

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.

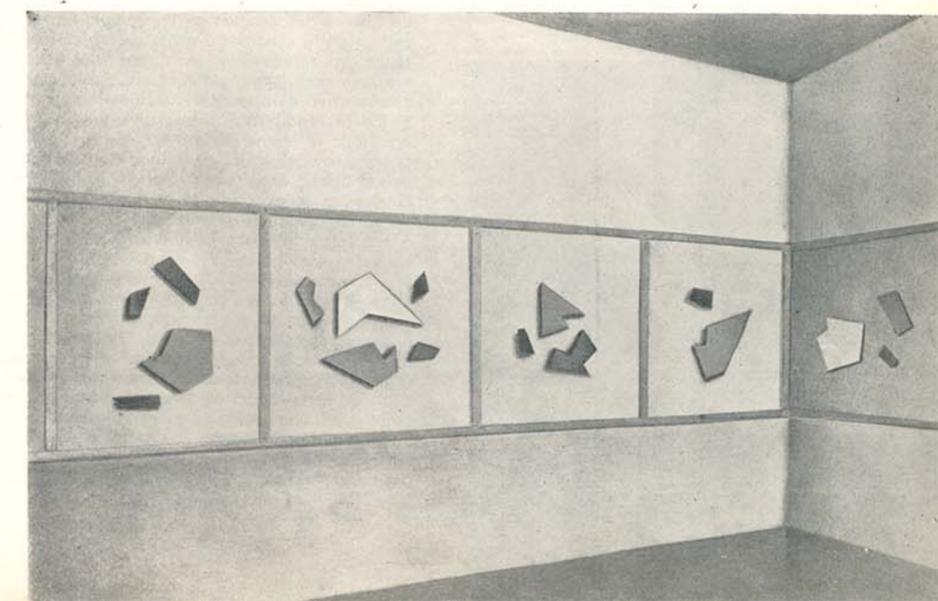
(1) "La propulsión teorizante de ella (nuestra época) es debida a un rebosamiento de potencialidad, a una abundancia de poderosas fuerzas creacionales" — M. Arconada. "En torno a Debussy".

"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.



EL ARTE Y EL HOMBRE

Los investigadores de la estética y los teóricos del arte en la actualidad, no han logrado una explicación exhaustiva y coherente de las diversas manifestaciones de la plástica de vanguardia, por sustentar un sistema idealista y unilateral que se inspira en una concepción subjetiva del arte. Esta concepción ha sido superada por la práctica creadora, y por una nueva apreciación de los fenómenos estéticos en relación con el medio social. Pero no solamente se hacen posibles de crítica los idealistas de todos los matices, sino que son imputables de errores y limitaciones los que pregonan una estética científica y realista.

Estos arguyen una estética gnoseológica fundada en la percepción del mundo exterior y de la vida social por medio del arte; pero la pintura representativa jamás ha constituido una forma de conocimiento de los objetos que nos rodea, porque plantea una **visión** ilusoria de los mismos. Nos da imágenes aparentes proyectadas en tres dimensiones sobre un fondo de dos dimensiones. No conocemos realidad ninguna sino ficciones de las cosas, habituando al hombre a "participar" en un mundo mágico y extraordinario del medio en que actúa materialmente.

Si el realismo materialista se caracteriza por una concepción que sostiene como fundamento primero y esencial el progreso en todos los órdenes materiales y espirituales, el arte que está más afin con estas premisas es la pintura perceptista, que sigue y se asimila a esta ley del progreso, constituyendo la culminación y la síntesis de todas las contradicciones que preexistían entre la pintura y el hombre. Exalta los elementos materiales de la percepción visual de la plástica, **plano-color**, y crea una verdadera relación del espectador con la pintura en el orden práctico.

El postulado realista y dialéctico del arte solo admite, para justificarse como principio valedero, esta ley, que expresa la marcha que se inicia con la etapa primitiva de la representación "mágica" a la concepción científica y realista del arte perceptista.

De la abstracción del objeto representado, a la invención de un objeto estético con propiedades reales. Hegel sostiene que el ser es un llegar a ser, pero este desenvolvimiento tiene que ir determinándose en la práctica de los fenómenos materiales y nutriéndose profundamente de los mismos para lograr nuevas experiencias y descubrir nuevas propiedades reales, hasta abrazar su esencia a través del conocimiento en su totalidad. Pero para el idealista Hegel que no admitió el materialismo en la pintura, la esencia de ésta la constituía la **aparición sensible**. Para los "nuevos realistas" la pintura sigue siendo una **aparición sensible** y no una realidad material. Para los abstractos representativos será la **visión sensible** de una idea intelectual, puesta de manifiesto por una anécdota plástica a través de elementos geométricos-matemáticas. En la pintura figurativa, tanto el valor humano como el valor plástico quedan anulados por ser inconciliables con el proceso creador, y es impotente

para establecer un nexo real y práctico entre el objeto pictórico y el medio vital del hombre. La pintura abstracta representativa y concreta, si bien pone a descubierto la esencia material de los elementos de la pintura de una manera vaga y parcial, no logra tampoco resolver el problema crucial entre la estructura objetiva del suceso plástico y el espacio físico del muro arquitectura, en un todo integral y homogéneo con el ambiente.

La pintura no puede permanecer ajena a los cambios y transmisiones que se operan en la base real de la sociedad, y que, progresivamente, va liberando al hombre de los viejos errores y prejuicios del pasado, aproximándose mediante nuevas experiencias científicas al conocimiento de la verdad. El hombre entra en el dominio de la realidad exterior e interior y la explica por un proceso de interacción, adecuándose racionalmente a las diversas funciones sociales. Por lo tanto no se puede hablar con el lenguaje conservador e idealista del humanismo clásico, que se fundaba en el individuo egocéntrico y "distinguido", menospreciando al resto de los humanos. Un renacimiento del arte y del hombre no puede fundarse ya en premisas metafísicas, que exalten los valores espirituales en detrimento de los valores vitales, y en que unos pocos tengan derecho a disfrutar de los bienes de la cultura.

Nosotros queremos un arte vivo, actual, y que constituya un factor de transformación para el hombre, y no que sea una forma de evasión o un acto de desprendimiento en que éste desata los lazos que lo unen a las necesidades cotidianas.

