

Vers une nouvelle esthétique industrielle L'illusion optique de l'op art

Fernande Saint-Martin

Number 39, Summer 1965

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58422ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

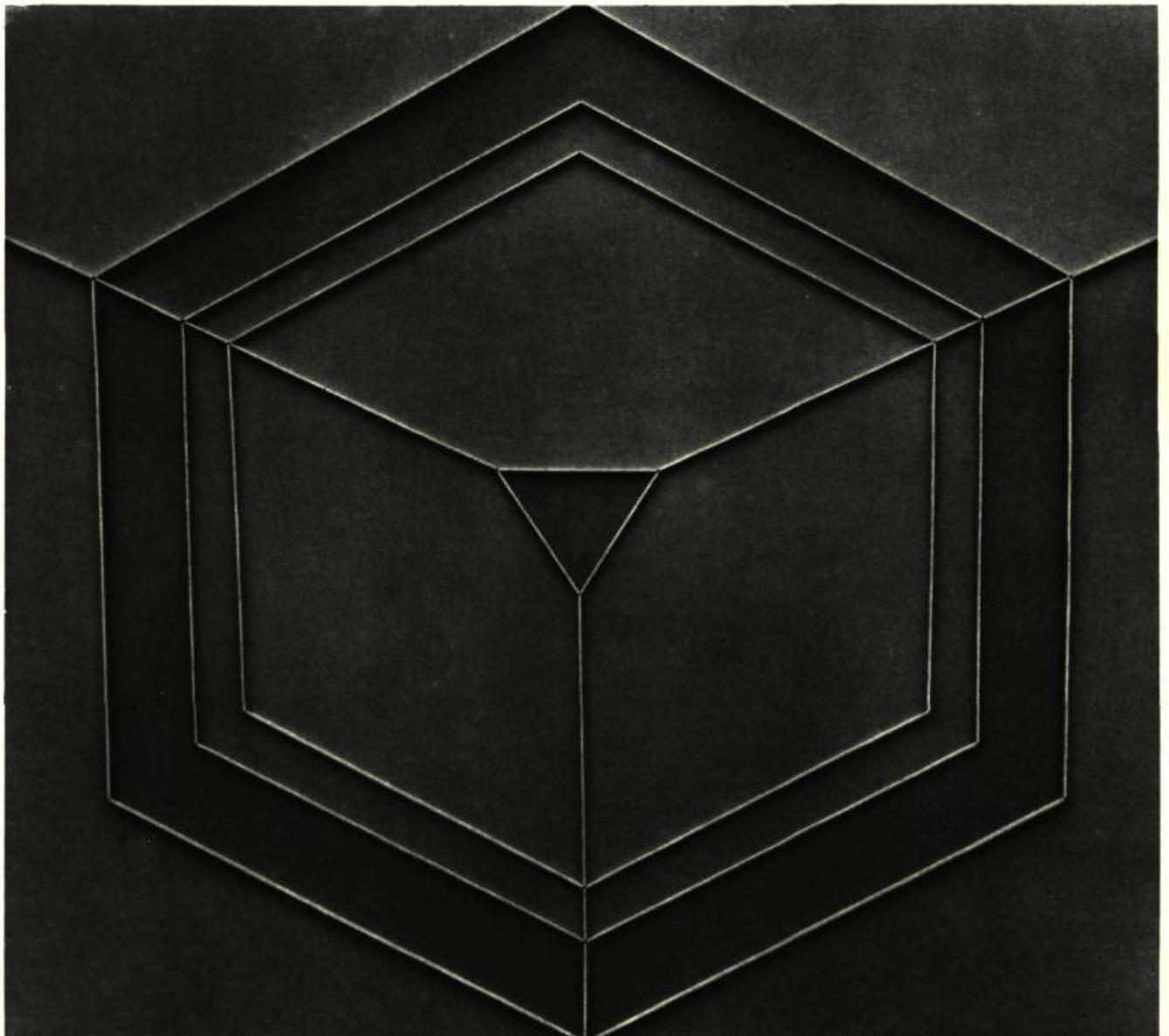
Cite this article

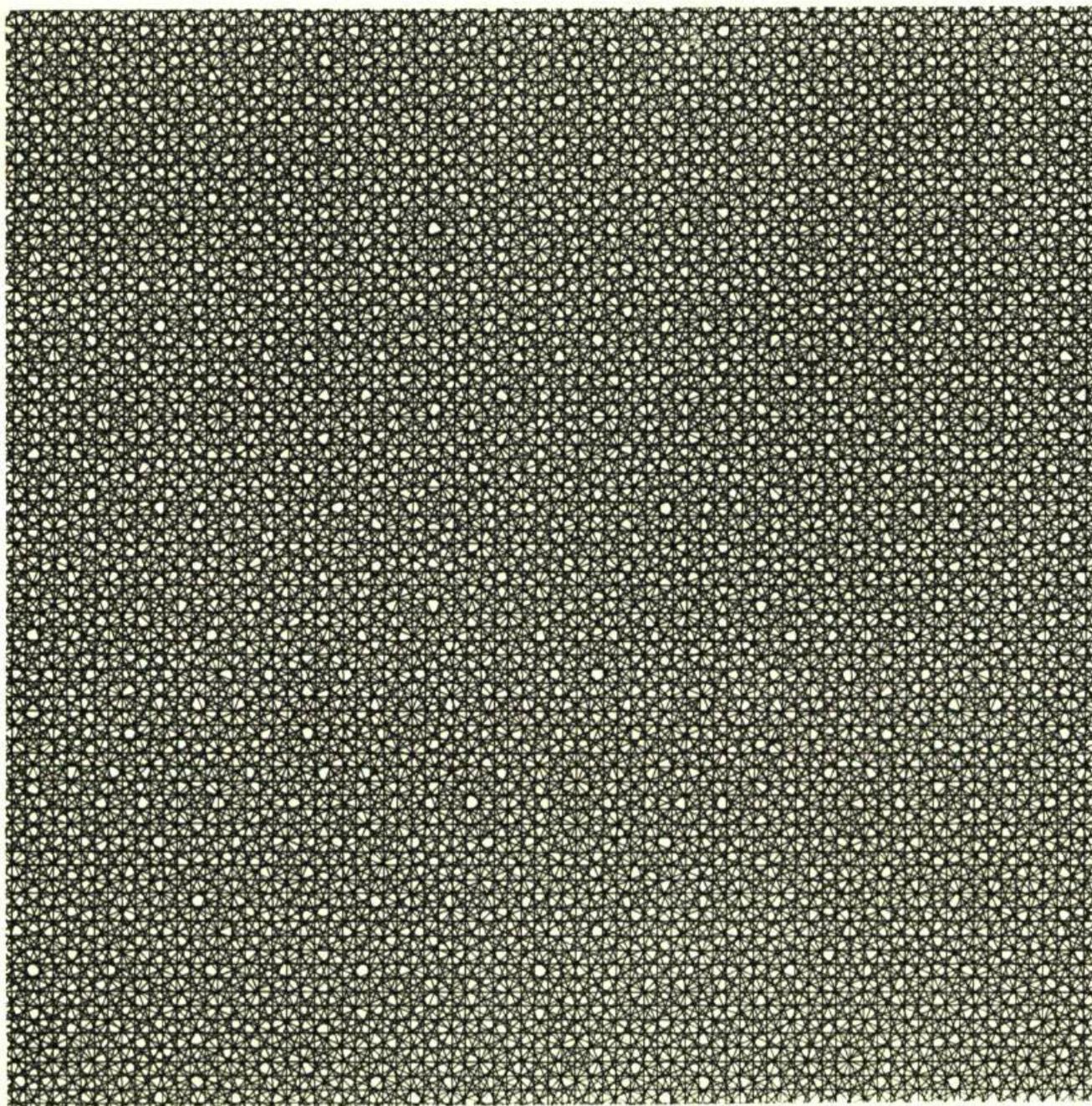
Saint-Martin, F. (1965). Vers une nouvelle esthétique industrielle : l'illusion optique de l'op art. *Vie des arts*, (39), 28–33.

vers une nouvelle esthétique industrielle

L'ILLUSION OPTIQUE DE L'OP ART

par Fernande Saint-Martin





LA récente exposition du Musée d'Art moderne de New York, intitulée *The Responsive Eye* — ou "L'oeil pris à partie" —, suscite actuellement de vives controverses dans les milieux d'art américains. On s'étonne que ce musée prestigieux qui a mis un certain temps avant d'accepter l'expressionnisme abstrait, qui n'a presque pas collaboré au développement du *Pop-Art* — si ce n'est en sensibilisant le public à ce genre d'expériences par son avant-dernière exposition — thème: *Assemblages* — endosse si totalement dans *The Responsive Eye* ce qui

n'était encore que des tendances marginales, apparues cependant dans un assez grand nombre de pays.

