

ASOCIERI ÎNTRE FORMELE GEOMETRICE DE BAZĂ ȘI CULORILE PRIMARE, DE LA WASSILY KANDINSKY LA INGO GLASS¹

VASILE DUDA*

ABSTRACT. *Basic Geometric Forms and Primary Colors Associations, from Wassily Kandinsky to Ingo Glass.* An inventory of theoretical interpretations, from Wassily Kandinsky to Ingo Glass, was sought and explanations were sought for these interpretations and associations. With the arrival of Wassily Kandinsky at Bauhaus, the theory of the relation between the geometric forms and the primary colors emerged, whereby the yellow color is associated with the geometric shape of the triangle, the blue with the circle, and the red with the square. A test applied to students around 1923 supported this association that influenced the artistic theory of the 20th century. In search of a synthesizer concept, Ingo Glass reinterprets the Bauhaus theory in the ninth decade of the 20th century. In the Ingo Glass artist's view, the yellow color is associated with the triangle, blue is a color that receives expressivity in particular by associating itself with the balanced shape of the square, and red is predominantly related to the expansionist dynamics of the disc or circle. Through this reinterpretation, the artist simplifies the shapes of the sculptural constructions at the triangle, square and circle, and from the chromatic point of view he limits himself to the use of primary colors. The comparison between the two theories made by Peter Volkwein, the director of Ingolstadt's Concrete Art Museum, in 1998 stated the need to determine who is right! The history of the arts was thus given a theme by which to articulate the artistic axiom of the relationship between basic forms and colors. The analysis of this issue has not been transformed into a partisan for one or the other of the two theories because we consider the differences between the two interpretations as the consequence of a socio-cultural evolution and the imprint of the environment in which we have formed our artistic sensitivity. The understanding of Kandinsky's theory and then the acquisition of this point of view within the Bauhaus School is outlined in the cultural context of the early 20th century. The test given to students at Bauhaus revealed a perfectly justified viewpoint and consequently was embraced by the members of the school and the artistic world that followed this experiment. A century away, Ingo Glass changed the interpretation as a result of adapting to a more abstract cultural environment. The

¹ Articolul prezintă aspecte studiate în cadrul tezei de doctorat *Ingo Glass – formă, culoare, lumină, spațiu* susținută la Universitatea de Vest din Timișoara în anul 2018.

* *Doctorand în istoria artei, Profesor la Liceul de Arte Plastice Corneliu Baba, Bistrița, Istoric de artă la Primăria Bistrița, email: vasileduda@yahoo.com*

reasoning of combining blue with rounded shapes that are specific to the depth of the water and thus to the relationship with centripetal space specific to the circle is close to individuals who lived in a more natural environment at the beginning of the 20th century. The reasoning of square association, as a balanced geometric shape with a static color (in a stable sense), is close to individuals living in a more abstract, more common notion at the end of the 20th century. We therefore consider that these differences of perception are due to the dynamics of perception of the contemporary man. Changing the socio-cultural environment also causes changes in how to perceive the relationship of forms and color, between natural and abstract. To test these issues, a test close to that offered at the Bauhaus School was designed and respondents were the students participating in the National Olympiad of Visual Arts, Architecture and Arts History. So the test has national coverage, but it has been limited to students aged 16-19, qualified at the 2018 National Olympiad, organized in Bistrita. The results were compared with those obtained about ten years ago at the Museum of Modern Art in New York, which showed that 48% of the respondents chose the blue color combination with the rigorous form of the square. The test from Bistrita confirmed an association of the yellow-colored triangle in the proportion of 39%, 36% red, and 24% blue. The circle was associated 39% with red, 37% with yellow and 23% with blue. The square met a majority of 52% for blue, 25% for red and only 22% for yellow. The experiment itself reproblematises the relationship between the intuitive and rational approach of the contemporary plastic phenomenon.

Keywords: *Wassily Kandinsky the artist, Ingo Glass the artist, concrete art, basic geometric shapes, primary colors.*

În arta secolului XX dezbateră teoretică a relațiilor dintre formă și culoare a cunoscut o dezvoltare fără precedent în istoria artelor plastice. Teoriile legate de o istorie a culorii au antrenat din secolul al XIX-lea și dezvoltarea unor concepții care să exprime dimensiunea științifică a fenomenului percepției cromatice, iar arta picturii se întrepătrunde cu noțiuni care se pot argumenta logic. Pictorii au fost cei mai interesați în studierea fenomenului cromatic, cumva această înclinație este lesne de înțeles, dar totuși caracterul teoretic al formulărilor în completare cu interpretarea extrem de personală a fenomenului, ne furnizează informații cu impact în ansamblul artelor plastice și a sensibilității umane în general. În dialogurile libere cu artiștii plastici s-a afirmat în mai multe rânduri diferențele mari dintre practică și teorie, dintre ceea ce se stipulează în tratatele de pictură și ce se întâmplă în mod real în cadrul procesului de creație. În cele mai multe cazuri după dezvoltarea unor argumente autorii teoriilor au acceptat că interpretările nu exclud și alte asocieri și conotații, acceptând caracterul utopic al unor delimitări și asocieri clare.

Universul din preajma noastră îl percepem în funcție de capacitatea senzațiilor noastre, iar capacitatea de a detecta lumina, forma și culoarea stă la baza modului în care ne raportăm la ceea ce este în jurul nostru. În construirea expresivității plastice artiștii se folosesc de efecte care pot stimula aceste senzații și generează un limbaj al comunicării. Echilibrul dintre cele trei elemente de percepție asigură claritatea mediului construit de artist și oferă armonia senzațiilor percepute. Amplificarea luminii sau micșorarea acesteia determină spre extreme o pierdere a concreteței formei, dar și a senzației de culoare. Percepția umană se bazează pe senzații acromatice construite pe alb și negru, dar cele mai complete percepții se bazează pe capacitatea de a sesiza cele șapte culori ROGVAIV (roșu, orange, galben, verde, albastru, indigo, violet). Pe baza acestor culori percepute artiștii au construit prin combinații cât mai diverse, nuanțe și tonuri multiple, dar diferențierea ochiului uman normal este limitată la circa 8 nuanțe și 8 tonuri. Percepția culorilor este influențată de cantități, contraste, asocieri, forme etc. care contribuie la conturarea expresiei plastice.

Din dorința de a explica implicațiile culorii în mediul uman Johann Wolfgang Goethe în lucrarea *Teoria culorilor* din 1810, a formulat un punct de vedere din perspectiva purității și impurității, dintre culori și lumină². Chiar dacă studiul său a fost imperfect ca abordare și ineficient din perspectivă științifică, mai ales în comparație cu rezultatele concretizate de fizicianul Isaac Newton, totuși filosofia interpretării și teoretizării culorilor intră în preocupările teoreticienilor dincolo de interesul strict fizic și se intersectează tot mai mult cu descoperirea utilă artelor plastice. La sfârșitul secolului al XIX-lea, William Turner (1775-1851) și Eugene Delacroix (1798-1863) subliniază rolul complementarelor pentru asigurarea expresivității, iar relația roșu-verde este recomandată pictorilor din perioada respectivă³. Prezența strălucirii culorii în artă începe să fie utilizată și apreciată tot mai des, culoarea pură începe să materializeze centre de interes mai ales în pictură. Artistul german Philipp Otto Runge a construit un sistem cromatic teoretic bazat pe trei calități cromatice, tonul, valoarea și saturația. Tonurile variază de-a lungul axei verticale a sferei cromatice prin așezarea la poli a negrului (în partea inferioară) și respectiv a albului (în partea superioară), iar ecuatorul sferei prezumtive cuprinde axa orizontală orange-albastru, verde – roșu și violet-galben⁴. Sistemul este în esență o reprezentare simplificată a diferențelor de valoare a culorilor, așa cum erau înțelese în pictura secolului al XIX-lea.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) publică după corespondența cu Goethe lucrarea *Despre vedere și culori* (1816) și susține pentru prima dată existența unei percepții bazate pe un număr mai mic de culori, dar care sunt combinate între ele,

² Johann Wolfgang Goethe, *Teoria culorilor*, Iași 1995, pp. 106-109.

³ Romantismul a generat un interes sporit pentru culoare și expresivitatea plastică pe care pictura poate să o obțină prin păstrarea strălucirii și purității cromatice.

⁴ Nathan Knobler, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București 1983, pp. 93-94.

pentru percepția nuanțelor multiple⁵. Multitudinea nuanțelor aparent infinită sau oricum greu de definit, intra astfel pe drumul simplificării care să permită înțelegerea fenomenului cromatic. Thomas Young (1821-1894) identifică existența a trei tipuri de receptori retinieni care corespund percepției pentru roșu vermillon, verde gălbui și albastru violaceu. Canalele de percepție identificate științific influențează însă mai puțin teoriile cromatice asumate artistic, iar teoreticienii plastici se despart parțial de analizele științifice legate de funcționarea ochiului uman. Teoria tricromatică susține că în mod normal distingem vizual prin trei canale numite: canalul percepției alb/negru, canalul percepției roșu/verde și canalul percepției galben/albastru. Cu toate acestea, teoriile plastice s-au concentrat pe percepția culorilor roșu-galben-albastru, care sunt considerate baza cromaticii, întrucât aceste culori stau la baza amestecului pigmentar din care se obțin toate culorile utilizate în artele plastice cu suport.

Odată cu deschiderea oferită de pictura abstractă la începutul secolului XX problematica analizelor și semnificațiilor cromatice a primit o nouă motivație. Decorticarea culorii de pe structura formelor recognoscibile îi pune pe teoreticienii și practicanții picturii abstracte în situația de a explica, sau de a argumenta prin metode conexe mecanismele frumosului strict vizual și semnificația estetică a lucrărilor concepute în cheie abstractă. Sentimentul preponderenței expresivității cromatice, a forței și autorității creației prin lumea pură a culorilor nu s-a născut în secolul XX, dar și-a înfruntat publicul prin spiritul avangardei și a pătruns în conștiința acestuia în secolul XX. Constatăm în istoria artelor o evoluție constantă de la liniar spre pictural, de la forma riguroasă spre suprafața cromatică, de la rațional spre instinctual⁶. În evoluția personală a marilor maestri clasici depistăm o trecere de la lucrări amprentate de desen spre opere în care culoarea dizolvă treptat structura și lasă loc unor plaje de culoare autonome în care gestul eliberat al artistului devine suveranul creației. Zvâcnirea culorii ca mijloc autonom de creație o întâlnim pe particule mici, și putem presupune prezența unei bucurii interioare pentru artiștii care exclud treptat detaliul de expresie figurativă în favoarea detaliului de expresie abstractă. Pentru nașterea picturii abstracte a fost însă nevoie de conectarea acestor instincte ale practicanților, de nașterea unui concept nou în care să putem să imaginăm o nouă lume a ideilor. Abstractul se profilează în lumea artelor ca o refocalizare a detaliului din arta plastică, a fragmentului aprofundat care și-a pierdut conectivitatea cu întregul tocmai pentru a-și recâștiga libertatea. *Semnul* ca subiect al artelor plastice a fost înlocuit de *fenomenul plastic*, ca subiect al tabloului. Experiența și cunoașterea exterioară este înlocuită de încrederea în intuiția și cunoașterea procesului interior. Pendularea dintre Newton și Goethe, dintre sistemul de laborator și cel intuitiv se reactivează în secolul XX în sânul artelor plastice și aduce culoarea într-o nouă postură de cercetare.

⁵ Arthur Schopenhauer, *Über das Sehn und die Farbenn*, Verlag der Wissenschaften, 2014.

⁶ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București 1968.

Asistăm așadar la o revoluție a percepției sau mai bine spus la o conștientizare a acesteia, ceea ce a generat implicit și dezvoltarea unor interpretări ulterioare tot mai elaborate a fenomenului plastic în sine. De la *semn* spre *fenomen* sau de la *fenomen* spre *semn* ! Pentru a consolida *fenomenul*, artiștii caută să identifice firea acestuia, mecanismele sale interioare care îl generează pentru a putea să susțină în demersul plastic ceea ce-l precedă. Științe precum fizica și medicina au răspuns acestor provocări din perspectiva experimentelor impuse de metoda cercetărilor newtoniene, iar artele plastice și-au urmat firea intuitivă deschisă de Goethe. Artiștii au simțit prezența în *detaliul fenomenului plastic* a potențialității întregului, exprimat prin prezența unor legități interne care aveau corespondențe în generalitatea plastică practică. Intuiția existenței unor legi interne ale culorii trebuia însă tradusă într-un limbaj accesibil publicului. Formulările teoretice oferite de Kandinsky au apărut pe terenul fertil al unei așteptări, iar transpunerea în cuvinte a fenomenului cromatic s-a întrepătruns și cu percepții legate de alte simțuri, nu doar de cele ale văzului. Ritmurile muzicale, senzații tactile și de gust au fost atașate fenomenului vizual pentru a permite o identificare a fiecărei culori în parte.

În acest context, culorile primare dobândesc un rol dominant ca expresie a esențelor pigmentare care stau la baza tuturor combinațiilor utilizate în pictura clasică. Tendințele sintetiste ale curenților de gândire din secolul XX întrețin această dorință de simplificare. De pe aceste baze generale s-a dezvoltat la începutul secolului XX tendința de explicare teoretică și logică, a relațiilor care se stabilesc în cadrul unei lucrări de artă plastică și înțelegerea mai profundă a senzațiilor oferite prin forme și culori. În paralel cu producția plastică personalizată se dezvoltă și designul, ca un fenomen care s-a mulat pe nevoia de a transforma producția artistică personalizată într-o producție acomodată gustului general al maselor, adaptată producției serializate și standardizate.

Paralel cu această reinventare a limbajului plastic s-a conturat sub influența școlii pozitivistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și dorința teoreticienilor de a identifica legile științifice ale limbajului plastic, ca veche formă de comunicare nonverbală. Concomitent cu lecția impresionistă a „privitului” prin care am descoperit multitudinea tonală a mediului înconjurător și spectacolul luminilor pe o suprafață, pe care în mod uzual o identificam ca fiind aproape monocromă. Rațional am putut să demonstrăm diferența dintre „cum este” și „cum se vede”. Fizica înțelegea ca știință a luminii ne-a demonstrat existența unui mecanism al relativității perceptive. Aprofundarea acestui demers pe linia teoriilor cromatice le oferă neoimpresioniștilor explicații științifice pentru relația dintre câmpul cromatic al unei lucrări și starea de spirit degajată de o lucrare de artă plastică. Culorile calde și liniile ascendente sunt recomandate pentru obținerea unor compoziții optimiste, iar culorile reci și liniile descendente sunt recomandate pentru compoziții pesimiste. Așadar, se impune ideologia științei abstracte

transpuse de la sfârșitul secolului al XIX-lea prin aceste recomandări în care se renunță la nararea unor teme și subiecte posibile, în favoarea unor principii generale construite prin relații compoziționale, picturale, spațiale etc. Extremismul cromatic experimentat de fovisti și decorticarea destructurală a formelor practică de cubiști, ori dinamica compozițională exacerbată de către futuriști, pregătesc contextul unei arte abstracte în care explicarea relației dintre formă, culoare, lumină, compoziție, să fie în consonanță cu principii general valabile, argumentate în perimetrul logicii umane.

