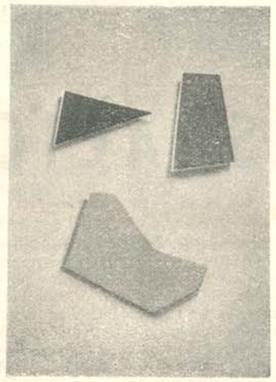
PERCEPTISMO

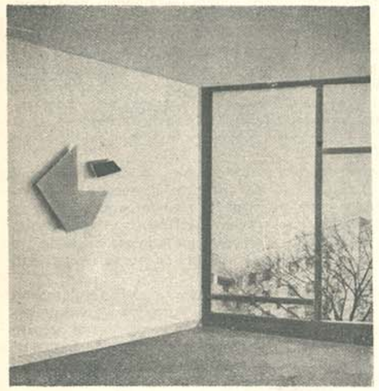
TEORICO Y POLEMICO
Buenos Aires, Julio-Agosto de 1952
Dirección y redacción: Cangallo 1219
T. E. 35-8278 — $ 1.50 el ejem.

1
V. D. Lozza
(Perceptismo)
Pintura 39, año 1952
2
Delacroix
Caballo espantado
(Ver artículo en páginas 2 y 3)
3
Raúl Lozza
Pintura Nº 204
(Ver artículo en páginas 4 y 5)
4
Baumeister
Cósmico
(Ver artículo en páginas 6 y 7)

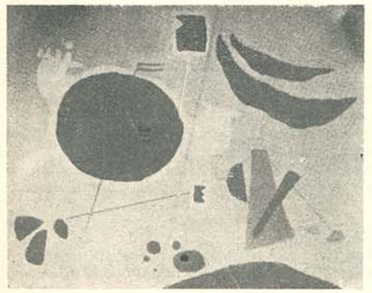


1

2



3



4

Los pseudo-estetas que atacan nuestro arte tildándolo de reaccionario olvidan cubrirse la retaguardia y de explicar científicamente porqué en el arte **representativo** tiene cabida la **posición reaccionaria tanto** como la progresista. Dirán que eso depende del tema escogido. Abogaremos entonces por nuestro arte, diciendo que no tiene **tema.** Pués, entonces, nos responderán que no tener **tema** es apoyar a las ideas reaccionarias.

Hay otra variante. Podrán decir que la "deformación" pictórica de las formas de la realidad indica la decadencia de la pintura. Sucede, sin embargo, que en el **perceptismo** no hay deformación puesto que, como forma inventada, no parte de ningún original para deformar.

Es necesario decir que dentro de la pintura llamada **abstracta** también hay posiciones **progresistas** y **reaccionarias** y que en el transcurso de su vida, relativamente corta, se han repetido casi todas las variaciones que la pintura representativa ha sufrido en sus siglos de vida, además de las que corresponden a la índole propia del arte **no-representativo.**

Es necesario volver a repetir que la condición **reaccionaria** o **progresista** del **tema** es una cuestión que debe ser resuelta por la historia de la humanidad y que el progreso y la reacción de una pintura está señalado por la historia del arte. Reaccionar es volver para atrás, y de ninguna manera el artista **no-figurativo** caerá en una reacción retrocedente si practica un arte que no tiene similar en la historia.

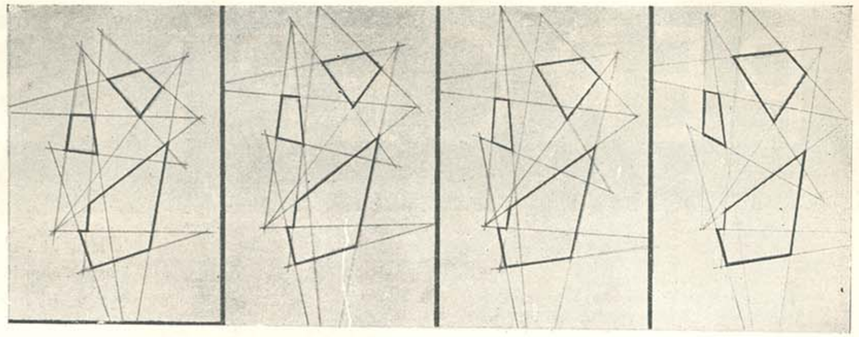
Reacciona el que vuelve a la representación.

Y la **representación es reaccionaria** por su vuelta al ayer y por su escamoteo de los valores estéticos frente a las masas. El arte **representativo** se esconde en una dualidad desorientadora; el **tema** (no decimos **contenido,** concepto completamente distinto) y los valores plásticos.

Si bien el pueblo reconoce su mundo habitual en el **tema** que se le ofrece, continuará ignorando en qué consiste su arte, que solo llegará a la aristocracia del saber constituída por los entendidos. Yeso es un pecado común que engloba en un abrazo fraternal al **realismo** crítico o social y al llamado arte **burgués,** que se diferencian unicamente en lo extraestético.

El **perceptismo,** eliminando el **tema,** ofrece limpiamente los valores plásticos reclamando la atención del espectador profano que antes se perdía en la **anécdota representativa.** Este **arte nuevo** es el arte al desnudo, sin trabas y sin misticismos, mostrando su **verdad material a los ojos del mundo.**

Toda la preocupación por el progreso de los pseudos-estetos incide sobre el **tema**. Sin embargo, no hay todavía un conocimiento total de los hilos conductores del arte que permita decir, si hay compatibilidad entre los medios expresivos del arte **representativo** y las ideas **progresistas** que se quieren dar a conocer. La pintura **representativa** sólo puede **mostrar** y no argumentar y explicar. Y el **tema** que se muestra, espacialmente, sin desenvolvimiento temporal, puede ser interpretado según el paladar de cada uno. Afirmamos que una de estas pinturas puede ser incluída tanto en una interpretación **reaccionaria** como en una **progresista.** Si bien hay literaturas que sí, pueden ser incluidas y juzgadas políticamente y éticamente, la pintura es neutra y no hay un solo caso en la historia de la pintura que se ofrezca a dicho juicio. **Temas** hubo muchos y muchos fueron repetidos por un gran número de pintores, pero sólo pueden ser juzgados por las formas estéticas con que han sido revestidos, que son las únicas que nos pueden decir si una pintura **es reaccionaria o no.** Aún más. El progreso social de una época no se refleja en la pintura a través de un **tema,** sino que se expresa a través de nuevas técnicas. Santos y santas se pintaban tanto en la **Edad Media** como en el **Renacimiento,** pero el gran impulso humano y científico del **Renacimiento** se refleja en la pintura a través de la conquista científica de una técnica racionalizada opuesta a los símbolos y convenciones de la **Edad Media.** La poderosa renovación que a nuestra época trajo la **consideración dialéctica de la realidad y de la materia** sólo puede reflejarse en técnicas y procedimientos que, al incorporar dicho concepto a la consideración material de la pintura, tenía forzosamente que repercutir en la eliminación del factor **enajenante y paralizador** del avance de los medios pictóricos, es decir, la **representación.**

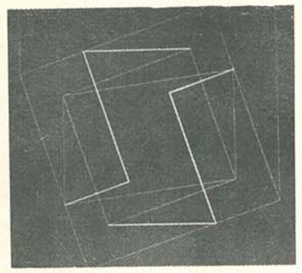


1
Raúl Lozza
Pintura Nº 296
(Estructura de su proceso de transformación *dinámica* realizada como experiencia de movimiento *real* en la pintura bidimensional)

V. D.
LOZZA

ESPACIO Y TIEMPO

"El espacio y el tiempo son propiedades inherentes de la realidad objetiva"



2

3

La percepción del **espacio y el tiempo** ha sufrido en las experiencias artístico-estéticas una continua transmutación. Lo que se presenta visible, tangible, delimitado como **realidad plástica plana,** susceptible de ser captada como objeto y no como imagen de un objeto, una duplicación o una alusión simbólica, fué subordinado y transpuesto a un **orden ideal.** El espacio plástico de la pintura **representativa** es un equivalente de la realidad, y los **elementos materiales** que constituyen su **esencia** se truecan en **signos,** sin correspondencia directa con la dimensión humana **objetiva.** Es la expresión de una situación humana en el mundo. **Fiedler** dice que el arte comienza donde termina la percepción, pues para los idealistas, la **realidad material** no cuenta sino en la medida en que esta pueda servirle para fines trascendentes y **expresivos.**

Los **elementos espaciales,** al ser despojados de su **naturaleza objetiva,** sufren una transformación para convertirse en fuente de emociones extraplásticas. El vuelco de la **realidad concreta** a una **realidad abstracta, aparente,** crea una estructura de tipo afectiva o intelectivo. Ya sostuvo **Dewey** que "el goce del espacio no nace de la percepción del mismo, sino de lo que nos recuerda". Las categorías **espacio-tiempo** reales dentro de esta envoltura ideal provocan un conflicto permanente que se hace cada vez más ostensible en la historia de la pintura. El **espacio - tiempo** sirvió para localizar en la pintura objetos e imágenes dentro de un área estipulada como marco **continente;** y dentro de esa realidad bidimensional se representaron toda clase de temas, los más heterogéneos, mediante una trama **forma-color.** El pintor se ha enfrentado con un dilema al cual no podrá substraerse, si parte de un concepto de estructura **representativo.** El pintor **representativo** parte de un **espacio plano,** muro o tela, y un **espacio real y concreto:** el del mundo tridimensional. El pintor se siente entre estas dos realidades como una especie de **medium,** es un intermediario entre la **materia** y la **vida:** tiene que plasmar un organismo plástico, pero con los atributos que le presta el espíritu. La creación queda sometida al imperio de una actividad **subjetiva,** negando los **elementos objetivos** de la visión e invención plástica. Al trazar una **línea,** o construir una **forma** dentro de esa zona rectangular, está recurriendo a un procedimiento ilusionista. El resultado de este **juego artificioso** redundará en la **substitución de un objeto por su imagen o el símbolo de una imagen.** "Toda obra de arte es un contrapunto entre una estructura mental y una estructura técnica, una super-estructura", dice **Loló.**

Para el **perceptismo** no existen **super-estructuras** porque el factor ideal en la pintura está eliminado; solo existe una estructura que otorga una **relación objetiva,** y esta estructura, de carácter sincrónico, une los elementos espaciales **forma-color** con el mecanismo perceptivo, sin salirse del nexo **hombre-mundo real.** Para el **perceptismo** el **espacio** y el **tiempo son propiedades de la realidad objetiva.** Los que indagaron si los sentidos podían determinar un arte, tomaron, para explicar la pintura, el ojo como un medio, sin interesarle qué es lo que este ojo podía ver.

