

EL REBOBINADOR



Op Art: cuando las formas bailan, el ojo crea

La primera vez que el término *Op* (de *optical*, óptico) se aplicó a lo artístico fue en 1964, en una crítica de la revista *Time*. Los quisquillosos pueden pensar que decir Op Art es un pleonazgo, porque todo arte plástico es visual, pero el nombre de esta corriente se debe a que sus artistas acentúan en sus trabajos, y sobre todo en la recepción que esperan de ellos, algunos fenómenos perceptivos visuales, ciertos efectos ópticos.

Entre sus fuentes destaca la llamada *teoría de la pura visibilidad*, de amplio desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX a partir de los estudios de Fiedler, quien concedía al ojo una actividad formativa, estructurante, de la realidad. Escribió que la actividad de las manos era dependiente exclusivamente del ojo, que el artista expresa su mundo de formas por medio de y para el ojo y que, terminando de ser redundantes, *el arte es el idioma del ojo*. Presentó, en definitiva, la actividad plástica como continuación formativa del proceso visual.

Otra fuente teórica básica en el Op Art la encontramos en la fisiología y la psicología de la percepción, y, en este sentido, podemos considerar como antecedentes históricos del movimiento a los neoimpresionistas y su interés por los diversos estudios sobre líneas y colores (Chevreul, Ogden Rood, Sutter...).

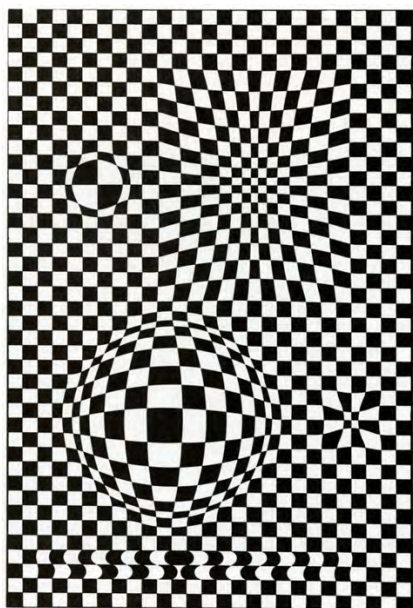
En el uso sistemático del color por parte de los neoimpresionistas y en sus pinceladas divididas se atisban los elementos que dan forma a las microestructuras de repetición de los autores del arte óptico. Su técnica es metódica y científica, se acerca a un proceso formativo racional opuesto al instinto impresionista.

El orfismo de Delaunay y Kupka también desarrolló esa tradición neoimpresionista prestando atención a la teoría del contraste simultáneo, y Delaunay incidió asimismo en la concepción de la pintura como arte de la visibilidad.

Y las referencias van de oeste a este: la aparición de formas geométricas planas en el arte óptico se debe a la influencia del suprematismo de Malevic; la simplicidad de los medios, sin duda, a Mondrian.

Muchos expertos, sin embargo, consideran al futurismo como el referente más explícito del Op Art. Giacomo Balla manejó estructuras de repetición en algunas de sus obras figurativas de 1912 y en su serie *Compenetraciones*

iridiscuentes, algo posterior, y también entre los creadores de la Bauhaus encontramos algunas estructuras que anteceden las típicas de obras ópticas; es el caso de trabajos de Josef Albers o Itten. También podemos destacar la influencia de Max Bill y Lohse por su empleo de la repetición de elementos simples, series, módulos, colores complementarios, etc.



