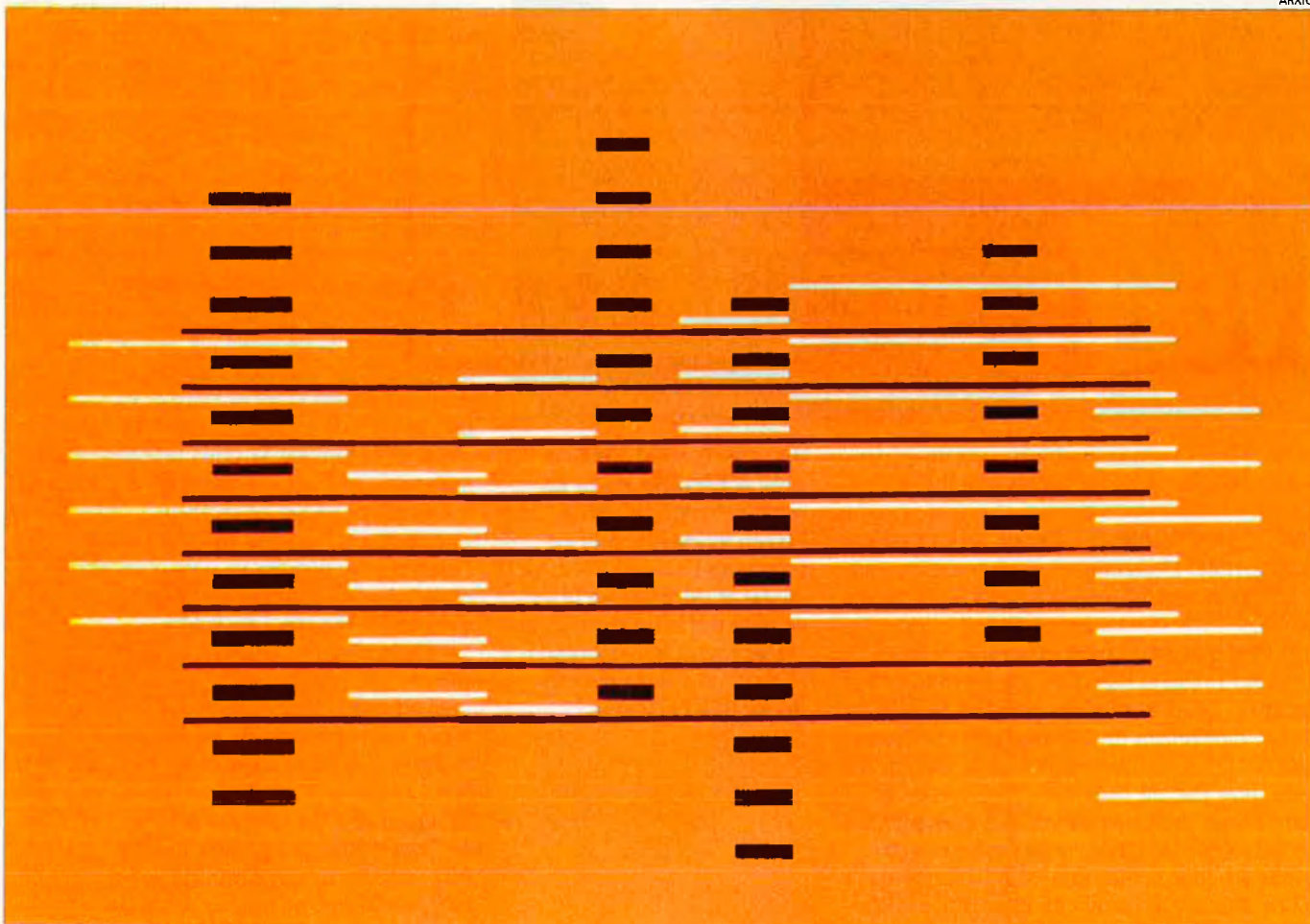


Geomètrica realitat

ARXIU



L'IVAM acull l'obra d'Albers, professor del taller de vidrieria de la Bauhaus, de la qual, enguany, se celebren els 75 anys de la fundació.

