



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

VASARELY

1999

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



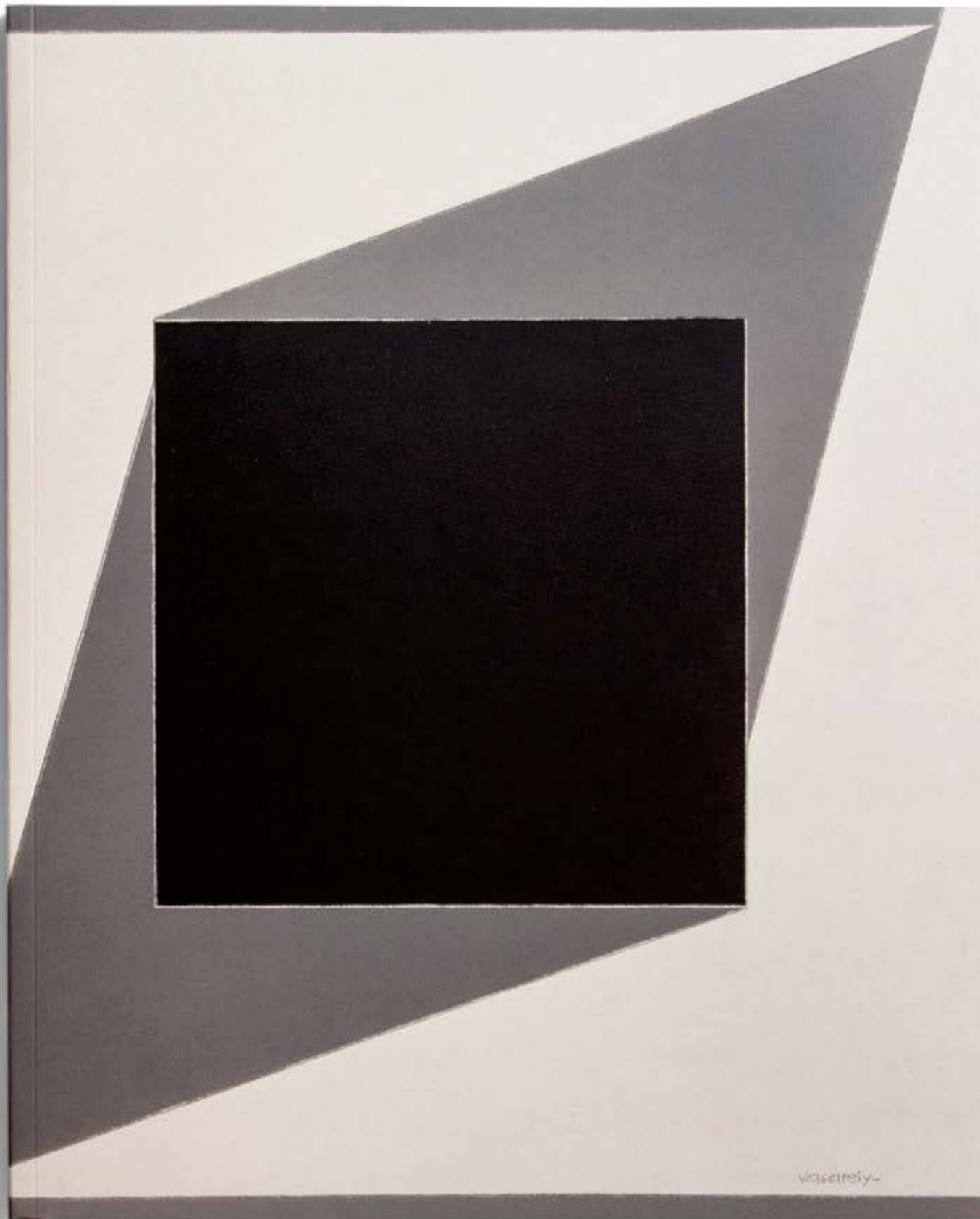
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

Castelló, 77 · 28006 MADRID

www.march.es



visually-

VASARELY



Víctor Vasarely, 1966.

VASARELY

14 Enero - 23 Abril 2000

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
PRESENTACIÓN	5
VASARELY:	
Por Werner Spies	7
Vasarely antes de Vasarely	9
Los trabajos hasta 1948	20
Período Denfert	35
Período Belle-Isle	41
Período Gordes-Cristal	43
Fotografismos	49
Blanco-Negro y Cinética	52
Folclore Planetario	55
Permutaciones	61
Homenaje al Hexágono	68
Copia múltiple y escultura	70
Perspectivas.....	72
OBRAS	77
BIOGRAFÍA	
Por Michèle-Catherine Vasarely	134
CATÁLOGO DE OBRAS	138

Cubierta: *Hommage à Malévicth* (Homenaje a Malévitch), 1953.

Con la colaboración de **IBERIA**

La Fundación Juan March ofrece esta exposición del pintor Víctor Vasarely (Pècs, 1906-París, 1997). De origen húngaro y nacionalidad francesa, Vasarely es considerado una de las figuras cruciales y principal teórico del arte cinético y del Op-art (arte óptico). Vasarely, cuya obra se halla presente en las colecciones de los museos de arte moderno más significativos, ha gozado de una gran popularidad tanto durante su vida como en la actualidad. Su arte, como él expresó en varias ocasiones, fue concebido para llegar a todo el mundo, un arte social accesible a todos.

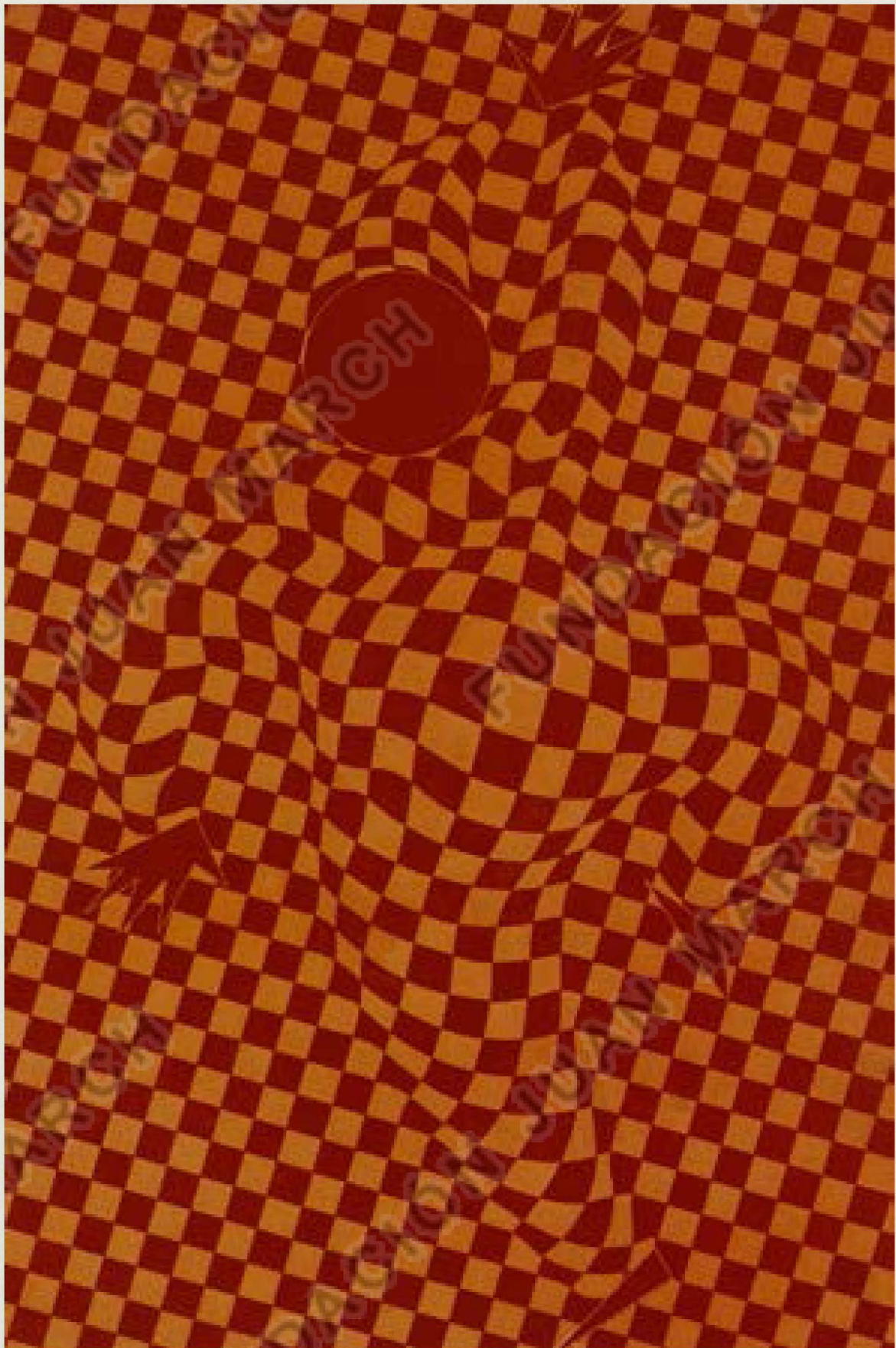
En sus primeros estudios artísticos en Budapest, su ingreso en la Academia Műhely, basada en las enseñanzas de la Bauhaus, resultó ser definitivo para su carrera y así se demostró años más tarde. En 1930 Vasarely se instala en París, donde se convierte en un reconocido artista gráfico de publicidad. En el transcurso de los años 40 decidió consagrarse a la pintura. Estos primeros años representan, como él expresó, el período de las "rutas falsas", encontrándose en ellos alguna obra surrealista que indica el efecto de las vanguardias de la época en París. En su búsqueda artística pronto se decantó por la abstracción geométrica, que le permitió una investigación meticulosa de la perspectiva, del movimiento y de los efectos ópticos, siempre dentro de un sistema perfectamente estructurado. Su arte es un arte científico y a la vez pedagógico donde a través de sus teorías y del descubrimiento de la unidad plástica, compuesta por dos elementos geométricos que se adaptan el uno al otro, se combinan y permutan todas las formas posibles. Vasarely inventó entonces su alfabeto plástico, donde la combinación de estas unidades, que a su vez juegan con el color y la luz, producen el movimiento que aparece sobre el plano y dan lugar al estudio de las múltiples alternativas en el espacio.

Esta muestra reúne un total de 47 obras, entre pinturas y dibujos, realizadas entre 1929 y 1988, en las que encontramos una amplia representación de las sucesivas etapas de Vasarely, destacando los períodos Denfert, Belle-Isle y Gordes-Cristal, que constituyen el punto de partida para la obra que desarrollaría posteriormente. En esta selección de obras hemos contado con el asesoramiento de Werner Spies, director del Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou de París, autor también del ensayo para el catálogo, a quien agradecemos su valiosa colaboración. Expresamos también nuestro reconocimiento a la Sra. Michèle-Catherine Vasarely por su generosidad e indispensable ayuda en la organización de esta muestra. Asimismo es de destacar la colaboración de Javier Maderuelo, Profesor titular de la Universidad de Alcalá.

Deseamos expresar también nuestra gratitud a las siguientes personas e instituciones por su generosidad al prestar obras para esta exposición: Musée de Grenoble y su director, Prof. Serge Lemoine; Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam y su director, Sr. Chris Dercon; Vasarely Múzeum de Budapest y su directora adjunta, Sra. Lilla Szabó; Colección Renault de París y su conservadora, Sra. Ann Hindry; Galerie Hans Mayer y su director, Sr. Hans Mayer, Galerie Lahumière de París y su directora, Sra. Anne Lahumière, Colección Banco Sabadell, Colección André Vasarely, Colección Yvaral y otros coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la presentación de esta exposición primero en Madrid y a continuación en las Islas Canarias, la Fundación Juan March desea expresar su sincero reconocimiento.

Madrid, enero 2000



2. ARLEQUIN, 1935

VASARELY

Werner Spies, Director del Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París.

Ha reinado mucha calma en torno a Víctor Vasarely en las dos últimas décadas. En la mayoría de los casos, los museos han retirado sus obras. Hoy día casi nadie es capaz de hacerse siquiera una idea de la gloria, del convulsivo efecto y la presencia omnipotente que tuvo este distinguido y fecundo artista. En su gran taller de Annet-sur-Marne, organizado como un laboratorio, las visitas ilustres hacían cola para entrar. Cibernética y computador eran palabras que pertenecían al vocabulario cotidiano. En el estudio se hablaba de investigación y de prototipos; allí tenían lugar discusiones en las que matemáticos, físicos, médicos, políticos y etólogos llevaban la voz cantante más que los exégetas del arte. La investigación que cultivaba Vasarely en aquella época es una investigación que propone tentativas de solución. Pero no se trataba de la respuesta óptima y definitiva, y tampoco del gusto subjetivo. Todo se hallaba en franca oposición a una metafísica del arte que se obstinaba en la pintura sobre madera. Vasarely escrutó soluciones prácticas para el arte. Trató de incorporarlas al cuadro, al museo, a la figuración y la arquitectura. No es de extrañar que su mayor éxito coincidiera con los años de presidencia de Pompidou. La fe de Pompidou en la modernidad y el tecnicismo, su arriesgado deseo de hacer de París una metrópolis moderna mediante intervenciones frescas y aemocionales, convirtieron temporalmente a Vasarely en un artista urbano. Por aquel entonces Vasarely proyectó su idea de una ciudad multicolor, de un folclore planetario cuya decoración aumentadora de la percepción debía iniciar la estetización de la tristeza de la producción en masa y los bloques de viviendas de alquiler. Algunos de los encargos que realizó (Caracas, Essen, París, Bonn, Jerusalén, Grenoble) se encuentran entre lo mejor que cabe enumerar en el ámbito de la integración de arte y arquitectura. Participación, múltiples, reproducibilidad, las definiciones que el propio Vasarely difundió en sus sencillos textos, fueron las decisivas palabras de provocación con que por aquel entonces operaban los neoconstructivistas y los artistas del Op-art (arte óptico). Pero ninguno consiguió ponerse tan brillantemente al servicio de una ideología estética como Víctor Vasarely. Sin lugar a dudas, para este oriundo húngaro supuso una ayuda el hecho de operar en un país que desconocía casi por completo la Bauhaus y el constructivismo. El París de la posguerra era

extremadamente sensible a este arte fresco y calculado. Porque la forma en que Vasarely iba deduciendo paulatinamente su sistema estético, la forma en que, en analogía con el cubismo de Picasso, Braque y Gris, seguía intentando llegar de la observación de la naturaleza a la estilización, no sólo agradaba el espíritu francés, sino que parecía ser una posibilidad lógica de preparar un giro hacia los cuadros tectónicos. El vínculo entre observación de la naturaleza y proceso de abstracción se hizo palpable sobre todo en las *suites* tempranas. Las variaciones sobre los temas Gordes, Belle-Isle, Cristal o Denfert mostraron cuán sensorialmente trató Vasarely de agotar las virtualidades de un cubismo descriptivo y colorista que ya había apuntado Juan Gris. Desde un principio el artista operó en series. Y al hacerlo logró ir escatimando siempre nuevos efectos a la permutación de las formas. Este proceder en modo alguno era sólo retrospectivo. Porque las paráfrasis sobre las fisuras en las paredes del metro de la *suite* Denfert mostraron que Vasarely también meditaba con extrema precisión sobre la nueva magia de las cosas de un Dubuffet o un Francis Ponge, para quienes las lesiones que el azar infería en las paredes o las pieles implicaban un mensaje poético. Estas sensibles observaciones que encontraron cabida en la obra ayudaron durante mucho tiempo a preservarla de la fijación estereotipada. Porque si Vasarely medita sobre Malévitch o Mondrian, es para buscar y encontrar sus propias respuestas. Lo que él propone y desarrolla tiene un efecto cartesiano, moderado, y encaja dialécticamente en el tiempo de la posguerra, que se había cebado en sus gestos informales y en la subjetividad. Establece una vía media entre lo inefable, lo transóptico, que quisieron expresar Manessier, Soulages, Vieira da Silva. Una vía media basada en figuraciones que se mantenía alejada por igual del contenido complejo y de la arbitrariedad decorativa. El arte de Vasarely vive de la auto-observación. Muy pronto tiene claro que el éxito de las series Gordes o Cristal en último término no podrá ir más allá de la reedición del arte neoplasticista. La visión *gestáltica*, que permanece ligada a la organización asimétrica del cuadro, lo perturba. Él busca una respuesta más radical. Por amor a ella está dispuesto a renunciar a cualquier referencia objetiva concreta. Una mirada a la evolución de la obra es concluyente al respecto: lo topográfico como tema va desapareciendo paulatinamente de su obra, siendo sustituido por una poesía de la ciencia y el conocimiento. Esta poesía conduce a la idea de una globalización del lenguaje artístico que parece extraña a la Escuela de París: «El hombre erudito no se contenta con ser conmovido por algo. Intenta analizar esa sensación, interpretarla. Sustituye progresivamente el contenido e incluso la conformación

espontánea por un arsenal de estructuras objetivas que el observador puede vivir espontáneamente». Pero también se extravían lo manuscrito y la factura. Vasarely crea prototipos. Hoy esto puede movernos a esbozar una sonrisa, pero los años sesenta poseían sus prestigiosos argumentos para esta declinación de la subjetividad. Baste recordar las palabras de Paul Valéry, que aportaban su fundamento intelectual: «Al igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica se han convertido desde hace mucho tiempo en una práctica casi inadvertida, estaremos provistos de cuadros o secuencias sonoras que se acomodarán a una pequeña maniobra y nos abandonarán igualmente». El artista fundamenta cada vez más la manifestación de su obra en condiciones perceptuales generales del ser humano. El reflejo visual es más fuerte que la reflexión. Esta búsqueda de mezclas ópticas eficaces le conduce en los años sesenta a sacrificar todo a lo que él consideraba el destino de su evolución: el alfabeto plástico. Vasarely lo restringe a formas estereométricas simples. La relación en que forma y fondo se encuentran mutuamente quiebra la redundancia. A fin de cuentas todo vive del color; porque la multiplicidad de variación de las gradaciones cromáticas vivifica la versión individual del cuadro. Muy poco de todo lo que se ejecuta en gran formato es trabajo de su propia mano. Es un arte que desearía terminar sin refinamiento. Su calidad es su comprensibilidad, su sencillez, que trata de arreglárselas sin problemática estética ni reflexión. El ojo ve lo que ve, el ojo se ve a sí mismo al mirar. Pero incluso en este tardío arte fresco, que un Vasarely-Mabuse *outsider* (independiente) parece sacárselo de la cabeza como un producto ya terminado, flamea perennemente esa poética sensible, ese romanticismo interestelar y corpuscular que creyó tener que sacrificar en pro de su mensaje universal. ¿Qué hay de la gloria de Vasarely? Retrospectivamente, a buen seguro observaremos con otros ojos la profunda caída de un artista a cuyos pies se rindieron un día los dioses y el mundo. Pues sin lugar a dudas es víctima de su propia generosidad. Tanto esplendor y miseria claman por un examen crítico, por su rehabilitación.

Vasarely antes de Vasarely

Víctor Vasarely es el autor de nuestra época que busca como ningún otro soluciones prácticas para una configuración, para una reconfiguración de nuestro espacio vital. Si tratáramos de reducir a una fórmula sencilla lo que pretende Vasarely, podríamos afirmar: Vasarely intenta redimir a la sociedad por

el arte y al arte por la sociedad. Lo que le importa es el justo medio. Este justo medio reposa sobre configuraciones que se mantienen alejadas por igual del contenido difícilmente comprensible y de la decoración. Una ojeada a la evolución de Vasarely lo hará patente. En un dilatado proceso, Vasarely expurga lo temático-literario y lo sustituye progresivamente por un arsenal de estructuras objetivas que pueden vivirse espontáneamente y que desafían al observador en el plano del ojo y le obligan a una reacción. Vasarely, en tanto que fundamenta la manifestación y el efecto de su arte en una condición general (la condición perceptual humana), apela a una comunidad. Y para ello selecciona predominantemente aquellas estructuras que introducen tensión en la percepción, estructuras que frustran el ojo al proponerle imágenes visuales alternativas infijables. Y este vaivén, que Vasarely, como ya hiciera Josef Albers, llega en algunos casos a elevar a inextricabilidad de lo visto, apela a todos los observadores por igual. El reflejo visual es más intenso que la reflexión. La capacidad de aprendizaje apenas desempeña papel alguno. Reiteradamente se apela a nuestra conducta perceptual, sobre la que no podemos influir, como si fuera la primera vez. ¿No son éstos principios para un arte que trata de liberarse de la historia del arte? «El hombre erudito no se contenta con ser conmovido por algo. Intenta analizar esa sensación, interpretarla. Pero en el terreno de la cultura lo innato compone una parte sustancial. Y en consecuencia, las personas que no poseen conocimientos profundos registran el ritmo del sonido de igual manera que el de la forma-color. De lo cual podemos concluir: es asaz importante difundir entre la gente la producción contemporánea para que se convierta en algo presente, para que forme el ojo y la sensibilidad. Nuestra cultura puede completarse con una enseñanza histórica. El arte del pasado se nos vuelve más accesible mediante el encuentro con formas de nueva creación».

Con todo, si se desea clasificar históricamente el arte de Vasarely, se encuadraría en el entorno de la Bauhaus y de la abstracción geométrica. En cierto sentido, si Vasarely no ha superado las tendencias expresivas de la abstracción geométrica, cuando menos las ha canalizado y cortado a medida de un arte cuyo problema capital está constituido por la incorporación de nuevos medios. Mirando globalmente la obra de Vasarely desde mitad de los cuarenta hasta principios de los años setenta, esta evolución propia destaca claramente. Al mismo tiempo no se contenta con profundizar en la abstracción geométrica, con lograr arrancarle siempre nuevos aspectos. Aspira a una organización de la superficie del cuadro que vaya excluyendo cada vez en mayor medida los contenidos y las técnicas subjetivos. Desde un principio

constatamos en Vasarely un interés por aquellos medios que procuran reemplazar a lo pictórico en sí, a la pincelada. Vasarely gusta de recurrir a patrones que estructuran homogéneamente la composición y que, por tanto, evitan la disonancia de las partes, la asimetría. Recurre a temas que por naturaleza exhiben una organización geométrica: cebras, tableros de ajedrez. Esta independización del patrón, o el uso de temas que son idénticos al modelo, significa una importante anticipación en su obra. El *alphabet plastique* (alfabeto plástico), que a finales de los años cincuenta Vasarely comenzó a utilizar de manera cada vez más intensa para que relevara a una composición geométrica-constructivista, se anuncia ya muy tempranamente. La resolución de Vasarely de ser artista, pintor (hasta 1944 se dedicó exclusivamente al diseño publicitario), comprende el convencimiento fundamental de que debe superarse lo incontrolable, lo artístico-irracional del oficio. Su aversión hacia la factura irregular y hacia la inspiración lo constriñe a cimentar su pintura en principios más objetivos, una pintura que a la postre desembocará en el Folclore Planetario (desde 1958), carente de factura y ampliable en todo momento. En los años sesenta Vasarely logró prescindir completamente de un modo de composición que aún incluía algunas formas de grandes figuras. El cuadro se descompuso en un patrón geométrico uniforme al que subyacía una forma fundamental (la *unité plastique* cuadrada, la «unidad plástica»). Con ello se aniquilaba cualquier referencia a una forma abarcante. La interpretabilidad de la superficie plástica por el observador quedaba poco menos que eliminada. Las diferencias entre los patrones utilizados eran lo único que confería ritmo a la superficie plástica. Pero este ritmo no era ya interpretable objetivamente acudiendo a las leyes de la teoría de la *Gestalt*, como anteriormente ocurría en la obra de Vasarely. En estas obras Vasarely llegó a la total permutabilidad de la forma fundamental. Cada sillar (cada letra) era susceptible de ser extraído e insertado en un lugar diferente. Vasarely se convirtió así en el Gutenberg del arte constructivista: desligó completamente la ejecución del cuadro de cualquier unidad abarcante. Las unidades plásticas (las letras plásticas) de que echó mano permitían una medida totalmente nueva de flexibilidad y economía de trabajo. Y el efecto psicológico llegó más allá aún que la contribución estéticamente nueva que Vasarely proporcionó con estos trabajos: la composición había cedido hasta tal punto el protagonismo al tema de las permutaciones, que el tema de la permutación relegó durante años el planteamiento de cuestiones estéticas a un segundo plano tras las sociológicas. El debate que se desarrolló en los años sesenta en torno a la

reproducción de obras de arte, pasando por la edición y la copia múltiple, recibió un nuevo giro con la contribución de Vasarely. Hasta que no quedaron abolidos los medios artesanales, que seguían ligados a la personalidad del artista, no concurrieron las premisas que permitirían debatir esta cuestión. Cuando menos, la controversia se limitó excesivamente a problemas del mercado del arte, de la posesión del arte. Sin embargo, con frecuencia se pasó por alto el hecho de que lo que realmente se debatía eran cuestiones estéticas. En este debate, Vasarely desempeñó un poco el papel de un McLuhan de las artes plásticas. En sus escritos y manifestaciones siempre destacó que la introducción de un alfabeto permutable no sólo modifica la manifestación del cuadro (su estilo), sino que el cuadro mismo se redefine como medio. El cuadro pasa a ser pantalla (Vasarely utiliza la palabra *écran*), se convierte en prototipo de partida para una realización que puede adquirir dimensiones urbanísticas. Ni el acto creador ni la ejecución material seguirán ya unidas a un sistema de valores artístico-metafísico.

A finales de los años sesenta Vasarely pasó a poner a disposición del público, en una especie de caja de construcciones, los sillares de esta configuración móvil basada en el alfabeto plástico¹. Mediante este acto de puesta a disposición, inicialmente más simbólico que efectivo, buscó superar en el interlocutor de su arte la inhibición esencial de la configuración propia: la del plagio. De hecho, la configuración con el alfabeto plástico se sitúa más allá del plagio, puesto que éste, abierto a infinitas variaciones y jugadas como una partida de ajedrez, se orienta hacia una imitación estéril. La «obra escolar» de Vasarely, ciertamente limitada en sus formas y escalas de matices, permite posibilidades ilimitadas de variaciones dentro de su sistema de permutación. A buen seguro, las posibilidades creativas (posibilidades de expresión) siguen siendo pequeñas: el patrón fundamental (el propio carácter de alfabeto) es común a todas las soluciones. Pero no puede pasarse por alto que, al ocuparse activamente de este nuevo medio figurativo, se va desmitificando la imagen misma. Y Vasarely exige este resultado para la comprensión de su propio mundo plástico. Se trata en este caso de un truco pedagógico que, por un lado, agudiza la sensibilidad por las microestructuras en el ámbito del Op-art (arte óptico), pero que por otro (dado que no es ni mucho menos sencillo llegar a un resultado satisfactorio con la sola ayuda de este alfabeto) refuerza el interés de Vasarely por los resultados propios, vigilados por su sensibilidad.

¹ *Vasarely Planetary Folklore Participations No 1*. Copyright 1969 by Victor Vasarely and William Wise. En colaboración con Denise René-Multiple París. 1ª edición: 3000.

La concienciación de Vasarely como artista se encuentra entre los problemas de psicología del arte más interesantes y sugerentes de nuestro tiempo. Sólo cuando seguimos la autodefinición del artista que da Vasarely somos capaces de apreciar y valorar más acertadamente obra e ideología. En 1954 Vasarely escribió: «No se trata ya de dos tendencias del arte, una automática-romántica y la otra constructivista y definida para la sociedad, sino de dos cosas absolutamente distintas. Si hay una ruptura, ésta es en primer término de naturaleza funcional: por un lado se hallan los desarrollos evolucionistas de las anteriores bellas artes (pintura, escultura), que yo denomino función poética; del otro, el surgimiento de una plasticidad pura que se despliega desde la primera hasta la enésima dimensión. Se trata de una dimensión nueva que llega mucho más allá que la pintura anterior»². En el caso de Vasarely puede hablarse de una concienciación como artista, puesto que al principio encontramos una relación pragmática y no ambicionada con lo gráfico y lo figurativo. Por anticiparlo ahora, en cierto sentido parece ser el requisito fundamental para la propia evolución de Vasarely. La redefinición de la relación artista-arte-público que intenta Vasarely permanece íntimamente ligada con su propio currículo. Al principio había una excelente propensión al dibujo, a un dibujo que dominaba magistralmente el *trompe-l'oeil* (trampantojo) y la precisión fotográfica. Este virtuosismo casi pedante que le permitía suministrar esa representación ilusionista, en el caso del joven Vasarely no estaba dominado inicialmente por un principio estilístico. La asistencia a la escuela de Alexander Bortnyik (1929) de Budapest pareció exponer por vez primera este realismo natural de Vasarely a una reflexión. La reacción de Vasarely a las enseñanzas de Bortnyik (una reacción que hoy día continúa siendo palpable en una conversación con Vasarely) parece muy concluyente. Vasarely apareció en la escuela de Bortnyik como un dibujante seguro de sí mismo, tempranamente maduro, lleno de admiración por su entorno, que no quería dejarse enseñar nada. Por aquel entonces Bortnyik había superado su fase estrictamente arquitectónica-plástica en favor de un período que unificaba la realidad y el constructivismo. A buen seguro que se plantó un tanto ajeno ante el estupendo talento de Vasarely. En una ocasión que visité Budapest, Bortnyik me contó lo mucho que le había impresionado y confundido este don de Vasarely³. Y relató una anécdota para demostrar el –desde su punto de vista– desconcertante realismo de Vasarely. Un día Vasarely había dibujado con tal

² Victor Vasarely, *Qu'est-ce que l'art*, en: *Plasti-cité*; París, 1970, p. 23.

³ Noviembre de 1969.

precisión un excremento, que en el taller se sintió la necesidad imperiosa de abrir las ventanas. Bortnyik continúa narrando esta presencia de Vasarely en su taller de Mühely como algo menos problemático de lo que en realidad podía haber sido. Bortnyik me escribió estas palabras sobre la reacción de su alumno: «El talento de Vasarely podía reconocerse con toda claridad: se plasmaba en su veloz entendimiento, en su inventiva, sus originales ocurrencias y su capacidad para dar continuidad a todos los experimentos y métodos. Sus compañeros estaban convencidos de que con sus trabajos lograría hacerse con una posición de primera fila en el arte»⁴. Y por otro lado cuenta: «Mis estudiantes reaccionaban muy bien, sobre todo Vasarely. Su intensa fantasía se mostraba incluso en los ejercicios de la escuela. Me acuerdo de una tarea concreta en la que los estudiantes debían demostrar su capacidad de entendimiento independiente. Vasarely había encontrado una solución osada que llamaba tan poderosamente la atención por su contenido (idea, ocurrencia) y por su aspecto externo (técnica, elaboración), que obtuvo el reconocimiento de sus compañeros y del jurado invitado»⁵. El informe de Vasarely sobre esta época nos obliga a modificar esta descripción, en apariencia tan carente de conflictos. Cuando Vasarely acudió a la escuela de Bortnyik en 1929 ya estaba en posesión de un gran virtuosismo, del que había dado prueba dos años antes al visitar la academia Podolini-Volkman. Sí, en esa época ya se percibe una primera confrontación entre el constructivista y diseñador Bortnyik y el verista y dibujante Vasarely. Mientras asistió a la academia Podolini-Volkman, Vasarely pudo desarrollar su talento para el dibujo. La formación académica se oponía a esta aptitud. Paralelamente, Vasarely realizaba encargos de diseño publicitario. Se trataba de reproducciones precisas de objetos, mercancías o productos industriales. Por encargo de una fábrica de rodamientos de Schweinfurt que mantenía una delegación en Hungría, Vasarely diseñó un letrero de rodamientos. Según cuenta Vasarely, el diseño era de una precisión absoluta, «más preciso que una fotografía». Durante la estancia de Vasarely en la oficina que la fábrica mantenía en Budapest, el ingeniero responsable recibió a otro diseñador, quien criticó el diseño de Vasarely objetando que una fotografía habría cumplido mejor el encargo, a saber, presentar de forma naturalista un producto industrial. Dos años más tarde Vasarely reconocería en el crítico a su nuevo maestro Alexander Bortnyik. Fue en la escuela de Bortnyik donde Vasarely tuvo el primer contacto con un

⁴ Carta de marzo de 1968.

