

# PERCEPTISMO

TEORICO Y POLEMICO

Buenos Aires, Agosto de 1951  
Dirección y redacción: Cangallo 1219 — \$ 1.50 el ejemplar

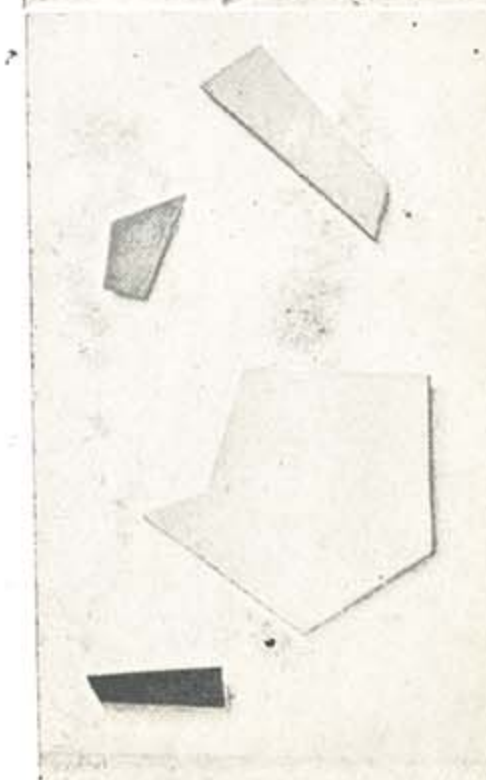
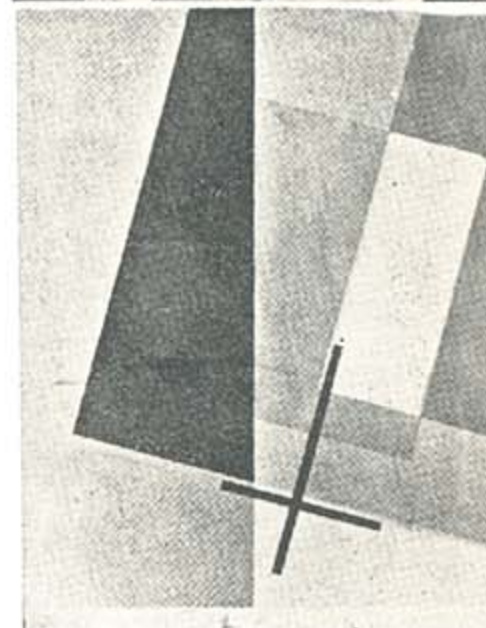
2

**Tintoretto**  
Subestimación del plano.  
Profundidad descriptiva.

**Juan Gris**  
Apariencia de figura  
en el plano.

**Moholy-Nagy**  
Representación o  
aparición del plano.

**Raúl Lozza**  
Perceptismo.  
Realidad del plano.



**La pintura como mentira.** — He aquí un tema apasionante, que muchos han conceptualizado como un hallazgo feliz en la solución de todas las disquisiciones subjetivas sobre la belleza. Pero, naturalmente, la palabra "mentira" ha sido substituida por la palabra "aparición" o "engaño". El mismo Picasso dice que "el arte no es una verdad", aunque "el pintor ha de buscar la manera de hacer creer al público que su mentira es una verdad". Con esto afirma él también su adhesión al arte como expresión y representación. Pero, aquellos que piensan como este pintor, que "el arte es una mentira que nos permite acercarnos a la verdad", se aventuran, no obstante, a proclamar que la pintura misma es una verdad, así como es. Entonces hemos de entender que la pintura representativa es una verdad dentro de un engaño, es una verdad porque es una mentira. Aunque, para mantener este concepto tendremos que hacer abstracción del objeto real que la obra represente o exprese, figuras y formas del mundo que nos rodea, signos o símbolos; del mundo visible de los objetos o del mundo interior que ese arte mantiene aún como punto de partida. Sin embargo, la verdad del arte no ha de estar aislada de la verdad del objeto del cual se nutre. Así, el arte representativo, por ser un engaño, no puede lograr la relación entre el medio y el objeto estético; no puede constituir una verdad.

**La pintura como mentira** no es, a pesar de todo, una mera frase abstracta o teórica. Tiene su raíz en lo negativo de toda la pintura representativa y contradictoria. Esto pone en evidencia cómo los "pensadores" han pretendido fundar una teoría estética exclusiva sobre la base de aquello que la historia ha ido rechazando en el arte por superfluo e inútil. Ya lo dijo Ruskin: la función del arte es el engaño. Y otros: la emoción artística consiste en el hecho aparente de ver una cosa sabiendo que no es ella. Consecuente con esto, el concepto no se queda en lo teórico; también es aplicado a la sagrada misión de la enseñanza. Ya de niños nos enseñan a mentir; y también los "genios" antiacadémicos nos hablan con soltura de "esencias dinámicas" (movimientos y ritmos del arte), de "fuerzas y resistencias" (equilibrios de masa), de "espacios tonales" y muchas otras cosas, como "valores abstractos", todo tan aparente y engañoso desde el punto de vista plástico como las clásicas figuras representadas.

Este engaño en el arte significa una plaga universal; está por sobre los estilos y las razas; en todos los pueblos y en todos los ambientes. Es tan perjudicial para el espíritu del hombre como lo son los bacilos para su organismo: el clima por sí mismo no lo amedrenta ni lo anula.

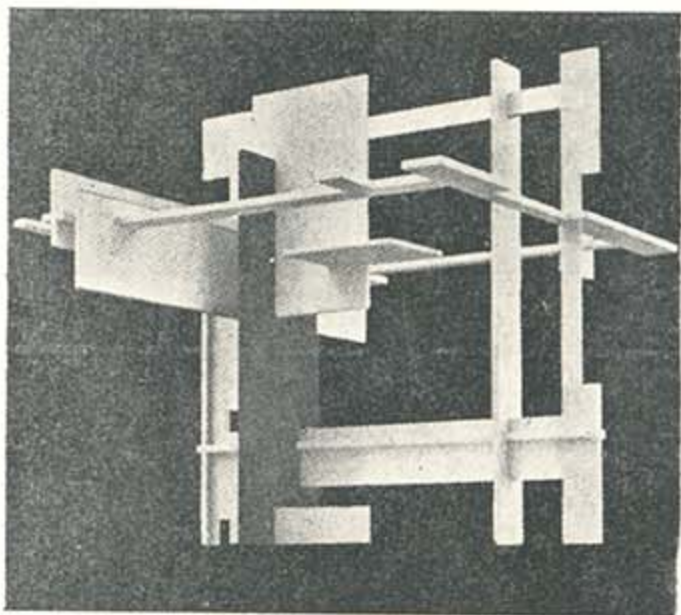
**La pintura como mentira...** ¿Qué relación íntima y profunda mantiene con el propio ser? Objetivamente, ninguna relación constante y normal. Es por eso que dicho arte es, actualmente, la más atrasada de las manifestaciones del hombre; ya que eso que ayer era una verdad, dada las circunstancias, hoy no lo es; lo que ayer era necesario o imprescindible, hoy no lo es; lo que ayer existía como fenómeno normal, hoy subsiste o perdura por imposición.

**La pintura como mentira** no está separada de la mística y de los privilegios. Por su contenido individual, expresivo e interpretativo de los fenómenos y las cosas, y por la sutileza con que oculta sus "valores" mediante la anécdota o el símbolo, continúa siendo un arte para unos pocos, esos que saben descubrir la "mirilla", muy estrecha por cierto, que el "artista descuidado" para que el espectador capaz penetre en el "mundo aparte". El idealista Croce lo expresa muy bien. De lo contrario escuchemos el clamor de toda la "elite" de los "espíritus refinados" por boca de Cansinos de Assens: "me gusta un arte que tenga muy oculto sus intenciones y cuya trama formada en el secreto con hebras muy sutiles no llegue a verse nunca".

Eso sí, **la pintura como mentira** no es obra del individuo, del pintor, sino del medio. Pero también es el medio el que pervierte al hombre, y, no obstante, la sociedad humana está colmada de seres no pervertidos...

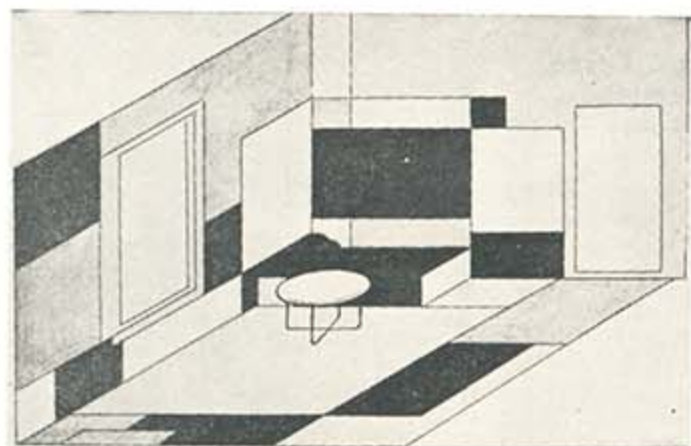
¿Qué esperan los jóvenes pintores, aquellos que están por sobre las actitudes mezquinas de los intereses creados?





**Gorin**  
Arquitectura, escultura, pintura.  
Neo-barroquismo constructivo  
donde las funciones específicas  
impiden la síntesis.

**Piet Mondrian,**  
Pintura creando espacios  
artificiales, que destruyen  
las relaciones arquitectónicas.



## un libro

Las teorías de la  
arquitectura, de Miloutine  
Borissavlievitsh.  
Ed. "El Ateneo", Bs. As.

Se sirve Borissavlievitsh de la crítica de las teorías estéticas aparecidas hasta el siglo pasado para defender y explicar su propia estética.

La arquitectura sería un arte de tiempo destinado a satisfacer el ojo.

Lo bello consistiría en las formas que exigen ser vistas mediante movimientos suaves y naturales de los músculos oculares. Bello es lo que concuerda con la naturaleza del ojo. El arquitecto debe preocuparse entonces de que las formas arquitectónicas aparezcan en esas condiciones para la vista. Lo principal sería conocer la fisiología del ojo. Más que el edificio, debe importarle cómo "aparece". La función no tiene importancia.

La estética sería una ciencia objetiva de lo subjetivo. Esa construcción de las condiciones para la visión ocular lleva a subestimar la función de un edificio y las leyes intrínsecas de sus materiales. Parece, por otro lado, postular una estética que más convendría a la pintura que a la arquitectura, que es convertida en un arte para el ojo exclusivamente.

Quizá haya que recordarle estas palabras de Wölfflin: "Se ha dicho con razón que el efecto de un aposento de bellas proporciones debe percibirse aun cuando se transite por él con los ojos vendados. El espacio como cosa física no puede ser captado más que con los órganos físicos. Este efecto especial es propio de toda arquitectura... Siempre que haya que contar, pues con perspectivas nos hallamos en terreno pictórico".