Enguany, Europa celebra els tres quarts de segle que han transcorregut des que el 1919, Walter Gropius fundava la Bauhaus amb la voluntat, innovadora, avantguardista i revolucionària sens dubte, de reconstruir, en consonància amb els temps que corrien, una Alemanya arrasada pel gran conflicte bèl·lic. El passat dia 13 de novembre, es clausurava a Weimar la mostra més àmplia al voltant dels anys desconeguts de la Bauhaus, aquella primera etapa que va fluc-

'Frontal' (1927). Representa les primeres experimentacions amb vidre com a element estructural.

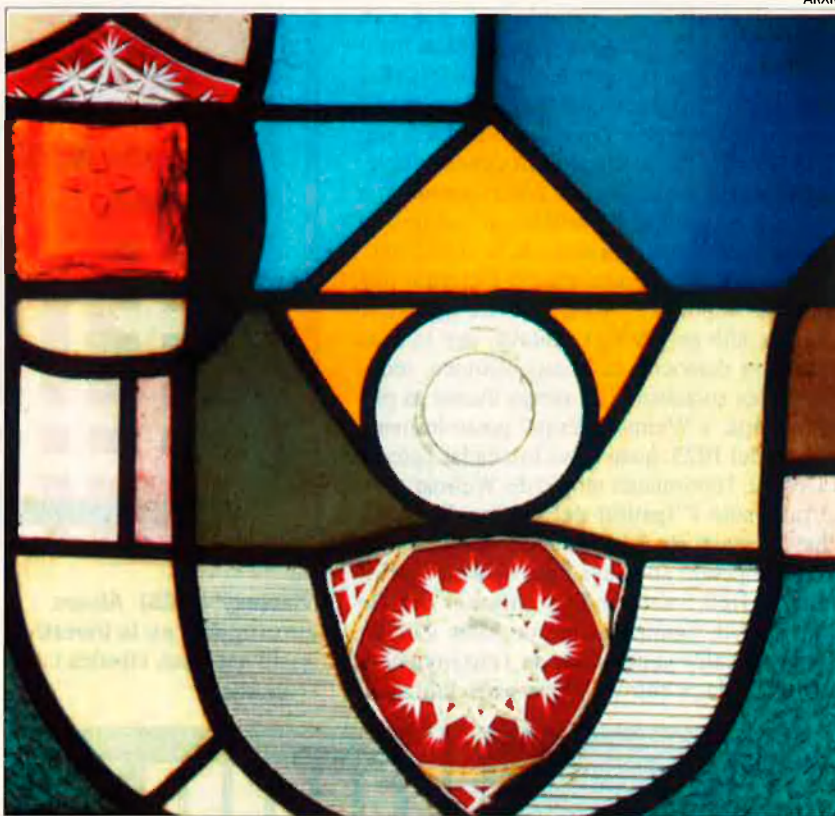
tuar entre el 1919 i el 1923. Esbossos, fotografies, projectes arquitectònics o maquetes, entre altres, han reconstruït aquell panorama de postguerra en què es deixaven sentir de manera activa figures de l'estil de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, o el mateix Johannes Itten, ànima, eclipsada sota la figura de Gropius, de la pedagogia d'aquesta singular escola.

Per la seua banda, el Centre Julio González de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) no ha volgut perdre l'oportunitat de retre homenatge a aquesta escola que va saber, en el seu moment, capgirar el món del disseny, l'arquitectura i les arts en general, en favor d'una unió harmoniosa, democràtica al capdavant; d'una societat moribunda, víctima del recent conflicte, que calia, ara, ressuscitar amb força i igualtat. En aquest sentit, l'IVAM ha organitzat una mostra —que romandrà oberta fins el pròxim dia 8 de gener— dels treballs de Josef Albers, aquell artista que va ingressar a la

