

PERCEPTISMO

la vanguardia del arte concreto

teórico y polémico

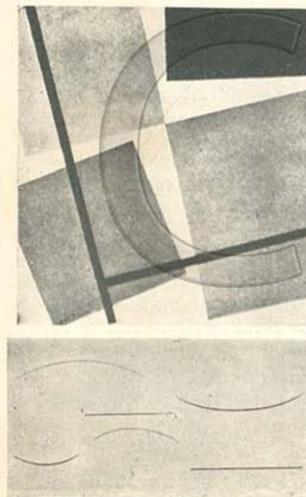
Dirección y redacción: Cangallo 1219, T. E. 35-8278
Buenos Aires - Argentina
Precio \$ 3.00 el ejemplar



Pevsner, construcción espacial.

número en homenaje a la paz,
interrumpida la venta en 1953

los continuadores y los "seguidores"



Perceptismo

Van Doesburg.
Contracomposición simultánea.

Vantongerloo.
Curvas - líneas - intervalos.

La pintura, como cualquier otra actividad del hombre, tiene su evolución: un movimiento que la lleva a integrar la verdad de nuestro mundo. Su desarrollo ha sido impulsado por la creación. Por eso aquellos obras que repiten lo ya creado sólo tienen valor de divulgación y quedan en el camino únicamente como ecos que aumentan la importancia de lo creado.

Siempre hubo "SEGUIDORES" y CONTINUADORES. Continuador es el que recibe la herencia de la historia y la desenvuelve e impulsa. Seguidor, aquél que desenvuelve lo que recibe, muchas veces rebajado y achatado. Los "SEGUIDORES" del Renacimiento desvitalizaron las formas artísticas "purificándolas" mediante la adaptación al gusto de las características más notables del momento, cayendo en un amaneramiento superficial. "MANIERISTAS" hay en todas las épocas, y ésta del arte llamado abstracto es quizá la que más tiene.

Hay otros pintores que no son "SEGUIDORES" ni CONTINUADORES. Son individualistas y aprovechan los formas de la creación para manifestarse a sí mismos. Su arte, más que original, es caprichoso, y si bien este individualismo dió en el pasado obras de real significación y de alta calidad, hoy es inadecuado, pues el individualismo no es propio de esta época racionalmente humana y científicamente progresista. Además, el estado actual de las formas plásticas es reacción a admitir contenidos "intimistas" que por su propia naturaleza vuelven a recrear formas tradicionales. Posiblemente a esto se deba que vuelvan a reaparecer en la pintura abstracta todas las escuelas del pasado.

En el arte figurativo la diversidad de los temas permitía cierta similitud de los estilos individuales. El tema era un elemento que introducía la variedad, así como limitaba la creación y la invención. La desaparición del tema obligó al artista a enfrentar el problema de la creación pura, y así se produjo el fenómeno de la aceleración en los estilos y escuelas plásticas, cuya duración fué paulatinamente acortándose en el tiempo para ofrecer el variado espectáculo del siglo XX con su sucesión de "ismos". Hoy, no sólo una generación desenvuelve un estilo, sino que se presentan casos como el de

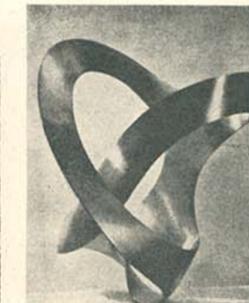
(continúa en la pág. 12)

7 Homenaje al esfuerzo por la paz - Julio 1953

Deraïn, retrato de Vlaminck.



