



albers

galerija suvremene umjetnosti

josef albers

zagreb, 30. I — 7. II 1971.

Op-art i/ili perceptualni efekt

Nazivati bilo koju likovnu umjetnost »optičkom umjetnošću« jednako je besmisleno kao i govoriti o akustičkoj muzici ili haptičkoj skulpturi (haptički znači da se odnosi na osjet optika). Takvi su nazivi umjetnosti pretjerani, jer su udvostručeni. Svišni su kao i nazivi: »drvostolarstvo« i »nogostup«, ili — odaberemo li nešto što je našoj temi bliže — »slikarstvo bojamak«. Ono što se odnedavna (ali neprikladno) naziva optičkim slikarstvom, prije više godina sam nazvao perceptualnim slikarstvom, jer se u naglašenoj mjeri odnosi na percepciju (opazanje).

Vizuelna percepcija, prirodno, pretpostavlja optiku: svjetlosne zrake koje polaze od nekog predmeta pogadaju naše oko, prolaze kroz njegovu leću i na njegovoj retini stvaraju sliku predmeta kao projekciju. S tom projekcijom na retini završava uloga optike u vizuelnoj percepciji. Otuda pa nadalje svako je daljnje spažanje — bilo nesvesno ili svjesno, ili kao djelomična registracija ili puna spoznaja — psihološko; a to je još više tako kad su u igri mentalne reakcije kao što su predrasude ili sklonosti. Tako svaka vizuelna percepcija postoji najprije kao optika koja vodi do psiholoških rezultata ili djelovanja.

Mada je percepcija, naš vanjski vid, pri tom povezana s našim unutrašnjim, duhovnim videnjem, moramo uočiti razliku između fizičkog stimula kao pred-retinskog, i njegovog unutrašnjeg učinka kao post-retinskog, ili bolje: poslije-optičkog. Otuda slijedi da je i drugo novo ime, naime: »retinska umjetnost«, još uži naziv za umjetnost i još nas više zavodi u bludnju. Kako nam uski i jednako međusobno udaljeni koncentrični krugovi samo dokazuju da su naše oči astigmatične, pa trebamo korigirana stakla, krugovi ostaju retinski.

To isto vrijedi i za nizove (u obliku svežnjeva ili ograda) jednakomjerno ponavljanih poteza kistom i prozirnim bojama ili razrijeđenom bojom, koji se u usporednim ili ukrštenim redovima prekrivaju i nisu ništa više nego mehanička i slučajna miješanja (a kao takva se i priznaju). Tako oni svršavaju ne-aktivno, tj. bez ikakve spoznaje o boji ili iskustva o boji — jednako za slikara samoga kao i za promatrača. Takve naivne optičke predodžbe mogu biti poučne ili zabavne, ali psihološki jesu i ostaju bez djelovanja i prema tome nemaju umjetničku vrijednost.

Umjetnost kao post-retinski fenomen stvara u osjetljivim očima i/ili prijemčivom duhu nešto trajnije nego optičko iznenadenje ili varku. To dakako pretpostavlja sposobnost, npr., da shvatimo kako se pojavnost neprestano mijenja u uzajamnom djelovanju s drugim bojama. To znači da boja uvijek ovisi o mijenjanima u svjetlu, obliku i smještaju; osim toga na nju utječe kvantiteta, tj. količina i broj kao i širenje i ponavljanje.

Svaka se boja — iz mnogo razloga — može isticati ili povlačiti, može djelovati jednako teško kao i lako, visoko i nisko, u većoj ili manjoj punini boje. Variranjem temperature i svjetla

može nam se ukazati hladnom ili toplo, svjetlom ili tamnom, pa se unutar homogenih ploha boje može činiti da je čak i dvoznačna. Kako se mijenja boja sama, tako se mijenjaju i njezine granice, od sudaranja do otapanja, od ustitralih (pa tako naglašenih) do utišanih (sve do rasplinutih) obrisa. To također pokazuje kako je jedno drugo novo nazivlje za umjetnost »hard-edge« otkrilo svoju nekompetentnost, jednako kao što je zakazalo i onda kad je važnost geometrijske apstrakcije htjelo staviti u drugi red. Sve nam to daje pravo da boju — zbog njezine neograničene pokretnjivosti — držimo za najrelativnije umjetničko sredstvo. Sve to iziskuje od njezine primjene — napose onda kad se želi postići perceptualni učinak — sposobnost da se jedna te ista boja ukaže kao dvije ili više boja, ili dvije ili više boja kao ponavljanja jednaka izgleda; ili se tri boje učine čitljivim kao četiri, ili se tri ili četiri boje ponašaju kao da su dvije.

Takva nas relativnost boje izaziva da plitki sloj neprozirne boje predočimo tako da iz nje izbija svjetlo ili da bude prozirna; ili da bude položena u više slojeva, da se ovi međusobno prekrivaju i prodiru jedan u drugi. Ona nas stavlja na kušnju da neutralne tonove (tj. crno, sivo, bijelo) čitamo kao ton; da gusto i teško sivo vidimo da je nalik plinu, a plavo prikažemo kao toplo ili crveno kao hladno. Sve to obuhvaća svestranost koja uključuje i sam gubitak identiteta. Boja je magična.

Koliko je slikara ipak voljno i sposobno da se suproštave takvoj logici i takvoj magiji boje, tj. da spoznaju njezinu beskrajnu mnogostrukost i stvaralački je iskoriste? Jedino onda kad slikar čini da promatrač vidi više nego što je stvarno predložio, postigao je željeni perceptivni, psihološki učinak. I jedino onda kad efikasni odnosi boja i oblika (koordinacija) i odabrani smještaj (konstelacija) vode naše viđenje na odgovarajući način — iskusit ćemo obostrano uzajamno djelovanje. Tek tada viđenje umjetnosti postaje stvaralačko djelo.

Interes koji danas neobično raste za takva nova iskustva — napose o boji — poimence kod mlađih umjetnika, ukazuje nam se važnijim nego neka nova moda ili neka prolazna sklonost. Ne odaje li to neki novi duhovni stav, ipak signalizira novi umjetnički razvitak. To označuje stav koji je u jasnoj suprotnosti prema usiljenoj nad-individualizaciji i njezinoj neizbjježnoj konzekvenciji: preduzetnom kao i tajanstvenom otkrivanju sama sebe. S tim povezano masovno demaskiranje rodilo je — nasuprot svim očekivanjima — neki »all-like conformism«, tj. takvu uniformnost kakva nikada prije nije bila vidjena.