⁵ *Ibidem*.

pensamiento plástico que exigía reunir y subordinar lo objetivo bajo principios figurativos. Bortnyik aportó a Vasarely el encuentro con la abstracción^o. El mismo Vasarely, de hacer caso a su propia narración, se defendió con uñas y dientes contra lo que él consideraba una pérdida de su talento, de sus dotes. Trató de soslayar la reducción de los medios que le exigía Bortnyik. Vasarely cuenta (y aquí su manifestación es contraria a la de Bortnyik) que este último le trató como a un virtuoso, es decir, con un ligero desprecio. Para Vasarely éste fue un proceso de reaprendizaje que tuvo una importancia decisiva. Con Bortnyik se enfrentó por vez primera a problemas formales que lo fascinaron y pusieron a su alcance poder mantener bajo control su talento natural. Pero hubo algo más: con Bortnyik irrumpió en el pensamiento de Vasarely una segunda tendencia, la geometrizante. El perfeccionismo que Vasarely buscó al principio en el ámbito del dibujo realista académico casaba a la perfección con la dedicación geometrizante y arquitectónica, que pasó a ocupar su lugar. La dialéctica simplificación-complicación determinará la obra entera de Vasarely. En su obra encontraremos sucesivamente períodos definidos por una reducción cada vez más intensa y períodos en los que, al contrario, predomina la estructura aditiva de partes pequeñas.

Hemos de retrotraernos a la anécdota mencionada anteriormente y contraponer a la exposición drásticamente simple de Alexander Bortnyik la versión de Vasarely. Un día, Bortnyik propuso a sus alumnos un concurso de carteles. En ese concurso, el cartel de Vasarely, al que se refiere la anécdota de Bortnyik, obtuvo el último puesto. Tal como me contó Vasarely, su diseño (que fue destruido inmediatamente después del concurso) presentaba el siguiente aspecto: en el lado derecho había una silueta con los rasgos de Vasarely. El Vasarely del autorretrato sostenía un gigantesco lapicero en la mano. A ojos de Vasarely, esta representación simbolizaba lo abstracto, la abstracción. En el lado izquierdo, como representación simbólica de la pintura, había representado un tubo marrón del que manaba la pintura como si fuera mierda. Debajo, Vasarely había puesto la inscripción «natura». Este trabajo incidental que, según afirma Vasarely, Bortnyik calificó de «imperdonable», en realidad daba testimonio de

^o En el fondo, junto con la obra de un tal Lajos Kassák, en su época la obra de Bortnyik era la única que había conectado con la vanguardia internacional. Muchos trabajos de Bortnyik de esa época han desaparecido. En su taller de Budapest, Bortnyik posee muy pocos de sus trabajos tempranos. En los últimos años ha pintado nuevamente algunas de las obras o trabajos perdidos, que actualmente han desaparecido. Según afirma Bortnyik, toda una serie de cuadros que se expusieron en Herwarth Walden en Berlín han podido ir a parar a una colección escandinava, y más concretamente, sueca.

que Vasarely, bajo el influjo de Bortnyik, estaba dispuesto a sacrificar «la parte despreciable de la pintura» en favor de una conciencia de los nuevos medios gráficos abstraccionistas del dibujo. La asistencia a la escuela de Bortnyik conllevó conflictos que para Vasarely fueron extremadamente fructíferos. Sólo con Bortnyik, en un ambiente abierto a la vanguardia geometrizable de la época, tuvo ocasión de conocer en Hungría el arte contemporáneo y las teorías de una estética que superaba al artista individual. Basta una ojeada a la historia del más reciente arte húngaro para dejarlo patente. De entre todas las escuelas que se formaron en Hungría a finales del siglo XIX, descolló un grupo: la escuela de Nagybánya, que había nacido del círculo Hollósy de Múnich. A su regreso de Múnich, estos artistas, que trataban de realizar un «Barbizon» húngaro, se volvieron hacia la pintura *plein-air* y hacia una representación de temas sociales. Courbet y Millet parecen ser ante todo importantes paradigmas. Tras la primera guerra mundial, los artistas húngaros también se desentendieron de la vanguardia contemporánea. Los puntos de vista formales se hicieron más importantes que la representación de la pintura de género sentimental. Por aquel entonces, Lukács reclamaba: «El arte del orden debe destruir toda anarquía de la emoción y el sentimiento». El cambio se hizo palpable. En sus viajes de estudio a París los artistas descubrieron a Cézanne y el cubismo. Una tendencia del arte húngaro que hoy nos es tan importante, la constructivista, invocada por Moholy-Nagy, Bortnyik o Kassák, parece referirse a esta influencia que no cobró conciencia hasta tomar contacto con la Bauhaus de Weimar. Pero esta dirección, que preparó el grupo húngaro «Los Ocho» (Nyolcak), fue contrapesada por la influencia del expresionismo alemán⁷.

En Hungría, a diferencia de Lajos Kassák, Bortnyik estaba expuesto a controversias. Durante el estalinismo había desempeñado en Hungría un papel poco honroso. Cuando Vasarely conoció a Bortnyik, éste vio en él una persona valiente y emprendedora que intentaba crear en Budapest una versión húngara de la Bauhaus. La denominación «Bauhaus húngara» que se buscó para la escuela de artes útiles de Bortnyik parece evidentemente demasiado extensiva, habida cuenta de cuanto pudimos conocer de ella⁸. En Weimar,

⁷ Sobre la evolución del nuevo arte húngaro informa Lajos Németh en *Modern magyar művészet*, Budapest, 1969.

⁸ En las notas biográficas de la exposición de Bortnyik, que pudo verse en Budapest a principios de 1969, leemos que «Műhely» (el taller) había sido una réplica húngara de la Bauhaus. Las clases, impartidas casi exclusivamente por Bortnyik, tenían lugar en su vivienda de Budapest. Según estimaciones del propio Bortnyik, entre 1927 y 1938 asistieron a esta escuela aproximadamente 120 alumnos.

conjuntamente con el arquitecto Farkas Molnár, que pertenecía a la Bauhaus en esa ciudad, Bortnyik concibió el plan de intentar una variante húngara de la Bauhaus. Esbochemos brevemente la relación de Bortnyik con la Bauhaus. Después de una estancia de dos años en Viena (1920 a 1922), durante la cual surgen las primeras abstracciones geométricas consecuentes, Bortnyik se traslada a Alemania. De acuerdo con sus propios informes, el viaje no tenía ni mucho menos por destino Weimar. Bortnyik pretendía continuar viaje hasta Jena. Pero la atmósfera de la Bauhaus, la presencia de otros artistas húngaros (los arquitectos Farkas Molnár y Marcel Breuer, Alfred Forbaths, Lászlo Moholy-Nagy y Andor Weiniger), facilitaron su decisión. Nada más llegar, Bortnyik conoció a El Lissitzky, quien estaba a punto de trasladarse de Weimar a Berlín. Bortnyik ocupó el taller de Lissitzky. Gropius puso a Bortnyik en contacto con los maestros de la Bauhaus. Parece ser que con quien más estrecho contacto tuvo Bortnyik fue con Schlemmer. Klee y Kandinsky no le eran tan cercanos. El influjo de Schlemmer (en forma del maniquí articulado de Schlemmer como tema) emerge en los trabajos de Bortnyik durante mucho tiempo y se halla también en los ejercicios tempranos de Vasarely. Bortnyik se sintió atraído sobre todo por la actividad de Theo van Doesburg fuera del ámbito de la Bauhaus. En el círculo de van Doesburg se reunía con Max Burchartz, Walter Dexel y Peter Röhl. Al constructivismo «a lo van Doesburg» se contraponía la arquitectura pictórica de Bortnyik. Vasarely recuerda haber realizado, en los ejercicios de la escuela de Bortnyik en Budapest, sobre todo agudas bidimensionales constructivistas planas en las que, según sus palabras, resonaba un recuerdo a Mondrian. Bortnyik nos cuenta que le atraían los métodos de la Bauhaus, pero que sus objetivos no lo satisfacían. Veía una contradicción entre el sistema de Gropius y el trabajo artístico subjetivo de Kandinsky y Klee. Faltaba la unión de arte y técnica anunciada por Gropius en el programa de la Bauhaus. Bortnyik creía que la fusión entre el arte y la objetividad creada por el hombre no se lograría sino con Mondrian y van Doesburg. Le habría parecido plausible que Gropius y el grupo «Stijl» caminaran codo con codo. Aquí se anuncia por primera vez en Bortnyik la confrontación teórica con el artista independiente que obedece a su inspiración. El propio Bortnyik (al menos durante su actividad docente en Budapest) hubo de apartarse totalmente de ese principio. ¿Podría haber satisfecho acaso su ambición en una especie de escuela de diseño publicitario?

Bortnyik y sus amigos anunciaron con una campaña de carteles la constitución de la Bauhaus de Budapest. Las áreas de aprendizaje serían: arquitectura, pintura libre y aplicada, lecturas sobre la relación entre arte e



1. *ÉTUDE VERDE* (ESTUDIO VERDE), 1929

industria, sobre arte decorativo e historia del arte. Pero faltaban los medios, y finalmente Bortnyik tuvo que limitarse a su Bauhaus unipersonal, en la que los alumnos se formaban ante todo en diseño publicitario. Esta escuela existió hasta 1938. Sobre la propia posición artística de Bortnyik como profesor nos informa, además de los autotestimonios epistolares⁹, un artículo que en 1929 publicó Ivan Hevesy sobre Bortnyik en la revista *Magyar Grafika* (número 1-2). Toda la tarea de elementos realistas en la pintura de Bortnyik cae en los años 1917 y 1918: «1919-1921: en lugar del fraccionamiento de los diferentes elementos formales se instaura una impresionante síntesis. El cuadro se compone de un número reducido de superficies planas, si bien de mayor tamaño; cada uno de los elementos es más amplio, tiene un efecto tranquilo y parece querer establecer relaciones más íntimas e intensas con los demás. El significado pictórico del juego del valor y la transición de los tonos se atenúa, y las superficies pintadas que se extienden vastamente se vuelven cada vez más anchas y más uniformes». En palabras de Ivan Hevesy, los cuadros de 1922 incluyen «una arquitectura pictórica importante en blanco y negro o en policromía». A partir de 1923, Bortnyik introduce de nuevo la objetividad en su obra: «En este caso se trata de la representación figurada del nuevo hombre y del nuevo orden». Esta nueva objetividad, que sigue estando corregida por una estructuración geométrica, favorece el arte del cartel, al que Bortnyik da una nueva orientación en Hungría: «La aparición de sus primeros carteles en las calles de Budapest ha marcado profundamente el arte húngaro del cartel». La coincidencia estilística de su pintura y sus carteles ha convertido estos últimos en cuadros que satisfacen todas las expectativas que pueden depositarse en diseños publicitarios. Nos ofrece una claridad que es todo fuerza, una armonía y una unidad orgánica que se consuma con su férrea lógica de formas y colores»¹⁰.

Aquí radica un punto de partida decisivo para la evolución de Vasarely y para su convencimiento fundamental de que el artista y la obra de arte individual ya habían agotado su tiempo. Vasarely piensa que Bortnyik estaba convencido de que en nuestra actual civilización la pintura había sobrevivido a sí misma: «Pero con ello quería decir que ya había caducado una determinada comprensión romántica de la pintura. Y tenía razón. También se volvió contra el ser de crasa inseguridad que lleva chalina y que pretende

⁹ Una carta a Claire y Víctor Vasarely de agosto de 1965, y una carta al autor de marzo de 1968.

¹⁰ Ambas citas del artículo de Hevesy provienen de la carta de Bortnyik a Vasarely (véase nota al pie n° 9). Vasarely las tradujo al francés y las divulgó en ejemplares multicopiados.

abandonarse a su inspiración, que pulula vegetando como un ser miserable, a menudo a merced del alcohol; se volvió contra ese ser superado desde todo punto: contra el pintor bohemio que anega todas las grandes ciudades de occidente. Quería que nos convirtiéramos en hombres constructivos que crearan cosas a la vez útiles y estéticas, que encontraran su lugar en una sociedad que será dominada indefectiblemente por la ciencia y la industrialización»¹¹. Bortnyik supo convencer a Vasarely que un oficio de diseñador publicitario adaptado a la civilización actual era más honroso (y, socialmente hablando, más integrado) que el trabajo de un romántico independiente que se abandona a su propio talento expresivo. Es posible que de esta temprana revalorización del arte aplicado (al igual que del éxito contundente que Vasarely cosechó como diseñador publicitario) se derivara el desprecio del artista libre no laureado por el éxito, puesto que la influencia de Bortnyik radicaba en establecer la utopía de la relación sin conflictos entre las artes (en sus escritos, Vasarely preferirá referirse a ello con la denominación neutral *plasticien*, en marcada analogía con el científico). Constatamos al principio que el currículo de Vasarely parece ser en cierto sentido paradigmático del apartamiento del papel autónomo-creativo de la individualidad del artista. Este paso dado por Vasarely (en parte bajo la presión de circunstancias externas, en parte de manera consciente, a partir del convencimiento de que sólo la superación de la disposición espontánea explana el camino a una manifestación previamente reflexionada) le permitió retirarse completamente durante mucho tiempo del oficio de artista.

Los trabajos hasta 1948

Saliendo de este interesante ambiente que da valor absoluto a un aspecto de la Bauhaus, la igualdad de rango del oficio artístico, en 1930 Vasarely fue a París, una ciudad en la que no existía ningún influjo de la Bauhaus y en la que los trabajos artísticos se restringían provocativamente a la pintura y la escultura. Vasarely tenía planeado trasladarse a Berlín, dejando entrever que allí las circunstancias políticas dificultaban la actividad artística. En París, Vasarely no trató de establecerse como artista independiente, y puso a disposición del cartel su talento para el dibujo, duplicado por la estructura marcadamente

¹¹ Jean-Louis Ferrier, *Entretiens avec Victor Vasarely*, París 1969, p. 24.

constructivista. Vasarely mantuvo esta actividad hasta 1956. No fue hasta mitad de los años cuarenta cuando comenzó a poner junto a su actividad de diseñador publicitario una actividad artística libre. Y no ocurrió de manera no premeditada. Si se quiere, Vasarely había preparado su aparición como artista en una amplia *suite* de hojas sueltas que pretendían compendiar el sistema de su creación gráfica. Tenía la intención de aportar esas hojas a una escuela de diseño que tenía planeado abrir en París siguiendo el modelo del taller de Bortnyik. Refiriéndose a esa primera época en París, Vasarely nos cuenta que durante dos o tres años no visitó el Louvre una sola vez. Esa sería la prueba de que no le interesaba lo más mínimo el círculo cultural de París. Entró en la agencia Havas y diseñaba carteles. Orgullosa, cuenta que muy pronto se convirtió en primer diseñador. A partir de 1934 poseía un coche propio y dos talleres. Ya en 1931 contrató ayudantes: «Desde un principio recurrí a un modo de trabajo que iba conmigo, un método protocibernético: mandaba ejecutar mis diseños»¹². La ventaja que le proporcionaba su posición la resume Vasarely en el siguiente juicio: «La clase de Bortnyik fue para mí absolutamente valiosa cuando decidí abandonar Hungría para trasladarme a París, puesto que poseía una sólida profesión, era un buen dibujante que poseía una técnica impecable. Me movía como pez en el agua tanto en el *trompe-l'oeil* como en los nuevos procedimientos gráficos. Eso me permitió ejecutar diseños, carteles, ilustraciones de la más diversa índole, y llevar una vida decente en lugar de ser uno más de los muchos artistas de Montparnasse»¹³. Esta actividad absorbió a Vasarely casi por completo. Las hojas gráficas sueltas, en las que Vasarely da un sistema de diseño publicitario que juega con formas y materiales, surgieron inicialmente sólo de manera incidental. Tuvieron que transcurrir los años para que Vasarely encontrara tiempo para dedicarse más prolijamente a estos trabajos. En los años cuarenta fue dejando poco a poco de lado el sentido didáctico. No pensaba ya en abrir una escuela. Las hojas que había recopilado para tal fin reflejan el proceso vivido en su propia persona desde la realidad hasta la abstracción. Las representaciones objetivas semiabstractas debían poner en manos del alumno los medios para un trabajo gráfico dirigido al pragmatismo. Mirados retrospectivamente, estos estudios gráficos de Vasarely adquieren un nuevo valor, al igual que los trabajos de diseño publicitario. Descubrimos en ellos elementos que posteriormente determinarán la creación artística libre de Vasarely. Este «Vasarely antes de Vasarely» (por aplicar también al artista esta

¹² Manifestación expresada al autor.

¹³ Jean-Louis Ferrier, *ibídem*, p. 24-25.

fórmula tan seductora¹⁴) muestra que desde muy pronto había establecidos principios figurativos y ciertas constantes iconográficas. Esto afecta a etapas tan importantes de la obra como los estudios en blanco y negro que simulan un efecto cinético y la unidad plástica basada en la relación de fondo y forma cromáticos permutables. La posibilidad, decisiva para Vasarely, de invertir los polos de un cuadro (dándole su forma en negativo además de la forma en positivo), parece asimismo establecida muy tempranamente. Una ojeada a los diseños de carteles que precedieron a los estudios gráficos da unas primeras indicaciones de ello (de la posterior concepción artística personal de Vasarely). De los trabajos que Vasarely realizó en el taller de Bortnyik en Budapest no ha quedado mucho. La mayoría de las obras se perdieron. Los pocos trabajos que conocemos de esa época remiten al estilo geometrizable de los carteles, que Bortnyik propagó y que se halla documentado con numerosos ejemplos en la revista *Plakat*, que Bortnyik editó durante un breve período de tiempo en 1933. A diferencia de los complejos estudios gráficos libres que reflejaban la textura y la factura de los objetos representados, a menudo en gran detalle, en sus carteles Vasarely intenta intensificar la legibilidad haciendo escasear la representación. En lugar de verismo encontramos la característica marca de imprenta que expresa sin ambages el encargo del cartel. Se busca la intensificación de la percepción con medios independientes de la imagen: repetición de formas (en *Igyunk tejet*, una variación sobre el óvalo), transparencias (en *S.D. Modiano*), contraste de claro y oscuro (el método, tan querido después por Vasarely, de colocar un área clara sobre otra oscura o de contrastar un área oscura contra una clara se encuentra en *Renard*), agrandamiento de un patrón que se aboveda convexamente hacia delante o que se desplaza mediante el destaque plástico (en *Mitin*). Formalmente llama la atención que en el fondo Vasarely recurre a pocos temas constructivistas bidimensionales, preferidos por su maestro Bortnyik, buscando más bien en derredor medios que le permitan activar la representación desde lo propiamente óptico. Acopla la representación a estimulantes perceptuales. Aquí puede constatarse una primera referencia, aún ligada temáticamente, a la contribución de Vasarely al Op-art. Todos estos medios que convierten la vista en tema (podría decirse: una cierta alegría por el «ver hasta el final» lógico) los encontraremos de nuevo en la auténtica obra de Vasarely, y los encontramos una vez más, orquestados de

¹⁴ Compárese el título de Alexandro Cirici-Pellicer: *Picasso antes de Picasso*, Barcelona, 1946. Eugen Gomringer también recurre a este concepto para Albers en: *Josef Albers*, Starnberg, 1968.

modo complicado y virtuoso, en los estudios gráficos de los años treinta. Algunos trabajos, como *L'étude de verre*, muestran una reminiscencia de las representaciones transparentes presentes en los dibujos y cuadros de Juan Gris. Incluso el cubismo de Juan Gris y la simplificación del lenguaje plástico cubista (a los que recurrieron Ozenfrant y Le Corbusier) parecen haber marcado más profundamente a Vasarely que los constructivistas rusos.

Estos carteles no sólo dan a Vasarely la oportunidad de introducir un vocabulario óptico. También se insinúa cuando menos la posterior temática del artista. Veremos que los períodos Denfert, Belle-Isle y Gordes (1947-1951) permiten a Vasarely hacer derivar su abstracción formal (a diferencia de la abstracción informal de los tachistas) de impresiones naturales. Lo cósmico constituye un componente importante de la temática de Vasarely. Surge en los paisajes del período Belle-Isle, en el que lo paisajístico se reduce a olas, la línea del horizonte y fenómenos celestes intensificados. Lo cósmico, los espacios interestelares, las utopías de mundos extraterrestres, siempre han fascinado a Vasarely. Y se recurrirá a ellos cada vez con más frecuencia en el transcurso de los años cincuenta y sesenta. El tema de lo cósmico (o digamos mejor, la vastedad simbolizada en el cuadro), que no se expone ya con los medios de la perspectiva lineal o de la luz, aparece en un interesante cartel: «Trasatlántique Paris - New York». La vastedad se refleja únicamente mediante un veteado, un patrón de piezas pequeñas, que recuerda los modelos de los cuadros compuestos por elementos individuales de los años sesenta. La transición del oscuro al claro y del claro al oscuro se encuentra asimismo en las obras en torno a 1970. En último término, el reflejo negro del avión blanco aporta una referencia formal al sistema de Vasarely de la inversión blanco-negro.

Donde más sistemáticamente registramos el «Vasarely antes de Vasarely» es en sus estudios gráficos. En ellos domina el motivo objetivo. Vasarely no se pasará a la completa falta de objetividad hasta los años cincuenta. Con anterioridad, sus patrones visuales fuertemente independizados siguen subordinados a un tema. Estos trabajos nunca han desaparecido del horizonte de Vasarely. Forman parte de los estimulantes de su auténtica obra artística. Vasarely cuestionó permanentemente estos trabajos: por tanto, no son sólo expresión de una fascinación inconsciente siempre recurrente. Es consustancial a Vasarely tener siempre presente su obra, cuestionar la actualidad de los diseños y las realizaciones. Para ello se sirve de su «imagoteca», donde recopila y clasifica todos sus diseños gráficos. Esto explica también por qué le importa más la concepción que la ejecución material fechable. Las dos fechas que con frecuencia llevan sus trabajos

toman en consideración este hecho: constatan cuándo fueron concebidos y cuándo fueron ejecutados. Para Vasarely, las cuestiones del transcurso temporal de la obra no son ni de lejos tan importantes como las cuestiones sobre la yuxtaposición sistemática de círculos temáticos. En su autorretrato, que publicó en 1965, Vasarely confundió intencionadamente la sucesión cronológica. Dividió su obra en grupos, dando así prioridad a la investigación frente a la ejecución. De hecho, en el caso de nuestro artista este procedimiento parece ser legítimo, pues en muy pocos casos la praxis (ejecución) sigue inmediatamente a la teoría (el borrador). El propio Vasarely da un gran valor a esta separación de ejecución y borrador. Al igual que anteriormente, durante su actividad en el diseño publicitario, distinguió entre una primera y una segunda profesión (donde la segunda, de próspero diseñador publicitario, debía subvencionar la primera, de diseñador de modelos gráficos), más tarde continúa diferenciando una actividad doble semejante: el próspero artista Vasarely subvenciona al Vasarely «investigador», el hombre que, según su propia exposición, percibe sus obras concretas comerciales como compromiso con la estructura social y de mercado existente. La yuxtaposición sistemática permite enjuiciar si un problema plástico se ha tratado hasta su agotamiento o no. El planteamiento en serie de un problema, el tratamiento del mismo hasta agotarlo, es para la obra de Vasarely tan importante como la variedad de planteamientos de problemas. Esta concepción determina la visión de la obra que se nos transmite hoy día: una limitación, abarcable y cortada a medida de la personalidad de Vasarely, a determinados problemas visuales y constructivistas, y una entropía de soluciones que a primera vista parece contradecir cualquier limitación. Pero en realidad el número de soluciones dentro de un tema sigue siendo limitado. Está limitado por Vasarely. Los criterios para esta limitación de las soluciones (para la elección de un subconjunto de posibilidades de realización) se sitúan en el Vasarely artista. Aún tendremos que tratar las cuestiones sobre hasta qué punto en el sistema de Vasarely la decisión creadora puede decantarse por una solución.

Un trabajo que pertenece al ámbito de los estudios gráficos pero que surgió unos meses antes de que Vasarely abandonara Budapest, la ténpera *Étude bleue* (1930), trata de hacer una síntesis de los intereses del artista en esa época¹⁵. La composición está formada por dos mitades que se mantienen

¹⁵ Poco se ha conservado de la época de Budapest. Vasarely dejó la mayoría de sus trabajos de juventud en Budapest, donde acabaron perdiéndose. Otros trabajos que Vasarely no llevó consigo a París los destruyó, según nos cuenta él mismo, en su vivienda de Arcueil. El *Étude bleue* y el *Étude verte* son los únicos que documentan la época de Budapest.

cohesionadas por una correspondencia formal. A la curva que abarca el ala inferior derecha del díptico se contraponen un segmento circular en la mitad derecha: una relación formal enlaza así ambas mitades. A primera vista vemos dos partes opuestas. La primera, la izquierda, está dominada por una representación objetiva: un hombre que une cielo y tierra. La parte derecha muestra una composición geométrica. Pero observando más detenidamente descubrimos que esta parte también ha de leerse objetivamente. Convierte la representación romántica del hombre en una imagen humana que intenta simbolizar la función del espíritu y la materia. El primer indicio de un significado objetivo de esta composición lo aporta la pequeña masa amorfa situada en el margen superior derecho del cuadro: señala el cerebro. De él parten ondas circulares concéntricas. El corazón y el sexo son fuente de otros dos sistemas de ondas. Se contraponen el hombre romántico (mitad izquierda del cuadro) y el hombre consciente (mitad derecha), que trata de disociar sus funciones¹⁶. A esta confrontación de dos zonas se le añade algo patético. La esfera de lo geométrico con sus aguas y rejillas lo diferencia de la arquitectura plástica geométrica de El Lissitzky o de Moholy-Nagy. Hacen ya referencia a los fotografismos y las imágenes cinéticas con profundidad de Vasarely. También los círculos concéntricos anuncian una peculiaridad del mundo plástico de Vasarely: la de su *recherche ondulatoire*.

Aquí se insertan los estudios gráficos (que abarcan aproximadamente ciento cincuenta números, de los cuales ochenta están ejecutados al detalle). Fueron concluidos en 1943. Una parte de ellos la expuso Denise René en 1944 junto con trabajos de diseño publicitario de Vasarely. La exposición continuó abierta durante la ocupación alemana. Cerró durante la liberación y reabrió nuevamente sus puertas en otoño. Vasarely ha explicado el objetivo de esta ocupación sistemática con las posibilidades gráficas en un texto que se publicó en 1947 bajo el título *Optique, Graphisme et Publicité* en la revista *Art Present* (nº 4-5). En el momento en que Vasarely escribió este texto aún no era consciente de las implicaciones que los estudios gráficos llegarían a tener un día para su propia creación artística: «Sería para mí una satisfacción que los jóvenes dibujantes encontraran algunos estímulos en mis propuestas. Por cuanto a mí respecta, entre tanto la pintura me ha atraído. Pero eso es otra historia». Más allá de las indicaciones técnicas que da, nos parece que lo importante del texto es la constatación fundamental de que el diseñador publicitario debe

¹⁶ Esta lectura objetiva fue confirmada por Vasarely en una conversación.

resignarse a una serie de presupuestos: que su obra es una síntesis de su propio hacer estilístico y las exigencias de quien efectúa el encargo. Vasarely resume esta experiencia: «El diseñador publicitario debe permanecer con su personalidad en segundo plano, y en caso necesario sacrificarse; el gusto, la modalidad, la comprensión y el estilo de los trabajos de diseño publicitario varían de una ocasión a otra. Depende del grupo de población al que se dirige. El problema planteado es completamente distinto en el caso de un cartel de fútbol, que debe atraer a las masas, y en el caso de publicidad farmacéutica dirigida a los médicos». Aun cuando esta constatación parezca dirigirse también pragmáticamente a un ámbito de trabajo restringido, sí contiene un conocimiento fundamental que determinará en el futuro la estética de Vasarely. La referencia al hecho de que el diseñador publicitario tiene que plegarse a ciertas constantes, a ciertas exigencias independientes de su persona, aparece constantemente, con una formulación fundamental, en los posteriores escritos y tomas de posición estéticos de Vasarely. Ocuparse de hechos objetivos supraindividuales es parte de la obra de Vasarely. La superación de lo subjetivo, del artista, que inicialmente trabaja por iniciativa propia, ha sido reclamada constantemente por este autor. La máxima «mantenerse con su personalidad en segundo plano», que en este caso es evidente por razones profesionales, parece casar bien con la posterior evolución de Vasarely. Su camino como artista se distingue precisamente por una retirada de la esfera de la experiencia personal y de la expresión personal. El conocimiento del efecto, la necesidad de ampliar al máximo el efecto de la obra, fue para él motivo para poner coto al papel subjetivo. El concepto de efecto nos parece la clave de la obra de Vasarely. Y está íntimamente ligado a la definición de Op-art. La gran afectación de la vista, de lo perceptual, depende de cualidades que sólo transmite la pertenencia a un ambiente cultural privilegiado. Son cuadros que se basan en una visión directa no especializada, que no especulan con ninguna especialización de la visión, con ningún reconocimiento de facturas y valores. He aquí las premisas para el arte efectivo de Vasarely. La sección *Enoncé des problèmes graphiques*, cuya aspiración es presentar un alfabeto de los lenguajes publicitarios (por otra parte, resulta interesante que el concepto de alfabeto, tan fundamental y típico para los trabajos plásticos de Vasarely, aparezca aquí por primera vez en una relación tan concreta), se ocupa sistemáticamente de problemas de composición. Una parte de los mismos es de naturaleza técnica (cuestiones sobre la representación de cuerpos transparentes, representación del movimiento, de materia); otra se ocupa de

problemas plásticos de composición. El apartado III del ensayo aporta, dentro de *Études de deux dimensions*, una enumeración de medios sin objeto que pueden activar una composición: «A: dibujo con línea simple, ritmo del trazo, óptica de las formas, trazo de espesor variable, red de líneas expresivas, superposición de líneas. B: formas puras, ritmos de las formas, juego óptico de las formas, el tablero de ajedrez, el fondo, plástica de las formas, juegos ópticos de las formas sobre fondos». También el apartado dedicado al movimiento, que contiene importantes referencias a principios formales autónomos, anuncia el tema de la cinética en Vasarely: «Estudio general del movimiento, del impulso, de la vibración, estudio general de la explosión, la rotura y el desmoronamiento». Todos estos elementos estructurales serán absolutizados por la futura obra de Vasarely, desde donde se liberarán de un papel al servicio del contenido del diseño publicitario.

La formación en el taller de Bortnyik y el perfeccionamiento y sistematización de los estudios gráficos en París permitieron a Vasarely generalizar el tema del cuadro cargado de efecto óptico. Él planteó aquí conscientemente el problema de la generalización. Pocos trabajos y estudios llevaron más allá de ese objetivo. Paralelamente surgieron los trabajos por encargo y los trabajos ocasionales de retratos. Provisionalmente (1932-1933), Vasarely visitó el taller del *Grande chaumière* para realizar en él estudios de desnudo con modelo. De esa época proviene también un gran número de dibujos eróticos. Los estudios realizados con el *Grande chaumière* no sirvieron a ningún propósito auténticamente artístico. Vasarely quería ejercitarse, al igual que antes había tenido regularmente oportunidades de dibujar con modelo en la escuela de Bortnyik.

La artística de las hojas que pertenecen a los estudios gráficos dañan la vista. Todos los efectos están pintados en *trompe-l'oeil*. La creación tridimensional está ausente. A diferencia de la Bauhaus, en cuyo curso preliminar Itten, Moholy-Nagy y Albers hacían trabajar directamente con materiales y estructuras, en el taller de Bortnyik sólo se dibujaba. Igualmente, en estas hojas aparecen muchos temas del curso preliminar de Weimar y Dessau. Se trata de ejercicios de dibujo con material. Las estructuras y los objetos se interpenetran. Vasarely se planteó diferentes tareas: una hoja que únicamente presenta elementos metálicos; otras que se limitan respectivamente a la representación de objetos de madera, corcho, hueso, vidrio, cordel e hilo. Otros cinco estudios introducen realidades ordenadas por colores. Un estudio azul muestra zafiro, zorro azul, estrella, mar; la línea azul de Vosges para añil, uvas,

mariposa, ojo; un estudio verde aporta saltamontes, hoja, serpiente, esmeralda; un estudio rojo, corazón, rubí; un estudio amarillo pieza de oro, plátano, girasol, sol, chinos. En el estudio multicolor, por último, sólo el fondo es multicolor. Sobre el mismo se distribuyen elementos que contrastan en blanco y negro (diente, cebra, dado, etc.). Los patrones geométricos (rombos, patrones ajedrezados) dan vida a la composición. Estos patrones con su estructura regular emergerán de nuevo en la obra posterior, cuando Vasarely pasó a rellenar uniformemente la superficie de un cuadro. Por lo demás, nuestro artista vivió en un aislamiento cultural. Las influencias que pueden constatarse por aquel entonces, influencias que se refieren a la efectividad de sus carteles, proceden del ámbito del diseño publicitario. Vasarely estuvo fascinado sobre todo por los diseñadores Cassandre y Francis Bernard. Este último fue importante para el uso del color. De Cassandre atraía a Vasarely el estilo geométrico purista.

