

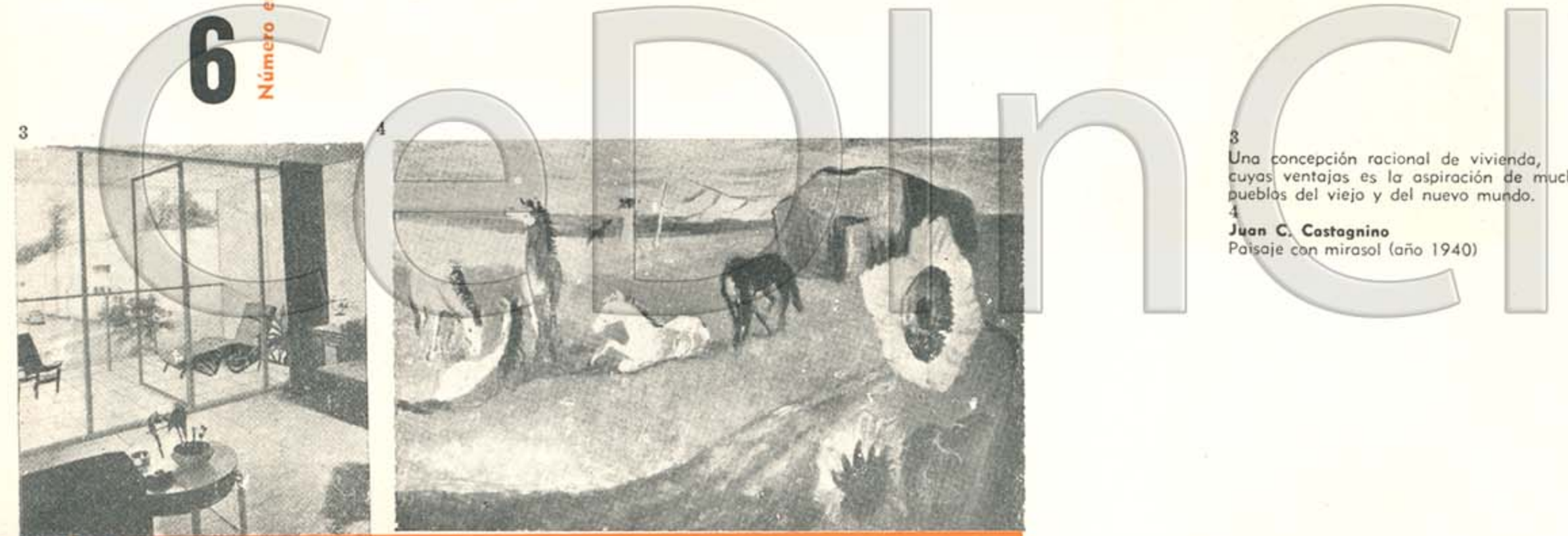
PERCEPTISMO

teórico y polémico

Dirección y redacción: Cangallo 1219, T. E. 35-8278
Buenos Aires - Argentina
Precio \$ 2.50 el ejemplar.

Número especial aniversario. Enero de 1953

1
Paul Klee
Ver artículo
en las pág. 6 y 7
2
Raúl Lozza
Pintura 233
(Ver art. pág. 2 y 3)



3
4
5 Una concepción racional de vivienda, cuyas ventajas es la aspiración de muchos pueblos del viejo y del nuevo mundo.
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

sociedad y arte

Lo que suele denominarse "pintoresco" es muchas veces el efecto de un desequilibrio social. Tal es el caso de la vivienda, ese precario alojamiento de que "gozan" algunos pueblos centro y sudamericanos, víctimas de la presión del imperialismo económico. No obstante, esta primitiva condición de vida es utilizada como base decorativa por pintores y artistas para afirmar un nacionalismo abstracto y superficial. También es parte temática para una literatura y pintura de carácter social más profundo y de un sentido más humano de lo nacional.

Pero ese arte representativo o expresivo, ¿en qué medida puede crear o impulsar la conciencia social y nacional de los más amplios capas del pueblo? En su esencia propiamente dicha, este arte de formas tradicionales apenas si es, en el caso más realista, un reflejo PASIVO de una existente y arraigada conciencia social ACTIVA; este arte surge entonces, cuando ya los pueblos han madurado su posición antiimperialista; ni los despierta ni los orienta.

En cuanto al problema de la vivienda, se suele pensar que la arquitectura funcionalista o moderna puede ofrecer sus recursos para exterminar las "fábricas" con las casas colectivas y nuevos sistemas adaptados al campo; pero, si los planes de urbanización apenas se aplican en algunas ciudades importantes, mucho más reducido y privilegiado es el sector que aprovecha los ventajas de la nueva arquitectura. Nosotros sabemos que la solución social al problema del racionalismo de la vivienda tiene que ser el resultado de la solución económica, y que un arquitecto enrolado en las nuevas tendencias estéticas ha de mantener en los países latinoamericanos, una firme posición antiimperialista.

Pero el problema que interesa tratar ahora es si esa actitud social le impone al ar-

(continúa en la página 12)

en este número

- Sociedad y arte
- Forma y contenido
- Nuestra estética
- La nueva estructura
- Nuestra posición crítica y teórica
- Qué dijo y qué no dijo Picasso
- Comentarios
- Carta a Guillermo de Torre
- Cuatro libros
- Qué dicen los pintores

FORMA Y CONTENIDO

RAUL LOZZA

Tanto la experiencia como la especulación estéticas se han enfrentado con un problema sin posibilidades de solución dentro del terreno idealista, a pesar del esfuerzo tendiente a lograr una síntesis objetiva entre **forma** y **contenido** en el arte. Los propósitos de superar esa anomalía dualística de los formalismos abstractos y los contenidos idealistas, orientaron la pintura a la conquista, con el "perceptismo", de su esencia objetiva no representativa.

¿Buscar la unidad y la síntesis de **forma** y **contenido** fuera de los límites sensorios propios de cada arte, o del arte mismo? La trayectoria de la pintura hacia la no-representación nos ha facilitado nuevos métodos de orientación estética, ya que la separación de categorías en formalistas y de contenidos es propia del arte figurativo y expresivo. La anécdota y la expresión, la intromisión subjetiva, impiden toda síntesis esencial entre **forma** y **contenido**, pues ésta síntesis sólo es patrimonio del objeto y su propia naturaleza espacial. En numerosas oportunidades hemos señalado cómo en la naturaleza orgánica la **forma** y el **contenido** se dan inseparablemente. La dialéctica nos muestra que "la diferenciación de la **forma** determina la diferenciación de la substancia, y a su vez la diferenciación de las substancias determina la diferencia de **forma**". La pintura debió alcanzar esta magnitud objetiva en el desarrollo histórico para que, tanto la **forma** como el **contenido**, signifiquen relación y no contradicción con el medio; para que sean ellos una sola y misma cosa en el espacio, una realidad objetiva por su estructura funcional orgánica (orgánica en el sentido en que no hay **parte** o **cosa** separada del **medio** por conceptos espaciales de distintos caracteres).

Nosotros podemos sostener hoy que la **forma** y el **contenido** en el arte se relacionan entre sí de acuerdo al mayor o menor grado de representación o expresión. El camino seguido por el perceptismo, además del análisis, ha sido el de la síntesis. A un arte individuo hemos preferido el arte historia; y si tenemos en cuenta el concepto dialéctico de que "la apariencia y la esencia no fueron puntos fijos sino contradicciones progresivas", comprenderemos que la representación, en oposición al medio real —plano bidimensional y espacio objetivo—, solamente constituye factor dialéctico en la medida capaz de desarrollar históricamente el arte hacia su síntesis no-figurativa; en sí mismo, como valor estético considerado erróneamente inmutable, esas contradicciones serían injustificables en el arte del pasado, tanto como son inadmisibles en la actualidad y lo será en el futuro.

La investigación y el análisis de las formas primitivas del arte hasta la actualidad, su historia misma y su relación al medio social cambiante, no nos muestra, precisamente, una afirmación de los **contenidos** representativos. Es categóricamente cierto que el perfeccionamiento de la representación —pintura figurativa, primero en formas casi planas y luego en volumen y en profundidad espacial—, creó las nuevas condiciones para el arte no-representativo. La dialéctica nos permite apreciar en todo su alcance ese desarrollo del arte hacia los **formas objetivas no-representativas**, hacia la superación progresiva de **toda apariencia**. Sería entonces un error considerar el **contenido** y la **forma** como opuestos esenciales, insuperables y mecánicos, en la pintura. Ellos no son fuerzas contrarias factibles de equilibrarse con un término medio, pues una síntesis de tal naturaleza sólo será posible en el terreno de la realidad objetiva.

Nuestro nuevo concepto del arte entraña la **unidad de contenido y forma**, y no, precisamente, la simple **relación** de ese **contenido** y esa **forma**, como sostuvo el idealismo de Croce. Conquistada la realidad y objetividad del plano esencial, el desarrollo futuro y progresivo del arte no se producirá de acuerdo a contradicciones antagónicas, sino a un enlace directo con las condiciones sociales, esto es, de acuerdo a la relación entre la capacidad creadora e inventiva del hombre y el medio funcional.

Los distintos grados de relación entre **contenido** y **forma** pueden ser comprobados en la historia misma de la pintura, en cuanto a su desarrollo de las formas naturales —representación, expresión— a las formas funcionales —creación, invención. Por esa causa, **contenido** y **forma** no constituyen dos fenómenos que puedan ser analizados en sí mismos, ni separadamente ni en conjunto, y tampoco la relación de ambos factores, en esas condiciones, puede constituir esencia de arte, lo que significaría una total abstracción de la propia materia artística.

Contrariamente a lo que muchos creen, es en la representación por medios mecánicos, la fotografía por ejemplo, donde la división entre **forma** y **contenido** se da en grado menor; pero es también cierto que ese pequeño margen de contradicción escapa a todo proceso de desarrollo y es además, insalvable. La "objetividad" de la fotografía nos ha facilitado un arma definitiva para la apreciación del grado de necesidad social de la copia anecdótica por parte del pintor. Pero, sólo el pensamiento humano, el hombre social, creador de imágenes representadas, de apariencias y fantasmas, será capaz de superar sus propias desviaciones y rechazar todo fenómeno ilusorio insidente sobre el conocimiento de la realidad objetiva. Es así como, partiendo de una pintura representativa naturalista o "realista" basada más o menos en la copia de las formas del mundo que nos rodea —el "espejo" formal de nuestro mundo—, hacia la deformación expresiva o subjetiva, vemos asentarse o ahondarse ese dualismo de **forma** y **contenido**. Las tendencias plásticas progresivas, desde el punto de vista histórico, han debido acentuar en muchas épocas la contradicción entre apariencia y realidad —formas espaciales ilusorias, profundidades y dinámicos representados— para crear las verdaderas condiciones para una posterior interacción de **forma** y **contenido**.

Hemos aprendido que no podremos imponer una ley dialéctica de la pintura, si esta ley no es extraída de su propio desarrollo histórico. Una doctrina del arte elaborada en el pensamiento abstracto, aún sustentada por "contenidos" figurativos humanísticos o sociales, será impotente para orientar la pintura hacia su meta funcional y concreta. La **orientación del arte al servicio del hombre debe traer aparejada su condición objetiva**. Como en la investigación científica, aún puesta al servicio del hombre y de la sociedad, la materia tiene un comportamiento de acuerdo a leyes que actúan fuera del hombre y que constituyen su realidad. En materia de conocimiento, no existe contradicción alguna en el hecho de considerar al mundo objetivo de acuerdo a sus propias leyes; por el contrario, caemos en contradicción si pretendemos imponerle nuestras leyes subjetivas y nuestras desviaciones. "No existe, ni puede existir de ningún modo, diferencia alguna de principio entre el fenómeno y la cosa en sí". Simplemente, existe diferencia entre lo que es conocido y lo que todavía no es conocido" (L.). Demás está decir que el arte basado en apariencias formales o contenidos representativos está en relación con las filosofías idealistas que niegan posibilidad al hombre de conocer la "cosa en sí", que niega la existencia de la materia y los objetos fuera del hombre. La doctrina **perceptista** tiende, en la experiencia estética, a transformar la "cosa en sí" en **cosa para el hombre**, y no las **cosas del hombre, subjetivas, en "cosa en sí"**. Esa es la diferencia que nos separa del arte del pasado y de las escuelas individualistas.

Para el **perceptismo**, decir objetividad en la experiencia estética es como decir negación de aquello que de apariencia y engaño tuvo el arte anterior, y afirmación de lo que éste tuvo de realidad plástica, relación social e invención creadora. Hemos comenzado por considerar y apreciar en toda su importancia los medios o elementos insustituibles, y nuestra consideración materialista de esos elementos sensorios de las diversas artes es, precisamente, lo que nos aparta del idealismo de Herbart y sus continuadores formalistas. Si he llamado al color, por ejemplo, **elemento** de la pintura, no es precisamente considerándolo como un fenómeno psíquico o anímico, como dependiente de vivencias interio-

res y reflejas, como "idea" de cosas o símbolo de pasiones, **sino como materia, como objeto físico**. No he considerado como elemento de la pintura nada de aquello que es sólo apariencia, como las formas representadas, los espacios ilusorios o los dinámicos aparentes; ninguna exaltación de las ilusiones ópticas, **sino una relación ajustada entre percepción óptica y realidad**.

Si la pintura tradicional o representativa no ha logrado que la **forma** y el **contenido** signifiquen una misma cosa, es porque siempre el arte se ha basado en formas ideales cuyos contenidos abstractos se han mantenido en evidente contradicción con la práctica de los medios materiales. En este caso, la propia consideración de "esencia" estaba en contradicción con la síntesis creadora objetiva. **Forma** - **contenido** no pueden, en la práctica representativa, constituirse en síntesis, pues no pueden unificarse **objetivamente** en el mundo de las apariencias sensibles.

El ataque, justificable únicamente desde nuestro punto de vista, a Herbart y su escuela sólo sirvió en numerosas oportunidades para tergiversar y confundir una probable orientación hacia una verdad artística. Es mucho más cómodo para los conformistas determinar como materia del arte elementos abstractos y generales, como lo son lo vital, lo espiritual, los ritmos, los números y otros muchos (el pitagorismo, si bien no niega, tampoco afirma la realidad objetiva de la pintura). Sin embargo, como primer paso a lo particular y concreto, tenemos, indiscutiblemente, como categorías definidas, el grupo de las artes visuales. Y si continuamos ahondando nuestra investigación relativa a la conexión entre dichas artes visuales, comprobaremos que por el camino de la sojuzgación y anulación de la materia sólo existe una unidad superficial y aparente, y una unidad funcional y efectiva por el conducto de la realidad objetiva. De esta manera, **los extremos de las artes se relacionan y se tocan en la medida que se delimitan sus elementos materiales hasta alcanzar su relación directa con la dinámica espacial de nuestro medio**.