El **perceptismo,** si bien es consecuente con ese realismo de los elementos visuales, entiende, sin embargo, que no es la pura sensación lo que configura el objeto estético. Respeta el mecanismo visual con el fin de ajustar y contrarrestar los conflictos que se generan **entre los elementos plásticos y la visión.** En la percepción están involucrados en íntima unidad los procesos intelectivos y emocionales que es la facultad primordial de toda **creación** e invención con los **elementos materiales.** El manejo y el conocimiento de estos medios nos conducen un mayor dominio y libertad de nuestra capacidad creadora.

El **espacio** y el **tiempo,** desembarazado de los contenidos expresivos, devienen un dato fundamental para el conocimiento de la **realidad plástica.** Pero en toda la historia de la pintura que nos ha precedido, el **espacio** y el **tiempo** son **contenidos** de una experiencia y no experiencias inherentes al **espacio** y al **tiempo** real de la plástica. Solo la ciencia y el hombre en su **acción** y en su **reacción** frente al mundo exterior **pueden conocer el espacio objetivo** La pintura sólo ha reflejado estas categorías como símbolos ideales; así, podemos referirnos, según los períodos históricos, a espacios caracterizados por una concepción del mundo. Se pueden denominar **espacio arcáico, pagano, teológico, místico; espacio moderno, espacio puro.** Todos estos tipos de espacios llevan implícitos en su seno los **elementos materiales** que el pintor fué sojuzgando y que constituyen su problemática. Pero en este carácter contradictorio la **realidad plástica** pugnó por manifestársele al pintor a medida que éste se fué alejando de la representación y aproximándose a la **verdad esencial.** Actualmente, esta **verdad plástica** está agudizada, y entró en una crisis definitiva, recibiendo distintas soluciones; pero el **espacio** y el **tiempo, como representación,** quedó inalterable. Aún juega en la pintura **no-figurativa** como elemento subordinado, puesto que el dualismo entre estructura y **forma-color** está en pie, no ha sido consubstanciado como proceso unívoco, totalitario, objetivo. Esta alternativa, esta lucha frente a una resistencia a veces prevista pero invencible, que constituye una tensión dramática, dibuja una variación topográfica en los tipos de representación espacial, con la que muchos intentan fundar una dialéctica constante del proceso creador. Esto encuentra su última síntesis en la pintura **perceptista.**

Siemore tenemos que atribuir al factor representativo el hecho que la pintura no haya podido abrogar las leyes extrañas a su esencia estética. Se han establecido paralelos en la manera de sentir el mundo, entre la ciencia, la filosofía y el arte; pero, mientras **la ciencia trabaja para dominarlo,** la estética y el arte **son simples subsidiarios de este esfuerzo cognoscitivo.** El hombre ha necesitado el arte como un medio auxiliar en su lucha por la vida. Esta es la función que cumple en las culturas primitivas; hoy creemos que esas funciones se cumplen eficazmente con otros medios más adecuados a nuestra época científica y técnica. El **espacio,** para el primitivo, no tiene una función plástica; es un simple medio físico exento de significado simbólico. El **espacio** está concentrado en los objetos pintados, y estos elementos carecen de coherencia y orden; están sometidos a la "fantasía sin límites" de la mentalidad primitiva. Del **espacio** cuantitativo **al** espacio **cualitativo** del pintor ya en pleno desarrollo de la civilización existe un lapso que no se ha podido llenar. Pero la organización del **espacio** histórico ya se presenta como un nexo entre **fondo** y **forma** con todos los requerimientos de una técnica compleja.

En las experiencias egipcias el **espacio** aparece como representación en sus dos direcciones fundamentales, y la imagen se superpone en disposición frontal para sugerir la distancia. En esta pintura la fantasía se restringe por la exigencia que le impone la organización de un espacio limitado, producto de una práctica racional del arte. Cuando los griegos aparecen, comienza a desarrollarse la concepción mimética del objeto, y la óptica de la profundidad será su resultado inevitable. La **Edad Media** sentirá un **espacio** que será un espejo del **espacio** divino, quintaesenciado, adquiriendo éste una categoría simbólica. Al negar esta pintura la percepción objetiva aparente, obedeció a una construcción bidimensional. Merece considerarse este fenómeno como peculiar de una ciencia de lo divino, aunque no podremos deducir de este hecho una bidimensionalidad como propósito o verdad plástica. Lo que nosotros queremos señalar es que **existe una realidad bidimensional** que se manifiesta a pesar de la indiferencia del pintor hacia ella como objetivo artístico. Hoy, la bidimensionalidad, se considera como una **finalidad plástica esencial** en la pintura **no-figurativa.** En el **Giotto,** como en muchos otros pintores pre-renacentistas, se vuelve a recuperar la visión del escenario humano, y el **espacio** se impregna de un sentimiento vital. Los ritmos plásticos adquieren mayor libertad expresiva, pero como la pintura se somete al rigor tectónico de la arquitectura, busca un equilibrio entre lo **interno** y lo **externo.** Dice **Ritenlcn** que en el **Giotto** "la representación de la acción conduce a formar el espacio". En el Renacimiento se sistematiza el espacio óptico tridimensional con una ciencia y un vigor inusitados La apariencia se convierte en un axioma y se confecciona un código para garantizarla. Escribe **Vinci** en su tratado "que la pintura tiene un lado plano, la pintura es intangible; hasta lo que parece redondo y prominente no se puede retener en las manos". Los "realistas" actuales señalan como modelo estas normas idealistas; consideran que ese es el momento álgido de la pintura como posición de los medios para construir una realidad. El cubo que se convierte, en el Renacimiento, en un rombo **deformado** por la perspectiva lineal, no es más legítimo que ese mismo rombo invertido de la perspectiva usada por los chinos; ellos son tan válidos como puede permitirlos **la concepción ilusoria del espacio.** No disputamos por la validez de una ilusión sobre otra sino por la validez de lo real contra lo aparente.

Frente al punto de vista ideal, resultado de una perspectiva deducida matemáticamente, se va desplegando una pintura en concordancia con los mecanismos empíricos de la visión. Lo que se llamó "espacio que se destruye" es la preponderancia de la visión aérea que culmina con el impresionismo. En esta nueva óptica la **masa de color** contribuye, por degradación cromática, a sugerir la profundidad. Las formas ilusorias se subordinan al problema de **representar** la luz. **Croce** intentó fundar una estética del espacio puro basado en la dinámica de este **espacio-color.** Los elementos **color-forma** se han tomado como experiencia separada, obedeciendo a conceptos unilaterales de la pintura. Pero **Cézanne** se plantea de nuevo el problema pictórico en sus dos términos esenciales: **forma-color,** aunque sin lograr una **síntesis concreta.** Evidentemente, la obra de estos pintores justifica el concepto de **Alain,** de que "la forma aparente y la perspectiva no pertenece al objeto, sino que es una relación entre el objeto y el yo". Ante el **espacio** caótico del impresionismo, **Cézanne** busca una nueva relación entre la forma de ver los objetos y un concepto del **espacio plástico: el espacio** como masa de color, o aéreo, **destruye el plano.** En este pintor, los elementos **forma-color** adquieren una importancia constructiva; se condicionan a una ley interna impuesta por los dos direcciones del **espacio plano.** Este último se levanta verticalmente, cubriendo sólidamente la superficie, mientras el volumen es logrado mediante los **equivalentes** cromáticos. En **Seurat** también se sistematiza la forma de **representar el espacio;** pero en este pintor, la profundidad descriptiva está contrarrestada por la oposición de **luz y sombra;** el **color** y la **forma** actúan para evitar el ahuecamiento de la perspectiva tradicional. El espacio de **Matisse** y de los expresionistas, que es esencialmente rítmico y expresivo, adquiere la estructura geométrica que le impone la anécdota. En cambio el cubismo puro suprime el volumen por el plano y construye un espacio evocado, superponiendo planos y yuxtaponiendo colores y "tonos". Pero es evidente que cuando se ha rebasada las leyes prescriptas por los clásicos, se ha navegado en una vaguedad completa en materia de composición Esto sucede tanto con las experiencias expresionistas y surrealistas, como con las tendencias que construyeron objetos espaciales móviles. En los más racionalistas, los neo-plasticistas, que basaron sus cuadros en los sistemas de composición "a priori", el **espacio** y el **tiempo** emergen de la trama **color-forma,** como reminiscencias de un vacío o como **fondo continente** de una forma. En esta coyuntura del proceso crítico por superar las lagunas que una lógica formal de la composición plástica dejaba en vigencia, se produce un cambio en el concepto del **espacio** y del **tiempo.** El pintor toma el partido que cree más viable y se lanza a la conquista del **espacio** y del **movimiento** real. Para obtener esto abandona el **espacio** que le ofrece el rectángulo, por considerarlo restringido para sus proyectos, limitación esta que ya habían experimentado **Kandinsky** y los futuristas. Estos pintores desarrollaron un **suceso en movimientos** por medio de **planos inmóviles,** dinámica que en realidad sólo se reconstruye por asociación en la psiquis del espectador. La simultaneidad de sensaciones que provocan, en las pinturas futuristas, los planos en sucesión, reflejan la **visión dinámica** de las cosas. Ellos escriben en un manifiesto que "lo exterior concreto entraría en relación con lo interior abstracto", relación que, en realidad, no existe. Por otra parte, los designios de **Kandinsky** y de **Bauer,** de pretender identificar los elementos plásticos con una relación de **tiempo sonoro,** invaden un campo incompatible con la pintura. La dinámica en la plástica ha existido como fenómeno asociativo representativo; ha plasmado una dimensión de **tiempo aparente o mecánico.**