En el arte ya no tiene razón de ser la mera actitud contemplativa, hoy que el hombre sale de la somnolencia pasiva para volcarse dinámicamente en los acontecimientos del mundo que lo afectan perentoriamente, y que está en perpetuo cambio.

El espectador abstraído de la realidad ambiente, y cultivando su pequeño mundo individual y estático, es un anacronismo, un absurdo. La pintura representativa ha desvirtuado los fines de la vida, ha sido un medio para substituir, en la práctica, los anhelos de superación real y efectiva, por una categoría estética e ideal del mundo: catarsis, ilusión. En su etapa inicial la pintura se manifiesta como la expresión de un estado de cosas en que el hombre no era el árbitro de su destino, dado el escaso desarrollo de su mentalidad como consecuencia de una organización precaria. No posee autonomía para inventar objetos estéticos.

El arte tiene que ser necesariamente representativo en este grado primario de la evolución histórica, como resultado del sojuzgamiento de la conciencia y de su capacidad creadora a los imperativos de las fuerzas que lo coaccionan.

Lo que es desconocido en las relaciones prácticas con los objetos (causalidad, propiedades reales), se refleja en la conciencia como un poder espiritual; desdoblamiento: magia, fetichismo, religión, metafísica arte representativo. Y este desdoblamiento enajena al hombre y lo determina a crear y representarse realidades que niegan la eficacia de su acción cognoscitiva en el mundo. La pintura representativa es una continuación, más compleja y enriquecida, de esta categoría mágica.

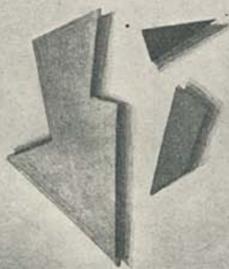
Se ha pretendido establecer un equilibrio del hombre por intermedio de la emoción estética, pero este equilibrio es eminentemente provisorio.

El hombre vuelve, de la realidad ilusoria (paraísos artificiales) a la realidad cotidiana, a enfrentarse con el drama de su existencia que lo desgarrará y angustia. El arte no debe adormecer ni describir los cuadros de su miseria. Invocar una concepción falsa y justificarla por una finalidad social, es restringir la capacidad de invención y de progreso. Existen otros medios más eficaces, para propagar la enseñanza y la educación del pueblo: prensa, radio, cinematógrafo, dibujo aplicado, etc. El arte representativo está en crisis y ninguna causa lo puede salvar o justificar; no corresponde a nuestra época. El arte representativo, figurativo o abstracto, es impotente para resolver radicalmente los problemas entre el hombre que cada día conquista el mundo social y se extrovierte, y la pintura que afirma una relación fuera de esa estructura social práctica y la escamotea.

El **perceptismo** tuvo que superar las contradicciones que detenían el avance de la pintura no-figurativa, para acercar la plástica al hombre y reintegrarla a su verdadera función social, el muro arquitectura, logrando con esta conquista una síntesis definitiva entre los valores eminentemente pictóricos y la sensibilidad estética del hombre actual. En este medio concreto, en que convive el hombre, la pintura ingresa como una **categoría real y colectiva**, y deja de ser el resultado de una interpretación individualista del mundo circundante.

El **perceptismo** es el proceso dinámico de percibir esta totalidad de un suceso plástico inventado, en sus relaciones propias y con el medio real y físico del hombre.

Raúl Lozza, pintura perceptista 163.



EL COLOR EN EL ARTE

Resumen y fragmentos de un libro en prensa (1)

FRAGMENTO DEL CAPITULO I

La miopía intelectual de aquellos teóricos que constituyen el conjunto de los equilibristas del pensamiento actual, que fluctúan entre la trivialidad del **ser** y **no ser** del **modernismo**, tratan de extraer y adaptar al presente no la propiedad revolucionaria de toda la pintura del pasado inmediato, sino solamente sus "aportes técnicos" que consideran cosa independiente a los valores y a la finalidad estética misma.

La técnica modifica el arte. Y al referirnos al nuevo problema del color, no podemos apartarnos de los problemas generales de la pintura, ya que todos ellos son parte misma del proceso práctico creador, el mismo que experimentan los elementos materiales visuales. Únicamente así superaremos el conflicto en que se debaten los defensores y promotores de una cultura arcaica.

La estética no obedece a ningún fenómeno metafísico, pues los elementos de la belleza solo son facilitados por la naturaleza objetiva, cualquiera sea el carácter de los mismos. Pero en la práctica creadora estos han sido desplazados por una finalidad contradictoria. No puede ya concebirse un arte realista cuya estructura no guarde homogeneidad con sus elementos materiales.

Las modernas estéticas, en su concepción elemental teórica y práctica —igualmente las que se orientan hacia los llamados **nuevos realismos**— no han abandonado la órbita filosófica de las tendencias positivistas, al exaltar en el arte esa **práctica que** transforma su materia en meras representaciones.

En su afán por investigar los problemas emocionales del arte, el positivismo y las tendencias posteriores no han superado el puro idealismo. Ellos sostienen esa clásica división entre la **forma** puramente objetiva y el **contenido** o la belleza, lo que en pintura constituye esa dualidad difícilmente conciliable en una realidad orgánica concreta, la dualidad entre **contenido** y **forma**.

Aún pensando que la forma "no es algo independiente que subsista por sí, y cosa distinta del contenido", se supone igualmente la existencia de una **forma** y un **contenido** como cosa distinta. Y si Croce y otros abordaron el problema tratando de concertar de manera decisiva una identidad de ambos relacionados a un fin emotivo, no lo han logrado debido a que los fundamentos empleados no han sido otros que los fundamentos caóticos de las contradicciones idealistas.

Es Croce quien escribe que el fin del arte está dado por un **contenido**, y, además, que este es anecdótico. Hanslick solo se atreve a negar superficialmente, con mayor referencia a la música, que la **forma** sea algo distinto al **contenido**. En esos círculos viciosos se han agotado los esfuerzos de la estética formalista de Zimmermann y otros muchos experimentalistas y científicos, sin tener en cuenta que para el arte representativo **contenido** y **forma** no es **materia** y **forma**. Así, las últimas tendencias formalistas de la estética han golpeado muy debilmente contra el idealismo y el intuicionismo de Schelling y sus continuadores, permaneciendo en el terreno de las especulaciones metafísicas.