Borissavlievitsh aplica la perspectiva óptica que consiste en hacer aparecer un edificio como si sus líneas estuvieran ordenadas según las leyes de la perspectiva que exigen las cosas para ser pintadas en un plano.

La perspectiva que sirvió para representar una cosa real, sirve ahora a Borissavlievitsh para construir una cosa real, y construir con las leyes de la apariencia y no de la realidad significa borrar el mundo y reducirlo a un contenido subjetivo.

El libro tiene partes que pudieran, en otro tiempo, constituir un aporte. Pero llega tarde, como siempre. Ahora sólo se destacan sus partes retrógradas.

A. Haber

Las últimas tendencias de la plástica parecen delatar una influencia ejercida por la arquitectura sobre la pintura y la escultura. Sea o no sea este hecho una realidad, lo cierto es que los líderes de la pintura moderna investigan con gran afán los problemas de la arquitectura.

Así, para Piet Mondrian el problema base de la arquitectura es la ciudad, cuyos principios de construcción material deben regir también en el interior espiritual del hombre. A su vez el hombre ya no existiría más como ente cuyo desenvolvimiento se desgarraría entre un hogar que exige una vida íntima, aislada de la vida de los demás hogares y una vida pública realizada en común con la vida pública de los integrantes de los demás hogares. No existiría tampoco el concepto de calle como una cosa que está en la ciudad, pero que no es escenario ni condición de la vida interior del hombre. Mondrian habla de una unidad entre el hombre, la calle y la ciudad, síntesis que constituye el núcleo central del pensamiento mondriano y que nosotros llamaremos **antrópolis** por comodidad de expresión.

La **antrópolis**, ciudad del futuro, engloba todo un sistema sociológico, al cual Mondrian no aporta ninguna solución estética. Nos habla de la horizontal y la vertical que si bien son las relaciones exigidas para la construcción de edificios aparecen en una falsa relación estética con los valores sociales de la **antrópolis**.

Aunque las ideas de Mondrian no desemboquen en una solución práctica la arquitectura actual parece caminar a la realización de la **antrópolis**, que enunciada por los arquitectos y plásticos como una adaptación de la construcción a las necesidades físicas y espirituales del hombre, no es más que uno de los elementos de una nueva visión política, social y económica, que trae también como consecuencia la transformación íntima del hombre. Los ambiciosos proyectos de los arquitectos, la ciudad jardín vertical o la ciudad jardín horizontal, son respuestas arquitectónicas a los problemas suscitados por la visión de la **antrópolis**. La organización de la vida futura dispersará ciertos menesteres domésticos y funciones de cada hogar y los concentrará en "les prolongements du logis" (Le Corbusier): jardín de infantes, cantinas maternas, talleres para la juventud, comedores, lavaderos, escuelas, hospitales, piscinas, campos para deportes y edificios para las nuevas formas de vida que pudieren surgir de la nueva organización social.

Con esto desaparece también la repercusión íntima de ciertas funciones hogareñas. Ya dijo un psicólogo que la vida interior del hombre es o va a ser un mito. No nos atrevemos a afirmar tanto pero sí decimos que va a sufrir una gran transformación. Mondrian dice: La idea de "hogar, dulce hogar" debe perderse. También dice: "yo he combatido siempre lo que es individual en el hombre y he tratado de demostrar el valor de ver universalmente. Actualmente el hombre está dominado por su individualidad fugitiva en lugar de cultivar su verdadero ser que es universal. El no busca ni puede encontrar más que su propia persona. El hombre deviene el lugar donde se cultiva esta fugaz individualidad y la expresión plástica del hombre es el reflejo de esta mezquina preocupación". La **antrópolis** debe ser estéticamente la expresión plástica del hombre cuya vida interior se ha transformado y ha abandonado esta individualidad y conquistado la universalidad. La belleza de la **antrópolis** no puede depender de la función que está cumpliendo (en este sentido Mondrian es antifuncionalista) sino que debe representar esa interioridad universalista de la persona humana. Pero esta concepción plástica emanada del interior del hombre y concretada en el ángulo recto coincidiría con las exigencias prácticas. Este representar el interior del hombre por el ángulo recto no es más que una convención o alegoría. Nosotros pensamos que el símbolo podría ser también una esfera o cualquier otra figura geométrica, sin menoscabo ninguno de la integridad de la teoría. El ángulo recto, así explicado, es pura literatura que nada tiene que ver como elemento de una estética científica. Hombre, calle, ciudad, no es la única síntesis que apunta Mondrian. Arquitectura, pintura y escultura marchan a una unidad. Es así que pintura y arquitectura al converger encuentran principios estéticos comunes, que deben ser, como ya hemos explicado, la expresión de un espíritu universalista cuya representación plástica debe estar dada por los medios plásticos puros, "compuestos de tal suerte que ellos pierden su individualidad, formando por una oposición neutralizante y aniquilante una unidad inseparable". Esta oposición está dada por el cruce de la vertical por la horizontal "que expresan el movimiento de la vida madurada por un ritmo profundizado que no es otro que la palpitación del equilibrio universal". El **neoplasticismo** pictórico de Mondrian marchaba a toda carrera a esa oposición. Por otro lado los cánones de la arquitectura moderna señalaban el cubo como ideal.

La síntesis estética de arquitectura y pintura se realizaría en la fachada del edificio. Imagínese el lector un rascacielo cuyas vigas de cemento o de hierro, horizontales y verticales, forman la oposición requerida. Por otro lado, las ventanas, o paredes de vidrio serían espacios vacíos o de no-color (negro, blanco o gris para la pintura mondriana) y habría también un espacio rectangular sin ventanas, pintado con un color primario. Los cuadros de Mondrian servirían como planos para la fachada de un edificio.

Pero no olvidemos que el edificio, además de una fachada tiene un interior formado por paredes que son susceptibles de ostentar una pintura. Acá se hace más difícil concebir cuál sería la síntesis entre arquitectura y pintura. El interior solo ofrece paredes lisas; pintar sobre ellas no realizaría la síntesis entre los dos artes y además atentaría contra la expresión arquitectónica. No puede Mondrian adaptar las características de los interiores a las estructuras de su pintura. Las horizontales y verticales, que en la fachada eran realidades constituidas por las vigas, tienen ahora que ser simuladas sobre las paredes interiores mediante la representación y los espacios vacíos de las ventanas reemplazados por superficies de no-color. No hay síntesis puesto que la arquitectura no aporta nada. Al contrario; la pared-arquitectura desaparece aniquilada por la pintura que la cubre. Se desnaturaliza. Y no empleamos esta palabra por nuestra cuenta. Perteneció a Mondrian, quien tiene que recurrir a la desnaturalización para justificar la muerte de la pared material bajo su pintura: "Siendo la desnaturalización uno de los puntos esenciales del progreso humano, ella es entonces de primera importancia en el arte neo-plástico. El poder de la pintura **neoplasticista** consiste en haber demostrado plásticamente la necesidad de la desnaturalización".

"Ella ha desnaturalizado ya los elementos constructivos, ya la composición de aquéllos". Con esto también queda justificada la desnaturalización o desmaterialización de la arquitectura por la pintura. Mondrian yerra al no considerar la arquitectura como creadora de espacios y verla solamente como una composición de planos. La arquitectura no es la fachada ni tampoco las paredes interiores. Mondrian subestima la función creadora de la arquitectura en aras de su pintura.

También nosotros creemos en una síntesis plástica entre la arquitectura y la pintura, pero no en el ámbito del plano, donde la 3er. dimensión, creadora de los espacios arquitectónicos estaría ignorada, sino en el ámbito tridimensional, donde el plano es un componente real. Por eso, ya una vez afirmamos que pintar en un plano no significa anular la tercera dimensión, y sí ubicar ese plano dentro de ella.

Podríamos encontrar una justificación al error de Mondrian en el hecho que su acción como arquitecto era poca. Ya es más difícil admitirlo en un arquitecto de la talla de Le Corbusier. Le Corbusier pintor aniquila lo que hace Le Corbusier arquitecto. Sus pinturas que ni siquiera

han superado el **cubismo**, deforman el espacio pictórico. El hombre se mueve y "funciona" en el espacio creado para "algo" y no puede penetrar el espacio pictórico que no sirve para "algo" y que cumple mal su función estética porque rompe como tal la unidad del hombre al transportarlo de un espacio a otro para ubicarlo en la belleza. Para entrar en ella le es necesario salir de la realidad. No podría el hombre construir su **antrópolis** si todavía no ha fundido la belleza con la verdad.

Los enunciados de Mondrian fueron recogidos y ampliados a pesar de haber vaticinado que el advenimiento del hombre feliz sería la muerte del arte. Como punto de partida para el desarrollo ulterior al encuentro de la pintura y de la arquitectura en la fachada se presentan dos vías de evolución.

1º La fachada mondriana es sólo el cruce de dos caminos, concepto que haría nuevamente dos artes distintos de la pintura y de la arquitectura.

2º La fachada una definitivamente la pintura con la arquitectura en un solo arte, concepto que obliga a un arte a torturarse para adaptarse a las exigencias del otro.

Este último camino parece haber seguido Gorin quien dice en un manifiesto de agosto de 1949: "Los **neoplasticistas** consideran la arquitectura contemporánea como el más poderoso medio de expresión, donde la síntesis de las artes mayores puede realizarse en una real unidad constructiva, donde la vida moderna, individual y colectiva encontrará su plena expansión..." y sigue



luego hablando de un proyecto suyo donde uno "puede hacerse claramente una idea exacta de la aplicación espacial de esos principios. La síntesis arquitectura-escultura-pintura se encuentra realizada en la unidad plástica y espacial de la construcción".

En ese proyecto que encontramos reproducido junto al manifiesto Gorin cree aplicar algo que no estaba en Mondrian. Ya no se trata de la síntesis plástica realizada en un plano. Ahora habla que "los valores puramente plásticos de esta construcción participan del espacio-tiempo. Las leyes de la frontalidad son abolidas en todas las construcciones espaciales **neoplasticistas** y el equilibrio de la dualidad individual-universal se encuentra realizado en la unidad". Se trata de "una construcción monumental que puede tener 20 ó 30 metros de altura, que está destinada a ser erigida en una plaza pública de una ciudad moderna". Del arte arquitectónico carece de lo principal: la función. Sólo como escultura podría hacer valer su función estética.

De pintura, considerando que juegan las diversas caras del monumento, no solamente se puede decir que tales caras no realizan una síntesis sino que tampoco son diversas pinturas puesto que cada plano pintado con un solo color carece del juego de relaciones, esencial para la pintura.

Ahora bien; quizá interpretemos mejor a Gorin diciendo que esa síntesis no tiene nada de sus elementos componentes sino que es un arte nuevo, que no es pintura, ni arquitectura, ni escultura puesto que "el hombre desplazándose siente estéticamente todo el contenido del espacio plástico que lo impregna. La composición debe provocar un efecto sinóptico de esas tres manifestaciones creatrices".

