

PERCEPTISMO

TEORICO Y POLEMICO

Buenos Aires Mayo de 1952

Dirección y redacción: Cangallo 1219

T. E. 35-8278 - \$ 1.50 el ejem.

4

Hasta principios del siglo veinte, eran solamente los filósofos los que pretendían determinar teóricamente una **esencia** del arte, con el mismo afán con que buscaban o elaboraban especulativamente una **esencia** del universo, una **esencia** del ser. Hoy, es el propio pintor el que se plantea y difunde doctrinariamente un supuesto **esencialismo** de su arte. Y es que la pintura llamada "no representativa", al orientarse hacia una objetividad propia, trasciende los dominios del individualismo, del "mundo aparte" en que vive el arte tradicional, invade los dominios de la vida ciudadana y tiende a conectarse con el mundo de la realidad objetiva (El **perceptismo** ya ha logrado una relación entre arte y realidad cotidiana). Todo esto obliga al pintor actual a constituirse también en crítico y en teórico; a introducirse incluso en el campo de la filosofía.

Constantemente, a diario, oímos hablar de **esencias del arte** o de **arte esencial**, para afirmar, en ese solo concepto abstracto y general, una supuesta "verdad objetiva" en cada tendencia dispar del arte llamado "no representativo". Pero desde este punto de vista, en que la palabra "**esencia**" se perfila solamente como un recurso "espiritual" y salvador de valores individuales, recordaremos que también para **Matisse**, por ejemplo, su arte es estrictamente **esencial** y nada de extraño e inútil hay en él. Sin embargo, para nosotros, ese concepto de "**esencia**" está basado en algo inútil y ajeno a una orientación **objetiva**.

Nosotros sabemos que ha sido la historia, solamente ella, la que nos fué delimitando en la pintura una **esencia** no **representativa**. Un arte **esencial** sólo puede conquistarse sobre la base de su materialidad, no al margen de ella. **Toda apariencia, cualquiera sea su carácter, atentará contra esta esencialidad objetiva.**

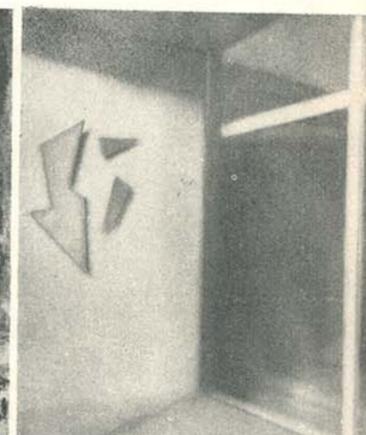
El hecho mismo de que lo **esencial** guarde un carácter **relativo**, y se haya constituido también en una trampa metafísica empleada por la filosofía especulativa, no nos autoriza a dar por descontada una esencialidad abstracta, confusa, "impalpable" en el campo estético. Debí decir **Hegel** que "en la **esencia** todo es relativo", para que la nueva filosofía agregue que lo **esencial** puede ser, por ejemplo, dos fuerzas opuestas que "solo tienen sentido en su relación, y no cada cual por sí misma" (F. E.). Por esa causa también la **esencia** del movimiento "es la de ser la **unidad inmediata** de espacio y tiempo" (**Hegel**). Esta verdad dialéctica es desconocida por aquellos que, basándose en un concepto relativo del mundo que nos rodea, buscan una **realidad esencial** en lo aparente o en lo absoluto.

Para el **perceptismo**, su síntesis **esencial** es el **plano-color funcional**, es la **unidad** de sus elementos materiales o visuales en el espacio.

Nosotros no hemos incurrido en el error de determinar como **esencia** de la pintura uno, dos o más "elementos", sino todo el proceso de **unidad creadora** de esta materia sensible en función de una **realidad objetiva**. No lo entienden así los pintores abstractos en general y, en particular, los que dan en llamarse "**esencialistas**". Sus doctrinas fluctúan en generalidades y utilizan un confuso lenguaje y un pensamiento teosófico cuando intentan expresar sus conceptos sobre **esencia** de las artes, relacionada a los propios y particulares medios de percepción y función.

Pero, si la **esencia** no está en "la cosa misma", en el mismo objeto pictórico, en su propia materia visual afirmada en **unidad orgánica funcional** con el medio —arquitectura, hombre, momento actual—, en su **propia realidad concreta**, entonces ¿cuál es la **esencia** de esa pintura? ¿Acaso lo **esencial** sea aún para ellos lo aparente, sino lo expresivo o lo anecdótico? (Se continúa pensando que la anécdota es el hombre).

En el arte representativo o expresivo, sea figurativo o "abstracto" (**no objetivo**), lo **esencial** será siempre lo **ideal**. En el **perceptismo** (**arte objetivo**), el acto creador se libera de toda fuerza coercitiva extraña a la totalidad del mismo proceso inventivo, y por esa causa, tanto la **forma** como el **color**, estructura y espacio, están en función de una **esencia objetiva**, que es la **relación de su propia materialidad con el mundo circundante, el medio social y el hombre.**

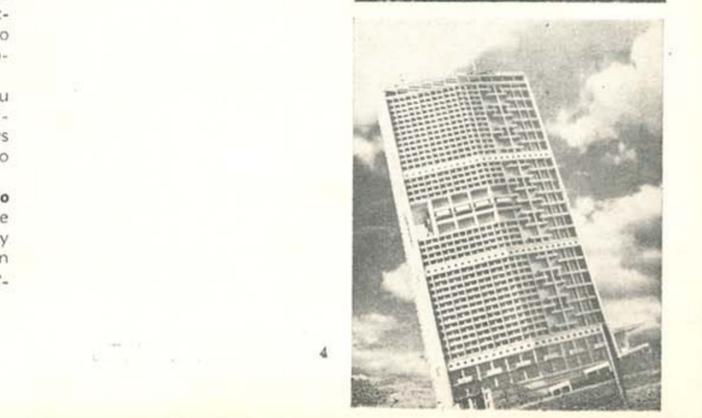
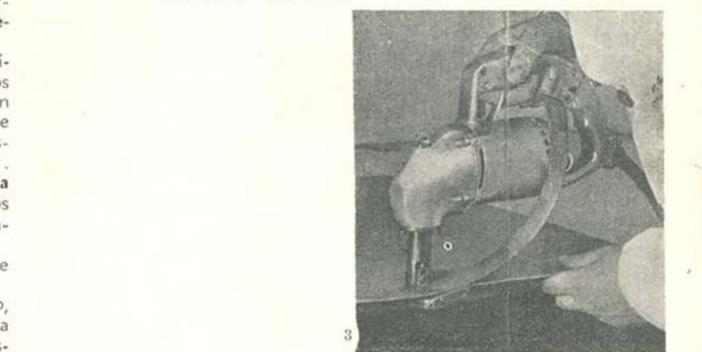


1
1
Cézanne
El tocador
(Ver artículo en las págs. 2 y 3 sobre la nueva estructura)

2
2
Raúl Lozza
Pintura N° 163 (año 1949)
Estructura plana en función con la arquitectura.

3
3
Objeto útil
Creado por el hombre para el dominio de la naturaleza.

4
4
Le Corbusier
Arquitectura funcional
(Ver artículo en pág. 6 y 7)



LA NUEVA ESTRUCTURA DE LA PINTURA PERCEPTISTA

RAUL LOZZA

(Continuación)

"Hay que conocer el material y no inventarlo".

Nos hemos referido extensamente a los problemas de la matemática como relación de formas y proporciones artísticas, denunciando lo unilateral del absolutismo aritmético y geométrico como factor directo de creación o como elemento propio en la pintura. Corresponde ahora expresar nuestro propio concepto sobre el problema de las formas, o el proceso que determina su invención.

Si hemos condenado la matemática COMO METODO CREADOR para la pintura, ha sido porque ella no proporciona ningún DATO CONCRETO para la conquista y percepción de planos reales, y en ningún caso deja de ser un simple MEDIO AUXILIAR. Afirmando un concepto idealista, escribe Eddington que "la estructura, ABSTRAIDA DE CUALQUIER COSA QUE LA POSEA, puede ser descripta exactamente por medio de una fórmula matemática", y que "el conocimiento estructural PUEDE SER SEPARADO del conocimiento de los entes que forman la estructura". ¿Acaso esta abstracción, que separa la estructura de los entes, no puede ser comparada a la estructura de la pintura representativa o expresiva?

Si el absolutismo mecánico de las proporciones aritméticas no pudo unificar esos llamados ELEMENTOS DESEMEJANTES (forma y color), tampoco lo han logrado en arte, la física experimental y los sistemas fisiológicos y psicológicos de la percepción. Sin prever siquiera una solución concreta para el problema de forma y color, Venturi escribe que el arte clásico "inventó un canon de proporciones de la forma humana pero no un canon de las armonías de los colores". Pero cuando esta ley de "armonía de los colores" llegó a confeccionarse, tampoco ha valido para unificar objetivamente forma y color.

Al hablar del contenido representativo de ciertas estructuras rítmicas, nos hemos ocupado de la similitud entre proporciones extraídas de la geometría y las proporciones antropométricas, conocidas matemáticamente por los griegos y utilizadas aún mucho antes. Sobre las relaciones entre sus "formas estéticas" existentes en la naturaleza y la fisiología de la percepción, son numerosos los hombres de ciencia que han manifestado sus dudas. Helmholtz, investigando los problemas musicales, señalaba que las relaciones de los sonidos no descansan solo en leyes naturales de los órganos perceptivos, sino que son parte también del resultado "de principios estéticos que ya han sido cambiados, y lo serán más aún con el progresivo desarrollo de la humanidad".

