

## 2

### **A obra de Josef Albers em diálogo com diferentes contextos**

#### **2.1.**

#### **A série “Homenagem ao Quadrado” como um elemento crucial para a recepção da obra de Josef Albers nas Américas**

Josef Albers: pintor, designer, professor, teórico. No contexto das vanguardas históricas, um dos protagonistas, levado pelas terríveis circunstâncias históricas para o outro lado do Atlântico. Sua trajetória pedagógica é impressionante: na Europa, como aluno da Bauhaus alçado a mestre, e na América do Norte, no Black Mountain College e como diretor do departamento de Design da Universidade de Yale, formou muitos dos mais importantes artistas norte-americanos, disseminando as formulações estéticas da Bauhaus; atuando também como professor convidado em muitas outras universidades das Américas e bem como na Escola Superior da Forma, em Ulm. A importância artística e didática da sua obra é incontestável. Impressiona que grande número dos artistas identificados com a década de 1960 em Nova Iorque tenham sido seus alunos na escola experimental de Black Mountain ou na Universidade de Yale.

Tal introdução parece necessária, sobretudo, para explicar a imigração de Albers e sua esposa para a América devido à ameaça nazista. No entanto, até que ponto esta apresentação biográfica pode ser considerada benéfica para a compreensão de sua obra? Seria preciso defender, primeiramente, o seu valor de personalidade histórica antes de adentrar sua obra artística? Colocar as questões culturais, coletivas, à frente suas questões específicas -como a cor, tema de crescente interesse em toda a sua vida? Sim, as questões da sua obra dão-se também a partir de sua recepção.

Começamos por destacar que essas condições de recepção e desenvolvimento de sua obra nos EUA –onde se radicou em 1933, até o fim da sua vida, em 1976- foram bastante particulares. Favoráveis e, ao mesmo tempo, desfavoráveis: por um lado, um artista atuante, um proponente de novas formas; por outro, um estabelecido ícone do modernismo, um modelo atrelado ao passado.



Figura 56. Josef Albers, *janela de aço inoxidável e vidro* (destruída). **Sommerfeld House**, Berlin, 1920/21. ©2003 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

O contexto das vanguardas europeias de 1920, entretanto, foi apenas a primeira situação histórica à qual Albers esteve envolvido. Depois tornar-se um professor de arte certificado, em 1915, pela Academia Real de Arte em Berlin e da Academia Bávara de Arte de Munique, “largou tudo” e foi estudar na Bauhaus. Nesta escola, foi o membro mais longevo (1919-33), alçado de aluno a Mestre em 23, pelo seu trabalho independente realizado em vidro. Albers substituiu Johannes Itten no curso preliminar –*Vorkurs*– da Bauhaus, além de ser responsável também pelas oficinas de desenho, mobiliário, papel de parede e tipografia. Desde então, conjugada ao pensamento construtivo da Bauhaus como um todo, sua obra teve influência sobre os mais relevantes laboratórios artísticos do século XX.

Devido à ascendência judia da sua esposa Anni, o casal Albers é forçado diante da ascensão do Nazismo a emigrar para os EUA. O que tornou-se possível devido ao convite feito para ambos lecionarem na escola superior de Black Mountain, na Carolina do Norte. A emigração definitiva implicou profundas mudanças na vida e na obra do artista Josef Albers. No novo continente, ele encontra um universo totalmente desconhecido, que logo adota. De imediato, Albers é arrebatado pela potência da natureza americana, o que dá nova força à sua obra.

O Black Mountain College teve a sua concepção pedagógica baseada nas idéias inovadoras de filósofos e educadores norte-americanos, especialmente nas de seu fundador, John Andrew Rice<sup>1</sup>, que atribuía à arte um papel central na edu-

<sup>1</sup> “...contemporâneo de John Dewey” KATZ, Vincent. **Black Mountain College: Experiment in Art**. Cambridge and London: The MIT Press, e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 15.

cação (apesar de Black Mountain não ter sido uma escola de artes). Rice procurava um artista que pudesse administrar a faculdade e o nome de Josef Albers foi sugerido por Philip Johnson, diretor do departamento de Arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em função da sua experiência de ensino na Bauhaus desde 1923. O convite, então, permitiu que o casal emigrasse legalmente para os EUA. A ligação entre a Black Mountain e o MoMA foi imprescindível “...para prover visibilidade e credibilidade aos artistas, e vários professores de Black Mountain lá expuseram”.<sup>2</sup> Neste lugar, criou-se um ambiente extremamente fértil para o ensino das artes.

As décadas da existência do Black Mountain ... “foram anos pivotais nos quais os Estados Unidos evoluíram de uma cultura provinciana, ainda que vital, para uma posição de liderança internacional nas artes”.<sup>3</sup> Mary Emma Harris, em seu estudo sobre escola, a identifica com a reforma na educação superior da década de 1930: um esforço progressista simultaneamente desafiado por um modelo reacionário de educação impessoal, medido pelo acúmulo de créditos e horas: “O currículo geral estava sendo substituído pelos cursos de estreitos estudos técnicos ou preparação vocacional. Desta maneira, as experiências na educação superior de 1930 eram diversas e o debate, intenso”.<sup>4</sup> Albers então participa, numa segunda instituição experimental de ensino, de outro momento decisivo da arte e da pedagogia modernas.

A mudança para os EUA é decisiva para o início de uma nova fase na produção de Albers. Para uma obra tão fortemente atrelada aos ideais modernistas da Bauhaus, surpreende pela intensidade de diálogos que trava com o ambiente artístico vigente. Na escola de Black Mountain passariam, como professores ou alunos, alguns dos mais relevantes nomes deste contexto das artes na América: Theodore Dreier, John Andrew Rice, Walter Gropius, o engenheiro Buckminster Fuller, Lyonel Feininger, Anaïs Nin, Clement Greenberg, além dos artistas: Willem de Kooning, Franz Kline, Kenneth Noland, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, John Chamberlain, Cy Twombly, Ben Shahn, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Eva Hesse, dentre outros. Albers retornou à Europa por dois curtos períodos, entre novembro de 1953 e janeiro de 1954 e no ve-

---

<sup>2</sup> idem, p. 20.

<sup>3</sup> HARRIS, Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge and London: The MIT Press, 1987, p. xix.

<sup>4</sup> idem.

rão de 1955, quando foi convidado a lecionar na recém fundada escola de Ulm – *Hochschule für Gestaltung*-, pelo seu diretor, Max Bill.

Durante o Macartismo, as dificuldades financeiras da escola foram se agravando, determinando o seu fechamento em 1957. Alguns anos antes, em 1950, Albers aceitou a posição de diretor do departamento de Design da Universidade de Yale, mudando-se definitivamente para os seus arredores. Em Yale, ele dirige o departamento de Design até 1958 quando, aos 70 anos de idade, decide finalmente dedicar-se exclusivamente à sua arte. A partir de então, recebe diversas comissões para projetos em grande escala, retomando finalmente também as suas composições em vitrais.



Figura 57. Josef Albers, *Manhattan*, 1963. Formica, 28 x 55 pés. Lobby do prédio da Pan-Am, New York, USA (removido). ©2003 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

No período da Bauhaus, Albers havia produzido trabalhos em vidro. A fragilidade dessas peças, destruídas na guerra, o fizera desinteressar-se pelo vidro em favor de papéis, entalhes e pinturas. A cor manteve-se presente no seu ensino, dando continuidade aos cursos originais da Bauhaus: o curso preliminar -*Vorkurs*- e o de cor, criado por Johannes Itten.

Albers foi dedicando-se cada vez mais à cor como “meio autônomo de articulação visual”<sup>5</sup> e é a sua produção elaborada nos EUA que redefine a de toda sua

<sup>5</sup> TYLER, Kenneth; HOPKINS, Harry; ALBERS, Josef. **Josef Albers: White Line Squares**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and Gemini G.E.L., 1966, p19.

longa vida. É através desta que a sua obra destaca-se historicamente, tornando-se paradigmática, mesmo um consenso internacional, a partir da série de pinturas intituladas *Hommages to the Square*, iniciada em 1949, e do livro *Interaction of Color*, publicado pela primeira vez em 1963.

Reconhecida a primazia da cor em sua obra, uma tese sobre este aspecto específico correria o risco de ser redundante -já que o cuidadoso livro *Interaction of Color* a demonstra, plenamente? A resposta é negativa, na medida da diferença entre a obra artística de Albers e sua didática. As questões da sua arte estão longe de serem demonstrações de teorias e terem se esgotado, continuando produtivas para público e artistas, em vários países.

A partir dessa fase norte-americana, a cor acaba por ser identificada publicamente como o elemento mais forte da obra de Albers. O trabalho por ele desenvolvido consegue conjugar teoria e prática, sem que as duas esferas sobreponham-se; excepcionalmente, se desenvolvem sem prejuízo da sua obra artística. Albers transforma didática em poética -é este raro equilíbrio que consegue produzir um legado único, conjugando originalidade e conhecimento organizado.

Contudo, nos EUA, o reconhecimento dos emigrados europeus não se deu de uma maneira de todo produtiva ou homogênea. Por muito tempo, principalmente entre as décadas de 1920 a 1950, a obra de Albers foi considerada encerrada, portadora de significados demasiadamente estáveis, o que dificultou enormemente as condições de experiência dessas obras para *este* público. Ao tornarem-se precocemente “históricos”, institucionalizados de imediato, artistas e obras modernistas, alçados a ícones, perderam muito de sua significação experimental, viva, limitando o surgimento de interpretações múltiplas, diversas. Formou-se uma *polarização*: de um lado, os artistas europeus e, de outro, os norte-americanos. Esta situação, construída ao longo do século XX pelas instituições norte-americanas - museus e universidades- artificializou a tradição moderna para os jovens, de certa maneira distanciando-os deste legado e restringindo os possíveis diálogos entre obras, público e artistas. Por outro lado, as suas coleções permanentes permitiram aos artistas e ao público uma experiência efetiva com as obras modernas, para além dos discursos.

---

Este dado biográfico -a emigração para os EUA- nos interessa por ter sido compartilhado com muitos artistas e intelectuais europeus, coincidindo com profundas transformações sociais devido ao deslocamento do eixo econômico e cultural, da Europa para o “novo continente”. Com esta mudança, é possível vislumbrar como a crise da cultura européia foi vivida e até que ponto, superada e positivada nas obras de Josef Albers e de outros artistas. Investigando a reverberação do legado modernista, reavaliaremos a significação, a vivacidade das idéias modernas para o presente.

Ainda que Albers tenha participado diretamente, como professor, e indiretamente, com a sua arte, na formação dos melhores artistas, e a herança européia tivesse sido fundamental para o estabelecimento de uma arte autenticamente norte-americana, sua presença tem um caráter ambíguo. O modernismo se tornara *tradição*: para as novas gerações a partir do pós guerra, impunha-se a necessidade histórica de ultrapassá-lo. Mais que isso, segundo Harold Rosenberg, em *A tradição do Novo*, em 1961, a relação entre a pintura norte-americana e os antecedentes europeus tratava-se então de um *patricídio*:

A questão não consiste em que a pintura norte-americana seja influenciada pela Europa, pois a pintura de todos os países europeus igualmente sofreu influências. A questão é ...a dificuldade para o artista em encontrar aqui um lugar de começo. Indispensável é, porém, um ponto de partida na experiência, se o artista pretende vencer a imagem da Grande Pintura que desliza entre ele e a tela na qual está trabalhando.<sup>6</sup>

e: Gabamo-nos de que a pintura moderna nos Estados Unidos não é apenas original, como constitui um avanço na arte mundial (ao mesmo tempo que se proclama ao diabo com a arte mundial).<sup>7</sup>

Além desta questão -o distanciamento provocado pela institucionalização dos mestres europeus- outro problema historiográfico que precisa ser confrontado, tal como aponta Werner Spies no seu texto sobre Albers<sup>8</sup> -a recepção da sua obra em conflito com o seu reconhecimento como pedagogo:

*The world-wide breakthrough of Josef Albers as an artist occurred in the 1960s. Before that, Albers, who had been born in Bottrop in Westphalia in 1888, was considered primarily a pedagogue who in his creative work cultivated a kind of constructivist, concrete art.*

<sup>6</sup> ROSENBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 5.

<sup>7</sup> Idem, p.20.

<sup>8</sup> 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.

*His success as a teacher in the United States, after the dissolution of the Bauhaus, was so great that interest in the artist receded. Among the great masters of his generation Albers is a latecomer. Until the exhibition “The Responsive Eye”, which William C. Seitz arranged at the Museum of Modern Art in New York in 1965, he remained almost unknown<sup>9</sup>. This exhibition made him an outstanding representative of Optical Art. Suddenly one recognized in Albers one of the central figures of the contemporary avant garde.<sup>10</sup>*

A rotulação de Albers como “pai da *op-art*” realizada por Seitz, que detona a grande popularidade da série “Homenagem ao Quadrado” em 1965, acaba por identificá-lo a uma abordagem cientificista. Na verdade, a tese da exposição *The Responsive Eye* é uma generalização, uma estilização, reunindo diferentes poéticas de maneira bastante forçada. O que une as obras desta exposição são as leis de “contraste simultâneo”, publicadas por Chevreul,<sup>11</sup> ainda no século XIX: a vibração ótica decorrente da justaposição de áreas contrastantes, tanto de luminosidade (preto e branco) quanto de complementaridade das cores. Tais poéticas, quando analisadas em maior profundidade, mostram-se, no entanto, bastante diversas. As questões levantadas, mesmo sendo pertinentes, não levam à compreensão destas. Reconhecemos em Albers uma idéia de cor mais complexa, não redutível ao efeito ótico. As ilusões estão presentes em seu trabalho, mas não como ilustrações desses efeitos. Albers declaradamente desdenhava o termo pelo qual ele foi reconhecido:

*The new art term, “optical painting”, 1964:*

*“Optical Painting”*

*Is just as senseless, as unscientific*

*As acoustical singing*

*Or haptic modeling*

*It is parallel to such redundancies as*

*Wood carpentering*

<sup>9</sup> No prefácio deste catálogo William C Seitz apresenta Albers e Vasarely como “os mestres da abstração perceptual”.

<sup>10</sup> 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. 7.

<sup>11</sup> CHEVREUL, Michel Eugene. **The principles of harmony and contrast of colors and their applications to the arts**. New York: Van Nostrand Reinold, 1981.

*Or stone masoning*

*Or textile carpeting.*<sup>12</sup>

Ainda assim, a exposição *The Responsive Eye*, em 1965, destaca o artista do pedagogo e, o aproxima da *op-art*, recolocando a sua obra num diálogo contemporâneo. A série *Homenagem ao Quadrado* torna-se célebre, porém ainda fortemente identificada com um racionalismo cientificista estrito, em detrimento do seu caráter fenomenológico e ignorando o seu experimentalismo.

A partir deste momento, pode-se dizer que, com as *Homenagens ao Quadrado*, aquela aceção tão rígida da sua obra, atrelada às significações associadas a conceitos generalistas de *modernismo*, começará a mudar. Este é um ponto decisivo, quando Albers alcança pleno domínio no âmbito da cor, que será ainda confirmada na publicação de *Interaction of Color*, em 1963. Até então, a sua figura estivera estritamente associada à difusão da pedagogia da Bauhaus e, a partir desse momento, gradualmente se reconhece na sua obra artística uma força própria, reverberando questões geradas no grande laboratório na América.

Observa-se que somente a partir do desenvolvimento das *Homenagens ao Quadrado* Albers será efetivamente reconhecido como um artista maior. A difusão da sua didática é, contudo, bem mais longa e contínua: as suas aulas e a sua personalidade fizeram dele o professor internacionalmente famoso. A partir da imigração, em 1933, essa fama só cresceria.

Ainda que as *Homenagens ao Quadrado* tenham se afirmado definitivamente em âmbito internacional, por possuírem uma inegável força, com uma grande capacidade de retenção, de memorização, e terem alçado a condição de *signo* da modernidade, isto não significa que estas tenham sido compreendidas para além do estereótipo criado no pós-guerra. O momento realmente importante de sua recepção, quando a obra ganha um trâmite social considerável, é quando a geração dos artistas “minimalistas” se interessam pela abstração geométrica, principalmente em função do surgimento de informações sobre as vanguardas construtivas russas. Sob o impacto destas e, principalmente, da obra de Barnett Newman, a cor nos “minimalistas” é tomada em caráter *ambiental*. Como também em Matisse, a

---

<sup>12</sup> ALBERS, Josef. *The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 80 folder 27*. Orange, Connecticut.

extensão -a área- confere às cores uma significação espacial, corporal, temporal, atmosférica, arquitetônica, construtiva –ou tectônica, seguindo a contribuição de Albers.

É nesta época que jovens artistas, opondo-se à “situação relativamente uniforme de 1959”, produzem, segundo Donald Judd, “trabalhos tridimensionais, aparentando objetos, e com formatos mais ou menos geométricos, com cor e fenômenos óticos”.<sup>13</sup> Judd -que acabou se tornando um porta-voz não oficial desta geração por ter começado a sua vida profissional como crítico- em 1964 determina que: apesar de “...as qualidades e esquemas do expressionismo abstrato terem tido uma grande influência na maioria dos novos artistas”, este (o expressionismo abstrato) “e o impressionismo simplesmente colapsaram”.<sup>14</sup>

Até então, a obra de Albers tinha sido “silenciosamente influente”<sup>15</sup> para a arte norte-americana. A partir deste momento, seria reconhecida a valiosa contribuição do severo e discreto professor. A ênfase na disciplina, na economia, no cálculo e no planejamento, e na atenção e observação das características dos meios e materiais -tão presentes na arte e na didática de Albers- influenciaram, na prática, muitos artistas. As suas pinturas, mesmo não sendo tão grandes –ou corporais, como as de Barnett Newman- tiveram uma lição espacial, ambiental para aquela geração, ainda que apenas esporadicamente posta em debate teórico.

Além da cor, aquela qualidade que Judd, em seu texto *Specific Objects* nomearia “matéria empírica”, ao falar sobre o trabalho de Claes Oldenburg, criaria um novo parâmetro à nova arte (como *interessante* ou *literal*), em oposição à narratividade e ilusionismo encontrados na pintura figurativa. A *ênfase no material* havia sido lançada pelas vanguardas construtivas russas e incorporada à didática da Bauhaus em oposição aos métodos das academias de arte: a observação, nos objetos físicos do mundo, das suas capacidades construtivas, fazendo deles *materiais* de construção, assim deles excluindo as alusões prévias à criação; em oposição ao tradicional reconhecimento da adjetividade das suas características de superfície (*epidérmicas*, como Albers definiu) que fazem deles “matérias”. Desta forma, o *minimalismo* aciona a *consciência moderna da atividade, da participa-*

<sup>13</sup> JUDD, Donald. **Local History**, In: **Complete Writings 1959–1975: Gallery reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints**. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975/ 2004, p.151. Publicado originalmente na revista “Arts Yearbook 7”, em 1964.

<sup>14</sup> idem, p.149-151.

<sup>15</sup> Idem, p.150.

*ção do sujeito* –o espectador- levando-o à participação atual com os objetos, através do seu corpo, em deslocamento no espaço, em escala. O que, em Albers, acontece no olho e no intelecto. Ambos abrem mão do *gesto expressionista* pela realização calculada, *construída*, não-improvisada.

Os críticos associados à revista *October*, na abrangente publicação “Art Since 1900”, em 2004, dedicam, sob o título *A Sobrevida da Bauhaus* um capítulo aos artistas pedagogos que continuaram o modelo desta escola nos EUA. Neste, o marco temporal é 1947, o ano em que László Moholy-Nagy falece em Chicago e Albers produz as chamadas *Variantes* – a série preparatória para as *Homenagens ao Quadrado*. Considerando a escolha da data e dos dois artistas pedagogos: isto deve-se ao fato de, até esta época, a obra de Albers ter sido assimilada junto a uma idéia geral da pedagogia da Bauhaus -por ter sido o membro mais longo e associado à fase racionalista da escola, como Moholy-Nagy, que com Albers dividira o ensino do *Vorkurs* em Dessau. Tais críticos deixam claro como Albers, em sua didática, não teria “sucumbido às modas ideológicas, tendo revisado a idéia da Bauhaus numa inflexão mais humanista, quase Goetheana”.<sup>16</sup>

O significado inicial da atuação de Albers para a América fora atrelado ao “rigor analítico” da transformação do *Vorkurs* bauhausiano nos cursos em Black Mountain e Yale, que ele chamava de *Werklehre*. Nestes, o objetivo era estimular a criação de formas com abertura de significados e, em decorrência do estímulo à criação autônoma, proporcionar uma base humanística aos seus alunos. Para Albers, as “leis” da percepção –ou melhor, *visão*, para usar o termo bauhausiano- seriam fundamentais, mas não esgotariam todas as possibilidades da criação. Ele conduzia, então, os seus alunos ao desenvolvimento de uma *disciplina de trabalho*, baseada na observação e desenvolvimento pessoal, que seria a principal fonte de experimentação e, logo, de resultados.