Pero, ¿qué pasa con los tres artes plásticas? ¿Desaparecen? ¿Conviven con el resultado de su síntesis? Gorin nada dice. Pero dejando de lado estas cuestiones discutiremos un concepto de Gorin que nos parece importantísimo. "Los valores puramente plásticos de esta construcción —dice— participan del espacio-tiempo... La circulación del hombre en este espacio tiempo arquitectural da al color plástico puro una importancia capital para la arquitectura. No es más la imagen estática que ligaba al hombre a un punto determinado del espacio, como en el rol decorativo de la pintura antigua. Hoy con el empleo de esos nuevos principios plásticos de espacio-tiempo la composición arquitectural se ha vuelto cinética". ¿Qué significa para Gorin "ligar al hombre a un punto determinado del espacio"? Precisamente si la arquitectura realiza una función es ligar al hombre al lugar donde realiza algo. Si es por eso también falla la analogía de Gorin con la física einsteniana puesto que el espacio-tiempo fija un punto en el espacio.

Entendemos que Gorin quiere significar que su obra de arte tiene efectos distintos según sea el punto de vista del espectador o que el efecto es continuo y cambiante a medida que éste se desplaza. Esto implicaría toda una nueva ciencia del color y de la forma, cuyas bases recién han sido dadas por el **perceptismo**. Los colores que pierden intensidad y extensión para la vista que se aleja, entran en una nueva composición con los colores que se acercan, relación que era inversa en el punto de partida. También el juego de colores modifica para la vista las dimensiones de los planos que componen la arquitectura. No especifica ni siquiera Gorin alguna ley o principio que garantice el efecto estético de estas mutaciones y siempre nos deja sin resolver el problema de los interiores.

Hemos visto también fotos, planos y explicaciones de una obra de Max Bill, la sección suiza de la exposición trienal de Milán, que nos tienta hacer un análisis. El comentario habla de "un contraste de colores puros cuyos tonos están repartidos según ciertos puntos de vista determinados sobre los diversos elementos espaciales".

Nuestras objeciones principales son:

1º El contraste de colores puros está basado en experiencias tradicionales.

2º El juego de colores que no juega con las formas no alcanza la categoría de pintura y sólo puede ser considerado como empleo de color en la arquitectura. Entendemos que ciertas relaciones de colores exigen cierto juego de formas y viceversa. En la pintura ambos deben determinarse mutuamente. Siendo las formas arquitectónicas a una función pretender sintetizarlas con la pintura sería arrastrar los colores y desnaturalizar las posibilidades que sólo pueden alcanzar con formas pictóricas.

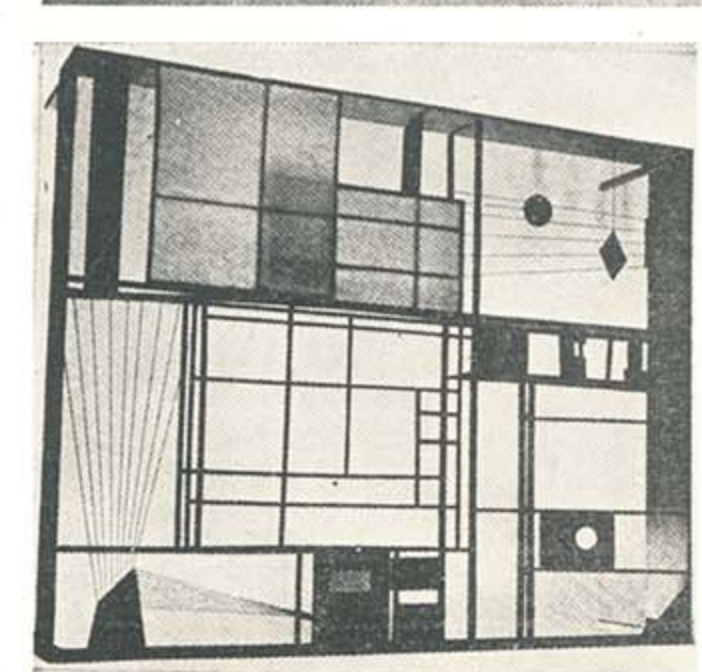
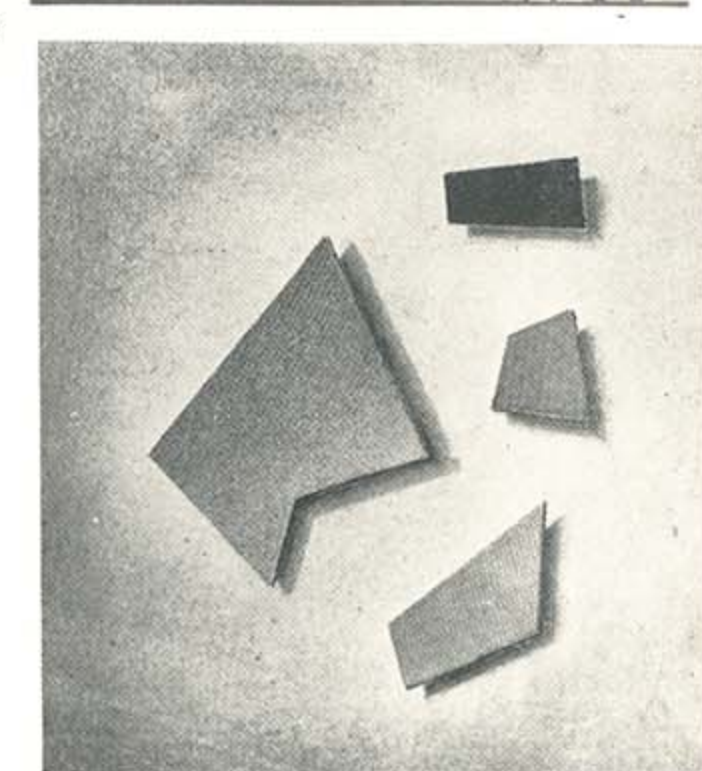
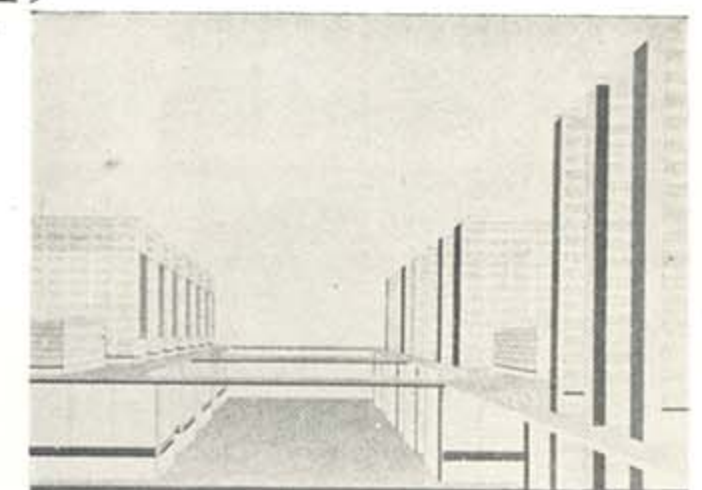
Para el **perceptismo** la arquitectura no ofrece sus formas a la pintura sino que da el plano sobre el cual se destacan las formas pictóricas. La síntesis entre la arquitectura y la pintura se realiza para el **perceptismo** considerando la pared plano como límite determinante del espacio arquitectónico que no desaparece ni es incompatible con el plano pictórico sino que le sirve de fondo. Se trata, volvemos a repetir, de ubicar un plano en un volumen.

1  
**Le Corbusier**  
El pintor Le Corbusier destruye el muro de Le Corbusier arquitecto.

2  
**Del Marle**  
Color espacial aplicado a la estructura arquitectónica. Esto es ajeno al problema pictórico.

3  
**Raúl Lozza**  
Pintura perceptiva N° 167, año 1949 estructura plana funcional sobre muro real y espacio arquitectónico.

4  
**Tajiri**  
Estructuras similares a estas se han utilizado en edificios, creando un desacuerdo entre el espacio arquitectónico y su forma exterior plástica.





# A L G O M A S

En todo el período histórico de la pintura representativa, el concepto de su **esencia** no ha variado mayormente. Recordemos que para Aristóteles esta **esencia** es la imitación, mientras que para los últimos sostenedores del arte figurativo está dada por el **contenido** (Max Raphael). Podemos señalar igualmente que algunos científicos sostienen una **esencia** de la pintura basada en la técnica; pero tanto esto como lo de imitación y de **contenido**, están relacionados directamente a un solo principio metafísico del arte, el de la representación.

Nuestra concepción estética es el resultado de una investigación orientada de acuerdo a un método, que ha permitido definir sobre la misma práctica la **esencia** de la pintura. Por eso estos resultados se distinguen de aquellos resultados obtenidos en las doctrinas del **cientificismo idealista** o del **positivismo**, especialmente en el hecho de que nos hemos orientado en base a una dialéctica del desarrollo histórico del arte, para hallar una realidad en relación a otras realidades; en que no nos hemos preocupado en imponer una **esencia** abstracta y aislada, sino en hallar una verdad, considerando el arte como factor condicionado y también **activo** en el desarrollo social del hombre y su medio. Así, nos ha guiado un imperativo, el de ser objetivos tanto en la práctica creadora como en la fundamentación de la doctrina.

¿Por qué, entonces, no extraer una **esencia** de la pintura de las mismas leyes de este desarrollo? Ella no es la pura idealidad basada en la representación y el mito, ni está constituida abstractamente por líneas y colores, modelado y otras salsas denominadas como "elementos perpetuos o constantes", sino que está constituida por aquello delimitado sólo a través de la superación de sus contradicciones (1): el **plano**, la gran síntesis de **forma** y **color**.

Las formas artísticas, las desprovistas de todo resabio representativo, subjetivo o simbólico, no pudieron ser conquistadas hasta el advenimiento del **perceptismo**. Sin embargo, esta realidad esencial de la pintura está latente en toda la obra del pasado; es el punto neurálgico, tanto para las tendencias progresistas que se aproximaron, como para los conservadores que pretendieron alejarse de ella (2). Y las luchas que, por influencia exterior, se operan dentro de los límites del arte, entre elementos positivos y negativos, entre lo físico y lo metafísico de la pintura, entre su materialidad y su contenido como apariencia e idealidad, esta lucha es, en suma, encausada por una natural reacción del hombre contra ciertas fuerzas que entorpecen su práctica creadora.

Las más acabadas teorías de las formas del arte como influencia del medio corresponden al **positivismo** y a algunos filósofos mecanicistas, cuyos buenos propósitos no lograron el resultado esperado cuando se debió considerar de qué manera se proyectan en la pintura los estímulos sociales. Las relaciones entre el desarrollo del arte y el desarrollo social no han sido dilucidadas en forma precisa por ninguna de esas estéticas idealistas y deterministas.

Nosotros, hoy, hemos buscado lo esencial rechazando lo superfluo y lo inútil en el arte. Tampoco ha sido nuestro propósito pretender que alguna de las tendencias existentes de la estética se adaptara a las demandas teóricas del **perceptismo**. Ninguna de todas ellas se ha planteado la posibilidad de práctica de una pintura que no sea apariencia o engaño.

