

REIA #17/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Antonio Juárez Chicote

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid /
a.juarez@upm.es

Un verde cobalto #192 para Josef Albers. El último "Homenaje" / A #192 cobalt green for Josef Albers. *The last "Homage"*

El artista alemán Josef Albers (1888-1976) desarrolló un intenso trabajo docente. Empezó sus estudios en la Bauhaus en 1919, donde impartió clases hasta 1933. A partir de entonces, en paralelo a su propio trabajo creativo, fue profesor en Estados Unidos, primero en Black Mountain College y más tarde en la Facultad de Bellas Artes de Yale. En este trabajo se analiza cómo su serie Homenaje al Cuadrado explora la interacción del color como fundamento de la pintura, en torno a la cual se establece un entendimiento de la percepción como origen del fenómeno artístico y de la pedagogía. Defendió que la educación artística debía formar parte de cualquier plan de estudios y desarrolló sus ideas en un considerable número de escritos. El presente trabajo atraviesa su contexto vital, docente y creativo para analizar cómo el último de sus Homenajes al Cuadrado condensa, de manera singular, las inquietudes de una aventura, universal e inspiradora para generaciones hasta hoy. La historia de la búsqueda, en este último cuadro, de un particular tono verde cobalto de Winsor&Newton ejemplifica la intensidad y precisión de toda su investigación.

The German artist Josef Albers (1888-1976) devoted most of his life to an intense teaching work. He was at the Bauhaus as student since 1919 and later began to teach there until 1933. Exiled to the United States, he taught mostly at Black Mountain College and the Yale Fine Arts School. In his series Homage to the Square explores the interaction of color as the basis of painting and he sets up perception as the origin of any artistic phenomena as well as in his teaching. He defended art education as a necessary cornerstone of any general education and developed this provocative idea in most of his numerous writings. The present paper goes through his life, teaching and creative context to analyze his last Homage to the Square. The painting is proposed here as the synthesis of his creative search which bloomed as the inspiration of generations until now. A very determined Winsor&Newton cobalt green pigment was the key for a singular vibration of the greenish tones of the painting, a fact which exemplifies all of his research.

Albers, Color, Espacio, Percepción Educación /// Albers, Color, Space, Perception, Education

Fecha de envío: 13/10/2020 | Fecha de aceptación: 28/10/2020

** A lo largo de más de veinte años se ha desarrollado la investigación que ha servido de base para este trabajo. La historia oral recogida de algunos de los interlocutores de Josef Albers ha sido de importancia definitiva. Robert Slutzky (Nueva York, NY., 1929 - Abington, PA., 2005), Robert Engman (Belmont, MA., 1927) y Nicholas Fox Weber (Hartford, CT., 1947) han permitido reconstruir, de primera mano, bastantes de los acontecimientos narrados. Slutzky y Engman fueron estudiantes de Josef Albers en Yale. Ambos fueron más tarde profesores. Slutzky lo fue en la Universidad de Texas en Austin y en la Cooper Union en Nueva York y Engman en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Pensilvania. Nicholas Fox Weber es director de la Fundación Josef y Anni Albers en Bethany, en Connecticut, desde 1976. También han sido definitivas las aportaciones de David Brownlee, profesor de la Universidad de Pensilvania, a quien le debo el origen de esta investigación, Joan Ockman que a lo largo de todos estos años ha permanecido como interlocutora directa del trabajo y Juan Navarro Baldeweg, quien ha vivido doblemente este trabajo, como interlocutor cercano del mismo y como artista, arquitecto y pensador recurrentemente interesado por el universo creativo que late en Albers, como pintor, profesor, poeta y persona. A todos ellos quiero agradecerles sus aportaciones.*

Toda arquitectura y todo arte se apoyan en un sustrato fundamental tan evidente como invisible. Conceptos como gravedad y corporalidad, geometría y abstracción, estructura y evanescencia se encuentran capilarmente conectados como suelo sobre el que construir y fundamento del pensar. Lo visual se entrelaza con lo corpóreo, lo físico con lo mental, lo real con lo ilusorio. Desde este sustrato trabajan todas las artes y cualquier intento de elaborar un constructo organizado. Todos estos conceptos se encuentran presentes en el trabajo desarrollado por Josef Albers [Fig. 1]. El influyente profesor de la Bauhaus, que continuó su docencia en Estados Unidos gran parte de su vida, articuló una profunda manera de entender la visión como lectura ocular del mundo y origen del fenómeno artístico [fig.2]. De su ejemplar tarea creativa emergen aspectos de esencial importancia en el ámbito de la creación y de la enseñanza.

El último *Homenaje al cuadrado* pintado por Josef Albers condensa, de

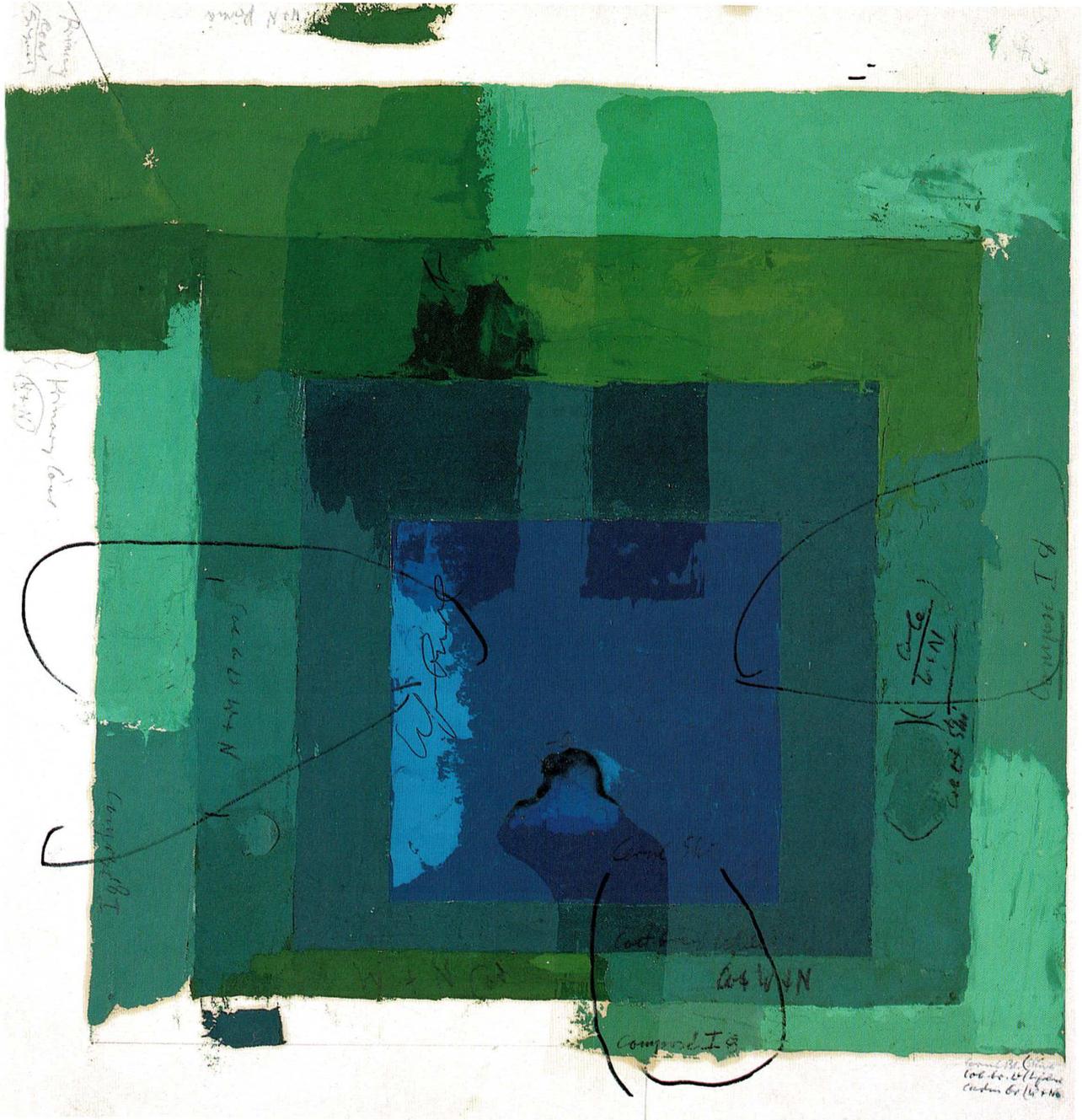
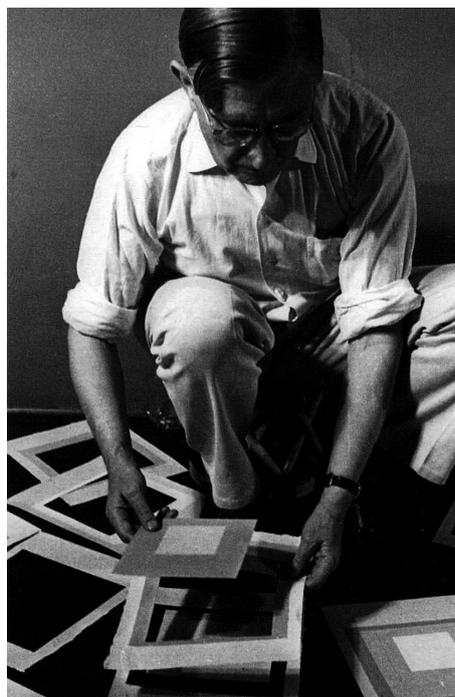


Fig. 01. Josef Albers trabajando en los Homenajes al cuadrado (ca. 1950). Fuente: Homenaje al Cuadrado, Casa Luis Barragán, 2007, pág. 13

Fig. 02 (izquierda). Estudio para Homenaje al cuadrado, sin fecha. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 229.



manera sorprendente, la aventura creativa de quien ha sido, posiblemente, el más importante maestro del color del siglo XX. En él podemos rastrear el territorio plástico y creativo, tan singular como sorprendente, que Albers ha dejado como legado. El presente texto pretende contextualizar aquel cuadro que sería el último que pintó en su vida, el último de la larga serie de los *Homenajes al cuadrado*. Para hacerlo, es inevitable desarrollar la madeja que perfila cada una de las diversas actividades que el pintor desarrolló en su vida. Este trabajo propone un progresivo acercamiento al último cuadro de esta serie que cristaliza en una particular combinación cromática y espacial. De modo zigzagueante, entre lo biográfico y lo creativo, podemos deslizarnos a través de diversos aspectos que construyen esta obra y, por concomitancia, de buena parte del trabajo que lo antecede. Dicho cuadro, realizado sobre un tablero de madera de 61 x 61 cm., contiene un cuadrado intermedio de color verde cobalto y en él se dan cita algo de mágico y, podríamos decir, de singular concordancia de los astros.

