



SOBRE LA REALIDAD DE LAS FORMAS

Sobre la realidad de las formas

Fecha Recepción: 10 marzo 2014

On the Actuality of Forms

Fecha Aceptación: 11 junio 2014

PALABRAS CLAVE

Arte del siglo XX | Josef y Anni Albers | educación de arte | teorías formales y estéticas

KEYWORDS

20th century art | Josef and Anni Albers | art education | formal and aesthetic theories

Eeva-Liisa Pelkonen

Universidad de Yale, Escuela de Arquitectura**New Haven, EE.UU.****Eeva-Liisa.Pelkonen@yale.edu**

Resumen_

El ensayo analiza algunas de las técnicas que Josef Albers, el famoso artista-educador, usaba en su propio trabajo y en sus clases para hacer que la forma activara la mente del creador. El concepto de "real," que Albers usaba para hacer una distinción entre dos tipos de conocimiento, "hechos factuales" (pasivos) y "hechos reales" (activos), era usado para describir formas que provocaban la innovación. El ensayo plantea que Albers no buscaba lo excepcional, sino que prefería formas comunes, incluso banales, que tuvieran alguna semejanza con las cosas que la gente encontraba en la vida diaria. Algunas de las famosas tareas que daba en sus clases de color y dibujo a mano alzada, como también sus series "Homenaje al cuadrado", se discuten como ejemplos de la manera en que se proponía despegar a sus alumnos y a sí mismo del vínculo entre forma y significado, abriendo la forma a una multiplicidad de experiencias e interpretaciones. Concluyendo, el ensayo sitúa las ideas de Albers sobre las maneras de hacer y experimentar el arte dentro de la cultura intelectual de los siglos XIX y XX y especula sobre su relevancia para la arquitectura de hoy. Las principales referencias incluyen el libro de Federick A. Horowitz y Brenda Danilowitz *Josef Albers: To Open Eyes* y artículos de Josef y Anni Albers.

Abstract_

The essay discusses some of the techniques Josef Albers, the famous artist-educator, employed in his own work and in his teaching to make form activate the mind of the creator. The concept "actual," which Albers used to draw a distinction between two types of knowledge, "factual facts" (passive) and "actual facts" (active), is used to describe forms that triggered innovation. The essay makes the point that Albers was not in search for the exceptional, but preferred forms that were ordinary, even banal, bearing resemblance to things that people encountered on an everyday basis. Some of his legendary teaching assignments in his color and free-hand drawing classes, as well as his "Homage to the Square" series, are discussed as examples of how he aimed at snapping students and himself out of the bond between form and meaning, and, in so doing, opening form to multiplicity of experiences and interpretations. In conclusion, that essay situates Albers ideas about how art is made and experienced within 19th and 20th century intellectual culture and speculates about its relevance for today's architecture. Main references include Federick A. Horowitz and Brenda Danilowitz *Josef Albers: To Open Eyes* and period articles by Josef and Anni Albers.

Josef Albers hizo famosa su exclamación sobre el color: «El color es engañoso. El color siempre está engañándonos [*schwindle* en alemán]» (citado en Horowitz & Danilowitz, 2006, pág. 195). Cuando dictaba su curso sobre color en la Universidad de Yale en la década del cincuenta, su primer ejercicio era hacer que los estudiantes escogieran un rojo Coca-Cola de entre varias muestras de color, solo para demostrar que cada uno escogía uno diferente⁽¹⁾. Una tarea didáctica que probaba que, cuando se combinan la multiplicidad de la experiencia humana y la diversidad de los fenómenos, surge una variedad infinita. Aun cuando Albers muy rara vez usaba la palabra “forma” —prefería, en cambio, referirse a formas geométricas en particular— podría igualmente haber declarado: La forma es engañosa. La forma está siempre engañándonos, puesto que las formas también probaron ser tan elusivas y multifacéticas como el color cuando están en contacto con la experiencia humana. No hace falta decir que Albers pensaba que esto era un resultado deseable.