Os críticos da *October* terminam o capítulo *A Sobrevida da Bauhaus* desconstruindo definitivamente aquela polarização entre artistas europeus e norte-americanos produzida no contexto do pós-guerra. Esta superação é fundamental para a reabertura da obra de Albers às futuras gerações -a *complicação* das histórias que está sendo discutida aqui:

<sup>16</sup> FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin H. D. **Art Since 1900**. Londres: Thames and Hudson, 2004, p.345.

... the very importance of Moholy-Nagy, Albers and other Europeans to art, design, and education in the postwar period must complicate the old stories of a simple passage in prominence from Paris to New York of the “Triumph of American Painting” sort. For all the differences and disruptions, there was also continuity from continent to continent, from one postwar period to another –a continuity, despite change and through change, at the level of artistic practice, industrial design and educational method.<sup>17</sup>

Os autores também reiteram a importância dessas idéias para o minimalismo, principalmente quanto à compreensão da cor como *propagação de luz no espaço*. O argumento é que, em Albers, a *visão consciente* -o grande legado modernista- “manifestava-se primordialmente em termos de cor, que ele investigou de uma maneira fenomenológica”. São esses dois aspectos da abordagem contemporânea da obra de Albers que possibilitam um aprofundamento do tema específico da cor em sua obra: a consideração *espacial, ambiental e temporal* da cor e a *participação ativa* –fenomenológica- do espectador.

Um recente exemplo de como a relação entre Albers e o minimalismo tem sido confirmada, principalmente na obra de Judd, foi a exposição *Josef Albers/ Donald Judd: Form and Color*, realizada em 2006-2007 pelo Museu Josef Albers em Bottrop, Alemanha, e pela galeria Pace Wildenstein em Nova Iorque. Os curadores sublinham que:

...em 1977, Judd dedicou uma exposição a Albers, que havia falecido no ano anterior. Em 1991, Judd organizou uma exposição da obra de Albers na Chinati Foundation, em Marfa, e na ocasião escreveu um ensaio sobre a pintura de Albers, cuja análise continua a estabelecer marcas hoje. Judd interessava-se especialmente pelo conceito de cor de Albers. Esta exposição colocou as obras de Judd e Albers em diálogo direto para mostrar a ambiência comum de seus trabalhos –não só em comum como suas diferenças. Deste modo, esta realça mais uma vez a importante posição da obra de Albers para a arte norte-americana depois do Expressionismo Abstrato.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin H. D. **Art Since 1900**. Londres: Thames and Hudson, 2004, p.347.

<sup>18</sup> Publicado do site da Fundação Anni e Josef Albers: “In 1977 in Bottrop, Judd dedicated a show of his works to Albers, who had passed away the previous year. In 1991 Judd organized an Albers exhibition in Marfa and, on this occasion, wrote an essay on Albers’s painting, whose visual and intellectual analyses continue to set benchmarks today. Judd was especially interested in Albers’s concept of color. The exhibition places works by Judd and Albers in direct dialogue in order to show the shared climate of their work –not only common ground but also significant differences. Thus, it highlights once more the important position of Albers’s work for American art after Abstract Expressionism. Organized by the Josef Albers Museum in Bottrop, the exhibition includes key works from the collection of the Josef and Anni Albers Foundation.”



Figura 58. Exposição *Josef Albers/ Donald Judd: Form and Color*. Josef Albers Museum, Quadrat Bottrop, Junho/Setembro, 2008. ©2008 The Josef and Anni Albers Foundation.

Colocando obras lado a lado, a exposição reconhece na relação destas com o espaço uma *abertura* fenomenológica e enfatiza nestas a percepção ambiental, integrando o espectador e a variabilidade do olhar nas múltiplas vistas.

Agora já está claro como, em Judd, a cor foi uma preocupação em toda a sua obra: cores industriais e muito saturadas, exuberantes, principalmente por manifestarem-se em superfícies brilhantes, assemelhando-se à paleta não dogmática de Albers.

Em ambas, evidentemente, as cores não possuem significados estabelecidos *a priori*. São experiências autônomas e atuais e que exigem a participação corporal e intelectual do espectador; experiências fatuais - “*matter of fact*” - como Judd as designa, priorizando a realidade física do trabalho. Confirmam a acepção moderna de estabelecer internamente seus parâmetros de compreensão. A obra, contudo, não se isola numa *moldura* –seja ela real ou conceitual, um idealismo- é um objeto real operando no espaço, expandindo-se.

Outro exemplo é a exposição *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, ocorrida em 2006 na Tate Modern, em Londres. No catálogo, o próprio Nicholas Fox Weber apresenta, no seu ensaio intitulado “*I want the eyes to open: Josef Albers in the new world*”,<sup>19</sup> uma interpretação mais receptiva ao experimentalismo do artista: uma perspectiva contemporânea.

Também na recente instalação do artista Robert Irwin é óbvia a alusão à estrutura das *Homenagens ao Quadrado*. Nesta, reconhecemos várias questões co-

<sup>19</sup> In: BORCHART-HUME, Achim (ed.). **Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World**. New Haven: Yale University Press, 2006.

muns aos dois artistas: a repetição como método de investigação; a formação da cor por adição, acúmulo e transparência, conquistada por um material industrial; e percepção variável, segundo a sua propagação no espaço e demandando a participação ativa do espectador. Pelo posicionamento dos quadrados, uma óbvia homenagem a Albers.



Figura 59: Robert Irwin: “Black”, 2008. Edição de 3. *Voile* de tergal, construção luminosa, molduras e pintura (tinta de poliuretano e laca sobre tela de alumínio). Dimensões variáveis. Cada pintura: 60 x 60 in. (152.4 x 152.4 cm). Foto: Stephen White. Instalado de 17 de setembro a 19 de outubro de 2008 na galeria “White Cube”, Londres.

Quanto ao reconhecimento tardio da influência de Albers sobre grande parte da produção artística norte-americana, para esses artistas, que receberam as grandes personalidades desta *diáspora intelectual*, podemos compreender melhor aquela “necessidade de ruptura” com a tradição europeia se observarmos que, nos anos 1950, o investimento numa leitura “evolucionista”, “causalista” do modernismo esteve no auge, este compreendido então como uma importante etapa “histórica” para que se chegasse à *grande arte norte-americana*.

Antes disso, ao longo das décadas de 1920, 30 e 40, exposições e coleções se formaram com o intuito de promover a arte modernista de europeus e norte-americanos na América.<sup>20</sup> Naquele momento, “a arte avançada da Europa foi a

<sup>20</sup> Alguns exemplos: “The Armory Show”, pela “Association of American Painters and Sculptors”, em 1913; as exposições montadas por Alfred Stieglitz na sua galeria “291”, em Manhattan, e da publicação da revista “Camera Work”, desde 1903, com o grupo de vanguarda “The Photo-Secession”; a exposição da “American Society of Independent Artists”, em 1917 (e sua famosa rejeição à obra “Fonte”, de Duchamp sob o pseudônimo “R. Mutt”); “The Harvard Society for Contemporary Art”; a Fundação privada Barnes, em 1922; o MoMA, em 1929; “The Whitney Museum of Contemporary Art”, em 1931; e “The Museum of Non-Objective Painting”- o Guggenheim-, em 1939. Surgiram também marchands, como Galka Scheyer e Marius de Zayas, e colecionadores, como Leo e Gertrude Stein, Walter e Louise Arensberg.

força mais potente na cena de arte norte-americana”.<sup>21</sup> Especialmente Katherine Dreier –artista e colecionadora- foi uma protagonista no esforço pela conceituação do modernismo para além da Escola de Paris. Além da grande vitalidade da *Société Anonyme* – sociedade composta por ela em 1920 com Marcel Duchamp e Wassily Kandinsky, e que formularia a idéia de um Museu de Arte Moderna-, Dreier visitou a Bauhaus em 1922 e 1926; montou a *Exposição Internacional de Arte Moderna* no Museu do Brooklyn em 1926 e 27 (o “*debut* americano de Mondrian e Miró”) e também organizou a seção alemã da *Exposição Sesqui-centenária na Filadélfia*.<sup>22</sup> Dreier ficaria muito próxima do casal Albers, assim como seu sobrinho, Theodore, co-fundador do *Black Mountain College*, onde eles lecionaram por 16 anos. É também de notória importância o esforço de Galka Sheiyyer pela promoção da arte modernista na costa Oeste dos EUA e também no México, por exemplo, com realização da exposição dos *Blue Four* na cidade do México em 1931, com patrocínio de Diego Rivera e Frida Kahlo<sup>23</sup>.

Retornando ao processo de consolidação da arte modernista numa *tradição*, constituída plenamente no pós guerra: Sybil Gordon Kantor, que investigou *As Origens Intelectuais do Museu de Arte Moderna*<sup>24</sup> de Nova York, escreve que Alfred Barr -diretor fundador do MoMA, cuja gestão durou de 1929 a 1943- teria sido um dos responsáveis por construir aquela narrativa *ordenada* do modernismo, posteriormente reconhecida genericamente como um “Formalismo”, e que foi mais associado ao influente Clement Greenberg:

*Following the nineteenth-century art historians' approach to the analysis of form and the categorization of styles, Barr codified modernism from the postimpressionists through Picasso and Matisse of the forties, laying groundwork for the abstract expressionists of the fifties and for Clement Greenberg's formalist criticism.*<sup>25</sup>

O mérito de Alfred Barr foi ter enfrentado intelectualmente a caótica produção modernista e imprimir-lhe uma *ordem*. Este foi, efetivamente, um ousado trabalho de historiador; algo que seus contemporâneos não estiveram dispostos a fazer.

<sup>21</sup> LANCHNER, Carolyn (ed.). **Paul Klee**. New York: The Museum of Modern Art, 1987, p. 83; 85.

<sup>22</sup> idem, p. 83; 92.

<sup>23</sup> Como documentado em: HELFENSTEIN, Josef. **Klee and America**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.149-150.

<sup>24</sup> KANTOR, Sybil Gordon. **Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of The Museum of Modern Art**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

<sup>25</sup> idem, p. xxi.

Contudo, Kantor postula: ainda que esta “ordem” tivesse sido influenciada pelos princípios construtivos da Bauhaus, o funcionalismo do MoMA era muito distante daquele que ele e Phillip Johnson conheceram em 1927 ao visitarem a sua sede em Dessau:

*Barr’s visit to the Bauhaus in 1927 helped him to formulate a structural notion of modernism, which, at the appropriate time, served as the model for the Museum of Modern Art and its formalist aesthetic. As Barr envisioned it, the unity of style in all arts, including industrial design, was the single most important idea governing the founding of the new museum. Another premise from the Bauhaus on which Barr based his aesthetic philosophy –the international scope of modern art- was looked upon with suspicion in America, given the regionalist attitudes of the time.*<sup>26</sup>

A transferência da Bauhaus de Weimar para Dessau, em 1925, foi acompanhada por uma definição de suas diretrizes realizada por seu diretor, Walter Gropius, em direção a um *funcionalismo/ racionalismo*; um processo que havia começado em 1921, com a polêmica em torno da pedagogia de Johannes Itten e a sua conseqüente saída da escola. A faceta da Bauhaus que moldou a acepção de modernismo difundido via MoMA: “By 1927, the spirit of the Bauhaus had changed from expressionism to an objective rationalism. Drawn to this rationality as his continuing guide, Barr absorbed the lessons of the Bauhaus teachers.”<sup>27</sup>

Segundo essa interpretação, a opção pelo funcionalismo, liderada por Gropius, e a conseqüente omissão da origem expressionista da escola faria toda diferença para a construção da historiografia “oficial” do modernismo difundida internacionalmente pelo MoMA.

O *formalismo* de Barr foi posteriormente criticado, principalmente a partir de 1960; não apenas por esvaziar as formas -obras de arte e design- de suas leituras contextuais, mas por hierarquizá-las cronologicamente, colocando a arte norte-americana como *a receptora de uma grande tradição*.

É um considerável testemunho a introdução de Philip Johnson, em 1995, à reedição do catálogo da exposição “The International Style”, de 1932. Johnson e Barr foram grandes amigos; é este o seu depoimento sobre o poder das idéias de Barr sobre ele e Hitchcock, organizadores da exposição: “Era ele que moldava o nosso modo de pensar, que guiava a batalha pelos *princípios precisos*”. A longevidade do conceito criado para essa exposição é apenas uma demonstração da escala de difusão mundial do MoMA, impressionando até mesmo o próprio John-

<sup>26</sup> idem, p. 155.

<sup>27</sup> idem, p. 156.

son, que a recapitula em 1995: “E eu percebo agora, o ‘Estilo Internacional’ teve uma vida maior do que jamais mereceu”.<sup>28</sup> Sobretudo, Johnson elabora uma imagem precisa daquela aversão ao modernismo, típica dos anos 1950:

O Estilo durou claramente até os anos 1950, mas então eu me entediei dele. A minha reação foi a de um anti-pai. Anti-Mies. Anti-Moderno. Eu participei do que Robert A. M Stern e Robert Venturi estavam fazendo, levando adiante a continuidade da história como algo sobre o qual se poderia aprender. Sendo primeiro um historiador e depois um arquiteto, eu achei a idéia atraente. Eu me agarrei ao livro de Venturi, *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, no início dos anos 1960<sup>29</sup>.

O livro de Robert Venturi, de 1966, homônimo à exposição no MoMA, teve uma grande repercussão, confirmando mais uma vez o grande poder de propagação das ideias associadas ao museu, e como este alcançou seu objetivo de configurar um real ambiente público de discussão das artes.

É relevante que o próprio MoMA tenha sido capaz de elaborar a crítica à sua própria narrativa modernista de apenas algumas décadas antes. Esta, entretanto, ainda vigorava fortemente nas décadas de 1950 e 60. Especialmente a obra de Josef Albers sofreu com todo tipo de *generalizações* do modernismo e da Bauhaus que atingiram o seu auge nessas décadas, podendo mesmo ser associada à degeneração da arquitetura modernista:

*In the USA he was called a Constructivist on the grounds that Americans saw ‘Constructivism’ as simply the opposite of post-war Abstract Expressionism, as ‘European’ and not American, and people drew the analogy of chamber music versus the grandeur of the vast symphonic works of Pollock and his contemporaries. Indeed, as Albers’s largest pictures tended to be only 120 cm square (48 x 48 in.), he was also called conservative for not going along with archetypically American large canvas, ‘big feel’ pictures, which were –and remain– a sign of American vitality, or empty gigantism, according to taste...<sup>30</sup>*

É necessário, agora, que se observe a sua obra em profundidade, se fazendo essa distinção: a *idéia de Bauhaus* difundida internacionalmente é apenas uma de suas verdades; e mesmo a esta, a obra de Albers não corresponde mecanicamente. Deste ponto, impõe-se um estudo sério da sua obra, também levando em conta as suas próprias declarações sobre esta questão:

<sup>28</sup> HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. *The International Style*. New York: Norton, 1995, p.14-15.

<sup>29</sup> HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. *The International Style*. New York: Norton, 1995, p.14-15.

<sup>30</sup> ROSENTHAL, T. G. In: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006, p 9.

*I am not a result of the Bauhaus. I had more influence on the Bauhaus than it had on me. I taught there longer than anyone else... Bauhaus was never a team... and never one idea, as Mies says it. It was a conglomeration of more friction than going together. We never had any agreement about what to do...<sup>31</sup>*

Numa entrevista a Neil Welliver para a revista *Art News*, em 1966,<sup>32</sup> encontramos um Albers excepcionalmente receptivo às perguntas sobre o mais conturbado período da sua vida -o longo processo de migração, em 1933, e adaptação à nova vida. Em 1966, Albers o considera preparatório para “a sua contribuição”: o tema da “cor-forma”. Em suas palavras, evidencia-se o seu reconhecimento pessoal da investigação da cor como a *summa* de sua obra.

**Welliver:** *What were you painting during these years?*

**Albers:** *I had brought a series of ‘treble clef’ pictures from Germany, and continued on them in Black Mountain. Just black, white and grays. In 1939 I was again making such straight black and white abstractions. These ‘colorless’ colors have interested me again and again. Glass was out. It was again painting.*

**Welliver:** *I’ve seen some very loose and open pictures from this time. Forms undefined...*

**Albers:** *Abstract-Expressionism someone has said, but no, it is again that color-form affair. During these years was the beginning of what I think is my contribution. The interaction of color.* (grifo nosso).

Continuando a entrevista, percebemos que Albers não rejeita o expressionismo abstrato, até mesmo porque seus ex-alunos evoluíram muito bem nessa direção. Ter estabelecido uma relação com os artistas locais –convidando-os para participar no *Black Mountain College* e expondo com eles a sua obra na galeria Sidney Janis- não impediu que Albers se sentisse diferente -um europeu sem espaço nesse mundo, nessa pintura da performance corporal. Albers se declara... *um cozinheiro*; não um *acrobata* expressionista. No pós-guerra havia um claro e urgente objetivo público de se encontrar uma *grande arte norte-americana*. Albers, mesmo tendo se tornado um norte americano, era também um emigrado, não lhe cabendo perfeitamente o papel de representá-la:

**Welliver:** *It’s curious for me that with your association with the American Abstract Artists, etc., when in 1942 you invited people to Black Mountain, you invited the Expressionists.*

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

*Albers: Anyone with eyes could see that was there the drive was: Gorky, de Koonig, Motherwell. Those early de Koonings, that white on black, such big clouds and rainstreams. He worked so hard on those forms. I still to this day have the greatest respect for those pictures. When I first saw the Pollocks I was really tickled by them... I had never seen that mind before... Kline then became a big one. They were not all alike. They were independent.*

*Welliver: Were you influenced through your contact with them?*

*Albers: Nein. I am not a receiver. Too stubborn.*

*Welliver: It interests me that you exhibited with the Abstract- Expressionists during the '50s.*

*Albers: I never went with them.*

*Welliver: Well, you were shown with them at Janis...*

*Albers: In that stream, yes. But on the bandwagon, never! Never to Europe in those shows. No elbowism for me. I'm not an acrobat in my painting. I'm a cook.<sup>33</sup>*

Há ainda um ponto muito importante a se investigar na relação entre Albers e o expressionismo. Albers deixa claro que o problema da *expressão* –inerente ao trabalho de qualquer artista- não pode ser confundido com os *expressivismos* –que ofuscam na obra a disciplina necessária à sua realização. Isto pode ser percebido no comentário de Albers ao observar uma foto tirada de Jackson Pollock em atividade em seu ateliê: “...se Pollock não está ensaiando a sua performance –de uma escada- então, eu sou um idiota”.<sup>34</sup> Albers vê, em Pollock e nos demais pintores expressionistas, *qualidade, planejamento e decisão*, como em toda grande arte. Mesmo que o *fazer* deles fosse diferente do seu, ele encontra na pintura norte-americana pontos em comum com o seu *ethos*; há precisão, e sabedoria como fruto da experiência, do trabalho: “a sabedoria é mais o resultado da experiência que do conhecimento”.<sup>35</sup> Esta questão deve ser desenvolvida pela aproximação da obra de Albers daquelas dos chamados *expressionistas* –sejam eles os seus contemporâneos europeus do início do século, ou norte-americanos abstratos.

---

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> “If Pollock is not rehearsing his performance – from a ladder- than I am an idiot.” 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.

<sup>35</sup> “Wisdom is more a result of experience than of knowledge”.ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 39, folder 22.** The Anni and Josef Albers Foundation. Orange, Connecticut.

