THE SOURCES OF OP ART. PREDECESSORS AND INFLUENCES

Ioana-Iulia Olaru, Assist. Prof., PhD, "G. Enescu" University of Arts, Iași

Abstract: History and art are two territories where we can find the topic of material present. It is an attempt to re-cast a favourable light on a special type of art which brought a fresh perspective to the era of the 60's which it belongs to. On the one hand, though different, this kind of art was not left isolated, without an echo, its influences were found later not only in the aesthetics of artistic manifestation, but also it had multiple practical applications. On the other hand, this art – of optical illusion and of re-creating movement and volume on a bidimensional surface – did not appear out of anything. The topic of the present material is just the research of the main directions and influences which led to the appearance of the new artistic movement and prepared the floor for its emergence. The interest for suggesting movement, geometrization, the matter of opticum illusions and also for some previous artistic movements (in some cases, the return in time descends to very remote periods) are just a few of the approached subjects.

Keywords: modularity, trompe l'oeil, mobiluri, moar, tessellation

Op Art-ul şi Arta Cinetică sunt cele mai importante dintre direcţiile contemporane care îşi propun nu doar un tip special de spaţiu plastic, care să înglobeze mişcarea şi timpul, dar chiar relaţionarea lor într-un unitar ansamblu estetic. Deşi graniţa dintre Op Art şi Artă Cinetică este încălcată adeseori, totuşi asemănarea lor nu merge până la confuzie. Elementele componente ale operei de Artă Cinetică au o mişcare concretă, aceasta, mişcarea, devenind un adevărat element de limbaj plastic ca şi linia, forma sau culoarea; în imaginea Op (*cinetismul virtual*), se creează, prin diferite procedee, doar iluzia mişcării. În plus, faţă de percepţia succesivă în cazul Cinetismului, a unui timp care se desfăşoară pe orizontală, în Arta Op, prin structurile sale repetitive, spaţiul se naşte din mişcarea circulară a timpului.

Încadrată în Neoconstructivism, Arta Optică are un vocabular formal preluat din Abstracţia geometrică, pe care îl pune în mişcare prin jocul structurilor şi culorilor, prin efecte optice ale transparenţelor, reflecţiilor, suprapunerilor, ajungându-se şi până la opere care se modifică în funcţie de mişcarea publicului faţă de ele, şi chiar până la *opere transformabile*, prin intervenţia spectatorului asupra operei (cu aceste exemple ne aflăm la graniţa cu Cinetismul). Deşi creaţiile rămân bidimensionale, picturi sau reliefuri apropiate de bidimensionalitate (şi materialele non-picturale erau folosite, pentru texturile lor), ochiul privitorului trebuie să facă mereu un efort de concentrare pentru a percepe mişcarea elementelor, renunţându-se la punctul fix de vedere. În vederea acestui deziderat, artiştii Op au în comun un tip aparte de compoziţie – multi-focală –, o neliniște vizuală care reflectă constrângerea de a ţine ochiul în mişcare, obligându-l la o percepţie mereu proaspătă (abandonându-se punctul fix de privire). Pentru a se păstra obiectivitatea fenomenului optic urmărit, este eliminată tuşa personală a artistului, precum dispare şi unicitatea operei, care poate fi multiplicabilă la infinit, detronându-se înseşi conceptele tradiționale de operă, creaţie, autor.

Acest studiu însă nu este despre Op Art, ci despre paşii care au fost necesari şi care au condus la această nouă viziune revoluționară.

1) Geometrizarea

În primul rând, Op Art-ul trebuie legat de geometrizare, reprezentările acestei arte fiind bazate pe dinamismul raporturilor formale şi cromatice ale structurilor riguroase.

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

Există un curent anume al artei moderne care marchează acest moment, al prezenței geometriei în arta plastică. **Cubismul** introduce principii matematice în artă, punând primul în discuție această problemă, a geometrizării elementelor. Aceasta (geometrizarea) nu va mai fi, ca până atunci, apanaj doar al artei decorative, ci va trece granița spre arta plastică, introducând principiul perceperii elementelor realității ca pe scheme şi figuri geometrice simple (cum o va face încă precursorul Cubismului, Cezanne, în *L'Estaque*, de pildă). Dar, în afara rigorii formelor, Cubismul le va şi descompune, sugerând mobilitatea acestora. Aceasta este adevărata revoluție: respingerea punctului de vedere unic, din dorința de a prezenta lucrurile așa cum le percepe un privitor tot mai modern, tot mai dinamic (Braque, *Vas cu fructe şi cărți de joc*). „Mobilitatea este permisă tocmai de stabilitatea formelor asumate ca punct de plecare, şi reconfirmate tocmai în momentul când sunt negate prin deformare sau descompunere"[1]. (De altfel, chiar futuriştii îi vor recunoaşte Cubismului, în final, dinamismul.)

O dată cu Cubismul, operele încep să fie analizate prin ele însele, ca fapte estetice. Suprimarea celei de-a treia dimensiuni demonstrează dorința ca tabloul să fie o creaţie artistică autonomă. De altfel, şi subiectul tabloului va fi destituit de obiect.

Ulterior, acesta va dispărea şi el. În arta non-figurativă.