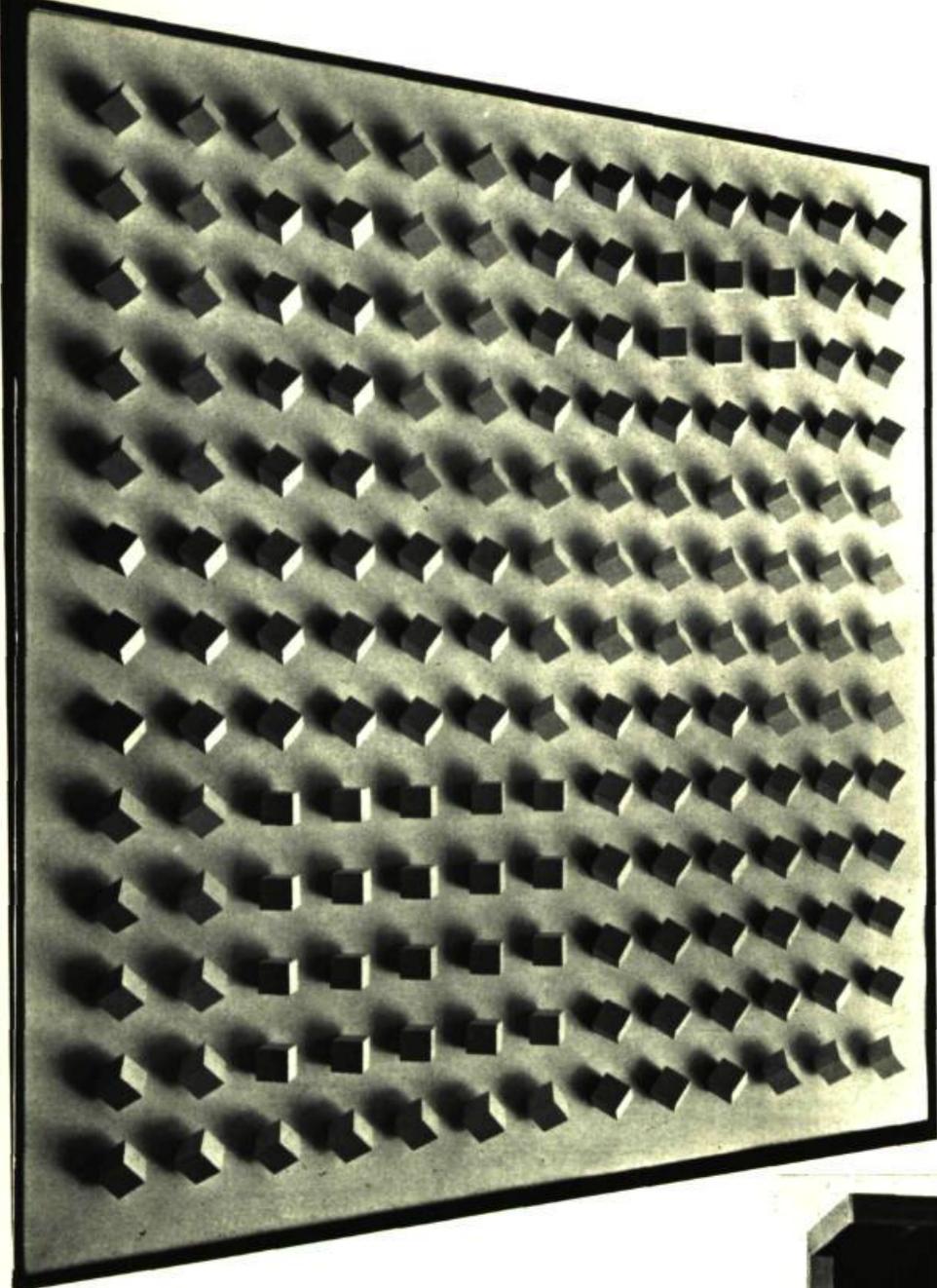
Le malaise provient sans doute en grande partie du choix un peu arbitraire que ce musée fait de deux chefs de file pour cette nouvelle tendance, soient Vasarely et Albers, représentés chacun par une dizaine de pièces, alors que les principaux continuateurs du mouvement néo-plasticien depuis une quinzaine d'années, Glarner, Bolotovskiy et Diller qui ont eu une très grande influence dans le développement du *hard-edge* aux

Page ci-contre:

Peter Anthony Stroud.
Orange Circumvert with Yellow, 1964.
Émulsion sur contre-plaqué.
55 1/4" x 60 1/4" (140 x 153 cm).
Marlborough-Gerson Gallery,
New York.

Ci-dessus:

François Morellet.
Peinture écran 0°, 22°5, 45°, 67°5.,
1958.
Huile sur toile.
55 1/4" x 55 1/4" (140 x 140 cm).
Galerie Denise René, Paris.



Ci-dessus: *Luis Tomasello*
Atmosphère Chromoplastique N° 109, 1963.
Bois en relief peint.
39 1/8" x 39 1/8" (100 x 100 cm).
Musée d' Art moderne, Paris.

Ci-contre: *Yvral (J. P. Vasarely)*
Instabilité N° 18, 1961.
Peinture, plastique et bois.
20 1/8" x 19 1/8" x 10" (53 x 50,5 x 25,4 cm).
Collection de Roy Moyer, New York.