Hasta principios de los años cuarenta, Vasarely permaneció inmune al ambiente artístico parisino. Según una afirmación propia, hasta entonces tuvo «un sentimiento de superioridad frente a los artistas»¹⁷. Durante su estancia con Bortnyik tuvo contacto regularmente con la vanguardia de la época. Por revistas, libros y catálogos conocía la obra de Chagall, Braque, Picasso, Le Corbusier y Kandinsky. En 1939 se compró en París una enciclopedia del arte contemporáneo que arrancaba con Cézanne. En ella conoció por primera vez, según su propia narración, la obra de Klee y de Sophie Taeuber-Arp. Curiosamente, en el taller de Bortnyik no se había hablado nunca de Klee. El descubrimiento más importante para Vasarely fue la forma de representación purista-reducida que conoció en las obras de Cassandre, que en el fondo comercializaba el estilo de Ozenfrant y Le Corbusier de los años veinte.

Esta inclinación a lo artístico coincidió con un período en el que Vasarely fue abandonando progresivamente su actividad de diseñador publicitario. Durante la guerra se paralizaron los encargos. En esa época Vasarely completó muchos de sus estudios gráficos. Junto con Denise René fundó una empresa de decoración, diseñó sombreros y adornó bomboneras. En algunos momentos Denise René y Vasarely llegaron a tener contratadas entre veinte y treinta personas. El taller era una vivienda de la Rue de la Boétie que servía a Denise René de galería. Denise René había recibido de su padre un almacén lleno de telas de decoración y materiales. Con ellos se decoraban objetos fabricados industrialmente. Denise René conoció a Vasarely en 1940 en el café «Le Flore»,

¹⁷ Manifestación hecha al autor.

Recuerda que Vasarely, a quien ella misma fue relacionando paulatinamente con el arte moderno, poseía una ingente colección de revistas dedicadas a las artes gráficas. Además poseía los *Cahiers d'Art*.

Durante la guerra, Vasarely estuvo dos años (1942-1944) alejado de la capital, en Saint-Céré, en el departamento de Lot. En ese tiempo los estudios gráficos se hicieron más libres. Algunos elementos aislados (como las cebras) salieron del contexto de la composición y fueron representados por sí mismos como tales. El sentido de los estudios gráficos se transformó. Vasarely comenzó por aquel entonces a cuestionar este instrumental del diseño publicitario según criterios artísticos independientes. Pero antes, en estos trabajos el artista conocería (contemplado desde una nueva atalaya artística) un callejón sin salida. Abandonó completamente estos trabajos. Después de la guerra ocupó el taller del escultor Paz en Arcueil, en los suburbios del sur de París. Fue aquí donde Vasarely comenzó a establecerse como artista. En el transcurso de los dos años siguientes surgió un gran número de óleos, a los que Vasarely mismo les asignó la denominación de *fausses routes* (rutas falsas). A primera vista estos trabajos no tienen nada que ver con el mundo de la perfección y la precisión que Vasarely había creado en sus estudios gráficos y en sus trabajos de diseño publicitario. Una segunda exposición con Denise René celebrada en 1946, un año después de la primera, mostró los resultados. En un giro dialéctico, Vasarely había dejado completamente su ambiente. De golpe entró en el negocio de la cultura francés. André Breton encontró en los trabajos de Vasarely la obra de un surrealista. Y Breton elevó esta afirmación a categoría de loa: por fin ha nacido el artista surrealista. Jacques Prévert escribió el prólogo para esta exposición. También él parte de la peculiaridad temática surrealista de los cuadros. Recurrió a la palabra inventada «*imaginoires*», mezcla de *imagination* y *noir* (negro). En cierto sentido, la temática surrealista parece estar anunciada en algunos de los estudios gráficos. El acoplamiento, saludado formalmente, de objetos de diferente naturaleza para formar una obra que exhibía los estudios de material y color de años precedentes, puede considerarse el primer indicio de este surrealismo provisional en la obra de Vasarely. Pero esta incongruencia de objetos emparentados reunidos en un cuadro, en el caso de nuestro artista tuvo en primer término razones formales. El rasgo temático surrealista no debe recalcar en demasía. Más importantes aún son los efectos técnicos, que Vasarely parece haber extraído de Max Ernst.

En 1945 Denise René presentó una gran exposición de Max Ernst. Vasarely diseñó el cartel y la tarjeta de invitación de la misma. Para ello estilizó un bosque

de Max Ernst. El aspecto técnico de una parte de los cuadros, los *grattages*, tuvo que agradar al técnico Vasarely. Al igual que los *grattages* de Max Ernst, también los primeros cuadros de Vasarely presentan superficies en relieve. Pero mientras Max Ernst hace manifestarse sobre el lienzo estructuras que se han colocado bajo él, realizadas indirectamente, Vasarely ejecutó dichas texturas directamente con una manga de pastelería. Después de imprimir el lienzo, con este instrumento de confitería aplicó finas líneas con relieve. Ya había recurrido a esta técnica en los trabajos de decoración que había ejecutado durante la guerra. Lo que le importaba era un doble aspecto: vista desde arriba, esta decoración en relieve de los bomboneros producía un efecto multicolor y reluciente; desde los lados se apreciaba mate. Esta doble perspectiva, que ahora se traspasaba a los cuadros pintados con materiales pastosos, podía considerarse una forma previa de las imágenes cinéticas de Vasarely. La percepción se ve sacudida y bamboleada. Y es precisamente esta percepción bamboleada, que mueve al observador a realizar su propio movimiento, que provoca su reacción, la que mejor define la relación de Vasarely con el arte cinético. Vasarely reivindica para sí este concepto; él ha sido el primero en utilizarlo en este sentido. Él mismo siempre había rechazado el movimiento mecánico del cuadro, sustituyéndolo por un movimiento estático. Este período, que nuestro artista denomina negativamente «rutas falsas», es muy diverso. Deja abiertas numerosas influencias de las que Vasarely se ocupa durante esos meses y años. Encontramos pintura cubista, futurista, expresionista, incluso una pintura simbólica. Pero por «falsas» que quisieran ser esas rutas, algunos de esos trabajos, que hoy día apenas llegan a cautivarnos, contienen elementos que han cobrado interés desde una perspectiva actual. El monumental retrato Antonin Artaud de tres por cuatro metros (Vasarely lo destruyó posteriormente) se remonta a un encuentro con Artaud que estimuló psicológica y visualmente a Vasarely. Artaud daba una conferencia en el *Théâtre du Vieux Colombier* de París. Por aquel entonces era presa de la demencia, y durante la conferencia movía mecánicamente las manos delante del rostro. Vasarely intentó aplicar esta experiencia vivida. La fijó en un movimiento futurista descompuesto en distintas fases. Un sinnúmero de manos forman una especie de enrejado delante de la cabeza. Esta superposición transparente remite a los posteriores cuadros cinéticos con efecto de profundidad, en los que igualmente se deslindan espacialmente dos planos. Otro cuadro psicoóptico (*La viuda*) caracteriza una persona desde la perspectiva del artista y utiliza el velo de viuda como medio formal para mostrar la cabeza en su relación con una estructura geométrica



3. *ÉTUDE-MC (ESTUDIO-MC)*, 1936



4. *ÉTUDE DE TROMPE-L'OEIL* (ESTUDIO DE TRAMPANTOJO), 1936

regular. En el cuadro *El preso*, Vasarely va aún más lejos. El cuerpo claro del reo sirve de superficie de proyección. Las rejas de la celda son proyectadas sobre el cuerpo por la luz incidente¹⁸. Al mismo motivo, mirado desde la luz, desde el sol, hacia un espacio oscuro, recurriría Vasarely dos años después en el período Gordes. Aquí, además de la representación cubista espacial que también aparece en otros trabajos de la época, le interesó el juego precinético, aún declaradamente objetivo, de las rejas negras sobre el volumen blanco de proyección «cuerpo».

Este medio geometrizable que trata de sustituir la pincelada por patrones pintados aparece en esta época de dos formas diversas: como característica estilística y como signo temático. Vasarely prefiere los motivos geométricos: cebras, tableros de ajedrez, fichas de dominó. La independización de los patrones o la utilización de temas que son idénticos a los modelos (cebras, arlequines) significa una importante anticipación. El alfabeto plástico, utilizado cada vez con mayor frecuencia por Vasarely en los años cincuenta para relevar un modo de construcción geométrico-constructivista, queda ya preacuciado. El intento de Vasarely de crear el cuadro a partir de elementos individuales móviles parece esbozarse ya en este momento. Al igual que después creará la composición entera a partir de unidades plásticas normalizadas, aquí el cuadro surge a partir de patrones de color y forma que aniquilan lo espontáneo del oficio. Se ve que la resolución de Vasarely de convertirse en artista, en pintor, incluye el convencimiento fundamental de que debe superarse lo artístico-irracional del oficio. La denominación despectiva de pintor bohemio lo subraya. La aversión de Vasarely a la factura y la inspiración lo obliga a cimentar su pintura sobre principios más objetivos, una pintura que acabará alcanzando su ideal en el Folclore Planetario, de factura neutral y ampliable en todo momento.

Pero esta época en la que el «Vasarely antes de Vasarely» busca un camino, difícilmente puede reducirse a un común denominador. Junto a las obras que, como hemos mostrado, presentan puntos de partida precinéticos y prenormalizados, hay otras en las que Vasarely proporciona composiciones geometrizaras. También aquí parte de temas objetivos, imágenes figurativas, barcos, botellas. Las líneas de fuerza de la composición se independizan. Dentro de la composición, los campos delimitados geométricamente cobran autonomía. Apuntan a obras que surgen a finales de los años cuarenta, después

¹⁸ Según Vasarely, la iconografía de este período remite a la guerra recién terminada. En una conversación con el autor, Vasarely caracterizó la temática como *symbolisme lugubre* (simbolismo lúgubre).

de los períodos Denfert, Belle-Isle y Gordes. En consecuencia, estos trabajos, que se encuadran en el ámbito de las «rutas falsas» pueden clasificarse en dos grupos: trabajos que presentan una ocupación analítica, trabajos cuyo objetivo es construir el cuadro a partir de moléculas formales individuales independientes de lo representado, y un trabajo sintetizador que subordina la representación a un campo de tensiones geométrico de rango superior. Por ello creemos que el concepto de rutas falsas propuesto por el propio Vasarely es demasiado negativo visto desde la evolución habida. Frente a estas obras, el artista fluctúa posteriormente entre el interés y el aborrecimiento. Cuando en la exposición de Budapest de 1969 volvió a reunir por vez primera estos cuadros en una sala, opinó que bien podía haber sido un buen artista semiabstracto o tachista. En una conversación que mantuvimos algunos meses después de esta retrospectiva, la sentencia fue severa: «Con una cierta autocrítica me digo a mí mismo: si hubiera perseverado en este camino, hoy día sería un cero a la izquierda completamente desconocido». Es evidente que se trata de una pintura compleja en la que continúan percibiéndose el boceto objetivo y las influencias externas. La sensibilidad de Vasarely por los microelementos que componen el cuadro los convierten en trabajos independientes. También es fuerte la influencia de la pintura parisina contemporánea. La pintura emerge. Bazaine, de Stael, Atian, compañía que frecuentó Vasarely, hacen de padrinos. Pero Vasarely se liberaría muy pronto de estas influencias. Donde en la obra subsiguiente constatemos una composición más libre, el uso de curvas y masas que no son exactamente geométricas, que no son normalizables, se trata de un problema distinto: en ella Vasarely juega con la reversibilidad de forma y fondo, una reversibilidad que no permite al observador llegar a una percepción satisfactoria. Nada puede rastrearse de ello en las imágenes libres y abstraccionistas de las «rutas falsas».

Durante los primeros años de posguerra, Vasarely fue un *outsider* (independiente). No fue reconocido como artista hasta 1955. Incluso dentro de la galería Denise René no desempeñó al principio ningún papel significativo. Cuando, tras la exposición de Max Ernst de 1945, una serie de artistas (Dewasne, Deyrolle, Estienne, Hartung, Schneider) se aglomeró en torno a Denise René y expuso en la galería, Vasarely estaba a disposición de la empresa como organizador. Inicialmente no fue aceptado como colega por dicho grupo de artistas. Se le consideraba una personalidad estimulante. La segunda exposición de Vasarely (1946) no cayó en gracia a ojos de los colegas. Después de este fracaso, al principio no mostraba ya ninguno de sus cuadros.

Período Denfert

Vasarely superó el peligro de una pintura que fluctuaba entre la geometrización y lo informal mediante una fuerte objetividad elemental. Los períodos Denfert, Belle-Isle y Gordes-Cristal parten cada uno de ellos de intensas vivencias visuales.

Los cimientos del período Denfert se echaron a finales de los años treinta. Al igual que el período Belle-Isle, este período también permanece ligado a una vivencia: la profundización en los azulejos sobresaturados de grietas que en aquel entonces decoraban la estación de metro Denfert-Rochereau. Vasarely vivió durante treinta años en Arcueil, un suburbio del sur de París. Denfert-Rochereau era la estación de transbordo en la que, para ir a París, había que apearse del tren que se dirigía a Arpajon y subirse al metro. Vasarely describe con las siguientes palabras la vivencia de Denfert: «Los interminables pasillos de los andenes de la estación Denfert-Rochereau estaban revestidos de baldosas blancas repletas de fisuras finísimas. Mientras esperaba el tren contemplaba esos cuadrados, cada uno de los cuales presentaba un dibujo sencillo pero peculiar debido a las fisuras... Me vinieron a la mente curiosos paisajes... A buen seguro estos grandes paisajes, que sólo en la imaginación tenían naturaleza macroscópica, eran metamorfosis: en mi imaginación comparaba la más pequeña grieta, que debía su origen a una fisura en la estructura molecular externa, con grandes geosinclinales, e incluso superaba esa comparación... El desarrollo de este tema plástico se prolongó durante mucho tiempo, y no fue hasta 1948 cuando dibujé de memoria mis primeros dibujos Denfert, para después hacer a partir de ellos un cierto número de composiciones mayores»¹⁹. Mientras que en el período Belle-Isle, y también en el período Gordes-Cristal, parte de una imagen natural real y la deforma convirtiéndola en una expresión semiabstracta, aquí el camino seguido por Vasarely es distinto. Quiere interpretar estos garabatos de las fisuras objetivamente. Llama la atención que Vasarely llegara a la abstracción geométrica a través de una vivencia. La descripción que da el artista de esta vivencia recuerda imperiosamente a la descripción de Max Ernst sobre el descubrimiento del *frottage* (1925)²⁰. En ambos casos se interpretó

¹⁹ Marcel Joray (Ed.): *Vasarely, I*; Neuchâtel, 1965, p. 10.

²⁰ En el número especial de *Cahiers d'Art* dedicado a él en exclusiva (París, 1937), Max Ernst describe este descubrimiento bajo el título *Au delà de la peinture*. Vasarely tenía los *Cahiers d'Art*.



9. *ÉTUDE DE PERSPECTIVE* (ESTUDIO DE PERSPECTIVA), 1939

objetivamente una estructura dada inicialmente de aspecto amorfo, y se ligó a una visión interna. Max Ernst habla de las imágenes alucinatorias que surgen del veteado del pavimento. Vasarely recurre al mismo concepto. En una conversación precisa lo siguiente: «Y fue así como mi atención se vio dirigida a los azulejos blancos que cubrían las paredes, azulejos en los que descubrí finos y extravagantes garabatos dibujados por las fisuras. Unos eran verticales, recordaban las ruinas de grandes ciudades desaparecidas, y se convirtieron en fantasmas. Las otras, las horizontales, ejercían sobre mí el efecto de paisajes alucinatorios que ya conocía o que descubriría algún día, tal y como posteriormente descubrí el Luberon²¹. Hay otro punto que recuerda la mencionada descripción de Max Ernst: también Vasarely se refiere a Leonardo, a su famosa descripción del «Tratado» que pone a merced de la capacidad de interpretación del observador el fenómeno amorfo de una mancha de pintura. Ambos, Max Ernst y Vasarely, buscan obtener una lectura de la figura inmanente. Las interpretaciones de la teoría de la Gestalt desempeñan un importante papel en ambos casos. Vasarely escruta a fondo las posibilidades que proporciona la teoría de la Gestalt siguiendo motivos objetivos sencillos (paisajes y figuras). Los garabatos de las fisuras de los azulejos ofrecen una interpretación semejante. Una comparación de los modelos que inspiran a Vasarely y los dibujos que realiza después es concluyente. El artista se deja conducir por estos suaves dibujos que delinean campos grandes y pequeños. Sólo después añade color, delimita las distintas superficies entre sí. Los trazos garabateados por las fisuras sobre los azulejos son regulares, describen amplias y redondeadas curvas, tienen algo de armónico y fluido. De estos dibujos, Vasarely adopta el tema (la figura interpretada como paisaje) y estímulos estilísticos. La oscilación perceptual que provocan estas figuras lo fascina. Las líneas pueden interpretarse como delimitación de una superficie o como reja. La teoría de la Gestalt, que explica cómo nuestra vista trata de subordinar las formas individuales, sin forma y no ligadas, a una figura que nosotros interpretamos detrás de las mismas, se convierte en un importante acicate para el nuevo trabajo de Vasarely. Esta capacidad de interpretación de estructuras aparece como principio. Inicialmente las obras de Vasarely incluyen más intensamente la referencia objetiva. Nos permiten rebuscar un recuerdo objetivo en esa confusión de líneas y superficies. Pero en el transcurso de los años Vasarely iría eliminando progresivamente esta referencia a la realidad.

²¹ Jean-Louis Ferrier, *ibídem*, p. 40.

No obstante continúan siendo válidas importantes leyes abstractas de la teoría de la Gestalt. La relación figura-fondo, que permite invertir la relación de la figura con el fondo envolvente, desempeñará un papel decisivo en la obra posterior. En algunos casos Vasarely trató de profundizar en esta cuestión en tanto que proporciona dos versiones de sus obras del período Blanco-Negro: una en la que la figura es blanca y el fondo negro, y otra en la que la figura se representa en negro y el fondo en blanco. La prolongación consecuente de esta relación figura-fondo lleva al esquema de Vasarely de la unidad plástica, en la que dentro de un módulo plástico, forma variable y fondo cuadrado se delimitan cromática y formalmente. En el cuadro global las formas asumen el papel de elementos vivificantes y moduladores. Con ayuda de formas que se diferencian del fondo en forma y color, Vasarely logra estructurar el cuadro en su conjunto, un cuadro global que provisionalmente sólo está compuesto por un patrón continuo que recubre uniformemente la superficie del cuadro. Después hablaremos de ello.

El período Denfert significa un paso más en el camino hacia la abstracción. En un punto va más allá que el período Belle-Isle: los cuadros que atribuimos al grupo de Belle-Isle presentan un mayor grado de composición plástica. Numerosos cuadros de dicho período continúan equilibrados tradicionalmente. Las partes pesadas y con carga son delimitadas por otras más ligeras. Con frecuencia, formas superficiales y elementos lineales se contrapesan. El cuadro se disuelve a medida que nos acercamos al margen, permaneciendo centrado. Con las composiciones que Vasarely deriva de la vivencia Denfert da comienzo una nueva práctica: la superficie del cuadro se toma como una unidad. El centro ya no tiene prioridad. Las zonas marginales se integran en una composición que recubre uniformemente la superficie del cuadro. Y aquí vemos un punto absolutamente decisivo de la obra: para Vasarely es prioritaria la cuestión de la estructura equilibrada del cuadro, la cuestión del *all over patterning*, que simultáneamente comienza a interesar a la joven pintura norteamericana. En el futuro, esta nueva orientación se haría cada vez más pronunciada. Finalmente, el formato cuadrado de cuadro al que Vasarely recurre preferentemente en los últimos años trae ciertas premisas para una pintura completamente carente de tensiones que anula los conceptos de arriba y abajo, de izquierda y derecha del cuadro. A finales de los años cuarenta, Vasarely formula su nuevo propósito de configuración en contrario: en lugar de seguir anclando la composición en el centro del cuadro, como hacen formal o informalmente muchos artistas abstractos, él echa mano provisionalmente de

un esquema de composición que deja libre el centro del cuadro (o por lo menos lo descarga) y, partiendo del margen, contornea el centro libre. El período Gordes le da el motivo para ello: como vivencia objetiva representa la mirada desde una ventana abierta hacia la claridad y el vacío, o la mirada a través de una ventana abierta hacia el interior oscuro. Sin querer anticiparnos en exceso, pero con el fin de insinuar la lógica de la evolución vasareliana, cabe apuntar que la acentuación de las franjas marginales, que siguen al rectángulo o al cuadrado y que ahorran la necesidad de un punto central, es una temprana referencia a la estructura de la unidad plástica. Esta evolución (descentralización del cuadro) se introduce en 1948. Vasarely abandona el centro privilegiado del cuadro. La mirada es dirigida hacia las zonas periféricas del mismo. La forma de mirar un cuadro ha cambiado. Vasarely retrotrae el interés por semejante modo nuevo de composición que estimula la vista a su relación con la Bauhaus. Con mucha frecuencia, durante su trabajo de diseñador publicitario recurrió a principios de la doctrina de la Bauhaus. Para configurar de manera eficaz un cartel desplazaba el motivo fuera del centro.

En la pintura francesa contemporánea encontramos de nuevo la misma forma de composición que recubre uniformemente la totalidad del cuadro en Bazaine. Pero los ejemplos que podemos aducir difieren fundamentalmente de las obras de Vasarely. Si bien los entramados de Bazaine muy a menudo también recubren uniformemente el plano del cuadro, los medios continúan siendo subjetivos. En Dewasne y Herbin, la superficie del cuadro también está compuesta por fragmentos. La relación recíproca de forma y color aún no se ha independizado. Hay partes del cuadro que, a ojos de Vasarely, no se utilizan de forma equivalente a las formas. En Magnelli, el fondo de una forma comienza a constituirse él mismo en forma. En Vasarely, este modo de composición se abre camino en el período Cristal. En él irrumpe la reversibilidad de forma y fondo. Vasarely combate la interpretación del fondo, que casi siempre da la idea de atmósfera y espacio libre. Paulatinamente también prescinde de la ambigüedad del color interpretable objetivamente. La conquista de la superficie íntegra del cuadro va pareja con el perfeccionamiento de una nueva técnica pictórica. Mientras que Bazaine recurre a una pincelada de rica factura que activa cada centímetro cuadrado de la superficie del cuadro, Vasarely yuxtapone cada vez más superficies de factura neutra. El aspecto de estos cuadros es el de un collage en el que las secciones individuales que sustentan la estructura del cuadro parecen estar formadas por partes idénticas en color y factura. Esta referencia a la técnica del collage es importante.

Vasarely quedó muy impresionado por los collages tardíos de Matisse. Matisse, viejo y enfermo, cortaba los elementos para sus collages de gran formato y, desde el lecho, dirigía su colocación sobre el fondo del cuadro. Esta técnica teledirigida, a la que Matisse recurrió por vez primera en los años treinta para su obra *La Dance*, adquirió una importancia decisiva a finales de los años cincuenta, cuando Vasarely se puso a componer su obra a partir de partes individuales normalizadas, prefabricadas. En los cuadros de intenso cromatismo que surgieron en el período Gordes también constatamos a veces una influencia estilística de Matisse. Pero globalmente los trabajos de Vasarely son en principio mucho más tectónicos. En su obra faltan composiciones de ritmo tan intenso como la suite del collage *Jazz* (1944-1947) de Matisse. En Vasarely encontramos sólo pequeños indicios de movimiento: cambio de dirección de formas, líneas oblicuas ascendentes. Tan escasamente como aparece en el pensamiento plástico de Vasarely la cinética como hecho material independiente de la percepción (en concreto, como cinética generada con ayuda de motores), tanto menos intenta simular movimiento mediante una forma gestual de composición. La sugestión del movimiento se basa únicamente en medios perceptuales que impiden una visión estática. En este aspecto Vasarely construyó un amplio instrumental con el paso de los años. La evolución (Denfert, Belle-Isle, Gordes-Cristal) va desde formas redondas y curvas hasta desembocar en formas angulosas. La evolución parece lógica y consecuente. El patrón futuro (módulo cuadrado), que permite una estructura aditiva uniforme (no jerárquica) del cuadro, se prepara en estos cuadros arquitectónicos. La arquitectura plástica tiende a la normalización de los medios plásticos utilizados.

Resulta llamativo para la génesis de la obra, y es algo que debe recalcar continuamente, la simultaneidad de etapas diferentes. Denfert, Belle-Isle y Gordes no pueden separarse entre sí: deben considerarse tentativas que discurren en paralelo con el fin de llegar a una plasticidad nueva. Aludiendo a esta simultaneidad, Vasarely me dio la siguiente explicación decisiva: «La cultura y nuestros contemporáneos ejercen presión sobre nosotros. En cierto sentido, por aquel entonces dudaba si seguir siendo pintor. Porque a mi alrededor había fenómenos tan brillantes como de Staël, Poliakoff, Magnelli, Hartung, Schneider. Pintores al cien por cien. Yo había empezado con la aventura de Gordes. Sentía que me alejaba de Belle-Isle, de las playas, las nubes, las olas, la puesta de sol, los guijarros, las conchas. El período Cristal fue una terrible premonición: el camino hacia la geometría, en dirección a una especie de depauperación. El

período Denfert fue una especie de defensa de emergencia contra ello²²». Vasarely temía que el retorno desde la objetividad a la composición pura restringiría en exceso sus posibilidades figurativas.

Período Belle-Isle

Esta fase decisiva se remonta a 1947, cuando Vasarely comenzó a interrogar el paisaje costero en Belle-Isle: «Hasta 1947 no se me manifestó real y verdaderamente lo «abstracto»; fue cuando reconocí que la forma-color pura era capaz de dar a entender el mundo». Esta manifestación es del máximo interés. Vasarely explica el camino deductivo de su abstracción y nos exhorta a estudiar en función de su contenido de realidad los elementos abstractos que él estructura. El concepto de la abstracción, que apunta un proceso deductivo, sólo define de manera imprecisa el modo de trabajo del artista en estos meses y años. Los trabajos que surgen se deben tanto a una inducción de formas como a la abstracción. Las elipses que Vasarely reúne en composiciones en Belle-Isle y que encuentra en el disco solar deformado al caer la tarde sobre el horizonte del mar y en los guijarros, esas elipses ya están presentes en su trabajo *Fille-Fleur*, perteneciente a la serie de estudios gráficos. Una composición con guijarros planos elipsoidales que pertenece a Belle-Isle presenta coincidencias sorprendentes con este estudio. Las elipses circunscritas que delimitan la sección escapular de la figura aparecen aquí nuevamente. Si en *Fille-Fleur* la elipse sigue siendo un patrón decorativo, en Belle-Isle es utilizada debido a su efecto creador de espacio. El observador entiende la elipse como un círculo visto en perspectiva. La deformación del círculo o de otras superficies delimitadas por curvas complicadas proporciona a estas composiciones un carácter espacial asombroso. En cualquier caso, esta espacialidad debe ser leída e interpretada, a diferencia de lo que ocurre con el espacio de perspectiva central. Estamos frente a una estructura espacial y superficial ambivalente. Las figuras elipsoidales pueden concebirse superficial o espacialmente. La elipse en su papel de doble lectura, como forma que introduce incertidumbre en la percepción, se convertirá después, en los cuadros del período Blanco-Negro y en las composiciones elaboradas con el alfabeto plástico, en un importante patrón. Estas formas acreditan su significado natural en el período Belle-Isle.

²² Conversación mantenida en marzo de 1970.



20. *BANGHOR*, 1951

Expresan sol, nube, guijarro y ola a un tiempo, abarcan una «sensación oceánica», en palabras de Vasarely. La mayoría de los trabajos del período Belle-Isle, incluso aquellos que obvian lo natural, podemos leerlos como paisajes. La sección inferior del cuadro designa la playa, el mar; por encima, sobre el horizonte, se halla el sol. Vasarely recurre a los reflejos del agua para formar ampliaciones y reducciones de una forma fundamental. Sobre todo mediante el agrandamiento progresivo de dichas formas a medida que se acercan al centro, el artista consigue una ilusión plástica convexa que se retoma en los trabajos más modernos²³. Al principio Vasarely se limita a realizar estas composiciones del período Belle-Isle a partir de partes formales cerradas y compactas. Después agrega elementos gráficos. La unión de masa y trazo de línea aporta tensión. En estos trabajos el elemento gráfico remite al período Denfert.

Período Gordes-Cristal

La simultaneidad de Denfert, Belle-Isle y Gordes-Cristal no debe llevarnos a concluir erróneamente que el período Gordes-Cristal haya sido el más importante para la evolución posterior. Pero sí fue el que más tiempo ocupó a Vasarely, y también el más variado. Al principio se sitúan dibujos en los que nuestro artista sigue las huellas de estructuras cúbicas de Gordes, un pueblo de montaña. Casas y rocas se unen en un dibujo que conserva su ambivalencia: el trazo no limita unívocamente estas formas en diente de sierra. Se produce una fluctuación entre la visión de formas llenas y compactas y la visión de superficies vacías. Vacío y formas llenas son reversibles. De estos bocetos, obligados aún a un modelo real, Vasarely hace derivar dos posibilidades formales diferentes: una preocupada por problemas de superficies; la otra, que interpreta espacialmente el salto de inversión de las formas. Ambos caminos serán importantes para Vasarely. El primero, que prueba la reversibilidad de las formas superficiales, hace referencia a la igualdad de las partes constituyentes del cuadro, a la ya descrita alternancia de fondo y forma. La segunda, a la ocupación de la visión espacial. En consecuencia, la espacialidad adquirirá un papel cada vez más importante, ya sea como motivo de numerosas «representaciones» que a menudo no son ya verificables como espacio real, ya sea como medio (imágenes cinéticas con profundidad que experimentan

²³ En la serie *Vonal*.

con la graduación espacial real). Estos trabajos que reflejan lo espacial son estimulados inicialmente por la dedicación a la reproducción de objetos con perspectiva no central. No se trata en modo alguno de un trato de lo perspectivístico que sea típico sólo de Vasarely. Desde una consideración histórica, la superación del espacio disciplinado desde una perspectiva central se remonta a Cézanne. Al principio, en sus estudios gráficos, Vasarely permanece fiel a un espacio organizado desde una perspectiva central. El efecto de *trompe-l'oeil*, al que aspira el artista, depende de este espacio claramente organizado. Pero dentro de esas hojas, el patrón geométrico independiente va cobrando mayor importancia cada vez. Cebras, arlequines y tableros de ajedrez aportan al cuadro patrones que actúan de estructura ordenadora independientemente de una disposición perspectivística. En una hoja de 1939 en la que se presentan arcos de triunfo, dados, escaleras, cilindros, conos y pirámides truncadas, las fuentes de luz que inciden sobre dichos objetos provienen de diferentes direcciones. Los objetos y sus sombras se mantienen en un profundo negro invariable. Las proyecciones que la luz arroja contra la superficie blanca se funden con los objetos proyectados para generar formas globales. Se llega a una nueva forma en la que podemos seguir distinguiendo entre objeto entendido tridimensionalmente y proyección bidimensional. Pero la lógica de este proceso causa-efecto desaparece tras nuestro interés por las formas híbridas. La alternancia de formas tridimensionales y bidimensionales emerge permanentemente en el período Cristal; y finalmente encontrará su fórmula resumida y clara en la decisiva obra *Homenaje a Malévitch*. En el período Cristal aparece cada vez con mayor claridad la geometría como tema. La representación de formas plásticas geométricas sobre la superficie llevó a Vasarely a abandonar el espacio configurado desde una perspectiva central. Vasarely volvió su vista a otras estructuras ordenadoras. La solución axonométrica, a la que ya había recurrido Kupka, le pareció ser la más convincente. Esto le permitía formar un dado sin acortar las superficies fundamentales, como adición de cuadrados y rombos. Según cuenta el propio autor, Vasarely llegó a este sistema de representación en 1931 a través de un cartel de Cassandre diseñado para la imprenta Deberny et Peignot. Para el cartel, Cassandre había utilizado un dado doble dibujado en perspectiva axonométrica. En la cara superior del dado inferior figuraba una D (de Deberny), y en la cara inferior del segundo dado, que empalmaba con la parte superior del primero, una P (de Peignot). Ambos dados tiraban violentamente de la bisagra que los mantenía unidos. Surgía así una impresión confusa que no

satisfacía la percepción. Con un medio sencillo vivido ópticamente como paradoja, Cassandre supo desafiar la vista. Encontramos en este ejemplo (dentro de un trabajo de diseño publicitario) un principio de confusión geométrica-visual que, antes incluso que Vasarely, había desarrollado Josef Albers en una serie de variaciones sobre figuras siempre fascinantes y que desplegaban siempre un nuevo efecto agresivo. Hay un hecho no cultural que aflora con mucha frecuencia que es decisivo en este patrón fundamental de confusión perceptual. Como ha demostrado Rudolf Arnheim, las estructuras ordenadoras geométrico-matemáticas pueden constatarse en casi todas las obras de arte²⁴. Pero no es tan habitual que el patrón geométrico perceptual se ponga al descubierto de manera tan consciente. En la historia del arte europeo tenemos que remontarnos a los ejercicios del arte manierista. Las anamorfosis son ejemplos de un arte en el que la vista aparece como tema. Pero si las anamorfosis continúan transmitiendo contenidos, también dan al observador, mediante la superposición de dos imágenes que sólo pueden percibirse alternativamente, material de reflexión para una interpretación simbólica de una visión ambigua (*vanitas*). Las estructuras que utiliza el Op-art recurren a un vasto arsenal de tales medios. Se hallan libres de significado objetivo. Son signos plásticos que escudriñan la capacidad visual, la aptitud del ojo. La cualidad de signo de las formas, cumplida objetivamente, va quedando poco a poco en un segundo plano. Los contenidos primarios que remiten a lo objetivo, lo cultural y lo histórico son eliminados.