Más adelante discutiré las técnicas usadas por Albers en su propio trabajo y en sus clases para hacer que la forma activara la mente del creador y del observador hasta el punto de desconcierto, al darse cuenta de la riqueza de los fenómenos visuales. Vale la pena hacer énfasis desde un principio en que, cuando se trata de formas, él no buscaba una forma única, sino que prefería las que eran comunes, incluso banales; formas parecidas a cosas que la gente encuentra todos los días. Ciertamente, Albers no estaba interesado en la expresión individual, ni en la originalidad, ni incluso en la oportunidad, del lenguaje formal: eran exactamente estos encuentros con cosas y formas comunes los que permitían a la multitud de experiencias individuales resonar a través del espacio y el tiempo, desafiando, de la misma manera, ideas de originalidad y singularidad —ya fueran de tipo individual o nacional—.

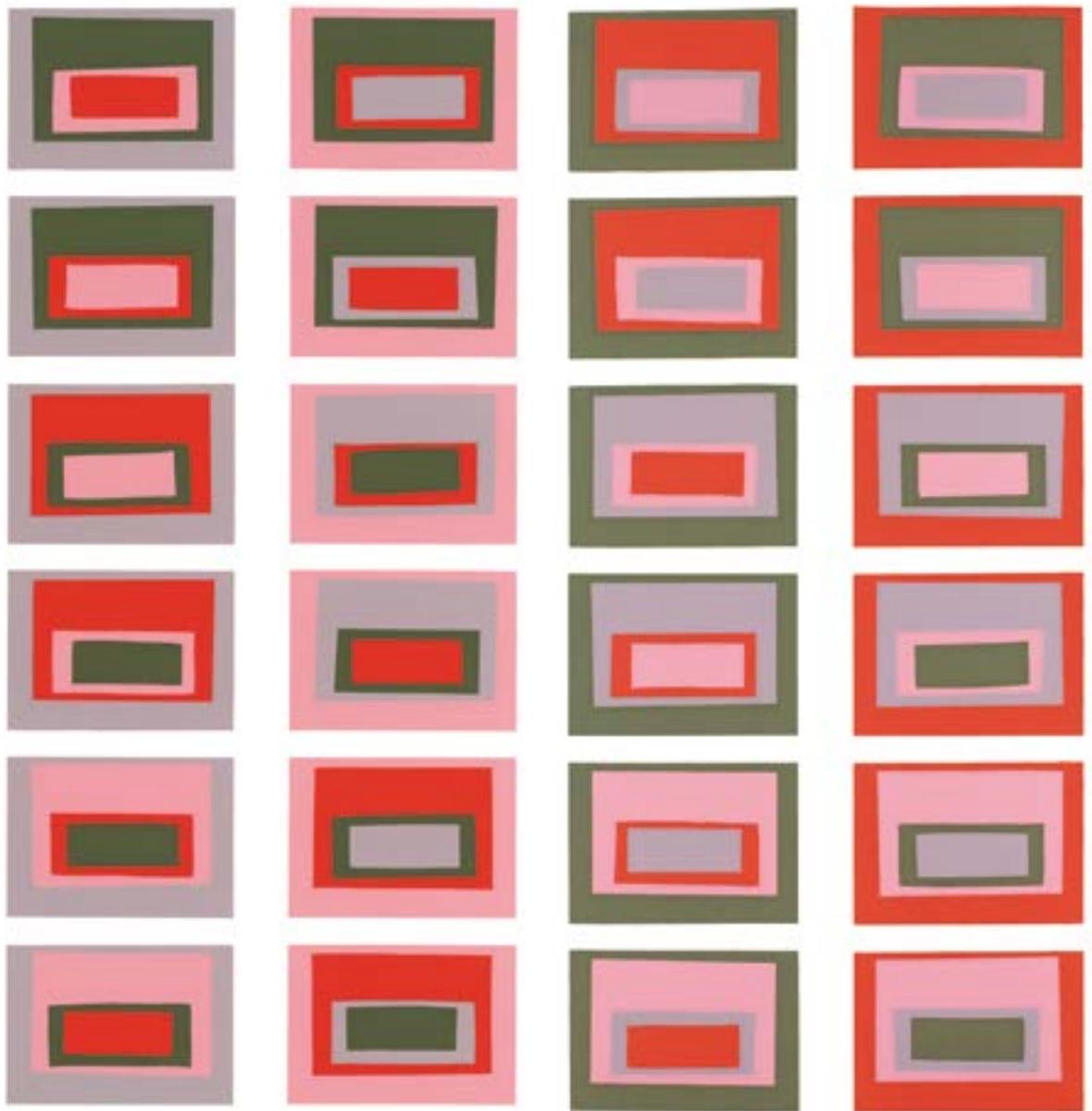
Como profesor cuya carrera abarcaba dos continentes y tres instituciones —Bauhaus (1923-33), Black Mountain College (1933-49) y Yale (1950-57)— el lema de Albers era enseñar a los estudiantes a “ver”. Esto requería, como