El ataque del idealista Croce al idealismo formalista de Herbart no entraña un propósito objetivo; él ha llegado así a dar por descontado un hecho insólito, presentarlo como una verdad: la unidad "a priori" de **forma** y **contenido**. ¿Por qué sostuvo Croce que **forma** y **contenido** se han dado siempre unidos en el arte?, porque considera el arte como intuición pura, como cosa exclusiva de la idea, como sentimiento figurado cuya síntesis "a priori" se efectúa al margen de toda forma espacial dinámica impuesta por la realidad o la materialidad de sus propios elementos sensorios. También Baudelaire ha sostenido que "la idea y la forma son dos seres en uno solo", pero la pintura propiamente dicha no había evolucionado mayormente en ese sentido, desde que Winckelmann afirmaba el dualismo de un **contenido** como sentimiento, expresado en su envoltura exterior —forma y color—, como continente. Croce ha pretendido anular ese dualismo al sostener que "totalidad y forma artística no son más que una sola cosa"; pero se basa igualmente en un **contenido** emocional sentimental, y en una **forma** global artística que lo contiene o le da nueva realidad para los sentidos y el entendimiento. Con estos conceptos, el problema idealista y contradictorio de **contenido** y la **forma** permanece en pie, con nuevos recursos justificativos pero con mayor potencia. Para este autor, el arte es un puro sentimiento hecho imagen "a priori" de las imposiciones de nuestra experiencia estética frente a los distintos elementos materiales empleados y a la técnica misma, ya sean sonidos, colores, palabras o espacios y tiempos reales. "Una pintura —dice— es tan distinta de otra pintura como de la poesía".

Para Lipp el **contenido ideal** del objeto estético es su objetividad. ¿Cuál es su trampa "objetiva"? La vida de la obra de arte, como proyección sentimental, será su realidad. La "objetividad" y la "realidad" de la pintura está entonces en su **contenido**, que "es inseparable" de las formas, pero que de todas maneras **es contenido**. Dice en "Los fundamentos de la estética" que "contenido de la obra de arte en tal sentido es lo figurado o representado en ella, determinada, y sólo en cuanto recibe dicha **forma** o configuración". Con el afán de superar el dualismo entre **contenido** y **forma**, los idealistas sólo lograron una conexión acorde con ese método filosófico.

Para los formalistas, la belleza reside en las **formas** y no tiene otro significado ni explicación que sus propias y manifiestas cualidades. Al reducir al mínimo los elementos del arte y pretender superar la metafísica, llegaron a aceptar el "objeto en sí" como valor indivisible, suprimiendo todo factor dialéctico y todo concepto material, cayendo en un nuevo idealismo de carácter científico. Pero desde el punto de vista idealista, también Lessing fija los límites de la poesía con los de la pintura o artes figurativas.

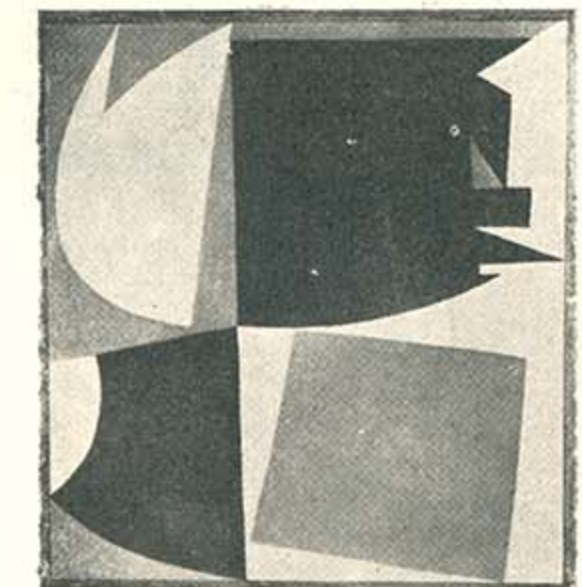
El solo hecho de que una obra de arte carezca de una visible anécdota moral, política o social figurativa, no nos autoriza a hablar aisladamente de una existencia o una ausencia de contenidos. Pero, la posibilidad de llevar al extremo del arte abstracto estas mismas consideraciones, prueban claramente la medida en que los contenidos se han dado en el arte como categorías extrañas a la **materia**. En el mundo objetivo no hay **forma** sin **materia**, por lo tanto, no hay **forma** sin **contenido**. Sin embargo, todo el idealismo estético ha considerado siempre los "valores" artísticos como **forma** sin **materia**. El mismo Hegel hace notar, sobre las teorías de Aristóteles, que "el espíritu rechaza de sí la materia y se defiende de ella entrando en relación únicamente con la **forma**". Aristóteles divide igualmente la naturaleza; dice que "tiene dos sentidos, el de **forma** y el de **materia**". En cuanto al arte se refiere, esta sustitución de la **materia** por medio de la **forma**, aún subsiste a través de toda representación o expresión. Sin embargo, tanto el concepto actual de la percepción como la psicología concreta se basan en el hecho de que no hay **forma** sin **materia**, ni **materia** sin **forma**.

El idealismo de Hegel, considerando los contenidos como esencia absoluta, ubica el arte en la esfera de lo ideal romántico mediante apariencias sensorias cuyas formas son simples calificativos de belleza. El conflicto entre **forma** y **contenido** es afirmado por la esencia idealista de su dialéctica, sin alcanzar su síntesis objetiva; imposible, por otra parte, en los siglos XVIII y XIX, aunque el arte, librándose ya del cuerpo humano como modelo de perfección y belleza suprema, fué conquistando su propia **forma** espacial. El antagonismo entre **forma** material y **contenido** subsiste en los conceptos de Hegel sobre el arte en la medida que existen tales contradicciones en la pintura representativa y expresiva. Pero, si bien el Greco, Velázquez o Rembrandt actualizan con posterioridad al renacimiento lo sentimental cristiano del arte, lo hacen apartándose del ideal perfecto de la figura humana como apariencia y planteando un nuevo problema de **forma** y **color** hacia una, para ellos ignorada, futura o remota materialización de lo plástico.

Es una verdad indiscutible que en el arte representativo el contenido permanece "oculto detrás del objeto"; la **forma** y el **contenido** se contradicen debido a un obstáculo tradicional: la expresión o la apariencia. La materia artística, que es igualmente **contenido** en tanto que es **forma** por imposición de la experiencia estética, ha servido a los fines expresivos. Pero los defensores actuales del humanismo burgués no tienen mejor argumento para sostener la pintura figurativa que afirmar el hecho de que las artes como "el drama, la epopeya, la pintura, la escultura, sólo expresan el mundo interior sirviéndose de una imagen, esto es, de una **representación del mundo externo**" (Waidlé).

Es fácil comprobar cómo en el desarrollo de la pintura hacia lo no-representativo se cumple la ley de aceleración de la evolución de los organismos y de la sociedad: "cuanto más elevados tanto más rápidamente marchan". La aceptación de ciertas formas plásticas del pasado para expresar con ellas

Daumier, Tercera clase



Vasarely, pintura



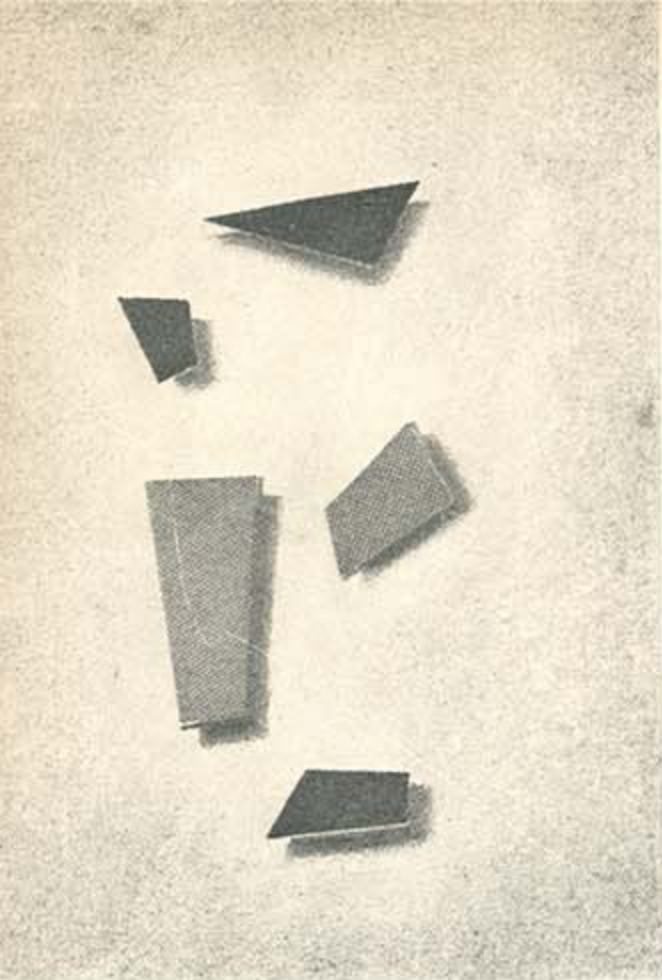
El Greco, La resurrección

Diego Rivera, La moledora



Max Ernst, pintura surrealista

Raúl Lozza, pintura perceptista Nº 309 (año 1952)



comentarios

En las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, se realiza la primera exposición de la pintura y la escultura argentina de este siglo. Lo que más caracteriza esta muestra es el criterio amplio con que ha sido organizada, permitiendo al espectador apreciar todas las tendencias de nuestro arte, desde las formas académicas a las últimas expresiones de vanguardia. Es así como, al lado del naturalismo, del ultrismo y del tardío impresionismo de las primeras décadas, apreciamos la obra del llamado "grupo de París" y sus similares; y, paralelamente en el tiempo, las pinturas más significativas del nuevo realismo de contenido social representativo, y el arte figurativo de las tendencias cubista, semifuturista y otras expresiones ya superadas.

En lo que se refiere al arte "no-objetivo", "abstracto" y "concreto", está presente con un conjunto heterogéneo de obras, en una sala especial donde también se han filtrado, lógicamente, algunas manifestaciones plásticas de tendencias anímicas. El perceptismo está presente allí con dos obras definidas, participando así en esta muestra colectiva de pintura argentina.

Este año fué conmemorado un centenario más del nacimiento de Leonardo da Vinci —son ya quinientos años. Aprovechamos este hecho para señalar una vez más que nosotros, los perceptistas, siendo pintores de vanguardia, no somos nihilistas. Como nadie, apreciamos el arte del pasado y su significación histórica; pero mantenemos un profundo desprecio por sus imitadores, los pintores de la burguesía decadente. Sobre el particular, dice Arcanodo en su libro sobre Debussy: "Los clásicos tienen consejos muy felices: nos invitan a que seamos modernos, como ellos lo fueron. Nos enseñan, sobre todo, a saberlos abandonar. Si pudiesen, echarían del templo a los filisteos de oficio que trabajan con los ideas robadas. Los clásicos saben también que los más distantes son aquellos que mejor los aman".

El arte no-representativo no es, para Charles Estienne, "la fórmula perniciosa del arte por el arte; es exactamente lo contrario, porque en tanto que el arte no ha sido más que un medio de reencontrar al hombre, un hombre perdido en cualquier forma, y lejos de ser un idealismo es por el mismo proceso lo contrario, porque su ambición y su justificación fundamentales son el haber roto con las apariencias de la realidad, pero para encontrar la realidad misma".

Dijo Diderot: "Cuando el artista toma su color de la paleta, no sabe siempre qué producirá este color sobre su cuadro. En efecto, ¿con qué compara el pintor este color o esta tinta que tiene en su paleta? Con otras tintas aisladas, con colores primitivos. Mejor aún, mira el color allí donde lo ha preparado, y lo transporta mentalmente al lugar en que debe ser aplicado. ¿Pero cuántas veces se equivoca en esta apreciación? Al trasladarlo de la paleta a la escena entera de la composición, el color se ha modificado, ya debilitándose o exaltándose, y cambia totalmente de efecto." (Denis Diderot, Ed. Poseidon.)

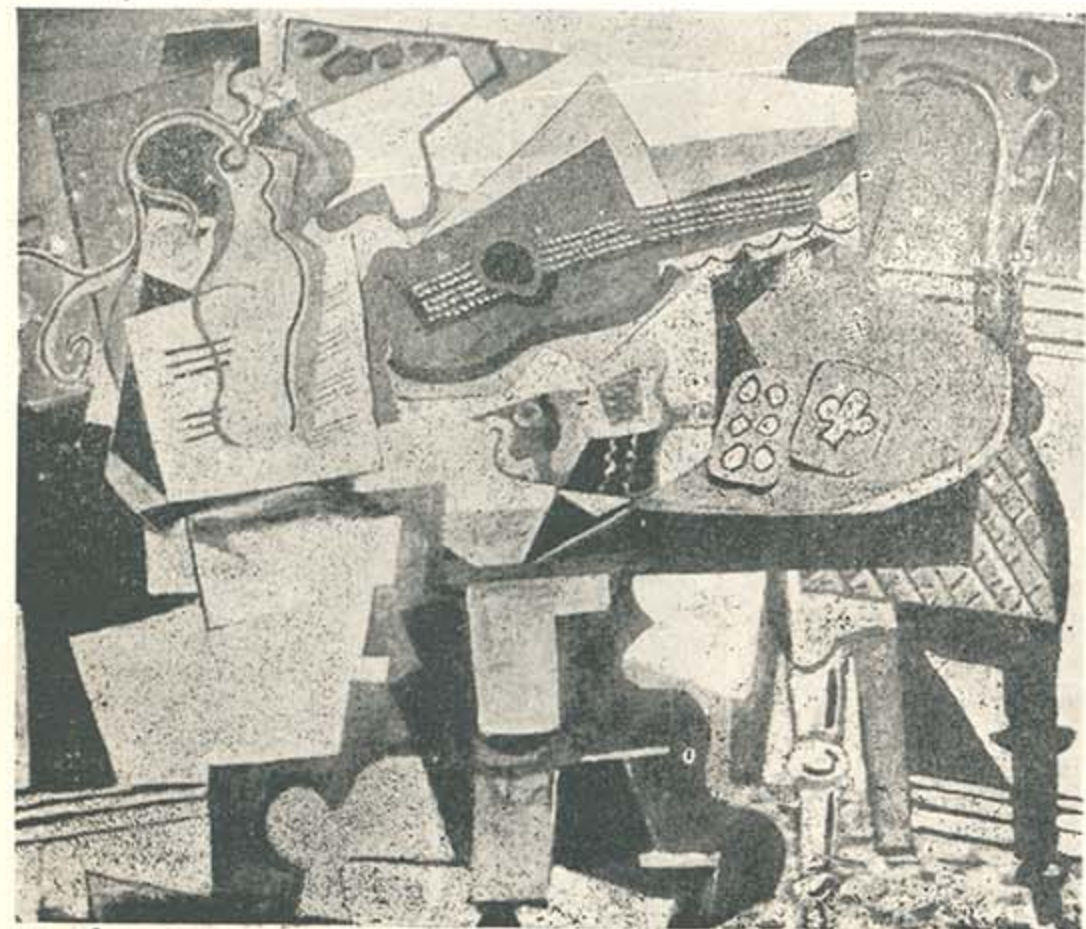
Toda la pintura representativa o "no-objetiva", ha tropezado con este inconveniente "técnico". La intuición ha sido en todos los casos el sistema más apropiado para salvar este obstáculo. Las medidas basadas en las "armonías" abstractas, físicas o fisiológicas, no ofrecen garantías cuando se las aplican a la pintura, y las medidas ópticas recién han sido logradadas por el perceptismo.