2) Abstractizarea

Deşi Cubismul promovează dreptul artistului de a reorganiza plastic realitatea în locul copierii acesteia, totuşi, el este un curent artistic care nici în perioada sa sintetică nu a fost eliberat complet de suportul figurativ. Pentru aceasta, va trebui să apară în artă abstractizarea.

Fără să mai conțină date din lumea obiectuală, Arta abstractă apare[2] ca un sistem de semne în care nu se mai recunoaşte nimic din lumea vizibilă. O constantă chiar a lumii contemporane, Arta abstractă va îngloba ulterior şi Op Art-ul, dar pentru începuturile acestuia, ea reprezintă un teren propice fără de care aceasta nu s-ar fi putut desprinde de reprezentările realiste. Iar în ceea ce privește mișcarea ce va caracteriza imaginile Op, cel puțin Kandinski va practica un Abstracționism în care dinamismul va subzista, în ciuda clarității compoziției şi a geometrizării care va înlocui treptat romantismul liniilor şi al petelor prin care începuse să fie tradusă lumea înconjurătoare[3]. Completate de o cromatică puternică şi strălucitoare, elementele sale dansează pline de elan.

Abstracționismul geometric este terenul pe care se întâlnesc cele două mari revoluții ale artei asupra cărora ne-am oprit mai sus (Cubismul şi Arta abstractă).

Abstracţia geometrică (sau **abstracţia rece**[4]) a apărut în 1945, cu reprezentanţi ca Dewasne, Herbin, Magnelli, Mortensen, în opoziţie cu Abstracţia lirică (informală). Este o formă de expresie non-figurativă ce a caracterizat mai multe curente artistice, şi în care sunt folosite figurile geometrice şi aplatul culorilor.

[1] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Ed. Paralela 45, Pitești București, 2002, p.159

[2] Încă Maurice Denis, în 1890 formulează celebra teză a sa, conform căreia un tablou, înainte de a fi un cal, o femeie sau o anecdotă, este o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine. Deşi nabiştii nu au intenționat să orienteze arta timpului spre Abstracționism, acest principiu a încurajat orientările abstracționiste de peste decenii.

[3] Fernand Hazan (ed.), *Istoria ilustrată a picturii. De la arta rupestră la astra abstractă*, București, Ed. Meridiane, 1973, p.318

[4] Alain şi Odette Virmaux, *Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane*, București, Ed. Nemira, 2001, p.7

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)



il.1

Lucrările decorative ale lui Jean Dewasne (**il.1**, Jean Dewasne, *Staţia de metro Huptbahnhof*, http://www.georges-poncet.fr/htm/artcont.html) frapează prin armonizarea efectelor optice ale tentelor pure și violent contrastante[5] ale construcției, aceasta însăși având contrastele ei, între curbele line și unghiurile ascuțite. În general, în opera sa găsim tensiune între energia gestului şi efortul de ordonare. La fel se întâmplă şi cu lucrările foarte colorate ale lui Auguste Herbin[6], precum și cu pictura strălucitoare dar rațională a lui Alberto Magnelli. Influențată de Suprarealism și apoi de Kandinski, arta lui Richard Mortensen combină fantezia formelor abstracte (la început anturate de fragmente de realitate)[7] cu sobrietatea Constructivismului, într-o paletă cromatică șocantă, frapantă fiind și ambiguitatea planurilor.

Dar în afară de Abstracţia geometrică, ca mişcări ce aparţin geometrismului sunt de amintit Neoplasticismul olandez și Constructivismul rus.

Doctrina creată de Mondrian, **Neoplasticismul**, constituie forma esenţială a Abstracţionismului geometric. El duce mai departe, spre rigoare și austeritate, potenţialităţile plastice nonfigurative, apărute în Cubism. Elementele realităţii observate de pictor sunt supuse unor tipare geometrice, cu planuri despărţite de linii orizontale şi verticale, în culori primare sau nonculori, ce nasc unghiuri drepte (pătrate şi dreptunghiuri). După 1940, când Mondrian se mută la New York, geometria lui rămâne aceeaşi, lipseşte în continuare adâncimea perspectivică, precum şi picturalitatea tuşei, dar renunţă la compoziţiile statice, pentru a traduce în linii care se suprapun (dând oarecare senzaţie de profunzime), dinamismul oraşului – într-o mişcare ritmică şi sincopată –, dar mai mult exprimă sentimentul vieţii[8] ca ecou al neliniştii sale interioare (*Victory Boogie-Woogie*, rămasă neterminată).