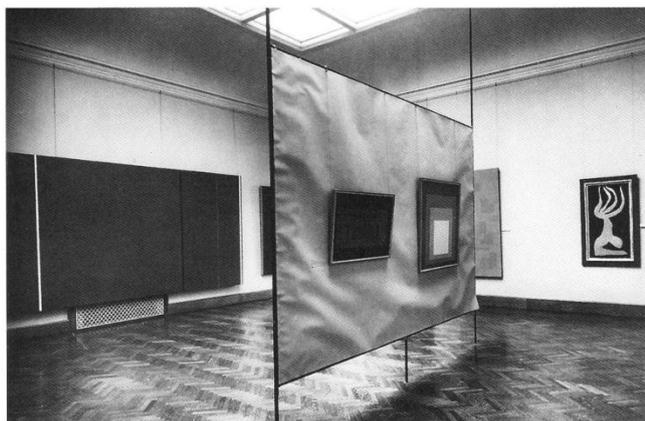


Figura 60. Obras: *Vir Heroicus Sublimis*, *Variants* e *Hommage to the Square* na exposição *American Paintings 1945-1957*. Minneapolis Institute of Arts, 1957. Fonte: TEMKIN, Ann (ed.). *Barnett Newman*. New Haven: Yale University Press, 2002.

*Ser professor era uma espécie de condenação*: quanto à problemática recepção da obra de Albers em conflito à sua atividade pedagógica, em 1991, Judd a registrou numa de suas fortes declarações, relatando “a precariedade do mundo da arte” e a incompreensão da obra de Albers nos Estados Unidos, que ele observara naquelas décadas de desenvolvimento da sua própria obra -de 1950 a meados de 1960. Na verdade, um sintoma de uma espécie de *condenação* de sua figura, assim como para a “abstração geométrica” em geral, na América do Norte:

Dentre aqueles supostamente interessados em arte, o trabalho de Albers é subvalorizado. Durante o tempo em que ele esteve trabalhando, seu trabalho foi subvalorizado, apesar de menos entre os artistas, mas mesmo entre os artistas. Na Nova Iorque dos anos cinquenta, a geometria era impronunciável entre os artistas. Um Expressionismo fora de moda e engrandecido derivado de De Kooning prevalecia ao ponto do academicismo. Toda pintura de alguma maneira geométrica era considerada fora de moda, idealística, racionalista, rígida e portanto, européia... Albers era respeitado como professor, o que era uma espécie de condenação...<sup>36</sup>

Pode-se também observar mais claramente a particularidade de sua condição neste contexto norte-americano levando-se em conta a recepção da publicação de *Interaction of Color*, em 1963. O livro chamou muita atenção -tanto na primeira edição, excepcionalmente cara (US\$ 200, na época), quanto nas inúmeras edições de bolso, de difusão, desde 1971. Em 2009, Nicholas Fox Weber faz uma impor-

<sup>36</sup> “Among those supposedly interested in art, Albers’ work is underrated. During the time when he was working his work was underrated, though less among artists, but still among artists. In New York in the fifties among artists geometry was unspeakable. An enlarged old-fashioned Expressionism derived from de Kooning was prevalent to the point of academicism. All painting that was geometric in any way was considered old-fashioned, idealistic, rationalistic, rigid and therefore European... ...Albers was respected as a teacher, which was something of a condemnation...” JUDD, Donald. **Josef Albers**. Escrito e publicado no catálogo da exposição Josef Albers. Chinati Foundation, Marfa, outubro de 1991. pp 7-25.

tante apresentação retrospectiva<sup>37</sup> e ressalta que, apesar da publicação ter tido “uma acolhida muito mais favorável do que a maioria das outras peripécias do artista”, e as críticas, em geral, terem sido muito positivas, “é com as negativas que Albers mais se interessava”: Albers “encarava positivamente os interessantes resultados da tensão produzida por suas idéias originais”... “sentia-se fascinado pelo fato de ser uma espécie de centro de atração de divergência e discórdia”.

De todas as reações, positivas e negativas, tanto à primeira publicação de *Interaction of Color*, quanto à obra artística de Albers no contexto norte-americano, a mais significativa ainda parece ser a de Donald Judd, por mostrar-se sintomática da sua gradual assimilação. A primeira reação de Judd -que na época atuava como crítico- à publicação em 1963, foi nela ter reconhecido uma suspeitosa pretensão “bíblica”. Ou seja, Judd teria visto uma problemática tendência universalista (ou “modernista” –o que significava restrição) em tentar esgotar pedagogicamente a cor e seus efeitos perceptivos. Judd chama atenção para que o livro “seja utilizado, mas não desta forma”. E destaca sua maneira experimental; e que Albers é um pintor “excepcional”.<sup>38</sup>

Um dos reconhecidos legados da obra de Albers para a geração dos minimalistas é a incorporação, pela escultura, das poéticas do espaço e de questões antes restritas à pintura. Uma peça tridimensional, mesmo sendo feita em um único material, ainda remete aos problemas de composição, só que agora, o ambiente e o corpo do espectador são elementos ativos. Para fugir à idéia de *hierarquia compositiva* -uma *unidade* onde os elementos são partes de um *todo* predeterminado, com centro e periferia-, esses artistas utilizaram estratégias comuns. Primeiro, evitaram a “contemplação” em nome de uma participação ativa do espectador – visual e corporal- aumentando o tamanho das esculturas em tensão com os lugares públicos e expositivos; depois, a criação baseada em lugares específicos (*site-specific*) e ainda, posteriormente, incluíram paisagens e prédios históricos como

<sup>37</sup> Nicholas Fox Weber, diretor-executivo da Fundação Josef e Anni Albers, conviveu com Josef e Anni Albers no final de suas vidas. Além de ser um dos principais responsáveis pela existência da Fundação, é autor de livros e ensaios bastante particulares: lidando diariamente com os problemas concretos da permanência da obra de Albers no mundo, suas reflexões são referências importantes para este trabalho.

<sup>38</sup> JUDD, Donald. *Interaction of Color*, in: *Complete Writings 1959–1975*: Gallery reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975/ 2004, p.102. Publicado originalmente na seção “Books”, da revista “Arts Magazine”, em novembro, 1963.

forças semânticas neutras, não institucionais incorporando as obras à realidade irrestrita, cujos limites são indefiníveis.

Os materiais industriais –as cores assim consideradas- concordam com essa necessidade do objeto artístico em avançar para o espaço literal, em ambientes reais, urbanos ou não. Para tal, um recurso importante foi o conceito de *paralaxe*, como salienta Yve-Alain Bois, em 1991<sup>39</sup> - o crescimento em tamanho a ponto de ser impossível ao observador apreender a obra como um todo, obrigando-o a uma relação corporal direta. Ou seja, o mais importante ponto salientado por Bois, o *ideal compositivo* foi atacado como um *limite hierárquico* imposto previamente; formalmente, a sequência industrial –anônima e regular- foi uma saída para uma maior integração da arte na vida, ainda que resoluto em sua autonomia. Bois:

‘The notion of a local order, Just an arrangement, barely order at all’ was perfectly consistent with what Judd had always Said about the ‘pre-given’ aspect of his work, and with the various solutions that He adopted for his multi-part pieces (a repetition of ifential volumes and a simple arithmetic or geometric progression, two strategies based on an elementary, almost childish mathematics)<sup>40</sup>.

Essas progressões, encontradas prontas na matemática e nos ritmos industriais (como um *object trouvée* dadaísta), foram maneiras de fugir de um aspecto “racional”, “composicional”, ou mesmo “europeu”, na compreensão de Judd. Contudo, guardam semelhanças com o quadrado encontrado pronto em Albers – seu recurso para conferir poder de performance às cores, assim como o uso da

<sup>39</sup> Este conceito de “paralaxe” foi elaborado por Yve-Alain Bois laborado em duas situações. Primeiro, sobre a obra de Richard Serra “Clara-Clara”: ‘Parallaxe’, du grec, parallaxis, ‘changement’, déplacement de la position apparente d’un corps, dû à un changement de position de l’observateur” (Petit Robert) Serra n’empli le mot qu’une seule fois (à propos de Spin Out , for Bob Smithson) , p.36. Mais toutes ses descriptions en font état: voir par exemple, commente Sigh Point semble d’abord pencher vers la gauche faire un X , puis relever en une pyramide tronquée et comment ces changement se répètent trois fois lorsqu’on tourne autour de l’oeuvre p. 66, ou voir , encore comment la limite supérieure du Rotary Arc semble tantôt vers la terre, commente sa concavité s’abrège avant que le spectateur mobile ne découvre une convexité don’t il ne peut voir la fin, comment cette convexité s’aplatit ensuite au point de devenir un mur `peine arrondi avant que cette regularité ne soit déchirée soudainement, lorsqu’il monte une marche d’escalier, et en quelque sorte retournée comme un gant pp. 155-161. On pourrait multiplier les exemples: je préfere pour le moment en revenir à l’ architecture. BOIS, Yve-Alain: *PROMENADE PITORESQUE AUTOUR DE CLARA-CLARA*. In : **RICHARD SERRA**, Centre Georges Pompidou, MUSÉE NATIONAL D’ART MODERNE, 1983, p.. 15. Em Segundo lugar, para a obra de Donald Judd: “in fact, this geometric configuration was only perceptible after walking the legth of the piece and after circling around it...”. In: BOIS, Yves Alain. **The Inflection**. In: Donald Judd: *New Sculpture*. Nova York, Pace Wildenstein, 1991, catálogo não paginado.

<sup>40</sup> “Uma vez que a superfície é excepcionalmente unificada e envolve pouco ou nenhum espaço, o plano paralelo é distinto com nunca. A ordem não é racionalista e subliminar, mas simplesmente ordem, como a da continuidade, *uma coisa depois da outra*”. Idem.

“grade”, que, na verdade, surge em Albers tanto por influência de Mondrian, como uma estratégia didática de promoção da criatividade, que, assim como os “jogos de ligar os pontos”, têm raízes nos desenhos pedagógicos, desenvolvidos, dentre outros, por Fröebel, aprendidas por Albers muito antes da chegada à Bauhaus<sup>41</sup>.

Nos EUA, o minimalismo considerava o espaço fora do registro antropomórfico, como um *ambiente*. O objetivo dos artistas minimalistas era confrontar as narrativas institucionais, levando em conta aspectos arquitetônicos, urbanos ou da natureza. Por isso a escala *não humana* desses trabalhos: é como se eles não tivessem sido feitos para serem observados pelo homem. *Olhar* as obras significa, então, tomar um partido externo à tautologia da História da Arte ou de qualquer ordem histórica: essas têm ambições atemporais; procuram fugir da cronologia humana, inseridos em ciclos mais lentos, como o da entropia.

Nos EUA, a fenomenologia da cor é mais construtiva que *tátil*: é abordada mais como uma radiação luminosa, como um fator que inunda o *espaço construído* onde um corpo eventualmente percorrerá. A cor é fenômeno em interação com um ambiente –em Judd, o reflexo luminoso é produzido tanto pelas paredes da escultura quanto pelo espaço circundante, na verdade, é pura interação entre eles. A distinção entre *matéria* e *material* desenvolvida no capítulo 1 (item 1.4) é também apontada, por exemplo, pelo artista Richard Serra. A relevância da idéia de cor em Albers para essa geração é a sua visada *construída, tectônica*, que assim Albers define, sobre a sua série de litografias intitulada *Tectônica Gráfica*, inspirada nas pirâmides vistas no México:

*As the term tectonic implies, these abstract compositions are constructed, being built with elements that are produced by mechanical means and arranged in an emphasized mechanical order*<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> “O método de desenho pedagógico adotado por Froebel lançou mão de dois métodos anteriores: *Stygmographie* (desenho em pontos) e *Netzzeichnen* (desenho em rede)... O desenho em pontos baseava-se na prática de aprender a escrever ligando pontos, indicando o quanto os educadores viam a escrita e desenho como disciplinas paralelas”. In: LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **ABC da Bauhaus**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 12.

<sup>42</sup> ALBERS, Josef. **Graphic Tectonic 1942**. Josef Albers’ papers. Yale University: Beinecke Library Manuscripts and Archives, Box 27, folder 263.

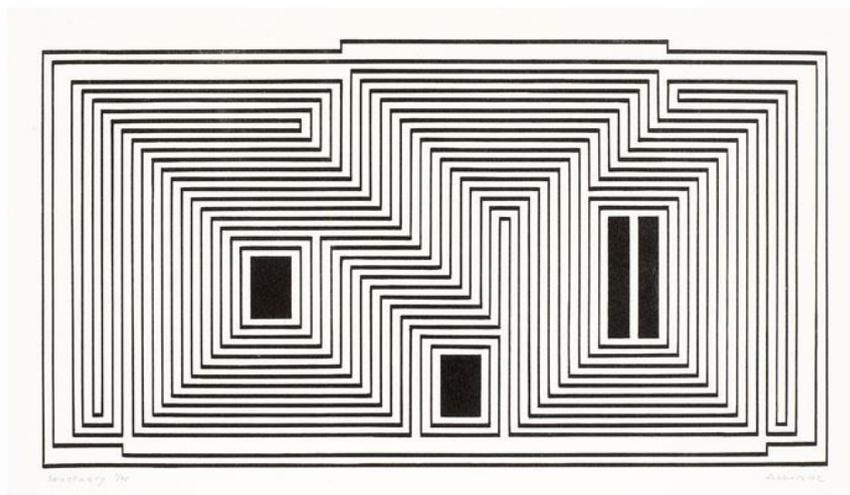


Figura 61. Josef Albers, *Sanctuary*, 1942. Litografia. ©2003 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Numa proposta de curso para arquitetura, onde Albers propõe debater “novos problemas na arte, especialmente em arquitetura”, um primeiro item em seu plano de aula é a distinção entre “arquitetura tectônica” e “atectônica”<sup>43</sup>. Segundo a citação acima, “tectônico” define-se como algo *construído com elementos produzidos por meios mecânicos e ordenados numa ordem enfaticamente mecânica*. Algo fundamental para a *minimal* que, como a obra de Albers, evita o *gesto expressivo*. Albers, contudo, deixa claro que a sua precisa construção, que ele apresenta como uma adesão à era industrial, não se propõe superior às técnicas manuais:

*I choose the zinc-litho process as the most appropriate way of achieving both the directness and precision of lines and the exact proportions of black and white, that I have developed in preparatory studies  
[...] These results require the use of ruler and drafting pen and establish unmodulated line as legitimate artistic means  
In this way they oppose a belief that the hand-made is better than the machine-made or that mechanical construction is anti-graphic or unable to arouse emotion.  
In this age of industrial evolution both methods have their merits<sup>44</sup>.*

Em Albers, encontramos traços dum fazer humano, mesmo nesse resultado mecanicamente reproduzível. Seu *idealismo* reside na apresentação de uma forma exemplar –ainda que não pré concebida, não de um objeto platônico, mas modelo de ação, onde a visão é responsável por uma especulação sobre o mundo. A ação plástica, topográfica -que elaboramos para as cores em interação- e os efeitos lu-

<sup>43</sup> ALBERS, Josef. Carta a Joseph Hudnut, 1936, Josef Albers’ papers. Yale University: Beinecke Library Manuscripts and Archives, MS 32 Box 1, folder 11.

<sup>44</sup> ALBERS, Josef. **Graphic Tectonic 1942**. Josef Albers’ papers. Yale University: Beinecke Library Manuscripts and Archives, Box 27, folder 263.

minosos são ambos controlados pela linha gráfica (a *modulação linear* ou *arqui-desenho*, conceito que Yve –Alain Bois elabora para a obra de Matisse<sup>45</sup>), e denotam claramente uma ordenação regular, humana, uma *construção*, tal qual a forma do quadrado. Já as obras minimalistas não se deixam intimidar pelo espectador. Em sua adesão às formas operativas da indústria, têm uma beleza sedutora, mas também ameaçadora, incomum: afiadas, perfeitas, com brilhos virtuosos e cores exuberantes e intocáveis, anônimas, feitas por máquinas que parecem ter vida própria. Elas vivem bem integradas a um espaço para qual foram concebidas. A relação fenomenológica ocorre entre *as obras* e *o espaço*, donde somos estrangeiros e ao qual temos que nos esforçar para penetrar. A força está no estranhamento, que provoca uma experiência corporal inédita ao espectador.

A ideia de *expansão para o espaço*, no minimalismo, como em Albers, rompe com o conceito clássico de *unidade*, entendido como um sistema isolado, em que a obra estabelece as suas próprias leis. A diferença entre elas está numa ênfase. No minimalismo, as obras seguem o ritmo anônimo da produção industrial. A repetição -a serialidade- impedem o ser humano de apreendê-las numa visada geral, sendo somente capaz de experimentá-las pouco a pouco, percorrendo-as com o corpo, tentando reconhecer esse ritmo. Já a obra de Albers permite, sim, ao espectador uma *visada geral* –o controle sobre o todo. Sua pintura, porém, não se deixa conter pela moldura, claramente relacionando-se com o ambiente. A autonomia da sua arte não passa por um isolamento anti-mimético. As suas cores são as mais variadas possíveis; as pinturas são planos que irradiam as mais intensas cores para o espaço –dentro do limite visual humano. Albers destaca a interdependência entre indivíduo e sociedade, entre a ação individual e coletiva. Por isso, ele não acredita no conceito românticista do *artista genial*. Ele afirma a importância da arte para a cultura. Daí a crença na sua força pedagógica.

A decisão pela incorporação do espaço e dos *vazios* como elementos estruturais efetivos nas obras minimalistas inscreve-se sob uma tentativa radical dos artistas em questionar a capacidade mesma da arte em operar no ritmo da indústria – investigar o seu potencial de representação e significação pública fora das codificações restritivas instituídas no ambiente artístico. Neste sentido, pode-se dizer

---

<sup>45</sup> BOIS, Yve- Alain. **Matisse e o “arquidesenho”**. In: A Pintura como modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 26; 52.

que esses artistas assumiram o risco de sacrificar a autonomia de suas linguagens em nome de suas disseminações no mundo real.

A questão do espaço para os minimalistas não é apenas formal. Trata-se de tensionar o processo de significação da arte, colocando a difícil equação entre a expressão individual do artista e a assimilação pública das obras. A apresentação e a apreensão da arte dependem de inúmeros fatores sobre os quais o artista não tem domínio. A obra, uma vez lançada no mundo, é fruto de uma designação coletiva –ainda que essa restrição incomodasse bastante Donald Judd, e ele tivesse se esforçado profundamente para controlar o maior número de variáveis que poderiam influenciar a apreensão das suas obras. Uma ação radical nesse sentido foi ter construído um museu-fundação para abrigá-las fora das narrativas institucionais e expô-las de outras maneiras concebidas pelos artistas, em outras ordens de relações.

De modo equivalente, a obra de Albers coloca problemas extra-artísticos reais, de relevância pública, sendo o grande desafio manter a autonomia de sua poética ao incorporar esses problemas. Também está mais explícito, em Albers, como a obra só se realiza com a participação humana: evidencia-se (como o fez Goethe) que a cor é tanto física como psicofísica, psicológica e ainda, cultural.

Há algo que parece contraditório no discurso de Albers: ele se coloca *contra o expressionismo*, contra a ação isolada do indivíduo, mas também contra a autoridade absoluta do passado. Albers não se resigna a uma condição historicista; reconhece o potencial individual para as transformações sociais. Colocando-se contra o individualismo, a saída é pela atuação do indivíduo, em devido respeito e consideração pelo outro. Nisso, a sua obra difere das dos minimalistas: o objetivo da obra de Albers é o homem, por isso, a preferência por tamanhos médios, que valorizam a escala humana, diferentemente da pintura norte-americana, que se relaciona com a grande escala. As *Homenagens ao Quadrado* têm uma dimensão *acanhada* contudo, tamanho não é escala: claramente, suas cores são capazes de expandir-se, acionando todo o ambiente. Por isso, a decisão pela clareza: traços precisos, áreas nítidas –uma expressão sólida, *tectônica*.

