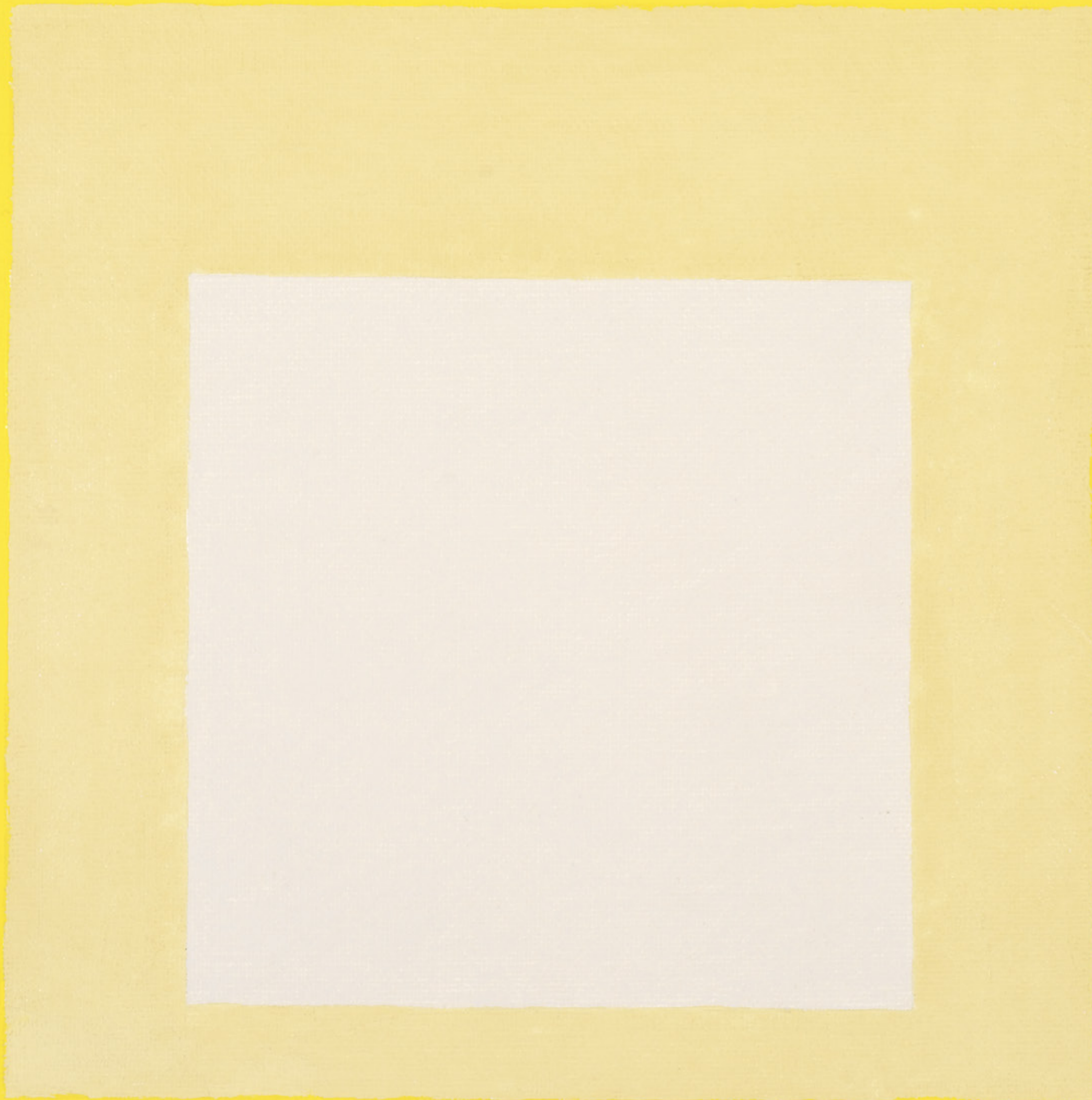


JOSEF ALBERS: SOLAMENTE EXPERIMENTANDO CON EL COLOR

JOSEF ALBERS: ONLY EXPERIMENTING WITH COLOR



Nicholas Fox Weber

Ba Universidad de Columbia _ Ma Universidad de Yale _
Director Ejecutivo the Josef and Anni Albers Foundation.
B. A. Columbia University _ M. A. Yale UNIVERSITY _
Executive Director, The Josef and Anni Albers Foundation

Traducción _ Translation: José Ignacio Molina.