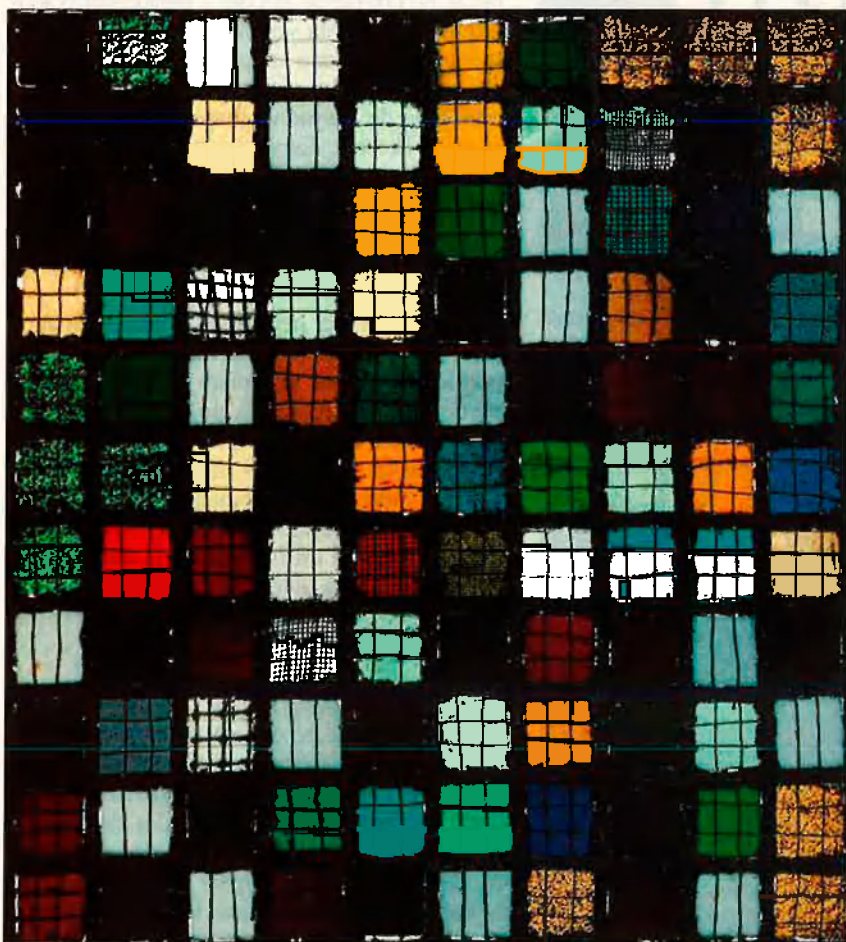
Bauhaus, el 1920, com a alumne i el 1923 passà a ser mestre del taller de vidrieria, o també director autònom d'una part del *Vorkurs* –curs preliminar en el qual s'establien, entre altres, les bases i relacions entre color i forma–, i que hi va romandre, per sobre dels conflictes interns, fins que l'arribada del nazisme va tancar-ne les portes l'any 1933.

Bauhaus, la utopia feta realitat.

Aquesta institució estatal que es va establir a Weimar en un primer moment per traslladar-se, més tard, a Dessau i acabar morint a Berlín, responia més aviat, durant els seus primers anys, a una amalgama de belles arts i oficis que a una escola concretament d'arquitectura. De fet, no va existir-hi departament d'arquitectura fins el 1927 del qual seria el director Hannes Meyer. Però, a banda de tot, la Bauhaus –o “casa de la construcció”– volia ser més que un centre docent disposat a revolucionar el món de les arts i els oficis, i unir-los en una convergència positiva i enriquidora. Walter Gropius anava més enllà. Va conèixer la guerra des del mateix front de batalla i això el va marcar profundament a l'hora de dictar les pautes de la institució. Aquesta representava el catalitzador capaç de conver-



'Assemblage' (1923). Composició amb vidres residuals.



'Quadre reticulat' (1921). Hereu de les vidrieres catedralícies.

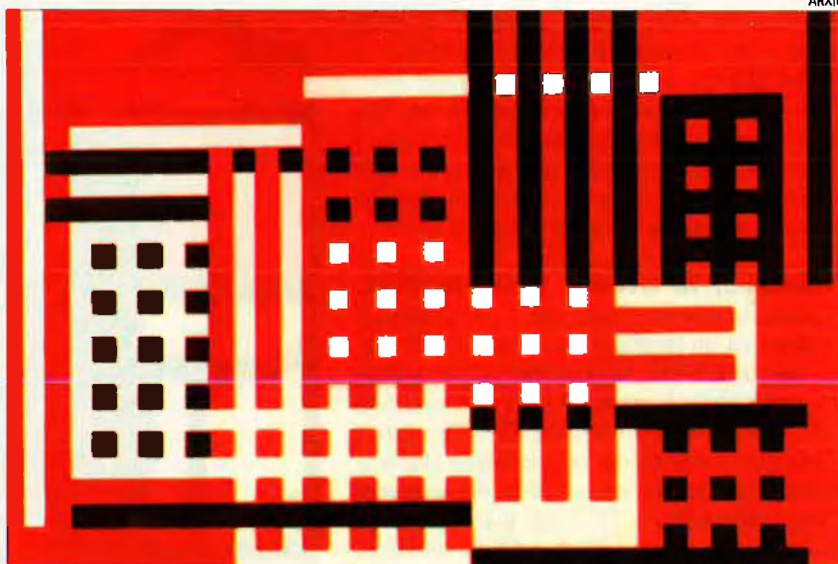
tir la indústria de guerra, amb tot el seu potencial destructiu que contenia, en una força positiva. Constructiva, al capdavant.