lo primero y lo más importante, enseñar a los alumnos a representar un objeto o una cosa como si ellos no tuvieran ningún conocimiento previo de lo que estaban mirando. En otras palabras, realmente “ver” requería romper el vínculo existente entre forma y significado, relación que llevaría al alumno a repetir ciertas convenciones figurativas sin exploraciones más profundas de las cualidades formales del objeto que estaba mirando. Por lo tanto, para esos efectos, al dibujar un desnudo, un florero, un trozo de corteza o una página de *The New York Times*, uno debería primero luchar por ir más allá de su significado y ver el objeto sola y simplemente como forma y textura. Forzar a los estudiantes a copiar *The New York Times* de atrás hacia adelante era uno de los numerosos trucos a los que Albers acostumbraba a someter a los estudiantes para hacerlos ver el mundo de una manera nueva.

Entonces, ¿qué quería decir Albers cuando hablaba de aprender a “ver”? El proceso requería lo que él llamaba visión “exterior” e “interior”; “ver” realmente, significaba trascender la “visión exterior” meramente óptica y empírica e ir a la idea algo más mística de la “visión interior”. Mientras la primera era solamente empírica, la última requería “imaginación y visión” relativas a los procesos cognitivos del cerebro (Albers, 1969, pág. 17). En términos filosóficos, “visión interior” significaba trascender de lo real (fenómenos) y obtener acceso a la forma perceptiva (*noúmenos*). Él usaba la palabra “interacción” para describir un proceso de creación como un momento de encuentro entre los dos procesos —óptico y cognitivo—. Es importante que los artistas no solo copien simplemente lo real, sino que tengan como objetivo concebir un «diseño visual de nuestra respuesta interna al mundo» (Albers, 1969, pág. 10). En otras palabras, el proceso creativo se basaba en una retroalimentación que requería un acto de respuesta y formulación de lo que uno veía; re-presentando lo real, más que simplemente representándolo.

La distinción entre “hechos factuales” y “hechos reales” que Albers usaba para definir su actitud hacia el conocimiento, aclara la distinción entre una copia pasiva y una forma más dedicada de re-presentación; aquella describía solo información, mientras esta tenía la habilidad de

(1) Josef Albers describe este ejercicio en *Interaction of Color*. Ver: Albers, J., 2013, pág. 3.