Kandinsky dijo que las "proporciones ópticas destruyen las proporciones matemáticas y las reemplazan. El efecto de una pintura es —desgraciada o felizmente— de naturaleza óptica". Para un arte como el representativo, cuyo proceso creador se ha basado siempre, esencialmente, en la intuición, un método justo y estricto de medida no ha sido fundamentado ni necesario; su "exactitud" podía descansar en sistemas matemáticos generales. Pero lo concreto hace indispensable la consideración justa de los fenómenos de color y de forma.

El perceptismo ha elaborado un método capaz de subordinar a los propósitos objetivos del pintor los elementos naturales del arte; capaz de relegar al olvido el recurso de esa "voz misteriosa" o "fuerza irracional".

En cuanto a las ciencias psicológicas, nada en especial han aportado al arte, como no sea una afirmación de contenidos anímicos, siempre representativos o basados en apariencias. La propia psicología de la forma no ha penetrado siquiera esas consideraciones plásticas, pese a su afirmación de que todo objeto sensible se percibe en relación con un fondo. El fenómeno del medio, en todos sus detalles y relaciones recíprocas, ha escapado a la consideración de la psicología atomista y también de la nueva psicología, y las relaciones propias entre el objeto sensible y ese llamado fondo no llegaron a concertarse.

"Una composición que a primera vista parecerá incomprensible a cualquier hombre de sentido común, es imperfecta. La contemplación de un cuadro debe procurarnos sin trabajo, un placer estético" (Diderot-Luppol.)



Picasso, Naturaleza muerta.

La decadencia actual del arte de la representación —o la decadencia de la representación dentro del arte— es un reflejo también de su falta de doctrina y de la imposibilidad por parte de pintores e investigadores, de elaborar nuevas teorías sobre viejas bases expresivas o subjetivas. Sin embargo, la filosofía actual cuenta con el impulso de una nueva etapa de su desarrollo, que es el materialismo dialéctico. ¿No basta eso para fundamentar definitivamente, y sin lugar a dudas, la supervivencia del arte figurativo? Parece que no; pues, para defender y fundamentar un arte ya superado, es suficiente cualquier filosofía idealista; no es necesario recurrir al materialismo.

La verdad es que el arte del pasado está impregnado de valores significativos, pues ha sabido contener todos los momentos progresistas y renovadores en la historia; pero el arte conformista y conservador de entonces, como el de hoy, nos es desconocido como manifestación viva del espíritu creador del hombre. Esa es la causa por la cual las doctrinas del gran arte del pasado no pueden sustentarse ni justificarse un arte representativo fuera de su tiempo, como el actual.

Hoy, algunos pintores "abstractos" han recurrido al materialismo para fundamentar ese arte, llamado también "no-objetivo". Pero aplican la teoría dialéctica "a posteriori" del proceso creador. ¿Para llegar a donde, a qué fines, con qué resultados, han recurrido a ella? Olvidan, evidentemente, el contenido dinámico de esa filosofía, y que ella, aplicada a la experiencia estética, no sólo justifica, sino que transforma y orienta hacia una realidad objetiva. Así, en una conferencia sobre "El materialismo dialéctico y el arte abstracto", pronunciada en París por el pintor Jean Dewasne y resumida para la revista "Art d'aujourd'hui", se sostiene que "la obra es el lugar de unión entre dos contrarios, el material pleno de posibilidades latentes pero pasivo, y el creador activo", y también que el ser conciente "es haber extraído los elementos del mundo exterior para ser finalmente objetos concretos de nuestra vida psíquica" (lo subrayado es nuestro). Estos son deducciones y afirmaciones netamente subjetivas.

Si tenemos en cuenta la diversidad del arte "abstracto", que abarca igualmente ciertas tendencias surrealistas, comprobaremos que la aplicación que se hace del concepto materialista es muy general y poco clara, dándose cabida dentro de dicha doctrina a tendencias bastante dispares y opuestas entre sí.

Si bien la dinámica de la dialéctica no congenia con el arte representativo-expresivo, tampoco puede esta doctrina filosófica relacionarse a una práctica estética que no rebasa los límites de un simple modernismo evolucionista. Sólo se justifica en el proceso histórico hacia una síntesis real objetiva.

Las hojas de esta revista están destinadas a la explicación y difusión de la pintura perceptista. Sus colaboradoras están completamente imbuidas de los principios teóricos que sirven de base al Perceptismo y que no son los mismos que animan a otras posiciones no figurativas. Por eso si en general defendemos la plástica no representativa, dentro de esta tendencia procuramos afirmar nuestra situación y negar aquellas que no coinciden con la nuestra.

Nos definimos por lo que somos y por lo que no somos. Rechazamos la pintura representativa y tomamos también nuestra posición de combate dentro del frente del arte llamado abstracto.

Tenemos nuestros principios. Y estos principios nos conducen a resultados plásticos concretos que no nos permiten disolvemos en un frente común antirrepresentativo donde fraternizan las tendencias más dispares que ignoran oficialmente los diferenciales que las separan.

Dentro de nuestra posición teórica cabe pues una posición combativa. En nuestra revista hemos atacado, atacamos y atacaremos ideas y realizaciones plásticas cuya negociación afirmemos y aclare nuestra situación.

No ignoramos que pueda haber calidad dentro de otras posiciones plásticas. Pero tampoco hemos llegado a abstraer la calidad de los principios teóricos. Hoy es imposible conseguir calidad con una pintura fotográfica, y aquella que se pueda alcanzar dentro de ciertas orientaciones pictóricas contemporáneas está limitada y detenida en sus posibilidades por la deficiencia o por la falta de principios teóricos.

Los principios teóricos constituyen una condición para obtener calidad.

Qué dijo y qué no dijo Picasso

No hace mucho tiempo, la aparición de un nuevo libro de Giovanni Papini, esta vez con el título de "El libro negro", dió mucho que hablar a la prensa del viejo y del nuevo continente, llenando de alborozo a comentaristas radiales y a los pesados críticos de arte. El motivo de la atención pública no ha sido, por supuesto, el valor de este libro intrascendente del "renegado" Papini, sino los conceptos que, según éste, le habría expresado Picasso en un reportaje, sincerándose sobre su propio arte.

El desmentido, innecesario si la crítica y el periodismo intencionado hubiesen actuado con honestidad y esculpido, no se hizo esperar; pero la cizaña recorrió el mundo civilizado alegando los corazones de todos los enemigos declarados y ocultos del arte moderno. Pero la verdad es que el libro citado es una nueva pirueta de Papini, y los reportajes que lo componen son todos, como lo dice el prólogo, imaginarios. Entonces, las supuestas declaraciones de Picasso contra su propia pintura no son más que las opiniones personales que el señor Papini mantiene de ese arte, y que nada tienen que ver con lo que, tanto la crítica honesta como el propio Picasso piensan.

A raíz de este hecho, Leon Degand escribe en la revista "Art d'Aujourd'hui" que con ir directamente al libro de Papini se habría comprobado el error, pero como es "tan fácil echar agua en el molino de la reacción pictórica, de encontrar una justificación tan cómoda a la incomprensión del público, que se dejaron de lado los más elementales recaudos." También afirma Degand que ciertos críticos se han dejado sorprender creyendo más en "la chanza de Picasso y en la confesión de esa chanza" que en la pintura misma, ya que "un examen previo de las obras del artista les habría demostrado su error". "Ellos son menos sensibles a la significación de las obras que a los chismes ridículos con los cuales se las rodea".

Para nosotros, este hecho tiene aún mayor trascendencia, debido a que no estaba en juego el valor de la pintura de Picasso, sino su ética y hasta su moral como pintor y como hombre, cualidades, como lo hemos comprobado, invulnerables al ataque del charlatanismo interesado.

Esto, en cuanto a lo que no dijo Picasso. Pero interesa ahora señalar qué dijo y dice Picasso, para dilucidar su posición dentro del arte moderno. A raíz de este hecho, toda la pléyade reaccionaria se ha chanceado del arte nuevo en general, involucrando como similares a la obra de este pintor las tendencias más avanzadas del arte no-figurativo. Si bien Picasso ha sido en un tiempo creador y sostenedor de un concepto vanguardista de la pintura (allá por el 1911 y no mucho después), pronto comenzó sus incursiones reformistas alejándose cada vez más de los movimientos llamados "abstracto" o "no-objetivo" que se desarrollaban ya casi paralelamente al cubismo. Picasso ha desechado siempre toda búsqueda de una realidad objetiva; el expresionismo intuitivo y el predominio de ciertas fuerzas anímicas son el resultado que caracteriza la mayoría de su obra. Para él, es el instinto el factor decisivo de toda creación, por eso llegó a sostener que lo que vale es "el drama del hombre, el resto es falso".

"Ya sabemos que el arte no es realidad, el arte no es la verdad", se complace en expresar, agregando: "Yo no busco nada, yo encuentro". Estos conceptos, y su propia pintura, ante la cual el autor "contempla con asombro los resultados inesperados, imprevisibles", lo apartan evidentemente del análisis y de la síntesis que, para nosotros, debe ser patrimonio del arte no representativo. El propósito de Picasso no es el de superar a representación o la apariencia, ni siquiera alcanzar la etapa del llamado arte "abstracto", del cual ha escrito que era "uno de los errores más graves en que ha incurrido el arte moderno. Su obra pertenece al sector del expresionismo deformante, y sería más lógico relacionarlo al surrealismo que a las tendencias constructivistas, no ya del arte "no-objetivo", sino hasta el cubismo de sus propios contemporáneos.

CUATRO LIBROS



J. P. Sartre

Le Corbusier

De C. Domela

De Moholy-Nagy (1925)

Témoignage pour l'art abstrait

Editado por Andre Bloc, París

También han llegado a nuestro país unos ejemplares del libro "Témoignage pour l'art abstrait" y que ha sido editado en París por Andre Bloc.

El libro está integrado por declaraciones emitidas por los creadores del arte no-representativo. Bajo el denominador común de arte abstracto desfilan personalidades y obras heterogéneas, índice del inmenso campo abarcado por el nuevo arte. El libro nos pone en contacto con las teorías que dirigen la acción de los pintores abstractos y por otro lado nos muestra las obras realizadas por intermedio de numerosas reproducciones en negro y en color. Se observa que no hay una correspondencia entre el pensamiento y la realización. Ya el prologuista advierte al lector que no se asombre si no encuentra un paralelo entre las intenciones del pintor y su obra. Hay también una pequeña sugerencia que pretende explicar el caso pero que a nosotros no nos convence.

Creemos que esta falta de coincidencia se debe a algo que se escapa al control del artista. Y ese algo puede ser muy bien la falta de un conocimiento a fondo de los elementos plásticos o la ignorancia misma de algún factor que interviene en la organización de la obra y que por lo tanto escapa a la voluntad del pintor.

El material de la obra proviene de interrogatorios o de búsquedas hechas en publicaciones y manuscritos, labor muy bien realizada por Julián Alvard y R. V. Gindertael.

La publicación tiene el mérito de presentarnos junto a los precursores del arte abstracto, una nueva generación de pintores que mantienen con su calidad las posiciones de la nueva pintura. La batalla ha sido ganada, ahora es preciso avanzar y explorar todos los terrenos que la victoria ha conquistado.

¿Qué es la literatura? (Situations, II)

De Jean Paul Sartre
Editorial Losada, Buenos Aires

Hace dos años que apareció en nuestro medio este libro de Jean Paul Sartre. A pesar del tiempo transcurrido consignamos este hecho en nuestra revista puesto que Sartre emite opiniones y teorías fundamentales sobre el arte que merecen una respuesta elaborada con los fundamentos teóricos del perceptismo.

Sartre dice que la obra de arte es un llamamiento a la libertad del lector o espectador para que colabore a la producción de la obra. El autor no "produce" la obra de arte. "El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra." El que hace un "objeto" de la obra de arte es el lector. El autor se proyecta en la obra pero no la percibe como objeto ni aun después de terminada. No se puede despegar de su subjetividad proyectora del mundo del arte.

No olvidemos que para Sartre "el mundo, tal como lo vemos, nos devuelve la imagen de lo que nosotros somos". De esta manera si el autor percibe como objeto la obra de arte que produjo se convierte en objeto ante sí mismo. Se ve a sí mismo siendo "otro". Y esto es imposible. Según "El Ser y La Nada" somos conducidos indefinidamente de "otro objeto" a "yo sujeto" y viceversa, pero nunca podremos estar al mismo tiempo en los dos.

Si transcurriendo el tiempo me hago otro, puedo ver mi obra como objeto, pero ese objeto ya no tiene contacto con mi persona. "El autor ya ha olvidado lo escrito, no tiene en ello arte ni parte y no sería ya indudablemente capaz de escribirlo. Tal es el caso de Rousseau volviendo a leer "El Contrato Social" al final de su vida.