Las estéticas no han hecho, literalmente, más que buscar un objeto donde colocar un pensamiento. Han investigado sobre la base de que aquello que constituye belleza es un algo ajeno a la materia artística. Y los llamados científicos, o la doctrina sensualista de la belleza, o el **machismo** en el arte, no han logrado una relación entre el concepto objetivo de la forma y un **contenido** netamente subjetivo como significado de la belleza. Otorgando un carácter subjetivo al "valor" artístico y llevando esta clásica dualidad a los extremos de la pintura abstracto-geométrica, niegan para el arte propiamente dicho toda cualidad y categoría material.

Los métodos basados en la fisiología pura de la percepción, aparentemente objetivos, están destinados a sostener una estética netamente subjetiva.

El carácter científico disimula en este caso una trampa idealista. Es un método que, al pretender investigar un fenómeno artístico sin aislar del mismo al hombre, está aislando el hombre fisiológico del hombre social, y el arte de la historia.

Para el **perceptismo**, lo objetivo en la pintura es algo más que el objeto "en sí" (3). En los problemas de la **nueva visión** no juega el simple mecanismo aislado. También el "entendimiento" es parte activa en la percepción. Para esto ¿en qué medida nos ha interesado la influencia del medio y la constante experiencia cotidiana en el campo de la percepción visual? Ni hemos subestimado ni anulado esos fenómenos. Los reconocemos como factor determinante, porque los problemas de la visión no son tratados por el **perceptismo** en forma especulativa. Les otorga la misma categoría que al espacio volumétrico, frente a la concepción plana del objeto artístico.

No "imitar" los resultados de la percepción cotidiana de espacio, color y forma, las asociaciones e ilusiones ópticas, sino reconocerlos como factor que condiciona esta otra realidad, la bidimensional, es uno de nuestros postulados. Los medios matemáticos sólo serán un recurso para ajustar la práctica creadora a esta concepción.

La técnica de la pintura se ha desarrollado de acuerdo a la anulación paulatina de las formas y del **contenido** representativo, impulsando el arte a la conquista de esas nuevas manifestaciones que demanda el concepto actual de la **realidad objetiva**. Buscando soluciones a los últimos problemas plásticos contradictorios, hemos conquistado la forma plana. Si comprendemos el pasado, vemos que esta ley del plano ha sido la que ha ordenado interiormente, como objetividad primera e indiscutible del muro, la frontalidad de las figuras egipcias, y los ritmos espaciales en la obra, por ej., del **Giotto**. Ella es igualmente fuerza contradictoria en esas salientes y profundidades de los espacios figurados que caracteriza al período **barroco**. Y siempre este problema para el pintor de antaño y precursores actuales del **perceptismo**: el lienzo como realidad plana y los espacios figurados impuestos por un precario dominio de la naturaleza (4) por parte del hombre, cuyo resultado será la técnica de representación y el reducido campo de creación e invención. Es así como pintores de la talla de **Cézanne** y algunos cubistas constructivos, fueron los primeros que decididamente y dentro de sus nuevas posibilidades, se lanzaron a la conquista de la pintura plana.

Sin embargo, es de señalar que si bien nuestros fundamentos están determinados por el mismo devenir histórico del arte, nada hemos logrado extraer de la historia de las estéticas en sí mismas. Ellas han fracasado en su empeño de elaborar un método de juicio, debido al error inicial de actuar sobre la base de un concepto abstracto y "a priori" de los elementos visuales. Por esa misma causa no es posible elaborar una doctrina del arte en base a la historia de los juicios estéticos. Tampoco podemos aceptar un dualismo entre un método de juicio y un método de creación.

Nunca ha sido la práctica misma la que ha llegado a fundamentar en la pintura representativa y expresiva una teoría estética objetiva, ni ésta jamás se ha nutrido en las enseñanzas aportadas por el desarrollo progresivo del arte hacia un grado superior de realidades. Para la filosofía, una cosa es la especulación del "por qué" del arte, en que trata de dilucidar supuestos enmiendas sobre la belleza, "a posteriori" de la práctica creadora, y otra cosa será una estética fundamentada en la práctica misma, como doctrina que se nutre y nutre la propia invención artística. Hemos considerado absurda la existencia de una estética especulativa, aunque se vea justificada por una pintura que falsea en la práctica su propia materialidad.

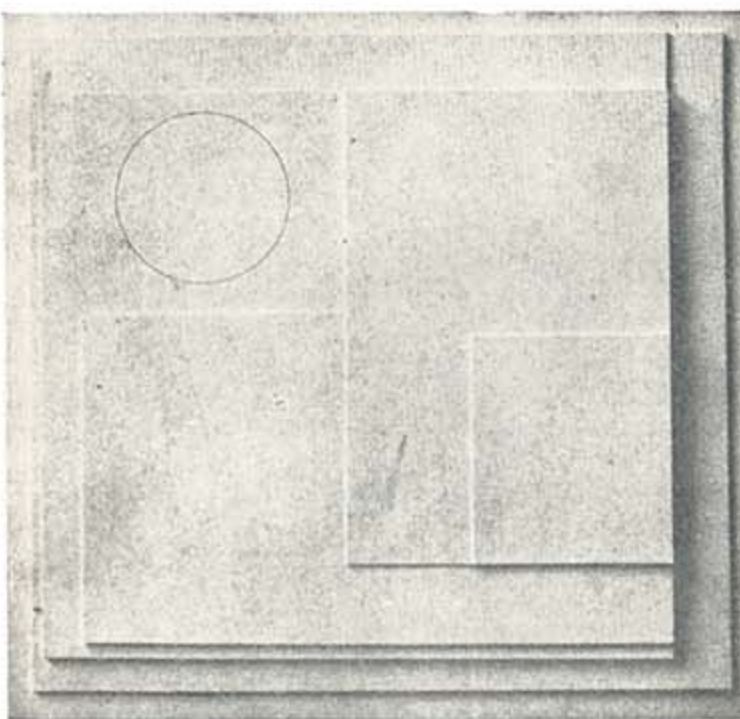
(1) Las notas en la pág. 6.



**Paul Klee**  
El signo plástico como lenguaje literario.



**Vasily Kandinsky**  
Medios pictóricos utilizados para expresar estados anímicos musicales.



**Ben Nicholson**  
Intento de materializar el plano substituyendo el color por el relieve.

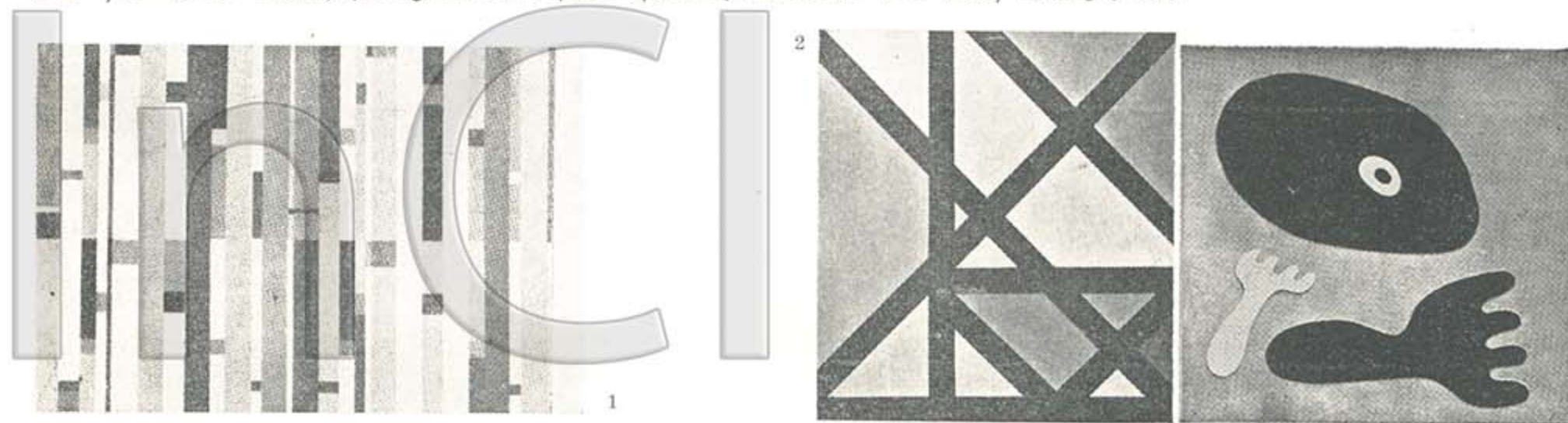
## SOBRE FUNDAMENTOS DEL PERCEPTISMO

Para sostener todo ese mundo espiritual en bancarota, mucho se ha hablado del arte representativo como factor que nos acerca a los objetos y fenómenos del mundo exterior. En numerosas oportunidades hemos señalado la medida en que dicha pintura nos ha sido impuesta como un medio de conocimiento. Pero, para nosotros, este conocimiento basado en la representación del mundo y sus fenómenos, es un conocer a la manera de lo que sería una "ciencia reducida a simples apariencias". Es verdad que con un arte objetivo integral basado en la no representación podría existir igualmente una estética especulativa; pero ésta cada vez se alejaría más de los hechos, así como la filosofía metafísica se aísla también de los resultados de la investigación científica.

La pintura llamada **abstracta**, **concreta** o **no-objetiva** lleva igualmente implícita, aunque en un grado más elevado de su desarrollo, las contradicciones propias del arte figurativo. Ella aún guarda una profunda relación con el concepto de "aparición"; en su aspecto general, permanece dentro de los límites del pensamiento idealista, pues no se ha operado en ella el salto hacia la **realidad concreta**, y, aunque a simple vista no lo demuestre, conserva aún en la naturaleza exterior su "punto de partida". Así, lo que distancia fundamentalmente al **perceptismo** de toda la pintura anterior es el grado de objetividad alcanzado con la **síntesis plana** sobre la base de su propia naturaleza (5). Unicamente orientándonos en esta ley natural que ella impone hemos vencido los inconvenientes con que tropieza el **arte abstracto**: dualismos entre **aparición** y **realidad** o entre **contenido** y **forma**, justificados por los consiguientes y lógicos resabios de estructuras antropométricas o deformaciones antropomorfas, permitidas por la falta de una estructura acorde con las exigencias de la **nueva visión**. Y desde el punto de vista del "cuadro" como "mundo aparte" podremos hacer extensivo el concepto de "figura y fondo" a toda la pintura anterior a la perceptista. Los posteriores desarrollos de la invención en la pintura demandarán la asimilación de nuestra doctrina, y nuestro método deberá ser tenido en cuenta para el progreso de todas las demás artes (6).