Tot pe linia începutului Abstracţiei geometrice, dar implicând şi probleme de mişcare – **Constructivismul** are ca obiectiv integrarea în artă a factorilor de spaţiu şi timp, pentru o sinteză a artelor plastice. Constructiviştii se împart în două grupuri: *realiştii*, în jurul lui Malevici: Gabo, Pevsner, cu punctul de vedere non-obiectiv, şi Tatlin, cu *productiviştii*, care condamnă autonomia artei în favoarea producţiei utilitare. Principiilor lui Gabo şi Pevsner (linia trebuie doar să marcheze forţele şi ritmurilor obiectului, volumul este înlocuit cu profunzimea şi transparenţa), *productiviştii* le opun principiul că arta este o înşelătorie, care trebuie să se unifice cu tehnica. Suprematismul lui Malevici elimină din imagine orice trimiteri spre concret, pentru a reprezenta sensibilitatea pură. Construcţiile sale geometrice simple, dispuse pe diagonală, care par să plutească în aer, sunt dominate de principii raționaliste. Este mai conceptual decât Mondrian, Suprematismul fiind de fapt „supremaţia sentimentului în arta creativă”[9]. Doreşte „o nouă realitate a culorii, înţeleasă ca o creaţie

[5] Jenefer Robinson, in Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, vol.8, New York, Grove's Dictionaries Inc., 1996, s.v. *Dewasne, Jean*, p.838

[6] În care definește un adevărat alphabet plastic (fiecare literă poate fi transcrisă prin asocierea unei forme și a unei culori). Cf. Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, p.795

[7] Ronald, Alley, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.22, p.150-151

[8] Hans L.C. Jaffé, *Piet Mondrian*, New York, Harry N. Abrams, In., 1985, p.126

[9] David Piper, *The illustrated history of art*, New Jersey, Crescent Book, 1995, p.405

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

picturală non-obiectuală”[10]. În sculptură, constructiviştii Gabo şi Pevsner refuză redarea spaţiului şi perceperea dimensiunii lui prin volume-masă, părăsind forma închisă sculpturală şi creând construcţii spaţio-dinamice, care subliniază direcţiile spaţiului faţă de un punct de reper. Reintegrarea spaţială se face fie prin mişcarea spectatorului în jurul structurilor deschise, fie prin mişcarea lor însele, făcându-se pasul spre Cinetism. Privitorul poate interveni activ[11] în sculpturile care pot fi percepute diferit în funcție de unghiurile de privire, o dată cu deplasarea lui în jurul operei. *Productiviştii* din jurul lui Tatlin nu vor fi prea îndepărtaţi de Futurism: acelaşi cult al maşinii, acelaşi dispreţ pentru arta pură (înlocuită de *productivişti* cu creația funcțională, rațională). Tatlin renunţă la reprezentarea figurativă, în favoarea organizării în spaţiu a unei construcţii. Tablourile sale în relief şterg granița dintre pictură şi sculptură, anticipând arta ambientală. În proiectul *Monumentului Internaţionalei a III-a*, structurile metalice sunt organizate abstract-geometric, dinamic, într-o spirală diagonală, o compoziție deschisă, dar cu scop utilitar (un turn de 4000m cu încăperi, ce trebuia să se rotească cu viteze variabile)[12]. Şi la Rodcenko, în seria sa de *sculpturi suspendate*, „precizia liniară a compoziţiilor ţine mai mult de design decât de artă”[13].

Modularitatea. Dar Op Art-ul nu înseamnă doar geometrizare şi abstractizare. Pe lângă acestea, dar relaționat cu ele, ar trebui să adăugăm influența puternică a decorativismului artelor ornamentale, de unde Arta Op preia ritmul repetitiv al modulelor.



il.2

Știm că geometrizarea a constituit, în decursul timpului, una dintre cele mai importante cuceriri intelectuale ale omului, devenind un instrument de gândire şi de creaţie curentă. Ornamentaţia geometrică este cea mai veche, comparativ cu celelalte elemente ale decoraţiei. O dovedesc îmbrăcămintea şi obiectele sălbaticilor, ca şi tatuajele amerindienilor.

Încă din Preistorie, la decorarea vaselor, omul a manifestat o mare inventivitate şi o preferință pentru forme geometrice simple, pe care le împrumuta din viaţa cotidiană: valurile apei, razele Soarelui, împletitura părului (**il.2**, Ceramică greacă antică, Vas de tip *keramikos*, http://en.wikipedia.org/wiki/Kerameikos).

Aici ar fi locul pentru a discuta despre principiul *modularităţii*, adică a folosirii câtorva elemente fundamentale – particule elementare – şi a anumitor reguli de construcţie şi recombinare pentru alcătuirea unei serii de structuri diferite, *modulare*. Modularitatea este foarte importantă în arta decorativă, unde câteva elemente originale simple, arhetipuri decorative, din arta neolitică sunt prezente și astăzi, combinate în modele mai complicate.

Astfel, aceste forme geometrice originare s-au dezvoltat treptat şi au fost supuse principiilor artelor decorative – simetrie, repetiţie, alternanţă, egalitarism, progresie, gradaţie –, întregind dinamica şi coeziunea compoziţionale. Un exemplu este ceramica greacă. Întâlnim aici un decor foarte echilibrat, de o sobră grandoare, ce utilizează pure motive geometrice – cercuri, linii ondulate sau frânte, benzi de triunghiuri sau romburi – în registre

[10] Ingo F. Walther (ed.), *Art of the 20th Century*, Köln, Taschen, 2000, p.164
[11] Dar deja se întâmplase acest lucru: în arhitectura barocă, în care dispăruse perspectiva frontală. Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p.159-160
[12] David Piper, *op. cit.*, p.409
[13] *Ibidem*, p.406

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

orizontale etajate. Începând cu mozaicurile şi vitraliile medievale sau renascentiste, se adaugă și bogăţia de efecte cromatice.

