

# Bridget Riley e a Op Art: Natureza, Percepção e Representação

## *Bridget Riley and Op Art: Nature, Perception and Representation*

Manaiá, J.

IPN - Instituto Pedro Nunes

Retirado de: <http://convergencias.esart.ipcb.pt>

**ABSTRACT:** The exhibition - “The Responsive Eye” – in 1965 at the Museum of Modern Art in New York, brought projection and recognition to Op Art and also to Bridget Riley. Bridget Riley's aesthetics is part of a set of experimental practices, developed during the post-war period, from which some non-representational concepts were explored and developed. Her art is focused in transport to the observer's senses, the immaterial forces of a subtle nature; a nature which is commanded by the interaction of light, heat and energy; an Einsteinian nature of wave-particle duality; a nature of invisible forces. This nature is revealed in her works, through pure plastic relations gleaned through a phenomenological approach that isolates and amplifies essential forms and relationships. Her representational art, had three evolutionary stages, which are interrelated: (1) understanding of the nature of human perception, (2) representation of the visual and preceptive experience of nature and (3) third concerns the ways in which Bridget Riley's work reflects the understanding of nature.

**KEYWORDS:** Op Art; Bridget Riley; Elements of nature; Patterns

**RESUMO:** A exposição – “The Responsive Eye” - de 1965, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, trouxe a projeção e o reconhecimento à Op Art e também a Bridget Riley. A estética de Bridget Riley, faz parte de um conjunto de práticas experimentais desenvolvidas durante o período pós-guerra, a partir das quais, alguns conceitos não representacionais são explorados e desenvolvidos. A sua arte foca-se em transportar até aos sentidos do observador, as forças imateriais de uma natureza subtil, recém-concebida; uma natureza comandada pela interação da luz, do calor e da energia; uma natureza Einsteiniana da dualidade de onda-partícula; uma natureza de forças invisíveis. Essa natureza, é revelada nos seus trabalhos, através de relações plásticas puras, agrupadas através de uma abordagem fenomenológica, que isola e amplia as formas e as relações essenciais. A sua prática representacional, passou por três estágios evolutivos, que se inter-relacionam: (1) compreensão da natureza da percepção humana, (2) representação da experiência visual e preceptiva da natureza, culminado com (3) a maneira pela qual o seu trabalho reflete a compreensão da natureza.

**PALAVRAS CHAVE:** Op Art; Bridget Riley; Elementos da natureza; Padrões

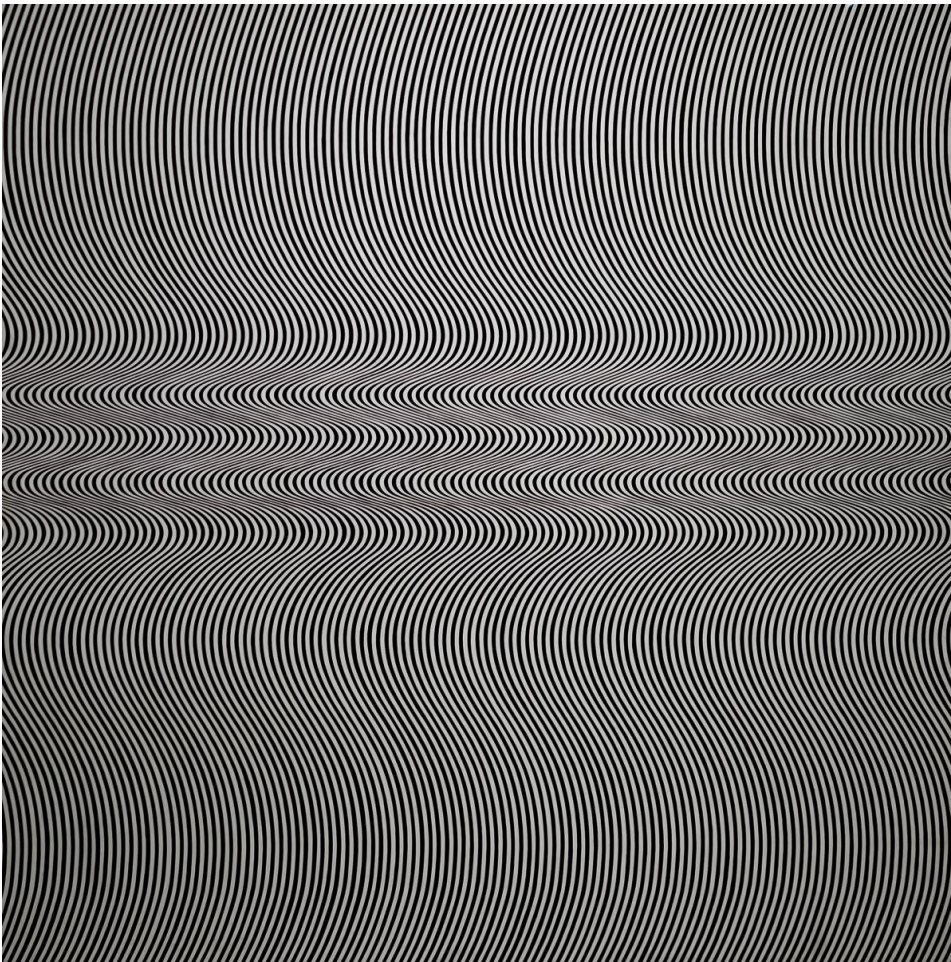
## 1. Introdução

Os movimentos artísticos do início do século XX, incidem sobretudo nas pesquisas experimentais em torno da forma, da cor e da luz, mas também na representação do movimento, nomeadamente no Cubismo, no Futurismo e na Op Art. A Op Art começa a ganhar destaque na Europa e nos Estados Unidos durante o início dos anos 60 (Barrett, 1970). Op Art é o termo reduzido de “Optical Art” (Arte Ótica), embora sendo essencialmente formal, abstrata e exata, a sua estética foca-se essencialmente, nos efeitos psicofisiológicos da visão, gerando respostas preceptivas e dinâmicas. Estas respostas, provocam no observador imagens e sensações ilusórias, através da ativação da visão e do seu corpo que sente e responde aos estímulos visuais (Wade, 1978).

A Op Art representa um mundo mutável e instável e não se baseia apenas na percepção visual, mas advém também da própria modernidade e do desenvolvimento tecnológico. A emergência da popularidade da Op Art pode ser vista, como a convergência das preocupações contemporâneas relativamente ao futuro da ciência e da tecnologia na década de 60, sendo invariavelmente descrita pelos média como uma arte científica e tecnológica. Artistas como a Bridget Riley, negaram essa ligação, pois pensavam a sua arte como um lugar de percepção e de experiência própria (Popper, 1968).

Embora rigorosa na sua forma e estrutura, as pinturas de Bridget Riley, são inspiradas nos elementos naturais, tais como correntes de águas, o efeito do vento na relva ou então em sensações físicas (Follin, 2004). As suas pinturas apresentam os padrões não representáveis da natureza, com o objetivo de incentivar o desenvolvimento de uma nova maneira de ver a natureza através da “agency of involuntary memories” (Kudielka, 1992). Ao contemplar uma pintura de Bridget Riley, como “Current” (fig.1), de 1964, o observador é levado a experimentar uma experiência total dos seus sentidos. “Current” é uma pintura que “brinca” com a visão e com o corpo (Lee, 2001).

**Fig.1** – Bridget Riley: Current, 1964.



Fonte: Lee, P. M. *Bridget Riley's Eye/Body Problem*, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, pág.26.