Max Bill
Unidad tripartita.



en este número
escribimos sobre

- psicología de la forma y fenomenología
- los continuadores y los "seguidores"
- cuatro libros
- el problema de las formas y del fondo
- el proceso pictórico del "perceptismo"
- la crítica desfavorable
- Raúl Lozza pintor
- Comentarios



1
Del Piombo, detalle de la muerte de Adonis
(Semejanza rítmica en las dos
figuras de los extremos)

2
El Greco, La Agonía en el Huerto
(Ejemplo de las leyes de semejanza
que acentúan los ritmos abstractos)

3
Degas, Bailarina poniéndose la blusa
(La posición de los brazos afirma un ritmo
abstracto mediante la ley de pregnancia)

psicología de la forma y fenomenología crítica a través de un planteo estético

Ante los repetidos fracasos de la psicología para construir una estética científica, hace ya varias décadas escribía Geiger:

"Si los síntomas no nos engañan se está formando ahora una psicología distinta, que atiende más a las estructuras complejas y concretas que a su descomposición en elementos. Una psicología que prefiere poner los fenómenos particulares en relación con la totalidad del hombre a ordenarlos en serie de experiencia. Pocas ramas del saber son tan aptas como el estudio de la experiencia y la creación artísticas para servir de piedra de toque a la fertilidad de ese modo de investigación ya que pocas experiencias se hallan tan arraigadas en la totalidad de la psique humana como la experiencia estética".

Esta psicología está ya en plena vigencia, es la **psicología de la forma**, pero, en contra de lo que afirmaba Geiger, todavía no dió los resultados esperados por la estética. Para la teoría del arte lo más importante de la nueva orientación psicológica radicaría en el estudio de los sentimientos en sus relaciones con las formas. Acerca de esto, la nueva psicología afirma:

"Los objetos tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante, de lo elegante, etc., en virtud de su propia estructura, independientemente de toda experiencia externa del sujeto que los perciba".

También en el libro de Guillaume leemos:

"Se deduce entonces que esos objetos eran espantosos por sí mismos, que ciertas combinaciones de líneas, de colores, de sonidos, ciertas formas poseían por sí mismas ese carácter".

Aparentemente el problema está resuelto. El artista que quiera expresar determinado sentimiento buscará esa forma que lo exprese en virtud de su propia estructura. Antes de aceptarlo vamos a plantear ciertas cuestiones previas.

¿La expresión de una forma se da junto con su significación, o se excluyen mutuamente? ¿Cuando capto la expresión de una forma debo dejar de percibirla como simple cosa?

La fenomenología, a la cual la **psicología de la forma** debe mucho, nos recuerda el concepto de intención. Si tengo una conciencia perceptiva no puedo tener una conciencia emotiva. Si "intenciono" un objeto común no intenciono al mismo tiempo algo emotivo.

Husserl dice que:

"No sólo el representarse cosas sino también el valorar cosas (que lo abraza) presenta el modo de la actualidad.

Y agrega:

"Pero necesitamos añadir enseguida que la situación sólo es tan simple en los actos simples del valorar. En general son los actos del sentimiento y de la voluntad actos **fundados** en un grado más alto y en correspondencia también se multiplica la objetividad intencional y se multiplican los modos en que los objetos encerrados en la objetividad unitaria y total se toman objetos de un volverse a ellos".

El acto de sentimiento es un acto fundado. Lo percibido en cuanto tal "sentido" del percibir está "abrazado" por el sentido del valorar o sentir.

"Se constituye un nuevo sentido que aporta una totalmente nueva dimensión del sentido. Con él no se constituyen nuevas determinaciones parciales de las meras "cosas", sino valores de las cosas concretas, con éstas o en sí: belleza y fealdad, bondad y maldad, etc."

Hablando en términos simples, percibo objetos físicos. Uno de esos objetos físicos puede emocionarme. Mi conciencia se dirige a algo que me emociona. La conciencia emotiva es una conciencia fundada. Si pasamos las afirmaciones de la teoría de la forma a través del planteo fenomenológico de