Josef Albers, láminas XVI 2a y XVI 2b del libro *Interacción con Color* (Yale University Press, 1963). © Yale University Press

entrar en el ámbito de la imaginación —una palabra que Albers usaba mucho—. En el mundo del arte, “hecho factual” significaba simplemente el bosquejo o copia pasiva de la información visual disponible a la retina, mientras que el otro, el real, involucraba un compromiso activo de parte del observador, llevando al descubrimiento de cualidades formales y estructurales que gobernaban la manera en que el objeto entraba en la experiencia visual en primer lugar (Albers, 1969, pág. 17). Albers bien podría haber hablado sobre “formas factuales” opuestas a “formas reales”; mientras las primeras eran solo la copia de una cosa, las otras tenían la habilidad de estimular la imaginación y apoyar asociaciones tanto dentro del ámbito del arte como más allá de este.

El dibujo a mano alzada era el medio preferido para el descubrimiento de tales formas “reales”. Para esto, Albers prefería las líneas sencillas, dibujadas a lápiz, a las técnicas elaboradas, como el sombreado. El punto era no imitar o representar la realidad, sino más bien grabar la forma cuando recién entra a través de la retina, antes de que se establezca con algún significado, gozando de la forma pura, sin contenido semántico, registrando con lápiz los movimientos del ojo a medida que este sigue el contorno del objeto, deambulando, recogiendo detalles y delineando la forma. El objetivo era invertir en dibujos con “carácter”; Albers enseñaba cómo una línea podía ser dura para objetos duros y más blanda para objetos más inconsistentes, y cómo la naturaleza háptica o sensual del objeto podía ser expresada a través de variaciones de espesor, suavidad y grosor de la línea. Por lo tanto, el carácter no era una cualidad inherente del objeto ni concedida por el artista. Dicho con sus propias palabras: «La representación de toda forma, en realidad, de todo el trabajo creativo, se mueve entre dos polaridades: intuición e intelecto, o posiblemente, entre subjetividad y objetividad» (1934, pág. 1).

Es importante hacer notar que su medio preferido de delinear un dibujo fue descubierto en el siglo XVIII y estuvo acompañado por una variación de sensibilidad en el pensamiento estético alemán, cuando la categoría de lo hermoso comenzaba a ser teorizada en términos de la experiencia individual. Esto incluyó nuevas maneras

de discutir y analizar las cualidades formales que anteriormente eran consideradas absolutas, tales como ideas sobre formas inanimadas frente a las animadas, significados revelados en comparación con los escondidos, cualidades y matices investidos en obras de arte con mente humana y producidas por la mano humana. El crédito de este re-descubrimiento es, por lo menos en parte, de Johann Joachim Winckelmann, el teórico de arte alemán del siglo XVIII que celebraba el arte del bajo-relieve griego, una técnica que podía transformar lo real. En sus propias apasionadas palabras, Winckelmann hacía notar cómo «el bajo-relieve, al haber sido fundado en la ficción, solo puede falsificar la realidad», haciendo notar la habilidad del bajo-relieve para “atraer”, “embruja” y «afectarnos con esa irresistible delicia que, fluyendo del lápiz del artista, encanta nuestros sentidos e imaginación» (1765, pág. 93).