Očito je da se očekuje — i ne samo u Americi — nešto novo, i to je posvuda u nastajanju. To će biti nešto novije od svega onog potonjeg obnavljanja, kojemu je riječka »neo« bila potrebna da sakrije svoj zajednički bolečivi pogled unatrag: od neo-impresionizma i neo-orfizma do neo-dadaizma i neo-nadrealiz-

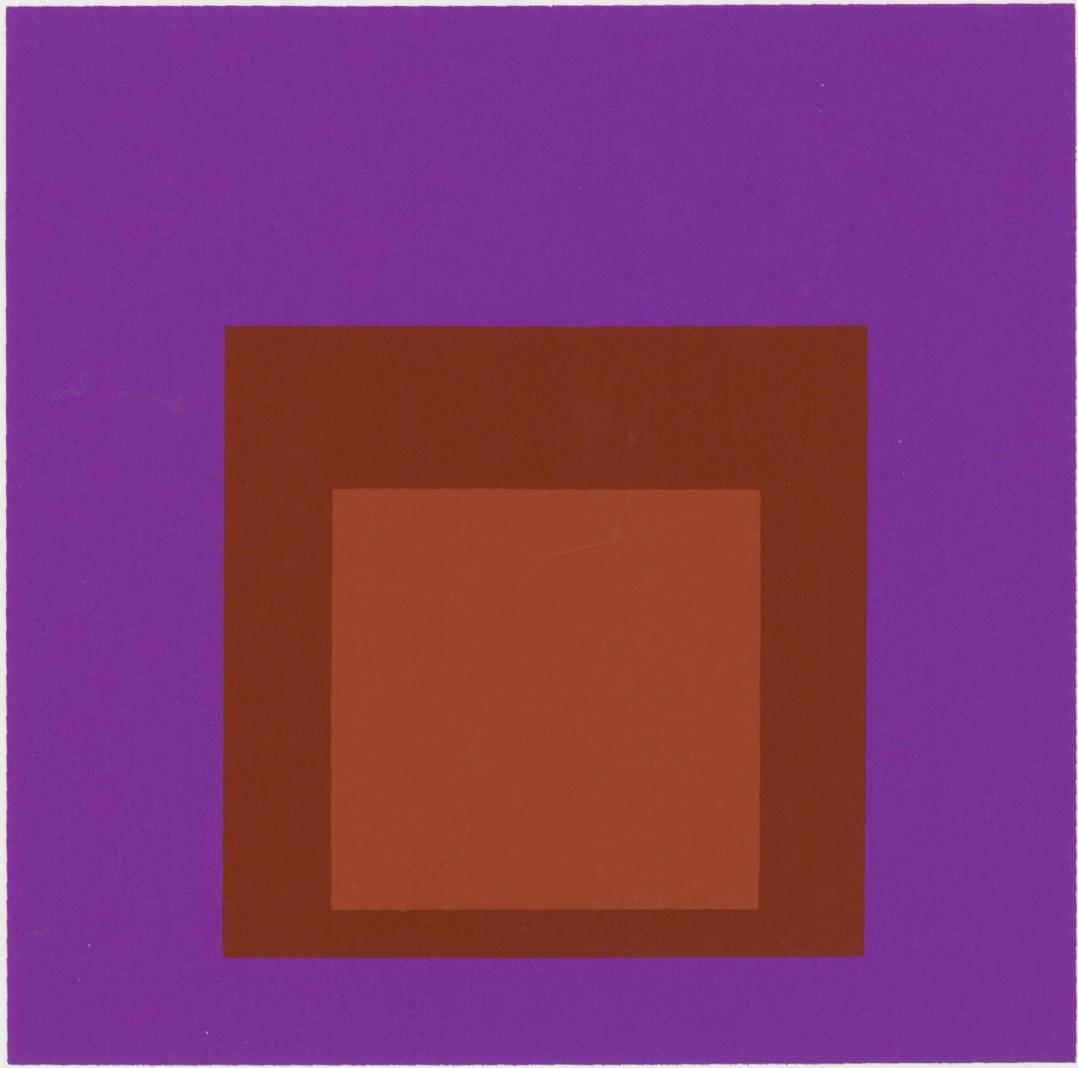
ma; bit će to novije čak i od stvaralačke impotencije nekog anti-art-izma, čija je smrt sad već u retrospektivnom smislu uočena i poznata.

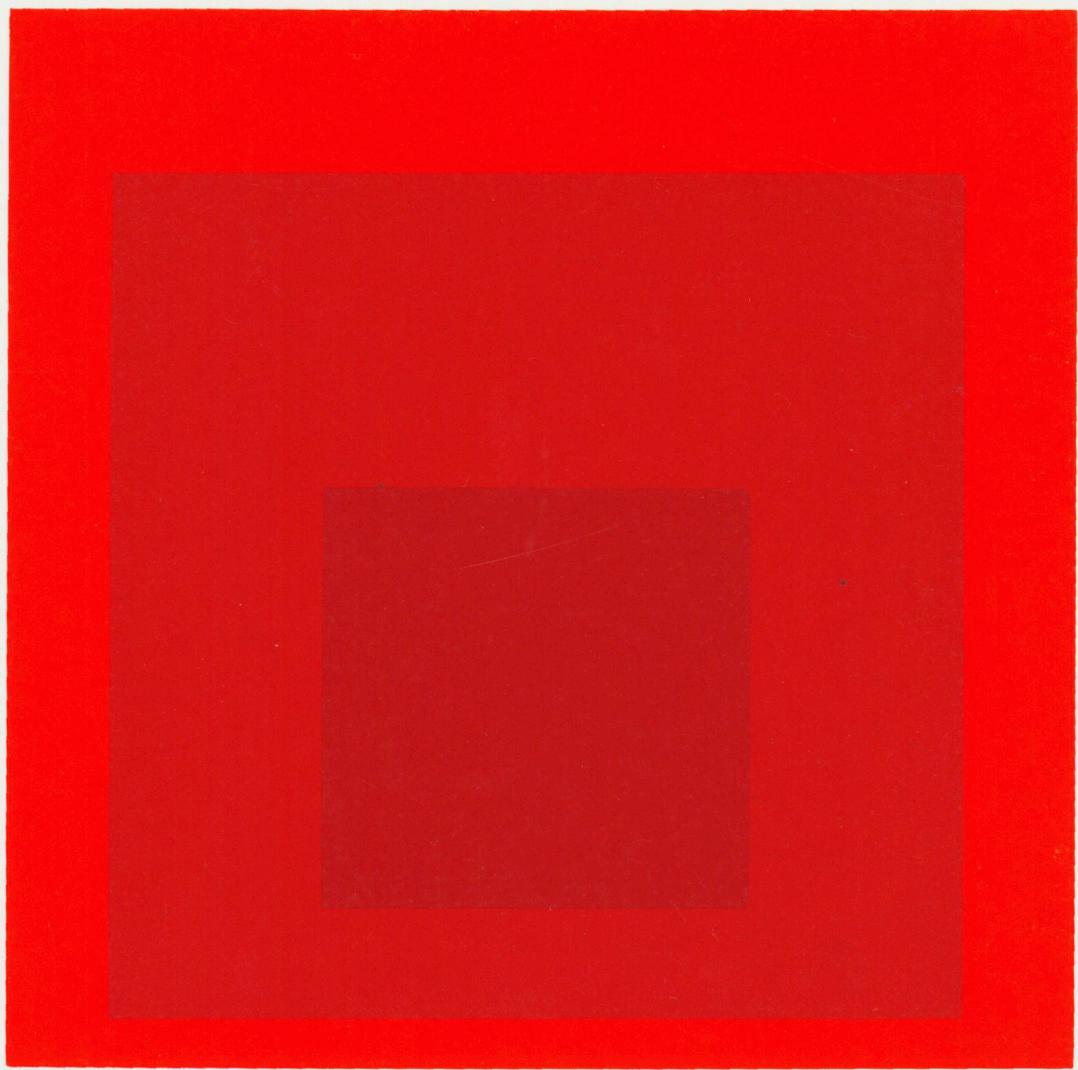
Ali kako sada stil u umjetnosti ponovo smije biti izraz ličnosti, umjesto individualističke aberacije ili izdvajanja, pojavljuje se konzervacija koja nas oslobađa: »ratio« je opet »in« (na dnevnom redu), a »strah« kao egzistencijalistička baza, tj. uzrok ili obrazloženje umjetnosti, sada je »out« (tj.: isključen) i, prema tome, prošao je. U vezi s takvim razvitkom neki su spekulirali kako bi umjetnost mogla postati znanost ili bi znanost mogla dominirati i diktirati umjetnost. Ja ču znanost i umjetnost radije smatrati polaritetima stvaralačke potencije, i to u skladu s mojom ranijom formulacijom: »porijeklo umjetnosti je diskrepancija između fizičkog stanja činjenica i psihološkog efekta«.