Víctor Vasarely. *Vega*, 1957

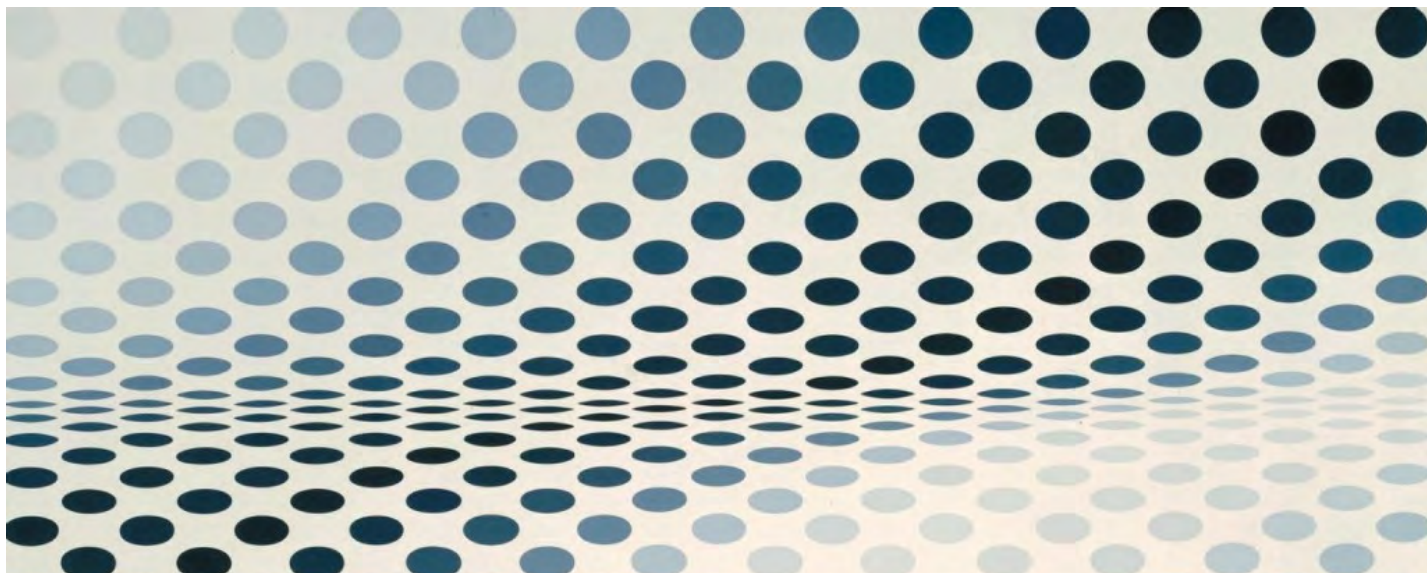
Si tuviésemos que hablar de padres del Op Art tendríamos que referirnos, seguramente, al propio Albers y a Vasarely. El primero recurrió a la repetición del cuadrado y a su variación cromática a partir del concepto de interacción; el húngaro, tras estudiar en la Bauhaus, trabajó con geometría ya en 1953.

