

PERCEPTISMO

TEORICO Y POLEMICO

Buenos Aires, Noviembre de 1951
Redacción: Cangallo 1219, T. E. 35-8278 - \$ 1.50 el ejem.

Algo que no podrán concebir algunos lectores interesados será nuestra actitud crítica frente a todas las demás tendencias plásticas, sean figurativas o no-figurativas. Alguien ha insinuado que, con el rótulo de la **libertad** de expresión, debemos aceptar todas las nuevas manifestaciones, colectivas o individuales, del arte.

Sin embargo, también sobre la **libertad de creación** tenemos nosotros un concepto definido, tanto sobre su valor social en el campo de la pintura como sobre su importancia en relación al llamado "liberalismo". Si no aceptamos **nada** que se contradiga con nuestros postulados teóricos y prácticos no significa que estemos en franca divergencia con la pintura del pasado, lejano o inmediato. Solamente no aceptamos eso que consideramos como una transformación epidérmica de los viejos planteamientos estéticos.

Ninguna concesión otorgamos a las formas superadas de la pintura, porque para el arte no existen subterfugios, actitudes tácticas ni oportunismos. La finalidad objetiva (decimos **objetiva** y no **no-objetiva**), la conquista de una verdad real y no aparente, es la condición imprescindible que reclamamos de toda conciencia creadora. Y como afirmación de esto, llevaremos hasta sus últimas consecuencias el concepto de que **"la libertad no consiste en el ensueño de una acción independiente de las leyes de la naturaleza"**.

La **libertad de creación** es tergiversada por muchos en su verdadero contenido. Ya no se sabrá claramente qué relación guarda ella con la libertad social ni con el desarrollo objetivo del arte. ¿Es en la pintura, acaso, el liberarse de una realidad "exterior" y fuerza que coacciona el fluir anímico sobre el acto gestativo? ¿Es, por el contrario, la imposición de una **temática** determinada, de sucesos o soluciones sociales y filosóficas? En ninguno de estos casos comprobaremos en la práctica creadora una **libertad en función** hacia un objetivo concreto, una **libertad** fuera del "ensueño" que significa la mística del engaño y de la apariencia.

En la **edad media**, la **libertad** creadora ha sido entendida como **libertad de volición**. Pero esas conquistas espirituales impulsadas por la voluntad consistían en una idealización y liberación de la materia, un acercarse a Dios tanto por medio de la iconografía como por los medios abstractos de estructura, números, ritmos, proporciones y relaciones geométricas. El **surrealismo** llevó a la máxima expresión artística el concepto de **libertad** como una **liberación de los deseos**. Este acto, similar al sueño, que permite franquear individualmente todos los "obstáculos" normativos y metodológicos, no es en suma más que un liberarse, no **del yo**, sino **hacia el yo**; una interacción, a lo real cotidiano, de lo anímico, del mundo subconsciente y hasta de la paranoia.

Entendiendo en la pintura la **libertad de creación** como una conquista de la realidad plástica y no como una substracción idealista de su materialidad, el **perceptismo** sostiene que este proceso solo se cumplirá plenamente con una conciencia artística **no representativa ni imitativa**.

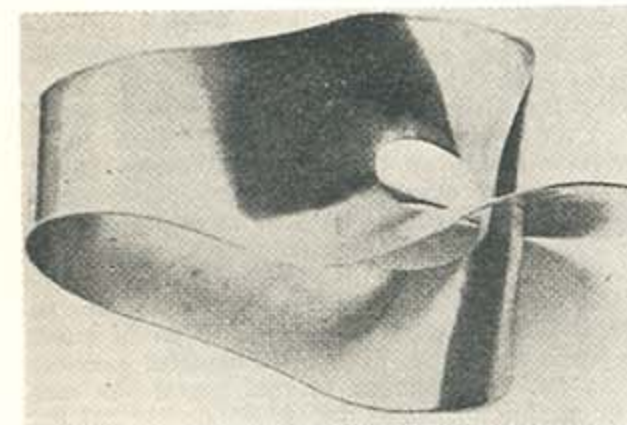
Por su parte, el arquitecto funcionalista **Lloyd Wright** ha entendido la **libertad** en el arte como **"la eliminación de lo insignificante y lo falso"**.

Y una crítica de **Ozenfant** y **Jeanneret** al "fauvismo" dice que "las libertades casi totales apartadas por el "fauvismo" no eran en suma sino libertades dentro de un código usual; algunos se preocuparon de ver si ese código mismo tenía razones de ser, e infirieron que faltaba aún una libertad capital, la de **eliminar el asunto exterior y hacer verdaderamente cuadros y no ya figuraciones imitativas"**. Esta **libertad** no fué practicada tampoco por el **cubismo**, ni, íntegramente, por los movimientos no-figurativos.

El **perceptismo** postula una conciencia artística que se cumple, no en el "liberalismo" que justifique el error, sino en la **libertad** para una finalidad **objetiva** de la pintura. Creemos que en el arte, como en la ciencia, **no ha de haber libertad sino para afirmar una realidad**.

Cangallo

1
Max-Bill
Objeto espacial,
año 1948
(Ver artículo en
pág. 6 y 7 sobre
física y pintura)



1

2
Vinci
Virgen de las rocas
(Ver artículo sobre
nueva estructura
en pág. 3, 4 y 8)



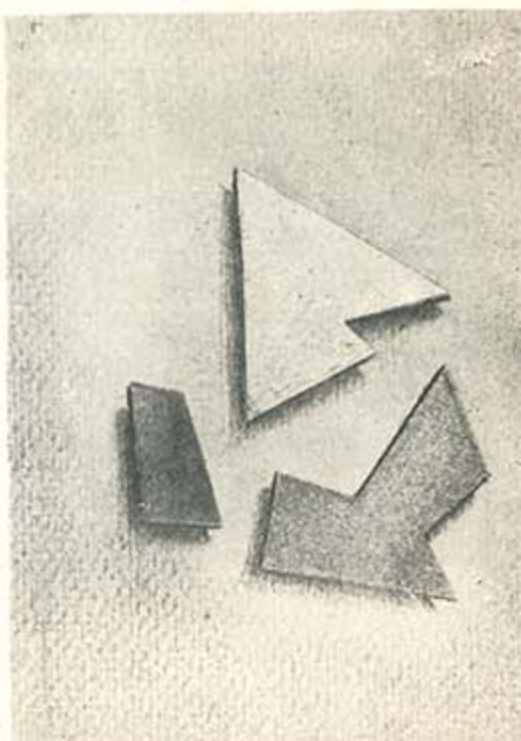
2

3
Kandinsky
Improvisación Nº 7
año 1910
(Ver artículos sobre
abstracción y perceptismo
en pág. 4 y 5)



3

4
Raúl Lozza
Pintura Nº 184
(Perceptismo,
año 1948)



4

LA NUEVA ESTRUCTURA PERCEPTISTA

RAUL LOZZA

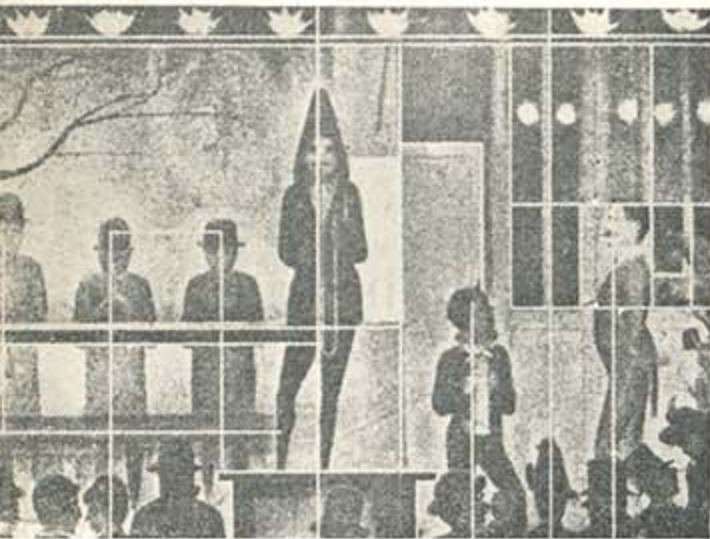


Fig. 9
Seurat
El desfile
(Diagramado por A. Lhote de acuerdo a la sec. dorada)

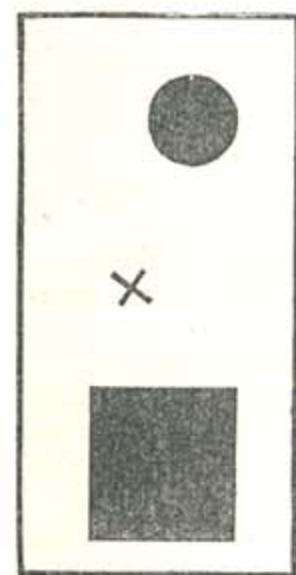


Fig. 16
Malevitch
Composición suprematista.
(Ley de posición y peso)



Fig. 1
Decoración simétrica con espiral, de los primitivos de Nueva Irlanda.



Fig. 2
Vasija de Seskio, de la Edad de Piedra, con ajedrezado en blanco, negro y amarillo.

dimensiones, jamás pudo mantener esa verdad luego del proceso creador representativo. Si la pintura "abstracta" ha superado la representación de formas dadas en el mundo que nos rodea, debemos ir aun mucho más allá para alcanzar el sencillo mundo objetivo de la plástica y evitar ese proceso creador substractivo de su materialidad.

Ya en nuestras primeras pinturas perceptistas no es la ley de simetría y del ritmo, basadas siempre en equivalencias abstractas, el punto de partida para la conquista del "orden" y de la unidad, pese a que esa ley haya sido extraída de la naturaleza misma. Esto que Severini llama "centros de simetría" y "pesos" contienen para la pintura propiedades netamente representativas, aunque estos "centros de simetría" y "pesos" hayan sido el eje para historiar, con una progresión aritmética cualitativa, el desarrollo de la estructura plástica en su doble proceso histórico y gestativo, partiendo de la equivalencia simple de 1 : 1 como principio numérico de equilibrio.

