

PERCEPTISMO

TEORICO Y POLEMICO

Buenos Aires, Octubre de 1950

Año del Libertador General San Martín

Correspondencia: Cangallo 1219 — \$ 1.50 el ejemplar

1

Hablar en general contra el arte representativo es lugar común para aquellos que han superado esta etapa primitiva de la pintura. Supone, además, cerrar los ojos a los problemas concretos y pasar por alto dentro del mismo campo del arte abstracto, la demagogia de muchos imitadores de las escuelas neoplasticistas y constructivistas. El academismo y la propia representación en la pintura actual no son, por sus visibles propósitos conservadores, más peligrosos que la actual adaptación al "buen gusto" de muchas tendencias concretas de la pintura. Con esto, muchos pintores, conciente o inconcientemente pero culpables en todos los casos de superficialidad, han detenido el desarrollo de la pintura hacia una realidad material, y han afirmado un nuevo idealismo y un concepto del arte, sino ya como expresión, igualmente como apariencia. Demás está decir que esta obra conquista, sin mayor esfuerzo, el aplauso unánime de los pseudos críticos llamados **independientes**, de los desertores y de los "snobs".

Nuestra revista nace, entonces, con la doble función de difundir y combatir, de exponer polémicamente todos los problemas de la pintura, afrontados con anterioridad por el **perceptismo**, y rebatir las soluciones, superficiales pero aparentemente verdaderas, que transforman las nuevas realidades y los problemas de la **nueva visión** en una pura especulación literaria.

Dejemos la controversia sobre las denominaciones y la mayor o menor exactitud en los conceptos generales, y comprobemos cómo ninguna de las débiles doctrinas que acompañan las numerosas tendencias actuales resiste un análisis objetivo y circunscrito a los problemas reales de la pintura. Las generalidades y las divagaciones literarias serán igualmente las normas críticas de los que pretenden difundir la nueva pintura valorada con el prisma de su mundo subjetivo e individualista. Ellos, los críticos, enarbolan el estandarte de la "libertad de expresión", que no es más que la puerta de escape para los que temen abandonar el mundo de los "privilegios espirituales" y afrontar la nueva realidad.

Perceptismo, como denominación, solo será un término diferenciativo más; pero en la doctrina y en la obra, el **perceptismo** es un acontecimiento nuevo cuyas características y razón de ser pueden explicarse histórica y teóricamente hasta en sus menores detalles. Así, si las doctrinas del arte del pasado inmediato, orientado hacia una nueva realidad concreta, han carecido en todos los casos de una base teórica, sólida y clara, es el **perceptismo** el que ha alcanzado la máxima relación entre la teoría objetiva y la práctica, en el campo de las nuevas formas artísticas.

Lo que interesa al espectador, y lo que espanta a los "snobs" del buen gusto", a los "observadores privilegiados" y a los críticos buscadores de "valores" rutinarios, es precisamente una teoría clara y objetiva.

Ellos, todos, solo pueden acusarnos de excesos de teorías y de procesos técnicos. Así, nos hacen recordar ciertas palabras leídas en una oportunidad, donde se aclara que nuestra época, por la abundancia de material teórico, no está en la senectud sino en la pubertad (1). Efectivamente, el **perceptismo** no significa una decadencia del arte; sino su total transformación. Los medios técnicos han impulsado el desarrollo de las nuevas formas, y uno de los propósitos de la presente publicación será difundir este "exceso" de nuevo material teórico acumulado en la nueva práctica creadora.