El autor no debe tratar de comunicar o de afectar al lector con emociones y pasiones. El autor no debe pedir que el lector sienta como él. Eso significa absorber y esclavizar al lector. El lector debe poner su personalidad en la obra, debe darle sus pasiones, sus simpatías, su temperamento sexual. Y esto es lo que da sentido a la obra. "No es la conducta de Rascolnicoff la que provoca mi indignación o mi estima sino que son estas las que procuran consistencia y objetividad a esa conducta". El autor es un guía. "La lectura es creación dirigida".

¿Qué persigue Sartre con esta teoría?

Sartre quiere dejar sentado que tanto el autor como el lector o espectador ejercen su libertad. El lector "objetivo" la obra de arte con su persona, con su libertad y el autor a su vez ejerce su libertad para guiar y construir el llamamiento a la libertad del lector. ¿De acuerdo a esto, cómo debe un autor organizar su obra de arte?

No debe "afectar" al lector con emociones y pasiones para dejarlo en libertad de crear el objeto. Así los personajes deben ser vacíos y animados por el lector.

Pero Sartre propone y la experiencia dispone. Lea usted una obra de Sartre o de sus discípulos. Usted no podrá hacer personas a sus personajes. Sartre los entrega "vacíos" confiados en que la libertad del lector ha de llenarlos. Pero la naturaleza de la obra de arte es tal, que se imponen como ha sido terminada por el autor, sin que el lector dé nada de su personalidad o de su libertad. La obra domina al lector.

He aquí el testimonio de un lector: "Los numerosos personajes de sus novelas (de Sartre) son lo menos personas posibles... Sus héroes tienen el carácter "chato" desahogado de las cosas que no tienen interior... Viéndolo agitar (ahora habla de los personajes de Simone de Beauvoir) se tiene la misma impresión que en las piezas del teatro guignol: marionetas que van y vienen, hablan y gesticulan sin que se llegue a sentirlos con vida... En el mismo sentido, Sartre presenta de continuo los actos humanos como desprovistos de todo sentido, absolutamente vacíos de intención racional" (1).

Sartre quiere salvar al arte. Quiere respetar la persona del espectador dándole la "concesión" de la creación. "Pero la estructura de la obra de arte es tal que necesariamente el espectador desempeña un papel pasivo de receptor y anula su personalidad para ser dominado y reconstituir la personalidad del autor" (2). Ya lo hemos visto, Sartre crea personajes vacíos para que el lector los llene, pero lo único que logra es imponer esa vacuidad. Hay que liberar al espectador. Para lograrlo no se debe inventar una teoría que no tenga raíces en la realidad. Lo lógico es transformar la estructura íntima del arte y crear uno nuevo.

A través de las páginas de este revista hemos insistido muchas veces que el perceptismo ha tenido en cuenta siempre este aspecto. La nueva estructura plástica del perceptismo es la que permite respetar la prsona del espectador y no coartar su libertad. Volviendo al libro de Sartre, diremos que a pesar de su error logra despertar un interés profundo. Sartre se ha dado cuenta del mal que roe las entrañas del arte de estirpe representativa y ha querido cubrirlo. Por lo menos ha visto un problema que la mayoría de los teóricos desconocen o quieren ignorar.

(1) Régis Jolivet. Las doctrinas existencialistas.
(2) Véase mi artículo en el Nº 1 de Perceptismo.

Le Corbusier y P. Jeanneret, 1934-1938

Edición de la casa Girsberger, Zurich

Editado por la casa GIRSBERGER de Zurich nos llega este libro preparado y prologado por MAX BILL, con explicaciones del mismo LE CORBUSIER. La obra abarca planos y fotos de la labor realizada por este arquitecto en el período que va de 1934 a 1938, quizá los años más significativos para el arte de la arquitectura, enriquecida por la aparición de la CARTA DE ATENAS. A través de sus hojas se respira la importante función social que realiza la arquitectura funcionalista. El libro nos hace pensar seriamente en el lugar preponderante que debe ocupar el arte de edificar en toda política que pretende ocuparse por el bien de la humanidad. Pensar en la solución de los males de la humanidad sin pensar en una arquitectura funcionalista es una abstracción. Sea este el mejor elogio para el libro y para la obra de LE CORBUSIER.

Bauhaus, 1919-1928

Editado por H. Bayer, W. Gropius e I. Gropius, Boston

Circulan en Buenos Aires unos ejemplares de este libro, editado en Boston por Herber Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius.

La lectura del mismo nos pone en contacto con ese movimiento extraordinario tan decisivo para los artes de la actualidad.

El libro está dividido en dos partes que reflejan las dos etapas que a través el Bauhaus, en Weimar y en Dessau, de 1919 a 1925, y de 1925 a 1928 respectivamente. Falta la reseña y el material fotográfico correspondiente al período 1928-1932 por razones que se explican en el mismo volumen.

La edición cuenta con numerosas fotografías mostrando los productos y experimentos de la escuela y de sus talleres, y con artículos que explican los métodos y el alcance de la enseñanza en el Bauhaus.

La información es completa, pues además nos enteramos del radio de sus actividades, de su organización, de sus programas de enseñanza y de su significación dentro del arte y de la industria de nuestro tiempo. Todo esto explicado en artículos breves y concisos, pues la mayor parte del libro está constituida por el material fotográfico.

Lamentamos que no exista un trabajo similar que dé a conocer a los países de habla castellana la labor del Bauhaus, tan importante para los estudiosos del arte contemporáneo. El Bauhaus tuvo la virtud de reunir en una sola actividad el trabajo del artista y del artesano, de sintetizar en un solo objeto las formas estéticas y el producto de la fabricación en serie, tanto tiempo divorciadas y cuya síntesis es el encuentro de nuestro tiempo con una de sus expresiones culturales más significativas.

El Bauhaus y sus talleres de carpintería, escultura, pintura mural, orfebrería, textil y de "vitruaux", sus enseñanzas de arquitectura y el lugar señero que a ésta le corresponde como unificadora de todas estas actividades están muy bien reflejadas a través de las páginas del libro.

También vemos reflejadas, a través del libro, en el Bauhaus, la síntesis de corrientes filosóficas y científicas de nuestro tiempo, absorbidos por los métodos de experimentación o por los ideales de su enseñanza.

Pero sin quitarle nada de su importancia observamos que sus métodos de experimentación en el color y en la forma estaban basados en trabajos realizados por la escuela de psicología experimental de Fechner, muy fructífera en el siglo pasado, pero incapaz de resultados productivos en el nuestro. Esto trajo como consecuencia la desorientación en el campo de la pintura. Sabemos que el Bauhaus quería redescubrir la pared, pero el método para hacerlo no está a la altura de las demás manifestaciones de la escuela. La pintura del Bauhaus es la pintura de sus maestros, de Kandinsky, de Feininger, de Moholy Nagy, de Josef Albers, de Klee, pero está desconectada del funcionalismo de los demás aspectos de la institución.

Quizá faltaba el concepto de lo que es función en pintura, reflejado en el hecho que algunos extremistas predicaban "la casa sin pinturas" y también un método de investigación que no considerara los colores y las formas en abstracto, fuera del organismo que les daba vida.

Pero, repetimos, el Bauhaus tuvo una importancia fundamental en la cultura de nuestro tiempo y no se puede desconocerlo. Por eso volvemos a clamar por un libro que nos suministre la información que suministró el que comentamos a los países de habla inglesa.

ABRAHAM HABER

CARTA A

GUILLERMO DE TORRE

A usted nos dirigimos, señor Guillermo de Torre.

En artículos publicados en "La Nación" del 31 de agosto y del 21 de setiembre, usted condena el realismo socialista y ataca a la pintura no-representativa. Usted afirma que la no-figuración absoluta es una irrealidad escrita en un lenguaje cifrado y casi intransmisible. Usted quiere ignorar que el perceptismo, arte que elimina por completo la representación, no es un lenguaje ni tiene clave. Es una pintura que se ve con los ojos y que ha eliminado la representación, precisamente porque era una intermediaria entre los valores plásticos y el espectador.

Los pintores figurativos encubren los valores plásticos bajo la apariencia del mundo natural; el público, desconcertado, abandona la percepción de las cualidades pictóricas y se deja arrastrar por las cosas que está acostumbrado a ver en su mundo cotidiano. Entonces, surge cierta clase de críticos que, victoriosos y despreciativos, explican lo que el pintor ha ocultado. Se complacen en descifrar la criptografía. Pero usted desprecia también el realismo fotográfico. Quiere un arte donde la realidad este semirrepresentada, despedazada en los valores plásticos que la envuelven como una armadura. Los críticos susodichos se frotarán las manos porque así el público se desorienta tratando de reconstruir el objeto semirrepresentado. Intervendrán y asombrarán con su dominio de la clave. Dirán que "están elevando el nivel cultural de las masas".

Ese arte que usted predica, señor Guillermo de Torre, es el arte de las dos primeras décadas de nuestro siglo. En ese tiempo defenderlo era ser vanguardistas, pero ahora, hacerlo es aferrarse al pasado.

Por otra parte, señor de Torre, no hace falta educar a las masas para que gusten los engendros que usted defiende. Las masas, afortunadamente, tienen el espíritu limpio y sabrán apreciar aquello que se le entrega a sus ojos sin la confusión y la neblina de la representación o semirrepresentación. Y si no lo hacen, es porque están hundidas en la pintura no-representativa aquello que no está, y acostumbrarlas a no despreciarla porque no tiene aquella que están habituados a ver. Lo que hace falta no es una educación de las masas para que penetren en "el reducto de subjetividad pura" que es el arte que usted predica, sino una sacudida para desprenderse de la larga costumbre de la pintura representativa, que ha empañado la pureza de sus ojos.

Para terminar, queríamos advertirle algo que usted sabe pero que quiere ignorar. Nosotros somos perceptistas, somos no-representativos, pero no somos subjetivistas ni irrealistas. Somos objetivistas y realizadores.

Abraham Haber.

NUESTRA ESTETICA

ABRAHAM HABER

Queremos destacar cuales son los fundamentos implícitos en nuestra teoría del **perceptismo**, porque sentimos la necesidad de aclarar nuestra posición dentro del arte llamado **abstracto** y delimitar las características que nos diferencian de otros movimientos.

La perspectiva teórica del arte **no figurativo** se presenta confusa. Hemos oído defender una pintura con argumentos completamente opuestos y también sabemos que de una misma posición teórica resultan obras marcadamente distintas.

Algo de lo que diremos ya es del dominio público y ha sido decantado por largas investigaciones teóricas, pero lo repetimos porque hay quienes pretenden ignorarlo y englobar todo el arte **no figurativo** bajo un denominador que no le corresponde.

Las formas del arte actual son un resultado de un proceso histórico, cuya ley de evolución está regida por el desarrollo de sus factores intrínsecos y que se desenvuelve impulsada o no por el intento consciente del artista. Muchas conquistas del arte nuevo han sido preparadas mientras el pintor manejaba sus elementos para realizar otros propósitos. Los **futuristas** llevaron hasta el extremo los recursos para representar el movimiento, pero al disolver las formas de la naturaleza bajo la oscilación que les daba apariencia móvil, se estaba dando un paso más hacia el arte **abstracto**. Tratando de conseguir la intensidad de la luz natural los **impresionistas** llegaron al uso del color puro y prepararon el advenimiento de la pintura plana.

Existen declaraciones de **Picasso** que apoyan nuestra afirmación: "Cuando creamos el **cubismo** no tuvimos la intención de crearlo, sino que tratamos solamente de expresar qué pasaba en nosotros mismos". La historia del arte abunda en estos ejemplos, que han sido posibles porque siempre ha habido en la pintura algún elemento fuera de control. En una totalidad como es una pintura, nada que la integre puede ser descuidado, ignorado o unido a cosas que le sea incompatible.

Piense el lector en una síntesis química, resultado de los elementos que la componen, donde la intrusión de un cuerpo extraño puede dar origen a un producto completamente distinto.

El pintor del **renacimiento** debía preocuparse por la forma, el color, la estructura, la perspectiva, el equilibrio de masas y la representación. Se supone que todas debían encajar perfectamente en una unidad. Hablando de una obra de **Durero**, **Wolfflin** dice que es un caso típico de coincidencia entre el asunto y fenómeno plástico. Nosotros nos preguntamos qué relación puede haber entre las formas de una estructura geométrica, de la perspectiva y de la representación entre sí y de todas ellas con el color. Si las hay no han sido investigadas y han quedado fuera de un conocimiento que pudiera prever sus efectos. Si bien existían procedimientos para manejar cada uno de estos factores no existía ninguno que los sintetizara en una unidad y por el mero hecho de su presencia conjunta en un plano entraban en una relación creadora de efectos imprevistos o inexplicables. Pero aquello que el autor no prevé, el espectador lo capta. El pintor se convertía entonces en espectador de su propia obra para hacer sobre la obra ya realizada el retoque que su sensibilidad le aconsejaba. Por un lado tenemos construcción conciente y metódica, por el otro un toque intuitivo guiado por factores psíquicos emotivos, mágicos o prelógicos, destinado a llenar la grieta dejada por las relaciones incontroladas de los elementos constructivos y creador a su vez de otro efecto. Entre casos variados, recordamos al lector la corrección que el pintor hacía de la **sección aurea**.

Un pintor puede hacer luego de una larga experiencia una codificación de sus intervenciones intuitivas, que sus discípulos aplicarán, que han de crear efectos previstos, pero que escapan a la base conceptual de lo que quiere el pintor que sea su obra y de la que provienen los recursos constructivos. No olvidemos que en esta base conceptual yace todo lo que una época es y lo que piensa de sí misma. Llegamos a la conclusión que la obra de arte no ha sido lo que quería la voluntad del artista.

A los motivos ya explicados debe agregarse el hecho que muchas veces faltaba el conocimiento a fondo de los elementos que se manejan en la construcción. La naturaleza del color ha permanecido desconocida durante largo tiempo de la historia de la plástica.