Si en los trazos decorativos de los prehistóricos domina la simetría simple de las formas y de los colores (Fig. 1, 2 y 15), podría ser este propósito simétrico el que ha determinado el espíritu de abstracción en aquella época, ya que las formas que nos parecen estrictamente "geométricas" en los primitivos son, para muchos investigadores, una estilización de particularidades de la naturaleza llevadas al máximo de abstracción. Algunos pueblos primitivos también han ordenado el color de acuerdo a leyes simétricas y rítmicas simples, como lo prueban algunos adornos cuyo orden colorido, con algunas variantes, es de

1234 - 212 - 3 - 212 - 4321

manteniendo generalmente el negro y el rojo alejados entre sí. En el desarrollo posterior del arte la simetría primitiva se torna compleja en formas torturadas y contenidos subjetivos, pero el concepto de estructura ha permanecido invariable

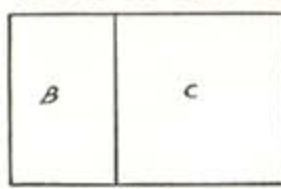


Fig. 5, a

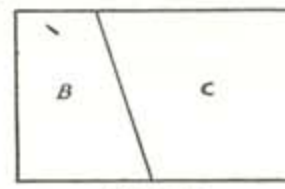


Fig. 5, b

en sus leyes y en su esencia. Los resabios de estas composiciones rudimentarias subsisten, racional o intuitivamente hasta hoy a través de los buscados equilibrios de la simetría rítmica lineal, de la "ley del peso", o en el ritmo dinámico y el gran ritmo clásico (Fig. 3 y 4). Y si bien el ritmo es una ley de la naturaleza, su expresión aritmética aplicada se torna hoy para el arte, como el mismo Meumann lo ha comprendido, en un fenómeno puramente intelectual. Nosotros sostenemos que, cualquiera sea su carácter, este constituye una expresión. Las proporciones espaciales rítmicas no son en realidad más que divisiones de tiempo que, trasladadas matemáticamente a un arte espacial estático, significa una representación. En la naturaleza y en el arte ellas obedecen estrictamente a funciones y a sugerencias temporales, más que a realidades espaciales. El nuevo concepto de espacio-tiempo no justifica que estos ritmos sean empleados en una plástica de dimensiones objetivas solamente espaciales. Ciertas proporciones (Fi 1.6180 por ej.) que se encuentran en la naturaleza, obedecen allí a una ley de desarrollo, de crecimiento en el espacio y en el tiempo; son activas, son funcionales. En el arte estático nada realmente hay que sostener, nada crece ni se desarrolla, nada acontece en el tiempo como no sea en apariencia, nada pesa. Las proporciones rítmicas serán allí una representación.

La cosmología pitagórica, como base para una matemática de la música, se extiende pronto a todas las artes, constituyendo por sí misma una imitación. Son numerosos los precedentes

DE LA PINTURA

metafísicos en que las relaciones proporcionales y rítmicas en el arte no son más que el resultado de la aplicación de moldes extraídos de fenómenos extraños al proceso creador.

La verdad es que desde mucho antes que los griegos (las pirámides y los templos egipcios), el sistema más racional de ordenación y proporción artísticas se ha basado en las geometrías y los números. Estos han sido igualmente un auxiliar valioso en la conquista actual de los "valores" abstractos y no representativos. Para Platón, como para muchos de los pintores de la actualidad, "la medida y la proporción son identificadas en todas partes como belleza". Entonces, las formas en el arte serían las formas geométricas, y entre ellas, será la circunferencia la más perfecta; pero en esa circunferencia perfecta en sí misma se inscribe el pentágono y el decágono de Platón, que dan la proporción aritmética del número de oro.

El hecho de que el número, además de ser cuantitativo encierre posibilidades cualitativas, le ha permitido constituirse en muchos casos en modelo de estructura artística y de relaciones absolutas en la creación de "formas bellas". Para las artes plásticas, la más importante de estas proporciones ha venido el tiempo y se utiliza actualmente; se trata de la llamada sección de oro (relación 1 + 1.6180) que ya hemos mencionado y que, aunque tiene sus fuentes en toda la naturaleza orgánica e inorgánica, con algunas sensibles variantes, constituye igualmente para el arte un método empírico. Aunque esta medida ha sido utilizada por antiguos y renacentistas, es en el año 1853 que Zeising la "redescubre" y la estudia racionalmente, cuando el idealismo formalista pretendía encontrar normas estéticas al margen de una práctica esencial. Es en esa época que Fehner la lleva al campo experimental psicológico de las formas.

Estas proporciones o medida de oro son, no obstante, tan convencionales para la forma como las armónicas para el color o el sonido, cuyos grupos se presentan constantemente con una sensible variedad. En la pintura abstracta, ellas constituyen igualmente una copia de la naturaleza, es la copia de su perfección funcional trasplantada a un medio abstracto donde no puede cumplir su función. Es solo el esquema de una

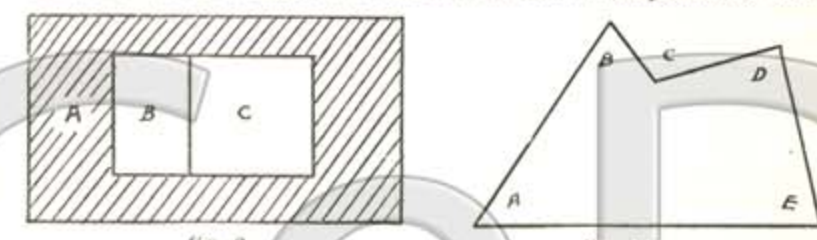


Fig. 6

Fig. 11

estructura objetiva dinámica. Desde el punto de vista de la belleza, ya Plotino pone en duda su importancia cuando considera la simetría no como belleza, sino como fealdad porque para él el arte es forma, y las proporciones simétricas no son formas. También las nuevas geometrías y matemáticas se convierten en el arte no representativo, en una pura abstracción simbólica. El "contenido" cualitativo del número no es suficiente para que constituya de por sí una ley de relaciones en el arte (caso de la música). Es verdad que la aritmética tiende, en pintura, a superar la representación del objeto natural; pero lo hace para erigirse ella misma en otro objeto igualmente representado; el arte toma, en este caso, como punto de partida, sino las formas visibles de la naturaleza, un objeto del pensamiento matemático sobre el universo. La materia visual o los elementos materiales plásticos, están igualmente relegados a un simple medio de representación o descripción.

El arte representativo, por ser forma y contenido, mantiene ese característico dualismo en su estructura. Su contenido subjetivo escapa a las normas de la estructura "formalista", y son inútiles los esfuerzos tendientes a suprimir esa dualidad mediante consideraciones y juicios filosóficos "a posteriori". El propio contenido expresivo del arte representativo delimita esta estructura "formal", que solo tiene allí la función de acondicionar el mundo ideal y sensible al mundo objetivo visual.

Esta universalidad numérica en las artes a costa de su materia específica, la comprobamos igualmente en la música. La antigua teoría aritmética pitagórica musical consiste en una progresión triple (3/2), con la cual pretendían medirse todos los intervalos musicales. La subestimación del sonido a tiempo sonoro ha continuado aun con la intrusión posterior, en la música, de la matemática pura. La gama de oro que las proporciones geométricas introducen en la relación de los sonidos (fa // y sol b) y otras progresiones que concuerdan con los números rítmicos del teorema de Gaus



Fig. 10, a

Fig. 10, b

sobre la inscripción de polígonos en un círculo (1, 2, 3, 5, 17), han adoptado un camino distinto al de una estructura musical concreta. Por eso son loables algunas investigaciones y esfuerzos de Schönberg y sus continuadores. Funciones similares abstractas fueron también las cumplidas por ciertas relaciones aritméticas elaboradas por el hombre y "aplicadas" al mundo exterior y sensible. El número senario llamado "perfecto" en la edad media y utilizado como fundamento para la armonía y la belleza, constituyó por mucho tiempo un concepto "a priori" de la relación y las leyes del universo. La crisis experimentada por los sistemas geométricos y ma-

temáticos en su carácter de simples medios condicionales durante el desarrollo del arte, de lo representativo a lo abstracto, lejos de impulsar a los pintores hacia nuevos métodos de estructura objetiva, ha permitido que el arte asimile esos nuevos medios geométricos como símbolos o ideas. La consecuencia de esa desviación es palpable en los resultados, donde no nos será posible hallar una pintura que haya superado el idealismo de la apariencia. Pero, no obstante, si algo positivo aporta el arte abstracto para una verdad objetiva, es el golpe asestado al dualismo de la representación figurativa con ese avance hacia la unidad entre los medios matemáticos de estructura y el concepto de pintura. El error consiste en que dicho concepto es el producto de una prác-

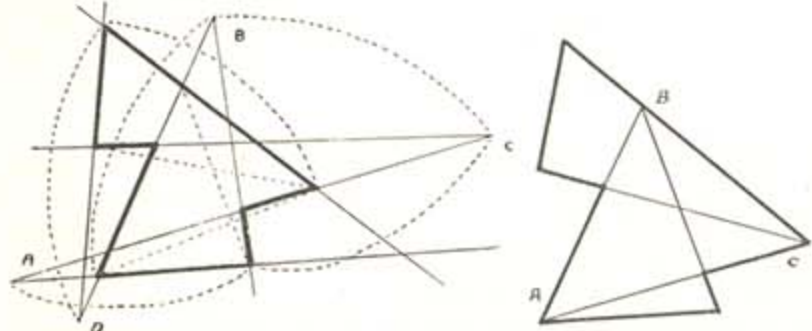


Fig. 12

Comprobamos aquí la diferencia entre la estructura de la forma espacial perceptista y la forma clásica cerrada en sí misma.

La estructura abstracta de las matemáticas y geometrías no involucran como estructura la totalidad de los elementos materiales plásticos en un solo proceso creador. Ya hemos dicho que los números no afirman realidades, sino que solo señalan posibilidades, y que la objetividad de una pintura debió conquistarse en el terreno del conocimiento práctico de su materia visual. Esto es, llevar al arte una concepción orgánica y no aritmética de la estructura.

Como en los ritmos relacionados matemáticamente cabe cualquier representación, ya que el orden numérico es impotente para superar los contenidos anecdóticos o expresivos, y la aritmética se eleva muy fácilmente al racionalismo pitagórico, como tenemos el ejemplo en el racionalismo del arte, hemos tenido que cambiar radicalmente de método. El problema fundamental que se plantea en la pintura desde el punto de vista de su estructura ya no se refiere a las proporciones y al ritmo abstracto, sino a la compensación exigida por el espectador entre ciertas formas y colores en función de un propósito objetivo. En nuestro caso esta objetividad será el plano mismo, fundamento del perceptismo. El plano real nunca será una consecuencia de las relaciones rítmicas. Menosprecia el planismo por el ritmo es como sostener en filosofía que la materia es consecuencia del espíritu, y no a la inversa.

La pintura jamás ha conquistado su realidad bidimensional. Cuando Max Bill considera el concepto de plano en la pintura como algo superado, lo hace sin tener en cuenta su realidad o su apariencia. Pero Max Bill, ya como pintor, no puede dar solución alguna a esto último, y opta entonces por la apariencia.

El color es una materia que ninguno de los sistemas conocidos de proporción y relaciones ha podido estructurar, pese a que la sección de oro, por ej., se halla también en el espectro solar. Aunque esta medida determine la relación más completa, solo lo será mientras se la aplique solamente a formas abstractas no funcionales. Esa es la causa por la cual el estilo clásico relega a segundo plano el elemento cromático. Y hasta para San Agustín la belleza del arte es "la proporción de las partes", para cuyo fin será suficiente que esas partes solo contengan un cierto "color agradable". La unidad entre forma y color ha sido en el perceptismo el paso fundamental en la conquista del plano espacial. Para estas nuevas formas, debieron crearse nuevas relaciones.

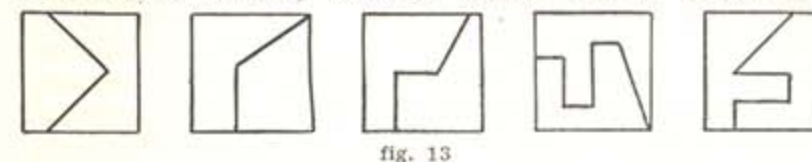


Fig. 13

Para explicar lo contradictorio de las formas abstractas de relaciones en las estructuras clásicas, basta con recurrir a ejemplos de los más sencillos y comunes en la pintura. Si tomamos un plano rectangular (Fig. 5 a) dividido en dos partes de acuerdo a las proporciones de la sección de oro (1.6180), obtendremos esa relación de partes, perfecta, cuya escala ascendente parte del 0 y 1/1 (simetría primitiva), desarrollándose de acuerdo a una progresión constituida por una cifra, suma de las dos anteriores: C = A + B (1/2/3/5/8/13 etc.). Esta serie "armónica" fibonaciana alcanza aproximadamente la proporción más usual en el arte, con la relación 21/34, utilizada en pintura como simetría compleja y rítmica (A es para B lo que B es para C, planteada ya por Euclides), cuya identidad A/B = B/(A + B) es hallada en toda la naturaleza, con sensibles y lógicas alteraciones.

