

## 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 și Arta CINETICĂ sunt cele mai importante dintre direcțiile contemporane care își propun nu doar un tip special de spațiu plastic, care să înglobeze mișcarea și timpul, dar chiar relaționarea lor într-un unitar ansamblu estetic. Deși granița dintre Op Art și Artă CINETICĂ este încălcată adeseori, totuși asemănarea lor nu merge până la confuzie. Elementele componente ale operei de Artă CINETICĂ au o mișcare concretă, aceasta, mișcarea, devenind un adevărat element de limbaj plastic ca și linia, forma sau culoarea; în imaginea Op (*cinetismul virtual*), se creează, prin diferite procedee, doar iluzia mișcării. În plus, față de percepția succesivă în cazul Cinetismului, a unui timp care se desfășoară pe orizontală, în Arta Op, prin structurile sale repetitive, spațiul se naște din mișcarea circulară a timpului.

Încadrată în Neoconstructivism, Arta Optică are un vocabular formal preluat din Abstracția geometrică, pe care îl pune în mișcare prin jocul structurilor și culorilor, prin efecte optice ale transparentelor, reflecțiilor, suprapunerilor, ajungându-se și până la opere care se modifică în funcție de mișcarea publicului față de ele, și chiar până la *opere transformabile*, prin intervenția spectatorului asupra operei (cu aceste exemple ne aflăm la granița cu Cinetismul). Deși creațiile rămân bidimensionale, picturi sau reliefuri apropiate de bidimensionalitate (și materialele non-picturale erau folosite, pentru texturile lor), ochiul privitorului trebuie să facă mereu un efort de concentrare pentru a percepe mișcarea elementelor, renunțându-se la punctul fix de vedere. În vederea acestui deziderat, artiștii Op au în comun un tip aparte de compoziție – multi-focală –, o neliniște vizuală care reflectă constrângerea de a ține ochiul în mișcare, obligându-l la o percepție mereu proaspătă (abandonându-se punctul fix de privire). Pentru a se păstra obiectivitatea fenomenului optic urmărit, este eliminată tușa personală a artistului, precum dispare și unicitatea operei, care poate fi multiplicabilă la infinit, detronându-se înseși conceptele tradiționale de operă, creație, autor.

Acest studiu însă nu este despre Op Art, ci despre pașii care au fost necesari și 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 și cromatice ale structurilor riguroase.

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 și figuri geometrice simple (cum o va face încă precursorul Cubismului, Cezanne, în *L'Estaque*, de pildă). Dar, în afara rigorii formelor, Cubismul le va și 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 și cărți de joc*). „Mobilitatea este permisă tocmai de stabilitatea formelor asumate ca punct de plecare, și reconfirmate tocmai în momentul când sunt negate prin deformare sau descompunere”<sup>1</sup>. (De altfel, chiar futuriștii îi vor recunoaște 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 creație artistică autonomă. De altfel, și subiectul tabloului va fi destituit de obiect.

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

## 2) Abstractizarea

Deși Cubismul promovează dreptul artistului de a reorganiza plastic realitatea în locul copierii acesteia, totuși, 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<sup>2</sup> ca un sistem de semne în care nu se mai recunoaște nimic din lumea vizibilă. O constantă chiar a lumii contemporane, Arta abstractă va îngloba ulterior și 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 și a geometrizării care va înlocui treptat romantismul liniilor și al petelor prin care începuse să fie tradusă lumea înconjurătoare<sup>3</sup>. Completate de o cromatică puternică și 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 și Arta abstractă).

**Abstracția geometrică** (sau **abstracția rece**<sup>4</sup>) a apărut în 1945, cu reprezentanți ca Dewasne, Herbin, Magnelli, Mortensen, în opoziție cu Abstracția lirică (informală). Este o formă de expresie non-figurativă ce a caracterizat mai multe curente artistice, și în care sunt folosite figurile geometrice și aplatul culorilor.

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Opera deschisă*, Ed. Paralela 45, Pitești București, 2002, p.159

<sup>2</sup> 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. Deși nabiștii nu au intenționat să orienteze arta timpului spre Abstracționism, acest principiu a încurajat orientările abstracționiste de peste decenii.