El intento de establecer en base a los sentidos cuáles son los elementos de las diversas artes, no ha superado la mera fórmula. Al margen de las definiciones prácticas funcionales, no puede transformarse el arte de la música, por ej., si decimos que su elemento es el sonido, o la pintura si habíamos del color, lisa y llanamente. Los hechos históricos del arte prueban la veracidad de nuestras palabras. Es necesario agregar algo más a esa fórmula abstracta.

FRAGMENTO DEL CAPITULO II

El problema del color en su aspecto visual, tratado por la física y la fisiología, con sus pares de opuestos llamados musicalmente **armónicos**, encierran una complejidad contradictoria tanto para la ciencia como para el arte. Acabamos de señalar cómo cada color del espectro solar es inmutable mientras no varíe el estado o la condición de la materia. Sobre los **compuestos** y **simples en los colores**, Boll y Dourgnon han dicho con certeza que son "hechos fortuitos originados por la educación y los hábitos sociales", debidos a las propiedades de ciertas materias colorantes empleados por el hombre.

Teniendo ya las bases objetivas del color como color, indivisible desde el punto de vista de la visión, éste no constituirá aún más que una sensación abstracta de valores relativos, ya que es variable hasta en el mismo espectro según la intensidad del rayo luminoso, del clima y de la hora en que se produce. Si el espectro de Newton no pudo ser normal, tampoco lo son los actuales conceptos que se basan en los **simples** y **compuestos** para llenar convencionalmente los vacíos que impiden determinar científicamente los grados de sensación y emoción del universo cromático. Rebasando los límites de la física y planteando ya un problema estético, las llamadas **armónicas de los colores** en sus relaciones expuestas, o son relativas o convencionales.

Las llamadas analogías en las leyes visuales del color carecen de fundamento sólido, como principio de una doctrina que considera al mundo colorido como sensaciones aisladas de la forma.

Es una ley extraña al arte **perceptista** basarse en una cualidad aislada para extraer una ley general del color; pues en el campo cromático de la pintura será necesario actuar por deducción e inducción. Aquella fué la causa por la cual no ha sido posible librar el color de las normas intuitivas solamente con las bases de una colorimetría sentada en el principio de diferencias entre intensidad del rayo luminoso y cualidad de sensación calorida. Solamente con nuestro nuevo concepto de estructura se ha logrado concertar estrictamente en una relación práctica esa variabilidad de sensaciones cromáticas que el medio otorga a cada color.

Con los cálculos infinitesimales, Fechner ha pretendido afirmar esa ley que relaciona sensación con causa física, y sostuvo que "la sensación luminosa crece en proyección aritmética solamente cuando la intensidad luminosa crece en proyección geométrica". Pero nosotros vemos que entre sensación luminosa e intensidad luminosa existe un problema de color.

En cuanto a la luz y al color, en definitiva una sola cosa, vemos que éste, lavado de

R A U L
L O Z Z A

Resumen del capítulo I

El desarrollo histórico de la pintura prueba su transformación, de las apariencias a la realidad objetiva. Sin embargo, en toda su transformación hasta hoy día, se ha teorizado y practicado el color como un medio, sustentando una estética donde los valores cromáticos están justificados en base a un animismo psicológico, a la fisiología y hasta a la física, pero jamás a un concepto de estructura para la visión. Una estética objetiva del color no ha sido elaborada, ya que ésta debió ser necesariamente la superación del concepto idealista y metafísico en que se manifestó el arte hasta nuestros días.

La teoría positivista del medio, tan utilizada por los defensores tardíos de la pintura representativa, también puede justificar plenamente la existencia del arte abstracto en general, si esta es aplicada dialécticamente, rechazando su idealismo y su mecanicismo. Entonces, al **mito social** del arte habrá que oponer la **naturaleza social** del arte.

Para considerar la relación entre la pintura y el medio social, así como su grado de objetividad, habrá que tener en cuenta tres factores fundamentales:

1) Que el arte no es un producto de la naturaleza, sino del hombre;

2) Que no puede existir, como ciertas filosofías especulativas, sin la práctica de elementos materiales, lo que coloca a la estética, pese a los idealistas, en el mismo plano real que las ciencias, y

3) Que la técnica transforma al arte como transforma a la sociedad, y el paulatino dominio de la naturaleza por el hombre profundiza igualmente las contradicciones en la pintura basada en el ilusionismo y el expresionismo. La técnica libera al hombre y amplía sus facultades inventivas. El color, que es materia en la pintura, ha sido en el período figurativo un factor popular y transformador. El ideal clásico ha despreciado su preponderancia por considerarlo **agente disolvente y materialista**, y este materialismo del color reside precisamente en que destruye las apariencias y tiende siempre a la bidimensionalidad, al plano. Pese al simbolismo, al expresionismo y a todos los medios representativos a que el color fué sometido en el desarrollo de las formas artísticas, este ha hecho sentir su existencia objetiva.

Resumen del capítulo II

El dualismo entre color y luz, que predominó en la filosofía de la estética y en algunos períodos pasados de la ciencia, es el patrimonio de la pintura clásica basada en el clausuro, cuyos resabios se prolongan hasta mucho después. Hegel como idealista ha sostenido que es una "opinión torcida y falsa la de figurarse la luz como compuesta de diversos colores", afirmando así la espiritualidad de la luz y la materialidad del color.

Las investigaciones físicas, que han operado en el terreno de la luz y del color, han tendido a dilucidar el enigma de éstos, y la pintura, siempre apartada de la plena conciencia sobre sus elementos materiales, ha tomado literalmente los medios de la ciencia para superar el clausuro, ampliar el dominio de su luminosidad y sus relaciones cromáticas, pero nunca para superarse de la representación y la expresión, cuyo problema no atañen a esos medios.

El perceptismo entiende la relación entre color-luz dentro de los límites de una sola cosa, y sostiene que el primero no es la **representación** de la luz, sino la luz misma. Como ésta no es una cualidad de las cosas, puesto que tal pensamiento aristoteliano quitaría toda materialidad a la misma, es en cambio el color una cualidad de la materia luminosa, solo visible en la medida de variabilidad de su dinámica.