Albers insiste que a arte não depende da natureza. Também relativiza a expressão individual, enfatizando a construção coletiva, social da arte, não necessariamente o seu caráter histórico, tautológico, mas reconsiderando o que há de validade do passado para o presente. Nesta mesma declaração, concedida primeira-

mente numa entrevista e por ele mesmo republicada no seu belíssimo livro de 1972, Albers explicita a sua *mimese não figurativa*: as cores, para ele, são metáforas das interações sociais:

*In my paintings, I have tried to make two polarities meet -independence and interdependence, as, for instance, in Pompeian art. There's a certain red the Pompeians used that speaks in both these ways, first in its relation to other colors around it, and then, as it appears alone, keeping its own face. In other words, one must combine both being an individual and being a member of society. That's the parallel. I've handled color as man should behave. With trained and sensitive eyes, you can recognize this double behavior of color.<sup>46</sup>*

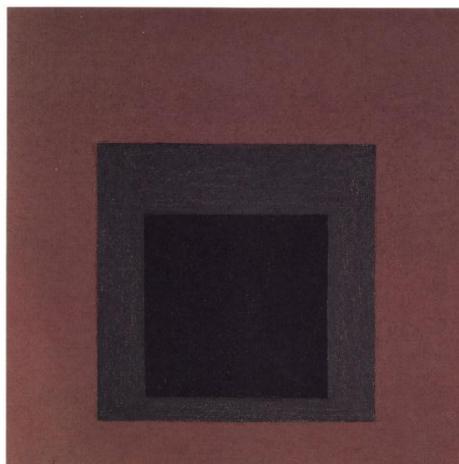


Figura 62. Josef Albers, *Homage to the Square: Pompeian*, 1963. Óleo sobre aglomerado de madeira, 45,7 x 45,7 cm. Coleção: Maximilian Schell. Fonte: WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat)**. New York: Guggenheim Museum, 1988, p. 254.

---

<sup>46</sup> Idem.

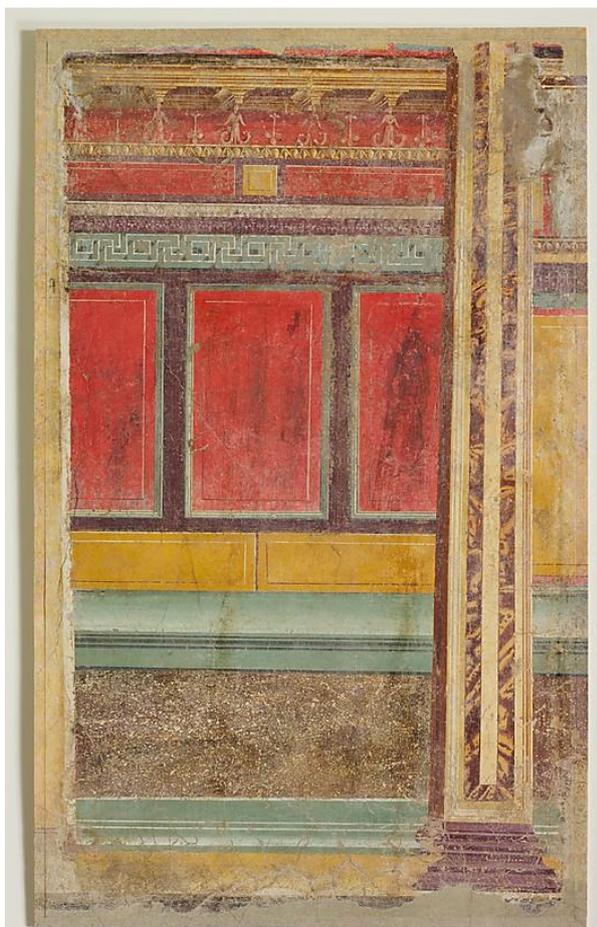


Figura 63. Pintura mural para cômodo F na Villa de P Fannius Synistor em Boscoreale, período republicano tardio, ca. 40-30 a.C. 109 x 113 cm. New York: The Metropolitan Museum of Art. disponível em: [HTTP:www.metmuseum.org/collectionssearch-the-collections 130007490](http://www.metmuseum.org/collectionssearch-the-collections/130007490), consultado em 10/2011.

Observando uma pintura mural da coleção do Metropolitan Museum de Nova York, temos um exemplo do saturado vermelho de mercúrio, tão valorizado na Roma imperial, semelhante aos de Pompéia. Na parte superior da parede, faixas vermelhas horizontais são contornadas pelo não menos valorizado púrpura (o violeta avermelhado). Nesta área do desenho, o vermelho é discreto e “afunda” no violeta, e o elemento amarelo é aquele que mais se destaca. Mais abaixo, é a verde faixa gráfica que toma a dianteira; e na área principal da parede, o vermelho é a cor mais destacada em função de sua área maior e por interagir com o contorno da cor complementar verde azulado –o violeta sendo apenas um fundo escuro (o mesmo violeta, ou melhor, “púrpura” explorado na sua Homenagem ao Quadrado: pompeiano). Ao fazer referência à interação das cores numa pintura tão antiga, Albers pretende demonstrar que esta é um dado importante e irrefutável que requer observação atenta e controlada, em qualquer época. Por isso, a mera *expressão* não pode ser o objetivo inicial de um artista, ele deve saber tirar partido da

sua força criativa com o máximo de aproveitamento (economia) dessa energia, que será desenvolvida com o conhecimento profundo de seus meios e processos.

Albers preocupava-se especialmente pela dificuldade desse equilíbrio entre expressão e racionalização; entre comunicação e formalização. Contudo, declara inúmeras vezes que o artista deve primeiramente dominar técnicas e desenvolver uma formalização. A capacidade de “fazer arte” -ou seja, de intuir e expressar- surgiria em decorrência de uma relação íntima com a técnica e o embate material. Por isso, um dos principais legados de sua obra é, prioritariamente, *o desenvolvimento de uma disciplina de trabalho*: o artista deve, antes de qualquer coisa, conhecer bem os seus meios de expressão. Ainda nas primeiras décadas do século XX, ainda na Bauhaus, Albers resolvera esse problema para si através de Cézanne, opondo a ideia de *realização* (entendida como um *realismo*) ao termo *expressionismo*:

*You see, for me the word ‘realism’ means the opposite of expressionism. And I very much distrust expression as a driving force and as an aim in art. I’ve tried to learn why and when the word become so important. For this reason I read everything Cézanne said about art though ordinarily I don’t read such books. But I happen to be a great admirer of Cézanne’s attitude. I found the word ‘expression’ used only once by him, ... He says instead ‘I want to realize’. And in this sense I would like to be considered a realist. I would like to realize myself. For me, abstraction is real, probably more real than nature<sup>47</sup>*

Ou seja, a problemática equação entre *expressão* e *formalização* foi também uma questão modernista. Um dos primeiros recursos dos pioneiros da abstração para evitar o gesto difuso expressionista foi o uso da *grade*, ou do *tabuleiro*, no qual Albers insiste ter investido antes de Paul Klee ou W. Kandinsky, com suas *assemblages* em cacos de vidro:

*Kandinsky as well as Klee have applied the checkboard pattern after having seen my checkboard composition!<sup>48</sup>*

A *grade* parece ter sido destinada à repetição. Para Rosalind Krauss e os norte-americanos leitores de Greenberg, este é ícone do processo de planarização que culminaria no *all over* de Pollock; esta foi a estrutura que tão logo possibilitou a negação da profundidade ilusória, enfatizando a *ordenação* em si; apontando,

<sup>47</sup> Albers entrevistado por Katharine Kuh, em: *The Artist’s Voice: Talks with Seventeen Modern Artists* (New York: Harper and Row, 1962; New York: Da Capo Press, 2000), p. 11. Apud: DANILOWITZ, Brenda. **The prints of Josef Albers – A catalogue Raisonné 1915-1976**. New York: Hudson Hills Press, 2001, p. 12.

<sup>48</sup> ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 80 folder 03**. Handwritten, undated. Orange, Connecticut.

com suas linhas ortogonais, para fora da moldura. A grade foi, para o modernismo, um recurso fundamental de elaboração do plano pictórico como uma estrutura projetual, construtiva:

*In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown by the grid to be in a world apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.*<sup>49</sup>

O mais importante dessa estrutura, para Albers, é a ordenação lógica em formatos equivalentes, o que permite, portanto, a apreciação das cores em si, por suas características objetivas, evitando a marca pessoal. Desta forma, Albers persegue, com a reprodutibilidade não gestual, o seu objetivo de integrar a arte no *continuum* da vida, sendo mais que um *modelo* ou forma simbólica de ação, uma ação mesma, sob o ritmo moderno da produção. Não propõe uma forma pronta a ser aplicada, mas um modelo de originalidade, designando o tipo de *representação social* que estamos perseguindo aqui – não de *formatos*, mas de *modos de operação*.

## **2.2. A performance social da cor**

Destacamos a aversão típica dos artistas norte-americanos àquilo que eles consideravam o “idealismo”, ou “intelectualismo” da pintura europeia. Albers, desde a Bauhaus, define sua linguagem a partir das necessidades da produção industrial. Insiste, entretanto, que a origem e o objetivo de toda criação é o homem. Os artistas minimalistas, ao contrário, consideram nostálgica essa disposição humanista, e almejam uma aproximação lateral com a escala, a temporalidade e os processos naturais e industriais, numa crítica explícita aos excessos do antropocentrismo. A empiria dos “Objetos Específicos”, no entanto, não destruiu a condição representacional dos objetos de arte, mas tomou o *corpo em atividade temporal no espaço* como uma fonte de significação sensível, para além do privilégio

---

<sup>49</sup> KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1985, p. 9, 10.

ótico, e diluiu as fronteiras entre as categorias artísticas, aproximando pintura, escultura, arquitetura e mesmo artes performáticas. É claro que as estruturas minimalistas foram criadas para o homem. A proposição original, todavia, é que estas escapem das referências em si naturalizadas –do tempo e de olhar, via sensibilização corporal. O que chama atenção neste declarado embate é a forte consciência de toda uma geração, da necessidade de se provocar experiências fenomenológicas e corporais *no espectador*, não apenas a utilização do corpo *pelos artistas*, objetivando que os objetos artísticos contivessem, em suas ocupações espaciais, esse tipo de proposição.



Figura 64. Donald Judd, **peças de concreto**, 1980. Vista lateral de um das peças. 1 km da primeira à última, o conjunto. Coleção: Chinati Foundation, Marfa, Texas. Foto da autora.

Isso é extraordinário, uma vez que um artista como Judd, por exemplo, tendo sido estudante de filosofia, tinha plena noção da carga de representação inerente a qualquer objeto artístico e, por isso mesmo, a tentativa de tensionar, em suas obras, os espaços expositivos e públicos, em suma, os *sistemas de significação*. O objeto artístico não se confunde com a multiplicidade dos objetos comuns, daí sua condição filosófica inerente. O que essa geração propõe é uma reaproximação com o mundo, da fonte mimética de qualquer arte (como explicitamos na introdução deste trabalho), o que na tautologia classicista das academias do século XIX havia se enfraquecido.

Está claro hoje que o empirismo minimalista propagado por “*it is what it is*” não esgota a possibilidade de transcendência, como propalado nos discursos desses artistas, mas a reencontra nos objetos do mundo. Nas peças de concreto instaladas permanentemente na Chinati Foundation, em Marfa, Texas, por exemplo Judd impede que o observador tenha uma visão de conjunto. A distância da primeira à última é de um quilômetro, e é preciso percorrer todo esse trajeto para vê-las. Retornando às primeiras, a luz natural já modificou as linhas gráficas produzidas pelas sombras nas peças, ficando evidente a determinação contextual – espacial, ambiental- para a construção de seus significados. Está em jogo aquele conceito de *paralaxe* elaborado por Yve-Alain Bois para a obra de Richard Serra –quanto um conjunto de peças é inapreensível numa só visada, obrigando o espectador a percorrer o espaço e acumular a experiências temporais sucessivas.

Em outros trabalhos, Judd explora o percurso da luz transformando-se em cor pelas paredes reflexivas da caixa de alumínio. Desta forma, a expansão no espaço da luz refletida pelas superfícies coloridas é evidenciada. Como nas *Homenagens ao Quadrado*, as obras apontam para fora de seus limites, levando o espectador a observar e refletir sobre o espaço real –sobre o mundo atual.

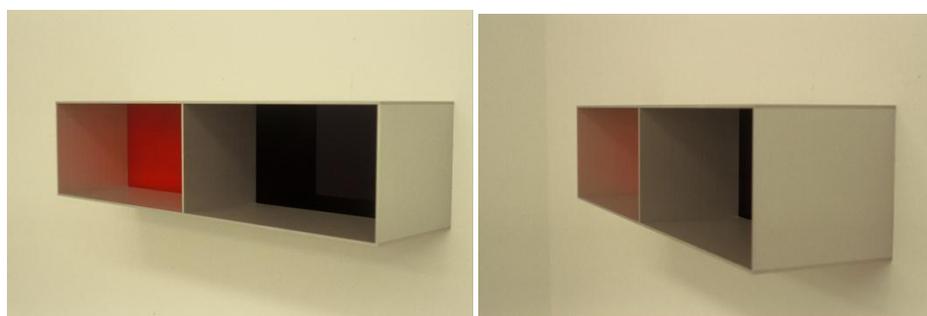


Figura 65. Donald Judd, **sem título**, sem data. Alumínio anodizado claro e acrílico vermelho e preto. Acervo: Judd Foundation. Foto da autora.

Já em Albers, a ciência das cores reinscreve-se declaradamente na especulação filosófica do mundo, recolocando o questionamento dialético, agora num contexto democrático, onde pesa a responsabilidade do sujeito pelas suas ações, numa *gestaltung* (construção) social. Porque os efeitos de interação são sucessivos -dão-se no tempo- está explícito que a transformação das cores ocorre visualmente, condicionada à participação do espectador. O princípio filosófico inerente à toda prática científica (a atividade crítica) é reativado por Albers numa investigação

das cores que objetiva um *conceito*, um sentido intelectual: o pensamento é a *forma* do ser –a maneira do *ser* constituir-se nas relações do mundo.

Neste sentido, a arte *formaliza* simbolicamente uma cultura. Essa carga representativa é o que a distingue dos objetos comuns. O objeto artístico desenvolve uma nova forma de operação, não apenas oferece conteúdo, mas desenvolve o seu próprio processo de significação, sob as conexões de seus elementos. Assim, o espectador é naturalmente receptivo, tende a associar empaticamente o *ser* de uma obra (suas operações conectivas internas –suas verdades inerentes) ao seu próprio mundo, sobre este lançando um novo olhar. Sem essa identificação, não haveria leitura possível de uma obra antiga.

Deste conceito de *forma* como *representação*, reconhecemos na obra de Albers a investigação dos efeitos visuais (psíquicos) da interação das cores como uma *filosofia das cores*, porque desperta a consciência da unidade, da universalidade desse seu conceito lançado no mundo. Apesar de ganhar contornos empíricos, distintos em função da representatividade cultural, contextual de seus significados poéticos, a sua obra chega a uma elucidação filosófica e idealista, que coexiste com a empiria material-construtiva -não impedindo a especificidade do objeto artístico, mas deste podendo derivar-se.

Por isso, a ambição idealista de Albers reencontra na investigação empírica dos materiais, na reponderação *mimética* do mundo, do *fazer* artístico, uma consciência crítica que eleva a obra de arte a um *pensamento*, levando em conta a cultura.

Podemos, assim, interpretar a obra de Albers a partir do conceito de *forma simbólica* de Ernst Cassirer: o homem não intui o *ser* pronto, ele cria as suas configurações a partir dos valores originados das épocas, dos contextos históricos e das suas tradições, das culturas, porque de fato só existem os fenômenos. A revolução copernicana, atualizada em Albers nesse *neokantismo*, supera a restritiva carga utópica, por exemplo, dos artistas concretos e da *Op-art*, que buscavam leis universais, imutáveis, respaldadas por uma idéia positivista, neoplatônica de ciência, típica do século XIX. Albers considera a *tatilidade* -suas cores têm “corpo”- ele controla a irregularidade da superfície para produzir uma vibração. Concorde



Therefore art is            *there*  
 Where art meets            *us*<sup>50</sup>

A arte passa pelo nível do indivíduo e por questões específicas, mas também pela capacidade de universalização, de generalização. É preciso não isolar-se numa busca solipcista. Para Albers, a arte é o que ocorre *entre* os indivíduos – algo que a obra media e propõe. A obra não resolve problemas: os intermedia. Positiva as questões. O objetivo é o diálogo mesmo, resultando em oposições, comparações, idiossincrasias, atualizações, superações... algo perde-se, algo ganha-se. No final, todos crescem com a interação. Os símbolos são receptáculos, ambientes propícios a todo esse processo, como um prédio bem dimensionado à sua função. Têm a capacidade de reativar numa visada a memória dos relacionamentos – a história dos fatos ocorridos elaborados sobre aquela forma. O quadrados de Albers ganham esse status.

E não há apenas o conhecimento, há o pensamento simbólico, os valores e julgamentos. Mesmo as ciências naturais são indissociáveis desse caráter *construtivo*, contribuindo ainda para a contínua reavaliação dos valores coletivos – seus princípios resultam, contudo, de *problemas* específicos, internos, particulares. Segundo Cassirer:

Somente quando o ser vem a ter o sentido rigorosamente definido de um *problema*, o pensamento vem a ter o sentido e o valor rigorosamente definidos de um *princípio*. Ele não mais acompanha apenas o ser, e já não constitui uma simples reflexão “sobre” o ser: pelo contrário, é a sua própria forma interna que determina a forma interna do ser.<sup>51</sup>

A cor não é apenas um fenômeno em si. Supõe uma sequência de acontecimentos objetivos e subjetivos, até constituir-se numa forma de aparecimento. A obra de Albers explicita como a cor é indissociável da interpretação, do intelecto. *Ser, aparecer* no mundo, para o homem, é um ato simultâneo ao *refletir*: é impossível dissociar os fenômenos dos conceitos e reflexões sobre eles.

<sup>50</sup> ALBERS, Josef. In: TYLER, Kenneth; HOPKINS, Harry. **Josef Albers: White Line Squares**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and Gemini G.E.L., 1966.

<sup>51</sup> CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas. Primeira parte- A linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.13.

O quadrado de Albers, portanto, refere-se menos a um símbolo cultural herdado do passado (um padrão ou elemento estrutural fundamental) e mais ao ato presente de repensar suas possibilidades. A nossa tese é que Albers oferece a possibilidade da arte *apresentar e constituir novos símbolos, até mesmo novos mitos, cuja relevância pública é compartilhada, assim como a própria consciência de sua construtibilidade pela sociedade*. Desta forma, para a arte contemporânea, é pouco relevante se as formas são ou não figurativas -a sua capacidade mimética está além de um mero naturalismo (fidelidade imagética ao referente externo): baseia-se num entendimento coletivo, uma vez atualizada sua função social. Como coloca Argan, este processo deu-se em Albers no momento do desenvolvimento da idéia de arte concreta em sequência ao de abstrata:

O conceito de arte ‘concreta’, que desde 1935 [Max] Bill contrapõe ao de ‘abstração’, implica a refutação teórica radical da arte como representação; como pesquisa prática, é verdade que a arte se determina, necessariamente, num objeto, porém este se define não só como instrumento demonstrativo e didático, mas ainda como modelo de objeto, cujo funcionamento racional se realiza no próprio ato de seu ser percebido. J. Albers também lecionou na *Bauhaus*, de 1922 a 1933, e prosseguiu em suas atividades docentes nos Estados Unidos. O problema a que se dedica toda a sua atividade de pintor não é o movimento, e sim a densidade ou a profundidade do espaço, mas entendido como campo perceptivo. Parte de uma hipótese espacial *a priori*, o quadrado, assumido como forma simbólica do espaço. Não se trata, todavia, de uma simbologia cósmica, relativa a uma metafísica do espaço: o quadrado, para Albers, é forma simbólica no sentido que Cassirer atribui ao termo, em sua *Filosofia das Formas Simbólicas* (1923), e Panofsky aplica à perspectiva (*A Perspectiva como Forma Simbólica*, 1924). O símbolo não tem um caráter essencial, mas funcional; é, certamente, a expressão de um mito que se forma na psique humana e, portanto, serve ao pensamento, contudo o próprio pensamento, com seu processo, submete-o à verificação e, verificando-o, ‘desmitifica-o’.<sup>52</sup>

O mito é algo acatado coletivamente. A arte modernista foi fértil nesse sentido: tem suas grandes obras, referências unânimes –as obras ascendem à esfera da cultura como formas míticas – imagens que habitam o inconsciente coletivo e cumprem o papel de modelos para a vida real. O quadrado se estabelece com um novo significado, como forma simbólica de uma concepção de espaço radicalmente nova, coerente com a modernidade –até mesmo com a revolução copernicana/kantiana, símbolo do rompimento com o sistema perspetivo artificial. A especificidade dos objetos artísticos elaborada por Albers, portanto, ainda que condene o naturalismo como uma ilusão -uma origem exclusivamente externa –na natureza

<sup>52</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992., p. 519-20.

ou nas convenções- dos referenciais da criação-, não refuta a representatividade da arte, apenas enfatiza a capacidade do homem em constituir novos símbolos e mitos adequados ao seu presente. Desta maneira, a geração minimalista pode ser vista sob a ótica modernista de um *realismo*, ao concordar com a supressão da expressão individual em nome de uma capacidade de representação pública da obra de arte.