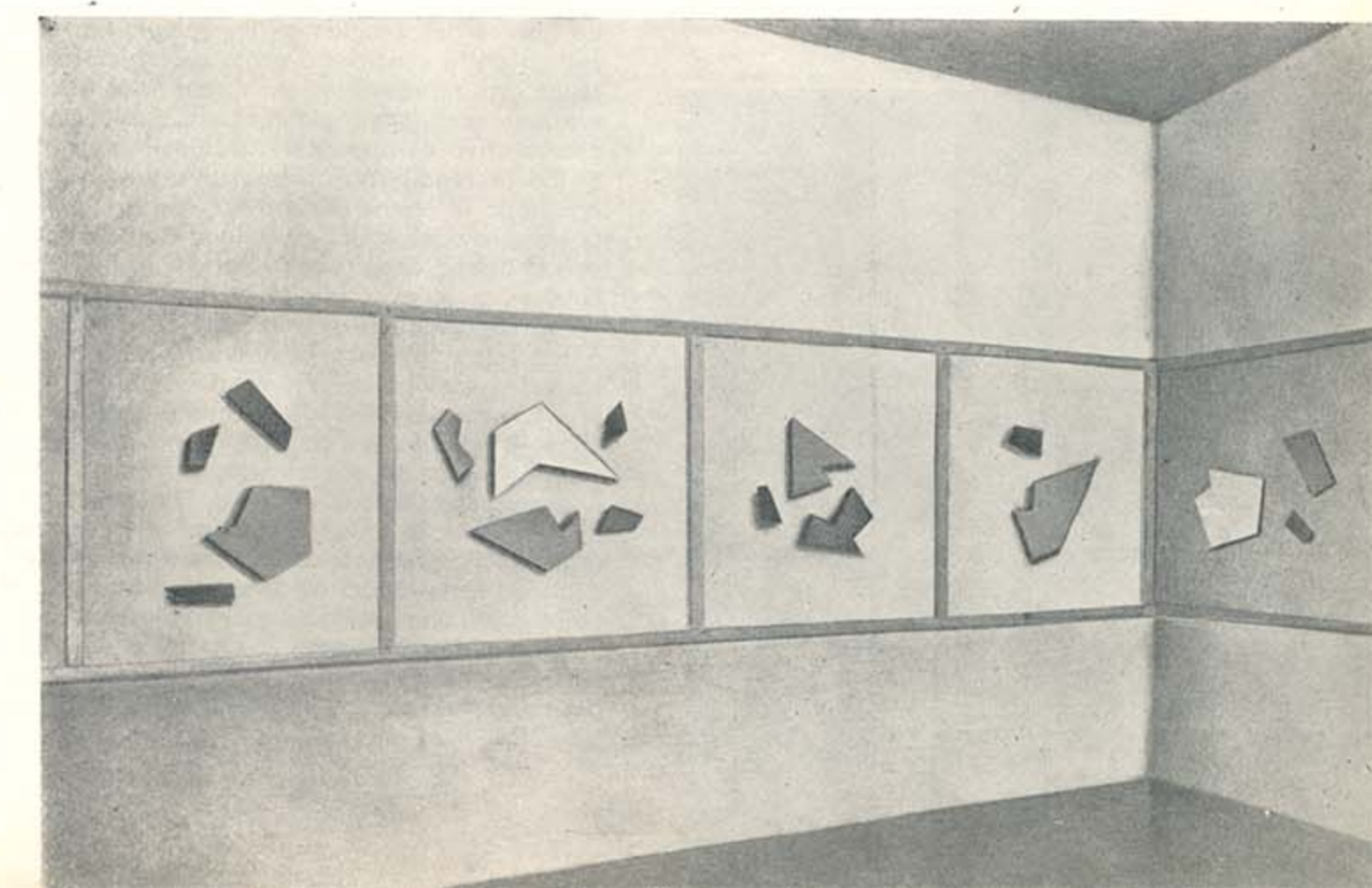
(1) "La propulsión teorizante de ella (nuestra época) es debida a un rebosamiento de potencialidad, a una abundancia de poderosas fuerzas creacionales" — M. Arconada. "En torno a Debussy".

"Yo no tengo libertad sino para elegir los medios de contribuir a la perfección de esta grande obra, porque tiempo ha que no me pertenezco a mí mismo...".
JOSE DE SAN MARTIN.

(Dado en el Palacio Protectoral de Lima a 19 d Enero de 1822).

Van Riel

Exposición de pinturas de Raúl Lozza.
La primera muestra
de arte perceptista
realizóse en la galería de arte Van Riel,
en Octubre de 1949
con obras del mismo autor.



PINTURA Y PERCEPCION

El advenimiento de la no representación significa para la pintura un acontecimiento capital, en tanto que abandonado el tema son rechazadas también características de este arte que centurias de práctica habían consolidado. Pero antes de entrar en el problema haremos un breve esquema del proceso que desemboca en la abstracción y que nos servirá para enfocar con más precisión determinadas cuestiones.

La evolución de la práctica artística nos permite seguir un hilo que va del impresionismo hasta nuestros días y en el cual se trenzan la representación de las formas naturales y el hecho plástico constituido por la estructuración de formas y colores. A través de una serie de "ismos" el objeto representado se va deformando, disgregando y pulverizando hasta desaparecer. Pero simultáneamente va tomando cada vez más fuerza el hecho estrictamente plástico; mientras va desapareciendo el objeto representado se va concretando el objeto pictórico. Las formas del segundo van eliminando las del primero. No pueden convivir juntas. En efecto, las formas y colores de la naturaleza responden a las condiciones del ambiente, de la temperatura, de la presión y de las funciones que desempeñan. Las formas de la naturaleza no responden al hecho de ser vistas por el hombre, mientras sí responden a éstas las formas plásticas. Obedecen, pues, a principios distintos; unas a su desempeño orgánico, las otras al hecho de ser vistas. Se establece así una incompatibilidad entre las formas naturales y las formas pictóricas. La historia de la pintura desde el impresionismo hasta nuestros días es así la historia de la desaparición progresiva de la representación para dejar paso a la verdadera manifestación plástica.

Es dable observar que dentro de los hitos de este camino, junto al cubismo —una vuelta a los fueros clásicos— se encuentran el expresionismo y el surrealismo, escuelas de corte barroco cuya preocupación consiste en la expresión de estados interiores. Tanto lo barroco como lo clásico contribuyen al advenimiento de la no representación. Sin embargo, diremos que esta meta se escinde en dos puntos, quedando en evidencia que no solamente la belleza construida para la visión humana había de eliminar la representación, sino también que las emociones subjetivas exigían para su mejor expresión formas no imitadas de la realidad natural, tal como ha quedado patente en las pinturas de **Vasily Kandinsky** y **Paul Klee**.

Así como el mero progreso de la estructuración pictórica en un equilibrio de colores y formas rechazaba la representación, las nuevas vivencias subjetivas avasallan las formas de la naturaleza y con vigor extraordinario las retuercen y las matan. De esta manera el arte abstracto cumplía los mismos fines subjetivos del arte representativo, que vio así desarrollados hasta el máximo los gérmenes que ocultaba en su seno. **Vasily Kandinsky**, el exponente más logrado de los artistas que integran esta línea, decía que "una vertical asociada a una horizontal, produce un sonido casi dramático. El contacto del ángulo agudo de un triángulo con un círculo, no tiene efecto menor que aquél del dedo de Dios hacia el de Adán en Miguel Ángel". En este sentido, el arte abstracto no es algo que se oponga al arte representativo, sino que es el punto donde culmina su trayectoria.