La primera parte de este artículo rememora visitas al estudio de Josef Albers, quien mostraba y explicaba a sus alumnos y cercanos sus experimentos con color, manifestando su vivo entusiasmo por los efectos cromáticos. Se destaca que en sus múltiples homenajes al cuadrado, Albers no solo encontraría un vehículo para demostrar que los colores alteran su apariencia de acuerdo con sus entornos, sino también para contradecir la realidad e inducir la incredulidad del observador. La segunda parte revisa, a través de citas, la controversia suscitada tras la aparición de *Interaction of Color* en 1963 y devela la reacción emocional de Albers frente a las ocasionales críticas.

The first part of this article evokes visits to Josef Albers Studio, where he showed and explained his experiments with colour to his students and friends, expressing his lively enthusiasm for the chromatic effects. The case is set forth that in his multiple homages to the square, Albers not only would find a vehicle to demonstrate that colours alter their appearance according to their surroundings, but also to contradict reality and induce incredulity in the observer.

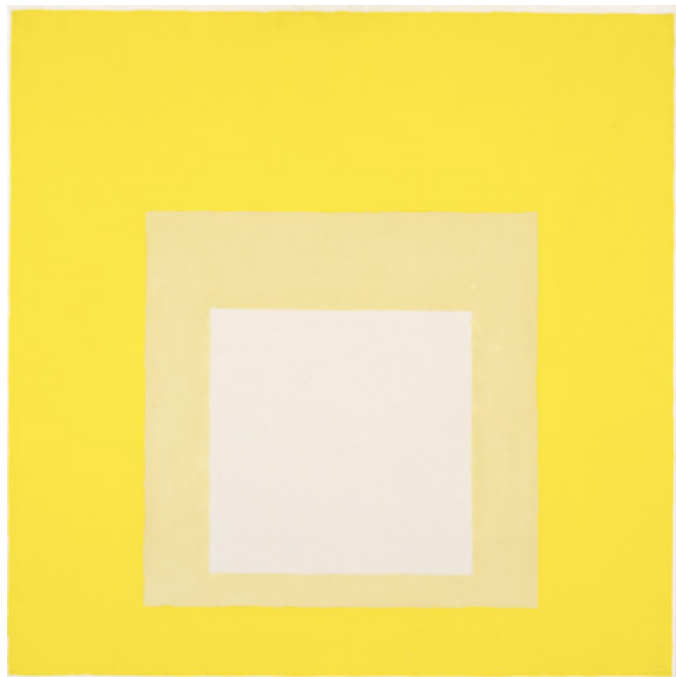
The second part reviews, through quotes, the controversy originated after the publishing of *Colour Interaction* in 1963 and reveals the emotional reaction of Albers to occasional criticism.

Homenaje al cuadrado _ percepción _ efecto _ *Interacción del color* _ Arthur Karp.

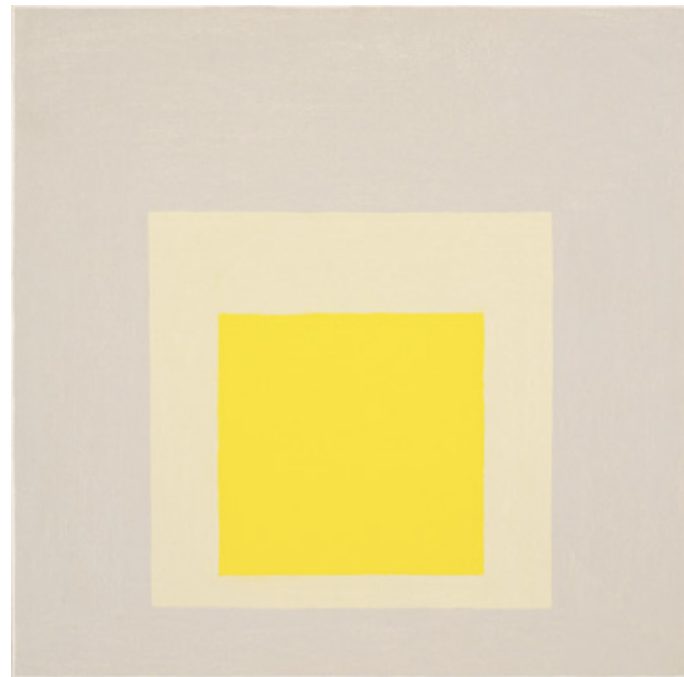
Homage to the square _ perception _ effect _ *colour interaction* _ Arthur Karp.

