagonais ascendentes*.

⁸⁷ Relatado por Nicholas Fox Weber em: *The Artist as Alchemist*. In: WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat)**. New York: Guggenheim Museum, 1988, p. 37.

O ângulo resultante da linha diagonal imaginada na unificação das quinas dos quadrados até o “ponto de fuga” produzido pelos seus encontros, entretanto, é de 34 graus, e não os 36 da proporção áurea. Deste horizonte imaginado, bastante baixo (a 25% da altura), temos uma estrutura *monumental*: as bordas superiores dos quadrados funcionam como seções transversais de um prédio profundo, como o de uma basílica renascentista. É o tipo de monumento que se refere ao homem: encontra-se numa altura *finita*. Mesmo sendo monumental, há escalonamento do olhar, conseguido com elementos que criam uma sucessão para o olho, na distribuição simétrica das forças, para *pairar* pesadamente, elevando-nos a um patamar superior, denso, e enorme, mas não infinito. A manutenção da escala antropomórfica clássica considera tanto a nossa corporeidade, a nossa pecadora mortalidade, quanto a imensa potência do intelecto e da espiritualidade. Desta forma, corpo e mente mantém-se interligados, sem que se perca a espiritualidade suprema. Não é a força divina gótica, descomunalmente superior, que faz dos esforços humanos, patéticas ações sem direcionamento, sem sentido; encarceradas em si mesmas.

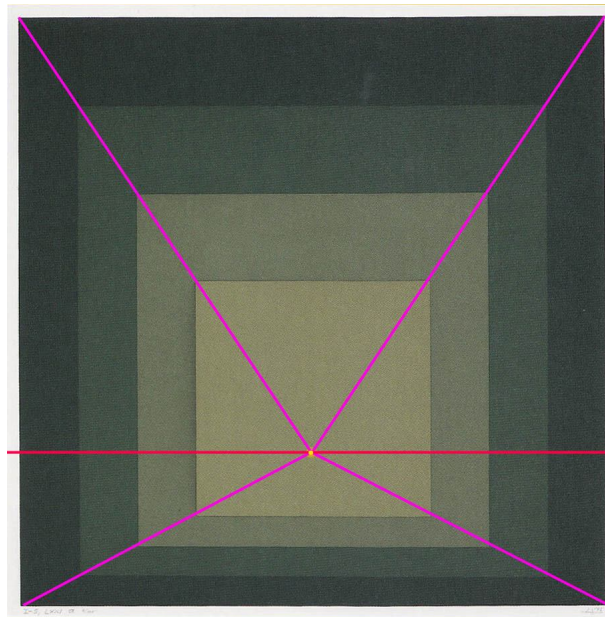


Figura 95. Esquema (de nossa autoria sobre a *Homenagem ao Quadrado, I-SLXXI a*) do “ponto de fuga” sob o *efeito psíquico* nas *Homenagens ao Quadrado*.

Tal avaliação pode ser considerada coerente para a obra de Josef Albers tendo em vista que ele realmente calculava as suas estruturas, como afirma a conservadora de suas pinturas:

There is a certain ambiguity to the Homages in that, in spite of their flat two-dimensionality, three-dimensional space is implied. This perception is due to the fact that certain colors recede, while others come forward, as well as because, by being weighted or positioned close to the bottom, the squares evoke a landscape proportion (and the effect of an unseen horizon line).

Like the Variants before them (Albers preferred to call them Adobes, after the Mexican houses), the Homages are based on a grid system. "The squares are drawn on horizontal and vertical divisions of 10 units each. The first Homage paintings consisted of 4 colors (or squares) each. Later on Albers added 3 more types, each consisting of 3 colors." The units to the left and right are twice as large as the one on the bottom and the top is 3 times as wide. The squares have a common vanishing point, not in the center of the painting, but below center, to avoid a static result. There is always a white border visible on the paintings, as Albers wanted them to have a beginning and an end.⁸⁸

No *Interaction of Color*, temos um cálculo semelhante. A sobreposição da mesma cor em direção a uma saturação -a lei de Weber-Fechner:

Esses estudos também ensinam que o ‘aumento decrescente’ pode ser visto nos limites que separam uma gradação da outra: em uma ordem aritmética de misturas contíguas, os limites vão se tornando gradualmente mais suaves, ao passo que, em uma ordem geométrica, permanecem igualmente distintos...

Uma demonstração convincente da Lei de Weber-Fechner pode ser feita ao ar livre, nas piscinas pintadas, por exemplo, de azul. Devido à reflexão, a água parece levemente tingida de azul. Acompanhando-se visualmente o movimento descendente dos degraus, percebe-se facilmente uma intensificação do azul. Como os degraus têm as mesmas medidas, acrescentam-se quantidades iguais de azul. De novo, essa proporção física aritmética é percebida como uma proporção geométrica decrescente.⁸⁹

Esse *resultado expressivo* faria muito sentido como um fator de *mistério* levando-se em conta a influência do romantismo no contexto alemão do início do século XX. É tentador associar a obra de Albers aos inúmeros misticismos decorrentes da proporção de *crescimento orgânico* da natureza, considerada divina pelos pitagóricos, e ainda comovente pelo recente estudo dos fractais. Se dividirmos verticalmente o quadro no meio, e partirmos de seu “ponto de fuga”, desenhemos, em cada quadrado, retângulos verticais, cuja proporção é mantida

⁸⁸ GARLAND, Patricia Sherwin. **Josef Albers: His Paintings, Their Materials, Technique, and Treatment.** Journal of the American Institute for Conservation, Vol. 22, No. 2 (Spring, 1983), p. 62-63.

⁸⁹ ALBERS, Josef. **A Interação da Cor.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 76-77.

em 3:5 – a proporção crescente de Fibonacci de 66%. Esta é muito próxima da proporção áurea, de 61%.

Ainda que essa aproximação possa ser confirmada com a existência na biblioteca pessoal de Albers do exemplar da obra de difusão de Matila Ghyka sobre a *geometria da natureza* -excepcionalmente popular em meados do século XX-, devemos reconhecer que essas aproximações não podem sublevar-se à sua intenção prioritária de *clareza*.

Os efeitos psíquicos são abordados por Albers como *fatos tão fatuais quanto os físicos*.⁹⁰ “Ao lidar com a relatividade ou a ilusão cromática, convém fazer distinção entre fatos factuais (*factual facts*) e fatos efetivos (*actual facts*)”.

Pode-se concluir que, partindo da unidade estável do quadrado, há tanto uma *expansão proporcionada* quanto uma *expansão acelerada* nas *Homenagens ao Quadrado*. Esta série parece conjugar experiências diversas que alternam-se com o tempo de percepção. Há tanto uma expansão lateral, considerando-se o fato físico das áreas planas, não moduladas de cor; há também a expansão no efeito ótico em profundidade, para frente e para trás dos quadrados sobrepostos em planos; e ainda, a expansão radial, em círculos concêntricos, decorrente dos contrastes cromáticos.

É importante destacar que, no final de seus cursos, nos estudos avançados, Albers promovia a observação das obras de mestres, principalmente contemporâneos. No *Interaction of Color*, Albers cita Kandinsky, Ensor e, é claro, Klee. Na versão completa do livro, há uma importante formulação adicional no capítulo em que Albers explica a lei de Weber-Fechner, sobre a obra de Klee “Hanging Fruit”:

[...] The hanging fruit in the painting is presented in several vertical groupings of elementary shapes. Thinly contoured, they begin small and light at the bottom, and grow consecutively larger and darker, and then again smaller. The painter, by covering these shapes subsequently with more and more layers of thin aquarelle washes, keeps the beginning smaller shapes lightest. So we are led to read all groups upward. This also supports the retreating effect of the line-drawn overlappings. But at the same time it contradicts the increasing emphasis in size by growing larger as well.

As all increases and decreases in light and in area, as well in the clarity of the contours, are done in a painterly, aquarelle –conditioned imprecision, the

⁹⁰ ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 97.

*painting is not exactly a proof but is at least a sympathetic witness for the Weber-Fechner Law.*⁹¹



Figura 96. Paul Klee. *Hanging Fruit*. Fonte: ALBERS, Josef. **Interaction of Color. New Complete edition**. Op. Cit, vol. 2, não paginado.

É patente, portanto, na identificação entre Albers e seu colega Paul Klee, uma admiração que os conecta na concordância pelo dinamismo, com todas as significações culturais que este privilégio formal carrega. Se existe, entretanto, um atravessamento lateral apontando para o infinito em obras gráficas de Albers, não é o que ocorre nas Homenagens ao Quadrado. Nestas, as pinturas “têm um início e um fim”, e o movimento expressivo resultante em recuo e avanço acontece para frente.

Argan destaca a *concretude* da Homenagens ao Quadrado, e a expansão tectônica sobre a ilusão de profundidade:

A pesquisa de Albers debruça-se, de fato, sobre a construção concreta, não ilusória, do espaço pictórico, isto é, sobre a determinação de uma verdadeira volumetria da cor... O objetivo de Albers não é sugerir a terceira dimensão, mas realizar nas duas

⁹¹ ALBERS, Josef. **Interaction of Color. New Complete edition**. New Haven: Yale University Press/ The Josef and Anni Albers Foundation, 2009.

dimensões um espaço plástico integral, tão sólido e concreto quanto o da arquitetura.⁹²

Foi este objetivo de *clareza, de racionalidade*, a principal contribuição da obra de Albers, inclusive para a constituição dos princípios metodológicos da Bauhaus. Ele próprio, no entanto, aceita as ambigüidades da percepção e considera também a ilusão de profundidade em seus quadros:

I have chosen the square and stuck to it not only because of its sympathetic straight look. I consider the square a major man-made form. Because it is not obvious in nature although it can be found, under a microscope, in salt crystals. Despite this fact, it is not a discovery of natural science but an early abstraction of mathematics.

More important, to me, is that the square, being a dominating frontal face invites a cultivation of color pulsation and vibration as a color motion from within –instead of a lateral movement (so-called) presenting merely an arrested gesticulation.⁹³

A color motion from within: uma ação –ativação- da cor a partir de seu interior. Claramente, a *instabilidade* é almejada por princípio, respondendo o porque da necessidade de explicitar a variabilidade da cor. Albers propõe uma *vitalidade formal* como modelo de dinamismo social, em recorrente oposição à hierarquia estabelecida pela pedagogia artística classicista acadêmica, por sua vez adequada às sociedades onde as normas a serem adotadas por todos se originam nas classes privilegiadas.



⁹² ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992, p 615.

⁹³ 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.

Figura 97. Josef Albers em seu ateliê, Ca. 1970. Foto: Henri Cartier-Bresson. Coleção: Josef and Anni Albers Foundation. Fonte: BARKER, Oliver. **Josef Albers: Glass, Design, Engravings, Typography, Furniture**. Paris: Hazan, 2008.

Um dos princípios da Bauhaus, desde a sua fundação, é a investigação de novas técnicas, sempre considerando as características estruturais, construtivas dos materiais. Desta forma, a catedral gótica funcionou para a Bauhaus mais como um *símbolo de união da comunidade por um bem maior, coletivo*, que acabaria sendo um dos motivos da sua perseguição política, ao ser identificada com as correntes socialistas.

Ao longo da década de 1920 contudo, as tendências estilísticas expressionistas vão sendo conscientemente expurgadas da Bauhaus. Primeiro, com a polêmica em torno da pedagogia de Johannes Itten, levando à sua saída da escola. O neoplasticismo vai sendo introduzido como modelo formal, a partir da influência de Theo Van Doesburg e pela difusão da obra dos demais artistas neoplásticos, primordialmente, pela obra de Piet Mondrian. A consolidação da direção funcionalista por Gropius foi fundamentada nos cursos e personalidades de Albers e Moholy-Nagy, que desde 1923, assumem e desenvolvem a, agora clara, diretriz pedagógica.