Al hablar de acontecimientos capitales nos referíamos a la línea que obedece a una voluntad de estructuración, cuyo representante más típico es **Piet Mondrian** y que llamaremos **arte concreto**. Según se desprende de lo expuesto, la brecha entre naturaleza y arte parece definitiva, pero en el fondo estos dos términos se compenetran más íntimamente. Ya no se trata de imitar la naturaleza en sus apariencias exteriores, sino de seguirla en su proceso de creación. Esta afirmación supone una concepción científica de la naturaleza y también del arte. Las leyes que el pintor debe manejar son las leyes del color y de la forma, materias de la visión y que deben concretar el objeto pictórico. Esto, además de rechazar la representación de la naturaleza, elimina los contenidos subjetivos. La organización de formas y colores según sus leyes intrínsecas, impide que la subjetividad del pintor se filtre en la composición.

Debemos aclarar que estas dos cosas, ciencia y objetividad, muchas veces fueron menospreciadas por los mismos pintores de la línea concreta, que quizá impulsados por una tradición de siglos, ponían su creación bajo la sombra de manifiestos y declaraciones que ocultan tales características. Así, **Piet Mondrian**, creador del **Neoplasticismo**, en cuya pintura vemos una organización científica de los elementos plásticos, afirmaba que la vertical y la horizontal, fundamentos de su composición, simbolizaban las fuerzas antagónicas de la vida, cayendo de esta manera en la representación o alegoría.

Es interesante observar que **Piet Mondrian** quedó detenido en su proceso de investigación. Si bien sus pinturas pueden ser clasificadas dentro de seis o siete etapas diferentes, algunas logradas y otras no, la producción de sus últimos quince años está construida únicamente sobre el ángulo recto, cuya insistente repetición lo condujo a una vía muerta. A nuestro juicio, esta parálisis se debe a la falta de una base conceptual para sus investigaciones.

Escapando de la tela que imponía el rectángulo como factor previo a la estructura, los concretos argentinos hicieron figuras geométricas yuxtapuestas, que si bien rompían con la antiquísima tradición de la tela rectangular, no respetaban las exigencias de una realidad plana, porque los colores al convivir en yuxtaposición, creaban sensaciones de relieve y de profundidad y conservaban la estructuración creada por la pintura figurativa para lograr sus efectos. Luego de varias e inútiles tentativas para neutralizar esa impresión, separan las formas en el espacio, de modo que entre una y otra se ve el muro sobre el cual se destacan.

Raúl Lozza, consigue posteriormente que los colores, las formas y el espacio que las separa, se obtengan mediante un proceso evolutivo y dinámico cuyo detalle no interesa ahora. **Lozza** logró, además, un procedimiento que le permitió medir la forma como tal. Es decir, las líneas de una forma tienen distinto valor según sea su relación con las demás (Gestalttheorie: el valor de una línea depende de su posición en la totalidad de la forma) (1). Aclaramos que **Lozza** nunca considera las líneas, sino las formas.

El perceptismo, que así fué llamada esta nueva pintura, podía ahora enriquecerse con un enorme número de formas, en contraste con la pobreza de otros pintores concretos o neoplasticistas, para quienes fué una audacia abandonar el rectángulo, que quizá sea la única forma cuya estructuración plástica es compatible con la sección áurea, control estético heredado de la pintura figurativa. La falta de un método que dejara manejar la infinita variedad de formas susceptibles de ser creadas, fué uno de los motivos que impulsaron a muchos

pintores concretos a dejar la pintura espacial, que sólo podía ser intentada con éxito por aquel que tuviera una medida perceptiva de la forma. Muchos optaron por refugiarse en una literatura geométrica, vía de regreso a la representación.

Habiendo logrado también la medida perceptiva del color, **Lozza** equiparó su valor con el de la forma, de modo que en el equilibrio de una forma con otra intervienen los colores que contienen. Es imposible separar un color de su forma sin romper la estructura. Había sido hallado el **color-forma**, elemento fundamental para una nueva plástica y única solución para una dualidad tradicional.

No hay color sin forma ni hay forma sin color; esta es la voz de la realidad. La voz de la realidad como belleza pictórica, nos dice: dadas las formas A y B, si el color de A es C, el color de B sólo puede ser X. Creadas las condiciones, es decir la estructura, una forma sólo puede llevar un color determinado, en relación con las demás formas-colores. Y esto no debe entenderse como un mecanismo de creación, sino como un nuevo instrumento técnico. Trae también el perceptismo una renovación fundamental en la teoría del arte. Nos referimos al concepto de **insularidad**, que también nosotros trataremos de explicar ahora, aplicando la Gestalttheorie.