Nos anos de sua maturidade, Judd não só se dedicaria a investigar profundamente o modernismo histórico em Albers e outros pioneiros europeus e a colecionar seriamente suas obras, como se conscientizaria do imenso desafio que a cor impunha aos artistas. Em seu último texto -*Some aspects of color in general and red and black in particular* –escrito sob o efeito da devastadora notícia de um câncer já em fase terminal e que o levaria à morte em apenas três meses-, Judd aborda a cor e o espaço; cita diversas vezes Albers e considera o *Interaction of Color* “a última filosofia da cor”<sup>53</sup>. Judd destaca no *Interaction of Color* a *implicação psicológica para a percepção* e a *inconstância* da cor; e a originalidade da *ideia de cor* de Albers: “Isto é uma filosofia e não segue o que foi ensinado a Albers na Bauhaus”. Judd refere-se precisamente às associações emotivas e culturais que Kandinsky fizera (uma psicologização bastante restritiva da cor) as quais, obviamente, Albers ultrapassara, utilizando a psicologia –da *Gestalt*, por exemplo, não como limite, como uma série de “leis”, mas como condição crítica-filosófica derivada de todo pensamento científico, investigativo. E Albers tinha consciência disso: “Eu não tomo cuidado em ser científico e explorar todas as possibilidades. Ser completo não é o meu interesse mesmo. Eu lido com o que me faz cócegas”.<sup>54</sup>

Só restaria a Albers opor-se ao psicologismo de Kandinsky, voltado à memória das formas e mitos passados. Ao invés disso, enfatiza a capacidade humana de reflexão. Como coloca Argan, *o problema a que se dedica toda a sua atividade de pintor não é o movimento, e sim a densidade ou a profundidade do espaço, mas entendido como campo perceptivo*. Também neste sentido funciona a cor, que

<sup>53</sup> JUDD, Donald. *Some aspects of color in general and red and black in particular*. In: SEROTA, Nicholas . **Donald Judd** - Distributed Art Publishers, New York, 2004, p.150.

<sup>54</sup>“I don’t care to be scientific and explore all the possibilities. To be complete is of no interest to me at all. I deal with what tickles me.” 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.

não tem qualidades *a priori*, não tem associações absolutas, calcadas na cultura, mas é puro fenômeno em si, capaz, contudo, de novas narrativas, ao constituir um ambiente nessa estrutura geometrizada das *Homenagens ao Quadrado*. Por isso a ênfase na percepção:

O processo de dosagem e nivelamento das quantidades-qualidades cromáticas define-se como um processo racional no interior da forma simbólica, que deixa de sê-lo no momento em que é verificada: trata-se, pois, de um processo mais psicológico do que abstratamente matemático, o que é comprovado pelo desenvolvimento imprevisível que teve a geometria de Albers na espacialidade expansiva e puramente cromática num dos maiores mestres do *informal* americano, M. Rothko.<sup>55</sup>

Para Albers, assim como para Rothko, não é apenas o processo de elaboração das suas obras que é racional –o mais importante é tornar o espectador consciente desse processo, da sua capacidade de constituição de significado. Desta forma, o espaço, nas obras dos dois artistas, é menos “concreto” –ou metafísico- e mais um lugar de acontecimento. Para Rothko, um espaço cênico onde o mágico é o espectador que compartilhará todas as suas proposições existenciais através da vida absolutamente misteriosa e autônoma das radiações cromáticas –o espectador é deslocado para um lugar cósmico, sem referências. Para Albers, este “palco” é também uma metáfora dos ambientes sociais –a vida autônoma das suas cores é mais próxima do ofício do mágico- também uma evidente construção, um artesanato, e demanda um investimento, uma crença do espectador naquele ambiente de uma ficção verossímil. A obra, portanto, não pode ser a mera expressão egocêntrica –uma comunicação- unilateral por definição. Albers quer propor um modelo de operação a ser desenvolvido –no seu caso, o modelo é aquele no qual ele acredita: o da ordem, limpeza, racionalidade, como o de Mondrian. Albers:

*I think differently than the so called expressionists. I think art is not made to individuality, first. I think that is too narrow a viewpoint, I think art has a mission to educate... Reading Mondrian, the Dutch painter and a friend of mine, he tells you; keep order, keep straight, keep clean, and that's my mission, and I think I'll add something else; be related. Handle your life in relationship to your neighbor and don't think that your guts dominate the world. Art is demonstration of relatedness; relatedness to others...*<sup>56</sup>

<sup>55</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992., p. 519-20.

<sup>56</sup> 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.

Como Gropius, Albers, contudo, não pode concordar com a redução cromática neoplástica. Portanto, sua obra opera a abertura para a alteridade – o que confirma-se no seu uso de todo o tipo de cores, que nem chegam a constituir uma palheta, contaminadas que são pelo mundo real. O seu modelo de *clareza* é um jogo aberto ao espectador. Uma *proposição*, como ganhará sentido este termo nas gerações experimentais dos artistas norte-americanos dos anos 1960.

A partir da revalorização da obra e do pensamento de Albers por Donald Judd em suas declarações do final de sua vida, hoje já se reconhece o protagonismo histórico da obra de Albers na âmbito investigação da cor, e a ativação dos debates sobre as muitas e importantes questões levantadas pelo seu trabalho, em embates sincrônicos e diacrônicos com os meios onde a sua obra esteve atuante.

Ainda assim, não há como realizar uma abordagem profunda da obra de Albers sem que se reconheça a polêmica possibilidade: que as suas questões estivessem descontextualizadas, ultrapassadas, resolvidas num momento histórico anterior. Essa, contudo, é apenas uma de suas possíveis significações. Com a poderosa simplicidade das *Homenagens ao Quadrado*, o artista realmente conseguiu que esta se tornasse um *signo* de grande impacto e permanência; um *ícone visual*, não apenas do modernismo histórico, mas da atualidade de ser “absolutamente moderno”.

*All art demonstrates*

*Constant change*

*In seeing and feeling*

Vivemos hoje uma reavaliação do modernismo que permite, não só novas visões da obra de Albers, como também a leitura retrospectiva de sua recepção, em variados contextos. Uma obra torna-se histórica na medida em que continua vivendo no presente, promovendo interpretações diversas em diferentes públicos e gerando frutíferos diálogos com essas transformações de sensibilidade e olhar. Historiograficamente, nos opomos à ideia de obra na expressão do *Zeitgeist*; objetivamos, isto sim, a abertura da sua obra a interpretações mais livres. Afinal, a obra de Josef Albers manteve-se numa expansiva esfera de inegável e contínua influência sobre artistas de diversas gerações e diversos países, inclusive o Brasil.

Por isso, evitaremos um peso excessivo às informações biográficas, desassociando a sua obra de sua forte personalidade, em nome de uma vitalidade.

A tradição, tal como elaborada pelos historiadores, concebe as obras de arte como manifestações da história universal, enquanto que para os artistas, as obras formam uma tradição viva: manifestam-se materialmente e pertencem ao mundo contemporâneo, à medida em que continuam ativas e, portanto, influentes.

Se, para a Bauhaus de Albers, a questão era *como fazer sobreviver e incentivar a inteligência visual* num mundo onde tudo parece derivar num tecnicismo, no ambiente novaiorquino do final do século XX, inversamente, o importante era não mistificar a atividade artística num intelectualismo desencarnado. “*Color is a magic force*”, pronunciara Albers.<sup>57</sup> No ocaso da sua vida, Judd, que estava lendo muito Albers, atualiza a idéia de *força* da cor, substituindo a magia pela empiria, pela materialidade e a corporalidade no espaço: “*Space is now a main aspect of present art, comparable only to color as force*”<sup>58</sup> ... “*More than the so-called form, or the shapes, color is the most powerful force*”.<sup>59</sup> Aqui aparece a contribuição da ideia de *construção da cor* em Judd -a cor não aplicada, não identificada apenas à superfície, mas consoante à *estrutura* dos materiais, a *cor-material*: “*Color is like material... color, like material, is what art is made from.*”<sup>60</sup>

Depois de rever o significado racionalista/ funcionalista de sua obra sendo absorvida na primeira metade do século XX junto à difusão de valores gerais da Bauhaus; e esclarecer o seu legado fenomenológico, difundido principalmente com as *Homenagens ao Quadrado* na outra metade do século, é possível hoje, no século XXI, encontrar ainda uma terceira ordem de interesses, outras acepções, mais complexas e sutis.

Seguindo a própria definição de Albers para as suas cores –a de que elas seriam *orquestrações*–, vamos estabelecer para a sua obra um percurso *gráfico*, em ziguezague. Porque não *orquestrá-la*, fazê-la *interagir* sob diferentes contextos para, como em sua cor, verificar novas significações –conteúdos verossímeis-decorrentes destas relações? Assim como Albers faz um vermelho ficar *um pouco*

<sup>57</sup> ALBERS, Josef. Transcrição de comentários feitos na galeria Sidney Janis, Nova York, em 1952. Josef Albers Papers, Box 22, Folder 202. Citado em: HELFENSTEIN, Josef. **Klee and America**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.244.

<sup>58</sup> JUDD, Donald. *Some aspects of color in general and red and black in particular*. In: SEROTA, Nicholas . **Donald Judd** - Distributed Art Publishers, New York, 2004, p.147.

<sup>59</sup> idem, p.152.

<sup>60</sup> idem, p.158.

*mais ou um pouco menos vermelho. Não apenas a cor pode ser como um ator; também a sua obra. Por que não aprender com Albers?*

*The basis of interaction is the multiple content of each color: that each color is made of many. To put that red here next to this color and make it reddisher or greyer. Its interdependence with that other color becomes clear. Its face becomes just right for that place. To give that actor his part. To make that color social.<sup>61</sup>*

*A base da interação é o conteúdo múltiplo de cada cor.* Como uma destas, a obra de Albers pode revelar um conteúdo inesperado em interação com contextos diversos. Constituindo-a através do diálogo entre as obras, recoloca-se o regime de temporalidade da modernidade, sob o qual a arte de Albers realiza-se.

O ambiente artístico do pós guerra norte-americano ansiava por se ver livre do “peso” da tradição europeia; ainda que Albers estivesse vivo e, não apenas ativo, mas propondo questões contemporâneas e provocando diálogos nas obras de artistas norte-americanos, suas questões eram vistas como pertencentes ao *longínquo* passado modernista. Esta situação foi mudando lentamente, até chegar nesta *abertura*, que vem se postulando.

Hoje, percebe-se um esforço para reconhecer a atualidade da sua poética, abordando as suas questões para além dos *estilos*: diálogos muitas vezes intuitivos, inconscientes para os próprios artistas, como no caso de Donald Judd, que podem produzir trabalhos que, apesar de ter aparências em muito distintas, têm questões comuns. Isto quer dizer que muitas questões importantes, vivas para a arte contemporânea foram fortemente colocadas pela sua obra, e não pelos discursos historiográficos, o que provoca uma influência *muda*, que nem mesmo os artistas norte-americanos foram capazes de reconhecer imediata e claramente para si próprios: uma tradição atuante, mas, de certa forma, inconsciente. Neste escopo, a idéia de cor *variável, mutável* desenvolvida por Albers foi amplificada e reconduzida nas obras de artistas de linguagens as mais variadas. Pretendemos trazer à tona as diferenças entre as abordagens historiográficas e as atividades dos artistas com suas perspectivas surgidas de dentro de seus fazeres.

Neste ponto, demonstra-se a importância da cor para Albers. Principalmente a sua produção das décadas de 1950 a 70 é, efetivamente, *norte-americana*: havia transformado a sua obra. A sua *idéia de cor* diferencia-se do que fora produzido

<sup>61</sup> 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.

na Europa. A imigração produziu, em Albers, uma tensão entre as duas culturas, e desta, uma nova arte, fruto de novas experiências.

### 2.3.

#### **O método construtivo versus o problema da expressão e a recepção da obra de Albers no Brasil**

Em escala global, a obra de Albers havia contribuído fortemente para a afirmação da arte abstrata: desde a década de 1920, a sua obra já havia sido divulgada na Europa, em exposições individuais e coletivas -como aquelas sobre a Bauhaus e as do grupo *Cercle et Carré*;<sup>62</sup> nos EUA, também Albers era constantemente convidado a expor: somente entre 1936 e 41, ocorreram “mais de vinte exposições individuais em galerias norte-americanas”; em 1937, “pinturas de Albers foram incluídas na primeira exposição dos *Artistas Abstratos Americanos* nas galerias *Squibb* em Nova York”.<sup>63</sup>

No Brasil, foi a partir da série *Homenagem ao Quadrado* -apresentada publicamente na exposição homônima que itinerou pelas Américas entre 1964 e 67- que o pensamento da cor em Albers firmou-se com toda a sua coerência, assim como estava ocorrendo nos EUA.

Existem suposições acerca da influência da cor das têmperas de Albers sobre a obra de Alfredo Volpi antes mesmo da quarta Bienal de São Paulo, em 1957. Estas justificam-se pela participação de Albers no terceiro e último *Salão de Maio*, em 1939. Algo visto como uma pontual, mas incrivelmente precoce manifestação do interesse global pela sua obra, promovida pela difusão das ideias da Bauhaus.

---

<sup>62</sup> Logo, não se pode estender às histórias das variadas recepções locais aquela observação de Werner Spies sobre o que havia ocorrido nos EUA: que Albers, antes de 1960, “era considerado primordialmente um pedagogo que, no seu trabalho criativo, cultivava um tipo de arte construtivista, concreta”. No prefácio deste catálogo William C Seitz apresenta Albers e Vasarely como “os mestres da abstração perceptual”.

<sup>63</sup> The Josef and Anni Albers Foundation. **Josef Albers Chronology**. Disponível em: <<http://www.albersfoundation.org/Albers.php?inc=Chronologies&p=Josef>>. Acesso em 29/03/2011.



Figura 66. Xilogravuras e têmperas de Josef Albers expostas no 3º. Salão de Maio. São Paulo, 1939. Títulos: (xilogravuras) **White Circle** (1933); **Opera** (1933); **Viewing** (1933); **Aquarium** (1934); **Segments** (1934); **Diptic** (1934); (e têmperas com lápis sobre papel velino robusto) série **G Clef-G1** (*Clave de Sol G1*- 1935) e **G2** (1935).

Nas obras expostas no terceiro Salão de Maio, vemos uma demonstração de controle racional e planejamento. Note-se que não há exclusividade de formas geométricas; a abstração não se confundindo com a geometria; a *linha calculada* podendo ser também orgânica, expressiva. Especialmente a série “G clef” é importante por demonstrar a *transformação do formato* pela cor: as diferenças de luminosidade ressaltam áreas diversas do desenho.

“Diptic” é um jogo de alternância de forças, onde a diagonal destrói a regularidade da *grade*: uma associação à força vertical pulsante de uma catedral e da projeção luminosa dos vitrais sobre o chão de seu interior. As xilogravuras de Albers atualizam esta técnica tradicional. As linhas horizontais são *construídas* – não são os veios da madeira- explorando expressivamente a granulação.

Na têmpera amarela (G Clef-G1), amarelo e cinza se confundem, resultando numa diluição da hierarquia entre figura e fundo; a área branca do papel parece ser a única *base* do desenho. Já na têmpera *G Clef- G2*, notadamente, o azul claro se posiciona num plano atrás do azul escuro e este, por sua vez, serve de fundo para o verde e o cinza, que vêm para frente e tornam mais nítido o formato da clave. Neste conjunto de obras, já está explícita a intenção de Albers em perseguir a *ambigüidade*, tanto na linha quanto na cor. Albers começou essa série na Europa, continuando-a na América, e explica que estava interessado, nesse momento, nas *cores acromáticas* –a reflexão luminosa das superfícies, como explicamos no primeiro capítulo<sup>64</sup>. A imagem da terceira têmpera **G3**, em tons de cinza, também exposta, não foi encontrada, mas Albers desenvolve essa serie no portfolio de gravuras *Formulation Articulation*. Sobre estas, Albers declara:

*Four different temperaments of a very first group of serial variants derived from and named after an elaborated G-clef (or treble clef or violin clef), started about 1931 abroad and ended about 1935 in the United States. These were developed mainly in so-called colorless colors –various shades of greys plus black and white. These show that any shape permits and invites various readings, which are caused by changing associations and different reactions and which result all together in a change of meaning.*

*Such changes of meaning depend on altered relationships of the parts of the compositions, on changing contrasts and affinities (different groupings), on placement, and on more or less concentration or emphasis. All together, this changes the direction of our reading of the content of the pictures. This is where we begin and end our wandering through the picture, where we return to or meet again. On this journey we notice, first and most quickly: the large before the small, the loud before the soft, the bright before the dull; in short, all increased or intensified qualities and activities...*<sup>65</sup>

<sup>64</sup> “I had brought a series of ‘treble clef’ pictures from Germany, and continued on them in *Black Mountain*. Just black, white and grays. In 1939 I was again making such straight black and white abstractions. These ‘colorless’ colors have interested me again and again...” 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.

<sup>65</sup> ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation.** Thames & Hudson, 2006, Statements on Content portfolio I.



Figura 67. Portfólio 1:16, in: ALBERS, Josef. **Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, 2006.

As ambiguidades (*as mudanças de significados*) sugeridas pela obra de Albers foram finalmente por ele declaradas no portfólio *Formulation Articulation*. Suas intenções, desde a fase europeia, sempre giraram em torno da variabilidade. As suas séries não se desdobram numa síntese, numa *forma final* -cada trabalho é uma criação equivalente em força e qualidade, ainda que contenham características diversas.

Se compararmos esses trabalhos gráficos à pintura que Alfredo Volpi chegará ao final da década de 1940, supõe-se que essa exposição das obras de Albers o tenha influenciado decisivamente, principalmente quanto à transformação de sua técnica na decisão pela têmpera. Afinal, no Brasil, Volpi foi o primeiro a realmente compreender e processar produtivamente a obra de Cézanne e o Cubismo. Volpi representa, com sua obra, as complexas transformações sociais de um Brasil rural para o desenvolvimentismo dos anos 1950. As ambiguidades formais da obra de Albers podem ser comparáveis às ambiguidades entre forma e conteúdo em Volpi. Sobre esse aspecto, diversos autores concordam com a tese de Rodrigo Naves:

A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida. O abandono do ilusionismo perspectivista reforçou os limites físicos das obras e aumentou consideravelmente a presença dos elementos que as constituíam.<sup>66</sup>

A aparência *tectônica* da obra de Albers cabe perfeitamente nesta descrição e será um dos modelos a serem perseguidos pelos artistas brasileiros aderentes ao “projeto construtivo”. Antes disso, a “relutância formal” (semelhante à nossa so-

<sup>66</sup> NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo : Ática, 1997, p. 12

ciabilidade) que Rodrigo Naves encontra nas obras de muitos pintores modernistas brasileiros pode ser compreendida como uma inadequação entre forma e conteúdo. Sobre o trabalho de Anita Malfatti, Naves coloca: “são *temas* expressionistas representados de maneira mais ou menos expressionista”. A geração neoconcreta, finalmente, expurga a “relutância” dessas formas “sem desenvoltura”, concedendo-lhes determinação. Volpi, uma figura chave desta passagem, consegue uma unidade formal e expressiva ao optar pelo tonalismo coerente às suas figuras frágeis. Pode-se dizer que Volpi desenvolveu *a potência da cor como forma*, aprendida em Cézanne. Adaptando-a, porém, à sua visão de mundo arcaizante. A obra de Volpi, é, portanto, fundamental para a recepção da ideia de interação das cores porque já conquista uma alternância, um dinamismo proporcionado pelos contrastes, mesmo que com “pouco poder de ordenação”. Essas transformações cromáticas dóceis, assim como as pinceladas esbatidas, são perfeitamente coerentes com a expressão da obra em “estruturas amenas”. O uso da têmpera, mesmo que se tenha inspirado nas gravuras de Albers exibidas no Salão de Maio, porém, mimetiza o óleo seco por solventes das pinturas de Matisse. A opacidade conquistada (que Naves compara ao pó xadrez<sup>67</sup>) é uma forma de conseguir cores planas, absorventes, não moduladas. A dissimulação de precariedade volpiana, porém, pouco tem a ver com a audaciosa displicência aristocrática de Matisse.