La obra desarrollada por Josef Albers a lo largo de ochenta y ocho años (19 de marzo de 1888, Bottrop, Alemania; 25 de marzo de 1976, New Haven, CT., EEUU) finaliza con este singular Homenaje al Cuadrado. Este texto pretende atravesar la obra y la vida del pintor para detenerse en ese momento cercano al final de su vida. Este objetivo puede parecer mera coincidencia, pero el intento de relatarlo ha ido resistiendo el paso de los años, razón por la cual se considera que guarda dentro de sí un orden secreto que ordena los hechos y obras que lo anteceden. En la vida y obra Albers se entrelazan muy diversos aspectos: una intensa actividad pictórica, una dilatada actividad como profesor, una significativa tarea como poeta y una sorprendente sencillez como persona, singularmente llamativa si se considera la obstinada tarea que se propone como creador y la obsesiva búsqueda que late tras esta última obra.

Fig. 03. Josef Albers en 1968 explicando los principios de la percepción visual. Fotografías de Cartier-Bresson. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 92.



Abrir los ojos ¹

<i>Es fácil</i>	<i>saber</i>
<i>que los diamantes</i>	<i>son preciosos</i>
<i>Y es bueno</i>	<i>aprender</i>
<i>que los rubíes</i>	<i>son profundos</i>
<i>pero aún va más allá</i>	<i>poder ver</i>
<i>que estos guijarros</i>	<i>son milagrosos.¹</i>

Ver, mirar al mundo, abrir los ojos fue, para Josef Albers, el escurridizo y casi inalcanzable objetivo de su trabajo, de su pedagogía, de su manera de estar en el mundo. Ver la realidad más cotidiana como milagro, como alude el poema que antecede estas líneas, supone un posicionamiento ante mundo altamente sencillo y atento. El sentido del arte era, para él, la evocación y revelación de la visión. Ver no es inmediato; muchos ‘miran’, pero la visión es sólo conquista de unos pocos. La objetividad de la mirada, el resultado de la tarea creativa no tenía para Albers origen en la expresión del ser humano, sino en la interiorización de lo que nos viene dado, en la receptividad, y no tanto en la expresividad. De ahí su insistencia en la palabra ‘im-press’ (in-press). “*Di y percibe ‘ex’..., pronuncia y siente ‘in’...*”, acostumbraba a decir [*ex-press, im-press*]. Su mero nombre nos advierte de una distinción radical, de una definitiva separación: la irreductible frontera entre percibir y expresar; recibir y arrojar; escuchar al mundo y dejar huella en él. En la vibrante percepción que surge de sus primeras obras con cristal coloreado se adivinaba ya, por la vibrante tensión interna de sus formas, la posterior afirmación con la que Albers explicaba el origen del fenómeno artístico. La chocante explicación que Albers da para establecer el origen del arte es la discrepancia, la no-coincidencia entre los hechos físicos y los fenómenos psíquicos. Esta explicación propone,

1. Albers, Josef, “Más o Menos”, *Search vs. Re-Search: Three Lectures by Josef Albers at Trinity College*, abril 1965, Hartford, CT. Trinity College Press, 1969. Traducción y versión tipográfica española del autor.



Fig. 04. Estudios para los Homenajes al cuadrado, sin fecha. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 228.

de manera sorprendente, un singular origen para una realidad magnética como es el arte [fig. 3].

La afirmación de una razón de ser por la carencia que origina un fenómeno, en este caso por la ausencia de concordancia, supone ya una sutil provocación. Esta distancia entre lo físico y lo mental supone un desajuste de la percepción y un desequilibrio inquietante. Esta definición de Albers supone una divergencia, una negación de una realidad que habitualmente se supone y contiene, de modo implícito, un intento de salvar el abismo entre dos orillas: lo mental y lo real, lo psicológico y lo físico, un fenómeno en tanto que objeto de conciencia y las cosas en sí mismas. Quizás Albers esté afirmando que la carencia es el secreto motor del arte y, por concomitancia, de la vida y de la historia. A partir de esa carencia emerge la posibilidad de liberarse de la inevitable atadura del peso de la existencia y de la precariedad de la percepción. Albers quiere liberarse de ciertos aspectos de la experiencia para construir un universo expresivo ingravido, etéreo, luminoso y flotante a través de su pintura. Desde la incapacidad de hacer coincidir dos mundos, el imaginario y el real, desde la tensión de afrontar ese abismo insoslayable, aparece una brecha a través de la cual podemos deslizarnos hacia el interior de su obra. Desde este lugar arranca su obstinado intento de afinar hasta el extremo la capacidad de percepción. La impresionante aventura de sus *Homenajes al cuadrado* no puede comprenderse si no es desde la profundísima tensión interior que lleva implícita esta idea. Cualquier intento de explicar el inmenso número de obras que pertenecen a esa serie, la altísima variabilidad de mínimas cualidades en sus tonalidades, cuidadosamente calibrada en un singular laboratorio cromático, escapa a cualquier pretensión lógica y se instala en un lugar esquivo, difícilmente accesible.

Robert Slutzky señala una sorprendente afirmación relativa a estas ideas.² Indica que “el mero lienzo en blanco no puede evitar el lastre del contenido”, que “el soporte contiene ya un campo de configuraciones múltiples y atributos espaciales intrínsecos”. El deliberado soporte cuadrado de los *Homenajes* contiene, en este sentido, un soporte perceptivo muy amplio. Las condiciones de borde y su dimensión no dan primacía a lo vertical ni a lo horizontal. Las palabras inglesas con las que se denomina a ambos formatos, ‘portrait’ y ‘landscape’ (vertical y horizontal), pueden explicar esta idea. La equivalencia entre los lados del cuadrado como soporte implica que existe cierta espacialidad en el lienzo difícilmente perceptible. De esta manera, el soporte abandona un espacio aparentemente plano, y se coloca en un territorio intermedio entre un primer plano y un fondo. En esa ambigüedad, “el mero soporte del cuadro pierde neutralidad, exuda espacialidad”, pues puede percibirse de manera oscilante dando un paso al frente hacia el espectador o distanciándose. “La aparente ‘tabula rasa’ del soporte contiene todo un magma de percepciones que, aunque vago y desordenado, e incluso onírico, está enraizado en nuestra conciencia y en nuestra cultura”. Los *Homenajes al cuadrado* desafían nuestra percepción pues nos ponen ante un espacio que se expande y se contrae, retrocede y se adelanta, y sus regiones quasiconcéntricas cargan espacialmente lo aparentemente neutro.

2. Cfr. Slutzky, Robert, “Meaning-full Form”, en “Aequous Humor”, *Oppositions* 19/20, invierno 1980, pág. 29.

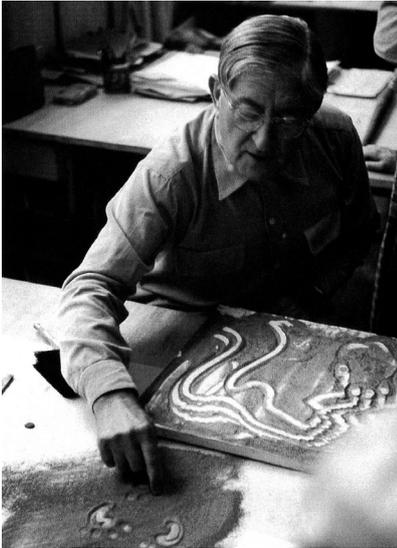


Fig. 05. Josef Albers explorando el carácter de la arena, sin fecha. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 78.

Para Albers, la fuente de la actividad creativa, la fuente de los problemas artísticos, radica en esa lenta tarea de tender puentes entre las esferas del yo y del mundo. En esa radical separación entre subjetividad y objetividad estaba, para él, la raíz misma del fenómeno artístico. Albers alude constantemente en su trabajo a esa vibración entre lo físico y lo psíquico, a ese choque perceptivo. Su tarea docente consistió, también, en acompañar al estudiante en la sorprendente tarea de ver el mundo con ojos nuevos, inmersos en el asombro ante una realidad que desafía nuestro modo de percibirla y a tomar conciencia de nuestra lectura ocular del mundo, que escapa a la pura racionalidad de lo que sabemos que vemos.

Cuando Albers llega a Black Mountain College en 1933 contesta a la pregunta “¿qué nos va a enseñar usted, señor Albers?” con sólo tres palabras: “to open eyes”, a abrir los ojos. En esto puede resumirse la búsqueda de Josef Albers en su obra, en su pedagogía y en su vida: afinar la capacidad de percepción, permitir que el diálogo de la sensorialidad con el mundo sea verdadero, pueda ser posible, y la vida, desde esa intensa confrontación con el mundo, sea verdaderamente digna de ser vivida. Henry David Thoreau describe la experiencia en su cabaña junto al lago Walden en Massachusetts de ‘escuchar’ como un fenómeno primigenio. John Cage concluye a partir de este relato que el mero hecho de tener los oídos abiertos ante el mundo hace que la vida merezca la pena ser vivida. Albers expresa también, desde su particular producción creativa y pedagógica, de modo paralelo, que ‘ver’, percibir, tener los ojos abiertos, constituye una experiencia sustancial del ser humano y que con la mera visión, como conquista y principio vital, la vida cobra sentido. Así lo transmitió en su pedagogía durante casi cincuenta años. El legado pedagógico de Albers consiste, en ejercitar el privilegio de la visión de múltiples maneras, para atravesar en la experiencia la singular barrera que a cada paso tienden nuestros sentidos y poder tocar el mundo con la mirada.