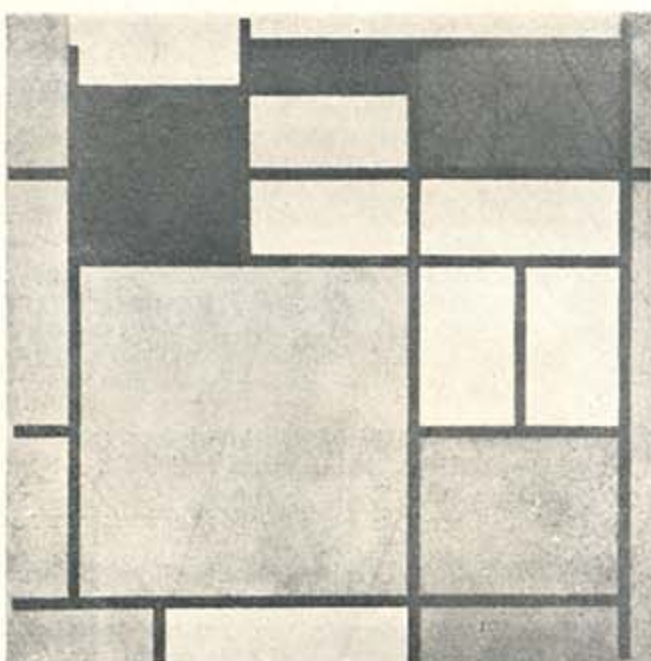
Entre una pintura y su espectador se produce el siguiente planteo: por un lado tenemos una psique situada en un ambiente, dentro de cuya estructura óptica hay un elemento constituido por una tela coloreada. Por otro, los colores de esa tela configuran una estructura que quiere ser impuesta a esos mismos ojos que elaboran la estructura anterior. Se enfrentan entonces dos estructuras para las que es imposible convivir, por ser la unidad uno de sus atributos esenciales. Si el individuo no logra identificarse con la pintura, ésta dejará de ser un objeto estético y pasará a ser como el objeto práctico, un elemento más en la totalidad óptica que constituye el mundo cotidiano del espectador. Si los elementos pictóricos logran imponerse como estructura, desaparece el mundo circundante, borrado por falta de correspondencia en la psique del espectador. Pero si se da este último caso, el espectador no solamente se desprende del estado psíquico correlacionado con la estructura que desaparece, sino que tiene que reconstruir un estado psíquico compatible con la estructura que la tela impone a sus ojos. Las estructuras ópticas sólo tienen sentido dentro de la totalidad psíquica que las ha originado. Es necesario, entonces, que el espectador configure los elementos de su psique, de manera que experimente la emoción del autor que ha dado vida a las formas de la tela.

Este sometimiento de nuestros elementos psíquicos a la estructuración impuesta por el artista a través de su obra, constituye un estado paralelo al de la hipnosis. Bergson así lo sostenía: "El objeto del arte consiste en adormecer los poderes activos o más bien resistentes de nuestra personalidad y colocarla así en un estado de perfecta irresponsabilidad, en la cual realizamos la idea que nos es sugerida y simpatizamos con el sentimiento que nos es expresado... en los procesos del arte encontramos en forma débil, una versión refinada y espiritualizada en cierto grado, de los procesos empleados comúnmente para producir el estado de hipnosis" (Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia).

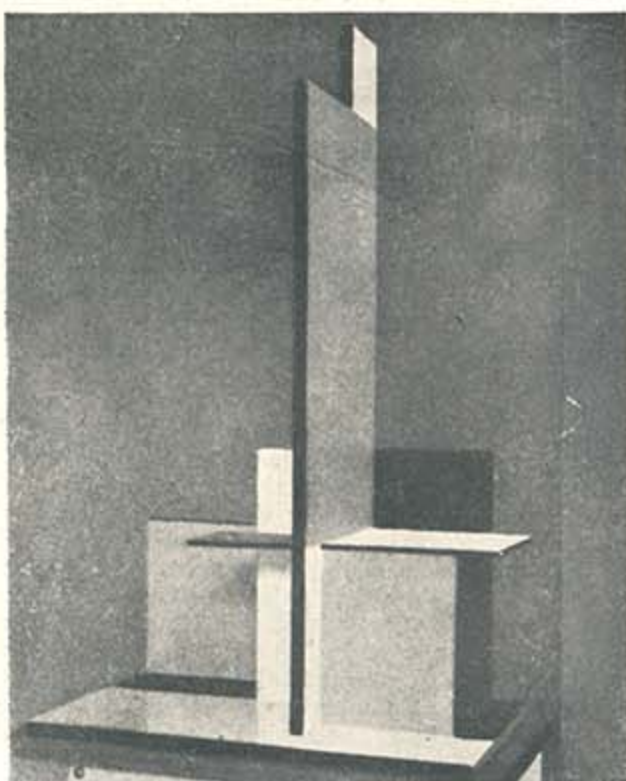
La pintura perceptista rompe con este proceso psicológico, puesto que consta de "formas" que se insertan en el "fondo" aportado por el ambiente. De esta manera el campo perceptivo está integrado por el mismo mundo circundante, del cual se aísla el espectador para penetrar en el mundo de la pintura representativa. El proceso psicológico del goce estético se hace diferente. Sus efectos son otros.

Terminaremos estas palabras refutando uno de los argumentos más comunes usados contra la no representación. Se dice que es su arte deshumanizado porque suprime la representación de lo humano. Esto no es más que un sofisma, puesto que pregona lo humano del hombre. Nosotros luchamos por la humanidad del arte.

(1) Si bien aceptamos el planteo de la teoría de la forma, creemos que sus soluciones son abstractas, y que han de ser superadas por una nueva psicología concreta.