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

<sup>4</sup> Alain și Odette Virmaux, *Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane*, București, Ed. Nemira, 2001, p.7



il.1

Lucrările decorative ale lui Jean Dewasne (**il.1**, Jean Dewasne, *Stația de metro Huptbahnhof*, <http://www.georges-poncet.fr/htm/artcont.html>) frappează prin armonizarea efectelor optice ale tentelor pure și violent contrastante<sup>5</sup> ale construcției, aceasta însăși având contrastele ei, între curbele line și unghiurile ascuțite. În general, în opera sa găsim tensiune între energia gestului și efortul de ordonare. La fel se întâmplă și cu lucrările foarte colorate ale lui Auguste Herbin<sup>6</sup>, 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)<sup>7</sup> cu sobrietatea Constructivismului, într-o paletă cromatică șocantă, frapantă fiind și ambiguitatea planurilor.

Dar în afară de Abstracția geometrică, ca mișcări ce aparțin geometrismului sunt de amintit Neoplasticismul olandez și Constructivismul rus.

Doctrina creată de Mondrian, **Neoplasticismul**, constituie forma esențială a Abstracționismului geometric. El duce mai departe, spre rigoare și austeritate, potențialitățile plastice nonfigurative, apărute în Cubism. Elementele realității observate de pictor sunt supuse unor tipare geometrice, cu planuri despărțite de linii orizontale și verticale, în culori primare sau nonculori, ce nasc unghiuri drepte (pătrate și dreptunghiuri). După 1940, când Mondrian se mută la New York, geometria lui rămâne aceeași, lipsește în continuare adâncimea perspectivică, precum și picturalitatea tușei, dar renunță la compozițiile statice, pentru a traduce în linii care se suprapun (dând oarecare senzație de profunzime), dinamismul orașului – într-o mișcare ritmică și sincopată –, dar mai mult exprimă sentimentul vieții<sup>8</sup> ca ecou al neliniștii sale interioare (*Victory Boogie-Woogie*, rămasă neterminată).

Tot pe linia începutului Abstracției geometrice, dar implicând și probleme de mișcare – **Constructivismul** are ca obiectiv integrarea în artă a factorilor de spațiu și timp, pentru o sinteză a artelor plastice. Constructiviștii se împart în două grupuri: *realiștii*, în jurul lui Malevici: Gabo, Pevsner, cu punctul de vedere non-obiectiv, și Tatlin, cu *productiviștii*, care condamnă autonomia artei în favoarea producției utilitare. Principiilor lui Gabo și Pevsner (linia trebuie doar să marcheze forțele și ritmurilor obiectului, volumul este înlocuit cu profunzimea și transparența), *productiviștii* le opun principiul că arta este o înșelătorie, care trebuie să se unifice cu tehnica. Suprematismul lui Malevici elimină din imagine orice trimiteri spre concret, pentru a reprezenta sensibilitatea pură. Construcțiile 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 „supremația sentimentului în arta creativă”<sup>9</sup>. Dorește „o nouă realitate a culorii, înțeleasă ca o creație

<sup>5</sup> 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

<sup>6</sup> 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

<sup>7</sup> Ronald, Alley, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.22, p.150-151

<sup>8</sup> Hans L.C. Jaffé, *Piet Mondrian*, New York, Harry N. Abrams, In., 1985, p.126

<sup>9</sup> David Piper, *The illustrated history of art*, New Jersey, Crescent Book, 1995, p.405

picturală non-obiectuală”<sup>10</sup>. În sculptură, constructiviștii Gabo și Pevsner refuză redarea spațiului și perceperea dimensiunii lui prin volume-masă, părăsind forma închisă sculpturală și creând construcții spațio-dinamice, care subliniază direcțiile spațiului față de un punct de reper. Reintegrarea spațială se face fie prin mișcarea spectatorului în jurul structurilor deschise, fie prin mișcarea lor însele, făcându-se pasul spre Cinetism. Privitorul poate interveni activ<sup>11</sup> în sculpturile care pot fi percepute diferit în funcție de unghiurile de privire, o dată cu deplasarea lui în jurul operei. *Productiviștii* din jurul lui Tatlin nu vor fi prea îndepărtați de Futurism: același cult al mașinii, același dispreț pentru arta pură (înlocuită de *productiviști* cu creația funcțională, rațională). Tatlin renunță la reprezentarea figurativă, în favoarea organizării în spațiu a unei construcții. Tablourile sale în relief șterg granița dintre pictură și sculptură, anticipând arta ambientală. În proiectul *Monumentului Internațional 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)<sup>12</sup>. Și la Rodcenko, în seria sa de *sculpturi suspendate*, „precizia liniară a compozițiilor ține mai mult de design decât de artă”<sup>13</sup>.