O notă aparte este arta decorativă a Islamului, unde arabescurile au constituit un exemplu de geometrie creatoare fantezistă, completând-o pe cea structurală. Aici tipic este ornamentul pur geometric, poligonal, care în general imită razele Soarelui: o stea în centru, din care se dispersează razele. Totuşi, această rigurozitate sugerează o remarcabilă libertate: aceste motive sunt unităţi autoreplicate, care se extind la infinit, destrămându-se pentru a naşte alt şi alt desen, ca într-un caleidoscop, acoperind suprafeţe mici sau uriaşe. În contextul islamic, această proprietate a motivelor demonstrează unitatea lui Dumnezeu şi a prezenţei Lui peste tot și ilustrează principiul unităţii în varietate şi a varietăţii în unitate.

3) Problema iluziilor optice

Nu putem să nu facem legătura între Arta Op şi problema iluziilor optice ale spațiului reprezentat (bidimensional sau tridimensional). Arta Op este un joc, o *jucare* optică a structurilor, în dorinţa ieşirii din bidimensional. Și aceasta atât în ceea ce privește construcția figurilor sau a formelor, cât și în privința cromaticii acestora.

a) Figura, forma. Din acest punct de vedere, lucrările Op sunt acele lucrări cărora – prin inducerea senzaţiei de vibraţie şi mişcare, efecte moarate, sclipiri, confuzia între adâncire şi bombare etc. – li se îmbogăţeşte valoarea artistică.

O metamorfozare a realului, o păcălire a minţii pentru a vedea altceva, aceasta este şi iluzia optică, a vedea altceva sau… altfel, dar atât de convingător, încât trebuie verificat de două ori pentru a realiza că nu există nici o „şmecherie”. Aşadar, iluziile optice exploatează posibilitatea de a greşi a privirii, care poate fi înşelată prin aceste desene, figurative sau abstracte, care sfidează logica. Un obiect sau altul? Posibil sau imposibil? Deasupra sau dedesubt? Întrebări care ţâşnesc din acest joc al formelor, din această punere la încercare a ochiului, care vede, în general, ceea ce se aşteaptă să vadă…

Iluzia optică a prezentat interes încă din cele mai vechi timpuri. Încă în Antichitate, vasele din sticlă egiptene descoperite la el-Amarna, de exemplu, au linii mişcătoare ce sugerează vizual valurile. Nu este vorba despre iluzie optică, dar impresia este de apă care curge pe corpul vaselor (mai ales extraordinara sticlă pentru parfum în forma unui peşte). La decorurile geometrice ale mozaicurilor romane, mai ales pavimentare, iluzia optică – prin suprapuneri sau prin modificarea progresivă a modulelor – poate fi halucinantă. Ca de altfel şi în cazul unora dintre decoraţiile pavimentare medievale sau renascentiste. După Renaştere, viziunea se va schimba, atât în pictură, cât şi în artele decorative, iluzia optică cu ajutorul geometrizării va lăsa treptat locul trompe l-oeil-ului („înşelarea ochiului”), acea tehnică picturală ce creează tipul de iluzie optică specifică operelor baroce şi rococo. Nu va mai ţine acum de organizarea structurilor în spaţiul plastic, ci de tridimensionalitatea obținută prin efecte de perspectivă liniară, sugerându-se adâncimea spațială, precum și prin modularea culorilor astfel încât să se obțină senzația de volum a unui corp. (De altfel, acest tip de iluzie optică este o reîntoarcere la iluzionismul picturii antice romane: al doilea stil pompeian, folosindu-se de efecte coloristice și de jocurile de lumini și umbre, *spărgea* planul pereților vilelor, spații imaginare invadând și lărgind camerele[14].)

Iluziile optice au ocupat un loc aparte în grafica secolului al XIX-lea. În mare, putem descrie câteva tipuri. Cele mai cunoscute sunt iluziile optice ambigue: „două figuri în una”. O tânără fată sau Baba-Cloanţa? Un pahar cu picior sau două profiluri? Forme negre pe alb sau un cuvânt? Şi una şi alta, desigur… Figurile instabile sunt oarecum similare cu imaginile ambiguu. În amândouă cazurile sunt două moduri de a interpreta figura, dar, dacă în cazul

[14] Mai puțin în ceea ce privește perspectiva, care prezenta în Antichitate incertitudini, fiind un compromis între mai multe puncte din care erau privite aceste lucrări, de către un spectator care nu stătea într-un singur loc, nemișcat, ca în fața unui decor de teatru, ci se deplasa prin camera vilei ca într-un muzeu din zilele noastre. Cf. Pavel Florenski, *Perspectiva inversă şi alte scrieri,* Bucureşti, Ed. Humanitas, 1997, p. 33-39