Desde el barroco, pasando por el romanticismo, impresionismo y expresionismo hasta **Vantongerloo, Max Bill, Pewsner, Mohoby-Nagy** y otros, el propósito de lograr el movimiento tomó distintas características; pero ninguna de estas experiencias lograron crear una estructura plástica del movimiento como neutralización y superación de la **representación** de **espacio-tiempo.** (La secuencia de la imagen logra su perfección en el cine, como **sensación o representación de espacio y tiempo**). El percep-

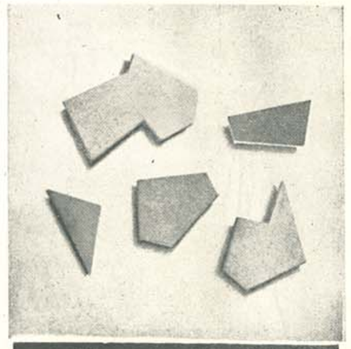
(Continúa en la pág. 8)

1

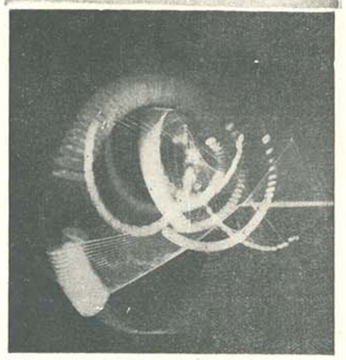
1
Max Bill
Representación del continuo espacio-tiempo.
(No es más que una abstracción de esa realidad física)

2
Calder
Objeto móvil.
(Movimiento de traslación. *Imitación* del concepto mecánico de la física clásica).

3
V. D. Lozza
Pintura Nº 12 (1951)
(Superación de toda apariencia espacial).



2



3

4

4
Rudolf Bauer
Sinfonía en tres tiempos
(Representación plástica de tiempo musical)

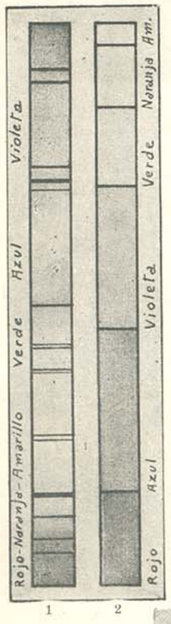
2
Albers
Direcciones equívocas tendientes a crear confusión visual.

3
Boccioni
Materia
(Multiplicidad de sensaciones para lograr una *apariencia* dinámica)

RAUL
LOZZA

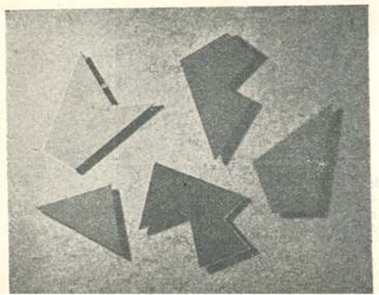
LA NUEVA ESTRUCTURA
DE LA PINTURA PERCEPTISTA

1
Espectro solar
Ubicación sucesiva del color en su argor de onda.
2
Perceptismo
Nueva "escala" cromática determinada por una *objetividad visual*.
Campo de *extensión plana*.. en su degradación.



1 2

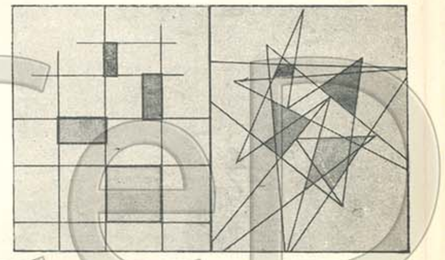
3
Delaunay
Orfismo.
Cromatismo luminoso usando el contraste simultáneo.
(Representación basada en el "valor-luz").
4
Raúl Lozza
Perceptismo
(Nº 142, año 1948)
(Unidad de *color-forma* como síntesis cualitativa de la práctica creadora)



"Convertirnos en dueños y poseedores de la naturaleza"
(*Descartes*)

(*Continuación*)

El aislamiento entre el OBJETIVO ESTETICO y la REALIDAD es la esencia y razón de ser del arte representativo, aunque éste —o por esa misma causa— mantiene como medios de expresión los objetos ya conocidos y experimentados. Las relaciones que substenta la práctica representativa y expresiva de la pintura con el medio social y el hombre, es patrimonio de un idealismo absoluto que tiene por principio la desmaterialización y desnaturalización de todo lo que tiene cabida dentro de los marcos del "mundo aparte" del arte.
Las doctrinas filosóficas sobre la pintura se fundan precisamente en ese dualismo o en esa contradicción. Para Hegel, todo lo que no es apariencia en el arte será la negación de la belleza; y es significativo el hecho de que lo único que en sí mismo no es apariencia, cuando se lo proyecta sobre lo bidimensional, es el color, considerado siempre como "agente destructor" de las formas (Plinio, el clérigo Teófilo, Vitrubio, Hegel, Winckelmann, Severini y otros). Un comentario de H. Kuhn asigna al pensamiento hegeliano que eso "que la pintura pierde en realidad material, gana, a través de la fluidez de su medio, en fuerza de representación". Por eso la música es el arte principal, romántico por excelencia; no se vale de la "pesada materia". Para Lipps, las negaciones estéticas de la pintura están "impuestas por la realidad misma"; ella es el "medio objetivo" de la negación artística, negación que "está implicada también en la técnica exigida por el material".
La pintura figurativa y la llamada pintura abstracta no han conquistado la UNIDAD CONCRETA como esencia y como función. Sus relaciones están determinadas en un mundo idealista y expresivo, aislado del mundo de la realidad cotidiana. La pintura no-figurativa ha heredado del arte tradicional todas sus contradicciones espíritu-materia. La escuela de Kandinsky, y este mismo pintor, a su manera, se aparta de ser dominado 'por lo material", y todo en sus obras, de un expresionismo "abstracto", es espíritu, estado de alma regido por el intelecto y la intuición. La colaboración entre el yo inconsciente y la razón le permite, con los tres elementos esenciales "de formas geométricas simples, EXPRESAR un dinamismo vital. El ORDEN COSMICO en la estructura de las obras de Kandinsky es netamente representativo, y los elementos geométricos, como en otras tendencias abstractas, adquieren sonoridades expresivas particulares, pese a los que opinan que esas formas —triángulo, cuadrilátero y circunferencia— no provocan sensación que recuerde suceso alguno. También los pintores actuales de las tendencias no-figurativas nos hablan generalmente de un arte que es "todo espíritu", y que su materia —para nosotros lo indiscutiblemente visual— es solamente un medio para aprehender un universo espacial y temporal forjado por la idea, mediante cuyo proceso de substracción de lo material, LO INFINITO es circunscripto en LO FINITO con los recursos de las nuevas matemáticas y geometrías noeuclidianas. Estas estructuras, geométricas o intuitivas, defraudan todo propósito objetivo y concreto, ya que sólo en el mundo de las apariencias la percepción visual podrá captar tales dimensiones proyectadas en el plano o en el espacio. El mundo "limitado" de la bidimensionalidad ha sido ya puesto en crisis por las nuevas psicologías, y sólo una nueva mística recurre al argumento de LO FINITO QUE ES LLEVADO A UNA REALIDAD UNIVERSAL por la tercera, cuarta y n dimensiones.
La propiedad más característica del PERCEPTISMO está dada por su estructura, EN CUANTO AFIRMA UNA REALIDAD OBJETIVA MEDIANTE LA CONCILIACION Y UNIFICACION DE ELEMENTOS MATERIALES EN EL PROPIO ESPACIO FISICO Y MATERIAL. Para superar todo dualismo y toda CONTRADICCION, se ha optado por la experiencia plástica precisamente allí donde ha fracasado el pensamiento geométrico y matemático puro. La práctica misma nos ha dicho en este caso que no existen para la pintura tales opuestos dialécticos, naturales y esenciales para la síntesis creadora, en los desemejantes FORMA Y CONTENIDO, FORMA Y MATERIA, FORMA Y COLOR O DINAMISMO Y ESTATISMO; que no puede haber reconciliación CUALITATIVA entre estos elementos dispares mediante el hacer representativo o expresivo, o sea que estos elementos solo adquieren carácter de "opuestos" DENTRO DE LOS LIMITES ESPACIALES PROPIOS DE LA OBRA DE ARTE, extraños a nuestra naturaleza y a nuestro mundo cotidiano. Ese es uno de los factores por los cuales las relaciones y FORMAS PLASTICAS del PERCEPTISMO no provienen de una estructura basada en PUNTOS DE REFERENCIAS pentagonales ni determinados por otras figuras geométricas continentes; estos se fijan en el espacio de acuerdo a leyes funcionales orgánicas y concretas. En mis pinturas, los PUNTOS DE REFERENCIA que determinan las formas no son el asiento de LINEAS DE FUGA; éstos condicionan el plano, y no profundidad espacial. En este problema estructural, toda la pintura anterior, sin excluir futurismo, cubismo y abstractos o no-figurativos, se ha basado en el método de las paralelas y puntos inscriptos en una forma apriorística o determinada.
La medida previa que adopta la estructura tradicional es la de separar, aislar, de nuestro ESPACIO Y TIEMPO REAL, UN ESPACIO Y TIEMPO ARBITRARIO donde se desarrolla la VIDA PROPIA del arte. El PERCEPTISMO, rechazando todo sistema de estructura basado en FORMAS INSCRIPTAS Y CIRCUNSCRIPTAS, ha superado esta dualidad espacial.
He mencionado algunas contradicciones de la pintura figurativa y no-figurativa, las que, no siendo patrimonio de la propia naturaleza, tampoco alcanzan la categoría de opuestos susceptibles de relacionarse en un proceso creador objetivo e inventivo. Otros OPUESTOS hay que, con serlo también de la naturaleza visible, no constituyen elementos materiales para el arte; me refiero, entre otros, al fenómeno LUZ Y SOMBRA, del que hablaremos más adelante.
En forma general, todos estos problemas están estrechamente vinculados entre sí; son el resultado de un fenómeno general contradictorio de la pintura: LO APARENTE Y LO SUBJETIVO IMPUESTO COMO REALIDAD OBJETIVA; el trasplante de lo material a un espacio ideal.
Considerar lo RE-PRESENTADO o la APARIENCIA de las cosas como realidad, no es más que UN RESABIO DE LAS FORMAS PRIMITIVAS Y MISTICAS DE CONOCIMIENTO. Para el primitivo, tanto los sueños como las ilusiones contituían HECHOS REALES, eran continuaciones de las realidades cotidianas, entre las que no hallaba diferencia alguna.
La supervivencia de estos hechos fortuitos, acentuados con la mística de la Edad Media, impuso sus leyes inauditas a la estructura del arte. La subordinación de ésta a una expresión "dinámica" o la homogeneidad de los medios constructivos en función "estática", son desviaciones suficientes, en la pintura abstracta, como para quebrar la unidad objetiva con un dualismo de CONTENIDO y FORMA.
La doctrina PERCEPTISTA no opta por la FORMA PURA o por el CONTENIDO nuevo, no especula sobre la unificación idealista de ambos factores, pues no existen, en este caso, elementos materiales subordinados. EL PROBLEMA HA SIDO RESUELTO CON UNA SINTESIS, pues como sostiene la nueva filosofía, "la naturaleza entera es una prueba ininterrumpida de la identidad o inseparabilidad de FORMA y CONTENIDO", y "los fenómenos morfológicos y fisiológicos, la FORMA y LA FUNCION, se condicionan mutuamente entre sí" (F. E.).
Para la superación de los últimos reductos del idealismo expresivo, fué necesaria la elaboración de un sistema de identificación entre COLOR y FORMA (FORMAS PLASTICAS. PLANO, como síntesis opuesta al dualismo de FORMAS REPRESENTADAS o FORMAS SUBJETIVAS). Hemos de reconocer que si los pintores no hubieran superado, aun por medio de la intuición, el empirismo de las teorías del color,



