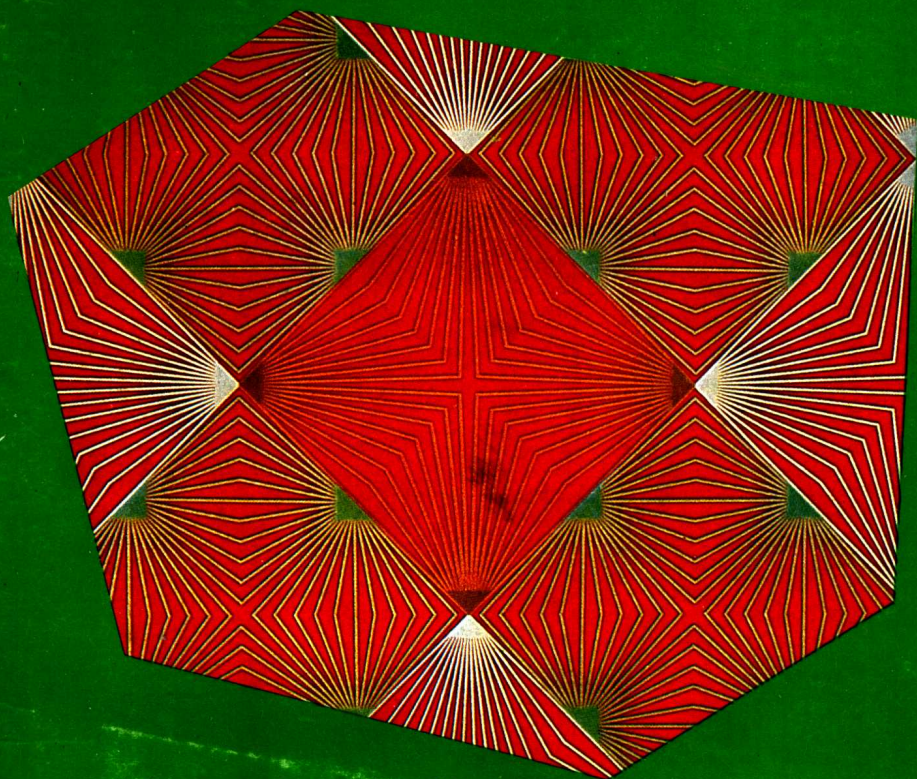




西里尔·贝雷特 著

光效应 艺术

上海人民美術出版社



光效应艺术 OP ART

西里尔·贝雷特著

朱国勤译

上海人民美术出版社

光效应艺术

[美]西里尔·贝雷特著 朱国勤译

上海人民美术出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

责任编辑: 卢杰 装帧设计: 杨利禄

全国新华书店经销 上海市印刷六厂印刷

开本850×1156 1/32 印张7 附图54幅 字数140,000

1991年6月第1版 1991年6月第1次印刷

导 言

流传着这样一段传闻——虽然它未必确实——1964年，当《时代》杂志的一位记者采访一个画家，问他是否认为自己是流行艺术家(POP Artist)时，这位画家回答说：“不，但你可以称我是个光效应艺术家(OP Artist)。”不管此事真假如何，但可以肯定“OP”(光效应艺术或视幻艺术的简称)这个名称首先是在1964年10月号的《时代》杂志上出现的。对这种新艺术，“流行艺术”这样的名称似乎也适用，但在实际上“光效应艺术”显得更为确切。“光效应艺术”这个名称及其风格立即广泛地流行开来。在批评家甚至艺术家自己意识到之前，光效应艺术在引诱公众的想象力方面显现出了它的独特性。然而这带来了一些不幸的后果。

其中的一个问题来自这个名称的多重意义。我们赋予艺术的一些名称，只告诉我们有关这类艺术很少的东西。“野兽派”就是个明显的例子，其他如“立体主义”，这个名称只表明了这种特殊艺术外表的一面。没有人会望文生义地认为立体派画家就是画立方体，或凡画立方体的画家都是立体派。但确有一种危险，人们会认为光效应艺术主要的甚至唯一的兴趣，就是制造光幻觉或光一视效果，或者每个和光效应效果有关的画家都是光效应艺术家。对本书附图表面的一瞥，会加深这方面的印象。然而，本书的一个主要课题就是