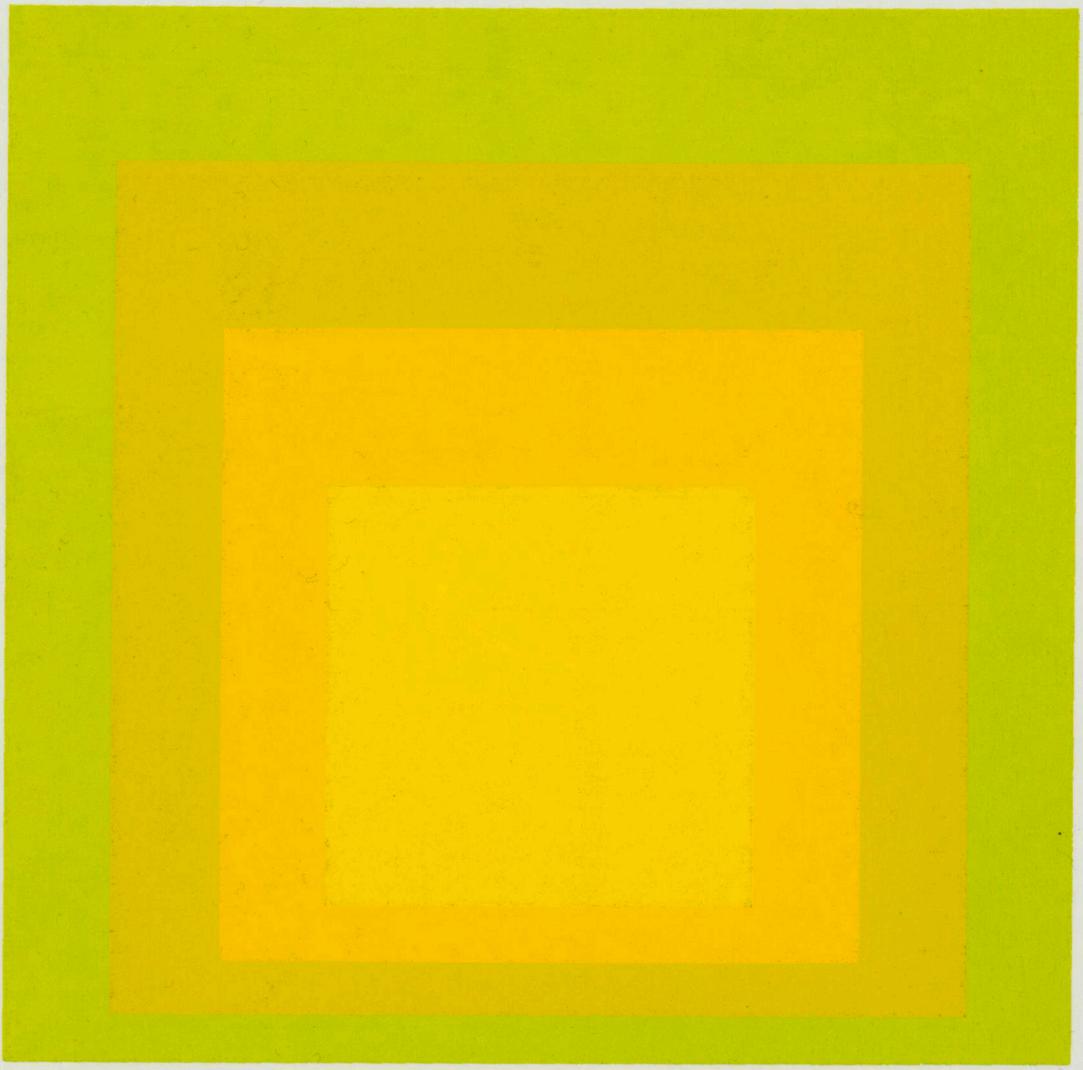
Znanja o akustici ni u produktivnom ni u reproduktivnom smislu ne mogu stvoriti nikakvu muzikalnost, a jednako malo mogu stvoriti razumijevanje i ocjenjivanje muzike. Isto tako poznavanje optičkih zakona ne vodi nikada do umjetničkog vizuelnog oblikovanja, a ne vodi ni do njegova razumijevanja i štovanja. Kako ne bismo previdjeli potrebnu korekturu današnje pometnje, moramo naglasiti da bilo kakva slikovna prezentacija optičkih varki sama ne znači umjetnost. Jer, umjetnost osjetljivo oko privodi tome da vidi i čita više nego što retina prima.