Experiencia del perceptismo
Color cuantitativo en el espacio.

Extensión cualitativa (estética) del color-plano. - Pintura 204 de R. Lozza.

entonces la pintura del pasado inmediato nada significaría para nosotros. Tanto en los dominios del COLOR como de la FORMA, los llamados "grandes maestros" han actuado intuitivamente, pero obedeciendo también a ciertas leyes impuestas por el elemento material visual. El poco uso de los medios racionales y de las teorías basadas en las ciencias físicas, que encuentra clara expresión en Kandinsky cuando dice que la salvación de los VALORES ESPIRITUALES está en ese márgen que aún no se deja controlar, se debe a que, si bien en la historia del arte jamás ha existido relación alguna entre el conocimento del color como elemento objetivo y la práctica creadora, tampoco existían las condiciones, ni técnicas, ni científicas, ni sociales, que permitiera tal invención.
Mediante esos recursos intuitivos, el hombre ha agotado las posibilidades expresivas, simbólicas y sentimentales del color; y para esta conquista del COLOR SUBJETIVO, en nada pudieron beneficiarlo los sistemas de medidas de la ciencia física, ni como colorimetría plástica ni como determinación cuantitativa para la llamada "armonía" abstracta. Nuestro aporte a la historia del arte es hoy la conquista del COLOR OBJETIVO y concreto, eso que podemos llamar UNIDAD DE COLOR.
El hecho que el espectador perciba con más facilidad esas formas DIFERENCIADAS POR UNA INTENSIDAD DISTINTA DE LUZ, que aquellas que acusan UNA DIFERENTE PROPIEDAD COLORIDA, pero con IGUAL POTENCIA LUMINOSA, nos pone de manifiesto la existencia de cierto desacuerdo entre POTENCIA luminosa y SENSACION colorida. Es lógico, dadas esas condiciones cualitativas del color, que los pintores fracasen en su empeño por alcanzar un propósito objetivo planista, evitando las apariencias de profundidades espaciales sobre el muro bidimensional, ya que los medios más avanzados y científicos con que cuentan son solamente los de la física de los colores. Con una teoría de la relatividad del color, el PERCEPTISMO ha logrado condicionar UNA REALIDAD OBJETIVA CROMATICA EN UNA FORMA Y EN UN MEDIO INVARIABLES.
En el campo científico, el PERCEPTISMO reconoce esa realidad que emana de la relación entre COLOR y LUZ, un solo y único fenómeno material. Pero ese color "que no se ve sin luz", como ya lo decía Aristóteles, crea un fenómeno para la percepción fisiológica que torna perniciosa toda medida física de largor de onda o energía, cuando con ella se pretende concertar una relación estética del color. Si en una luz ambiente y sobre un "fondo" o pantalla blanca, un AMARILLO es menos visible por ser "más luminoso", y un AZUL o un ROJO, "menos luminoso" será más saturado y más visible, la constante variación de estos fenómenos visuales no podrá controlarse si nos atenemos a medios abstractos y mecánicos de dominio de la naturaleza colorida.
LAS RELACIONES ENTRE INTENSIDAD LUMINOSA Y SATURACION DEL COLOR VARIA SENSIBLEMENTE PARA EL ESPECTADOR SI UBICAMOS LA BANDA ESPECTRAL SOBRE UNA PANTALLA NEGRA Las sensaciones luminosas y las sensaciones coloridas se producen simultáneamente; pero la intensidad de un rayo luminoso logra anular la sensación de color. En esta experiencia sobre NEGRO, como en la primera sobre BLANCO, el fotómetro señalará una misma intensidad luminosa; EL OJO, EN CAMBIO, PERCIBIRA UNA VARIACION EN LAS RELACIONES DE COLOR. Comprobamos así que para la medida de relación entre sensación e intensidad, entre OBJETO-LUZ y SUJETO, CUENTA EL COLOR COMO FACTOR IMPORTANTE. Es precisamente este fenómeno el centro neurálgico de la nueva teoría PERCEPTISTA del color.
La INTENSIDAD exacta entre dos colores distintos controlada por el fotómetro, no demanda en nuestras experiencias plásticas DOS FORMAS IGUALES; pues es la CUALIDAD del color, la diferencia de tinte y no de intensidad (LUZ y SOMBRA) lo que demanda una distinta forma plana. Si bien no se puede hacer variar la luz sin modificar el color, el proceso de CANTIDAD y CUALIDAD no se produce aisladamente con una mayor intensidad de luz. En una palabra, las variaciones fisiológicas y las variaciones físicas de largor de onda no se corresponden. En el espectro solar, una coincidencia entre PODER y COLOR sólo se da en el AMARILLO (onda 555); un término medio de color y luminosidad, sólo aceptable en el campo de la física, pues el factor visibilidad varía si las investigaciones espectrales dejan de realizarse en el acostumbrado fondo NEGRO. UN COLOR LAVADO DE BLANCO TIENE MAS LUMINOSIDAD PERO MENOS PUREZA, Y UN COLOR PPROFUNDO ES MAS SATURADO Y MENOS LUMINOSO. La diferencia entre intensidad y sensación en las relaciones entre espectador y luz se acentúa a medida que el color se intensifica. La ley de causa y efecto es, por esos motivos señalados menos inexacta en la sensación blanca. No es casual en pintura no-figurativa el hecho que los pintores hayan considerado el BLANCO como lo más puro; coincidencia significativa con el concepto que señala a la circunferencia como la forma más pura. Pero, está el inconveniente que entre lo "puro" BLANCO y la circunferencia como forma 'pura' no puede lograrse la unidad.
En la designación de los colores para un orden visual, el PERCEPTISMO ha actuado desde un punto de vista propio, completamente distinto al que señala, tanto el espectro de la luz como las "escalas" prácticas confeccionadas para el arte. Los tres colores PRIMARIOS no tienen razón de ser para nuestro concepto del color. Estos colores, ROJO, AZUL y AMARILLO (según Maxwel onda 630, onda 475 y onda 528), dejan científicamente de ser primordiales o insubstituibles para la confección de otros colores y de la luz misma, criterio que tampoco concuerda con el propósito funcional de plano espacial pictórico. ES UN ERROR VER EN EL VERDE UN AZUL Y AMARILLO. Como sostienen los nuevos físicos, la condición del NARANJA como COLOR COMPUESTO es un hecho originado por los hábitos sociales y la experiencia impuesta por el material colorante. UN RAYO DE LUZ ANARANJADO DEL ESPECTRO NO PUEDE SER DIVIDIDO BAJO NINGUNA CIRCUNSTANCIA. Por estas causas, el PERCEPTISMO ha fijado la ubicación de los colores de acuerdo a un nuevo orden basado en el que MAS SE VE. Nuestro primer color no es el ROJO menos saturado del espectro, sino el que más se percibe en un medio o muro de color determinado, y sobre esta base se suceden los colores y matices restantes. El orden del espectro