El cartel de Cassandre había dejado una profunda impresión en Vasarely. A partir de entonces la perspectiva axonométrica lo ocupará permanentemente. En los años sesenta acabará por emerger como tema plástico, en una serie de *Homenaje al Hexágono*. En Gordes, Vasarely recuerda el efecto que el cartel de Cassandre ejerció sobre él. En ese momento también había conocido los trabajos de Kupka, y con el arte constructivista, con la *abstraction froide* (abstracción fría), un arte que independizaba estructuras matemático-geométricas. Al igual que para los períodos Denfert y Belle-Isle, Vasarely trató aquí nuevamente de anclar los resultados formales de su pensamiento plástico en observaciones de la naturaleza. Los cubos representados axonométricamente se vivían como reales, como ventanas abiertas en gruesos muros. Este patrón geométrico conserva en principio su sentido simbólico. Es un signo plástico. Esta mirada puede leerse desde el

²⁴ *Art and Visual Perception*, Berkeley y Los Ángeles, 1954.

interior hacia el exterior, desde la oscuridad hacia la claridad, como hecho psíquico, como mirada del preso hacia la libertad. En algunos trabajos objetivos precedentes este interés temático podía reconocerse explícitamente en textos. Retrospectivamente, Vasarely denomina a esta transición, desde la objetividad hasta la libre composición pasando por el signo plástico, un «camino necesario». Al respecto manifestó lo siguiente: «En la obra de Sophie Taeuber-Arp, el cuerpo humano va convirtiéndose paulatinamente en geometría pura. La cabeza se convierte en un círculo perfecto, el tronco en un cuadrado perfecto. Los brazos y las piernas desaparecen. Pero este camino a través de los signos es corto dentro del arte abstracto, por la sencilla razón de que en este caso se trata de dos mundos contrapuestos que se contradicen profundamente. Por otro lado, es verdad que no se puede acortar el camino, que no puede uno abalanzarse directamente a la abstracción²⁵. La superación del signo plástico, que continúa remitiendo al mundo del cubismo, a la estructuración del cuadro a partir de vocablos plásticos descifrables, es un proceso de superación que mantendría largo tiempo ocupado a Vasarely. Incluso la ecuación simple »ventana-patrón axonométrico fundamental« no pudo reducirse más que paulatinamente: »Esta idea del signo de la ventana me ha perseguido durante mucho tiempo. Tuve que liberarme del recuerdo que hacía equivaler el cuadrado a la ventana«. El efecto continuado de dichos signos figurativos pensados objetivamente no desaparecerá de la obra de Vasarely hasta finales de los años cincuenta, cuando el artista echa mano de su sistema de »alfabeto plástico«. Hasta entonces parece legítimo destacar en su obra la objetividad subliminal. Vasarely admite completamente la posibilidad de interpretación, que también es válida para trabajos que estamos resueltos a dejar excluidos²⁶. La composición *Homenaje a Malévitch* cierra el período Gordes-Cristal. En ella, dos macroformas yuxtapuestas (dos cuadrados) llenan el cuadro. En el futuro, el cuadrado en formato de cuadro aparecerá cada

²⁵ Jean-Louis Ferrier, *ibídem*, p. 21.

²⁶ Al observar en conjunto los trabajos surgidos en la primera mitad de los años cincuenta, trabajos que a primera vista no ofrecen ningún tipo de asociación objetiva, estuvimos sorprendidos por la reacción de Vasarely. Él interpretó objetivamente: «Aquí hay un arco del triunfo, con una salida interceptada y la otra abierta. Aquí se ve a un personaje que nada y a otro sentado. Puede ser un obispo. Allí vemos a un ángel, y aquí a una madre con su bebé. Pensaba que la abstracción no era suficiente sin la explicación. Quizá también tenga que ver con ello mi aspecto didáctico, que aspira a que todo sea explicado. Ese paso de la macroforma con significado a las estructuras era lento, casi imperceptible.»

vez con mayor frecuencia²⁷. Se corresponde con la idea de Vasarely del campo del cuadro llenado uniformemente en el que ya no puede haber secciones privilegiadas, en el que deben equilibrarse fondo y forma, arriba y abajo, izquierda y derecha, en contraposición a los trabajos asimétricos de los constructivistas. *Homenaje a Malévitch* marca un corte en su obra. Las composiciones libres tocan a su fin. Si observamos la producción de los años 1948 a 1954, constatamos que predominan sobradamente los trabajos geométricos del período Gordes-Cristal. En una conversación, Vasarely resume de la siguiente forma la situación en que se encontraba entonces: se había sentido amenazado por un gran peligro. El período Cristal lo había llevado a un sendero neoplasticista. La organización asimétrica de la superficie del cuadro había mantenido en cierta medida vivo el cuadro, pero los ejemplos que tenía en torno suyo (el «poner a un lado» de Poliakov) lo habían desconcertado.

Vasarely reemprendió sus estudios gráficos y los examinó exhaustivamente en busca de nuevas posibilidades. Se sintió de nuevo fuertemente atraído hacia los estudios en blanco y negro. En los estudios gráficos, las hojas en color alternan con las hojas en blanco y negro. Sin embargo, Vasarely tendía casi siempre a una representación en blanco y negro. Su período simbólico-surrealista (1944-1946), casi exclusivamente monocromo, había echado mano de una objetividad intensamente contrastiva (ángeles y demonios, caverna y ventana abierta). En esta contraposición de medios plásticos contrastivos vemos un rasgo fundamental de Vasarely. Permitted la elaboración del sistema blanco-negro, los fotografismos y los cuadros cinéticos con efecto de profundidad. Los tableros de ajedrez, las cebras y los diseños que Vasarely y su mujer habían entregado a Estampaciones Lionesas aportaron una nueva orientación. Los trabajos, basados en patrones de pequeñas piezas, le mostraron la posibilidad de soslayar composiciones que, aun con toda su abstracción, se basaban en la representación. Las grandes formas dentro de una composición podían seguir leyéndose como objetos o personas. La transición de las macroformas a las estructuras se produce en esta época. Con ella se establece el cimiento para una de las decisiones fundamentales de Vasarely: la permutabilidad de las formas fundamentales que componen el cuadro. Esta permutabilidad, de la que hablaremos más tarde, permite al artista realizar composiciones a partir de unidades individuales normalizadas.

²⁷ El cuadrado permite imponer una cierta adireccionalidad de la composición. Con frecuencia Vasarely colocó en el dorso de estos trabajos distintas flechas indicadoras de dirección: «sens I, sens II», etc.



26. *Zsolt III*, 1953

Fotografismos

En 1951, en una serie de trabajos expuestos por Denise René, Vasarely abandona por primera vez el método de composición que trabajaba con superficies de color. La exposición *Naissances* presentó dibujos ampliados fotográficamente a gran formato en los que figuraban trazos blancos sobre fondo negro o trazos negros sobre fondo blanco. Las capas de trazos yuxtapuestas recuerdan a los dibujos espaciales de Pevsner y Gabos y a la magnífica serie *Graphic Tectonic* de Josef Albers, diez años anterior. Al igual que Albers, Vasarely da al trazo un recorrido completo. Al igual que Albers, el trazo individual está acompañado de otras muchas capas de trazos paralelos. El paralelismo del modelo (en algunas secciones del dibujo la densidad de trazos es mayor que en otras) proporciona a estos trabajos un rasgo uniforme. Al principio, en Vasarely el trazo es al menos más vivo. Mientras que Albers construye sus dibujos con regla, en Vasarely resuenan una deformación y una irregularidad que recuerdan a los períodos Denfert y Belle-Isle por el trazado de las líneas. El parentesco con los dibujos de Albers, de los que por aquel entonces Vasarely no tenía conocimiento, demuestra que en aquellos artistas estaban ya establecidas tempranamente las estructuras preferidas del Op-art el uso de patrones redundantes. En *Naissances*, el mismo Vasarely recurre a patrones de los que ya se había ocupado de niño. Mediante secuencias de trazos paralelos remonta esta fascinación a una vivencia de la niñez: «De niño -era 1913- me herí un brazo mientras jugaba. Tuve que guardar cama unos días... ¡Una eternidad! La herida estaba vendada con una gasa, un tejido ligero y traslúcido de estructura regular que se desplazaba al más leve contacto. Observé con detenimiento este micromundo siempre igual y siempre distinto; jugué con él, extrayendo una hilacha después de otra... En 1920, en el instituto de bachillerato, las isobaras dibujadas sobre un mapa del mundo que había en la clase de geografía me produjeron una gran impresión. En estas líneas uniformes aparecían los contornos conocidos de los continentes. Comencé a soñar hasta perderme... Después, en clase de física, la imagen se redondeaba finalmente al ver las isoclinas, las isocronas y las isocromas. Estaba apasionadamente enamorado de estos tejidos de líneas, y llené cuadernos enteros con ellas»²⁸. En los estudios gráficos emergen permanentemente dichas formas. Vasarely da a estas composiciones *Naissances* la denominación «fotografismos». Se llevan a término mediante aumento fotográfico. La fotografía como medio plástico

²⁸ Texto escrito por Vasarely en 1963 para la publicación *Naissances*, Colonia 1963.

pasa a primer plano durante algunos años. Permite a Vasarely crear composiciones que se intersectan partiendo de dibujos superpuestos de trazos aplicados sobre láminas transparentes, a modo de rejillas. El paso a estos trabajos que fijan dos o más capas se produce por los cuadros cinéticos con efecto de profundidad. Vasarely los compone a partir de láminas de metacrilato transparente separadas espacialmente. Cada lámina incluye un dibujo. La superposición de diferentes dibujos crea una composición en permanente cambio. La más mínima variación de nuestro punto de vista desplaza la imagen y compone una nueva. De ahí se produce una idea de movimiento. La imagen no se deja fijar. Con ayuda de planchas que se superponen se logra un gran número de vivencias visuales individuales. El aumento fotográfico de los fotografismos llevó a Vasarely a estudiar con mayor detenimiento el medio fotográfico de positivo y negativo. Poseía fotogramas negativos y positivos de los dibujos. Si los superponía con precisión, positivo y negativo coincidían con tal precisión que se originaba una superficie negra homogénea. Al más leve contacto, ambas películas comenzaban a desplazarse relativamente entre sí. Vasarely montaba estas versiones positivas y negativas del mismo tema sobre planchas de metacrilato colocadas con cinco o seis centímetros de separación entre sí: «Entre las dos superficies transparentes que formaban las láminas comenzaba a vibrar intensamente un campo dinámico sobre el que influían las propias estructuras que yacían sobre ambas superficies y que no se cubrían plenamente porque entre ambas había un espacio libre»²⁹.

En esa época se produjo también la primera colaboración de Vasarely con el teatro³⁰. Pierre Rhally, quien en el *Théâtre de l'Humour* de Montmartre estudió junto con la bailarina Marina de Berg una coreografía situada delante de imágenes, para las ocho escenas de la obra se dirigió a diferentes artistas y decoradores. Entre los pintores que colaboraron se encontraban Cassandre, J.-G. Vignes y Domela. La exposición de fotografismos con Denise René y el intenso efecto espacial que emanaba de estos trabajos llamaron la atención de Rhally

²⁹ Jean-Louis Ferrier, *ibídem*, p. 69.

³⁰ Vasarely es escéptico frente al teatro, pues es una forma de privilegio de las élites. Al igual que para el cuadro reclama la repetibilidad, la reimpresión, para el teatro reclama una resonancia que no esté limitada por nada. Sin embargo, dado que la misma no existe en el mundo del teatro, se dirige a formas que permiten la difusión ilimitada: la película y la televisión. Pero el aspecto sociológico no es el único que le hace tener sus dudas respecto al teatro. También es la estructura del espacio teatral. Las posibilidades de la boca del escenario son demasiado restringidas para su proyecto. Por el contrario, le interesan sobre todo los espacios teatrales, como el del recién construido Teatro de Grenoble, que comprende en una unidad el palco, envoltorio diseñado como escenario simultáneo.

sobre Vasarely. Los grandes formatos que sobrepasaban el campo visual exhibidos en la exposición llevaban al observador a una situación en la que parecía destruirse la habitual relación observador-cuadro. El observador pierde su libertad y penetra en un entorno ambiente. La integración absoluta del observador es, por decirlo de alguna manera, la condición para la percepción total no perturbada por nada. Aquí emergen en la obra de Vasarely funciones que poseen un fuerte parentesco con el escenario: nuestra mirada sobre la obra es total, no puede desviarse, pues presupone nuestro compromiso físico con la obra. La presencia total del cuadro sustituye a un cuadro en el plano de la ilusión.

En lugar de diseñar para Marina de Berg un decorado fijo montado en la parte posterior del escenario, Vasarely hizo proyectar diapositivas de sus fotografismos en blanco y negro sobre el escenario forrado de blanco. Había elegido doce trabajos, patrones gráficos fundamentales, que podían permutarse entre sí. Además disponía de los patrones gráficos fundamentales en positivo y en negativo (blanco sobre negro y negro sobre blanco). El propio escenario estaba estructurado de manera que quedaba acentuado el efecto de perspectiva de la boca del mismo. En el espacio escénico se había insertado un escenario en perspectiva. Las proyecciones se alternaban. Una vez se limitaban a la pared trasera del escenario: en ese caso los fotografismos aparecían como imágenes estáticas. Otras veces la proyección se realizaba sobre el espacio completo del escenario, es decir, sobre una superficie de proyección quebrada en varios puntos. De esta forma los rayos de luz se desviaban. Se originaban distorsiones y aumentos sobre las partes del escenario más cercanas al proyector y a los espectadores. Vasarely intensificó un principio de composición que en aquellos años aparecía con frecuencia en su obra. La repetición de patrones fundamentales individuales, que debido a su redundancia sobreexigían al ojo, se alivia mediante zonas de aumento y reducción, haciéndola soportable. Se interrumpe así el sistema tautológico que tan destacado papel desempeña en Vasarely, al igual que en todos los artistas del *Op-art*. No obstante, la novedad de la composición de Vasarely radica en la concepción de la bailarina como superficie de proyección (una forma previa de la misma podemos constatar en el cuadro *El preso*, en el que el cuerpo claro del preso sirve como superficie de proyección a las rejas). Marina de Berg lucía un jersey blanco. Cara y manos se habían maquillado de blanco. La bailarina formaba con el escenario una unidad inseparable. Si la proyección se limitaba a la pared trasera del escenario, las formas que se destacaban sobre su cuerpo se veían aumentadas. Su cuerpo producía el efecto de un cristal de aumento

que recorría el cuadro en diversos movimientos y acercaba los detalles al observador. Sin embargo, si la proyección abarcaba el escenario completo, la propia proyección se volvía espacial, y además de los aumentos la bailarina conseguía una unidad del plano de la imagen debido a que llevaba hacia delante puntualmente la reflexión sobre la pared trasera del escenario.

Blanco y Negro y Cinética

En estos años la cinética desempeña un papel importante en teoría del arte en los escritos de Vasarely. En 1955 Denise René presentó en su galería la trascendental exposición *Mouvement*, en la que estaban representados Agam, Bury, Calder, Duchamp, Soto, Tinguely y Vasarely. Este último publicó el *Manifiesto Amarillo*, en el que manifestaba sus principios de un arte cinético. El carácter polémico del escrito llama poderosamente la atención. En lugar del movimiento real en la obra de arte, logrado por medios mecánicos, Vasarely aporta un movimiento que sugiere mediante irritación de la retina. Es la cinética alcanzada a través de la percepción sacudida y bamboleada. No obstante, en sus trabajos cinéticos con efecto de profundidad la sugestión del movimiento continúa dependiendo aún de un movimiento real del observador. Vasarely no fue más allá. Rechazó los medios mecánicos que producían un cuadro móvil. Si hasta entonces los cuadros se diferenciaban claramente entre sí (aun cuando formal y estilísticamente estuvieran estrechamente relacionados), ahora Vasarely se ocupó de la interrelación que existe bajo los cuadros. La imagen fluctuante que se producía lo fascinó. Mediante la superposición de dos estructuras expuestas a la movilidad de la vista obtuvo en las imágenes cinéticas con efecto de profundidad un número ilimitado de experiencias visuales.

Este «aparato plástico» presenta permanentemente ante el ojo nuevas soluciones gráficas que forman un continuo. La transición perenne de una solución a otra, el rechazo permanente de una imagen en favor de otra (el ojo es incapaz de retener una imagen), ejercen un efecto dinámico. Esta constatación permitió a Vasarely llegar a su invento plástico más trascendental: construir imágenes con unidades plásticas normalizadas. Con ayuda de este sistema, de este alfabeto plástico, pueden proponerse también soluciones gráficas en número ilimitado. En cualquier caso, toda solución debe realizarse. Sólo se llega a tener conciencia de la diversidad del sistema mediante la terminación de soluciones siempre nuevas permitidas por el sistema. La elección del artista también cumple su papel,

pues se halla sujeta a determinadas preferencias. En el caso de las imágenes cinéticas con efecto de profundidad, nuestra vista trabaja por acto reflejo. Apenas hemos tratado de estabilizar una imagen visual, la marea cinética seduce nuestra vista hacia una visión nueva. Igualmente Vasarely también quiso basar los trabajos que ejecutaba con las unidades plásticas en el conocimiento total de las posibilidades. El intento de trabajar con ordenadores, que mostraban siempre nuevas soluciones, bien puede remontarse a la experiencia de las obras cinéticas con efecto de profundidad, en las que la movilidad del ojo reemplaza al ordenador. La tarea de la vista consistiría en escoger soluciones entre todas las imágenes formadas que se ofrecen y fijarlas en una imagen. En ambos casos (en las imágenes cinéticas con efecto de profundidad y en las figuras basadas en la permutabilidad de las unidades plásticas) se acentúa el carácter procedimental de la imagen. En vez de ver imágenes definitivas, soluciones definitivas, vemos instantáneas. La visión alternativa que ofrecen las imágenes del período Gordes, imágenes en las que las representaciones axonométricas pueden leerse de varias maneras, se ensancha en las imágenes cinéticas con efecto de profundidad hasta la total inestabilidad de la visión. La interpretación, que en el período Denfert aún desempeñaba un papel importante (en él, el observador podía entender lo visto de varias maneras según las reglas de la teoría de la Gestalt), esta capacidad de interpretación que deja al visionador libertad frente a lo visto, desaparece en nuestro caso. La visión interpretativa queda limitada. Los actos motores del proceso de la visión se viven como impresión primaria de máxima intensidad.

Las imágenes cinéticas profundas, cuya intangibilidad óptica conduce a una especie de informal geométrico, se convirtieron en punto de partida de una serie de cuadros que únicamente utilizan formas negras y blancas. La serie *Blanco y negro* surgió por la superposición de dos imágenes. En lugar de separar éstas, como ocurría en las imágenes cinéticas profundas, mediante un espacio intermedio, Vasarely coloca ambas imágenes complementarias sobre un mismo plano. Transfirió las láminas de metacrilato, en las que se yuxtaponían formas negras opacas y formas traslúcidas y transparentes, a la plancha sensible a la luz mediante iluminación directa. Las superficies espacialmente separadas de las imágenes cinéticas profundas confluyen en el fotograma. Vasarely retocaba con *gouache* o tinta china los fotogramas así obtenidos. A continuación, el resultado se aplicaba al lienzo con óleo. Muchos de estos trabajos recuerdan obras del cubismo sintético: los planos superpuestos. Al igual que en aquéllas, aquí las superficies superpuestas también se intersectan, de lo cual surge la impresión de un espacio escalonado en la superficie.

Negro y blanco no son meros medios extremadamente eficaces para estructurar con contraste un cuadro. Al elegir estos dos extremos, Vasarely pretendió conseguir antinomias fijadas en cuanto al contenido. Esta intención la formuló en los siguientes términos: «De ahí concluí, filosóficamente hablando, que los signos blancos y negros, al igual que las antinomias usuales del pasado («día y noche», «ángel y demonio», «bien y mal»), son en realidad magnitudes complementarias, androginia fértil. Aunar el sí y el no significa completar verdaderamente el conocimiento. Negro y blanco, sí y no..., perspectivas que serían exactamente iguales al lenguaje binario de la cibernética, con cuya ayuda podría construirse un banco de plástico en los conocidos ordenadores electrónicos»³¹. El manejo de la fotografía condujo a Vasarely a dar a sus cuadros soluciones binarias. Ejecutaba la versión positiva, en la que dibuja el sistema gráfico negro sobre un fondo blanco, y la versión negativa, en la que aparece blanco sobre negro. Al contraste negro-blanco se sumaba, con idéntica morfología, la inversión de lleno a vacío y de vacío a lleno, de superficie a espacio y de espacio a superficie. El antagonismo que domina en ambas parejas de imágenes ejerce un efecto tan intenso que el observador de estas soluciones binarias tiene que registrar la identidad de la estructura subyacente. Si en las imágenes cinéticas profundas Vasarely ofrecía un número ilimitado de soluciones (cualquier variación, aunque fuera minúscula, de la altura del ojo o del ángulo visual conducía a una imagen distinta), aquí exhibía dos puntos de vista extremos de una estructura. Y también dentro de estas imágenes concebidas como parejas puede rastrearse la relativización de la imagen individual, de la solución plástica, iniciada en las imágenes cinéticas profundas.

En estas últimas emergió por vez primera en Vasarely la idea de la participación del observador. Se trata de una idea central de los años cincuenta. En 1952, Agam había recurrido a la colaboración del observador en sus obras transformables. Las formas individuales colocadas sobre el fondo del cuadro podían ubicarse en otro lugar girándolas en torno al eje. O las formas móviles podían sacarse del lugar que ocupaban en la superficie del cuadro y colocarse en otro lugar del mismo. Esta participación pretendía conferir al observador una libertad frente al cuadro, ofrecerle la ilusión de la co-creación. Las imágenes transformables de Agam, hacen uso de un cierto número de formas simples (círculos, segmentos circulares, triángulos, trapecios). La combinación de estas formas conduce en cada caso a una nueva forma. La elección de la solución se deja al arbitrio del gusto del observador. Aquí no puede hablarse de una

³¹ Marcel Joray (Ed.): *Vasarely, I*; Neuchâtel, 1965, p. 112.

programática ni de una sistematización. Con ayuda del observador activo, Agam realizaba sobre la superficie lo que Calder conseguía con sus móviles en el espacio tridimensional: una combinatoria libre no predecible de partes individuales independientes entre sí. Vasarely no fue tan lejos en la participación del espectador. Las imágenes cinéticas profundas introdujeron una suerte distinta de participación. En el caso de las obras transformables de Agam la participación sigue siendo lúdica, no está sometida a una coerción perceptual que plantea la visión misma como tema. Las imágenes cinéticas profundas de Vasarely manifiestan por un lado una involucración con la obra no inhibida, por nada, no culminada por ningún resultado, pero por otro lado también una coerción a ver a la que el espectador no puede sustraerse. Agam reunió estas dos posiciones extremas en los «cuadros polifónicos». El movimiento del observador ante el cuadro contribuye a la aparición sucesiva de diversos temas. La superficie plana del cuadro es sustituida por laminillas triangulares verticales. Al contemplar esta estructura similar a un acordeón se abren apariencias dependientes del punto de vista. Pero en el caso de Agam el movimiento del observador se halla prescrito. En estos relieves se muestran consecutivamente hasta ocho temas. La tarea del observador consiste en extraer estos temas, claramente diferentes entre sí como imágenes aunque interpenetrados. La imagen en la imagen, la imagen que cede el paso a otra, recuerda a los enigmáticos cuadros manieristas que en nuestro siglo han sido nuevamente actualizados por los surrealistas.

La contribución de Vasarely a un arte cinético, obviando las imágenes cinéticas profundas, que superan objetivamente el estaticismo de la visión, se limita a seleccionar estructuras que activan y llenan de incertidumbre la visión en el plano de la percepción. En los momentos en que Vasarely da el paso de liberar a la composición de su tema constructivista y de componerla a partir de patrones, es cuando la falta de seguridad de la percepción se hace más intensa. La transición la produjeron los trabajos del período Blanco y Negro, en los que las superficies superpuestas a la manera de los planos superpuestos cubistas se disuelven en una rejilla de fina malla. La ritmización continua del cuadro, las líneas punteadas, recuerdan al *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian.

Folclore Planetario

Vasarely fue liberándose paulatinamente del modelo de imagen cinética profunda. También se liberó cada vez más de las composiciones copiadas

superpuestas con ayuda de la fotografía. Estos trabajos de ahora los realizaba directamente. Componía a sabiendas del efecto que transmitía la fotografía. Predomina la planitud del plano del cuadro. Los medios de configuración al servicio de la impresión espacial (perspectiva, superposición de superficies) se hacen cada vez más raros. La imagen tiende a lo bidimensional. Esta evolución culminaría en los cuadros del Folclore Planetario y en las composiciones de los años sesenta formadas por unidades plásticas. Los patrones que llenan uniformemente el cuadro bloquean el camino hacia la profundidad como si fueran una reja. El efecto de la profundidad no está ya ligado al dibujo, sino en el mejor de los casos al contraste cromático. Vasarely definió por primera vez el principio de la unidad plástica en 1955, en *Note pour un manifeste*: «Dos formas-colores necesariamente en contraste forman la unidad plástica, la unidad fundamental de la plástica: la permanente dualidad de todas las cosas, que finalmente se reconoce aquí como inseparable». Vasarely no se da por satisfecho con una definición formal de la molécula contrastiva de la forma. Él rellena estos módulos (la idea del juego de construcciones plástico) con significado ideológico: «Es la unión de afirmación y negación. La unidad es mensurable e inconmensurable, es física y metafísica. Sobre ella se basa la comprensión de la estructura material, matemática, del universo, así como su superestructura espiritual». La unidad es el símbolo de totalidad de Vasarely, el símbolo de una aceptación de la realidad, sin restricción social o histórica. También en Malévitch estas consideraciones desembocan en una crítica transestética de la situación humana, en una crítica social de dimensiones metafísicas. En *Suprematismo: el mundo sin objeto*, Malévitch escribe: «En las delimitaciones veo la suprema pecaminosidad. Una nación o una sociedad comete pecado tan pronto como se delimita como monumentalidad, como Estado. Este pecado político o social tiene su paralelismo también en la religión, cuando las diferentes doctrinas religiosas se delimitan recíprocamente y la una se tiene por más completa que las demás. ¿Qué pretendemos conseguir con ello? Lo único que es digno de aspirar a ello es la igualdad, la despersonalización, algo sin objeto en lo que todo debe estar incluido. He ahí donde radica todo el sentido de la evolución humana desde que el hombre se ha desligado de la realidad cósmica, de ese estado en el que no tenía idea de nada, en el que no conocía objetivamente, ni en el pasado ni en el presente ni en el futuro, en que no sabía nada de la muerte, en el que no era consciente de su «Yo» en la infinita multiplicidad de fenómenos. No conocía agresor ni vencedor, no conocía las rejas protectoras»³². Nos encontramos aquí

³² Kasimir Malévitch: *Suprematismo: el mundo sin objeto*, Colonia 1962, p. 176-177.

con una agria crítica de la civilización, incluso de la evolución humanas. En Vasarely encontramos un análisis similar. También él buscaba una forma que supere las dualidades. Pero en su caso, en lugar de un paseísmo desesperadamente arrealista (un paseísmo prehistórico, en el fondo preantropológico) se hace presente una fe optimista en la racionalidad y en la racionalizabilidad de la sociedad. Estos rasgos se van acentuando en Vasarely a lo largo de los años siguientes. En ellos se manifiesta su búsqueda de un arte que sea inmune al paso del tiempo, que pueda entregarse siempre sin pérdida de sustancia. Por ello también va en busca de estructuras que puedan repetirse en todo momento, por eso recurre a diferentes métodos de reproducción y de edición, por eso busca materiales que permitan cualquier agrandamiento o reducción, integración arquitectónica y distribución en el plano de la posesión privada. Con ayuda del alfabeto basado en la unidad plástica, Vasarely se liberó del mundo plástico constructivista, que seguía siendo interpretable objetivamente. Las estructuras recibieron su valor propio. Ya no se reflejan en un modelo natural aún tan abstraído. El modelo natural había legitimado los períodos tempranos de Vasarely. La resonancia objetiva permaneció palpable en los cuadros de los períodos Denfert, Belle-Isle y Gordes. A través de la imagen el observador debía identificar un modelo natural vivido estéticamente. Ahora las cosas debían cambiar. El tema mismo, el objeto, se cuestiona así radicalmente. También en este punto podemos referirnos nuevamente a Malévitch, quien rechaza la representación de la belleza de la naturaleza como representación de una convención no reflexionada: «¿Acaso el sol se pone por razones de belleza?»³³. La nueva temática de Vasarely hace alusión a procesos del micromundo y del macromundo. Por tanto, a ambos mundos que se han sustraído a la captación sensorial directa.