Neste processo, o equilíbrio dinâmico neoplástico, foi integrado. Contudo, o dinamismo musical e continuamente ritmado, incessante da linha gótica – continua dentro da finitude dos objetos. Desta forma, o conceito clássico de *unidade* ganha uma expressão particularmente dinâmica; algo que Dürer já havia realizado em gravura.

Outro caso importante, que contribuiu para essa visada não eurocêntrica é o da tecelagem. A participação de Anni, esposa de Albers, na sua obra deve ser considerada, porque a união do casal era grande, assim como a troca intelectual entre eles. Os conceitos de *continuidade* e *repetição* na tecelagem, assim como nas demais *artes aplicadas*, certamente foram levados à pintura de Josef, que, afinal, também era designer e gravador. Na Bauhaus, participou dos ateliês de tipografia, desenho de papéis de parede, além de marcenaria, móveis e vitrais. Na serigrafia *Fuga* (de Josef Albers), assim como no desenho para tapeçaria *Vermelho e Branco*, de Anni, a “grade” transforma-se em panorama, análoga a uma sequência temporal, musical. Literalmente foge, escapa da moldura.

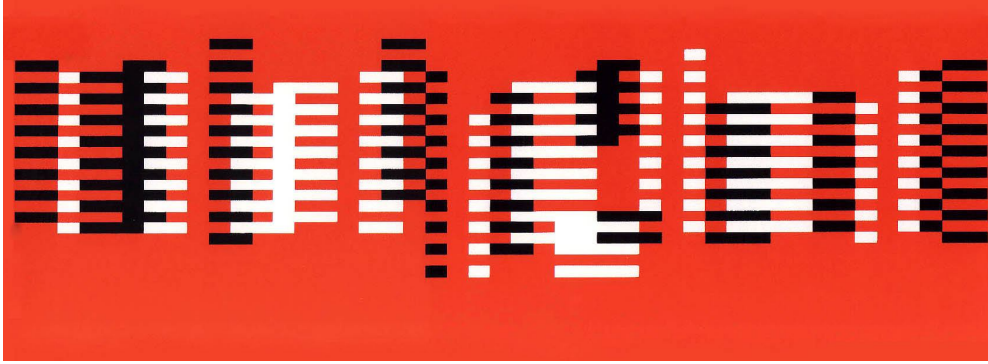


Figura 98. Josef Albers. Portfolio 1: 8 (*Fuga*), in: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006.

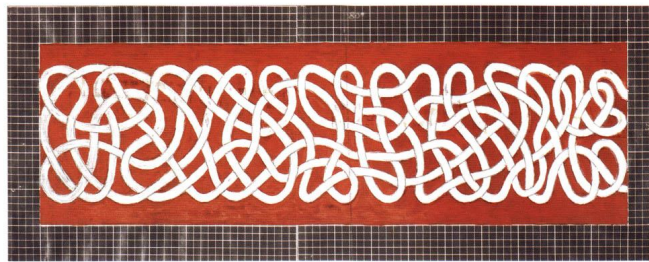


Figura 99. Anni Albers. *Design (vermelho e branco)*, c.1955. Guache sobre fotocópia, 18,1cm x 45,1 cm. The Josef and Anni Albers Foundation (1994.10.9).

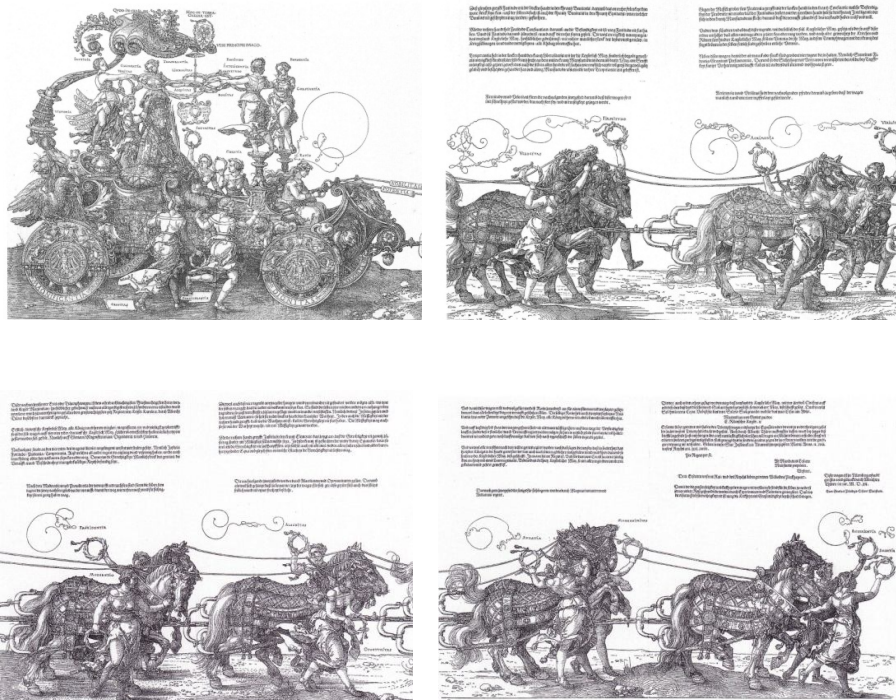


Figura 100. Albrecht Dürer. *Carruagem Triunfante*, 1522. Xilogravuras, montadas em pares 7/8: 41.3 x 62.6 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Fonte: EICHLER, Anja. *Albrecht Dürer*. Tandem Verlag GmbH, 2007, p.93.

Comparavelmente, em Dürer, destaca-se a inteligente paginação, a utilização gráfica das quatro folhas. Acima de tudo, a idéia original de continuidade –expansão lateral- de uma a outra. Isto em função da sua sensibilidade para a expansão. Neste caso, uma expansão lateral.

O problema de Dürer – a tensão clássico anti-clássico- persistiu no contexto da arte dos períodos posteriores, conseguindo escapar da categorização de arquétipos nacionais. Trata-se de um artista que pode ser tanto um *italiano* quanto o maior modelo de artista alemão (o *Leonardo* do Norte). Sem ser contraditório, ele opta pela multiplicidade no estudo das proporções humanas: ao invés de buscar um tipo absoluto de corpo, opta por selecionar diversos casos de corpos e investigar suas regularidades. A sua referência de *ordem* é também a natureza, mas esta, contudo, não possui uma ordem única; comporta variações, irregularidades. Sobretudo para a geração de artistas pedagogos da Bauhaus, a figura de Dürer é um modelo de artista que não se isola numa busca isolada, mas consegue desenvolver uma poética autônoma e ainda assim ser um grande símbolo cultural.

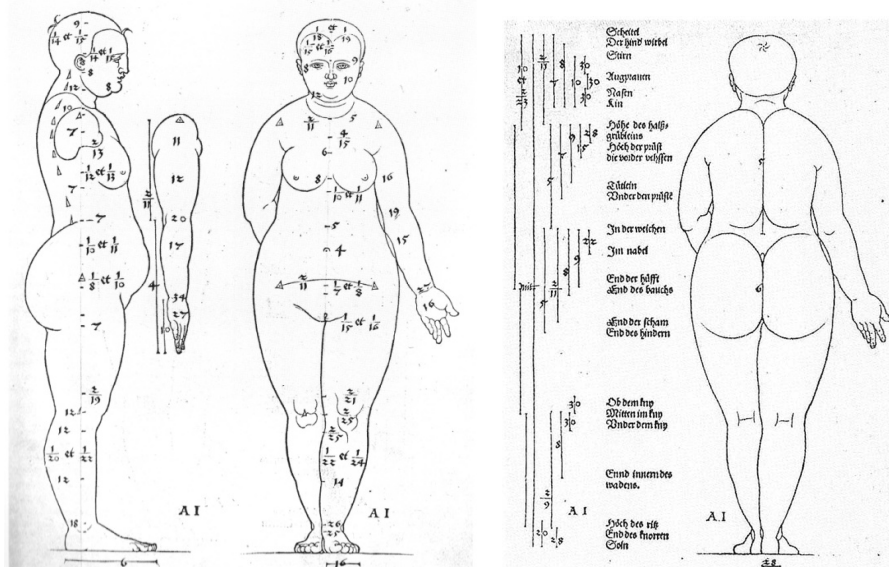


Figura 101. Albrecht Dürer, *Estudos anatômicos*. Fonte: EICHLER, Anja. *Albrecht Dürer*. Tandem Verlag GmbH, 2007, p. 128-129.

A penetrante análise de Argan para a obra de Albers evidencia o pressuposto de *expansão lateral*, bidimensional como preponderante ao efeito de afastamento e aproximação em profundidade, mais óbvios, nas *Homenagens ao*

Quadrado. Albers parece conquistar o impossível, um desejo similar ao de Dürer: *conjuguar a racionalidade mediterrânea à sensibilidade nórdica*.

Argan também ressalta o caráter concreto de sua criação. À parte da *evaporação* de suas cores, é a sua concretude que condiciona a sua *mimese* com o mundo real, o seu contexto atual. Desta forma, a obra de Albers protege-se do risco de ser uma *fantasia sem um sentido histórico*.

Não apenas Albers consolida intuitivamente a contradição, essa instabilidade muito cedo na sua obra, como desta extrai um princípio teórico, que fundamenta a sua didática e seu espírito crítico. *Repetir e inverter* é um recurso para não deixar espaços inutilizados, ativar os vazios.

Problema semelhante é o que impulsiona Gropius, em 1923, a redefinir os rumos da Bauhaus, quando percebe a necessidade de equilibrar a destemperança expressionista, que é ingênua, não é produtiva; considerando a produção, não como adesão irrestrita à indústria, à mera fabricação de produtos industriais, mas como um *Aufklärung*: um esclarecimento passível de ser desenvolvido em todas as atividades humanas.

Ao prezar tanto a *consonância* como a *dissonância*, a obra de Albers repõe a suposta necessidade por *equilíbrio* como referência exclusiva de *ordem*. O mundo está muito mais complexo, em suas tramas de relações; está cada vez mais acelerado, dinâmico -não existem valores absolutos; aquela concepção de *estabilidade* já não corresponde às necessidades atuais. Nas sociedades contemporâneas, preza-se a multiplicidade -não há mais a necessidade de uma unidade absoluta, geral. Nestes contextos, que podem gerar conjuntos diversos em dimensões simultâneas, o importante é o melhor aproveitamento de todos os elementos individuais: a *orquestração*, defendida por Albers.

O melhor conjunto não é um sistema ideal, perfeito, mas o próprio processo de auto-conhecimento, de conscientização de seus membros, que só em constante atividade estarão preparados para os problemas futuros, inevitáveis e imprevisíveis. O grande valor da atualidade já foi identificado, portanto, com o *fluxo*. Nestes ambientes instáveis, também não pode haver dissonância completa. O conceito de *dissonância* depende de uma ordem prévia à qual uma força reage, não numa direção qualquer, desordenada, mas numa direção determinada. Por isso, Albers elabora suas “equações”: para, por comparação, encontrar desvios produtivos.

O significado da *expansão gótica*, para artistas como Albers e Dürer, compreende a *manutenção do valor de harmonia dinâmica*, para além da unidade estável. O principal é *vitalidade*, a construção de um percurso linear, construtivo, cumulativo -como uma linha, nem sempre reta que, eventualmente, pode mudar de direção.