En la variante planteada con la Fig. 5 b, cuya división no es rectangular, comprobamos la misma relación matemática y el mismo concepto absoluto de proporciones aplicado a un fenómeno distinto; la superficie. Este área es idéntico al de la Fig. 5 a, pero se nos presenta con un carácter de forma distinto, el que no logra ser condicionado ni controlado por dicho orden aritmético.

Este método de relaciones encierra para la pintura una doble contradicción: deja fuera de control las variaciones de las formas en cuanto a su carácter visual total y no solamente de bordes, superficie o ángulo, y no aporta dato alguno sobre

color de las formas y del medio (problema Fig. 6). Son éstas las causas por las cuales este sistema de relaciones ha podido con toda libertad ser aplicado arbitrariamente, tanto a la pintura de una madona, como a un paisaje o a una obra no-objetiva. Pintando la Virgen de las rocas (Fig. de la portada), Leonardo dice que "ninguna seguridad existe donde no se puede aplicar una de las ciencias matemáticas". Los cubistas han utilizado el mismo sistema simétrico (Fig. 7); y Torres - García, constructivista simbólico (Fig. 8), expresa que es una "cifra maravillosa, punto de coincidencia en lo infinito, fuera del cual ya no es posible hallar la unidad". Retomando para la pintura una estructura geométrica, los neoprimaristas recurrieron igualmente a esa medida (Fig. 9), utilizada igualmente para la dinámica barroca (Fig. 19). Pero es desde este punto de vista de la unidad, dijimos, donde comprobamos la unilateralidad de estas leyes clásicas de estructura. Es curioso observar que, si bien los experimentos preparados y observados por Fehner sobre diversas formas han arrojado un margen favorable sobre aquellas que acusaban una proporción aproximada de 21/34, es debido a que dichas experiencias han sido realizadas con formas de un solo color y en un medio invariable.

En la música, cuya estructura no cuenta con medios visuales espaciales, la proporción armónica 1.618 no es satisfactoria y da "una sexta neutra, no mayor ni menor (3/5 = 1.6667; 5/8 = 1.6)". (Lalo)

En nuestra pintura perceptista el "control" de las formas se efectúa por medio de las matemáticas, pero el número no engloba determinaciones rítmicas de ninguna especie; es el producto de una experiencia o de un conocimiento práctico y esencial del arte.

De acuerdo a nuestra estructura, si nos propusiéramos medir o verificar "a posteriori" la cualidad plana de esas formas de las Fig. 5 a y 5 b, obtendríamos estos resultados:

a plano B = 194,4 b plano B = 191,0
plano C = 238,4 plano C = 238,9

Pero debemos agregar que estos resultados de a se ajustarán estrictamente solo a la Fig. 6, porque si B = 194,4 y C = 238,4, lo serán de acuerdo a A (el medio colorido). Tenemos ya

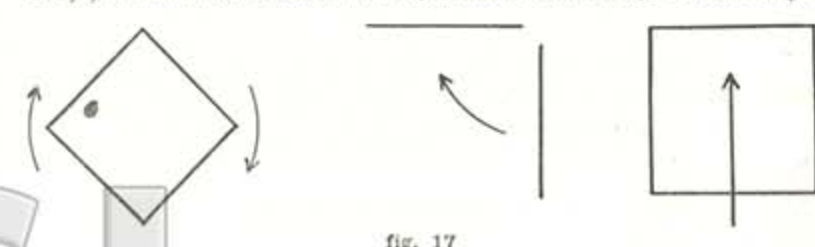


Fig. 17

el color demandando nuestra atención como elemento estructural. Es así como si B se relaciona a C de acuerdo a A (punto de partida hacia toda objetividad plana espacial), es porque en ningún caso mantendremos un concepto abstracto general y absoluto de las relaciones en el arte.

Para la medida del plano y sus relaciones, el perceptismo parte igualmente de la consideración de sus bordes, pero no se detiene en ellos, ni tampoco en el área del plano, sino que penetra en su carácter espacial. (Fig. 12) Está en un error quien cree que solamente hemos logrado controlar en la nueva estructura, la pequeña alteración producida por el color en el área de la forma.

El problema más arduo ha sido el de reducir al plano el fenómeno del "acercamiento" y "alejamiento" de las formas causado por el efecto óptico y asociativo del color. Nuestro método, que se refiere a datos que emanan del carácter de las formas en sus más mínimas variaciones, tiene como recurso aritmético la medida y multiplicación de lados y radianes (Fig. 10 a), de cuya suma total obtendremos la cifra forma o su cualidad plana. Así

$$A + B \times r \text{ para el ángulo,}$$

y para la forma

$$D + E + F + G + H = \text{plano color (Fig. 11)}$$

Este método será tan perfecto, que nos permitirá especificar, sin repetición, la más mínima variante de una forma.

Por primera vez el carácter de ella es controlado, partiendo de la simple partición del rectángulo hacia las infinitas posibilidades inventivas (Fig. 13), acusando todas en su carácter una cifra distinta, aunque el área sea el mismo. Vemos en la Fig. 13 que si el total del área en en todos los casos 2, sus mitades nunca serán 1 y 1.

Agreguemos que la medida de oro, aplicada a los bordes o líneas, tendría para la Fig. 10 a el mismo resultado que para 10 b: A es para B como esta para la totalidad, y para a y b cabría la misma proporción.

$$\frac{0,6180}{1} = \frac{1}{1,6180}$$

no logrando así fijar el carácter visual que acusen las infinitas formas inventadas. La variación más ínfima de éstas demanda una compensación colorida (nuestras gamas cromáticas mantienen una relación numérica similar a las formas),

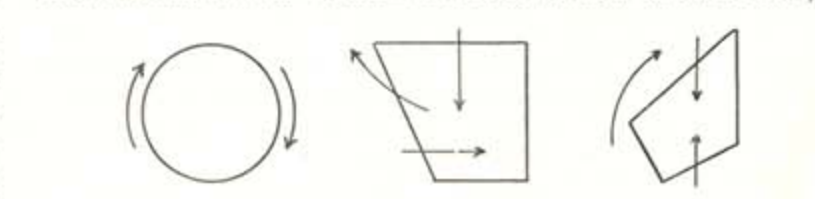


Fig. 18

si ésta no es otorgada obtendríamos en el objeto artístico apariencias espaciales.

Ya en los apogeos del Renacimiento dice Paolo Pino que "es raro que un pintor pueda observar las proporciones, puesto que toda imagen debe ser pintada en movimiento, y el movimiento destruye toda proporción abstracta".

El "movimiento" de que nos habla Pino es el dinamismo aparente asentado luego en el barroco; pero la medida y la proporción rítmica aplicada a objetos en movimiento se merecen un estudio especial.

(Continúa en la pág. 8)

Fig. 3
Augusto Herbin
Pintura sobre piedra
(Composición simétrica)

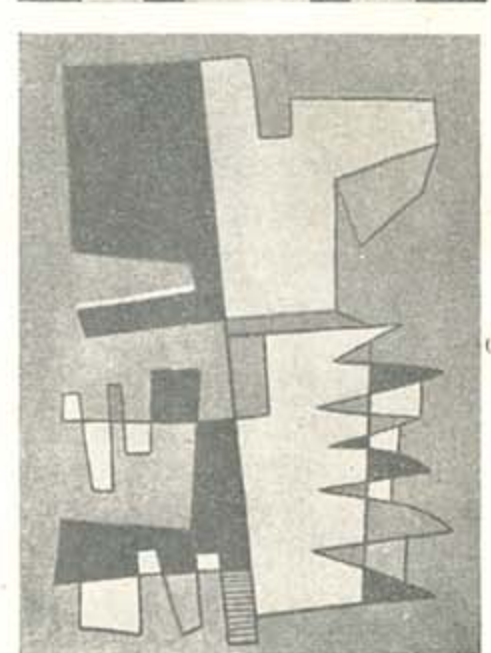
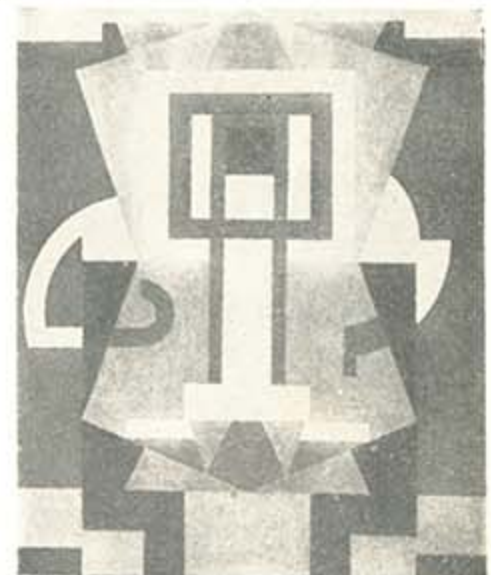


Fig. 4
Alberto Magnelli
Pintura compuesta
con equivalencias
rítmicas

Fig. 22
Raúl Lozza
Pintura 285 (año 1950)
(Estructura perceptista)

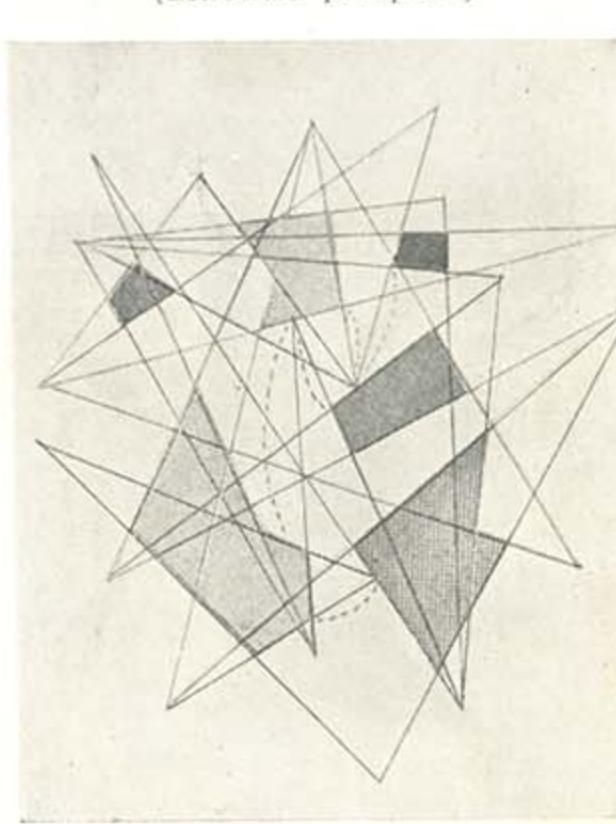
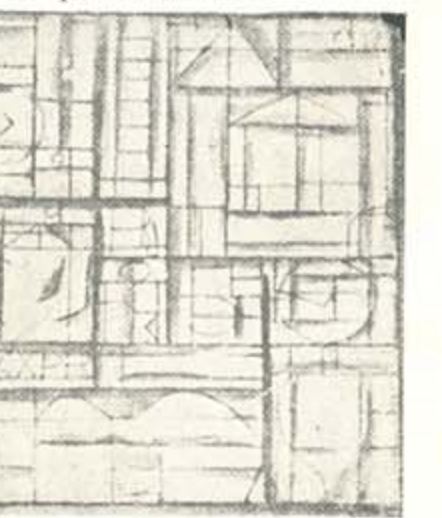


Fig. 7
Juan Gris
Retrato (1912)
El cubismo ha adoptado el
método clásico de estructura.