Terminada la obra de arte caen sobre ella literaturas y críticas que pretenden explicarla. Una de las ideas más directas de lo que era el renacimiento se obtiene analizando la inclusión de un tema dentro de una estructura geométrica, poligonal o circular, siguiendo secciones determinadas por el número de oro. Existe un tipo de crítica científica que investiga los recursos constructivos dependientes de la voluntad del artista, que nos acerca a la época y a los procedimientos de la obra pero que no nos entrega la obra en sí porque ésta está envuelta en los efectos incontrolados de los elementos cuya organización autónoma escapa a lo previsto. Sobre este hecho incide una crítica literaria que desconoce el resorte íntimo de su producción, como lo desconoce el artista, y que se detendrá en una mera descripción envuelta en conceptos abstractos, con superabundancia de adjetivos y escasez de sustantivos, destinada a comunicar reacciones subjetivas e individuales. Leemos en **Oscar Wilde**: "Deseamos saber qué hubiera contestado **Leonardo** si alguien le hubiera dicho de este cuadro (La Gioconda) que "todos los pensamientos y sabiduría del mundo dibujaron y dieron forma en él a todo lo que podía refinar y dar expresión; el animalismo de Grecia, la sensualidad de Roma, el ensueño de la Edad Media con su aspiración espiritual y amores imaginativos, el retorno del mundo pagano, los pecados de "los Borgias" (**Wilde** cita a un crítico muy conocido). Probablemente contestaría que no pensó en ninguna de esas cosas sino que se limitó simplemente a ciertas combinaciones de líneas y masas y a nuevas y curiosas armonías de verde y azul".

¿Cómo aprehender entonces una pintura? ¿qué es una pintura? Se hizo mucha pintura, se habla mucho de pintura, pero no existe un concepto de lo que era la pintura. Con la combinación de colores y formas se puede hacer muchas cosas distintas.

Así como la hemos descrito, la pintura registra una contradicción entre sus procedimientos y técnicas por un lado y las relaciones de los productos de estas técnicas y procedimientos por otro. En efecto. Una técnica científica, voluntaria y conciente produce relaciones fuera de control, en contradicción con su origen.

Pero esta contradicción no ha existido siempre en la historia de la pintura. En ciertas etapas, como algunos momentos de la **Edad Media**, hay acuerdo entre la técnica y las relaciones de sus productos. Pero en la **Edad Media** la pintura era una cosa y otra en el **Renacimiento**. También tenía otra técnica cuyos productos se relacionaban casi perfectamente en el medio creado por el tema. Había una técnica para una representación. En el **Renacimiento** se producen nuevas técnicas, pero se conserva la representación en cuyo seno debían relacionarse los productos de la técnica de la **Edad Media**. Había que adoptar un nuevo sistema de relaciones. Y este es un proceso que llega hasta nuestros días. El germen del arte **abstracto** comienza en el **Renacimiento**, etapa culminante de la representación. Y es en el seno del arte **abstracto** donde comenzó a incubarse nuevas técnicas y concepciones que dieron origen al **perceptismo**, que no es pintura **abstracta** sino **concreta**.

¿Qué queremos los perceptistas? Queremos que una pintura sea enteramente controlable y dirigida por la voluntad del pintor. Y esto no ha sido logrado por el arte **abstracto**, que encaja bien con las técnicas del **Renacimiento**, pero que ha dado origen a contradicciones de otra índole liquidadas por el **perceptismo** y su nueva técnica.

También la pintura de **Mondrian** y de **Malevitch** ha cobrado un significado independiente del que han querido darle sus autores.

Mondrian representa para nosotros el deseo de eliminar de la pintura todo lo que no sea controlable. De esta limpieza quedaron únicamente los tres colores primarios, los fondos grises, negros y blancos y las líneas rectas verticales y horizontales formando ángulos rectos. Aun así no se pisaba terreno firme puesto que faltaba eliminar la forma rectangular de la tela que corta la voluntad del artista al obligarlo a cubrir toda esa superficie y que origina problemas que ya hemos discutido en otra oportunidad. El **perceptismo** fué eliminando todas las contradicciones existentes en el seno del arte **abstracto**. Por eso afirmamos que es imposible que exista para el **perceptismo** una crítica que separe la obra de la técnica y de la voluntad del autor y se ponga a divagar. Las divagaciones no tienen asidero en el **perceptismo**. El público ve y el crítico tendrá como asidero únicamente la comprensión del proceso que ha engendrado la obra de arte perceptista.

Hemos escuchado que "un pintor es genial cuando pinta, pero cuando habla de su obra dice estupideces". De esta manera el crítico queda libre para divagar y crear por fuera del autor la pintura que entrega al público.

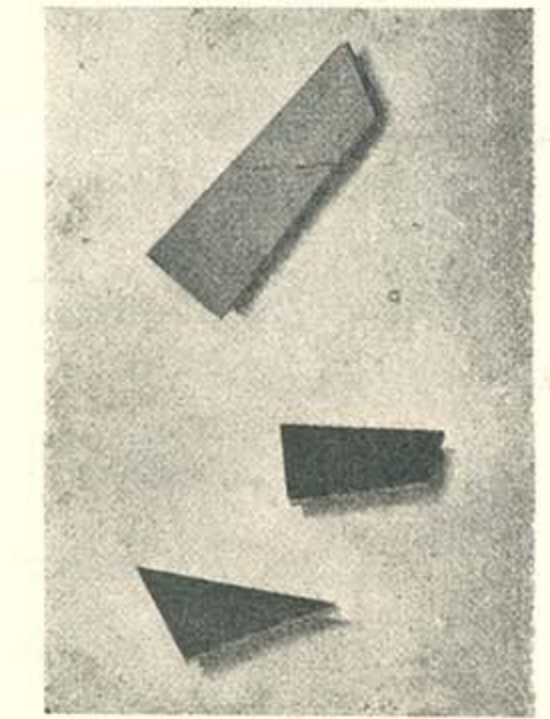
Eso era posible antes, pero no ahora cuando la obra de arte es lo que quiere el autor. Por otra parte, nada impide que el **perceptismo**, siendo pintura **no representativa**, refleje su época que también quiere controlar y dirigir las relaciones de producción y amoldarlas a las exigencias de la técnica de la época.

Hubrá observado también el lector que nuestra teoría no es solamente explicativa sino que, además, reformadora. Debido a eso la pintura perceptista es un trabajo mancomunado del pintor y del teórico. Ya no es posible que el pintor pinte y después caigan los teóricos con sus explicaciones e interpretaciones.

Queremos agregar ahora una protesta contra las teorías desnaturalizadoras del sentido del arte del siglo XX.

En su obra "Lo imaginario" **Jean Paul Sartre** afirma que "La obra de arte es un irreal... El pintor puede en efecto partir de una imagen mental que es como tal incomunicable". La pintura será entonces para este autor el objeto que hace el pintor para que su imagen pueda posarse en la realidad y ser comunicada". El cuadro debe ser concebido como una cosa material que es visitada de vez en cuando (cada vez que el espectador adopta la actitud imaginante) por un irreal que es precisamente el objeto pintado". También el arte **abstracto** es para **Sartre** una imagen producida en la conciencia del pintor y sugerida en la tela por los recursos plásticos.

La historia de la pintura del siglo XX nos está diciendo lo contrario. No son los efectos plásticos los que sirven a un tema sino que se han escogido aquellos temas que concordan mejor con los efectos plásticos. Los **impresionistas** preferían el aire libre para manifestar sus juegos de luz. Los **fauvistas** preferían empapelados y cortinados para soportar sus contrastes violentos de color. Ya los recursos plásticos del **perceptismo** no pueden ser encarnados en alguna representación porque existe incompatibilidad entre ambos factores. Y con esto también contestamos a aquellos que afirman que el arte **no figurativo** es una especie de ejercicio o de estudio para abordar después el arte **representativo** con más implementos técnicos.



Severini
Apologia del paso de Dos
Raül Lozza
Pintura 278
(Perceptismo, 1950)

Botticelli, El nacimiento de Venus (sus formas plásticas trascienden los conceptos renacentistas)

Escultura egipcia, IV dinastía (Hegel pensó que el simbolismo egipcio tuvo un propósito no alcanzado)



Henri Matisse
Odalisca

Hortung.



Mosaico del siglo VII



Picasso, El frutero (1909)



la finalidad histórica

El PERCEPTISMO actúa en el frente del arte abstracto; su misión allí es la de llevar hasta sus últimas consecuencias la no-representación. Nuestra experiencia estética supera las lagunas expresivas e idealistas de las apariencias espaciales del arte abstracto, y transforma su práctica "no-objetiva" hacia una finalidad objetiva.

Históricamente, el afianzamiento social de la burguesía tuvo su manifestación artística constructiva en el renacimiento, afirmando su contenido humanista con fundamentales referencias al naturalismo clásico greco-romano. No olvidemos que en esos períodos sociales, no ha sido el hombre en abstracto y universal, sino una clase, la que ha dado origen a esas manifestaciones de superestructura cultural y espiritual, y que si el arte, como la ciencia, ha legado a la humanidad sus conquistas históricas y perdurables, éstas no son otras que ciertas particularidades inventivas de los contenidos y las técnicas. Comprobamos así que el "retornismo", o retorno a las formas clásicas del pasado, carecen de ese poder creador, y que ellas han sido actualizadas en la historia cada vez con más superficialidad y falta de vitalidad, siempre que la burguesía experimentó un nuevo soplo de vida (neo-clasicismo en el siglo XVIII y naturalismo en algunos países en el siglo XIX). El naturalismo representativo fué norma de arte exclusivo de la burguesía en sus períodos de prosperidad, y el expresionismo subjetivo las formas plásticas de su decadencia. Las Winckelmann, Walter Pater o Lessing, retroceden en la historia del arte no para extraer su esencia, sino para trasplantar mecánicamente sus formas ideales. Los teóricos del expresionismo, por su parte, exaltan el contenido erróneamente social de ciertas deformaciones subjetivas e individualistas de los objetos.

Cualquiera sea el carácter y los "contenidos" del arte tradicional y expresivo, su proceso creador significa una adaptación intuitiva del objeto de la naturaleza a una idea. En oposición a esto, las formas concretas del PERCEPTISMO son un todo verdadero, real y objetivo. Mientras la representación es un producto de la INTUICION, lo objetivo no-representativo de nuestra obra es una EXPERIENCIA estética. Así, la intuición y la imaginación es retrospectiva, no histórica, y su expresión más avanzada es una deformación de lo conocido; mientras las formas del PERCEPTISMO son históricas y no retrospectivas, y su razón de ser obedece a una práctica creadora e inventiva y su resultado final es el conocimiento de un hecho nuevo.

Para el PERCEPTISMO, las mismas necesidades históricas que impulsan el desarrollo de la sociedad transforman el arte. Por eso nuestra doctrina niega la posibilidad de extraer de la historia una muestra ejemplar de arte racional y objetivo. Ella se basa en una esencia medular renovadora y orientada hacia un mayor acercamiento a la realidad objetiva. A lo absoluto y perdurable de las formas y las técnicas artísticas, antepone el relativo por imperio de la dinámica social y colectiva del hombre. Por eso, las actitudes adoptadas por el hombre frente a los problemas sociales, los actos de su conciencia, fueron los mismos que hemos adoptado nosotros en el campo de las experiencias estéticas.

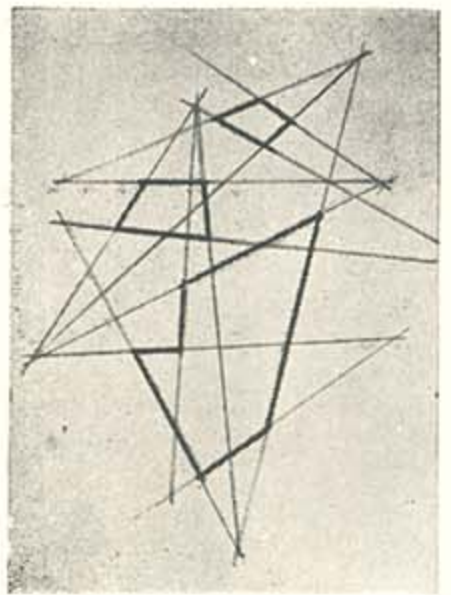


la línea y la forma

Decimos, y mis obras lo justifican en la práctica, que la línea no es, propiamente dicho, un elemento plástico. Ella es sólo un medio; sugiere, pero no muestra. Como la geometría y la matemática, en lo que a la pintura se refiere, la línea no constituye realidad objetiva ni es cualidad de relaciones y unidad no-representativas, pues, aquello que por medio de la línea se invente o se estructure, ha de contribuir precisamente a la anulación de la línea como tal, ya que la supervivencia de la misma a través del proceso creador hacia el resultado final se referirá más a la psicología que a la visión concreta, afirmará más un ilusionismo idealista que una objetividad material. La línea actúa dentro de los límites de las apariencias.

Es significativo el hecho que Worringer haya dicho que la línea es "sentida como algo sustantivo independiente de nosotros", como algo que "tiene una expresión propia". Nosotros sostenemos que la línea, por simple y abstracta, inadaptable como tal, no se integra jamás al medio; determina formas sin dejar de ser línea; crea dualismos apenas se la proyecte en el plano del lienzo o del muro. A través de la línea, "el ojo sigue la senda preparada por él para la creación", sostuvo Paul Klee; ¿y qué es eso que queda fuera de ese concepto funcional y expresivo de la línea?, aquella que la pintura tiene de real objetivo, ya que la línea propiamente dicha, si predomina erróneamente como elemento visual plástico, siempre re-presenta y expresa.

Los pintores ya estaban en lo cierto, intuían una verdad, cuando dijeron que "no existe la línea ni el modelado; no hay más que contrastes", y la crítica en boca de Baudelaire, cuando dejó sentado que "las líneas no son nunca, como en el arco iris, más que la fusión íntima de dos colores". No obstante, en las obras de Mondrian aún se evidencia fundamentalmente la línea como un elemento plástico y expresivo. Los trabajos de Vantongerloo dentro de lo más racional, y los de Paul Klee como formas intuitivas, expresan bien todo lo que puede lograrse en el mundo de las re-presentaciones y las apariencias artísticas mediante lo lineal. Para señalar el valor puramente abstracto de la línea, recordemos que para la física ésta no es más que la proyección de un rayo de luz a través de un medio ISOTROPO homogéneo y sin fuerza gravitatoria. En pintura es sólo un medio; cuando pretende perdurar como finalidad elemental, siempre determina expresión o apariencias.



conocimiento y re-presentación

El único proceso de conocimiento objetivo en que se basa la doctrina del PERCEPTISMO es el que emana de una relación equilibrada entre objeto exterior y su reflejo en el cerebro del hombre. Pero los que han considerado al arte re-presentativo y expresivo como un medio de conocimiento del mundo material y real han hecho extensivo hasta nuestros días un error inicial, como lo es el de considerar la traducción puramente visual de las interpretaciones artísticas con iguales propiedades que las imágenes reflejas de las cosas en nuestro cerebro. Del idealismo de Fiedler a la teoría de la visualidad pura de Roger Fry, existe toda una trayectoria de subestimaciones de la objetividad en la consideración de las imágenes cognoscitivas del mundo que nos rodea. La percepción visual directa como conocimiento del mundo, planteado por los teóricos de la pintura, mediante la "purificación" de sus elementos propios, es un formalismo naturalista y metafísico. Para el PERCEPTISMO, toda forma que re-presente o exprese algo deja de ser una imagen de conocimiento objetivo; porque toda forma expresiva o anecdótica es en cierta medida un símbolo y no una imagen, debido a su aislacionismo espacial; son formas semejantes pero irreales. Con el propósito de hacer comprensible mediante la sola percepción visual toda la universal trascendencia de las cosas, el pintor intuye esas formas en un mundo de espacios y tiempos aparentes.