Husserl llegamos a conclusiones opuestas. La interpretación de Kohler sobre experiencias hechas en animales nos habla de que aún antes de tener un sentido para la conciencia perceptiva común constituyen objetos "que emocionan", "que provocan espanto" (ver Guillaume, pág. 204). Recordemos que además ciertas combinaciones de colores y formas poseían por sí mismas un carácter emotivo. Se concluye de todo esto que hay una clase de objetos llamados emotivos, que se ofrecen directamente a la conciencia "emotiva", que resulta así simple y no fundada como quiere Husserl. Además ese objeto emotivo, que no es el objeto físico común, está compuesto por colores y formas. ¿Cuál es el lugar de estos objetos emotivos? ¿Van del brazo con los objetos físicos, con significación para la conciencia perceptiva? ¿Coincide con ellos? La **psicología de la forma** está muy desorientada en este sentido, como para atinar a dar una solución. Sin embargo se han recogido elementos para hacerlo. Vamos a aprovechar sus datos sobre la percepción. La **psicología de la forma** ha elaborado supuestas leyes de organización sensorial para la percepción, que pasamos a enumerar:

Ley de proximidad: Mientras más cerca estén situadas las partes, mejor se constituirá el objeto o totalidad.

Ley de semejanza: La totalidad tiende a organizarse entre elementos semejantes.

Ley de cierre: Favorece a los contornos cerrados.

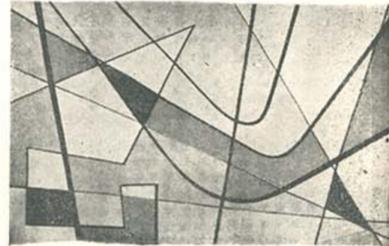
Ley de la mejor dirección: Los elementos tienden a prolongarse sin interrupción y cambios bruscos.

Ley de la buena forma: Entre varias formas posibles se impone la que satisfaga más a la regularidad, simplicidad, simetría y concisión.

Ahora bien, negamos estas leyes y decimos que sirven para la desorganización y no para la organización de la percepción de los objetos reales. El mundo o las cosas del mundo se perciben como son (!). No hay ley sensorial que pueda imponer una condición al mundo para que pueda ser percibido. En cambio afirmamos que esas son las leyes por las cuales el hombre se ilusiona o es ilusionado, construyendo objetos ficticios y desplazando a los reales. Veo un objeto. Si alguna ilusión óptica me lo aculta y me destaca otra cosa el engaño está apoyado sobre las leyes antedichas. La percepción se confunde con el follaje por la "semejanza del color y de la constitución superficial. Este objeto que avanza por la carretera y se desprende de un fondo estuvo confundido con él gracias al efecto de las leyes de la mejor dirección y de la buena forma. ¿Y todos los ejemplos que sobre el papel nos ofrecen los psicólogos de la forma? Obsérvese que la visión en un plano, tal como figura en dichos ejemplos es un momento abstracto de la visión y que los objetos que construyen son objetos ficticios sin un apoyo, imaginario tampoco, en la realidad física. Dichas leyes **construyen objetos ficticios, pero nunca condicionan la percepción de objetos reales.**

Cuando estamos en disposición afectiva (Husserl hubiera dicho intención afectiva), cuando nos desinteresamos de la realidad y nuestra experiencia en ella, mediante las leyes mencionadas recortamos objetos "emotivos". Pero esta vez el objeto real no desaparece sino que permanece y sirve de fondo. Podríamos intentar el enunciado de una ley: Las formas o figuras de una psique centrada afectivamente se destacan sobre un fondo constituido por el campo perceptivo práctico. Es decir, la emoción seguirá viendo y reconociendo las cosas tal como la experiencia las conoce pero sobre esa visión cotidiana de figura y fondos se elevarán formas contorneadas por la disposición afectiva. El campo perceptivo práctico constituido por figuras y fondos pasa íntegramente así a la calidad de fondo para la percepción afectiva que recorta sobre ellos sus formas. A veces, estas formas están constituidas por los huecos que dejan las cosas de la percepción práctica, a veces coinciden con las cosas y casi siempre son figuras formadas por la combinación de elementos tomados de los huecos y de las cosas. Naturalmente, los colores también forman conjuntos. Las figuras de la emoción no desintegran las formas de la experiencia práctica y es casi inconciente para el sujeto el visón de las primeras y el hecho que se destaquen sobre las segundas. Quizá esto haya sido entrevisto por Nietzsche cuando