Esos resabios que aun conserva la pintura, aunque sea en su grado mínimo, nos permite involucrar en una sola etapa que llamamos **primitiva**, a todo el arte, hasta el **perceptismo**. En el transcurso de ella el pintor siempre ha buscado lo expresivo, recurriendo tanto a la naturaleza como a las matemáticas y a las geometrías, para otorgar con esas formas categoría visual a un pensamiento o a una idea. El novísimo **arte abstracto** y constructivo es posible de crítica en ese mismo aspecto, ya que no ha logrado librarse de aquello que se ha dado en llamar "el arte como forma sensible de la idea" (Hegel). Lo que constituye su "valor" y su **esencia** no emana de su propia materialidad, sino que están constituidos por un pensamiento "a priori" de su práctica, por un nuevo concepto del **espacio-tiempo** aplicado literalmente; contiene una apariencia; es una pintura de **contenido**.

El **neo-plasticismo** (Mondrian), relaciona el color al **no-color**, el **prisma rectangular** denominado "materia" y el "fondo" neutro, que significa un espacio aparente, inmaterial (8). Pero, en una u otro



aspecto, casi toda la escuela **abstracto-concreta** (M. Nagy, Vantongerloo, Max Bill, Ben Nicholson, Malevitch y sus correspondientes continuadores e imitadores) mantienen el problema en las mismas condiciones de solución. Menos consideración merece el llamado **planismo** pictórico de ciertas escuelas **abstractas** metafísicas, basado en la equivalencia cromática del "tono", degradaciones proporcionales de cada color, que mantiene, no obstante, los "valores" académicos y solo expresan, en ocasiones felices, una sensibilidad determinante, o un problema individual. Este planismo no logra evitar, ni se lo propone, la **profundidad espacial**; la destrucción del mismo plano que constituye el lema que los caracteriza. Evidentemente, también es una pintura de **contenido**.

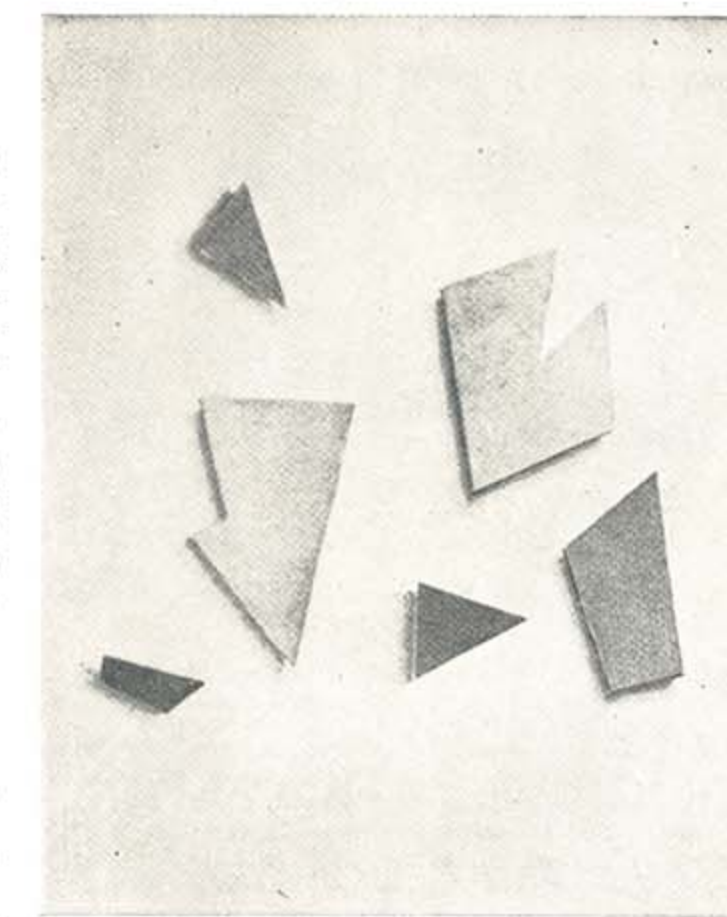
El **perceptismo** no se ha interesado en rechazar directamente un contenido en el arte, pues esto equivaldría a aceptar una forma sin **contenido**, recurrir a un planteamiento equivocado. Pasar de un extremo a otro no es precisamente resolver el problema de la pintura en la forma **cuantitativa** que nos hemos propuesto. Por eso decimos que hemos superado el **dualismo** con una **síntesis**, que hemos anulado el concepto de "forma y contenido" mediante una transformación total (9).

¿Cómo pretender anular esas contradicciones de la pintura, sin transformarlo todo? ¿Ha sido acaso la geometría o la matemática un recurso, un medio, de transformación? De continuar aferrados al concepto platónico de la belleza o de la estructura nos hubiera sido imposible superar la apariencia. Sobre el particular dice **Max Bill**, entusiasta sostenedor de las nuevas geometrías como elemento de la pintura: "De ellas, como de los principios matemáticos de que provienen, dimana un cautivante sentido estético. Estos casos extremos en que la matemática se manifiesta plásticamente, o aparece como **color** y **forma sobre un plano**, significa, en la búsqueda de nuevas formas de expresión lo que en su época el descubrimiento de las **esculturas negras para los cubistas**" (10). Esto es precisamente lo que hemos querido evitar, llegando a la conclusión de que tanto las matemáticas como las geometrías no constituyen base alguna para superar el engaño en la pintura. Ellas solo expresan posibilidades.

Nuestro objetivo estético estuvo orientado por el propósito de relacionar el arte al hombre; relación directa entre el objeto físico, real, y el desarrollo emocional, sensible, del espectador. Las geometrías y las matemáticas consideradas como elementos, otorgan a las formas plásticas un margen de apariencia, representación e idealidad suficiente como para destruir este funcionalismo, ya que la obra ha de estar concebida dentro de los límites objetivos de las relaciones normales entre "el ser y el ser visto" (Haber).

No nos hemos interesado por nada extraño a esta relación y a esta conclusión. La **función** es el lazo de unión entre objeto y sujeto. Es también lo social, lo universal y lo humano de todo arte.

Lo funcional justifica, sin mayor esfuerzo, toda la transformación de la pintura hacia las nuevas formas. Tomemos como ejemplo la arquitectura como arte. Es allí la **función** la orientadora hacia una **esencia** no imitativa, a pesar de que en épocas pasadas aquello que constituyó la parte artística de la arquitectura haya sido estilizaciones de la naturaleza. Hay ejemplos curiosos en varios libros



**Raúl Lozza**  
Pintura perceptista N° 171.  
Estructura funcional plana.

1  
**Lohse**  
Continuación del neoplasticismo, asentando la obstrucción del plano.

2  
**Max Bill**  
Detalle de una composición simétrica con espacios sugeridos.

3  
**J. Arp**  
Materialización de signos anímicos.



## ALGO MAS SOBRE LOS FUNDAMENTOS DEL PERCEPTISMO

### Notas

(1) Estas contradicciones han hecho decir a Hausenstein que “el colorido y la pintura son dos cosas distintas”. “El color es un hecho estático y, a lo más, símbolo de sentimientos”.

(2) Leonhard Adam sostiene en su libro “Arte primitivo” que “la religión y el conservadorismo son responsables de la preponderancia de las copias entre las creaciones nuevas”.

(3) En el fondo, este objeto “en sí” no es en el arte más que un ente subjetivo que se adapta tanto al sistema fisiológico como psicológico de la estética. El método experimental psicológico de Fechner trata igualmente de descubrir un “valor en sí” del objeto estético de acuerdo a una medida matemática.

(4) Este problema ha hecho decir a Lipps que sólo es pintura “ese arte que reproduce el espacio en las superficies”.

(5) Piet Mondrian pensó que una realidad artística podría ser lograda únicamente por la forma y el color. Pero al plantearse justamente el problema de lo estático equilibrado sobre la base de los contrastes “dinámicos” tuvo que recurrir a lo expresivo y reconocer lo aparente. Al no solucionar de raíz en el terreno de la realidad esa cuestión “dinámica”, nada pudo tampoco contra los espacios aparentes.

(6) El *perceptismo* se ha orientado hacia una esencia objetiva del arte, encarando los problemas no desde el punto de vista general, sino particular de cada arte. La esencia de la pintura, la de la arquitectura o la música, por ejemplo, no puede ser la misma. Sólo la función universaliza todas las artes desde el punto de vista social.

Por eso hemos evitado todo mecanicismo, aplicando dialécticamente el método de investigación del desarrollo de las artes, cuyos resultados en poesía, literatura, teatro y música, serán dados a conocer en próximas publicaciones nuestras.

(7) La cuarta y la quinta dimensión contenidas en el arte concreto de la actualidad revive sin mayores variantes ese concepto subjetivo de la estética.

(8) Ha escrito Mondrian: “Los medios plásticos deben ser el plano o el prisma rectangular en colores primarios (rojo, azul, amarillo) y en no-color (blanco, negro o gris). En la arquitectura el espacio vacío se toma para el no-color; la materia puede contarse para el color”.

(9) Croce ha pretendido solucionar ese problema con una pura teoría, desde el punto de vista idealista. Opina que “contenido y forma deben distinguirse perfectamente en el arte, pero no pueden calificarse separadamente como artísticos, precisamente por ser artística solamente su relación, es decir, su unidad entendida no como unidad abstracta y muerta, sino como la concreta y viva de la síntesis “a priori”.

(10) Max Bill, “*El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo*”. De la Revista “Ver y Estimar”. (Lo subrayado es nuestro).

(11) “La arquitectura es, en este sentido, superior a todas las otras artes; es el arte creador por excelencia y no un arte de imitación como son los otros”. “La arquitectura es una realidad y no una apariencia”. Borissavlevitch, “*Las teorías de la arquitectura*”. Ed. Ateneo. (Este autor no logra extraer de este fenómeno conclusiones claras).

(12) La dialéctica de mi pintura *perceptiva* no puede ser considerada en un aspecto parcial —una dialéctica para los fenómenos “internos” del arte, y otra para su relación con el mundo exterior—, donde una forma o un color se influyen entre sí. Aquí, todos los planos que constituyen las partes del objeto, y el medio mismo se influyen mutuamente; todo fluye sobre todo. La estructura funcional ha quebrado las barreras que mantenían al arte en un “mundo aparte”.

(13) Hegel lo considera material y sólo lo acepta en la medida que acepta la realidad material, pero su espíritu será eso que de él emanará como luz y sombra. La luz sí es un elemento de la pintura un medio de belleza. También para Winckelmann el color entorpece la apreciación de la belleza en el arte. Y sabemos cómo lo ha despreciado Severini, considerándolo agente material y disolvente.

(14) Baudelaire se refiere a una unidad de forma y color en la naturaleza, pero para él ese concepto de forma no es lo específicamente visual. Dice que “las afinidades químicas son la razón por la cual la naturaleza no puede cometer faltas en el ordenamiento de sus tonos; pues para ella, forma y color son una misma cosa”.