证明事情并非如此。如果找到一些不那么有倾向性或更含糊的名称——比如至上主义——问题也许不会搞得那么复杂。

光效应艺术这个名称在另一方面同样也被误解了。因为它提示人们这种艺术仅仅产生视觉心理学方面的反应。后者确实在这种艺术中要比在其他艺术中扮演更重要的角色，但它不是独一无二的角色。正如艾伯斯所说的那样：这种反应是心理的，并发生在视网膜这个全部视觉活动的终点后面。因为这同样的原因，时而被使用的名称“视网膜艺术”更会使人产生误解。威廉·西斯偏爱“知觉抽象”这个词，它虽然有包括心理学因素的优点，但并不比“光效应艺术”更精确，它太广泛了。由西斯在1965年组织举办的“富于反应的眼睛”画展，证明这个名称把很多不能严格称为光效应艺术的作品包括了进去。因而考虑到光的种种不足之处，光效应艺术这个名称阐明这种艺术的作用也许相当于任何一个词典中可找出的词。

我们把什么样的艺术称为光效应艺术？

光效应艺术没有易于阐明的特征使它明显地区别于其他艺术。人们总爱说：光效应艺术家做些什么，就命名什么！然而，这里确有充分的理由把一个画家称为光效应艺术家而不是别的什么画家。

首先必须阐明，这种艺术的一个明显特征是运用光效应效果。近年来这个领域中的科学研究有了很大发展，一些发现已成为定理。在第二、三章里读者会发现对那些光效应艺术家所运用的光效应效果的一些分析，并用心理学家和生理学家所使用的标题进行了归类。在这两个和以后的章节里，我将详尽地考察光效应艺术家做些什么，他们有那些共同点。

但是，在阐述光效应艺术家运用的效果之前，必须四顾和寻找这个艺术运动的发展根源。

目 录

导言.....	1
一 历史发展背景.....	1
二 光效应：黑和白.....	27
三 色彩的光效应效果.....	45
四 浮雕，活动物体，光.....	55
五 光效应艺术的共同特点.....	65
六 光效应艺术和其他艺术形式.....	79
七 光效应艺术在欧洲的发展及其主要人物.....	98
八 英国和美国的光效应艺术.....	130
九 关于批评的批评.....	145
中英人名对照简表.....	154

一 历史发展背景

因为全部画家都被认为和视觉效应有关，光效应艺术的历史发展源流可能要追溯到1950年以前的全部艺术史。然而，我们的探讨应该限制在那些对光效应艺术的发展作了准备并有直接影响的艺术家和流派，特别是那些被光效应艺术家所承认的，和他们的发展有一定联系的艺术家们。

可能有人会问，既然艺术家们经常在某种程度上意识到光效应，为什么光效应艺术没有早一点取得进展？对此，简要的回答是：只要绘画被认为是以形象描绘再现自然对象，绘画的要素——色彩、形体等等，并不单是为表现其自身的目的，任何对光或视觉特性的思考，只能是有助于具象绘画。所以，抽象主义革命是光效应艺术发展的第一步。正是这个革命，提供了光效应艺术发展的更直接的方向。这些，也正是我将要探讨的。

印象主义和后印象主义

大多数作者追溯光效应艺术的起源，是以透纳和印象主义作为起点。但我们可以，也可能追溯到更远，至少到德拉克鲁瓦。他们的贡献包括把色彩部分地从形体中解放出来，即在光线中形的解体。在这方面，光效应画家索托把透纳视为印象主义的先驱。他说：

“他想通过光线来表现固体和全部具象形体的完全消溶。透纳是最早的，也是最伟大的印象主义画家，……我认为他要比那些始终和具象形体打交道的印象主义画家更值得一提。事实上，在透纳之后，人们可直接地向纯抽象主义，向康定斯基发展。”