en los colores relativamente "puros" es el que se inicia, del menor al mayor largor de onda, con el VIOLETA, y continúa con el INDIGO, el AZUL, el VERDE, el AMARILLO, el NARANJA, el ROJO y el PURPURA (si bien Newton sólo encontró en el espectro seis colores y agregó arbitrariamente un séptimo impulsado quién sabe por qué prejuicio religioso o teológico (las actuales teorías aceptan ocho colores como fundamentales del espectro solar). La ubicación de los colores de acuerdo a la teoría "armónica" de Ostwald está basada en una exaltación del concepto de COMPUESTOS y SIMPLES, con cierta determinación particular de los ocho colores fundamentales del espectro solar que más se adaptan a las mezclas de los pigmentos coloreados utilizados por el pintor. Por nuestra parte, la ubicación de esos ocho colores está indicada con un orden y una cifra que guarda relación con la cifra inicial de COLOR - MURO: si este es el 635,9 (una degradación hacia el GRIS, de un AMARILLO - ANARANJADO), entonces hay un ROJO 50,1 ,un AZUL 61,3, un VIOLETA 62,7, otro AZUL 67,1, un VERDE (inglés) 79,5, un ANARANJADO ROJIZO 96,2, otro VERDE 142,9 y un AMARILLO CROMO 325,5. Esta ordenación cromática no obedece, como el lector comprenderá, a un propósito "armónico" de los opuestos complementarios; ES FUNCIONAL PARA LA FORMA PLASTICA.
El ideal clásico del CLAROSCURO ha tenido sus teóricos y defensores, los que otorgaron una cualidad vital y simbólica, especialmente dialéctica en el arte, a los opuestos LUZ y SOMBRA de la naturaleza. Nos dice Hegel que "la base más sencilla de todo color es el CLARO y el OSCURO", y que "el AZUL corresponde a la dulzura, a la expresión llena de sentido y de tranquilidad del alma, a la aspiración sentimental, en cuanto QUE TIENE POR PRINCIPIO EL OSCURO (?). André Lothe, aun sabiendo del "color reducido al mínimo cada vez que el juego de VALORES alcanza el máximo de intersidad", no deja de retornar a las normas tradicionales y sostener que "el gris es el soporte, la justificación de toda armonía cromática".
Todas las experiencias de la pintura en su desarrollo hasta el arte actual no-figurativo, nos han enseñado que SOLO EL COLOR HACE VARIABLES Y RICOS esos clásicos opuestos de LUZ y de SOMBRA. Moholey - Nagy, cuando ha practicado un arte mediante pantallas y proyecciones luminosas, ha utilizado igualmente luces de color. El desarrollo de los ciencias físicas, fisiológicas y psicológicas ha permitido a los pintores explorar un nuevo y vasto campo colorido y luminoso. Por eso, citando dos extremos en el arte representativo, si el Renacimiento investigó el fenómeno óptico mediante las formas, el neoimpresionismo lo ha hecho con el COLOR y la LUZ. Pero la nueva estructura del PERCEPTISMO permite al color manifestarse en toda su potencia cualitativa, en su propia forma bidimensional.
A fines del siglo pasado es Van Gogh quien extrema la relación de los colores con la forma expresiva. Su cromatísmo es parte misma del dinamismo cencéntrico o expansivo de sus trazos, en un propósito unificador que se acentuó en sus últimas obras (ver "El camino de los cipreces" y su última pintura "Campo de trigo de los cuervos', ambas de 1890). Por su parte, Cézanne intenta dar por terminada la era del "valor" con una nueva disposición del color. A partir de ellas comienza en la pintura el período de la conquista de las TINTAS PLANAS y del COLOR LUZ. Sin embargo, tanto en estos pintores como en todas las tendencias posteriores, el viejo concepto de "valor" permanece como finalidad; sólo cambia la técnica, la "paleta", pero no la obra. El procedimiento óptico logra, por ejemplo, en los neoimpresionistas, los "valores" y los grises excluídos de la "paleta". En las sucesivas tendencias abstractas, son muchos los pintores que continuaron orientando las relaciones coloridas de acuerdo a representaciones luminosas, entre ellos Delaunay, cuya ciencia pictórica del color tampoco alcanza a superar los "valores" tradicionales. En realidad, podemos reducir las "armonías" ópticas o intuitivas del color, aplicadas en la pintura del pasado y de la actualidad, al concepto tradicional de los "valores" medidos con el disco giratorio en base a toda la gama de grises desde el NEGRO al BLANCO. LUZ y SOMBRA, "'valor", o SENSACION OPTICA LUMINOSA, sólo son conceptos del COLOR DESVIRTUADO O DESMATERIALIZADO. Estrecha relación con estos fenómenos tiene igualmente el problema psicológico que otorga a los colores una "cualidad" musical. Aquí el color es, a pesar de la opinión de algunos críticos, expresivo por excelencia. La psicología suple, en este caso, con el color, la falta de una "deformación" expresiva del objeto. El PERCEPTISMO llega a superar esta coincidencia del color en base a su "valor" de apariencia luminosa, de LO CLARO O LO OBSCURO. Por esa causa, es la coma multicolor, la técnica SEPARATISTA y no el fenómeno luz, lo más positivo de la obra de Signac y Seurat. Es un error pensar que la trayectoria normal del arte es la de orientarse, DE LA REPRESENTACION DE LA NATURALEZA A LA COPIA MECANICA DE SUS MEDIOS. Para el PERCEPTISMO, el arte marcha A LA CONQUISTA DE SU PROPIA NATURALEZA, SU PROPIA ESTRUCTURA ORGANICA Y FUNCIONAL. Por eso la historia de la mecánica del arte, aun reconociendo sus aportes nuevos al arte no-representativo, se verifica con el desarrollo de lo "dinámico" en su doble aspecto pictórico: FORMA y COLOR. En el desarrollo paralelo de estas dos tendencias, podemos indicar (en el problema de la luz) a pintores como Corregio,

(*Continúa en la pág.* 8)

Disco giratorio
Espacio cuantitativo de los colores para medir los "armónicos" de acuerdo al "valor" de un gris determinado.

1 2
Espacio del color
Presentación de los 4 colores en *extensión* espacial *cuantitativa* de acuerdo al *perceptismo*.
a) Sobre fondo negro
b) Sobre fondo gris neutro
c) Sobre fondo piedra

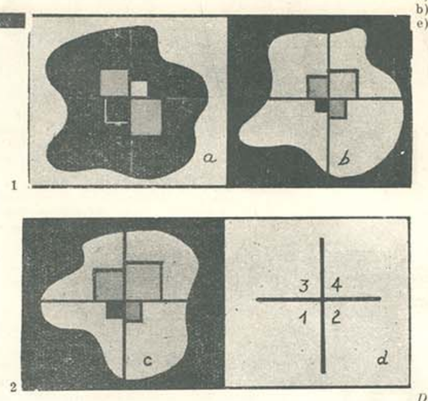
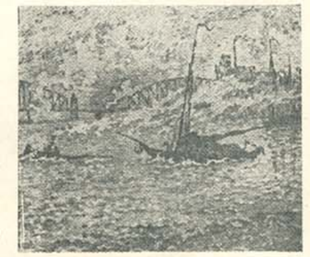


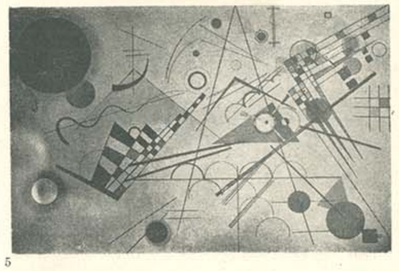
Diagrama (d):
1 = Rojo (onda 640)
2 = Azul (onda 475)
3 = Verde (onda 510)
4 = Amarillo (onda 570)

3
Van Gogh
La cosecha
(El color *anímico* alcanza una fusión *expresiva* con la forma).

3



4



5

4
Signac
Bote sobre el Meuse
(A pesar de la nueva técnica en procura de una sensación luminosa, nos ha interesado el *separatismo* del color, a su "valor" *óptico*).
5
Kandinsky
Composición Nº 8
(El color simbólico otorga un *contenido* a las formas geométricas "puras").