(15) Aquí se cae en el error de considerar a la pintura solamente como color, o por lo menos adoptar sólo parte de ella, subestimando su propia estructura. Al margen de lo que es propiamente arte plástico, la arquitectura siempre se ha valido del color, y estas últimas experiencias significan únicamente una aplicación, más científica y más adaptadas, de las posibilidades del color a la vivienda del hombre.

sobre arquitectura, considerando a ésta como arte superior desde el punto de vista creador, pues ella no representa, sino que “presenta, crea” (11). Pero muy poco se ha dicho sobre las leyes esenciales que hacen de la arquitectura un arte no imitativo, y menos aun para tratar de investigar sobre esas bases la **esencia** no representativa de la pintura. Sus relaciones funcionales no pudieron ser descubiertas por aquellos idealistas absolutos, ni por aquellos que aplicaron una dialéctica mecánica para justificar un **contenido en el arte** (12).

¿Cómo ha sido lograda por el **perceptismo** esta **síntesis** que determina el **plano funcional**?

Emancipar el color, como representación, de su contenido expresivo y animico, no ha sido tarea aislada o ajena a los demás problemas de la pintura. Por eso hemos fundado una teoría del color que ya puede ser considerada como estética, basada en un “valor” visual **relativo**. Esto ha demandado la necesidad de ajustar el color a la forma, a su variación o a su carácter, fundando para el mismo una medida de especificación **extensiva y compleja**. Con esto hemos superado por primera vez los métodos clásicos o intuitivos de estructura del arte.

El color emancipado es el color **funcional**, y no un elemento deshumanizado.

Los intentos de relacionar un color a una forma datan de tiempo atrás. Leonardo insinúa esta necesidad, pero nada puede hacer por ella. Luego de toda una trayectoria de altibajos en la consideración práctica de los medios cromáticos, donde se ha llegado incluso a despreciarlo (13), los pintores constructivos **abstractos** se enfrentan resueltamente con este problema. Las relaciones propuestas por ellos, sin embargo, tienen ya como base la aceptación de una apariencia en las formas. La “posición” de los planos basada en la “ley del peso”, el tamaño o el “dinamismo” fueron las soluciones epidérmicas postuladas por la mayoría de los nuevos pintores no representativos. Cuando **Kandinsky** señala un principio **cuantitativo** del color, afirmando que  $1 = 2$  es lo más adecuado para el “valor” cromático, otorga al color una **cuantidad X** aislada y “a priori”, y a la forma un carácter **cuantitativo** basado en las dimensiones. Aunque este pintor ha dicho que ni el color ni la forma se pueden medir “hasta en sus menores detalles”, se plantea un problema **cuantitativo** por una disminución **cuantitativa** basada en un campo extenso y abstracto. Esto pone de manifiesto que para él un color tiene **potencia expresiva**. Su pintura es expresionista, y mediante su sistema no es posible alcanzar el objetivo plano.

**Moholy-Nagy**, en “La nueva visión”, nos dice que el color “es trasladado a una forma, la cual debe ser absorbida por el espectador”. Otorga un “espacio potencial” al color; pero esa potencia cromática visual no ha podido ser estructurada por ninguna de las escuelas o tendencias de la pintura. Las relaciones que propusieron todas las nuevas doctrinas del arte para los colores y las formas continuaron siendo aquellas utilizadas por los pintores del pasado. Cuando se ha querido abandonar las leyes estrictas y formales de las estructuras clásicas, ha sido en demanda de un propósito netamente expresivo y subjetivo.

La relación entre color y forma está comprendida en los límites de la creación y no de la imitación; es la última gran conquista del poder inventivo del hombre en la práctica del arte.

En la naturaleza visible y en la materia misma del universo, esta relación de color y forma obedece a leyes ajenas a la de una estructura estética para ser vista. La única ley que podemos extraer de la naturaleza se reduce a una palabra, que es la fundamental para nosotros: la **unidad** (14). Esta relación de **unidad** entre color y forma no existe tampoco en el mundo que nos rodea, de los objetos creados por el hombre. En todos estos objetos de utilidad cotidiana el predominio de la forma es absoluto. Un automóvil, una casa, un utensilio cualquiera, pueden acusar formas diversas adaptadas a su función respectiva, pero al margen del color. Así, observamos que un complemento mobiliario es de un color dado de acuerdo a una buscada armonía con el medio ambiente, pero jamás en relación a su forma, ya que ésta obedece a otras funciones. En estas cosas, el color obedece a factores o bien impuestos por el material, por el gusto, o psicológicos y simbólicos. Lo mismo ocurre con la aplicación del color a la arquitectura ambiente, orientado por el deseo de fusionar la pintura a esta última como un problema de **espacio-tiempo** en las sensaciones cromáticas (**Max Bill**), lo cual es en la práctica la continuación del concepto abstracto del color y sus rudimentarias y primitivas relaciones (15).

El hecho de que con el **perceptismo** se haya logrado medir el grado de sensación de un color en una forma, asestando un golpe de muerte al **intuicionismo lírico y romántico**, ha probado que, aun en el campo científico, no será posible elaborar una colorimetría justa sin tener en cuenta la forma plana. El enfoque experimental ha creado constantemente nuevas condiciones que entorpecen los resultados de la ciencia mecanicista. Es por eso que el congreso de la luz realizado en 1937 tuvo que aceptar un sistema colorimétrico bastante convencional, y este mismo problema hace actualmente decir a muchos investigadores, de la inseguridad de que el espacio de los colores sea medido (**Ives Le Grand**). Es que el medio circundante en el estudio de las sensaciones cromáticas, por parte de las ciencias físicas y psicológicas, ha tenido la base de **claridad fija o igual, objetos aislados iguales y fondos rigurosamente negros**. Los resultados abstractos de una investigación encarrada con ese criterio no puede ser aceptada por una pintura que busca su realidad en el plano.

La relación entre intensidad luminosa y **cuantidad** colorida no es independiente de un problema de extensión o **forma plana**. Como color y luz son una sola cosa, hemos superado esos planteamientos que otorgan a ambos valores independientes, evitando utilizar los medios cromáticos como representación luminosa.

Hay formas que “se ven más” que otras. Para especificar cuándo la acumulación o **cantidad** de color se transforma en sensación colorida, no podremos de ninguna manera aislar el rayo luminoso en una experiencia de laboratorio. La **cuantidad** sensorial colorida, el problema de la visión, se merece la misma consideración otorgada al conocimiento del objeto: una relación ajustada entre **cómo lo vemos y cómo es en sí**. Por eso en una oportunidad hemos dicho que la “analogía” en las leyes visuales del color carecen de todo fundamento por ser principio de una doctrina que considera al mundo colorido como sensaciones aisladas de la forma.

Como la relación entre intensidad y sensación no se produce totalmente sino en una etapa **cuantitativa y compleja**, pues percibimos un fenómeno inverso del color, se ha sembrado una confusión al margen va de la ciencia, cuyo resultado fué el de otorgar mayor o menor luminosidad a ciertos colores aislados. Sin embargo, desde el momento que la sensación crece con más pausa que el excitante y nos impide crear una ley que condicione estas sensaciones al margen de las medidas de intensidad, tendremos que orientarnos, no hacia una ley psico-física de sensación diferencial, sino hacia una colorimetría específica **espacial**, del color en el espacio, y una ley del proceso **cuantitativo** visual. Para esto, ha sido indispensable la consideración activa del medio.

El plano, que para la física más avanzada es un continuo bidimensional, se transforma dialécticamente para el **perceptismo**, por sus límites y el medio que condicionan su carácter —forma y color— en campo para la creación y la invención. Por eso la intensidad exacta entre dos colores distintos (equilibrio de “tono”), controlada por el fotómetro, no demandará en nuestro caso dos formas exactas; pues es la diferencia de tinte, su **cuantidad** colorida, y no el poder intensivo —luz y sombra o saturación— la que demanda una determinada estructura plana.

La propiedad de la doctrina artística **perceptista** es la de haber superado estas contradicciones, y haber indicado como **esencia** de la pintura las propiedades del plano, la unidad **cuantitativa** del color y forma. El hombre actúa sobre elementos materiales plásticos, y el resultado no es el fruto de una práctica que desvirtúa esa materialidad, sino su **síntesis** creadora inventiva. Ese proceso desarrollado de lo simple a lo complejo fundamenta la propia **esencia** de la pintura, como objeto funcional inventado **por el hombre y para el hombre**.

# Humanismo - Perceptismo

Para el *perceptismo*, humanismo, racionalismo, universalismo y realismo, emanan de su esencia intrínseca y de su finalidad funcional. Esta función estética es el resultado de nuevas formas de relaciones entre el *subjetivo* —el ser social y el *objeto*— exterioridad real.

Estos dos aspectos constituyen para el *perceptismo* una sola verdad; convergen hacia un solo objetivo: hacer del arte un factor activo y dinámico en el desarrollo de la evolución histórica en las formas de *ver y conocer*. El arte tiene que ser un modo de relación entre el hombre y el mundo, pero este modo de relacionarse tiene que establecerse sobre una base distinta de la que existía en la especulación idealista de la plástica. Debe operar una acción liberadora de la conciencia humana, de manera que lo que aun exista de contradictorio en el hombre esté dado entre lo *conocido* y lo *desconocido* y no entre el *fenómeno* y la *cosa en sí*.

En el *perceptismo* queda superada esta dualidad, y la conciencia es transformada en un instrumento de poder que facilita apoderarse de nuevas parcelas de la realidad y construir objetos que sirvan para impulsar y desarrollar su propia naturaleza ejerciendo un dominio práctico y real sobre el mundo circundante. El nuevo humanismo en el arte está determinado por la exaltación de esta capacidad inventiva y creadora y solamente por esta actividad real y práctica cobra validez universal el objeto estético y se torna necesario para el hombre. El arte deviene social y colectivo a medida que sus elementos esenciales —su *estructura*— se concreta materializándose por intermedio del *plano-color* sobre un muro arquitectura. La pintura va realizando su propia revolución en una sociedad que revoluciona y cambia sus modos de convivencia, creando un orden equivalente en el campo del arte. Dos técnicas que se van complementando y sintetizando en una dimensión colectiva y universalista; la producción económica y la actividad estética. No existe *gratuidad* allí donde la razón se convierte en intérprete de estas necesidades sociales y se eleva por encima de la subjetividad individual, afirmando su índole y su grado de conexión con la responsabilidad histórica y con su tiempo. Muchos sostienen el equívoco de que la pintura es la forma de lo vivo, donde muere todo otro contenido *temporal y aleatorio*.

Este concepto idealista que elude responsabilidades de orden social es sustentado por la mayoría de los estéticos y pintores en cuanto tratan de definir la naturaleza del arte con respecto a las demás actividades. Es muy sutil este nexo que guarda el arte con la vida, pero es suficientemente patente para ver en ello un humanismo pasivo y negativo, una actitud complaciente con todo lo sentimental y caduco, un formalismo huero.

La pintura no puede ser un sucedáneo de hechos vividos, sino que *debe vivir con los sucesos*, colaborando con la obra progresista que empuja a la humanidad adelante. Debe de afirmar ese sentido de progreso que se pone de manifiesto desde su origen y que los idealistas niegan como continuidad histórico-dialéctica.

El *perceptismo* rechaza el mundo de los sueños y de lo vago que es el desideratum de los vacilantes que no combaten ni crean.