索托在这点上可能是对的。不管怎样，印象主义画家们对色彩和光越是有兴趣，他们就更加首先考虑对象的形体、色彩，和从对象反射而来的光。当然，我们不能一概而论。当莫内创作《鲁昂大教堂》、《睡莲系列》时，或是当瑟拉①画他的《埃菲尔铁塔》、《侧身模特儿》时，不管他们是否意识到，我们不能不从中看到超脱于自然物象之上而自我展开的光、色彩，以及建筑、植物和人们形体。印象主义和后印象主义所发现的、使他们画面明亮辉煌的技巧，比起透纳的成就，给予光效应艺术家一个更为丰富的灵感源泉。因此，有必要讲讲他们这方面的技巧。

人们曾谈论莫内以不可置信的胆识去提炼和分隔纯色，以表现具体而实在的空间的透明颤动。如果为这个技巧革命的起点定个日子，那会是1869年。在这年中，他和雷诺阿共同在沼泽地带工作。正是在此期间，他们抛弃了运用固有色，和以黑棕色作为阴影的手法，开始运用纯色、原色和它们的补色、对比色。科学家谢弗里沃研究的影响（这点已被德拉克鲁瓦所注意）是明显而肯定的。很久以后皮萨罗②写道：

“这点肯定是十分清楚的：如果我们没有以谢弗里沃和其他科学家的发现作指导，我们不会有很强的信心去探讨色彩；如果科学不给予我们提示，我们将不会分辨固有色和光的区别，以及补色、对比色等等。”

然而，印象主义画家对这些问题的掌握，正如人们所常常指出的，与其说是理论性的，更不如说是直觉的。正是瑟拉和后印象主义画家才系统地应用了它们。

瑟拉不仅对谢弗里沃的著作，而且对很多视觉理论的新发展都很熟悉。如查理斯·伯克兰的《艺术设计的法则》（1867）；欧格登·

① 旧译修拉。——编辑注

② 旧译毕沙罗。——编辑注

尼克拉斯·路德的《现代色彩学》(1879、法文译本1881);戴维·苏德伦的《视觉现象》。伯克兰的著作中包含了很多对谢弗里沃著作的参考和对德拉克鲁瓦作品的分析。瑟拉从中得到了色彩混和理论的启示。少量的不同色彩,如红和绿,如果从一定的距离外去观察,它们会互相强化对方并增加对比;如果是从很远的地方去看这些色彩,它们混合为一个共同的色彩。如果是红和绿,那便合为灰色。伯克兰用两个表格将它们形象地表现出来,这在光效应艺术的发展史上具有重大意义。第一个表格由几对互为补色的色块组成,第二个则由点,换句话说,由对比色组成周期性构成。路德同样也强调了运用彩色的线 and 点来产生色彩的混合效果,用类似色的渐变,如蓝绿、天蓝、绿蓝、绿去达到最强效果。他还注意到了在同样增加色彩的情况下,由光构成的色彩会提亮,而由颜料构成的色彩则趋于灰暗。他的研究要比谢弗里沃和伯克兰更科学。瑟拉愈来愈多地依赖于他的理论。

瑟拉没有立即完全地应用这些理论。在《光辉的菲梯》中视觉的空间混合并不是主要的特点。他运用了有规律的要素分隔,这后来被称为点彩派或分色主义。固有色——草的绿色、河的蓝色,被闪烁的光所分隔。蓝色笔触加在阴影中而桔黄色则复在光亮区域。但是,正如他在给费内伦信中所指出的那样,他在研讨“一个视觉绘画的公式”,一个系统的、科学的绘画方法。费内伦写道:“印象主义画家对色彩的分解进行着实验,但这种实验,他们是以一个十分武断的风格进行。乔治·瑟拉、卡米尔·路雷·皮萨罗、杜布瓦·皮耶和西尼亚克则相反,他们是一些科学而清醒地对点彩派风格进行实验的画家。”