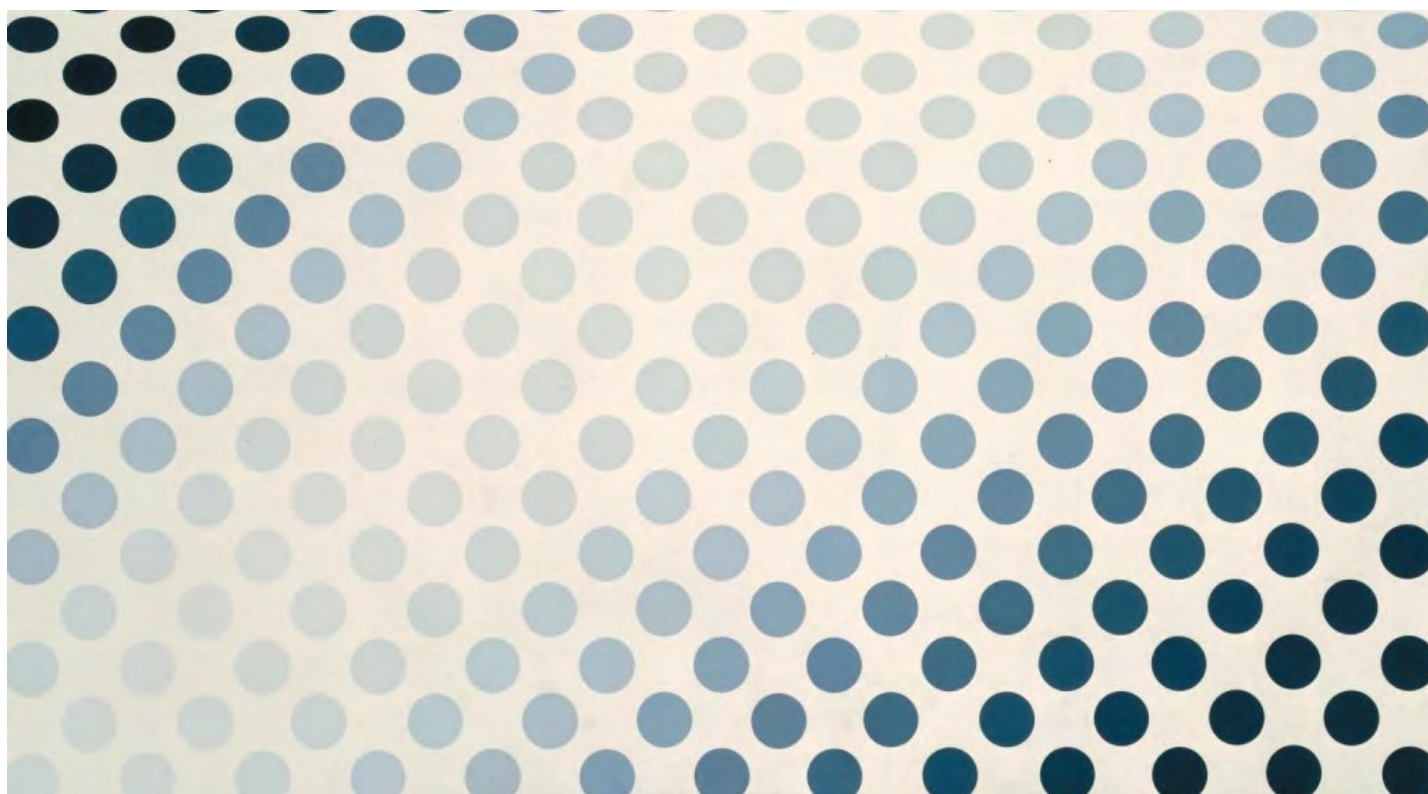
El Op Art se afianzó progresivamente con el renacimiento del constructivismo y tuvo como punto culminante la exposición "The responsive eye", que se presentó en 1965 en el MoMA. También cosechó mucha atención en la Bienal de Venecia y en la Documenta de Kassel tres años más tarde.

Aunque se ha cultivado tanto en Europa como en América, podemos hablar del arte óptico como una tendencia fundamentalmente europea, que, en su reacción ante el informalismo, fue paralela a la nueva abstracción americana; de hecho, Marchán Fiz la considera una modalidad de la abstracción geométrica. Tuvo su apogeo en esos años transcurridos de 1965 a 1968.

En la selección del repertorio cromático y formal encontramos algunas diferencias entre Europa y Estados Unidos. En América se dio una mayor preocupación por el color, atendiendo la tradición cromática de la escuela americana a partir del expresionismo abstracto; mientras que la fuente directa del Op Art europeo fue el neoconstructivismo, que restringió el repertorio material y la complejidad cromática. No fue rara la bipolaridad blanco-negro (Vasarely, Bridget Riley, grupo de París) y, cuando se da complejidad cromática, el color se subordina a la composición de carácter constructivo, quedando determinado por formas y líneas. Siguiendo los pasos de Delaunay y Vasarely, color y forma tienden a diluirse.

Las obras ópticas tienen su base en estructuras de repetición entendidas como *supersignos*: reflejan estrictamente un orden estructural. Suelen componerse de sistemas seriales, apoyados en la repetición de elementos o *infrasignos* lineales o cromáticos. En esos sistemas seriales es habitual la presencia de microelementos importantes en las relaciones de la obra con el espectador y en la producción de efectos ópticos, por ejemplo, los cuadrados de Yvaral, las líneas de Riley, los puntos de Mavignier...