O mais importante é que, apesar da beatitude de sua poética que se refere a uma sociedade ainda pré-industrial, Volpi conquista a estruturação racional do plano pictórico em si. Se nele há figuras, estas não obedecem à cor local ou a qualquer estrutura encontrada no referente externo, mas *são decididas na superfície atual do quadro*. Volpi, como Albers, pondera que a modernidade não precisa definir-se exclusivamente pela abstração. O que conta, mais que a planaridade destacada pelos norte-americanos, é a *reversibilidade* dos elementos, como coloca Paulo Pasta —é o que aproxima Volpi dos neoconcretos, “ele usa as cores para fazer espaço”<sup>68</sup>.

Essa *reversibilidade* é que confere dinamismo e ambigüidade à obra de Volpi, que Lorenzo Mammi associa a um caráter onírico, por “fusões e desloca-

<sup>67</sup> KLABIN, Vanda ; (e vários). **6 perguntas sobre Volpi**. São Paulo: Instituto Morera Salles, 2009, p. 36.

<sup>68</sup> KLABIN, Vanda ; (e vários). **6 perguntas sobre Volpi**. São Paulo: Instituto Morera Salles, 2009, p. 34-35.

mentos da memória”<sup>69</sup>, mas que pode ser localizada em qualquer pintor modernistas que já não se resignasse à autoridade dum racionalismo dogmático. Também Albers reverte a geometria numa complexidade insolúvel, só que no caso das suas *Constelações estruturais*, por exemplo, não são imagens encontráveis na memória. As formas abstratas são absolutamente inéditas –Albers se propõe, acima de tudo, um criador de novas formas. Mas, há uma significação mítica operando: as *Homenagens ao Quadrado* criam ambientes onde a fantasia ganha terreno e a mente se esvai. Neste ponto, apontamos a contribuição da justaposição das obras de Albers e Volpi. Como quando Mammi coloca (sobre a pintura sem título abaixo) que, “sem perder o rigor formal”, uma área de cor, na pintura de Volpi, reúne “dois significados”, podendo ser parede sólida ou espelho d’água; um chão vira teto, e assim por diante. Na pintura “marinha com sereia” (fig. 69),

por causa dessas manipulações visuais, o espectador se sente *dentro* do espaço entre as casas, como se estivesse avançando em direção à sereia. Esta, por sua vez, parece tanto uma figura pintada na parede quanto um ser flutuando no ar; o polígono azul abaixo dela poderia ser tanto chão quanto espelho d’água; a listra cinza à sua esquerda, tanto parede quanto espaço vazio atrás do pilar, pelo qual se enxerga a areia.<sup>70</sup>



Figura 68. VOLPI, Alfredo. Sem título, 1940/50. Têmpera sobre tela, 46 x 64,8 cm, coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Fonte: Mammi, op. Cit, p. 56.

<sup>69</sup> MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999, p. 30.

<sup>70</sup> idem, p. 31.



Figura 69. VOLPI, Alfredo. Sem título, c. 1948. Têmpera sobre tela, 54,5 x 73,3 cm, coleção Rubens Schahin, São Paulo. Fonte: Mammi, op. Cit, p. 60.

Também as formas abstratas de Volpi “flutuam num espaço mental, como os caracteres tipográficos e os números”<sup>71</sup>. A economia de meios com o máximo de aproveitamento, denotando inclusive uma ambigüidade é um procedimento que coloca Volpi numa posição fundamental do projeto construtivo brasileiro. Só que, diferentemente de Albers, Volpi “não tem proporção nenhuma”, segundo Alberto Tassinari<sup>72</sup>, suas estruturas “ameaçam ceder”, como coloca Naves. As formas flutuantes, sem esteio, todavia, são a original solução metacrítica que Volpi resolve contra o mecanicismo do contexto concretista de meados do século XX. É isto que faz o consciente (nada ingênuo) Volpi admirar a solução das cores ambíguas de Albers, confirmada na declaração que Vanda Klabin, de início, destaca no debate sobre Volpi ocorrido no Instituto Moreira Salles:

Na estrutura de sua pintura está presente o raciocínio de constelações e jogos cromáticos que podemos encontrar na pintura de Matisse, Albers, Mondrian e Morandi. Volpi dizia que ‘Mondrian não é muito pintor, Max Bill não é pintor, Picasso é mais desenho, já Albers é pintor. E Matisse, o mais pintor de todos’.<sup>73</sup>

Nota-se que Volpi tem uma paleta, composta por cores calcadas na tradição da pintura mural pré-renascentista, como em Piero Della Francesca e Fra Angelico. São o precioso azul ultramar, um denso verde, um vermelho escuro e um rosa

<sup>71</sup> MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999, p. 36.

<sup>72</sup> KLABIN, Vanda ; (e vários). **6 perguntas sobre Volpi**. São Paulo: Instituto Morera Salles, 2009, p. 40.

<sup>73</sup> KLABIN, Vanda ; (e vários). **6 perguntas sobre Volpi**. São Paulo: Instituto Morera Salles, 2009, p. 8, Apud: Araújo, Olívio Tavares de . **Volpi: projetos e estudos em retrospectiva, décadas de 1940-70**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993. Catálogo de Exposição.

oriundo deste. Para Mammi, “são cores atmosféricas”<sup>74</sup>: já não se apóiam no chão.



Figura 70. VOLPI, Alfredo. Sem título (fachada), final da década de 1950. 50 54,5 x72,5 cm coleção particular, São Paulo. Fonte: SALZSTEIN, Sonia, p 52.

Portanto, Volpi faz, dentro do limite individual de sua formação sentimental, uma original passagem para a modernidade na pintura, justificada em seu controle rigoroso da estruturação do plano pictórico, como atesta Mammi:

[Volpi] não perdeu o gosto do desafio; quer enfrentar em suas telas o espaço pictórico ampliado da arte contemporânea, que já não se deixa medir pelo desenho, e que é reflexo do espaço social, que já não se deixa medir por seu passeio. Quer enfrentá-lo, porém, com os meios artesanais de sempre, os únicos em que tem plena confiança –os meios de uma razão que constrói materialmente seus instrumentos: seu martelo, sua régua, seus pigmentos, seus motivos...<sup>75</sup>

As fachadas de Volpi têm o dinamismo de um ser, como vemos na obra sem título –fachada. As formas são frágeis porque estão isoladas, têm uma base estreitada, e a linha branca denota, gestalticamente, faces ingênuas, imersas e quase indistintas nas cores análogas dos seus nichos. Só o azul destaca-se, mantendo uma solidariedade com as duas outras *figuras*. No limite da abstração, Volpi tira partido da alusão figurativa das formas. De maneira distinta, Albers questiona a certeza positivista de uma *op-art*. A construção da cor é tão rigorosa quanto a construção do espaço, que são subvertidos de forma simétrica, em espelhamento, recorrência... sem nunca perder um ritmo e direção determinados – como vemos no vidro “Six and Three” (fig, 71). A tectônica de suas construções – linhas precisas,

<sup>74</sup> MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999, p. 36.

<sup>75</sup> MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999, p. 39.

ângulos regulares- impedem que o conjunto se torne sentimental. A lírica de Albers calca-se num método rigoroso, por isso a ambigüidade é ainda mais significativa. Ambigüidade sem aleatoriedade. O problema do surrealismo, para Albers, é perder o controle sobre as formas, tornando as figuras –um referente externo dado, já cheio de significados- para a sua expressão. Para Albers, o controle das quantidades, a proporção, é fundamental. A equação entre abstração e expressão se resolve no método de experimentação, a investigação de qualquer apresentação afirmativa exterior, literalmente virando-a do avesso.



Figura 71. Josef Albers. *Six and Three*, 1931. Vidro jateado, 55x35,9cm. Fundação Josef e Anni Albers.

Observe-se as folhas secas, surgidas ao acaso na bela Carolina do Norte (fig. 72). Albers tem um julgamento sobre elas: ele as *formaliza*. As folhas já vêm com uma série de características dadas: formas, cor, escala. Com uma só decisão –a moldura branca ou preta- elas parecem subir ou descer; ficam pesadas ou leves. O preto, ascendente, fica mais leve que o branco. Essa é a subversão de Albers -uma decisão do artista, não a aceitação de um dado arbitrário ao acaso. No entanto, a abertura ao acaso dos *objetos achados*– o fato de observar as potencialidades das folhas secas num passeio pelo campo- podem sim, ser aproximadas, com cuidado, de um surrealismo.



Figura 72. ALBERS, Josef. **Leaf Study II**. Ca 1940. Colagem de folhas sobre papel pintado, 36,8 x 46,7 cm. Fonte: WEBER, Nicholas Fox. **Josef Albers: A Retrospective (cat)**. New York: Guggenheim Museum, 1988.

Ainda que pudéssemos dizer que todas as sofisticadas compreensões formais da obra de Volpi possam ser creditadas ao aprendizado da obra de Cézanne, para esse artista, a obra de Albers funciona como um paradigma de um artista contemporâneo, desenvolvendo uma obra importante pela atualidade de suas formas irresolutas.

A obra de Volpi foi capaz de conjugar universos diametralmente opostos ainda nos anos 1940. Contudo, está claro na obra de Volpi o quanto ele arriscou-se ao forjar um enlace lírico entre um passado tão arcaico e um futuro tão *crystalino*.

Semelhante lírica Albers percebeu na obra de Paul Klee. Albers soube distinguir o romantismo literal das conquistas mais construtivas da obra de Klee, como *a cor em transparência*, e o *pensamento estrutural da linha e do plano* (percebe-se em Albers a influência depurada daqueles elementos mais construtivos, impessoais da obra de Klee). Se num quadro como *Quase levantando vôo* (fig. 73), de Paul Klee, as linhas e setas são estruturas geométricas, impessoais, mas que mantêm-se numa espera íntima -na irregularidade manual dos traços e num fundo rosa etéreo, difuso- em Albers, essa gestualidade humana é quase completamente eliminada. Na gravura *Duo B* (fig. 74), as formas irregulares de Klee são revisitadas em absoluta impessoalidade, em sua precisão, remetendo à máquina. Em Klee, há algo de artesanal e precário, frágil como em Volpi; em Al-

bers há sempre rigor e precisão absolutos. A obra de Albers não se permite ser vulnerável.

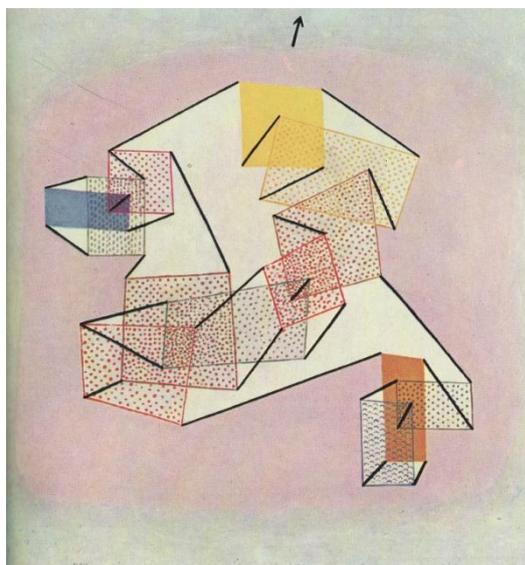


Figura 73. Paul Klee. *Hovering (Quase levantando vôo)*, 1930. Berna, Klee-Stiftung. Fonte: MARNAT, Marcel. Klee. New York: Leon Amiel Publisher, 1974.

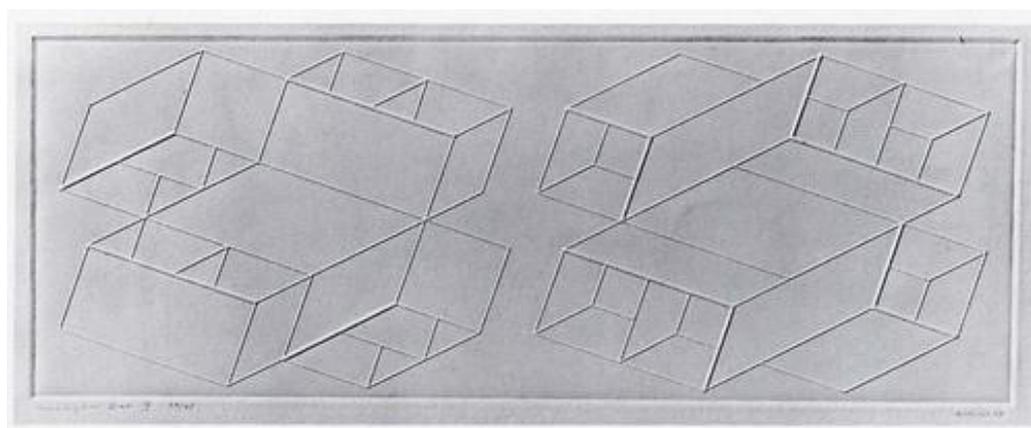


Figura 74. ALBERS, Josef. *Duo B*, 1958. Entalho sem tinta. 12.9 x 34.7 cm. folha: 56.4 x 76 cm. Doação do Sr. E Sra. Armand P. Bartos. ©The Josef and Anni Albers Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York.

O próprio Mario Pedrosa buscou compreender a base histórica do problema da percepção, no mais rigoroso dentre os seus escritos, fruto de seus estudos filosóficos em Berlim –a sua tese de 1949 sobre a *Gestalt*. Nesta, a teoria da *Empatia*, divulgada fortemente por Wilhelm Worringer, traduz-se, em Pedrosa, na perigosa equação entre subjetividade e objetividade. Vê-se que é sob esta dicotomia geral que ele construirá a sua fortuna crítica, ora defendendo, ora condenando a *expressão*.

Na elaboração de Pedrosa sobre Volpi, a *expressão* é tomada de maneira positiva. As linhas, “mal traçadas caligrafias”, compõem a “geometria extremamente sensível”...

...através da qual a marca pessoal inconfundível de Volpi aparece com todo o seu lirismo, permite, enfim, que as cores, libertas de qualquer sujeição a objetos ou coisas como encostos vibrem por si mesmas e dêem toda a medida de seu poder de afirmação óptico espacial e... expressivo.<sup>76</sup>

As *linhas mal traçadas* impedem a cristalização da geometria numa prática desumanizada. Já as suas cores, ao não mais se submeterem à ilusão espacial, e deixarem de ser “cores locais”, dão o salto construtivo, assim como as formas, que não mais dependem do referente externo –a natureza:

Mas pouco a pouco o artista bane qualquer sugestão de terceira dimensão ao verificar que ‘o volume destrói a cor’. O artesão da têmpera torna-se um colorista cada vez mais apurado. Seus planos libertam-se das convenções ilusionísticas e se concretizam realmente em planos na superfície. E nesse rumo, o pintor prossegue como que conduzido por uma espécie de fatalidade, até o abandono completo da sugestão figurativa.<sup>77</sup>

Neste caso, a *expressão* –sob uma configuração *calculada*- é um dado inalienável à criação. Dois anos depois, em 1959, Pedrosa chama atenção para o perigo da *auto-expressão* num artigo sobre a moda da chamada pintura *informal* ou *tachista* –o expressionismo abstrato transformado em *escola*:

Estamos assistindo agora à dominante de uma qualidade pictórica extremamente direta e, como tal, no menor grau possível de distância psíquica. É o plano da chamada expressão direta. Nele o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele.<sup>78</sup>

Também nas *Homenagens ao Quadrado*, Albers recusa-se a transformar em linhas os pontos de contato entre as *massas de cor*. Ele mantém a irregularidade das bordas, certamente, porque essa irregularidade confere ainda mais interação entre as cores –quanto maior a área de contato entre as cores, maior o efeito visual. Albers não esconde a aplicação manual da tinta, realizada com espátula; no entanto, esta aplicação repetitiva está longe de ser um *gesto*. Este é mais um elemento ambíguo de sua poética: vemos a fatura da pintura –há um dado artesanal-

<sup>76</sup> PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 57.

<sup>77</sup> PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 56-57.

<sup>78</sup> PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 37-38.

no entanto, trata-se de um *projeto calculado*: nestes traços, não há emoção alguma; não há um psicologismo do *gesto*. A significação decorrente das pinturas é conferida exclusivamente pelo conjunto, cujo caráter é de uma *construção*.

Infelizmente, não foram encontrados outros documentos que possam comprovar a reverberação de suas obras para outros artistas do período subsequente ao Salão de Maio. São estes os existentes sobre a exposição: a carta enviada por Albers a Flávio de Carvalho, contendo a lista das obras enviadas ao salão e seus preços de venda; a carta de agradecimento pelo empréstimo retornada a Albers por Carminha de Almeida -secretária do *Salão de Maio*- relatando que a exposição foi um grande sucesso (ainda que as vendas tivessem sido fracas); e o catálogo da exposição.

O catálogo do *Terceiro Salão de Maio* –ocorrido em pleno Estado Novo- tinha a ampla pretensão de registrar os primórdios do modernismo no Brasil, através de depoimentos de artistas, como: Lasar Segall -que realizou em São Paulo uma primeira exposição em 1913-, Anita Malfatti –sobre suas incursões no modernismo na Europa e nos EUA, Carminha de Almeida –sobre a semana de 1922-, Guilherme de Almeida, Tarsila do Amaral –sobre suas exposições em Paris-, Oswald de Andrade, e também sobre literatura, música, e o cinema de vanguarda de Alberto Cavalcanti.

Na exposição de 1934 da SPAM, mostrou-se obras de Lasar Segall junto às de outros grandes nomes –Picasso, Léger, Brancusi, Lhote. Os *Salões de Maio* aconteceram nos anos de 1937, 1938 e 1939. O primeiro contou apenas com artistas brasileiros, sem distinção entre abstratos e figurativos; o segundo trouxe abstracionistas ingleses -Ben Nicholson e Roland Penrose-; o terceiro, os estrangeiros Josef Albers, Alexander Calder, Alberto Magnelli, Jean Hélion.

O autor destaca ainda as ambição dessas iniciativas: “Já de saída, o ‘Primeiro Salão de Maio’ se pretendia nacional, com uma representação numerosa de artistas do Rio de Janeiro, como Santa Rosa, Guignard, Maxito Hasson, Alfredo Herculano e ainda Cícero Dias, do Recife”, e também Osvaldo Goeldi, Volpi e Flávio de Carvalho. O Segundo Salão de Maio “contou com a participação de um

grupo de surrealistas ingleses e de dois mexicanos”, como Ben Nicholson e Roland Penrose.<sup>79</sup>

No catálogo do Terceiro Salão de Maio, todavia, vê-se a tentativa de tradução das formas abstratas em *conteúdos, temas ou ideologias* refletindo a limitação do nosso pensamento visual –um realismo regionalista subordinado às vanguardas literárias desde a Semana de 1922, se considerarmos os artistas mais proeminentes, como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, e Cândido Portinari. Outro fator inibidor de um pensamento visual autônomo, que foi crescendo à medida em que os artistas foram se envolvendo mais com as políticas de Estado –como Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Plínio Salgado– era o fato dos debates, como os do *clube dos artistas modernos* acabarem “quase sempre derivando em discussões políticas”.<sup>80</sup>

Apesar de, no Brasil, nas décadas de 30 e 40, perceber-se o interesse literal nas artes plásticas pelos *temas* modernistas<sup>81</sup> –o primitivismo, a arte dos doentes mentais e das crianças, o surrealismo, o expressionismo e o teatro de vanguarda– não houve grandes possibilidades de se progredir um pensamento visual autônomo num contexto ideológico tão extremo. O Brasil teria que aguardar a abertura democrática do pós guerra.