La mayoría de las personas lo conocen como “El hombre de los cuadrados”. Durante los últimos veintisiete años de su vida, Josef Albers realizó más de un millar de sus “Homenajes al cuadrado”, pinturas e impresos en cuatro cuidadosos formatos que le dieron al color una voz sin precedentes. Él los llamaba “platos para servir color”: vehículos para la presentación de diversos climas y efectos de color, sobre todo para demostrar cómo los colores sólidos cambian de acuerdo a sus posiciones y entornos. Josef Albers diría a aquellos que fuimos lo suficientemente afortunados como para estar parados junto a él en su estudio, con paneles vibrantemente coloreados frente a nosotros: «¡Miren! Se van hacia adentro y hacia afuera al mismo tiempo. Son planos y bidimensionales —Josef estiraría ambas manos hacia fuera, comenzando con ellas juntas, y después haría un amplio

movimiento para separarlas a lo largo de una superficie plana, abriendo sus brazos como alas—. Y al mismo tiempo se mueven de vuelta hacia el espacio, hacia la tercera dimensión, y luego vienen hacia nosotros, adentro y afuera, afuera y adentro». Aquí, él pondría su mano derecha con los dedos estirados paralela al piso, moviéndola incrementalmente, en etapas, hacia adelante y hacia atrás. «¡Arriba y abajo, izquierda y derecha! Y sucede todo al mismo tiempo. El amarillo que es brillante y soleado en los costados aparece como un profundo dorado en el medio, donde el entorno es más claro», diría él, apuntando a una *Variante*. «Crees que el cuadrado del medio es el que está más próximo de ti —continuaría, volteando hacia otro *Homenaje* en verde y azul—, pero en un instante ya está lejos, verdaderamente lejos, una ventana abierta a un universo distante».



Estudio para Homenaje al Cuadrado: Ahora, 1962. Óleo sobre Masonite. 1976.1.65
© 2014 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York



Estudio para Homenaje al Cuadrado: Luz solitaria, 1962. Óleo sobre Masonite. 1976.1.1841
© 2014 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York



Josef Albers en su estudio, Orange, Connecticut, 1973. Fotografía por Sedat Pakay

Durante los últimos veintisiete años de su vida, Josef Albers realizó más de un millar de sus “Homenajes al cuadrado”, pinturas e impresos en cuatro cuidadosos formatos que le dieron al color una voz sin precedentes.

Josef siempre pintaba el centro de los cuadrados primero, porque su padre, un pintor de casas, le había dicho que «cuando pintes una puerta, siempre comienza por el centro y trabaja hacia afuera, porque de esta manera atrapas las salpicaduras y no te ensucias los puños».

La forma en que el cuadrado del centro podía parecer, insistentemente, haber sido pintado sobre otro color; la manera en que, frente a una *Variante*, el observador es convencido de que una banda de color es translúcida, o que se trata de una capa de pintura delgada como papel de seda aplicada por encima de dos colores que parecen, irrefutablemente, aparecer a través de esta —cuando en realidad cada uno de estos colores es aplicado directo del tubo al fondo de gesso blanco, sin superponer tono alguno sobre otro— en lo que Josef solía llamar «la discrepancia entre el hecho físico y el efecto físico». Aquellas palabras eran su “¡Aleluya!” personal. Josef estaba haciendo presentes ciertas

afirmaciones en estas pinturas. Un cambio de colores en dos pinturas de idéntico formato transforma tanto el carácter emocional como la acción física aparente de las formas. Algunas de estas pinturas son contenidas, otras eufóricas; algunas se mueven a un ritmo lento, otras a velocidad vertiginosa. No hay correcto ni incorrecto, por supuesto, ni mejor ni “no tan bien”; son todas joyas perfectas.