Si Albers define como objetivo del arte la revelación y evocación de la visión, fue la suya una mirada que cristalizaría en su madurez en la aventura de sus *Homenajes al cuadrado*. La visión como conquista, como objetivo que atraviesa la tantas veces engañosa imagen que nos proporciona la experiencia, se decantaría, sorprendentemente, en el juego cromático que acontece en el interior de una figura tan sencilla como aparentemente trivial como es el cuadrado [fig. 4]. Ya Hipócrates sentenció en su célebre aforismo la engañosa y ardua, pero necesaria, tarea de superar la imagen que nos presentan los sentidos: “*La vida es corta; el arte, largo; la ocasión súbita; la experiencia engañosa y el juicio difícil.*”

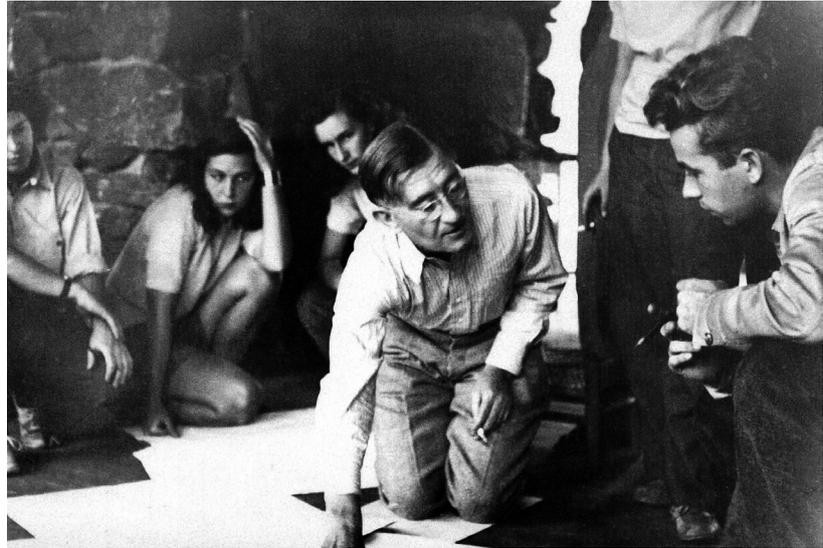
Para Albers, la tarea creativa no debe nunca dejar de ser experiencia, singular conquista de la visión. Y esa experiencia, como un axioma o leitmotiv de su trabajo, es la que le permitirá también salvar la distancia entre el profesor y el estudiante, caminando juntos en torno a una vivencia compartida. Desde ese fundamental principio Albers dejó una particular impronta personal, un legado enormemente extenso, y generaciones de artistas y creadores han reconocido la deuda con él contraída.

En uno de sus poemas dejó escritas estas palabras: “Calm down / what happens / happens mostly / without you”. Era una invitación a una mira-



Fig. 06. Fotografía de Albers en Black Mountain College, ca. 1936. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 33.

Fig. 07. Albers con los estudiantes en Black Mountain College, ca. 1940. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 9..



da detenida del mundo y de uno mismo y, al mismo tiempo, una mirada detenida de uno mismo mientras se percibe el mundo. Como si fueran mandalas, sus cuadros invitan a ésta percepción detallada y a una concentración intensa durante horas. Podemos hacernos a la idea de lo que supondría mirar sus pinturas con suficiente esmero al imaginar al propio Albers contemplando sus cuadros. Acostumbraba a ver sus pinturas en diferentes situaciones de luz. Luz natural, luz artificial homogénea (combinando fluorescentes de luz cálida o fría), natural y artificial, o sólo con luz artificial combinando luz cálida y fría. E incluso observaba sus piezas sin luz, en la penumbra para atender al comportamiento del color. Para ello en su estudio en New Haven tenía, como iluminación artificial, tubos fluorescentes alternados, con temperaturas de color correspondientes tanto a la luz fría como a la cálida. Tan preciso y exigente era al observar sus cuadros.

Gesto e interioridad

Un gesto supone cierta disposición del alma [fig. 5]. En él se dan cita todos los niveles de la persona. Si el gesto es deliberado, incluso algo forzado, expresa más, si cabe, el movimiento, al unísono y acompasado, de un entramado psicofísico de la persona al servicio de una acción. Supone ya una expresión de un singular posicionamiento del hombre en el mundo, en un lugar preciso del tiempo y del espacio. Cierta acontecimiento se despliega en el singular movimiento de los cuerpos, en sus posiciones relativas, que expresan veladamente sus jerarquías e interacciones, su altura relativa, su respeto mutuo o el reconocimiento explícito de quién considera al otro como superior. En Black Mountain College las barreras entre el profesor y el estudiante estaban singularmente desdibujadas: las comidas, las fiestas y el descanso eran compartidos por profesores y estudiantes. El telón de fondo de los prados y los estanques de aquel recinto natural, presidido por el horizonte inmenso y solemne del valle Swannanoa, con las montañas de la cordillera Blue Ridge a lo lejos. En aquel entorno cuasi paradisíaco, en el contacto entre profesores y estudiantes, se estrechaban las distancias, se desvanecían al darse cita en las aulas [fig.6]. Allí acontecía, una interacción pedagógica insospechada para lo que hoy experimentamos en las escuelas de arte y arquitectura.

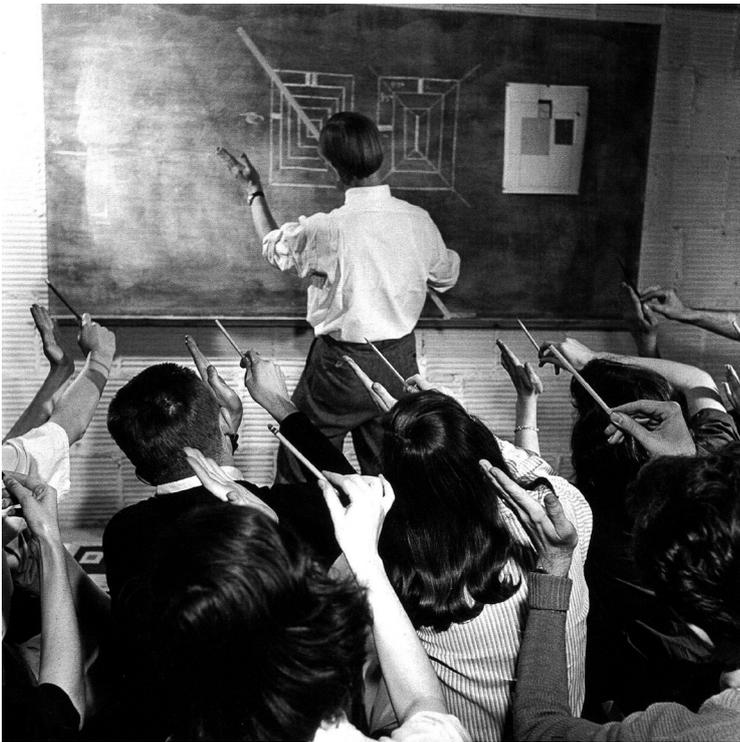


Fig. 8. Albers con los estudiantes en Black Mountain College, 1946. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 137.

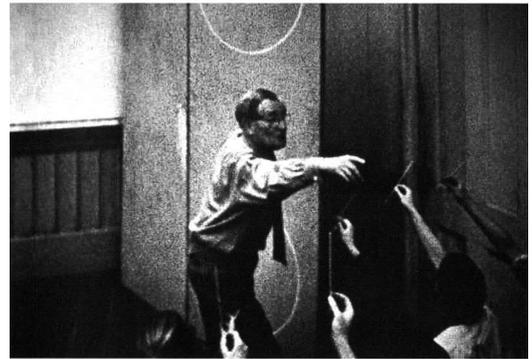


Fig. 9. Fotograma de película tomada en Black Mountain College, 1946. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 178.

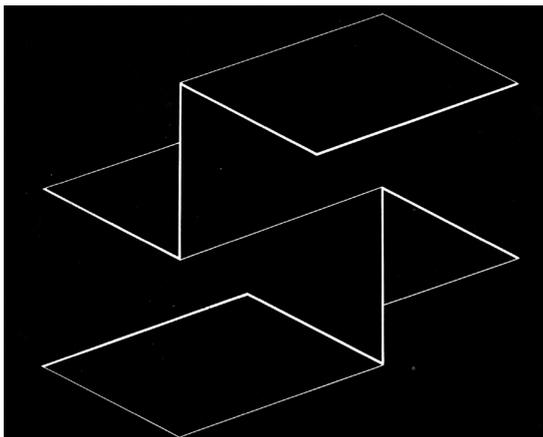
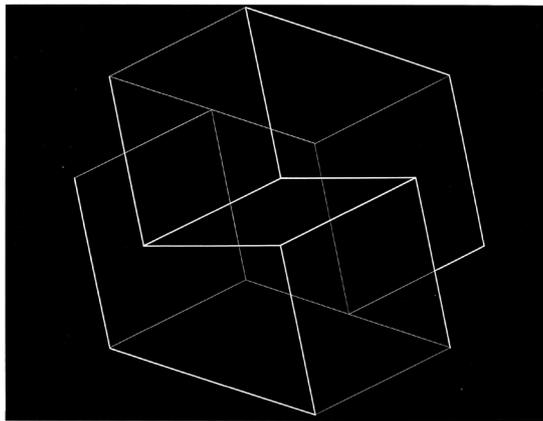
En aquellas sencillas aulas, casi carentes de muebles, los dibujos se colocaban con frecuencia en el suelo entre los pies de quienes escuchaban. En aquella atmósfera no se llegaba a distinguir del todo quién hacía cada cosa, ni en que dirección iban las voces que reciben la enseñanza. Los gestos que Albers concita en los estudiantes les hacen sentir las direcciones del espacio, las dimensiones, las relaciones espaciales. Así, una circunferencia dibujada sobre una puerta que gira lentamente movida por él es acompañada por los estudiantes al interponer los lápices entre sus ojos y la puerta para restituir las dimensiones de sus ejes y descubrir la aparición de una elipse [fig. 9]. De este modo, es el cuerpo el que da información a la visión, pues ésta, no percibe, al tomarlo como dado, la novedad esplendorosa del acontecimiento visual de la geometría en el espacio. El cuerpo acompaña a la visión, pero es el cuerpo el que transmite a la mente lo que la vista percibe sin tomar conciencia de ello [fig.8].