<sup>79</sup> CARVALHO, Flávio de. **Recordação do Clube dos Artistas Modernos**. In: CARVALHO, Flávio de. **Catálogo do 3º. Salão de Maio**. São Paulo: Revista Anual do Salão de Maio no. 1, 1939/ Metal Leve: edição fac-símile, 1984. Páginas não numeradas.

<sup>80</sup> “Nessa época o Clube infiltrado de elementos de extrema esquerda política, alguns que nada tinham a ver com arte, apresentava um aspecto variado eminentemente pitoresco. Debatia-se em torno de tudo, mesmo as coisas que mais apelavam para a concordância, era absolutamente impossível fazer uma afirmação que ficasse em pé, por mais positiva, inocente e simples que fosse; toda e qualquer Idea era estraçalhada e destruída ou pelos elementos Cepticos ou pelos elementos cuja índole ou Forma política exigia essa exibição de sadismo. A direção do Clube, imbuída de liberalismo, acatava a polêmica arriscando com frequência o desacato... Era o início da decadência do Clube dos Artistas Modernos; as conferencias se tornavam mesquinamente turbulentas, ora perturbadas pela solenidade de elementos da direita, ora pela exuberância partidária de elementos de esquerda. Havia desaparecido tudo aquilo quanto pode ser chamado belo pela Ação do raciocínio, isto é, a capacidade que tem o homem de submeter as suas emoções às conclusões frias e duras do raciocínio, independente das suas idéias do passado” [sic]. CARVALHO, Flávio de. **Recordação do Clube dos Artistas Modernos**. In: CARVALHO, Flávio de. **Catálogo do 3º. Salão de Maio**. São Paulo: Revista Anual do Salão de Maio no. 1, 1939/ Metal Leve: edição fac-símile, 1984. Páginas não numeradas.

<sup>81</sup> Desde 1922, variadas iniciativas, em revistas e associações, haviam continuado as intenções da *semana de arte moderna*, em apoiar publicamente a arte moderna brasileira e compreender as vanguardas modernistas. A SPAM -*sociedade pró arte moderna*, e o *clube dos artistas modernos*, foram ambas fundadas em 1932. Diplomatas, artistas, engenheiros, escritores e intelectuais mantinham estreito contato com o que estava acontecendo em Paris.

Ainda assim, destacamos aqui a intuição de Flávio de Carvalho com relação ao aspecto da *autonomia formal*, uma *estrutura de funcionamento*, algo mais que uma *aparência* formal progressista na obra de Albers; Flávio preocupando-se, como ele, com o problema da expressão *versus* a *disciplina necessária à criação artística*, que Flávio chamaria de um *mentalismo*:

O que mais caracteriza o comportamento dos artistas como classe é a flutuação brusca das emoções, sem o devido controle do raciocínio. As emoções saltam de um pólo a outro em espaços de tempo pequenos, abaixo do normal. Ele é um selvagem, pula da tristeza à alegria, do ódio ao amor, do prazer à repulsa, com a mesma facilidade com que saltamos de um ônibus. E quando ele se mantém em um estado neutro e nivelado, de aparente passividade sonhadora, é um recalçado esperando o momento propício para despejar bruscamente o seu armazenamento de recalques. Isto acontece sobretudo com os melhores artistas, aqueles que mais se dedicam e mais se gastam na sua pintura, todos eles têm uma obsessão dominante qualquer, bem marcada e definida, irradiando de um jogo de complexos de inferioridade.

Essas observações (que encontram a sua polarização no surrealismo) não se aplicam ao artista abstracionista, que dia a dia caminha para uma forma pura de mentalismo.<sup>82</sup>

De maneira semelhante, Albers preocupava-se constantemente com a utilização do termo “expressionismo” com uma acepção românticista -calcada na ideia de criação sob uma *inspiração genial* - e como seu uso indiscriminado influenciava negativamente tanto a compreensão pública da arte quanto os artistas em seus processos criativos. Por isso, Albers fazia declarações constantes sobre o problema desse conceito:

*Imagine Duccio and Giotto, Piero and Greco 'expressing themselves'. And then to apply this term to Cézanne, looks funny... since the term self-expression dominates art-criticism.... superfluous if not artistic.*<sup>83</sup>

No Brasil, conclui-se que a principal contribuição para o desenvolvimento de um pensamento visual independente, capaz de participar de uma situação moderna internacional, ocorreu, da década de 1930 até a de 1950, efetivamente, *via arquitetura*: na construção efetiva -pelo alto nível de sua produção, e pela sua representatividade, reconhecida nacional e internacionalmente- e em revistas es-

<sup>82</sup> CARVALHO, Flávio de. **Recordação do Clube dos Artistas Modernos**. In: CARVALHO, Flávio de. **Catálogo do 3º. Salão de Maio**. São Paulo: Revista Anual do Salão de Maio no. 1, 1939/ Metal Leve: edição fac-símile, 1984. Páginas não numeradas.

<sup>83</sup> ALBERS, Josef. **The Papers of Josef Albers, 1910-1976, Box 82 – folder 04**. Orange, Connecticut.

pecializadas.<sup>84</sup> Nesta época, a *motivação* das artes plásticas ainda era, literalmente, retórico- política, visando sustentar uma “identidade” brasileira, uma “imagem” de nação -essa variando entre o exótico, o regional, e a adequação ao reformismo burguês internacional. Das artes, a arquitetura foi a mais bem sucedida em conseguir equilibrar as forças simbólicas demandadas nesse contexto político totalitário com a autonomia estética de seus criadores.

À parte da vinda de Max Bill, e da sua polêmica com a arquitetura moderna no Brasil, pensamentos mais progressistas oriundos da arquitetura haviam se expandido para outras artes e também para o ensino, consolidando-se com a criação dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 1948.

Entretanto, considerando-se a crítica de Max Bill à “falta de sentido e proporção humana”, direcionada principalmente ao prédio do Ministério da Educação e Cultura – o palácio Gustavo Capanema-, reconhecemos o caráter *palaciano*, *elitista*, a escala monumental desta primeira arquitetura modernista brasileira. Os seus *procedimentos construtivos* não foram modernizantes, nem industriais (reprodutíveis).

Somente nos anos 1950 ocorreu um fato importante para o desenvolvimento de uma modernidade efetiva no Brasil, levando-se em conta não apenas os resultados expressivos, mas também a racionalização dos *meios* de produção, dos *procedimentos*: o estabelecimento da escola técnica de criação por A. Reidy e Carmem Portinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953, junto a outros arquitetos, como: Maurício Roberto, Sérgio Bernardes, Wladimir Alves de Souza. Estes teriam realizado o “desvio do fio condutor de Lúcio Costa”, segundo a tese de Ana Luiza Nobre. A autora destaca a *lógica construtiva* em oposição ao ideal de *criação inspirada*:

Nossa hipótese é de que o fazer da obra dos arquitetos citados acima aponta para o limite de uma concepção que toma o arquiteto como um ser inspirado, investido da aura mítica da ‘criação’, e abre caminho para uma prática em que o arquiteto já não teme assumir-se como ‘técnico’, movendo-se fundamentalmente por um *ethos* coletivo que privilegia a arquitetura não como expressão individual mas como trabalho em equipe (*teamwork*).<sup>85</sup>

<sup>84</sup> como a *Forma*, e a *Base*, de Alexandre Altberg, arquiteto alemão formado na escola *Bauhaus* que, radicado no Brasil, teve importante atuação no início da arquitetura moderna carioca”. MONTEIRO, Paulo. Salões de Maio. **ARS**. São Paulo: USP. v.6, n.12, *julho/ dezembro*, 2008. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars.htm>>.

<sup>85</sup> NOBRE, Ana Luiza. Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). Rio de Janeiro, 2008, 2v. Tese (doutorado em História Social da Cultura) Pontifícia

A autora aproveita para relacionar o processo construtivo da arquitetura com os processos criativos em geral:

O que, por sua vez, nos permite pensar numa investida até certo ponto comum contra o mito da idealidade da forma que se impusera na produção de arquitetura moderna no Brasil, para por em circulação uma concepção de forma que se poderia dizer “aberta”, na medida em que fundamentalmente aderente a uma lógica processual, como tal, teoricamente expansível ao infinito.

De determinado ponto de vista, pelo menos, uma tal operação não deixa de sugerir um significativo deslocamento do racionalismo de matriz francesa (pelo viés corbusiano) para um eixo de coordenadas fundamentalmente germânico (via Max Bill e Escola de Ulm e, por extensão, a própria Bauhaus). Ou, por seu turno, um interesse crescente, a ser investigado com cautela, por questões que serão reencaminhadas no ambiente americano, em face do pragmatismo e da exacerbação da lógica do consumo com que afinal se defrontam os próprios arquitetos alemães ao emigrar para a América.<sup>86</sup>

Deste momento em diante, a notoriedade de Max Bill e de seu ideal bauhausiano de *integração das artes* continuado na Escola de Ulm apoiaria o estabelecimento do *design* no Brasil e o desenvolvimento das artes visuais em geral. A partir deste momento, nas décadas de 1950 e 60, pela racionalização dos processos criativos nas artes e na arquitetura, podemos encontrar uma reverberação da obra de Albers no Brasil.

Essas diferenças entre os contextos históricos dos EUA e do Brasil ao longo do século XX despertaram o interesse da curadora da *Fundação Anni e Josef Albers*, Brenda Danilowitz, por ocasião da recente exposição *Josef Albers - Cor e Luz- Homenagem ao Quadrado-* realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, 2009. Na apresentação do catálogo, Danilowitz, em *Josef Albers e o Brasil*, aponta as evidências de como esta situação diferia daquele ambiente novaiorquino onde Albers esteve atuante:

Em 1939, uma seleção de xilogravuras e pinturas a têmpera de Josef Albers foi exposta no terceiro (e último) Salão de Maio organizado por Flávio de Carvalho na Galeria Ita, em São Paulo. Numa época em que pouquíssimos marchands e museus nos Estados Unidos estavam abertos para a arte abstrata que ele abraçara, Albers ficou encantado ao saber que seu trabalho não apenas fora recebido com entusiasmo, mas também compreendido e valorizado no Brasil”<sup>87</sup>

---

Universidade Católica do Rio de Janeiro. p.34-35.

<sup>86</sup> Idem, p.34-35.

<sup>87</sup> DANILOWITZ, Brenda. *Josef Albers e o Brasil*. Catálogo da exposição “Josef Albers: Cor e Luz. Homenagem ao quadrado”, realizada no Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, 2009, sem número de página.

Se não podemos efetivamente afirmar a significância da obra de Albers para a arte brasileira entre as décadas de 1930 e 40 para além da perspicácia de Flávio de Carvalho, sobre década de 1950 no Brasil, contudo, temos mais informações. O primeiro contexto em que se reconheceu, de fato, a assimilação da obra de Albers no Brasil é o pós guerra, quando ocorreu o debate “figuração versus abstração”, junto ao desenvolvimento do “abstracionismo geométrico”; consoante à linha curatorial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, já evidente na sua exposição inaugural, em 1949 –*Do Figurativismo ao Abstracionismo*.<sup>88</sup> O MAM, por sua vez, atuou em São Paulo simultaneamente ao IAC –*Instituto de Arte Contemporânea*, do MASP. Na passagem da década de 1940 para a de 1950, as ideias do modernismo foram sendo observadas e continuadas, não só pelos pintores e poetas *concretos*, mas também por profissionais das diversas artes –propaganda, fotografia, cinema, *design*. E, logo depois, a relação entre a obra de Albers e as dos demais artistas do *movimento concreto*, desde o início, foi assumida.

As ideias modernistas identificadas com a *abstração* e a *objetividade da criação* seguiriam sendo difundidas pela década de 1950, imprimindo à obra de Albers uma significação associada à pedagogia, ora da Bauhaus, ora da Escola de Ulm. Estas foram assimiladas em geral, indistintas, sob as leituras da obra e das idéias de Max Bill, então diretor da *Escola Superior da Forma*, em Ulm.

A compreensão da obra de Albers no Brasil não pode ser dissociada deste fato: da referência unânime e geral da obra de Max Bill sobre os artistas abstratos brasileiros. À *unidade tripartida* -ganhadora do prêmio principal de escultura da primeira Bienal de São Paulo, em 1951- deve-se, reconhecidamente, a condição de *uma das obras mais influentes* para os artistas abstratos –concretos e neoconcretos- em geral.<sup>89</sup>

Em 1957, finalmente, na quarta Bienal de São Paulo, os artistas e mestres da Bauhaus são apresentados pelas suas próprias obras: Kandinsky, Klee, Schlem-

<sup>88</sup> BANDEIRA, João. **Arte Concreta Paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naify, e Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 8.

<sup>89</sup> Assim como havia acontecido com Alexander Calder, a obra de Max Bill ganhou, no Brasil, uma proeminência especial, comparável a de outras linguagens indiscutivelmente mais relevantes, como as de Mondrian, Malevich e Le Corbusier. Em especial, em 1950, o MASP realizou duas importantes exposições: a de Le Corbusier e a de Max Bill. Em 1953, Bill vem ao Brasil, provocando grande polêmica ao contradizer a unanimidade da “corbusiana” arquitetura modernista brasileira.

mer, Moholy-Nagy, Albers, Itten, e também de Max Bill<sup>90</sup> –ex-aluno da escola. Nesta, já aparecem as Homenagens ao Quadrado.

*A Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung, em Ulm, na Alemanha Ocidental)* contou, em 1954 e 1955, com a didática de Albers como um dos principais legados da Bauhaus original -ainda que os métodos da escola divergissem de seus cursos baseados na experimentação. Com a saída de Max Bill da escola, Albers distanciou-se. Para Albers, Tomás Maldonado –diretor da Escola a partir de 1956 -“... é um materialista que acredita na teoria antes da prática... em resultados premeditados. Contra os estudos fundamentais como eu os entendo... em Ulm, eles acham que podem solucionar isso cientificamente...”<sup>91</sup>

Esta diferença de perspectiva entre Albers e Maldonado sobre a *ciência* seria próxima dos argumentos neoconcretos, reunidos no manifesto de 1959, pela reconsideração do caráter experimental e libertador da geometria, e criticando o tecnicismo que acabou por permear a prática do *designer*, sob modelo de Ulm. Desta maneira, a obra de Albers, assim como a de Max Bill, foi importante para ambas as fases do *projeto construtivo* no Brasil. No neoconcretismo, a *Interação da Cor* difundida nas *Homenagens ao Quadrado* já seria assimilada com uma diferença fenomenológica atual àquele contexto. A obra de Albers esteve inseparável dos ideais de *experimentalismo* originais da Bauhaus, assim tendo sido compreendida pelos artistas brasileiros.<sup>92</sup>

Durante toda a década de 1950 ocorreu uma ampla transformação nas artes visuais no Brasil. Em 1952, os artistas *concretos* reuniram-se no *Grupo Ruptura* em São Paulo e, em 1953, no Rio de Janeiro, no *Grupo Frente*, deste advindo também os *neoconcretos*, em 1959. Esses tiveram a sua formação nos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, desde o final da década de 1940. O MAM do Rio de Janeiro possuía em sua coleção obras que bem representavam a arte moderna, como de Picasso, Mondrian, Brancusi, Léger e Calder. Em São

<sup>90</sup> BANDEIRA, João. **Arte Concreta Paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naify, e Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p.11.

<sup>91</sup> “Maldonado is a materialistic who believes in theory before practice... in known ends. Against basic studies as I understand them...In Ulm they think they can solve it scientifically”. 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.

<sup>92</sup> Em 1955, Niomar e Paulo Moniz Sodré –proprietários do jornal “Correio da Manhã”-viajam a Ulm para encontrar Albers. Niomar, então diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, estava envolvida no estabelecimento, desde 1953, do curso de desenho industrial da Escola Superior de Desenho Industrial, consolidado em 1962. Em 1956, Albers foi convidado pelo casal para uma visita ao Rio de Janeiro, mas tudo indica que a viagem não tenha se concretizado.

Paulo, as Bienais do MAM também contribuíram efetivamente para a consolidação internacional da historiografia do modernismo.

Uma vez que uma exibição pública -independente de ideologias- da obra de Albers tenha de fato ocorrido em diversos momentos no Brasil, devemos diferenciá-la do discurso generalizante contido num certo ideal de modernismo, construído na escola de Ulm –que toma a ciência como dogma-, principalmente porque esse discurso foi muito repetido e enfatizado em função da polêmica travada com os nossos arquitetos. A obra de Albers pede um tratamento específico pois mesmo que este tenha sido professor em Ulm, sua produção deve ser identificada primordialmente com o experimentalismo bauhausiano.

A fase mais importante da obra de Albers para a essa pesquisa –a partir de 1947, dada ênfase à cor- foi disponibilizada aqui no Brasil em pelo menos três momentos distintos: em 1957, na quarta Bienal de São Paulo, a obra de Albers esteve exposta no setor da Alemanha denominado “a arte da Bauhaus”, neste momento, fundamental para os primeiros artistas concretos; em 1964, esteve no Rio de Janeiro a exposição *Josef Albers: Homenagem ao Quadrado*; e no ano de 1969, quando Albers participa com as suas *Homenagens ao Quadrado* da décima Bienal de São Paulo.<sup>93</sup> Nestes Períodos, aproximamos a obra de Albers de artistas como Alfredo Volpi, Lygia Pape, e Willys de Castro, afastando-os principalmente da restrição dogmática da cor da paleta do *grupo ruptura*.<sup>94</sup>

A investigação da especificidade da condição brasileira durante as décadas de 1950 e 60 pode, não apenas revelar a participação de Albers no desenvolvimento da abstração e das ideias modernas no Brasil, como também esclarecer pelo menos aquelas duas versões públicas para a própria obra de Albers: a primeira, associada à leitura racionalista/formalista da Bauhaus; e outra associada às ideias *fenomenológicas* desenvolvidas pela sua obra nos EUA, fortemente identificadas com as *Homenagens ao Quadrado*. Isto, ressaltando que esses dois momentos devem ser traçados a partir da *recepção e desenvolvimento público* dos significados da sua obra: não se pode dividi-la em duas ou mais *fases*, pois os resultados alcançados na obra final já começaram a ser procurados desde a década de 1920.

<sup>93</sup> Ainda em 1969, o Museu de Arte Contemporânea da USP adquire a obra: *Homenagem ao Quadrado, Signo Raro*, uma ação que comprova a valorização local da sua obra.

<sup>94</sup> Registramos o esforço também considerável por parte da Fundação Albers em 2009, ao realizar a exposição *Cor e Luz - Homenagens ao Quadrado*, como uma manifestação de interesse de seus membros pela relação histórica estabelecida entre a obra de Albers e o Brasil, referindo-se especialmente à reverberação da exposição de 1964 entre os artistas locais.

Com este ponto de vista historiográfico, evita-se a suposição de que os artistas brasileiros tivessem *copiado* a obra de Albers, como um *estilo*. Ao contrário, é possível reconhecer na sua relação com as obras brasileiras uma significativa compreensão de suas ideias, que defendiam a originalidade, a *formulação* inovadora. Esses desenvolvimentos, no Brasil, podem ser redirigidos à obra de Albers e, nesta, provocar questionamentos atuais, desvendando aspectos até então pouco abordados.

A obra de Albers, afinal, é mais amplamente reconhecida por um *método*, uma *disciplina construtiva* desenvolvida na Bauhaus, que interessou a muitos outros artistas por indicar um caminho para *o controle moderno* dos meios e processos criativos.

Também no Brasil, na arquitetura, a ideia de *gênio individual* -que ofusca os reais procedimentos de criação, deixando de contribuir para as reais possibilidades de desenvolvimento das novas gerações- culturalmente preponderou sobre aquela de *colaboração criativa*, “racional”. Nos círculos especializados das artes plásticas, diferentemente, a herança da Bauhaus, personificada na obra de Albers e outros ícones construtivos, como Mondrian e Malevich, deixou uma marca muito forte nos artistas sobre a necessidade de desenvolverem um *método de trabalho* para atingirem os resultados desejados.