Però hi havia més. Havia combatut i era testimoni del poder letal de la màquina, que tant havien lloat, en una primera avantguarda, futuristes i altres versions de la modernitat. Per això no és d'estranyar doncs que sota el nom compost de *bauhaus* bata, conscientment, una essència artesanal, gremialista, que remet a les agrupacions professionals de l'Edat Mitjana. I és que Gropius se'n refiava, d'aquella mecànica infernal, i va preferir –almenys durant la primera etapa de l'escola va ser així– afavorir l'activitat artesanal a través d'una entesa d'artistes i artesans. Perquè “l'artista és un artesà exaltat”, va voler afirmar Gropius en el *Manifest de la Bauhaus*, l'abril del 1919. Tots dos, sota el sostre de la Bauhaus, gaudien –presumptament– dels mateixos privilegis. S'havien abolit aleshores les barreres discriminatòries entre les dues visions –i versions– de la realitat en favor d'un clima de col·laboració recíproca, que no va deixar de ser, en ocasions, més ideal que real.

Si la supressió de la divisòria entre art i artesanía per una finalitat última –“la construcció”– subvertia i revisava les, fins ara, classificacions tradicionals, l'organització interna de l'escola no deixava de ser menys sorprenent. La Bauhaus es proclamava anticadè-

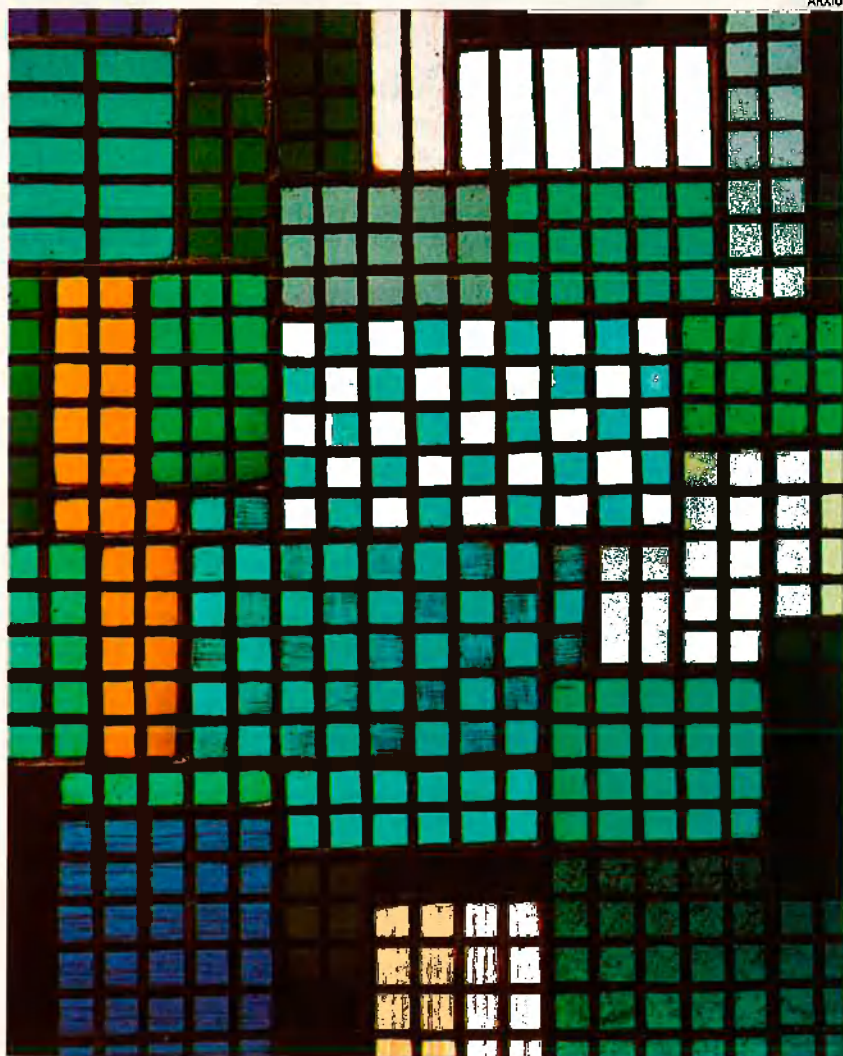
mica: els professors –paraula que, per cert, destil·lava academicisme– esdevenien mestres; i els alumnes, aprenents i oficials. Per tant, les arts passaven a integrar-se en la vida real, esdevenien útils i hi contribuïen a la millora social. S'impartia una docència doble: els artesans, o mestres de taller, aprenien a dominar la tècnica; els artistes, o mestres de forma, iniciaven als misteris de la creativitat.