Para elaborar una doctrina de los procesos de creación artística, los psicólogos y los filósofos han debido recurrir a un fenómeno antitético al de la dinámica del conocimiento objetivo. El artista, creando, sería como el demente, cuyo "complejo psíquico" o anímico actuaría sobre las cosas y los sucesos del mundo exterior, deformándolos y proyectándolos como un producto de su vida interior. Esas afirmaciones son aceptables, sin embargo, para la pintura re-presentativa o expresiva, pues ellas están elaboradas en base a los hechos evidentes e indiscutibles de su proceso substractivo; el error consiste en pretender aplicar este sistema psíquico al arte no-representativo y a la dinámica de nuestro conocimiento del mundo objetivo.

Ningún sistema filosófico podrá justificar y explicar el proceso que da lugar a la re-presentación en la obra de arte sin recurrir al idealismo de los fenómenos dudosos, o a referencias de la vida anímica y de los "complejos psicológicos" deformantes. Esta pintura tradicional es hoy el punto neurálgico donde hace crisis el dualismo insólito de conocimiento objetivo y "conocimiento subjetivo". El sello característico de tales formas artísticas, logradas a través de procesos deformantes o fruto de vivencias antropomorfas, es la substracción de toda dinámica cognoscitiva.

Para rechazar tales misticismos, no hemos pretendido elaborar con el PERCEPTISMO una nueva filosofía, sino hacer extensivo a la experiencia estética el método dialéctico que niega, como un hecho de carácter anormal, la insidencia de los "complejos psíquicos" individuales sobre el objeto de nuestra percepción. Para lograr esa finalidad, no nos hemos limitado a justificar con una nueva doctrina estética las desviaciones del pasado. Hemos transformado la misma práctica creadora.



el color y el plano

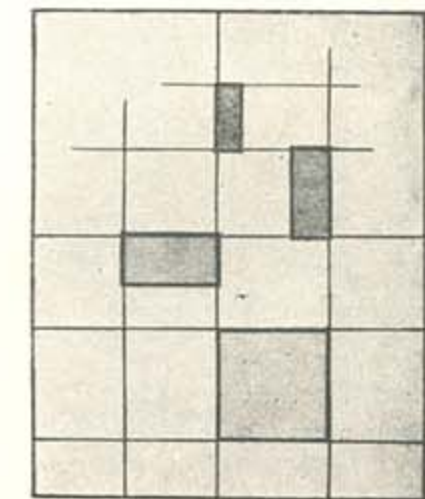
La ciencia confirma, cada día, la dialéctica de la naturaleza, especialmente con la comprobación de la existencia de relaciones allí donde, durante mucho tiempo, el hombre creyó hallar solamente dualismos y fuerzas irreconciliables. En este aspecto, el resultado más sobresaliente de la física ha sido la teoría electromagnética de Maxwell con la fusión de los fenómenos luz y óptica, y recientemente, la conciliación de las teorías ondulatoria y corpuscular de la luz. En lo que se refiere a las artes ¿en qué medida los investigadores y los científicos han comprobado las contradicciones y los dualismos y han llevado a feliz término los propósitos de síntesis?

La unidad de las artes visuales parece ser lo que demanda mayor esfuerzo y atención a los pintores, arquitectos y escultores de vanguardia. Pero, en esta unidad de las diversas artes no está la solución del problema, sino que ella sería su resultado lógico. La unidad funcional de cada una de ellas traerá como consecuencia la unidad entre sí. Nunca podría lograrse una relación profunda y orgánica entre ellas, sino una relación epidérmica de estilos, mientras cada arte visual mantenga su mundo espacial y temporal propio. Esto ocurre, por ejem., entre la pintura y la arquitectura, aún en sus manifestaciones actuales más avanzadas ¿qué logramos en materia de síntesis de las artes visuales si solamente es el diseño formal el que las relacione superficialmente entre sí, mientras en la práctica sus espacios se destruyen mutuamente?

Considerando que la pintura, arte espacial bidimensional, no puede ser considerada al margen de la realidad del muro arquitectónico, el PERCEPTISMO ha aportado su conquista más efectiva, al lograr una conexión esencial entre espacios arquitectónico y pictórico, confirmando con este hecho práctico y fundamental toda nuestra doctrina sobre la realidad objetiva del arte no-representativo. Para condicionar el plano plástico en el medio arquitectónico y evitar toda ilusión espacial, el color ha debido abandonar su "independencia" subjetiva y anímica, pasando a ser parte activa en la estructura de la forma plana. Es así como color y forma, hasta ahora elementos para las más diversas emociones o expresiones en el seno de la obra artística, se sintetizan por primera vez en la historia de la pintura, para un único fin objetivo y funcional.

En el dominio de la naturaleza del color, fué preciso comprobar lo inadecuado de todas las teorías clásicas de los valores y relaciones, y superar también los viejos sistemas de medición. La conquista del color concreto ha sido siempre dificultada por el afán de aplicar un sistema absoluto y abstracto a las determinaciones cromáticas. Nada hay más inexacto y metafísico que pretender fijar una realidad objetiva con métodos parciales, subestimando con el absolutismo la importancia de lo que desde hace tanto tiempo es lugar común: que el comportamiento de un color de acuerdo a la visión depende del medio, del campo y de su cualidad extensiva. Esta consideración relativa no niega la objetividad de un color, sino que la confirma y es además el instrumento que nos ha permitido determinar su realidad concreta.

Si bien ha sido fácil superar históricamente todo el contenido anímico y simbólico del color, no lo ha sido librarlo de ese pretendido carácter científico, imbuido igualmente de contenidos representativos y expresivos. Tanto la vieja teoría abstracta de los "valores" complementarios como las "escalas ópticas" de la perspectiva cromática, han sido los últimos valvartes representativos del color. Esta última ha sido substituído a la profundidad descriptiva del arte naturalista, y ha sido utilizada por Cézanne en su técnica del plano (luego propuesta por Polak como materia de enseñanza en las academias de arte). Todas las teorías científicas del color son completamente abstractas, y sirven a los fines expresivos y representativos cuando los utiliza el pintor. El PERCEPTISMO ha considerado como inadecuado todo sistema que pretende determinar aisladamente una objetividad del color. Dos colores abstractos carecen de relaciones estructurales, y sólo la forma condiciona su unidad en el plano funcional, o lo que es lo mismo, en su medio circundante o campo. Desde el punto de vista de las sensaciones coloridas no hay colores equivalentes; dos colores pueden tener el mismo grado de luminosidad, pero para la percepción del plano jamás serán equivalentes. Sólo hay formas coloreadas planas equivalentes, y no colores abstractos equivalentes.



espacio y tiempo

El concepto espacial de la pintura ha variado sensiblemente en todas las épocas, con un mayor o menor grado de apariencia, pero partiendo siempre desde una realidad: la objetividad táctil del muro. La diferencia de nuestra pintura con las prácticas artísticas del pasado lejano e inmediato, su aporte más valioso en el desarrollo técnico y conceptual del arte, es la afirmación realista del espacio, la conexión lograda a través del proceso creador entre categorías espaciales estéticas y físicas. Por eso hemos dicho que nuestras formas artísticas no crean espacios subjetivos, sino que condicionan espacios reales. Las "realidades" táctiles y las "realidades" visuales han actuado en el arte como fuerzas contradictorias porque jamás estas últimas han servido para afirmar las primeras, sino para destruirlas. Nosotros sostenemos que no puede haber un concepto objetivo del espacio sin una estrecha relación entre lo

qué dicen los pintores

En la Galería Vieu expuso sus obras Antonio Berni. En el catálogo de la misma escribe nuestro pintor que el **Nuevo Realismo** "afirma lo humano pero simultáneamente, para contenerlo, afirma lo representativo realista como única y posible **envoltura**". Su preocupación por la **forma** y el **contenido** "en indivisibles y equivalente a valores plásticos", en pos de "esa identidad" de ambos factores "para una significación viviente de la obra de arte", es también preocupación de no pocos pintores y de diversas tendencias plásticas, desde la representación naturalista y expresiva al arte abstracto. Sin embargo, la obra de Berni, como la de todos ellos, no ha logrado la síntesis entre **forma** y **contenido** porque la forma ha sido considerada precisamente como "envoltura" para "contener" determinada afirmación de lo humano.

Sobre el particular, remitimos al lector al artículo sobre "forma y contenido" publicado en este mismo número de PERCEPTISMO. Pero, recordemos aquí que la preocupación por la interacción de **forma** y **contenido** ha sido encarada siempre al margen de una realidad objetiva del arte. Esto ha ocurrido siempre que se ha tratado de la pintura representativa o expresiva, desde las teorías de Croce con su pretendida síntesis del arte como "sentimiento figurado y figura sentida", hasta la práctica igualmente idealista de pintores socialmente revolucionarios como el húngaro **Bela Uitz**, quien ha escrito en 1926 en la revista "Claridad" de París: nuestro fin esencial es crear el equilibrio entre **forma** y **contenido**, del cual los artistas burgueses no son capaces". (Esto es verdad.) Pero Berni, en su catálogo, también expresa que "lo humano que más sugiere en América Latina, en este siglo que andamos, es el drama de los pueblos hundidos en el coloniaje, con su cadena de miseria y de incultura." Aplaudimos, sí, estas palabras de Berni...

Por su parte, Hlito, que expuso pinturas concretas en la sala V de Van Riel, ha escrito: "Mi propósito no es decir qué se debe buscar en una pintura o en una escultura concreta. La alternativa no es tan brutal." Afirma igualmente que "en el 'sentido' se incorporan además significados de alcance más vasto que el arte concreto no renuncia de ningún modo A EXPRESAR" (?).

Yente expuso en Müller pinturas "abstractas", composiciones expresivas y "figuras futurcubistas". En una nota del catálogo, **Del Prete** señala que "el pintor que tiene pleno dominio de los elementos plásticos se manifiesta voluntariamente en una u otra forma". Combate también lo que cree "pobreza de recursos de quienes se aferran a arbitrarias teorías", reclamando una libertad en el artista para "moverse en distintas direcciones, sin encauzarse en una línea única".

Esto que escribe y piensa **Del Prete**, y además practica, es un buen consejo para aquellos que piensan que es mucho más fácil y seguro transitar por caminos trillados o conocidos, que abrir un solo camino nuevo en la experiencia plástica. ¿Qué habría ocurrido si Delacroix, por ejemplo, hubiese pintado también a la manera de Ingres, de Boucher, o retrocedido hacia **Botticelli** o **Montegna**, justificando su actitud con eso de la libertad de selección?

Desde el punto de vista estrictamente pictórico —único punto de vista posible— la objetividad se logra, entre otros medios, a través de una **reducción** y **selección** de elementos propios a emplearse. A una **menor cantidad** de elementos extraños, una **mayor cualidad** y, por lo mismo, mayor realidad. Esto no es una limitación impuesta a la facultad o libertad creadora del pintor, sino una definición de aquello que, como resultado final, constituirá lo objetivo en pintura, y las demás manifestaciones emocionales y sentimentales del hombre. Quiere decir que, dentro de esas "posibilidades restringidas por la realidad", a decir de **Einstein**, se desarrolla todo el poder creador e inventivo del pintor.

Como lo ha sostenido **Walter Gropius**, "la limitación, indudablemente determina mayor inventiva en la mente creadora".

Pero en ocasión de su reciente exposición en van Riel, **Del Prete** también nos habla de las supuestas "limitaciones" que el afán "injustificado" de innovación impediría al arte "abstracto". Sostiene que el "desconcierto" del público es debido a "una rebuscada nomenclatura, a veces contradictoria, y una realización no siempre en consecuencia con los principios sostenidos". **Del Prete** generaliza y olvida que no es precisamente la existencia de lo teórico o lo doctrinario lo que causa ese "desconcierto" del público, sino lo confuso y lo desconcertante de algunas teorías y doctrinas, y que también hay arte "abstracto" que, aun careciendo de ellas, igualmente "desconcierta" al público. ¿A qué se debe?

Luego de expresar con amargura que algunos críticos, o cierto crítico, se ocupa de la novísima pintura "pasando por alto a quienes, desde el año 1932 venimos —dice— batallando en Buenos Aires por imponer la pintura no-representativa", vuelve a reclamar para el pintor una libertad que se ve limitada "en el afán bidimensional (1) y en su reducción a un fondo único" (2).

Estos modestos críticos de **Del Prete** hacia lo teórico, relativas a la visión y a los espacios pictóricos, están, en lo que al perceptismo se refiere, superadas en todo el material de nuestra revista, en estrecha concordancia con la obra misma. En cuanto a eso de "libertad", afirmamos una vez más que la libertad que el hombre y el pintor necesitan no es la que **Del Prete** reclama. La libertad impone, en todos los órdenes, una actitud definida y realista frente al mundo, está en relación con la propia conciencia social progresista. Muchos —lo hemos comprobado— han reclamado, en ciertos mo-

táctil y lo visual. Sin embargo las imágenes que el pintor tradicional proyecta sobre el lienzo o el muro no son las imágenes que, del mundo exterior, se proyectan en el cerebro; pues nuestro conocimiento espacial y temporal de los objetos y los sucesos encuentra en la obra de arte apenas una semejanza deformada e incompleta, un formalismo abstracto en función de una ilusión espacial y temporal extraña.