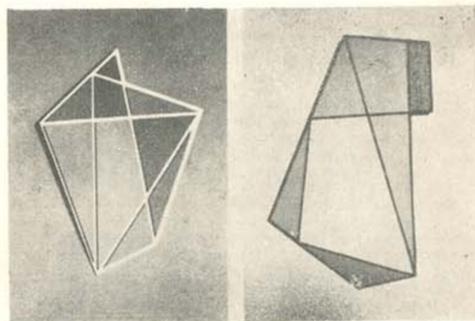
El proceso creador de un arte concreto no puede descansar en simples fórmulas abstractas o mecánicas. Si la matemática o la geometría, la fisiología de la percepción o la psicología no constituyen por sí mismo un método de afirmación objetiva para las formas pictóricas, ¿cuál es la estructura que permita conquistar esa realidad en el terreno de la creación o invención artísticas? Aceptando que un fenómeno se sucede dentro de otro fenómeno, era necesario un método de ESTRUCTURA ORGANICA capaz de relacionar OBJETO Y MEDIO, afirmando ese "desarrollo de la humanidad", visible también en toda la historia del arte, no como anecdota descriptiva, sino como esencia no-representativa.

La belleza en el arte no es un problema individual, pero es la vida del hombre que la determina de acuerdo a ciertas condiciones.

LA REALIDAD TRANSFORMA EL CONCEPTO DE LO BELLO. Frente a los elementos materiales que han de constituir el plano, el PERCEPTISMO ha considerado que el observador no es un ser pensante aislado, sino que, por el contrario, actúa sobre los mismos, igual que sobre los sucesos, como ser experimentado. Esta debió ser una condición indispensable para alcanzar nuestro objetivo. La esencia material del arte no podía lograrse con especulativas frases literarias ni con el cálculo abstracto de geometrías y matemáticas puras. Tuvimos que CONOCER el material pictórico, no inventarlo ni extraerlo "a priori" del bagaje subjetivo y sentimental. Por eso hemos comprendido lo esencial COMO UNA UNIDAD; no lo hemos comprendido como lo "primero", sino como una RELACION; no como lo material aislado en sí, sino como la FUNCION. UNIDAD, RELACION, FUNCION.

La perfección clásica del naturalismo descriptivo ha alcanzado en el Renacimiento su carácter científico. "La ciencia de pintar", el racionalismo idealista, ha dotado al arte de numerosas reglas, atribuidas erróneamente a una supuesta nueva manera de VER. En realidad, las nuevas formas de pensar del siglo XIV se han traducido en el arte, con cierto retraso, en nuevas formas plásticas, y el impulso inventivo, aún en el cascarón de las más inmediatas necesidades técnicas, solo ha servido a los fines de penetración e idealización del mundo circundante. Con la perspectiva COMO MEDIO DE EXPANSION DE LA VIDA EN LA NATURALEZA VISIBLE, se cumple lo que el moderno concepto señala como punto visual, en que el espectador es "el eje latente del fondo", y las diferencias ópticas son interpretadas sobre tal fondo". (Fig. 1). Con la perspectiva se produce entonces un fenómeno visual lógico pero no verdadero, pues con ella un espectador estático IMPONE a un espectador dinámico su visión instantánea, fija y determinado de las cosas. Debemos agregar, una vez más, que las psicologías han permanecido al margen de estas experiencias plásticas, para cuya investigación necesitamos de una ciencia estética materialista. Si bien en las formas de la pintura representativa existe un problema creado por nuestra "vida anímica", en cuanto fluye e invade también nuestra dinámica de la percepción cotidiana, éste no llega a transformar efectivamente el mundo objetivo. Zervos olvida un factor importante impuesto a las formas pictóricas por ciertas leyes objetivas

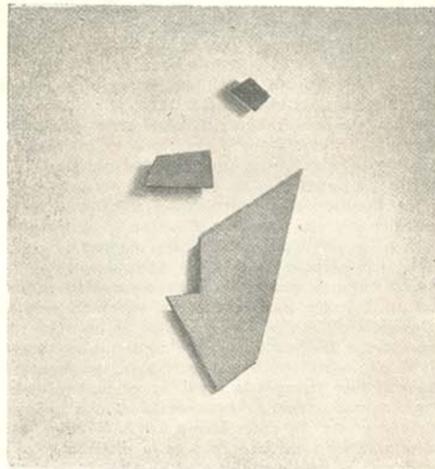
de estructura cuando, al hablar de Ozenfant y Jeanneret, dice que el intelecto "rige sobre la sensación óptica, la enriquece o la deforma". También el irracionalismo de Dilthey sostiene que el COMPLEJO ANIMICO ADQUIRIDO "Modifica y configura las percepciones"; pero el perceptismo rechaza como absurda la suposición de que la evolución de las formas plásticas, en su desarrollo histórico, obedece a un problema subjetivo individual, aunque otorgue a ciertas "deformaciones" un carácter expresivo o sentimental. El desarrollo de las formas pictóricas hacia lo abstracto o constructivo ha comen-



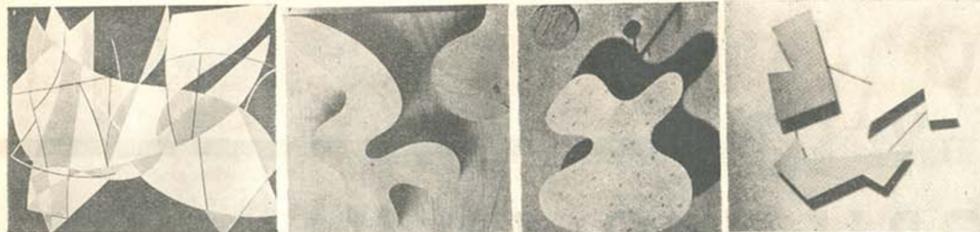
1—R. Lozza, pintura Nº 98 (1947). 4—R. Lozza, pintura amarilla (1946). Primer intento de medir el color de acuerdo a la forma.

zado por "deformar" el objeto representado, y LA CONFIRMACION DE LAS FORMAS PLASTICAS SE REALIZA COMPLETAMENTE AL MARGEN DEL MOTIVO DE SU ORIGEN. En todos los casos, sean por causas de una voluntad constructiva (Cézanne, fig. de la portada), o por impulsos expresivos (Rouault) esas "deformaciones", que puede exaltar la vida individual y ser abolidas por la experiencia colectiva, son ajenas al mecanismo de la percepción directa. Los fines concretos del PERCEPTISMO han logrado que el objeto estético, configurado por un proceso creador de afirmación materialista de sus elementos propios, permanezca al margen de ese "complejo animico". Uno de los factores operantes en el proceso de las formas concretas, como es el color, cargado por tantos siglos de contenido expresivo y simbólico, mereció nuestra mayor atención. Las posibilidades estructurantes del color no han podido ser valoradas exclusivamente mediante las leyes físicas, ya que, en pintura, la función de éste es LA DE SER VISTO EN UNA RELACION DE FORMAS PLANAS. En nuestro caso, subestimar la importancia de la SENSACION y aislar el color en OBJETO EN SI, es separarlo del medio y encuadrarlo en el marco idealista de los "valores absolutos", contradictorios desde el punto de vista de la percepción. Aunque las colorimetrías elaboradas sobre la base de potencia luminosa, calor y onda, sean un factor de conocimiento objetivo en el campo científico, NUESTRA MAYOR SATISFACCION ES LA DE HABER LOGRADO UNA RELACION ENTRE NUESTRA SENSACION CROMATICA Y EL OBJETIVO PLANO. Así, el color se transforma, de mera sensación variable que es en nuestro mundo cotidiano, y de elemento expresivo y animico que fué en el arte, en UNA REALIDAD CONCRETA, EN LA FORMA MISMA.