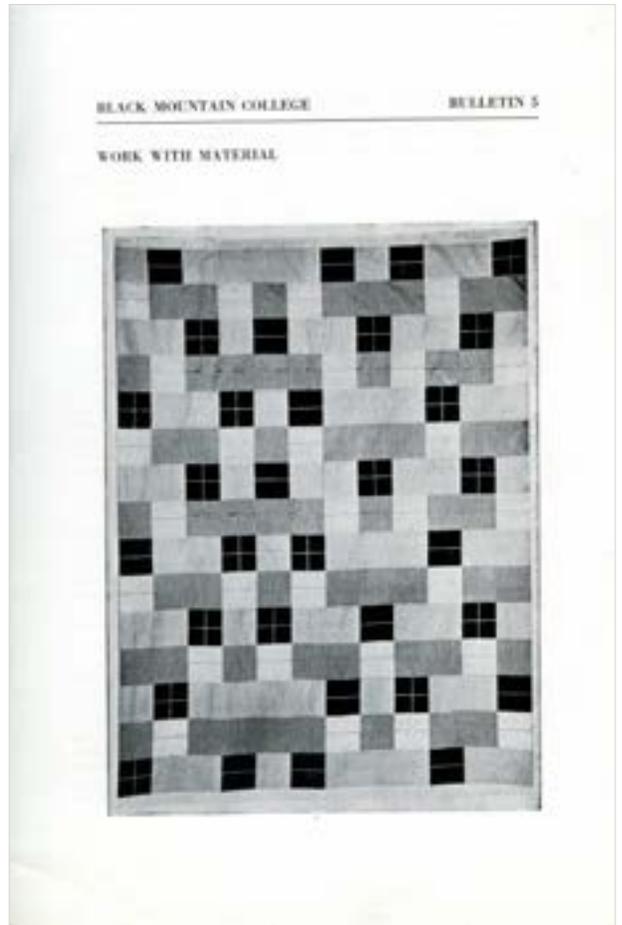
Las ideas de Albers sobre la producción y experiencia del arte parecen haber sido influenciadas especialmente por los románticos alemanes, en particular por los escritos de Arthur Schopenhauer, quien fue el primero en liberarse de la estética estable y los códigos formales, insistiendo en que la belleza solo podía ser estudiada a través de sus efectos sobre el objeto. Albers compartía la convicción de Schopenhauer de que el arte consistía, en última instancia, en ejercer la libertad humana y el conocimiento intuitivo del mundo, donde la representación se entiende como una forma de ver el mundo como un agente de cierta manera compasivo, más que como una similitud. Para Albers, el cuerpo, complementado con la movilidad del ojo, era la interfaz principal entre la voluntad humana de Schopenhauer y el mundo exterior. El dibujo, por lo tanto, consistía tanto en un «acto visual como manual. Para el acto visual (...) uno debe aprender a ver la forma como un fenómeno tridimensional. Para el acto manual (...) la mano debe sensibilizarse con la dirección de la voluntad». (Albers, 1934, pág. 4).

Los métodos que enseñaba Albers tenían el propósito de estimular la imaginación creativa y el compromiso de cada uno de sus alumnos, involucrando no solo el ojo sino también el cuerpo. Frederick A. Horowitz, que había sido alumno de Albers en la Universidad de Yale, describía cómo



Josef Albers "Estudio para el tributo al cuadrado: Una rosa es una rosa" (1969).