Ingres, Odalisca y esclava
(En esta obra domina la composición
la ley de la mejor dirección)



Leppien, pintura
de elementos. - Estructura
indiferente entre formas lineales y coloreadas)



Feininger, Puente, 1913
(Disgregación dinámica del
objeto representado)

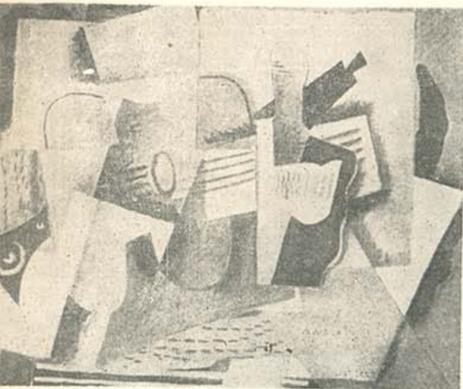


Kandinsky, pintura. Ley de semejanza.
(Otro ejemplo de la ley de semejanza.
Forma centralizada por sutiles repeticiones)

Reul Lozza, perceptismo 312. (año 1953)
(Concordancia de las leyes de la realidad y de la percepción)

Escribe

abraham
haber



Braque, pintura 1918
(Juego dinámico de formas débiles)

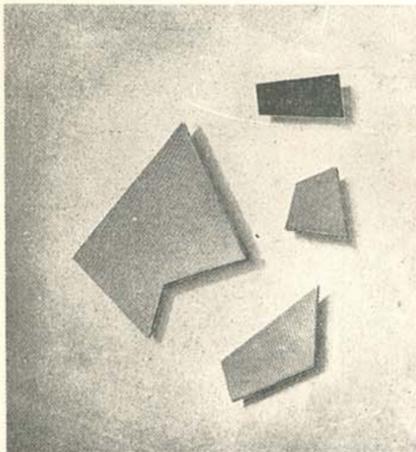
escribió: "observo que todos los paisajes que me agradan de una manera durable contienen en su diversidad una simple figura de líneas geométricas". Si estoy en disposición afectiva se forma ese objeto "afectivo" por efecto de las leyes antedichas, pero el conjunto perceptivo práctico que sirve de fondo es el que da los elementos para formarlo, de manera que no vuelvo yo una emoción o las formas de una emoción sino que mi disposición afectiva destaca sobre los objetos físicos las formas abstracto-emotivas condicionadas por los elementos del fondo práctico, aquellos elementos que puedan adaptarse a las leyes de organización emotiva. Los elementos están pre-dados. ¿Estas formas expresan una emoción por su carácter propio? Muchas veces las formas destacadas de esta manera son pobres en contenido afectivo. A veces nos conmueven profundamente, otras apenas rozan la disposición afectiva que las reveló. Obsérvese que el trabajo de un pintor clásico ha sido el de acomodar a sus personajes para que den ocasión de surgir un objeto emotivo rico en expresión. El pintor no "hace" las formas de los personajes. Las toma de la naturaleza tal como son. Lo que hace el pintor es ese objeto emotivo-abstracto que se recorta sobre el fondo dado por la naturaleza. Desde este punto de vista el escorzo y la perspectiva se utilizan para manejar los personajes y permitir que sus formas ofrezcan más elementos y condiciones para que surja el objeto emotivo-abstracto. Llega un momento en la historia de la pintura en que dichas condiciones exigen la deformación del objeto de la naturaleza, que finalmente desaparece. En estas páginas ilustramos con algunos ejemplos el uso de objetos abstractos contruídos de acuerdo a las leyes investigadas por la **psicología de la forma** y destacados sobre el fondo. En lo que se refiere directamente a la fenomenología son muchas las objeciones que podemos hacer a su planteo estético. Cuando **Sartre** quiere estudiar con el método fenomenológico la vida imaginaria dice:

"El método es simple: producir en nosotros las imágenes, reflexionar sobre esas imágenes, describirlas".