**Modularitatea.** Dar Op Art-ul nu înseamnă doar geometrizare și 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 și de creație curentă. Ornamentația geometrică este cea mai veche, comparativ cu celelalte elemente ale decoratiei. O dovedesc îmbrăcămintea și obiectele sălbaticilor, ca și tatuajele amerindienilor.

Încă din Preistorie, la decorarea vaselor, omul a manifestat o mare inventivitate și o preferință pentru forme geometrice simple, pe care le împrumută din viața 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 *modularității*, adică a folosirii câtorva elemente fundamentale – particule elementare – și a anumitor reguli de construcție și recombinație 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 și au fost supuse principiilor artelor decorative – simetrie, repetiție, alternanță, egalitarism, progresie, gradație –, întregind dinamica și coeziunea compoziționale. 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

<sup>10</sup> Ingo F. Walther (ed.), *Art of the 20th Century*, Köln, Taschen, 2000, p.164

<sup>11</sup> Dar deja se întâmplase acest lucru: în arhitectura barocă, în care dispăruse perspectiva frontală. Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p.159-160

<sup>12</sup> David Piper, *op. cit.*, p.409

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.406

orizontale etajate. Începând cu mozaicurile și vitraliile medievale sau renaștentiste, se adaugă și bogăția 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. Totuși, această rigurozitate sugerează o remarcabilă libertate: aceste motive sunt unități autorePLICATE, care se extind la infinit, destrămându-se pentru a naște alt și alt desen, ca într-un caleidoscop, acoperind suprafețe mici sau uriașe. În contextul islamic, această proprietate a motivelor demonstrează unitatea lui Dumnezeu și a prezenței Lui peste tot și ilustrează principiul unității în varietate și a varietății în unitate.

### 3) Problema iluziilor optice

Nu putem să nu facem legătura între Arta Op și problema iluziilor optice ale spațiului reprezentat (bidimensional sau tridimensional). Arta Op este un joc, o *jucare* optică a structurilor, în dorința ieșirii 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 senzației de vibrație și mișcare, efecte moarate, sclipiri, confuzia între adâncire și bombare etc. – li se îmbogățește valoarea artistică.

O metamorfozare a realului, o păcălire a minții pentru a vedea altceva, aceasta este și 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 „șmecherie”. Așadar, iluziile optice exploatează posibilitatea de a greși a privirii, care poate fi înșelată prin aceste desene, figurative sau abstracte, care sfidează logica. Un obiect sau altul? Posibil sau imposibil? Deasupra sau dedesubt? Întrebări care țâșnesc din acest joc al formelor, din această punere la încercare a ochiului, care vede, în general, ceea ce se așteaptă 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 mișcătoare 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 pește). 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 și în cazul unora dintre decorațiile pavimentare medievale sau renaștentiste. După Renaștere, viziunea se va schimba, atât în pictură, cât și în artele decorative, iluzia optică cu ajutorul geometrizării va lăsa treptat locul trompe l'oeil-ului („înșelarea ochiului”), acea tehnică picturală ce creează tipul de iluzie optică specifică operelor baroce și rococo. Nu va mai ține acum de organizarea structurilor în spațiul 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, *spârgea* planul pereților vilelor, spații imaginare invadând și lărgind camerele<sup>14</sup>.)

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-Cloanța? Un pahar cu picior sau două profiluri? Forme negre pe alb sau un cuvânt? Și una și alta, desigur... Figurile instabile sunt oarecum similare cu imaginile ambiguu. În amândouă cazurile sunt două moduri de a interpreta figura, dar, dacă în cazul

<sup>14</sup> 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 și alte scrieri*, București, Ed. Humanitas, 1997, p. 33-39