Para la pintura o para una estética del color, solo ha de interesarnos éste en cuanto a su grado de visibilidad como sensación colorida, superando el concepto clásico representativo de los extremos, **amarillo** como luz, y **azul** como sombra, en la gama de los colores. Desde los tratados de óptica y color de Alhazen y Witelo, hasta las recientes investigaciones de Ives Le Grand que sostuvo que "no se está seguro de que el espacio de los colores sea métrico", han sido confeccionadas numerosas colorimetrías, todas ellas científicamente abstractas, y totalmente nulas para especificar las formas coloreadas. Por ello, para nuestras sensaciones de color y forma hemos rechazado toda medición en base a la onda o energía luminosa, ya que con ello permaneceremos dentro de la contradicción que acusa la variedad del espectro cuando en algunas ondas se produce el fenómeno de más luz, menos color. Sin estas bases científicas, el color en la pintura ha quedado librado a la intuición pura, en un campo variable y abstracto.

Pero la realidad del color dependerá únicamente de los datos de la visión. Las llamadas **sensaciones puras** de los colores planos aislados son problemáticas en cuanto al grado de pureza tanto como al grado de aislamiento. El color aislado de un medio cotidiano no puede en cambio ser separado de ese medio que crea el enfoque experimental. Nuestro problema ha consistido en no abstraer el color del hombre, sino condicionarlo mediante una nueva relación a la forma plana y al medio en que se estructura. Así, el color es objetivo y verdadero solamente en un determinado medio, y relativo en cuanto a la variabilidad de forma y medio.

La **psicología de la forma**, al sostener que "todo objeto sensible existe solo en relación con un cierto fondo", olvida igualmente el dicho fondo en sus deducciones sobre planos coloridos. ¿Cómo es posible pretender elaborar una medida y una teoría objetiva del color sin tener en cuenta el carácter de la forma plana y el medio variable en que ésta se produce? El sistema empleado y creado por el **perceptismo** logra que el color, la forma y el medio coincidan en la conquista del plano real.

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 esto 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.

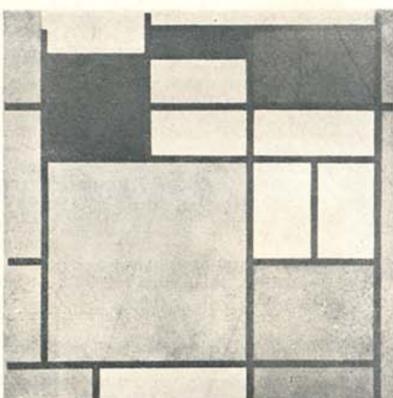
Entre una pintura y su espectador se produce el siguiente planteo: por un lado tenemos una psique situada en un ambiente, dentro de cuya estructura óptica hay un elemento constituido por una tela coloreada. Por otro, los colores de esa tela configuran una estructura que quiere ser impuesta a esos mismos 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).

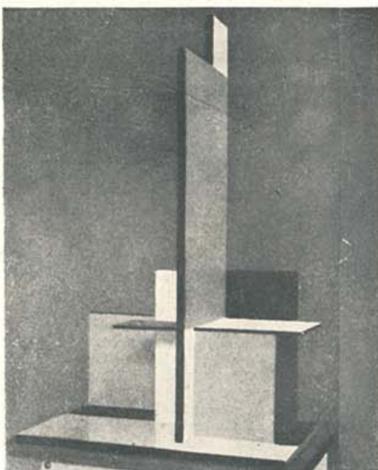
La pintura perceptista rompe con este proceso psicológico, puesto que consta de "formas" que se insertan en el "fondo" aportado por el ambiente. De esta manera el campo perceptivo está integrado por el mismo mundo circundante, del cual se aísla el espectador para penetrar en el mundo de la pintura representativa.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



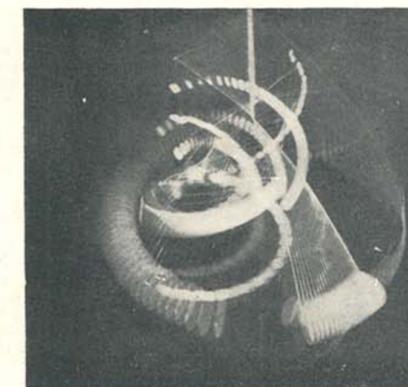
Piet Mondrian, pintura neoplasticista



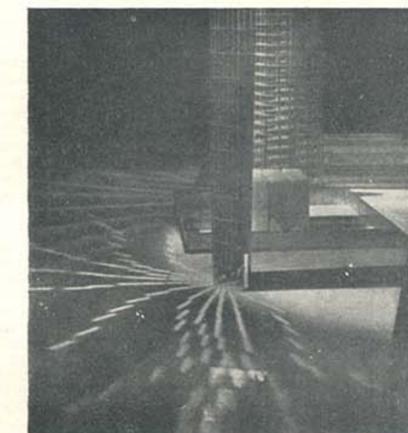
Del Marle, volumen - color, 1949



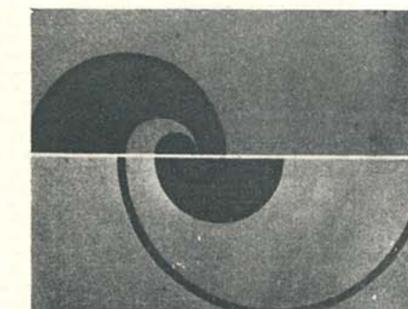
Raúl Lozza, mural perceptista 211.



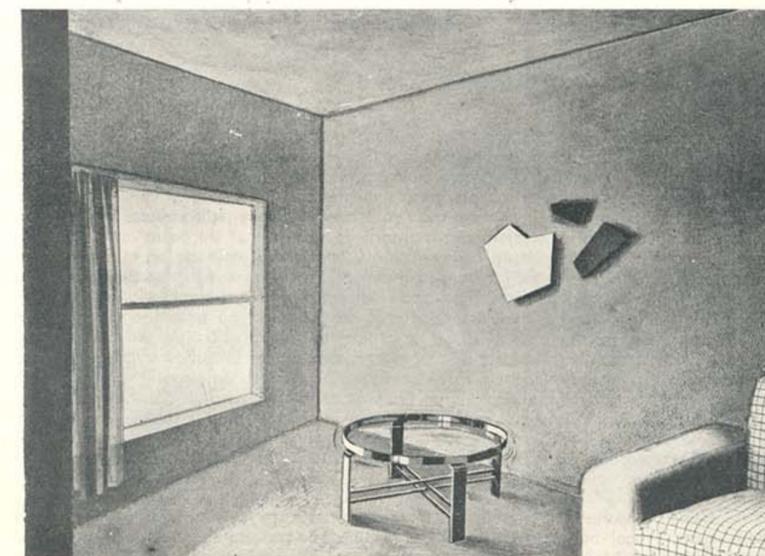
Alexander Calder



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

Resumen del capítulo III

Lo que se ha dado en llamar "el gran ritmo" ha permitido igualmente la expansión del color en el sentimentalismo y el expresionismo, aun dentro de las normas geométricas y matemáticas, porque la materia visual artística en ningún caso ha sido practicada hacia un fin funcional objetivo.