Toda una actitud de veneración, de reverencia, y de singularísimo respeto ante el trabajo del estudiante se desprende de los gestos y actitudes con los que Albers se relaciona con los que asistían a sus clases. En este contexto, abrir los ojos supone dejar entrar en el cuerpo lo que la vista no permite fácilmente por lo ya trillado de la costumbre. Albers arrodillado, con el dedo sobre el papel de un estudiante, señalándole un preciso punto de su dibujo, con el horizonte de su mirada por debajo de la línea de los ojos del estudiante, supone un callado manifiesto de lo que Albers entiende por enseñar [fig. 7]. Se trata de un señalar casi sin palabras para permitir que sean los ojos del estudiante los que recorran por sí mismos el camino adecuado.

Buena parte del misterio vital de Albers radica precisamente ahí, en su singular serenidad vital, en lo apacible de su manera de vivir, en la cercanía ante quienes le escuchaban, y ante los estudiantes con quienes inventa-

Fig. 10. Constelación estructural, ca. 1950.
Fuente: VV. AA., Josef Albers. *Spiritualita e rigore*, SilvanaEditoriale, Milán, 2013, pág. 225.

Fig. 11. Constelación estructural, ca. 1955.
Fuente: Bucher, François, *Despite Straight Lines*, MIT Press, 1977, pág. 83.



ba maneras insospechadas de percibir el mundo y de interiorizarlo. A éstos les acompañaba en la tarea de producir, lentamente, con mínimos y progresivos grados de libertad, en una exploración del mundo desde la acción.

Grafías de lo invisible

Las Constelaciones estructurales [figs. 10 y 11] constituyen una investigación gráfica de enorme intensidad en las que descubrimos la misma actitud que el resto de su obra. Aquellas palabras, “calm down”, cobran aquí un particular sentido. Sólo el lento detenimiento ante las figuras nos permite apreciar aquello que ocurre: “what happens / happens always / without you”. Estas obras presentan agrupaciones de líneas blancas sobre fondo negro en una singular organización espacial. Las líneas, con grosores diferentes, construyen figuras espaciales como si de una axonometría se tratara. El fondo negro evoca simbólicamente la razón última, el sentido profundo de su intento. Igual que las constelaciones del firmamento son figuras que se reconocen sobre el fondo oscuro de noche, así los trazos claros de estas “constelaciones” dibujan, con diversos grosores, una cartografía de relaciones espaciales en el nuevo espacio estelar del lienzo.

A lo largo de la historia, la azarosa dispersión de los astros del firmamento ha llevado al ser humano a buscar figuras que, en sus conexiones imaginarias, expliquen sus orígenes míticos y las raíces ancestrales de nuestra historia. Las constelaciones se han ido cargando de sentido y han poblado capilarmente relatos antiguos y nuevos, mágicos y científicos, de muchas de las manifestaciones del sentir humano. La presencia de puntos fijos o móviles en el espacio, sin aparente conexión, conlleva el reconoci-

Fig. 12A. "Anidado", dibujo de un estudiante de Albers en la Universidad de Yale.

Fig. 12B. Fotografía de Albers en Biarritz (detalle), ca. 1929. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 169.



miento de un progresivo tránsito en el que lo ambiguo se torna reconocible, lo confuso en significativo, la sugerencia en origen de un proceso mental, que puede cristalizar —como en otros detonantes imaginarios— en discurso, grafía, trazo o estructura consistente.

El título de las Constelaciones alude a este fenómeno: al de la posibilidad de percibir figuras de orden en lo irreconocible y proponer una organización de resonancias para demostrar cómo éstas se acumulan en figuras de orden [Fig. 12A y 12B]. La lógica interna que preside las Constelaciones estructurales se percibe como una organización espacial en las tres direcciones del espacio. Como si de una axonometría se tratara, las figuras construyen espacios que refieren a una espacialidad aparentemente elemental. Las dimensiones de la anchura, longitud y profundidad, representadas en su organización espacial básica, vibran ante nuestros ojos, oscilan de manera alternante mostrando frontalidad y lateralidad, espacios positivos y negativos, y se muestran esquivas ante la mirada. Las figuras desafían nuestra percepción de un modo magnéticamente inquietante. Como un sismógrafo, desde la profundidad de un fondo oscuro, se registran latidos casi imperceptibles. Su naturaleza óptica oscilante hace que se desdibuje su estatismo, y la precisa configuración de sus líneas vibra ante nuestros ojos si mantenemos la mirada fija en ellas.

Podríamos decir que acontece una suerte de interacción espacial, paralela a aquella interacción del color que preside la pintura de Albers. Estas obras abren un camino más insospechado al núcleo medular de su trabajo y arrojan luces nuevas sobre el objeto de su investigación plástica. El menor interés que estas obras han despertado ha dejado atrás un punto relevante de la naturaleza esquiva del trabajo de Albers. La espacialidad de su pintura, la naturaleza reverberante de sus composiciones, bien puede entenderse desde esta experiencia óptica de las Constelaciones estructurales [fig. 13]. A partir del estudio de François Bucher³ podemos extraer

3. Bucher, François, *Despite Straight Lines*, MIT Press, 1977.

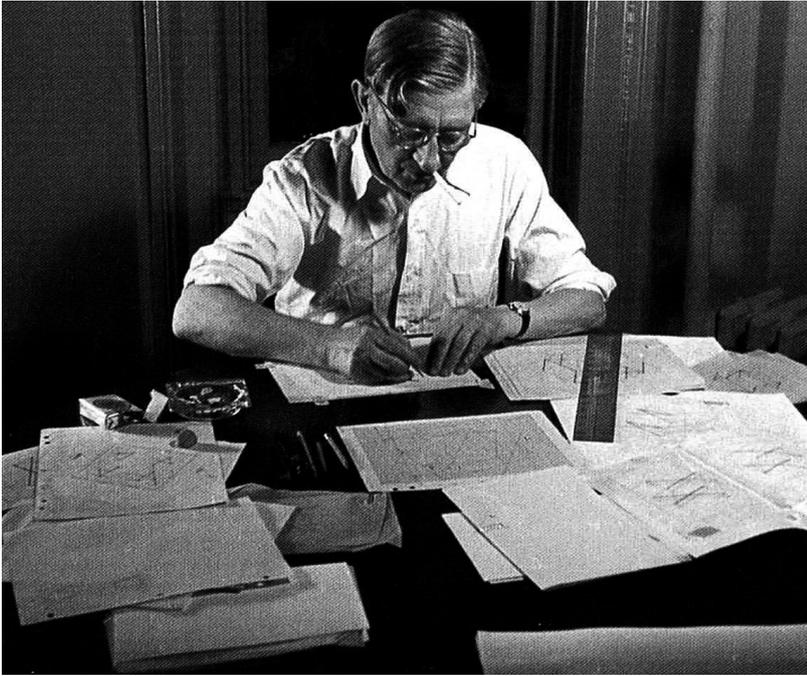
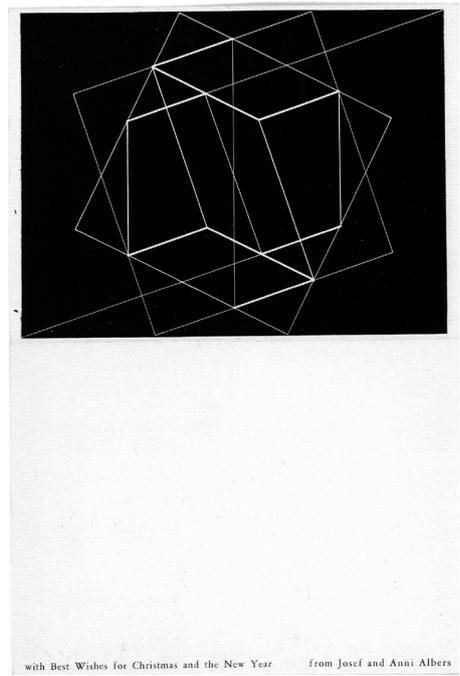


Fig. 13. Albers trabajando en las Constelaciones estructurales, New Haven, ca. 1950. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, Josef Albers: To Open Eyes, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 43.

Fig. 14. Felicitación navideña de Josef y Anni Albers, 1950. Fuente: VV. AA., Josef Albers. Spiritualita e rigore, SilvanaEditoriale, Milán, 2013, pág. 207



una definitiva clave interpretativa general de su trabajo. Toda la obra de Albers puede entenderse desde esta ilusoria y vibrante presencia, de una sutil transgresión óptica que deshace la estabilidad precisa de su geometría. En este sentido podemos entender la organización compositiva que preside los *Homenajes al cuadrado*. En ellos todo se expande y se contrae, frente a una totalidad omniabarcante que es la vida y los anhelos del ser humano.

Un ejemplo que ilustra el carácter esquivo de estos trabajos es la felicitación navideña que Albers realizó en 1950 [fig. 14]. En ella se muestra una figura estrellada. La profunda devoción interior del pintor le hacía trabajar con signos elementales que evocaban esa estación del año. En esta obra podemos observar una estrella, compuesta por dos cuadrados, que presenta un eje de simetría coincidente con el eje vertical del papel. Sin embargo, tal eje de simetría no lo es de la figura estrellada como observamos en una primera mirada. Sutiles desplazamientos y trazos de diferentes espesores desdibujan la estabilidad de la figura. La estrella parece tender a girar, pero está anclada a las esquinas del fondo. Las líneas interiores tienden aún más a desestabilizar el conjunto. Éste centra y se descentra, y progresivamente advertimos sutiles diferencias entre los ángulos. Las líneas interiores, de manera oscilante, dan un paso al frente y retroceden. Y una cierta torsión de la figura nos remite a un cosmos inestable, cambiante y en permanente vibración.