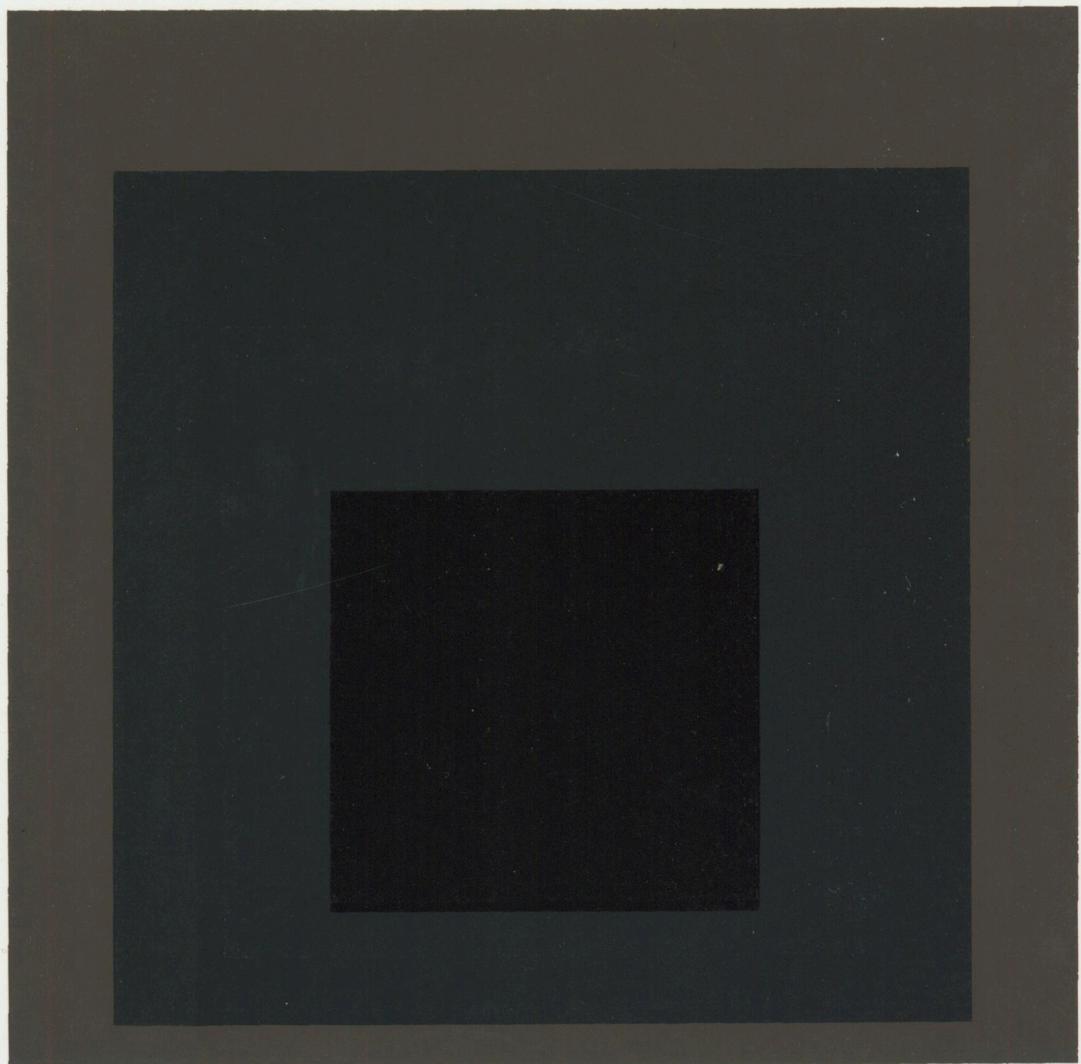
Ponavljamo: Izvor umjetnosti je diskrepancija između fizičke činjenice i psihičkog djelovanja.

Ovdje sam u kušnji da reproduciram neke nove efekte boja u slikarstvu. Ali, fotomehanička reprodukcija rijetko je kad odnose boja mogla tačno prikazati. Zbog toga ču ovdje radije dati prednost redovima jednakih, dvodimenzionalnih pravaca koji će umjesto varki boja pokazati prostorne varke. Ti pravci pozivaju da izmijenite svoj smjer čitanja. Perceptualni efekti omogućuju nam da ovamo dodamo prostor i pokret i da ih vidimo, mada oba postoje samo u našoj predodžbi.









Snažni utjecaj djela Josefa Albersa na stvaranje teorija

Svojom pregnantnošću, svojim sadržajem i poznatošću radovi Josefa Albertsa utječu na tri tematska stava koja će iznijeti i razmotriti.

1. Istraživački postupci statistike i statističke teorije informacija bili su relativno uspješno primjenjeni u literaturi i u glazbi (Fuks 53). Moglo bi se to pokušati i u oblasti vizuelnih umjetnosti. (Ta je namjera bila već često spominjana, a katkada u takvu obliku kao da su već postignuti neki uspjesi.)

Odluka o tome koje bi elemente trebalo smislenije statistički pobrojati svakako je osnovna. Ima li djelo koje treba istražiti vrlo raznolike elemente, upravo ta raznolikost najčešće prikriva načelno veliku teškoću takve odluke. Jednostavnost slike jednog Albersa, naprotiv, očigledno je pokazuje.

Ta bi teškoća mogla ostati prikrivena i pri metodičkom pristupu, kao što to prihvaca estetika objekta (Bense 69) koja se posve okreće objektu, a promatrača više ili manje izostavlja. One kvalitete koje estetika treba da obuhvati primarno su kvalitete opažanja (usp.: Moles 58) i prema tome ih treba izvesti od promatrača ili učesnika. Prenošenje takvog pristupa iz klasičnih (ne kibernetičkih; Maser 68) prirodnih znanosti, gdje je bio vrlo uspješno primjenjen, na estetiku, vjerojatno je urođilo i znakovnim pojmom, vrlo raširenim, koji u statistici zadovoljava ali je u svjetlu estetike iskriviljen; on, primjerice, obuhvaća i senzuale boje. Nedavno je i Elisabeth Walther odbila da ga prihvati (69).

Analize djela Josefa Albersa neminovno nas sile da trivijalne (taj bi pojam imao karakterizirati izostavljanje promatrača) kvalitete opažanja prekoračimo i uzmemu u obzir još npr. i tipove simultanih kontrasta boja — kao što su oni u »Počast kvadratu«, gdje je vrlo često primjenjena isključivo intersekcija (Albers 63, Folder XV). To znači (1) da nam je za statističke analize vizuelne umjetnosti potreban razrađeni katalog repertoara fenomena kao baza za odlučivanje u spomenutom smislu (usp.: Alsleben 68, repertoar senzuala, repertoar apela, repertoar znakova, repertoar prezentata, repertoar relacija i procesa). Ali istodobno postaje i (2) jasno da se repertoar senzuala, koji u Albersa dominira, neće moći dovoljno dobro prikazati samo pomoću statističkih odnosa.

Pri pokušaju matematičke analize Albersovih djela neminovno se, dakle, vidi da naš zadatak mora biti: matematizacija datosti fenomena. Na razvijanju »fenomenalne metrike« radi se u Berlinu (DDR) (Klix 68). Kako su to već njavili Fuks (68) i Nake (68), morat ćemo napustiti nadu da će nam dostajati jednostavna estetska mjera kao što je Birkhoffov kvocijent O/C ili kako su taj kvocijent dalje razvili Gunzenhäuser (62) i Maser (67), čiji je rad izvršio veliki utjecaj.