El color, con ser una propiedad de la materia, pasa en la estética a ser materia misma para la visión.

Baudelaire ha señalado que "la existencia de un dominante no tiene legítimamente lugar si no es en detrimento del resto". Y este detrimento ha constituido una ley indiscutida en todas las épocas del arte, tanto para la *armonía* basada en la distribución de la luz y los colores, como para una estructura en base a formas coloreadas y *fondos* neutros.

Las relaciones complementarias, que la física y la fisiología asientan en la lógica infantil de la determinación de la luz blanca (esta se logra por varios conductos, como lo han probado las últimas investigaciones), ha variado considerablemente desde Newton a Maxwell y la física atómica; pero la pintura, no obstante la deficiencia de los físicos (caso Chevreul), ha mantenido su estructura colorida. Para una estética del color, no hemos aceptado entonces ninguna ley absoluta de los opuestos cromáticos, como no es tampoco absoluta la oposición, según la dialéctica, entre luz y sombra.

Hemos comprobado que en la pintura hasta hoy en día el color no ha sido el objeto, no ha estado identificado con la cosa. Superadas las normas naturalistas, el invariable cromático ha sido destruido. Esa transformación ha constituido un hecho revolucionario dentro de la lenta evolución de las formas. Fue la forma que ha predominado en el arte primitivo, y es ella que ha predominado más o menos hasta nuestros días. Por esa causa el color, destructor de apariencias, ha participado siempre solamente como auxiliar en la estructura, especialmente en los períodos clásicos y neoclásicos. En los primitivos, el color adquiere un significado independiente y simbólico. En sus decoraciones será utilizado el *tono* más inmediato de aquellos que le expresan un hecho cotidiano, pero nada deja entrever una relación de este con la forma. Cuando el arte románico da supremacía al color como *valor primordial* y espiritual en la pintura, adolece de las mismas desviaciones, que perdurarán igualmente en la edad media cuando el color toma posesión como tal solamente para expresar un simbolismo místico en el nuevo concepto de las formas artísticas. Para los antiguos y para el medioevo, así como para los modernos ¿en qué medida el color fué forma? Una forma coloreada de acuerdo a una mayor o menor condición de ser vista, se presentará como una mayor o menor dimensión; y la simetría de los opuestos equivalentes, sean complementarios en luz y sombra, sean complementarios en color-luz, considerados todos desde el punto de vista y práctica de la estructura clásica idealista, escapará entonces a toda norma posible de belleza funcional objetiva.

Resumen del capítulo IV

Cuando el arte del claroscuro pasa a ser, aun superficialmente, el arte del color, se conmueven todas las leyes y proporciones en la estructura clásica y en la geometría aplicada a la representación. El dinamismo cromático del *romanticismo* trae como consecuencia el aprovechamiento de las investigaciones científicas sobre el color, permitiendo posteriormente la culminación de éste en un mayor sojuzgamiento, no ya como representación de objetos, sino de la luz. Pero el color como representación es igualmente puesto en crisis por el *neoprimarismo*, que agota sus posibilidades representativas. Sin embargo, el problema de la luz ha continuado interesando hasta en la misma pintura abstracta, especialmente en algunas experiencias del Bauhaus", cuando Moholy-nagy retoma el desarrollo de la pintura a partir del *neoprimarismo* y practica ya como elemento sensible el color-luz utilizando proyecciones luminosas.

La liberación del color de las leyes clásicas permitió igualmente su expansión hacia un nuevo simbolismo y un mundo subjetivo anímico. Es así como la proyección sentimental de los colores fué estudiada por la filosofía con el afán de adaptar al molde metafísico las nuevas situaciones planteadas a la estética por el arte moderno. No costó mucho a la filosofía del arte basada en la belleza clásica adaptarse a la nueva época, aprovechando las lagunas y las deficiencias de la estética experimental, del positivismo y de los científicos. Los formalistas y los mecanicistas, trataron inútilmente, contra la estética mística, de superar los "estados afectivos" como parte contenida en la pintura, especialmente en el color.

En todos estos casos, el color ha actuado siempre en el arte como instrumento de representación, sea para expresar sentimientos o dar mediante una u otra técnica la apariencia luminosa. A esa necesidad obedecen las más diversas *escalas* convencionales cromáticas creadas hasta la fecha en base a valores subjetivos o científicos abstractos.

Únicamente con la conquista del plano real se logra la llamada conciliación de los opuestos cromáticos, base que superará los últimos reductos del arte como apariencia y afianzará la realidad del planismo absoluto. Esto es, en cuanto al color, pasar de su identidad abstracta y relativa a su identidad concreta.

Entre *cantidad* de color y *calidad* de color existe en el arte un problema de forma y no de luz.

Resumen del capítulo V

La relación del color y su identificación en la realidad plana ha encontrado el inconveniente de una concepción abstracta y no materialista, de un desconocimiento práctico de su propia naturaleza objetiva de ser visto.

En los primeros expresionistas el color obedece a un nuevo simbolismo, fundamental en muchos casos para el desarrollo de las nuevas formas artísticas. La llamada técnica de la deformación se puede generalmente denominar como nuevas reglas de la construcción, y ese mundo a simple vista subjetivo e ideal transforma la raíz misma de la pintura. Si Van Gogh trata de expresar mediante el color el más allá de los objetos, su "irracionalidad" no nos muestra por fortuna más que una estructura colorida. Su misticismo alcanza una meta revolucionaria en el arte porque exalta en nuevas formas los elementos visuales fundamentales de la pintura.

La metafísica del positivismo estético ya no pudo comprender la importancia de este horizonte abierto a la pintura y concretado por Cézanne, donde comienza a germinar la objetividad del color plano.