Fig. 8
Torres-García
Simbolismo constructivo
basado en la
composición de oro.



DE LA ABSTRACCION AL PERCEPTISMO

"No debemos combatir la ilusión sino las causas que la provocan".

El proceso de abstracción de los objetos reales, condujo a la pintura a una mayor concreción de los elementos esenciales, pero este simple mecanismo eliminador del ente naturalista, no fué suficiente para abolir la representación en sus últimos aspectos elementales. Los elementos plásticos liberados, **plano-color**, exigen una estructura que permita inventar formas nuevas y que simultáneamente los ponga en relación óptica con el color en un medio, **el muro**.

Una nueva estructura ya no puede concebirse como composición; en la pintura figurativa lo mismo que en la abstracta-concreta, predominó el uso de sistemas de relaciones abstractas ajeno a las funciones plásticas específicas.

Por esta razón toda elección de un sistema "a priori" de composición implica un contenido, puesto que son leyes generales extraídas de procesos orgánicos o físicos, y cristalizados matemáticamente. **Sección dorada**, series aritméticas, espirales logarítmicas, simetrías estereodinámicas, equilibrios basados en la gravedad, etc.

Estas contradicciones no han podido ser superadas por la pintura llamada concreta y es uno de los principales factores que extravía e impide que la pintura de vanguardia conquiste definitivamente el verdadero **realismo concreto**.

Materia y forma, plano y color, fondo y forma, composición plástica y sistemas reguladores, están en abierta contradicción, comprometiendo la síntesis y la unidad objetiva de los elementos para la visión, base esencial del perceptismo plástico. Este dualismo que afecta a toda pintura bien puede justificarse con la concepción idealista que **Bergson** tiene sobre la creación artística, sosteniendo que es una "adaptación recíproca entre materia y forma" y que los "elementos son anteriores a la invención", etc. El **perceptismo**, que es un realismo dialéctico de la percepción, ha logrado, a través de su práctica creadora, superar estas lagunas idealistas eliminando del campo de la plástica concreta, los últimos vestigios de la representación, en vigencia y emboscados en la misma.

Es **Max Bill**, teórico muy escuchado entre los pintores concretos, quien postula un nuevo contenido para el arte no-figurativo, diciendo que lo que importa no es ya la forma sino **qué contenido** darle a la pintura. Pero para poder apreciar la trascendencia del aporte hecho por el **perceptismo**, es necesario historiar los problemas que se plantearon los movimientos de la pintura de vanguardia anterior al mismo y en qué medida fueron consecuentes con sus propósitos, como también valorar sus aportes. El antecedente más importante en la pintura moderna nace con el **impresionismo** que libera al color, y luego con **Cézanne**, que introduce la visión plástica frente a la visión física heredada del **renacimiento**. **Cézanne** había dicho que "la pintura es una óptica", y predominó en todas sus construcciones una evidente voluntad de exaltar los volúmenes y el espacio mediante los **planos y el color**. Con el **cubismo**, más tarde se opera la primera revolución plástica que va a delimitar los valores esencialmente pictóricos, frente a la representación-figurativa. Pero a pesar de lograr una mayor autonomía en la invención, subsiste en el **cubismo** mucho del viejo espíritu clásico en su procedimiento pictórico.

Al rechazar el color a favor del tono local, que habían desechado los impresionistas, y hacerlo participar en el objeto, evoca un resabio naturalista. También consideraron el tono más compatible con lo constructivo. Este concepto espiritual o intelectualista lo encontraremos en muchos pintores abstractos.

Existe un **dualismo** evidente entre **forma** y **color**, en cuanto desplazan el tono del objeto por razones técnicas, creando combinaciones cromáticas independientes de la forma local. El plano y el color son subordinados a una función plástica de superposición y de contrastes creando ritmos plásticos, repeticiones, analogías, juegos expresivos.

Pero ya pensaron ellos que el destino de la pintura tenía que resolverse en la arquitectura, y tuvieron una visión objetiva del "cuadro como objeto propio". Su sistema de composición partió generalmente del interior hacia la periferia, poniendo en crisis, por innecesario, el rectángulo. Más tarde **Peri** romperá con esta tradición secular. Con el **collage** y la incorporación de nuevos materiales plásticos, el **plano** cobra primacía sobre el espacio. El **cubismo** termina su ciclo creador para dar lugar a nuevas experiencias.

Matisse ya buscaba instintivamente la relación **cuantitativa** del **color** con la **forma** y en una extensión espacial determinada, pero esta experiencia la realizaba teniendo en cuenta la mayor sensación de luz y de armonía cromática; a lo sumo, establecía un equilibrio expresivo.

Charles Henry había observado que "la sensación de color precede a la forma". Este dilema no será superado por ninguna experiencia si no son unificadas mediante una mensura **óptica-estética**. Los pintores abstractos-concretos adolecen de un sistema racional que los controle y sintetice para la percepción visual simultánea. El color puede afrontar el plano sin destruirlo, recién cuando interviene como vehículo de estructura con el **carácter** de la **forma** y el medio circundante como base cromática: color de muro e intensidad de luz ambiente.

Kandinsky, iniciador de la pintura abstracta, a pesar de su raíz expresionista, había concebido lo "concreto" como fin de la pintura; pero ya sabemos cómo ha quedado desvirtuada esta finalidad en sus obras y en la de todos aquellos que siguieron teorizando en arte con este rótulo. Si bien es cierto que para **Kandinsky** los elementos plásticos se convierten en signos musicales y en asociaciones anímicas, comprendió una serie de problemas de suma importancia: la relación del **color** y la **forma**.

Pero, a pesar del esfuerzo conciente por solucionar esta contradicción, llegó a la conclusión desalentadora de que era imposible medir el **color** en una **forma** "hasta en sus últimos detalles". Además, en **Kandinsky**, el orden plástico está fundado más en la intuición que en la razón.

Los elementos racionales en muchos pintores abstractos-concretos coexisten con vestigios de origen místico e idealista. Las formas geométricas están impregnadas de simbolismos estéticos y constituyen una gramática. Es la concepción de un nuevo "cosmos" pictórico, contra los viejos modos de representación. En **Malevitch** también está latente una sensibilidad mística. Llegó a decir que "los cuadros de los suprematistas pueden ser comparados con los signos de los primitivos". Pero a pesar de estas apreciaciones equívocas o de los títulos con que ilustraba sus obras, es evidente el deseo de reducir al mínimo los elementos formales geométricos: cuadrados, rectángulos, etc., figuras geométricas con las cuales se proponía exaltar la supremacía de la percepción sensible. Llegó a rechazar el color elemental, por considerarlo agente destructivo del espacio y pintar en un período con "blanco sobre fondos blancos". La negación dialéctica del **color** le puso de manifiesto el valor del **plano**, sobre lo cual él no sacará ninguna consecuencia. Su composición basada en ritmos contrapuestos, equilibrios entre lo estático y lo dinámico, es una lucha entre fuerzas que se compensan originando una temática expresiva. **Nicholson** y otros llegan a materializar el **plano** substituyendo el **color** por el relieve, pero este tipo de ejecución plástica pasa la frontera de la pintura, es relieve escultórico, es una solución falsa y provisoria. (Los constructivistas cayeron en desviaciones parecidas en cuanto quisieron superar a la pintura por este camino).

Lisinky llega a pintarlos representando la tercera dimensión. Todos ellos se inspiraron en formas geométricas, cilindros, espirales, elipses, proyecciones centrífugas, repertorio nada inventivo por cierto.

Los nuevos materiales que incorporan a la composición plástica no determinan una mayor objetividad ni son suficientes para neutralizar las influencias psicológicas.

La nueva calidad tiene que emanar de la nueva estructura, teniendo en cuenta el elemento material de la pintura o la escultura (de esta última se hablará en un artículo próximo).

Toda composición basada en el equilibrio, sea de carácter intuitivo como racional, esconde una simetría rota por el movimiento, es una composición de grupos equivalentes.

Puede afirmarse que toda la ciencia de las formas se ha fundado sobre los ritmos y los equilibrios.

El **perceptismo** ha eludido todo elemento lineal y de dirección; la estructura tiene en cuenta el **plano**, que constituye un **elemento esencial** y no contingente en el proceso inventivo. **Mondrian**, que propugna una pintura plana en el plano, seccionando el rectángulo mediante direcciones ortogonales, simboliza una idea de equilibrio. Persiste en el mismo error. Las barras divisorias cierran espacios ficticios.

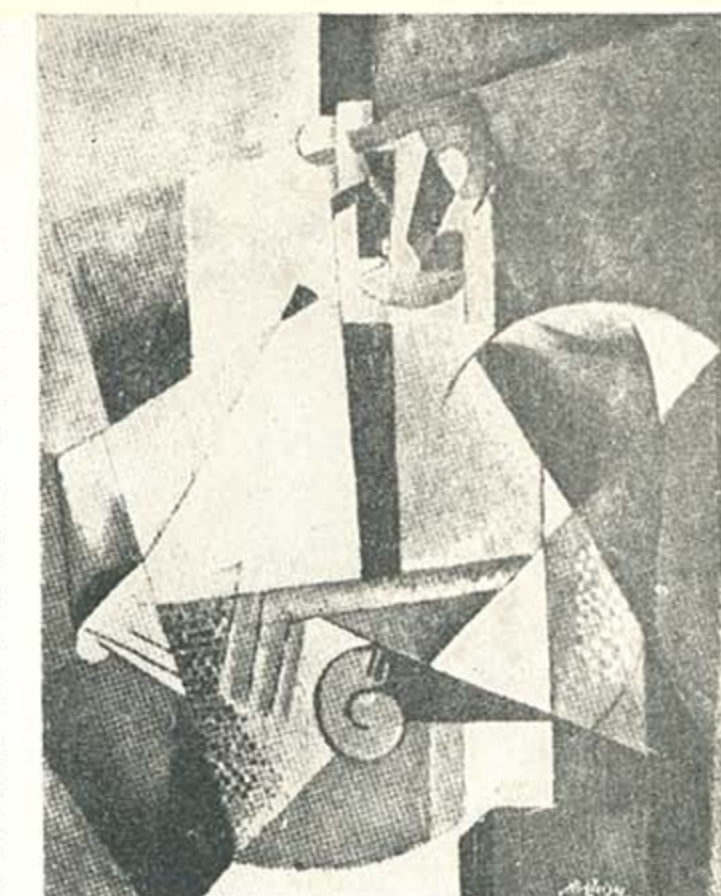
En el uso del **color** y **no color**, de espacio y de llenos, actúa un concepto idealista y no concreto. Al reducir el **color** al sistema de los tres primarios se cae en un prejuicio dogmático y se restringe la percepción cromática. Su deseo de pureza lo limitaba. Su sistema de composición es imitativo, por inspirarse en las leyes constructivas de la arquitectura. Por esta razón la de **Mondrian** es la pintura que más se adapta a aquélla, pero no logra efectuar una verdadera síntesis integral. Su creencia racionalista descansa en el uso de la **sección de oro** y los cuadrados inscriptos y circunscriptos de procedencia romana.