LO MAGICO Y LA EXPRESION

Pintura prehistórica
Signos mágicos para provocar la lluvia.

Siempre ha sido fundamental el problema de la conexión funcional de la obra entre el creador y el público. La obra puede ser considerada como un **medio de expresión** o descarga del artista, posición que obliga al público a seguir y recrear lo expresado. La dirección inversa obliga al creador a estudiar los medios par construir el objeto que procure el goce estético del espectador. Encara la creación para el goce y no el goce por la creación.

El arte **como expresión** alcanza su punto culminante en el **surrealismo. André Bretón** lo definía diciendo que era "un automatismo psíquico puro por el que uno se propone expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento". ¿Pero, hasta qué punto puede reconstruir el espectador a través de la pintura automática el estado de ánimo que le dió origen?

Los "smoke pictures" de **Paalen,** consistían en echar un chorro de color sobre un papel y extenderlo sobre la superficie haciéndola girar como un abanico.

El autor podrá incluir en las manchas así obtenidas los sentimientos que proyecte.

Pero en este caso cada persona proyecta los suyos en lugar de descubrir los del autor. (Remarcamos que parecidos principios animan el psicodiagnóstico de **Roschard**).

Podrá el pintor **surrealista** objetivar sus sentimientos "retocando" su "pintura", destacando las líneas y planos que su estado emotivo le vaya señalando sobre la mancha primitiva. Quizá así podrá el espectador tener noticia de lo que pasa dentro del autor.

La misma objeción ponemos frente a los "frottages" de **Max Ernst** y a las calcomanías de **Dominguez.** También puede realizarse un dibujo **surrealista** dejando vagar maquinalmente la mano que empuña el lápiz. Obtener de estas líneas así trazadas el estado interno del autor es lo mismo que deducir de la forma de una naranja las características de la planta que la produjo. El dibujo **mecánico** no tiene ningún valor expresivo, y para justificarlo **Bretón** afirma que en el automatismo gráfico se consigne una **unidad rítmica** que satisface al ojo y al oído.

Los **ritmos** dan una base estética, y así **Bretón** contradice su afirmación que el **surrealismo** es un "dictado del pensamiento, ajeno a toda fiscalización de la razón, fuera de toda preocupación **estética** o moral".

El **expresionismo,** como su nombre lo indica, también pretende "expresar", pero construye conscientemente sus medios de expresión.

Aclaramos que esta escuela no "expresa" el estado interno de su autor, sino que "expresa" el estado de los personajes del **tema,** sean seres vivientes o inanimados. Así, para **Edward Munch** el **verde** expresa los celos de su personaje.

Existe ya todo un lenguaje convencional de los colores y las formas. Muchas convenciones son ya tradicionales y de propiedad general, mientras que otras son propias de cada pintor. Así, el **rojo** simboliza la cólera y lo erótico, el **verde** la calma y la indiferencia, el **azul** la devoción y los sentimientos religiosos, el **amarillo** el intelecto y la luz. Para poder apreciar lo que se quiere expresar, el espectador debe estar enterado primero de dichas convenciones. De lo contrario lo más posible es que el público sienta dichos formas o colores según la resonancia que tengan de acuerdo a sus **asociaciones** personales, o simplemente que reciba de una manera pasiva dichos **elementos,** sin reconstruir la interpretación pretendida por el autor. Muchos autores resisten la evidencia que el **simbolismo** de los colores es una convención y argumentan que verdaderamente despiertan en el público dichos sentimientos.

Kandinsky afirma que "hablando en general el color influye directamente sobre el alma. El color es un teclado, los ojos son los martillos de las teclas, el alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que ejecuta, tocando una tecla u otra intencionalmente para causar vibraciones en el alma". Es evidente entonces que la **armonía** del color debe basarse fundamentalmente sobre una relación dirigida al alma.

De una **asociación** psicológica que produce en el **plano** pictórico el alejamiento del **azul** y el acercamiento del **amarillo,** saca la conclusión que el **amarillo,** por su tendencia a agrandarse, es el color típico de **lo material** y que el **azul,** por su tendencia a empequeñecerse y a anularse es el color típico de **lo espiritual.**

Kandinsky tiende un puente **asociativo** entre la **aniquilación de la materia** y la presencia del **espíritu.**

En la base de estas convenciones se debate una concepción **mágica** de la **realidad,** que de una manera inconsciente obra en muchas etapas de la historia del arte, alcanzando su influencia hasta la actualidad.

Debemos antes ponernos de acuerdo sobre lo que entendemos como **pensamiento mágico.** Nuestra fuente de información será **James Frazer,** el genial autor de la **Rama Dorada.**

Frazer clasificaba los **ritos mágicos** en **magia imitativa** y **magia contaminente.** Hay un ejemplo típico muy conocido de la **magia imitativa.** Un muñeco que represente a una determinada persona, si es atravesado por un alfiler, causará la muerte de la persona que imita.

De muchos ejemplos parecidos extrae **Frazer** la ley general que la imitación de un hecho provoca la realización de éste. De esta manera la **magia** es el instrumento con el cual el hombre primitivo pretendía **dominar a la naturaleza.** Los toros pintados en las cavernas tenían entonces la **función mágica** de provocar la presencia de dichos animales, y así mismo las escenas de caza del arte primitivo también tendían a la repetición de ese hecho, que aseguraba la subsistencia de la tribu.

El **totem** tiene también un origen **mágico,** y el arte **abstracto** de los primitivos proviene de la **magia contaminante.** Según ésta, dos cosas que hayan estado en contacto, aunque se separen, correrán la misma suerte.

Así los primitivos ocultaban sus ropas, sus uñas, sus pelos y sus excrementos, porque su destrucción significaría la destrucción de la persona que hubiera sido su poseedor. Para proteger al **totem,** representación del animal o vegetal que de alguna manera estaba ligado a la subsistencia del clan, se lo ocultaba de las miradas de supuestos brujos para que no obraran contra ellos utilizando la **magia imitativa o contaminante.**

Los rasgos del animal **representado** eran estilizados y ocultos en una especie de abstracción. "Entre los primitivos australianos hallamos repeticiones rítmicas de signos geométricos que simbolizan a los murciélagos, lagartos y otros animales. Entre los aborígenes del Brasil, dos rombos unidos simbolizan un murciélago".

De alguna manera u otra los conceptos **mágicos** aparecen en otras épocas de la historia del arte. Recordemos que entre los griegos, las mujeres embarazadas se rodeaban de objetos bellos para dar a sus hijos belleza por la **influencia mágica,** diríamos, de esos objetos.

ABRAHAM HABER

Edad Media
(Anónimo - Detalle)
Simbolismo mágico de forma y de número.
(Véase la repetición del tres)

Durante la **Edad Media** el arte eminentemente religioso apela a una serie de convenciones y patrones altamente simbólicos y alegóricos, cuya presencia induce a pensar en las **categorías mágicas** en las cuales se sostienen.

Los emperadores y profetas del arte **bizantino** eran representados con halos **dorados,** símbolo de su mortalidad, y las figuras divinas o que encarnaban hechos sagrados o espirituales eran rodeadas por un halo **celeste.** El color del cielo prestaba a dichas figuras su carácter celestial. Por intermedio del color se establecía un **contacto contaminante** entre la representación pictórica y lo divino.

Las abundantes **alegorías numéricas** de dicha época tiene un origen parecido.

Pero, ¿este procedimiento **mágico** era consciente? ¿Cómo es que el pensamiento **mágico** aparece en épocas en que predomina el pensamiento **científico?** Indudablemente, hay mucho de inconsciente que siempre aparece donde por cualquier razón se **desprecia la técnica científica.**

Las leyes que esboza **James Frazer** son categorías de pensamiento **mágico.** Superadas las diversas fases de esta etapa, el hombre se rige por el pensamiento que hoy llamamos **científico.** Hay momentos en que el hombre limpia de su mente, por eliminación consciente o inconsciente, las categorías racionales. Fuerza es entonces que de su cerebro se apoderen los ancestrales conceptos **mágicos.** Si de una escalera eliminamos el peldaño superior fuerza es que volvamos al interior. La mejor prueba la encontramos en los sueños. El hombre que duerme descansa su mente de todo el mecanismo consciente y racional que su atención reclama para sus problemas diarios. Surgen entonces a su cerebro las categorías **mágicas** ancestrales que disfrazan los problemas de su inconsciencia. Todo el **simbolismo** de los sueños, explicado por la **psicoanálisis,** se aclara si utilizamos conceptos de la **magia imitativa** o contaminante. El órgano sexual del hombre muchas veces está simbolizado por objetos cuya dimensión predominante es el largo, como linternas, lápices, cuchillos, espadas, palos, puñales, víboras, etc., etc.

El largo del falo y el largo de dichos objetos constituye el concepto por el cual un objeto imita a otro, identificándose entonces y constituyendo el sueño la imitación de un hecho inconscientemente deseado. El hombre actual en el **sueño,** como el primitivo en la **realidad,** vuelve a apelar a la imitación para que un determinado hecho se realice.

También vemos que las personas ignorantes y las enemigas de la ciencia son las que más fácilmente caen en las **superticiones** y **ritos mágicos.**

Volvemos a repetir entonces que **donde cesa el pensamiento científico se impone el pensamiento mágico.** Hay pintores que prefieren la técnica **intuitiva** a la técnica **científica.** Por lo tanto se produce la primera condición para la aparición de las **categorías mágicas:** se elimina el raciocinio científico. Y luego nos cabe preguntar: ¿Cómo procede la **intuición?** ¿O la **emoción?** ¿O la **inspiración?** ¿Cómo prefieren un color a otro o dirigen una **forma?** ¿Acaso la emoción emite juicios, como lo es el preferir un color a otro?