Em “Current”, o observador é levado a questionar-se: “O que estou a observar?”, ou melhor, “Que sensações estão a ser transmitidas?”. Ao prolongar a sua contemplação, e sendo “Current” uma pintura a preto e branco, ilusoriamente começam a surgir, uma vasta gama de cinzentos por entre as linhas pretas sob o fundo branco. Agora, sob um olhar mais hipnotizado e fixo, a sua superfície começa a ganhar vida e a tremer, como o efeito estroboscópico. E com a continuação, surgem cores fantasmas, como os dourados, os tons de rosas e verdes, por entre as linhas, que latejam e cintilam, afetando o cérebro. O corpo do observador, começa também a sentir o efeito desses estímulo visuais, dando origem a sensações desagradáveis, como náuseas, ou então, dores de cabeça intensas (Lee, 2001).

## 2. Objetivo/Metodologia

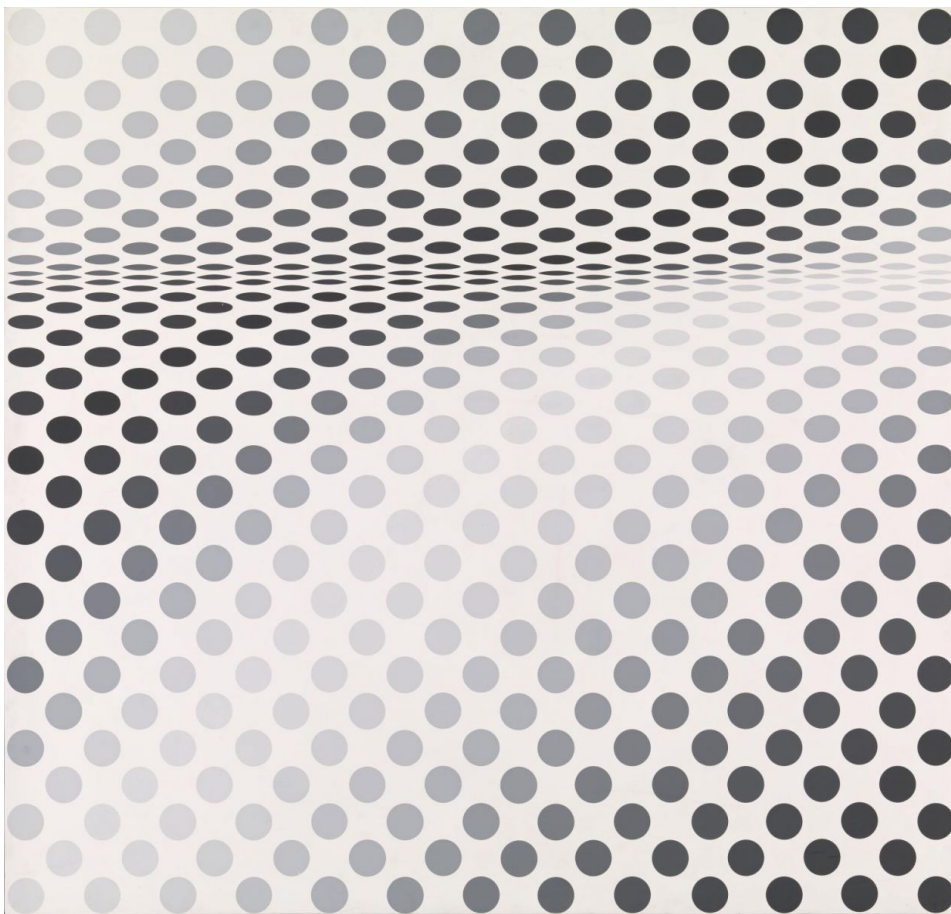
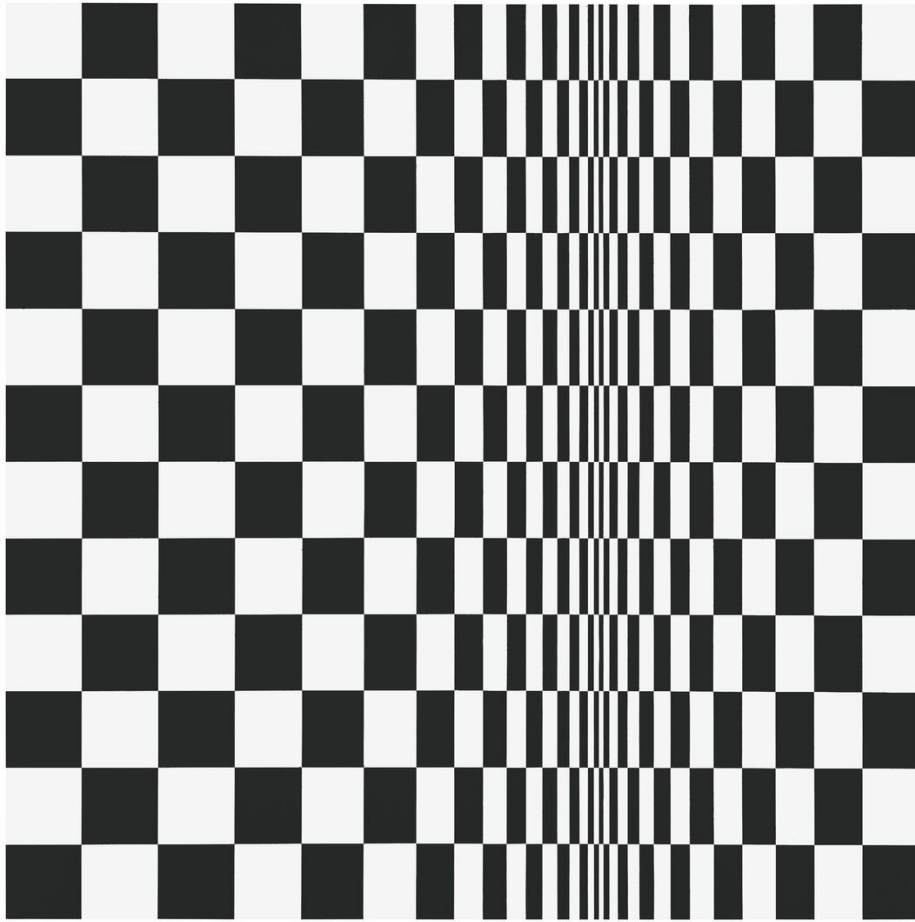
Bridget Riley foi um dos expoentes da Op Art. Através das suas pinturas a preto e branco, ela criou ilusões óticas cintilantes, que fascinam e confundem os olhos, a mente e o corpo de quem as observa, traduzindo-se como uma arte de transformação psicológica. Começou a experimentar a cor em 1967, dedicando-se desde esse momento, à investigação da percepção humana através das cores e formas. Embora, as suas pinturas tenham uma forma abstrata, Bridget Riley é inspirada pela natureza. Os objetivos deste artigo foram: (1) o de perceber a evolução da pintura de Bridget Riley na Op Art e (2) o de compreender como é que os elementos da natureza, os instantes/vislumbres naturais são representados e compreendidos nas suas pinturas, assim como responder à questão: Como é que através de um vocabulário abstrato, “matemático” e simples as suas pinturas evocam uma forte impressão de luz e intensidade cromática, uma sensação de movimento subtil e às vezes vibrante, produzindo percepções complexas? Em termos de metodologia, foram consultadas obras-referência bibliográficas, tais como: catálogos, livros, obras e sítios web. Foram também, tidas em conta todas as referências que pudessem contribuir para a evolução do estudo, desde a visita a exposições, bibliotecas e outros locais com interesse significativos. Da análise, interpretação e cruzamento de toda a informação coletada, originou uma investigação original.