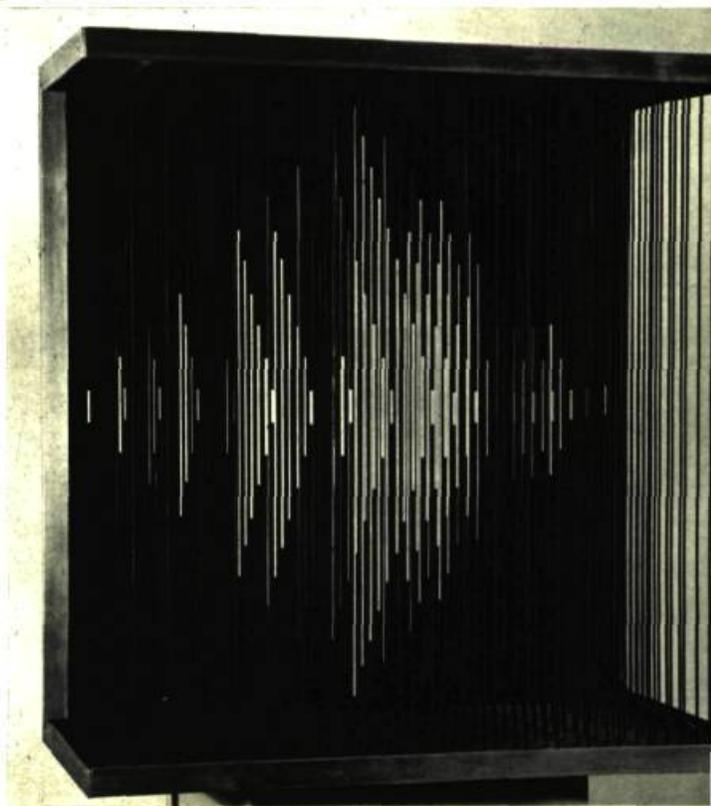
Page ci-contre, en haut: *Getulio Alviani.*
LL 36 Q 14 x 14 inv., 1964.
Aluminium.
33" x 33" (83,8 x 83,8 cm).
Galleria Cadario, Milan.

Bas de la page: *Bridget Riley.*
Hesitate, 1964.
Émulsion sur panneau.
45 1/2" x 45 1/4" (115,55 x 116,2 cm).
The Larry Aldrich Museum, Ridgefield, Conn.

États-Unis, sont complètement écartés. Le rôle de ces peintres américains est aussi important sinon plus que celui des deux maîtres européens issus du *Bauhaus*, car ils ont exploré de façon incomparable les problèmes de la couleur pure et les possibilités rythmiques qu'avaient laissé entrevoir le *Stijl* et les derniers travaux de Mondrian.