En estas pinturas Josef encontró su vehículo para demostrar que los colores alteran su apariencia de acuerdo con sus entornos; un verde tiene una apariencia en un mar de rosado, y otra muy distinta cuando colinda con marrones y grises sombríos. Y ahora contaba con nuevos medios para demostrar que formas incompatibles de movimiento pueden parecer estar ocurriendo de manera simultánea. Las configuraciones oscilan hacia la derecha y la izquierda a lo largo del plano de la imagen, pero también de ahí hacia profundidades misteriosas. Contradecir

la realidad e inducir la incredulidad del observador, llevándolo a un nuevo reino, aquel del arte, era la misión de Josef.

Un día Josef me preguntó (frente a una de sus *Variantes*) cuál color veía yo en mayor cantidad. Yo dudé entre anaranjado y verde. Él se deleitó mirando cómo yo luchaba por tomar una decisión. Luego me explicó que si hubiese veinte personas en su estudio, en vez de nosotros dos, cada cual habría respondido mencionando probablemente cada uno de los cinco colores en las pinturas. Pero, de hecho, explicaba con el disfrute de un mago, había virtualmente igual cantidad de cada color en la pintura. «El asunto es, Nick, que el anaranjado grita; se hace más presente que el gris. Pero esa es la propiedad del anaranjado, y afecta nuestra percepción. Sin embargo, alguien puede pensar que hay más gris, porque cada uno de nosotros percibe el color de manera distinta. Se trata de la percepción, no de una fórmula para la realidad». Y con un guiño de gozo concluía

su comentario diciendo, exultante, «¡esta es mi locura! ¡Mi demencia!».

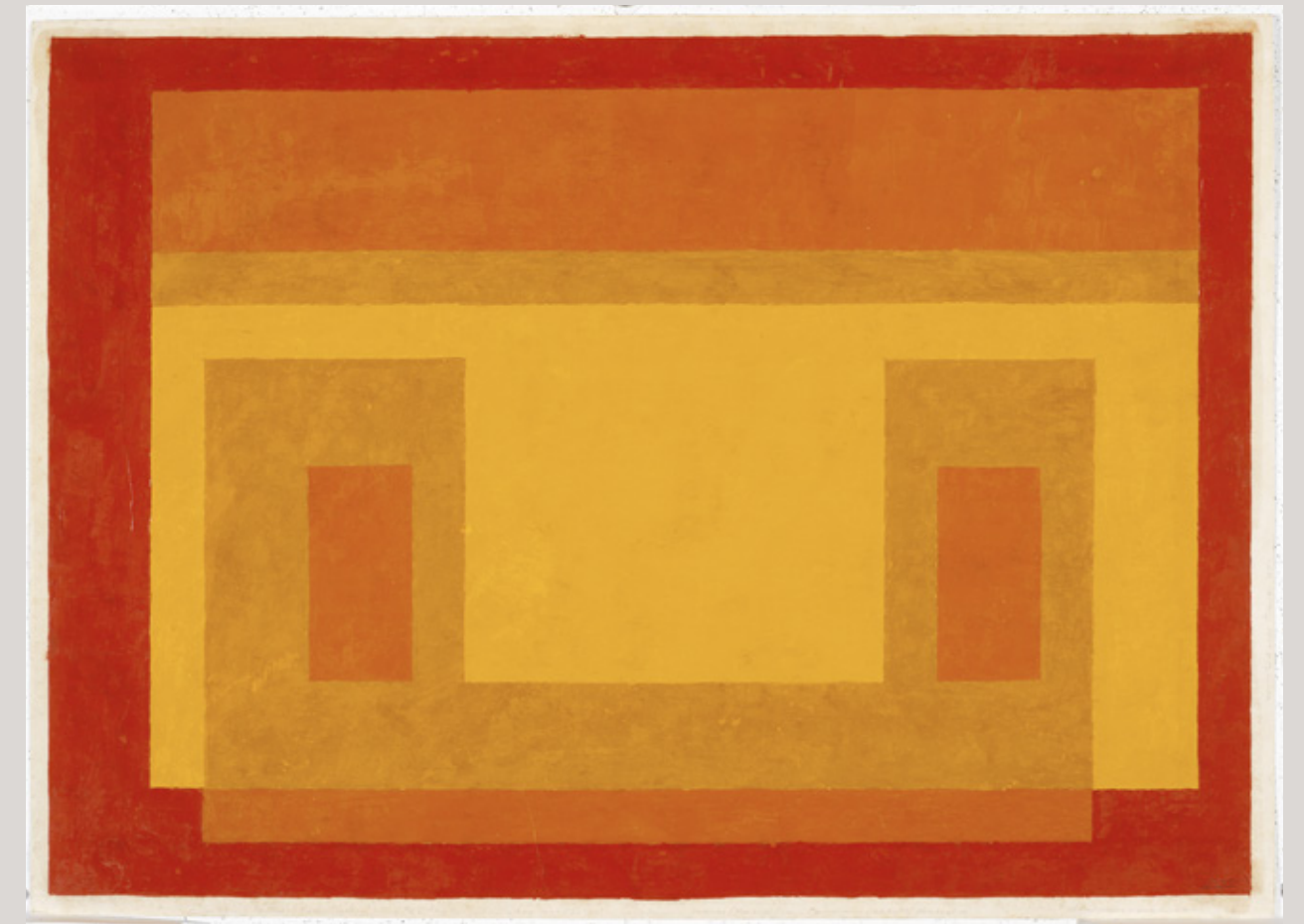
Han pasado poco más de cincuenta años desde que *Interaction of Color* fuera publicado y, casi inmediatamente, comenzara a cambiar la manera como la gente en todo el mundo concebía el “ver”. A poco de salir, la publicación se transformó en un *best-seller*, condición que ha mantenido desde entonces. Su éxito es fácil de comprender, ya que entrega infinito placer personal a la vez que sigue expandiendo la manera como los colores son usados y percibidos en el arte, la arquitectura, los textiles, el diseño interior y la gráfica en todos los niveles de la tecnología. Sin embargo, no debemos olvidar que cuando fue publicado por primera vez, *Interaction* fue, como todo lo que Albers hizo, un experimento osado, y como toda incursión hacia aquello que no tiene