## 3. Op Art – “The Responsive Eye”

Os antecedentes da Op Art podem ser encontradas em pinturas do Pós-Impressionismo, Futurismo, Construtivismo Russo, Dadaístas e nas declarações artísticas e didáticas dos mestres da Bauhaus. São encontradas ligações do movimento Op Art, com as investigações do âmbito da psicologia, sobretudo com a psicologia da Gestalt. Os artistas da Op Art trabalharam e exploraram diversos fenómenos e efeitos visuais: imagem-fantasma e movimento consecutivos, a interferência na linha, os contrastes de cor e a vibração cromática (Gleitman, Fridlund, & Reisberg, 2003).

O termo Op Art foi usado pela primeira vez num artigo que saiu na revista Time Magazine em 1964. A exposição “The Responsive Eye”, que teve lugar em 1965 no MoMA, em Nova Iorque, sob a direção de William C. Seitz, trouxe a projeção e o reconhecimento à Op Art e também a Bridget Riley, por parte do público e da comunicação social (Wade, 1978). Participaram nesta exposição, mais de cem artistas de quinze países e incluíram nomes como os de: Victor Vasarely, Josef Albers, Julio Le Parc, Ad Reinhardt, Kenneth Noland, Carlos Cruz-Diez, Heinz Mack e a Bridget Riley. A pintura “Current” (fig.1), de Bridget Riley foi usada para ilustrar a capa da exposição “The Responsive Eye”, e também foi incluída na exposição ao lado de outras pinturas da sua autoria, como: “Hesitate” (fig.2) e “Movement in Squares” (fig.3) (C. Seitz, 1965).

Fig. 2 e 3 – Bridget Riley: Hesitate, 1964 e Movement in Squares, 1961.



Fonte: [www.tate.org.uk/art/artworks/riley-hesitate-t04132](http://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-hesitate-t04132) e [www.artmag.co.uk/scottish-national-gallery-rsa-bridget-riley/](http://www.artmag.co.uk/scottish-national-gallery-rsa-bridget-riley/)

plastic, perceptual artists establish a new relationship between the observer and a work of art. These new kinds of subjective experiences...are entirely real to the eye even though they do not exist physically in the work itself". William C. Seitz sublinha ainda: "these works inaugurate a new phase in the grammar of art...it is clear also how close to the border of science and technology some of the hardcore optical works are, and they remind us at the same time how close to art are some images of science" (C. Seitz, 1965).

Os comentários mais frequentes sobre a exposição relacionavam-se com as sensações de movimento que as pinturas pareciam provocar: "the walls in the museum appeared to quicken, flicker, pulse, vibrate, as if subject to temporal flux" (Lee, 2001). Um documentário produzido na época, descreve os efeitos psicofisiológicos das pinturas aparentemente móveis, numa tentativa de capturar as incertezas dos espetadores bem como mobilizar opticamente os seus corpos, produzindo reações físicas e corporais. John Canaday, crítico do New York Times que na época, escreveu um artigo intitulado "The Responsive Eye: Three Cheers and High Hopes" afirmou que a Op Art seria talvez o mais importante movimento artístico da década: "the only objects being created today, as art, that can compete with launching pads and industrial machinery as expressions of the character unique to our civilization" (Canaday, 1965).

A crítica ao trabalho de Bridget Riley dessa exposição, contrastando com a opinião popular que geralmente era positiva, rapidamente assumiu um tom agressivo, com as suas pinturas a serem descritas pelos críticos, como irritantes para os olhos ou mesmo por vezes, comparavam o estado de desorientação provocado por estas, com o efeito de drogas alucinógenas (Applin, 2014). Contudo, estas reações contrastavam com a opinião dos visitantes, a qual, os efeitos desorientadores das pinturas eram consideradas uma excitante e positiva experiência, uma visitante afirmou: "I loved it. It did something to me. It made me feel that I was looking at things I hadn't seen before through different eyes" (de Palma, 1965).

As sensações transmitidas pelas pinturas da Op Art, os seus padrões regulares e rigorosos, eram frequentemente associadas, embora de um modo erróneo, como se fossem resultantes da "high science and technology" ou baseadas nas teorias da perceção e dos estudos óticos. Os artistas da Op Art fizeram uso de materiais e métodos inovadores, muitas vezes, contornando os modos tradicionais de produção. Estas associações alegóricas entre a Op Art a ciência e a tecnologia, explicam em parte a rapidez e facilidade com que este estilo foi facilmente absorvido pela vida quotidiana dos anos 60, através da moda, publicidade, embalagens, louças e outros objetos (Rycroft, 2005).

## 4. Bridget Riley e a Op Art

Bridget Riley (nascida em 1931) estudou artes no Goldsmiths College (1949-1952) e no Royal College of Art (1952-1955) em Londres onde vive e trabalha. Em 2012, foi-lhe atribuída o prémio Rubens da cidade de Siegen e o prémio Sikkens da Fundação Sikkens, Amsterdão. Em 2009 recebe o prémio de arte moderna Goslar e em 2003 recebe o prémio Imperial da Associação de Arte do Japão. As suas pinturas estão representadas nas coleções dos principais museus internacionais, como em: Museum of Modern Art (MoMA) (Nova Iorque), Metropolitan Museum (Nova Iorque), Tate Gallery (Londres), Musée d'Art Moderne (Paris), Centre Pompidou (Paris), Museum für Gegenwartskunst, Siegen e Staatsgalerie (Alemanha) e National Museum of Modern Art (Tóquio) (Riley, 2012).

Bridget Riley já expôs os seus trabalhos em exposições individuais e coletivas, como em: The Royal Academy of Arts (2014), The Art Institute (Chicago) (2014), National Gallery (Londres) (2010), Musée d'Art Moderne (Paris) (2008), Schirn Kunsthalle (Alemanha) (2007), Museum for Neue Kunst (Alemanha) (2006), Museum of Contemporary Art (Austrália) (2005), Aargauer Kunsthau (Suíça) (2005), Museum of Art (San Diego) (2004), Tate Britain (Londres) (2003), Dia Center for the Arts (Nova Iorque) (2000), Serpentine Gallery (Londres) (1999), Kunstverein (Alemanha) (1970), Documenta VI (1977) e Documenta IV (França) (1968), Museum of Modern Art (MoMA) (Nova Iorque) (1965) e Gallery One (Londres) (1962) (Riley, 2012).

Nos finais da década de 50, Bridget Riley, insatisfeita com as abordagens convencionais da pintura de paisagem porque, como ela afirma, estas falham em capturar a qualidade cintilante da natureza, Bridget Riley começa a desenvolver o seu estilo baseando-se e explorando as técnicas dos pintores do impressionismo e, em particular, recreando as pinturas de Georges Seurat, pioneiro no movimento *pontilhista*, como "Le Pont de Courbevoie" (1886). O seu objetivo era o de dissecar a experiência visual, separando os seus elementos constituintes da cor e da forma, reduzindo-os às suas formas elementares (de Saumarez, 1970), como em "Pink Landscape" de 1960 (fig. 4). O seu método de trabalho foi também aprimorado e desenvolvido com base em análises e sínteses empíricas, através da regularidade de linhas, superfícies e combinações de cores. Bridget Riley estuda a natureza da perceção por meio de cores e formas simples: "I couldn't get near what I wanted through seeing, recognizing and recreating, so I stood the problem on its head. I started studying squares, rectangles, triangles and the sensations they give rise to" (Riley, 1995).