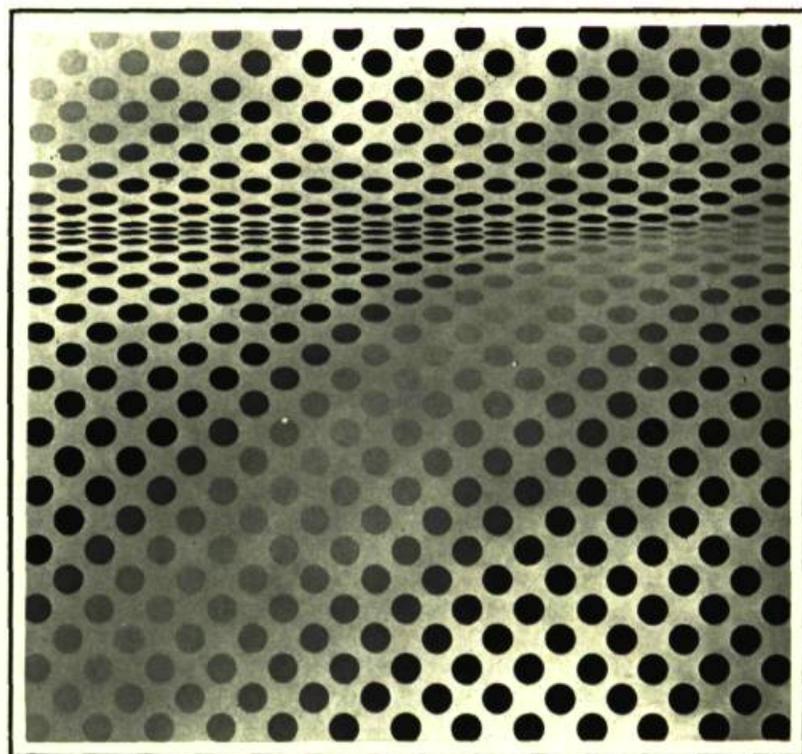
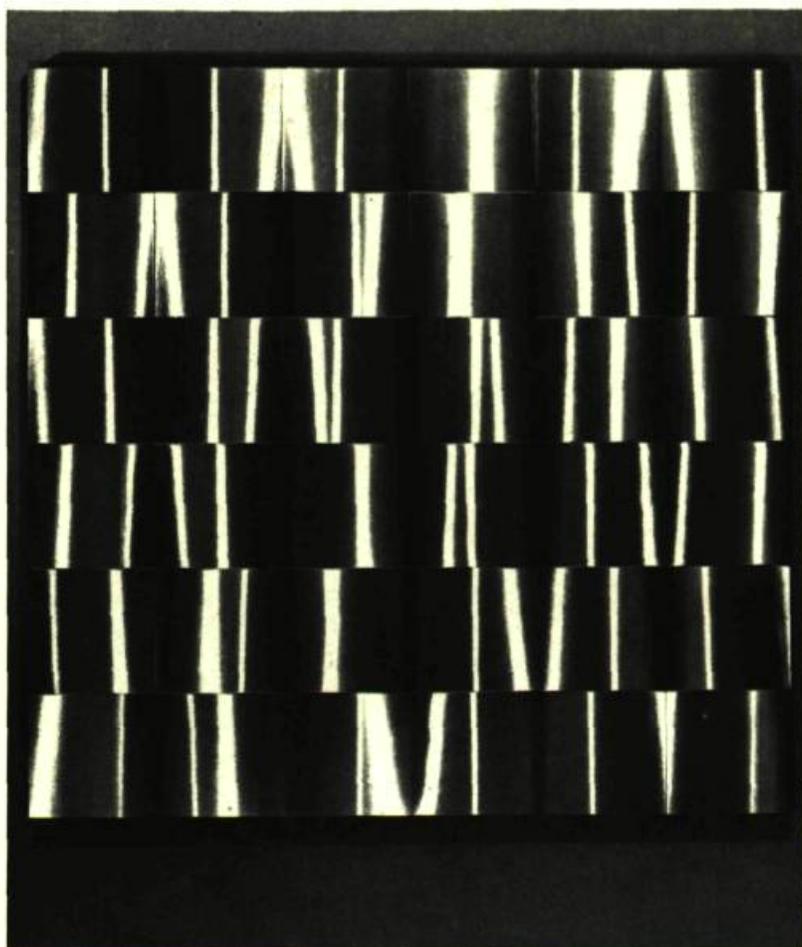
Il faut convenir cependant que cette exposition, de façon générale, ne se veut pas historique, ce qui pourrait également expliquer l'absence des grands pionniers — Mondrian, Herbin et Lohse — ou de représentants aussi importants que Baertling. D'autre part, New York devenant le principal centre d'art dans le monde, les artistes américains y perdront bientôt leur hégémonie et ne pourront plus y dominer la scène. L'École de New York s'élargira, comme cela se produisit pour l'École de Paris, et les étrangers y deviendront de plus en plus nombreux. On constate déjà depuis de nombreuses années que des peintres allemands, français, italiens, scandinaves, des Anglais surtout et quelques Canadiens trouvent à New York le climat propice à leur épanouissement.

L'exposition *The Responsive Eye* est divisée en trois thèmes principaux: exploration de la dynamique de la couleur, exploration des possibilités des espaces négatifs-positifs et des effets moirés en noir et blanc et enfin, utilisation de nouveaux matériaux et des possibilités du relief.



Sur le plan des recherches chromatiques, il faut d'abord saluer Albers et ses huit tableaux *Hommage au carré* qui sont groupés dans une même salle. On constate que l'expansion et les possibilités rythmiques de la structure concentrique de ces carrés se transforment dans la mesure où les éléments encerclant le carré central apparaissent comme dominants ou qu'au contraire celui-ci revient lui-même affirmer la surface du tableau. Albers utilise les ultimes possibilités de la perspective, ce qui a été la préoccupation majeure de son œuvre en même temps que l'étude de la couleur. Reinhardt est représenté par un de ses larges tableaux monochromatiques rouges, moins déroutant sans doute que ses tableaux noirs plus récents où la structure cruciforme ne devient apparente qu'après un temps assez long de contemplation. Parmi les coloristes, on trouve un tableau diagonal de Noland qui se rallie maintenant au *hard-edge*, ayant abandonné les effets de fondu de ses tableaux antérieurs, et des œuvres de M. Louis et de l'Italien Dorazio qui sont les deux seuls participants chez qui une certaine spontanéité est encore apparente — Louis d'ailleurs est sans doute le peintre le plus important de la transition entre la peinture expressionniste et le *hard-edge*. Elsworth Kelly, Liberman et Larry Poons explorent les possibilités de l'*after-image*, où la structure du tableau se transforme par la projection que fait le spectateur d'une tache rétinienne provoquée par la fatigue des nerfs optiques. Les deux premiers utilisent des structures géométriques, alors que Poons évoque l'aspect des notations de la musique expérimentale ou les structures des cartes perforées des calculateurs électroniques. Par son côté descriptif d'un trajet dans un espace inscrit sur un fond uni, cette peinture se présente comme une forme de néo-futurisme.