El universo aéreo agita ante nuestros ojos la figura que a la vez aparece atada mediante sutiles operaciones que sólo descubrimos si tratamos de reproducir su trazado. Lo etéreo de este imaginario firmamento de las Constelaciones estructurales es paralelo al carácter evanescente de los *Homenajes al cuadrado*, pues se organizan en torno a una geometría estable que se desvanece en el universo atmosférico del color.

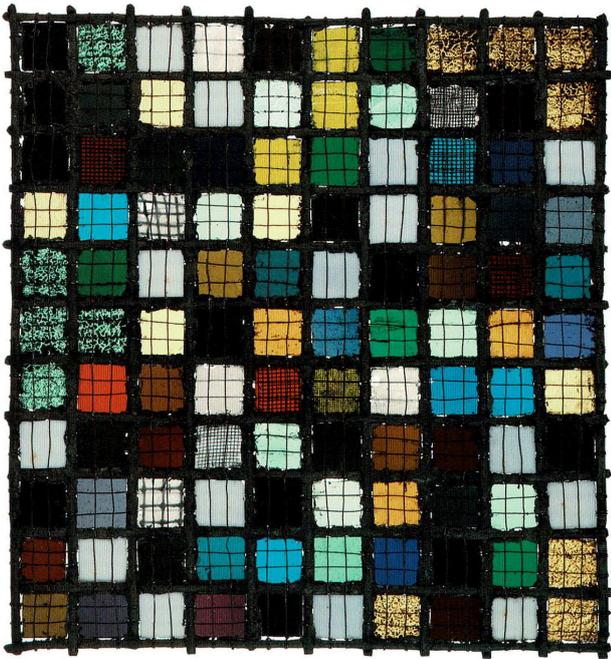


Fig. 15. "Grid Mounted", pieza de vidrio con mallas metálicas, 1921. Fuente: VV. AA., Josef Albers. *Glass, Color and Light*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, pág. 37.

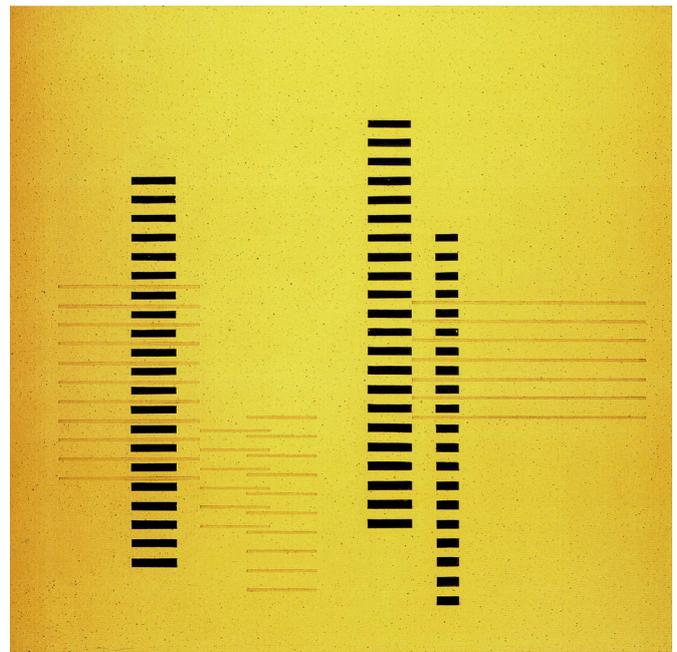


Fig. 16. Rascacielos sobre amarillo transparente, vidrio amarillo tratado con chorro de arena y pintura negra, 1929. Fuente: VV. AA., Josef Albers. *Spiritualita e rigore*, SilvanaEditoriale, Milán, 2013, pág. 132.

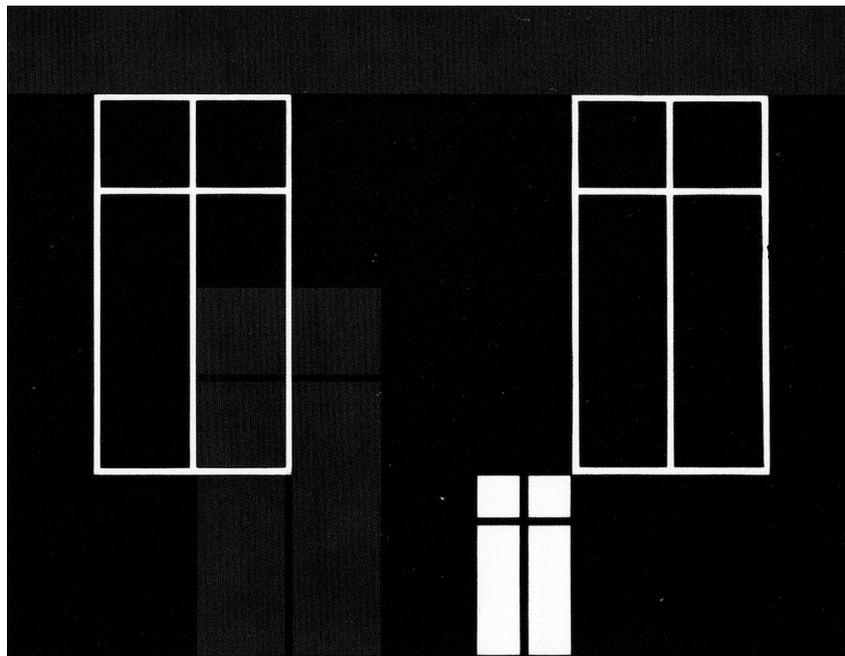
Un universo flotante

Albers llega como estudiante a la Bauhaus, casi por casualidad, fruto de un casual tropiezo con el pequeño díptico impreso de aquella escuela. El grabado de Lyonel Feininger que aparecía en la portada de aquel folleto que ocasionó la sorprendente mudanza de Albers en otoño de 1920 de su Bottrop natal a Weimar, retrataba la mística visión de una utopía cristalina. La imagen de aquella catedral resplandeciente bien pudo atraer, sin saberlo, al joven Albers hacia una todavía inconsciente indagación de pintar exclusivamente con la luz y anticipar su propia búsqueda: la de una milagrosa transfiguración de todo lo matérico en un universo etéreo y luminoso, un espacio construido asombrosamente ingrávito y flotante [figs. 15 y 16].

Aquel paraíso de cristal anticipaba la tensión entre dos universos misteriosamente antagónicos, de cuya confrontación iba a brotar para Albers un nuevo entendimiento del fenómeno artístico: una realidad que surge de la diferencia entre lo físico y la percepción. En esa confrontación, entre la utopía ingrávita de una catedral de cristal, la visión imaginaria de una realidad no perceptible sensorialmente, sino internamente, y la constatación física e irrefutable de la gravedad y la opacidad de las cosas surgirá el punto de partida de su visión del arte: la discrepancia entre lo real y lo mental. Esa confrontación se ejemplifica en la cualidad flotante de las figuras, en la ingravidez que experimentan. Expresan, por un lado, el carácter matérico del vidrio y por otro, la ilusoria construcción de una arquitectura imaginaria y etérea.

En el trabajo de Albers y en su vida nunca dejó de estar presente la formación que recibió de su padre, un humilde trabajador manual. Esa sencillez se manifiesta desde recién llegado a la Bauhaus de Weimar cuando recogía, entre los desechos, vidrios rotos para su trabajo. No precisa una materia de trabajo singular, sino que parte de lo que encuentra en su experiencia cotidiana. En esas primeras obras construía con fragmentos de vidrio encontrados, insertándolos en una trabazón metálica que le servía como

Fig. 17. Windows, vidrio tratado y pintado,
Fuente: VV. AA., Josef Albers. Glass, Color
and Light, The Solomon R. Guggenheim
Foundation, 1994, pág. 40.



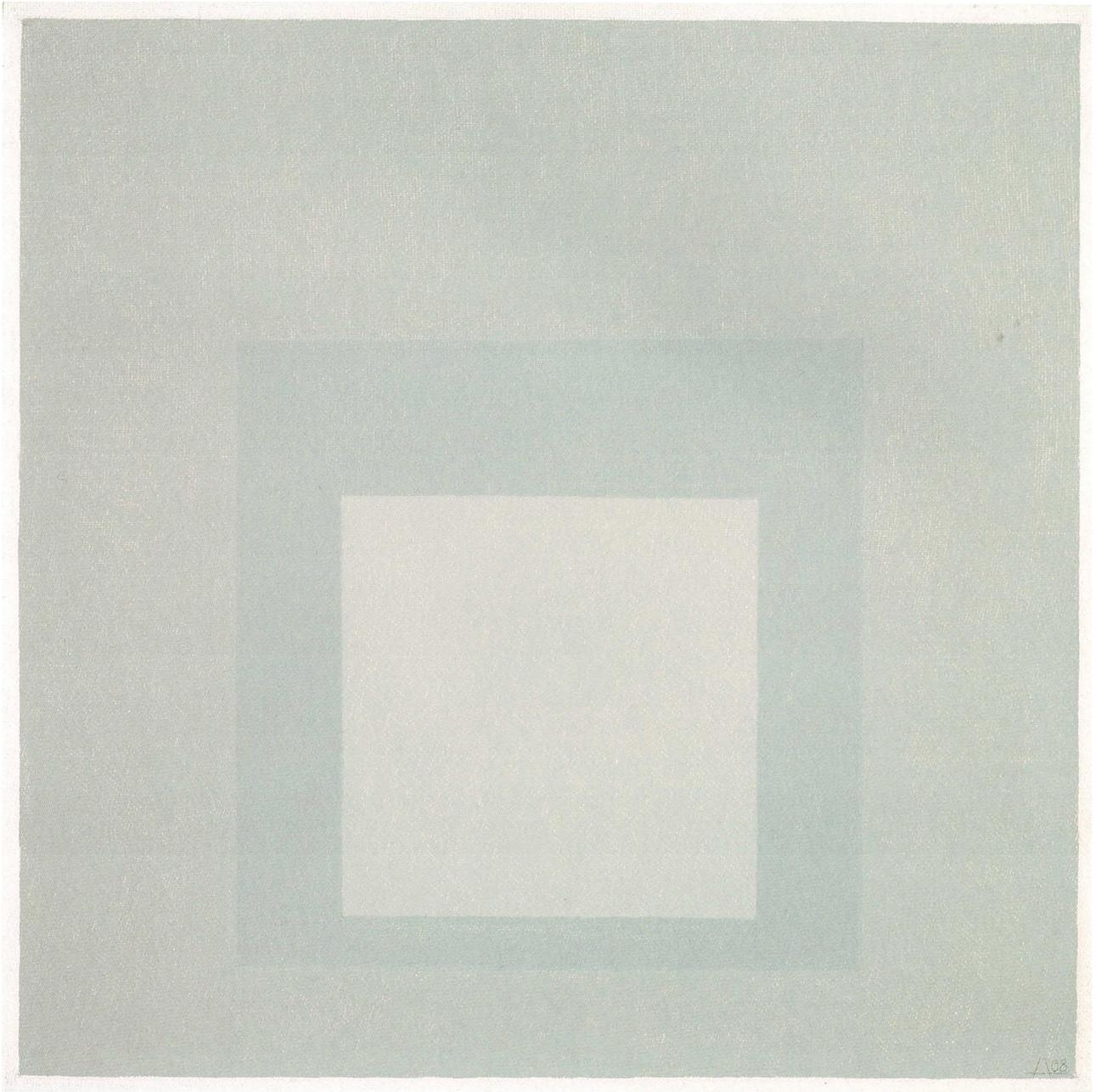
urdimbre. Poco a poco, aquella trabazón geométrica, se fue transformando en luz coloreada, eliminando la urdimbre que unía los fragmentos [Fig. 16].