I, paradoxalment, aquesta col·lectivitat que es volia "impolítica", com va voler qualificar Gropius allà pel 1920, exhalava, per la seua estructura democràtica i antijeràrquica, reminiscències socialistes. Almenys durant la primera etapa, a Weimar, perquè posteriorment, a partir del 1925, quan es va traslladar l'escola a Dessau, l'optimisme utòpic de Weimar s'ensorrava sota l'"Institut del Disseny" en què s'havia transformat la Bauhaus. L'expressionisme imperant abdicava enfront d'un funcionalisme fred i neerlandès, importat per De Stijl i per la figura mateixa de Mies van der Rohe. El caire generalista de l'ensenyament perdia la plaça enfront d'una especialització



'Factory' (1925). Albers aprofundeix en la investigació espacial, rítmica i cromàtica.

incipient i necessària. I l'artesania es diluïa sota el poder de la indústria, de l'estandardització i del disseny entès com a factor multiplicador de vendes.



'Parc' (1924). Va encetar una nova etapa, arquitectònica.

Polítitzar i despolítitzar l'escola.

Quan el 1928, Gropius va decidir sobtadament dimitir com a director de la Bauhaus per tal de no cremar-se ni com a persona ni com a arquitecte, la seua voluntat apolítica dels primers anys quedava anul·lada, ara, pel marxisme del nou director, Hannes Meyer. La presència de Meyer va inspirar ressentiments al si de l'escola. Es va enemistar amb Klee i Kandinsky; o es va afrontar amb Moholy, el qual no tardaria a dimitir. Breuer i Bayer també abandonarien la institució, mentre que Kandinsky sí que hi continuaria en qualitat de vice-director.

Com que Meyer pensava que qualsevol activitat humana té implicacions polítiques, la política va ocupar una plaça destacada. S'impartien classes de teoria política i es creava una cèl·lula comunista que abraçava el 10% de l'alumnat. Ara bé, el marxisme de Meyer anava a esdevenir un element contraproduent. Els més reaccionaris acusaven la Bauhaus que, des del seu trasllat a Dessau, havia esdevingut un niu de boltxevics, tesi que aniria *in crescendo* segons s'incrementaven les crispacions socials i la influència del nacionalsocialisme.

No obstant, resulta xocant, i fins i tot irònic, que l'escola, que en aquesta etapa estava dirigida per un marxista com Meyer, es beneficiaria dels èxits obtinguts en el sistema capitalista. Sí. Per primera vegada des de la seua creació, la Bauhaus aconseguia viure –que era un dels objectius principals de l'escola– dels beneficis que n'extreia amb la venda dels seus productes i mantenir un contacte amb els responsables de les indústries. Els tallers del tèx-

ARXIU



Josef Albers. Va saber salvaguardar en un moment hegemònic del constructivisme, l'autonomia del color enfront de la forma, a través de la fragilitat vidrenca.

rigir el taller de vidrieria de la Bauhaus durant una dècada i fins el dia del seu tancament.

I és que la diàfana materialitat del vidre va suscitar-li, des dels inicis de la seua carrera com a artista, una implacable atracció. Les finestres de les catedrals gòtiques il·luminaven els interiors amb una claredat tant literal com al·legòrica. A través del vidre es filtrava aleshores una *lux nova*, la de la fe cristiana, que sanejava l'obscuritat ancestral, eliminava la confusió dels temps pretèrits.