Anuszkiewicz pousse plus loin les possibilités du pointillisme et les mutations de couleurs portées à leur paroxysme, produisant une pulsation qui opère une transformation incessante de l'image. C'est dans ce groupe de recherches axées sur la couleur et la constitution d'un espace vibratoire que se rangent les travaux des deux seuls Canadiens invités à cette expo: Guido Molinari et Claude Tousignant. Cet ensemble de tableaux où les problèmes de la couleur sont remis en question constitue les recherches les plus valables du *Responsive Eye*, car c'est uniquement là qu'on peut retrouver de véritables tentatives de synthèse des mouvements antérieurs, tels le fauvisme, le futurisme, le suprématisme et le néoplasticisme, qui libèrent la couleur



Ci-dessous:
Victor de Vasarely.
Torke 1958.
Panneaux en verre peint.
32 1/4" x 24 3/4" (81,9 x 61,95 cm).
Galerie Denise René, Paris.

Page ci-contre:
Equipo 57.
V.25., 1964.
Gravure sur verre.
47 1/4" x 47 1/4" (120 x 120 cm).
Galerie Suzanne Bollag, Zurich.

d'une préoccupation prédominante de la forme et lui permettent de s'imposer comme élément expressif.

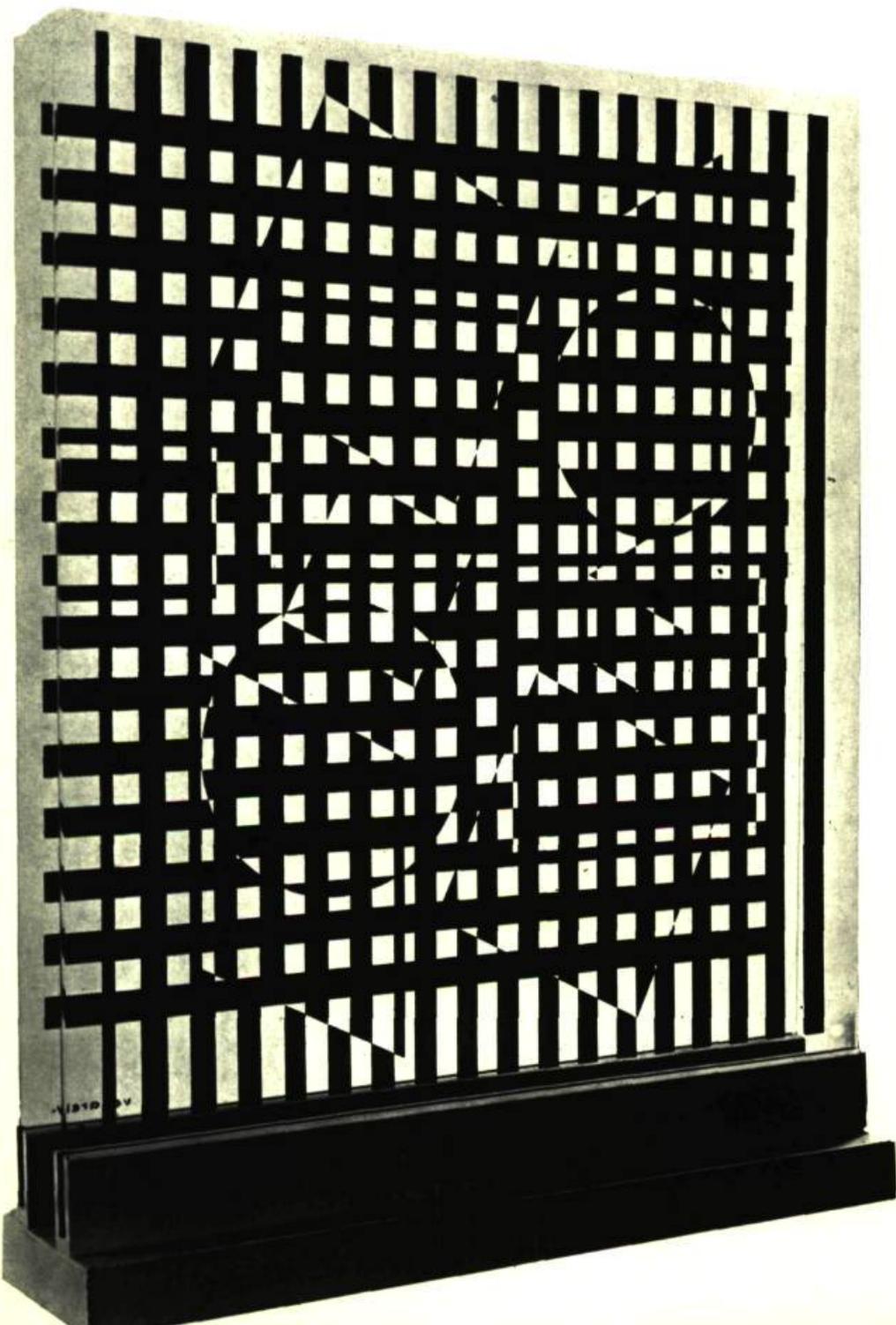
La curiosité des foules a naturellement été davantage retenue par les deux autres groupes d'objets, qui se situent à l'intérieur de la problématique de la perspective, des recherches sur la stabilité des formes de la *Gestalt*, ainsi que de la fascination envers les illusions d'optique.