La estructura del cuadro a partir de teselas normalizadas que pueden yuxtaponerse a voluntad: he ahí la decisiva aportación espiritual de Vasarely. Una vez conocida esta aportación suya, es grande la tentación de registrar a conciencia la obra precedente siguiendo el rasero de sus tendencias normalizadoras. Encontramos numerosos indicios de una composición prealfabética en su obra. Pero el presupuesto de un modo de composición novedoso yace en la superación de la iconografía postcubista, geometrizante y constructivista. Algunos trabajos del período Blanco y Negro traen el paso a la composición plástica normalizada. En la superficie del cuadro, que estaba compuesta por cuadrados negros distribuidos con regularidad horizontal y

³³ *Ibidem*, p. 63.

vertical sobre el fondo blanco, Vasarely hizo que algunos cuadrados volcaran de la superficie en el espacio: los rombos que emergen entre los cuadrados (o las formas ovales que emergen entre los discos orbitales) dan a la composición un carácter cinético. El ojo se ve atraído por esas zonas de irregularidad y las toma del brazo: fluctúa entre una interpretación perspectivística de dichas formas (el óvalo es entendido como círculo dibujado en perspectiva, el rombo como cuadrado dibujado en perspectiva) y una comprensión no interpretada de las mismas. En *Homenaje a Malévitch*, Vasarely ha plasmado en una especie de díptico esta ambigüedad de una forma: la oscilación entre la asunción de una facticidad y la interpretación. En estos primeros trabajos de gran formato que acumulan una forma fundamental (cuadrado negro o círculo negro), las zonas en las que se quiebra la uniformidad del patrón sirven para llevar a término una composición. En trabajos como *Cassiopee*, los círculos de la sección central están segmentados de manera que las porciones circulares caladas producen una estructura de líneas. Se producen conjunciones, estructuras abarcantes a las que posteriormente Vasarely rara vez recurrirá en las composiciones ejecutadas estrictamente con las unidades plásticas. Hay una serie de estos trabajos que conforman un estadio intermedio. La construcción plástica y la alineación carente de tensión se contraponen. Llama la atención el hecho de que al principio Vasarely pretende realizar cuadros muy contrapuestos. El tema «imagen en serie» no aparece hasta el instante en que se ha fijado el alfabeto plástico. Sólo entonces comienza Vasarely a ocuparse de problemas seriados, es decir, a interesarse por las diferencias que existen entre las soluciones plásticas individuales. La constatación de la diferencia entre las soluciones de una serie de cuadros culmina a finales de los años cincuenta en un tema de extremado interés en la obra de Vasarely. Como tales, las composiciones ejecutadas con las unidades plásticas ofrecen, matemáticamente hablando, un número ilimitado de soluciones. Pero Vasarely prefiere determinadas soluciones. Los elementos formales y cromáticos permiten obras tan contrarias que en primer plano queda la realización de cuadros contrapuestos que manifiestan la riqueza del sistema de composición. Para un trabajo en serie (tal y como constatamos en el caso de Albers o de Stella), el alfabeto plástico de Vasarely contiene demasiados elementos. Por ello su trabajo en serie tematiza en mucha menor medida el tránsito de una imagen a otra que la diferencia específica. A Vasarely le importa un estado de ánimo determinado, un efecto, que trata de fijar en el título. La idea de objetivar los medios plásticos, de liberarlos completamente de la factura, no surgió hasta las composiciones del período Blanco y Negro conseguidas con ayuda de medios

fotográficos. La resolución de abandonar la pincelada parece tan decisiva como la tendencia a desterrar de su obra la lectura basada en la teoría de la Gestalt para estructuras aparentemente no objetivas. La molécula plástica (unidad plástica), que sustituye como unidad fundamental a la unidad fundamental de la pincelada, permite a Vasarely abandonar el oficio de pintor. En sustitución de la pincelada aparecen los elementos normalizados de la unidad plástica. De la ejecución del collage o del cuadro se encargan los ayudantes³⁴.

También Vasarely (al igual que Albers, que mandaba ejecutar sus constelaciones estructurales al grabador) se dirige contra el prejuicio de que lo «hecho a mano» es mejor que lo «hecho a máquina». En Albers, la crítica al individuo artista que se sitúa fuera de la época definida económicamente se escucha por vez primera en 1928, en el ensayo «Clase artesanal de la forma»³⁵. El mismo había recurrido ya en 1925 a métodos mecánicos de fabricación en sus murales sopladados con arena. Vasarely recoge dichas consideraciones en los años cincuenta. Vasarely quería ir más allá que Herbin, que igualmente habló del alfabeto plástico: «Además, Herbin quería seguir siendo pintor. Rechazaba utilizar el compás y la regla. Insistía en que sus cuadros, para seguir siendo «humanos», debían ser ejecutados al precio de un esfuerzo indecible -sufrió parálisis los últimos años de su vida-»³⁶. Por esa misma razón, el alfabeto que esbozó Herbin no puede compararse con el de Vasarely, puesto que permanece en un plano sintético. Herbin escribía palabras: medianoche, viento, santidad. Creó una especie de signos gráficos, de ideogramas, que sólo podían introducirse en su integridad. Por el contrario, el alfabeto plástico de Vasarely parte del principio de la aliteración. Los elementos se unen con regularidad horizontal y vertical. Vasarely hizo que se incluyera la unidad plástica en la lista de invenciones. El 2 de marzo de 1959 patentó su sistema de trabajo. Como puede imaginarse, el principio era sencillo: a partir de un cuadrado en color (inicialmente papel coloreado a mano, después tintado con serigrafía) se troquelaban núcleos redondos, ovales, cuadrados, romboidales o triangulares. Forma y fondo son mutuamente independientes. Un óvalo troquelado a partir de un cuadrado rojo puede insertarse en un cuadrado verde del que previamente se ha troquelado un óvalo verde. A su vez, el óvalo verde puede introducirse en el cuadrado rojo. En este principio de permutación (permutación de colores y formas) se basa la multiplicidad. Cuando Vasarely

³⁴ La colaboración de los ayudantes era inexcusable a finales de los años cincuenta, puesto que la producción basada en la unidad plástica exigía una división del trabajo.

³⁵ En: Bauhaus, 2/3, 1928.

³⁶ Jean-Louis Ferrier, a.a.O., p. 64.

patentó su sistema en 1959 trabajaba con los colores y formas siguientes: tres rojos, tres verdes, tres azules, dos violetas, dos amarillos, negro, blanco y gris; tres círculos de diferentes tamaños, dos cuadrados apoyados sobre un vértice, dos rombos diferentes, dos barras dobles, un triángulo, dos círculos con un segmento cortado en lugares distintos, seis elipses, tres de las cuales, de diferentes tamaños, estaban inclinadas hacia la izquierda, estando las otras tres, también de diferentes tamaños, inclinadas hacia la derecha. Al principio, estas unidades plásticas se troquelaban en papel Montevrain, de gran sensibilidad a la luz. Después, Vasarely utilizó cartón. Pero en el fondo estas composiciones fabricadas por el método de collage eran sólo un primer paso. La movilidad de la caja de imprenta así obtenida (que se había inventado el «Gutenberg» Vasarely) servía para ejecutar rápidamente un cuadro calculado sobre la mesa de dibujo, y en su caso para corregirlo mediante pegado de superposición. La novedad radicaba al principio en esta movilidad de los módulos plásticos. En la primera fase, este sistema fácil de manejar era un medio económico de experimentar composiciones. El rápido manejo bastaba mientras Vasarely se limitara a las unidades de forma y color mencionadas anteriormente. Pero el asunto se complicaba cuando pasó a descomponer los colores mencionados en sus escalas cromáticas. En 1964 disponía de una rica escala cromática. Disponía de gris, rojo, azul, verde, amarillo y violeta con entre doce y quince matices cada uno³⁷. Además, de cuando en cuando Vasarely echaba mano de colores mixtos y tonos intermedios adicionales.

³⁷ Tal como aseguró en la conversación, Vasarely no elaboró estas escalas cromáticas con ayuda de leyes de la teoría del color, sino desde puntos de vista meramente psicológicos y experimentales. El conocimiento de que la adición de cantidades iguales de color no produce escalas cromáticas percibidas psicológicamente como homogéneas era un hecho conocido ya por Fechner, en polémica con Chevreul. La multiplicación regular no produce una gradación que podamos percibir como regular. La progresión física-aritmética es demasiado lenta para mostrarnos una intensificación progresiva. En la progresión aritmética, el índice de crecimiento es cada vez menor. Weber y Fechner descubrieron que en el ámbito del color una gradación psicológico-aritmética puede conseguirse mediante una gradación geométrica de los hechos físicos. La progresión que nosotros percibimos como regular sigue, por lo tanto, el esquema 1, 2, 4, 8, 16... Josef Albers ha estudiado detalladamente estos conocimientos en *Interaction of Color* (New Haven y Londres, 1963). Vasarely llegó a este conocimiento de forma totalmente empírica: «Obtuve mis gamas fácilmente. Lo difícil era acordar las gamas con los valores. Por ejemplo, usted empieza con un amarillo. El amarillo es muy luminoso, mucho más claro que el azul. Entonces, para tener el mismo valor en azul que en amarillo, hay que bajar considerablemente el azul más allá de su violento color efectivo. Por eso mis gamas eran en sí siempre perfectas para descomposiciones en camafeo, para monocromos. Pero cuando empecé a combinarlas unas con otras, siempre había desfases desagradables. Me di cuenta de que la parte roja del degradado al lado de una parte verde en degradado quedaba siempre más oscura. Había que bajar el rojo, es decir, añadir otros tonos hacia el oscuro.» (Declaración efectuada al autor).

También utilizaba el plata y el oro. El tono más claro llevaba el número uno, y los tonos más oscuros del doce al quince. Este sistema ampliado puso a disposición del artista posibilidades ilimitadas. Al principio, con su caja de imprenta sencilla de colores contrastantes componía con mayor libertad y espontaneidad. Las cuestiones de programación no desempeñaban aún ningún papel prioritario. Los trabajos del Folclore Planetario (que, como su propio nombre indica, parten de un abigarrado efecto de contraste) están compuestos, atendiendo a su estructura, según determinadas leyes de regularidad numérica. Sin embargo, Vasarely se permitió aquí libertades sustancialmente mayores para romper las reglas de la composición que en sus obras posteriores, a veces ejecutadas sólo con dos colores.

Permutaciones

Para trabajar con las unidades plásticas, notablemente ampliadas en número, con el fin de poder contemplar de alguna manera la pléyade de infinitas variaciones posibles, ya no bastaban los experimentos predominantemente empíricos. Por esa razón Vasarely intentó recurrir a métodos cibernéticos. Se rechazaron muchas soluciones calculadas de antemano. En consecuencia, puede afirmarse que la selección de posibilidades se convierte en la actividad creadora que refleja la personalidad de Vasarely. Como el sistema se había vuelto tan vasto que sus posibilidades parecían incalculables, en el fondo la actividad de Vasarely no se diferencia de la de un artista que elige sus colores en la paleta o que, como variación de un mismo tema, aspira a lograr una solución óptima que le satisfaga. Vasarely diseñaba los trabajos con las unidades plásticas sobre papel milimetrado. En una tabla anotaba los valores de color y forma del fondo, y en otra los valores de color y forma de la forma que servía de núcleo. Cada cuadro sigue una estructura diferente. Por eso sería necesario disponer de la partitura correspondiente a cada cuadro.

Los collages que permite la caja de imprenta de las unidades plásticas siguen siendo a ojos de Vasarely únicamente el punto de partida para una realización múltiple. Él los llama sus *prototypes départ*, sus prototipos de partida. Estas consideraciones son necesarias si se quieren entender las repercusiones sociales que Vasarely pretendía tener con su obra. Los prototipos de partida que prepara el artista, y que difunde en forma de cuadro, serigrafía o copia múltiple a través de los mecanismos habituales del mercado del arte, conforme a la

intención de Vasarely deben definir el entorno urbanístico. En los escritos y manifestaciones de Vasarely, estos puntos de vista desempeñan un papel fundamental. Si se oculta este aspecto, la actividad de Vasarely se constriñe a un problema particular de naturaleza estética. La obra de Vasarely sólo encuentra su sentido capital con el trasfondo de la ciudad multicolor concebida generosamente. La colaboración de arquitectos, urbanistas e industria, que debe crear material de construcción coloreado y permutable aplicando el principio de la unidad plástica, tiene como objetivo grandes realizaciones. Con sus consideraciones, Vasarely entronca con Le Corbusier, a quien tiene en gran estima como arquitecto pero cuya propia contribución a la decoración critica. En el ámbito de la decoración de la construcción, Le Corbusier no puso ningún sistema codificado de decoración al lado del «modulor» arquitectónico. Sus construcciones recibían vida mediante el color o mediante el hormigón visto, que confería estética al material utilizado. Vasarely critica que Le Corbusier no hubiera incorporado a su equipo artistas como Delaunay o Léger. Entre tanto, los vicios de la urbanística moderna se han hecho manifiestos. Hoy ya no se trata tan sólo de integrar el hábitat en el entorno espacial natural de forma lógica y racional. El desarrollo demográfico plantea a sociólogos y psicólogos tareas completamente nuevas: «No olvidemos que la explosión demográfica nos enfrenta a un problema absolutamente nuevo: la producción de un entorno artificial que poco a poco relevará a nuestro antiguo entorno natural. Si no encontramos solución a este problema, se acabará nuestra felicidad sensorial»³⁸. Vasarely predica la ciudad multicolor, de la que ya se ocuparon Mondrian y Léger. Vasarely traspasa las habituales concepciones del arte en la construcción. Y propone una profunda reorganización de la configuración del entorno que deben diseñar conjuntamente arquitectos, urbanistas y «*plasticiens*» (artistas): «¿Por qué no imaginarnos fachadas con ventanas de diferentes tamaños, grandes o pequeñas, que se alternen y que pudieran estar formadas por rombos, elipses o círculos incompletos? Durante el día la fachada iluminada por el sol luciría como un positivo conjunto multicolor, y por la noche, a media luz, la luz artificial saldría desde el interior. Las ventanas multiformes formarían un auténtico espectáculo luminocinético»³⁹. Las realizaciones que Vasarely tiene para exhibir (diseño de la Universidad de Caracas -1954- o de la pista de hielo para las Olimpiadas de Grenoble -1968-) no se corresponden aún en modo alguno con lo que quería sugerir en el ámbito de la integración de arte y entorno

³⁸ Jean-Louis Ferrier, *ibídem*, p. 92.

³⁹ Jean-Louis Ferrier, *ibídem*, p. 95-96.

arquitectónico. En ambos casos sus contribuciones permanecieron subordinadas a un encargo tradicional. Vasarely se incorporó después de que ya estuviera fijada la forma arquitectónica fundamental. En ambos casos se trataba de forrar una arquitectura previamente dada, o de proporcionarle un atractivo visual. Vasarely apuesta por que la construcción dependa cada vez más de métodos de prefabricación. Después, a las piezas prefabricadas normalizadas se les podría añadir un atractivo cromático en el sentido de las unidades plásticas binarias de Vasarely. En su entusiasmo, Vasarely aleja de sí la duda de si, a pesar de todo, este mundo normalizado hermosamente decorado no caería en el fondo presa de la monotonía, igual que el mundo de nuestras grises fachadas. Vasarely presupone que los principios de un arte normalizado basado en el alfabeto plástico serían utilizados por un número cada vez mayor de artistas. En el hecho de que numerosos artistas acogerían este modo de trabajo ve Vasarely la garantía de una multiplicidad de resultados contrastantes. En modo alguno quiere imponer su sistema de alfabetización. Por principio le parece que esta tendencia a lo reproducible, a lo inscribible en diferentes escalas y en diferentes misiones constructivas, será el fundamento de una reorientación estética. Algunos escritos de Vasarely (el Vasarely panfletista, el Vasarely teórico y maestro va parejo con el Vasarely artista) giran casi sin excepción en torno a estas cuestiones⁴⁰. El título bajo el que Vasarely reunió una serie de manifiestos y artículos («*Plasti-cité*») intenta llevar al plano de la conciencia la irrupción de la obra de reciente definición en la vida cotidiana, mediante una etimología chocantemente errónea del concepto de plasticidad⁴¹. En el título, plasticidad y ciudad se funden en un solo concepto. Vasarely muestra la dependencia recíproca de ambos conceptos objetivos. Ya en 1956 el artista formuló su programa de un arte que eliminaba el cuadro, la galería y los coleccionistas de corte tradicional: «Afán de alegrías sensoriales: edificios públicos ornamentados, fábricas multicolores, grandiosas escenificaciones de propaganda, exposiciones, ferias, aeropuertos, letreros de señalización vial, disposiciones urbanísticas, todo ello daría la oportunidad de vivir rodeados de formas-colores»⁴². Su reflexión sobre la arquitectura permanece en gran medida encadenada a las severas circunstancias francesas. Una

⁴⁰ Vasarely ha publicado numerosos manifiestos y textos. El trabajo didáctico es para él el complemento necesario a la obra.

⁴¹ *Plasti-cité: l'oeuvre plastique dans votre vie quotidienne*, París, 1970. Vasarely reunió en esta publicación textos ordenados por temas y fecha de creación. Este libro ofrece la mejor posibilidad de analizar la continuidad y la evolución del pensamiento de Vasarely.

⁴² Vasarely, *Plasti-cité*, p. 116.



40. *DOM-BLEU*, 1967

arquitectura cuya terrorífica falta de genialidad puso en la picota Maurice Besset. Besset escribe sobre el desastre: «Pero hay otra relación en la que el maltusianismo miope de los mandarines ha tenido consecuencias no menos catastróficas. La indiferencia, mezclada con la desconfianza, de la opinión pública, que tan negativamente repercute sobre el ambiente de la arquitectura francesa, se remonta en el fondo al desconocimiento en el que durante décadas se ha mantenido conscientemente al público sobre los problemas, los métodos y las posibilidades de la arquitectura y el urbanismo. Con ello se consiguió dar salida sin ningún escrúpulo a una producción mediocre increíblemente mezquina, pero a la arquitectura se le privó del estimulante insustituible que nace de la participación de una opinión pública despierta»⁴³. Vasarely estigmatizó el escaso conocimiento de los problemas, la escasa disposición a aceptar la arquitectura y el urbanismo como cuestiones supraindividuales de nuestro tiempo. En 1961 se burló del modo elegantemente ridículo en que la arquitectura de interiores y el diseño de Francia pretendían eludir los problemas. Vasarely no dudó en declarar psicopatológica esta conducta reaccionaria y restauradora: «En la vida cotidiana, todo esto cristaliza en el arreglo de la vieja casa. Desde una perspectiva estética, esto conduce a la unión de la antigüedad y de una cierta nueva dirección de las artes en casa. Neguemos su autenticidad a la gran mayoría de las mercancías artísticas contemporáneas. A todos aquellos que me hablan de envío, significado, humanismo, trascendencia, de contenido y poesía, tengo ganas de responderles con las siguientes palabras: mentira, egocentrismo, estupidez, decadencia y vacío»⁴⁴. Aquí emerge el concepto de «folclore planetario», un arte que, como su propia denominación indica, es llevado a una posición central comprensible y aplicable con versatilidad. Es un arte que (y aquí se inmiscuye con particular énfasis el instinto social de Vasarely) quiere ser sin refinamiento. Su cualidad es su inteligibilidad, su sencillez que niega la problemática estética. Vasarely renuncia ampliamente al concepto de cultura, o bien lo encuadra entre las conductas psicológicas que deben ser superadas. Su idea de la cultura es teleológica. Cree en la superación de una etapa por otra, en la mejora. Por ello recurre con tanta frecuencia a comparaciones extraídas de las ciencias naturales, para poder constatar un progreso constatable positivísticamente. Por eso quiere ofrecer su propio modo de trabajo y los resultados como paralelos a los métodos y conocimientos de la cibernética, la física y la bioquímica modernas: «Al igual que en todas las agrupaciones

⁴³ Maurice Besset, *Nueva arquitectura francesa*, Stuttgart, 1967, p. 6.

⁴⁴ Vasarely, *Plasti-cité*, p. 118.

humanas que han sido coherentes, también aquí hay una ruptura (por ejemplo: un partido político puede ser de izquierdas o de derechas, pero siempre tiene en su seno afiliados que forman un ala izquierda y un ala derecha). ¿Qué tiene la culpa? Probablemente la segunda revolución técnica del mundo occidental, que ha arrojado por la borda todas las condiciones y ha aceptado proporciones universales. El cuadro pintado sobre madera (dos veces muerto ya: Malévitch, Mondrian), sea objetivo, abstracto o tachista, pertenece al árbol genealógico tradicionalista de las bellas artes»⁴⁵. En los escritos de Vasarely se habla con frecuencia del conocimiento intuitivo de circunstancias científicas que se sustraen a la imaginación. Él trata de visualizarlo. No puede sorprender que también se tomen en consideración presunciones pseudocientíficas que pertenecen al mundo de la ciencia-ficción. Es consustancial al sistema de intuición de Vasarely, a una poesía de la ciencia y el conocimiento»⁴⁶. A finales de los años sesenta, ésta sustituye precisamente a la objetividad de los períodos anteriores de su obra. En esto consiste el contenido (si no cultural, al menos sí civilizador) de los trabajos del artista. En este sentido continúa siendo legítimo hablar de temática incluso en relación a la obra más joven. En el fondo, Vasarely se defiende contra una comprensión directa de su folclore planetario. Ya en 1953 puntualizaba: «El gran temor consiste en que el arte podría transformarse en ciencia, lo inconmensurable en mensurable, lo vivido en explicable. Pero de una certeza semejante, repentinamente surge de nuevo lo imponderable»⁴⁷. Si bien la programación pasa a convertirse en un concepto central del trabajo de Vasarely (algo evidente en las obras que surgen con ayuda de las unidades plásticas), acto seguido el objetivo de Vasarely es utilizar este procedimiento aditivo de tal manera que las estructuras realizadas produzcan complicaciones visuales. La visión se tematiza imperiosamente. La visión se vive como resistencia. El análisis de los trabajos muestra que Vasarely emplea medios que estimulan, confunden y tensan nuestra percepción. En esta activación de la propia visión se fundamenta la esencia del Op-art. Los medios plásticos gozan de tal prioridad que parece que llegan a desplazar temporalmente al propio cuadro. Los estimulantes perceptuales han sido usados por el arte en todos los tiempos. En nuestros días, estos procedimientos que subordinan el objeto plástico a sus medios de configuración se han hecho decisivos. El inicio lo marcaron los impresionistas. La pincelada que en Frans Hals, Velázquez o Delacroix había sido

⁴⁵ Vasarely, *Plasti-cité*, p. 23.

⁴⁶ Cfr. Jean-Louis Ferrier, *ibídem*, p. 53.

⁴⁷ Vasarely, *Plasti-cité*, p. 131.

puesta conscientemente en primer plano (aquí no se trataba de anular la factura manteniendo al observador a una distancia determinada del cuadro) fue utilizada por los impresionistas como una técnica que revolucionaba los anteriores hábitos visuales. Fue una novedad que afectó menos al estilo que a la relación entre cuadro y observador. El observador tuvo que acostumbrarse a nuevos hábitos visuales. Esto explica la agria reacción y el rechazo que tuvieron que experimentar los impresionistas. Éste es el trasfondo con el que debemos entender las palabras de Jules Laforgue, quien en 1883 hizo notar que el ojo de los impresionistas era el ojo más avanzado de la evolución de la Humanidad⁴⁸. La objetivación de la visión, la visión del acto visual en la contemplación del arte, llevaron más lejos aún a los neoimpresionistas. El punto de los neoimpresionistas es un intento de arrancar la superficie homogénea del cuadro, de materializar el cuadro, de hacer visibles sus propios componentes. En cierto sentido, la unidad plástica cuadrada de Vasarely corresponde al punto de los neoimpresionistas. En cualquier caso, el artista independiza su trama, puesto que ya no sirve para construir una representación. Es iconográfica y formalmente autárquica. La interpretación que Vasarely da de la tensión binaria dentro de una unidad plástica así lo atestigua. Los trabajos de finales de los sesenta y principios de los setenta usan en gran parte las posibilidades que ofrece el alfabeto plástico. Pero ahí no se agota la actividad. Vasarely ha perseverado siempre en permitir que las distintas fases de su obra discurren paralelamente⁴⁹. Numerosas ideas sobre obras concretas fueron primero meros bocetos que años más tarde, como atestiguan las fechas dobles de muchos trabajos, podían realizarse en escala mayor. Este obviar la propia evolución también parece ser sintomático de Vasarely. También aquí piensa menos como artista que como inventor que recurre a sus ideas patentadas cuando la situación de mercado parece aconsejable para ello. Una vez que Vasarely ha reconocido la creatividad y aplicabilidad de una solución, de un principio de trabajo, lo conserva. Sí es cierto que hay una investigación continuada, pero no una producción continua que certifique objetivamente la medida de dicha investigación. El alfabeto plástico basado en las unidades plásticas binarias se antepone a todas sus posibilidades de contraste. Vasarely considera suficientemente explotada la propaganda de

⁴⁸ William C. Seitz antepone estas palabras a su introducción para la exposición *The Responsive Eye* (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1965).

⁴⁹ Antes de que la actividad de Vasarely se viera importunada por numerosas cuestiones organizativas, el trabajo se organizaba de la siguiente forma: el 60% de la actividad se aplicaba a obras creadas con las unidades plásticas; el 40% correspondía al trabajo de Blanco y Negro y a la terminación de diseños plásticos anteriores.

este sistema, y espera a las posibilidades de integración urbanística⁵⁰. La elaboración de la unidad plástica se halla estrechamente relacionada con la búsqueda de Vasarely de un módulo utilizable arquitectónicamente: «Cuando hace quince años me orienté inequívocamente a la arquitectura, una especie de percepción interior de envergadura me decía que probablemente el patrón en tablero de ajedrez sería, como estructura estricta, la que mejor correspondería con ella. ¿Por qué? El hombre construye horizontal o verticalmente. Las células de vivienda están formadas por rectángulos o rombos. Yo permanecí férreamente anclado a esta estructura organizativa porque parecía impensable concebir una unidad plástica que se asemejara a una estrella de mar. Pero cuando me puse a inflar este patrón para hacer los cuadros Vega o para socavar con otras variantes, se manifestó el rechazo contra esta imposición. Es decir, la libertad de la imaginación era a veces tan fuerte que se dejaba arrebatar la obligación de expresarse de otro modo»⁵¹.

Homenaje al Hexágono

Por lo general, los trabajos del Folclore Planetario y de las permutaciones se mantienen en la superficie. El efecto de profundidad no surge sólo de la utilización de la forma unidad plástica, sino mediante el contraste de matices cromáticos. Aquí hay que hacer una diferenciación. En los trabajos que pertenecen al folclore planetario, en los que las unidades plásticas se contraponen mediante ricos contrastes, no se produce apenas efecto de profundidad. A lo sumo, dicho efecto aparece puntualmente, allá donde un color claro aparece junto a uno oscuro. Pero para la apariencia general del cuadro estos microcontrastes no desempeñan ningún papel. Predomina el efecto superficial. No ocurre lo mismo en los trabajos que pertenecen al grupo de las permutaciones. Aquí Vasarely trabaja a menudo con pocos colores, si

⁵⁰ «No es que haya advertido que la trama del tablero ha dado de sí todo lo posible. Simplemente me he dado cuenta de que ahora, para seguir en esta línea, necesito una máquina electrónica y he hecho lo posible por conseguirla. Me he dado cuenta de que para que la búsqueda dé sus frutos, necesito tomar un camino más corto. Ya no puedo permitirme el lujo. Una permutación con azul y verde en *collage* o en *gouache* sería un trabajo en cadena que duraría cien, veinticinco, diez, dos años, con un equipo de diez, cien, dos mil personas. Así que me he dicho que para continuar buscando permutaciones en el tablero necesito una máquina electrónica. Han empezado las negociaciones. Por ahora la cosa va despacio, pero espero que un día cobre ritmo de nuevo.» (Manifestación efectuada al autor).

⁵¹ Manifestaciones efectuadas al autor.

bien los utiliza con toda su gama de oscurecimientos y aclaramientos graduales. Una parte de la unidad plástica (fondo o forma) se aclara progresivamente, y la otra se oscurece también progresivamente. A veces este movimiento contrario se concentra en un punto del cuadro, en la línea de intersección: en ella, la máxima claridad se encuentra con la máxima oscuridad. Esto proporciona a estos trabajos un efecto estéreo. Este efecto no plantea dificultad alguna. Simplemente se compensa, puede interpretarse como contraste de materiales: como una reja sólida sobre una superficie de agua o sobre una capa gaseosa.

Las ilusiones plásticas espaciales que complican la visión, que la enfrentan a sí misma, aparecen en una serie de trabajos que Vasarely preparó desde 1964 en la serie *Homenaje al Hexágono*. Vasarely también utiliza en este grupo de su obra formas de partida simples; también aquí busca normalizar la estructura del cuadro para fijar un alfabeto para la misma. Sin embargo, esta vez la unidad fundamental es más complicada que en el caso de la unidad plástica cuadrada. En consecuencia, a diferencia de la unidad plástica binaria, la unidad fundamental del hexágono contiene tres informaciones. Cada hexágono se forma a partir de tres matices de color. En la representación global, los distintos colores producen el efecto de hallarse mutuamente desplazados. La posibilidad de evocar movimiento mediante el color es aquí más fuerte que en el Folclore Planetario y en las Permutaciones. Las formas individuales que componen la unidad fundamental del hexágono son a su vez las células germinales para continuas variaciones de dirección. En consecuencia, estas formas de partida no son (como las del alfabeto plástico, basado en el cuadrado) formalmente indiferentes. Entran en juego dos formas diferentes: el dado dibujado en perspectiva axonométrica y el cubo kepleriano, construido con un cuadrado y dos rombos. Por el contrario, el cubo dibujado en perspectiva axonométrica está formado por tres rombos de igual tamaño que giran en torno al punto de contacto central. Estos tres rombos juntos producen un hexágono regular. Vasarely preparó estos trabajos en su suite *Homenaje al Héxagono*. Ambos modos de composición (la del cubo dibujado en perspectiva axonométrica y la del cubo kepleriano) aportan al cuadro una intensa idea de espacialidad. Y se genera un conflicto en el plano de la percepción. Podemos leer la estructura de formas diferentes: saliendo del cuadro, entrando en el cuadro, empujando desde detrás de la superficie. Este efecto estimula la vista y conmina a una visión alternativa. A pesar de toda la inestabilidad de nuestra percepción, la vista continúa guiándose de manera en cierto modo lógica.

Excepto este vaivén perceptual, no se genera ningún otro efecto metavisual. Aquí radica la diferencia entre el sistema de Albers y el de Vasarely. Mientras Albers parte de una inseguridad permanente del observador y hace precisamente de ello un tema de sus cuadros, Vasarely se contenta con activar mecanicistamente el proceso de la visión.

Cuando a mediados de los años sesenta Vasarely comenzó su *Homenaje al Hexágono*, topó nuevamente con un problema sobre el que ya había reflexionado en los años cincuenta: la forma inscrita en el cuadrado o el rectángulo del cuadro dejaba cuñas libres en el margen del mismo. Como subproducto se generaban formas adicionales. En estos trabajos, el conflicto entre forma y fondo podía interpretarse en cuanto a contenidos con ayuda de la teoría de la Gestalt. En la obra se percibía el rastro de una objetividad reducida (paisaje, figura, casa). Cuando en la serie *Homenaje al Hexágono* Vasarely se topó con este conflicto de formas y el plano del cuadro incompletamente relleno (el problema del fragmento), primero trató de obviarlo con pequeños medios auxiliares: rodeaba los cuadros con profundos marcos cóncavos que asemejaban cajas. Los marcos arrojaban sombras sobre las zonas periféricas de los cuadros, y de esa forma las zonas marginales que no habían sido llenadas por la composición se perdían en la oscuridad. Ése era el medio utilizado por Vasarely, su forma inconfesada de forrar.