În acest context se manifestă la începutul secolului XX o tot mai acută nevoie a conturării unor explicații pentru publicul amator de artă, dar și ca o confesiune din partea artiștilor prin care să devină înțeles mesajul abstract. Wassily Kandinsky are în preajma anului 1910 primele improvizații abstracte⁷ și tot acum redactează și teoria asocierilor abstracte dintre formă, culoare, muzică și spiritualitate. Lucrarea *Spiritualul în artă* a apărut în decembrie 1911 la München la editura R. Piper et Co, ea reprezintă hotarul istoriografic dintre practica picturii figurative tradiționale și cea abstractă⁸. Interpretarea relației dintre formă și culoare realizată de Wassily Kandinsky ne oferă o perspectivă specifică unui pictor. Așadar chiar dacă arta formelor și culorilor este exersată de toate domeniile artei, indiferent că vorbim de arte decorative, arte textile, arte aplicate etc, atunci când discutăm despre teorii cromatice se acceptă de obicei că pictorii au o opinie cu impact mai puternic. Preocuparea părintelui picturii abstracte de a explica relația cu valențe estetice ce se stabilește între formă și culoare descinde chiar din dorința de a explica potențialul artistic al picturii abstracte, care se contura după 1910. În capitolul „Acțiunea culorii”, Wassily Kandinsky începe chiar cu analiza senzației generate de o paletă acoperită de culori. Pretextul contemplației sale este instrumentul definitiv al unui pictor, o suprafață bidimensională încărcată de experimente cromatice mai mult sau mai puțin aleatorii. În acest context Kandinsky identifică un efect pur fizic al culorii prin calitatea culorilor în sine și un efect psihic ce implică vibrații spirituale⁹. Peste aceste componente artistul intuiește o muzicalitate a tonurilor, un aspect zgrunțuros sau catifelat, un miros înțepător sau înmiresmat, deci asociază o serie de senzații care trebuie descoperite cu alte simțuri decât cele ale văzului¹⁰. Toate comparațiile se concretizează între universul artistic din interiorul unei rame prezumtive de tablou și realitatea trăită.

⁷ În istoriografia de specialitate se consideră că semnale ale artei abstracte se pot identifica chiar anterior acestei date și experimentele se regăsesc și la alți artiști. În consecință nu îl considerăm pe W. Kandinsky ca fiind exclusiv primul artist preocupat de tendințele abstracte la începutul secolului XX. Prin activitatea practică și teoretică ulterioară Kandinsky s-a impus în cadrul artelor plastice între reprezentanții cei mai importanți ai curentului abstract.

⁸ Wassily Kandinski, *Spiritualul în artă*, București 1994.

⁹ *Ibidem*, pp. 49-50.

¹⁰ *Ibidem*, p. 52.

De pe această bază de abordare Kandinsky încearcă să lămurească limbajul formelor și culorilor. Analiza formelor și culorii în spațiul bidimensional al unei lucrări de pictură a generat teoria sa artistică, iar implicații ale spațiului tridimensional și respectiv a luminii din spațiul real, specifice artei sculpturii au fost neglijate. Raportul dintre formă și culoare este foarte bine fundamentat pentru relația dintre geometria triunghiului cu culoarea galbenă și respectiv a relației dintre cerc și culoarea albastră. Asocierile pornesc de la semnificația culorii cu mediul natural și asocierea ulterioară cu forme geometrice, care pot să potențializeze culorile sau nuanțele identificate. Așa ajunge galbenul să se identifice inevitabil cu forma unei raze solare, deci cu formele ascuțite ale triunghiului, iar albastrul să se asocieze cu formele rotunjite ale cercului¹¹. Forma triunghiului sau a cercului a fost asociată cu conținutul său interior, sau după formularea lui Kandinsky „forma este prin urmare, expresia conținutului interior”.

După modelul acestui rețetar, Kandinsky analizează și senzațiile generate de celelalte culori. Înțelegând senzația generată de o culoare se încearcă identificarea „funcționalității acesteia”, iar aplicarea și utilizarea culorii respective s-ar putea face în consonanță cu principiul necesității interioare umane¹². În funcție de căldura sau răceala tonurilor, de luminozitatea și întunecarea acestora se pot stabili patru direcții principale de evoluție ale tonurilor care au implicații în acțiunea psihică cromatică. Așadar Kandinsky nu este interesat în această fază de purități cromatice sau de sinteze bazate pe culorile primare și asocieri cu forme geometrice pure. Artistul caută să identifice sensibilitățile cromatice ale contemporanilor săi și să le relaționeze cu forme geometrice care se pot aplica în compoziții plastice creative.

În Tabelul III în care se analizează „contrastele ca cerc bipolar, viața culorilor elementare între naștere și moarte” axa galben-albastru este axa centrală propusă de artist¹³. Pe această axă galbenul din partea superioară reprezintă lumina și căldura, iar albastrul din partea inferioară reprezintă umbra și răceala cromatică. Dacă galbenul este lumina și albastrul este umbra, între aceste tonuri se identifică verdele, iar Kandinsky oferă pe marginea acestei culori explicații mai complexe și mai aplicate decât pentru roșu. Echilibrul celor două culori opuse, de lumină și de întuneric generează verdele, „expresia deplinei imobilități și a liniștei”. Prin asociere echilibrul dintre lumina infinită a albului și respectiv umbra infinită a negrului se conturează imobilitatea griului¹⁴. Verdele are o mobilitate ce păstrează o potențialitate care se poate amplifica sau diminua în funcție de apropierea de lumină sau întuneric, respectiv de galben sau albastru, în timp ce griul își păstrează o imobilitate inertă.

¹¹ *Ibidem*, pp. 57-58.

¹² *Ibidem*, p. 62.

¹³ *Ibidem*, p. 86.

¹⁴ *Ibidem*, p. 75.

Comparația între semnificația griului și verdelui se asociază la Kandinsky pe baza relațiilor de lumină-căldură, respectiv umbră-rece.

Cel mai puternic contrast cu verdele este generat de roșu și pe această direcție de abordare își caută Kandinsky argumentele spiritualității cromatice pentru roșu. Prin comparație cu verdele, roșu devine o culoare autonomă care are o imobilitate potențială¹⁵. Roșul este definit ca o culoare vie și sprintenă „culoare fără limite”, cu o incandescență interioară interpretată prea puțin cu înclinații spre exterior. Dinamica roșului generată de lumină îi permite lui Kandinsky comparații cu galbenul, iar prin albastru, ca o culoare a umbrei, intră în comparație cu violetul. Asocierile sunt desprinse din construcția volumetrică, iar din analiza roșului încălzit sau răcit se ajunge la analize ale implicațiilor psihice generate de portocaliu/orange sau de violet/mov. În comparația cu ritmurile muzicale tonurile și culorile sunt asociate cu sunetele unor instrumente muzicale, iar imaginea asociată culorilor este parcă mai puternică prin asocierile muzicale decât în cele formale. Forma prin care se conturează roșul, conform Tabelului II, din cartea *Spiritualul în artă* a lui Kandinsky este o sferă care generează o mișcare autonomă în sine. Comparația devine parcă similară cu forma planetelor, practic este singura culoare exemplificată tridimensional¹⁶. Analiza autonomă a roșului cu nuanțele de saturnian, cinabru, garanță, englezesc etc. transformă simbolistica bidimensională în una tridimensională. Kandinsky nu urmărește o abstractizare geometrică pură, ci o identificare a percepției culorii în ansamblul ei și a potențialului său din punct de vedere plastic.

Pe baza contrastelor, ca mijloace plastice specifice picturii, artistul a identificat perechi de culori. Astfel, galbenul și albastrul sunt analizate comparativ atât ca semnificații psihice, cât și ca asocieri formale. Roșul și verdele sunt analizate preponderent sub aspectul lor tonal și al semnificațiilor psihice, iar violetul și orange completează grupurile cromatice. Ocrul este pomenit tangențial, dar suficient cât să ne arate interesul natural al artistului pentru înțelegerea culorilor în general, fără să încerce o sinteză sub aspectul grupajelor cromatice fundamentale sau secundare, așa cum s-au dezvoltat la Bauhaus după 1922.

Relația formă – culoare, dintre culoarea galbenă și triunghi și respectiv cea dintre albastru și cerc s-a dovedit extrem de puternică în anii care au urmat. În instabilitatea generată de apariția și dezvoltarea curentului abstract teoria lui Kandinsky aducea explicații care se bazau pe observații logice. Într-o zonă în care știința nu a putut să postuleze definiții a apărut un punct de referință, un rețetar al înțelegerii abstracte.

¹⁵ *Ibidem*, p. 79.

¹⁶ *Ibidem*, Tabelul II.

Azi ne putem întreba dacă albastrul poate să sugereze cu adevărat profunzimea cerului și respectiv a apei, așa cum ne-a explicat Kandinsky ? După principiile școlii de pictură realistă care a influențat toată școala europeană de pictură de la sfârșitul secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX răspunsul este inevitabil, DA. Cerul este figurat albastru într-o majoritate covârșitoare, deci, chiar așa îl percepem, ca fiind albastru. Putem să spunem că este aproape imposibil să diferențiem între cât s-a indus această percepție prin moștenirea plastică și cât am dedus prin instinct. Dar, în arta bizantină constatăm că în multe cazuri cerul este auriu, pentru că este lumină, iar în perioada medievală este lăsat în multe lucrări și miniaturi doar alb, deci transparent. Rămâne așadar să ne întrebăm, așa cum a făcut și Cézanne, cam cât este percepție și cât este rațiune indusă în descoperirea mediului din jurul nostru. În arta noneuropeană preocuparea pentru a încălca cu albastru spațiul aerat al văzduhului pare mai puțin utilizată. Referitor la reprezentarea apei tot transparența este subliniată de naturaliștii secolului al XVIII-lea, dar descoperirea marilor întinderi de apă transferă treptat, prin intermediul educației, o percepție generală și uniformizată a albastrii mărilor și oceanelor. Poate că așa se explică faptul că oameni care n-au văzut marea în viața lor, știu că apa este albastră, adică apa așa cum o percepem doar când avem în față mari suprafețe de apă. În mod normal pentru locurile muntoase, cu râuri mici, apa este doar aproape transparentă, deci curată, sau verzuie, turbure, etc.

Percepția într-un fel cromatic unic ar putea să fie în mod normal destul de relativă, iar acolo unde apare în mod evident se pot suspecta influențe ale unor tradiții culturale. Asumarea îndelungată a unui anumit tip de informație a uniformizat și modul de percepție și implicit a generat la începutul secolului XX un anumit mod de asociere a formelor și culorilor. Fără să avansăm ipoteze și teorii contrafactice putem să ne gândim doar dacă galbenul, carnația zeilor din Egiptul Antic ar fi putut să fie percepută identic cu modul nostru de percepere? Dacă nu ne-am schimbat caracteristicile fizice în ultimii 300 de ani, dacă nu ne putem lăuda cu alte acuități vizuale (sau putem?) atunci doar bagajul mental ne influențează la o percepție diferită a mediului înconjurător și la relații asociative inedite. *Spiritualul în artă* a lui Kandinsky devine poate chiar cheia acceptării că spiritualul este expresia unor convingeri mai puternice decât cele pur vizuale, iar asocierile stărilor psihice și ale culorii sunt mult mai dependente de mental decât de vizual.

O abordare curajoasă a fost și cea dintre culoare și muzică, iar schimbările preferințelor muzicale sunt conectate și la percepția nuanțată a culorilor. Kandinsky considera că roșul cinabru sună ca trompeta, că brunul răsună a clopot abia perceptibil, iar auzul unor sunete îi sugerează amestecuri cromatice pe care cuvintele și paleta

le pot reda doar parțial¹⁷. Sensibilitatea și experiența artistului îi permite să întrepătrundă culoarea cu muzica și să genereze relații care să descrie sonor și vizual compoziții artistice greu de egalat.

În anul 1915 Kazimir Malevici (1878-1935) își propune purificarea formelor și reprezentarea perfectată, cu asocieri acromatice de alb și negru, iar geometria devine expresia ideală și stabilă a unei compoziții¹⁸. Este perioada în care din dorința de identificare a supremei forme pure apare public Manifestul Suprematismului¹⁹. Sinteza supremă se regăsea într-o geometrie purificată și aseptică. În schimb la Malevici s-a asociat în mod avangardist pătratul cu nonculorile negru și alb, deci experimentul cromatic a trecut spre extrema care conține toate culorile în același timp sau niciuna dintre ele, deci spre negru și respectiv alb. Simbolismul cosmic al acestor opere crește semnificativ din această perspectivă²⁰. Pătratul negru pe fond alb a fost prima formă de expresie a sensibilității nonobiective: pătrat = sensibilitate, fond alb = *nimicul*, adică ceea ce este în afara sensibilității²¹. Joncțiunea dintre nonculori și forma perfectă a pătratului s-au menținut și în a doua parte a secolului XX prin unele dintre experimentele plastice realizate de Vasarely, intitulate desigur simbolic *Omagiu lui Malevici*,²² fără să ajungă la impactul determinat de asocierea formelor și culorilor de bază.

Concomitent cu avangarda rusă s-a conturat și un nucleu olandez al definirii artei abstracte și geometrice. Mediul intens urbanizat are tendințe de autonomie abstractă în artă, dar trebuia să se identifice o sinteză. Piet Mondrian (1872-1944) adoptă grafica intersecțiilor de orizontale și verticale încă din 1912, dar compozițiile sale timpurii se extind în compoziții elipsoidale tocmai pentru a evita dinamica previzibilă a cercului. Artistul dorește să păstreze efecte raționale și îmbrățișează treptat structuri bazate pe orizontale și verticale prin care evită să alunece spre dinamici necontrolabile datorită formelor circulare. Doar Kandinsky are o serie de compoziții cu ritmuri circulare extrem de generoase și în anii următori, dar în general opțiunea a fost spre construcții rectangulare clare și riguroase.

În anul 1917 se coagulează din inițiativa artistului Theo van Doesburg grupul din jurul revistei „De Stijl” care a generat o abordare geometrizată a artei abstracte. Dintre fondatori face parte Bart van der Leek, Vilmos Huszar, Georges Vantongerloo, Jan Wils, Antonie Kok și artistul Piet Mondrian²³. În cadrul acestui grup, Mondrian are

¹⁷ Arnol Gehlen, *Imagini ale timpului*, București 1974, pp. 196-197.

¹⁸ Gilles Néret, *Malevich*, Köln 2003, p. 48.

¹⁹ Malevici folosește ca forme pure pătratul și cercul, dar pătratul este preferat pentru construcția sa nenaturală.

²⁰ Gilles Néret, *Kazimir Malevich and Suprematism*, Köln 2003, p. 49 și următoarele.