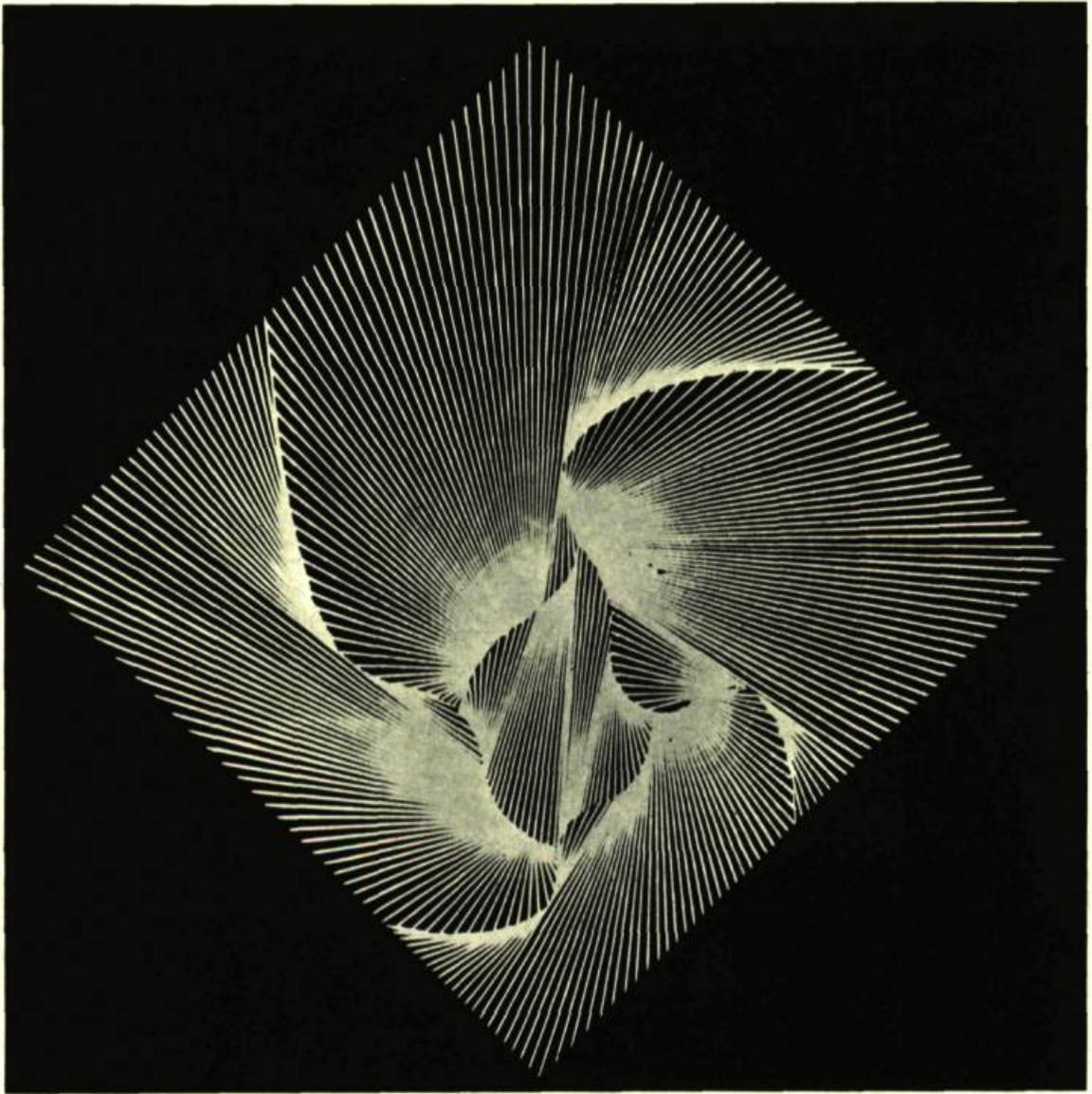
Les recherches sur les structures négatives-positives et les illusions d'optique sont un prolongement des découvertes du cubisme analytique. Vasarely, dont les premières œuvres se rapprochaient beaucoup de Kan-

dinsky, présente des tableaux où la couleur est utilisée à l'intérieur de structures divisées en damier, comme *Kalota*, dans lequel les éléments géométriques décrivent des plans dans une perspective fuyante en même temps que le tableau tente de se résoudre par une affirmation de la surface. Mais l'ambiguïté fondamentale de l'espace creux, donc illusoire, subsiste. Les recherches colorées de Vasarely se situent toujours à l'intérieur d'une richesse tonale; il se révèle surtout comme un manipulateur de formes conformément à la tradition européenne. Les tableaux où il crée des illusions de volume en changeant la direction des lignes sont à l'origine des recherches d'une Bridget Riley qui par l'utilisation de cercles de différentes longueurs, peu à peu transformés en ovales, crée des volumes convexes et concaves.