这种色彩运用体系被称之为“点彩派”。它运用了和固有色无关的小色点,并由人的视觉将其混合起来,产生所需要的色彩效果。

瑟拉在他以后的一些作品中,应用了点彩派的技巧。作为创造一种新鲜和颤动的色彩的努力,这并不成功。小色点的混合,给予画面一个整体上的灰调子,这对表现一个雾景或海景来讲,相当合适,但却很难抓住在阳光下闪烁的物体。瑟拉作为一个画家而成名,不是因为他运用了点彩派的技巧。他运用的这种技巧对于艺术地使用纯色——这一绘画史上的重大发展,也没有特别的联系。正如罗

伯特·德洛奈所指出的：这种“小色点”只是技巧上的想法，不值得和色彩对比的法则相比较。它只是单纯的一种表现方法。瑟拉陷入了进退两难的维谷：为了成功地表现他所追求的辉煌色彩，他必须使他的色点象凡·高的晚期作品，特别是其自画像中所使用的笔触那样大。但这样的话，画面中的形象变得支离破碎，裂为小块，整个画变得半抽象；而为了保持画中形象，他必须使色点小得便于混合，这样又会使画面失去光彩。瑟拉在色彩和谐处理方法上的发展所具有的重要作用，除了在色彩对比上的突出成就外，还包括几乎是抽象地使用色彩，无视固有色。他不能按照他所想的那样，把以上这些色彩的运用和形象结合起来，用一种方法去调节色彩和形象双方。这虽然可能在纯色艺术的运用发展上是个损失，但却将引向获得另一方面，可能是更重要方面的成功。

通过后印象主义，特别是凡·高、马蒂斯和野兽派，德洛奈和康定斯基，对纯色运用（这最终引向光效应艺术）的探讨得以展开。然而，光效应艺术不仅仅只是涉及到色彩，同时也涉及到形象和结构。在后面的两个方面，光效应艺术一般讲来，是从蒙德里安的几何抽象主义和构成主义那里发展而来的。立体主义在这里只是起着间接的作用，即提供了新的思想上的开拓展望和引向抽象表现。立体主义的着重点和光效应艺术是不同的。另外，未来主义同样在理论上——通过对于运动的重要性的坚持，以及在技巧上和光效应艺术的直接的关系，也许是未来主义画家巴拉创作了最早的光效应艺术作品。

可以这样说，在1910—1920年的10年中，光效应艺术的基础已经奠定。这里只能对这个取得重大发展的时期（从光效应艺术的角度来说）作一个简要的概观。后印象主义、野兽派和立体主义的贡献必须省略。我将从奥弗斯主义开始，因为它和瑟拉和后印象主义的关系最直接。

奥弗斯主义或色彩交响主义

我们将要讨论的艺术家是罗伯特·德洛奈、索娜、皮卡比亚和库普卡。他们的立体主义形式被阿波利内尔冠之以“奥弗斯主义”或“奥弗斯立体主义”的称号。两个美国艺术家摩根·罗素尔和麦克唐

纳·莱特和他们关系密切，称他们的作品是“色彩交响主义”。

根据阿波利内尔的观点，使奥弗斯主义有别于其它立体主义的形式特点，是它的单纯统一。这是一种纯艺术。他指出，纯艺术是一个不借助人的视觉环境，而由艺术家自己创造出来的描绘新构成的艺术——我们称之为抽象艺术。德洛奈在默默中开始了纯色艺术的探讨，向一个全新的艺术迈进，象人们至今为止所希冀的那样，用绘画来表现音乐所体现的诗意。这将是纯绘画。在分析和综合的立体主义绘画中，我们能够或多或少地辨认出象酒瓶和吉他之类的形体。但在一些奥弗斯主义的作品中要进行这样的辨认，即使是可能的话，也是非常非常的困难。我们所发现的，只是色块和线的构成。