Su procedimiento evoluciona al trabajar con vidrio laminado, y tratarlo con chorro de arena antes de fundirlo en el horno para obtener una única pieza en la que se manifiestan los colores de cada lámina de cristal. De este modo, al trabajar durante años con este material se iría acercando progresivamente a la transfigurada visión de un pigmento resplandeciente. Una depuración de estos primeros trabajos llegará a su extremo en la serie de los *Homenajes al cuadrado*. En ella el soporte se torna casi evanescente y el color va tomando protagonismo por sí mismo, y el brillo resplandeciente emana, a diferencia de su obra previa con cristal, de la pura interacción cromática.

La organización geométrica de los *Homenajes al cuadrado* muestra un intenso equilibrio al presentar una secuencia de cuadrados cuasiconcéntricos [fig. 18]. Sin embargo, su estabilidad geométrica se altera sutilmente al desplazar hacia la parte inferior del soporte los cuadrados interiores. Los colores flotan en el interior de las figuras, y el conjunto oscila entre lo estable y lo inestable debido a esa ligera distorsión. La posición horizontal de los mismos también sugiere estabilidad y quietud, pero la compresión inferior que experimentan las figuras impregna el conjunto de cierta componente gravitatoria al ser arrastrados hacia el suelo. Ante esa estabilidad y solidez de la organización de los cuadrados nuestro cuerpo toma conciencia del suelo bajo nuestros pies pero, a la vez, las figuras e intersticios flotan en el espacio. El color desvanece lo estructural, y torna el conjunto de cualidades atmosféricas que escapan del lastre de lo gravitatorio que expresa su geometría.

Si observamos una de sus pinturas realizadas anteriormente sobre cristal, *Windows*, de 1929 [fig. 17], podemos advertir propiedades similares. Las figuras rectangulares flotan en el espacio y, a la vez, están ancladas

Fig. 18. Estudio para Homenaje al cuadrado,
1968. Fuente: Josef Albers. Medios
mínimos, efecto máximo, Fundación Juan
March, 2014, p. 149.



perceptivamente en una organización gravitatoria. Los rectángulos que construyen las ventanas a las que alude el título se cargan de una ilusoria profundidad. La gama de diferentes grises, negros y blancos sugiere diferentes situaciones temporales asociadas a condiciones luminosas de claridad o penumbra, exterioridad o interioridad e insinúan un espacio imaginario. De manera paralela se presentan los *Homenajes al cuadrado*, pues se manifiesta un sutil anclaje en experiencias perceptivas, progresivamente depuradas.

La serie de los *Homenajes* presenta un título genérico. Los cuadros llevan por título, meramente “*Homenaje al cuadrado*”, dando como única referencia el año en el que han sido pintados. Sin embargo, hay algunos que presentan un segundo nombre [figs. 19, 20 y 21]. De este modo podemos observar algunos de ellos: *Isla griega* (1957) [fig. 21], *Estudio para nocturno* (1951), *Blancos solitarios* (1963), *Distrito* (1951). Estos títulos sugieren una realidad física a la que aluden, un referente espacial asociado a la visión de un lugar. Seguramente están asociados a lugares visitados o imaginados a partir de referencias concretas. Se trata, por tanto, de una depurada síntesis de la experiencia sensible de la memoria, de un espacio, figura u horizonte visual. Otros subtítulos aluden a estados afectivos o emocionales: *Afectuoso* (1954), *Pregunta acallada* (1959), *Protegido* (1952), *Ahora* (1962), *Quién sabe* (1969), *En ninguna parte* (1964), *Decidido* (1951). Y, de modo muy diferente, otro tipo de nombres hacen alusión, de manera directa, a situaciones puramente espaciales, a sugerencias de profundidad, distancia o cercanía al espectador: *A lo lejos en la lejanía* (1965), *Frontal hacia adelante* (1970), *Débilmente reflejado* (1963), *Aparición* (1959) [fig. 20], *Flotante* (1959), *Primavera que avanza* (1952), *Resplandor* (1966), *Frontal-Hacia adelante* (1970).

Al observar las diferentes familias de los subtítulos asociados a la serie podemos afirmar que la escueta estructura geométrica, con su multiplicidad de interacciones cromáticas, no sólo constituye una intensa investigación sobre las cualidades del color y sus relaciones, sino que contiene una singular representación de mundos. Los *Homenajes al cuadrado* son también una poliédrica condensación de la experiencia, y vienen asociados a estados emocionales, a particulares situaciones espaciales o realidades físicas insertas en una organización geométrica elemental. Desde la incierta interioridad emocional del ser humano, desde la informe amalgama del alma, estas pinturas construyen imágenes de estabilidad, organizaciones altamente consolidadas sobre el tablero físico de un soporte material. Y, simultáneamente, refieren una multiplicidad de emociones, presencias y reverberaciones espaciales que desdoblan una particularmente rica experiencia del mundo.

Albers pinta mundos, grafías de lo invisible altamente depuradas, y representa en ellos una totalidad imaginaria que contiene el conjunto de su experiencia vital [fig. 21]. En su pertinaz organización, la seriación que nos presenta desde la aparente rigidez de sus combinatorias geométricas, se convierte en un medio capaz de expresar los más leves matices de una afilada percepción de un único universo resonante con el nuestro. De ahí la universalidad que su obra plantea.

Fig. 19. Homenaje al cuadrado, sin fecha.
Fuente: Josef Albers. Medios mínimos,
efecto máximo, Fundación Juan March,
2014, p. 110.

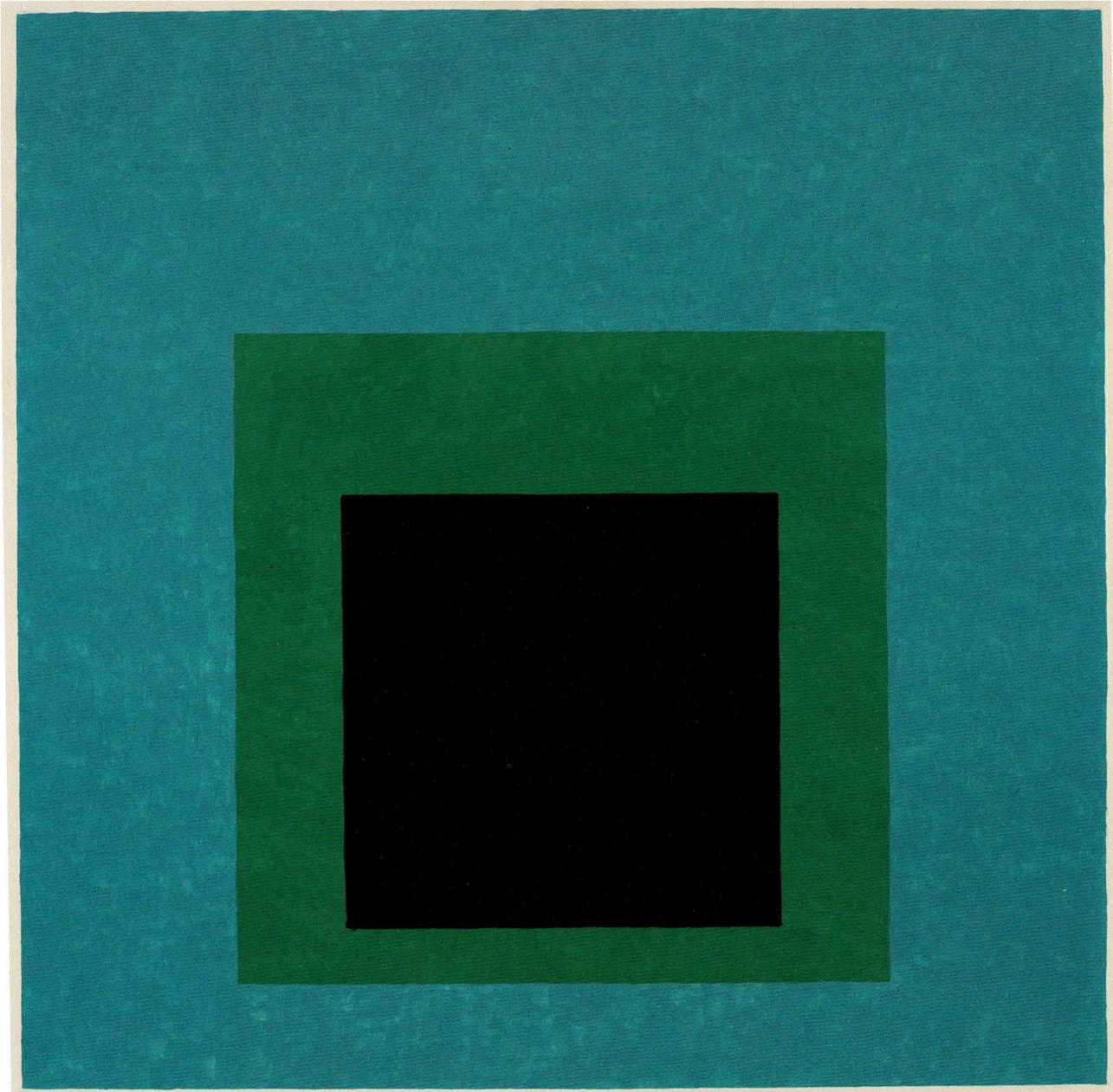


Fig. 20. Homenaje al cuadrado: Aparición, 1959. Fuente: Josef Albers. Medios mínimos, efecto máximo, Fundación Juan March, 2014, p. 129.