Si hacemos historia sobre la última etapa del desarrollo de las formas plásticas hacia el PLANO-COLOR del PERCEPTISMO, debemos comenzar por reconocer que mis primeras experiencias en el arte abstracto se resistían a superar las formas geométricas y matemáticas como sistema empírico de



6



7 N. Di Salvatore (Del grupo concreto italiano) La anecdota sobre el "fondo" contradicción de la vieja pintura

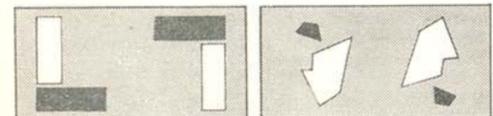
8 H. Arp Los planos separados son tan expresivos como los yuxtapuestos

9 Miró Relieve construcción - 1950 (Forma anímica en el espacio)

10 R. Lozza Formas - espacio (Primera época) Sin la nueva estructura)

11 R. Lozza Pintura abstracta Nº 15 con estructura clásica (1945)

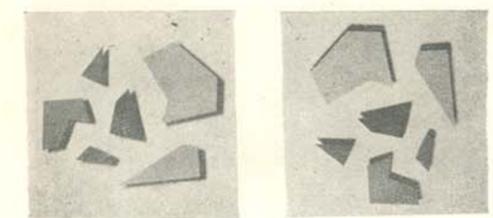
estructura. En mis pinturas de los años 1946 y 1947 llamadas entonces "concretas" (Fig. 11 y 12), y aún en aquellas primeras formas espaciales (Fig. 10), el propósito no representativo está desvirtuado por la falta de una estructura capaz de relacionar forma, color y medio espacial en función de una realidad objetiva. Solo un viejo y arraigado prejuicio me impedía abandonar los métodos clásicos, que son aún hoy día considerados como infalibles también por los pintores "no-figurativos". A partir de entonces, para superar totalmente la apariencia y ACTUAR SOBRE LOS FENOMENOS VISUALES, he experimentado directamente sobre la realidad, frente a formas móviles bidimensionales y tridimensionales de distintos colores y en un medio también variable. Como nosotros sabemos, el punto central, u objeto de nuestra atención, se altera constantemente a medida que sus relaciones reciprocas varían,



13—Equilibrio y desequilibrio debido a la posición de forma y color. 14—Experiencia del perceptismo anulando la ley mecánica de gravedad.

porque LA ACTITUD DEL ESPECTADOR TRANSFORMA LAS PERCEPCIONES VISUALES. Este fenómeno natural, que no experimenta el espectador frente a la pintura, pero sí en su vida cotidiana frente al mundo que lo rodea, nos ha enseñado que el color en el espacio DESTRUYE LA OBJETIVIDAD DE ESTE, creando igualmente un espacio aparente y nos ha orientado hacia una realidad bidimensional, ya que nuestra pintura debía penetrar necesariamente en el espacio como un objeto funcional más. Esas relaciones desiguales dependientes de determinados ángulos visuales, productos del ojo móvil y del ojo inmóvil, cuya acción es, según Helmholtz, obra de la experiencia, transforman totalmente las relaciones de los objetos coloridos de nuestro escenario experimental, pues el fenómeno visual que se produce frente al mundo que nos rodea es de constante transformación de los objetos EN LA RETINA, "deformaciones" de objetos que, en realidad, son inalterables. Desde el punto de vista de la estructura, los psicólogos de la forma sostienen que sería caótico para nosotros si las formas de los objetos cambiaran EN REALIDAD como cambian al proyectarse en la retina a cada movimiento de la mirada. LA ESTRUCTURA DE UNA PINTURA SERIA IGUALMENTE CAOTICA SI SE MODIFICARA CONSTANTEMENTE AL MEDIRSE CON LA MIRADA DEL OJO MOVIBLE.

Crear un objeto artístico real, estático, inmutable desde el punto de vista de la percepción visual, sin la alteración de su estructura plana ocasionada por la dinámica del espectador, CUYA OBJETIVIDAD SEA CAPTADA TOTALMENTE,



15—Pintura 161, año 1948 (R. Lozza), cuya estructura funcional supera la ley del "peso" y de "posición".

TE POR LA SOLA SENSACION, ha sido nuestro fin perseguido. Nosotros sabemos también que el simple cambio de color en los objetos crea igualmente ante nuestros ojos una transformación y un movimiento, no solo de alteración en sus relaciones y en sus formas, de su estructura frontal de conjunto, sino también un fenómeno de acercamiento y alejamiento de los cuerpos, UNA APARIENCIA DE ESPACIO, una profundidad cromática. Los diversos colores crean espacios que en realidad no existe, y esta diferencia espacial se mantiene a pesar de nuestra simplificación de los cuerpos hacia las formas planas y de nuestro ajuste del color de acuerdo

a reglas físicas. Yo he comprobado que, CUALQUIERA SEA LA GRADACION DE LOS LLAMADOS "TONOS", NO HAY DOS COLORES QUE PUEDAN CORRESPONDER A DOS FORMAS IDENTICAS.

Las experiencias para condicionar una realidad plana a la percepción visual ha puesto al desnudo los resortes de numerosos fenómenos espaciales creados por la superposición y por la yuxtaposición.

Destaquemos que la Bauhaus ha afrontado hechos similares en las experiencias sobre el color, pero con resultados totalmente opuestos a los nuestros. Al trasladar el color "al problema de la forma", Moholy-Nagy ha exaltado en aquél esa potencia espacial aislada, "transformado en una fuerza cargada con espacio potencial articulado y lleno de cualidades sensoriales". Sin embargo, una forma coloreada escapará al control de toda medida y estructura clásica, si con ella pretendemos conquistar el plano objetivo (para M. Nagy y otros pintores las relaciones de DIMENSIONES están circunscriptas en la SECCION DORADA y otras proporciones, y la relación de POSICION en la medida de ángulos). Las relaciones basadas en las leyes clásicas no han logrado condicionar una forma plana, pues el propio carácter de esta, y especialmente su color, las destruye inevitablemente. Algunos han dicho que el color "es un elemento destructivo", llegando a sojuzgarlo y anularlo, pero el problema ha permanecido sin solución. Las nuevas geometrías tampoco nos proporcionan dato alguno sobre las formas concretas. Para ello, hemos debido recurrir a un nuevo sistema de relaciones, elaborado sobre la misma experiencia plástica, con los datos que nos suministran los hechos pictóricos inmediatos.

Las tendencias llamadas no-representativas no han logrado superar el último reducto de representación, debido a la carencia de ese proceso de estructura funcional. En ellos, el espacio aparente determina un fondo, sobre el cual se sucede un hecho, se expresa una anecdota o se desarrolla una idea o un concepto (Fig. 7). La masa estructurante y la superficie plana se contradicen aún, existiendo allí una "figura y fondo", como existe una "figura y fondo" en el arte figurativo.

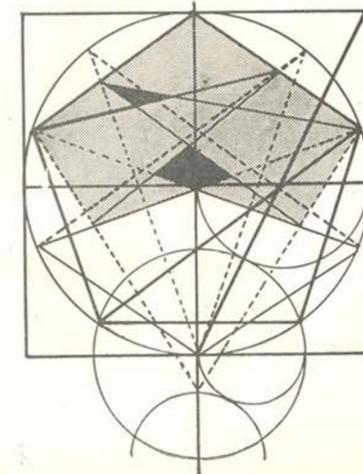
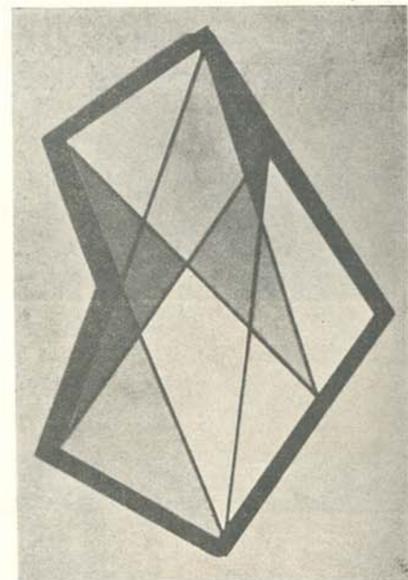
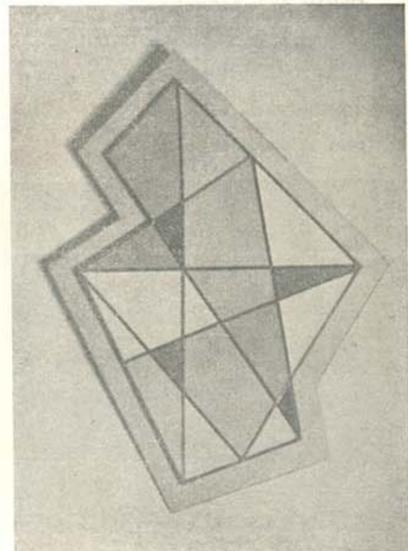
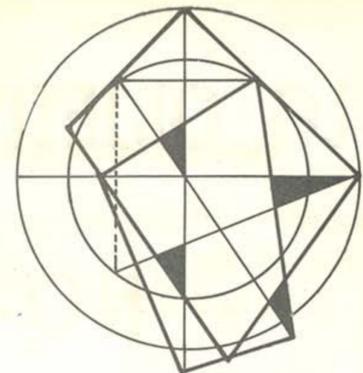
La proximidad del color entre sí y con el espectador, su "profundidad" y su enlace, solo podrá controlarse de acuerdo a su extensión y a su medio circundante. Las teorías cromáticas elaboradas hasta hoy, sobre la base del aislamiento del mundo colorido de los demás fenómenos y del carácter de la forma, han sido inadecuadas en nuestro afán por conquistar el plano. Hoy, las consideraciones previas donde ha de germinar el suceso plástico, han excedido con el PERCEPTISMO los límites estrechos del muro como fondo o del clásico lienzo rectangular, y fundan las bases mismas de la creación EN EL ESPACIO REAL DONDE SE DESARROLLA LA VIDA MISMA DEL HOMBRE. Por eso, al hablar de estructura pictórica, nuestras primeras consideraciones serán:

- 1) La dimensión total del muro arquitectónico;
- 2) La distancia media entre éste y el espectador;
- 3) El campo visual pictórico o el ángulo de percepción simultánea;
- 4) El color REAL del muro y la intensidad cromática APARENTE de acuerdo a la luz y al espacio distancial, y
- 5) El campo estructural o el espacio circunscripto por los puntos de referencia.