Nicholas Fox Weber atentou para a relação entre os desenhos de Albers e Dürer na questão do autorretrato. Um outro crítico alemão, Werner Hofmann, partindo da análise de Eugene Gomringer que aproxima Albers à poesia concreta, foi mais além e lançou as *Constelações Estruturais* de Albers no ambiente das contradições góticas. Hofmann toma dos desenhos de Villard de Honnecourt a tendência a abstrair as formas sob o esquemas invariáveis prévios, como o da estrela de cinco pontas. Destas figuras invariáveis, surge um jogo com diferentes soluções, como nas Homenagens ao Quadrado e nas Constelações Estruturais. Ao contrário da ingenuidade usualmente associada ao traço das iluminuras, Hofmann destaca o elemento da sátira e da caricatura “praticamente inexploradas na história da imagem”, como fundo para a organização racional (ainda que sob um véu místico) em método, equiparável ao de Albers de “juntar pontos” numa constelação.⁹⁴

Assim, Dürer, em sua tentativa de resolver a contradição nórdica numa racionalidade de cunho humanístico, é um caso excepcional, (anterior às perseguições dos pintores pelos iconoclastas protestantes), que encontrará um paralelo décadas depois, em Goethe e outros alemães influenciados pelo iluminismo.

Podemos localizar até uma certa ironia nas elaborações de Albers. Ordenada, ritmada, mas complexa, instável, a obra de Albers nos força a agir, a investigar com prazer, percorrê-la, buscar. Albers aprende com a angustiada linha gótica e dela extrai questões insolúveis, mas não apreensivas. Ao percebermos

⁹⁴ “*Das Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt stellt Mensch, Tier und Architectur unter den Ordnungszwang abstrakter Schemata. Je mehr in den folgenden Jahrhunderten die Maler die freie Entfaltung organischer Körperlichkeit anstreben, desto seltener kann dieses Verfahren zum Zug Kommen. Derartige Beziehungen werden in die Bereiche der Satire, der Karikatur und des Zeichenwitzes abgedrängt –lauter noch weitgehend unerforschte Kapitel der Kunstgeschichte als Geschichte des bildes*“. HOFMANN, Werner. Josef Albers. Catálogo da exposição. Hamburger Kunsthalle, 1970.

que não há apenas uma saída para as questões humanas, compreendemos as nossas limitações e possibilidades: a alegria do aprender, do jogo intelectual correspondendo a uma realidade, uma evidência material que explica suas regras sem extingui-la, mas permitindo a continuidade da ação.

Os elementos se repetem sempre acumulando alguma diferença, alguma transformação ao percorrermos o espaço, com o tempo de percepção. Expansivas, as cores não se contém no plano, expandindo-se para o espaço real, sem submeter-se a equações prévias. O quadrado é usado por Albers como uma forma irreverente, em função de uma base que é possível rotacionar, indicar peso ou desestabilização:

*Squares appear as man-made form. To me a square has a seat. It seats. A circle cannot sit. It also does not reveal whether it rotates around its center or not.*⁹⁵

Como bem desenvolve Nicholas Fox Weber, os desenhos de Albers já contém os princípios de toda a sua produção: a pesquisa teórica e a prática obsessiva é como a de Dürer, e mesmo a de Leonardo e Piero della Francesca, em seus estudos sobre a geometria, a perspectiva, a ótica e a percepção.

A contradição é assumida como vitalidade, reconhecível desde os anos 1920. As gravuras das décadas de 1930 e 40 recorrem ao espelhamento de “cabeças falantes”. Tudo é sempre mais do que se supõe, sob um novo olhar, *suspense*.

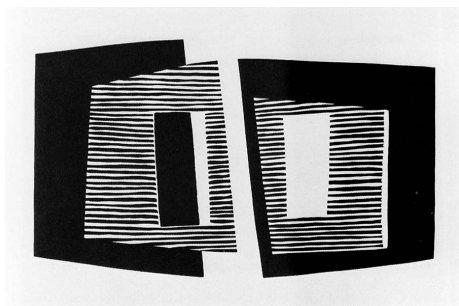


Figura 102. Josef Albers, *Asas*, 1934. Xilografia sobre papel, 26,7 x 41,6 cm.

Fox Weber relata um belo encontro seu com Albers, cinco meses antes dele falecer, quando este diz, que finalmente, decide preferir Duccio a Giotto:

⁹⁵ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 10 – Leonardo** *magazine*, pp 459-464. Pergamon press, 1970. By John Holloway and John A. Weil at Argonne Lab, Illinois, USA. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

Sabe, Nick, finalmente eu prefiro Duccio. Há uma tensão em sua linha –um excitação- uma energia⁹⁶.

Dizer preferir Duccio a Giotto ao sentir a morte próxima pode significar ele ter passado toda a vida refletindo sobre esse momento de transformação da pintura ocidental, onde sobrepunham-se o intuitivo, incontido e indomável ritmo gótico aos valores clássicos racionais de peso, profundidade e ordem serena. Assim, a leitura historiográfica de uma absoluta coerência interna do renascimento vem sendo contestada por diversos historiadores, como concebe Arnold Hauser:

A cultura artística do Quattrocento já é tão complexa... que é impossível formar qualquer concepção completamente uniforme e universalmente válida... A tradição goticamente espiritualista e ornamental ainda está bem viva, não só na arte de Fra Angelico e Lorenzo Monaco, mas também na arte de artistas tão progressistas quanto Andrea del Castanho e Paolo Uccello... O antagonismo entre os vários objetivos não pode ser explicado apenas pela contiguidade das diferentes gerações, pela **simultaneidade de diferentes idades**; conflitos existem com frequência em uma só e mesma geração. (grifo nosso)⁹⁷

A cultura do renascimento enfatizou a *certeza* nos tratados de Alberti, Piero della Francesca, Luca Paccioli e Leonardo; enfatizou a projeção de sólidos num plano unitário, a regularidade dos sólidos poliédricos “platônicos”. No entanto, vemos numa obra como a de Leonardo também mistério, contradições, paradoxos, ambigüidades, que simbolizam o percurso patético do homem sobre a terra –um legado existencial, vivo, latente do *dualismo* inerente ao homem – o reconhecimento dos mistérios, das forças superiores- cujas origens diretas, orientais, perduraram na idade média por toda Europa; uma condição espiritual compartilhada inclusive na península itálica.

Heinrich Wöllflin fez uma apreciação de Dürer que esclarece muitos pontos sobre o processo de assimilação da cultura mediterrânea na Europa setentrional, e que podem ajudar a compreender a obra de Albers. Wöllflin crê ser “[...] significativo que, no conjunto da arte de Dürer, não é o universal típico que importa, mas a individualidade única, insubstituível em sua unicidade e incalculável na sua diversidade”.⁹⁸

⁹⁶ “You know, Nick, finally I prefer Duccio. There is a tension in his line -an excitement- an energy”. WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

⁹⁷ Hauser, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 301-303.

⁹⁸ [...] il est significatif que dans l’ensemble de l’art de Dürer, ce n’est pas l’universel typique qui l’emporte, mais l’individualité unique, irremplaçable dans son unicité et incalculable dans sa



Figura 103. Albrecht Dürer. *Quatro Perfis*. Coleção Defer Dumensnil, originalmente em *Paris*. L. 378 (1124). Fonte: PANOFSKI, Erwin. **The Life and Art of Albrecht Dürer**. Princeton: Princeton Classic Editions, 2005, fig. 320.

Dürer almeja derivar do *crescimento proporcionado* uma *razão áurea* em todas as manifestações belas, inclusive no crescimento em altura das catedrais. Existem proporções –bíblicas, inclusive- aplicadas às catedrais góticas. Contudo, há que se concordar que o resultado expressivo destas é a *desproporção*, em função de terem um crescimento exponencial, muito veloz, para o alto. Também as suas perspectivas são muito mais velozes na diminuição dos planos que as dos italianos; uma concepção do espaço mais expressiva, dramática, contrastante, como vemos, por exemplo, na construção do espaço do estúdio de São Jerônimo, ou na expressividade das suas linhas, em geral, cheias de energia.

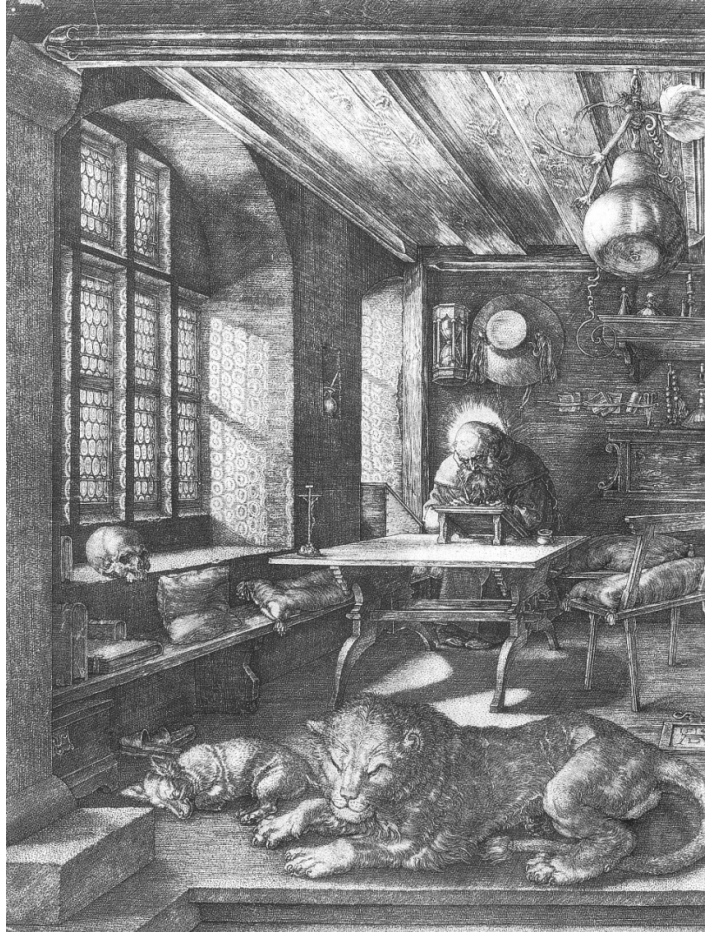


Figura 104. Albrecht Dürer. *São Jerônimo em seu estúdio*, 1514. Gravura em cobre, 25.9 x 20.1 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Fonte: EICHLER, Anja. *Albrecht Dürer*. Tandem Verlag GmbH, 2007, p. 99.

Dürer, portanto, almeja encontrar uma *regularidade*, uma *lógica* nesse crescimento angustiado nórdico; enquadrá-lo num conceito clássico de espiral, de proporção áurea: a impressionante conquista dos pitagóricos; quer *forçar* uma *razão* na ansiedade gótica. Em sua geometria –*Underweysung der messung*–, Dürer repete exaustivamente modelos de crescimento em espiral, meticulosamente calculados, privilegiando as proporções orgânicas: colunas torsas, espirais logarítmicas, a simetria pentagonal dos organismos.

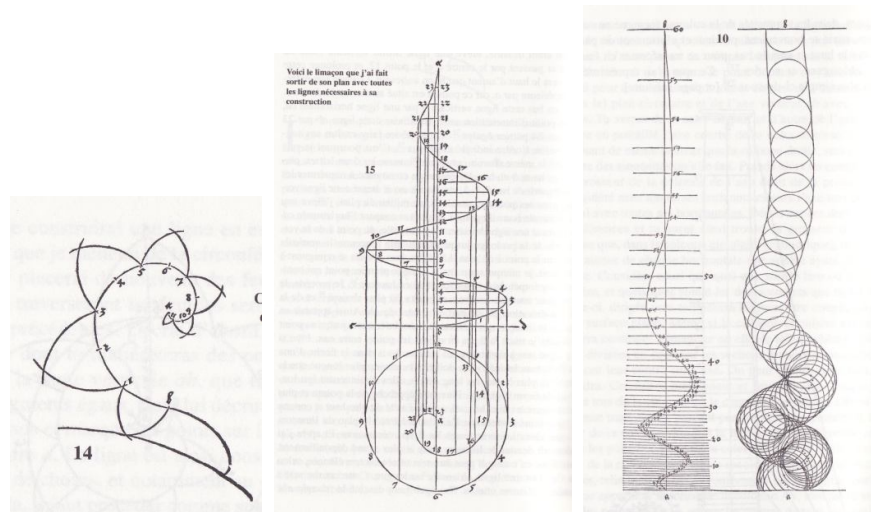


Figura 105. *Instruções para medição à régua e a compasso*, do livro *Geometria*, de Albrecht Dürer. DÜRER, Albrecht. *Géométrie*. Apresentação e tradução: PEIFFER, Jeanne. Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 152; 154; 254.