然而，奥弗斯主义画家很少达到这种单纯统一。他们的构图通常有一个形象支撑着。埃菲尔铁塔和飞行推行旋桨常常是德洛奈喜爱的题材。但他们沿着瑟拉的路线向着单纯统一奋进。德洛奈受了瑟拉的影响，他和其他一些奥弗斯主义画家熟悉谢弗里沃的同时对比理论。德洛奈并赋予他作品“并列主义”的名称。这个名称对立体主义画家，甚至对于德洛奈自己都有多种不同的意义，象意义的并列，不同形象在记忆中的并列，等等——这些对色彩的并列对比都是一个参考。

“在1912~1913年左右，我有一个想法：有这样一种绘画，技巧上依赖于色彩和色彩对比，但在它以后的发展中，人们会在其自身中突然地领悟和理解到并列对比的意义。我使用谢弗里沃的科学概念——并列对比来说明这一点。”

德洛奈意识到色彩的活动性质，以及比起立体主义和未来主义的技巧来，色彩所具有的更强的传达运动印象的能力。

“每样物体在运动（深度）中都可表现为色彩，这也就是我称为并列对比的表现构成。这里有色彩运动的全部强度等级：慢速活动的是补色，快速活动则为不和谐色。这不是立体主义和未来主义（画家们称他们为运动派）的那种可描述的运动。我所说的运动是实在的感觉——我不简单地叙述它们，它们是同时并列的，由对比而创造，但并不连续。

尽管对他的作品的这种解释在某些地方十分含糊（连续和同时并列对比之间的区别不太清楚），但对当代的光效应艺术作品可能是

合适的。而德洛奈自己所做的却和他这里所说的相去甚远。他告诉我们的：“以表现自身为目的色彩的第一萌芽”是在《城市之窗》（1911～1912）中发现的。在《太阳和太阳光轮》（1912）和《圆形的形体》（1912～1913）中，色彩的运用以旋转为基础：形象在一个富于活力而循环的色彩节奏中发展变化。在《布莱里奥的献礼》（1914）中，太阳光谱构成上的可变性是表现在一个同时并列对比的日光圆盘中。尽管画中的色彩很生动，但强烈的形体感觉阻碍了色彩象光效应艺术那样地颤动。1914年之后，德洛奈画中的形体变得更加确定。直到1930年，他一直反复进行具象绘画的创作。他的妻子索娜在1912年开始创作《紫色并列》，运用太阳光轮进行探索。她以一种几何绘画的风格进行抽象色彩的创作，远远超出了她丈夫的任何成就——尽管这不是完全朝着光效应艺术的方向发展。正如德洛奈本人所评论她的那样：

“因为有了索娜·德洛奈，我们才有了新艺术。这个艺术对过去无所负担，却揭示了我们这个世纪的特征。她发明的这个艺术，其每一部分都以1912年发现的色彩法则作为创作起点。在索娜这个时期的作品中，你会看到被称为并列对比的第一色彩要素，是这个色彩新艺术的基础和精髓。”

库普卡，他的抽象主义作品早于德洛奈，但和德洛奈的观点是一致的。他同样也受了瑟拉的影响，熟悉谢弗里沃的著作。在1913年10月的纽约时代杂志上的一个宣言中，他阐述了他的目标。这似乎是对阿波利内尔早些年所作的一个声明的重复，虽然不是完全一样。他扬弃了这样一种观点：艺术家必须追随自然中的形象和色彩而创作，因为只有自然中我们才能感知形象和色彩。他认为，建筑、音乐、语言，以及象飞机、机车那样的发明，虽然在自然中并不存在，却是由人创造的。他问道：“因而，为什么他不能在绘画和雕塑中独立地创造出他周围的色彩和形象？”他的目标，就是象创作音乐那样地创作绘画。他认为色彩从主要或辅从的方面来讲，都必定是关键。他进一步地补充道：“我仍在黑暗中摸索，但我相信我能发现在视和听之间存在的一些东西。我能象巴赫创作音乐那样，在色彩中创造出一个形象来。”