Copia múltiple y escultura

En su caso, para la difusión de su obra Vasarely se sirve de las más variadas formas. Junto al cuadro, la tapicería, la integración urbanístico-arquitectónica, tenemos las copias múltiples. La discusión sobre las copias múltiples, sobre el original reproducible a discreción, se convirtió a veces en palestra donde dirimir discrepancias ideológicas. El Op-art y el arte minimalista han hecho posible esta discusión, puesto que en ellos la factura del artista, la ejecución misma, se había contraído hasta convertirse en una idea que ya no era verificable en la propia obra. En muchos casos la ideología social-romántica de una obra reproducible sin pérdida de sustancia sustituyó a la ideología artística-romántica de la obra individual inconfundible, que por ello justifica su valor y su precio. Vasarely siempre ha opuesto resistencia a tales respuestas, en tanto que la problemática de la obra individual le importaba en un sentido mucho más fundamental. Como ya se ha dicho, la concepción de copias múltiples depende de una

forma determinada de arte. Así, la copia múltiple se convierte más en una cuestión de estilo que en un fenómeno sociológico. La repetición de una obra individual, la dispersión de la idea de una obra, no dejan de ser en la mayoría de los casos más que la expresión lógica de una producción que utiliza medios mecánicos normalizables. En el caso de Vasarely sería erróneo destacar en exceso las copias múltiples. Éstas, por lo menos desde finales de los años cincuenta, no pueden contraponerse ya a la producción restante. Desde esa época, Vasarely dirigió conscientemente su trabajo a una posibilidad de uso y a una materialización polivalentes. El alfabeto plástico constituyó la premisa necesaria. Las copias múltiples, tal y como inundaron el mercado del arte desde los años sesenta, no es un objetivo para Vasarely, puesto que enmascaradas como cuadros a precios especiales realizados sobre madera, en el fondo no modifican la relación coleccionista-posesión de arte. La copia múltiple no fue tanto una forma de expresión puesta en juego por los artistas como una triquiñuela del comercio para movilizar nuevas capas de compradores. Vasarely no ha sobrevalorado jamás esta explosión. Una nueva denominación no crea por sí sola nuevas relaciones de posesión, y ni siquiera nuevas relaciones respecto al arte. Por tanto, el interés principal del artista sigue orientado a la integración urbanístico-arquitectónica del diseño. Sólo de esta forma podría modificarse la cuestión de la posesión del arte. Sólo mediante una integración semejante puede suprimirse, o cuando menos modificarse, la estética de la posesión, es decir, la sensación estética en la que interfieren la vivencia y el deseo de poseer. Por esta razón parece importante clasificar la concepción de las copias múltiples dentro de la obra de Vasarely en una relación más amplia. En una comprensión del arte que mediante la multiplicidad de su funcionamiento recorre la jerarquía de los trabajos artísticos (cuadro sobre madera, escultura, obra gráfica, integración, reproducción). En el caso de Vasarely, el concepto de la copia múltiple como *terminus technicus* abarca sobre todo el relieve y los trabajos tridimensionales. Así surgieron relieves coloreados en madera y esculturas metálicas. También para su fabricación Vasarely recurrió preferentemente a elementos individuales normalizados. En las esculturas metálicas, la superficie pulida actúa como un espejo en el que se reflejan elementos desplazados un ángulo de noventa grados entre sí. Los elementos que se reflejan son idénticos. Esto dota a las esculturas de una transparencia que recuerda a algunos cuadros de la serie *Permutaciones*. Los reflejos amplían estos ensamblados a modo de andamios formados por unidades plásticas tridimensionales. Y se simulan superficies adicionales. Donde de hecho existe

una concavidad se crea la ilusión óptica de una forma llena saliente que engaña al ojo. Al mirar surge la impresión de estar confrontado alternativamente a figuras cóncavas y convexas. Ya conocemos esta forma de ver alternante por la serie de trabajos que utilizan el hexágono como forma fundamental.

Hacemos notar que la serie de cuadros *Homenaje al Hexágono* no permite ya rellenar consecuente y uniformemente el lienzo, que sí se conseguía con las unidades plásticas cuadradas. En las zonas marginales sobran cuñas que no participaban ya en la propia estructura del cuadro, y que únicamente servían para rellenar la frontera entre el motivo y el marco. Esta discrepancia entre motivo y forma plástica en la que se presenta aquél condujo lógicamente a Vasarely a formas plásticas que renunciaban a la forma cuadrada-rectangular. Se añaden dos temas: *Bidim* y *Tridim*. Se trata de grupos de obras bidimensionales y tridimensionales. Paradójicamente, Vasarely utiliza el término *Bidim* para designar las obras tridimensionales ejecutadas como esculturas, mientras que las obras *Tridim*, que por su designación parecen hacer referencia a la tridimensionalidad, muestran el tratamiento de la tridimensionalidad sobre la superficie del cuadro.

Perspectivas

En los *Bidim* y *Tridim* Vasarely confiesa abiertamente esta discrepancia entre forma y fondo. En un caso (*Bidim*) recorta la forma hasta convertirla en formas esculturales aisladas; en el otro (*Tridim*), mediante un fondo monocromo hace contrastar fuertemente la forma sobre el plano bidimensional del cuadro. La decisión por el hexágono afectó a la forma. Por lo demás, Vasarely mantuvo al principio sus escalas cromáticas, que posteriormente ampliaría. Sus primeras escalas cromáticas partían de un color claro que variaba progresivamente hasta el más oscuro, un tono muy próximo al negro. Después Vasarely hizo derivar estas escalas cromáticas a partir del blanco. Partió nuevamente del tono claro, que hasta entonces se designaba con el número 1.

Los tonos de las escalas cromáticas de luz reflejada tenían la numeración 01, 02, 03 y así sucesivamente. Con estas escalas cromáticas Vasarely concibió sus series «p» (de *pâte*), sus series pálidas. Ambas las concibió también para cuadros: tanto la que variaba hacia el negro como la que derivaba hacia el blanco.

En los *Tridim* y *Bidim* Vasarely recurre numerosas veces al hexágono. Pero el hexágono como célula constructiva sólo se utiliza puntualmente. Entre ellos

hay trabajos en los que se crean macroformas. El hexágono como forma de salto de transición aparece como gran figura abarcante. Los cubos y cuñas que Vasarely compone de elementos individuales penetran alternativamente en la profundidad del cuadro o salen del plano del mismo. Ambos procesos suceden de manera mutuamente dependiente: una parte del cuadro se hace convexa a costa de otra, que se hace cóncava, y todo ello en una sucesión permanente no estabilizable. Una cantidad determinada del cuadro se convierte en apoyo de la cantidad restante.

Junto a estos trabajos encontramos aún otros puntos de partida: formas redondas que se dilatan hacia fuera o hacia dentro (la serie *VP-112*). Aquí Vasarely ha abandonado completamente la normalización (pero no la simetría). Con estos trabajos fuertemente dominados por líneas retorna a los temas que había tratado en *Mitin*, en los arlequines y en *Naissances*. Las formas que amplían o reducen su tamaño y que componen estas macroformas no permiten ya normalizar un juego de construcciones plástico. Aquí han de abandonarse los medios de la prefabricación. Asimismo, Vasarely también destina estas obras al ámbito urbanístico. En su opinión, podrían proyectarse sobre grandes superficies.

Al finalizar los sesenta se impone un tratamiento del primer plano que hace aguzar los oídos. De alguna forma Vasarely busca sustraerse a la fijación completa en un medio (alfabeto, permutación, prefabricación). Se deja una puerta abierta. Lo que parecía autoidentificación incondicional con medios plásticos impersonales se abandona en favor de una dialéctica predecible-impredecible. Este fluctuar entre la expresión y la plena subordinación bajo un medio (disponibilidad normalizada) se corresponde con la disposición de Vasarely, con su evolución como artista que vacila entre el frío y el romanticismo. Al respecto, Vasarely constata: «El principio de unidad plástica va más allá del taller»⁵². La industria y el ordenador asumen una parte importante del trabajo: «Simultáneamente uno se dice: ¿voy a abandonar por completo mi libertad artística, la libertad de mi fantasía? Se empieza a buscar de nuevo»⁵³.

Esta cita es la que mejor ilustra la posición central que adopta actualmente Vasarely⁵⁴. Por un lado ha perfeccionado principios de trabajo que han alcanzado la máxima neutralidad en creatividad propia y que no pueden prescindir de la mencionada fabricación mecánica industrial; por otro lado,

⁵² Manifestación efectuada al autor.

⁵³ Manifestación efectuada al autor.

⁵⁴ En 1971.

aproximadamente en 1967 se añadieron cada vez más grupos de obras para cuya realización no existe en perspectiva ninguna normalización fundamental. El grupo de cuadros *Vega* se distingue de los trabajos precedentes por el hecho de que su estructura continúa siendo por completo razonable lógicamente porque el aumento o reducción de una forma fundamental se realiza de manera armónica y consecuente: pero este crecimiento y encogimiento de una forma no se logra ya por la adición de formas individuales, como ocurría en los cuadros reducibles a unidades plásticas. Lo mismo cabe decir de los cuadros de la serie *Vonal*. Se trata de obras que llevan en sí mismas su consecuencia. Pero un trabajo semejante tiende cada vez más a la obra individual. Lo que distinguía a los trabajos ejecutados con unidades plásticas era la totalidad que englobaba a todos los trabajos presentes realizados. Todo trabajo estaba orientado (como ejemplo) a una estructura abarcante. Ahora ya no existe tal identidad. Su lugar lo ocupa la elaboración de cuadros semejantes pero individualizables por su estructura.

En rigor, la tentativa de expresarse siempre de manera diferente determina la evolución completa de la obra desde 1945. Denfert, Belle-Isle, Gordes, apenas son separables entre sí temporalmente. El trabajo en los ciclos folclore planetario y permutaciones pareció constituir una excepción. Vasarely dedicó muchos años a elaborar escalas cromáticas, formas fundamentales y su aplicación. Esto se debe a que los problemas técnicos que planteaba este sistema móvil de composición eran bastante considerables. En tanto que sólo se trataba de hacer de ahí un instrumento de trabajo para la fabricación de cuadros, los problemas continuaron siendo abarcables, aun cuando demostraron ser necesarios cálculos y experimentos que requerían enormes cantidades de tiempo, muy particularmente en el caso de las permutaciones. Sin embargo, a ojos de Vasarely este trabajo sólo adquiriría su auténtico significado en una colaboración con los arquitectos y urbanistas. Teóricamente el sistema de la unidad plástica está concluido. Ahora se trata de crear los requisitos técnicos para una utilización general. Los ensayos que la industria (BASF) realiza con materiales plásticos aún no han concluido. Restan algunos problemas por resolver: los colores de los materiales plásticos varían bajo la acción de los rayos ultravioleta, los materiales no son refractarios, y bajo el efecto del calor se dilatan mucho más que el metal (metal, 1 por ciento; materiales sintéticos, hasta 7 por ciento); finalmente, hasta la fecha son bastante más caros. Está fuera de duda que el sistema de Vasarely (cuando se resuelvan estas cuestiones técnicas) desempeñará su papel en el ámbito de lo arquitectónico-urbanístico. Vasarely

se defiende contra el prejuicio muy extendido de que él era el único en pretender realizar una ciudad uniformemente multicolor. Lo que él ofrece es esto: un sistema que cualquier artista puede hacer suyo. Según Vasarely, queda al libre albedrío de cada cual diseñar sus propios sistemas normalizados (y por tanto, técnica y financieramente realizables). Vasarely quiere que junto a problemas artísticos, arquitectónicos y urbanísticos, se diluciden las condiciones técnicas que permiten una configuración óptica razonable del entorno actual. Las cuestiones relativas a la fabricación industrial desempeñan aquí un papel tan importante como el debate de un problema para el que hasta la fecha sólo contamos con respuestas sumarias: ¿cómo reaccionará la sociedad, el individuo, a un ambiente que penetre en ellos con la violencia intensificadora de la percepción de una ciudad abigarrada? La marea de estímulos, que hoy día ya ha alcanzado sus límites, ¿cómo se tomará las señales adicionales provenientes del exterior? Y por último: una sociedad que vive de que cada señal óptica contiene un mensaje descifrable con precisión, ¿tolerará que las señales estéticas de la ciudad se superpongan a las de su consumo y a las su reglamentación? Todas éstas son cuestiones que afectan tanto al plano político como al económico. Cuando se ponen en juego estas ideas se ve que el sistema generalizable de Vasarely conduce mucho más lejos que la habitual injerencia del arte en la arquitectura y el urbanismo. Sólo reconociendo en sus interconexiones y consecuencias esta concepción que ha gozado de una oportunidad gracias al trabajo preliminar teórico y práctico de Vasarely, se hace justicia a esta obra, una obra cuya dimensión complementaria, que va más allá de sí misma (en concreto, la intervención en el paisaje urbanístico), aún está pendiente. Por tanto no se trata sólo de destacar en la obra de Vasarely esta o aquella solución plástica. Más bien se trata de descubrir los requisitos de una realización, de una justificación de la existencia, para una pléyade de actuales experimentaciones artísticas.