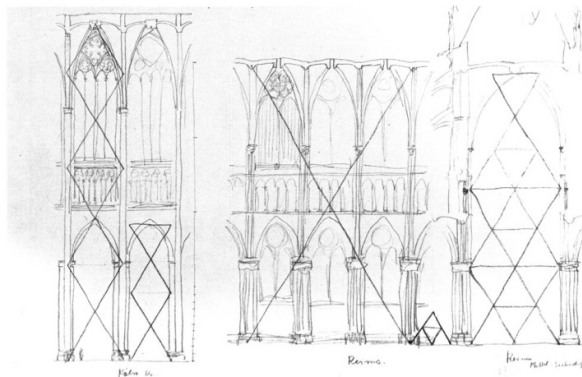
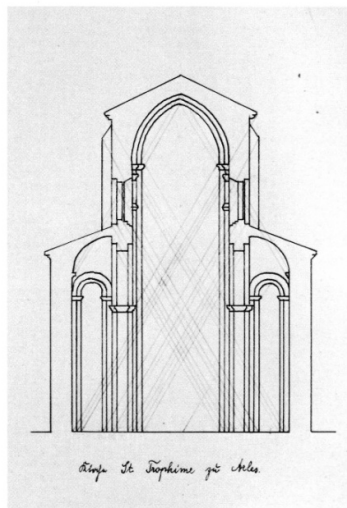


Figura 106. Josef Albers. Delineamentos sobre o livro de Ernst Mössel, *Vom Geheimnis der Form und der Urform des Steines*, Stuttgart: Deutsche Verlag, 1938. Fonte: WEBER, Nicholas Fox. *The Drawings of Josef Albers*. New Haven and London: Yale University Press, 1984, p.13.

Wöllflin aponta o princípio construtivo de Dürer: *a visão plástica clarificada, as grandezas mensuráveis*, que vão tonalizando a expressão nórdica; a luz incansável; o controle das forças pictóricas, sobretudo:

*Dans l'art germanique, Dürer introduit la vision plastique clarifiée. Elle ne faisait pas totalement défaut dans la tradition, mais l'art du Gothique tardif est fondée sur l'enchevêtrement des formes et des figures, sur un dessin dans lequel le mouvement général des lignes et de la lumière est l'aspect essentiel. On ne recule pas devant l'indéchiffrable absolu. Dans la mesure où Dürer impose la forme individuelle bien définie et remplace l'à peu près suggestif par la grandeur mesurable, plastiquement contrôlable, la conception de l'univers change du tout au tout. L'Italie avait donné l'exemple. La vision du monde germanique ne peut cependant jamais trouver place dans une figure plastique pure. Il y a des visions, de tonalités qui réclament une autre forme d'expression.*⁹⁹

[...] Dürer s'est là aussi montré à la hauteur, et ce n'est que dans cette combinaison des opposés qu'il atteint la perfection. Une gravure telle que Saint Jérôme dans son cabinet est claire dans tous ses détails, et pourtant le mouvement de la lumière de l'ensemble reste insaisissable.

*Le dessin de Dürer possède une chaleur et une mobilité qui lui sont particulières. Ce qu'il a vu en Italie, la ligne calme, le modelé adouci, l'échelonnement paisible des figures, a dû lui paraître insipide, même s'il reconnaît par la suite la dignité de l'apparence sereine. Tout au contraire, chez lui est fondamentalement tension et action : d'une façon merveilleuse, le brin d'herbe s'allonge, les plis des vêtements sont accusés, et cela se poursuit jusque dans l'intensité inouïe avec laquelle il saisit les fonctions de l'esprit : le regard durerien > est sans pareil.*¹⁰⁰

A crítica à normatividade das Academias – contrapondo-a ao valor de dinamismo, de *vitalidade*, a busca pela “fagulha” da intuição –o estímulo à imaginação- levam Albers a preferir a vitalidade sobre a estabilidade, como alternativa ao caos e ao irracionalismo social em que ele vivera. A manutenção de *força vital* – a manutenção dos mistérios, das energias incontíveis e transcendentais não deve se sobrepor à consciência, à ordenação ritmada e reconhecível. Portanto, relativizamos a mística passível de ser encontrada nas obras de Albers em nome de seu construtivismo social, um esclarecimento renovado.

A ênfase nos *processos construtivos* operada pela Bauhaus foi determinante para a arquitetura moderna: o princípio da *gestaltung* -a *força ativa* do processo- sobre o de *forma final*. Essa perspectiva, defendida por Gropius, também foi incorporada à primeira compreensão pública da obra de Albers, associando-a à

⁹⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. **Réflexions sur l'histoire de l'art**. Flammarion, 1997, p.167.

¹⁰⁰ WÖLFFLIN, Heinrich. **Réflexions sur l'histoire de l'art**. Flammarion, 1997, p.167-168.

sua pedagogia – a *disciplina do fazer*, a investigação disciplinada e aberta dos meios, como Albers defende, monocórdio: “*I’m westfalian, discipline*”¹⁰¹.

Como explicita Argan, a moralidade do fazer artístico é tão mais precisa quanto mais espiritual:

Acima da exatidão técnica, da qual os nossos contemporâneos fazem um culto fetichista, existe uma exatidão moral, que eles geralmente ignoram: uma exatidão no realizar não tanto a própria função quanto o próprio dever, porque há um dever, e é o meu querer ser alguma coisa de diferente daquilo de que de fato sou, o meu querer *fazer-me* com a mesma precisão com que a técnica mecânica faz um objeto. E esse querer ser é ainda um momento do meu ser, e precisamente aquele da minha individualidade ou personalidade, já que para os outros sou aquilo que sou, e aquele eu eidético, aquele meu querer ser, aquela minha intenção de ser de outro modo é a única parte de mim que me pertence exclusivamente.¹⁰²

Wölfflin chega a crer que Dürer inaugura um tipo de grandeza humana – ética- “que não existia antes dele”, a grandeza da tarefa de ser “o educador da humanidade”. Ou seja, para Wölfflin, a angústia -própria do homem setentrional- então, daria origem à dimensão *ética, responsável, do ensino*; e o conhecimento seria uma forma de salvação.

*Dans ce monde d'une beauté insondable, l'homme septentrional ne vit pas libre et debout, comme la créature la plus heureuse ; tout au contraire, il vit sous le poids des idées de péché et de mort éternelle. Selon son propre témoignage, Dürer lui-même a traversé de profondes angoisses, et il s'accroche avec ferveur au message qui promet à tous la délivrance. C'est pourquoi la véritable création de Dürer a été en fin de compte non pas l'homme beau mais la grande figure étique. Le peintre ne présente pas seulement l'apparence mais l'essence des choses. Figurer et pour lui un effort pour connaître la nature. Intendant désigné du visible, il est responsable devant Dieu. Ce qui peut être appelé vision personnelle s'efface totalement devant la cause qu'il sert. C'est une tâche sublime que de remettre en lumière la beauté ensevelie dans la réalité et de repenser la pure pensée divine, mais l'autre tâche de l'artiste est celle, encore plus sublime, d'être l'éducateur de l'humanité... ce qui reste la création de Dürer, c'est un type de grandeur humaine qui n'avait pas existé avant lui...*¹⁰³

Dürer é, então, um grande modelo para Albers, principalmente por comportar a proporção –como precisão técnica e moral- e também a abertura ao fantástico, ao infinito. Albers utiliza a folha quadriculada para contabilizar as

¹⁰¹ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 13-** Taped interview on *Invitation to art*, Distinguished living artists, April 25, 1960.. Orange, Connecticut.

¹⁰² Giulio Carlo Argan, “Salvezza e caduta nell’arte moderna”, p. 68, citado por Rodrigo Naves na introdução a ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992, p. XIX.

¹⁰³ ... Ce n’est pas en tant que nature esthétique, mais par la totalité de son essence humaine que Dürer est devenu notre peintre le plus populaire, l’archetype de l’artiste germanique. WÖLFFLIN, Heinrich. **Réflexions sur l’histoire de l’art**. Flammarion, 1997, p.169-170.

áreas ocupadas pelas formas e cores e assim calcular suas proporções. As cores em Albers são, portanto, minuciosamente *calculadas*.

Em ambos, a didática permeia o fazer artístico. A diferença entre Albers e Dürer é de contextos: *o mundo moderno não é mais regido por deus ou pela natureza, mas pelo homem*. E a sua forma de ordenar o mundo é pela razão, inteiramente humana.

La géométrie, en démontrant, fait participer l'artiste-géomètre à la vérité divine, mais nous ne pouvons pas tout démontrer. L'art de la mesure allié à une solide expérience doit alors permettre de capter la juste mesure en prenant en compte les données de la nature. Mais la valeur de cet art est avant tout pédagogique. La familiarité avec les constructions géométriques forme l'œil et l'esprit de l'artiste-géomètre et lui confère une certaine assurance, 'qui rend la main exercée obéissante',¹⁰⁴

Mas então, qual a diferença básica entre o projeto renascentista e o construtivismo do século XX? Afinal, encontramos um mesmo objetivo na articulação, por exemplo, das fontes modernas e na fonte renascentista de Dürer: a ambição por um *tipo universal*, regido por cálculos.

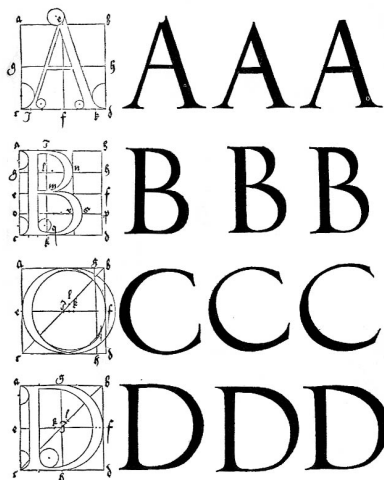


Figura 107. Albrecht Dürer, Quatro diferentes proporções de letras. Fonte: DÜRER, Albrecht. **Géométrie**. Apresentação e tradução: PEIFFER, Jeanne. Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 299.

¹⁰⁴ PEIFFER, Jeanne. **Conclusion**, em: DÜRER, Albrecht. **Géométrie**. Apresentação e tradução: PEIFFER, Jeanne. Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 127.

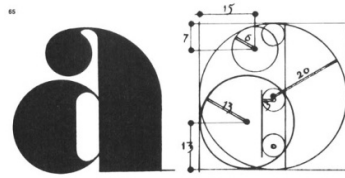


Figura 108. Professor Joost Schmidt. *Design construtivo, letra a*, c.1930. Nonne-Schmidt, Darmstadt. Fonte: WINGLER, Hans M. **The Bauhaus**. Cambridge, London: The MIT Press, 1969, p. 161.



Figura 109. Josef Albers. Jogo de letras combinatórias *Bauhaus (Kombinations-Schrift)*, 1926. Fabricado para Albers pela Mettalglass A.G., Offenburg/ Baden, c. 1928. Elementos em vidro leitoso montados sobre madeira pintada 61.3 x 60.6 cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de Nova York; doação do artista.