No tiene miedo a la realidad objetiva, sino que la afirma al reaccionar sobre ella para transformarla y adaptarla a nuestros fines y necesidades. Es optimista porque cree en la capacidad de un conocimiento cada vez mayor y cierto del mundo. Los espíritus rezagados que niegan este papel revolucionario y cognoscitivo al arte, pueden suscribir unánimemente el juicio de un escritor que es la antítesis de nuestra concepción humanista, que dice: “El signo de nuestro poder es no descubrirnos. El que ha descifrado su misterio ya no tiene que resolver el drama proyectándolo en su obra con esa fuerza heroica que embriaga al espectador. Para una humanidad conciente de su destino, el mundo espiritual se helaría en la muerte” (1). Así se expresan los ideólogos de hoy, filisteos y restauradores del oscurantismo y de la ignorancia en materia estética y crítica, en tanto que los líderes de la humanidad se convierten en nuevos prometeos que luchan por la emancipación y por el esclarecimiento de todos los problemas que someten al hombre a la esclavitud y al fatalismo ciego.

Así las causas que impulsan a la acción son frenadas y se convierten en el arte en una renuncia *contemplativa*.

El hombre es negado en su realidad y poder y *transpuesto* a un *mundo ideal* de cualidades espirituales, y seccionado de la vida cotidiana para sentirse *otro*, un ser extraño a sí mismo. En el arte representativo el espectador experimenta un estado emocional y psicológico de evasión del mundo real. Pero hay que aclarar que no solamente el arte es idealista por sus *contenidos*, sino que el *contenido* idealista es el factor que lleva a una concepción idealista de su técnica, y esta técnica perdura en la plástica de *contenido* aparentemente realista.

El idealismo del proceso creador, por el cual se plasma un mundo aparente e ilusorio, para expresar un sentimiento, configura un arte cuya técnica en vez de servir a la invención, valiéndose de los elementos pictóricos materiales, los somete a un ejercicio mecánico de *reproducción* negando su realidad para la visión.

La identidad entre el *parecer* y el *ser*, se va resolviendo en la pintura al cobrar vigencia el proceso de estructuración del objeto estético en la dimensión real.

Dijo **Lipps** que “cuanto menos representación posee la obra de arte más se anexa al mundo real”. El humanismo del *contenido* realista no ha podido eliminar el carácter irracional entre el mundo y el hombre; todavía lo encadena subjetivamente. ¿Cómo se produce la génesis de esta técnica mágica y fetichista? ¿Procede del ojo humano en la forma de ver y conocer o de un instinto de imitación? Es una experiencia más compleja y profunda de carácter social. El ojo **fisiológico** no puede condicionar una estructura y un arte ni una técnica específicamente estética. Entre la sensibilidad plástica del hombre y el mundo del *contenido* representativo actúa en el arte un factor de naturaleza distinta al meramente mecánico y fisiológico.

Todo el idealismo ha tergiversado la causalidad de estas motivaciones, y también el empirismo subjetivo ha reducido a un esquema puramente mecánico estas explicaciones pseudo-científicas.

El hecho que exista y se sostenga en la actualidad la pintura representativa no expresa su validez ni su necesidad, sino que significa la aceptación de una forma de arte sancionada por una crítica que ha eludido —por prejuicio demasiado arraigado en la mente humana— la importancia condicionante de los elementos esenciales de la pintura. Para esta crítica, el único desideratum del arte es la representación colectiva o individual. El proceso dialéctico de negación entre la realidad representada, *proyectada*, y la verdad plástica hay que buscarlo en la raíz de los acontecimientos sociales; en los conflictos provocados por las actividades contradictorias de los hombres debido a una estructura irracional de la organización social y su reflejo espiritual, entre el hombre que necesita conocer “cosas” para llegar al dominio del medio y de la naturaleza, y la super estructura ideal que niega este conocimiento del mundo exterior.

Esta antinomia está latente en toda la pintura representativa, desde las primeras manifestaciones del arte, en que este proceso posee un carácter inconciente, hasta las más altas racionalizaciones del mismo. La técnica representativa nace en etapas atrasadas de la evolución, y se elabora y desarrolla a medida que el trabajo social se especializa y jerarquiza dentro de categorías diferenciadas.

El pintor como ser social se va divorciando del trabajo práctico, se separa del productor y se extraña de su medio; así idealiza sus necesidades y espiritualiza la materia. Menospreciando la actividad técnica, la subordina a fines que reflejan un mundo fantástico.

Esta situación social ha originado, indiscutiblemente, con sus antagonismos y jerarquías, *contenidos* espirituales correlativos.

El hombre en su esencia humana fué seccionado en dos aspectos irreconciliables:  *cuerpo y espíritu*. Y en el orden de las actividades sociales, en trabajo técnico, y especulación pura. El arte recibe el influjo de esta concepción, sojuzgando sus elementos materiales a una finalidad espiritual representada, contribuyendo, al adoptar esta categoría ideal, a mantener un divorcio del arte con el mundo objetivo. La conciencia del pintor se desdobra y surge una nueva contradicción entre su ciencia inventiva, su facultad creadora, y la desvalorización de lo que constituye la materia pictórica. En cambio de especializarla manteniéndola en el plano real, la envuelve y metamorfosea en una apariencia. **Hegel** llama a este proceso *espiritualización por el contenido* de esa estructura natural, la extensión.

El arte lleva el vestigio de esta actividad enajenada; la substancia plástica por un lado y la proyección subjetiva en la obra de arte por otro.

Al intercalar una estructura dentro de otra estructura que la rechaza, se hace imposible toda unidad en el proceso creador. En toda la producción que corresponde a este tipo de sistema social anti-científico, como a su creación artística, el producto se separa del productor y actúa con una dinámica propia de carácter análogo al fetichismo. Aquí la necesidad no se transforma en libertad, es mera participación en un *contenido ideal* en que la conciencia queda desplazada como energía creadora. El hombre en esta situación está desintegrado de la vida y busca totalizarse en un mundo trascendente, fuera del mundo real. La reintegración de la conciencia del hombre a la realidad, se produce mediante el conocimiento de la misma, comprendida como unidad de acción y pensamiento, asimilando a la técnica y a la producción material como parte integrante y esencial para crear un mundo sin divisiones violentas, de manera que las manifestaciones espirituales sean la expresión directa de la síntesis entre la base material de la vida y la práctica creadora de esencias materiales y objetivas.

El hombre mecanizado por la técnica, el hombre máquina, aherrojado por una espiritualización del mundo, que desvaloriza su trabajo práctico, ha de erigirse en inventor en virtud de su *dominio sobre la realidad* por medio de la técnica. La historia de la pintura nos muestra que la realidad de su materia plástica ha condicionado el valor del objeto estético y lo ha impulsado a su desarrollo, actuando como factor decisivo para lograr su verdad esencial.



R. V. D. Lozza  
Pintura perceptista No 12

## comentarios

Dicen los sensualistas que “el placer estético es un fenómeno puramente subjetivo” y que “lo bello objetivo no existe”. De esto a negar la existencia del mundo material exterior hay solo un paso.

*Sobre el arte en la época bizantina y sus manifestaciones no figurativas, recuerda Antoine Bon que, a pesar de la imposición de la religión cristiana “no desapareció nunca completamente el sentimiento de repugnancia hacia esa decoración figurada, y hasta llegó a manifestarse por medio de actos violentos...” “La tradición antigua —continúa— era demasiado fuerte en esas regiones para que pudiera desarrollarse un arte absolutamente desprovisto de imágenes”. “Resulta curioso comprobar que el primer movimiento iconoclasta que tuvo éxito —la Reforma— sea contemporáneo de la difusión del libro impreso, es decir, de aquel momento en que la representación figurada puede ser reemplazada por el texto escrito” (Introducción general a la historia del arte. Ed. Hachette S. A.)*

Estas comprobaciones, y muy especialmente la última, no necesita comentarios.

“La perversión del instinto histórico de Picasso alcanzaría su punto culminante en el curso de su fase surrealista”, dice Max Raphael, afirmando que hasta entonces este pintor había sido “activo y revolucionario”.

Este crítico está con el arte representativo. ¿Cómo explica entonces su propio concepto de “revolucionario”, el que otorga al período más racional y menos expresivo de un pintor? (En aquella época Picasso era cubista).

*Lionello Venturi, adepto tardío, con muchas reservas, a cierto arte “abstracto” ha dicho: “La pintura abstracta y la escultura abstracta, que causan estragos desde hace treinta años, no han producido una obra de arte que nos convenza y nos exalte. La razón de ello es que esa pintura y esa escultura abstractas son juegos intelectuales compuestos en frío”.*

*Pero, si Venturi espera del arte nuevo también aquello de que “el pintor se expresa a sí mismo mediante formas y colores”, y basa sobre esa vieja ley subjetiva sus juicios críticos frente a la nueva pintura, es lógico que no halle “valores” individuales en el arte no expresivo o no representativo.*

La evolución va de la ignorancia al conocimiento de la ilusión a la realidad, de la *apariencia al ser*. La ciencia nos otorga los medios para superar nuestras limitaciones y ampliar el rango de acción en el universo. “Cuando la ciencia arranca un nuevo conocimiento al mundo, el arte tiembla” decía **Hegel**. O la pintura abandona su esencia intuitiva y sus técnicas y formas ideales y se convierte en un proceso estético cognoscitivo científico, o no tiene nada que esperar el hombre de ella; queda al margen del progreso.

El *perceptismo* no ha eludido ningún problema que tenga atingencia con el arte y el hombre “como parte integrante de una humanidad concreta que busca su desarrollo hacia el futuro”. Al ayudar a descubrir en el hombre sus más legítimas facultades, su verdadero ser, el *perceptismo* humaniza al arte y al hombre, cristalizando uno de los más puros deseos que llevaba dormido: conocer su poder y su libertad. Lo ético y lo estético están indisolublemente unidos en ese acto creador que abre nuevas posibilidades para el porvenir.