²¹ Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București 1968, p. 344.

²² Vasarely, III, Editions du Griffon Neuchatel 1974, pp. 138-140.

²³ Susanne Deicher, *Piet Mondrian – Structures in Space*, Köln 2004, pp. 45-46.

un rol important în conturarea ideilor din Manifestul De Stijl prin care pune bazele neoplasticismului. Ideile inovatoare au fost influențate de Mathieu Hubertus Schoenmaekers (1875-1944) care a definit verticala și horizontala drept elementele fundamentale contrarii, iar culorile roșu, galben și albastru sunt numite principalele mijloace cromatice de construcție plastică²⁴. Din această atmosferă s-au născut convingerile artistice promovate de Piet Mondrian, care a optat pentru structuri construite prin verticale și horizontale. Ideea perspectivelor false, ale efectelor de trompe l'oeil, își pierd utilitatea în aceste compoziții. Ritmul și proporția formelor rectangulare de roșu, galben și albastru coagulate pe suprafețe rectangulare de alb și negru, de spațiu și negarea simbolică a spațiului, construiesc expresivitatea acestor lucrări.

Mondrian și-a conturat stilistica cunoscută, bazată pe utilizarea culorilor primare între anii 1919-1920. Din dorința de a surprinde în lucrările sale „universalitatea cromatică”, artistul nu adoptă aprofundarea și maximizarea interpretărilor cromatice, ci o stilizare și o esențializare cromatică care să imprime „calmul și seninătatea Universului”. Spectrul cromatic nelimitat a fost înlocuit de roșu, galben și albastru, de culorile care stau la baza tuturor combinațiilor pigmentare²⁵. Această abordare este prima sinteză cromatică coerentă impusă pe baza culorilor primare, dar abordarea în sine părea imposibil de aplicat. Să-ți impui o limitare cromatică, pe o abordare în zona unei dominante, dar din a cărei valorație să poți să fixezi volume și subtilități tonale s-a mai încercat, dar renunțarea la toate acestea părea o extravaganță. Culoarea trebuia să-și găsească o structură formală, o suprafață echilibrată, iar relația dintre liniile horizontale și verticale a determinat prelucrarea unor suprafețe rectangulare. Forma rectangulară are un centru prezumtiv ușor de intuit și oferă un confort vizual simetric pentru fiecare modul în parte, dar în plus poate să fie multiplicat în combinații supradimensionate fără să-și piardă unitatea și coerența. Prin contribuția lui Piet Mondrian și a grupului De Stijl am reușit să selectăm din multitudinea cromatică definită de Kandinsky, doar cele trei culori primare. Cu toate acestea pictorul neoplasticismului nu a fost atras de esențele formale și de construirea riguroasă a relației dintre formă și culoare. Suprafețele rectangulare sunt preferate pentru imobilismul neutru, pentru neimplicarea în jocul cromatic. Rigiditatea formală antrena în fapt libertinajul cromatic fără să atingă decadența unui joc secund. Mai puternic decât impactul formei care primește culoarea este de multe ori chiar suprafața quadrată din linii negre, după care se ascund limitele câmpurilor cromatice.

Demersul avangardist de a rezuma cromatica picturală la culorile primare părea să se blocheze, pentru că multe dintre compozițiile elaborate de Piet Mondrian ajung să fie o broderie pe aceeași idee. Este aceeași provocare ca și la conceptul

²⁴ Philip B. Meggs, Alston W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*, New Jersey 2006, p. 299.

²⁵ Victor Ieronim Stoichiță, *Mondrian*, București 1979, p. 18.

susținut de suprematismul lui Malevici. Conceptul sintetizator și limitarea autoimpusă a mijloacelor asigură sublimul unei idei, dar și extincția sa. Totuși perioada americană a lui Mondrian cu seria *Boogie-Woogie* din anii '40 ne demonstrează că în artă nu se poate accepta nici o fundătură, că există mereu un nou orizont.

Ruptura dintre Theo van Doesburg și Piet Mondrian determinată în 1924 de introducerea unei diagonale în compoziție de către primul, a fost criticată și taxată și pentru eludarea echilibrului formal și cromatic²⁶. Theo Van Doesburg a simțit nevoia unor noi perspective, dar a rămas blocat în importanța liniei, ca element determinant al unei compoziții picturale. În *Manifestul Elementarismului* din 1925 el afirmă importanța liniei oblice, ceea ce atrage despărțirea iremediabilă de Piet Mondrian și ideile neo-plasticismului. Grupul olandez a văzut relația dintre culorile primare clădite pe linia verticală și orizontală, iar introducerea unor diagonale deschidea simbolic accesul în marea sinteză și pentru culorile secundare. Totuși Theo van Doesburg a reușit să pecetluiească bazele artei concrete în care linia curbă este ocolită, dar unghiurile, cu varietatea lor, sunt acceptate. Varianta elementarismului practicat de Theo van Doesburg²⁷ a generat practic un nou curent al artei abstracte.

Combinății compoziționale cu forme geometrice pure și culori primare, regăsim la începutul secolului XX la mai mulți artiști care se intersectează în cariera lor cu grupările artistice constructiviste, cu grupul De Stijl și cu membrii Școlii Bauhaus. Fără să fie deschizători principali de drumuri ei reușesc prin opera lor să dea consistență acestor preocupări plastice. Astfel amintim compozițiile lui Georges Vantongerloo, Cézar Domela, Bart van der Leck, Vilmos Huszár, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Carl Buchheister, Erich Buchholz, Walter Dexel, Henryk Stazevski, Henryk Berlevi, Lajos Kassák, Ivan Puni, Ivan Kliun, Lyubov Popova, Alexandra Exter, Olga Rozanova, El Lissitzky, ș.a.m.d., ne indică doar o parte din numărul mare al practicanților din zona artei geometrize²⁸. Formele geometrice regulate și culorile primare au fost materialul preferat de lucru în majoritatea domeniilor vizuale, fiind considerate o chintesență a raționalismului artistic modern²⁹.

Punerea împreună a ideilor carteziene din arta secolului XX, a îmbinării sintezei formale și cromatice s-a realizat în cadrul școlii germane Bauhaus. Școala gestionează tendințe artistice, ateliere de producție, generații de pe diverse paliere artistice etc. și devine un *organism artistic* care coagulează forța creatoare a unui grup ce depășește limitele spațiului german. Walter Gropius a înființat la Weimar celebra Școală Bauhaus în același an în care apărea manifestul De Stijl (1919), iar influențele între cele două grupuri artistice sunt evidente. Kandinsky, și un întreg

²⁶ Albert E. Elsen, *Temele artei*, vol II, București 1983, p. 302.

²⁷ Victor Ieronim Stoichiță, *op cit.*, p. 18.

²⁸ Ingo F. Walther, *Art of the 20th Century*, Köln 2000, pp. 163-180.

²⁹ Luminița Batali, *Istoria Designului*, București 2017, p. 117.

grup de artiști ruși constructiviști, ajung cu o expoziție la Berlin în 1922, fiind rapid remarcați de grupul Bauhaus. Lucrarea *Spiritualul în artă* tipărită de Kandinsky era deja cartea sa de vizită care îl promova pe artistul rus în fruntea ierarhiei de avangardă. Walter Gropius îl invită să preia catedra de pictură din cadrul Bauhaus și îi oferă oportunitatea unui post dominant în cadrul școlii. În acest context Gropius dezvoltă tot mai mult tendința de funcționalizare și eficientizare a formelor, iar asocierea între formele și culorile primare devine obiect de studiu al școlii³⁰. În acest context se concretizează și se promovează celebra relație dintre triunghi, pătrat, cerc și culorile galben, roșu și albastru.

Wassily Kandinsky se adaptează la preocupările acestei școli germane de a îmbina pictura cu arhitectura și tehnologia. În întâlnirile cu studenții organizează un workshop pentru cursul preliminar de teoria culorilor, o testare cu asocierea empirică dintre formele și culorile de bază. Prin publicațiile anterioare artistul susținea asocierea triunghiului cu culoarea galbenă, iar forma cercului cu culoarea albastră, deci aceste asocieri sunt aprofundate și teoretizate și în aceste cursuri preliminare. Se adaugă însă în cadrul dezbaterii empirice și pătratul care este asociat de către studenți în marea lor majoritate cu culoarea roșie. Aspecte ale acestui punct de vedere a fost adoptat între 1923-25 ca fiind teoria oficială Bauhaus³¹.

Asocieri între formele de bază și culorile de bază au existat în special în perimetrul constructivismului rus, dar nu existase dezbaterile și asocierea clară între anumite forme și anumite culori. Malevici a purificat forma și a folosit culorile primare în asociere cu forme geometrice clare, dar apare în multe cazuri interesat mai mult de definirea *forme zero*, iar culoarea se subordonează acesteia, nu de fuziunea acestor elemente. De aici și formele pure cu nonculori pe care le utilizează. În schimb Liubov Popova asociază mult mai vizibil forme geometrice pure și culori pure, dar fără implicații reduționiste. Îmbinarea stilizărilor formale rusești cu cele cromatice din gruparea De Stijl par să fuzioneze la Weimar și să genereze teoria asocierii formelor pure și a culorilor pure. Chestionarul aplicat studenților a confirmat ceea ce circula ca idee după publicarea manifestelor abstracte atât de cunoscute în Germania. Din cunoașterea propunerilor pentru culori și formă susținute de Kandinsky, a teoriei culorilor de bază a lui Mondrian și a purismului formal rus, se ajunge destul de ușor la asocierea culorii galbene cu triunghiul, a albastrului cu cercul și roșul este asociat automat cu ceea ce a mai rămas, adică cu pătratul. Asocierea în sine este un act artificial, o utopie, un purism formal și cromatic care s-a născut din marile avangarde, dar care au generat direcții foarte dinamice în arta abstractă, de multe ori chiar prin eludarea acestei teorii.

³⁰ Kandinsky, seria Clasicii Picturii Universale, București 1980, p. 29.

³¹ Hajo Düchting, *Vassili Kandinski, Révolution de la peinture*, Köln 1990, pp. 66-69, 76.

Se pare că și în interiorul Bauhausului au fost opinii ușor diferite față de rezultatele celebrului chestionar. Oskar Schlemmer ar fi susținut o asociere a albastrului cu pătratul și respectiv a discului cu roșul, iar argumentele erau chiar de ordin abstract, legate de statica și dinamica formelor respective³². Într-o scrisoare către Otto Meyer-Amden, datată la Weimar în 21 octombrie 1923, legată de corespondența dintre formă și culoare, se preciza: s-a hotărât odată pentru totdeauna, culoarea galbenă pentru triunghi, albastrul pentru cerc și roșul pentru pătrat³³. Majoritatea asumă însă teoria consacrată, iar în catalogul Expoziției Bauhaus din 1923 apar deja rezultatele acestui demers teoretic care a consacrat Școala Bauhaus³⁴. Paul Klee și Johannes Itten susțin acest punct de vedere în cadrul grupului și contribuie în perioadele următoare la consolidarea lui.

Sensibil la cheștiunea cromatică Paul Klee constată în problematica culorilor rolul fundamental de a asigura o atmosferă a percepției, iar structurarea și coagularea acesteia este difuză și schimbătoare în funcție de temperamentul uman. Acordurile și contrastele din natură devin un model abstract și pentru spiritul uman, iar aplicațiile sale cromatice nu s-au înregimentat într-o formulare rigidă. Înțelegerea și asocierea culorilor este făcută după teoriile promovate în cadrul grupului de la Bauhaus și transpuse și din corespondențele lui Klee cu apropiații săi. El formulează puncte de vedere legate de relațiile cromatice, după principii pe care le identificăm mai târziu în punctele de vedere din cadrul Bauhaus și în publicațiile lui Itten. Artistul susține că se poate așeza prin punctele celor trei culori principale galben, roșu, albastru, un triunghi, ale căror vârfuri sunt aceste culori principale înseși, dar laturile reprezintă amestecul celor două culori primare de la vârfuri, astfel încât pe acest triunghi, punctului roșu i se opune latura verde, punctului galben cea violetă și punctului albastru latura portocalie³⁵. Recunoaștem în această prezentare bazele cercului cromatic cu 12 culori formulat în jurul îmbinărilor triunghiulare ale culorilor primare și secundare, așa cum apare în dicționarele de artă după teoriile cromatice concepute de Itten în cadrul Bauhausului³⁶.

După integrarea în cadrul Școlii Bauhaus, Kandinsky este stimulat să-și aprofundeze cercetările teoretice, iar în 1926 publică lucrarea *Punctul și linia în raport cu suprafața* (Punkt und Linie zu Fläche) și dezvoltă elementele principale

³² Mulțumim pe această cale domnului Georg Lecca, colecționar și specialist în arta românească și germană contemporană, care ne-a pus la dispoziție informații utile pe această temă.

³³ Oskar Schemmer, *Idealist der Form, Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*, Reclam Verlag, Leipzig 1990, pp. 115-116.

³⁴ John Gage, *Color and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Los Angeles 1993, p. 218.

³⁵ Felix Klee, *Paul Klee*, București 1975, pp. 186-187.

³⁶ *Dicționar de artă, forme, tehnici, stiluri artistice*, I, București 1995, fig. 105.

ale unei compoziții abstracte. Pictorul nu este însă blocat în programul minimal al formelor și culorilor de bază. Preocupările multiple și acceptarea diversității ca o caracteristică a artei este mai importantă și în mod cert mai expresivă decât minimalismul unor reguli pe care Kandinsky nu le-a aplicat în pictură, nici după publicarea unui punct de vedere mai explicit în revista Bauhaus din 1928.

Acceptarea rapidă a teoriei de relaționare a formelor și culorilor de bază formulate la Bauhaus s-a realizat și datorită interesului crescut pentru identificarea unei sinteze, a unei formule care să se poată exprima prin mijloace raționale, dar care să păstreze și combinațiile estetice într-o formulă rezonabilă de creație. Primele idei teoretice formulate în câmpul artei abstracte de către Kandinsky au oferit explicații pentru un gen artistic care părea doar instinctual. După explicarea și argumentarea relației dintre unghiuri și culoarea galbenă, de exemplu, Kandinsky acceptă că această relație poate să fie relativă. Dacă există o asociere între culoarea și forma potrivită se atinge expresivitatea maximă, dar în cazul în care nu se atinge această performanță suntem doar într-un punct dinamic care tinde spre o nouă ordine. Cu alte cuvinte avem o formulă, dar artistul o folosește sau nu în funcție de intuiție. Lucrările *Conclusion* (1924), *Two Complexes* (1928) sau *Rows of Signs* (1931) sunt doar câteva compoziții în care cercurile roșii sunt centrele de interes determinate de relațiile stabilite între forme și culori care nu se încadrează în asocierea teoretizată anterior de artist și susținută de Bauhaus³⁷. Pentru un expresionist este un mod de a acționa în artă valabil și în prezent, pentru artiștii atrași de tehnicizarea artistică formula devine însă punctul fix care le permite dezvoltarea relațiilor de creație.