Comparando os tipos de Dürer aos dos bauhausianos Albers e Joost Schmidt, vemos que, mesmo que o cálculo seja similar, os objetivos são diversos. A proporção em Dürer deve ser perfeita, ideal. O *tipo* moderno deve ser funcional. Grandes autores enfatizam a impossibilidade de excluirmos das atividades renascentistas o eixo prioritário dessa cultura, que é a religião.

Rudolf Wittkower realiza um estudo profundo sobre as questões formais da arquitetura renascentista.¹⁰⁵ A “forma pura”, profana, é uma possibilidade apenas moderna; aplicá-la ao passado é um anacronismo. Havia uma hierarquia de valores –um sistema- divino, preexistente- na base desses projetos; as construções sendo os maiores investimentos na elaboração desse símbolo de perfeição e autoridade: “as igrejas tinham de expressar símbolos de validade eterna”; “tanto a teoria quanto a prática do renascimento são inambíguas quanto a esse aspecto”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ WITTKOWER, Rudolf. **Architectural Principles in the Age of Humanism**. New York; London: W. W. Norton, 1971.

¹⁰⁶ “A igreja ideal é o mais nobre ornamento da cidade e a sua beleza deve ultrapassar a imaginação, despertar sensações sublimes e piedade. Tem um efeito purificador e produz

A avaliação dos princípios formais em Wittkower destaca a substituição da religião transcendente medieval pela autonomia do homem no renascimento, figurada na eulogia do círculo -a perfeição da forma na natureza- que é absoluto, imutável, estático e lúcido. No ideal renascentista, a estabilidade do círculo é divina.

Argan reafirma a condição *frontal* para a cor de Albers manifestar-se, mesmo que a expansão das *Homenagens ao Quadrado* seja *radial*, como apontou Cartier-Bresson (ver figura 50, capítulo 1). Daí conclui-se que a autonomia da cor, na pintura, será conquistada pela estrutura, pela *expansão em áreas não moduladas*. Só desta forma é possível privilegiar a *relação* entre essas áreas, que é o que as transforma em *massas*, assim conferindo-lhes autonomia ao obliterar-se as linhas. Desta forma, o novo conceito de harmonia decorrente das cores autônomas equipara-se à música, ao ritmo. Não mais em unidade absoluta, mas em fluxo.

No entanto, o mais importante para a cor de Albers, é que a forma lhe *serve*; proporciona a instabilidade. Os contrastes, que dão origem às interações, são construções do *homem ético* que acredita no *conhecimento como libertação*.

Albers não faz julgamento de valor sobre as duas principais culturas que sustentam a tradição artística alemã: o gótico e o renascimento. As formas devem estar a disposição do artista para que sejam resignificadas como ele queira, em qualquer forma, erudita ou funcional, direção ou velocidade resultante:

*...These discussions show which formal qualities predominate today –harmony or balance, rhythm or scale, geometric or arithmetic proportion, symmetry or asymmetry, rosette or row- and in conjunction with that, what holds more interest –complicated or elementary form, multiplicity or simplicity, composition or construction, mysticism or hygiene, volume or line, beauty or prudence, ancestral portraits or toilets.*¹⁰⁷

Essas duas qualidades são extremamente contraditórias. Um desenho rígido, sólido, como o do quadrado, e a posterior evaporação mística dessa estrutura. A consciência é perdida e recoberta, incessantemente; o *truque* é revelado, mas ela

o estado de inocência que agrada deus. Essa beleza, segundo Vitruvius, é a integração racional das proporções de todas as partes do prédio de tal forma que toda parte tem o seu tamanho fixo absoluto e formato e nada pode ser adicionado ou acrescentado sem que se destrua a harmonia do todo”. Idem, p. 7.

¹⁰⁷ ALBERS, Josef. Creative Education, in: WINGLER, Hans M. **The Bauhaus**. Cambridge, London: The MIT Press, 1969, p. 142-143.

continua a funcionar. Por isto, a tradução da expressão “*color deception*” como “ilusões de cor” parece inadequada:

Tais ilusões de cor provam que quase nunca vemos uma cor sem relacioná-la com as outras e portanto sem que ela tenha sofrido alteração; que a cor muda continuamente em função de: mudanças de luz, mudanças de forma e localização e em função de uma variável que indica a quantidade (extensão real) ou o número (recorrência). Também são igualmente importantes as mudanças da percepção, que dependem de mudança do estado de espírito e conseqüentemente da receptividade [sic].¹⁰⁸

Albers utilizou essa expressão inúmeras vezes, e poderia perfeitamente ter optado por “*color illusions*”. Dentre os inúmeros manuais que ele colecionava, sobre técnicas de desenho e efeitos óticos, está a obra de M. Luckiesh, *Visual Illusions*. Logo, Albers teve o cuidado de optar por *deception* ao referir-se à instabilidade da cor. *Ilusão* é um termo que tende a uma *imagem*, ao ilusório *trompe l'œil*, ao *chiaroscuro*: supõe uma dimensão *ociosa*; de um mundo virtual que substitui o real.

A arte ocidental identificou-se com o equilíbrio dinâmico clássico, como metáfora de melhoramento com ponderação; de equilíbrio ativo, movimento, transformação, opondo-se ao equilíbrio estático das verdades eternas nas sociedades antigas. Albers buscou este equilíbrio através do estudo, crendo no *conhecimento*. Ainda assim, ele manteve seu interesse pela linha expressiva, pela linha gótica, paralelamente ao estudo da cor. Porque nada se resolve, mas tudo se mantém em constante questionamento. Não há resolução final, mas elaboração de diálogo.

“Constelações” e “Homenagens” se assemelham pela *inquiétude*. Nas cores, Albers aplica certos efeitos visuais que as mantêm vibrantes e instáveis. Diálogo ou dialética? A ambigüidade visual -um certo ilusionismo nas construções abstratas de Albers- não estão presentes como mera curiosidade ou ilustração de fenômenos psicológicos, mas pela manutenção da atividade visual e intelectual. A tensão entre a objetividade e a dúvida é o fator desestabilizante de sua poética. Por isso, a insistência na *instabilidade das cores*: um estranhamento que impede resoluções finais. Quanto mais longo é o tempo de percepção, mais aumenta a complexidade da situação. Suas obras não se esgotam e mantém uma

¹⁰⁸ THE INTERNATIONAL COUNCIL OF THE MUSEUM OF MODERN ART. **Josef Albers: Homenagem ao Quadrado (catálogo da exposição no Rio de Janeiro)**. New York: The Museum of Modern Art, 1964.

ambivalência: uma cor transforma-se ao ser justaposta à outra. Uma cor são duas; duas ou mais são muitas. Nicholas Fox Weber nos oferece uma atenta análise comparativa entre as duas séries, que pode nos ajudar a entender melhor sua idéia de cor:

*The ‘Homages’ and the ‘Structural Constellations’ share fundamental traits, however. There is a similar spatial play: simultaneously inward and outward, forward and backward, horizontal and vertical. We are near and far at the same time. Forms are once together and apart. The mood is calm and controlled, the quiet activity constant. The means are always mechanical. The purpose resonates. These works are clearly the results of relentless, uncompromising pursuit, yet the effort is concealed, and they are objects **for serene contemplation**. (grifo nosso).¹⁰⁹*

Neste ponto, faremos uma leitura discordante de Nicholas Fox Weber, que vê em sua obra a harmonia das madonas¹¹⁰ e também da poesia de Jean Arp sobre Albers (completa no anexo), que interpretam as *Homenagens ao Quadrado* sob um ritmo lento (“elas não se apressam”, para Arp). Recordemos a sua declaração, que sua arte não provém de madonas. Com base na poesia de Albers, “When I paint”, vemos que o artista qualifica como *agressivo* “o perpétuo movimento de suas cores”. Ao assumir o risco da multiplicidade, usando todo tipo de cores em pigmentos puros (ou quase), Albers se dispõe a receber também elementos sombrios, imperfeitos, ilegais... Lembremos também de sua declaração em escala monumental, que é a “Constelação Estrutural” intitulada *Wrestling* (luta romana, figura 82). A coerência está na mediação das forças de seus “atletas”, que é sempre instável, um esforço constante. Desta forma, a sociabilidade metafórica das cores de Albers não se dissipa numa serena sociedade ideal, que para Albers, denotaria um neoplatonismo orientalizante.

When I paint

When I paint

I think and see

First and most – color

¹⁰⁹ WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

¹¹⁰ “In fact, the ‘Homages’ descend more from Renaissance precedents than from revolutionary twentieth-century movements which attempted to sever ties with the artistic past. The calm and balance of Albers’s harmonious arrangements, and their elegant frontality and spatial progression, gives them some of the feeling of fifteenth-century madonnas”[...]. WEBER, Nicholas Fox. **The Artist as Alchemist**. In: WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat)**. New York: Guggenheim Museum, 1988, p. 46.

But color as motion

Color not only accompanying

Form or lateral extension

And after being moved

Remaining arrested

But of perpetual inner movement

As aggression – to and from the spectator

Besides interaction and interdependence

With shape and hue and light

In a direct and frontal focus

Or when closely flat

As a breathing and pulsating

--from within¹¹¹

Concordamos com Michel Seuphor que, em seu texto sobre Albers aborda os contrastes cromáticos como choques, como *violência*:

Um quadrado é, em si, uma bagatela, digamos, é uma forma geométrica elementar e, de alguma maneira, necessária. Mas um quadrado pintado por Albers é uma força, uma música, uma luz, uma afirmação maior, um choque. E vinte quadrados pintados por Albers, todos igualmente elementares, no entanto, acrescentam vinte acontecimentos em artes plásticas... suas intermináveis repetições são como um tipo de poema épico cujas estrofes são o infinito número de hipóstases suportadas pela harmonia ou contraste das cores, pela osmose ou violenta oposição das tonalidades... Nunca, numa tela pintada, a cor apresentou-se com tal segurança, tal autoridade. Nunca exerceu seu poder a tal ponto nos olhos do espectador...¹¹².

¹¹¹ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 71 folder 01.** The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut.

¹¹² “ *A square is a mere trifle in itself, let us say it is elementary and somewhat needy geometrical form. But a square painted by Albers is a power, a song, a light, a lofty affirmation, a shock. And twenty squares painted by Albers, all equally elementary, nevertheless add up to twenty happenings in plastic art... Its endless repetition is like a kind of epic poem whose stanzas are the infinite number of hypostases afforded by the harmony or contrast of the colors, by the osmosis or violent opposition of the tonalities... Never, on a painted canvas, has color presented itself with such assurance, such authority. Never has it exerted its power to such a degree on the spectator’s*

As Homenagens ao Quadrado são “o triunfo da cor” para Seuphor. Mas isto ocorre porque suas cores são poderosos fenômenos atuais, reais. Certamente, Albers discordaria do conceito de *arte* como *visão* da estética idealista; ele não se satisfaria com uma atividade sobretudo intelectual. Albers concentra-se na repetição do trabalho manual, material, como origem da intuição para o melhoramento, aperfeiçoamento. Albers é um determinado homem de ação. Com outros professores da Bauhaus, decidiram fechar a escola depois que Mies Van Der Rohe conseguiu com a Gestapo a permissão para reabri-la –ao contrário do que é divulgado¹¹³. Albers quer potencializar até os elementos mais marginais. Mesmo nas obras mais evanescentes, com baixíssimo contraste, o volume monumental sugere uma transformação lenta, mas celestial, com grande inércia. A provocação psicológica da sua obra incentiva-nos à ação, em oposição à contemplação passiva; à prontidão, ao invés da estagnação.