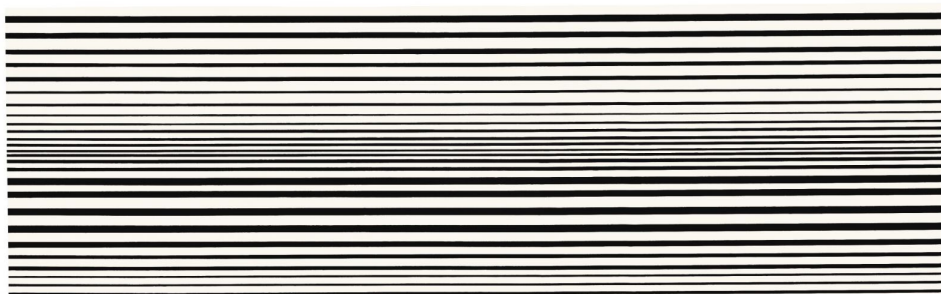
Fig. 4 – Bridget Riley: Pink Landscape, 1960.



Fonte: [www.southbankcentre.co.uk/blog/five-things-know-about-bridget-riley](http://www.southbankcentre.co.uk/blog/five-things-know-about-bridget-riley)

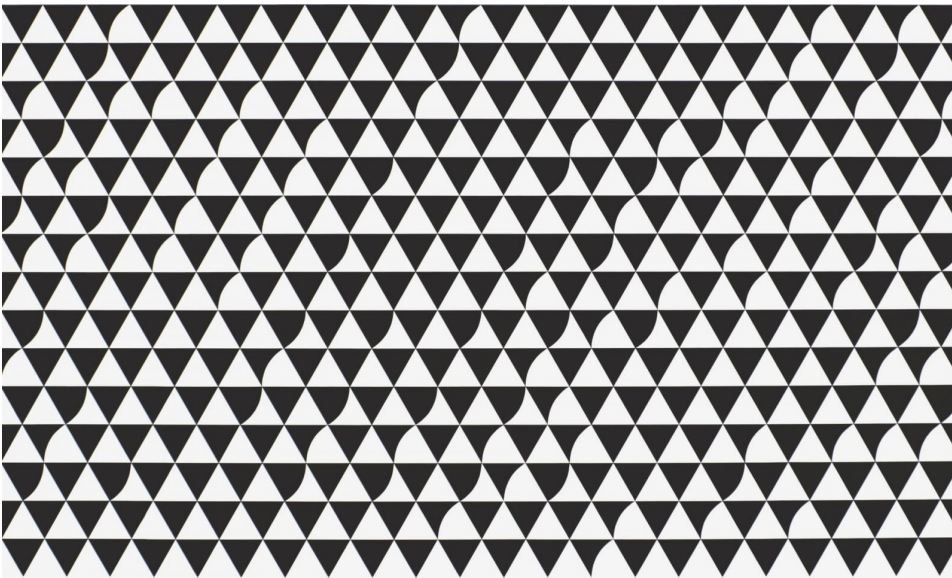
Em 1960, Bridget Riley começa a trabalhar a pureza das suas pinturas a preto e branco, unidades geométricas independentes, como riscas, quadrados, retângulos e círculos, são exploradas para formarem padrões que se transformam, dissolvem, tremem ou movem, de tal forma que as suas distorções, estabelecem ritmos definidos. O seu trabalho poderia ser descrito como, “the powers of nature” que literalmente vibra (Rycroft, 2005). Algumas das suas pinturas têm os nomes das sensações e experiências pretendidas, tais como: “Current” (fig.1), “Hesitate” (fig.2), “Movement in Squares” (fig.3), “Horizontal Vibration”(fig.5), e “Tremor” (fig.6).

Fig. 5 – Bridget Riley: Horizontal Vibration, 1961.



Fonte: [www.karstenschubert.com/news/31/](http://www.karstenschubert.com/news/31/)

Fig. 6 – Bridget Riley: Tremor, 1962.



Fonte: [www.karstenschubert.com/news/53/](http://www.karstenschubert.com/news/53/)

Bridget Riley descreve o efeito das suas pinturas a preto e branco no observador, como “the spectator experiences at one and the same time something both known and something unknown”. Bridget Riley sugere que as suas pinturas a preto e branco produzem no observador um modelo de conhecimento marcado tanto pela dúvida e pelo não saber, assim como, pela certeza e respostas definitivas, desmistificando quaisquer reivindicações de conhecimento absoluto. John Elderfeld, acrescenta: “The surprise of the first encounter with one of her paintings is owing to an astonishment that an inanimate object has apparently come to life and – more than that – is in communion with the viewer” (Elderfield & Moorhouse, 2013).

A primeira exposição individual dos seus trabalhos geométricos a preto e branco foi na Gallery One, Londres, em 1962. Esta exposição inclui: “Movement in Squares” (fig.3), “Horizontal Vibration” (fig.5) e “Tremor” (fig.6).

Em “Movement in Squares” (fig.3), o ritmo surge através do encontro de dois planos, ambos com um padrão em xadrez. Os quadrados do padrão, nos dois planos, gradualmente vão sendo comprimidos para uma linha central, como se estivessem a serem enrolados em torno de dois cilindros, que rodam para longe da tela, transmitindo uma sensação inquieta de movimento e não permitindo que o olho relaxe. “Horizontal Vibration” (fig.5) é uma tela horizontal com um comprimento de quase um metro e meio, pintada com longas riscas pretas de diferentes espessuras e que em contraste com o fundo branco dão a sensação de estarem a oscilar. Em “Tremor” (fig.6), e com a introdução de uma linha curva nos lados dos triângulos, Bridget Riley cria um movimento de mudança, representado segundo ela, o movimento do vento na relva (Riley, 2005).