precedentes, fue objeto de controversia.

Aun cuando *Interaction* recibió elogiosos comentarios de parte de un gran número de críticos, ocasionalmente la respuesta distó de ser favorable. Los escritores varían en su respuesta a la crítica negativa —mientras algunos afirman que está bien, ya que todo lo que importa es la cantidad de cobertura recibida, otros se sienten heridos—. Josef Albers, quien se veía a sí mismo como una suerte de mártir del modernismo, lamentaba los ataques y al mismo tiempo se sentía intrigado por ellos. Parte de la fascinación de ser vilipendiado era que confirmaba que realmente había tomado a la gente por sorpresa, llevándola más allá de su zona de confort. Desde que dejó atrás un mundo donde el arte se practicaba de una manera aceptable, académica —en las academias de Berlín y Múnich, y en el sis-

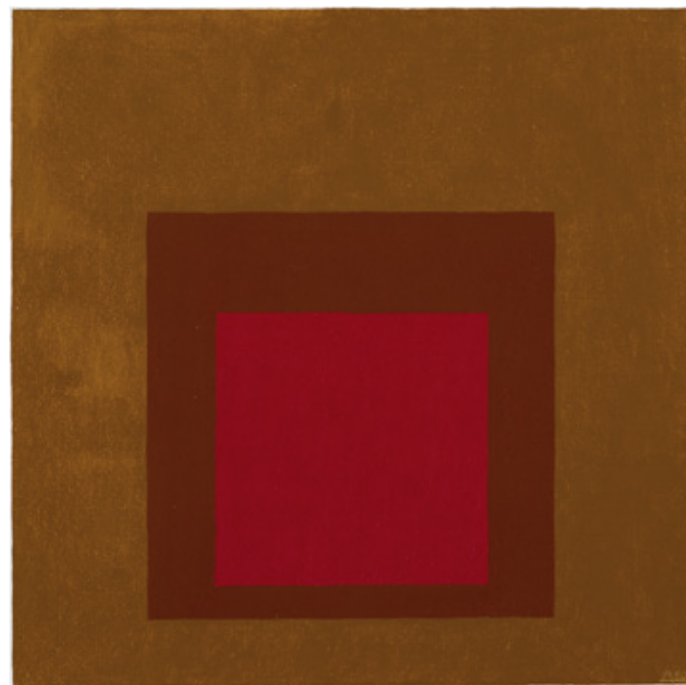
tema de educación pública en el cual enseñó en su nativa Westfalia—para unirse a la Bauhaus, supo que habría de inspirar respuestas así de controvertidas.