© 2014 The Josef and Anni Albers Foundation



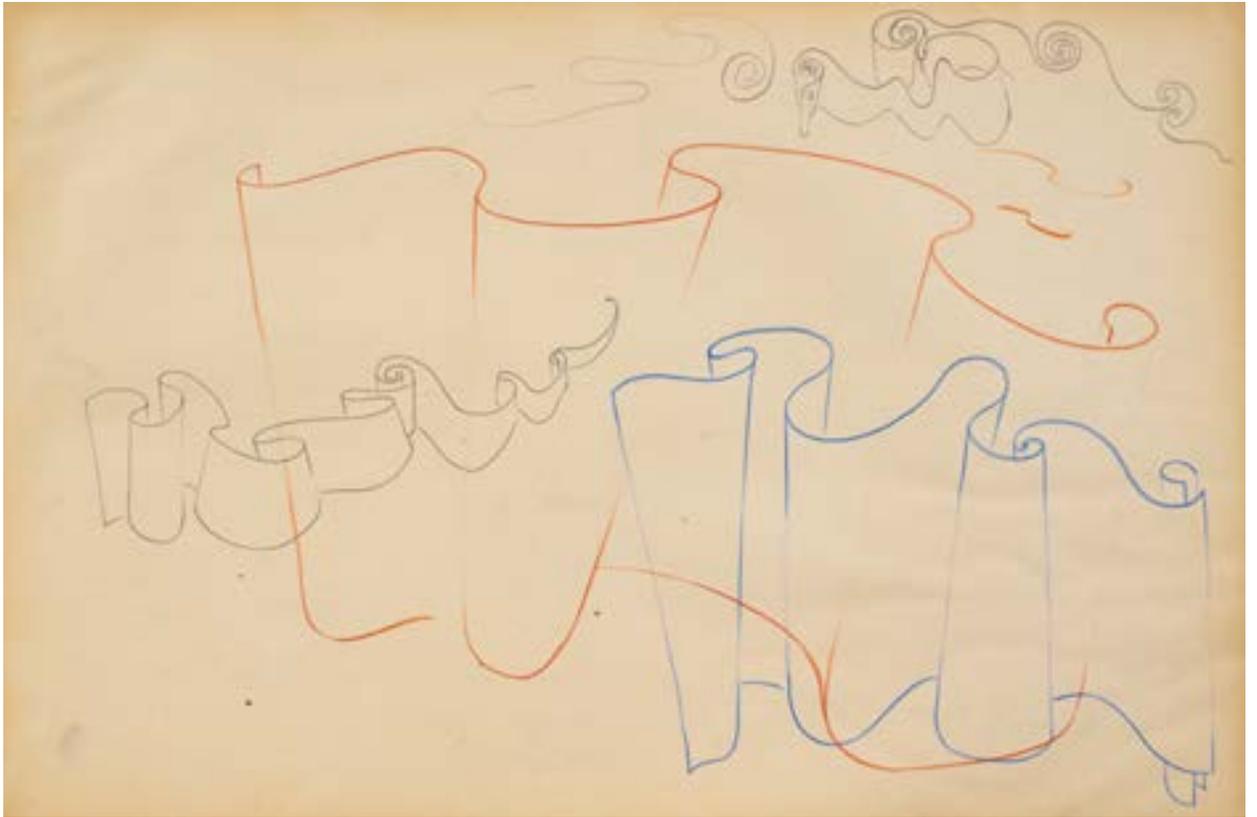
Anni Albers, "Negro y blanco, gris". Tapa del boletín Black Mountain College n.º 5, 1938.

© 2014 The Josef and Anni Albers Foundation



Albers y estudiantes con "Baroque scroll" en el muro (1955-56).

© Yale University



Keshian, "Baroque scroll", con correcciones. Curso de Dibujo Básico.
© Yale University

«el primer día del curso de dibujo básico, les decía que se pusieran de pie, levantarán el brazo y escribirán su nombre al revés. O con ambas manos en el aire y los ojos cerrados, hicieran un dibujo simétrico y luego probarán hacerlo sobre un papel. Más o menos una semana después, podían encontrarse dibujando líneas hacia a la izquierda y luego hacia la derecha; dibujando en dirección de los punteros del reloj y luego en sentido contrario; o dibujando sin levantar el lápiz de la página» (Horowitz & Danilowitz, 2006, pág. 97).

Algunas veces, Albers pedía a sus alumnos que dibujaran sin mirar el papel, simplemente registrando los movimientos del ojo, o con los ojos cerrados, forzando a la mano a recuperar de la memoria las cualidades formales de los objetos. El proceso permitía que las líneas fluyeran orgánicamente de la vida humana, como una manifestación inmediata y, a la vez, como una especie de larga *durée* bergsoniana, donde el pasado se envuelve en el presente como un rastro de la memoria.

La línea serpenteante tenía un rol especial en el formalismo "real" de Albers, tanto porque podía desdibujar la figura y el fondo, como porque su existencia se extendía a través de tiempos históricos. Albers escribió:

«Debido a su nombre, "llave griega" o "meandro" (el nombre de un serpenteante río griego), se considera de origen griego. En efecto, la encontramos en todo el mundo, venerada en casi todas las culturas, orientales y occidentales, muy temprano y también después» (1969, pág. 27).