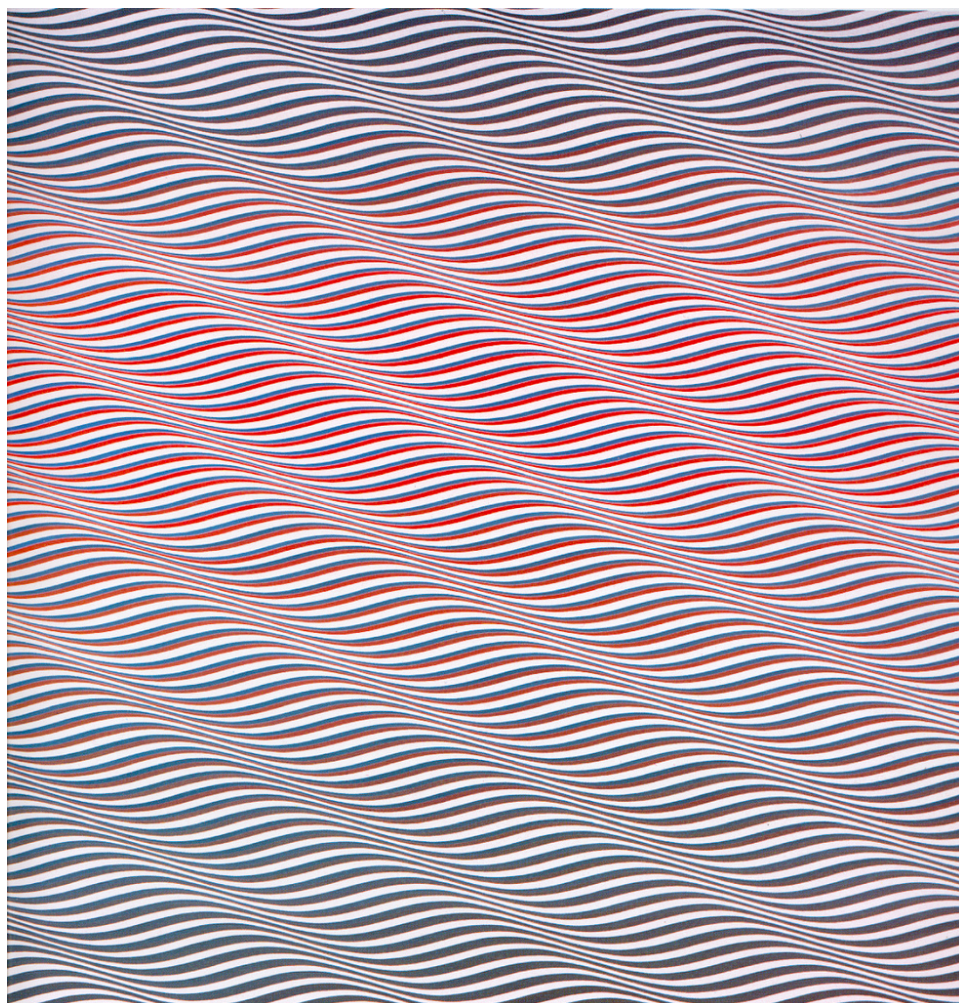
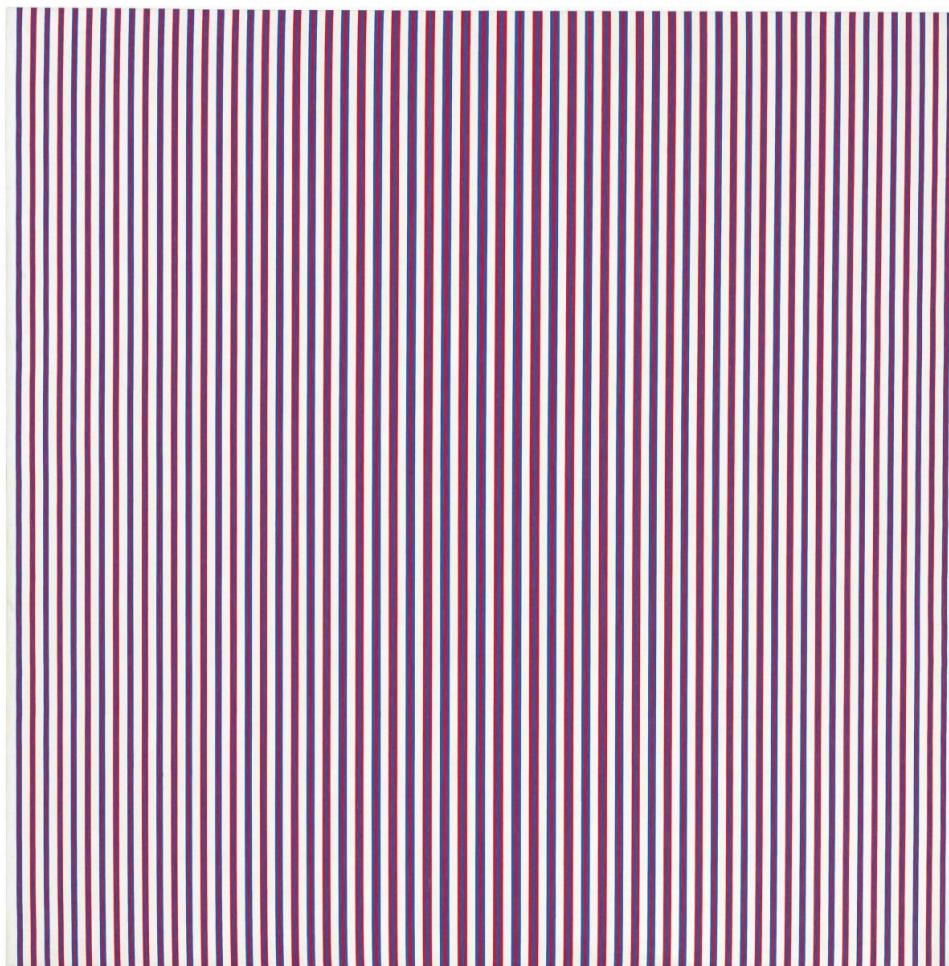
Mais tarde, Bridget Riley afasta-se dos contrastes fortes do preto e branco, que produzem um espaço flutuante ativo e com efeitos de luz muito fortes, como estão patentes em “White Discs”, “Blaze” (fig.7) e “Fragment 6/9” (fig.8), para se dedicar a uma variação tonal (variações em tons de cinza) como em “Hesitate” (fig.2) e “Nineteen Greys” e mais tarde, a partir de 1967, ao contraste de cor, como em “Chant 2” (fig.9), “Cataract 3” (fig.10), “Rise 1”, “Aurum” e em “Zephyr” (Riley, 2012).

Fig. 7 e 8 - Bridget Riley: Blaze, 1964 e Fragment 6/9, 1965.



Fonte: [www.tate.org.uk/art/artworks/riley-blaze-p05083](http://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-blaze-p05083) e [www.tate.org.uk/art/artworks/riley-untitled-fragment-6-9-p07109](http://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-untitled-fragment-6-9-p07109)

Fig. 9 e 10 - Bridget Riley: Chant 2, 1967 e Cataract 3, 1967.



Fonte: [www.southbankcentre.co.uk/blog/chant-2-1967-bridget-riley](http://www.southbankcentre.co.uk/blog/chant-2-1967-bridget-riley) e [artuk.org/discover/artworks/cataract-3-177152](http://artuk.org/discover/artworks/cataract-3-177152)

Em “Blaze” (fig.7) o padrão formal dominante parece dissolver-se e desintegrar-se á medida que o olho se move sobre a pintura, dando a sensação de movimento aparente. Este trabalho é descrito no catálogo da exposição na galeria Tate de 2003, como: “This contains what appears to be a spiral. Actually it is a series of concentric circles expressed as zigzag lines. Among Riley's paintings, this is one of the fastest as well as the most visually intense. The use of extreme contrasts - in direction and in the opposed character of zigzag and circle - immediately takes possession of the eye, returning its gaze in a display of blazing light, energetic upheaval and dervish motion” (Fairclough & Harrison, 2004).

Em “White Discs” e “Fragment 6/9” (fig.8) os círculos pretos parecem ter uma disposição aleatória sobre o fundo branco, contudo uma observação mais atenta revela um padrão regular subjacente, os círculos têm três diâmetros e estão dispersos sob uma grelha em forma de diamante. Os círculos maiores fixam o olhar, evocando posteriormente e após uma observação mais prolongada e fixa, o efeito ótico de imagem-fantasma. Os círculos fantasmas surgem sob o fundo branco, cintilando, podendo este ser um dos efeitos que se pode experimentar na natureza, por exemplo quando observamos a luz a refletir água (Dodgson, 2008).