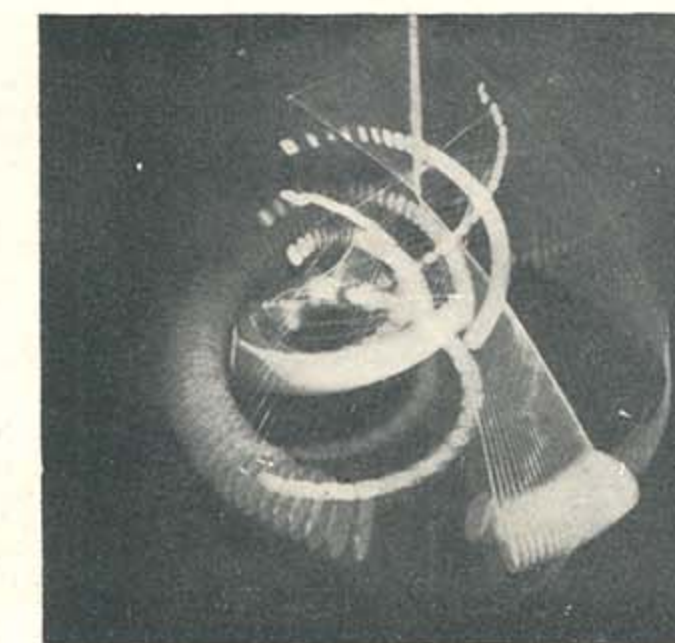
Piet Mondrian, pintura neoplasticista



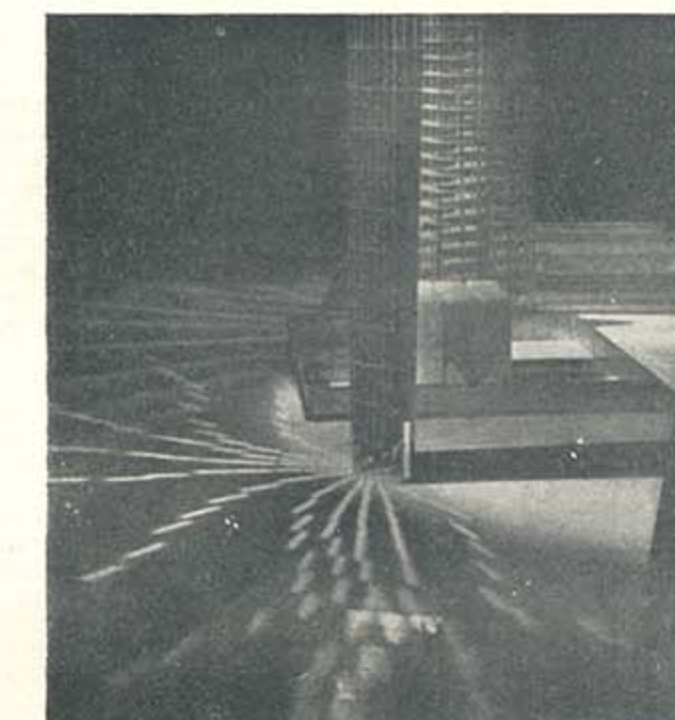
Del Marle, volumen - color, 1949



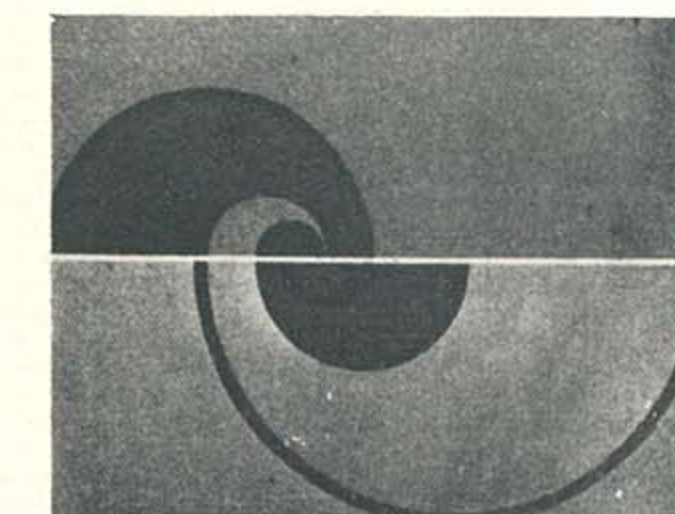
Raúl Lozza, mural perceptista 211.