Una variante de esta clase de composición, puede verse en muchos cuadros puestos sobre sus vértices y desplazados del interior a la tangente. Los continuadores **Gorin**, **Loshe**, **Del Marle** y otros buscan como los constructivistas soluciones que no pueden definirse como pintura ni como escultura, carecen de las funciones respectivas de cada una de estas artes. En un proyecto de **Doesburg**, puede verse el esquema de una estructura arquitectónica, en que los planos espaciales se conjugan en sus funciones exactas, compenetrándose. Estos pintores imitan estas estructuras arquitectónicas dejando el **color** al margen de la estructura pictórica. Es una suerte de **neo-barroquismo** racionalizado. **Del Marle** propone una solución de la pintura como complemento de la arquitectura, llegando incluso a sostener que sería "la verdadera pintura realista social". Tampoco es una novedad la arquitectura policromada, puesto que toda la antigüedad se sirvió del **color** para exaltarla, aunque éste tuvo a veces un contenido simbólico. **Doesburg**, que perteneció al **neo-plasticismo**, rompió con los cánones dogmáticos de esta escuela, para buscar una nueva forma de composición que le permitiera una mayor libertad rítmica expresiva. El trazado en diagonal posee un significado de fugacidad, pero el uso que éste hace de las barras divisorias deja de cumplir su función estricta que tenía en **Mondrian**, para transformarse en un motivo que se contraponen con la dirección de los planos que se articulan sobre el fondo. El **plano** sigue siendo una apariencia y no resuelve el problema del **fondo**.

Con **Vantongerlo**, el arte abstracto va a tomar otro curso. Ya el **plano** va dejando de tener una importancia esencial. La línea que utiliza en casi todos sus cuadros sugiere gráficamente la secuencia temporal. Nos habla también de una cuarta y quinta dimensión: el movimiento y la velocidad. Ya comienza a introducirse en la plástica, inspirado en la nueva física relativista, el concepto **espacio-tiempo** como temática. Hay que recordar que **Vantongerlo** fué matemático, organizando sus composiciones con expresiones geométrico-matemáticas: **sección dorada**, series de **Fibonacci**, cuadrados inscriptos y circunscriptos, etc. Pero a pesar de este rigor lógico, lo plástico continuó siendo para él de naturaleza intuitiva sensible. Buscó un coeficiente que relacionara el valor del **color** con la "superficie de la forma", operación arbitraria e imposible de lograr, porque el **color** estético es de esencia óptica, y sólo puede relacionarse con el **carácter de la forma**. Ninguna relación exclusivamente matemática puede constatarla a una síntesis para la visión. Desde entonces hasta **Max Bill**, la pintura no-objetiva, pondrá en vigencia un nuevo contenido representativo que negará la creación de la pintura concreta, traicionando sus postulados básicos. Existe una rotación temática que se rechaza y se vuelve a retomar con distintas características, delatando la impotencia de la pintura de vanguardia por salir del círculo vicioso de la representación. Es quizás lo que quiso insinuar **Paul Klée** cuando dijo que "la pintura moderna no ha llegado al pueblo por no conocer sus elementos totales". Es fácil impugnar estas mistificaciones estéticas pseudo-científicas, sabiendo que no pueden traducirse a nuestra estructura real-tridimensional, la estructura compleja del **espacio-tiempo** relativista. Estas dimensiones son irrepresentables, y si pudiéramos hacerlo tendríamos que estar dotados de otros órganos sensorios. Pero estamos limitados a percibir tres dimensiones, y poseemos en consecuencia tres grados de libertad para actuar en el mundo exterior. Esta orientación contradice la realidad bidimensional del **plano**, como objeto de la pintura, desvirtuando su esencia concreta e impidiendo el tránsito dialéctico hacia la objetividad. La ciencia posee una esfera propia de acción y de conocimiento, y si el arte quiere adquirir categoría de ciencia estética debe atender sus propias leyes. La ciencia descubre, comprueba, explica lo que existe, el arte inventa lo que no existe. Tanto para **Kant**, como para **Sartre**, el ente estético, para que posea un valor, no es indispensable que sea real, porque lo estético vive en una órbita ideal; como dice **Sartre**, es "irreal" por naturaleza.

Esta concepción anticientífica e idealista del arte podrá hacerse extensiva a toda la pintura **abstracta-concreta** en tanto no supere esa contradicción que aíslo a la pintura del mundo real, creando un mundo aparte e ilusorio. **Moholy-Nagy**, integrante de la "Bauhaus", institución que agrupó lo más evolucionado de la pintura de vanguardia, chocó también con el escollo de la **forma** y el **fondo**. Comprendió que el más mínimo **color** sobre el **plano** produce un ahuecamiento y sugiere la profundidad. Sorteaba esta dificultad recurriendo a las luces proyectadas, pero el manejo de una nueva técnica no modifica el problema. Cayó en un impresionismo, en que la representación de la luz fué substituida por la luz misma. Ensayó también un sistema de "patrones", construcción de formas "a priori", que antepone entre la luz y una pantalla o **fondo**. Una nueva tecnología no es suficiente para transformar dialécticamente el arte: la invención técnica no es la invención plástica. Esto corrobora lo que sostiene el **perceptismo**, que sin una estructura pictórica no se superarán estas lagunas. Lo que hay que combatir son las causas que producen la ilusión y la representación, y no sus efectos. Hasta aquí los aportes y soluciones unilaterales de las tendencias más progresistas y racionales de la pintura no objetiva. Omito la mención de otros movimientos, porque son el reflejo de actitudes personales subjetivas o de finalidad extra plástica.

En la Argentina se progresó en el sentido de esclarecer algunos problemas, pero en la práctica creadora fué **Raúl Lozza** quien logró dar solución a todas estas contradicciones en que se agotaron las tendencias no figurativas. La pintura concreta se convierte en una realidad con el advenimiento del **perceptismo**, que logró orientar la pintura hacia la verdadera función estética en conexión con la **dinámica social**. Todos los problemas que se afrontaban en forma aislada, **color-forma**, estructura plástica y arquitectura, se integran y se sintetizan en un campo único para la visión objetiva. Lo real es la síntesis, la **unidad**; lo abstracto se hace concreto, y el objeto estético vive como un ente real en su plena bidimensionalidad. La **forma**, liberada en el espacio, reclamaba una estructura que le otorgara su existencia. El **color**, al estructurarse con el **carácter** de la **forma**, por primera vez juega un papel activo con la misma.

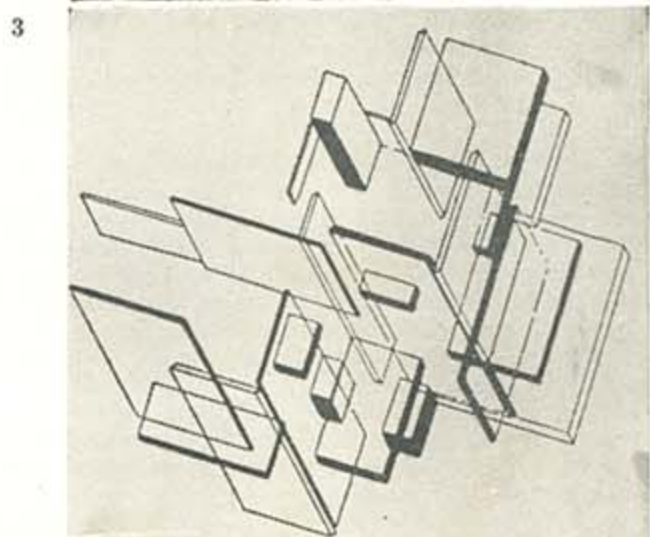
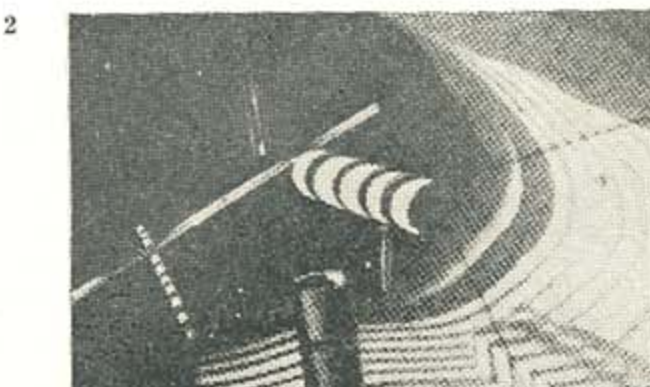


1 **Albert Gleizes**
Pintura cubista
(año 1914)

2 **N. Lerner**
Proyección luminosa
con patrones.
(Del "Bauhaus")

3 **Van Doesburg**
Estudio espacial
(Proyecto arquitectónico)

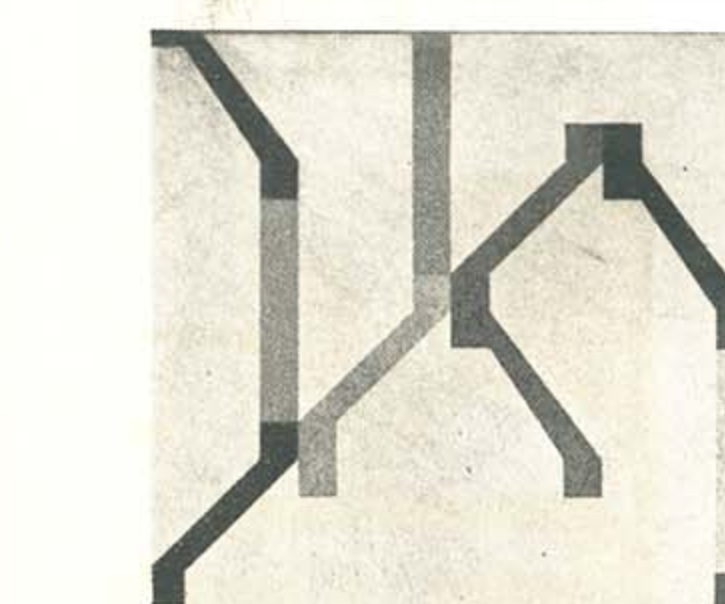
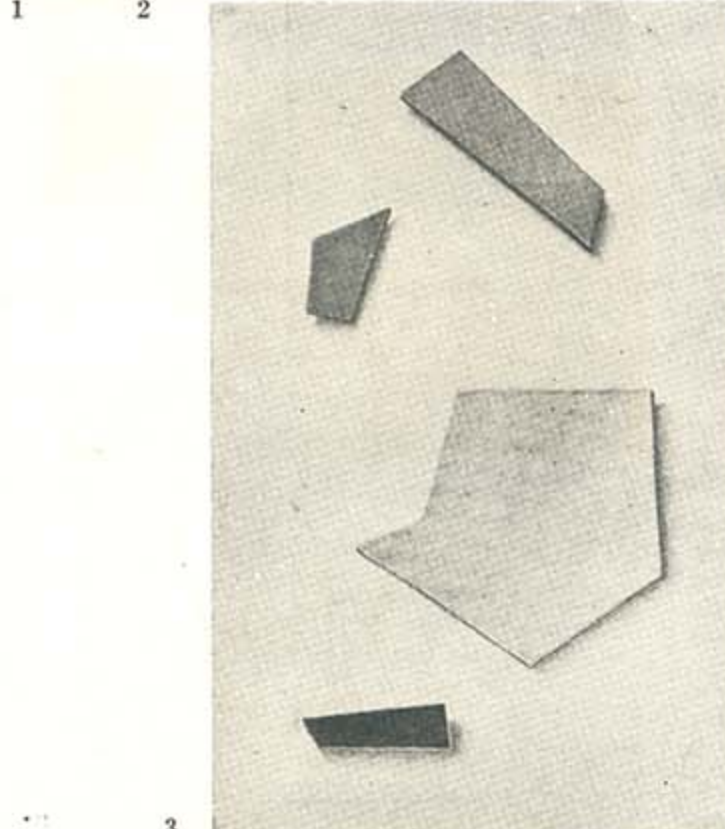
4 **Moholy-Nagy**
Gran pintura
sobre aluminio
(año 1926)