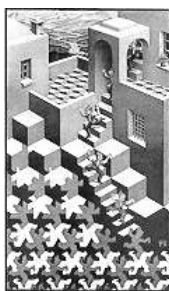
figurii ambiguă vedem două figuri diferite, figura instabilă prezintă un subiect în perspective diferite. În cazul *Cubului lui Necker*, mintea umană percepe în plan umbrele unui cub ca pe un obiect tridimensional, dar imaginea bidimensională nu distinge partea din față de cea din spate... Alt tip de iluzie este efectul de moară<sup>15</sup>, reprezentat de un tipar format când 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 și paralele, par că se arcuiesc în afară sau înspre interior. Liniile oblice simbolizează perspectiva și creează o falsă impresie de adâncime. Am lăsat pentru final obiectele imposibile, datorită importanței pe care o prezintă pentru artiști. 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 construiește 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 bogăție, dar și cu economie a expresiei, el ne conduce într-o lume complet nouă, plină de obiecte și senzații spațiale inimaginabile; ne urcă pe scări fără sfârșit și ne primește în casa lui în care pătrundem dintr-un colț imposibil... Privită din punctul de vedere al artei pure, opera sa e o explorare științifică; dacă o privim logic, teoretic, e senzuală și 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 secțiunea figurativă a Suprerealismului, împreună cu Magritte și Dali. Și 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 compoziții pe bază de rețea inițială sunt cele care intersectează Op Art-ul. Acestea sunt cunoscute sub numele de *tesselation*, carioaje mozaicate, tipare de bază, în care modulele geometrice poligonale se transformă în module figurative și invers, într-o succesiune subtilă de perpetuum mobile, fără spații între figuri, el preferând întotdeauna să folosească doar imagini în mișcare în modelele sale. Contrastul este necesar în *tesselation*: de culoare sau de valoare, el traduce dualismul pozitiv-negativ al spațiului. Iar elemente ale simetrie, reflecția și translația sunt folosite din plin și sunt datorate dragostei puternice pentru ordine a lui Escher. În plus, artistul adoră să evadeze jucăuș din închisoarea celor două dimensiuni, formele părând să se desprindă de suprafața plană și să plece în spațiu. Așa 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<sup>16</sup> (il.3, M.C. Escher, *Ciclu*, <http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/cycle/>). De fapt, fascinat de conceptul infinitului, ajunge chiar să exploreze spațiul dincolo de planul bidimensional. A sculptat suprafața unei mingi de lemn cu 12 figuri identice de pești pentru a arăta că un plan fragmentar poate fi nesfârșit. Tot de tema infinitului este interesat și în seria de *Limite ale cercului*, pe o suprafață plană, de data aceasta, unde experimentează cu variate scale ale figurilor de la centru spre margini.

<sup>15</sup> Cuvântul folosit de țesători provine din cuvântul *mohair* – o țesătură făcută din părul fin al caprei de Angora.

<sup>16</sup> M.C. Escher, *L'oeuvre Graăhique*, Berlin, Taschen, 1990, p.11



il.3

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

**Orfismul**<sup>17</sup>, afirmat la Salonul Independenților din Paris în 1913, va sta la baza căutărilor Artei Optice, prin importanța acordată valorilor vizuale ale diferitelor culori. Este o abstracție pur imaginară, derivată din Cubism și Futurism și transformată liric cu ajutorul culorilor pure, al dinamismului și al contrastelor simultane. Se creează o accentuată impresie de mișcare, de luminozitate, pe un suport de rețele cu linii elicoidale sau circulare, dispuse într-un ritm impar. Se mai folosesc termenii *simultaneism* și *sincronism*, pentru a marca citirea imaginii ca pe o compoziție muzicală. La Robert Delaunay, realitatea este redată prin impresii cromatice, care capătă în compoziție mișcare și ritmuri specifice percepțiilor optice. Cromatica pare că ar construi singură tabloul: sugerează formele, spațiul, mișcarea. El își organizează figurile astfel încât să sugereze adâncimea<sup>18</sup>, folosindu-se de efectele spațiale ale culorilor. Ale sale *Forme circulare* sunt considerate primele picturi non-figurative ale unui artist francez<sup>19</sup>. Prin ritmul care evocă mișcarea (aștrilor), el introduce timpul în pictură<sup>20</sup>. În cazul femeilor din tablourile lui Kupka, descompunerea spectrului culorilor completează succesiunea figurilor. Kupka nu va exacerba nici lirismul Orfismului muzical, nici geometria rațională a Neoplasticismului, sinteza sa mergând în direcția schematizării mecanismului mișcării. 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 înțeleșurilor defective”<sup>21</sup>. Astfel, el depășește granița dintre figurativ și non-figurativ, „in-obiectiv”<sup>22</sup>.