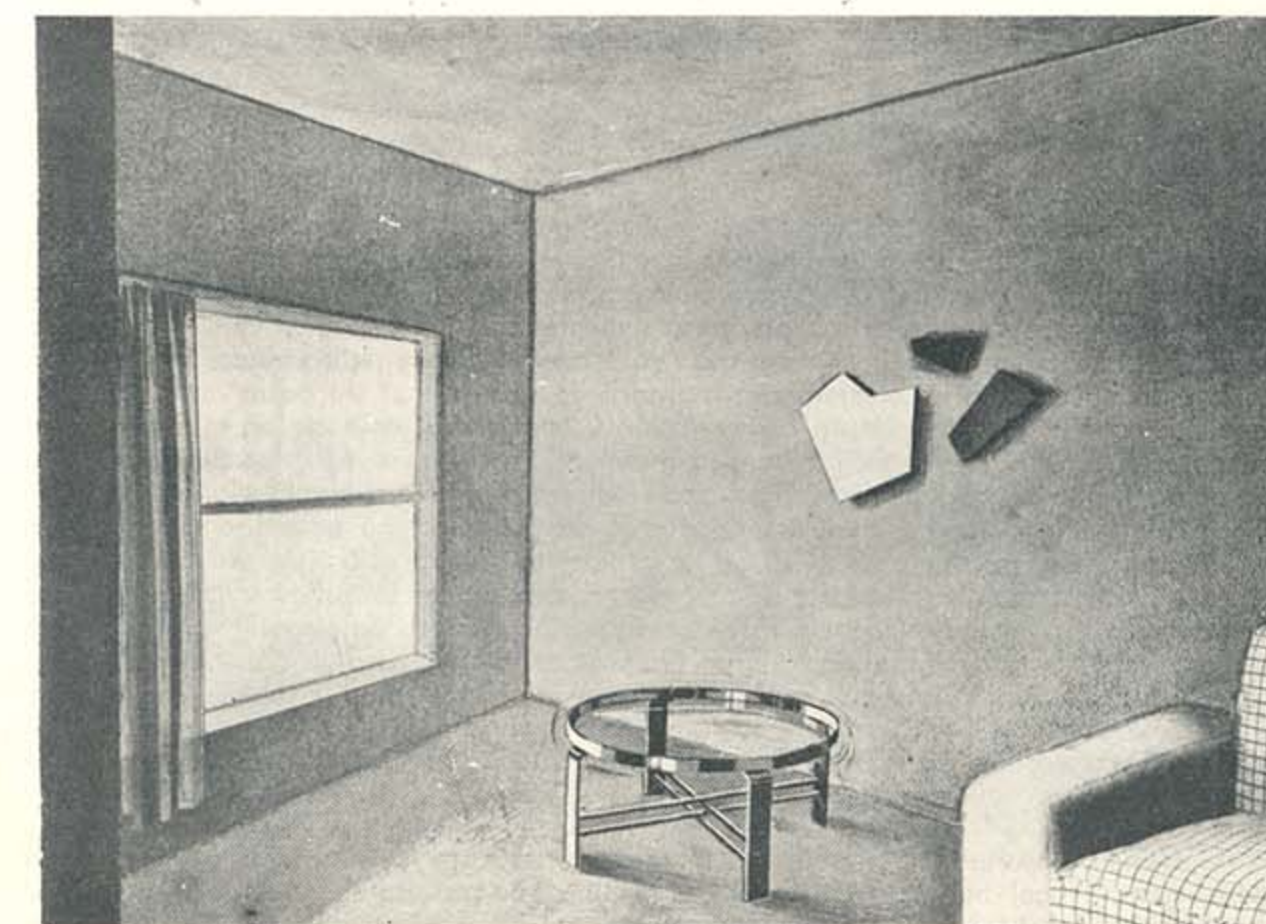
Alexander Calder



Moholy - Nagy



Max Bill



Estructura perceptista de Raúl Lozza
Mural Nº 150 del año 1948.

Objeto móvil

Pintura con señales luminosas

Construcción en dos partes

el triángulo, la espiral y otros. Max Bill ha escrito que "el elemento de toda obra plástica es la geometría", y Mondrian los ha especificado en las horizontales y verticales, como signos representativos de las fuerzas opuestas de la naturaleza. Hemos visto cómo para Moholy-Nagy fué durante un tiempo la luz física (se apartó de ello comprendiendo que podrían confundirse los medios con el fin); y Del Marle y Gorin utilizan como elementos los rayos solares y el espacio.

De todo esto, se deduce erróneamente que no existe un elemento material, porque este y el fin del arte son cosas distintas; que sólo existen elementos abstractos que no constituyen una realidad material en el proceso creador e inventivo, sino un medio cuyo fin será su propia abstracción, una expresión.

Pero el *perceptismo* no selecciona elementos "a priori", sino que éstos son conquistados en la práctica misma, teniendo plena conciencia de la finalidad como objeto para ser visto. Por ello, ni siquiera el color puede ser considerado un elemento material de la pintura mientras éste no sea experimentado en su correspondiente forma plana, cuya invención surgirá del nuevo concepto de estructura. Así, no existen *elementos universales* para todas las artes, sino elementos materiales propios de cada una de ellas.

Las propiedades de los planos, su color y su forma, crean las relaciones del *perceptismo* como objeto independiente y funcional.

Resumen del capítulo VIII

La estructura del *perceptismo*, por primera vez en la historia del arte, crea relaciones aun para aquellos colores que, comúnmente, no se relacionan entre sí; porque jamás se plantea aisladamente un problema de color, de forma o de composición. Si V. le Duc ha dicho que "toda forma de la cual es imposible explicar la razón, no sería bella", el *perceptismo* sostiene que toda forma que no es funcional en su color no es concreta.

Carácter de forma y color local solo se concilian mediante una estructura que no es ajena al proceso mismo creador. La simetría clásica es transformada por la nueva estructura perceptista en equivalencias no de formas entre sí y colores entre sí, sino en relaciones de planos-color.

La acción deformante del color sobre la forma plana ha puesto en crisis todos los viejos sistemas de estructuras geométricas y matemáticas, ya que el orden matemático de la geometría no se adapta al carácter visual de las formas coloreadas. Con las matemáticas podremos lograr una estructura abstracta de los grupos o los planos, de las partes y el todo; jamás una estructura funcional perceptista. El símbolo matemático, del cual abusa hoy día gran parte de la pintura concreta, deja igualmente fuera de control un supuesto contenido que afirma el nuevo dualismo del arte.

El espíritu de abstracción ha impulsado a los antiguos a inventar la geometría, pero su aplicación al arte no ha evitado que transcurran desde entonces seis mil años para que la pintura se libre de los restos representativos. Es que el arte se transforma solamente con experiencias de un mundo vivido, y no de un mundo pensado.