Pe același drum de sinteză, dar mult mai radical în abordare s-a dovedit a fi Kazimir Malevici cu al său suprematism. O lume nonobiectuală care s-a identificat printr-un reduționism la pozitiv și negativ, fără diversificări suplimentare. În lucrările *Pătratul negru pe fond alb* și *Pătratul alb pe fond alb* discutăm de o simplificarea maximizată. Sintezele sale formale și cromatice au determinat o extincție formală și cromatică dincolo de care universul devine destul de nihilist. Formula artistului conform căreia „ritmul se regăsește și în tăcere” explică extrem de inspirat demersul suprematist, dar blochează inevitabil perspectivele multiplicatoare. Așadar definirea mesajului plastic între forme și culori de bază a reprezentat o sinteză care s-a limpezit treptat și și-a păstrat și oportunitatea permutărilor viitoare.

Teoria sintezelor cromatice a fost o teorie a pictorilor și s-a dovedit din această perspectivă prizoniera câmpului bidimensional al picturii. Contactul din cadrul Bauhaus îl aduc pe Kandinsky prin studenții săi într-o situație inedită de a privi relația dintre formă și culoare. Perspectiva arhitecturală și tehnologică, transformă unghiurile în

³⁷ Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, The journey to abstraction*, Köln 2007, p. 164, 179.

triunghiuri, suprafețele rectangulare în pătrate, iar dinamica liniei libere ondulate se comprimă în forma controlată a cercului. Din această simbioză a descoperirii reciproce dintre mai multe domenii artistice s-a născut teoria Bauhaus. Cu interesul comun al grupului, dirijorul Wassily Kandinsky a reușit să identifice o pistă îmbrățișată de majoritatea grupului și susținută în perioada următoare. Promovarea acestor idei s-a realizat nu prin intermediul picturii sau al sculpturii, ci mai degrabă prin designul unor produse, din aplicațiile pragmatice care fac utilă această teorie cu potențialități estetice.

Astfel triunghiul galben, pătratul roșu și cercul albastru devin module ale creației Bauhaus, în domenii dintre cele mai variate. Prezentarea acestora se realizează însă independent, simplu și geometric nu în cadrul unor compoziții picturale. Formele și culorile de bază combinate în școala Bauhaus devin punctele de plecare ale unor combinații fără să fie purele elemente care se pot combina. Inclusiv Kandinsky rămâne fidel interpretărilor sale expresioniste și nu se autoreduce la combinațiile teoretizate și sintetizate în cadrul grupului. Compoziția sa realizată în 1925 cu numele *Yellow, Red, Blue* poartă amprenta preocupărilor teoretice, dar libertatea de exprimare este în stilul extrem de liber al artistului.

Studiul armoniilor cromatice și teoria relațiilor dintre acestea au fost perfecționate la Bauhaus de Johannes Itten. Pentru înțelegerea și explicarea relației cromatice teoreticianul a depășit spațiul pictural bidimensional și utilizează o sferă ca suport cromatic de ansamblu. Interdisciplinaritatea s-a dovedit esențială în formularea și înțelegerea acestor principii și probabil ar trebui privită ca o cheie de stimulare a creativității în orice domeniu. Johannes Itten a dezvoltat teoria cromatică atât de prezentă în cadrul Bauhaus și a formulat cele mai pertinente opinii legate de modalitatea în care se influențează culorile între ele. Studiile sale îl transformă în cel mai important teoretician al culorilor din a doua parte a secolului XX. Practic contrastele teoretizate în prezent se bazează pe studiile elaborate de Itten (contrastul culorilor pure, contrastul clar-obscur, contrastul cald-rece, contrastul complementarelor, contrastul simultan, contrastul de calitate și contrastul de cantitate) și publicate în mod repetat în anii '70³⁸. În ceea ce privește relația dintre formă și culoare artistul a aprofundat relațiile care au fost promovate în cadrul Bauhaus. Astfel culorile primare roșu, galben, și albastru sunt asociate cu formele de bază ale pătratului, triunghiului și cercului. Pătratul format din două verticale și orizontale exprimă gravitate și seriozitate din perspectiva teoreticianului. Formei pătrate îi corespunde culoarea roșie pentru că statica imobilă sau gravă a pătratului este potrivită cu opacitatea acestei culori³⁹. Triunghiul este asimilat unghiurilor și dinamicii construite prin diagonale, care pot

³⁸ Johannes Itten, *Faber Birren, The Elements of Color*, New York, 1970; Johannes Itten, *The Art of Color*, New York 1973; Johannes Itten, *Design and form: the basic course at the Bauhaus*, New York 1975.

³⁹ Johannes Itten, *Faber Birren, The Elements of Color*, New York 1970, p. 75.

genera și romburi, trapeze sau forme zigzagate. Acestei dinamici unghiulare schimbătoare îi corespunde strălucirea galbenului, adaptată ușor acestor forme pline de mobilitate⁴⁰. Cercul este un punct de energie, un simbol al spiritului în mișcare. Dinamica intensă a cercului corespunde transparenței plină de profunzime a albastrului⁴¹. Itten a căutat opțiunile prin care forma și culoarea se pot susține reciproc, ca elemente de bază ale unei imagini, iar sincronizarea lor trebuie să fie construită de artist. Aceste opinii personale sunt afirmate cu fermitate, chiar dacă sunt primate uneori cu îngăduință de către pictori, iar alții nu⁴².

Johannes Itten aprofundează relația dintre formă și culoare, iar în 1970 publică un material care identifică și asocieri ale culorilor secundare. Astfel în opinia sa culoarea violet se înscrie perfect într-o elipsă fiind o formă intermediară între cercul albastru și pătratul roșu. Așadar pătratul cu două laturi rotunjite de segmentul unui arc generează cromatic combinația celor două culori care au corespuns formelor de bază. Din amestecul roșului cu galbenul rezultă orange. Din punct de vedere formal, prin combinarea pătratului roșu cu triunghiul galben rezultă un trapez care se potrivește, prin urmare, cu culoarea orange. Combinarea principalelor galben - albastru determină apariția verdelui, iar ca formă rezultă o combinație între triunghi și cerc, adică un triunghi sferic⁴³. În ciuda aspectului teoretic al acestor relaționări nu putem să nu remarcăm faptul că triunghiul sferic conceput de Itten este foarte aproape din punct de vedere formal de lucrarea minimalistului american Richard Tuttle intitulată *Munte* din anul 1965⁴⁴. Studiul cromatic are așadar comparații concrete cu esențializări obiectuale în arta practică în a doua parte a secolului XX⁴⁵.

Aplicarea teoriei dintre formele de bază și culorile de bază și în aplicații care generează relații între complementare nu a avut succesul elementelor de bază. În fapt chiar aplicarea formulei de multiplicare pune indirect la îndoială chiar utilitatea primei formule de sinteză. Suntem aproape de disputa dintre Piet Mondrian și Theo van Doesburg, doar că în loc de diagonalele unei compoziții s-au dezvoltat intersecția formelor de bază. Fără simplitatea inițială această multiplicare își pierde semnificația estetică. Cu toate acestea preocupările lui Johannes Itten în studiul culorii par să fi epuizat acest subiect, iar interpretările sale teoretice sunt fundamentul picturii din secolul XX.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 76.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, Iași 2009, p. 182.

⁴³ Johannes Itten, *op cit.*, fig. 57, p. 75.

⁴⁴ Ingo F. Walther, *Art of the 20th Century*, Köln 2000, p. 361.

⁴⁵ Florin Maxa are o serie de lucrări în formă de hexagon în care relația dintre formă și culoare are o amprentă originală în spațiul românesc.

După formularea relației dintre formele și culorile de bază, nu au întârziat să apară și experimente pe un număr mai mare de exponenți. Un asemenea test experimental a fost aplicat în 1935 de Johann Hantzsch elevilor dintr-o școală de artă. Asocierile au avut rezultate comparative cu cele obținute de Kandinsky cu studenții de la Bauhaus⁴⁶. Asocierea galbenului cu triunghiul a fost preferată de 30 % dintre elevi, iar cu piramida 38%. Pătratul a fost asociat cu roșu în proporție de 36%, iar cercul a fost asociat cu albastrul în proporție de 21%, la acest procent se pot adăuga și asocierea cu sfera a acestei culori, într-o proporție de 28%. Rezultatele pentru dreptunghi au fost însă neconcludente deoarece nici o culoare nu s-a distins dincolo de 20%, procent obținut de verde. Autorul experimentului a adunat rezultatele pentru formatul bidimensional al formelor de bază (triunghi, pătrat și cerc), cu cele ale corespondentelor tridimensionale (piramidă, cub și sferă), iar rezultatele și-au dublat efectul. Se obține astfel un procent de 68% de asocieri ale galbenului și a nuanțelor de galben, cu formele ascuțite triunghiulare. Se obține un procent de 73% de asocieri ale roșului și a nuanțelor de roșu, cu formele rectangulare, iar un procent de sub 50% (circa 49%) asociază cu albastrul sau în general nuanțele de albastru, cu formele circulare⁴⁷. Constatăm că experimentul Hantzsch nu a putut să furnizeze rezultate foarte precise, iar nuanțarea culorilor a putut determina asocieri diferite. Adăugăm în sensul relativizării unor rezultate și impactul pe care îl poate avea proporția elementelor implicate, așa cum fusese remarcat și în studiul proporțiilor realizat de Gustav Theodor Fechner⁴⁸. Supradimensionarea sau subdimensionarea formelor de bază ar putea să modifice modul în care subiecții se raportează vizual la aceste asocieri formă-culoare.

Studiul culorii și al formelor a preocupat însă pe mai mulți profesori din grupul Bauhaus. Josef Albers (1888-1976) format în spațiul german a devenit profesor la Weimar din 1920, iar până la închiderea școlii germane a rămas cu acest grup. Profesează ulterior în SUA și dezvoltă aici cercetările elaborate în mediul german. În ciclul de lucrări intitulat *Constelații structurale* din anii 1936-1939 și respectiv *Omagiul pătratului* din anii 1950-1957,⁴⁹ artistul impune o dominantă geometrizată culorilor, dar păstrează și plasticitatea acestora. Artistul nu a legat culoarea de formele de bază, dar folosește aceste forme pentru a experimenta alternanțele nuanțate ale unei dominante. Intențiile sale devin și mai explicite în *manifestul picturii perceptuale* (Yale Scientific Magazine, noiembrie 1965) în care a subliniat efectele de percepție antrenate prin câmpurile cromatice. Legat de impactul percepției cromatice artistul

⁴⁶ Dan Mihăilescu, *Limbajul culorilor și al formelor*, București 1980, p. 51.

⁴⁷ Heinrich Frieling, *Das Gesetz der Farbe*, Göttingen / Frankfurt / Zürich 1968, p. 171-172.

⁴⁸ Dan Mihăilescu, *op cit.*, p. 52.

⁴⁹ Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, București 1982, p. 15.

spunea: „în știință - unu cu unu fac întotdeauna doi, pe când în artă, rezultatul poate să fie trei, sau mai mult”. Prin aceste preocupări artistul a studiat impactul formelor ordonatoare sub incidența modificărilor cromatice în suprafețe rectangulare⁵⁰. Teoria și practica se întrepătrund în lucrările artiștilor care și-au început cariera cu avangarda și rezistă în câmpul creației și la debutul postmodernismului, ca o dovadă de continuitate a fenomenului în unele cercuri artistice.

Un asemenea continuator al raportărilor formale și cromatice a fost artistul Max Bill (1908-1994). Cunoscut pentru rolul determinant în relansarea *artei concrete* formulate de Theo van Doesburg, el păstrează amprenta Școlii Bauhaus unde s-a format între anii 1927-1929, cu profesori precum Josef Albers, Wassily Kandinsky și Paul Klee, iar schițele și desenele sale demonstrează amprenta și importanța studiului cromatic. Artistul studiază implicațiile culorilor primare în compoziții în care se experimentează spațiul gol al centrului, dar cu păstrarea unei continuități unitare a ansamblului. Chiar dacă a activat în special ca sculptor, artistul a generat un adevărat curent care a păstrat în arta contemporană interesul pentru formele și culorile de bază. Eliberarea miezului lucrării se păstrează și la lucrările de sculptură oferind o modalitate de îmbinare a planurilor pentru arta contemporană. Prin opera și prestigiul său Max Bill reușește să mențină interesul pentru studierea relațiilor dintre culoare și formă în arta europeană din anii '80, iar publicațiile realizate de Eugen Gomringer păstrează grupul artei concrete între nucleele active din punct de vedere plastic.

Între căutările legate de relaționarea formei și culorii de la sfârșitul secolului XX se remarcă opera artistului Ingo Glass. Artistul născut la Timișoara, a început studiul artelor plastice la Școala Populară din Lugoj, a urmat studiile universitare la Cluj, la clasa maestrului Arthur Vetro, iar cariera artistică profesionistă o începe la Galați⁵¹.

S-a implicat în coagularea unui nucleu modern de artă la Galați și practică o sculptură în metal de influență constructivistă. Artistul are o expoziție de amploare în 1975 la Galeria Simeza din București și beneficiază de atenția criticii de artă românești, dar situația politică din Republica Socialistă România îl determină să părăsească țara în 1979. Artistul s-a stabilit după plecarea din România la München și activează în cadrul artiștilor germani pasionați de constructivism și artă concretă. Pasionat de opera lui Brâncuși încearcă să identifice bazele structurilor formale. Artistul Ingo Glass descoperă principiile artei concrete prin relația de prietenie întreținută cu Max Bill, continuatorul curentului de artă concretă din Europa. Expozițiile și simpozioanele artei concrete la care este invitat din interiorul grupului stimulează la sculptorul Ingo Glass dorința de a identifica raționalitatea unei idei care să transceadă particularitatea

⁵⁰ Vanja Malloy, *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, Catalog, 2015.

⁵¹ Vasile Duda, *Artistul Ingo Glass / Der Künstler Ingo Glass*, în *Întâlnire / Begegnungen, Lugoj 1949-2017*, VII.

fiecărei lucrări în parte și să-i ofere claritatea geometriilor concrete. Perioada căutărilor sale occidentale coincide cu vizitarea centrului Bauhaus de la Dessau, unde fără să-și propună ajunge să parcurgă „chestionarul formelor și culorilor de bază”.

Cu prilejul vizitei unuia dintre spațiile școlii, Ingo Glass descoperă materializată ostentativ teoria Bauhaus. Triunghiul galben, pătratul roșu și cercul albastru, dar fiind în căutarea potrivirii unei cromatici pentru sculpturile sale ajunge la concluzia unei noi sinteze. Între anii 1989-1992 are experimente pe această temă a formelor și culorilor de bază, astfel încât pregătește și primele expoziții axate pe această direcție. Ingo Glass acceptă asocierea triunghiului cu culoarea galbenă, dar consideră pătratul mult mai potrivit cu culoarea albastră, iar cercul adecvat pentru culoarea roșie. Artistul simte că această temă a relației dintre formele și culorile de bază trebuie reluată și experimentată în limbaj plastic.