El modernismo de la Bauhaus puede estar hoy en el panteón de lo aceptable, pero en aquellos años inquietaba y disgustaba al gran público. Igual cosa es efectiva de Black Mountain College, donde Albers iría después de 1933, cuando la Bauhaus cierra, y donde permanece por dieciséis años; hoy esa institución pionera es venerada, pero en ese tiempo mucho de lo que allí se creaba era visto como una forma de herejía. Más tarde, en 1950, cuando Albers comienza sus “Homenajes al cuadrado”, sería objeto de burlas. Veinte años después, cuando se transforma en el primer artista vivo al cual se le realiza una retrospectiva individual en el Metropolitan Museum of Art, el trabajo que personas

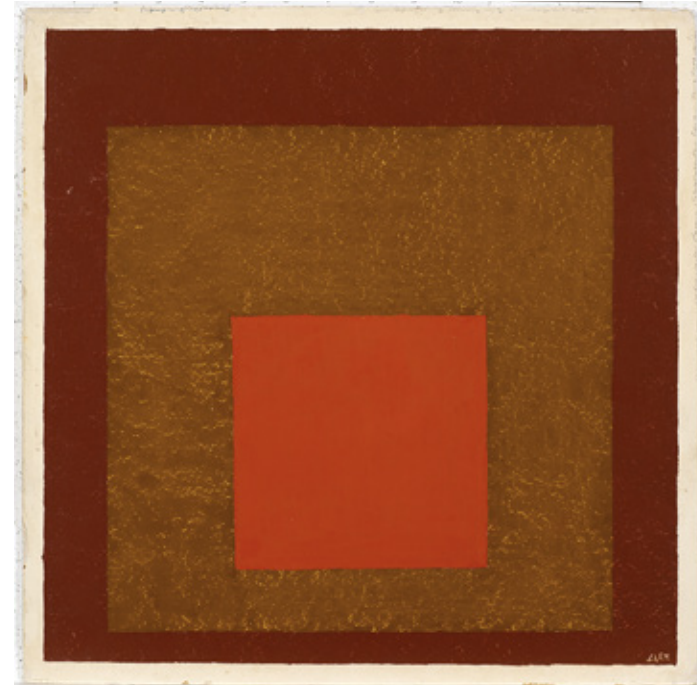


Variante sin título / Adobe, 1947. Óleo y grafito sobre papel secante. 1976.2.1144
© 2014 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

Un cambio de colores en dos pinturas de idéntico formato transforma tanto el carácter emocional como la acción física aparente de las formas.



Estudio para Homenaje al Cuadrado: Una rosa es una rosa, 1969. Óleo sobre Masonite. 1976.1.619
© 2014 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York



Estudio para Homenaje al Cuadrado: Señal, 1954. Óleo sobre Masonite. 1976.1.226
© 2014 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York

como Clement Greenberg había vapidado sería finalmente reconocido por su ingenio, integridad y envolvente belleza. Hoy, cuando ya ha pasado medio siglo, su obra ha adquirido el estatus, si bien cuestionable, de ser un producto comercial de rentabilidad asegurada, pero al comienzo era, como cualquier declaración mesiánica, criticada ruidosamente.

Cuando en 1963 la Yale University Press, valerosamente y con todos los estándares superlativos requeridos por un artista del nivel de exigencia de Albers, sacó *Interaction of Color*, la publicación gozó en general de menos problemas que el resto de los emprendimientos del artista. Lo mismo ocurrió cuando la versión de bolsillo salió en 1971. Pero hubo alguna que otra diatriba ocasional. Y Albers, orgulloso como estaba de las ventas y todo el entusiasmo por el libro, de la aclamación mundial, estaba fascinado de ser un pararrayos para el disenso. El octogenario recortaba las escasas críticas negativas, que aparecían junto a decenas de comentarios favorables, y trataba de averiguar más acerca de sus autores. Las voces censuradoras aparecían en oscuras publicaciones, pero igual contaban. Una de las razones por las cuales el artista estaba tan interesado en ellas era que los asuntos por los cuales los críticos atacaban sus libros eran exactamente los elementos que lo entusiasaban más, porque recomendaban un desapego tan radical de los modos tradicionales, rígidos de mirar.