Al igual que su esposa Anni, Albers creía que todo arte nuevo debería ser construido sobre la tradición. Trabajar con ciertos materiales y técnicas —el tejido a telar en el caso de Anni y el dibujo, el color y el papel en el caso de Josef— podía revelar la compleja fenomenología de nuestra experiencia temporal, aunque haciendo énfasis en las tradiciones artesanales y la memoria histórica. En su artículo "Trabajo con material", publicado en el *Black Mountain College Bulletin* 5 (1938), Anni presenta una buena defensa de su artesanía preferida, el tejido a telar, una de las formas de arte más arcaicas, haciendo aparente una homología entre material, estructura y forma. En las

poderosas palabras de Anni, «las acciones que contienen las leyes establecidas» son un medio para «proporcionar una disciplina que equilibra la arrogancia del éxtasis creativo» (1938, pág. 1). La operación, por lo tanto, se abría en dos direcciones: el pasado, con su rica tradición a través de la historia y extendida por el mundo y, al mismo tiempo, dejando espacio para la innovación dentro de la estructura de una red autotélica⁽²⁾.

Es importante remarcar que Albers a menudo trabajaba en series; su serie "Homenaje al cuadrado" consistía en docenas, si no cientos de pinturas e impresos similares, hechos en colores diferentes en el período de 25 años previo a su muerte. ¿Cómo encontrarle sentido a un trabajo que no parece tener una trayectoria hacia la última versión absoluta? Y aún más, ¿por qué Albers escogió celebrar el cuadrado en primer lugar?

Confiar en las formas matemáticas simples —redes, cuadrados y franjas— puede haber ayudado a Albers a liberarse de la idea del paradigma platónico de que estos tropos⁽³⁾ formales representaban algo único, ideal y perfecto. En las palabras de un escritor «lo matemático difiere de las formas en que hay muchos cuadrados "similares" mientras que hay solamente una forma única» (citado en Mertins, 2004, pág. 361). Detlef Mertins resume el argumento:

«una construcción euclideana (...) no produce heterogeneidad, sino más bien negocia una mutualidad intrincada entre multiplicidad y cercanía, variación y estabilidad. Siempre es una imagen del ejemplar de este tipo determinado de forma única. "No hay un cuadrado perfecto, pero cada cuadrado tiene que ser perfecto en su tipo, no sui generis" [D. Lachterman, *The Ethics of Geometry: A Genealogy of Modernity*]» (Mertins, 2004, pág. 361).

No es entonces una sorpresa que el trabajo de Albers en cuestión se vea mejor cuando está exhibido como un

(2) N. del editor: El término "autotélico" proviene del griego *autos* (sí mismo) y *telos* (meta) y significa, por tanto, que no tiene otro fin más que sí mismo (fuente: Wikipedia.org).

(3) N. del editor: En la retórica, se denomina tropo al empleo de las palabras en un sentido diferente al que les corresponde, tal como ocurre en la sinécdoque, la metonimia y la metáfora (fuente: RAE).

conjunto, lo que destaca estas variaciones dentro de la serie. Es la combinación de variación, familiaridad y diferencia, más que la originalidad, lo que hace que la forma cobre vida, esté vibrantemente presente y tenga una existencia posterior en nuestras mentes mucho después de haber abandonado la sala.

El “verdadero” formalismo de Albers tuvo una repercusión de gran alcance tanto en la cultura intelectual europea como en la americana. La distinción entre *Daseinsform* (forma física de los objetos) y *Wirkungsform* (aparición de los objetos) que hace una y otra vez, puede encontrarse en Kant y es recurrente en la teoría estética alemana desde el siglo XIX. Podemos recordar al historiador de la arquitectura Adolf Göller como alguien que ya en el siglo XIX insistía en liberar el arte y la arquitectura del significado y el contenido para convertirlos en “un juego puramente formal” que active la mente y libere la memoria individual y los recuerdos.