Participarea în simpozioanele și expozițiile constructivist-concrete îl aduc pe Ingo Glass spre nevoia unei sinteze, în anii '80. Căutările sale se concretizează prin simplificări formale și identificarea unor geometrii puriste. Cromatica se subordonează lucrărilor și nu are un rol de motor în expresivitatea formelor sculpturale, artistul încearcă să lămurească inițial conceptul volumetriei și abia ulterior adaptează câmpul colorat la idea sculpturii. Artistul este însă în această perioadă într-o permanentă frământare ca să găsească „acel ceva”!

În 1989 vizita aproape întâmplătoare pe care o face cu profesorul Rudolf Ortner la sediul Școlii Bauhaus la Dessau îi oferă momentul întâlnirii dintre întrebarea artistică și răspunsul căutat. Sinteza sculpturii spre o geometrie purificată a formelor de bază, iar din punct de vedere cromatic, spre culorile fundamentale i se relevă ca o oportunitate. Artistul mărturisește că a descoperit în timpul vizitei, lângă un pian trei forme geometrice de mari dimensiuni, un triunghi, un cerc și un pătrat, colorate după principiile promovate în cadrul Școlii Bauhaus în galben, în albastru și în roșu. „Atunci mi-am dat seama că nu sunt de acord în totalitate cu această teorie, pentru mine cercul nu poate să fie decât roșu, iar pătratul se potrivește mult mai bine cu culoarea albastră, dar triunghiul este mai potrivit cu galbenul”⁵². Revine ulterior și chiar fixează cu o poză imaginea care a declanșat imboldul căutărilor sale. Urmează ani de dezbatere interioară și decantare a ideilor, de dispută firească cu „a susține” sau „a nu susține” o nouă teorie pentru relația dintre formă și culoare.

Are sens și expresivitate plastică amplificată forma circulară cu albastru sau cu roșu? Are sens și expresivitate plastică suplimentară asocierea formei rectangulare, a pătratului ca formă geometrică purificată, cu roșu sau cu albastru? Demersul teoretic adoptat din 1923 era acceptat în lumea artistică, iar adepții Bauhaus l-au impus în

⁵² *Ibidem*.

arta secolului XX. Johannes Itten, părintele teoriei cromatice moderne a asumat această teorie, iar lucrările de după 1970 sunt cunoscute în toată lumea de specialitate. Practic aceste studii stau la baza concepțiilor școlii moderne de artă. În acest context Ingo Glass simte nevoia unor experimente și reflecții personale, iar anii care urmează îl aduc în fața unor mici machetări în care formele geometrificate sunt proiectate negativ, ca spații de lumină integrate în culorile fundamentale, sau pozitiv și îmbrăcate în culorile de bază, dar inserate în structuri constructiviste de forma unor turnuri. Mixajul nu-l mulțumește, iar purificarea formală specifică artei concrete îl îndeamnă la reduționisme și mai radicale. După propria declarație „mai întâi am făcut teoria și apoi lucrările”, și-a limpezit ideile, iar apoi convins fiind de coerența opțiunilor sale a trecut la execuție. Sculptura este arta care nu permite experimente la scară 1 la 1, pentru că implică costuri destul de mari de execuție.

Oportunitatea experimentării, a simplificării formale s-a ivit după 1989 în relațiile cu România. Revenit imediat după revoluția din decembrie 1989 în România a reluat legăturile cu artiștii români de care îl legau vechi prietenii, iar la Galați, orașul în care a început sculptura monumentală constructivistă îi oferea oportunitatea realizării unei noi lucrări de mari dimensiuni. Șantierul naval din Galați, putea să rezolve fără probleme tehnice deosebite execuția sculpturii și își putea permite aici, să fie mai radical decât fusese în cadrul unor lucrări anterioare. Sculptura urma să fie amplasată pe faleza dunăreană a orașului în ambianța unui parc sculptural, poate cel mai dinamic în ceea ce privește sculptura românească din secolul XX.

Artistul preferă în 1991 să execute o sculptură din metal de 13 m înălțime, o piramidă vopsită complet în galben. Triunghiul galben așezat în spațiu, prin intersecția în cruce cu două planuri, înscrie bidimensionalul în tridimensional, și supradimensiona o formă pură, asociată cu o culoare pură. La baza piramidei artistul a fixat prin laturile sculpturii un pătrat, iar acesta este înscris într-un soclu circular de beton. *Piramida Soarelui* este prima lucrare de artă concretă a artistului, dar era oare suficientă această purificarea formală căutată? Miezul aerat al lucrării a păstrat pe intradosul laturilor piramidei formele arcelor din care s-a născut, parcă artistul a dorit să-și păstreze încă relația formală cu lucrările anterioare constructiviste. Structural și estetic a preferat să păstreze o relație de formă cu lucrările proiectate în trecut. Dimensiunea impunătoare a lucrării îi dovedea că armonia dintre gol și plin, proporția ansamblului și cromatica pot prin ele însele să completeze suficient expresivitatea formelor pure.

Experimentul „Piramidei galbene” din Galați a continuat în 1993 cu proiectul „Piramidei roșii” din Neu-Ulm. Artistul este convins că roșul este o culoare dinamică, de mare vizibilitate și nu acceptă relaționarea expresivă a culorii respective cu pătratul, dar oare triunghiul poate să revendice această culoare? În piramida din Neu-Ulm artistul își exprimă ideile și înțelesurile aferente anului 1993, chiar dacă lucrarea s-a

terminat efectiv (din cauza obiective, dar cu respectarea planurilor inițiale) doar în 1998. Roșul nu este pentru artist culoarea unghiurilor și a diagonalelor. În miezul lucrării artistul a proiectat un ritm dinamic din verticale care aveau rol structiv și expresiv, dar soluția simplificării se impunea ca fiind soluția cea mai agreată.

Pe parcursul anilor 1990 artistul a participat la tot mai multe întâlniri, simpozioane și expoziții ale artei concrete, iar ideea sintezei dintre formă și culoare se limpește și se amplifică convingător spre continuarea acestor demersuri. Artistul pregătește în 1996 o expoziție la Muzeul Vasarely din Budapesta în care susține noul demers plastic, iar în 1997 este prezent la Muzeul de Artă Concretă din Ingolstadt, iar reacția pozitivă a unor reprezentanți ai artei concrete⁵³ îl încurajează să continue demersul artistic materializat după 1990.

Peter Volkwein, directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt a făcut prima comparație între teoria Bauhaus și teoria Glass, chiar cu ocazia acestor expoziții. „Glass oglindește concepția a doi mari maeștri ai stilului Bauhaus, și anume Johannes Itten, care în stilul formal al culorilor asociază pătratul cu culoarea roșie, triunghiul cu culoarea galbenă, iar cercul cu albastru, în mod asemănător cu soluțiile elaborate de Wassily Kandinsky. Ingo Glass pe de altă parte susține, în mod curajos teza conform căruia culoarea roșie este purtătoarea unei mișcări circulare exclusive a cercului, în mod corespunzător galbenul drept culoare agresivă corespunde formei agresive a triunghiului, respectiv albastrul, drept culoare calmă, are aceleași caracteristici cu forma pătratului.”

Așadar teoria bazată pe relația dintre formele de bază și culorile de bază de la începutul secolului XX, în cadrul Bauhaus și consolidată în deceniile următoare, a fost reformulată. Folosirea diferită a culorilor, adică utilizarea unor pătrate albastre și cercuri roșii, deci inversă față de formularea teoriei Bauhaus se regăsește în sculpturile realizate de artistul Ingo Glass.

Stabilitatea geometrico-plastică a triunghiului se bazează pe un echilibru dinamic, unghiurile acestuia direcționează forțe tensionate care imprimă dinamism formelor de bază din familia triunghiului⁵⁴. Întâlnirea dintre o verticală și o oblică, cu valențe ascendente sau descendente generează o stare de tensiune, de forță, de presiune gata să declanșeze o energie – acesta este așa numitul efect al unghiurilor ascuțite⁵⁵.

⁵³ Artistul are de la finalul anilor '80 o strânsă legătură cu Max Bill, inițiatorul grupului, iar după 1994 a continuat legăturile cu Eugen Gomringer, teoreticianul grupului și Peter Volkwein directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt.

⁵⁴ Mihály Jenő Bartos, *Compoziția în pictură*, Iași 2009, p. 80.

⁵⁵ Ion Truică, *Arta compoziției*, Iași 2011, p. 30.

Pătratul este considerat o figură geometrică perfectă pentru că tensiunile sale angulare se neutralizează reciproc, prin sensurile centrice și excentrice generate. Forma pătratului se distinge printr-o stabilitate perfectă și o proporție ideală⁵⁶. Cercul în schimb are o potențialitate mai dinamică prin tensiunile sale radiale, cu sensurile convergente și divergente, centrice și excentrice, centripete și centrifuge, care sugerează o mișcare continuă de rotație, de plecare și revenire. În plan conceptual cercul poate să fie considerat un poligon regulat cu număr infinit de laturi, cu o pulsație pe direcția axelor acestora⁵⁷.

În realitate chiar de la prima lucrare teoretică pe această temă scrisă de Kandinsky se preciza foarte clar că relația dintre formă și culoare argumentată teoretic, nu este singura relație posibilă din punct de vedere estetic. Orice grupare diferită între formă și culoare determină o relație de tensiune dinamică, o premisă de transformare spre starea de echilibru. În cunoștință de cauză, artistul poate să speculeze aceste aspecte. Chiar în lucrări care aparțin lui Kandinsky și ai altor membri Bauhaus sau ai picturii geometrice, apar combinațiile enunțate de Ingo Glass. În acest context putem să afirmăm că teoria apare doar acum, odată cu lucrările realizate după 1990 de Ingo Glass?

Au existat experimente plastice nenumărate și înainte și după aceste teorii, artiștii au fost și sunt liberi să utilizeze culoarea și formele în orice context consideră ei util pentru atingerea expresivității propuse. Formularea principiilor dintre culorile și formele de bază s-au dezbătut pentru prima dată cu artiștii de la Bauhaus, aici s-a cristalizat conceptul. Așadar experimentele anterioare se revendică mai greu ca puncte de plecare, pentru că ele chiar dacă au existat nu au generat un curent, un mod de a vedea lucrurile de un întreg grup. Tot așa și cu modificarea acestor principii, au fost artiști care au introdus în unele dintre lucrările lor asocieri comparabile cu cele gestionate de Ingo Glass, chiar înainte de anii '90, dar experimentul lor nu a devenit o definiție de principii, așa cum s-a întâmplat la Ingo Glass.

Prezența cercurilor roșii în lucrările lui Kandinsky nu-l transformă într-un adversar al propriei teorii. Tot așa prezența unor triunghiuri roșii, pătrate albastre și cercuri roșii în lucrările constructiviste realizate de Lyubov Popova (1889-1924) sau în afișele manifest ale lui Naum Gabo (1890-1977), nu transformă experimentele respective în manifeste de asumare ale unor relații teoretice între formă și culoare. La fel putem să identificăm lucrări realizate de János Fajó, Ildikó Tóth, Mihály Bucskó, Krisztina Szinger, Irén Víg, Balázs Pataki, Éva Bányász ș.a. care continuă în arta contemporană maghiară tradiția intersecțiilor geometrice utilizate de Moholy-Nagy, în compoziții dinamice care sintetizează relații estetice între formă și culoare. János Fajó publică chiar un studiu teoretic în care analizează metodele și relațiile de culoare dintre formele

⁵⁶ Mihály Jenő Bartos, *op cit.*, p. 81.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 83-84.

geometrice⁵⁸. Într-un afiș din 1986 realizat pentru Galeria Józsefvárosi artistul utilizează chiar în mod explicit o compoziție cu un cerc roșu, un dreptunghi albastru-violet și un fragment de triunghi galben⁵⁹, dar nu însoțește experimentul de o asumare efectivă a principiilor teoretice NewBauhaus. Un experiment oarecum similar este și sigla Școlii Internaționale de Film din San Antonio de los Baños, din Cuba, fondată de Fernando Birri în 1986, care pe fondul unui disc roșu are suprapuse un pătrat albastru și respectiv un triunghi galben, dar și aici lipsesc asumările conceptuale ale unui demers plastic prin care să se genereze o schimbare. Mai aproape de spațiul nostru poate să fie invocată actuala siglă de promovare a Universității Naționale de Artă George Enescu din Iași în care se combină formele și culorile de bază analizate⁶⁰. Constatăm diversitatea și aplicabilitatea acestor principii în designul ultracontemporan și înțelegem diferențele dintre teoria și practica artelor plastice actuale.

Din această perspectivă, se cristalizează într-adevăr, așa cum a formulat Peter Volkwein, o comparație între cele două puncte de vedere Kandinsky - Glass. În opinia specialistului, „istoria artei va trebui să găsească cândva o dovadă referitoare la cine are dreptate!” Răspunsul la această întrebare a fost căutat în mai multe medii științifice prin anii '90, fără să fie neapărat o încercare de lămurire plastică, cât mai ales psihologică. După modelul testului Kandinsky s-a încercat reanalizarea acestor relații a formelor de bază și a culorilor de bază. Un asemenea test psihologic a fost lansat în 1990 în spațiul american pentru a susține noi asocieri între formele și culorile de bază. Triunghiul rămâne într-o asociere firească cu galbenul pentru că este o materializare a luminii, așa cum și culoarea galbenă este. Cercul este interpretat „într-un mental cultural occidental” ca fiind un loc al vitalității, iar „viața are culoarea sângelui”. Pătratul este explicat ca fiind expresia stabilității încă de la Euclid, iar cu albastru se construiește o „stabilitate a spațialității”⁶¹.

La aproximativ 80 de ani după chestionarele lui Kandinsky, la Muzeul de Artă Modernă, MoMA din New York, s-a aplicat un nou chestionar. Repondenții chestionați în acest mediu, din anul 2009, au oferit rezultate doar parțial clarificate⁶². Triunghiul a fost asociat cu culoarea galbenă de 46% din repondenți, iar 41% l-au asociat cu roșul și 13 % cu albastrul. Pătratul a fost asociat în proporție de 48% cu albastrul, doar 29% l-au asociat cu roșul și 23% cu galbenul. Cercul a fost asociat în proporție de 38% cu albastrul și 31% l-au asociat cu roșu și tot 31% cu galbenul⁶³.

⁵⁸ János Fajó, *Plane painting (The Way – The Method)*, Budapesta 1999.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁰ <https://www.arteiasi.ro/>, din 10 octombrie 2018.

⁶¹ Herbert Bayer, *Triangle, Square, Circle: A Psychological Test*, 1990.

⁶² <https://www.scribd.com/document/100083092/The-Populist-Bauhaus> și <http://www.ethanresnick.com/bauhaus.pdf>, din ianuarie 2018.

⁶³ The results from MoMA's posting of Kandinsky's questionnaire for its 2009 Bauhaus exhibit. Results from 2009 until May 6, 2012.