Em “Nineteen Greys”, Bridget Riley afirma que os 19 tons de cinza proporcionam um contraste em termos de claro e escuro e, onde o contraste é reduzido ou é nulo, existindo uma libertação de cor. As variações tonais no cinza criam a sensação de movimento (Riley, 2012). Com o contraste de cor e ao estabelecer a risca como elemento gráfico de eleição, Bridget Riley, foca-se mais nos efeitos produzidos pela justaposição de cores, afirmando que a cor é a experiência associada a qualquer coisa que observamos e que se transforma quando a individualizamos ou a envolvemos com outras cores. O conceito de cor é uma consequência direta da experiência de sensação cromática. Por outro lado, perceber uma cor é um processo ininterrupto, dado que a cor percebida, em sucessão, é modificada pela cor que a precede, acreditando de que “the challenge of colour had to be met on its own terms” (Riley, 2005).

Em “Chant 2” (fig.9), Bridget Riley, apercebe-se de que a base da cor é a sua própria instabilidade, através da exploração de como as cores ressoam e interagem umas com as outras. Cada risca de cor, modifica e afeta a que se segue, estabelecendo um dinamismo ativo entre o olho e a tela. Através do uso de duas cores: o azul e o vermelho, a artista gera, um efeito preceptivo que domina os sentidos. Enquanto uma risca maximiza a fronteira entre as cores, o conjunto das três riscas concentram a sua energia visual em direção ao centro da tela. Investigando o caráter cromático da luz, Bridget Riley construiu um espaço de ligação entre o espectador e a pintura (Riley, 2012).

Em “Cataract 3” (fig.10) as linhas ondulantes nas extremidades, têm uma cor cinzenta neutra, enquanto no centro, estas começam a adquirir uma cor turquesa avermelhada. As linhas ondulantes, são evocativas do movimento da água e do vento. Bridget Riley escreve: “colour inevitably leads you to the world outside” (Riley, 2005). Robert Melville, em 1971, descreve o impacto das suas pinturas, como: “No painter, dead or alive, has ever made us more aware of our eyes than Bridget Riley”. Tendo como base “Cataract 3”, este afirma que a pintura transmite sensações de movimento e de dinamismo produzindo um efeito estonteante no observador. As linhas ondulantes constantemente se reconstróem, dando a sensação de saltarem da tela (Sandbrook, 2007).

Em “Rise 1”, Bridget Riley substancialmente altera a ordem das cores que constituem as riscas com três cores, criando a sensação de espaço e de movimento. Bridget Riley compara o efeito criado, com: “the still surface of a lake where you can discern a current or disturbance just beneath the surface” (Riley, 2005). Em “Aurum”, as suas riscas interlaçadas com diferentes cores criam um padrão oscilante que acolhem calorosamente o visitante. O efeito cinético do padrão, cria a ilusão de vibrações visuais e auditivas (Riley, 2012).

Em “Zephyr”, de 1976, são usadas duas cores, num grupo de três que funcionam bem entre si, contrastando com uma terceira, assim, o laranja e o violeta quando justapostos formam um vermelho carmim que contrasta com o verde. Da mesma forma, a sensação de azul criada pelo verde e pelo violeta é contrastada pelo laranja. O ritmo, a dinâmica e a exploração das tensões entre cores, marca a sua obra. Bridget Riley afirma: “For me nature is not landscape, but the dynamism of visual forces – an event rather than an appearance. These forces can only be tackled by treating colour and form as ultimate identities, freeing them from all descriptive or functional roles” (Riley, 2012).

Para Anton Ehrenzweig, as pinturas de Bridget Riley permitem ao observador navegar entre dois estados. O observador experimenta tanto um estado psicológico como físico, que lhe permite ter sensações de harmonia mas também, utilizando o termo de Lucy Lippard de “disunity” (Ehrenzweig, 1965). Como Adrian Searle afirma, relativamente às suas pinturas: “You don’t so much look at her paintings as watch them [...] The colours, the shapes, the negative spaces constantly shift before your eyes”. A designação de “Riley sensation” surge da estrutura formal e muitas vezes inspirada pela natureza das suas pinturas e em particular dos desequilíbrios e “distúrbios” que parecem caracterizar os seus padrões (Searle, 2003). Estes distúrbios provocam sensações físicas intensas: “apprehended kinesthetically as mental tension or mental release, anxiety or exhilaration, heightened self-awareness or heightened awareness of unfamiliar or even alien states of being” (de Sausmarez, 1970).

## 5. Bridget Riley e os Elementos da Natureza

As primeiras pinturas a preto e branco de Bridget Riley parecem muito racionais e científicas para serem consideradas como arte, assim como transcendentais de mais para serem consideradas como ciência. Como afirmou, o seu trabalho não era uma “celebration or marriage of art and science”, alegando que “I have never studied optics and my use of mathematics is rudimentary and confined to such things as equalising, halving, quartering and simple progressions”. Embora o trabalho de Bridget Riley seja abstrato e rigoroso na sua forma, este baseia-se na natureza e nos elementos naturais. Ela tenta encontrar um paralelismo entre o seu trabalho e as sensações que a paisagem lhe pudessem transmitir, expressando a maneira pela qual essas sensações se desdobram e se transformam diante dos seus olhos (Applin, 2014).

Os anos vividos em Cornwall, perto da costa, influenciaram-na bastante. As memórias das suas experiências demonstram isso: “Looking directly into the sun over a foreshore of rocks, exposed by the tide - all reduced to a violent black and white contrast, interspersed here and there by the glitter of water” (Fairclough & Harrison, 2004). Também as paisagens que observou durante as suas viagens, a países como Índia, Egito e Itália inspiraram e influenciaram o seu trabalho. Desde 1980, Bridget Riley reconsidera ou reformula a importância da natureza no desenvolvimento do seu trabalho. Bridget Riley resume a questão central do seu trabalho: “I draw from nature, I work with nature, although on completely new terms. For me, nature is not landscape, but the dynamism of visual focus” (Rycroft, 2005).

A sua prática representacional daquilo que é inato na natureza, passou por três estágios evolutivos, que se inter-relacionam. O primeiro estágio, que reflete os primeiros trabalhos de Bridget Riley, foca-se na maneira, de como ela compreendeu e tentou manipular os processos naturais da visão e percepção (5.1 A Natureza da Percepção), o segundo estágio, está relacionada com a sua tentativa de representar a experiência visual e preceptiva da natureza (5.2 Representação da Natureza) e o terceiro estágio está ligado às maneiras pelas quais o trabalho de Bridget Riley reflete a compreensão da natureza (5.3 Compreensão da Natureza) (Rycroft, 2005).

### 5.1 A Natureza da Percepção

As pinturas de Bridget Riley são consideradas “spontaneous acts of nature”: ao organizar e explorar unidades geométricas simples, dando-lhes um novo sentido, Bridget Riley mostra-nos o que nunca foi observado. No entanto, essas representações não são da natureza “lá de fora”, mas de processos naturais invocados na mente e no corpo do observador, que surgem, das formas essencialmente abstratas das suas pinturas, com as quais o observador não tem nenhuma associação conceptual, referência ou experiência anterior (Robertson, 1971).

Para Bridget Riley, o processo de abstração é fundado na crença de que a visão pode descobrir, num sentido fenomenológico, os significados ocultos e essenciais de certos objetos e padrões, pela experimentação de formas geométricas simples, numa estrutura regrada, restrita e formal. O invisível poderia ser assim, visualizado e percebido, esta era pois, a representação de uma natureza em formação, a mobilização de unidades elementares dispostas umas em relação às outras, com o objetivo de revelar a “physiology of other unseen factors”. Ao fazer com que as suas representações visuais comunicassem por si mesmas,

evocando expressões físicas de estados psíquicos, Bridget Riley tentava: “releasing dormant or previously invisible energies from colour and light” (Robertson, 1971).

