

4

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

[...] *some consider color an accompaniment of, and subordinate to, form or other pictorial content. For me, color is the means of my idiom. It's autonomic.*¹

Josef Albers

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

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

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

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

¹ 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.

pragmatismo norte-americano. Não se é possível aplicar a máxima *it is what it is*. A sua obra abre um campo de possibilidades, não traz respostas e afirmações reconfortantes, mas provoca a transformação do sujeito num ser responsável pelas suas decisões. Nessa suspensão das certezas, Albers coloca ao observador uma tarefa. A ele caberá cumpri-la intelectualmente, com determinação, perseverança e discrição.

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

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

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

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

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

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

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

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

A grade de Albers não é prescritiva. A série “Homenagem ao Quadrado” transformou-se num dos grandes signos abstratos do século XX. Amplamente

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

Hoje, temos afastamento para verificar certos significados simbólicos na obra de Albers: vemos que sua origem católica permitiu o investimento de um dado atemporal nas suas cores. Albers permitiu que a singeleza, uma certa pureza devocional, franciscana, impregnasse suas calculadas construções. Este fator arcaizante, latino, talvez tenha sido forte o suficiente para transformar a obra de Albers numa referência constante para os artistas brasileiros, principalmente porque vinha envolto com a determinação de uma *forma forte*². No caso brasileiro, enquanto nos víamos às voltas com uma enorme dificuldade estrutural de modernização, a obra de Albers, além de seu evidente racionalismo, também continha algo do nosso afeto, inquestionavelmente condizente com as premissas mais progressistas, um ícone da modernidade. É o que permite uma idéia de harmonia mais dinâmica.

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

² A partir da tese de Rodrigo Naves em: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo : Ática , 1997.

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

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

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

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

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

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

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

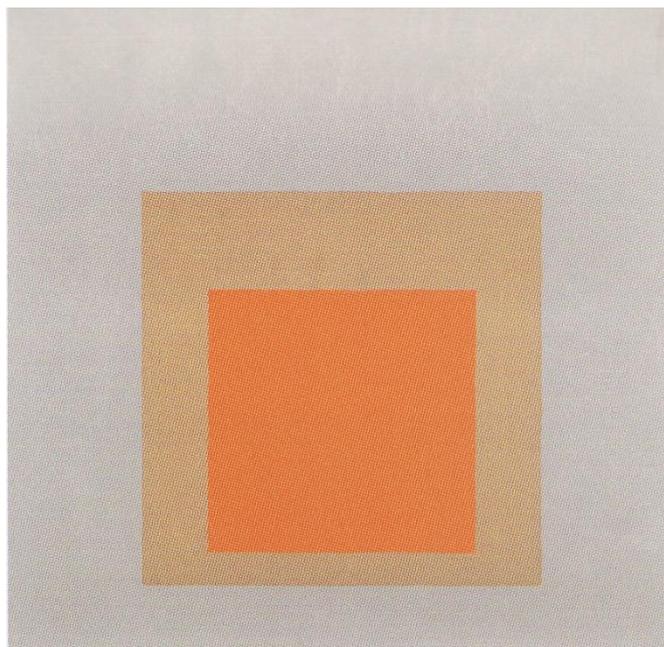


Figura 111. *Homage to the Square -Preparedness* (Prontidão), 1968. Óleo sobre aglomerado de madeira 76,2 x 76,2cm. Yale University Art Gallery. Doação Anni e Josef Albers Foundation.