Rezultatele obținute la Muzeul MoMA din New York par așadar să confirme relațiile dintre formă și culoare pentru care a optat și Ingo Glass, dar nu chiar în totalitate. În mod evident galbenul este asociat cu triunghiul, dar totuși este vorba de un procent de sub 50%, dar majoritatea au această opțiune. Interesantă este însă și relaționarea pentru roșu a circa 41% dintre repondenți, deci tot un procent mare. Considerăm că ambele procente confirmă percepția dinamică pentru cele două culori calde. Cu cât discutăm de tonalități mai calde și mai luminoase cu atât asocierea cu forma triunghiulară crește. Această asociere devine utilă dacă trebuie să relaționăm roșul cu pătratul sau cu cercul, deoarece trebuie să vedem care ar fi forma mai dinamică ca să vedem spre cine s-ar putea translata opțiunea asocierii roșului în cazul în care, prezumtiv, nu am aduce triunghiul în atenție. Devine astfel posibil să considerăm că datorită asocierii roșului cu triunghiul, pentru dinamica sa, ar fi putut opta pentru cerc și ar crește asocierea acestuia cu o culoare dinamică. În acest context procentul de 31% pentru asocierea culorii roșii cu cercul ar crește posibilitatea acestei asocieri. Asocierea pătratului cu albastrul are cel mai confortabil procent de asociere (adică 48%) deci stabilitatea figurii pare foarte apropiată de culoarea albastră. Totuși nu putem să ignorăm că circa 38% au asociat culoarea albastră cu cercul, deci formula Bauhaus am spune că are în continuare adepți.

În cadrul acestei teme de cercetare a fost aplicat și la nivelul societății contemporane românești un chestionar prin care să se sondeze eventuale asocieri ale formelor și culorilor de bază. Modelul chestionarului a fost realizat după modelul chestionarului Bauhaus, iar repondenții au fost invitați să relaționeze cele trei forme geometrice de bază, cu cele trei culori primare. Chestionarele au fost aplicate la Bistrița în anul 2018, elevilor cu vârste cuprinse între 16-19 ani (clasele a XI-a și a XII-a) participanți la Olimpiada Națională de Arte Vizuale, Arhitectură și Istoria Artelor. În cadrul olimpiadei chestionarele au fost aplicate în prima zi de participare la proba de desen, pe un număr de 500 de repondenți. Elevii chestionați au participat din toate județele țării, însumând 475 de participanți, iar restul de până la 500 de repondenți s-a completat cu voluntarii Liceului de Arte „Corneliu Baba”, din Bistrița, care au participat la eveniment ca membrii organizatori și se încadrau la categoria de vârstă la care s-a aplicat chestionarul. Participarea și completarea chestionarului a fost opțională pentru toți participanții la olimpiadă. Rezultatele obținute nu pot să fie considerate un rezultat încheiat al acestei analize, dar prin aplicarea la nivel național au o valoare reprezentativă considerabilă. În cadrul chestionarului aproximativ 10% din repondenți nu au completat chestionarul, l-au completat parțial sau au selectat mai multe opțiuni, astfel încât nu s-a putut detecta care a fost alegerea repondentului, iar chestionarele respective nu au fost introduse în calculul final al procentelor. Aceste rezultate nepronunțate sau nule au fost cuantificate în categoria

răspunsuri neconcludente. Dintre repondenții care au completat corect chestionarele s-au consemnat rezultatele în procente întregi, deci s-a renunțat la cuantificarea zecimalelor. Triunghiul a fost asociat în proporție de 39% cu culoarea galbenă, 36% cu culoarea roșie și 24% cu culoarea albastră. Cercul a fost asociat în proporție de 39% cu culoarea roșie, 37% cu culoarea galbenă și 23% cu culoarea albastră. Pătratul a fost asociat în proporție de 52% cu culoarea albastră, 25% cu culoarea roșie și 22% cu culoarea galbenă.

Chestionarul aplicat la Bistrița în 2018 este apropiat de rezultatele înregistrate la New York în 2009, dar oferă asocieri parțial diferite față de cele obținute în testul Bauhaus. Procentul de asociere al culorii galbene cu triunghiul se confirmă, dar constatăm că procentul de asociere al roșului cu triunghiul a crescut față de testele anterioare. În pandant cu cercul, constatăm că se confirmă asocierea cu roșul, dar că a crescut semnificativ și asocierea cu galbenul. În ceea ce privește asocierea pătratului cu albastrul procentele sunt și mai concludente, iar rezultatele asocierii promovate de Bauhaus nu se probează.

Creșterea semnificativă a asocierii pătratului cu culoarea albastră indică o confirmare a ultimelor sondaje aplicate pe aceste relații, și deci o infirmare a teoriei Bauhaus. În schimb relaționarea apropiată a galbenului și roșului cu forma triunghiului poate să indice o modificare treptată a rezultatelor anterioare, la fel s-a constatat și pentru relaționarea cercului cu galbenul și cu roșul. Am spune că rezultatele sondajului arată o apropiere între asocierea celor două forme dinamice, cercul și triunghiul, între cele două culori, roșul și galbenul. În cadrul actualului chestionar putem să spunem că teoria Glass s-a confirmat, dar nu este exclusă în viitor o evoluție spre asocierea preponderentă a galbenului cu cercul și a triunghiului cu roșul.

Nu putem să precizăm dacă asocierile cromatice pot să fie influențate de categoria de vârstă, sau de alți factori. Repondenții care au parcurs chestionarele sunt printre tinerii cu preocupări artistice active, iar răspunsurile lor nu pot să fie considerate complet neavizate, dar nici nu putem să le considerăm rezultatul unor opinii specializate. Conform programei școlare până la nivelul clasei a XI-a se parcurg curente și avangardele secolului XX, dar nu se abordează ca un subiect explicit teoretizarea relației dintre formă și culoare. Cu toate acestea se presupune că relațiile descrise de Kandinsky sunt cel puțin parțial cunoscute, iar răspunsurile repondenților nu au mers totuși în această direcție conturată și susținută în artele plastice de la începutul secolului XX.

Putem oare să considerăm cele două teorii opuse una față de alta? Lipsa unei clarități deosebite a probelor pentru aceste formule teoretice pot să argumenteze și lipsa lor de pragmatism, sau că asocierea riguroasă între geometrie și cromatică, între formă și culoare este totuși o utopie. Experiența personală a fiecărui individ

influențează foarte mult aceste interpretări. Discutăm pe de o parte de experiențe și influențe trăite de fiecare, deci senzațiile asociate sunt influențate de mediul din care provine individul. Dacă a crescut și trăiește într-un mediu dominat de natură poate să asocieze culorile cu fenomenele naturale pe care le cunoaște. Dacă a fost mai apropiat de un mediu mai artificial și puternic urbanizat, ar putea să facă asocieri mult mai detașate de fenomenele naturale, iar semnele desenate să fie preponderente în asocieri. Dorim să atragem atenția că în situația în care suntem impresionați de natură s-ar putea să avem tendința să pornim în raționamentul nostru de la impactul culorii, astfel asocierea culorii albastre cu cerul și cu apa devine firească, iar asocierea secundă este în mod firesc cu cercul. În fapt, chiar acesta a fost și raționamentul pe care putem să-l deducem din opera scrisă de Kandinsky. Dacă încercăm să căutăm culori pentru formele geometrice s-ar putea să ajungem la concluzii mai abstracte subordonate geometriei puriste, dar dacă avem înclinații spre sensibilitatea cromatică și încercăm să găsim forme pentru culori s-ar putea să generăm asocieri diferite. Interpretarea diferențiată dintre sensibil și rațional a fost remarcată în literatura de specialitate de mai mulți cercetători⁶⁴ care au constatat că petele de colorare provoacă în plan subiectiv, reacții afective, iar formele antrenează asocieri intelectuale⁶⁵.

Peste toate acestea trebuie să acceptăm că repondenții din 1923 nu sunt aceiași cu cei din 2009 și 2018, mediul celor de la începutul secolului XX a fost mult mai dependent de mediul natural, față de cei de la începutul secolului XXI. Creșterea independenței față de natură a putut să imprime o artificializare și o abstractizare a gustului. Asocierea albastrului cu cercul și adâncimea sau profunzimea circulară a apei, așa cum explica Kandinsky în studiul său, s-ar putea să nu se mai întâmple la fel de ușor. Din contră asocierea cercului cu butoane, leduri sau alte atribute similare, produse de tehnica contemporană, poate să fie mult mai la îndemână și să producă relații de asociere mai degrabă cu culoarea roșie. În influențarea repondenților mai trebuie să luăm în calcul și influența tradiției formale. Dacă repondenții au remarcat sau cunosc teoria Bauhaus, pot să fie influențați de relaționarea formelor și culorilor de bază. Rudolf Arnheim a concluzionat în studiile sale, că înțelegerea și asumarea simbolisticii cromatice și formale din artă este strâns legată de latura culturologică a indivizilor angrenați în acest proces⁶⁶. Tehnologia și sistemul de educație au stimulat gândirea abstractă la repondenții actuali, iar reinterpretarea acestor relații pot să indice modificări ale percepției umane.

⁶⁴ Ernest, G., Schachtel, *Experimental Foundations for Rorschach's test*, New York 1966, p. 10.

⁶⁵ Dan, Mihăilescu, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁶ Rudolf, Arnheim, *Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale*, Editura Polirom, Iași 2012, p. 10.

În urma analizei înclinăm să considerăm fenomenul percepției diferite ca o evoluție firească în timp, practic diferențele între anii 1923 și 2018 pot se reflecta o schimbare treptată a modului în care percepem relațiile dintre formă și culoare sau a modului în care percepem mesajul artistic de la o generație la alta. Probabil pentru analiza unei asemenea modificări ar trebui aplicat constant, la diferite intervale de timp, pe categorii similare și în condiții aproape similare, iar contabilizarea rezultatelor ar putea să furnizeze rezultate mult mai pertinente pentru grupul investigat. Nu putem să considerăm aceste rezultate concludente pentru un punct de vedere general, ci doar un reper comparativ limitat la spațiu și timp, dar util pentru înțelegerea complexității fenomenului studiat.

În opinia noastră cele două moduri de interpretare nu sunt contradictorii, așa cum se formulase inițial în cercul artei concrete, ci complementare în timp. Chestionarul formulat de Kandinsky a cules informații corecte pentru timpul său, dar odată cu dezvoltarea tehnologică societatea și-a abstractizat modul de înțelegere și de raportare la mediul înconjurător. Într-un asemenea context omul contemporan asociază mai rapid forma circulară, mai dinamică prin aspectul său cu o culoare mai dinamică, deci cu roșul și nu cu albastrul apei. În situația în care Ingo Glass a intuit această abstractizare a percepției umane demersul său nu este contrar celui început de Kandinsky ci îl completează, sau îl adaptează la modul în care se conturează percepția umană în mileniul III⁶⁷. Chiar utopica limitare la trei forme de bază și trei culori principale, asociate și combinate, doar în această formulă limitată, cu excluderea multitudinii cromatice și formale existente în mediul natural, derivă tot din conceptul sintetizator și avangardist al Bauhausului de la începutul secolului XX. Prin demersul său artistul a asumat principiul esteticii minimaliste și geometrice bazate pe formele și culorile de bază și le-a adaptat, le-a aplicat, la cerințele timpului său. În plus, chestionarul de la Bistrița a confirmat ultima teorie, dar imprimă și probabilitatea unor rearanjări viitoare.

Utopia relaționării formelor și culorilor de bază l-a determinat pe Johann Itten să caute corespondențe formale și pentru culorile secundare. Dacă aplicăm demersul teoretic dezvoltat de Itten la noua interpretare, violetul rămâne în asociere cu elipsa sau cu un pătrat care a fuzionat cu cercul, deci o combinație între pătratul albastru și cercul roșu. În schimb verdele se translatează spre trapez, adică spre o combinație între triunghiul galben și pătratul albastru. Culoarea orange, combinată între triunghiul galben și cercul roșu se asociază cu un triunghi cu laturi rotunjite. Rămâne în aceeași logică a abordării să vedem dacă culoarea verde este mai dinamică

⁶⁷ Vasile, Duda, *Moștenirea formală, versus creație formală în opera artistului Ingo Glass*, în *Fragmentarium, Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac*, Editura Muzeul Țării Crișurilor, Oradea 2016, p. 389.

față de orange ca să vedem dacă noile asocieri sunt mai justificate. Suntem însă în aceeași dublă percepție preponderent naturală sau preponderent abstractă. Dacă asociem verdele cu vegetația, forma propusă de Itten este mai potrivită prin rotunjimile sale, dacă asociem însă forma respectivă cu o culoare dinamică, balanța înclină spre luminosul orange, desprins din dinamica luminoasă a triunghiului galben. În experimentele artiștilor contemporani apar interpretări apropiate de teoriile legate de relația dintre formă și culoare, așa cum apare în lucrările minimalist - concrete ale artistului Mangold Robert – lucrarea *Attic Series III* oferă chiar o interpretare între geometria unui trapez și câmpul cromatic unitar al unor tonuri de ocru. Artistul explorează geometria cromatică a proporțiilor prin aplicarea unor câmpuri cromatice unitare în forme geometrice minimaliste⁶⁸. Teoria și practica se intersectează așadar în experimentele plastice contemporane și conferă relații comparative cu valențe intuitive și concrete în același timp.

În toată dezbaterea noastră cu asocieri formale și cromatice constatăm că răcirea, luminarea sau alte amprente adăugate vizual sau mental culorilor respective, fac ca stabilirea unui statut unic să se relativizeze. Discuția pe marginea factorilor care au putut să influențeze, sau influențează stabilirea acestor relații de formă și culoare se dovedește utilă pentru înțelegerea fenomenului în sine nu pentru a stabili în mod obligatoriu un punct de vedere unic și general valabil, aplicabil în orice condiții, în orice context, în orice timp și spațiu. Arta și cultura contemporană nu-și mai propune transmiterea unor valori stabile. Ea implică o permanentă punere în discuție, fiind legată de o permanentă interogație asupra organizării, comunicării și finalizării unei culturi aflate într-o permanentă devenire⁶⁹.

Demersul artistic întreprins de Ingo Glass după 1990 a relansat în arta contemporană problematica formelor și culorilor de bază, a conceptelor bazate pe geometria estetică. Tematica este cunoscută în arta plastică, dar forța reafirmării într-un concept înnoit a teoriei formelor și culorilor de bază determină reanalizarea și continuarea împrăștiată a ceea ce a început cu Kandinsky, Mondrian, Malevici, Theo van Doesburg și întregul grup abstracționist de la începutul secolului XX, dar care s-a relansat la o jumătate de secol mai târziu cu Josef Albers, Max Bill, Mark Rothko, Yves Klein și reușește la un secol distanță de apariția fenomenului să-și găsească o nouă personalizare și aplicare, cu interpretarea impusă de Ingo Glass.