Tendremos así las bases para desarrollar una estructura FUNCIONAL, ORGANICA, una UNIDAD entre los medios plásticos y los propósitos no-representativos. Desde el punto de vista de la objetividad, ese orden y esa UNIDAD sólo ha sido alcanzado por el PERCEPTISMO, pues solamente este ha penetrado victoriosamente en nuestro mundo cotidiano como un objeto funcional más. Tengamos presente que, si bien es la expresión y la apariencia la causa por la cual "cualquier unidad visible puesta sobre un plano pictórico desarrolla una vida propia" (AISLADA, diremos nosotros), nada se ha hecho por superar esta contradicción permaneciendo con el viejo orden plástico, aun recurriendo al más estricto racionalismo numérico. El resultado de un cálculo matemático deducido de las leyes clásicas de relaciones será UNILATERAL, aunque estas involucren la totalidad de los elementos plásticos; este resultado SOLO SE REFERIRA A LA FORMA, Y DE ESTA SOLAMENTE A SUS DIMENSIONES Y A SU POSICION.

Hemos dicho que el problema de las formas ha sido encarado por el PERCEPTISMO desde un punto de vista nuevo y estrictamente funcional. Las formas planas de una obra per-

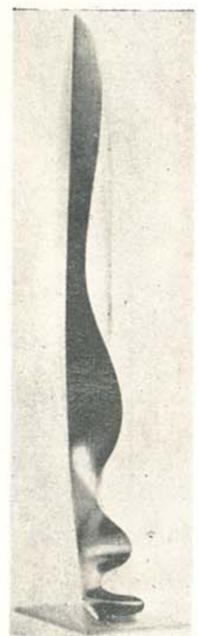
12 R. Lozza Pintura Nº 27 (1945) de estructura clásica



LO OBJETIVO Y LO NO-OBJETIVO EN EL ARTE

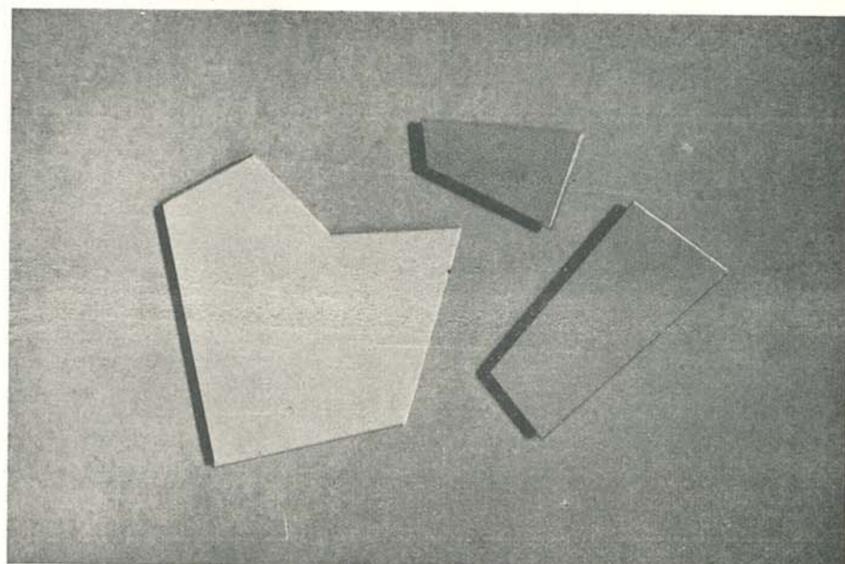
ABRAHAM
H A B E R

Objetos de la naturaleza
Fotografía de
A. I. Vallmitjana
Vlaminck
Paisaje
(Objetos de la naturaleza
y del hombre utilizados
como objeto de expresión)



Beothy
Espacio - tiempo
(Ritmo de la naturaleza
utilizado como expresión)

Raúl Lozza Pintura en azul, 150 (1948)



¿Arte objetivo? ¿arte no objetivo? ¿Las pinturas abstractas son objetos? ¿O se evaden de él? ¿Y el **perceptismo** pinta objetos o sus pinturas son objetos? En algunas de las pocas revistas de arte de Buenos Aires se ventila una polémica sobre la denominación de las novísimas tendencias de la pintura. Creemos muy necesario, antes de terciar en ella, revisar el concepto de "objeto", tarea erizada de dificultades, evidenciadas en el hecho que además de ser discutida su esencia hay filosofías que niegan su existencia.

¿Qué es un objeto? No pretendemos definirlo pero nos asiremos de uno de sus atributos: el objeto existe independientemente de nuestra conciencia. El "hacer" del pintor, como toda práctica implica el reconocimiento tácito de su existencia, puesto que si toda la realidad está incluida en nuestra mente no tiene sentido que el artista materialice lo que conciba, dado que, realizado o no realizado siempre existiría únicamente en su conciencia.

Una vez asentada esta confianza del artista en el mundo objetivo, conviene separar los objetos de la naturaleza y los objetos inventados por el hombre, que son quienes solicitan nuestra atención.

El desenvolvimiento de la especie humana ha creado necesidades que ésta ha resuelto creando objetos que las satisfacen y que una de las clasificaciones más aceptadas en las ciencias de la cultura divide en cinco grupos.

- 1º Creaciones (Teorías, religiones, arte).
- 2º Útiles.
- 3º Signos (Lenguaje).
- 4º Formas sociales.
- 5º Educación.

Estos son objetos que no existían antes del advenimiento del hombre, que no habrían existido sin él y que no existirán cuando él se extinga. Una vez barrido él de la superficie de la tierra, una palabra escrita sólo será mancha de tinta y una estatua de bronce un trozo de metal.

En estos objetos se distinguen dos aspectos:

- 1º Los objetos o elementos materiales de la naturaleza (sonido, metal, piedra, madera) que han permitido la objetivación de las creaciones humanas.
- 2º El objeto cultural que se concreta en dicha materia.

Pero, ¿cómo se inserta ese objeto cultural en el objeto material? ¿Cuál es el vehículo que introduce el espíritu en la materia?

Indudablemente ese vehículo es la forma, comprendida en su sentido más amplio. La silla llega a ser tal cuando el hombre le da determinada forma a la madera.

La esencia de los objetos creados por el hombre está dada por la invención de la forma. Estos dos aspectos que hemos analizado se aplican a los cinco grupos de la clasificación anterior pero debemos hacer una salvedad que nos interesa sobre todo en lo que atañe a los objetos artísticos. En efecto, el concepto de objeto podemos aplicarlo a una obra de arte en tres planos diferentes (nos referimos especialmente a la pintura).

- 1º El objeto "natural": hilo para la tela y las sustancias colorantes.
- 2º El objeto útil o práctico: la tela plana rectangular, creada por las "formas" que el hombre ha insertado en los objetos anteriores y cuya utilidad consiste en servir de materia para que otra vez el hombre inserte en él las formas para crear el objeto de arte.
- 3º El objeto artístico, que, volvemos a repetir, está constituido por las formas asentadas en el objeto útil tela formado a su vez en un objeto de la naturaleza.

Pero aun nos olvidamos de algo; además de seda, lana, lino o madera, el hombre toma de la naturaleza las "formas" de sus objetos (paisaje, hombre, etc.) que también, siguiendo el proceso descripto, reciben una forma que las concretan como objeto útil, para recibir a su vez las formas estéticas.

La forma, que las hace objeto útil es la perspectiva o el rebatimiento o el eclipse o cualquier otra técnica de sugerir el volumen en un plano.

Recién sobre esto el pintor aplica las formas estéticas, propias de su idiosincracia, pero que a veces, tomando algunas características comunes, se agrupan en escuelas (impresionismo, realismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, futurismo, etc.), que en definitiva son "formas" de ver las formas de la naturaleza).

El objeto artístico es entonces las "formas", el estilo o manera de cada pintor.

Una vez aislado el objeto estético, cabe interrogarnos por su sentido o por su comprensión. Comprendemos el sentido de un símbolo o de un signo o de la teoría de la relatividad, y sabemos para que sirve un utensilio. Las ciencias de la cultura nos dicen que el sentido de los objetos se puede captar por "comprensión" (una teoría científica, un símbolo religioso) y por vivencia o captación práctica (usar un martillo, practicar una costumbre).

La pintura llamada representativa es un objeto cuyo sentido se obtiene por ambas vías. "Comprende" el arte el sujeto que lo critica, lo valora y lo ubica y "vive" el arte aquel que es llevado por las emociones que éste le proporciona. Se trata de la famosa "emoción" estética que el pintor "ha formado" en la tela y que es su espíritu, su emoción, su manera de sentir, la de su época. Nos encontramos en un terreno idealista, la forma, esencia del objeto, corporiza al espíritu.

La filosofía, creación del hombre, presenta en su historia una marcada preponderancia del idealismo. El arte representativo, también su creación, lo lleva implícito en su base.

Pero, sigamos adelante investigando el curso del sentido del arte.

La emoción subjetiva que el pintor proyecta en las formas son captados por el espectador que la recrea y a su vez las vuelve a proyectar sobre la naturaleza y la vida. Ya decía Oscar Wilde:

"Las cosas son porque las vemos y lo que vemos y el cómo lo vemos depende las artes que sobre nosotros hayan ejercido influencia..."

El arte presenta de continuo los moldes varios en que la expresión puede ser lograda; la Vida se apodera de ellos y los usa, aun en su propio daño. Jóvenes hubo que se suicidaron porque Rolla se suicidó, que murieron por su mano porque por su mano Werther murió. Piensa en lo que debemos a la imitación de Cristo, en lo que debemos a la imitación de César..."