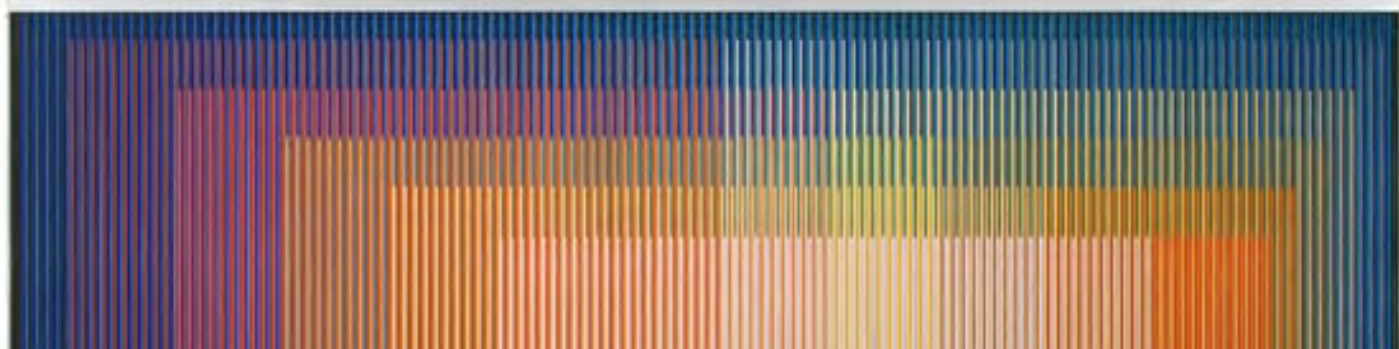


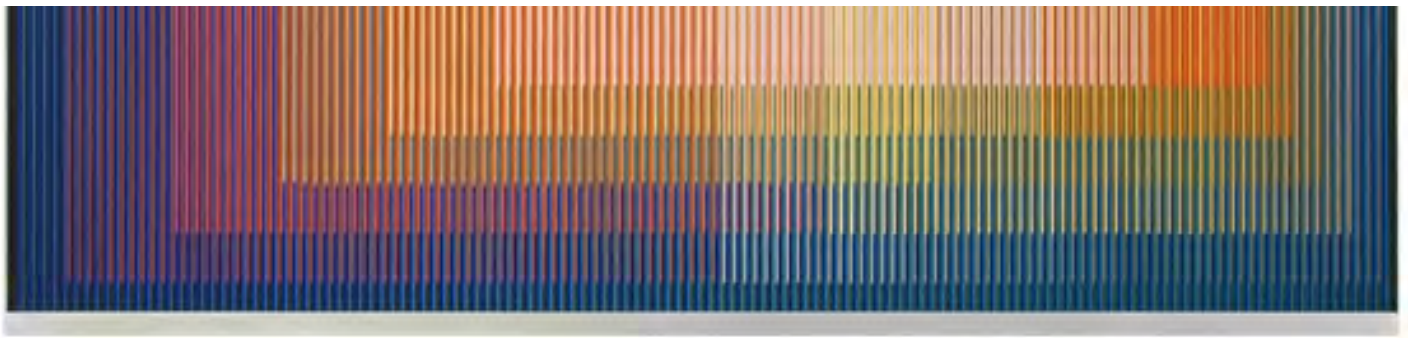
Bridget Riley. *Hesitate*, 1964

En las relaciones entre unos y otros componentes mandan la geometría y las matemáticas: los signos singulares se repiten conforme a regulaciones medibles y comparables y las estructuras seriales dan lugar a la redundancia entendida como repetición en el espacio, con o sin variaciones, de un mismo *infrasin*: una línea o un color repetidos.

Tanto las estructuras de repetición como la aparición de microelementos favorecen que las obras de arte óptico sean espacios polifocales con puntos de gravedad. En un camino opuesto al de De Stijl y próximo al del suprematismo, estos trabajos se abren hacia animaciones espacio-temporales de los volúmenes y los planos. De este modo, se cuestiona la clásica división entre pintura y escultura; Vasarely trabajó en ese sentido desde 1954, y después lo hicieron Jesús Rafael Soto, Tomasello, Cruz-Díez, Yvaral y otros. El relieve en el Op Art altera los problemas de iluminación y genera numerosos efectos ópticos.