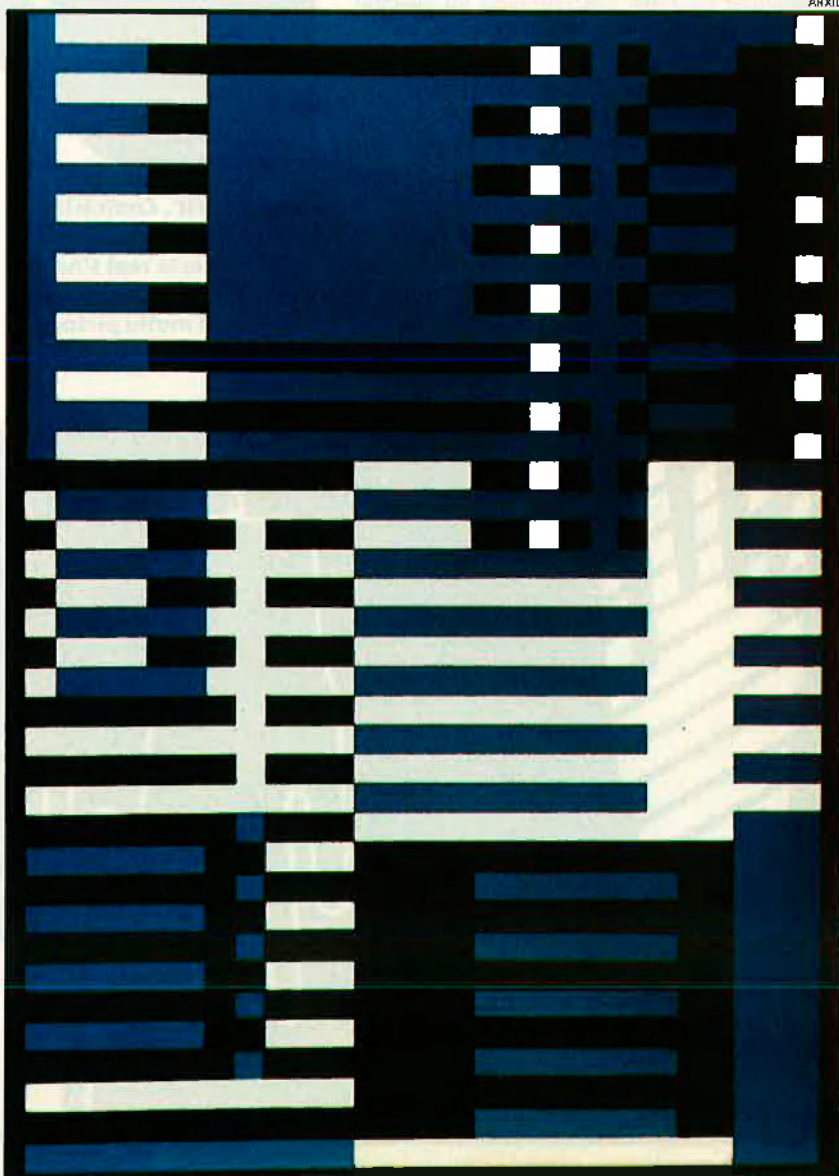
Uns efectes paral·lels va patir aquell que fou mestre d'escola estatal. "Vaig llançar tots els meus estris vells i vaig començar de nou, des de baix. Ha estat el millor pas de la meua vida."

L'exploració d'Albers en el món de la llum i el color s'inseria en una tradició romàntica, la qual estava implicada en una lluita apassionada per ressuscitar la llum com a vehicle d'es-

til i mobiliari resultaven per primer cop solvents, la qual cosa permetia autofinçar-se i, a més, instituir un seguit de beques i ajuts per als estudiants. I és que Meyer va canalitzar esforços per persuadir els diversos tallers que havien de dissenyar objectes en vista a vendre'ls a la indústria. No per abastir un mercat luxós sinó per aconseguir articles pràctics, barats i susceptibles d'ésser fabricats en sèrie.