“I feel”, disse Bridget Riley, “that my paintings have some affinity with happenings where the disturbance precipitated is latent in the sociological and psychological situation. I want the disturbance or event to arise naturally, in visual terms, out of the inherent energies and characteristics of the elements that I use” (Robertson, 1971). Esta experiência não se limitava somente aos olhos e à mente do espectador, mas também envolvia o corpo que sente e responde aos estímulos, porque para Bridget Riley “unless thought becomes physical feeling it doesn’t really work”. Estes eram os estados de “thought-with-feeling” que se referiam os críticos da exposição “The Responsive Eye” e que tanto fascinou os visitantes, estando associados, não só às sensações de náuseas, tonturas e desorientação geral, mas também à maneira pela qual esses estados conscientizavam o observador dos processos naturais do seu próprio corpo (de Sausmarez, 1970).

O que Bridget Riley tentava causar no observador não era antinatural, ela procurava uma resposta que, de alguma forma se relacionava com a natureza e os seus processos. É possível também, pensar na sua arte como representacional. Alguns críticos, chegaram mesmo a fazerem um paralelismo entre a sua arte e os processos naturais: “Even the most vibrant of her black and white paintings will not make the spectator feel more dizzy than the view of sunlight filtering down through the leafy crown of a tree or the sight of the gentle swaying of a field in the summer wind”. As pinturas de Bridget Riley, sempre estiveram de uma forma ou outra, associadas a experiências com a natureza, como ela afirma: “even smells, noise and so on, have a visual equivalent and can be presented through a sort of vocabulary of signs” (Kudielka, 1992).

## 5.2 Representação da Natureza

“Swimming through the oval, saucer-like reflections, dipping and flashing on the sea surface, one traced the colours back to the origins of those reflections. Some came directly from the sky and different coloured clouds, some from the golden greens of vegetation growing on the cliffs, some from the red-orange of the seaweed on the blues and violets of adjacent rocks, and, all between, the actual hues of the water, according to its various depths and over what it was passing. The entire elusive, unstable, flicking complex subject to the changing qualities of the light itself. On a fine day, for instance, all was bespattered with the glitter of bright sunlight and its tiny pinpoints of virtually black shadow-it was as though one was swimming through a diamond” (Bridget, 1999).

Neste trecho, Bridget Riley descreve as suas experiências de infância, focando se nos efeitos da luz e da aparente libertação de energia. Nas suas pinturas, Bridget Riley não representa a natureza no seu sentido figurativo, ao invés, ela tenta representar a experiência visual, mais precisamente, os processos da natureza à medida que são percebidos e experienciados. Mesmo antes do início da década de 80, e com referência às suas primeiras pinturas a preto e branco, Bridget Riley descrevia as afinidades dessas pinturas com a natureza, embora estas fossem geralmente interpretadas em termos de leis óticas (Bridget, 1999).

Este processo de “representação” da natureza pode ser entendido como a base do desenvolvimento da sua estética. Bridget Riley, ao recrear as obras de Georges Seurat, nomeadamente “Le Pont de Courbevoie” na qual dissecou e estudou toda a experiência visual da natureza, ela adquire uma outra percepção da própria natureza. De experiências visuais como: os jogos de luzes que incidem, na superfície de uma rocha e a maneira pela qual a luz se desintegra na sua superfície sólida, ou mesmo o simples movimento da relva com o vento, Bridget Riley produziu gráficos aparentemente abstratos de “light and dark, movement and stillness, and other oppositions in nature from which [she] may have isolated one principle in particular with which to animate the forms on a canvas” (Robertson, 1971).

Para Bridget Riley, os “pleasures of sight” não são alcançados com a simples observação da natureza “lá de fora”, mas pelo mais breve vislumbre do seu carácter quando é revelado e tornado significativo para o observador: “in a mere glance one can see more than in the close scrutiny of a thousand details”. Estes “pleasures of sight”, são inatos, fugazes, ilusórios e enigmáticos e em termos de representação, são impossíveis de representar ou recapturar: “One can stare at a landscape, for example, which a moment ago seemed vibrant and find it dull and inert” (Bridget, 1999).

A experiência a que Bridget Riley se refere, é precisamente à aquele instante, situado entre a percepção de algo e a sua cognição. Contudo, este instante para ela, é uma experiência mais aberta em crianças, porque com o evoluir da idade, as convenções obscurecem e limitam a visão. Assim, a natureza, não nos surge como uma pura revelação, porque esta, é perdida com o acumular de experiências e associações. Para despertar no observador esse instante, é necessária uma arte que represente ou evoque na sua mente e no seu corpo o momento, não representável, para “bring about a fresh way of seeing again what had already almost certainly been experienced, but which had been either dismissed or buried by the passage of time” (Bridget, 1999).

Assim, as suas pinturas apresentam os padrões não representáveis da natureza, com o objetivo de incentivar o desenvolvimento de uma nova maneira de ver a natureza através da “agency of involuntary memories” (Bridget, 1999). A captura desses breves marriage reveladores da natureza não exige uma contemplação profunda, mas um afastamento. Embora Bridget Riley goste de observar a paisagem que a circunda, essas observações oferecem apenas os vislumbres e revelações da natureza com que ela trabalha, através do reducionismo fenomenológico e eliminando as influências pré-estabelecidas, Bridget Riley encontra a visão pura (Kudielka, 1992).

## 5.3 Compreensão da Natureza

Da relação entre a pintura preceptiva e a compreensão da natureza em meados do século XX, surge o processo de tornar o invisível em visível. Os artistas da Op Art empenhavam-se em trazer até aos nossos sentidos as forças básicas de uma natureza recém-concebida, criando e desenvolvendo, equivalentes visuais dos vislumbres ou sensações da natureza - calor, energia, a ação da luz - fazendo com que o observador experimente através de meios visuais e pictóricos, esses efeitos e forças imateriais ou invisíveis (Rycroft, 2005).

A ausência de elementos pictóricos convencionais numa pintura Op Art reflete também o desenvolvimento de um novo ambiente multimídia e de constantes mudanças. Victor Vasarely, um artista da Op Art, cujo trabalho era seguido por Bridget Riley, posicionava o homem como parte integrante de um universo diversificado no qual “every event, and therefore himself as well, proceeds from the wave - particle duality” (Barrett, 1970). Desta forma, numa pintura da Op Art, o observador é levado ou atraído para a sua representação, fazendo parte dela: “We - the stellar galaxies and ourselves - become elements in that vast, complex, energized system which embraces the infinitesimally small as well as the immeasurably great and is yet basically as simple as the black square or the white line” (Bridget, 1999).

Com a Op Art houve uma visível mudança na compreensão da natureza e do universo, em parte devido aos avanços tecnológicos visuais, que encontraram o seu modo de se exprimirem e disseminarem através da vida quotidiana. Adicionalmente, houve também uma compreensão dos processos de evolução da natureza, a qual Einstein e outros cientistas sugeriam, que os seres humanos estavam entrelaçados simbioticamente por processos naturais. O que era sólido poderia facilmente tornar-se invisível, como a energia e vice-versa. Isto foi algo que nos anos 60, empolgou e influenciou não apenas os artistas da Op Art, mas também os artistas Pop Art, cineastas e arquitetos (Rycroft, 2005).