La manera de sentir se extiende. El espíritu subjetivo se torna espíritu objetivo por intermedio del arte. Si nos apoyáramos en Hegel diríamos que el artista es el hombre representativo mediante el cual La Idea se objetiva en la historia.

Toca ahora, por oposición, referirnos al **perceptismo**.

El **perceptismo** toma el objeto natural, madera o metal y sustancias colorantes, y directamente con ellos construye el objeto-arte. Las formas estéticas se plasman sin el intermediario de otro objeto "útil" sobre los materiales de la naturaleza. La pintura perceptista es realizada como se realiza una silla, una cama o un dique. El concepto de objeto, sólo se da en dos planos.

Ahora también cabe preguntarnos por su comprensión o sentido.

El **perceptismo** se preocupa por la "forma" (en su sentido más amplio), que ya habíamos visto era la esencia de los objetos creados por el hombre. Todo el pensamiento y la acción del pintor perceptista está solicitada por las formas, los colores, el plano, cuya constitución en un objeto, que no represente ni sugiera lo que no es, implica una **maravillosa conjunción de verdad con belleza**.

Recordemos ahora que el pintor representativo, sobre las formas de la naturaleza incluye formas que introducen su manera de sentir. Se ofrece entonces al espectador formas ya "sentidas", ya "gustadas" que vienen hasta él cargadas ya con los sentimientos del artista. Estamos frente a algo ya "digerido". Nada más y nada menos que un bolo estético que choca con la persona concreta del espectador y lo obliga a hacer abstracción de su realidad para "asimilarse" y acondicionarse a la carga emotiva. Esta pintura desconoce al hombre concreto, con "sus" problemas, con "su" drama. Va dirigido al Hombre abstracto y con mayúscula.

El pintor perceptista no pinta con "inspiración" o con carga emotiva. Pinta en frío. Crea un objeto bello. Y el hombre concreto, real, con su drama y sus problemas reacciona emotivamente, con su emoción propia, engranada en, condicionada por y condicionante de los demás aspectos de su psique. Esto no significa que la pintura perceptista no tenga un valor objetivo, siempre el mismo, cualquiera sea el objeto que la contemple, sino que la percepción de ese valor entra en juego con la individualidad de cada uno.

Ateniéndonos a esto afirmamos que la pintura perceptista es objetiva. No pinta objetos sino que es un objeto. Es concreta, tanto por su constitución objetiva como por su alcance humano. Abstracta y subjetiva es la pintura representativa y sus prolongaciones dentro de la pintura llamada abstracta.

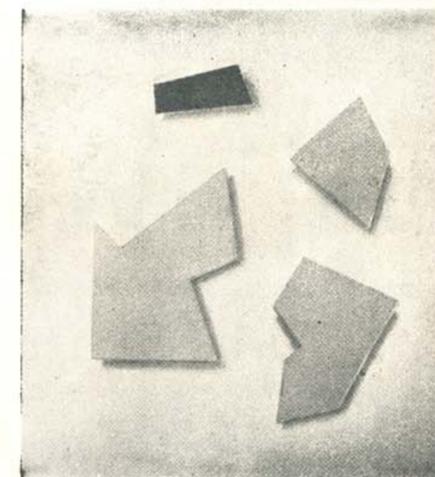
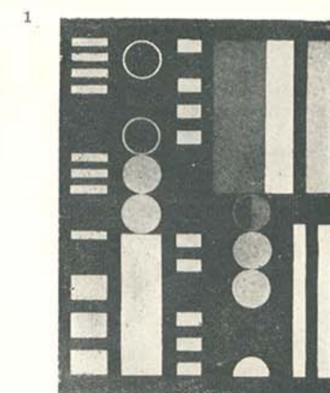
Es inútil tender una línea separadora allí donde termina la reproducción y comienza la pintura abstracta, que cuenta con tendencias donde las características de la pintura representativa se exaltan y se vigorizan. Desaparece la reproducción de la naturaleza pero es reemplazada por la reproducción de formas puras y simples y he aquí que nos encontramos con un fenómeno de inversión. En efecto, las formas no reproductoras, instrumento creador del hombre, insertadas en una materia, en un objeto natural, nos dan un objeto inventado, un objeto cultural. En este caso sucede a la inversa. El material son las formas puras, no reproductoras, donde se insertan las "formas" estéticas para crear el objeto de arte.

Las formas estéticas (o las que crean un objeto) responden a una ley (carga emotiva, procedimientos constructivos) pero estas formas puras no reproductivas donde éstas se incluyen, a que ley responden? Cuál es la razón de su ser? No es una razón estética puesto que estéticas sólo son las formas que se insertan sobre ellas, a quienes sirven de base. Quizá el capricho o la casualidad. Esta sí, es pintura formalista. Y sin embargo carga, quizá hasta la exageración, la subjetividad emotiva de la pintura representativa.

No puede ocurrir esto con el **perceptismo**, donde las formas creadoras son aplicadas directamente sobre los elementos de la naturaleza.

Debemos aclarar que dentro de la pintura abstracta y aún dentro de la pintura representativa existen direcciones que, por sus procedimientos constructivos, buscan liberarse de los lazos subjetivos y aislantes que hemos expuesto.

El **perceptismo** lo ha logrado.



Tacuber - Arp
Composición vertical
a rectángulo, círculos y barras

Magnelli
Imagen de un deseo (1950)
(Formas abstractas determinadas
por una voluntad expresiva)

V. D. Lozza
Estructura funcional Nº 37

EL PERCEPTISMO

Hemos visto en el artículo anterior titulado "De la abstracción al perceptismo", cómo la pintura, al abandonar la experiencia figurativa —objetos naturales—, crea formas ideales, antes que no pueden definirse como concretos, porque, para existir, absorben contenidos extra-plásticos, provenientes de varias fuentes. Estos son elementos condicionados, y no condiciones para construir una pintura funcional, cuya primer exigencia consiste en aunarse con la arquitectura, sin anular el espacio-muro. Estos contenidos son de naturaleza distinta a los signos de la pintura figurativa: adquieren para expresarse una porción de realidad simbólica.

Simbolizan leyes o representan ideas y sentimientos del hombre o del mundo. Sin embargo se teoriza con frecuencia sobre temas que aluden a las funciones plásticas y se le dá a estos enunciados un alcance esencial. Creemos necesario poner de manifiesto que los teorizadores de vanguardia, enrolados en estas tendencias, incurren como de costumbre en contradicciones, al considerar estos problemas. Enunciar que la "función determina la forma" es un concepto abstracto y que nada aclara sobre las particularidades de una función específicamente pictórica.

El perceptismo no quiere sentar una tesis más de carácter especulativo, sobre el arte como función, temas muy en boga y que incitan a frecuentes controversias y debates, con resultados casi siempre estériles o académicos. Nuestra concepción es la expresión de una "praxis", en que se conjuga la teoría y la realización en un todo indisoluble. Para el perceptismo, lo funcional posee una acepción distinta a los símiles utilizados por la mecánica o la matemática; tiene más analogía con el comportamiento orgánico, aunque es indispensable hacerle correcciones a este tipo de acción. La plástica, lleva implícita una dimensión histórica dialéctica, un concepto del mundo objetivo que se eleva por encima de la actividad elemental y estimula la facultad inventiva.

Para el hecho artístico, el medio posee también una historia y un desarrollo que es el resultado de la actividad sensible, volitiva y racional del hombre. A esta actividad superior, el idealismo la considera como un resultado autónomo del espíritu creador del artista; no sufre ni está sujeta a determinaciones materiales y técnicas. El perceptismo liga la actividad espiritual directamente a la realidad, y conoce su esencia objetiva. La creación del instrumental y el éxito práctico del mismo al operar en el medio, prueba suficientemente la conexión lógica entre el hombre y el mundo exterior, en una relación de dominio y no de subordinación.

Si la relación de un medio a un fin fracasa, lo funcional no se cumple; pero en este caso es la especie la que pone en peligro su existencia. Esta relación de conocimiento debe establecerse en el orden del arte, porque en la pintura perceptista no es la imaginación gratuita la que lleva la parte activa, sino que es la razón la que rige y gobierna en la gestación y disposición del proceso plástico. Y si estas funciones no se cumplen entre los elementos esenciales, el destino de esta pintura no tiene razón ya de ser. Ya no constituye un privilegio para el hombre la creación de obras que no se adecúan a las nuevas manifestaciones de la vida colectiva. Actuar o pintar al margen de lo que el espíritu necesita, es colocarse fuera de la marcha de la historia. La pintura tiene que atender esta función social también con preeminencia.

¿Cómo se determina en la órbita de la pintura la función, para que el objeto estético, como proceso de "adecuación de un medio a un fin", obre como categoría de lo útil, reaccione contra las leyes establecidas, y devenga una finalidad social educadora sin recurrir a los medios representativos, que es lo propio de una pintura no-funcional y que actúa de "reflejo"? El perceptismo se presenta atacando a fondo los problemas que la pintura de vanguardia no-figurativa no pudo resolver. Lo funcional no tolera la representación que contiene la abstracción en un grado más universal, la apariencia, la sugere de espacio y de forma o todo remedo que provenga de las leyes internas de la naturaleza y su estructura. Eliminarsela representación mediante una estructura que sea propia, que el color y el plano esté controlado por una mensura óptica-estética y no matemática, que exista una relación entre lo interno y lo externo-ambiente tridimensional. El orden arquitectónico debe de respetarse; ni exaltar sus miembros, ni deformarlos ni ahuecarlos. Los arquitectos tampoco han sabido defender estas leyes, y es común oírles predicar el retorno de la pintura al muro, sin tener la noción de lo esencial en materia de interdependencia y de límites entre las artes. El perceptismo no hizo concepciones en este terreno; renunció a continuar los métodos tradicionales de la pintura mural, no pensó restituir el cuadro al muro, o simplemente decorarlo.