1 **H. Matisse**
Desnudo de los
oídos azules
(1936)

2 **Raúl Lozza**
Pintura 214
(Perceptismo, 1949)

3 **Graesser**
Composición
(Continuación del
neo-plasticismo)



MATEMATICA Y FISICA

En estos tiempos de la pintura abstracta las matemáticas y la física han sido objeto de muchos manifiestos y declaraciones y hay muy pocos plásticos modernos que osen desdenarla. Sin embargo la mayoría se declara partidaria del espíritu y de los sentimientos subjetivos que quedan fuera de la mensura matemática.

Así **Kandinsky** pinta para manifestar su fondo anímico e infunde a sus formas y colores una determinada propiedad de producir ciertas resonancias afectivas. **Klee** nos habla de dar mayor fuerza a los factores de contenido y para **Vantongerloo** una obra de arte revela el estado de alma del pintor. **Mondrian** apela al fondo universal del hombre y **Max Bill** nos dice que el arte necesita al mismo tiempo del sentimiento y del pensamiento. Los críticos en general encaran su labor como si descubrieran el trasfondo íntimo del pintor.

¿Qué papel juega entonces la matemática y la física para los plásticos abstractos? E insistimos en la pregunta porque se ha apelado a los progresos de estas ciencias para justificar cada uno su plástica. La respuesta nos defrauda, dado el énfasis con que se afirman las nuevas conquistas del arte en el campo de la ciencia. Se vuelven a repetir en el arte no figurativo los mismos usos que le daba el arte representativo. En definitiva, abstracción y representación, según las declaraciones de los pintores y del manejo que hacen de las matemáticas no difieren en un solo punto. El grito de ¡fríos y matemáticos! que se aplica a los abstractos queda entonces sin razón de ser.

El empleo más ingenuo de las matemáticas es el alegórico, recurso usado en el arte de la edad media y que en nuestros tiempos va a preocupar a **Kandinsky**, quien al utilizar cinco formas en una obra pretende representar al matrimonio, resultante del 2 femenino y del 3 masculino, simbolismo que nos retrotrae al tiempo de **Pitágoras**. Por otra parte, este alegorismo no influye para nada en la calidad de la obra.

Otro uso consiste en tomar las matemáticas como un regulador objetivo o control de los elementos pictóricos. Las ciencias también tienden a expresar con relaciones matemáticas el comportamiento del objeto que estudian. Así una relación científica para la plástica sería aquella que expresara el comportamiento de los colores y formas para alcanzar un estado de equilibrio visual. Desdichadamente en la pintura abundan relaciones y proporciones que nada tienen que ver con las leyes internas del color y de la forma y que sin embargo pretenden ser aplicadas para alcanzar la tan mentada belleza.

La **sección áurea**, cuyo uso quizá pueda ser justificado por los pintores del renacimiento, fué renovada en el siglo pasado y hoy está en boga para ciertos pintores abstractos. Dicha relación no tiene ningún fundamento plástico puesto que no descansa en las leyes internas de los elementos pictóricos. Nos ha sido legada por los antiguos que ya la habían observado en la naturaleza. Pero las formas y color de la naturaleza responden a una función orgánica y no al hecho de alcanzar un equilibrio para la vista del hombre (1). La **sección áurea** es pues un trasplante mecánico e imitativo de la naturaleza, incapaz por lo tanto, de "obligar" a una forma a expresar un estado de equilibrio, puesto que no responde a un proceso interno. El arte abstracto que considera una obra como una cosa en sí debe pues desechar esta fórmula, resabio de la pintura representativa, que lo hace un reflejo de la naturaleza. Por otro lado, **Fechner** encuentra mediante experiencias y tests que la **sección áurea** solamente en el rectángulo podía dar una sensación de armonía, probando que no tiene ningún asidero en la visión humana.

Estas relaciones extrínsecas a la obra de arte suelen también tener otra fuente. **Mondrian** estructuraba sus ángulos rectos con relaciones intuitivas conectadas con su estado íntimo, y **Vantongerloo** apela a las matemáticas para que éstas expresen su contenido anímico, y esto está tan lejos del comportamiento objetivo de la materia plástica como lo estaba la **sección áurea**. Llamaremos metafísico a este uso falso de las matemáticas.

La fuente de las relaciones matemáticas es motivo de otra discusión puesto que es necesario escoger entre una mensura física, una fisiológica y otra psicológica. Psicológica es la colorimetría de **Kandinsky** quien nos dice: "anímicamente 1-1 es igual a 2, así como un punto de color, al ensanchar su tamaño pierde intensidad y por consiguiente vigor expresivo". Fisiológica es la teoría de los colores complementarios y física es la colorimetría basada en la longitud de onda.

Max Bill nos obliga a cambiar nuestro punto de vista puesto que ya no se trata del uso de las matemáticas y de la física sino que nos habla de la "nueva visión", las nuevas conquistas, los nuevos contenidos de las ciencias modernas, que la pintura debe representar. "La matemática —dice— además de ser uno de los reguladores principales del sentimiento primario... es al mismo tiempo ciencia de relaciones, de comportamientos de cosa a cosa, de grupo a grupo, de movimiento a movimiento. Y ya que ella contiene estos principios fundamentales y los relaciona entre sí es natural que tales acontecimientos puedan ser representados, esto es, transformados en realidad visual". Nos está proponiendo la nueva matemática como tema. Nos habla de las geometrías no euclidianas y de los conceptos que nos trae la física de la relatividad. Nos habla de "lo indeclarable del espacio, la lejanía o cercanía de la infinitud, la sorpresa de un espacio que empieza y termina en diferente forma, la limitación sin límites exactos, la multiplicidad que a pesar de todo forma una unidad, la igualdad de forma que varía con la aparición de un solo acento, el campo de fuerzas compuesto de variables, las paralelas que se cortan, y la infinitud que vuelve a sí mismo como presencia, y al lado, nuevamente el cuadrado con todos sus fundamentos, la recta que no es turbada por ninguna relatividad y la curva que en cada uno de sus puntos forma una recta" (2).

No comprendemos como **Max Bill** nos transforma esto en realidad visual. Nos habla "de la idea primaria de la estructura del mundo, de comportamiento de acuerdo a la imagen universal que hoy nos proponemos realizar". Pero dejemos hablar a **James Jeans**. "Todos estos conceptos parecen a mi inteligencia ser estructuras de puro pensamiento, incapaces de realización en ningún sentido, que con propiedad pudiera designarse como material (visual, le agrégamos nosotros)... Los críticos del siglo XX que hacen estos comentarios están todavía en el estado mental de los científicos del siglo XIX; dan por aceptado que el universo debe admitir representación material... El universo no lo puede admitir y creo que la razón es que se ha convertido en un mero concepto mental" (3).

Filósofos y físicos discuten la posibilidad de la representación del universo, pero ya **Max Bill** cree haberlo realizado. Por otro lado nuestra vieja matemática de **Euclides**, hoy llamada geometría de lo próximo nos sirve excelentemente para caracterizar o medir las relaciones de una pintura en una tela "archicercanísima" (la aplicación de las nuevas matemáticas nos daría el mismo resultado que la euclidiana). Casi todos los conceptos que nos trae la física einsteniana están estrechamente ligados a la cuarta dimensión: el tiempo. Mientras la pintura va hacia la supresión de la tercera dimensión **Max Bill** nos quiere endilgar la representación de la cuarta.

Los pintores de **Max Bill**, realizados en dos dimensiones y sus esculturas que abarcan la tercera se quedan en este mundo tridimensional y en ningún momento hacen sospechar que pueda existir un universo con los efectos que describe en su artículo. Era necesario insistir en este punto debido al manoseo que hacen ciertos plásticos con la nueva física para amparar sus pinturas, aún expresivos y representativas.

EN LA NUEVA PINTURA

También se intenta reproducir la física microscópica y así se producen pretendidos cuadros abstractos con la representación del mundo atómico. Pero por encima de todos estos errores tienen estos plásticos "relativistas" una enorme confusión acerca del aporte que pueda dar la nueva visión científica.

Permítaseme ejemplificar: La nueva física sería un anteojo que permite ver mejor la realidad. El artista debe usarlos para pintar mejor. Pero decir que la física aporta una nueva temática significa que el pintor en lugar de colocárselos para pintar los pone de modelo y pinta con la miopía que esos cristales debían corregirle. Se convierten así pintores y escultores en artistas, que con técnicas viejas, de un arte representativo, también viejo, quieren representar lo irrepresentable.

Pero tratemos nosotros de aplicar las enseñanzas de la física en el campo estético. Coloquémonos los anteojos. Citemos a **Ortega y Gasset**: "... porque los espíritus han tomado espontáneamente determinada ruta ha podido nacer y triunfar la teoría de la relatividad. Las ideas cuanto más sutiles y técnicas, cuanto más remotas parezcan de los afectos humanos, son síntomas más auténticos de las variaciones profundas que se producen en el alma histórica". "Basta con subrayar un poco las tendencias generales que han actuado en la invención de esta teoría, basta con prolongar brevemente sus líneas más allá del recinto de la física, para que aparezca a nuestros ojos el dibujo de una sensibilidad nueva, antagónica de la reinante en los últimos siglos" (4). Tratemos pues de aplicar al arte las tendencias o conceptos que descubre **Ortega y Gasset**, pero aclaremos primeramente que solo el **perceptismo** ha llevado a la práctica las conclusiones que hemos derivado de una **aplicación estética** de la teoría de la relatividad, y que estamos en disidencia con el pensamiento idealista de **Ortega** sobre eso.

Absolutismo: "Conviene ante todo destacar como una de las facciones más genuinas de la nueva teoría su tendencia absolutista en el orden del conocimiento". El hombre puede conocer y conoce la realidad tal como es.

Aplicación estética: El artista —decimos nosotros— debe dominar y conocer absolutamente los elementos plásticos. **Kandinsky** afirmaba en cambio que al pintor se le escapan en última instancia el control matemático o científico del color y de la forma que quedaban ligados a la intuición.

Relativismo: "Habrá una sola realidad. Esta realidad es la que el observador percibe desde el lugar que ocupa, por lo tanto una realidad relativa. Pero como esta realidad relativa, en el supuesto que hemos tomado, es la única que hay, resultará, a la vez que relativa, la realidad verdadera, o lo que es igual, la realidad absoluta".