*In a comparative parallel between architecture and sculpture, we have seen that periodic preferences –obvious particularly in fashion- follow the psychological sequence of action – reaction, and reaction – action.*¹¹⁴

A idéia de trapaça, fraude, contida no termo “*deception*” remete a uma transgressão de regras de relacionamento humano; uma ação muito mais manual, técnica, comum: como a de um jogador de cartas, ou de um batedor de carteiras.

eye...”. SEUPHOR, Michel. **The Perfect Square**. In: GOMRINGER, Eugen. **Josef Albers: His Work As Contribution to Visual Articulation in the Twentieth Century**. New York: George Wittenborn, 1965, p.184-185.

¹¹³ “*Finally I got a letter saying we could open the Bauhaus again. When I got this letter I called Lilly Reich. I Said, ‘I got a letter. We can open the school again. Order Champagne.’ She said, ‘What for?’ ‘We don’t have money.’ I said, ‘Order Champagne.’ I called the faculty together: Albers, Kandinsky... they were still around us, you know, and some other people: Hilberseimer, Peterhans, and I said, ‘Here is the letter from the Gestapo that we open the Bauhaus again. They said, ‘That is wonderful.’ I said “Now, I went there for three months every second day just to get this letter. I was anxious to get this letter. I wanted to have the permission to go ahead. And now I make a proposition, and I hope you will agree with me. I will write them back: ‘Thank you very much for the permission to open the school again, but the faculty has decided to close it!’ I had worked on it for this moment. It was the reason I ordered Champagne. Everybody accepted it, and was delighted. Then we stopped. That is the real end of the Bauhaus. Nobody else knows it, you know. We know it. Albers know it. He was there. But the talk about is absolute nonsense. They don’t know. I know.”*. Declaração de Mies Van der Rohe numa entrevista na Escola de design, North Carolina State College, fevereiro, 1952. Publicado em : Student Publications of the school of Design North Carolina State College, Raleigh, N. C. Volume 3, no. 3, Primavera, 1953.

¹¹⁴ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 8, folder 55-** entrevista a Stanley Rosner em 25/03/1969. The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

Sob este ponto de vista, um mágico, por exemplo, é também um artesão, como uma artista, um ator.

Para Albers, um artista é um artesão, constituído sob o valor do trabalho. É primordialmente um técnico, alguém que sabe construir algo. Albers se associa a este ideal, considerando a adesão crítica da Bauhaus à indústria durante a República de Weimar. A solução social está na indústria, com o cuidado de não se associar à aristocracia que até então a dirigia. Havia uma crítica implícita, tanto à burguesia quanto à aristocracia que justificava o apelo popular do símbolo da catedral gótica.

Na série “Homenagem ao Quadrado”, a experiência estética é extraída da precisão do esquema e da incomparável potência das cores intensificadas. Albers não utiliza a cor para auxiliar outros elementos da pintura, mas cria uma estrutura com condições ideais para que a cor se manifeste em toda a sua potência, como objetivo principal. “Uma bandeja para servir as cores” é a estrutura conquistada em décadas de investigação e muitos cálculos. Na *arena* que é o quadro, as cores lutam heroicamente como animais ferozes forçadamente colocados juntos, tão belos por apresentarem-se em suas plenitudes. Trata-se de uma *cena dramática*: a ação de forças intensas que não se aquietam. Um grande senso de humanidade parece guiar a sua poética. Estabelece-se um diálogo, uma atividade entre os elementos da obra, seu espectador, e o ambiente que os cerca. Repetir a mesma estrutura não significa repetir a mesma obra, assim como Albers soube visitar inteligentemente da tradição. A escolha das cores não é aleatória. É pensada para produzir certos efeitos objetivos premeditados -como o contraste cromático- e, principalmente, subjetivos –a ambiência poética do conjunto, que pode assumir desde aquela expressão agressiva que comentamos, ou uma beatitude franciscana. Suas obras, como o homem, não é todo o tempo coerente.

*I am holding a flower
in my hand
and know not
what to do*

*Should I but see
this flower
or keep it
cherish it*

It is a flower

*and I am only I
Forgive me God
for taking it*

Josef Albers¹¹⁵

3.4.

Cor e esclarecimento

*If art does not make the spectator active, doing something, than either he or I have failed*¹¹⁶

Josef Albers

Fortemente, Albers se opõe ao obscurantismo. A obra de Albers sugere a *luminosidade* resultante do *esclarecimento*, que não pode ser vencido pela escuridão da ignorância. Albers tinha isso muito claro por ter vivido a ascensão nazista.

Estamos levando em conta dois níveis de significação para *esclarecimento*. –como explicitado por Guido Antonio de Almeida, na introdução de “Dialética do Esclarecimento”:

...Aufklärung não é apenas um conceito histórico-filosófico, mas uma expressão familiar da língua alemã, que encontra um correspondente exato na palavra portuguesa esclarecimento, por exemplo em contextos como: sexuelle Aufklärung (esclarecimento sexual) ou politische Aufklärung (esclarecimento político). Neste sentido, as duas palavras designam, em alemão e em português, o processo pelo qual uma pessoa vence as trevas da ignorância e do preconceito em questões de ordem prática (religiosas, políticas, culturais etc.).¹¹⁷

Não apenas Albers adere ao *iluminismo* neste sentido, mas também o transforma num dado de sua poética, especificamente no seu momento de formação da Bauhaus:

The only drawings by Albers that remain from his years as a student and teacher at the Bauhaus (1920-33) are working drawings for constructions made from sandblasted and painted glass. They show the lyrical Westphalian school teacher transformed into a committed intellectual. With a new sense of his own identity, he now aspired to a refined abstraction based on rigorous calculations and carefully

¹¹⁵ ALBERS, Josef. **Poems and Drawings**. Londres: Tate Publishing, 2006, páginas não numeradas.

¹¹⁶ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67 folder 13**. Orange, Connecticut.

¹¹⁷ ADORNO, Theodor W. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.7.

*premeditated techniques. The work, no longer based on the external natural world, is less spontaneous than before, but it suggests the fervor of a true revolutionary caught up in new means and new objectives. Albers switched to abstraction easily and resolutely...*¹¹⁸

Suas composições são complexos tabuleiros de reversão e espelhamento, travestidos em simplicidade e objetividade das formas geométricas. Dos anos anteriores à Bauhaus, Albers mantém, por toda a sua longa vida, o pressuposto do *ritmo*, da atividade constante, conquistada na linha expressiva e nas ilusões visuais. Com isso, Albers desdenha a arrogância historicista: não é apenas na contemporaneidade que o homem desenvolve um espírito científico; existem muitos outros conhecimentos alternativos. Mesmo os momentos históricos identificados como os ápices do racionalismo –O alto renascimento, por exemplo– mantiveram subcorrentes alternativas e conflituosas; embates e conflitos entre passados de diversas origens. Como coloca Roberto Conduru sobre a obra de Willys de Castro:

A natureza harmônica da produção de Willys de Castro tem assim uma ascendência clássica. Filia-se a uma estética solar da afirmação: propõe uma modalidade de permanência capaz de repor o sentido de totalidade que a arte justamente rompe ao surgir. A tensão latente é notória e essencialmente contemporânea. Não pretende escapar, portanto, à condição efêmera e negativa da arte na modernidade: ao figurar uma totalidade transitória, cumpre a lei da instabilidade fundamental do mundo moderno. O trabalho participa da reatualização do classicismo típica do projeto construtivo na arte.¹¹⁹

Portanto, é fundamental à compreensão da obra de Josef Albers a consideração dessas diversas correntes vivas na Alemanha do início do século XX, assim como a consideração de um presente múltiplo em influências.

A revisão recente da importância da obra de Albers aponta para tais diálogos:

O ponto que defendemos aqui, é que a visão *positiva, solar* nas *Homenagens ao Quadrado*, não impediria a consideração de significados simbólicos, e mesmo de misticismos, *crenças* produzidas pelas diferentes culturas. A racionalidade na obra de Albers surge não como uma determinação final, mas como uma *abertura de um universo rico e complexo*, que vem gerando um intenso diálogo, não só na pintura, mas em manifestações de escala ambiental.¹²⁰

¹¹⁸ WEBER, Nicholas Fox. **The Drawings of Josef Albers**. New Haven: Yale University Press, 1984.

¹¹⁹ CONDURU, Roberto. **Willis de Castro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p.79.

¹²⁰ FRANKEL, David (ed.). **Bauhaus 1919-1933: Workshops for modernity**. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 14-15..

Especificamente na tensão dinâmica, de inspiração gótica, encontrada em toda a sua obra, e na variabilidade da cor, confirmamos uma consciente recusa à adoção da arte como alegoria da ciência. Albers se interessa pelos efeitos psíquicos das cores, suas transformações no complexo processo de percepção. A cor não é psicologizada; os efeitos não são catárticos. A obra não se resolve; mantém um certo *drama* romântico. Drama, no sentido de *contradição* e também de teatro, atuação, *performance*. Algo não é -tão somente- mas *constitui-se*.

Considerando o segundo sentido de *Aufklärung*, Albers sugere um *outro tipo de racionalismo*. Ante o terror das grandes guerras, culminando num “racismo científico”, ele reconhece os limites do homem para avaliar suas reais possibilidades.

No primeiro Romantismo (dos irmãos Schlegel) deu-se ênfase à *forma*, entendida como modo de operar -para além do formato (*shape*). Essa teoria é fundamental para a Bauhaus, onde todos os processos de formalização seriam equiparados: as artes seriam reunidas na arquitetura, almejando uma universalidade.

Estas premissas de Albers ganham um novo alento com a sua mudança para a América. Lá, deu continuidade ao *espírito científico moderno*, devidamente redimensionado para as condições efetivas da atualidade, mas ainda assim mantendo certa profundidade humana.

Apesar do empenho do iluminismo, as sociedades modernas não abrem mão dos conteúdos subjetivos, *simbólicos* dos objetos e ações. Só que agora, estes não têm mais significados únicos, determinados por uma cultura, mas múltiplos, construídos segundo diálogos decorrentes de performances específicas, temporárias, caso a caso. *O significado é o uso* (Wittgenstein) aplica-se à *interação da cor* na obra de Albers. Cada cor age (performa) de acordo com uma situação específica. Não há verdades absolutas. É o que permite, por exemplo, continuarmos nos nutrindo de uma obra da antiguidade, como a de Platão. Albers tem essa abertura, até uma admiração pelo grande filósofo, onde encontra muitos de seus princípios. Josef Albers:

PLATÃO II (para um dialético)¹²¹

¹²¹ “PLATON II (An einen Dialektiker) Weise sein, ein großer Wunsch/ weise scheinen, breiter Brauch / Weiser hört mehr als man sagte/ weiß und sagt mehr als er redet/ halbe Einsicht macht

Ser sábio, um desejo maior
brilhar sabedoria, do mais amplo uso

O mais sábio mais escutava enquanto os homens falavam
sabia e queria dizer mais do que é dito
meia perspicácia produz muita falação
mas palavras não são a palavra

O pensamento vive até no deserto
tem efeito, mesmo sem boca ou ouvinte

Leonardo seguiu um pensamento
não quis ser Apelles

A sabedoria não busca o *podium*
a maior grandeza está no trabalho

Então: Platão é único.

Essa questão também foi objeto de reconsiderações recentes da obra de Albers, como na reedição de *Formulation: Articulation*,¹²² preparado magistralmente por um Albers com oitenta e oito anos e reeditado em 2006 por T. G. Rosenthal. Esta é uma publicação que representa da melhor forma a obra gráfica de Albers, numa impressão ainda mais sofisticada que *Interaction of Color*, que tinha um objetivo didático.