Partió de la pintura libre, pero previamente la llevó hasta el límite crítico de su contradicción: el problema del fondo y de la forma. Analizó los materiales, especificó sus elementos esenciales: plano-color, y creó una estructura que supera los órdenes preestablecidos de composición.

Esta concepción nueva operó un cambio en los modos de percibir el suceso plástico en relación a la arquitectura, complementándose recíprocamente con sus propios medios, sin anular las funciones de ser vistas y de convivencia. Estas experiencias no son hechos simples, sino que estas formas de ver son resultados de verdades más profundas, de un conocimiento más complejo del mundo, y que está potencializado por una fuerza histórica y colectiva. Nosotros interpretamos esa esencia colectiva a través de la estructura misma. Si las artes plásticas se fundan en las facultades "visivas", por medio de la cual se percibe la materia propia, ninguna pintura logró hacer coincidir la percepción de esas materias sin transformarla en signos representativos.

El perceptismo, dirigiéndose a la emoción estética, respeta la verdad objetiva. Así, lo funcional lleva a la verdad, al ajustar estrictamente a las necesidades los medios estéticos en una interacción con lo social. Por que no se limita a satisfacer necesidades de emergencia, sino que la actividad práctica del hombre se amplía al incorporar lo emocional a lo amañado. Esta acción común de la técnica y de la plástica se totaliza en un trabajo de carácter social inédito y abre el camino hacia la invención de un arte a la medida del hombre real. Los medios técnicos utilizados para la creación del objeto están en relación mediata, y no pueden ser aislados en el sentido de que la materia artística niega a la materia natural. O mejor dicho, que la forma sea independiente de la materia, como en la pintura figurativa y abstracta. No existe contradicción entre lo que se quiere y lo que se hace; es un proceso de ejecución simultáneo en completa identidad. Se elimina así el drama que se establece entre la forma y la materia, de que tanto gustan los agonistas de la representación. Hemos superado la angustia romántica de que "todo lo que existía ya no existe y lo que existirá no llegó todavía". El perceptismo abarca los dos momentos, y el tránsito es una realidad concreta que une el pasado con el futuro inmediato.

Cada vez se vé mas claro en el proceso histórico y artístico, y este progreso hace que se amplíen las perspectivas. En la antigüedad hubo períodos en que las artes plásticas cumplieron una función necesaria, aunque con otra finalidad filosófica y estética. Lo que postula el perceptismo lo intentó el Bauhaus y el grupo Stijl neoplasticista en un ensayo que fracasó. La Bauhaus concibió la necesidad de aunar las artes industriales en un plano de igualdad con la plástica. Es evidente que un trabajo de equipo se impone, dado el desarrollo colectivo de la producción moderna, pero no tuvo en cuenta el problema fundamental de cómo se debe superar el estilo individual en una estructura colectiva, antes de formular una idea de trabajo social. Lo colectivo no se resuelve por el mero hecho de una organización de la actividad colectiva, sino que lo colectivo lo puede practicar uno solo pero con una substancia colectiva.

Mientras exista el factor subjetivo no se puede hablar de un arte social. Un ejemplo de lo que acabo de señalar lo dá la pintura compuesta por tres pintores y en que se observan las características del estilo personal de cada pintor. Incongruencias de estas abundan en la pintura abstracta. La línea

Y LO FUNCIONAL

de influencia que dió un tenor estilístico a los objetos útiles provenientes de la plástica demuestra también que la función de cada una de estas formas no fueron muy precisas; lo funcional de un objeto es intrasferible a otro.

La forma del perceptismo no puede ser imitada por otra clase de objetos: sólo puede ser reproducida por sí misma; no puede inspirar las líneas o las formas de ninguna producción industrial, mecánica, o afiches comerciales, sin desvirtuar el sentido de las mismas. Es la prueba más terminante de que las formas están determinadas por una estructura original, y que funciona para ese fin exclusivo. El avión, por ej., posee una forma y un diseño que le confiere el uso a que está destinado; cómo la pintura puede inspirarse en esa estructura, como ha ocurrido? Y si no se partió de una forma mecánica —Malevitch, constructivismo, futurismo, etc.—, se recurre a menudo a la geometría o a la nueva física.

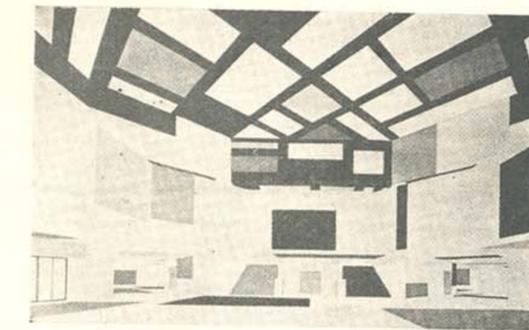
Con esta concepción de la pintura no se puede comprender profundamente lo que necesita la arquitectura. Siempre es el pintor el que se coloca mirando el mundo desde la obra. La pintura mural funcionalista (el perceptismo), actúa desde el espacio exterior y objetivo, con sus leyes propias inalienables. La plástica no-figurativa se convierte, en la actualidad, en un pasatismo más; no hay que buscarle un futuro; se ha cerrado su ciclo en una academia, que cuenta con sus pontífices máximos y sus adictos y epígonos.

Charles Estienne, crítico sagaz, pronunció un juicio muy acertado que la define cabalmente; dijo que "constituye una nueva gramática, donde cada pintor puede proyectar su estilo personal en una variedad infinita". El perceptismo nació como fracaso de la pintura no-figurativa en su propósito de lograr la unidad plástica. Lo hizo sin regresar a formas del pasado y haciéndose intérprete del sentimiento de nuestra época.

Desde el primer momento la pintura comprendió que su destino estaba vinculado a la arquitectura, que es el medio real en que el hombre actúa y cumple sus funciones de vivir. Colaboradora de la arquitectura en los períodos avanzados de la civilización, mantuvo una esencia social y colectiva, hasta el advenimiento de la sociedad capitalista en el renacimiento. En este hito histórico la pintura pasa a manos de una clase privada y se desglosa del muro para transformarse en pintura de caballete. Este sería el comienzo de la pintura que pierde gradualmente su función en relación al medio social. Buscó desde entonces una solución aislada de lo tectónico, para volver a la pared como cuadro. Esta separación colocó a la pintura en la situación del espectador que ve el mundo a través de una ventana. El espacio simbólico de la pintura mural se transforma en la noción de espacio en profundidad; la tridimensionalidad se instaura con toda su apariencia física. Las reglas de la perspectiva que se comienzan a usar concurren, no como auxiliares para lograr la visión real, sino que le sirven además como vehículos de relación entre las formas en el espacio. El punto de vista, dice Vinci, "pertenece al espectador". La apariencia de la verdad llegará a un máximo grado de ficción con el procedimiento ilusionista del barroco. Al orientarse el arte hacia la visión naturalista, se separó de lo funcional. Lo prueba también el hecho que durante el renacimiento la arquitectura, arte que según Hegel es el primero en reaccionar ante los estímulos sociales y económicos, puesto que es el arte que está sumergido en el medio, no logró su función; sigue el criterio de la escultura.

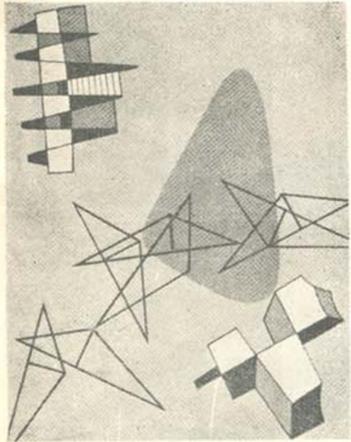
La pintura románica de mosaico y ornamental, adoptó una técnica bidimensional por intermedio del color plano e intenso, eliminando los tonos intermedios. Un tratadista, refiriéndose a esta pintura, sostiene que "está sujeta y se expresa en dos dimensiones porque le está vedado al hombre profundizar el espacio que le rodea". Esta pintura es la expresión más elevada de la antigüedad como pintura mural, por el nexo funcional con la pared, los fines sociales y la ejecución de una sensibilidad colectiva y anónima. Pero a esta planimetría espacial empírica en que se adosa la figura o el ornamento le falta una función estructural con el objeto plástico; el color ejerce la misión de enlace entre imagen y fondo. El cubismo y la pintura abstracta retomará este concepto de lo bidimensional; fondo y forma aparente, en un ordenamiento orgánico. Es en lo único que la pintura no-figurativa ha superado estas contradicciones de la imagen ideal por una forma arbitraria. No solamente desde Giotto, que comenzó a revelar el volumen mediante las leyes ópticas, y llevó la pintura hacia la realidad aparente, sino que toda la pintura, desde la prehistórica en que el espacio no jugaba como medio plástico, hasta las modernas escuelas en que se concibe como cualidad pictórica, el muro y el espacio fué interceptado, subestimado, ahuecado y deformado, siguiendo la voluntad directriz de la representación artística. El perceptismo, a quien no le está vedado convivir con el espacio real cotidiano, y que además conoce una nueva dimensión espacial por extensión: la del universo, y que no se evade del mundo exterior en su deseo de adaptarlo a nuestros fines y hacerlo valer concretamente, concibe el planismo y la pintura objetiva como liberación de las tendencias que crean el mito de las formas ideales, que enajenan el conocimiento de la verdadera realidad plástica.