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

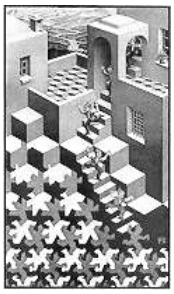
figurii ambiguă vedem două figuri diferite, figura instabilă prezintă un subiect în perspective diferite. În cazul *Cubului lui Necker*, mintea umană percepe în plan umbrele unui cub ca pe un obiect tridimensional, dar imaginea bidimensională nu distinge partea din faţă de cea din spate… Alt tip de iluzie este efectul de moar[15], reprezentat de un tipar format cînd două grile similare sunt suprapuse; mutând un tipar peste altul putem crea efecte fascinante. Dimensiunea efectului este mărită prin utilizarea a două culori. Și distorsiunea este o iluzie. În Iluzia lui Hering, liniile verticale, drepte şi paralele, par că se arcuiesc în afară sau înspre interior. Liniile oblice simbolizează perspectiva şi creează o falsă impresie de adâncime. Am lăsat pentru final obiectele imposibile, datorită importanţei pe care o prezintă pentru artişti. Tema aceasta cuprinde opere de artă cu obiecte care nu pot exista, *figuri neterminate*. Primul care le-a structurat a fost părintele figurilor imposibile: Oscar Reutersvard. Din 1934, când construieşte triunghiul imposibil (mai târziu, în 1958, redescoperit de R. Penrose), Reutersvard se va juca cu imposibilitatea figură-fond, cu obiectele contradictorii, cu ambiguitatea. Cu o remarcabilă bogăţie, dar şi cu economie a expresiei, el ne conduce într-o lume complet nouă, plină de obiecte şi senzaţii spaţiale inimaginabile; ne urcă pe scări fără sfârşit şi ne primeşte în casa lui în care pătrundem dintr-un colţ imposibil… Privită din punctul de vedere al artei pure, opera sa e o explorare ştiinţifică; dacă o privim logic, teoretic, e senzuală şi informală, mistică, poate.

În arta plastică, o figură aparte este graficianul danez Maurits Corneille Escher, interesat să extragă efecte suprarealiste din ceea ce pare la prima vedere real. În a sa *The illustrated history of art*, David Piper îl încadrează pe Escher în secţiunea figurativă a Suprarealismului, împreună cu Magritte şi Dali. Şi aceasta datorită scenelor sale cu iluzii vizuale halucinatorii. Oricum, Piper nu-l consideră deloc un suprarealist strict. Cele mai cunoscute opere ale lui Escher, devenite populare în *drug culture* a anilor ‘60 sunt aceste jocuri sofisticate de perspectivă, care prezintă cu precizie matematică imagini interpenetrabile de o mare ambiguitate.

Dar lucrările sale cu compoziţii pe bază de reţea iniţială sunt cele care intersectează Op Art-ul. Acestea sunt cunoscute sub numele de *tesselation*, caroiaje mozaicate, tipare de bază, în care modulele geometrice poligonale se transformă în module figurative şi invers, într-o succesiune subtilă de perpetuum mobile, fără spaţii între figuri, el preferând întotdeauna să folosească doar imagini în mişcare în modelele sale. Contrastul este necesar în *tessellation*: de culoare sau de valoare, el traduce dualismul pozitiv-negativ al spaţiului. Iar elemente ale simetrie, reflecţia şi translaţia sunt folosite din plin şi sunt datorate dragostei puternice pentru ordine a lui Escher. În plus, artistul adoră să evadeze jucăuş din închisoarea celor două dimensiuni, formele părând să se desprindă de suprafaţa plană şi să plece în spaţiu. Aşa e cazul cu băiatul care în *Ciclu* capătă forma de diamant, dar trei diamante ajung să formeze un cub, din asemenea cuburi obținându-se casa din care pleacă copilul. Nu doar trecere de la figural la geometric, ci și de la plan la efect de profunzime[16] (**il.3**, M.C. Escher, *Ciclu*, http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/cycle/). De fapt, fascinat de conceptul infinitului, ajunge chiar să exploreze spaţiul dincolo de planul bidimensional. A sculptat suprafaţa unei mingi de lemn cu 12 figuri identice de peşti pentru a arăta că un plan *fragmentar* poate fi nesfârşit. Tot de tema infinitului este interesat şi în seria de *Limite ale cercului*", pe o suprafaţă plană, de data aceasta, unde experimentează cu variate scale ale figurilor de la centru spre margini.

[15] Cuvântul folosit de ţesători provine din cuvântul *mohair* – o ţesătură făcută din părul fin al caprei de Angora.
[16] M.C. Escher, *L'oeuvre Graăhique*, Berlin, Taschen, 1990, p.11

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)



il.3

b) Culoarea. Contrastele cromatice simultane. Op Art-ul nu înseamnă doar jocul modulelor geometrice. Cromatica acestora joacă şi ea un rol important, accentuând inducerea unei senzaţii sau a alteia, sporind un efect sau atenuându-l, oricum nuanţând mai subtil decât un simplu contrast valoric. Folosindu-se de reguli ale fizicii culorilor şi de acţiunea lor în câmpul cromatic, intenţia Artei Op a fost aceea de a obţine o anumită instantaneitate.