Antiguamente, antes de la era actual, sólo fué considerado como gran arte aquello que podía regirse estrictamente por leyes matemáticas. Este concepto platónico sobre el espíritu del arte ha perdurado igualmente en la edad media, donde las estructuras basadas en la geometría sirven a una función mística de la belleza. No costó mucho a los renacentistas aplicar y desarrollar esas leyes geométricas y matemáticas a la nueva pintura humanista, como igualmente fué adaptada al neopresionismo llamada "sección de oro" perfeccionada matemáticamente por Zeising a mediados del siglo pasado.

La "sección dorada" y otras proporciones son completamente inadecuadas y nocivas para la pintura no figurativa; y lo son igualmente las nuevas geometrías no euclidianas cuando se las considera mecánicamente como elementos de la nueva pintura. Ellas no pueden evitar, en el concepto general del arte, la metafísica de lo descriptivo, como ocurre cuando el universo mental, infinito, pretende plasmarse en un mundo visual, finito.

Para el *perceptismo* la geometría propiamente dicha será un instrumento y no la expresión de imágenes; un instrumento para condicionar a las leyes de la visión un objeto estético cuyos valores serán concretamente visuales en sus medios y en sus funciones.

Todas las artes han especulado con el problema del espacio-tiempo; no obstante, la pintura es un arte de espacio y no de tiempo, aunque la amplitud y libertad otorgada al espíritu por las nuevas geometrías y matemáticas hayan entusiasmado a muchos pintores abstractos que ven en ella, erróneamente, un elemento expresivo para captar el espacio infinito; la cuarta y quinta dimensión para la percepción real plana.

En la pintura, el espacio como tal sólo ha sido representado, aunque el proceso técnico haya experimentado tres transformaciones fundamentales: el espacio aparente del Giotto sobre superficies rítmicas, la profundidad lineal y aérea de la perspectiva, y el espacio artificial de Mondriau, Nicholson y otros.

El *perceptismo* no representa ni cubre espacios, sino condiciona espacios reales. Al superarse, con la nueva estructura, esa formación primitiva de la totalidad que ha perdurado hasta hoy, el color ha debido responder a leyes de valores cualitativos, conquistar su naturaleza extensiva bidimensional indiscutible, su materialidad como visión frontal plana.

Con el *perceptismo* la pintura no sólo es un objeto independiente, en cuanto a representación, de los mismos objetos, sino que éste ha sido transformado de objeto en sí mismo en objeto para el hombre.

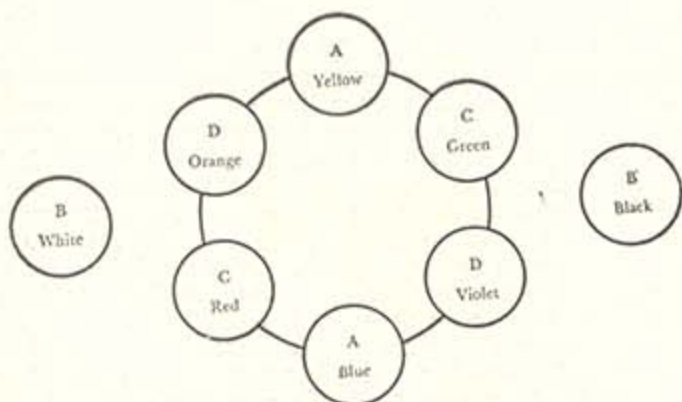
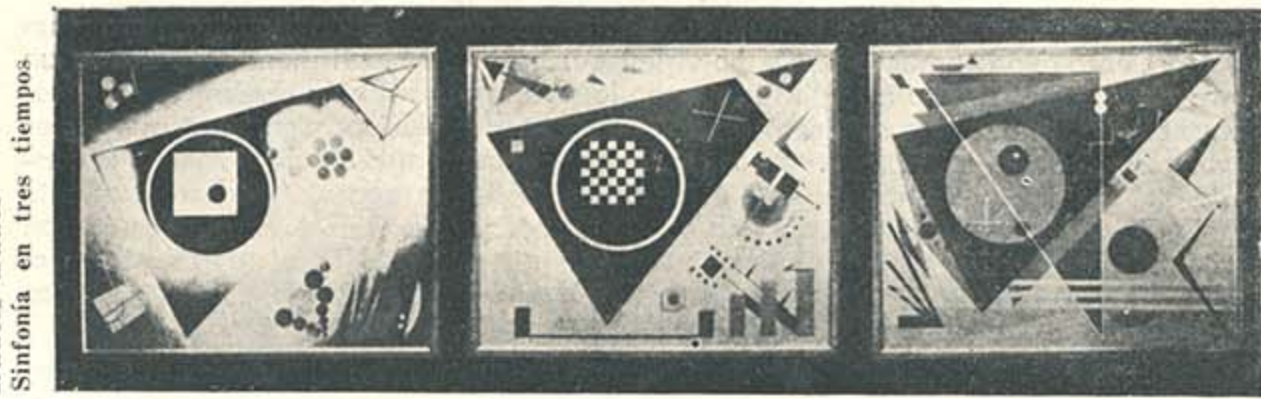


Diagrama de los colores, elaborado por Kandinsky. Con estas armonías, a simple vista comunes y semejantes a las de muchos físicos, este pintor sostiene un simbolismo místico del color no muy alejado del concepto de la edad media.