Quan el 1930 Mies van der Rohe, arquitecte i projectista d'indubtable renom internacional, substituïa Meyer en qualitat de director, va dedicar temps i treballs a restablir la reputació que l'escola havia perdut sota el mandat de l'anterior director. I això representava deslliurar la institució de tints polítics. L'establiment d'un cert autoritarisme i d'un seguit de normes intolerants reflectia la precarietat d'una escola que havia perdut el millor del seu personal primitiu —Klee dimitia al poc temps de l'arribada de Mies—, exceptuant Kandinsky. El trasllat a Berlín poc va solucionar els problemes. I l'extrema dreta, indentificada amb el partit nazi, anava cobrant força a primeries de la dècada dels 30 fins que el 1933 Adolf Hitler va ser nomenat canceller. L'11 d'abril del mateix any, la policia tancava les portes d'aquest "niu de bolxevics judeomarxista". I els professors iniciaren una diàspora, notablement, en terres nord-americanes, com va ser el cas de Gropius o Breuer, que s'instal·larien a Harvard; o Albers, el qual va impartir el seu ensenyament en el Black Mountain College.

La diàfana materialitat d'Albers. Josef Albers va ser dels pocs que van conèixer la fi d'aquella experiència que va perdurar una dècada i mitja però que va aconseguir establir les bases del disseny industrial, així com de l'interiorisme. Albers, per la seua obsessió i reflexió al voltant del vidre, no sols quant a matèria sinó quant a cúmul simbòlic, va di-

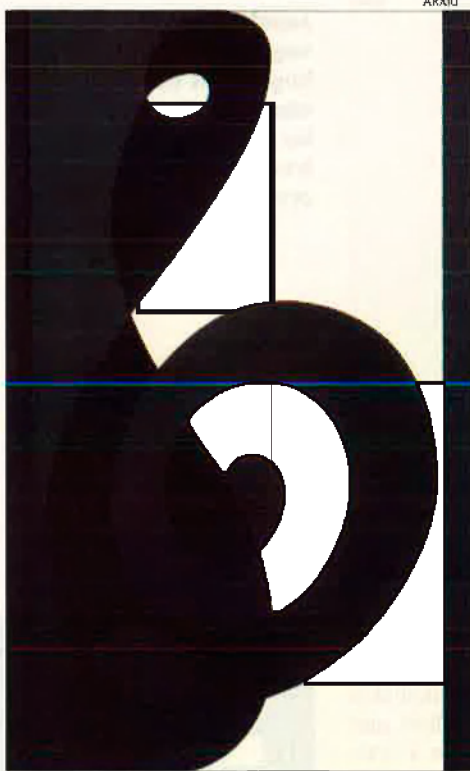


'Cap a dalt' (1926). Els colors recreen la relació fons/forma.

ARXIU

peculació metafísica. Per aquesta raó, els primers fruits de l'artista en la seua obsessió per la composició de treballs amb vidre contenen influències de les vidrieres medievals. Les composicions estan realitzades a base de fragments dispersos en formes, tamanys i densitats, que Albers va recollir en abocadors –no per extravagància artística sinó per vicissituds econòmiques– i que configuren àrees cromàtiques acuradament articulades entre elles. El to enormement expressiu que resultava d'aquestes peces particulars de principis dels anys 20 va impressionar els mestres de la Bauhaus fins al punt de decidir tornar a posar en funcionament, el 1923, el taller de producció de vidre i nomenar director el mateix Albers.

L'any 1924, l'estil d'Albers adoptava nous rumbos en l'univers de la transparència. La disciplina i l'organització lògica, eminentment rectangular de *Park* configuraven un sistema modular, comparable a una estructura arquitectònica en la qual s'havia abandonat l'ús irregular d'elements dispersos. L'expressivitat dels primers anys deixava pas a una retícula racional i freda que reduïa, a més, la profusió cromàtica primitiva a una paleta de tons verds i blaus, amb subtils modulacions. A través d'aquest nou procediment, Albers aprofundia en la investigació d'un "clima de color", del diàleg i llenguatge cromàtics, el qual assoliria el seu apogeu amb la sèrie *Hommage to the Square*. Progressivament, l'artista alemany s'endinsa en l'univers de la disciplina estructu-