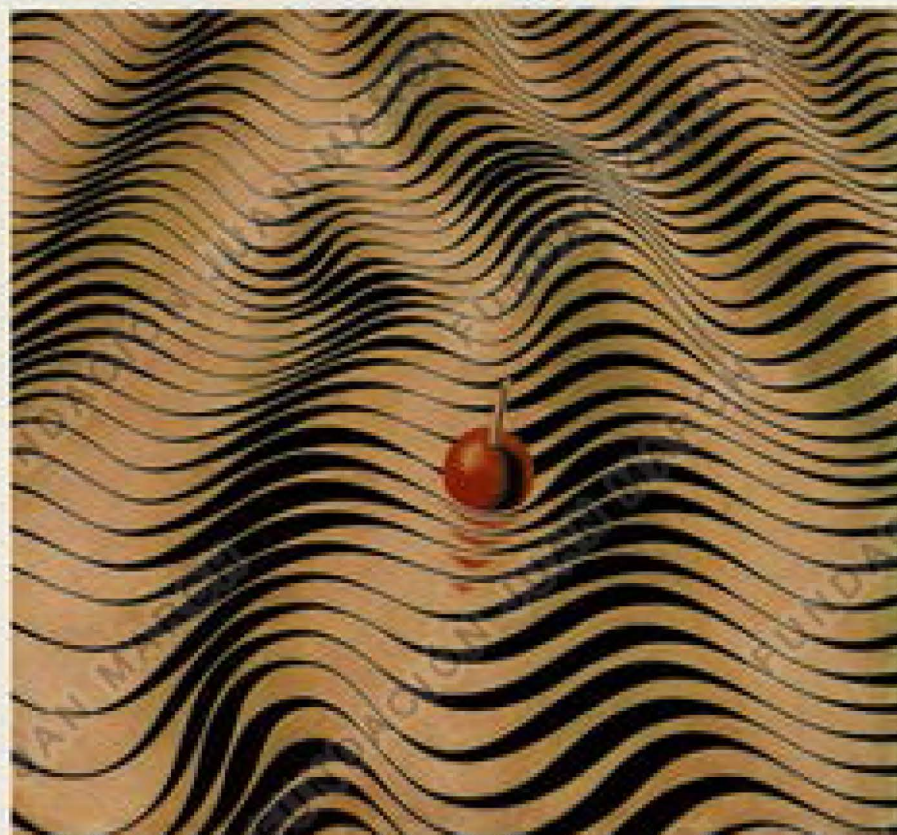
OBRAS



5. *TIGRES*, 1938



6. ZEBRÁK (CEBRAS), 1939



7. *ÉTUDE DE MOUVEMENT* (ESTUDIO DE MOVIMIENTO), 1939

8. *ÉTUDE DE MOUVEMENT* (ESTUDIO DE MOVIMIENTO), 1939

11. *AUTO PORTRAIT BRISÉ*
(AUTORRETRATO QUEBRADO),
1942



10. *AUTO PORTRAIT BRISÉ*
(AUTORRETRATO QUEBRADO),
1942





12. *THE CATCHERS* (LOS ATRAPADOS), 1944



14. *CATCH 1-2* (ATRAPAR 1-2), 1945



13. *CATCH (ATRAPAR)*, 1945



15. GARAM, 1949



16. ZANTE, 1949



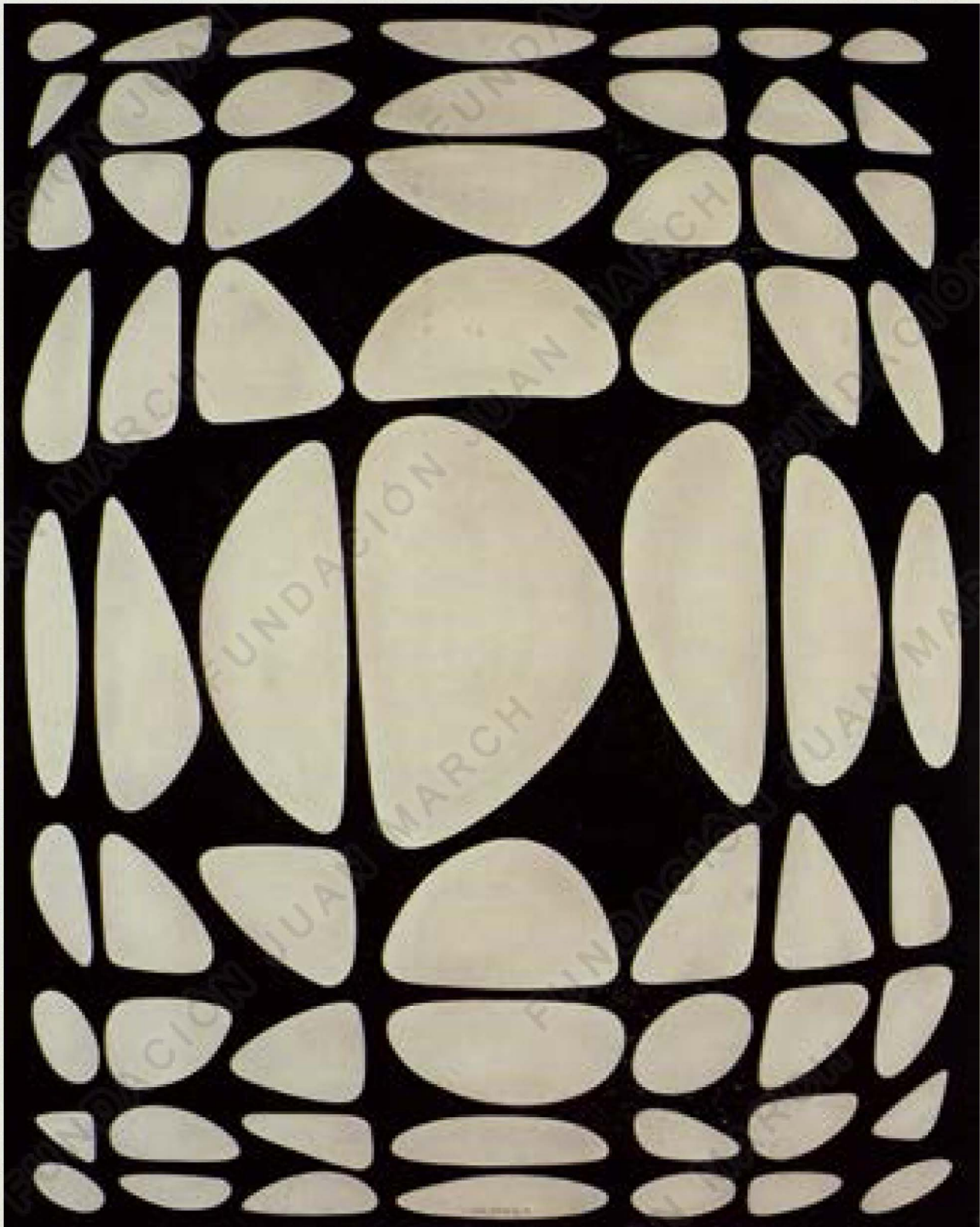
17. *TEREK 1-4*, 1948-50



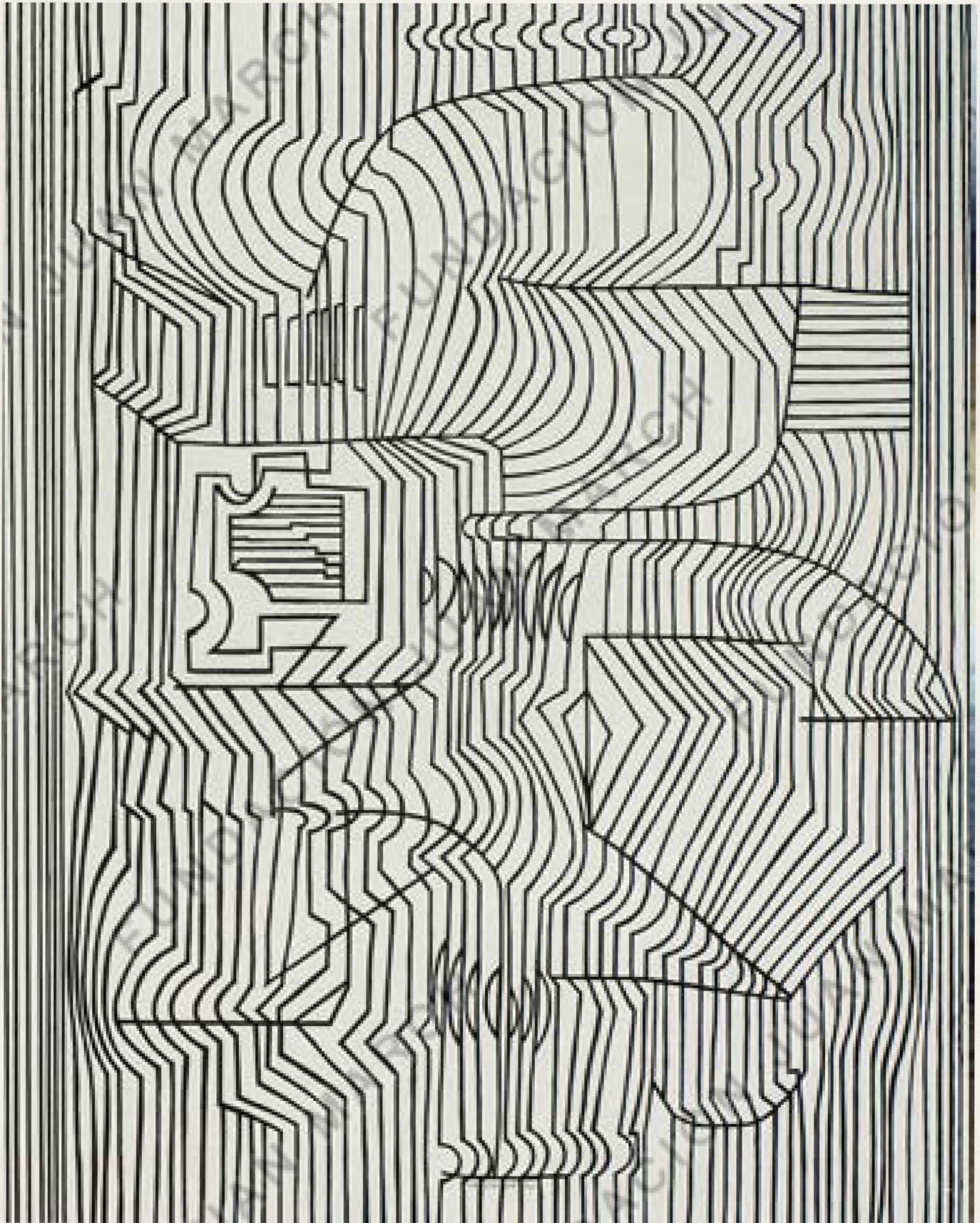
18. ZÈBRES (CEBRAS), 1950



19. *DONAN-1*, 1951



21. YAPOURA, 1951



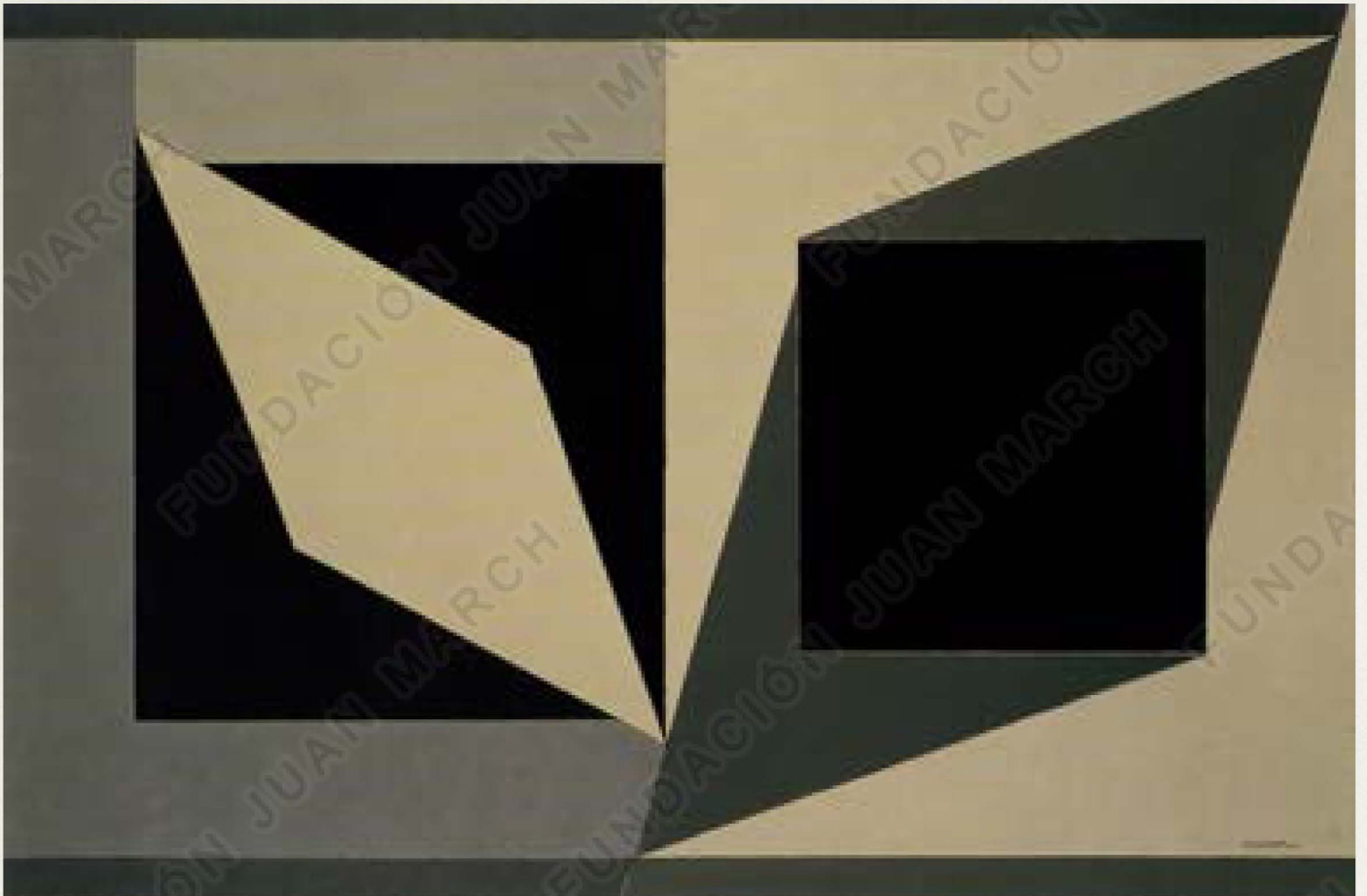
22. *GORDIUM PS POSITIF*, 1951



23. *BELLE-ISLE*, 1949-52



24. *VERSANT*, 1952



25. *HOMMAGE À MALÉVITCH* (HOMENAJE A MALÉVITCH), 1953



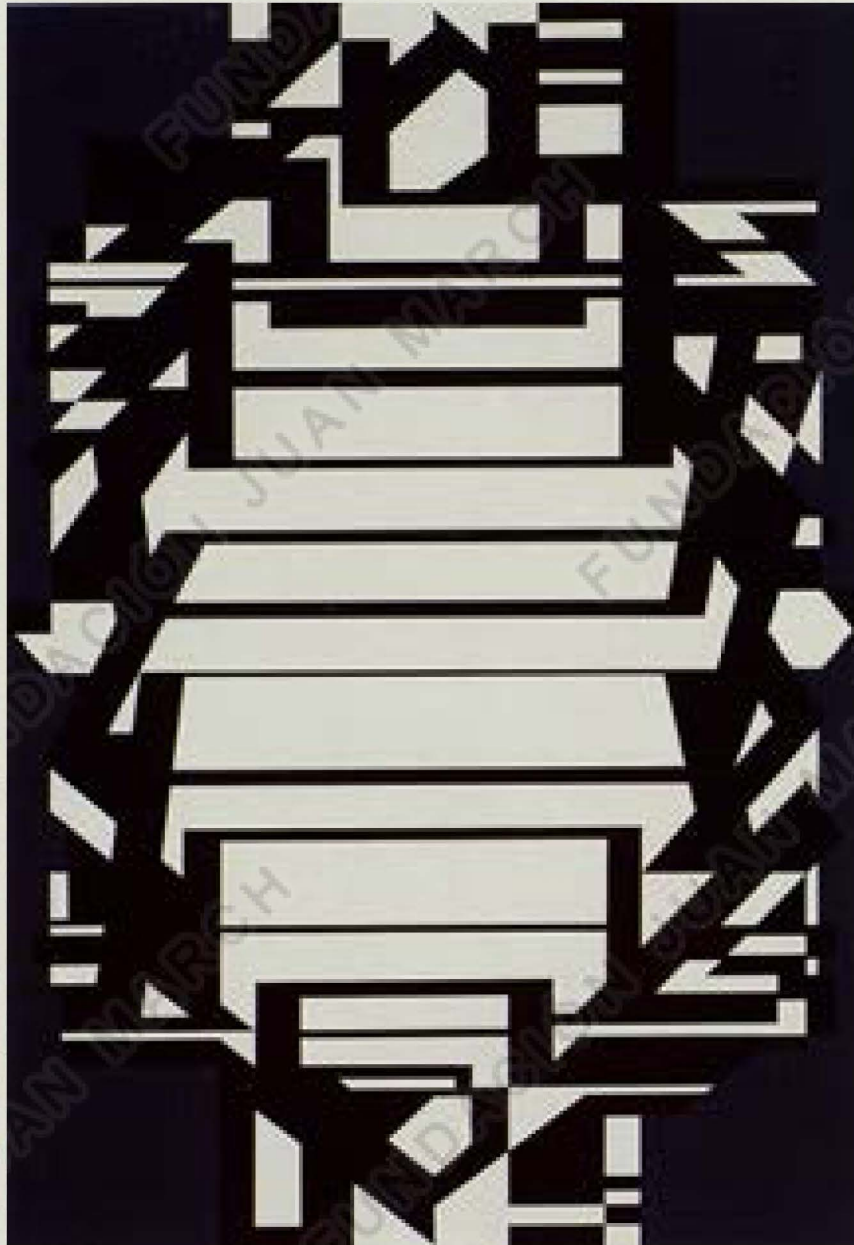
27. *TOLNA*, 1953



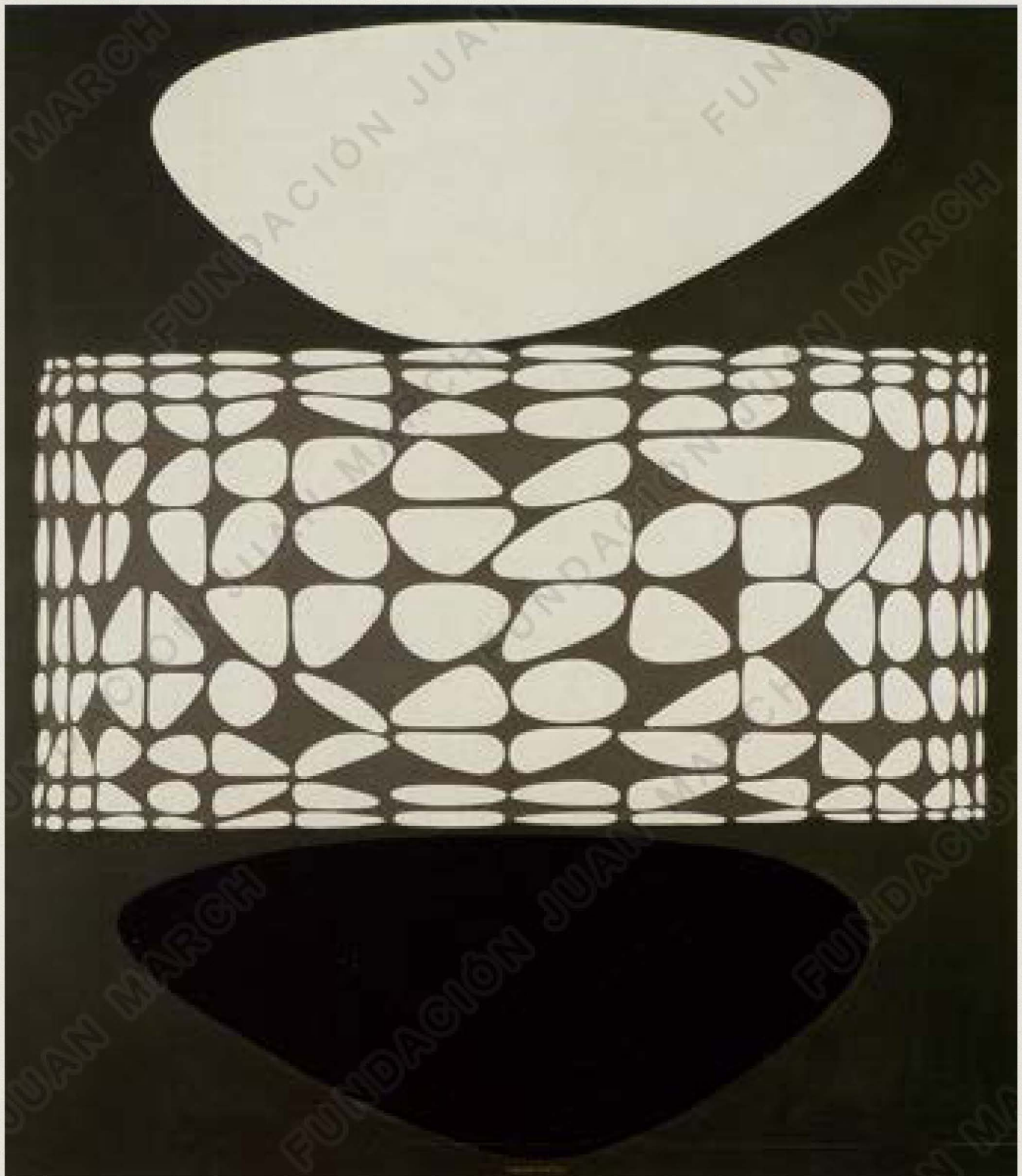
28. 166 SIRS-KEK, 1953



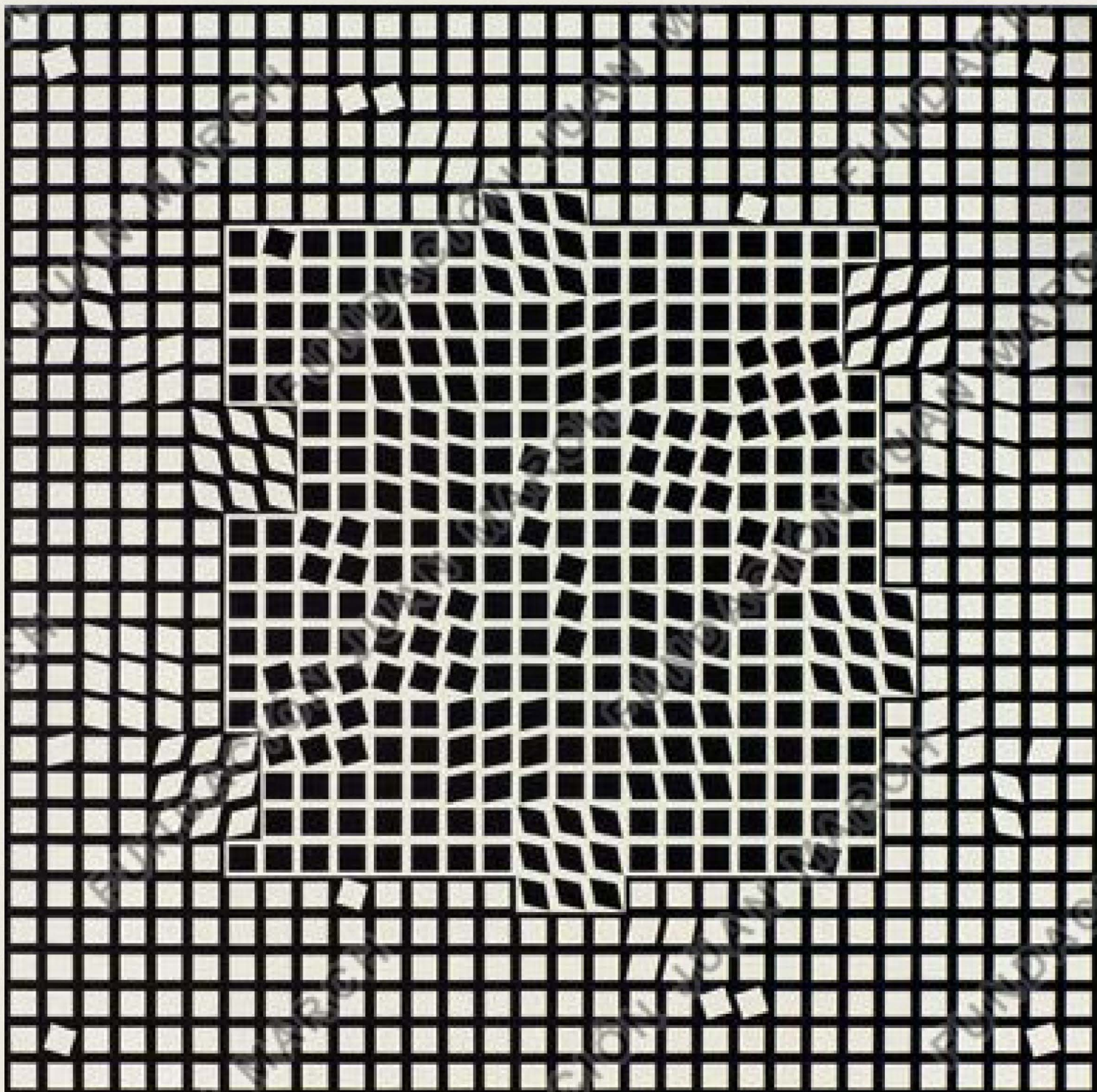
29. ZILAH, 1953



30. *MINDORO*, 1954



32. KERLOO, 1947- 57.



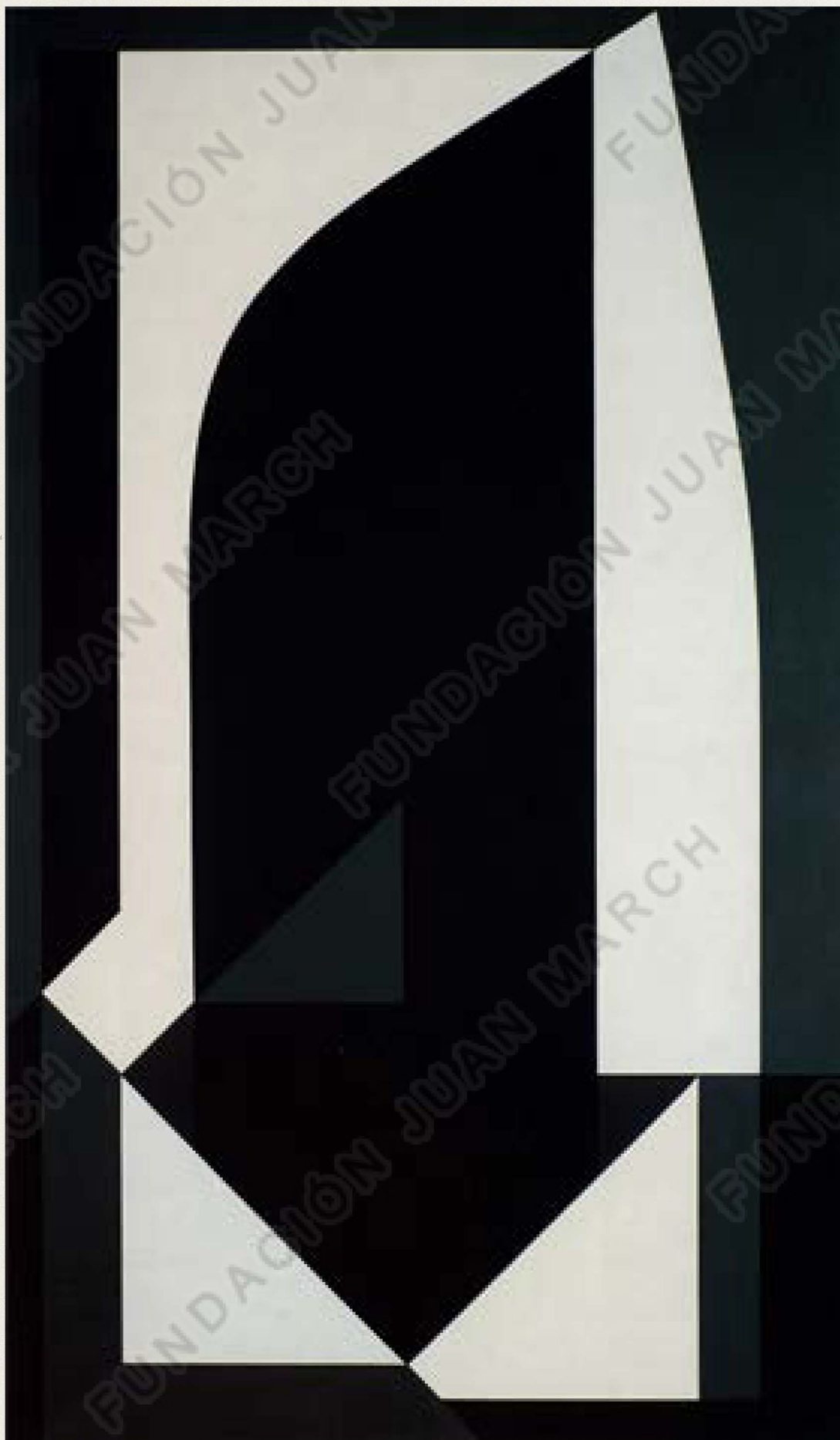
31. *Tlinko 22*, 1955



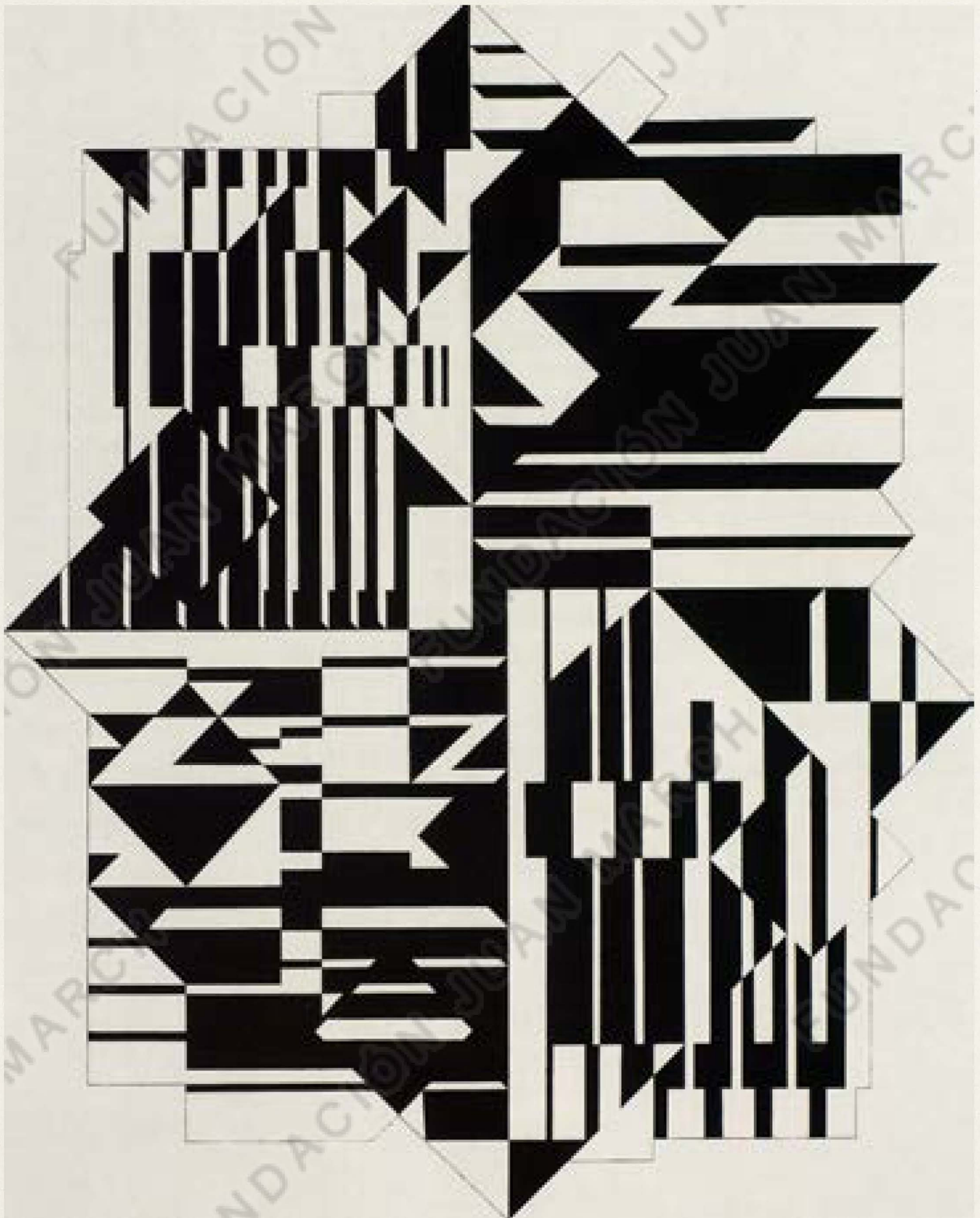
33. *DONAN-2*, 1951-58



34. *DONAN-3*, 1951-58

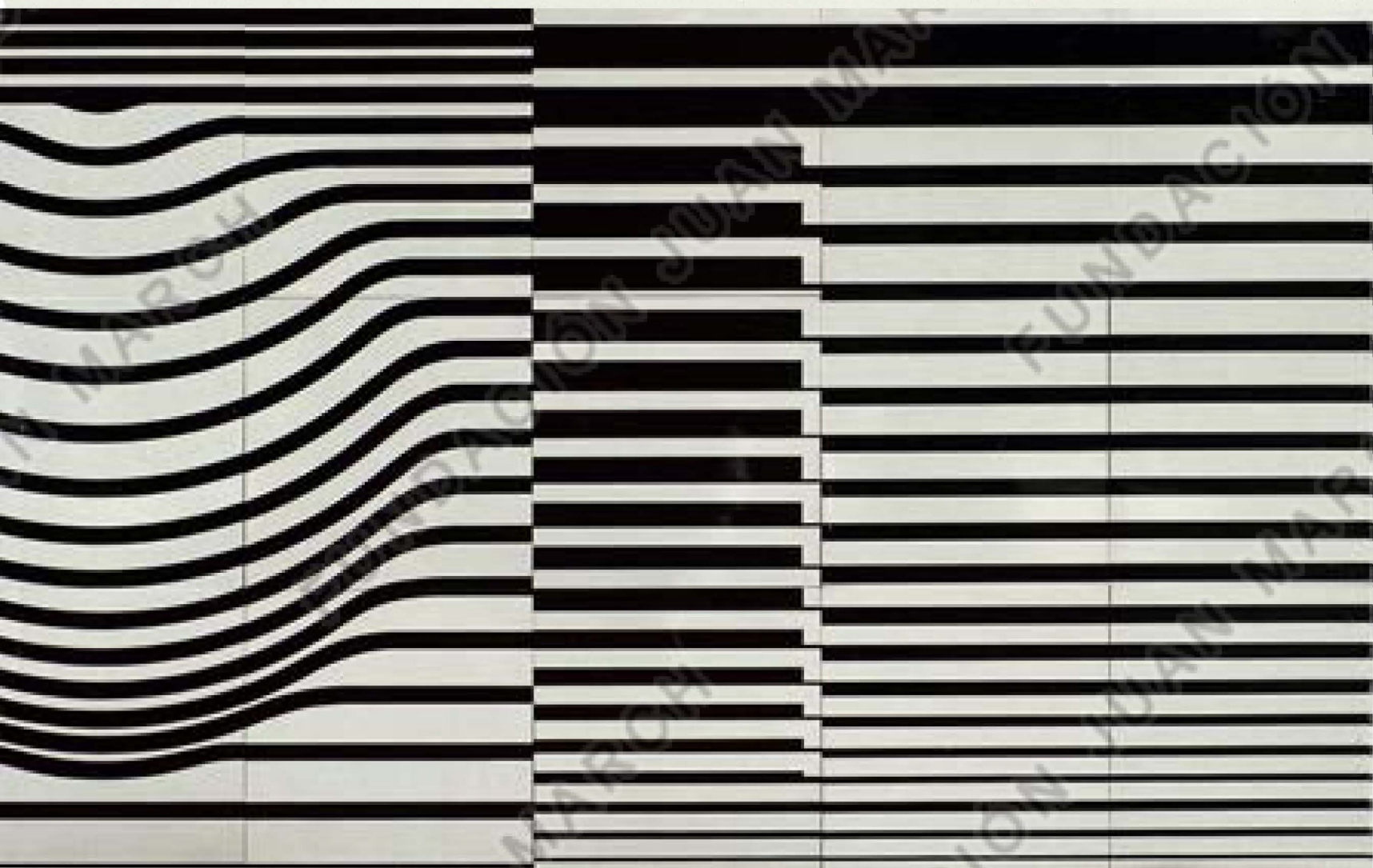


35. YARKAND 3, 1952-58

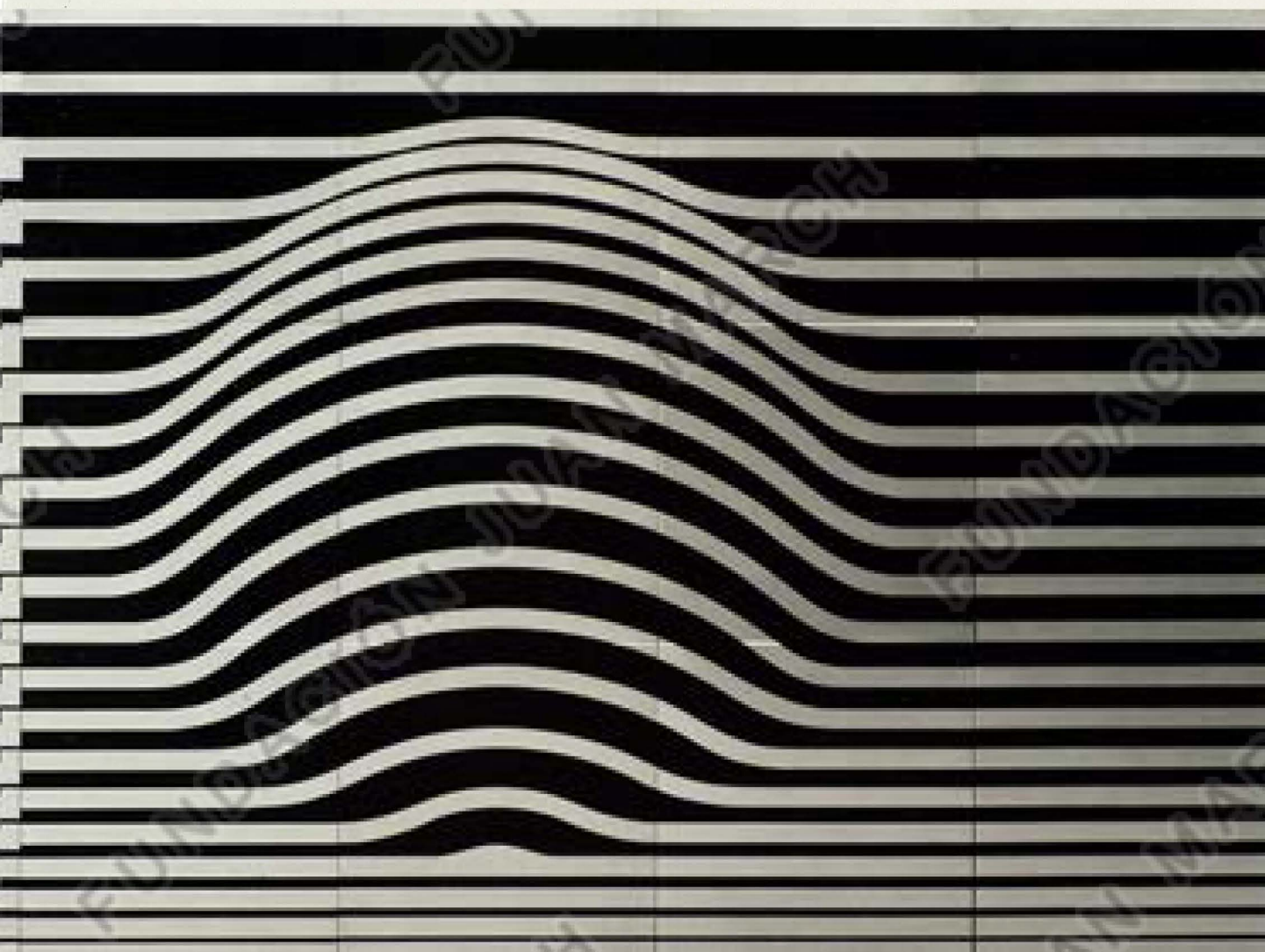


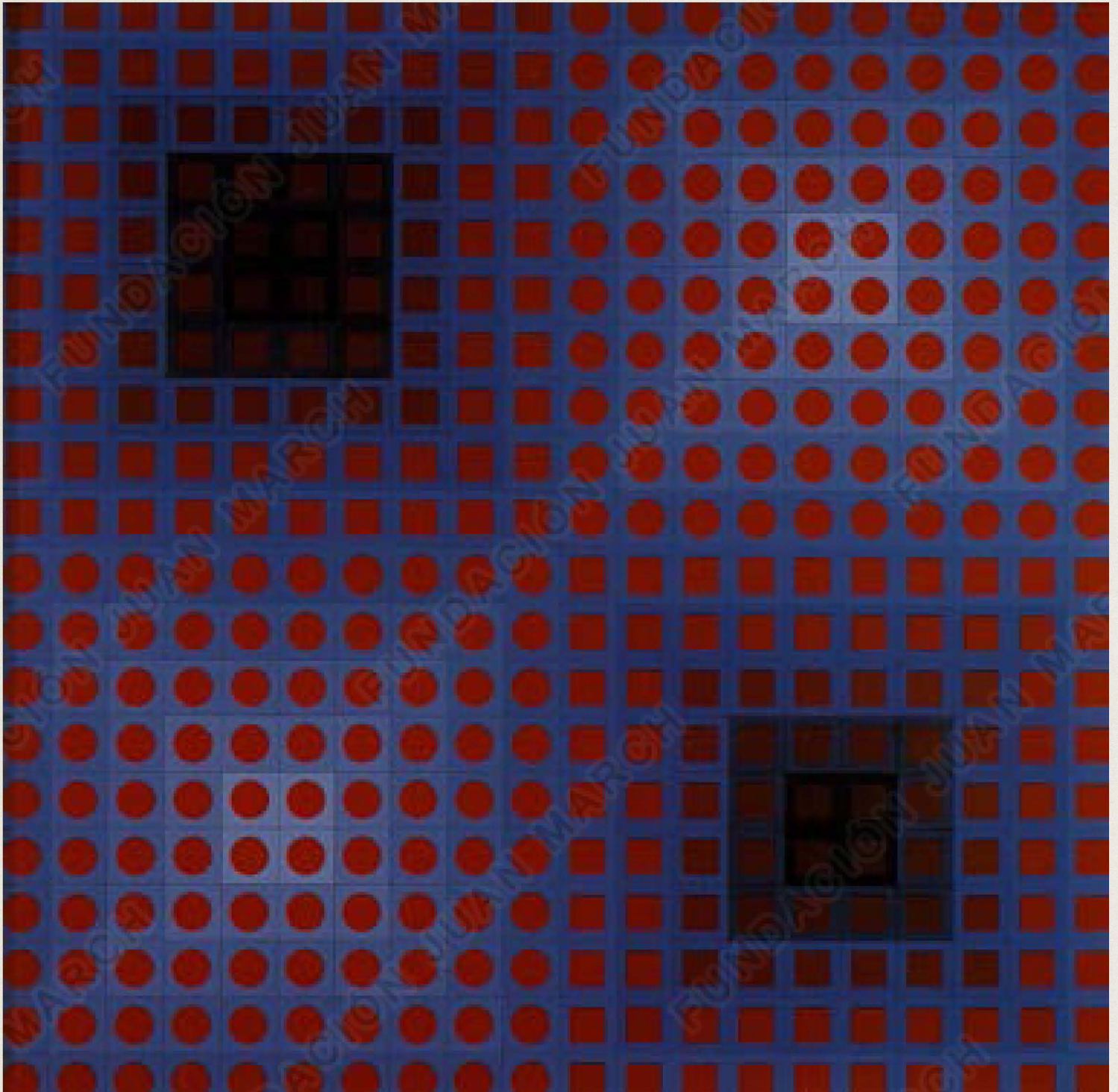
36. TAYMIR, 1958-59



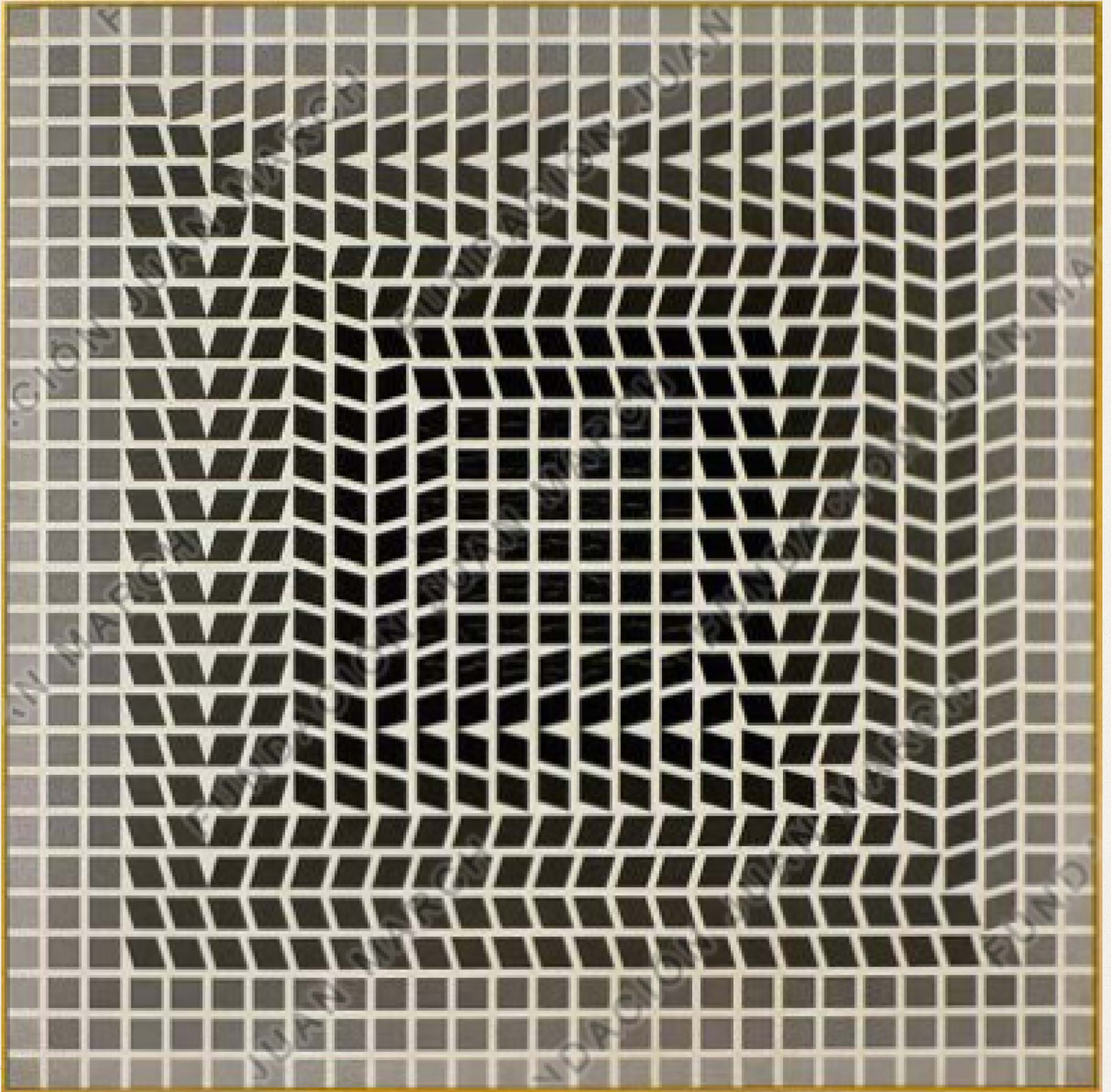


37. ALUMINIUM-WAND (PARED DE ALUMINIO), 1963

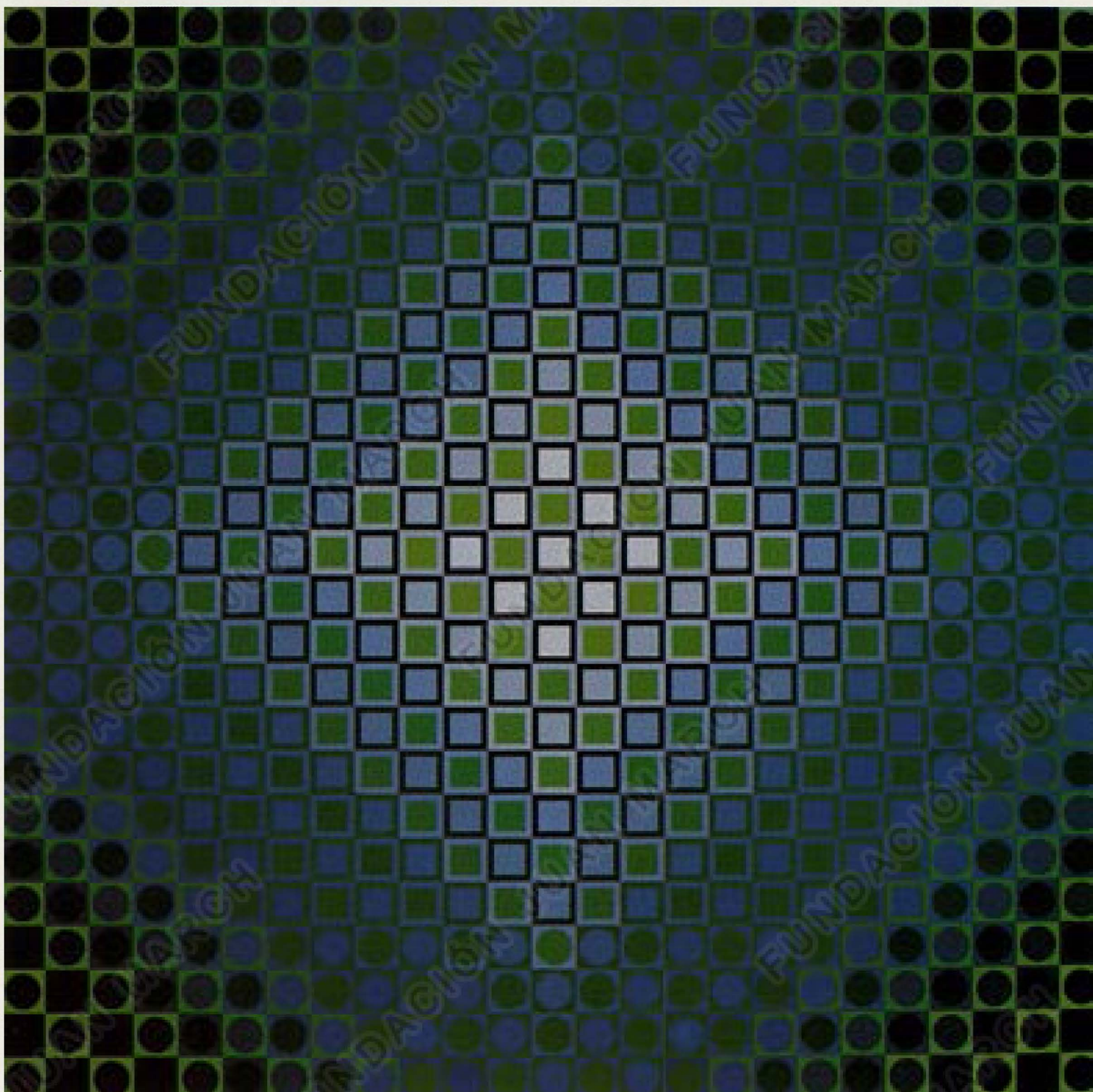




38. E.G., 1965



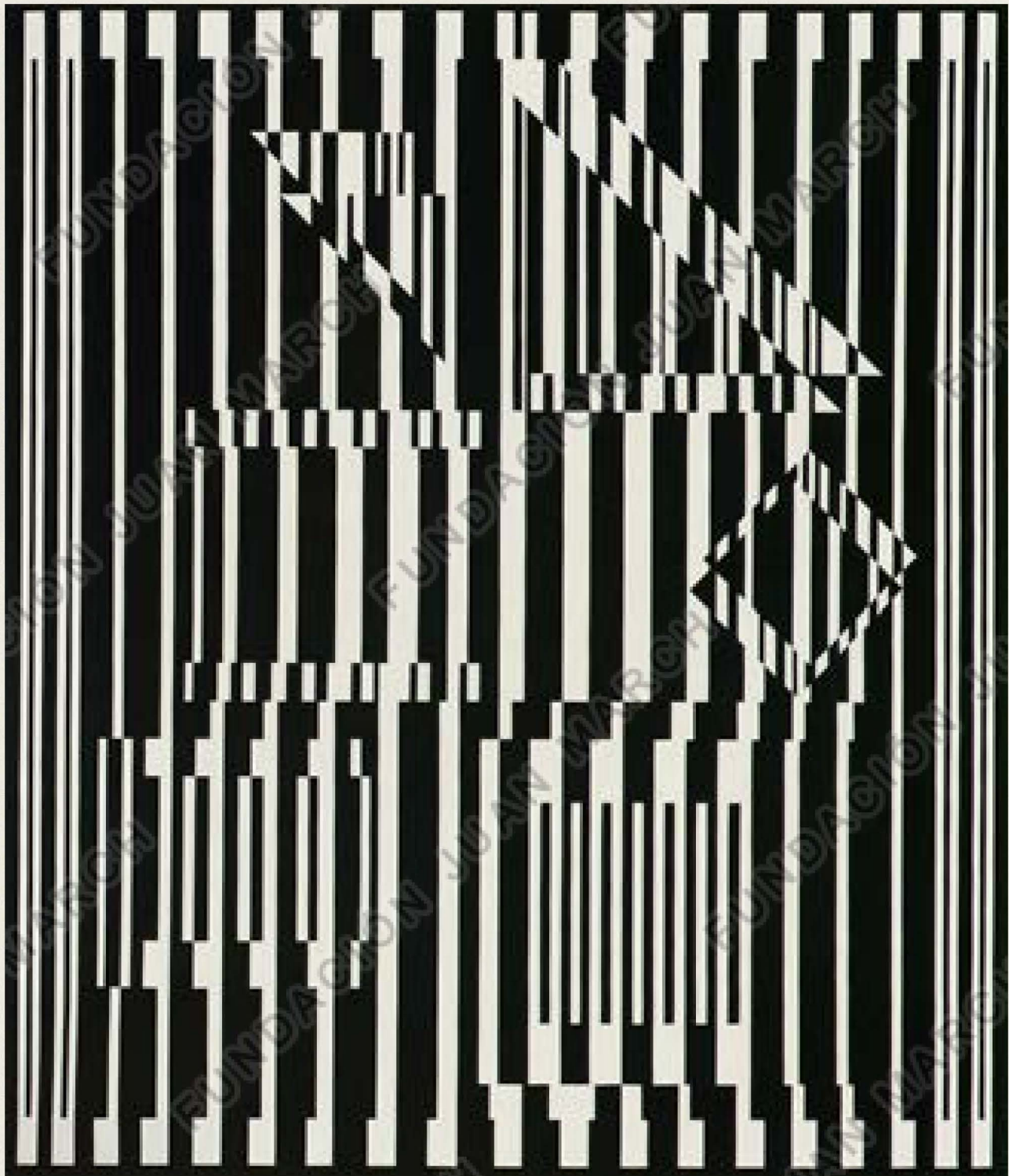
39. TAU-CETI, 1955-65



41. *BOGLAR-BLEU*, 1967



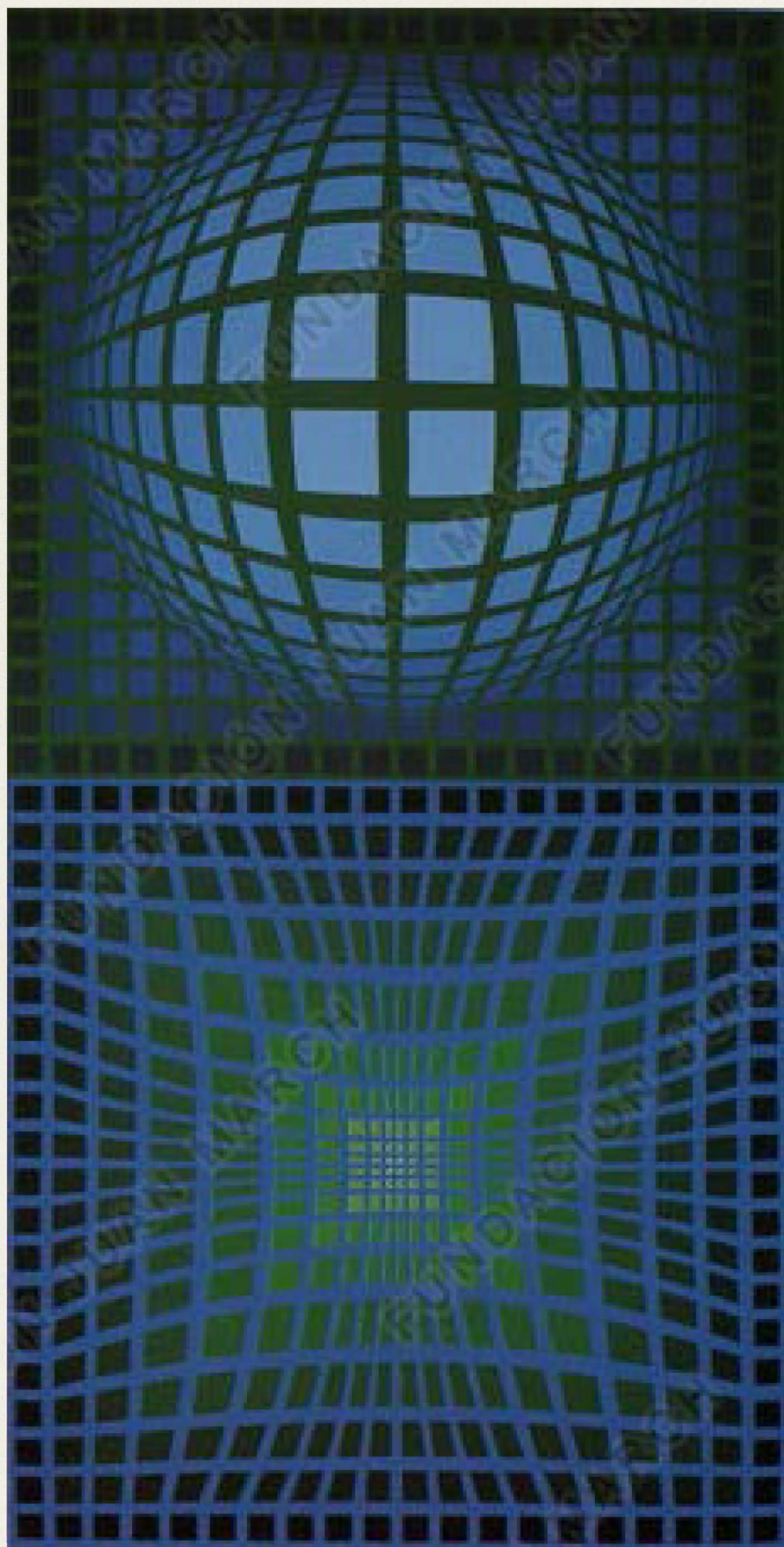
42. HAZAY-A, 1968



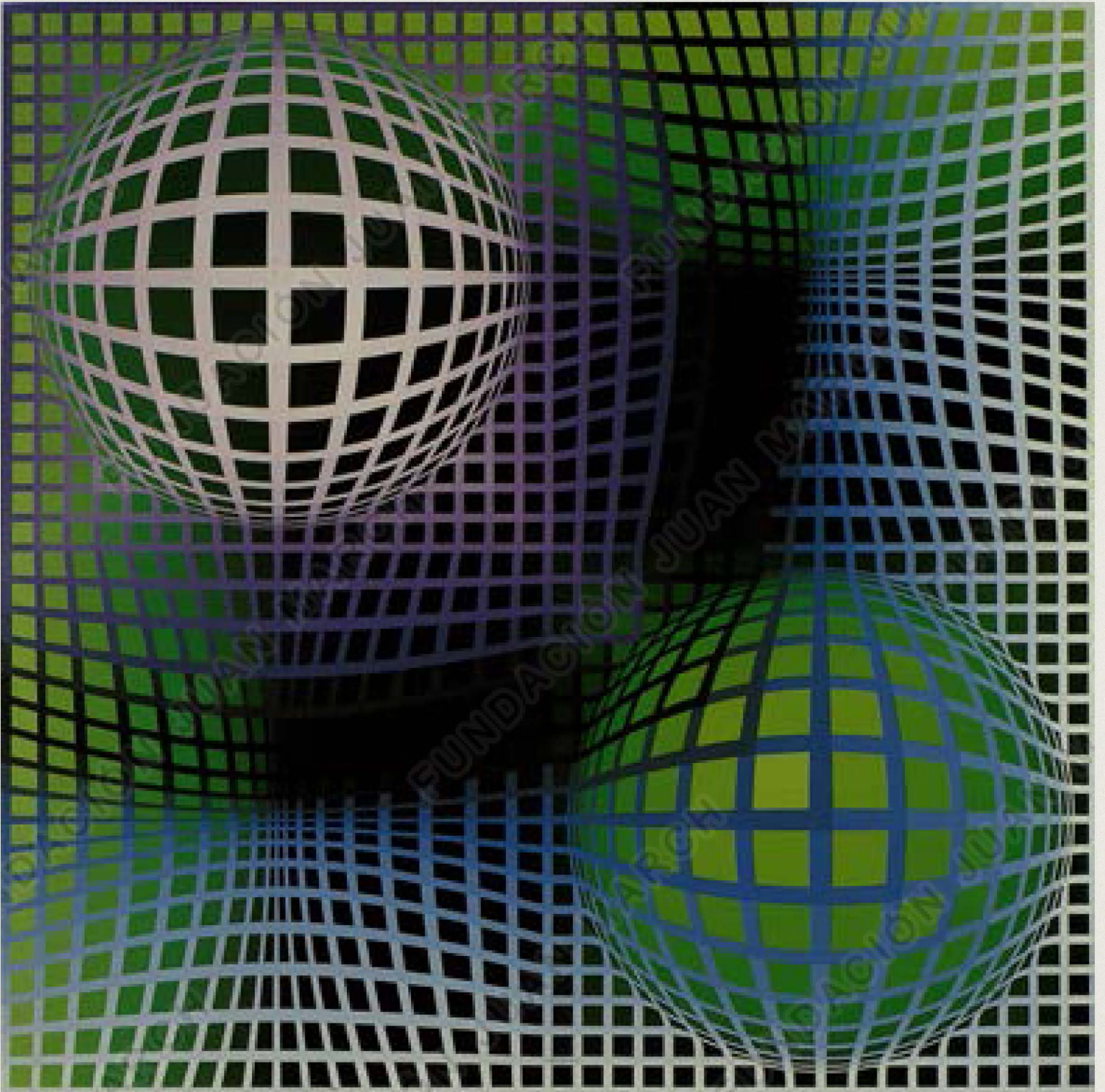
43. YVALLA, 1968



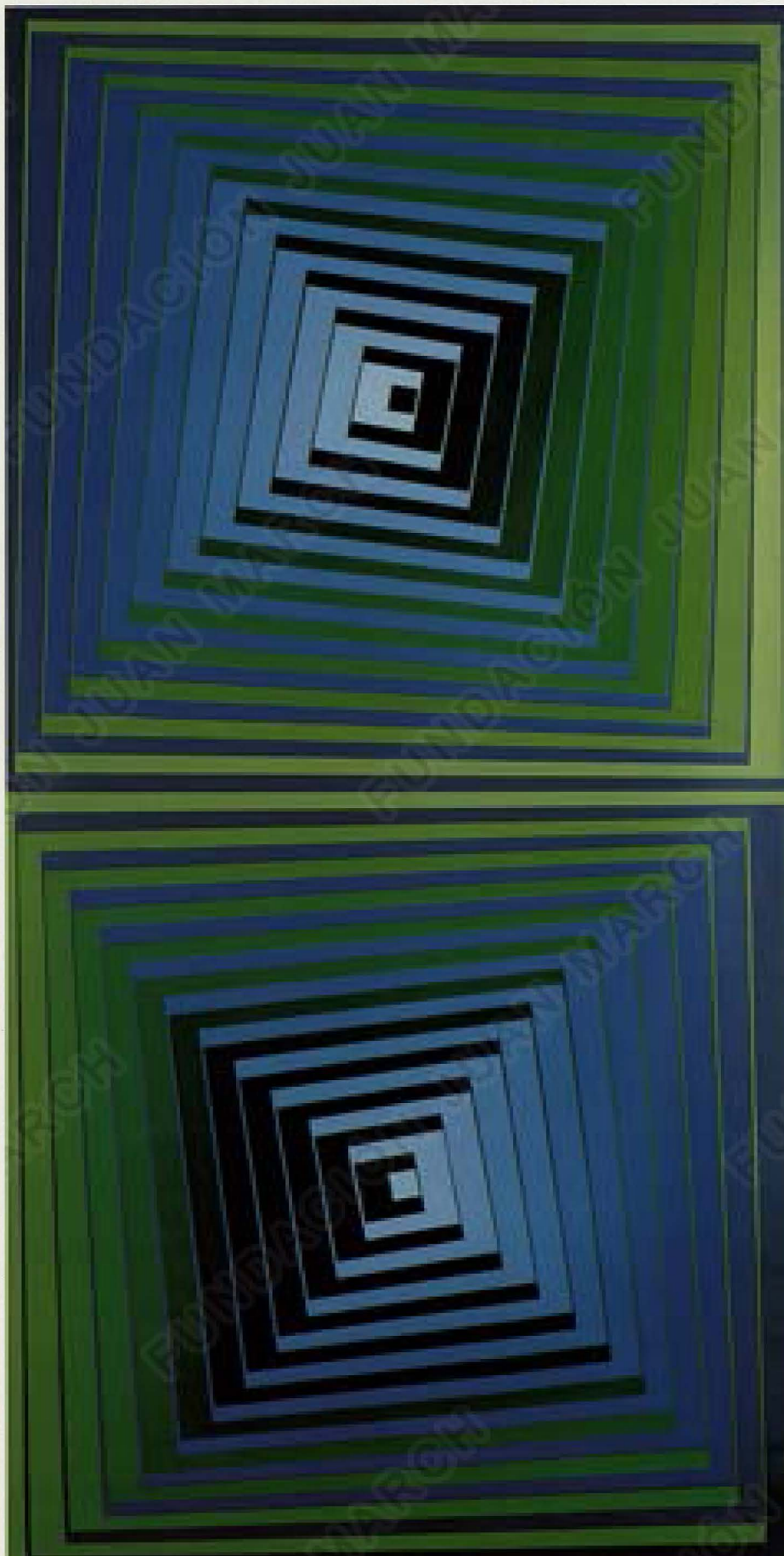
44. V.P. 112, 1970



45. V.P. 113, 1970



46. *Boo*, 1978



47. *INGA*, 1980-88

BIOGRAFÍA



Víctor Vasarely en su taller de Annet-sur-Marne, 1972.

Pintor francés de origen húngaro (Pécs, 1906 - París, 1997.)

Víctor Vasarely es un artista absolutamente singular en la historia del arte del siglo XX. Habiendo alcanzado la fama en vida, destaca dentro del arte contemporáneo por haber llevado a un extremo excepcional la pintura abstracta geométrica bajo el nombre de cinetismo. Toda su obra se enmarca dentro de una gran coherencia, desde la evolución de su arte gráfico hasta su determinación por promover un arte social accesible a todos.

Víctor Vasarely nace en Pécs (Hungría) en 1906. En 1925, después del bachillerato, comienza unos cortos estudios de medicina en la universidad de Budapest, que abandonará dos años más tarde. De este período conservará un gusto por el método, la objetividad, una sed de conocimientos... cercanos al mundo científico.

En 1929 entra en Műhely, más conocida como la escuela Bauhaus de Budapest. Esta escuela, creada por Alexandre Bortnyik sobre el modelo de la Bauhaus de Dessau, retomaba las enseñanzas que ofrecían en Alemania artistas como Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee o Josef Albers. La enseñanza de la Bauhaus tendrá una influencia considerable en la obra de Vasarely. En efecto, se inicia durante esta época en las tendencias del constructivismo y descubre el arte abstracto, realizando sus famosos *Estudio azul* y *Estudio verde* (1929), y adhiriéndose asimismo a las teorías destinadas a promover un arte menos individualista y más comunitario, un arte adaptado a las mutaciones del mundo moderno e industrial.

En esta época, el gobierno húngaro empieza a asociar los diferentes movimientos vanguardistas con el movimiento progresista que se propagaba en política. Al igual que cierto número de sus compatriotas, Vasarely deja Hungría y se instala en París en septiembre de 1930. Entra a trabajar en la agencia de publicidad Havas y con Draeger, el impresor más famoso de la época, que lo contrata como dibujante-creador. Su trabajo como grafista en estas agencias, y más tarde con Dewanes, le permite abordar el arte del grafismo y de la estética «garantizándole al mismo tiempo papel como artista plástico».

En este período gráfico (1929-1946), Vasarely sienta las bases estéticas de su búsqueda plástica y «el repertorio básico de su período cinético abstracto». Explora todos los temas que retomará más adelante: el trabajo de la línea, los efectos de materias, los juegos de sombras y luces, y desarrolla ya cierto gusto por la perspectiva. Encontramos estas constantes en sus estudios gráficos en dos dimensiones, como las cebras (1938), el tablero de ajedrez (1935) y las «muchachas-flor» (1934), donde las formas no están definidas por un trazo, sino que surgen de redes deformadas o de contrastes yuxtapuestos.

Entre 1935 y 1947, Vasarely redescubre la pintura. Durante esta época, que él llamará «rutas falsas», y bajo la influencia de los movimientos pictóricos de París y el resto del mundo por aquel entonces -concretamente la pintura cubista o surrealista-, Vasarely se orienta hacia los bodegones, los paisajes, los retratos. Las pinturas realizadas en este período, como *Autorretrato* (1941), *El Ciego* (1946), aun siendo figurativas, muestran cierta evolución hacia una simplificación y una esquematización del objeto.

Vasarely tiene la auténtica revelación de que «la forma pura y el color puro pueden representar el mundo...».

Las temporadas que el artista pasará en Belle-Isle y Gordes van a tener una importancia capital.

«Belle-Isle, verano de 1947. Las piedras, las conchas en la playa, los remolinos, y mar adentro la bruma, el sol, el cielo... En los guijarros, en los trozos de botellas rotas, pulidos por el ir y venir rítmico de las olas, reconozco sin duda alguna la geometría interna de la naturaleza...»

Las obras del período de Belle-Isle (1947-1958) marcan el inicio de un auténtico procedimiento abstracto en Vasarely. Surge una idea maestra: la que permite transformar un material bruto natural en un material abstracto. Este período marca también una vuelta a la naturaleza con la utilización de la forma geométrica, y más concretamente la forma ovoide, que representa «el sentimiento oceánico».

Entre 1948 y 1951 se abren dos períodos en los que Vasarely profundiza en las ideas que nacieron en Belle-Isle. Del período Denfert (1951-1958) surgen los curiosos dibujos inspirados en las grietas de las paredes de azulejos blancos de la estación de metro Denfert-Rochereau de París. La alternancia de los fondos y las formas, el enmarañamiento de paredes salpicadas de sol o anegadas en sombras, y los espacios entre esas paredes, son el origen del período Cristal-Gordes (1948-1958). En los estudios de estos períodos, las formas se yuxtaponen mediante zonas de colores lisos contrastados. Vasarely redescubre las perspectivas contradictorias de la axonometría, la fuerza de la composición pura. La obra más representativa de este período es el *Homenaje a Malévitch* (1952-1958), que marca el viraje hacia el cinetismo. En este cuadro, el cuadrado gira sobre su eje y se convierte en rombo, creando así un principio visual que será el núcleo de las búsquedas cinéticas del artista. En 1954, Vasarely recupera este homenaje para realizar su primera integración arquitectónica en el campus universitario de Caracas, en Venezuela, en colaboración con el arquitecto Carlos Villanueva.

Con el período Blanco-Negro (1954-1960), Vasarely reanuda sus estudios gráficos, su trabajo sobre las redes lineales, sus deformaciones ondulatorias. Paralelamente a ello, se interesa por las técnicas fotográficas y realiza fotografismos a partir de la superposición de dos placas de cristal.

En 1955, la galería Denise René de París pone de relieve el arte cinético. Vasarely y otros artistas, como Duchamp, Man Ray, Calder, Tinguely o Agam, exponen sus estudios sobre el tema del movimiento. Ese mismo año, Vasarely publica su *Manifiesto Amarillo* que expresa el concepto de plástica cinética. Se reconcilia así con las investigaciones de los pioneros constructivistas y con las enseñanzas de la Bauhaus. El movimiento no depende de la composición ni de sujeto alguno, sino de la aprehensión por la mirada, que es su única creadora.

El principio de la ilusión óptica procede de la unidad plástica constituida de dos formas, colores contrastados que serán el blanco y el negro hasta 1960. Partiendo de esas unidades plásticas, y a base de hacerlas bascular transformándolas, aparece una noción de movimiento, de espacio.

A partir de 1960, el color estalla en las obras del Folclore Planetario. Se retoma la unidad plástica «compuesta de dos elementos geométricos que encajan el uno en el otro, combinándose, permutándose».

Con estas unidades bicolors, de tonos armoniosos o contrastados, Vasarely inventa un alfabeto plástico. Concreta así una idea nacida a principios de siglo entre los artistas abstractos: la de obtener un método que permita crear un lenguaje universal comprensible para todos.

Este alfabeto plástico es sin duda el punto de partida de un arte colectivo. Mediante el juego de combinaciones y permutaciones se pueden hacer una multitud de proposiciones variando las formas o aportando gamas de distintos matices definidas por el artista. «La