La nivel european căutările legate de expresivitatea cromatică au continuat după experimentele de la începutul secolului XX în direcția ajustării din proporție a efectelor sensibilității cromatice. Artiștii surprind în opera lor asocierile de formă și

⁶⁸ Lee, Beard, Adam, Butler, Claire, Van Cleave, Diane, Fortenberry, Susan, Stirling, *The Art Book*, Editura Phaidon, Londra, reeditat 2011, p. 347.

⁶⁹ René Berger, *Mutația semnelor*, București 1978, p. 448.

culoare fără să fie în mod obligatoriu implicați în teoretizarea fenomenului în sine. Cu aceste preocupări de proporționare și dozaj se clasează și dominantele cromatice utilizate de Mark Rothko (1903-1970), dar nuanțările cromatice cu plaje extinse surprind efecte nebănuite ale picturilor. Constatăm însă predilecția pentru compuneri cu verticale și orizontale, o regularitate de tip De Stijl, care asigură un cadru relativ calm pentru a evidenția în mod special sensibilitatea culorii. Dominantele cromatice se axează la Rothko pe culorile de bază (lucrarea *Yellow, Red, Blue / Galben, roșu, albastru*, chiar deschide coperta unui album al artistului)⁷⁰, dar experimentează și efectele unor luminări personalizate, ale nuanțelor utilizate. Lucrările din anul 1968, experimente fără titlu, aduc în atenție câmpuri extinse, doar roșii, doar galbene și doar albastre, ceea ce ține deschis capitolul studierii culorilor de bază și a efectelor generate de utilizarea pe câmpuri foarte extinse⁷¹. Pictorii au păstrat obsesia analizei complementarelor, dar nu s-au încorsetat și de experimentarea relației obiective sau personalizate cu formele de bază. Barnett Newman chiar are experimente în care încă din titlu anunță interesul pentru relaționarea culorilor de bază⁷² și le îmbină în suprafețe disproporționate, dar extrem de sugestive. Dominantele cromatice sunt asociate cu texturi, iar roșul, galbenul și albastrul se intersectează cu relieful sculptural și problematizează tactilitatea dintre natural și nenatural prin lucrările *RE 33 The Gilded Spheres* și *RE 26* realizate de Yves Klein⁷³. Preocuparea combinării culorilor de bază în contexte formale, dar bazate pe texturi apar și la *IKB 75, MG17, MP16* și respectiv la *Ex Voto for the Shrine of St. Rita in Cascia*⁷⁴, iar casetajele colorate reușesc să genereze expresii cromatice înnoite. Experimentele spațialităților cromatice continuă și în a doua parte a secolului XX, dar tendința este de a transforma spațiul pictural într-un spațiu obiectual. Günter Förg realizează în anii '80 un triptic alcătuit dintr-o compunere a unor câmpuri bidimensionale care generează spațialități surprinzătoare⁷⁵. Aceste preocupări puriste au continuat și în anii '90 în cadrul artei concrete europene. Câmpul cromatic monocrom îl regăsim și în *pictura radicală* practică în SUA (anii '90), de artiștii Joseph Marioni (ex. *Lucrarea Blue Painting*, 1994) și Frederic Thursz (lucrarea *Vixen*, 1989) prin întinderi uniformizate cromatic cu dominante care ecranizează texturile psihologice⁷⁶.

În proiectele instalațiilor contemporane, fără să existe declarată asocierea sau preocuparea cu formele și culorile primare constatăm că s-au păstrat aceste caracteristici pentru că sunt în fapt asociate cu caracteristicile artei actuale.

⁷⁰ Jacob Baal-Teshuva, *Mark Rothko, Pictures As Drama*, Köln 2003.

⁷¹ *Ibidem*, p. 91, 80, 81.

⁷² Lucrarea *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, 1966, aflată într-o colecție privată din New York

⁷³ Hannah Weitemeier, *Yves Klein, International Klein Blue*, Köln 2001, p. 46, 47.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁷⁵ Ingo F. Walther, *Art of the 20th Century*, Köln 2000, p. 360.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 393.

Considerăm sugestive în acest sens sculptura intitulată *Soarele*, realizată de Nicolas Schöffer printr-un disc roșu care reflectă cu efecte pozitive și negative o lumină colorată⁷⁷ ce sugerează umbrele purtate ale artei clasice. Asocierea cercului roșu cu activismul solar lumină-umbră, are expresivitatea și perfecțiunea designului specific obiectului ultracontemporan.

Din analiza ultimului secol de artă abstractă și de studiu a teoriei formelor și culorilor de bază constatăm o predilecție a pictorilor pentru dezbateră subiectului. Accentuarea importanței formei în ierarhizarea percepției obiectuale îl face pe Ingo Glass să obțină rezultate diferite de cele ale pictorilor – nu este exclus ca din zona picturii să se contureze și critica interpretării cromatice propuse de artist. Istoria sculpturii nu remarcă căutări atât de atente și cu preocupări atât de fundamentate în domeniul cromatic, în rândurile acestei arte. Așadar Ingo Glass este o noutate în această zonă prin fuziunea atât de unitară dintre formă și culoare. Poate că o bună comparație se poate găsi doar la Georges Vantongerloo (1888-1965), cu a sa compoziție sculpturală cu roșu, galben și albastru, realizată în 1918, un înaintaș al artei concrete generat de estetica De Stijl⁷⁸. Culorile primare se combină însă la Ingo Glass cu o grijă specială pentru proporționare. Admirator al lui Brâncuși el a căutat mereu să aplice principiul enunțat de maestrul sculpturii românești și universale: *Proporțiile interioare ale obiectului – acelea vă spun totul*⁷⁹. Prin utilizarea matematicii în concepția lucrărilor sale Georges Vantongerloo l-a influențat și pe Max Bill, iar noua sculptură concretă a împrumutat principiul său: *matematica ne ajută să înțelegem relațiile existente între formele geometrice*⁸⁰.

Arta europeană și americană poartă amprenta experimentelor avangardiste de la începutul secolului XX, iar noile nișe identificate de artiștii contemporani au amplificat și mai mult autenticitatea acestui fenomen. Conștient de importanța promovării, a prezentării demersului plastic dincolo de importanța conținutului în sine, artistul Ingo Glass s-a angajat după anii '90 într-un încărcat program expozițional. Activ în Germania, artistul expune tot mai des în România și Ungaria, iar Elveția și Olanda îi găzduiesc numeroase expoziții. Alăturarea lucrărilor lui Ingo Glass cu cele ale lui Mondrian de la Amersfoort și Max Bill la Zürich, au un impact simbolic și îl fac cunoscut cu mai multă autoritate.

În spațiul românesc artistul Ingo Glass a prins perioada liberalizării relative din preajma anului 1968, a împrospătării artelor plastice și a unor contacte reactivate

⁷⁷ Nicolas Schöffer, *Teoria oglinzilor*, în *Secolul XX*, 3-4-5, 1983, pp. 128-129.

⁷⁸ Ingo F. Walther, *op.cit.*, p. 455.

⁷⁹ Matei Stîrcea-Crăciun, *Tratat de hermeneutică a sculpturii abstracte, perspectivă endogenă. Brâncuși simbolismul hylesic*, Târgu Jiu 2016, p. 233.

⁸⁰ Walter Zanini, *Tendențele sculpturii moderne*, București 1977, p. 150.

cu Occidentul. Centrul artistic de la Timișoara se remarcă acum ca un vârf de lance al schimbării. Aici este activ primul grup artistic experimental cu Roman Cotoșman, Constantin Flondor și Ștefan Bertalan, iar prezența de la Bienala Constructivistă de la Nürnberg, din 1969, a marcat o recunoaștere internațională a întregului cinetism românesc⁸¹. În nucleul artistic timișorean au pendulat Zoltán Molnár, Diet Sayler, Doru Tulcan, Elisei Rusu, Ion Gaita, iar interesul pentru legile formelor plastice s-a propagat ca un model de bune practici la nivel național⁸². Grupul Sigma extins cu influențe și spre alți apropiați, a amprentat în epocă un Victor Ciato și Florin Maxa la Cluj, sau de Pavel Ilie, Șerban Epure, Horia Bernea, Paul Neagu și parțial Ion Bitzan, iar mai târziu Ștefan Sevastre⁸³. La Cluj, după 1970, artistul Florin Maxa obține rezultate concludente prin sintezele sale formale bazate pe hexagon și sisteme combinatorii,⁸⁴ iar Victor Ciato renunță la forma concretă în favoarea libertății experimentale cromatice.

Ingo Glass este în contact cu aceste tendințe fiind enumerat în grupul artiștilor deschiși spre neoavangardele postbelice alături de: Nicolae Șaptefrați, Bella Crișan, Napoleon Tiron, Ovidiu Maitec și Doru Covrig⁸⁵. Blocajul ideologic al României le-a impus la o parte dintre artiștii care au început în anii '70 aceste cercetări novatoare, să emigreze în țările Europei Occidentale, așa cum s-a întâmplat cu Paul Neagu, Roman Cotoșman, Ritzi și Peter Jacobi, George Apostu, Nicolae Fleissig, Matei Lăzărescu ș.a.⁸⁶ Ingo Glass a părăsit Republica Socialistă România în 1979 și s-a stabilit la München, unde a fost implicat în organizarea evenimentelor expoziționale ale municipalității. Din acest mediu artistul are posibilitatea să intre în contact cu ultimele tendințe ale artei contemporane⁸⁷.

Încrederea în justa valoare a artiștilor atașați de curentul abstract-geometric a fost întărită în România, pe toată perioada comunistă, în ciuda politicii oficiale, de reverberația operei lui Constantin Brâncuși. Ingo Glass a descoperit constructivismul în spațiul cultural românesc, iar înrâuririle lui Brâncuși în sculptura românească au sporit interesul pentru o artă geometrizată. Geometrizarea și esențializarea formelor prin purificarea volumelor este acceptată ca o soluție estetică. Dan Hăulică spunea: Există o geometrie care nu ucide viața, ci dimpotrivă, o asumă. Este geometria pe care o vădește arta decorativă a românilor. Culoarea a fost recuperată în aceste geometrii purificate prin experimente care s-au transformat în expresii plastice elaborate, la

⁸¹ Ileana, Pintilie, *Ștefan Bertalan, Drumuri la răscruce*, Timișoara 2010, p. 25.

⁸² Ileana, Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate*, Timișoara 2006, pp. 113-116.

⁸³ Erwin, Kessler, *Mai mult ca abstractul / More than abstract*, București 2016, p. 15.

⁸⁴ Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București 2003.

⁸⁵ Magda Cârnci, *Artele plastice în România 1945-1989*, București 2000, p. 91.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁸⁷ Vasile Duda, *Cele trei grații*, în catalogul *Ingo Glass, Formă – Culoare – Lumină – Spațiu*, Bistrița 2014, p. 28.

artiștii Ștefan Sevastre, Liviu Stoicoviciu, Corneliu Boambeț, Tiberiu Marinov, Florin Maxa ș.a.m.d. Grupul artiștilor români interesați de arta geometrică și de sensibilitatea cromatică a geometriei au determinat în 1982 organizarea unei expoziții extrem de sugestive intitulate *Geometrie și sensibilitate* la care au participat un număr impresionant de artiști din spațiul românesc⁸⁸. Ștefan Sevastre a fost inițiatorul alcătuirii unui asemenea expozițional tocmai pentru că a fost preocupat în mod constant de interpretarea fenomenului cromatic fundamental. Lucrarea intitulată *Simbol – Energiile fundamentale*, publicată în 1985⁸⁹, combină chiar culorile primare, dar cu subtile prelucrări nuanțate și proporționări ce induc efecte ascendente. În aceeași sursă este publicată și o lucrare realizată de Mihai Horea, intitulată *Tripticoroph*,⁹⁰ care are o dominantă de roșu ce materializează sensibilități cromatice comparabile cu stilistica promovată de Mark Rothko. O parte dintre artiștii enumerați au rămas activi și în ultimele decenii și au aceeași direcție artistică, iar expozițiile organizate de Ingo Glass în țară, după 1990, au avut parte de un nucleu de avizați, care să-i interpreteze importanța demersului plastic. Noile contacte externe reactivează această tendință existentă în țară. Ștefan Sevastre încearcă o coagulare a grupului de artiști atașați curentului geometric, dar efectele demersului său au un impact temporar⁹¹. Demersul plastic al artistului Ingo Glass bazat pe formele și culorile de bază nu începe un capitol nou în arta românească, dar relaționează extrem de strâns teoriile plastice europene cu convingerile din arta națională. De remarcat e un scurt material realizat într-un cotidian național de către istoricul de artă Radu Ionescu, care apreciază formula 3+3, stabilită între formele de bază și culorile primare, utilizate de artist în expoziția de la Muzeul Național din București din 1996⁹².

Expozițiile și lucrările din spațiu public care aplică principiul asocierii formelor și culorilor de bază, din București, Timișoara, Oradea, Cluj-Napoca, Sibiu, Deva, Brașov, Bistrița, Baia-Mare și Lugoj realizate de Ingo Glass, familiarizează publicul românesc cu tendințele artei concrete europene și întărește grupul artiștilor români care au optat pentru practicarea acestei arte raționale prin sensibilitate. În sensul dinamizării acestor preocupări considerăm extrem de importantă expoziția de artă concretă de la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, organizată de prof. univ. dr. Aurel Chiriac chiar cu lucrări din colecția artistului Ingo Glass⁹³. Prezența în expoziție a unor

⁸⁸ Ion Frunzetti, *Geometrie și sensibilitate*, în *Contemporanul*, 15 octombrie, 1982.

⁸⁹ *Secolul XX*, 4-5, 1985, p. 1.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 4.

⁹¹ Ștefan Sevastre, *Comunicări din cadrul Simpozionului de Artă Concretă*, București 1991.

⁹² Radu, Ionescu, *Artă și non-artă*, în *Cotidianul*, 27/28 iunie, București 1996.

⁹³ *Catalogul Arta Concretă Geometrică din Colecția Ingo Glass / The Geometric Concrete Art, Ingo Glass Collection*, Oradea 2017.

lucrări semnate de Johannes Itten, Max Bill, Francois Morellet, Gottfried Honegger, Anton Stakowski, Pol Bury sau Vera Molnar demonstrează din plin vitalitatea și anvergura expoziției, iar indirect contactele și prestigiul artistului Ingo Glass⁹⁴. Prezența unor lucrări cu titlul „Hommage a Ingo Glass”, semnate de Erica Heissinger sau Jászberényi Andras ne vorbesc indirect de influența produsă de artist în spațiul german și maghiar. Sculptorul pasionat și de teoria culorii s-a regăsit în mod constant în ultimele decenii atât în grupul sculptorilor constructivist-concreți, cât și în cel al pictorilor din sfera artei geometrice, iar armonia lucrărilor sale se bazează chiar pe această intersecție a genurilor artistice contemporane.