La explicación que da Herbert Read del proceso de abstracción en general aplicado al arte no-figurativo, de que "es el producto del caos político, como lo fué antiguamente del sentimiento irracional



frente a la naturaleza", no alcanza al perceptismo, que se funda en el espacio exterior y transforma la plástica en una realidad objetiva. Cézanne y el cubismo, que expresan el paso de una apariencia fenoménica a la apariencia de una realidad conceptual genérica, intuyen un nuevo orden dentro de una sociedad que buscaba el orden por un camino práctico, nada estético por cierto. El "cuadro objeto" ya buscaba una ubicación y una solución dentro de la arquitectura, y así lo entendieron muchos pintores, entre ellos Léger, que no se cansó de predicar el retorno de la pintura al muro, como su única razón de ser, aunque siguen aislando el fenómeno plástico dentro del muro, como un organismo independiente. Tanto la visión múltiple como el punto de vista único o sucesivo, la percepción de la horizontalidad y verticalidad, direcciones hacia adentro o tangenciales, desnaturalizan el orden arquitectónico y crean la dimensión de espacio-ficción. Comparemos para ilustrar este pensamiento una obra de Botticelli (fig. 4), una decoración oriental, una pintura de Doesburg (fig. 3) y una de la actual pintura muralista mejicana

V. D. LOZZA



Arp - Magnelli - Tacuber - Arp
Litografía
(Estilos individuales en una realización colectiva)

Un libro

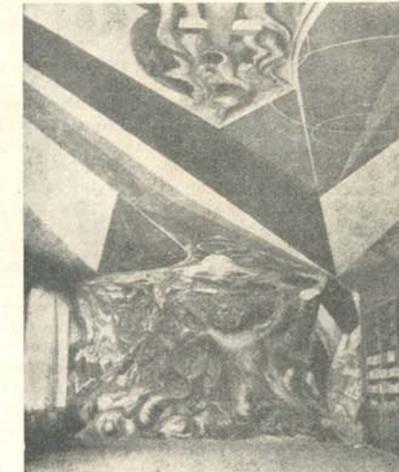
"La pintura abstracta"
Juan Eduardo Cirlot
Ediciones Omega - Barcelona

Ante la escasa existencia de libros que difunden en castellano la cuantiosa producción de la pintura abstracta, la aparición del libro "La pintura abstracta", de Juan E. Cirlot, vino a llenar una necesidad imprescindible. Libro accesible al lector común, aunque con ciertas prevenciones en materia filosófica, trae un nutrido material documental sobre obras y doctrinas, como también apreciaciones estético-psicológicas.

Su cronología del desarrollo histórico es didáctica y útil. En esa síntesis pone de manifiesto el autor algunos factores históricos sociales que coadyuvaron a la renovación de la pintura frente a la tradición académica. En el prefacio, que es la parte más breve pero substanciosa, justifica su trascendencia y sus valores. Pero, no obstante su decidido apoyo a la misma, elude el compromiso de pronunciar un juicio acerca del cual sería la meta objetiva en su decurso ulterior. Ejemplo de esta limitación es la referencia que hace de la psicología de la forma ("Una parte en un todo, es algo distinto a esa misma aislada o en otro todo"), sin investigar luego si es que en el arte se ha llegado a cumplir ese postulado, o sea en qué medida se pasó de lo abstracto a lo concreto.

El perceptismo, sin rechazar el planteo de la psicología de la forma como apreciación general, cumplió ese cometido. También en el apéndice, que ocupa gran parte del libro, trata el autor los problemas concernientes a la estructura y a la percepción, descubriendo una analogía entre las formas primitivas y esas de las pinturas abstractas. Pero, al basar históricamente las formas "abstractas" del arte moderno en esas relaciones y principios teosóficos, refirma su concepción idealista en el planteamiento de los problemas del conocimiento de la ciencia del arte.

V. D. Lozza



1
Raúl Lozza
Mural perceptista 211
(Formas funcionales en el espacio arquitectónico)

2
Siqueiros
Decoración de una biblioteca
Pintura "realista" destruyendo la realidad



3
Van Doesburg
Hall de una universidad.
(Alteración de las formas cúbicas de la arquitectura por medios abstractos)

4
Botticelli
Tres milagros de San Zenobio
(Detalle)
(Prolongación ilusoria de la dimensión real)

de **Siqueiros** en Chillan (fig. 2). Ninguna deja ver la arquitectura, su forma. La sucesión de imágenes desplazadas desbordan los límites estructurales del muro en las pinturas de **Siqueiros** y en las de **Doesburg**, superponiendo y neutralizando aparentemente las relaciones esenciales y tectónicas, y cubriendo el espacio interior objetivo. ¿Es que le faltó, acaso, espacio al arquitecto? La decoración que fué la forma pictórica que más se señaló a los miembros del muro constituye un adorno superfluo, además de crear una ilusión. Si el funcionalismo no admite el adorno escultórico, menos aún tolerará un aditamento pintado. La perspectiva de **Botticelli** (fig. 4) da la sensación de fuga hacia el infinito, más allá de los límites reales. El pintor más estrictamente racional, **Mondrian**, no resuelve el problema a pesar de respetar las direcciones motrices del edificio; las ortogonales trastocan una estructura funcional arquitectónica por otra innecesaria y aparente, haciendo jugar "espacios" y "llenados" sin lograr una síntesis integral. La integración solo se logrará entre dos estructuras que, en sus funciones, actúen dentro del campo único, sin anular sus elementos esenciales. La pintura plana bidimensional involucra el muro real como medio, sin que éste se convierta en fondo.

Le Corbusier elabora una filosofía metafísica del espacio para justificar una pintura mural que es un eclecticismo pictórico, contradiciéndose con su purismo nudista arquitectónico. No es necesario denunciar su aporte nocivo como pintor-muralista. **DelMarle**, el más radical de todos en esta cruzada vindicadora, considera la unidad espacio-color, forma-arquitectura, color de superficie, con criterio psicológico, para obtener un resultado físico aparente. Para él el color posee una fuerza **centrípeto** y las formas una fuerza **centrífuga**. Esta función trasciende toda estructura plástica. Otorga una cualidad energética al color en cambio de objetivarlo dentro de una forma-estructura en su valor cromático. Dentro de ese contraste se llegaría al equilibrio, la síntesis, según este pintor.

Giedion, tan confuso como todos los otros teóricos, apela a la unidad, a una aproximación de las artes plásticas, por intermedio de un principio tan subjetivo como una **nueva emoción**. Algunos italianos han aplicado planos espaciales superpuestos a una forma pintada sobre el mismo que le sirve de guía, pero produce el efecto óptico de un plano saliente del fondo; se establece una perspectiva falsa, contribuyendo a alejar más el muro del nivel real, adoleciendo como todos ellos de una estructura propia. Otros propiciaron la ingerencia del tiempo en la plástica, influenciados, como dije, en la mecánica de la velocidad o en las concepciones espacio-tiempo de la nueva física.

Moholy-Nagy sostuvo que la función del arte sería la realización del movimiento para una época que se caracteriza por lo cinético. Pero el movimiento de rotación o translación que repite un repertorio fijo, sin una estructura que facilite la invención de formas controladas y la transformación del color en un proceso simultáneo, ya resulta pueril frente a las realizaciones de la mecánica. Es la **imitación de formas funcionales sin la función**. El **perceptismo** respondió con un ensayo **plástico-dinámico**, para demostrar, siguiendo una ley dialéctica del movimiento, cual sería su estructura variable.

Volviendo al concepto de función, mientras los elementos no se estructuran teniendo en cuenta el espacio real, este espacio será un **fondo continente**, un sucedáneo del cuadro. La función es la percepción de partes entre muro y estructura pictórica acoplada al mismo y abierta al ambiente tridimensional; toda pintura que no involucre estos aspectos, continuará por un camino pernicioso e irracional. El problema esencial que tienen que resolver para lograr la síntesis, es la de evitar que tanto el plano como el color actúen librados a una dinámica abstracta, provocando la ilusión de profundidad, moviéndose hacia adelante o hacia atrás, deformando el muro.

Resumiendo, **lo colectivo** se impone **como forma, como estructura y como visión**. El ser social es la medida de todas las cosas; el hombre sale de su **autonomía subjetiva** para conquistar el espacio y el tiempo real. El arte deviene, paralelamente a este fenómeno histórico, una función colectiva y objetiva. **Hausenstein** sostuvo con clarividencia que "el arte de la sociedad del futuro será colectivo o no será". El progreso se da en el mayor caudal de **experiencia y conocimiento**, y este progreso apunta hacia la verdad. Para el **perceptismo**, el arte es la base misma del error, a combatirlo en sus leyes, sus conceptos y su estructura esencial. La organización determina la función y la forma, y éstas influyen sobre la primera.

ceptista no son el producto de la intuición ni de la imaginación pura, sino de una voluntad objetiva, y surgen, como es ya del conocimiento de los lectores, del proceso mismo de estructura orgánica total.