Aplicación estética: La pintura debe ser organizada para "un punto de vista" que implica el ambiente y el muro. Esto se



la revista Sur

... publica en su número 202 de agosto de 1951 un cordial cambio de opiniones entre **Guillermo de Torre** y **Julio E. Payró**, quienes, en sendas cartas abiertas, disculpan conceptos sobre la denominación que correspondería al arte no-figurativo.

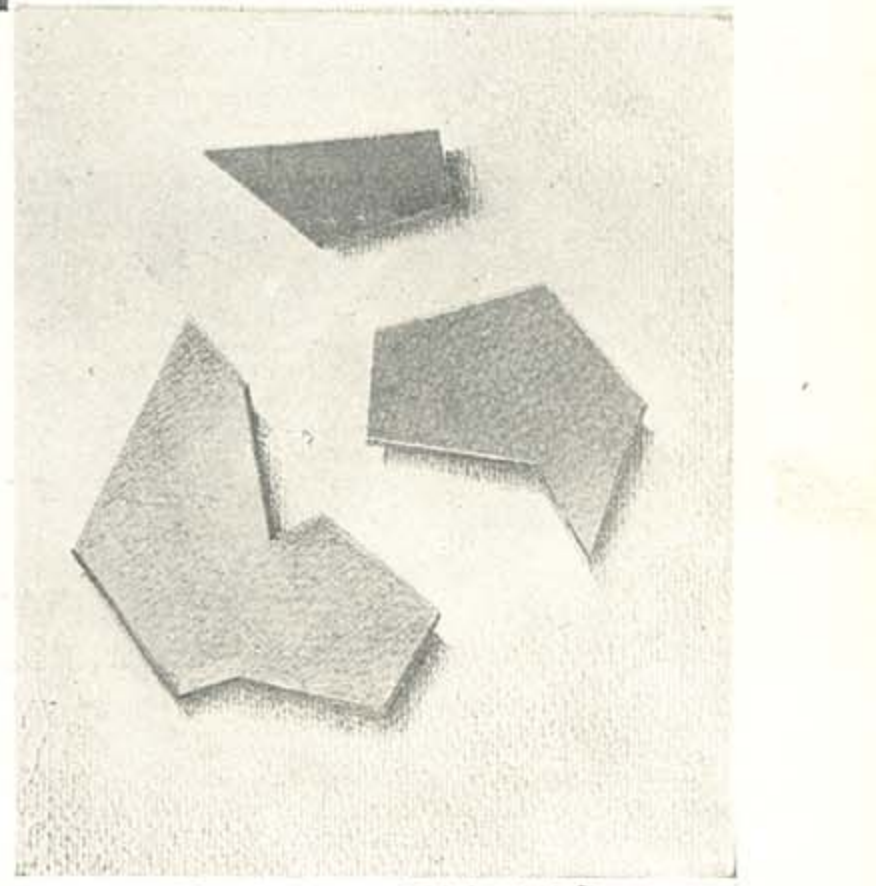
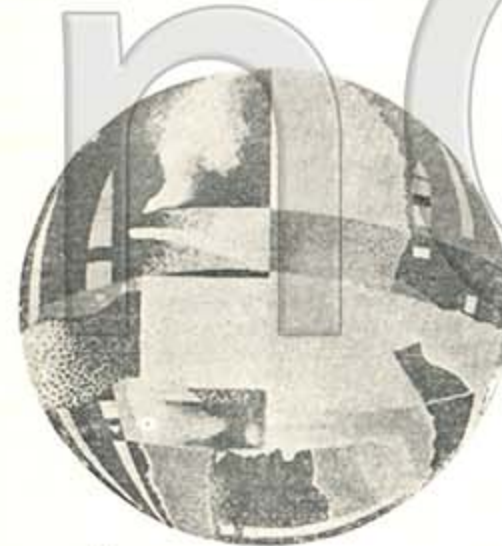
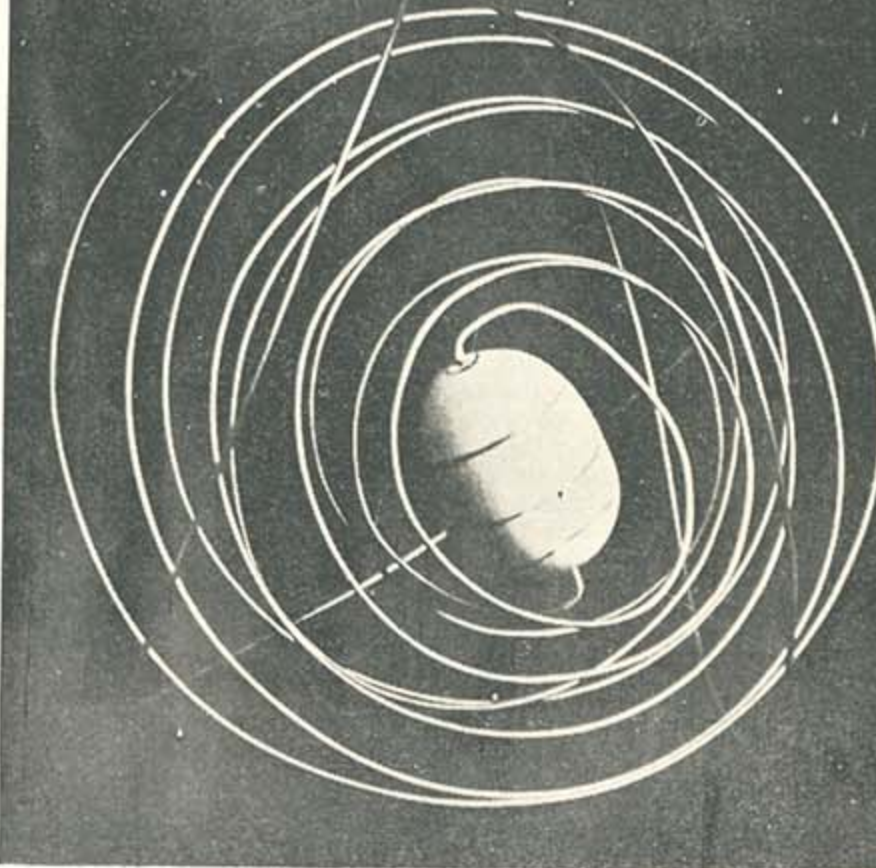
En nuestra revista ya hemos señalado hechos similares. En esas oportunidades hemos sostenido en general que el problema no reside en las denominaciones más o menos justas, pues no será posible englobar doctrinas tan dispares con un término o una palabra que, por otra parte, ha perdido ya su verdadero sentido, como lo de "abstracto", "no-objetivo" o "no-representativo".

Hoy adoptamos una actitud más decidida sobre el particular, ante el hecho de que también el **perceptismo** se ve, erróneamente, involucrado por los mencionados críticos en el conjunto de las demás tendencias no-figurativas, no-objetivas o abstractas (concretos y madistas están comprendidos en estas tendencias). Nos extraña el hecho de que se nos confunda con orientaciones plásticas de dudosa base teórica, de doctrinas metafísicas o que carecen en absoluto de ellas. Por otra parte, es del dominio público la forma en que siempre hemos expuesto, claramente, la nueva teoría del **perceptismo** y su diferencia fundamental con todo el arte anterior.

Es por eso que "perceptismo" no es una denominación "confusa", ni siquiera una denominación más, sino que implica un suceso nuevo en la pintura. Nosotros jamás hemos dicho que somos "abstractos" o que somos "no-objetivos"; por el contrario, proclamamos continuamente nuestra práctica creadora de una objetividad en el arte. El **perceptismo** cancela en la pintura las doctrinas y métodos representativos, subjetivos o "abstractos".

Como podemos probar estos enunciados en cualquier oportunidad y ante quienes lo demanden, y como estamos especialmente interesados en discutir públicamente los problemas que teniendo como principio una denominación de arte han de trascender y poner al alcance de la opinión pública cuáles son los fundamentos objetivos del **perceptismo** y cuáles las doctrinas de las demás tendencias, nos parece plausible y aceptamos la sugerencia de **Guillermo de Torre** a la revista **SUR**, para que ésta organice una encuesta entre los pintores que practican en Argentina las tendencias mencionadas.

R. L.



- 1 **Kupka**
"Discos de Newton"
- 2 **Delaunay**
"Alegria de vivir"
- 3 **Moholy-Nagy**
"Espacio nuclear"
- 4 **G. Balla**
"Lineas progresivas más secuencias dinámicas"
- 5 **Vantongerloo**
"Núcleo"
- 6 **V. D. Lozza**
pintura perceptista N° 29 (1950)

opone al mundo absoluto que aislaba el marco de la pintura representativa. Esta tendencia concuerda también con los conceptos de **perspectivismo** y **antiutopismo**, que se desprenden de la teoría de **Einstein**. **Anti-metafísica:** Erróneamente **Ortega** la denomina **antirracionalismo**, aunque sólo es un ataque al racionalismo metafísico. La teoría de **Einstein** es de un racionalismo concreto. "La divergencia entre las cosas y las ideas puras es tal que no puede evitarse el conflicto. Pero el racionalismo (metafísico, agregamos nosotros) no duda que le corresponde ceder a lo real".

El viejo racionalismo metafísico para salvar los principios puros de espacio y tiempo y los postulados de la geometría euclidiana, deformaba y torturaba la realidad para englobarla dentro de ellos. En la teoría de **Einstein** ceden frente a la realidad.

Aplicación estética: Sostenemos que la pintura no puede permitir principios a priori, fuera de las leyes internas de los elementos. Tanto la representación en sí, como sus procedimientos (sección áurea y procedimientos intuitivos, etc.) provienen de fuentes ajenas a su naturaleza. Ya hemos señalado eso al hablar de los usos de las matemáticas.

Finitismo: "Por todas partes en el sistema de **Einstein** se persigue al infinito. Así por ejemplo, queda suprimida la posibilidad de velocidades infinitas"... "el mundo de **Einstein** tiene curvatura y por lo tanto es cerrado y finito".

Aplicación estética: La tercera dimensión, la perspectiva, abría la representación hacia lo infinito de la profundidad. Suprimida por el **perceptismo** la tercera dimensión y la perspectiva, logrado el plano, la pintura es un ente finito y real.

Discontinuidad: "Estos cuantos elementales son los pasos indivisibles, mínimos de la magnitud en cuestión" (**Einstein-Infeld**).

Aplicación estética: El cuanto plástico es el **color-forma**, unidad indivisible, aportada por el **perceptismo**. La simultaneidad y la correlación de los elementos se hace tan íntima que a una forma determinada (dentro de una estructura) sólo puede corresponderle determinada intensidad de color y viceversa. Una forma con su color determinado es la base de la estructura plástica y no forma por un lado y color por otro.

(1) Ver mi artículo en el N° 1 de **Perceptismo**.
(2) De "Ver y Estimar" N° 7, artículo de **Max Bill**.
(3) **James Jeans** "El Universo Misterioso".
(4) **Ortega y Gasset**: "El Tema de Nuestro Tiempo".