Arthur Karp fue el autor de un ataque en la revista *Leonardo*. Para presentar los defectos, Karp escribió que Albers consideraba la

«buena enseñanza (...) “más una cuestión de preguntas correctas que de respuestas correctas”. Él menosprecia “la autoexpresión” como algo opuesto a “un aprendizaje básico paso a paso”. Los estudiantes son forzados a utilizar colores que no les gustan en la esperanza de que puedan vencer sus prejuicios» (1973, pág. 272).

Karp utilizó estos argumentos para demostrar que «uno duda si Albers está realmente siendo útil» y para justificar su afirmación «¡Si solo no fuese tan diletante (connotación peyorativa)!» (1973, pág. 272).

Todo lo que Karp atacaba, por supuesto, era aquello en lo que Albers creía y otros aplaudían. Como escribe Howard Sayre Weaver en una revista aparecida en 1963 tras la publicación de la primera edición, *Interaction of Color* era un «gran pasaporte a la percepción»; podía asumir ese rol glorioso porque era «esencialmente, un proceso: un medio único de aprender y enseñar y experimentar» (1963, pág. 28).

Weaver se refiere a la afinidad de Albers por las palabras de John Ruskin¹: «Cientos de personas pueden hablar, por uno que puede pensar. Pero miles de personas pueden pensar, por uno que puede ver» (1963, pág. 24). La mayoría de las personas tarde o temprano han reconocido la manera maravillosa en que *Interaction of Color* facilita este ver. En el *Architectural Forum* de 1963, un profesor de diseño de Cooper Union estaba entre aquellos lo suficientemente visionarios como para escribir que

«*Interaction of Color* es el más exhaustivo e inteligente, pero a la vez el más hermoso de los libros que tenemos hasta ahora sobre esta materia. Es un volumen indispensable para el artista, arquitecto o profesor que encuentra un mayor reto en el descubrir que en un sistema de color “seguro”» (Wysocki, 1963, s. n.).

Ese mismo año, Dore Ashton, comentando el libro en *Studio*, tiene la agudeza de reconocer en Albers lo opuesto del pedagogo que Karp lo acusa de ser; más bien, sus logros justifican su comentario respecto de que «enseñar no es un asunto de método, sino de corazón» (1963, pág. 253). Un año después que saliera la versión de bolsillo, en *Saturday Review* el poeta Mark Strand ve el trabajo de Albers como una demostración de que «cuando el color desafía las propiedades geométricas seguras, contenedoras de la superficie pictórica, lo hace con una lentitud y delicadeza que nos desarma, y una belleza estimulante» (1972, pág. 53).

Lo que una persona desdeñó, otra vio como innovador. El enfoque de Albers fue revolucionario, colocando la experimentación en relieve. Desafió las nociones tradicionales de gusto. Buscó involucrar en vez de solamente informar. Como observador agudo de la comedia

humana, Albers estaba particularmente consciente de que algunas veces sus detractores eran figuras de renombre, y sus defensores virtuales desconocidos. Donald Judd, en un *ARTS Magazine* de 1963, llamó a *Interaction of Color* «primariamente pedagógico» (pág. 67). Judd prosigue con una mezcla de adulación moderada, “pseudo-Heminwayesca”: «el libro plantea, para ponerlo de manera simple, una sola afirmación no calificada, y es que el color es importante en el arte. Esto lo hace muy bien» (pág. 73). Y prosigue con un extraño e incomprendible menosprecio:

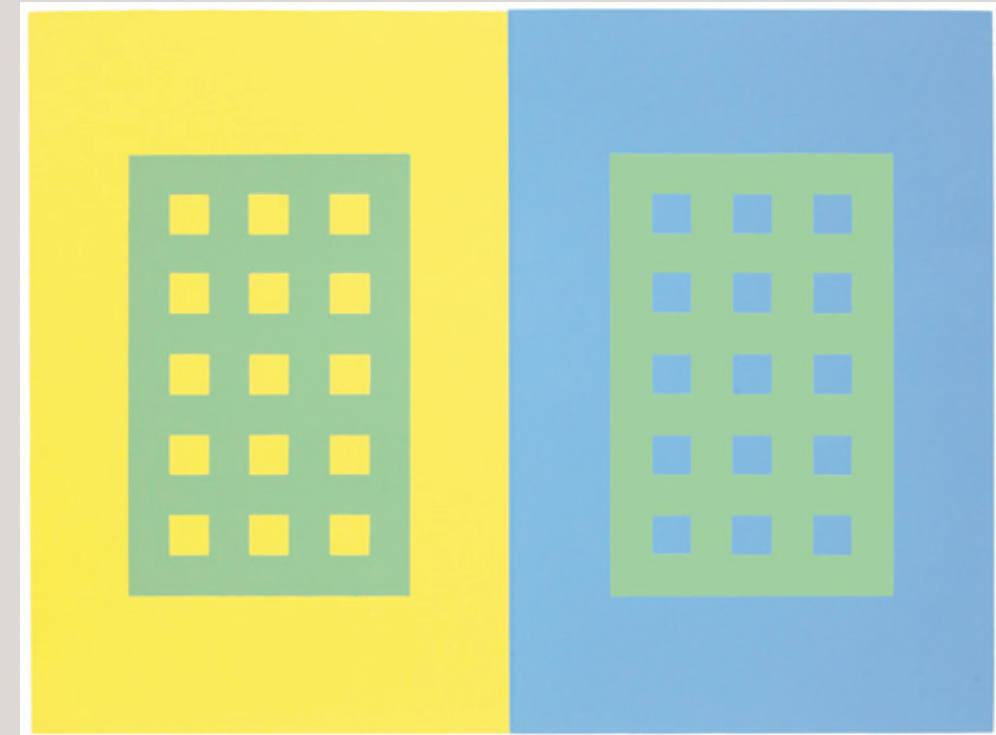
«*Interaction of Color* es lo mejor que puede haberse hecho. Es solo que tiene todas las posibilidades bíblicas, ya que es claro y tiene límites, de la anatomía o de los otros sujetos cuya presencia y perfección supuestamente definen el arte. El libro debiera ser usado pero no de esta manera» (pág. 75).

Albers nunca llegaría a saber que Judd, después de la muerte del anciano artista, iba a rescindir estas palabras y a realizar peregrinajes a su estudio, sintiendo que no había hecho justicia a lo que *Interaction* realmente era, lamentando su arrogancia juvenil. En todo caso, tomándolo todo con calma, Albers estaba ciertamente agradado de que un desconocido académico de la Universidad de Nevada en Las Vegas hubiese estado entre aquellos que entendieron claramente el punto central de *Interaction*:

«En una era en que la sensibilidad humana incrementada se ha transformado en una necesidad tan obvia en todas las áreas en que el ser humano está involucrado, la sensibilidad y conocimiento del color pueden constituir un arma poderosa contra las fuerzas de la insensibilidad y la brutalización» (carta sin firma ni fecha con membrete de la Universidad de Nevada, archivo de la Fundación Albers).

Ese era el punto. La calidad del corazón, el impacto en toda vida humana, eso es lo que Josef Albers buscó en su mirada.

DNA



Interacción de Color. Lámina IV.3
©Yale University Press

«En una era en que la sensibilidad humana incrementada se ha transformado en una necesidad tan obvia en todas las áreas en que el ser humano está involucrado, la sensibilidad y conocimiento del color pueden constituir un arma poderosa contra las fuerzas de la insensibilidad y la brutalización»

Referencias

- Ashton, D. (1963). Albers and the Indispensable Precision: New York Commentary. *Studio* (165, junio).
- Judd, D. (1963). *Interaction of Color*. *Arts Magazine*, 38 (2, noviembre).
- Karp, A. (1973). *Interaction of Color*. *Leonardo* (6, verano).
- Strand, M. (29 de enero de 1972). Principles and Paradox. *The Saturday Review*.
- Weaver, H. S. (1963). Seeing Color. *Collector's Quarterly Report* (verano).
- Wysocki, M. (1963). *Interaction of Color*. *Architectural Forum* (noviembre).

¹ La cita de John Ruskin figura en *Modern Painters*.