Orfismul[17], afirmat la Salonul Independenţilor din Paris în 1913, va sta la baza căutărilor Artei Optice, prin importanţa acordată valorilor vizuale ale diferitelor culori. Este o abstracţie pur imaginară, derivată din Cubism şi Futurism şi transformată liric cu ajutorul culorilor pure, al dinamismului şi al contrastelor simultane. Se creează o accentuată impresie de mişcare, de luminozitate, pe un suport de reţele cu linii elicoidale sau circulare, dispuse într-un ritm impar. Se mai folosesc termenii *simultaneism* şi *sincronism*, pentru a marca citirea imaginii ca pe o compoziţie muzicală. La Robert Delaunay, realitatea este redată prin impresii cromatice, care capătă în compoziţie mişcare şi ritmuri specifice percepţiilor optice. Cromatica pare că ar construi singură tabloul: sugerează formele, spaţiul, mişcarea. El îşi organizează figurile astfel încât să sugereze adâncimea[18], folosindu-se de efectele spaţiale ale culorilor. Ale sale *Forme circulare* sunt considerate primele picturi non-figurative ale unui artist francez[19]. Prin ritmul care evocă mişcarea (aştrilor), el introduce timpul în pictură[20]. În cazul femeilor din tablourile lui Kupka, descompunerea spectrului culorilor completează succesiunea figurilor. Kupka nu va exacerba nici lirismul Orfismului muzical, nici geometria raţională a Neoplasticismului, sinteza sa mergând în direcţia schematizării mecanismului mişcării. Energia *Discurilor* sale o evocă pe cea a Futurismului. „Atâta vreme cât arta nu este eliberată de obiect, ea rămâne descriptivă... degradându-se prin folosirea înţelesurilor defective”[21]. Astfel, el depăşeşte graniţa dintre figurativ şi non-figurativ, „in-obiectiv”[22].

Contribuţia **Bauhaus**-ului la dezvoltarea dezvoltarea Artei Optice este în legătură mai ales cu aplicaţiile practice ale acestei arte. Sub semnul reacţiei faţă de Expresionism, Şcoala Bauhaus şi-a propus realizarea unităţii dintre arhitecţi, sculptori şi pictori, între monumental şi decorativ, militând pentru ideea sintezei dintre artă, artizanat şi industrie, pentru ceea ce se va numi *interdisciplinaritate*. Dar cercetările unora dintre reprezentanţi vor contribui la dezvoltarea Op Art-ului în ceea ce priveşte aplicarea unor reguli ale fizicii culorilor şi la acţiunea lor reciprocă în câmpul cromatic. Johannes Itten, în tablourile sale nonfigurative, se ocupă de problemele exprimării prin culoare a picturalităţii pure. Prin

[17] Termenul este considerat de critica actuală ca un cuvânt de poet (Apollinaire), o invenţie literară, aproape fără conţinut, nereflectând o mişcare picturală reală. Cf. Alain şi Odette Virmaux, *op. cit.*, p.154
[18] Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p.245
[19] David Piper, *op. cit.*, p.399
[20] Bernard Dorival, *Pictori francezi ai secolului XX. Nabişti, fovi, cubişti, 1889-1914*, vol.I, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, p.133
[21] David Piper, *op. cit.*, p.399
[22] Bernard Dorival, *op. cit.*, p.131

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

dispunerea geometrică (aici întâlnindu-se cu programul *De Stijl*[23]) urmăreşte capacitatea de expresie a unui ton în funcţie de cea a tonurilor vecine. În construcţiile geometrice ale lui Josef Albers, miza este efectul psihic al simultaneității constrastelor. Pe urmele neoimpresioniştilor (la care ochiul privitorului este obligat să perceapă comprimat), Albers a dus mai departe cercetările lui Delaunay, în ceea ce priveşte *contrastele simultane*, cromatice dar şi ale formelor statice şi dinamice. Forţând privitorul să aibă două percepţii contradictorii în acelaşi timp, ceea ce el numea „interacţiunea culorilor" se traduce în picturile colorate prin oscilaţia între percepţia spaţială şi cea plană, iar în desenele alb-negru, prin mişcarea înainte şi înapoi, între pozitiv şi negativ, între convex şi concav. Culorile şi formele devin ambigue, modificându-se mereu în funcţie de vecinele lor. Dar la Albers picturalitatea tentelor nu conferă lucrărilor sale caracterul decorativ din operele Op Art, el chiar refuză pentru creaţia sa termenul Op Art, în favoarea sintagmei *perceptual painting*. Totuşi, în seria de desene liniare albe sau negre, *Structural Constellation*, ca şi Escher, Albers se joacă cu iluzia optică, cu oscilarea continuă între înainte şi înapoi, între percepţia plană şi cea spaţială, între pozitiv şi negativ, convex şi concav[24].

4) Sugerarea mişcării în artă

Într-un fel legată de problema de mai sus, a iluziilor optice ale spațiului sugerat, supus transformărilor legate de crearea diferitelor senzații vizuale (de volum, de lumină, transparențe coloristice etc.), este și problema sugerării mișcării, a spaţio-temporalităţii, într-o operă de artă în fapt statică. Este tot o iluzie, o creare a ceva ce nu există în planul lucrării.

O dată cu apariția fotografiei, imaginea mișcării reale este analizată și descompusă amănunțit. Sunt fotografiate personaje în mișcare, fiecare cadru fiind de fapt un fragment al timpului, incitând la meditații asupra scurgerii inefabile a acestuia.

În pictura modernă, socotim că primii preocupaţi de redarea în artă a mişcării ritmice sunt futuriştii, care, începând cu 1909, lansează mai multe manifeste artistice în care se militează pentru o creaţie artistică în legătură cu noile direcţii ale civilizaţiei: dinamism, viteză, maşinism.