Estas experiencias permitieron a Matisse desarrollar el símbolo de

El Color. . . (Viene de pág. 3)

blanco, tiene más luminosidad y menos pureza, y que un color profundo es más puro y menos luminoso. La saturación de los colores, en su orden, mantienen un resultado opuesto al de luminosidad, y esto ha sembrado la confusión considerándose al **amarillo** como luminoso por excelencia. En el terreno de las emociones estéticas han sido bastantes infructuosos los esfuerzos tendientes a condicionar las sensaciones coloridas con las luminosas. Las diferencias cualitativas visuales de la luz serían en cierto aspecto el color; pues la relación entre intensidad y sensación no se produce íntegramente debido a que percibimos un fenómeno inverso, **a más luz, menos color**. Si la psicología de la forma ha deducido que un objeto se distingue más en su campo luminoso que colorido, ha sido en base a experiencias realizadas solamente anulando el color por medio de la intensidad luminosa.

La sensación de luz y de color se producen simultáneamente; pero la intensidad de un rayo luminoso llega a anular el color de un plano. Sabemos que sobre una pantalla de varios colores la luz uniforme proyectada no actúa con las mismas propiedades en todos los colores.

El **perceptismo** es una pintura de color y no de luz, pero no separa el color de la luz. Solo se basa en otro sistema de medida y estructura, señalando la imposibilidad de basarse en una medida física de intensidad luminosa para controlar las sensaciones coloridas.

FRAGMENTO DEL CAPITULO III

Cuando el Giotto, sin apartarse del simbolismo de la edad media, inaugura un nuevo camino a las posibilidades del color, lo hace sobre las bases de una nueva relación de formas. Sus estructuras cromáticas descansan generalmente en lo que se ha dado en llamar **descuieros** o relaciones **inarmónicas** de color. Pero ellos no dejan por eso de ser partícipes de un gran arte.

Si el primitivo ha substituído la falta de materiales y leyes lógicas para el enlace del color, con una simetría de las formas, muchos ejemplos similares pueden ser señalados en toda la historia de la pintura. Pero si Mondrian reduce nuevamente sus medios cromáticos, ninguna relación tendrá por eso con un retorno a lo primitivo, ya que presenta una nueva faz en el desarrollo de las relaciones y la estructura. Hay día los pintores no representativos, como conducta, no tienen porqué desoir la voz de las últimas investigaciones científicas, cuando ellos mismos ponen en tela de juicio las **armonías** subjetivas y relaciones complementarias abstractas.

El **contraste luminoso** de Chevreul, denominado posteriormente **contraste simultáneo**, ha planteado teóricamente en las leyes del color un fenómeno que los físicos siempre, con anterioridad, han tratado de explicar y que los pintores han experimentado directamente desde el siglo XV. Los **imágenes accidentales** negativas que constituyen los colores creados por la retina, como color exigido por un color estimulante, ha servido para concertar una estética del color exaltando ese aspecto fisiológico, y erróneamente físico de la luz. Los fisiólogos han relacionado este fenómeno a las diferencias cualitativas de sensaciones cuya cromatopsia es imposible de fijar en ese terreno específico. Ya para Newton, los colores complementarios ilusorios solo eran sensaciones imaginarias de la retina, y Helmholtz habla de **falsos juicios** sobre estas imágenes negativas, en la que se ha basado la **mentada armonía** de los colores.

En 1925 Weve ha confeccionado una tabla de los colores estimulantes y los resultados de las sensaciones imaginarias; y en 1937 Robertson y Fry han estudiado ampliamente el fenómeno de las secuencias coloreadas, no más que para que el problema permanezca en esa negación sostenida por los americanos Spencer y Moon, los que, experimentando sobre planos estáticos y no sobre discos rotativos las leyes de esa supuesta **armonía** de los colores, deciden que "dos colores yuxtapuestos parecen **armónicos** cuando entre ellos no existe ambigüedad".

En los colores hay siempre correspondencia cuando estos participan de la estructura. Y, como lo prueba la historia del arte, es la forma el vehículo de sus relaciones.

FRAGMENTO DEL CAPITULO IV

Si Hegel ha visto el ideal artístico dado en ese desarrollo del período religioso cristiano, hacia una perfección lograda por la máxima expresión sentimental, nos será fácil continuar y hacer extensivo este ciclo romántico y místico de la pintura hasta tanto ella exprese sentimientos ajenos a los estéticos. Pero ocurre con la dialéctica idealista precisamente un hecho curioso: va especificando y delimitando, con el afán de anularlo o sojuzgarlo, el elemento material de la pintura. A pesar del concepto idealista absoluto, de la pintura como ilusión y apariencia, no todo en ella tenderá a la representación y se emancipará de la materia. Para Hegel el color llega a ser un elemento material por cuanto es extenso —diremos bidimensional y plano— Esta potencia material no logra ser destruída por el idealismo, como permanencia planista y realidad física, ni mediante la luz y la sombra ni la expresión de un mundo interior. Así, mientras la naturaleza es representada, mientras lo luminoso es igualmente representado, mientras el espacio es representado, el color como color permanecerá siempre como tal, como realidad plana. En esas condiciones no podrá representarse. La verdad es que el color en la pintura siempre impone el plano, tiende a destruir una gran parte de lo representativo volumétrico, y busca su realidad bidimensional manifestándose como un vehículo de transformación de las leyes clásicas de la pintura.

Si el idealismo no hubiera impuesto a la filosofía del arte las normas sentimentales o metafísicas, Hegel habría previsto el desarrollo de la pintura de acuerdo a un menor grado sentimental, y una afirmación de su verdad objetiva en relación a la primacía de su materialidad y no al desprecio de ella.

FRAGMENTO DEL CAPITULO V

El problema "dinámico" en la pintura futurista no es una cuestión inaudita, pero sí un planteamiento que conmueve el campo visual del espectador, afirmando de hecho un nuevo elemento abstracto a la pintura, como lo será la pura ilusión dinámica. Y si tenemos en cuenta que esto sólo será logrado mediante los clásicos elementos materiales de colores y formas, cabe preguntarnos qué nueva experimentación objetiva o de lo contrario qué metamorfosis han recibido éstos en la práctica creadora. "Nuestro creciente anhelo de verdad no puede satisfacerse con la **forma** y el **color** tal como ellos fueron concebidos hasta hoy", han escrito los pintores futuristas en 1910, al reproducir en el lienzo, con esas **formas** y esos **colores**, la sensación dinámica. En suma, colores y formas desvirtuados en la práctica igualmente hacia un fin aparente.