FRAGMENTO DEL CAPITULO VII

Las leyes de construcción pueden en muchos casos no depender directamente de su material propiamente dicho. Este puede variar, podemos prescindir de parte del mismo y sustituirlo, pero no podemos substituir en la pintura un **elemento material visual** sin que el todo se modifique. En la ciencia, este fenómeno es probado por el hecho físico. En el **elemento material** está el concepto, la realidad.

El color no ha de variar en su forma aunque las dimensiones varíen en su totalidad, pero sí lo hará si varía el **carácter de la forma** o el color que la circunda, o si este último permanece inalterable mientras la totalidad varía. También en la física, la deformación de un cuerpo modifica la distribución de una corriente eléctrica; y la variabilidad del color en el plano es perfectamente controlada y relacionada, en el **perceptismo**, por el enlace que la nueva estructura otorga a las formas.

Se podría objetar el fenómeno producido por la radiación del color, hacia el exterior del borde que limita el plano; pero esto, en nuestro caso, no solo está perfectamente controlado, sino que es parte funcional en las relaciones. Estas verdaderas aureolas coloreadas, que se presentan como fenómeno visible y sobre las que tanto se ocupó Goethe en su **Teoría**, influyen sensiblemente en las formas abstractas hasta el extremo de alterar sus dimensiones y originar su desplazamiento. Pero será nuestra consideración del medio, superando en la práctica las lagunas de la **psicología de la forma**, la que logre el plano concreto, absoluto.

Es así como, entre un **azul** 116,3 ya experimentado en su forma, está explícita esa alteración del contraste, porque dicha forma no es aislada, no es ella misma y separada del medio, y lleva, además, en la composición de su carácter, la demanda precisa de sus partes complementarias.

La **psicología de la forma** no ha abarcado estos problemas en su totalidad al considerar que una relación de color o de sonido musical continúa siendo el mismo al ser transportada a otro tono. Para nosotros, el todo, en estas condiciones, es una verdad relativa. El todo es una percepción de relaciones que varían de acuerdo al medio. Y es por esta causa que los estudios realizados sobre el color, tanto por los pintores preocupados por su conocimiento físico, como por los investigadores del mismo en el campo estético, no han alcanzado la debida solidez como para considerarlos positivamente objetivos.

Si nosotros queremos hablar de un **plano-color** determinado, lo haremos solamente sobre la base de la totalidad de la obra como objeto. No podemos considerar las formas **a priori** para exponer un color; de lo cual se deduce que el plano mencionado de **azul** 116,3 es una parte aislada que para el lector nada dice de la objetividad de forma y color. Si el objeto estético no es completo, los ejemplos presentados no dejarán de ser empíricos para el valor cromático. Si el color es parte activa y directa en la estructura, este solo hecho supera toda idea apriorística sobre sus medios de relaciones.

FRAGMENTOS DEL CAPITULO VIII

Delacroix se ha aventurado a señalar que "el genio es el arte de coordinar las relaciones". Coordinar las relaciones es, verdaderamente, la piedra angular de toda creación artística. Esta técnica, siempre renovada, que es la estructura misma y razón de ser de la pintura, es lo que en todas las épocas ha constituido su factor inventivo, la medida de su belleza funcional.

La creación, o la invención, en nuestro concepto, llega a plasmarse en **planos colores** como valores no representativos ni expresivos, y dentro de los límites de la puramente plástico. Así, llevamos a feliz término las palabras de Luppel cuando dice que "las verdaderas relaciones radican en el objeto mismo. Las relaciones que se descubren fuera de las cosas o las que ponemos en ellas no pueden crear belleza".

Una forma, más que un hecho psíquico, es un hecho físico, un organismo. Una forma es, al mismo tiempo, una parte y un todo compuesto, aunque no absoluto, sin una de cuyas propiedades dejaría de existir como parte o como entidad en los dominios del arte. Nuestra delimitación entre la imaginación pura y la invención se basa, lógicamente, en estos principios. Si alguien ha dicho que "toda forma de la cual es imposible explicar la razón, no sería bella", el **perceptismo** basa este racionalismo en el hecho práctico y no en la especulación metafísica.

Sabemos que el vuelo de lo imaginativo sólo actúa dentro de los límites del **reconocimiento**; sus elementos son netamente abstractos y poéticamente subjetivos. La invención será lograda, por el contrario, sobre el dominio de la técnica material, del método teórico-práctico para la conquista objetiva de los medios visuales de la pintura. Es lógico que los defensores del arte como intuición del hombre, que circunscriben los problemas estéticos al mundo subjetivo y al humanismo individualista, se manifiesten constantemente enemigos de las técnicas y de las teorías demasiado estrictas. Sin embargo, en el **perceptismo**, la técnica logra su mayor relación con los valores y los fines mismos del arte; y, para nosotros, son los medios técnicos los únicos capaces de humanizar la pintura.

Mediante numerosos procesos técnicos en la elaboración de objetos prácticos, supieron los pueblos primitivos deducir conceptos sobre la vida y el universo enteramente opuestos al poder divino de la creación. Actualmente, lamentándose, Andre Malraux ha expresado en un discurso que "la técnica moderna lleva **fatalmente** el arte hacia el pueblo". Llevar el arte al pueblo, no en su contenido representativo sino en su misma esencia colectiva y universal, es la función otorgada por el **perceptismo** a los llamados "excesos de teorías" y a la técnica del arte.

(1) "El color en la pintura. Su investigación es tética objetiva".- Por Raúl Lozza. Editorial Diálogo (de próxima aparición).