Las obras ópticas existen menos como objetos estables que como generadoras de respuestas perceptivas. Pueden bailar, parpadear... las formas se vuelven inestables, se resisten a ser apresadas de un modo definitivo





Carlos Cruz-Díez. *Psychromie 625*, 1973

Tras estos planteamientos, subyace una estética basada en la racionalidad, el carácter analítico y científico, previsible e impersonal, revalorizándose, aunque tímidamente, la noción del arte como técnica. A la hora de relacionar lo que hemos llamado *infrasignos* para dar lugar a *supersignos*, los artistas ópticos recurren a la combinatoria, la simetría y la estadística, sobre todo a la combinatoria y la simetría.

La primera está presente en las permutaciones de Vasarely, en algunas obras de Morellet y en la interacción cromática, muy presente en la creación americana desde Albers. Cuando hablamos de permutaciones, nos referimos a las posibilidades existentes dentro de una cantidad dada de signos de transformar su sucesión mediante un cambio.

La simetría afecta a las relaciones de situación de cada elemento y permite cambiar ordenadamente el lugar de los signos. Es el sistema predominante en las estructuras ópticas de repetición sobre las que teorizó Klee. Destacan las operaciones de traslación y rotación y también las simetrías de inversión o reflejo.

Si en el minimalismo se iniciaba una tendencia de mayor atención al proceso respecto al objeto, el Op Art está aún muy apegado al objeto y es sensible a los efectos ópticos que ha de suscitar en el espectador.

Ya dijimos que la denominación de arte óptico se debía a que hablamos de un movimiento centrado en códigos científicos de la óptica y la matemática. Las obras adscritas a esta tendencia provocan una gama de ilusiones y efectos ópticos amplia según su complejidad y estructura. Hay que tener en cuenta que los efectos ópticos se refieren a cualquier tipo de ilusiones y que estas remiten a toda percepción visual de las relaciones espaciales u otros atributos que el sujeto percibe o interpreta de forma distinta a las relaciones físicas entre los estímulos objetivos que produce la percepción.

Hay que mencionar el valor del blanco y negro: la mayoría de los efectos ópticos pueden lograrse con estos dos colores, que suelen ser también los más dinámicos y provocativos. También las estructuras periódicas de círculos concéntricos, que originan el *fenómeno de la cascada*, ya conocido por Aristóteles: es el movimiento ilusorio producido por la adaptación del *sistema imagen-retina*. Se recurrió también, a menudo, a las irradiaciones luminosas, al entrecruzado de franjas, las transparencias, las estructuras vibratorias, el contraste simultáneo de colores (en el que cada color modifica a los demás en la dirección de su propio complementario) o al contraste sucesivo y mezclado, habitual en Albers y Riley.

Frente al espectador, casi todos estos efectos y fenómenos se reducen al *movimiento aparente*: a la percepción de movimiento cuando se exponen estímulos estáticos. Esa provocación visual es decisiva, porque exige del espectador una participación activa y, a veces, una manipulación de los propios elementos de las obras, como ocurre en algunos trabajos de Stein, Munari, Agam o Francisco Sobrino.



Francisco Sobrino. *Sin título*, 1989

Las obras ópticas existen menos como objetos estables que como generadoras de respuestas perceptivas. Pueden bailar, parpadear... las formas se vuelven inestables, se resisten a ser apresadas de un modo definitivo y tienden a traspasar los umbrales ópticos de adaptación. En ocasiones, su visión incomoda: el ojo no puede permanecer pasivo; se ve obligado a realizar actos sucesivos de respuesta perceptiva al estímulo.

En el Op Art se integran activamente tiempo y movimiento: el primero, porque de la duración del tiempo de fijación en una obra dependen las distintas versiones visuales que podemos sacar de ella y toda obra necesita un tiempo mínimo de contemplación (activa) para esperar una reacción estética ante ella; el segundo porque casi todas las ilusiones y efectos ópticos se reducen a ilusiones de dinamismo, siempre aparente, claro.

Una respuesta a "Op Art: cuando las formas bailan, el ojo crea"