Los problemas del color, tema del presente libro, no superan en el **futurismo** algunas experiencias anteriores, especialmente neoprimaristas. Como éstos, han repetido que "las sombras que nosotros pintemos serán más luminosas que las luces de nuestros antecesores", y que "hoy no puede existir pintura sin divisionismo. El divisionismo para el pintor moderno debe ser un **complementarismo innato**". Esto se asocia a una constante crítica de los métodos "primitivos" del color plano, o contra el tono local.

Este complementarismo está condicionado por una composición dinámica muy al margen de una identificación con las zonas coloridas. Si es verdad que el **futurismo**, en cuanto al problema de las formas, conmueve el viejo edificio del naturalismo subjetivo, sería interesante investigar a fondo —lo hacemos en el libro sobre la estructura— el valor de las etapas de superación y deformación de los objetos representados, y su intención en la historia del arte.

Han escrito los futuristas que "un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares". En realidad, éstas serán cuatro, pero en movimiento. Para nuestro punto de vista, si apuramos el caballo, éste no tendrá ninguna pata. La cámara fotográfica, en casos similares, al registrar el movimiento registra una compensación, y la visión actúa con las mismas propiedades. Así, un plano de color, que se desplace en el espacio real, crea las mismas condiciones visuales: un color en movimiento no es el mismo color, pero ese desplazamiento no puede representarse mediante una multiplicación.

La dinámica no consiste en una multiplicación del objeto, en su transformación de cualidad a cantidad, sino a la inversa. Es así como las contradicciones del arte, que pueden dilucidarse a la luz de una estética objetiva, están igualmente contenidas en el **futurismo**.

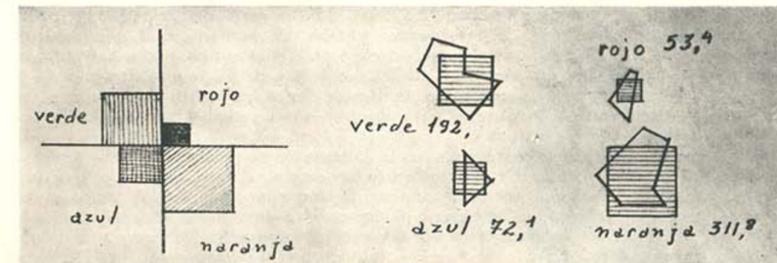
FRAGMENTO DEL CAPITULO VI

Los propósitos para superar definitivamente los viejos problemas de la visión, me han impuesto la necesidad de experimentar directamente sobre la realidad, para comprobar que no es suficiente la abstracción de los objetos volumétricos o representados para conquistar una realidad plana. El color merecía nuestra fundamental atención en los problemas de las dimensiones y del llamado **fondo**. Igualmente debía aquel constituir un todo con la forma plana y ser en la práctica una materia de estructura concreta.

En nuestras experiencias para condicionar la nueva visión en la pintura plana, hemos comprobado que no hay colores de valores visuales análogos en formas invariables o iguales. El ajuste del plano nos ha puesto al desnudo los resortes de numerosos fenómenos ilusorios creados por la superposición y la yuxtaposición. La penetración del color en el plano creando espacios frontales es uno de los más característicos.

La claridad de los medios y los fines en el arte abstracto, no ha sido, precisamente, el resultado de estas búsquedas y prácticas no representativas. Cuando los cubistas emplean diversos materiales para sus composiciones, no aportan a la pintura nada efectivamente concreto, pues sólo introducen con ello un sentimiento asociativo, poético y expresivo. El mismo inconveniente se presentará luego a los pintores del "Bauhaus" y continuadores hoy en día, los que, como veremos más adelante, con sus **elementos universales** no han hecho posible el equilibrio plano. Con esto vemos que no es suficiente plantearse la no representación para lograr ya un arte no expresivo y no representativo, y que una pintura bien puede dejar de ser una representación del mundo objetivo sin lograr por eso ser ella misma un objeto.

La conquista de la nueva realidad está, en la pintura, circunscripta a la conquista del plano. Toda sugerencia, toda espiritualidad, toda expresividad musical, o signo, o ilusión espacial, será logrado en menoscabo de una sola realidad, de una sola verdad objetiva: el plano. Con las mismas propiedades con que la pintura se introduce en la música, lo hace en la escultura; pues, tratándose de la utilización del color en objetos tridimensionales, éste será tan variable y tan incontrolable como variable será el objeto debido a la multiplicidad de puntos de vista. El color no es un elemento que pueda juzgarse material en formas tridimensionales espaciales. La **pintura-escultura** acabaría por invadir y degenerar la propia arquitectura y sus medios específicos funcionales.



Presentamos en el diagrama cuatro colores en su valor visual plano. Lo apreciamos primeramente en su cantidad, por la *dimensión* de la forma, y luego en su *calidad*, por el carácter de las formas.

los colores, "las formas que éstos representan", como dijo Apollinaire. Estas formas que los colores *representan*, lógicamente no podían obedecer a una estructura de valores exclusivamente visuales, sino anímicos. Y este animismo y espiritualismo cromático ha sido desarrollado por Kandinsky, uno de los primeros pintores abstractos, en un orden cósmico y musical de expresión plástica, postulando una escala mística de los valores cromáticos no muy alejada del símbolo de la edad media. Así, el planteamiento óptico de Kandinsky continúa encerrando una contradicción. El concepto psicológico y asociativo del color inaugura, con este pintor y teórico del arte abstracto-concreto, una nueva faz, siempre dentro de los límites de "la forma sobre la tela".

El aporte más valioso del *cubismo* al color consistirá en la reintegración del tono local, y en la importancia que para ello significa su alcance logrado en la estructura racional no representativa orientada a la conquista del *cuadro objeto*. Por el contrario, el *futurismo* significa un problema netamente de formas, que se manifiesta por una dinámica de éstas con las mismas características con que el *neoprimarismo* desarrolla la dinámica de la luz. En cuanto al color, el futurismo irracional no logra hacer más que repetir viejos conceptos.