(Viene de la pág. 3)

También las nuevas geometrías se transforman en contenido cuando se las transporta a una imagen plástica. Cuando Max Bill nos habla de la geometría como "relación de posiciones sobre el plano y en el espacio", no hace más que presentar acontecimientos matemáticos "transformados en realidad visual". Esa "realidad visual" deja de ser la materia plástica para ser un contenido conceptual del universo cuya expresión solamente es posible mediante la apariencia. Muchos han aceptado como subjetivos los problemas de la cuarta o quinta dimensión en el arte estático (Le Corbusier), y el mismo León Degand acaba de escribir que cualquier dimensión que supere la de los medios espaciales o temporales con que se realice en el arte, plantea una apariencia. Es ya muy general en el arte, como lo hemos visto, atenerse estrictamente a leyes matemáticas y geométricas en la estructura y sostener que lo que constituye "valor" artístico no se puede medir. Este dualismo entre medios de estructura y lo que lo acusa tanto el arte del pasado como la pintura no figurativa. Hace ya mucho tiempo que Vantogel lo ha fijado para el neoplasticismo las relaciones plásticas con la igualdad matemática de $S = L \cdot 2$, $V = L \cdot 3$, sosteniendo el también que el número no es el arte, y que este último obedece a factores que no están al alcance de la determinación aritmética. Por su parte, Kandinsky plantea deducciones nada concretas cuando dice que la relación entre color y forma se produce por un desarrollo cualitativo como resultado de una reducción cuantitativa. Pero lo expresivo será la meta en el arte de Kandinsky, y esto, según su propia opinión, "no se puede medir".

Desde el punto de vista de la realidad, tanto las leyes de estructura clásica como las inspiradas en el continuo espacio-tiempo, ya sean aplicadas al plano o a objetos estéticos espaciales tridimensionales, expresados a la manera del folio de Moebius, quedan superados por el perceptismo. En su estructura matemática no impone ley "apriorística" alguna al arte. Pero tampoco da lugar a un dualismo al aplicársela como "control" parcial sobre los fenómenos propios de la pintura, para sostener paralelamente que el "valor" o lo que constituye arte "no se sabe qué es" o "no se puede medir". A los paralelismos arbitrarios sucedieron, con el perceptismo, las equivalencias funcionales. El color no pudo ser condicionado a la visión mediante proporciones rítmicas abstractas o antropométricas. Para que la matemática llegue a ser de por sí un medio directo objetivo en la creación de obras de arte, deberá referirse cualitativamente a las posibilidades de relación estructural de todos los elementos materiales y funcionales de la pintura, y poseer la propiedad de superar todo lo que en ella constituya representación o apariencia. Por último, quiero referirme al problema de las formas inventadas. La llamada composición, en el arte, ha permitido ordenar, dentro de una ley rítmica preestablecida, ciertas formas representativas. Esto ha ocurrido en el arte del pasado; pero también en la pintura abstracta de hoy se relacionan, de acuerdo a las demandas simétricas y a una imposición subjetiva, esas mismas formas. Las formas del perceptismo, si bien no tienen como punto de partida aquellas conocidas en la naturaleza, tampoco son el producto de la pura imaginación intuitiva: ellas se delimitan de acuerdo a una ley impuesta por la estructura funcional.

Las formas "a priori", aun las abstractas geométricas, que luego serán alteradas o desarrolladas de acuerdo a una composición "objetiva" o a un temperamento anímico, son ya comunes en la vida cotidiana y en la historia del arte. Muchas de ellas son aconsejadas por la Bauhaus como elementos plásticos universales (Fig. 14), y podemos hallarlos ya en las decoraciones de muchos pueblos primitivos (Fig. 15).

La llamada composición ha podido, al margen de la verdadera estructura, condicionar todas estas formas conocidas, de acuerdo a una proporción, a un ritmo o a un equilibrio — leyes del peso, de continuidad o de posición — todo tan explotado por muchos pintores no representativos (Fig. 16). El perceptismo señala, frente a estos problemas que el comportamiento de las formas hacia la función plana es parte de su

propia esencia o razón de ser. Hemos de tener en cuenta que los caracteres dominantes libres de la forma crean el ritmo dinámico y expresivo (Fig. 17 y 18). Esta exaltación de los factores asociativos y psicológicos empieza por otorgar al cuadrado cierta categoría de masa pasiva, de forma en reposo. La composición clásica y el ritmo barroco (Fig. 19), dan ejemplos del valor cualitativo aparente otorgado a las formas de acuerdo a una ley mecánica de gravedad. El "movimiento" expresivo y la "estabilidad" parten de un concepto de representación rítmica. Esto es lo que la psicología de la forma ha denominado como movimiento sin finalidad, cuya raíz está en la consideración de la vertical como dinámica y la horizontal como estática. Evidentemente, aunque esta psicología lo niegue, esas son ideas asociativas que la invención debe contrarrestar. La ley del destino común, con que se estructuran los grupos desde el punto de vista abstracto, ha influido igualmente sobre la relación de los contrarios, que ha estado sujeta en la pintura a los ritmos o fuerzas paralelas (Fig. 4 y 15); y la ley de continuidad ha sido el recurso empleado en los casos de mayor simplicidad. Cuando los medios de estructura están en crisis, se recurre igualmente a ella. Todas estas pequeñas desviaciones o fenómenos de las formas, cuando no podemos superarlas, constituyen las grietas por donde se filtra en el arte todo lo subjetivo y lo contradictorio. Un autor ha escrito sobre las propiedades objetivas



fig. 14 - Elementos de la "Bauhaus".



fig. 15 - Ejemplos de decoración primitiva de la alfarería de Nazca.

de las cosas, señalando que "la identidad de un ente consigo mismo requiere como complemento la diferencia con todo lo demás". Esta diferencia de una cosa con todas las demás, esta independencia como similitud, expresión o símbolo, es el fin que hemos perseguido en la práctica de la pintura como objeto concreto.

La verdadera estructura radica entonces, no en las nuevas referencias, sino en todo ese proceso que hace de la obra creada una cosa independiente, y por eso mismo, una unidad. En la pintura representativa el proceso creador se verifica mediante una imposición que anula totalmente la obra como objeto, y por esa causa la estructura simétrica y rítmica cumplen la simple función de acondicionar sucesos apriorísticos (Fig. 19). En los cubistas y algunas tendencias abstractas estas leyes clásicas han sido solamente alteradas, en el sentido de que, para lograr una buscada independencia del cuadro como objeto, ellos se plantean el problema de la creación "de adentro hacia afuera", en oposición al naturalismo clásico, que parte del objeto exterior como forma.

Ese sistema de los cubistas, que Gleizes considera igualmente como inoperante y que solo acepta mientras no se "plantee valientemente de otro modo", se refiere a una mayor independencia de lo representativo, a un alejamiento de la naturaleza exterior como punto de partida para la creación, para buscar, en cambio, su orden y su esencia propias. Al penetrar los cubistas en los objetos que aun mantenían como referencia al mundo circundante, y al no detenerse en las formas exteriores de las cosas, debieron insidir sobre las formas exteriores del "cuadro" y comover en muchos casos su sistema rectangular. Al no considerar ellos, como luego los abstractos, el espacio en profundidad, descriptivo, comprobamos cómo en muchas ocasiones el "sobrante" que resulta de la "masa" central no alcanza su fuerza estructurante, y apenas si cumple la función de determinar el rectángulo (Fig. 20). Estos han sido los primeros pasos dados por el pintor para transformar los espacios aparentes en espacios reales, actitud desarrollada hace años por el grupo abstracto concreto en la Argentina (Fig. 21).

Es indudable que tanto el arte representativo como el arte actual no-objetivo no ha logrado romper el cascarón que lo mantiene en su "mundo aparte. Permaneciendo la pintura en ese "mundo aparte" no podrá lograr su realidad objetiva, ya que, como cree Simmel, esa "obra de arte se coloca fuera del lugar donde es posible que unas cosas se limiten con otras". Como el perceptismo no pretende objetivar nada extraño a sus elementos materiales, su estructura, como factor inventivo, condiciona la relación constante entre objeto y medio. (Fig. 22) Ella no es geométrica ni matemática, sino orgánica. Al lograr una igualdad de realidades entre el mundo que nos rodea y el objeto estético, abandona este su "mundo aparte" para reintegrarse a las realidades del hombre.

(Continuará)



fig. 20
Georges Braque
Pintura 1918

fig. 21
Raúl Lozza
Pintura abstracta N° 91
Año 1946.



fig. 19
El Greco
El entierro del
Conde de Orgaz

comentarios

Para aquellos que, despectivamente, conceptúan como "decorativa" la pintura no representativa, transcribimos estas tres opiniones de crítica general. Dijo Oscar Wilde: "¿Cuál es la diferencia entre el arte esencialmente decorativo y la pintura? El arte decorativo destaca su material, el arte imaginativo lo anula... Un cuadro no tiene otro significado que su belleza, ni otro mensaje que su alegría. Esto es la verdad primordial en el arte, verdad que nunca debería perderse de vista. Un cuadro es una cosa puramente decorativa".

Este mismo autor agrega que "aun los que ven en el arte un exponente de la época, sitio y raza, tienen que aceptar que mientras más imitativa sea, menos representará el espíritu de la época".

Por su parte, André Masson escribe: "La complacencia infinita de la crítica actual confunde fácilmente lo "decorativo" con lo ornamental. Decorativos son los grandes pintores. El mismo Rembrandt es decorativo en comparación con Peter de Hog".

Y señala también Enrique Wölfflin que "es indudablemente cierto que el arte pudo siempre lo que se propuso y que no retrocedió jamás ante ningún tema por "no poder" con él, sino que se dejó siempre aparte lo que no emocionaba sugestivamente como plástico. De aquí que la historia de la pintura sea también, no de manera secundaria, sino fundamentalmente, historia de la decoración".

Hemos recibido de Martín Blascko la siguiente carta:

Mi estimado Raúl Lozza:

Vayan estas líneas para discutir un poco su concepto sobre el plano pictórico del número anterior. Ante todo noto en su artículo una sobreestimación de la importancia del plano en detrimento del ritmo. El plano, según mi modo de ver, es plano en relación al control del ritmo. La conquista máxima de la plástica actual según creo yo es la liberación o separación del ritmo de la presentación del objeto y no la realización del plano que es una de sus consecuencias en la pintura. Ahora, hablar también de una separación entre ritmo plástico y contenido filosófico o psicológico es no interpretar los diferentes caracteres del ritmo y la correspondencia de estos caracteres a construcciones filosóficas o movimientos anímicos. Los estilos habidos hasta hoy nos enseñan mucho de este contenido. El problema que nosotros enfrentamos y que tenemos que resolver es ajustar la rítmica al espíritu de nuestra época. Esta solución traerá el estilo del siglo veinte que, por otra parte, ya tiene en algunos arquitectos anticipos. Soluciones parciales no caben. Hay que buscar el denominador común para la pintura, escultura y arquitectura que traduce nuestra visión del mundo. Este denominador común es el ritmo organizado de acuerdo a un cierto esuema. En otra le expondré la característica del ritmo que sería para mí la correspondencia a nuestro concepto sobre el universo.

Lo saluda
Martín Blascko.
Nos anticipamos a la contestación recomendando al lector algunos párrafos del artículo de Raúl Lozza sobre La nueva estructura (pág. 2, 3 y 8). Allí se sostiene que lo plano nunca será una consecuencia del ritmo, y que menospreciarlo por éste "es como sostener en filosofía que la materia es consecuencia del espíritu, y no a la inversa".

Talleres "Optimus" - Diagrama R. L.