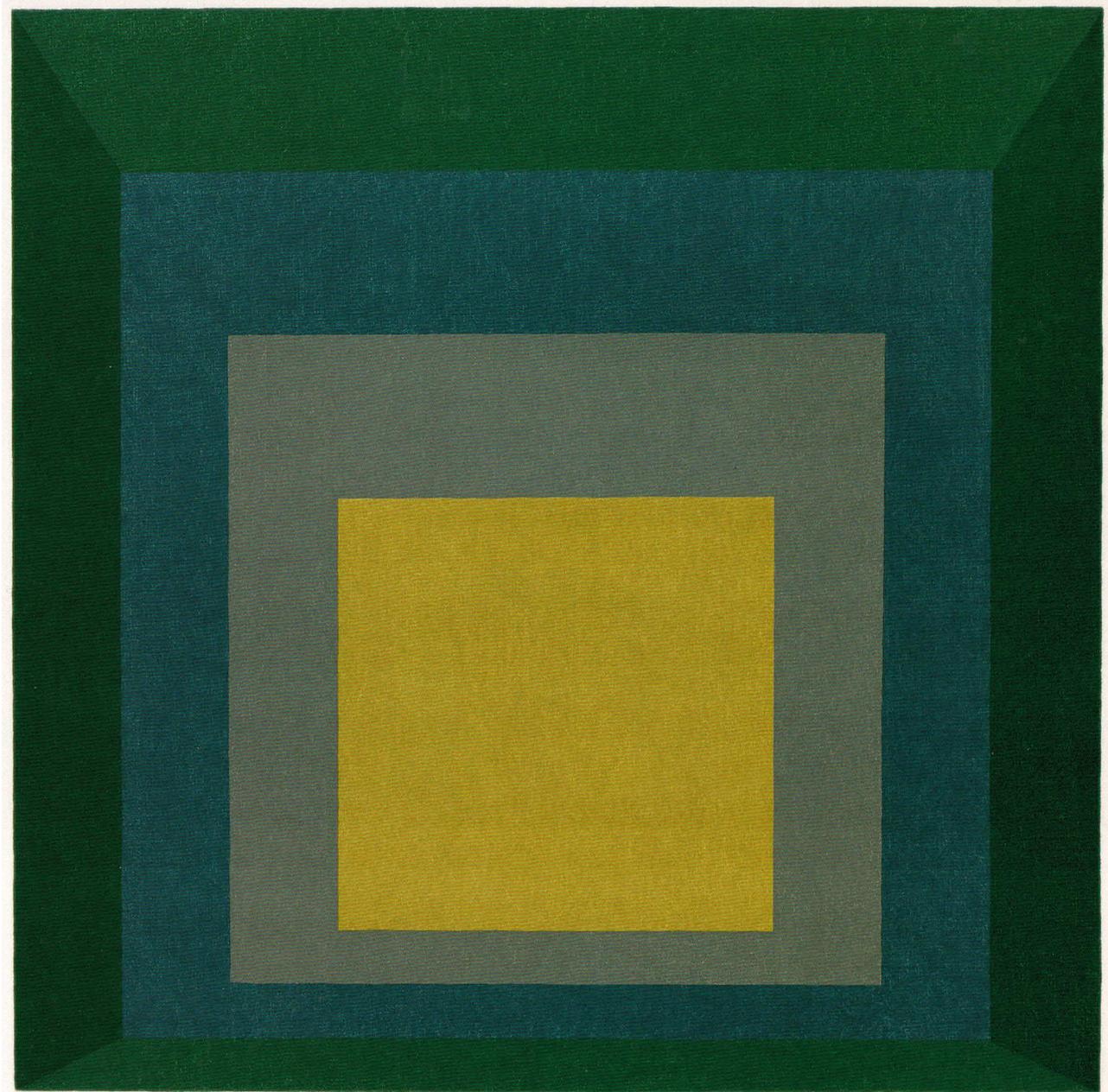


Fig. 21. Homenaje al cuadrado: Isla griega,
1957, óleo sobre tablero, 60x60 cm.
Fuente: Josef Albers. Medios mínimos,
efecto máximo, Fundación Juan March,
2014, p. 120.

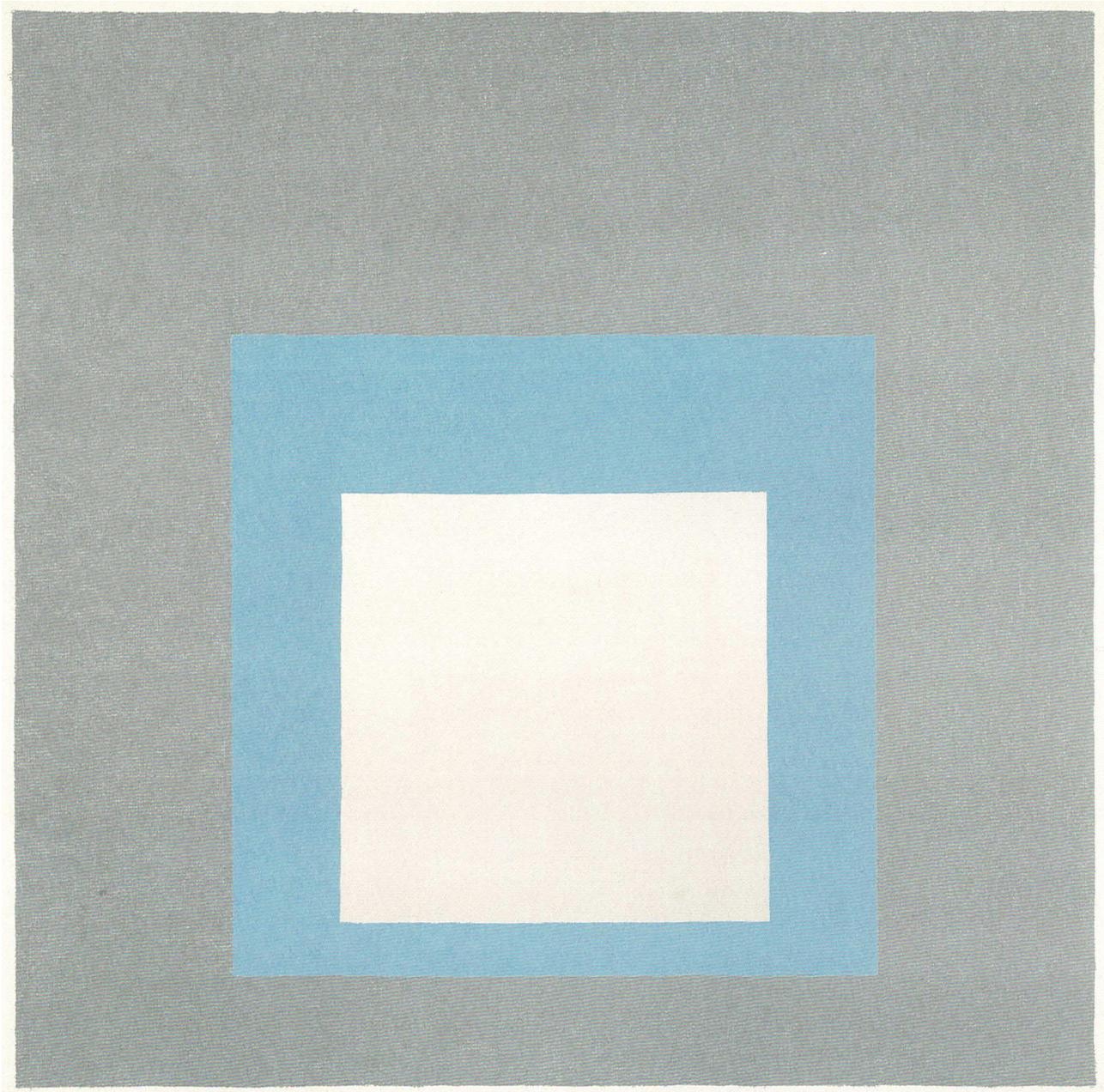


Fig. 22. Albers en su estudio, Orange, CT., 1973. Fotografía de Sedat Pekay. Fuente: Josef Albers. Medios mínimos, efecto máximo, Fundación Juan March, 2014, p. 39.



El cosmos se acerca

Esa experiencia con los elementos básicos del arte arrancarían de una particular formación de su propia infancia. Albers explicaba que su padre era un artesano honrado y competente, pintor y fontanero, electricista y carpintero. Y contaba que aprendió de él que, cuando se pinta una puerta, se empieza por el centro para ir avanzando hacia el exterior. Explicaba que era el modo en que su padre conseguía controlar el goteo y no ensuciarse mientras pintaba. Ésa era la manera en que Albers pintaba sus *Homenajes al cuadrado*, sobre simples tableros de madera apoyados en caballetes en posición horizontal. Y su tarea, que realizaba habitualmente vestido con sus camisas de la tienda de L. L. Bean que adquiría por correo, se parecía a la de un particular operario de laboratorio que producía obras de singular exactitud. Y en ese ejercicio se revela una doble actitud. Por un lado, la de hacer pasar por el cuerpo la acción de pintar y, al mismo tiempo, la de tratar de eliminar cualquier huella de lo corpóreo en la tarea, incluso en su misma indumentaria.