La **vida afectiva** es incapaz de emitir juicios; lo que pasa es que al dominar un estado **afectivo** se debilita el pensamiento científico e inconscientemente, como si fuera un procedimiento **mecánico,** surgen, como en el sueño, las **categorías mágicas.**

De esta manera nos explicamos, pués, varias técnicas plásticas que se declaran **intuitivas** y que en el fondo son **mágicas.**

Veamos algunas:

Cálido es el **rojo** por imitar la llama, y **frío** el **azul** porque recuerda el mar. Hay una identificación **mágica;** por medio del **rojo,** color que tiene contacto con el fuego, los objetos así pintados emitirán **calor** como la llama. Hay una mezcla de **magia imitativa** y **contaminante.** La división de los colores en **cálidos** y **fríos** de ninguna manera tiene bases científicas.

Paul Signac afirmaba que las líneas ascendentes expresaban **la alegría,** los descendentes **la tristeza** y las horizontales **la calma.** ¿Cuál es la identificación **mágica** inconsciente? Lo que asciende va al **cielo** mientras lo que desciende se dirige al **infierno.** En esto va implícita otra identificación **mágica** proveniente de la religión, por la cual se ubica el paraíso **arriba** y el infierno **abajo.**

También dice **Signac** que los tintes **fríos** (ya habíamos visto que era un concepto falso) expresan **tristeza** y los **cálidos alegría.**

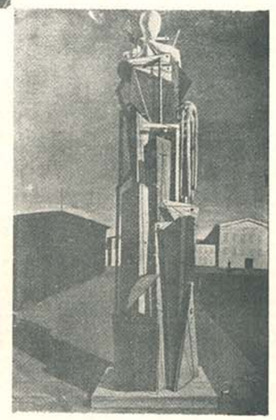
Hay identificación entre el **frío** y la **muerte,** y entre el **calor** y la **vida.** La **vida** provoca **alegría** y la **muerte tristeza.**

De paso notamos la contradicción que existe entre esta técnica **mágica** y la base **científica de divisionismo** que el mismo **Signac** utilizaba.

Ejemplos como este hay muchos.

Incluso en la pintura **abstracta,** hay quienes basan su **composición** en **planos interpenetrados,** pretendiendo así lograr una unidad, inspirada en la que tiene el **muro** construido con ladrillos también **interpenetrados.**

Recordemos también la **simbología cromática** de **Kandisky:** el **amarillo es el cuerpo y el azul el espí-**

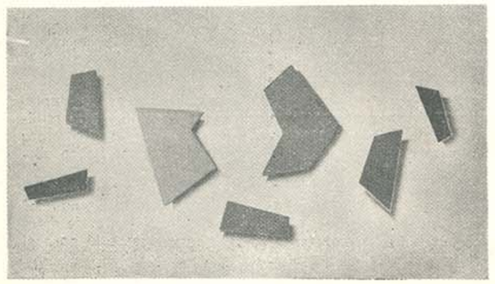


2

3

2
Chirico
Plaza pública
(Retorno a la representación por sus valores mágicos).

3
Miró
Mujer escuchando música.
(Procedimiento de ocultamiento similar a las técnicas mágicas).



5

Raúl Lozza
Pintura *perceptista* 308
La estructura concreta rechaza todo significado, simbólico o mágico.

4
Torres - García
Arte constructivo
(Composición y contenidos simbólicos)
Este pintor pretendió pasar del símbolo intelectual al símbolo mágico, aceptando este conocimiento primitivo como más real.

comentarios

LEON DEGAND denomina ingeniosamente "metáfora psicológica" a la ilusión de profundidad que producen dos 'tonos de desigual valor' sobre el plano. Este fenómeno cromático, anormal para el PERCEPTISMO, es una de las tantas lagunas que subsisten en la pintura abstracto-concreta, y que ante la incapacidad de solucionar estas contradicciones por carecer de una estructura plástica adecuada, lo justifican como un problema normal.

Dice CIRLOT que "el color no es nunca, en MIRO, elemento subordinado". Sin embargo afirma que el color goza allí de "autonomía expresiva". Esta expresividad MUSICAL, como vivencias subjetivas, interiores, ¿no significa un sojuzgamiento o una subordinación? Cuando dice que "el color alcanza su máxima capacidad expresiva cuando más liberado se halla respecto de las objetividades", no hace más que otorgar al color una capacidad propia, independiente, de expresión, lo cual no lo libra de ser un medio de representación.

En un libro sobre la teoría del color, *Pérez-Dolz* escribe que el idealismo en los medios cromáticos, que vemos "frecuentemente en la pintura primitiva y aún en el Renacimiento, es allanado al advenir el naturalismo". Nos habla entonces, seguidamente, de *Velázquez*...

¿Cómo es posible? ¿Acaso el *naturalismo idealista* puede gestar ese —como él mismo dice— "concepto reolista del color?"

"La expresión rompe las barreras que repara a los seres humanos", escribe *John Dewey.* Para este autor, el arte es la extensión del poder de los *ritos* y *ceremonias.* En la asociación entre los hombres no influye, para este filósofo idealista, los factores económicos y las *necesidades que surgen de la vida de relación práctica.*

Nosotros, por el contrario, sostenemos que *la causa que origina la expresión en el arte es la misma que aquélla que provoca la separación entre los hombres.* Ritos, religiones, mitos, arte expresivo y representativo, nacen de una fuente común.

"El pintor que imita la pintura de los otros hará pintura mediocre", como "los pintores que suceden a los romanos, los que, imitándose siempre los unos a los otros y de edad en edad, hicieron que el arte declinase." (Leonardo de Vinci).

Nos ha llegado (*librería "Concentra"*) un importante volumen sobre la *Bauhaus* de los años 1919-1928, editada en inglés por *Herbert Bayer, W. Gropius* e *Ise Gropius.* La edición es del corriente año y trae una numerosa documentadación gráfica.

LA NUEVA ESTRUCTURA

Caravagio, Seurat y Moholy - Nagy (luz física directa), y en la otra tendencia (formas) a Tintoretto, Rubens, Boccione y Calder (movimiento mecánico)

Otra consideración representativa del color es la que emana del fenómeno asociativo, el cual, sin base científica alguna (aunque para Cirlot es ciencia), divide los colores en CALIDOS y FRIOS. Los azules, que están en el sector de las ondas más cortas del espectro solar, son falsamente considerados como menos luminosos y más fríos debido a que estos se perciben con una menor luminosidad ambiente. Con una mayor luz, los azules parecen detener su progresiva intensidad, mientras los amarillos y rojos progresan aún mucho más (El fenómeno de Purkinje sólo se justifica desde el punto de vista subjetivo). Sabemos que la física ha extraído del AZUL, precisamente, la luz más intensa, a pesar de que la luz media para distinguir los colores varía de potencia para cada uno de ellos (Charpentier ha extraído conclusiones sobre estas relaciones, cuyas cifras varían entre 625 para el AZUL y 3 para el ROJO).

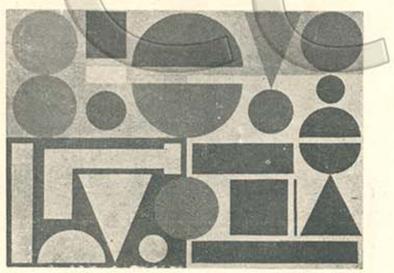
La consideración de CALIDOS y FRIOS aplicada al color ¿tiene, acaso, relación con el problema de la luz? Físicamente, en absoluto. Ella es el producto de una pura experiencia que otorga cierta "cualidad" por analogía con otros fenómenos de orden distinto. La ciencia desbarata este lenguaje asociativo, pues, así como ha sido lograda la luz con espectros de distinta composición (experiencias de Moon en 1946 sobre teorías de Grassmann), también se lo ha hecho con un solo color, por ejemplo, con el AZUL (tungtato de calcio) o con el ROJO (borato de calcio). Esta teoría asociativa de los CALIDOS y FRIOS en el color no solo no tiene base científica, sino que se contradice con la realidad de la física, pues la luz AZUL es la MAS POTENTE, y la que encierra MAS CALOR.

Estos problemas expuestos nos muestran que no hay relación alguna entre la física de la luz y lo emotivo del color. Nosotros no pretendemos intervenir sobre las ciencias físicas y sus métodos de conocimiento objetivo, pero ¿cómo es posible pretender elaborar una colorimetría sin tener en cuenta la FORMA PLANA, o el espacio colorido y el medio circundante? La unificación de COLOR - FORMA no es un problema físico ni naturalista; es un fenómeno estético objetivo, logrado por el PERCEPTISMO. Ya hemos señalado en otras oportunidades que en la naturaleza, esa unidad de COLOR y FORMA, de la que también nos habla Baudelaire, no es un fenómeno puramente visual. De allí el concepto de la preponderancia de las formas sobre el color (Gindertoel lleva erróneamente este fenómeno al terreno pictórico). Sabemos que no hay un COLOR ARBOL, pero sí una FORMA ARBOL: pero esta ausencia sólo VISIBLE de identidad colorida y formal, no debe actuar como contradicción en la pintura, pues nada tienen de común el OBJETO NATURAL en su aspecto visible con el OBJETO ESTETICO. Hay una diferencia esencial, fundamental, entre las FORMAS NATURALES y las FORMAS PLASTICAS, aunque estas últimas sean representativas o expresivas.