Contribuția **Bauhaus**-ului la dezvoltarea dezvoltarea Artei Optice este în legătură mai ales cu aplicațiile practice ale acestei arte. Sub semnul reacției față de Expresionism, Școala Bauhaus și-a propus realizarea unității dintre arhitecți, sculptori și pictori, între monumental și decorativ, militând pentru ideea sintezei dintre artă, artizanat și industrie, pentru ceea ce se va numi *interdisciplinaritate*. Dar cercetările unora dintre reprezentanți vor contribui la dezvoltarea Op Art-ului în ceea ce privește aplicarea unor reguli ale fizicii culorilor și la acțiunea lor reciprocă în câmpul cromatic. Johannes Itten, în tablourile sale nonfigurative, se ocupă de problemele exprimării prin culoare a picturalității pure. Prin

<sup>17</sup> Termenul este considerat de critica actuală ca un cuvânt de poet (Apollinaire), o invenție literară, aproape fără conținut, nereflectând o mișcare picturală reală. Cf. Alain și Odette Virmaux, *op. cit.*, p.154

<sup>18</sup> Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, București, 1979, p.245

<sup>19</sup> David Piper, *op. cit.*, p.399

<sup>20</sup> Bernard Dorival, *Pictori francezi ai secolului XX. Nabiști, fovi, cubiști, 1889-1914*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1983, p.133

<sup>21</sup> David Piper, *op. cit.*, p.399

<sup>22</sup> Bernard Dorival, *op. cit.*, p.131

dispunerea geometrică (aici întâlnindu-se cu programul *De Stijl*<sup>23</sup>) urmărește capacitatea de expresie a unui ton în funcție de cea a tonurilor vecine. În construcțiile geometrice ale lui Josef Albers, miza este efectul psihic al simultaneității constrastelor. Pe urmele neoimpresioniștilor (la care ochiul privitorului este obligat să perceapă comprimat), Albers a dus mai departe cercetările lui Delaunay, în ceea ce privește *contrastele simultane*, cromatice dar și ale formelor statice și dinamice. Forțând privitorul să aibă două percepții contradictorii în același timp, ceea ce el numea „interacțiunea culorilor” se traduce în picturile colorate prin oscilația între percepția spațială și cea plană, iar în desenele alb-negru, prin mișcarea înainte și înapoi, între pozitiv și negativ, între convex și concav. Culorile și formele devin ambigue, modificându-se mereu în funcție de vecinele lor. Dar la Albers picturalitatea tentelor nu conferă lucrărilor sale caracterul decorativ din operele Op Art, el chiar refuză pentru creația sa termenul Op Art, în favoarea sintagmei *perceptual painting*. Totuși, în seria de desene liniare albe sau negre, *Structural Constellation*, ca și Escher, Albers se joacă cu iluzia optică, cu oscilarea continuă între înainte și înapoi, între percepția plană și cea spațială, între pozitiv și negativ, convex și concav<sup>24</sup>.

#### 4) Sugerarea mișcării 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 spațio-temporalității, 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 preocupați de redarea în artă a mișcării ritmice sunt futuriștii, care, începând cu 1909, lansează mai multe manifeste artistice în care se militează pentru o creație artistică în legătură cu noile direcții ale civilizației: dinamism, viteză, mașinism.

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

În general, preocupări pentru sugerarea mișcării în artă au existat încă din cele mai vechi timpuri. În relieful antic egiptean *Bocitoarele*, din timpul Regatului Nou, limbajul grafic al repetiției și variația liniilor șerpuitoare ale brațelor femeilor, legate într-un ritm continuu, se apropie – de altfel și prin felul pasional de a simți – de timpurile moderne. Ce ar putea fi aici decât încercarea de a reda mișcarea elastică a corpurilor în ritmuri decalate? În *Vânătoarea*, acest tablou-sinteză în care renescentistul Paulo Ucello a rezumat întreaga sa carieră creatoare, în afară de mișcarea provocată de forța direcționată spre centru a liniilor perspectivice (cu atât mai puternică în contrast cu nemișcarea verticalelor copacilor), pictorul defazează, în anumite fragmente ale tabloului, mișcările câinilor. La Bruegel, un întreg tablou, *Parabola orbilor*, descompune parcă mișcarea unui singur personaj, redând toate stadiile căderii oamenilor, care, paradoxal, cu toată mișcarea lor, par și mai immobili. 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 mișcării încât ochiul uman de fapt nu-l poate surprinde, precum aparatele performante<sup>25</sup>, 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.

<sup>23</sup> Fondatorii revistei chiar considerau Cubismul ca stând la baza Neoplasticismului.