1910年和1911年创作的作品《夜景》中，可以看到库普卡进行

探索的痕迹。在以后的一年中，他创作的三个作品，把色彩自由而富于节奏感的运用，和音乐性的隐喻密切地结合在一起。这些作品中的《牛顿的色盘》，加入了德洛奈的光轮，显示了库普卡对色彩科学的兴趣。其他两幅是《斜面》(1912)和《在两种色彩中的不定形体》(1912)这些画面中的一些部分类似晚些时候洛斯的编排构成。库普卡不仅对色彩有兴趣，他同时还创作了纯线条的抽象作品(1930~1935)，其中的部分作品，特别是那些带有中心集聚圆圈的(1930~1933)，早于迪尚的《凸突浮雕》，很接近光效应绘画。

鲜为人知的美国画家斯坦顿·麦克唐纳·莱特和摩根·罗素的《并列色彩》非常接近奥弗斯主义的作品。罗素在1913年创作的作品，很象德洛奈的透明色轮，只是更抽象一些。同时期麦克唐纳·莱特的《并列色彩》也很抽象——甚至没有光轮或推进桨的暗示。尽管如此，画面的形象更有团块感，更接近立体主义——象涂了色的石头密密地堆在一起，从而在画面上抑制了色彩的颤动。

至上主义和辐射主义

于此同时，在俄罗斯也有同样的发展。这里的流派和主义层出不穷。其中和光效应艺术发展有关的是马列维奇和李西茨基的至上主义，以及和拉里奥诺夫，冈察罗娃·娜塔利娅名字联系在一起的幅射主义(又称四度空间主义)，至于这些流派中的另一个，构成主义——如果它不是光效应艺术的生产母体，也通常被视为是光效应艺术的一个直接先驱。以后我们在其他篇章中将对此进一步讨论。

马列维奇声称至上主义是“纯感觉艺术的最高峰”。正如奥弗斯主义那样，他扬弃了从自然中提取的具象表现主题。虽然，他承认它们在画面上的呈现可能并不妨碍一个作品具有很高的艺术价值，但这依靠的是画本身具有的情感，并且这也正是观众所寻求的最终事物。如果把伟大作品中的情感表现删去，人们将不再注意这个作品的存亡。只有排除了对象，也就是具象事物，纯粹感觉才能表达出来。马列维奇坚信原始的纯真艺术感觉已经被人类丧失了。“至上主义则是随着时间的消逝，对已被堆积起来的事物所掩盖的纯艺术的再发现，……感觉是一个决定性的因素，……在至上主义看来，艺术最终是一种非具象的表现”。

1913年,当马列维奇将一个黑色方块放在一个白色画面上时,他作了他认为是最纯的感觉表达。他对这个黑方块的意义作了相当矛盾的解释。在一个场合中,他说艺术的纯粹本质是体现在用铅笔涂黑的一个方块中,因为这是人驾御自然的最清晰的表达;在另一个场合中,在谈了至上主义把全部绘画浓缩到一个在白底色上的黑色方块后,他补充道:“我没有必要去发明任何东西。”他所讲的意思也许就是,人驾御自然的表现是自发的,而不是一种发明(“正是在这广阔无垠的夜空里,从我内心中感到,创造,就在这里”)。以下,是一段马列维奇对公众对于他的黑方形作品的反映的精彩描叙,值得详尽引证:

“1913年,当我拼命试图让艺术从具象物体的巨大阴影下解放出来时,我在正方块形体中找到了避难所。……批评家及和他们站在一边的公众,陷入了一种突然而来的哀伤中。他们喊叫道:我们所热爱的一切都已失去——我们处于一个沙漠中,面临的只是一个在白色背景上的黑色正方块。”