Así, esta pintura se aparta, como movimiento intuitivo y subjetivo, apoyándose en Nietzsche y luego en Bergson, de todo progreso tendiente a superar el dualismo y unificar forma y color. Hoy, los retornistas desarrollan la teoría de la profundidad cromática, aérea o plástica, de la profundidad física o espiritual. Pero en los dominios del color se debió, necesariamente, responder con un desarrollo al materialismo, dado el grado de superación alcanzado por las formas propiamente dichas.

Resumen del capítulo VI

La historia de la pintura no es más que la historia del desarrollo de nuevas y sucesivas condiciones para la visión. El factor primordial de este proceso estará dado por la necesidad de superar la contradicción entre la visión real del muro arquitectura, del plano, y el mundo ficticio de la profundidad tridimensional aparente del arte. La psicología ha permanecido al margen de esta experiencia plástica objetiva, aunque las desviaciones en los resultados y medios de la pintura han permitido su intromisión. Solo una nueva orientación de la estética práctica puede superar los problemas del ángulo visual y el fondo latente en la pintura representativa, la contradicción entre el ojo inmóvil y el ojo móvil.

La *psicología de la forma* y la percepción y síntesis en las investigaciones actuales no plantean para el arte ninguna solución, y podremos pensar que solamente el advenimiento de una psicología concreta, que involucre ya al hombre y al medio y no detenga sus consideraciones científicas en el solo mecanismo de las sensaciones aisladas, podría condicionar objetivamente la sensación colorida como materia estructurante.

Si la actitud del espectador transforma las percepciones visuales, la experiencia del *perceptismo* en el campo de la nueva visión ha orientado una relación entre el hombre y el objeto artístico, entre lo estático bidimensional de la obra y lo dinámico tridimensional del espectador. No ha interesado al *perceptismo* como pintura la "visión interior" y refleja, ni el objeto estético como fruto del instinto representativo o imaginativo.

La pintura abstracta y concreta no ha logrado aún condicionar una realidad plana, porque en todos los casos, sin excepción, donde ha existido color han subsistido los viejos problemas del mismo. Así vemos el problema latente de las estructuras *neoplasticistas* de Mondrian, a pesar de sus esfuerzos en superarlos mediante los planos en color y en no-color; perduran en el sincronismo basado en los puros colores del espectro y hasta en los finos brazos coloreados de Vantongerloo y los trabajos de Max Bill (sus pinturas) que con su postulado espiritual del arte como incursión a lo infinito da un nuevo carácter, y no precisamente materialista, al concepto hegeliano de la pintura como "forma sensible de la idea", como apariencia.

La pintura tiene un límite, el visual. Pese a los idealistas, que especularon con la abstracción de la belleza, allí termina toda su realidad, y por eso, toda su belleza, toda su razón de ser. De la estructura y creación de una realidad coplanaria emana su función con el hombre y el medio, y no por procesos de otra índole.

El color ha merecido para el *perceptismo* una investigación en su existencia plana y bidimensional. Aquel debió constituir un todo con el carácter de las formas visibles y ser en la práctica un elemento de estructura concreta. Para este fin ha sido desechado todo concepto platónico y socrático que otorga a ciertas formas geométricas y a ciertos colores belleza en sí mismos. Se comprende que, socialmente, el arte no es un *fenómeno* sino una *función*. No es pasivo sino activo.

Resumen del capítulo VII

Una de las lagunas fundamentales en la crítica subjetiva y las estéticas idealistas consiste en el concepto metafísico sobre los elementos de la pintura. Algunos científicos que dan por descontada toda posibilidad de que éstos no sean otros que los colores y formas, lo desvirtúan en la crítica reconociendo una práctica del arte extraña a toda materialidad de color y forma. Preguntemos a los viejos y nuevos idealistas del arte cuál es el material y cuál el elemento de la pintura, si el lienzo o el muro, los objetos representados o las formas abstractas, los contenidos subjetivos o los contrastes anecdóticos, el color o las proyecciones sentimentales, y sostendrá que "con elementos determinados se llega a un fin indeterminado". La materia y los medios visuales son entonces nada más que un *medio determinado* cuyo fin práctico *indeterminado* obedecerá a la pura intuición. Es así como Woringer sostiene erróneamente que "en lo moderno sólo hay un nuevo material", el fin es el mismo. La belleza, la llamada *esencia* del arte, está separada entonces del sus elementos materiales.

Muchos fijan elementos de la pintura en los objetos representados: casas, árboles, hombres, animales (*elementos sólidos*), nubes, humo, niebla (*elementos menos sólidos*). Para los defensores del arte figurativo actual, los retornistas, el elemento de la pintura y del arte en general es la vida misma expresada en toda su amplitud (Kemenov), cosa que Lipp ya había señalado otorgando cualidad ideal simbólica al *elemento vital* de la pintura, mientras "el material implica visiblemente una determinada negación estética". Fechner ha llegado a especificar para el arte elementos psicológicos.

Severini dice que el elemento del arte es el sujeto. Para muchos es la línea y para otros el diseño. El "Bauhaus" ha fijado varios "elementos universales" para las artes visuales, consistentes en formas ya conocidas y algunas primitivas, la circunferencia, la barra,

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.

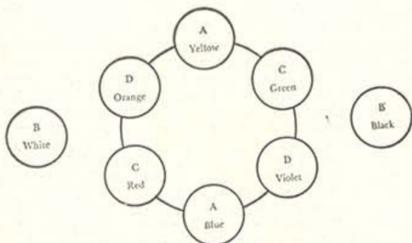
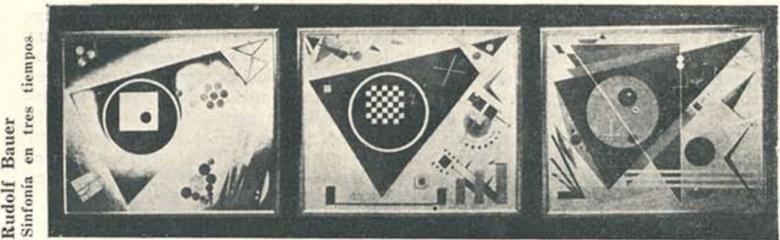


Diagrama de los colores, elaborado por Kandinsky. Con estas armonías, a simple vista comunes y semejantes a las de muchos físicos, este pintor sostiene un simbolismo místico del color no muy alejado del concepto de la edad media.

Elementos pictóricos desvirtuados por una función expresiva musical.



Rudolf Bauer
Simfonía en tres tiempos

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).