La consideración real del espacio rechaza toda intromisión intuitiva. La intuición nos da una imagen falsa del universo y de los sucesos; pero en el caso de la pintura figurativa y expresiva, la intuición es aceptada como un factor primordial en el arte por esos mismos que la rechazan en el campo de la ciencia. Los espacios imaginarios e intuitivos en la pintura, sólo "verificables" por un proceso creador representativo, no pueden ser medibles por ninguna rama de las ciencias ni por nuestra experiencia dinámica; sólo los conceptos teosóficos se refieren a los mismos. Los pintores han creído que siempre marcharon a la vanguardia en la experiencia de espacios y tiempos posibles; pero toda esa práctica espacial del arte no ha quebrado el círculo de las apariencias representativas, no ha llegado siquiera en la pintura a conquistar su propio espacio bidimensional. Se ha dicho que el arte es una especie de libertad individual del hombre, pero debemos aceptar que esa "libertad" está basada en las formas intuitivas sin limitación real con espacios subjetivos también ilimitados. Para que un arte visual pase a formar parte de lo real objetivo, tienen que ser igualmente reales sus propias relaciones espaciales. Sostener en el arte la posibilidad de espacios inalcanzables para la percepción visual es una nueva especulación mística, y hasta diremos espiritista, basada en la deformación de los datos de la conciencia.

El arte que aun conserva valores tradicionales no puede estructurarse en espacios y tiempos experimentales, sino en espacios y tiempos cuya "profundidad" misteriosa e incontrolable solo puede abordar la intuición pura. Las relaciones espaciales de la pintura perceptista son un producto de la experiencia directa por medio de una práctica creadora que se desarrolla en el mismo medio espacial que las actividades cotidianas.

FORMA Y CONTENIDO

(viene de la pág. 3)

un "nuevo" contenido, elude cada vez más la solución de numerosos problemas históricos en la pintura; posterga en el arte un planteamiento que la hora actual impone en todos los órdenes de la vida social.

A pesar del esfuerzo teórico por unificar la **forma** con el **contenido**, comprobamos entonces que el arte figurativo o el arte llamado abstracto, basado igualmente en apariencias, no ha logrado ni podrá lograr prácticamente tal unidad. También hemos comprendido, en numerosas ocasiones, la importancia de un **contenido** anecdótico justo dado en formas inadecuadas; pero este fenómeno ya es propio de una mayor o menor capacidad individual, y sería tendencioso hablar de una determinada "calidad" en abstracto, ya que ella está en función y es parte del fin mismo del arte; la "calidad" refleja la medida en que el propósito objetivo ha sido alcanzado en relación al medio. La anécdota —temática o expresiva—, la objetividad representada o subjetivada juegan en la pintura como contenidos que solamente mantienen un mayor o menor acercamiento con las formas plásticas. Formas adecuadas a contenidos expresivos no significa unidad y síntesis. ¿Qué es una **forma**, entonces, para un pintor representativo? Un puro formalismo.

La técnica, en su sentido más amplio, y la realidad o el medio mismo, entorpece en el arte tradicional expresivo o anecdótico la buscada unidad de **forma** y **contenido**; y tanto esa técnica como esa realidad "exterior" no pueden, pese a Croce, ser ignoradas o subestimadas, ni constituirse en simples elementos de adaptación. Mientras la obra de arte permita una consideración mecánica aislada entre la relación de sus opuestos y el **contenido**, o entre una apreciación de expresiones rítmicas, proporciones y otros factores agregados a su estructura, y su propia materia sensoria; mientras se especifique la división de categorías dando lugar a consideraciones matemáticas o geométricas del esquema, y permanezca fuera de todo alcance lo sensible, que es esencia del proceso creador práctico y directo, habrá dualismos y contradicciones entre **contenido** y **forma**, y habrá "formalismos".

¿Cuáles son los contenidos sociales del arte? Para el **perceptismo**, los que sustentan formas funcionales y objetivas. Si aceptamos que en la naturaleza identidad de **forma** y **función** es identidad de **forma** y **contenido**, podemos igualmente aceptar que la realidad de un arte visual de espacio pueda ser la de aplicar ese método y mantener esas leyes de **forma-contenido-función** para la objetividad del plano pictórico bidimensional. Tal la esencia que emana del desarrollo histórico del arte: un acercarse, en la experiencia estética, a la mayor relación entre realidad táctil y percepción visual. También este desarrollo del arte tiene su punto de contacto con la naturaleza, y en su proceso se puede igualmente "considerar la adaptación como actividad creadora, activa, positiva, y la herencia como actividad resistente, pasiva, negativa".

Cuando Flaubert dijo: "sin el amor de la forma, tal vez me hubiera convertido en un gran místico", no se refería a formas abstractas o conceptos metafísicos. El desarrollo del acto creador debe ser la afirmación dinámica de esa materialidad que está latente en los propios elementos pictóricos, y el **contenido**, entonces, no será otro que ese proceso creador y humano capaz de dominar y dar forma funcional y objetiva a esos elementos materiales, y hasta podremos decir, naturales de la pintura. El **perceptismo** afianza los bases de esa dinámica del arte. Mientras comprobamos diariamente que en el arte representativo o basado en apariencias no existe un dominio de la naturaleza hacia una verdad objetiva, sino una tergiversación y espiritualización de la verdad; que no asimila sus leyes fundamentales, sino que copia sus formas exteriores.

mentos críticos, una libertad abstracta, "injustificada"...

Si queremos darle al arte "no-figurativo" la importancia que se merece, y que **Del Prete** reclama también para el futurismo y el cubismo, debemos comenzar por reconocer lo que de auténtico y de renovador tienen todas estas tendencias; saber rechazar en la misma práctica creadora lo que se traduce en continuismo, en imitación y en retratismo. Hay actualmente pintores que, aun conociendo su "oficio", son malos futuristas o malos cubistas, que han tergiversado los propósitos fundamentales de esas tendencias. Y en cuanto al arte "abstracto", hay quienes lo practican desde hace años, pero jamás lo han comprendido en su esencia y en su alcance, y sólo lo han adaptado al gusto.

Hay, como en toda pintura lo hubo, un arte "abstracto" superficial, y un arte "abstracto" profundamente auténtico; hay quienes llegan a la raíz misma de la pintura "no figurativa", con el saldo positivo de un nuevo aporte o de una nueva concepción que nos acerca a una verdad real u objetiva, y hay quienes lo practican a "flor de piel", como se dice...

¿Porqué no es posible hoy en día ser un buen futurista, y es, en cambio, muy fácil ser un mal pintor "abstracto"? Primero, porque los propósitos que engendraron el futurismo están fuera de época, como lo está cualquier tendencia representativa, y su práctica supone un retorno a la conciencia del pasado y una experiencia frustrada, y segundo, porque no basta ser pintor figurativo, manejar bien el "oficio", tener

imaginación, audacia y "temperamento" para crear una auténtica obra no figurativa. Hace falta mucho más que todo eso: comprender su finalidad funcional, su esencia objetiva, no-representativa.

En la misma Galería Müller presentaron sus trabajos, pinturas y objetos espaciales abstractos, los pintores **Dustir** y **Otano**. Los propósitos de ambos, expuestos en el catálogo, son los "de la negación de toda dirección o escuela, la posición que no tiene inclinación ni tendencia ni afición ni bases específicas".

"El tema —dice— debe lograr su universalidad por la negación de toda proposición, aun la de la negación". "Investigar todo conocimiento por los medios más avanzados que la ciencia posea y que nos acerque al real conocimiento de las cosas negando toda conclusión que no responda a la dialéctica de negación, de todas las posiciones definidas frente al problema, y reconocer como resultado únicamente lo que queda luego de toda negación". ¡Oh, dialéctica, qué cosas!

Para nosotros los perceptistas, esa ley dialéctica —la negación de la negación— será verdadera y justa en el arte solamente cuando constituye la afirmación de una realidad objetiva. Más aún, por este proceso pasamos de lo abstracto a lo concreto en las artes espaciales.

LA NUEVA ESTRUCTURA

DEL PERCEPTISMO

(Conclusión)

Hemos dicho que en el arte de los pueblos primitivos, la simetría es el medio de relaciones simples del color. La complejidad característica de éste se reduce a un simbolismo aislado del significado de las formas, y esa necesidad, reducida a cuatro o cinco colores, no obligaba a crear leyes ni impulsar mayormente la búsqueda y la elaboración de amplias gamas cromáticas. Pero en la pintura mural griega se impone ya la tendencia colorida de los dominantes y los subordinados, del claro y del oscuro, y de los formas primordiales a costa de colores secundarios. En las pinturas de este período clásico, influenciadas por el teatro en la medida que llevaron al muro los conflictos de sus personajes, predomina la expresivo mediante el gesto, la pureza de las líneas y las posturas rítmicas. Es el naturalismo idealizado por las proporciones y los ritmos geométricos, con algunas concesiones al **claroscuro** o "masas" de luces y de sombras (la "Medea", de **Timonaco**, I siglo o. de C., es un ejemplo del grado de perfección alcanzado por este estilo). El color permanece desde entonces sojuzgado a estas leyes de los formas, ya que pasa a ser elemento secundario de representación; fenómeno éste que se repetirá en el neoclasicismo renacentista, donde el color como tal se aleja de la expresividad y el simbolismo alcanzado en la Edad Media, y también en algunas tendencias de los siglos XVII y XIV, como antitesis al sensualismo y a la dramatismo del barroco y el romántico.

¿En qué medida el fenómeno de las formas y las proporciones ha intervenido en las relaciones de color? El simple hecho de que los "valores" del arte representativo puedan ser especificados en tres categorías, sin llegar éstas a fundirse en una síntesis —formas representadas o subjetivas, composición y ritmos, y relaciones cromáticas—, prueba no sólo el formalismo de las artes figurativas, sino también su profunda contradicción.

La primacía de las formas y el sojuzgamiento del color ha sido una de las bases de la estructura tradicional de la pintura. A menudo comprobamos en la historia del arte un desprecio o un temor al color como elemento de estructura objetiva. Aún en las tendencias más aproximadas al naturalismo formal, el color ha contenido con cierta independencia un acento simbólico propio, cuando ha pretendido erigirse en materia artística. Una de nuestras tareas para la consideración histórica del arte ha sido la de extraer de esas manifestaciones expresivas y simbólicas del color, no solamente un producto de la voluntad individual y aislada del pintor, sino una fuerza impuesta por la realidad exterior que hace sentir la verdad de sus leyes objetivas.

Si en la Edad Media, los dorados y el pedregro fueron elemento de belleza por su luz y brillantez, esto se manifiesta igualmente en las pinturas de ese período histórico, especialmente en el arte bizantino y los mosaicos de Ravena. Ese desborde del colorido brillante y puro, intenso y extendido en amplias zonas del muro y las figuras, heredado de las pinturas romanas y pompeyanas, no es un reflejo superficial del lujo imperante ni significa una decadencia del arte. Estos hechos obedecen a un desarrollo de la invención creadora, y tienen como consecuencia la independencia del color del yugo del **claroscuro**. **Vitruvio** y **Plinio**, adeptos a las formas clásicas, se han apostado a esta tendencia colorista.

No hay por qué recurrir a la antigüedad clásica o a los pueblos primitivos para hablar de un simbolismo del color. El complejo espiritualismo de la concepción del mundo en la Edad Media ha desarrollado al máximo el símbolo del color asociado al bien y al mal, a la luz divina y a la sombra de la condenación eterna. Tal concepto de la vida no podía sino traer aparejado un simbolismo espiritual en los medios visuales de la pintura. Esta actitud sin embargo, fué sostenida por los neopresionistas a pesar de su ciencia óptica del color. Seurat relaciona las combinaciones coloridas a la **alegría** o a la **tristeza** ("La dominante oscura es la tristeza del tono"). Actualmente, en la pintura no-figurativa, ha sido **Kandinsky** el que, metódicamente, ha adoptado este simbolismo medieval con los seis colores clásicos (esos pares de apuestos "armónicos" que indica también **Chevreul** en su teoría del color). Para **Kandinsky** el extremo amarillo es la materia y el azul el espíritu; el blanco y el negro, la vida y la muerte.

La pintura moderna y el arte "abstracto" no han logrado emancipar la obra de arte de ciertos contenidos contradictorios. Su método de estructura y su proceso creador deja un claro espacio a la expansión intuitiva y anímica. Por eso decimos que la relación práctica y substancial que el **perceptismo** mantiene con las matemáticas es la que se refiere a la verificación del grado de unidad y de interacción de todos los elementos estructurales en un proceso simultáneo de creación e invención.

La relación de la matemática con la estructura de la obra de arte carece, en la pintura "no-objetiva", de ese carácter funcional. El más avanzado y racional arte "abstracto", y el llamado "concreto", hacen generalmente de la matemática un elemento formal, en la medida que **adapta** al campo de la visión los postulados de las nuevas geometrías y de los probables espacios n dimensionales. Comprobamos así que los recursos aritméticos no tienen allí la función de unidad y de síntesis, sino la de afirmar un nuevo carácter en la trayectoria de los estilos representativos: substituir para la expresión artística la apariencia de los objetos con la apariencia de los espacios y tiempos abstractos. El proceso creador continúa siendo sustractivo y el resultado final un engaño.

El **perceptismo** surge en momentos en que pintores como **Kandinsky**, **Mondrian**, **Vantongerloo**, **Moholy-Nagy** y otros, clausuran con su arte un ciclo importante en la historia de la pintura. Ellos dan por terminado el período de representación figurativa, aunque no logran anular definitivamente las apariencias ni crear una estructura funcional y orgánica para una nueva pintura. Esta última y lógica deficiencia es la razón por la cual los amanerados continuadores de ese arte de vanguardia no logran quebrar el círculo vicioso de una obra falta de vigor, de una pintura "de señoritas aburridas". El **perceptismo** es la inmediata consecuencia de ese impulso hacia la no-representación, que fué la aspiración de los más avanzados pintores de las últimas décadas. A la tradición revolucionaria d la pintura, el **perceptismo** agrega su doctrina nueva y realista. No nos hemos conformado con limitar o "desarrollar" los resultados finales de los neo-plasticismos o funcionalismos, sino que hemos abierto un amplio horizonte a la expansión objetiva y realista del pintor.