Procedía sin tocar los pigmentos, con un tubo de pintura en una mano y una espátula en la otra, sin bata, ni pinceles, ni variación de textura en cada región de los cuadrados, extendiendo directamente el color sobre el tablero [fig. 22]. Vertía directamente el pigmento sobre el soporte en el que trabajaba. Así, la tarea de extender la pintura sobre el tablero le permitía mantener su indumentaria impecable mientras pintaba. Su modo de trabajar supone ya una singular aproximación al oficio. Parece decirnos que la claridad, precisión y luminosidad del resultado que buscaba, estaba ya presente en su procedimiento y en todo su proceso. Observar su cuerpo y su ropa sobre el tablero, sin mancharse, es altamente significativo. La pureza del procedimiento parece ser análoga a la pureza del resultado.

Espátula, mano, tablero, camisa, rostro..., son regiones análogas a cada parte de sus cuadros: autónomas en su figura, pero profundamente entrelazadas en la acción. Cada gesto es significativo. La pureza del resultado que se busca parece arrastrar, en este sentido, al proceso y al gesto corporal que lo genera. De tal manera que esta luminosidad del procedimiento bien puede explicar la pureza de su objetivo: el de la conquista pura del color, en su más profunda cualidad. Pretendía encontrar una gama cromática y presentarla en un soporte con tal precisión y pureza que difícil-

Fig. 24. Josef Albers, explicando la percepción visual, fotografía de Cartier-Bresson, 1968. Albers hizo este gesto tras pintar su último Homenaje al cuadrado. Fuente: Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, *Josef Albers: To Open Eyes*, Phaidon Press Limited, Londres, 2006, pág. 72.



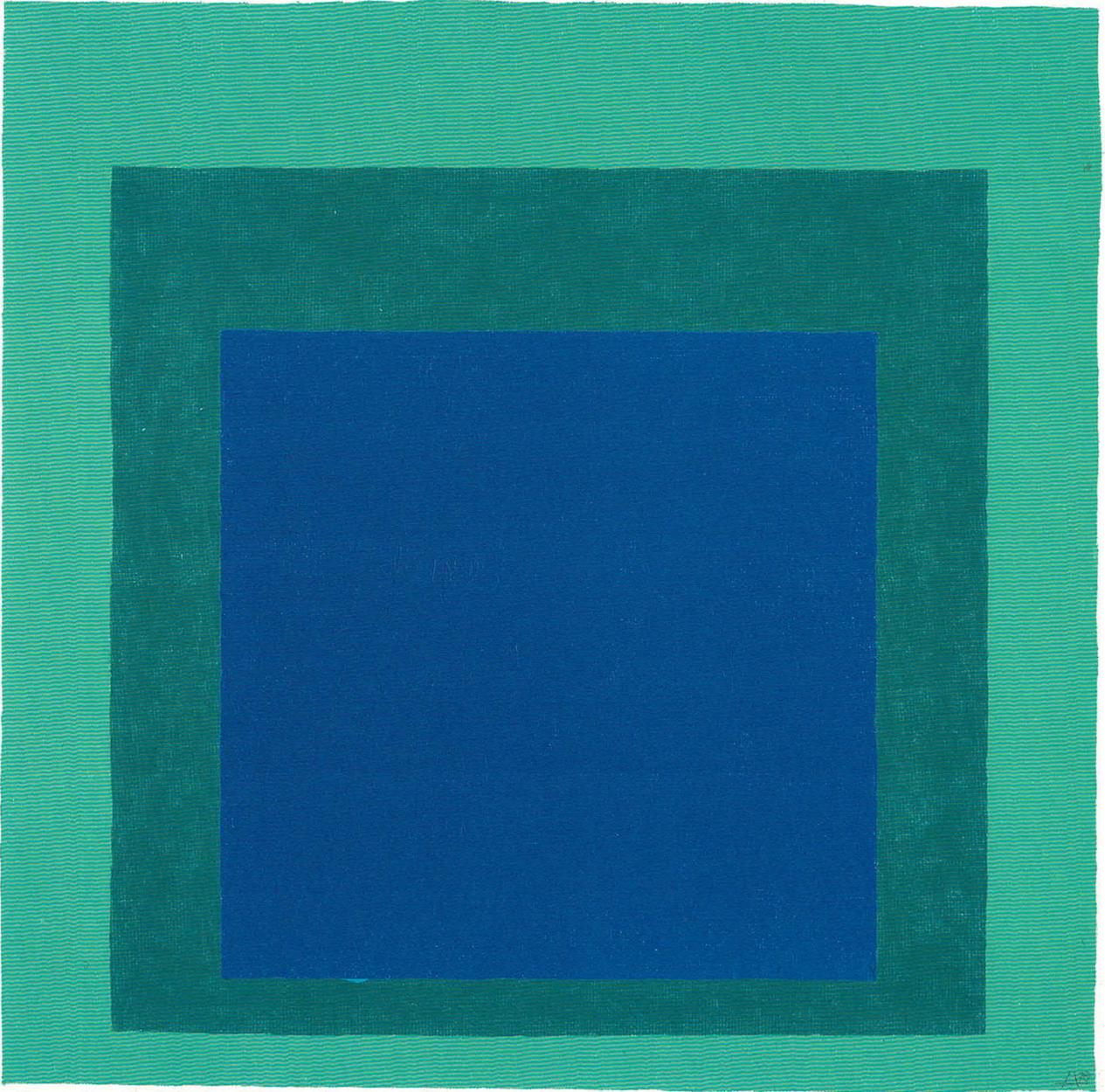
Albers!”. En dos días recibieron en Connecticut un envío de cinco tubos de pintura verde cobalto Winsor & Newton #192.⁴

Albers pintó un cuadro sólo con tres cuadrados. Cuando lo hizo, se quedó mirándolo y observó cómo el cuadrado intermedio se expandía y contraía al entrelazarse con las tonalidades exterior e interior a él por ser tonos que tienen la misma luminosidad, aunque sean de diferente tonalidad. Albers había notado similitudes a ese fenómeno en ciertas regiones de algunas acuarelas de Turner. Mirando al cuadro, cruzó los dedos de la misma manera en la que lo hizo en una de las fotografías que le hizo Cartier-Bresson —fotografía realizada durante una de las visitas en que el fotógrafo fue a retratarle— y habló de la necesidad de un cosmos inmaterial y sin fronteras [fig. 24]. “El cosmos se acerca”, afirmó Albers al ver el cuadro acabado. “Por esta razón tenía que pintarlo más grande”, añadió. Quizás su último cuadro ya no cabía casi en nuestro mundo y el cosmos que él vislumbraba entonces era más inmenso aún si cabe que de costumbre.

Ésta es la historia del último *Homenaje al cuadrado* de Albers que, podemos decir, condensa toda su vida y quizás compendia la de todos aquellos a los que iluminó e inspiró: de Mark Rothko a Willem de Kooning, de Max Bill a Donald Judd. Buena parte de la vanguardia americana se ha sostenido bajo el aliento y la atmósfera luminosa de su trabajo. Y quizás también pueda llegar a decirse que América en particular haya sido una emanación o eflorescencia de su legado artístico. El considerable número de artistas y creadores que han escrito sobre él (Hans Arp, Jean Clay, Richard Buckminster Fuller, Will Grohmann, Robert Le Ricolais o Margit Rowell, entre otros) manifiesta el inmenso interés que ha supuesto su trabajo.

4. Cfr. Fox Weber, Nicholas, “The Sacred Modernist”, VV. AA., *Josef Albers. Spiritualita e rigore*, SilvanaEditoriale, Milán, 2013.

Fig. 25. Josef Albers, Homenaje al cuadrado, comienzos de 1976, óleo sobre masonite, 61 x 61 cm. El color verde cobalto #192 de Winsor & Newton es el del cuadrado intermedio, que se expande y contrae espacialmente sobre los cuadrados interior y exterior por sus cualidades cromáticas. Éste fue el último cuadro que pintó. Albers falleció el 25 de marzo de 1976 a los 88 años de edad. Fuente: VV. AA., Josef Albers. Spiritualita e rigore, SilvanaEditoriale, Milán, 2013, pág. 269.



El tablero de masonite de 61 x 61 cm. de 1976 con tres cuadrados verdosos condensa la esperanzada tensión de una búsqueda con ese particular verde cobalto #192 que Winsor & Newton quiso algún día modificar y que el ojo atento del hijo de ese humilde trabajador manual que pintaba las puertas desde el centro hacia la periferia convertiría al final de su vida en símbolo de la estructura elemental del mundo y en amplificación reverberante de su alma. “Distribuir posesiones materiales es dividir las/ distribuir posesiones espirituales es multiplicarlas”⁵, había escrito años atrás; hoy, cuando se cumplen cuarenta y cinco años de su muerte, esta frase nos recuerda la inmensa grandeza de este científico del color y profesor que con su generosidad tanto nos ha engrandecido.

Bibliografía

Albers, Josef, *Interaction of Color*, Yale university Press, 1963.

Albers, Josef, *Search vs. Re-Search: Three Lectures by Josef Albers at Trinity College*, abril 1965, Hartford, CT. Trinity College Press, 1969.

Albers, Josef, *Poems and Drawings*, Yale University Press, 1958.

Bucher, François, *Despite Straight Lines*, MIT Press, 1977.

Horowitz, Frederick A., Danilowitz, Brenda, *Josef Albers: To Open Eyes*, Phaidon Press Limited, Londres, 2006.

VV. AA., *Josef Albers. Spiritualita e rigore*, SilvanaEditoriale, Milán, 2013, pág. 225.

VV. AA., *Josef Albers. Glass, Color and Light*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994.

VV. AA., *Josef Albers, Homenaje al Cuadrado*, Casa Luis Barragán, 2007.

VV. AA., *Josef Albers. Medios mínimos, efecto máximo*, Fundación Juan March, 2014.

5. Josef Albers, *Poems and Drawings*, Yale University Press, 1958, p. 78.