Rosenthal acredita que alguns artistas, notadamente Klee e Kandinsky, foram vitais à Bauhaus, mas que “pintariam exatamente da mesma maneira sem ter estado lá”. Já Albers, “mais do que a maioria”, teria sido “formado pelo seu *ethos*” (da Bauhaus). Rosenthal recupera o depoimento de Peter Gay, para encontrar em Albers a mais exemplar resistência aos irracionalismos:

viel sprechen/ aber Wörter sind nicht Worte/ Denken lebt selbst in der Wüste/ wirkt auch ohne Mund und Hörer / Leonardo folgte eignem Denken / wollte nicht Apelles sein / Weisheit trachtet nicht nach Pulten / Größe steht in eignem Werke / also: Platon ist nur einmal”. In: ALBERS, Josef. **Poems and Drawings**. Londres: Tate Publishing, 2006, páginas não numeradas. Agradeço a Andrés Neuman pela ajuda na tradução.

¹²² tornando acessível a um público amplo um portfólio cuja edição original de 1972 custava mil dólares,

O que Gropius ensinou, e o que a maioria dos alemães não queriam aprender, foi a lição de Bacon e Descartes e do Iluminismo: que é preciso confrontar o mundo e dominá-lo; que a cura para as doenças da modernidade é mais, e o tipo certo de modernidade.¹²³

Rosenthal pondera, contudo, a paradoxal figura de Albers que “perseguiu a modernidade com o mesmo fervor que perseguia o artesanato”.¹²⁴

Sobre a sua série de pinturas em vidro elaboradas nos anos 1930 na Bauhaus, Rosenthal aponta como estas “conseguem combinar opacidade e transparência, a favor ou contra a luz”. Neste caso, “se levantadas e vistas na luz do dia, contra uma janela, estas adquirem uma opacidade e transparência quase tão mística quanto a de um vitral gótico.” Tornando-se translúcidas, Rosenthal acredita, elas “ilustram perfeitamente as duas mais poderosas linhas da constituição intelectual de Albers, o misticismo religioso católico e a altamente cerebral natureza das suas sempre precisas, altamente controladas composições abstratas.” Mais tarde, reconhece “insistir nisto simplesmente porque em *Formulation: Articulation*, executado aproximadamente meio século depois, Albers retorna frequentemente às pinturas com a imagem da janela, num meio – *silk screen*- que, por definição não pode ser transparente, nem translúcido, podendo prover somente opacidade”.¹²⁵

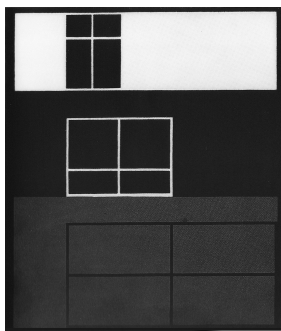


Figura 110. Josef Albers, *interior a*, 1929. Vidro jateado, 25,6 x 21,4 cm. ©The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

O objeto artístico, não sendo modelo de um sistema pronto, definido, um *estilo* apenas, é propositor de reflexão. Apesar dessas obras conterem o

¹²³ GAY, Peter, **Weimar Culture**. New York: Harper and Row, 1968. Citado em: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006, p13.

¹²⁴ ROSENTHAL, T. G. In: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006, p13.

¹²⁵ ROSENTHAL, T. G. In: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006, p.13.

significado –inerente e inalienável- das suas funções rituais, podem também se abrir para outras camadas de compreensão. Num contexto democrático, todas aquelas forças gráficas violentas podem também sugerir uma vitalidade positiva, juvenil. Para que isto ocorra, a interação com o receptor e o contexto são fundamentais.

A espiritualidade em Albers é encontrada na superfície do mundo, no trabalho manual, no artesanato, *que é mais construtivo do que propriamente contemplativo*. Estes são também antigos sentimentos germânicos, fortalecidos no século dezenove, e que afinal, com a emigração daqueles membros da famosa escola para os EUA, vieram a se conjugar com um certo puritanismo norte-americano, com os valores dos pioneiros: com a idéia da *conquista da paisagem* pelo esforço, pelo trabalho. Assim, a *planaridade* característica da cultura norte-americana vem valorizar a simplicidade do *fazer* em Albers, relacionada à complexa profundidade da cultura germânica.

Reforçamos essa idéia citando o artigo de José Arthur Giannotti sobre a exposição “Cor e Luz – Homenagens ao Quadrado”, onde ele discorre sobre como “a diferença das cores de cada figura forma uma trama que passa a valer *per si*”¹²⁶. No caso, a ambigüidade (a dissolução ou construção da forma pela cor) vale por si... Giannotti, ao colocar como “...a mudança dos aspectos (do mundo) passa a nos indicar como encaixes de figuras e cores podem remeter a algo além que fica assim quase dito” enfatiza que a abertura poética da obra (o *algo além* e o *quase dito*) é originada no caráter empírico, na ênfase no *fazer*. Giannotti termina seu artigo ponderando: **“mística presente no julgar artístico? Ou arte, trabalho humano, substituindo a mística?”**

Certamente, ao usar a idéia de *juízo*, Giannotti refere-se a Kant. Lembramos que os primeiros românticos foram leitores da Kant, o que confirmaria o caminho das nossas suposições. Contudo, o que nos interessa na conclusão do seu artigo é a pergunta sobre a premissa do *fazer* em Albers. Ele indica o tom das interpretações possíveis para a sua obra: qualquer *flutuação* há que conviver com um mundo, acima de tudo, *humano* e fortemente ancorado na realidade do trabalho -eis o caráter construtivo das suas obras, enfatizando pela presença real, material da cor.

¹²⁶ GIANNOTTI, José Arthur. **E os Quadrados sumiram**. Folha de São Paulo, 08 de março de 2009.

Albers constrói uma segunda natureza, fazendo da tela um grande plano emissor de luz; domina as teorias de cores para que suas linhas deixem de ser retas e se *arredondem*, ganhem volume, profundidade. A *transparência* confere luminosidade, profundidade às áreas de cor. Albers cria meios para a visualização de *volume* sem que seja necessário a utilização de cinzas, sombras, do recurso ao claro-escuro, o que faria com que as cores perdessem muito das suas forças características. Albers opta pela força das cores; busca conferir-lhes o máximo de determinação em escala, impactantes.

O desgaste da figuração pode ser hoje superado, uma vez que a forma poética não tem limites, regras para se manifestar. No conceito moderno de *autonomia estética* originado nos primeiros românticos, *abstração* ou *figuração* não são mais conceitos absolutamente determinantes, porque cada obra guarda em si a chave para a sua própria crítica, sua especificidade.

Albers não abre mão dos efeitos de profundidade na tela. Para ele, a eliminação da espacialização seria uma imposição da moda teórica *formalista*: a busca pela planificação da tela de cavalete é apenas *uma* das intenções modernistas, e Albers não permitiu que isto se tornasse um dogma para ele. A vontade de liberação dos esquemas perspécticos não determinou o fim da ilusão dos planos, o fim da *profundidade* na pintura. É justamente a interpolação entre os planos que confere o carácter ambiental, a sensação luminosa às cores de Albers, e é essa busca pela cor-luz ambiental que desperta o interesse de muitos artistas contemporâneos pela sua obra. O conceito de *forma autônoma* não inviabiliza em Albers a profundidade, compreendida como intensidade emocional; um princípio de formação de consciência, de formação humana geral.

Apesar de abstrata, a obra de Albers é existencial, baseia-se na vida, e o seu otimismo não é ilusório, mas ancorado nas reais possibilidades de superação do homem. Afinal, a obra de Albers supera dicotomias diversas. A natureza e a sociedade deixam de ser hostis quando compartilhadas, construídas. A construção social é uma forma de sair da insegurança primordial, comum a todos os homens. Medo ou incentivo à atividade (jogo) do homem? Ambos. Em suas composições, a instabilidade, a ambigüidade, funcionam como labirinto existencial, mostrando um ambiente de incertezas e oscilações. Metáfora da capacidade construtiva do homem, a obra de Albers nos orienta nas nossas angústias. Didaticamente, canaliza as nossas energias, provocando perguntas que conferirão autonomia ao

sujeito, preparando-o para superar a contemplação de um ambiente resolvido, protegido e equilibrado – idealmente clássico-, tão distinto da vida real, tão cheia de desafios, discrepâncias entre as expectativas e as efetivas realizações.

Josef Albers manteve-se firme em sua positividade, certo do investimento numa racionalidade possível a partir da observação subjetiva dos fenômenos. Por isso, seu principal lema didático: *aprender a ver*. Para Albers, a atenção ao mundo exterior -o aguçamento da percepção- tinha uma importância maior que especificamente o desenvolvimento de um olhar artístico: tratava-se do desenvolvimento humano, de uma formação, um preparo para a vida: a modificação do olhar como fator de formação para a reavaliação e distinção das formas do mundo.

*There is no world without a stage
and no one lives for not-appearing*

*Seeing of ears invites to speak
knowing of eyes invites to show*

*Notice also, silence sounds
listen to the voice of color*

*Semblance proves it can be truth
as every form has meaning*¹²⁷

¹²⁷ ALBERS, Josef. **Poems and Drawings**. Londres: Tate Publishing, 2006, páginas não numeradas.

4

Conclusão: a autonomia da consciência; a autonomia da cor no ritmo do mundo

[...] *some consider color an accompaniment of, and subordinate to, form or other pictorial content. For me, color is the means of my idiom. It's autonomic.*¹²⁸

Josef Albers

Todas as formas têm valor. A arte ganha o status de conhecimento, como fazer ético, num enlace com o mundo, numa *mimese* produtiva. A geometria, os procedimentos, vêm responder às demandas reais, longe de um ascetismo.

Deste modo, os mais sofisticados conhecimentos reproduzem-se no mundo. O conhecimento, sempre repostado num aventuroso perder-se na amplitude do mundo é renovado pela imaginação. As ambigüidades, os erros, aquilo que escapa – fazem parte do imprevisível do mundo.

As contradições em Albers não se resolvem; há sempre a manutenção de significados díspares e não excludentes –uma impossibilidade, um erro. Desde as suas gravuras da época da Bauhaus está manifesto esse espírito- a dissonância entre fatos objetivos e derivações psíquicas. As formas nem sempre se encaixam. A primeira compreensão é revertida por uma contradição interna. Nas suas linhas, a perspectiva em profundidade e a projeção dos sólidos interrompem a unidade tridimensional dos objetos figurados. Há uma *decepção* –algo que Albers posteriormente deixará explícito na *variabilidade* das cores.

As linhas de Albers são determinadas -como nos labirintos e percursos gráficos decorativos em geral. São geometrizadas, planas. Em ambas, está patente a força da abstração –a capacidade do homem de sistematização, em compor significados gerais, absolutos em momentos de lucidez. Se as linhas não fossem tão claras, os paradoxos não se colocariam como perguntas tão desestabilizantes. É o conteúdo trágico, imponderável da escolha entre um ou outro caminho –da irresolução de suas ambigüidades- o que torna a obra de Albers tão estranha ao pragmatismo norte-americano. Não se é possível aplicar a máxima *it is what it is*.

¹²⁸ ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 67, folder 08 -Albers on Albers:** entrevista a Neil Welliver / Art News, janeiro 1966. The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut.

A sua obra abre um campo de possibilidades, não traz respostas e afirmações reconfortantes, mas provoca a transformação do sujeito num ser responsável pelas suas decisões. Nessa suspensão das certezas, Albers coloca ao observador uma tarefa. A ele caberá cumpri-la intelectualmente, com determinação, perseverança e discrição.

Agora, sem o *encantamento* de uma mística perfeita e preexistente, através de um método que se propõe científico -de uma construção rigorosa inspirada principalmente na arquitetura e nesta cumprindo sua função social-, forma e cor são elaboradas simultaneamente, numa prática que transforme o autor num cidadão ativo, reflexivo, capaz de distinguir valores e proporcioná-los.