El método de estructura funcional y orgánica que hemos expuesto en el presente trabajo, destinado a subrayar el carácter no-repre-

sentativo y universal del **perceptismo**, no está en contradicción con el método filosófico que orienta a la sociedad hacia un sistema de relaciones equilibradas, y al hombre a erigirse en dueño de sí mismo. La estructura de una pintura perceptista es dinámica y orgánica porque no se circunscribe a condicionar las partes hacia un todo aislado y abstracto, sino que **integra el objeto de la experiencia estética al medio en que éste se desarrolla, unificando así forma y color hacia una común finalidad real**.

Es igualmente esa finalidad la que impone la utilización exclusiva del sistema rectilíneo en la creación y estructura de los formas del **perceptismo**. Nosotros hemos aceptado las direcciones y límites rectos, pero jamás lo hemos hecho por tabú o prejuicio hacia lo curvilíneo. Sostenemos que en el espacio bidimensional, en el plano, la línea curva es representativa, señala profundidad, y su función es propia del espacio tridimensional, esto es, para los objetos estéticos espaciales y para la arquitectura misma. Las direcciones rectilíneas son propias del plano bidimensional, sobre el cual cualquier curva es una representación; pero, tanto la una como la otra, son rechazadas por el **perceptismo** en cuanto a elemento plástico y sólo es un medio de crear, de condicionar y estructurar las formas planas.

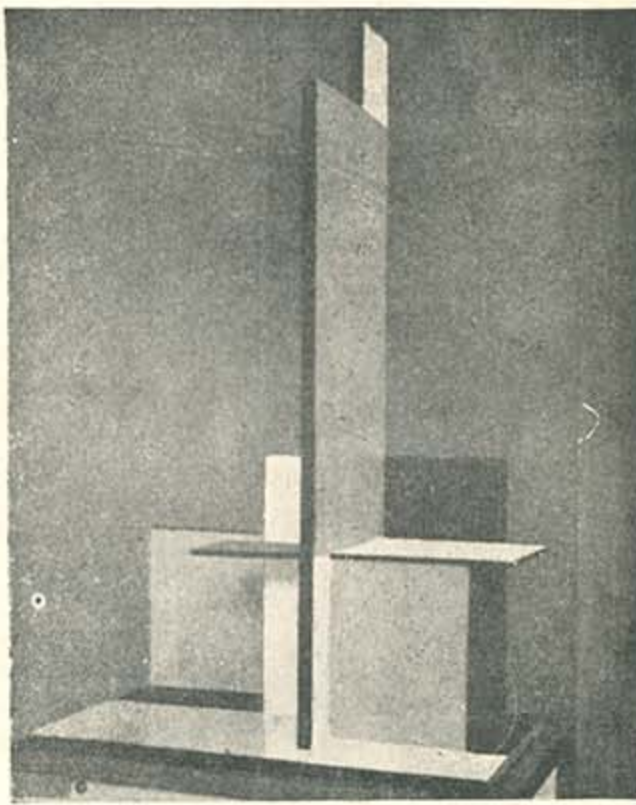
Es posible que la pintura "no-objetiva" actual, o un gran sector de ella, se oriente hacia las formas espaciales tridimensionales, en la medida en que otros lo han hecho hacia los "contenidos musicales" (**Kandinsky**, **Bauer**, etc.). En cierta medida, fenómenos similares han ocurrido en muchas oportunidades en la historia de la pintura. Las figuras del **Giotta** acusan una marcada influencia escultórica en sus contornos; el renacimiento florentino se orienta sensiblemente hacia las formas de la escultura clásica y esto se repite en los pinturas de **David** y otros, cuando el concepto ideal de belleza helénica y románica atrajeron nuevamente la mirada de los pintores más "racionalistas" del siglo pasado. Otro ejemplo de ello lo encontramos igualmente en las esculturas coloreadas de los primitivos y en algunas desviaciones del período barroco. Pero en la actualidad, con el nuevo concepto de espacio-tiempo y la aplicación de las nuevas geometrías neoeuclidianas, este fenómeno se presenta con un carácter no-figurativo, y lo que antes era una influencia formal y de estilo, tiende en la actualidad a ganar, en lo que a la pintura se refiere, el espacio tridimensional y hasta de cuatro y n dimensiones. **Max Bill** dice que las posibilidades que el arte no-representativo tiene de evolucionar son "las posibilidades expresivas de la escultura-pintura". Muchas experiencias de **la Bauhaus** han sido orientadas por este propósito, y **Pevsner**, **Max Bill** (con su continuo bilateral), **Calder**, **Del Marle** (espacios arquitectónicos en la pintura), **Gorin** u otros, crean objetos donde intervienen los planos compenetrados y coloreados en el espacio tridimensional.

Sin embargo estas experiencias no hacen más que trasladar a otras dimensiones los problemas contradictorios que falsean las dos dimensiones. En esos objetos tridimensionales hay igualmente apariencias espaciales y representaciones, y nuestro propósito no es el de ampliar el horizonte de las posibilidades expresivas, sino el de superar todo resabio representativo.

¿Qué es, entonces, y qué significa para el joven pintor el nuevo método de estructura del **perceptismo**? Muchos se sentirán defraudados ante la comprobación de que no se trata de un método mecánico, de un molde para "fabricar" obras de arte, y que con sólo conocer la teoría y el sistema de medición de la estructura de nuestras pinturas, no basta para asegurar un resultado objetivo y estético. Nuestro método, elaborado en base a la experiencia práctica significa, no la seguridad de alcanzar la cualidad propia de toda obra de arte, sino la posibilidad de liberarse de aquellos métodos tradicionales, que no sólo facilitaban la intrusión de elementos expresivos extraños y perniciosos, sino que eran en sí mismo una representación y obligaban a crear apariencias y contradicciones.

La experiencia creadora es en el **perceptismo** la comprobación de una unidad entre la teoría y la práctica, y la estructura es la técnica misma del proceso creador, emana de la obra y la condiciona, superando toda contradicción representativa y expresiva. Indudablemente, lo complejo del arte tradicional está en lo contradictorio; lo complejo del arte tradicional está en lo contradictorio; lo complejo en nuestra pintura es una síntesis: **form-color-plano espacial**. Esta síntesis es **cualidad objetiva**, que significa algo más que una consideración aislada de lo objetivo; es una **realidad funcional, una unidad de cosa y función**.

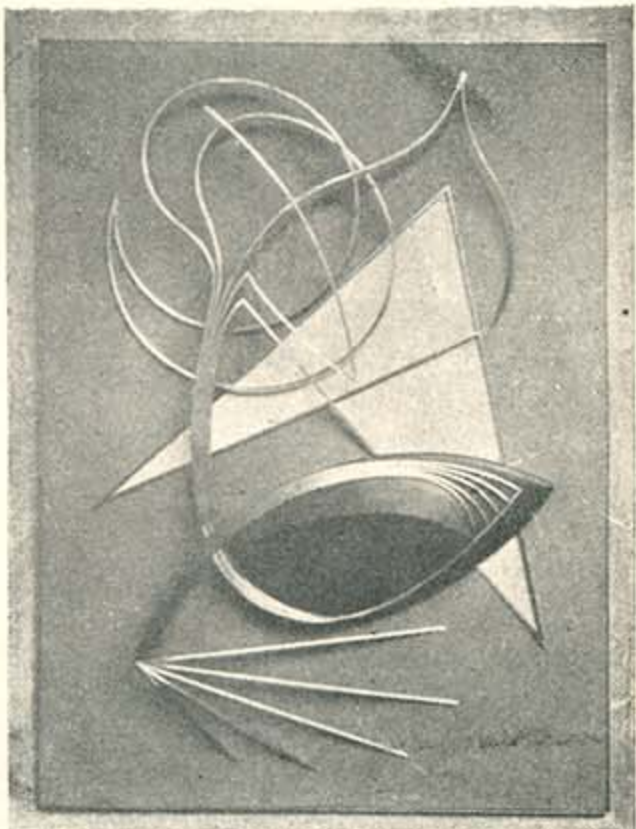
RAUL LOZZA



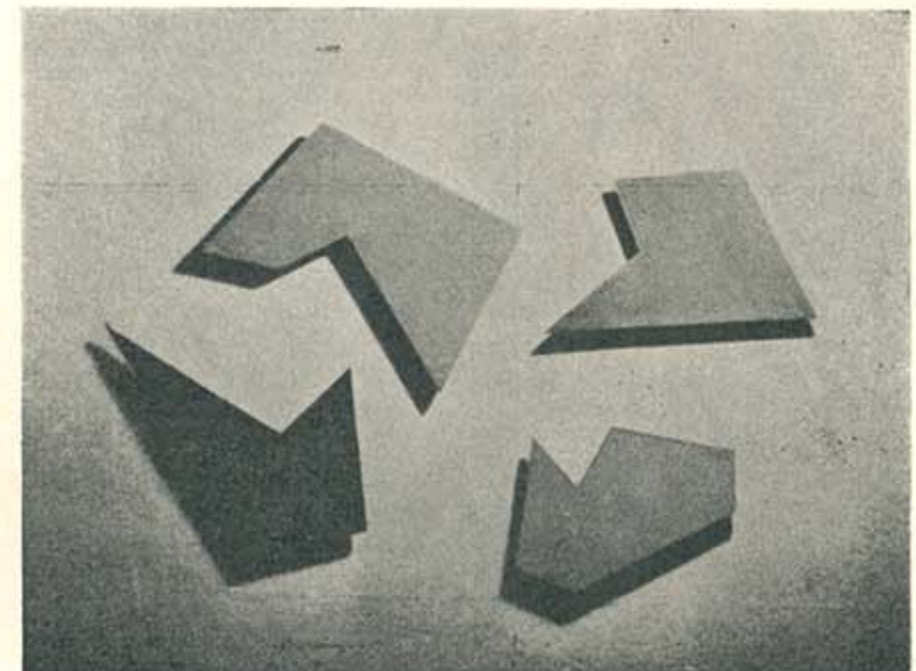
Del Marle, planos en el espacio



Kandinsky. Un centro (1927)



C. Domela, Composición 1950



Raúl Lozza, pintura en rojo (1948)

(viene de la pág. 1)



Philip Evergood, ¡No lloréis, mamá!



Cándido Portinari, Mujer llorando

quitecto, por ejemplo, abandonar la posición vanguardista en la práctica de su profesión o arte. Hay que reconocer que las nuevas concepciones artísticas son también, en cuanto éstas buscan una verdad objetiva en la no representación, un producto o parte mismo del desarrollo cultural de los pueblos. Defenderlo es defender el progreso social y cultural. Un problema similar al de la arquitectura se presenta en las demás artes. El de la pintura es un caso definido de desviación en el concepto de arte y sociedad; su larga historia de contenidos representativos, expresivos y anecdóticos descansa sobre la base de un falso significado de la relación de ambos factores, y esta contradicción ha impulsado sensiblemente su desarrollo hacia sus formas concretas "no-figurativas". Esa es la causa por la cual hoy, junto a una actitud que pugna por superar toda ficción en la experiencia estética, hay pintores que adoptan una actitud esencialmente expresiva y anecdótica frente a esos fenómenos sociales que son, en algunos países de América, la consecuencia de una economía coartada por los imperialismos. La adopción del tema obedece también en estos casos a una mayor adaptabilidad al gusto, sino a la elección de un campo más propicio a la expansión romántica; y se da el caso de que aquellos que se complacen en pintar la miseria también se oponen al arte moderno y a la arquitectura funcionalista.

"Esto es más artístico que aquello", oímos decir; y posiblemente no haya pintores, ni en el sector del arte llamado "realista", capaces de reconocer que, desde el punto de vista del arte figurativo o expresivo, pueda ser tan importante pintar un edificio moderno como una vivienda de adobe. Hemos comprobado también esto en los pintores que suelen inspirarse en fuentes populares y sociales. Ellos hacen, por sobre todo, obra "artísticas"; sus temas del campo, de la ciudad, de las barriadas populares y humildes, nos muestran más que el drama social, el drama actual del pintor en la búsqueda de una nueva expresión artística dentro de lo representativo. Esto quiere decir que los nuevos realismos figurativos son en pintura un problema de forma, y nos muestra el divorcio existente dentro de ella entre los contenidos sociales y los técnicos del arte. Si hacemos abstracción de las tendencias plásticas que elevan a la categoría de símbolos esas fuerzas opuestas y antagonicas de la sociedad, o expresan contenidos "realistas" mediante formas surrealistas o animicas. Algunas obras surrealistas ¿no contienen una fuerte crítica social? Sin embargo, el carácter social de ese arte hace crisis en el expresionismo deformante y deviene fruto de nuestra vida psíquica. El nuevo realismo naturalista es también la búsqueda de una forma social de arte.

¿Podremos, empero, separar automáticamente los "contenidos" de una pintura con el desarrollo de sus propias formas técnicas? En el arte representativo y tradicional, ¿cuál es el punto de relación o de contacto entre los contenidos y esas formas cuyas etapas son también parte del desarrollo y del progreso cultural del pueblo? La copia naturalista tampoco es la forma plástica objetiva, y esta última no se conquista si perduran resabios de representación, de apariencia o de engaño.

Debemos reconocer, no obstante, que el arte representativo, si bien es el resultado de una experiencia estética frustrada, es una especie de "espejo" en el cual no sólo se "refleja" anecdóticamente el momento histórico, sino muy especialmente la posición del propio autor frente a los intereses y aspiraciones de los pueblos. Pero nosotros sostenemos que el arte no debe ser un simple espejo, sino un acto trascendente. Apreciamos nosotros también la posición del autor como hombre, que se vislumbra a través de una pintura de contenido social, aunque estimamos que su actitud renovadora no ha sido mantenida en la experiencia estética. Diremos que, como pintor, ha transformado su dinamismo social en un conformismo mecánico, su conciencia de la realidad y de la hora actual suplantada por una "manera" tradicional y contradictoria de arte.

Como perceptistas, nuestra posición social es bien clara. Nosotros no decimos que "lo que vale es el hombre, y la obra poco importa" ni llegamos tampoco a sostener que "la obra es lo importante y el autor no cuenta". No hacemos distinción entre el hombre y el artista, entre la forma y el contenido ni entre la sociedad y el arte. No eludimos por esa causa ninguno de los problemas sociales, culturales y progresistas de la hora actual.

Diego Rivera, acuarela



Raúl Lozza (Pintura mural 273). El perceptismo respeta el espacio y el muro arquitectónico.

Dorazio, Guerrini y Perrilli (Fresco mural) La pintura abstracta, como la tradicional, destruye el espacio arquitectónico



Talleres "Optimus" - Diagrama R. L.