O mais interessante resultado que se pode alcançar ao comparar obras construtivas brasileiras às de Albers é a consciência neoconcreta de uma *ambigüidade* da percepção – *a diferença entre o fato físico e o efeito psíquico*- na obra de Albers, uma *expressão* que vai além da disciplina dogmática a que esta foi associada, ao menos institucionalmente, nos EUA.

No Brasil, apesar da influência mais explícita da obra de Albers ter acontecido sobre a de Lygia Clark -por ela ter entrado em contato diretamente com Albers através de carta e estar buscando *a expansão da pintura para além da moldura*, através do que ela chamou de *linha orgânica*- outro aspecto da obra de Albers foi mais relevante para o projeto construtivo como um todo. Aqui, a fenomenologia é diversa: passa por uma relação com o corpo mais íntima, pessoal, entendida num processo de libertação da *psiqué* individual. No Brasil, a arte recoloca constantemente a questão *afetiva* –uma estruturação intelectual pessoal, íntima e fun-

damental. Não há um contexto equivalente ao norte-americano, no qual o indivíduo participa da esfera pública, com plena ciência de si; onde ao indivíduo possibilita-se uma colocação verdadeiramente pública, internacional, para um espectador mais geral. Aqui os espaços são mais protegidos e delimitados, sabendo-se mais especificamente a quem destinam-se as falas que as obras são capazes de propor.

No manifesto está muito claro como o problema não estava nas obras, mas na interpretação teórica destas, que excluía a *expressão*.<sup>95</sup> Está explícito no texto: além de abordar a questão do espaço real, “o neoconcreto repõe o problema da expressão”, superando “as relações mecânicas que a Gestalt objetiva... as reações de estímulo e reflexo” e ainda, “transcendendo as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc.”. Assim, “as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação”.<sup>96</sup>

Ferreira Gullar escreve -na série de artigos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil entre 1959 e 1960- especificamente sobre Albers, citando as suas mais famosas declarações sobre *economia e clareza* e os seus processos criativos, dentre eles, o estudo dos materiais: “é pelo experimento sem compromisso que vão se abrindo as portas da expressão”. Gullar demonstra tê-lo compreendido bem, principalmente com relação às obras em preto e branco: “trata-se de uma arte sem metafísica, que lida com os dados imediatos da percepção mas que, por isso mesmo, revela a complexidade e ambivalência do perceber”. Sobre as *Constelações estruturais* e a *Transformação de um Esquema*, ele destaca a ambigüidade de sua linha: “Albers de fato parece tocar um limite da formulação visual nessas construções lineares, a um tempo precisas e ambíguas, em que ele procura talvez aprender em estruturas cristalinas a fugacidade da percepção... onde a forma tenta atingir a imaterialidade da idéia”.<sup>97</sup> Certamente, não é apenas essa a influência de Albers sobre Lygia Clark. Mesmo ela não sendo uma colorista, a cor de Albers, entendida fenologicamente por Mario Pedrosa e Gullar, contribuiu para se conceber a percepção via *ação corporal*:

<sup>95</sup> A principal “tomada de posição” do *manifesto neoconcreto* deu-se contra a “perigosa exacerbção racionalista” da teoria, que abordava os principais artistas não-figurativos modernistas sob uma “noção mecanicista de construção”.

<sup>96</sup> Republicado em: GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969, p. 283-288.

<sup>97</sup> Gullar, Ferreira. **Albers e outros**. Republicado em **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969, p. 227-229.

Não são menos significativas, dentro de sua obra, as experiências cromáticas, em que se destaca a série *Homenagem ao Quadrado*. Aqui, como nas gravuras e desenhos, Albers se mantém no nível do diretamente percebido: a cor é acontecimento do mundo físico, a manifestação de um tipo de energia visual. Com a objetividade de um experimentador, procura captar essa energia, controlá-la e torná-la perceptivamente evidente, opondo-lhe uma forma rigorosa –o quadrado- e a Ação de outras energias dissonantes ou complementares. Como bem observou Mário Pedrosa, Albers consegue, assim, dar ao quadrado uma qualidade fenomenológica, de coisa viva. Pode-se acrescentar que, dentro da obra de Albers, esses trabalhos de pintura parecem corresponder a uma necessidade de carregar de significação perceptiva, material, sensual, as estruturas lineares das *Constelações*, onde a forma tenta atingir a imaterialidade da idéia.<sup>98</sup>

Para a arte neoconcreta, mais importante que a *expansão para o espaço*, a cor de Albers contribuiu para a reavaliação do *papel da percepção* no processo de criação e significação, para além da contemplação. A experiência da cor é real, atual, não é uma metáfora ou ilustração de um conteúdo preexistente. Ainda mais importante, é a afirmação da *dissonância* e da *ambigüidade* num objeto que não tem nem um conteúdo comunicativo nem uma função objetivamente definidos, a definição é concreta: resolve-se no plano.

A obra de Albers é didática, não no sentido de transmitir conhecimentos prontos, mas de estimular o espírito crítico, a reflexão autônoma. E isto está patente no tipo de influência que a obra de Albers exerceu sobre muitos artistas brasileiros, que não copiaram a sua obra como um estilo, mas reconheceram a idéia de ambigüidade como uma reação à exacerbação do racionalismo limitando a criação na geração anterior, concreta, pioneira do projeto construtivo no Brasil.

Neste panorama, o *projeto construtivo* constituiu um laboratório inédito, uma verdadeira *tradição* pela sua continuidade e pela excepcionalidade em ampliar as esferas de discussão sobre os fenômenos visuais. E excepcionalmente longa em comparação com o contexto artístico internacional. Enquanto, desde os anos 1980, fora do Brasil duvidava-se da herança moderna, continuamos acreditando na *positividade* da arte –na possibilidade dos objetos artísticos em colocarem afirmações amplas, gerais sobre uma determinada cultura. E a sua manifestação icônica -a geometria-, desde a década de 1950 é compreendida desta maneira –afirmativa- no Brasil.

Na arte brasileira, há uma longevidade excepcional do *construtivismo*, que nunca chegou a institucionalizar-se num *dogma*. Estava fora da disputa entre con-

---

<sup>98</sup> Idem.

cretos e neo-concretos a questão das origens: elas eram as mesmas –as vanguardas construtivas- evidentes e assumidas por ambas as vertentes. Os neoconcretos trataram de oxigenar essa tradição construtiva, *reaprender* com ela: questionaram a rapidez com que os concretos a tinham assimilado, mas continuaram considerando-a indispensável para a superação dos nossos arcaísmos culturais.

Tanto na língua portuguesa quanto na inglesa, não existe um termo que diferencie a *expressão calculada* da *auto-expressão*.

A arte concreta foi recusando qualquer tipo de *gesto expressivo*, porque esse conceito foi entendido exclusivamente como *auto-expressão inconsciente*. Esta aversão provocou a exacerbação da impessoalidade da escola de Ulm nos artistas concretos. Este difícil equilíbrio entre intuição, expressão e racionalidade, onde se dá a *mediação da intuição pelo intelecto* está na base da pedagogia de Albers e de seu processo criativo: deixar a mente operar livremente, ao mesmo tempo julgando, distinguido, escolhendo. Experimentar é escolher, descartar, verificar. Em Albers, esta é a *ciência* que guia a sua obra: a manutenção do espírito crítico de verificação científica.

Em “Neoconcretismo”, Ronaldo Brito vai além da especulação filosófica da linguagem e aprofunda a questão da *expressão* como um dos principais valores para que este movimento superasse o mecanicismo do processo concretista. Já no manifesto neoconcreto de 1959, é reveladora a precoce capacidade destes artistas absorverem a idéia de *ambigüidade* da obra de Albers -ainda que esta não corresponda exatamente ao existencialismo francês que fomentava no Brasil a fenomenologia como base filosófica para a superação dos dualismos conceituais.

Ronaldo Brito destaca que é a própria ciência contemporânea a origem da abertura filosófica de Merleau Ponty, dando como exemplo a fita de Moebius, tornada escultura por Max Bill, icônica para o neoconcretismo no Brasil. Não mais desejando a adesão irrestrita à indústria, por a compreenderem como a diluição da esfera artística, a reconsideração da *expressão* por esses artistas neoconcretos esbarra, nesse momento, na relação entre *arte* e *cultura*. Para o autor, a crítica neoconcreta ao pensamento mecanicista...

[...] voltava de certo modo a um vetor imponderável – a expressão, algo que não podia ser determinado pela estrita manipulação de informações visuais... Com Merleau-Ponty, para Gullar o principal teórico de suas manobras anticoncretas, vinha não apenas a fenomenologia, mas até um certo existencialismo. Enquanto a *episteme* concreta incluía o homem sobretudo como agente social e econômico, apesar da propalada autonomia da cultura, o neoconcretismo repunha a colocação do homem

como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto: tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho de arte. Resgatava-se a noção de subjetividade contra o privilégio de objetividade concreta.<sup>99</sup>

Os neoconcretos fazem uma crítica declarada ao concretismo que, para eles, compreendeu as linguagens construtivas com *senal trocado*. Ao invés de levar a arte para a indústria, quis industrializar, mecanizar a arte. Percebendo esse perigo, os neoconcretos rapidamente recolocaram a arte em sua esfera autônoma, sendo a obra de Albers um importante modelo da equação entre disciplina construtiva e expressão, numa construção moderna.

O mais forte registro da assimilação de um fazer albersiano no Brasil – considerando a sua ênfase no método e na experimentação- teria se realizado na didática de Ivan Serpa, registrada na produção de seus alunos -os artistas neoconcretos. Estes “retornam ao humanismo” operando com o mundo material; coesos, em “duas vertentes amplas”, que Ronaldo Brito nomeia como: a *sensibilização* (o vértice da tradição construtiva); e a *dramatização* (o rompimento da tradição construtiva).<sup>100</sup>

As operações plásticas dos artistas neoconcretos acabam por assemelhar-se muito com os exercícios experimentais do *Vorkurs* albersiano, principalmente o estudo de materiais, sem distinção hierárquica entre os tradicionais e industriais. É o que permite sua influência em obras tão distintas, como a gravura de Lygia Pape, relacionável à gravura de Albers “Segments” (1934, figura 65) –por tirar partido da madeira numa forma geometrizarante-; e os bichos, de Lygia Clark, em muito similares às construções de papel nas aulas de material (como discorreremos no capítulo 1).

<sup>99</sup> BRITO, Ronaldo. Op. cit., p. 57.

<sup>100</sup> “Ambas tinham em comum, é claro, uma posição crítica diante do empirismo concretista (que se manifestava por um teorismo, até), mas que nem por isso deixava de ter uma idéia mecânica da produção de arte e temiam especialmente a perda da especificidade (e da “aura”) do trabalho”.BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999, p. 58.

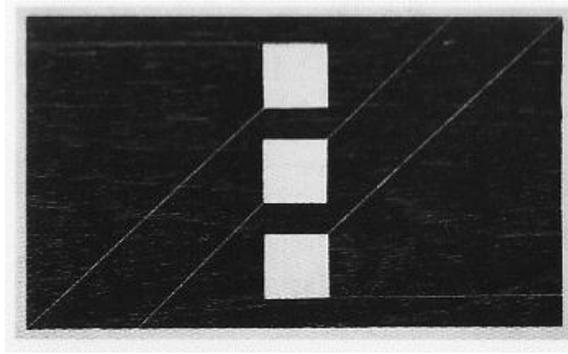


Figura 75. PAPE, Lygia. *Tecelar*, 1958. Xilogravura sobre papel japonês, 19,5 x 33cm. Coleção Lygia Pape, Rio de Janeiro.

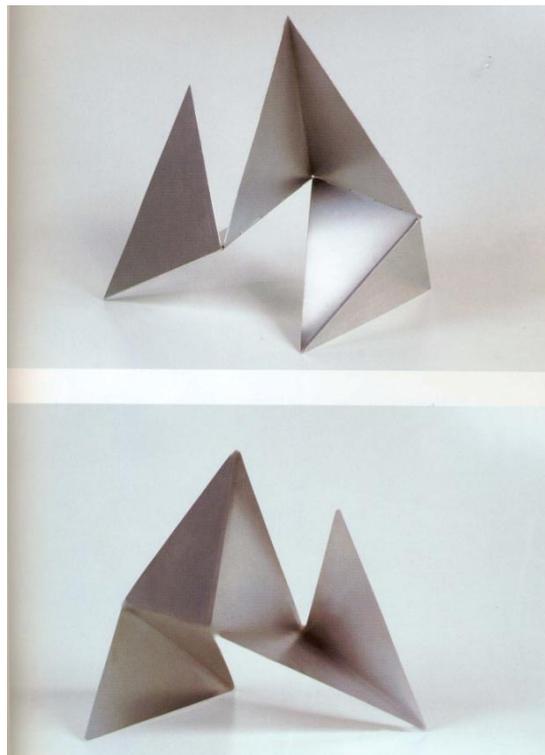


Figura 76. CLARK, Lygia. *Bicho*, década de 1960. Alumínio, 31 x 30 x 35 cm. Coleção Hercules Barsotti.

Até mesmo fora do Brasil, já houve o reconhecimento desta relação entre Lygia Clark e Albers. Yve-Alain Bois -que foi próximo de Lygia em Paris, na virada das décadas de 1960 e 70, em entrevista concedida a Jane de Almeida, depõe sobre a abertura da Lygia para diversas linguagens e modos de pensar, e como essa postura o marcou profundamente:<sup>101</sup>

Eu a conheci [em 1968] quando ela estava voltando de Veneza, depois de expor na bienal daquela cidade... Ela me ajudou a fugir completamente de uma interpretação muito rígida e fraudulenta da abstração, em especial de Mondrian, figura dominante na Europa de então. Foi ela quem me pôs na trilha de um Mondrian que nada

<sup>101</sup> ALMEIDA, Jane. Trad.: Marco Grimaldi. **Ideologias da Forma: Entrevista com Yve-Alain Bois**. In: *Novos Estudos – CEBRAP* no. 76. São Paulo, Nov. 2006.

tem a ver com aquele monge neoplatônico, mas que era mais algum tipo de destruidor antiformalista.

E o mais interessante, o depoimento sobre como Lygia achava Albers *surrealista*, num contexto de relativização da geometria, numa conversa sobre Mondrian:

Mas Lygia mudou totalmente minha visão a respeito desse tipo de abordagem. Ela também achava [Josef] Albers surrealista e não sabia, assim como eu, que algumas outras pessoas pensavam o mesmo (estou pensando, por exemplo, no crítico de arte americano Gene Swenson). Eu nunca tinha pensado em Albers como surrealista, mas, quando ela explicou, fez sentido para mim. Ela também me fez compreender que a postura adotada na época (especialmente por Seuphor) entre o gesto e a geometria era simplesmente falida intelectualmente... Ela preferia Merleau-Ponty, sobre quem conversamos muito, mas me fez ler Winnicott e outras coisas do gênero.<sup>102</sup>

O fato de Lygia encontrar logo uma semelhança entre a obra de Albers e o surrealismo é um tipo de *abertura* possível num país, como o Brasil, onde não ocorrera a institucionalização extremada do modernismo, como nos EUA. O que impede, contudo, a aproximação entre as obras de Albers e Lygia é a separação dos caminhos que os dois iriam tomar ao “tocarem” o intelecto. Ela opta pela fundamentação do inconsciente; ele usa a arte como um curto-circuito da lógica. Daí em diante, sobre a dissolução do objeto em Lygia, Bois declara não conseguir mais ter certezas:

[...] há duas partes em seu trabalho, e não sei o que fazer com a parte mais recente.

Percebe-se uma evolução gradual fora do objeto e para dentro de algum tipo de prática e para algum tipo de trabalho coletivo que ela fez em Paris, na Sorbonne[...]

Bem, acho que o mercado de arte é algo muito corrupto e que ela nutria uma certa aversão à Bienal de Veneza. Mas não me parece que seja essa a causa principal. Acho que a causa principal é simplesmente uma espécie de lógica do argumento. Você passa do *Plano* para os *Bichos*, e o objeto torna-se interativo com o espectador — mas ela não usava essa palavra, ela usava "participante" — e, num certo momento, o objeto deixa de ser necessário. O principal estava na interação entre o participante e o objeto, que vai se tornando mais um acessório de palco que qualquer outra coisa. Então, isso é lógico, muito coerente, creio eu.

Minha formação é estruturalista, Barthes foi meu professor e, basicamente, a idéia por trás dessa forma de crítica e desse modo de análise é que não se podem separar forma e conteúdo, pois essa é uma separação equivocada, inexistente. A forma

---

<sup>102</sup> idem.

sempre carrega um significado, e o significado mais profundo, ou mais importante, está sempre no nível da forma, não no nível do referente ou do conteúdo iconológico.<sup>103</sup>

Em Albers permanece, num nível paralelo, a crença no objeto, na semânticidade da forma. Ainda assim, em sua obra há algo de incompreensível e insolúvel, uma *contradição* inerente, que é mais *segura* que o surrealismo, resguarda-se ao basear-se num conhecimento herdado. Mais antigo ainda que a instabilidade do *self* dos poetas românticos. A contradição em Albers é uma certeza: de não haverem formas absolutas. A instabilidade, a abertura dos resultados na interação entre os indivíduos é também a proposição de Albers para as suas cores. Ambos querem enfatizar a transformação do homem, do espectador, num sujeito ativo. Albers ressignifica o *Esclarecimento*, enfatizando que o que importa é o jogo construtivo, num ambiente democrático. Lygia aborda a reconstrução do EGO e reconhece, nas *constelações estruturais* de Albers, uma contradição, que suspende certezas, obrigando o espectador a reavaliar-se, recolocar-se.

Um importante momento da tese de Ana Luiza Nobre é quando se esclarece a distinção entre *Form* e *Gestaltung*, pela declaração de Mies van de Rohe:

Não me oponho à forma (Form), senão unicamente à forma como meta. [...] A forma como meta desemboca sempre em um formalismo (Formalismus). Pois implica um esforço que não se orienta para o interior, senão para o exterior. Porém só um interior vivo pode ter um exterior vivo. [...] Este é o critério. Não valorizamos o resultado, senão o princípio do processo de formalização (Gestaltung prozess).<sup>104</sup>

Logo: a forma como meta é formalismo, segundo Adorno<sup>105</sup>. *Gestaltung* é formação ou formatividade, é um gerúndio, um processo.

Aqui revela-se a complicação do *jogo*. A ativação lúdica do espectador acabou derivando as experimentações artísticas dos anos 1960 e 70 em entretenimentos banais, inocentes. O formalismo ao qual as obras todos os pioneiros modernistas, em geral, acabam por serem associados, em função de uma historiografia forte construída nos EUA, acaba produzindo uma reação inversamente proporcional no

<sup>103</sup> idem.

<sup>104</sup> NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sim artificio*. Citado em: NOBRE, Ana Luiza. Op. Cit., p. 48-49.

<sup>105</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 36.

chamado pós-modernismo, quando toda forma pode ser autoritária, acabando por tudo derivar num processo totalmente aberto.

Por defender tanto o processo quanto a forma final, a obra de Albers contribui para o *Esclarecimento*, tanto tornando o espectador consciente, quanto revelando a sua responsabilidade neste processo, a sua potência. Esta carga de reflexividade não exclui a emoção, e é nesse equilíbrio que a obra de Albers opera. Lembrando que a consciência da individualidade se desenvolveu, no Ocidente, na poesia lírica.

Ou seja, a obra de Albers tem a capacidade de mostrar-se tanto como uma crença na forma, quanto na crença de um processo, no fazer artístico; no olhar crítico individual e na metáfora de construção social. Para conquistar tais objetivos, a *reversão* é um método. De questionamento; equivalente ao espírito crítico.

Esse é um método criativo e de verificação em Albers: colocar-se num outro lugar, em outra perspectiva, vulnerável, numa condição de ensaio. Desta forma, evita-se que a expressão inconsciente –acrítica– seja tomada como forma final, a ser apresentada publicamente. A expressão intuitiva é apenas uma etapa intermediária do processo criativo, quando se acumula experiências –erros e acertos. O público não precisa ver os erros, não precisa participar de todo o processo. Albers não pára na *gestaltung*, não se atém ao processo pelo processo; em respeito ao espectador, ao nível do diálogo, ele objetiva uma forma forte, sintética, depurada pela verificação –experimentada, sábia, não apenas expressa de imediato.