Albers se refería al matemático convertido en filósofo Alfred North Whitehead como una inspiración directa. Es de él de quien Albers podría haber tomado prestado el término hechos “reales”; el afamado matemático filósofo hablaba de “ocasiones reales” o “entidades reales” que podían ser eventos mentales o materiales que estimulaban la creatividad y sintetizaban experiencias pasadas en nuevas potencialidades. Vale también la pena mencionar a su colega profesor de Yale, el historiador de arte George Kubler, cuyo libro publicado en 1963 *The Shape of Times* (*La forma de los tiempos*), enseñó a pensar en series y de maneras que liberaran al arte de ataduras a un lugar o período estilístico particular, haciendo que las formas tuvieran resonancia global a través de la geografía y el tiempo histórico. En la era de la globalización, podemos simpatizar con su visión cósmica que insistía en que todo el arte, grande o no, de todos los lugares y momentos históricos, era manifestación de una energía y voluntad creativa algo misteriosa que constantemente modela y re-modela el mundo. No es entonces una sorpresa que los seguidores de Albers y Kubler en los años sesenta terminaran adoptando el rigor de la lengua vernácula clásica y tipológica como un medio de volver a una noción de lenguaje arquitectónico compartido y vincularan la arquitectura de nuevo a su contexto —ya fuera una ciudad o un

período de la historia—. Uno de los más cercanos herederos de Albers, su colega de Yale Louis Kahn, respondió a su llamado volviendo a las formas elementales que eran igualmente importantes en la arquitectura romana y en la egipcia (Pelkonen, 2012).

Albers clama por un arte que es parte de un *Weltanschauung* histórico mayor o una visión del mundo que está haciendo más sobria la era de la arrogancia creativa y la celebración de los arquitectos “estrella”. Los singulares objetos que ellos producen (el Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry es, naturalmente, el mayor paradigma de esta condición) sobresalen de manera independiente, sin recordar nada que haya sido hecho antes. Por lo tanto, no es una sorpresa que la Bienal de Venecia de este año, concebida por Rem Koolhaas, llame a volver a considerar las bases fundamentales compartidas por la arquitectura de todos los tiempos; un recordatorio de que si a la arquitectura le faltan sus bases disciplinarias, está en peligro de ser absorbida por la superestructura económica —un proceso que ya ha comenzado—. Tal vez, más importante es darse cuenta de que hoy releer a Albers nos recuerda que la arquitectura podría tener resonancia, una vez más, con algo que vaya más allá de la presencia inmediata, con la larga duración de tiempos pasados y tiempos por venir. Una sana noción en tiempos en que nuestra cultura, incluyendo la de la arquitectura, se rige por el pensamiento en términos de ganancia a corto plazo. 

REFERENCIAS

- ALBERS, A. (1938). *Work with Material*. *Black Mountain College Bulletin* 5.
- ALBERS, J. (1934). *Concerning Art Instruction*. *Black Mountain College Bulletin* 2.
- ALBERS, J. (1969). *One Plus One Equals Three and More: Factual Facts and Actual Facts*. En J. Albers, *Search versus re-search: three lectures by Josef Albers at Trinity College, April 1965*. Hartford, EE.UU.: Trinity College Press.
- ALBERS, J. (2013). *Interaction of Color. 50th anniversary edition*. New Haven, EE.UU.: Yale University Press.
- HOROWITZ, F. A., & DANILOWITZ, B. (2006). *Josef Albers: To Open Eyes*. Londres: Phaidon.
- MERTINS, D. (2004). *Bioconstructivism*. En L. Spuybroek (Ed.), *NOX: Machining Architecture* (págs. 360-369). Londres: Thames & Hudson.
- PELKONEN, E. L. (2012). *Toward Cognitive Architecture*. En S. von Moos, & J. Eisenbrandt (Eds.), *Louis Kahn: The Power of Architecture* (págs. 133-148). Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum.
- WINCKELMANN, J. J. (1765). *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*. Londres: A. Millar on the Strand.