Însă, de-a lungul timpului, au existat anticipări chiar ale căutărilor futuriste.

În general, preocupări pentru sugerarea mişcării în artă au existat încă din cele mai vechi timpuri. În relieful antic egiptean *Bocitoarele*, din timpul Regatului Nou, limbajul grafic al repetiţiei şi variaţia liniilor şerpuitoare ale braţelor femeilor, legate într-un ritm continuu, se apropie – de altfel şi prin felul pasional de a simţi – de timpurile moderne. Ce ar putea fi aici decât încercarea de a reda mişcarea elastică a corpurilor în ritmuri decalate? În *Vânătoarea*, acest tablou-sinteză în care renascentistul Paulo Ucello a rezumat întreaga sa carieră creatoare, în afară de mişcarea provocată de forţa direcţionată spre centru a liniilor perspectivice (cu atât mai puternică în contrast cu nemişcarea verticalelor copacilor), pictorul defazează, în anumite fragmente ale tabloului, mişcările câinilor. La Bruegel, un întreg tablou, *Parabola orbilor*, descompune parcă mişcarea unui singur personaj, redând toate stadiile căderii oamenilor, care, paradoxal, cu toată mişcarea lor, par şi mai imobili. Pentru că, de fapt, este surprins, ca într-un instantaneu fotografic, un singur moment în timp. Tocmai această încremenire o surprinde Géricault în *Derby la Epsom*, unde, ca într-un instantaneu fotografic, pictorul romantic redă un moment atât de fulgurant al mişcării încât ochiul uman de fapt nu-l poate surprinde, precum aparatatele performante[25], suspendând caii cu toate cele patru picioare în aer, într-o flotare nefirească. Cu toate acestea, impresia vitezei este aici cu atât mai firesc redată.

[23] Fondatorii revistei chiar considerau Cubismul ca stând la baza Neoplasticismului.
[24] Ingo F. Walther (ed.), *op. cit.*, p.345
[25] George Oprescu, *Theodore Gericault*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1962, p.80

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

Revenind la **Futurism**, pictorii acestui curent au în comun preocuparea pentru redarea juxtapusă a mai multor secvenţe progresive[26] din existenţa în timp (şi deci în mişcare[27]) a lucrului reprezentat (obiect sau fiinţă). Dinamismul este tema însăşi a Futurismului. Efectul obţinut este asemănător cadrelor care se succed într-un film cinematografic. Datorită persistenţei imaginii pe retină, obiectele în mişcare se multiplică şi se deformează, ca nişte vibraţii care dau naştere unor forme abstracte, dinamice. Acest nou stil are la bază: extrema simplificare a motivului, lipsit de orice anecdotic sau sentimental, la care se adaugă punerea în pagină a imaginii, curajoasă, dinamică; iar lumina are o nouă funcţie, de descompunere a imaginii într-o adevărată mişcare luminoasă.

Stilul lui Severini, Bala, Carrà, Russolo, Boccioni se sprijină pe descompunerea ritmică a obiectelor, precum şi pe interpenetrarea planurilor şi pe simultaneitatea percepţiei, aici analogia cu viziunea Cubismului fiind evidentă. Iar tuşele ce sugerează mişcarea aerului declanşată de viteza maşinilor, conduc privirea spre centrul de interes. În *Stări ale minţii*, Boccioni spera „să forţeze culorile şi forma să se exprime ele însele", să-şi exprime energia latentă[28]. Formele îşi pierd corporalitatea, devenind doar sugestia unui ritm. Giacomo Balla descompune imaginile similar cadrelor fotografice (*Dinamismul câinelui în lesă*, *Fetiță alergând în balcon*), în dorința de a reda continuitatea mișcării în timp, dar și succesiunea stadiilor ei în spațiu (ca într-un film realizat în slow-motion). În *Fetiță…*, tehnica (divizionistă) dizolvă și mai mult forma, descompunând și culoarea, mărind dificultatea percepției.

Întâlnim chiar o sinteză între Futurim şi Cubism, în care se rezolvă problema redării izolate a momentelor, exprimând-se timpul în mişcare. Este vorba despre **Cubo-futurismul** din unele operele ale lui Malevich, caracterizat prin aplatizarea spațiului pictural, prin aducerea în prim-plan a fundalului (acesta rămăsese nedescompus în Cubism și static în Futurism). Profunzimea este anulată, iar obiectele sunt reduse la suprafețe, pierzându-se în fond[29].

În afară de demersul său cel mai important, de factură dadaistă, părintele ready-made-urilor, Marcel Duchamp, va fi şi el preocupat de redarea mişcării, plecând de la cercetările futuriştilor. În al său revoluţionar *Nud coborând o scară*, influenţat de Futurism, dar căruia îi va depăşi naturalismul[30], el va prezenta – în viziunea sa dinamizată asupra Cubismului, stranie prin multiplicarea ritmurilor – nu diferite faţete, ci mai curând diferitele poziţii statice ale aceluiaşi personaj. Fragmentele repetă forma omenească de bază, aplicată ritmului scării, dar complet imobilă. La fel de înghețat este și timpul. Pentru că de fapt, și în acest caz, ca și în cel al operelor futuriste, nu se obține impresia mișcării, ci descrierea mecanismului acesteia. Iar în ce privește timpul, cu cât este mai divizat, cu atât este mai încremenit.