马列维奇的黑色正方形和后来在1918年画的在白色背景上的白色正方形(罗德琴科在同一时期创作了黑色圆圈的作品),对抽象艺术发展的影响如果不是直接的,也确实是深远的。作品的抽象性是大胆而明确的。对某些人来讲,这是抽象性的最彻底的表现——尽管他们已经看到了伊文斯·克莱因和Ad—瑞哈斯的单色画。当时在这方面没有尝试和探索。如果说,抽象法是光效应艺术发展的一个先决条件——即硬边的几何抽象形体平涂在画面上,而不是奥弗斯主义那样运用绘画笔触,那么马列维奇在光效应艺术发展中的地位应是显著的。但是,尽管马列维奇的作品为光效应艺术开辟了道路,光效应艺术家们却从根本上激烈地反对它们,马列维奇的作品给人的感觉是死气沉沉,其结局便是消亡。这些作品中画面和结构的结合没有活力。正如瓦萨尔利所指出的,马列维奇的黑方块作品到了最后,只是个没有戏剧的戏台。然而,不是全部光效应艺术家都持有同一观点。索托对此就有相当不同的想法:

“使我震惊的是这样的一种合成。通过在白色背景上再加白色,马列维奇告诉我们:让我们画得尽可能地光亮一些,让我们把光直接放到画布上,而不需要通常表现光的物体之间的中介物。这是伊

维斯·克莱因在他的单色画中所探求的同一课题，他抓住了真实并将其置于画面之上。他给予我们的，是个真实的艺术形象，而不是自然主义画家所显示的那些东西。”

这些话是否确实表达了马列维奇的意图无关紧要。对索托来讲，马列维奇的作品对光效应艺术的发展具有一种促进作用。而索托本身则是光效应艺术的一个先锋。

辐射主义可能被索托解释为是一种自然主义地表现光而不是仅仅将它放在画布上的尝试。这至少在观念上，离开索托自己关于物象精神化的想法不远。正如拉里奥诺夫指出的那样，这是一种尝试：“在不同物体上反射、运行的光线中创造空间形体。”它必须给人一种在四度空间中“感觉超越时空”的印象。它应当这样地呈示在我们眼前——呈示在一个光源和截断光运行的物体之间的假定有限空间中。

拉里奥诺夫自从1909年的伦敦展览会上看了透纳的作品之后，就对这个问题产生了兴趣。他对他所学到的东西的尝试运用，使他在1910年，先于马列维奇走向了抽象的创作道路，尽管还带着些犹豫和谨慎。但是，虽然他和冈察罗娃·娜塔利娅象光效应艺术家那样使用对比色彩的线条，可他们从来也没有真正成功地创造出那种他们所追求的明亮空间。就象许多他们的同代人，他们的探求太直接，太缺乏想象了：只是画一些象光线辐射那样的线，而不是用一种方法去传递给观众光线颤动的印象。辐射主义，就象当时的很多观念，具有很高的理论水准，但是缺乏实现其目标的技巧和方法。

由于辐射主义对抽象色彩对比的探求和至上主义对几何形体在画面上平面处理的研究（不是那种无明确外形的笔触、色迹和含糊的线条），早在1913年，构成光效应艺术的要素已经形成。同时，这些要素的一部分也出现在新造型主义的几何抽象作品中。这点完全值得一提：因为没有人能比蒙德里安——新造型主义的领导者，对光效应艺术具有更大的影响。

新造型主义

不象至上主义和辐射主义，蒙德里安在抽象画方面的进展和探索是循序渐进的。他不象前者，用一种唐突的方法扬弃自然和自然

主义的表现。自然，特别是自然的形体，在一段时间内（1911～1918），在他的画中似乎在缓慢地减少，而并非突然消失。蒙德里安是在对最普遍的自然进行概括后，才达到创作抽象画这一步的。他写道：“艺术的课题，是表达具有清晰形象的真实，……形体的特殊使纯粹的真实含糊不清。”因为这个原因：

“新造型主义不能运用自然形式或具体的具象表现，因为它们总是在有限程度上显示着普遍的本质，或至少使之隐蔽在其身后。新造型主义同样也不能运用显示出自然形体和色彩特征的事物外表。相反地，它必须从抽象的各种形式和色彩中，即直线和明确的原色中找到表达方法。”