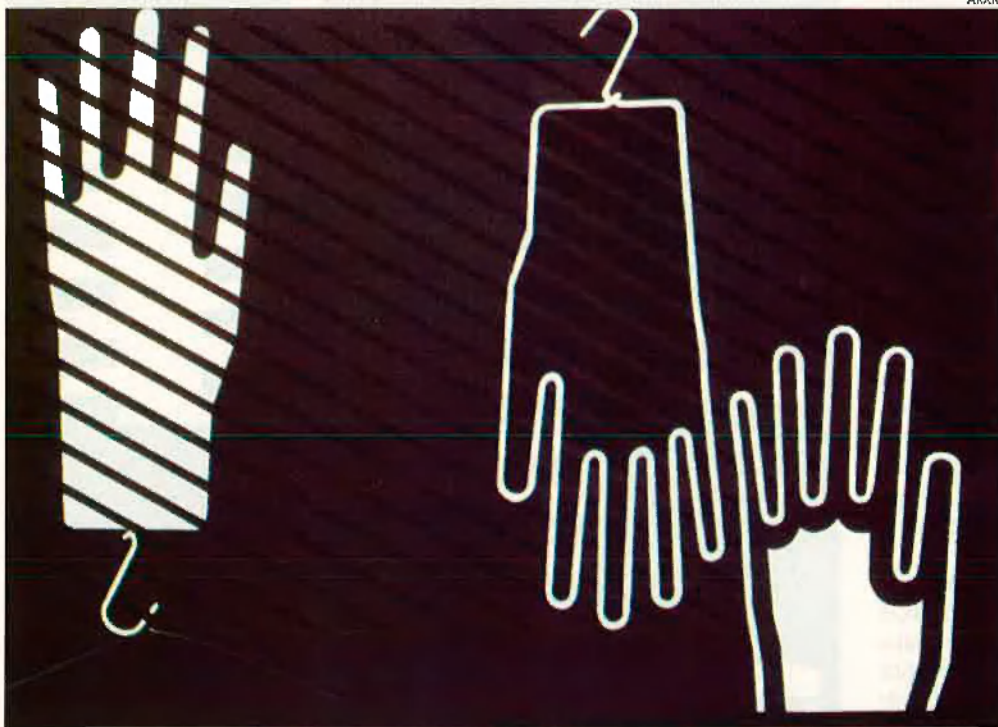


'Diskant VII'. Contràriament a les creacions anteriors, l'objecte real s'ha introduït en l'obra per esdevenir-ne el motiu pictòric.

ral, quan la Bauhaus li demana que investigue el vidre com a element estructural –arquitectònic– més que com a component aïllat de l'obra –part del mosaic o vidriera–. Recorre aleshores a fusionar el vidre amb una fina pel·lícula de vidre de color que es materialitzaria en peces de l'estil de *City* (1928) o *Diskant VII* (1932). Ara bé, lluny d'imaginar que el color pugua quedar vinculat a l'estructura i esdevinga una funció més de la forma, completament deslligat de les suggerències de l'estat d'ànim de l'autor, com és el cas dels treballs constructivistes o de les representacions de De Stijl, Albers permet que el color conserve la seua autonomia i expresse un lirisme que troba les seues arrels en el romanticisme alemany. I és precisament aquesta discrepància entre fons i figura la que genera la vitalitat artística de la seua obra. Però, la inter-

racció cromàtica pot esdevenir inclús, com en el cas de *Factory*, intercanviable entre fons i forma.

Enllà de la Bauhaus. A finals dels anys 20, Albers trenca amb els principis austers de la Bauhaus, introduint-hi, en la seua obra, ob-



'Handschuhleisten' (1928). La imatge gràfica, aparentment senzilla, conté, a través del contrapunt cromàtic, l'essència de la relació entre l'inorgànic i l'orgànic.

jectes de la realitat que ell destil·lava en motius pictòrics. La imatge gràfica a *Handschuhleisten* ('Eixempladors de guants', 1928), aparentment senzilla, conté, a través del contrapunt cromàtic, l'essència de la relació entre l'inorgànic i l'orgànic, entre els eixempladors de guants i les mans.

No obstant, a partir del tancament de l'escola i del posterior trasllat a terres americanes, Albers abandonaria la fragilitat transparent per investigar sobre altres materials –oli sobre tàblex, per exemple– emulant sempre la fabricació del vidre com en la llarga sèrie *Hommage to the Square* a través de la qual, finalment, en aquests "plats per servir color" com va voler anomenar, aconseguiria l'objectiu final de la seua religió particular: eradicar, sota el color i la forma, la seua pròpia individualitat. **Eliseu T. Climent**