[26] „...un cal în goană nu are patru picioare: are douăzeci şi mişcările lor sunt triunghiulare", scria Marinetti în *Manifestul futurismului*. Apud Grigore Arbore, *Futurismul*, București, Ed. Meridiane, 1975, p.39

[27] Prezentarea duratei sub forma mişcării îşi are începuturile în dinamismul picturii baroce. Cf. Charles Bouleau, *op. cit.*, p.246

[28] David Piper, *op. cit.*, p.400

[29] Codrina-Laura Ioniță, *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX. Kandinsky, Mondrian, Malevich*, Chișinău, Ed. Tehnică – Info, 2004, p.74-76

[30] Cu privire la *Nud…*, Duchamp își va exprima el însuși interesul pentru redarea abstractizată a mișcării: „Nu este vorba în acest tablou despre o pictură, ci despre o organizare a unor elemente cinetice, despre o expresie a timpului și a spațiului prin prezentarea **abstractă** (n.n.) a mișcării". Cf. Frank Popper, *L'art cinetique*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, 1970, p.45

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

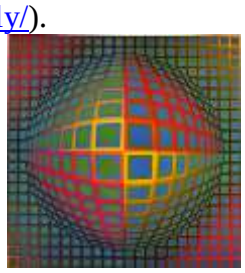


il.4

Dar Duchamp va fi chiar un precursor direct al Op Art-ului, interesat fiind de mişcarea care naşte iluzii optice, în discurile (**il.4**, Marcel Duchamp, *Disc cu spirale*, http://www.mfranck.com/art/duchamp6.htm) şi în rotoreliefurile sale, precum şi de mişcarea în tridimensional, mişcare propriu-zisă, el introducând termenul *mobiluri* folosit mai târziu de Calder.

De altfel, preocupările pentru mişcarea redată în artă se extind la sculptura ronde bosse: Boccioni redă mişcarea prin întinderea şi deformarea volumelor. În *Dezvoltarea unei sticle în spaţiu*, Boccioni exprimă pentru prima oară dinamismul futurist al formelor, analizând obiectul în manieră cubistă[31]. Ideea aceasta a fost preluată de constructiviştii ruşi. Calder, deşi mai târziu (începutul anilor ’30), a fost primul artist care a inclus efectiv mişcarea în opera de artă: după *stabiluri*, *mobilurile* sale vor fi mişcate mecanic sau prin curenţii de aer. Ele vor duce mai departe viziunea constructivistului Gabo, creaţiile lui se vor mişca cu adevărat, o dată cu mişcarea spectatorului. Prin aceasta, Calder este precursor al Artei Cinetice. Dar şi în ceea ce priveşte Arta Op Calder are aportul său de pionier: în litografiile sale, jocurile grafice dau senzaţii optice de mişcare continuă sau de suprapuneri în spaţiu.

Deşi întemeiată, aşa cum am văzut mai sus, pe o multutidine de fundamente de o mare diversitate, sinteza obţinută de Arta Optică este surprinzător de originală şi fermecătoare. În caruselul ameţitor al artelor secolului XX, Op Art-ul constituie o viziune aparte, novatoare şi foarte atractivă, datorită combinării aproape şocante a rigorii matematice a structurilor, cu ludicul iluziei optice. Rezultatul este însă armonios şi echilibrat, foarte provocator pentru imaginaţie în privinţa senzaţiei de permanentă „ne-odihnă” pe care o induce privitorului (**il.5**, Victor Vasarely, *Vega-Nor*, http://www.op-art.co.uk/victor-vasarely/).



il.5

BIBLIOGRAFIE

Arbore, Grigore, *Futurismul*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1975

Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979

Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord.), *Istoria artei*, Bucureşti, Ed. Univers enciclopedic

Dorival, Bernard, *Pictori francezi ai secolului XX. Nabişti, fovi, cubişti, 1889-1914*, vol.I, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983

Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Ed. Paralela 45, Piteşti Bucureşti, 2002

Escher, M.C., *L’oeuvre Graăhique*, Berlin, Taschen, 1990

[31] David Piper, *op. cit.*, p.401

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)

Florenski, Pavel, *Perspectiva inversă şi alte scrieri*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1997

Hazan, Fernand (ed.), *Istoria ilustrată a picturii. De la arta rupestră la astra abstractă*, București, Ed. Meridiane, 1973

Ioniță, Codrina-Laura, *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX. Kandinsky, Mondrian, Malevich*, Chișinău, Ed. Tehnică – Info, 2004

Jaffé, Hans L.C., *Piet Mondrian*, New York, Harry N. Abrams, In., 1985

Oprescu, George, *Theodore Gericault*, București, Ed. Meridiane, 1962

Piper, David, *The illustrated history of art*, New Jersey, Crescent Book, 1995

Popper, Frank, *L'art cinetique*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, 1970

Turner, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, vol.8, 22, New York, Grove's Dictionaries Inc., 1996

Virmaux, Alain și Odette, *Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane*, București, Ed. Nemira, 2001

Walther, Ingo F. (ed.), *Art of the 20th Century*, Köln, Taschen, 2000

BDD-V62 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:30 UTC)