llegada al arte plástico de un método combinatorio de este calibre ofrece una herramienta de carácter universal que permite al mismo tiempo que se manifieste la personalidad, como en el caso de las particularidades étnicas». En este arte combinatorio, los elementos pueden estar codificados o programados. De hecho, Vasarely tiene en cuenta la importante aportación de las nuevas técnicas y tecnologías para diversificar y componer sus obras al infinito. Así, los elementos pueden estar prefabricados utilizando procedimientos industriales, y se pueden conseguir obras monumentales integradas en la arquitectura y nuestro entorno urbano.

«El futuro se perfila con la nueva ciudad geométrica, polícroma y solar... El arte plástico será en ella cinético, multidimensional y comunitario, sin duda alguna abstracto y vecino de las ciencias».

De 1964 a 1976, Vasarely se interesa más concretamente por la estructura celular en una serie de obras pertenecientes al *Homenaje al Hexágono*, donde los relieves se perciben con transformaciones incesantes ya sea en hueco, ya en relieve. La ambigüedad se ve acentuada por la aportación de gamas coloreadas que crean un "trompe-l'oeil (efecto óptico engañoso) en continuo movimiento". Vasarely se sumerge así de nuevo en el ámbito óptico que había abordado en su período Blanco y Negro. Estos efectos pueden apreciarse en las obras del período Gestalt.

En 1965, Vasarely participa en la exposición *Responsive Eye* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, dedicada al Op-art (arte óptico). Este movimiento pictórico busca sugerir el movimiento sin llegar nunca a realizarlo realmente. Instituye nuevas relaciones entre los espectadores y los artistas, puesto que el visitante ya no es alguien pasivo, sino libre de interpretar la imagen en tantas situaciones visuales como pueda concebir. Debido al éxito alcanzado, la prensa y el público consagran a Vasarely como el inventor del Op-art.

Mientras prosigue sus estudios sobre el movimiento y la percepción, Vasarely retoma el dibujo en su período Vonal (1964-1970), en el que encontramos de nuevo el resurgir del trabajo lineal de las cebras, las redes y los orígenes de su período Blanco y Negro, con la llegada del color. La repetición de las líneas decrecientes crea un aspecto cinético y una dimensión espacial a medida que se avanza hacia el centro del cuadro.

A partir de 1968, jugando con la deformación de las líneas, Vasarely define sus «estructuras universales», internándose luego en el famoso período Vega, en el que los inflamamientos inducidos por la deformación de los elementos que los componen traducen formas que se escapan del plano para crear sus célebres volúmenes. A través de obras como *Feny* (1963), *Vega Tek* (1968) y *Vega 200* (1968), el artista trata de evocar el universo inaprensible de las galaxias, una pulsación cósmica gigantesca y la mutación biológica de la célula.

Toda la elaboración de la obra cinética de Víctor Vasarely es inseparable del contexto social y del entorno urbano. Desde los años 50, Vasarely se plantea la cuestión del papel del artista en la sociedad y busca los medios para crear un arte social accesible a todos, por medio al mismo tiempo de múltiples obras reproducibles en serie y de las integraciones. «La pintura no es más que un medio. El objetivo a alcanzar es el de buscar, definir e integrar "el fenómeno plástico" en la vida cotidiana».

La creación de la Fundación Vasarely en Aix-en-Provence en 1976 marca la concretización de sus ideas sobre la integración del arte en la ciudad.

El 15 de marzo de 1997, Vasarely fallece a la edad de 91 años, dejando tras de sí una herencia pictórica sin igual en el ámbito del arte abstracto geométrico y del arte cinético.

CATÁLOGO

1. *Étude verte*, 1929
(Estudio verde)
Técnica mixta
39 x 29 cm
Colección privada
2. *Arlequin*, 1935
Técnica mixta
59 x 39 cm
Colección privada
3. *Étude-MC*, 1936
(Estudio-MC)
Técnica mixta sobre cartón
61 x 56 cm
Colección privada
4. *Étude de trompe-l'oeil*, 1936
(Estudio de trampantojo)
Óleo sobre lienzo
36 x 34 cm
Colección privada
5. *Tigres*, 1938
Óleo sobre lienzo
82 x 122 cm
Colección privada
6. *Zebrák*, 1939
(Cebras)
Témpera sobre papel
57 x 61 cm
Vasarely Múzeum,
Budapest
7. *Étude de mouvement*, 1939
(Estudio de movimiento)
Lápiz sobre papel
50 x 60 cm
Colección Michèle
Vasarely
8. *Étude de mouvement*, 1939
(Estudio de movimiento)
Técnica mixta
58 x 63 cm
Colección privada
9. *Étude de perspective*, 1939
(Estudio de perspectiva)
Tinta sobre cartón
40 x 59 cm
Colección Michèle
Vasarely
10. *Autoportrait brisé*, 1942
(Autorretrato quebrado)
Gouache
26 x 20 cm
Colección Michèle
Vasarely
11. *Autoportrait brisé*, 1942
(Autorretrato quebrado)
Lápiz sobre papel
28 x 20 cm
Colección Michèle
Vasarely
12. *The Catchers*, 1944
(Los atrapados)
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Colección privada
13. *Catch*, 1945
(Atrapar)
Gouache sobre cartón
45 x 33 cm
Colección privada
14. *Catch 1-2*, 1945
(Atrapar 1-2)
Óleo sobre tabla
45 x 31 cm
Colección privada
15. *Garam*, 1949
Óleo sobre tabla
25 x 38 cm
Colección privada
16. *Zante*, 1949
Óleo sobre isorel
130 x 97 cm
Musée de Grenoble
17. *Terek 1-4*, 1948- 50
Témpera sobre lienzo
82 x 77 cm (con marco y
passe-partout)
Vasarely Múzeum,
Budapest
18. *Zèbres*, 1950
(Cebras)
Óleo sobre lienzo
92 x 116 cm
Colección privada, Bélgica
19. *Donan-1*, 1951
Gouache sobre papel
37 x 21 cm
Colección privada
20. *Banghor*, 1951
Collage sobre pergamino
65 x 45 cm
Colección Michèle
Vasarely
21. *Yapoura*, 1951
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Colección privada, Bélgica
22. *Gordium PS positif*, 1951
Óleo sobre lienzo
195 x 160 cm
Colección Renault

23. *Belle-Isle*, 1949- 52
Óleo sobre lienzo
130 x 195 cm
Colección privada
24. *Versant*, 1952
Acrílico sobre lienzo
150 x 190 cm
Vasarely Múzeum,
Budapest
25. *Hommage à Malévitch*, 1953
(Homenaje a Malévitch)
Acrílico sobre lienzo
130 x 195 cm
Colección privada
26. *Zsolt III*, 1953
Óleo sobre madera
41 x 34 cm
Colección privada
27. *Tolna*, 1953
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm
Colección privada
28. *166 Sirs-Kek*, 1953
Óleo sobre lienzo
75 x 116 cm
Colección Renault
29. *Zilah*, 1953
Óleo sobre tabla
41 x 33 cm
Colección privada
30. *Mindoro*, 1954
Gouache
54 x 37 cm
Colección privada
31. *Tlinko 22*, 1955
Óleo sobre lienzo
190 x 190 cm
Colección Renault
32. *Kerloo*, 1947- 57
Óleo sobre lienzo
108 x 100 cm
Colección privada
33. *Donan-2*, 1951-58
Óleo sobre lienzo
153 x 90 cm
Colección privada
34. *Donan-3*, 1951-58
Óleo sobre lienzo
153 x 90 cm
Colección privada
35. *Yarkand 3*, 1952-58
Óleo sobre lienzo
195 x 114 cm
Colección privada
36. *Taymir*, 1958-59
Óleo sobre lienzo
164,8 x 133,1 x 4,5 cm
Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam
37. *Aluminium-Wand*, 1963
(Pared de aluminio)
Spray metálico sobre
aluminio
240 x 1040 cm
Galerie Hans Mayer,
Düsseldorf
38. *E.G.*, 1965
Acrílico sobre lienzo
160 x 160 cm
Colección Banco Sabadell
39. *Tau-Ceti*, 1955-65
Acrílico sobre lienzo
200 x 200 cm
Colección privada
40. *Dom-Bleu*, 1967
Óleo sobre lienzo (díptico)
300 x 150 cm
Colección privada
41. *Boglar-Bleu*, 1967
Collage
200 x 200 cm
Colección J.P.y M. Vasarely
42. *Hazay-A*, 1968
Acrílico sobre lienzo
170 x 110 cm
Colección privada
43. *Yvalla*, 1968
Acrílico sobre lienzo
253 x 213 cm
Colección Yvaral
44. *V.P. 112*, 1970
Acrílico sobre lienzo
240 x 120 cm
Colección André Vasarely
45. *V.P. 113*, 1970
Acrílico sobre lienzo
240 x 120 cm
Colección André Vasarely
46. *Boo*, 1978
Acrílico sobre lienzo
200 x 200 cm
Colección privada
47. *Inga*, 1980-88
Acrílico sobre lienzo
260 x 130 cm
Colección André Vasarely

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2000

© Víctor Vasarely, VEGAP, Madrid, 2000.

Texto:

Werner Spies

Biografía:

Michèle-Catherine Vasarely

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Traducción:

Eduardo Knörr Argote (texto)

Natalia Rubio (biografía)

Créditos fotográficos:

© Archivo Familia Vasarely / Anne Marie Terranova, págs. 2, 6, 18, 31, 32, 36, 42, 48, 64, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 91, 93, 94, 96, 99, 101, 103, 104, 108, 109, 111, 113, 121, 123, 125, 127, 128, 129, 131, 133 y 134.

© Antonio Zafra, pág. 119.

© François Poncet, págs. 95, 102 y 107.

© Galerie Lahumière, París, pág. 105.

© Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, pág. 114.

© Musée de Grenoble, pág. 89.

© Christian Vioujard-Gamma, pág. 134.

© Szépművészeti Múzeum, Budapest, págs. 80, 90 y 97.

Fotomecánica, fotocomposición e impresión:

Jomagar, Móstoles (Madrid)

ISBN: 84-7075-486-6 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-13-0 Editorial de Arte y Ciencia

Depósito legal: M. 47.272-1999

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Ziggrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Yves Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huci.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotadas.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji, Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec, con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971, con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.	Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux, con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.	Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Louis Corinth, con textos de Sabine Fehlemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje Birtälmer.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Fernando Zóbel: Obra gráfica
2000	Vasarely, con textos de Werner Spies.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther.

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