2. Druga je latentna tema: moraju li se umjetnička djela vrednovati uglavnom kao stvari u estetskom stanju, koje je načinjeno, i — možda služe potrošnji; ili su to formulacije, tj.

poruke. Mada bi za nju vrednovanje umjetnine kao poruke moglo biti evidentno, ipak tema nije ostala izvan informacione estetike. Ona zasada vjerojatno daje prednost vrednovanju umjetničkog djela kao stvari, jer je teorija informacije još pretežno ograničena na sintaktičke, materijalne dimenzije; to znači da za teoriju informacije poruka ima vrijednost sastavljene, sredene stvari (usp.: Gäng 67). Ima mnogo razloga za vjerovanje da je vrednovanje umjetničkog djela kao stvari danas među umjetnicima razmijerno rašireno. Također se može pretpostaviti da je to vrednovanje pomoću bezikonske, sistematski-konstruktivne umjetnosti bilo i vremenski prvo.

Doduše, kod Albersa, koji je glavni predstavnik sistematsko-konstruktivne umjetnosti, nalazimo izrazito dijalektičko i vrlo pregnantno isticanje dominantnog vrednovanja djela kao stvari u njegovim slikama »Počast kvadratu«, i to zbog toga što su obojene homogeno onim materijalima boja koji se mogu kupiti u dućanu i nisu miješani, ali i zbog toga što je na njima istodobno generativnim izborom realizirana »slobodna boja«. Slobodne se boje normalno javljaju samo kao snimljene boje posredstvom sukcesivnog kontrasta ili kao senzualne fantazije ili opet pri pogledu na homogeno obojenu plohu koja je od okoline izolirana pomoću cijevi. One nemaju nosioca u užem smislu riječi i prema tome nisu svojstvo neke stvari.

Čak i onda kad bi vrednovanje (djela) kao poruke bilo dokazano, ova tema ne bi bila iscrpljena; jer tek bi tada izniklo teško pitanje o mogućoj vrsti poruke i njezina referenduma, a javilo bi se i pitanje o položaju sistema toga tipa komunikacije u društvenim i individualnim granicama. (Jesu li slobodne boje kao prezentat stvar u okviru neke poruke; ili su simptom, primjerice, dakle: trag procesa koji stvaraju red; ili su prikazivanje sama sebe koje je uvijek neadresirano; ili su formulacija pred-govornih misljenih procesa ili ikonska, čulna raspoznavanja; i tako dalje?)

3. Albers je na poledine svojih slika redovito stavljao fabrikativne (proizvodne) podatke. Sad smo gotovo razočarani što od njega nismo primili i generativne podatke, iako bi nam se možda moglo činiti kako je njegovo djelo »Interaction of color« za to već stvorilo potrebne teoretske osnove (Albers 63). Pri nazivu generativni podaci treba misliti na »estetske programe« i »matematičke programe« u Nakeovu smislu (68, ondje za kompjutorske grafike), a pri tom bi se pojam »matematički« mogao zamjenjiti općenitijim »računski«. Takvi generativni programi pretpostavljaju dosad još nepregledno opsežno razrađivanje teorije, ako se ne zadovoljimo vizualizacijom (kodiranjem) inteligibilnih pravilnosti nego pokušamo formulirati ukodiranje međusobnih povezanosti fenomena. Nevjerojatno velika pregnantnost i preglednost, koje je Albers u svojim slikama razradio, a sačinjene s nepomiješanom, malom zamršenošću i kompleks-

nošću — pobuduju u nama svijest o mogućnosti i očekivanje velike sveobuhvatne teorije, i zato je ono polovično razočara-nje: indicija.

»Interaction of color« je zbirka izuzetno dobrog istkustvenog materijala i tako je i materija stvaranja generativne teorije. Trideset i jedna serigrafija, poredana s obzirom na didaktička gledišta, demonstrira optičke varke, i to pretežno simultani kon-trast u različitim odnosima opažanja, 10 tabla imitacije transpa-rencije, pet tabla znanstvenih ili historijskih rezultata, jedna tabla s polaritetom apela; 11 tabla pokazuju vezane i 22 table pokazuju slobodne vježbe s bojama.

Table ne demonstriraju jedino odnose boja — nedostaju npr. prikazi iradijacije i/ili aditivnog miješanja i to nezavisno od obojenih svjetala i vrtnje zvрka — nego napose još i elementar-no razlikovanje između (prema Albersu) »factual fact« i »actual fact« (= otprilike »datum znanja« i »datum opažanja«). Pre-ma tome i table »Interaction of color« vode stvaranje teorije očito fenomenalnim, čulnim, ikonskim odnosima, i to u gene-rativnom smislu. Kontradiktorna misao, da senzualni obzir koji u Albersa nepomućeno dominira (repertoar senzuala) u umjet-nosti ne dominira u svakom slučaju (kao primjer navedimo »riječi-stupice«), vodi pažnju i dalje prema repertoarima apela, znakova, prezentata, relacija i procesa.

Treći tematski stav, što presijeca dva spomenuta, tiče se stva-ranja teorije o umjetničkom djelovanju, teorije dobrog umjet-nički-informacionalnog djelovanja i specijalne prakseologije. (Drugi tematski stav odnosio se na genetička, dijalektička istraživanja društvenog i individualnog smisla i cilja umjetnosti, dok se prvi odnosio na analitičko, logično istraživanje i stvara-nje-teorije u okviru estetike.)

Bilješke uz »Interaction of Color«

Interaction of Color — uzajamno djelovanje boje — sastoji se od 80 serigrafija. To su eksperimenti za istraživanje dje lovanja boje, a izvršio ih je Albers zajedno sa svojim učenicima. Uz svaku serigrafiju nalazi se tekst s objašnjenjem. Kad bismo to djelo nazvali »naukom o bojama«, to ne bi bilo u skladu s Albersovim mišljenjem. On sam govori o eksperimentalnoj metodi studiranja i proučavanja stručnog predmeta »boja«. Pri tom, dakle, nisu posrijedi teoretska istraživanja u oblasti optike, fiziologije vizuelnog opažanja ili fizičkih značajki svjetla, a nije to ni orientacija u tradicionalnim sistemima boja kao što su krug boja i kugla boja. Senzibilizaciju opažanja boje treba podesiti iskustvom i ne treba je ometati unaprijed stvorenim teoretskim tvrdnjama.

»Zbog toga ova knjiga ne prihvata akademski koncept teorije i prakse. U knjizi se, štavše, postupa upravo obratno: praksa stoji ispred teorije, a ova je konačno i rezultat prakse.« (Albers)

Najvažniji je u tim istraživanjima djelovanja boje dokaz da između fizikalne stvarnosti i psihičkog djelovanja postoji protjerječnost. Relativnost djelovanja boje dokazuje se na primjeru varki boja.