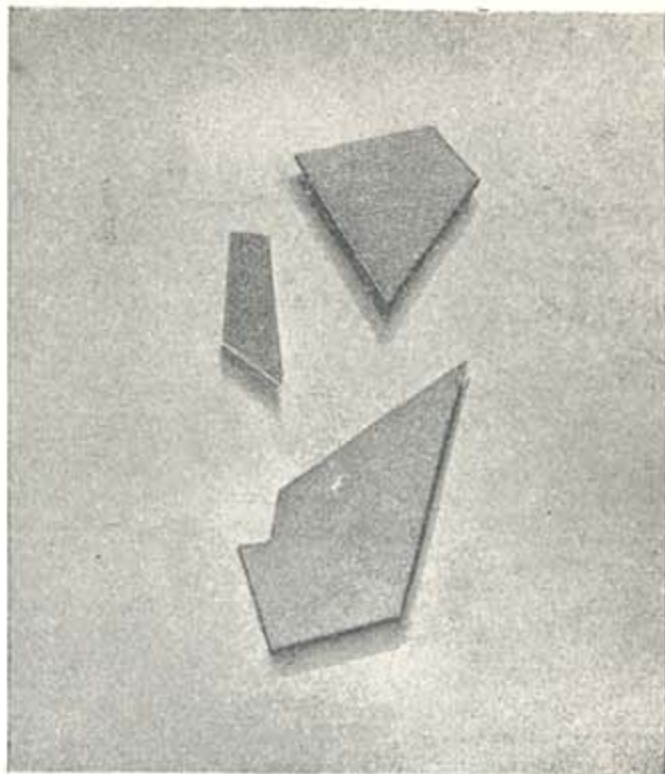
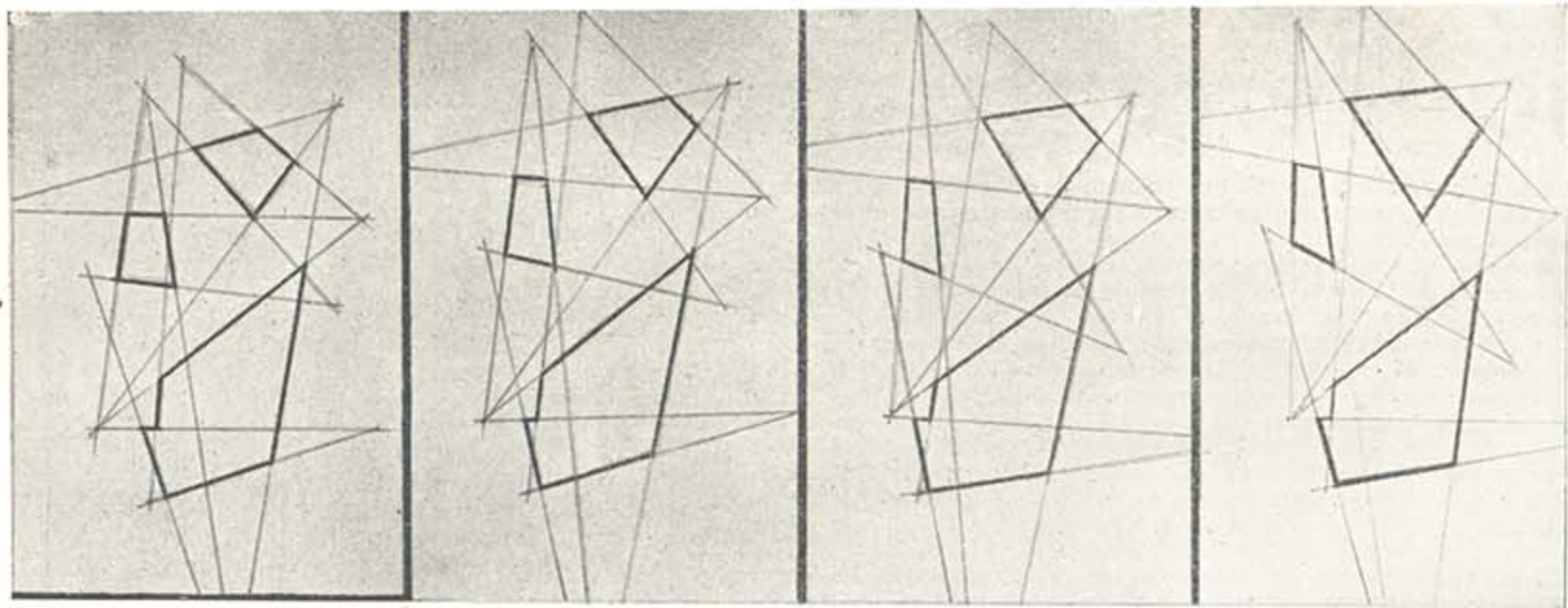
(1) *Elie Faure, “El espíritu de las formas”*. Ed. Poseidón, Bs. Aires.

R. V. D. LOZZA

La pintura perceptista será presentada en Sao Paulo, Rio de Janeiro, Sgo. de Chile, Francia e Italia.

También se realizarán varias conferencias en nuestro país y en esas ciudades mencionadas.





Color  
83,8  
91,7  
239,2

Color  
109,9  
96,5  
242,4

Color  
122,2  
90,1  
228,0

Color  
145,4  
90,8  
229,0

Ni principio ni fin

Raúl Lozza

## LA DINAMICA DEL PERCEPTISMO

Según Fechner, el arte se divide en dos géneros, el de *quietud* y el de *movimiento*. Nosotros diremos, con más exactitud, arte de *espacio* y arte de *tiempo*. Sin embargo, ciertas artes han pretendido unificarse, como por ej. la pintura con la escultura y la arquitectura, en una sola manifestación *espacio-temporal*. Pero la pintura, por sí misma, mientras permanezca dentro de la órbita de las apariencias no podrá lograr esa unidad objetiva entre *tiempo* y *espacio*. El *tiempo expresado* en una pintura *estática* no es más que una *apariciencia contradictoria*, un concepto intelectual aplicado a una determinada estructura plástica.

Una opinión al azar nos enseña —la de Simmel, por ej.— en qué medida es metafísico el *tiempo* y el *espacio* representado en una pintura. Este escribe que "el tiempo y el espacio que aparece en una obra de arte no están limitados por otros tiempos y otros espacios, sino que cada uno de ellos forma su mundo para sí solo: el mundo de la obra de arte. Por eso, desde el punto de vista de la realidad, la obra de arte sigue viviendo fuera del tiempo y del espacio aunque encierre determinaciones temporales y espaciales, las cuales no viven más que en la esfera de la idea y no en la de la realidad".

La pintura expresiva ha falsado esa dialéctica que se manifiesta en la naturaleza con toda su plenitud. También los nuevos pintores han pretendido fundar el arte de la *nueva visión* mediante elementos abstractos expresivos, cuya dialéctica se desarrolla todavía en un mundo aparente. El *perceptismo* considera que nada hay más falso en la pintura que ese *espacio-tiempo* figurado o ese dinamismo idealista o mecánico. Si con una técnica basada en la ciencia los *neo-impressionistas* quisieron crear la dinámica de la luz en la pintura, estuvieron más cerca de una verdad objetiva que aquellos que pretendieron crear el movimiento a base de ilusiones determinadas por ciertos contrastes de líneas y formas (*futuristas*). Pero lo meramente subjetivo de eso ha pasado a ser lo meramente intelectual en algunas tendencias actuales llamadas no representativas.

Nosotros nunca hemos pretendido pensar siquiera que los problemas de la *nueva visión* en la pintura estuviesen condenados a permanecer en la órbita idealista de las apariencias, o en la sola dinámica del mecanismo visual, base netamente subjetiva para la estética.

Si no nos asomamos a la historia del arte, no sabremos que el pintor ha hecho algo más que imitar o interpretar la naturaleza. Ha dicho Juan Jaurés que "la historia humana no es más que un esfuerzo incesante de invención". Y el pintor, mediante la invención, ha intentado igualmente conquistar el movimiento real, objetivo, en su arte. Pero, en este ensayo, el artista debió aferrarse a un concepto mecánico del movimiento, donde un impulso exterior mueve las formas estáticas.

Esto es debido a la falta de una estructura dinámica. Esta deficiencia es apreciada igualmente cuando la pintura intenta superar las formas representadas o los signos, y recurre entonces a proporciones copiadas igualmente de la naturaleza. En estas condiciones, son las formas exteriores y no las leyes lo que el arte ha extraído de ella.

Las estructuras clásicas están generalmente basadas en una *mecánica* de la *ley del peso* o *ley de gravedad*. Y si por varios factores nosotros consideramos inadecuado el empleo de estas estructuras en el pretendido arte no representativo de la actualidad, lo es mucho más cuando esta pintura ha de abandonar esa *ley estática* en pos del movimiento.

La pintura perceptista es *estática*, consecuente con nuestro concepto de la realidad plana. Pero su nueva estructura involucra las posibilidades de creación en un *espacio-tiempo* real, un dinamismo objetivo.

Esta nueva estructura lo es tanto del objeto estético en reposo como de su *transformación* dinámica. Las nuevas geometrías no-euclidianas, la tetradimensional de *Mincovsky* y los planteamientos de la teoría de la relatividad han inspirado, lógicamente, a los nuevos pintores. Pero las leyes de la estructura han permanecido intactas en la práctica del nuevo arte. Lo que se ha transformado con el *perceptismo* es el concepto mismo de estructura. Relacionemos sino nuestras experiencias a esta opinión del mismo Einstein, cuando dice que "con las leyes de *Maxwell* se creó un nuevo modelo de ley natural", y que "las ecuaciones de *Maxwell* son estructurales. Como sabemos, conectan sucesos que se producen "aquí" y "ahora" con sucesos que acontecerán un poco más tarde y en la inmediata vecindad."

Todo esto, que ha transformado el campo de la física, no ha tenido su equivalencia en el arte hasta el advenimiento del *perceptismo*. La estructura perceptista es dinámica porque condiciona ya un suceso inmediato posterior.

Nuestra concepción del movimiento supera la *mecánica* del simple *cambio de lugar*. La transmisión de una acción se manifiesta como una *transformación*.

Consideramos, entonces, la dinámica de la pintura en estos aspectos:  
*Movimiento subjetivo* = toda la pintura representativa y abstracta basada en la apariencia.  
*Movimiento mecánico* = *traslación*. (Calder y otros).  
*Movimiento dialéctico* = *transformación*. (*Perceptismo*).

La primera concepción obedece a la metafísica de la apariencia; la segunda al concepto del mecanicismo idealista. El *perceptismo* ha conquistado la estructura adecuada a una síntesis dinámica, a una transformación equilibrada del plano, o de forma y color.

Existe otro problema: el rol activo o pasivo otorgado al espectador. En la contemplación estética esto ha sido siempre determinado por la obra misma, tanto en el arte del pasado con su *imposición* de un *punto de mira*, como en el arte actual espacial que responde a las exigencias de la *nueva visión*, donde se considera la dinámica del espectador en un espacio similar al arquitectónico.

Sin invadir la función del espacio propio de la arquitectura, y manteniendo la esencia plana de la pintura, el *perceptismo* ha creado una relación entre la dinámica del ojo y la del objeto.

Si los sucesos en el *espacio* y en el *tiempo* son dependientes entre sí, no es posible mantener un *tiempo aparente* en un *espacio real* sin subestimar la objetividad del arte. La medida de una estructura en reposo ya no puede ser aplicada a los planos en transformación.

En esta nueva etapa del *perceptismo*, como en la anterior, nada es casual o mecánico. Son las leyes de la pintura, y el hombre, la causa de su dinámica.

Esta dinámica no es una imitación. Si su estructura está regida por las leyes generales de la naturaleza, su transformación constante es causada por la actuación o actividad creadora del hombre.

Proceso de transformación de una estructura dinámica perceptista, que será expuesta a título informativo en una documental cinematográfica sobre historia del color.

Color  
83,3  
90,5  
249,4

Color  
73,3  
88,  
261,8

Color  
63,3  
85,6  
238,8

Talleres "Optimus" - Diagrama R. L.