În anul Centenarului României constatăm o rememorare în mediul cultural românesc a relațiilor estetice bazate pe culorile primare într-o asociere cu culorile din steagul național. O inflație a utilizării culorilor roșu, galben și albastru și superficialitatea implementării acestora în spațiul public ne-a determinat să reproblematicăm acum aceste aspecte care intersectează vizualul cotidian contemporan. Este salutară reacția unor muzee din țară care în cursul anului 2018 au inițiat expoziții ce repun în balanță formalismul și sinceritatea, instrumentarea și eliberarea artei naționale, sub semnul culorilor primare. Prin asemenea demersuri care reușesc să asocieze artiști din contexte culturale, politice și geografice diferite, descoperim importanța redinamizării și repoziționării perspectivelor în arta plastică contemporană, ca un proces prin care recalibrăm *fenomenul artei* ca să reușim să redescoperim *semnele artei* actuale.

Analizarea modului în care s-a conturat teoria relațiilor dintre formele și culorile de bază, de la Wassily Kandinsky până la Ingo Glass, ne-a permis să aducem în atenție concepte și principii specifice artei geometrice, inclusiv opera unor reprezentanți ai genului, dar și să problematicăm chestiuni legate de istoria artelor plastice din secolul XX. Impactul în arta contemporană a teoriilor legate de formele și culorile de bază se dovedesc actuale, iar resursele creative ale acestui domeniu ne impresionează prin potențialitate și actualitate.

⁹⁴ Aurel Chiriac, *Arta Concretă Geometrică / The Geometric Concrete Art*, în *Catalogul Arta Concretă Geometrică din Colecția Ingo Glass / The Geometric Concrete Art, Ingo Glass Collection*, Oradea 2017.

ILUSTRĂȚII

Staatliches Bauhaus, Weimar.



Specialität (Beruf): _____

Geschlecht: _____

Nationalität: _____

Die 3 aufgezeichneten Formen sind mit 3 Farben auszufüllen - gelb, rot u. blau und zwar so, daß eine form von einer farbe vollständig ausgefüllt wird:

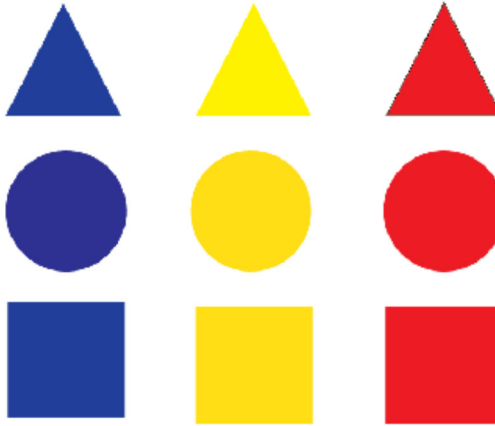
Wenn möglich ist eine Begründung dieser Verteilung beizufügen.

Begründung:

Modelul testului aplicat la Bauhaus, pentru relaționarea formelor și culorilor primare, 1923.

CHESTIONAR
OLIMPIADA NATIONALA DE ARTE VIZUALE, ARHITECTURA SI ISTORIA ARTELOR
BISTRITA – 2018

Stimati participanti va invitam sa completati un chestionar prin care intentionam sa identificam modul in care se pot armoniza cel mai bine culorile primare (rosu, galben si albastru) si formele de baza (triunghiul, cercul si patratul). Asocierea formelor geometrice de baza si a culorilor primare a preocupat lumea artistica de la inceputul secolului XX, iar acum incercam sa analizam modul in care se raporteaza si contemporanii nostri la aceste relatii dintre forma si culoare.
Va rugam sa incercuiti varianta pe care dumneavoastra o considerati cea mai potrivita. Alegeti cate o figura geometrica/culoare in functie de modul in care considerati ca se obtine cea mai buna armonizare dintre forma geometrica si culoarea respectiva.



In cadrul olimpiadei dumneavoastra sunteti:

- a) Membru al juriului b) organizator c) profesor insotitor d) elev participant

Doriti sa motivati in cateva randuri alegerea facuta ?

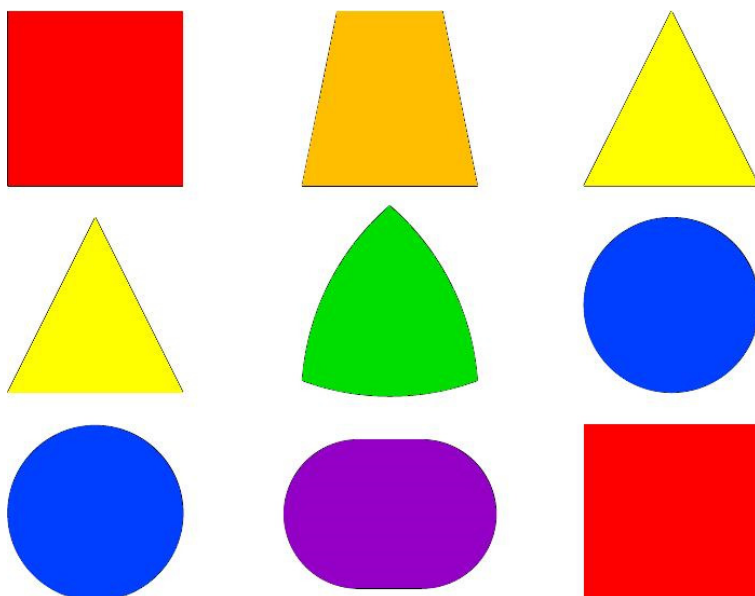
.....
.....
.....

Optional puteti sa completati datele dumneavoastra:

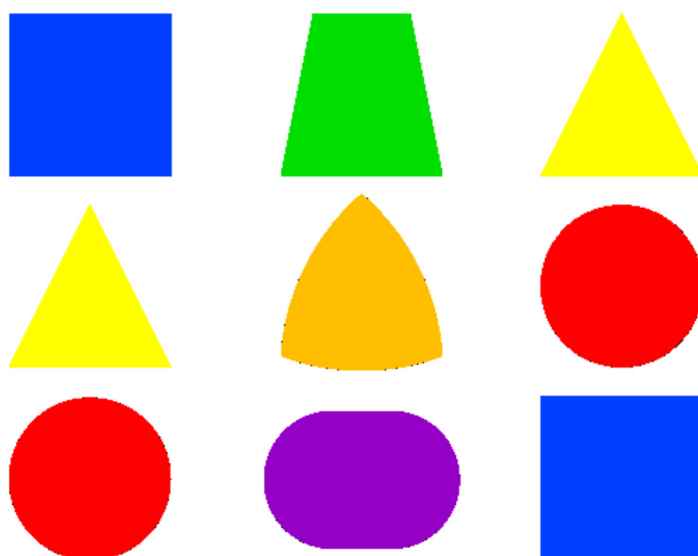
Nume prenume profesia localitatea varsta

Va multumim pentru colaborarea dumneavoastra !

ASOCIERI ÎNTRE FORMELE GEOMETRICE DE BAZĂ ȘI CULORILE PRIMARE, DE LA WASSILY KANDINSKY LA INGO GLASS



Forme geometrice în asocieri cromatice, care dezvoltă teoria Kandinsky după raționamentul lui J. Itten.



Forme geometrice în asocieri cromatice, care combină teoria Ingo Glass cu raționamentul lui J. Itten.



Lucrări ale artistului Ingo Glass, în Colecția Muzeului Mondriaanuis din Amersfoort (Olanda), alături de lucrări ale artistului Piet Mondrian și alți reprezentanți ai curentului artei abstracte geometrice (foto Ingo Glass, 2016).



Expoziții, dezbateri și întâlniri ale artistului Ingo Glass cu Ankie de Jongh-Vermeulen, director al Muzeului Mondrian din Amersfoort (Olanda), cu Eugen Gomringer teoretician al artei concrete (Elveția), cu Peter Volkwein directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt (Germania). (foto 2001-2005, Colecția Ingo Glass).

“În cadrul ultimelor sale grupuri statutare, artistul se preocupă cu fenomene ale psihologiei cognitive, cu formele primare ale cercului, pătratului și triunghiului, respectiv culorile elementare roșu, albastru și galben. În această privință Glass oglindește concepția a doi mari maștri ai stilului Bauhaus, și anume Johannes Itten, care în stilul formal al culorilor asociază pătratul cu culoarea roșu, triunghiul cu culoarea galben și cercul cu culoarea albastru, în mod asemănător cu Wassily Kandinsky, care vine cu soluții identice în ceea ce privește culorile, respectiv formele menționate, bazându-se pe temperatura culorii.

1919 BAUHAUS



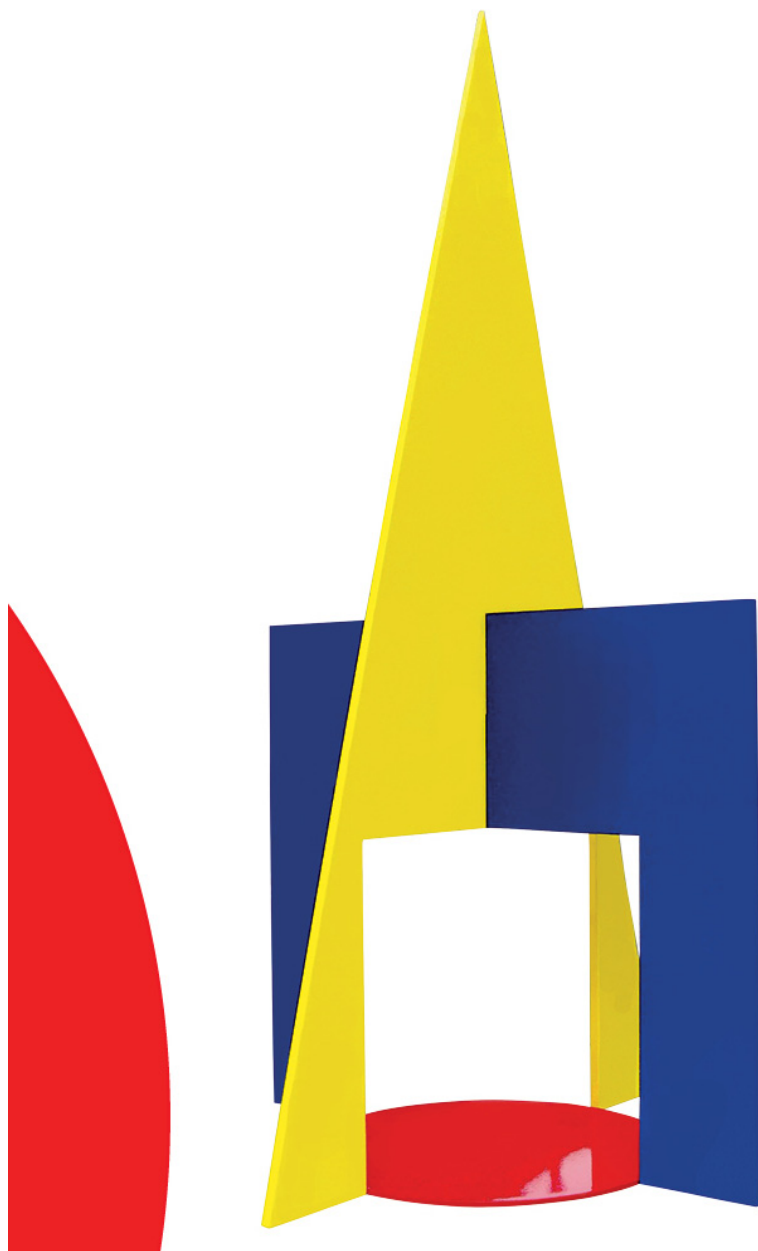
1989 INGO GLASS



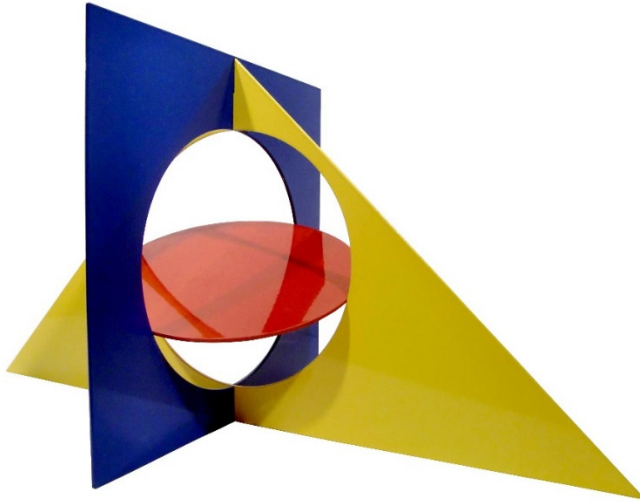
Ingo Glass pe de altă parte susține pe baza cunoștințelor din domeniul fizicii și experienței din cadrul psihologiei cognitive, în mod curajos teza conform căreia culoarea roșu este purtătoarea unei mișcări circulare exclusive a cercului, în mod corespunzător galbenul drept culoare agresivă corespunde formei agresive a triunghiului, respectiv albastrul drept culoare calmă îi corespunde pătratul cu aceeași caracteristică. Istoria artei va trebui să găsească cândva o dovadă referitoare la cine are dreptate”.

Să lasăm spiritului spațiu - să dăm spațiului spirit, 1998
Peter Volkwein, director al Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt

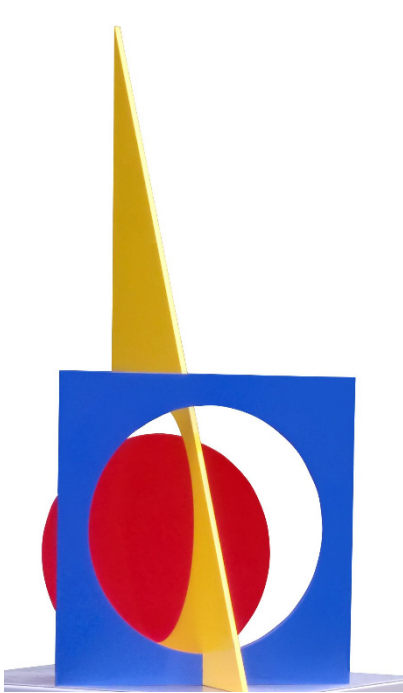
Din cuvântul lui Peter Volkwein, directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt, la expoziția artistului Ingo Glass de la Vaterstetten (Germania).



Ingo Glass – *Poarta Bauhaus*, aluminiu 10mm, 120x60x60cm, 2011.



Ingo Glass – *Ochiul magic*, aluminiu 6mm, 60x120x60cm, 2010.



1. Ingo Glass – *Cercul ca centru*, aluminiu 8mm, 120x70x60cm, 2011.



2. Ingo Glass – *Cercul liber*, oțel 10mm, 700x300x300cm, 1999.



Sculpturi ale artistului Ingo Glass în spațiul public: *Piramida Soarelui*, Galați, România, 1991, oțel 30mm, 13x7x7m.



Sculpturi ale artistului Ingo Glass în spațiul public: *Poartă spre Serbia*, Timișoara, România, 9x5x5m.