Osamdeset serigrafija podijeljeno je u 25 poglavlja. Evo skraćenog sadržaja onih poglavlja koja su za izložbu najvažnija:

I

Sjećanje na boje — vizuelno pamćenje

Činjenica da pri imenovanju neke boje — npr. crvene — možemo zamisliti veći broj različitih crvenila, pokazuje kako je naš popis imena boja nepotpun. Mada postoji veliko mnoštvo njijansa, poznajemo samo oko 30 imena boja.

Tako je i naše vizuelno pamćenje mnogo slabije razvijeno nego npr. naše auditivno pamćenje. Mnogo je lakše ponoviti neku melodiju nego iz neke skale različitih plavih boja izabrati plavo koje smo često viđali.

II

Čitanje boja i sklop boja

Pri promatranju neke slike nije važno da utvrdimo boje kao pojedinačne vrijednosti, nego treba razabrati i prepoznati odnose među bojama i ono što se među bojama događa. I pri tom se Albers služi usporedbama s muzikom i tipografijom i analogno »očitovanju« boja na nekoj slici konstatira kako čitljivost slova nije olakšana tako da ona budu što je moguće jednostavnija, nego da se što više međusobno razlikuju i stvaraju karakteristične »slikove riječi«. Lako čitanje moguće je zahvaljujući prepoznavanju povezanosti među riječima, a ne pomoći očitovanju pojedinih slova poredanih jednog za drugim.

III

Čemu obojeni papiri — umjesto boja u prahu i slikarskih boja

Albers prepostavlja obojene papire slikarskim bojama iz ovih razloga:

1. Otpada miješanje boja pri čemu se gubi vrijeme.
2. Rad učenika je efikasniji.
3. Višekratna primjena iste vrijednosti boje odlučno je olakšana.
4. Jednostavan je način rada (pomoću ljestvica i britvice).
5. Anonimna površina. Otpada problem različitog djelovanja boje u vlažnom i suhom stanju.
6. Raspoloživa je opširna ljestvica vrijednosti boja i tonova i to omogućuje neprestano uspoređivanje susjednih i kontrastnih boja.

IV

Jedna boja ima mnoga lica — relativnost boje

U ovom je poglavlju Albersu stalo do toga da dokaže relativnost djelovanja boje.

»Boja je u najvećoj mjeri relativno sredstvo umjetnosti.« (Albers) Pokusi s uzajamnim utjecajem boja i razlikovanje između »boje koja utječe« i »boje pod utjecajem«

Istraživanje veličine utjecaja boje:

svjetlost

ton boje

Primjer: Dvije boje jednake vrijednosti u različito obojenim sredinama ne opažamo kao jednake.

Pri svim vježbama traži se koncentracija na činjenično stanje koje se ispituje i tačnost u tehničkoj izvedbi.

V

Svetlijе i/ili tamnije — Intenzitet svjetlosti, svjetloća

U usporedbi sa sivom ljestvicom između bijelog i crnog nerazmjerne je teže utvrditi svjetlu ili tamnu vrijednost boja. U toku više godina eksperimenti su pokazali da je 60% studenata, koji su predavanja o boji već apsoluirali, prilikom uspoređivanja vrijednosti boja dalo pogrešne odgovore. Primjeri parova boja, kojih je svjetla ili tamna vrijednost približno jednak.

Slični pokusi o većem ili manjem intenzitetu boje.

VI

1 boja ukazuje se kao 2 — vidimo ih kao obratne pozadine

Vježbe:

1 boja ukazuje se kao 2 boje

3 boje ukazuju se kao 2 boje

Jednoj boji podati dva lica koja se odnose na dvije boje obratnih pozadina.

Nalaženje srednje boje između dviju vrijednosti.

Različiti stupnjevi teškoća razlikovanja između sličnih i vrlo različitih boja.

VII

Dvije različite boje ukazuju se kao jednake — supstrakcija boje

Snažni kontrasti boja pozadine uzrokuju da se dvije međusobno različite vrijednosti boja ukazuju kao jednake.

Primjeri vrijednosti boja i svjetla i tamnoće.

Pokusi o supstrakciji boje pomoću podešavanja boje pozadine prema vrijednosti boje.

VIII

Čemu varke boja? — Paslike, simultani kontrast

Duze koncentriranje oka na neku obojenu plohu uzrokuje da se pri brzom pomaku pogleda na neku bijelu površinu oku ukazuje komplementarna boja (simultani kontrast).

Primjer za dvostruki okretni kontrast.

Moguće psihofiziološko objašnjenje.

IX

Mješavine boja u papiru — prirodno djelovanje transparencije

Pokusi odabiranja »srednje vrijednosti« (zelenog) uz dva različito obojena papira (žuto i plavo).

Uz odgovarajući raspored (presijecanje) može se srednja vrijednost (zeleno) ukazati prozirnom. Stvara se dojam kao da je zeleno nastalo naslojavanjem žutog i plavog, a pri tom žuto prodire kroz plavo ili obratno.

X

Faktična miješanja — aditivno i supstraktivno

1. Direktno miješanje projiciranog svjetla (aditivno miješanje)
2. Indirektno miješanje reflektiranog svjetla (pigment) (supstraktivno miješanje)

XI

Transparencija i prostorna iluzija i plastično djelovanje

Pravidno miješanje s obojenim papirima. Eksperimenti s različitim razmacima međuboja od polaznih boja.

Miješanje sredina. (Utvrđivanje tačne srednje vrijednosti.)

Prostorno djelovanje pomoću tvrdih i mekanih graničnih linija.

XII

Optičko miješanje — revidirani simultani kontrast

XIII

Bezoldov efekt

Optičko miješanje. Žuti i plavi dijelići miješaju se u oku u zeleno. Poentilizam.

XIV

Intervali boja i transformacije

Stvaranje skupina boja i transformacija u svjetlige i tamnije ravnine.

XV

Još jednom miješanje sredina — u prodiranju boja

Miješanje sredina pri međusobno vrlo bliskim vrijednostima. Tri vrijednosti u prirodnom nizu poredane jedna do druge u vertikalnim trakama stvaraju iluziju o volumenu (efekt brazda).

XVI

Kombinacije boja jedne pored drugih — harmonija — kvantitet

Uspoređenja s muzikalnim kompozicijama. Prostorni i vremenski redovi. Omeđivanje mogućih analogija. Ovisnost djelovanja boje o obliku i veličini. Sumnje o mehaničkim sistemima boja. Disonancija i konsonancija. Kvantitet i kvalitet. Paralela s kažalištem.