L'élaboration de l'effet d'optique est parfois extrêmement simpliste, comme chez Steele qui construit une représentation théâtrale de l'effet de fuite ou chez Cunningham qui utilise des carrés et rectangles pour créer des structures qui jouent sur le symbolisme de la sphère à la fois concave et convexe et qui introduit à l'intérieur de cet espace multivalent des illusions de volume géométriques. Pour sa part, Morellet produit à l'intérieur de treillis aux mailles serrées des structures circulaires produisant un effet de scintillement. Un des tableaux les plus énigmatiques de ce groupe est celui d'un jeune Américain, Foyster qui, par une juxtaposition de lignes droites, blanches et noires, produit un espace où les phénomènes d'illumination se produisent à une cadence toujours accélérée, quasi hypnotique. Si on peut trouver relativement intéressantes les expériences du groupe espagnol *Equipo 57*, qui travaille anonymement, dans le tableau *V25* par exemple où, sur une vitre gravée, le rapprochement des lignes simule un effet de tourbillon, l'élément le plus nouveau et curieux de l'exposition est sans aucun doute les recherches sur l'effet de moiré de Gerald Oster, Wilding et Levinson.

L'effet de moiré, utilisé jusqu'ici davantage dans les textiles, résulte du contraste simultané et de l'expansion que prennent des éléments noir et blanc se recouvrant en partie. Il se produit lorsque deux lignes se croisent à un angle de trente degrés ou moins; pour l'oeil qui perçoit, ces lignes semblent se briser à leur point d'intersection, s'élargissant en des angles minuscules de sorte que la continuité des deux lignes est brisée. Par un mélange optique, les lignes semblent avoir été enroulées l'une autour de l'autre et lorsqu'un grand nombre de lignes parallèles se





croisent, l'œil construit inconsciemment un champ et lie ensemble les points d'intersection.

Quant aux structures tridimensionnelles, elles découlent des expériences du constructivisme qui lui-même avait exploré les possibilités de la technique du collage utilisée par les futuristes, les cubistes et les dadaïstes. Pourtant, dans les œuvres que présentent *The Responsive Eye*, les qualités de facture sont plus importantes que celles de la structure formelle. La plupart de ces œuvres n'existent qu'en fonction de l'éclairage et de la multiplicité des possibilités offertes à la perception; elles jouent à la façon d'un écran qui magnifie les possibilités réflexives de la lumière, tout spécialement chez celles qui exigent le déplacement du spectateur pour la constitution et l'appréciation de l'œuvre.

Face à cette multitude d'objets optiques, on peut se demander si

des œuvres qui n'impliquent pas l'élaboration d'un langage, mais qui dépendent plutôt de la qualité apparente et manifeste des matériaux, ne relèvent pas de la fascination qu'exerce en ce moment l'esthétique industrielle ou plus simplement celle de l'objet trouvé. Mais il demeure toujours intéressant de constater que l'art se tourne vers de nouveaux matériaux ou se préoccupe des découvertes de la psychologie expérimentale; déjà l'exploration émotive de la réaction de l'homme vis-à-vis du milieu, qui s'exprimait à travers la notion d'objet, a été explorée avec un certain succès par l'expressionnisme abstrait.

Mais la crainte subsiste que William C. Seitz exprimait dans sa conclusion au catalogue de l'exposition, de savoir comment des œuvres qui ne se réfèrent à rien d'autre en dehors de leurs structures pourront remplacer éventuellement le contenu

qui a été abandonné. Il se demande en outre quelles sont les possibilités d'un art visuel qui a traumatisé la perception physique; et si une compréhension de la structure de ces nouvelles images peut ouvrir de nouvelles avenues entre l'excitation rétinienne et l'idée et l'émotion...

Il nous semble que le contenu et les possibilités émouvantes de l'art se sont toujours projetées en dépit des contraintes qui conditionnent la structure de l'œuvre, que ce soit une imagerie d'ordre religieux comme en Egypte, ou d'ordre technologique comme la perspective à la Renaissance. C'est toujours dans la mesure où l'intuition dépasse les restrictions stylistiques des matériaux ou des idéologies propres à certaines civilisations que l'artiste réussit à se projeter et à transformer une structure rhétorique en un langage hautement humain.

F. St-M.