Em Albers, não há limite para o número de cores utilizadas. Por isso, a repetição do esquema e a profusão de cores na série *Homenagem ao Quadrado* poderiam denotar certa permissividade na utilização das cores. A experiência direta com os trabalhos, no entanto, de imediato afasta qualquer índice de aleatoriedade: cada conjunto de 3 ou 4 cores é escolhido para produzir um efeito preciso, que transcende as características de cada uma isoladamente. Ao mesmo tempo, cada cor, cada elemento, é inesgotável, decorrente do estudo, da observação.

Visando o descondicionamento da percepção, o desenvolvimento de uma inteligência sensorial análogo ao desenvolvimento intelectual promovido pela matemática; do *modus operandi* intelectualizante do sistema perspético renascentista, a inconstância dos significados culmina hoje na redução das identidades, qualidades de cada elemento do mundo aos seus funcionamentos, suas relações, posições no tempo e no espaço. No entanto, encontramos em Albers um dado além da *tábula rasa* modernista -a *abstração*. Mesmo não podendo recorrer à tradição como solidez, como segurança, esta contribui ainda para a multiplicidade, entendida como riqueza.

O ser humano recorrentemente engana-se. Essa falibilidade, assim como a auto-superação, logo o define. Para construirmos algo, precisamos da ajuda de outros, de um olhar externo, crítico, que muitas vezes não conseguimos elaborar sobre nós mesmos. Contudo, precisamos seguir uma intuição: ter uma *crença*, um momento de suspensão de julgamento que permitirá uma abertura, principalmente quando não conseguimos esse apoio externo. A partir dessa determinação, não se pode prescindir de disciplina e muito trabalho. Albers dedicou-se a fomentá-los -

ao defender a participação, o crescimento individual e coletivo como esferas não excludentes- e tomou a cor, com todo o seu potencial de energização, como um modelo de estímulo -um símbolo dessa positividade. Como outros modernistas, Albers usa a cor para *construir* -tanto de maneira formal, na sua arte- quanto numa elaboração mais ampla, de educação do olhar; como promotora de consciência.

Insistimos que o pensamento da cor de Albers não é resolvido na didática do *Interaction of Color*; investigamos as conseqüências culturais da sua obra, ponderamos suas declarações e poemas, levantando a literatura sobre esta já escrita e avaliando suas sucessivas interpretações e significâncias culturais. Conclui-se que, gradualmente, uma interpretação dogmática da sua obra -como a de todo o modernismo em geral- foi dando lugar a leituras mais livres a partir da década de 1960; a série *Homenagem ao Quadrado* tendo ajudado a esclarecer a sua busca pela cor mais direta, mais potente desde o início de seu percurso.

Nos classicismos, acreditava-se ter reduzido a atividade artística à fidelidade estrita ao referente externo, quando na verdade, construiu-se um repertório de formas artificiais, tautologicamente auto-referenciadas. A verossimilhança foi confundida com a cópia. Uma série de trabalhos reavalia o conceito de *mimese*, para além da mera imitação. Esses autores preocupam-se em enfatizar o caráter ficcional -conformador- de qualquer criação artística. É o que permite encontrarmos, mesmo no naturalismo clássico original, uma dose grande de cálculo e criação e, portanto, abstração, ainda que o resultado expressivo seja empático, natural em sua serenidade.

Em toda formalização, há cálculo, preparação, métrica, *ritmo*. Em Albers, o espaço percorrido pelo olhar na pintura tem uma duração temporal variável, uma vez que a transformação das cores faz com que estes espaços se expandam. O ritmo -a ordenação- varia, como a vibração. A pintura torna-se autônoma como um objeto; a cor deixa de referir-se a algo exterior, deixa de ser uma imagem a reproduzir, a virtualizar algo para tornar-se massa, matéria.

A grade de Albers não é prescritiva. A série “Homenagem ao Quadrado” transformou-se num dos grandes signos abstratos do século XX. Amplamente identificada com os ideais modernistas - plenos de desejo de generalização,

matemática e ordem, a obra de Albers é também uma manifestação de um momento em que os artistas buscaram na ciência uma referência não narrativa. Um equívoco da historiografia modernista refere-se àquela condenação da figura e a atribuição do esgotamento do modelo da tela de cavalete a um conceito superficializante de *mimese* como mera imitação. A psicologia, especialmente a escola da Gestalt, foi um modelo para a sistematização da criação visual, reflexo de um anseio de compreensão da universalidade do homem.

Hoje, temos afastamento para verificar certos significados simbólicos na obra de Albers: vemos que sua origem católica permitiu o investimento de um dado atemporal nas suas cores. Albers permitiu que a singeleza, uma certa pureza devocional, franciscana, impregnasse suas calculadas construções. Este fator arcaizante, latino, talvez tenha sido forte o suficiente para transformar a obra de Albers numa referência constante para os artistas brasileiros, principalmente porque vinha envolto com a determinação de uma *forma forte*¹²⁹. No caso brasileiro, enquanto nos víamos às voltas com uma enorme dificuldade estrutural de modernização, a obra de Albers, além de seu evidente racionalismo, também continha algo do nosso afeto, inquestionavelmente condizente com as premissas mais progressistas, um ícone da modernidade. É o que permite uma idéia de harmonia mais dinâmica.

Albers alterna, em sua obra, uma austeridade lírica, franciscana, com um contraste inversamente sombrio. A apreciação geral de sua obra tende à luz, mas esta não se dá sem a sombra. É como se Albers não pudesse prescindir, evitar, as reais contradições da vida. Desta forma, Albers sugere vida, sem ignorar a morte. Superando um otimismo juvenil clássico, absoluto, sua obra considera os dualismos, a consciência da morte. Em sua balança, a assimilação dinâmica, insolúvel, da herança clássica pela Europa do Norte torna-se, ela própria, uma tradição. Dessas forças contraditórias, exige-se constantemente rearranjo, reavaliação. Desta situação, extraímos a *variedade*: não há um cânone absoluto. A vida opera em constante dinamismo. É preciso acompanhá-lo.

O simbolismo -a capacidade de representação da obra de Albers- está em ser um modelo de verificação constante, não como uma imagem, uma alegoria,

¹²⁹ A partir da tese de Rodrigo Naves em: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo : Ática , 1997.

mas como método. O resultado em sentimento é a confiança, a alegria de conquistar um bem público, imaterial e estimulante. Um real humanismo, no amor e na alegria da vida, da sociabilidade. Há crença na capacidade humana, na coesão de forças, com confiança no coletivo, no homem. Conclusão: na ideia de *cor social*, dinâmica, de Albers, a representação não tem a ver com naturalismo (a fidelidade ao referente externo), mas com a capacidade de uma obra colocar problemas coletivos.

Para a expressão, é necessário tanto a disciplina –a construção- quanto a intuição –a dedicação, o envolvimento pessoal. De certa idéia de *eu lírico* romântico genial que comunica-se unidirecionalmente –fazendo do espectador um recriador de seus sentimentos-, vemos, no século XX, estabelecer-se uma via de mão dupla entre espectador e obra –esta ganhando significados culturais cada vez mais amplos, cumulativos, exponenciais, retomando o nível simbólico. A abstração, por excelência, realiza esse papel de mimese indireta com a realidade, nas mais diversas culturas. Não é apenas a figuração ou o expressionismo abstrato ou informal que têm essa capacidade. Também a geometria, vemos agora-cumprir um papel cultural e social primordial ao abordar o mundo e seus ritmos – suas ordens, operações. Vemos em Albers uma estratégia de estabelecimento público da arte como cultura, como símbolo –sua preocupação é com o outro: conduzi-lo a descobertas, abrindo o olhar num aprendizado autônomo –um jogo sem resultados premeditados. A erudição de Albers –a atenção que ele dedica às formas tradicionais das artes dos mais variados povos- permite que sua obra proponha um amplo diálogo, atualizando formas tradicionais e produzindo uma consciência pública do potencial simbólico da arte nas culturas contemporâneas, ávidas por novas formas, sem excluir a força do fenômeno, explícito na cor.

A obra de Albers guiou várias gerações de artistas a romper o impulso sentimental inicial, inspirado, como método criativo exclusivo. Em seu lugar, a atividade madura do autor que tem o controle dos seus meios expressivos e constrói conscientemente. Esta é a relevância da obra de Albers: é capaz de formar, não apenas comunicar uma elaboração íntima. A sua poética é uma didática emocionante; evidencia como a razão não é inimiga da criação ou do sentimento, mas a sustenta. A arte não pode assemelhar-se à vida, fenomenicamente inextinguível –o artista cria uma forma *eficiente*, que é necessariamente uma redução, uma síntese concreta –algo forte e coerente- mas

que abre infinitas possibilidades em diálogos e interpretações. A ênfase não é no que sente ou sofre o artista –seus afetos-, mas a sua habilidade em reformular sua relação com o mundo. A função social da arte passa pela sua autonomia, porque o mundo é todo invisível antes da recriação de um olhar. Aprendendo com seu grande exemplo, Paul Klee, Albers quer deixar claro que o homem é ativo nesse processo, é um ser pensante. Seu antropocentrismo está explícito na escolha do quadrado. Para Albers, o “invisível” não é preexistente, sobre humano, ao contrário, é profundamente humano. O olhar científico apóia, assim, um homem universal em potência racional, o corpo participando desse processo.

Localizamos origens e influências para que tais elaborações fossem possíveis. A formação na Bauhaus e as múltiplas correntes de vanguarda que extrapolavam fronteiras nacionais e buscavam não só a integração entre as artes como também entre tempos, culturas e lugares: pelos ideais de universalidade e internacionalização, propunham a ampliação dos debates e a derrubada de todo tipo de limites físicos e espirituais. O modernismo teve essa visada “antropológica”, buscando entender as formas para além de uma hierarquização positivista das culturas.

Sustentamos que o contexto extremamente dinâmico produzido nos Estados Unidos do pós guerra e nas décadas de 1960 e 70, *revolveu* semanticamente a obra de Albers, revelando uma leitura fenomenológica para a ideia da interação das cores, fundamental também para que o projeto construtivo no Brasil tivesse essa ordem de abertura.

Ponderou-se também a assimilação dialética das tradições clássicas na Europa do Norte e a medida do *uso* para a validação das verdades produzidas no passado, e concluímos que toda tradição -toda *história*-, assim como toda técnica operativa, deve ser experimentada e atualizada para ter validade no presente. Com uma mente clara, em prontidão para o futuro, como define-se um simples e potente quadrado laranja.

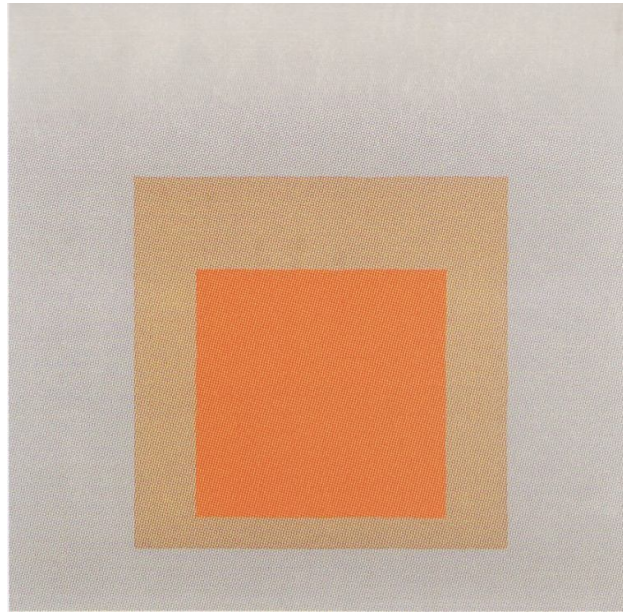


Figura 111. *Homage to the Square -Preparedness* (Prontidão), 1968. Óleo sobre aglomerado de madeira 76,2 x 76,2cm. Yale University Art Gallery. Doação Anni e Josef Albers Foundation.