XX

Weber-Fechnerov zakon — Mjera u miješanju

Vizuelno opažanje nekog aritmetičkog niza uvjetovano je fizičko-geometrijskim nizanjem, tj. imaju li prva dva stupnja kao mjeru 1 jedinicu i 2 jedinice, onda treći stupanj nema 3 nego 4 jedinice, jer $2 : 1 = 4 : 2 = 8 : 4$ itd. Prvi se stupanj prema drugome odnosi kao drugi prema trećem, a treći prema četvrtom itd.

Grafičko i obojeno prikazivanje.

Teorije boja i sistemi boja

Albers namjerice stavlja to poglavlje na kraj svojih razmatra-nja i pri tom napominje: »Stekli smo iskustvo da se njihov (-sistemi boja-) red može bolje uočiti i cijeniti budu li oko i svijest — nakon praktičkih vježbi — temeljitije spremni i tako sposobniji za prihvaćanje.«

Napokon on spominje Goethea, Schopenhauera, Munsella i Oswalda i zaključuje vrlo trijeznom konstatacijom:

»Mada ovdje izbjegavamo da se pozabavimo dalnjim pojedinošćima sistema boja, ipak valja ukazati na tri načelno različite polazne tačke i slojeve interesa za obradivanje problema boje: one fizičara, psihologa i oblikovaoca bojom (kolorista). Istaknut ćemo ovdje samo jednu jedinu bitnu razliku: Dok su za oblikovaoca bojom (slikara, dizajnera) primarne boje kao što je poznato: žuto, crveno, plavo, fizičar polazi od triju drugih primarnih boja (medu kojima nema žute); psiholog, napokon, nabrava četiri osnovne boje (četvrta je zeleno), a dodaje dva neutralna tona, bijelo i crno.«

katalog

- 1—76 INTERAKCIJA BOJA
INTERACTION OF COLOR
serije IV — XXV
505 x 330 mm
- 77—86 MEKI RUB — OŠTRI RUB
SOFT EDGE — HARD EDGE
izbor od 10 serigrafija u boji,
550 x 550 mm
- 87—92 U POČAST KVADRATU
MEKI RUB — OŠTRI RUB
izbor od 6 listova iz mape
serigrafija u boji,
430 x 427 mm

$1\frac{1}{2}$

3

1

2

4

2

1

1

 $\frac{1}{2}$

3

 $1\frac{1}{2}$

2

1

4

1

2

1

1

1

1

 $1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$

4

1

1

 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$

1

1

6

1

1

 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$



Biografski podaci

- 1888 Josef Albers je rođen 19. ožujka u Bottropu u Vestfaliji.
- 1902—1905 učiteljska škola u Langenhorstu kod Rheine.
- 1905—1908 učiteljski seminar u Bürenu, Vestfalija.
- 1908—1913 učitelj osnovne škole u Bottropu, Weddernu i Stadtlohnu.
- 1908 prvo putovanje s umjetničkom svrhom u München. Posjet muzeju Folkwang u Hagenu. Prvi susreti s djelima Cézannea i Matissea; susreti s Osthausom i Christianom Rohlfsom.
- 1913 prva apstraktna slika.
- 1913—1915 Kraljevska umjetnička škola u Berlinu.
- 1916—1919 nastavlja djelatnost učitelja osnovne škole u Bottropu i posjećuje školu za umjetnički obrt u Essenu; prve litografije, drvorezi i linorezi.
- 1919—1920 učenik u slikarskoj klasi Franza Stucka na umjetničkoj akademiji u Münchenu; tečaj slikarske tehnike s Maxom Doernerom.
- 1920—1923 na Bauhausu u Weimarju; nakon pripremnog tečaja, samostalni rad na slikama u tehniči stakla.
- 1922 kao oslobođeni »kalfa« u Bauhausu, organizira ponovo otvorenu radionicu slika u tehniči stakla.
- 1923 prima zadatak poučavanja u radu.
- 1925 zajedno s Bauhausom seli u Dessau. Imenovanje za »majstora Bauhausa«. Vjenčanje s Anni Fleischmann. Putovanja u Italiju.
- 1926 nastavak rada na zidnim staklenim slikama; oblikovanje na području tipografije kao i u staklu i metalu za upotrebljene predmete, nacrti za namještaj.
- 1928 nakon odlaska Gropiusa Albers ostaje u Bauhausu; predavanje o stvaralačkom odgoju, na internacionalnom kongresu o umjetničkom odgoju, u Pragu.
- 1928—1930 nakon odlaska Breuera vodi radionicu namještaja.
- 1929 s dvadeset staklenih slika sudjeluje na izložbi djela majstora Bauhausa u Kunsthalle u Baselu i muzeju za umjetnički obrt u Zürichu.
- 1930 nastavlja učiteljske djelatnosti u Bauhausu koji vodi Mies van der Rohe.
- 1932 zbog političkog pritiska Bauhausa seli u Berlin; Albers je i nadalje voditelj pripremnog tečaja.
- 1933 zatvaranje Bauhausa. Josef i Anni Albers primaju poziv na upravo osnovani Black Mountain College u Sjevernoj Karolini, u USA.
- 1934 prvi niz predavanja na liceju Habana na Kubi.
- 1935 prvo putovanje u Mexico.
- 1936—1940 seminari i predavanja na Graduate School of Design, Harvard University.
- 1936—1941 više od dvadeset samostalnih izložbi staklenih slika iz vremena Bauhausa i slika u američkim galerijama.
- 1941 na harvardskom univerzitetu predaje elementarno oblikovanje i o bojama.
- 1948—1950 savjetnik umjetničkog odbora Univerziteta Yale.
- 1949 Josef i Anni Albers napuštaju svoju djelatnost na Black Mountain College; putovanja u Mexico. Docent-gost na umjetničkoj akademiji u Cincinnati; kursevi o boji i poučavanje u radionici Instituta Pratt u New Yorku.
- 1950 docent-gost na Graduate School of Design na harvardskom univerzitetu; direktor Department of Design na Univerzitetu Yale. Zidna slika »America« za Harvard Graduate Center.
- 1953—1954 docent-gost na Universidad Católica u Santiago de Chile. Predavanja na Institutu za tehnologiju u Limi, Peru. Docent-gost na Visokoj školi za oblikovanje u Ulmu.
- 1955 docent-gost na Visokoj školi za oblikovanje u Ulmu.
- 1957—1958 docent-gost na Carnegie Institute u Pittsburghu.
- 1958—1959 docent-gost na univerzitetu u Syracusi.
- 1959 direktor Department of Design na Univerzitetu Yale. Docent-gost na University of Minnesota, na Kansas City Art Institute i na Art Institute of Chicago. Nacrt za zidnu sliku: »2 strukturalne konstelacije« za Corning Glass Building u New Yorku.
- 1960 docent-gost na Yale University Art School, na Princeton University i na Art Institute of Chicago. Nacrt za sliku: »Two Gates« za Time-Life Building u New Yorku. Putovanje u Evropu.
- 1962 docent-gost na University of Oregon.
- 1963 nacrt za zidnu sliku »The City« za Pan American World Airways Building u New Yorku.
- 1964 niz predavanja na Smith College u Northamptonu i na University of Miami. Čelična plastika »Repeat and Reverse« za Art and Architecture Building Univerziteta Yale.
- 1965 niz predavanja na Trinity College u Hartfordu.
- 1966 docent-gost na University of South Florida u Tampa i na Bridgeport University.
- 1969 Albers živi i radi u Orange, Connecticut u USA.