En el arte primitivo la expansión de las formas estaba determinada por leyes que emanaban exclusivamente del objeto o símbolo representado o expresado. El hombre primitivo concentraba toda su atención en el motivo directo y primordial que determinaba su propósito, de modo que el campo visual se reducía a los límites de la figura o signo (Fig. 2). Cuando el hombre amplió el campo visual del arte, el diseño se desarrolló en un MUNDO DE FORMAS CONTINENTES Y FORMAS CONTENIDAS mediante los ritmos espaciales y los espacios representados (Giotto, primer gran constructor de estas formas). El dominio de la perspectiva lineal y cromática trajo, a partir de los siglos XIV y XV, cierto ACERCAMIENTO ESPACIAL entre FIGURA Y FONDO; pero fueron los impresionistas, no obstante, los que intentaron superar la limitación del contorno mediante una nueva técnica representativa de la luz, a lo cual Cézanne, sobre nuevas bases, da solidez plástica (Fig. de la portada).

En el arte abstracto, el "contorno" vuelve a definirse, cerrando formas geométricas o formas anímicas. Sin embargo, en estas pinturas de hoy, lo que define las formas no es el mismo proceso creador; ellas están determinadas por una voluntad expresiva. Cuando Kandinsky decía que las formas a utilizar estaban dentro de sí y no tenía más que copiarlas, expresaba una verdad que podremos hacer extensiva al método creador de no pocos pintores abstractos y concretos. Definir las formas objetivas en el espacio ha reclamado una estructura capaz de relacionar la totalidad de los elementos materiales o visuales de la pintura.

La PSICOLOGÍA DE LA FORMA nos dice que "la subordinación de los elementos al todo es susceptible de grados: hay formas fuertes y formas débiles" (Guillaume); lo mismo nos habla de ciertas direcciones predominantes y privilegiadas en el espacio. Pero, si hablamos de un CAMPO VISUAL ¿por qué tal o cual posición de formas planas ha de variar en el arte la potencia del color y la unidad total?

La LEY DEL PESO determina ciertas sensaciones y destruye el equilibrio porque, precisamente, el concepto clásico de ritmo y de unidad está basado en esa ley de gravedad (Fig. 13), y ella misma es punto de referencia para la representación dinámica. Si bien la vieja psicología sostiene que el "peso" otorgado a ciertas formas con determinado color y posición es de efecto asociativo, la psicología de la forma, en cambio, involucra al acto visual directo todas estas leyes del peso, posición o gravedad. Pero para el PER-

CEPTISMO estas variaciones de posición dan al color y a la forma un "valor" relativo solamente cuando el conjunto ADOLECE DE UNA RELACION FUNCIONAL CON EL MEDIO. La diagonal confiere al suceso plástico una expresión dinámica porque dicha línea o plano, en su función, está destinada a ello; no es dinámica en sí misma, sino que lo establecen sus relaciones.

La ley mecánica de gravedad es superada por la nueva estructura orgánica, que permite a las formas UNA PERMANENCIA INMUTABLE Y CORRECTA EN NUESTRA APRECIACION VISUAL, aunque el conjunto sea colocado, como unidad, de diversas maneras (Fig. 14 y 15). EL COLOR Y LA FORMA "PESAN" EN CONDICIONES ABSTRACTAS, PERO NO EN CONDICIONES CONCRETAS.

Es en el arte llamado "no-representativo" donde el problema de las EQUIVALENCIAS se ha manifestado acentuadamente. Cuanto más abstracta es la pintura, con más desnudez se presentan los "valores" equivalentes asociativos o representativos, debido a que estas equivalencias aún son, en la mayoría de los casos, subjetivas o expresivas (Fig. 3 y 8). Este obstáculo tampoco está superado en mis primeras pinturas de planos yuxtapuestos (Fig. 11 y 12), ni en aquellas donde está visible el primer intento de unificar forma y color (Fig. 4) o de separar el plano mediante las estructuras clásicas (Fig. 5). La verdadera equivalencia funcional o formas concretas, solo fué lograda mucho después de la separación total de los planos en el espacio, y cuando el esfuerzo por unir en un solo proceso gestativo forma y color se vió coronado por el éxito (Fig. 6).

El solo hecho de separar las formas en el espacio no encierra determinaciones no-expresivas ni no-representativas. Son numerosos los pintores "abstractos" que han creado con formas espaciales (Fig. 8 y 9). Pero el objetivo hacia el plano real no fué el fin perseguido, y la solución al problema de la apariencia, en sus múltiples aspectos, es olvidado también hoy por todos los pintores "no-representativos" y concretos. Nosotros afirmamos con la práctica que la verdadera realidad de la pintura se da en el plano; SU ÚNICA REALIDAD OBJETIVA. Toda sugerencia extraña, toda desviación en lo funcional o elemental, toda intrusión en campos literarios, musicales o escultóricos, toda expresión, será lograda a expensas de una sola realidad esencial, de una sola verdad objetiva. Por eso, actualmente, la estructura espacial del PERCEPTISMO significa la práctica de una concepción moderna y dinámica del espacio. Ella permite a la pintura participar plenamente del espacio real.

(Continuará)

comentarios

Apareció el Nº 27 de "VER Y ESTIMAR" que dirige JORGE ROMERO BREST. Recomendamos la lectura de la carta abierta con que este infatigable crítico de arte contesta a MARGARITA SERFATTI sus conceptos contra el arte abstracto.

Es plausible en ROMERO BREST el entusiasmo y lo enjundioso de la substanciación filosófico-estética, al defender una vez más el arte no-figurativo en general. Apoyamos su actitud combativa, aunque no aceptemos el sesgo idealista en que fundamenta su juicio.

Los pintores concretos italianos sostienen en un manifiesto que la tarea primordial de ese movimiento es la de franquear el límite de la pintura figurativa y la no-figurativa, y que han superado a los suizos y americanos en el terreno de la depuración de los medios plásticos. Pero esa distinción un tanto sutil ¿a qué conclusiones teóricas y prácticas los lleva? La distinción que efectúan entre lo abstracto y lo concreto no habla muy a favor de una pintura objetiva creada por esos medios, sino de una mayor subjetividad del proceso creador.

Lo concreto para ellos es la exteriorización de un concepto espiritual traducido por las formas y los colores ¿Qué es lo que se concreta, entonces? Ideas, sensaciones? La puridad es precisamente la forma abstracta por antonomasia, porque el espíritu puro, en este caso es el que elabora sus materiales. Se trata, como vemos de la imposición de lo interior configurando los elementos materiales exteriores; de un nuevo dualismo, menos grosero, nada más.

El perceptismo entiende lo concreto no como una depuración de lo abstracto, sino como la creación de una estructura objetiva, con un concepto objetivo del proceso estético. Lo que no entienden los pintores no-figurativos, y que los hace caer en redundancias (a pesar de sus distinciones un tanto sofisticadas), es que el arte, para ser concreto, debe neutralizar el lenguaje representativo, sea "abstracto" (percepción de las cosas y abstracción de las mismas, o deformaciones para un fin expresivo), o sea como lo llamado erróneamente "concreto" (apercepción, en este caso, de ideas o sentimientos por medio de formas que carecen de identidad con los objetos y expresan la visión interior del espíritu). Esta concepción concuerda con la posición esteticista del idealista Croce, que asegura que no puede existir un arte de la sensación de lo concreto, que todo arte es expresión pura. Afirmamos este juicio de similitud aunque les disgusten a ambos, ya que Croce no fué adepto al arte no-figurativo.

En la revista Art D'aujourd'hui del Nº correspondiente a Diciembre de 1951, R. V. Gindertael plantea, en un artículo titulado "Evidencia de la forma", el problema del color y de la forma, en el arte. Este autor, como lo han hecho numerosos críticos y lo ha establecido la psicología de la forma, da por reconocida la "supremacía de la forma en el sistema de relaciones que se establece por intermedio de la obra, entre el creador y el espectador", agregando como ejemplo el hecho de que "coloreado de verde o de azul el esquema más elemental de un rostro es admitido sin demasiada objeción".

Ante todo, si aceptamos un rostro pintado de azul, será porque lo consideramos ya como "forma plástica", nunca como objeto natural, el cual, en esas condiciones, nos causaría repulsión. Y en el campo ya de la pintura, sostener que la forma puede existir por ella misma en tanto que el color no puede existir sin ésta, es plantear un problema completamente abstracto, es trasladar a la pintura un fenómeno de naturaleza distinta, que se produce al margen de aquélla. En un artículo sobre color aparecido en Perceptismo, Nº 1, dejamos establecido que en la naturaleza el funcionalismo de los colores no obedece a formas visibles. En el terreno plástico, por el contrario, el color cumple una función en relación a formas visuales; quiere decir que en la pintura el color tiene una forma; históricamente siempre la tuvo. Sostener lo contrario es confundir formas plásticas, con formas naturales.

Es verdad que el color se da en una extensión, pero, pictóricamente hablando, ésta extensión jamás será antojadiza o caprichosa, y tendrá una estrecha relación con el color, tanto como con el propósito o el objetivo plástico. Todo esto constituye una forma plástica y, aunque en ellas se exprese una idea o un sentimiento, sus componentes nada tienen de común con la naturaleza en cuanto a función se refiere.

Hoy el perceptismo ha logrado identificar el color en la forma, logrando una nueva relación, en el terreno objetivo y concreto, así como lo fué antes en el terreno expresivo y abstracto.