Los fenómenos del color en la pintura han hecho decir a Ruskin que "el color permitirá siempre distinguir la forma, mientras que el estudio de forma más detallado no permitirá saber del color". Estas son sutiles apariencias que ocultan contradicciones mucho más profundas, y tienen su raíz en la consideración del mundo colorido COMO SENSACIONES AISLADAS DE LA FORMA. Vinci ha escrito que la pintura "divídese en dos partes; la primera es la figura de los cuerpos y sus partes, y la segunda es el colorido que es halla dentro de los tales términos: "y así, es en la pintura clásica donde el color fué degradado al máximo como medio representativo de volumen en el CLAROSCURO. El llamado "valor" tiene una raíz histórica de sojuzgamiento del color. EL PREDOMINIO DE LAS FORMAS EN LA ESTRUCTURA DE LA PINTURA ES PROPIO DE LOS PERIODOS CLASICOS; EL COLOR ES DEL PUEBLO. El color ese "agente de materialismo". ENTRAÑA UNA BELLEZA POPULAR Y COLECTIVA.

La relación de los colores en la historia de la pintura ha variado, desde los contrastes basados en los "valores" del CLAROSCURO, a los enlaces simbólicos y místicos; desde los complementarios de la física y de la fisiología, a las relaciones de "tono", de "peso" o de "dinamismo y estatismo". Hoy, para el PERCEPTISMO, SOLO LA FORMA Y SU CARACTER ES EL VEHICULO DE LA RELACION CROMATICA.

(*Continuará*)



Herbin
Formas geométricas caracterizadas por su color puro. Total divorcio entre *forma y color.*

ESPACIO Y TIEMPO

tismo se abstiene de hacer incursiones y explorar el espacio y el tiempo en otros campos que no sean los privativos de la pintura. El **perceptismo** no sugiere ni representa espacios, sino que **"condiciona espacios reales";** pero las tendencias que partieron del constructivismo y desarrollaron una plástica con elementos **móviles,** sólo nos dan símiles mecánicos. (Son los llamados "objetos inútiles"), concepto ya superado en los dominios del conocimiento de la estructura de la materia por la física actual. Las constelaciones móviles de **Calder,** por ej., son planos bidimensionales **estáticos** que se trasladan automáticamente en el espacio tridimensional. En estas experiencias, que trascienden lo pictórico, ya es imposible relacionar el **color** y la **forma** y obtener un control para la visión. También se dieron, para estos problemas, soluciones desventuradas, que muchos intentaron justificarlas con un concepto científico-filosófico extraído de las teorías de la nueva física y de las geometrías no-euclidianas, la coordinada cuatridimensional y el tiempo imaginario. Fatalmente, todo esto, desde el punto de vista real, está condenado al fracaso, porque los elementos plásticos son tridimensionales (escultura u objeto monocromo) y bidimensionales (pintura o **plano-color**), y no pueden inscribirse las dimensiones aludidas dentro de nuestra realidad sin caer en un símbolo literario .El **perceptismo** combate la representación hasta en su último reducto. Ha creado una nueva estructura funcional, cuyo sistema puede hacerse extensivo a los fenómenos del **espacio** y del **tiempo plástico objetivo.** Como lo han probado algunas nuevas experiencias, reciente, esta estructura permitirá consustanciar en un sólo proceso real las dimensiones **espacio-tiempo** inherentes a los **elementos esenciales** de la pintura.

Si el arte, en el período figurativo, aun con los recursos de la ciencia, no nos ha dado un conocimiento de lo real, la pintura no-figurativa, por su parte, es igualmente impotente para lograrlo con los medios aportados por la ciencia actual.

El **perceptismo** se dirige al conocimiento de lo plástico como materialidad estética. En la síntesis dialéctica del **perceptismo,** el **espacio-tiempo** inmanente del proceso plástico deviene **real y concreto** si practicamos el **color-forma** estático en un movimiento de transformación recóproca.

Por eso la trama **color-forma** del **perceptismo** ya no separa al hombre del mundo ni lo coloca ante el dilema contradictorio de **optar entre dos realidades: la objetiva y la subjetiva.**

LO MAGICO Y LA EXPRESION

ritu; el **negro es la muerte y el blanco el nacimiento.**

Además, cada color tiene su **sonida** propio.

Este **sonido** interno "es similar al **sonido** de una trompeta o de un instrumento que uno puede imaginarse que oye cuando la palabra trompeta es pronunciada"... "En música un **azul luminoso** es como una flauta, un **azul oscuro** un cello, más oscuro aún, el maravilloso contrabajo y el **azul más negro** de todos, un órgano"... "El **verde** absoluto está representado por las plácidas notas medias de un violín.

Este es un caso extraordinario de **sinestesia.** La estructuración del color queda así librada al **sonido** que le corresponde, subordinando entonces su verdadera naturaleza por una ajena.

La **enajenación de la realidad** es uno de los resabios que nos ha dejado el pensamiento **mágico,** como también es un resabio el pensamiento **por analogía. Kandinsky** también agregaba la **analogía entre formas y perfumes:** "Un triángulo es una entidad en sí con su particular perfume espiritual". Estas **enajenaciones** y **analogías** terminan por escamotear la realidad de las cosas.

Los **colores** son explicados por su **sonido,** y su combinación por su "armonía musical", y las **notas** musicales se explican por su **color.** Se ha llegado a la creación de una **escala** de doce colores, similar a la de doce **notas.** Los pintores hablan de **colores musicales** y los músicos del **colorido** de su composición. A veces el círculo se agranda e intervienen **cualidades** del **olfato** y del **tacto.**

Esto me hace recordar aquel diccionario adonde Ud. va a buscar la palabra **hermosa** y lo remiten a la palabra **bonito,** de **bonito** a **bello,** de **bello** a **lindo** y de **lindo** nuevamente a **hermoso,** cerrando el **círculo vicioso.** La verdad se hecha a un lado.

También **Paul Klee** hablaba de polifonías. La palabra **magia** tiene hoy otro significado, que corresponde al de mundos sobrenaturales o extraterrenos.

Ives Tanguy es un constructor de **mundos fantásticos,** que se suelen parangonar "con las profundidades del mar o paisajes de otro planeta".

En cambio **Paul Klee** nos habla de lo que la naturaleza podría ser, y de las posibilidades que encierra dentro de sus formas actuales.

Lo **mágico** también subsiste en ciertos procedimientos por los cuales el animal totémico era reducido a una **abstracción** para ser ocultado de sus enemigos.

Si bien **Joan Miró** no tiene enemigos, por transformaciones sucesivas ha creado representaciones típicas de mujeres estrellas, pájaros y otros animales, consistentes en **jeroglíficos** que en muy poco recuerdan a su modelo.

Otros en cambio adaptan como **contenido** de sus pinturas **símbolos mágicos o religiosos,** cuya presencia se explica en su origen por el papel activo que desempeñaban en el mundo del hombre primitivo, pero que hoy constituyen una **supervivencia** hueca y sin sentido, (peces, soles, conos, círculos, etc.). **Herbin,** en cambio, compone textos **ocultistas** y **espiritistas,** utilizando siempre el mismo alfabeto **simbólico** de signos geométricos de neta estirpe **mágica.**

Resumiendo, diremos que dentro de la pintura moderna hay una plaga de técnicas y **mundos mágicos** que obligan al espectador para captar su mensaje a colocarse en una situación mental **primaria e involutiva.**

Las categorías **mágicas** son las que confunden la mente de las masas y las que el **demagogo** usa para introducirlas en realidades inexistentes.

Categorías **mágicas** son las que dominan el espíritu del supersticioso y del ignorante. Mientras la ciencia lucha por arrancar al hombre de las sombras que lo ataban a un mundo miserable, el arte, que debe ser su salvador, **lo sume en su prehistoria,** lo amarra y lo acostumbra a un clima de **reacción mental,** que constituye todo un lastre para el esfuerzo que hace la ciencia y la filosofía para sacar al hombre de su atraso.

Por eso queremos que el arte sea para el hombre un elemento **que no lo saque de su realidad actual** y que constituya para él un testimonio vivo de su real poder inventivo y transformador, basado en un conocimiento científico y no un testimonio de su poder ilusorio basado en procesos mentales ya superados. **Por eso somos perceptistas.**

Y ya que hablamos de **magia,** una palabra más para el **realismo mágico.**

"La pintura había rechazado —dice **Franz Roh**— en el transcurso del **expresionismo** su sentido representativo, imitativo, cuanto le fué posible. En cambio el **post-expresionismo** pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. La alegría elemental de volver a ver, de reconocer la cosa entra nuevamente en juego... Ahora bien, es preciso reconocer que sólo después de haberse hecho abstracto el arte pudo reflorecer el sentimiento del objeto".

Para que correrá la historia del arte? ¿Acaso para ser detenida y llevada de las orejas por los **realistas mágicos** al rinconcito donde comenzó su existencia? ¿Por qué ha avanzado la historia del mundo? Avanza por el desenvolvimiento de sus leyes intrínsecas, que aplastan cualquier intento de detenerla, y que desconocerá a los pintorecillos que hicieron **realismo mágico,** elemento espurio para el significado y el desenvolvimiento de la historia del arte y del mundo.

Talleres OPTIMUS S. R. L. — Diagrama R. L.