najvažnije izložbe

- 1936 Nacionalni muzej, Mexico City, Mexico
1936, 1938, 1945 New Art Circle, New York
1938 Artists' Gallery, New York
1940, 1953 San Francisco Museum of Art, San Francisco,
California
1942 Baltimore Museum of Art, Baltimore, Mayerland
Museum of New Mexico, Santa Fé, New Mexico
1944, 1962 Mint Museum of Art, Charlotte, North Carolina
1946, 1949 Egan Gallery, New York
1947 California Palace of the Legion of Honor, San Francisco,
California
1949, 1952, 1955, 1958, 1959, 1961, 1963, 1964 Sidney Janis
Galery, New York
1949 Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio
Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia
Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut
1950 J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky
1951 Contemporary Art Society, Sidney, Australija
1953 Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
1954 Academy of Art, Honolulu, Hawaii
1955 Mass. Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts
1956 Kunsthaus Zürich, Schweiz
Yale University Art Galery, New Haven, Connecticut
1957 Museum der Stadt Ulm, Ulm
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
Galerie Denise René, Paris
1958 Kunstverein Freiburg i. Breisgau
1959 Landesmuseum u Münsteru, Westfalen
1961 Gimpel Fils, London
Stedelijk-Museum, Amsterdam
1963 Galerie Hybler, Kopenhagen
Kunsthaus, Hamburg
Museum Folkwang, Essen
Dallas-Museum, Dallas, Texas
San Francisco Museum of Art, San Francisco, California
1964 Morgner-Haus, Soest, Westfalen
Trinity College, Hartford, Connecticut
1965 Galeria Toninelli, Milano
Galerie Gimpel & Hanover, Zürich
1965, 1966 Putujuća izložba, Museum of Modern Art, New
York, u deset glavnih muzeja u Južnoj Americi i dva
muzeja u Mexico Cityju
1966, 1967 ista putujuća izložba u osam različitih muzeja
u USA
1968 Galerie Denise René, Paris
Landesmuseum, Münster
Kestner-Gesellschaft Hannover
1969 brojne izložbe u USA
Kunstverein, München
Kunsthalle Hamburg

djela u javnim zbirkama

- Australija Rio de Janeiro, Sao Paolo
- Brazil Melburn, Sidney
- SR Njemačka Berlin, Bochum, Dortmund, Erfurt, Essen, Hagen,
Kaiserslautern, Krefeld, Leverkusen, Münster,
Recklinghausen, Soest, Stuttgart, Ulm
- Velika Britanija London, Tate Gallery, Victoria and Albert
Museum
- Francuska Pariz, Musée d'Art Moderne
- Kanada Toronto
- Nizozemska Amsterdam, Stedelijk Museum
Den Haag, Gemeentemuseum
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
- Austrija Wien, Museum des 20. Jahrhunderts
- Švedska Stockholm, Moderna Museet
- Švicarska Basel, Kunstmuseum
Locarno, Kunstmuseum
Zürich, Kunsthaus Zürich
- USA Baltimore, Boston, Buffalo, N. Y.,
Cambridge, Mass., Chicago, Ill., Cincinnati
Ohio, Dallas, Tex., Detroit, Michigan,
Los Angeles, Cal.
Los Angeles County Museum
Milwaukee, Wisconsin
Minneapolis, Ma.
Yale University Art Gallery
New York, N. Y.
Metropolitan Museum of Art
Museum of Modern Art
Solomon — R. Guggenheim Museum
Whitney Museum of American Art
Philadelphia, Pa.
Pittsburgh, Pa.
Richmond, Va.
University of Rochester
San Francisco, Cal. Washington, D. C.
Smithsonian Institution Washington Gallery of
Modern Art, kao i u drugim velikim javnim zbir-
kama i brojnim drugim američkim sveučilišnim
galerijama.

bibliografija

Publikacije Josefa Albersa:

- 1961 Poems and drawings, Gedichte und Zeichnungen (dvojezično), New York
1963 Interaction of Color, Yale University Press, New Haven, USA
1965 Hommage au Carré, Galerie Denise René, Paris
1967 Hommage to the Square, uvod Josefa Albersa, Galerie der Spiegel, Köln
Albers: My Courses at the Hochschule für Gestaltung at Ulm

Publikacije o Josefu Albersu:

- 1932 A. Korn: Glasbilder von Josef Albers, Bauhaus, Dessau
1958 R. Rhodes: Josef Albers, Teacher and Artist, Yales News
W. Grohmann: Josef Albers, Maler und Kunstpädagoge, Frankfurter Allgemeine Zeitung
1961 Josef Albers, Trotz der Geraden, Benteli-Verlag, Bern
Graphic Design: »The World of Josef Albers«, Tokyo
F. Bucher, Josef Albers: Form und Farbe
1965 G. Nordland: Josef Albers, The American Years, katalog izložbe u Washington Gallery of Modern Art
G. Bonsiepe, Josef Albers: Wechselwirkung der Farbe, Ulm
1966 K. E. Tyller, predgovor i bilješka u katalogu izložbe Josef Albers, Los Angeles, County Museum of Art
1967 J. Finkelstein: »The life and art of Josef Albers«, Form 4, Brighton
1968 J. Clay, Les carrés magiques d'Albers, »Réalités«, Paris
M. Imdahl: »Constellations structurelles« de Josef Albers, katalog izložbe u Galerie Denise René, Paris
W. Spies, Das Auge am Tatort, Josef Albers, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt
E. Gomringer, Josef Albers, Josef Keller Verlag, Starnberg
1969 Josef Albers: Search Versus Re-Search, Trinity College Press, Hartford, USA

izdavač	galerija suvremene umjetnosti
éditeur	
izdanje	170
publication	
odgovorni urednik	
rédacteur responsable	božo bek
urednik kataloga	
rédaction du catalogue	vladimir gojković
predgovor	
préface	josef albers, kurd alsleben, reiner kallhardt
lektor i korektor	
lecteur et correcteur	zlata dujmić
prelom kataloga	
mise en page	ivan picelj
plakat	
affiche	ivan picelj
serigrafija	
serigraphie	brano horvat
klišeji — tisak	
clichées — imprimerie	grafički zavod hrvatske, zagreb
naklada	
tirage	500