Na arte de Bridget Riley, esta manifestou se tanto nas próprias pinturas, como nas suas descrições sobre o seu trabalho, as quais refletem sobre a interação da luz, calor e energia e de como estas interagem com o corpo do observador. Bridget Riley posiciona-se como uma interprete das energias desconhecidas, como se orquestrasse os seus movimentos e os transpusesse para formas puras e essenciais nas suas telas. Este processo está relacionado, com a maneira pela qual a mente e o corpo da artista interagem com a materialidade - literalmente, o pincel, as cores e a tela - no ato de pintar as relações imateriais. O seu papel era o de atuar como uma “imaginative catalyst for unknown elements” (Robertson, 1971).

Esteticamente, essas relações imateriais são reveladas no seu trabalho através de relações plásticas puras, agrupadas através de uma abordagem fenomenológica, que isola e amplia as formas e relações essenciais, trazendo para os sentidos do observador energias previamente invisíveis. Este é um método intencionalmente intuitivo, que se direciona para o ser inconsciente e precognitivo do artista e do observador, com os métodos pictóricos atuando como agentes neste processo de transformação da forma em energia (Kudielka, 1992).

## 6. Conclusões

Muito embora a Op Art tenha sido considerada como uma tendência de arte efêmera, deixou alguns efeitos permanentes nas qualidades preceptivas do observador, na relação entre artistas, arquitetos e urbanistas e na aplicação sistemática de fenômenos óticos. A Op Art representa um mundo mutável e instável, sendo o reflexo da própria modernidade e dos desenvolvimentos tecnológicos. As associações, embora errôneas, entre a Op Art, a ciência e a tecnologia, explicam em parte a rapidez e facilidade com que este estilo foi facilmente absorvido pela vida cotidiana dos anos 60.

Da relação entre a pintura preceptiva e a compreensão da natureza em meados do século XX, surge o processo de tornar o invisível em visível. Os padrões regulares e rigorosos que Bridget Riley apresentava nas suas primeiras pinturas a preto e branco, no início dos anos 60, tinham como base uma natureza recém descoberta, uma natureza comandada pela interação da luz, do calor e da energia, uma natureza Einsteiniana da dualidade de onda-partícula, uma natureza de forças invisíveis. O trabalho de Bridget Riley, foi o de tornar todos esses elementos visíveis e palpáveis para o observador, que experimentava através de meios visuais e pictóricos essa nova experiência.

Pode-se traçar o desejo nas pinturas de Bridget Riley e de outros artistas da Op Art de representarem uma nova experiência visual, mais precisamente, os processos da natureza à medida que são percebidos e experienciados. Esta nova representação da natureza, destinava-se a ativar as capacidades preceptivas dos observadores, de modo a poder-los guiar nas suas novas experiências, com o que lhes envolvia, e assim trazer para os seus sentidos as forças invisíveis.

A estética de Bridget Riley e em geral da Op Art, faziam parte de um conjunto de práticas experimentais desenvolvidas durante o período pós-guerra a partir do qual alguns conceitos não representacionais eram explorados e desenvolvidos. A maneira de como Bridget Riley desenvolveu a sua arte e o modo de como esta foi aceite, consumida e transformada pode ser visto como um sinal de mudança ocorrida na representação da própria arte. O pensamento não representacional foi talvez, a apropriação mais comum de uma compreensão da natureza invisível que se desenvolveu no discurso tecnocientífico, dos anos 60 e que foi adotada numa série de práticas e artes.

Isto deveu-se ao desenvolvimento da física moderna e da geometria não euclidiana e ao novo desejo dentro e fora do meio académico de representar a realidade com muito mais sutileza e poder e, assim, levar essa nova natureza, recém-concebida, aos sentidos humanos – tornando o invisível em visível: “If we are to understand the new landscape, we need to touch it with our senses and build the images that will make it ours. For this we must remake our vision” (Rycroft, 2005).

## Referências Bibliográficas

- Applin, J. (2014). Mobile Subjects: Abstraction, the Body and Science in the Work of Bridget Riley and Liliane Lijn. *Journal of Art History*, 83(2), 96–109. <https://doi.org/10.1080/00233609.2013.846939>
- Barrett, C. (1970). *Op Art*. London: Thames and Hudson.
- Bridget, R. (1999). The Pleasures of Sight. In R. Kudielka (Ed.), *The Eye's Mind: Bridget Riley: Collected Writings 1965-1999*. London: Thames and Hudson.
- C. Seitz, W. (1965). The Responsive Eye. New York: Museum of Modern Art.
- Canaday, J. (1965). The Responsive Eye: Three Cheers and High Hopes. *The New York Times*, 19.
- de Palma, B. (1965). *The Responsive Eye*. Documentary Film.
- de Sausmarez, M. (1970). *Bridget Riley*. London: Studio Vista.
- Dodgson, N. A. (2008). Regularity and Randomness in Bridget Riley's Early Op Art. *Computational Aesthetics in Graphics, Visualization, and Imaging*, 2, 107–113. <https://doi.org/10.2312/COMPAESTH/COMPAESTH08/107-114>
- Ehrenzweig, A. (1965). The Pictorial Space of Bridget Riley. *Art International*, 20–24.
- Elderfield, J., & Moorhouse, P. (2013). *Bridget Riley: The Stripe Paintings 1961-2012*. Ridinghouse.
- Fairclough, S., & Harrison, C. (2004). Creating an Illusion: the Complexities of Conserving Working Drawings by Bridget Riley. *Studies in Conservation*, 49(2), 124–128. <https://doi.org/10.1179/sic.2004.49.s2.027>
- Follin, F. (2004). Embodied Visions: Bridget Riley, Op Art and the Sixties. Londres: Thames & Hudson.
- Gleitman, H., Fridlund, A. J., & Reisberg, A. (2003). *Psicologia* (6ª Edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kudielka, R. (1992). *Bridget Riley - Paintings 1982 - 1992*. London: South Bank Centre.
- Lee, P. M. Bridget Riley's Eye/Body Problem, Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s 26–46 (2001).
- Popper, F. (1968). Origins and Development of kinetic Art. Londres: Studio Vista.
- Riley, B. (1995). Colour for the Painter. In Trevor Lamb e Janine Bourriau (Ed.), *Colour: Art and Science* (pp. 31–32). Cambridge: University Press.
- Riley, B. (2005). *Bridget Riley - Paintings and Preparatory Work 1961-2004*. City Gallery Wellington: Ernes & Young.
- Riley, B. (2012). *Bridget Riley: Complete Prints 1962-2012*. (K. Schubert, Ed.) (4thEdition ed.). Ridinghouse.
- Robertson, B. (1971). *Bridget Riley - Paintings and Drawings 1951-71*. London: Arts Council of Great Britain.
- Rycroft, S. (2005). The Nature of Op Art: Bridget Riley and the Art of Nonrepresentation. *Environment and Planning D: Society and Space*, 23(3), 351–371. <https://doi.org/10.1068/d54j>
- Sandbrook, D. (2007). *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. Abacus.
- Searle, A. (2003). Do Not Adjust Your Eyes. Retrieved from <https://www.theguardian.com/culture/2003/jun/24/artsfeatures.tatebritain>
- Wade, N. (1978). Op Art and Visual Perception. *Perception*, 7(1), 21–46.

**Reference According to APA Style, 5th edition:**

Manaia, J. ; (2020) Bridget Riley e a Op Art: Natureza, Percepção e Representação. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes* , VOL XIII (25)  
Retrieved from journal URL: <http://convergencias.ipcb.pt>