蒙德里安在艺术史上是个十足的柏拉图！

然而，在20年代里，蒙德里安终于找到了一种纯抽象的表现形式：在平面上相交的黑色线条和纯色块。这些结构不是人们所想象的那样，缺乏生命力和静止的（和蒙德里安有联系的“新风格”画派中的另一些画家，他们的作品有时是那样的）。这些结构处于一种紧张的状态中——力量的均衡和要素的对比——垂直线对着平行线，白色对着黑色。虽然在感觉上这种冷静的构图和光效应艺术的骚动和迷乱截然相反，但在很多方面，它们之间的界线不是很明显。尽管基本的目标不同，可蒙德里安在他创作生涯中有三段时期非常接近光效应艺术。这三段时期，我认为是1914年到1917年创作小十字系列时期；1917年到1918年创作菱形画面和线格子时期；以及在他逝世之前，1941年到1944年，把黑色线变为彩色线，创作《纽约城》和《胜利进行曲》系列时期。有意思的是，在这最后的时期内，蒙德里安恢复使用菱形的画面。

光效应艺术画家们很欣赏小十字形状，尽管它们只是码头、大海和教堂正面的抽象性的再现（《线的构图》图1）。吸引光效应艺术画家的是这种表现方法上的彻底单纯化，而他们自己正是在探求用最简单的方法去表现最强烈的效果。索托表达了他对这些画的理解。他写道：

“我对自己说：在这里，他把世界概括为两种符号，……他的作品不是平衡而欢快的表面色块并列，而是用尽可能简约的图形表现方法去综合真实世界的对比力量。”

不象1941年之前蒙德里安的大部分作品，这些作品还具有一种视觉上的闪烁感。在凡·德·莱格具有一些小短线的构图中(1918)，和范·杜斯堡的《俄罗斯舞蹈家》中，或多或少地也存在着同样的感觉，蒙德里安的菱形作品，举个例子，象《菱形和灰线》(1918)是那些最早的线周期性构成中的一个。但是，主要是那些稍后一些的作品启发了光效应艺术家。他们发现，在《百老汇舞曲》(1942~1943)和《胜利进行曲》(1943~1944，菱形，并且右边未完成)中，垂直线和平线分散成对比的色彩区域，画面上的视觉颤动感，至少在最初的阶段上，正是他们自己所寻求的东西。瓦萨尔利认为蒙德里安在“得道成仙”的同时，也走向死亡。“他的作品虽然漂亮，但不断地重复，令人有些厌倦”。这些作品所潜藏的东西在美国人那里重新获得生命。索托写道：

“蒙德里安的最后一些作品——《胜利进行曲》——瞧这些光！人们在这里可以看到绘画中（光和色彩）颤动的起始！我感到他在纯运动绘画方面突然地向前跃进了一步！通过光效应的方法，……他使形象在光——视觉的效应中活动。”

康定斯基

如果不对康定斯基进行评述，那末对光效应艺术发展背景的探讨将不是完整的。但是，和奥弗斯主义、至上主义和新构成主义相比较，康定斯基对光效应艺术的影响要更简单一些。他确实是在1909年就开始运用强烈的色彩团块进行半抽象构图，但直到1914至1921年到了俄罗斯后，他才开始了几何绘画的创作。即使是这些作品，也缺少一种作为马列维奇和蒙德里安作品特征的单纯（这种特征在奥弗斯主义作品中在一定程度上也存在着）。只有康定斯基包豪斯时期创作的作品，象《方块》(1927)，和光效应艺术才有直接的联系，尽管它似乎是一种游戏。如果他在这方面的观点表述在《论艺术的精神》中，人们一定会发现并看到其直接的影响。瓦萨尔利说道：“通过他丰富异常的作品和大量的有着奠基性意义的著作文章，确立了他作为这个最伟大的造型艺术探索时期创始者的地位。”

这本书对整个欧洲的抽象艺术的发展具有深刻的影响，它以特定的方法概括和表述了在当时广为流传的很多观点。康定斯基所说