<sup>24</sup> Ingo F. Walther (ed.), *op. cit.*, p.345

<sup>25</sup> George Oprescu, *Theodore Gericault*, București, Ed. Meridiane, 1962, p.80

Revenind la **Futurism**, pictorii acestui curent au în comun preocuparea pentru redarea juxtapusă a mai multor secvențe progresive<sup>26</sup> din existența în timp (și deci în mișcare<sup>27</sup>) a lucrului reprezentat (obiect sau ființă). Dinamismul este tema însăși a Futurismului. Efectul obținut este asemănător cadrelor care se succed într-un film cinematografic. Datorită persistenței imaginii pe retină, obiectele în mișcare se multiplică și se deformează, ca niște vibrații care dau naștere 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 funcție, de descompunere a imaginii într-o adevărată mișcare luminoasă.

Stilul lui Severini, Bala, Carrà, Russolo, Boccioni se sprijină pe descompunerea ritmică a obiectelor, precum și pe interpenetrarea planurilor și pe simultaneitatea percepției, aici analogia cu viziunea Cubismului fiind evidentă. Iar tușele ce sugerează mișcarea aerului declanșată de viteza mașinilor, conduc privirea spre centrul de interes. În *Stări ale minții*, Boccioni spera „să forțeze culorile și forma să se exprime ele însele”, să-și exprime energia latentă<sup>28</sup>. Formele își 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, mărinind dificultatea percepției.

Întâlnim chiar o sinteză între Futurim și Cubism, în care se rezolvă problema redării izolate a momentelor, exprimând-se timpul în mișcare. 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<sup>29</sup>.

În afară de demersul său cel mai important, de factură dadaistă, părintele ready-made-urilor, Marcel Duchamp, va fi și el preocupat de redarea mișcării, plecând de la cercetările futuriștilor. În al său revoluționar *Nud coborând o scară*, influențat de Futurism, dar căruia îi va depăși naturalismul<sup>30</sup>, el va prezenta – în viziunea sa dinamizată asupra Cubismului, stranie prin multiplicarea ritmurilor – nu diferite fațete, ci mai curând diferitele poziții statice ale aceluiași 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.

<sup>26</sup> „...un cal în goană nu are patru picioare: are douăzeci și mișcările lor sunt triunghiulare”, scria Marinetti în *Manifestul futurismului*. Apud Grigore Arbore, *Futurismul*, București, Ed. Meridiane, 1975, p.39

<sup>27</sup> Prezentarea duratei sub forma mișcării își are începuturile în dinamismul picturii baroce. Cf. Charles Bouleau, *op. cit.*, p.246

<sup>28</sup> David Piper, *op. cit.*, p.400

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

<sup>30</sup> 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 cinétique*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, 1970, p.45



il.4

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

De altfel, preocupările pentru mișcarea redată în artă se extind la sculptura rotundă: Boccioni redă mișcarea prin întinderea și deformarea volumelor. În *Dezvoltarea unei sticle în spațiu*, Boccioni exprimă pentru prima oară dinamismul futurist al formelor, analizând obiectul în manieră cubistă<sup>31</sup>. Ideea aceasta a fost preluată de constructivismul rus. Calder, deși mai târziu (începutul anilor '30), a fost primul artist care a inclus efectiv mișcarea în opera de artă: după *stabiluri*, *mobilitățile* sale vor fi mișcate mecanic sau prin curenții de aer. Ele vor duce mai departe viziunea constructivistului Gabo, creațiile lui se vor mișca cu adevărat, o dată cu mișcarea spectatorului. Prin aceasta, Calder este precursor al Artei Cinetice. Dar și în ceea ce privește Arta Op Calder are aportul său de pionier: în litografiile sale, jocurile grafice dau senzații optice de mișcare continuă sau de suprapuneri în spațiu.

Deși întemeiată, așa cum am văzut mai sus, pe o multitudine de fundamente de o mare diversitate, sinteza obținută de Arta Optică este surprinzător de originală și fermecătoare. În caruselul amețitor al artelor secolului XX, Op Art-ul constituie o viziune aparte, novatoare și foarte atractivă, datorită combinării aproape șocante a rigorii matematice a structurilor, cu ludicul iluziei optice. Rezultatul este însă armonios și echilibrat, foarte provocator pentru imaginație în privința senzației 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*, București, Ed. Meridiane, 1975  
 Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, București, 1979  
 Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord.), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic  
 Dorival, Bernard, *Pictori francezi ai secolului XX. Nabiști, fovi, cubiști, 1889-1914*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1983  
 Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Ed. Paralela 45, Pitești București, 2002  
 Escher, M.C., *L'oeuvre Graphique*, Berlin, Taschen, 1990

<sup>31</sup> David Piper, *op. cit.*, p.401

- Florenski, Pavel, *Perspectiva inversă și alte scrieri*, București, 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 cinétique*, 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