No puedo dudar que imagino, no puedo dudar que percibo, si quiero estudiar la percepción. Pero la cosa no es tan segura si estudio la contemplación estética. Desde ya negamos que la descripción de la contemplación estética que hace **Husserl** sea efectivamente hecha sobre una contemplación estética. En sus "Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica" dice:

"Supongamos que estamos contemplando el grabado de **Durero** "El caballero, la muerte y el diablo". Distinguimos aquí, primero, la percepción normal, cuyo correlato es la cosa llamada grabado, esta hoja en el cartapacio. Segundo, la conciencia perceptiva en que aparecen en las líneas negras, figuritas sin color, "el caballero a caballo", "la muerte" y "el diablo". En la contemplación estética no estamos vueltos a estas figurillas como a objetos: estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente a las realidades "reproducidas", (el caballero de carne y hueso, etc.).

Raúl Lozza, pintura perceptista 167 (año 1949)
(El objeto real supera las relaciones asociativas)



"La conciencia de la reproducción (de las pequeñas figuras grises en las que en virtud de las nōsis fundadas se exhibe por medio de imágenes, por obra de semejanza otra cosa) la conciencia que hace posible y procura la reproducción es ahora un ejemplo de la modificación de neutralidad de la percepción. Este objeto "imagen" reproductor no está ante nosotros ni como existente, ni como no-existente, ni en ninguna otra modalidad de posición; o más bien es conciente como existente, pero como quasi-existente "en la modificación de neutralidad del ser". En una palabra, estamos vueltos a las realidades reproducidas, a lo que está representado y están neutralizados los trazos con que se representa. Así el grabado cumple la función en la vida imaginaria que cumple una foto. Esta remisión tan directa al objeto representado va a desorientar a los discípulos de **Husserl** y también a **Jean-Paul Sartre**. En la descripción de **Husserl** falta el papel de los objetos abstracto-emotivos. Hay una neutralización de los trazos, pero son neutralizados como elementos de una imagen y tomados para fundar la contemplación del objeto emotivo, que a su vez es luego fundido en una síntesis superior con el objeto imaginado. La contemplación estética de la pintura figurativa está basada en una síntesis última de la conciencia imaginaria. Pero no es tan simple como lo quieren **Husserl** y **Sartre**. También en "Lo imaginario" declara **Sartre**:

"Asimismo el artista, si se preocupa únicamente de las relaciones sensibles entre las formas y los colores, ha elegido un tapiz para redoblar el valor sensual de ese rojo... Por consiguiente no se podrá gozar verdaderamente del rojo si no es aprehendiéndolo como rojo de un tapiz, es decir, como irreal. Y lo que de más potente habrá en su contraste con el verde del muro será perdido si ese verde no es, precisamente, duro y frío, ya que se trata del verde de una pintura mural. Es entonces en lo irreal donde las relaciones de colores y formas toman su verdadero sentido".

Como el color sólo, abstracto, no existe, debe ser tomado como el color de algo. Así se introduce lo irreal en la pintura figurativa. En la pintura **perceptista** el color, elemento real, está ligado a una forma también real, inventada por el pintor. El color es color de una forma. En la naturaleza el color es color de un objeto. En la pintura **perceptista** el color es color de una forma constituyendo este encuentro el objeto plástico, real. Para los fenomenólogos y para los metafísicos en general el arte sería un objeto del mundo ontológico caracterizado por representar un mundo ajeno a sus propiedades materiales. Color y forma distribuidos sobre un plano configuran un mundo ajeno al plano y poblado por seres y cosas que no son formas ni colores. Naturalmente, la clasificación debía poner entre los objetos reales la tela, los colores y las formas y entre los objetos irreales a este mundo ilusorio. En este caso, tiene razón **Croce** cuando afirma que: "ni los signos de la pintura; de la escultura y de la arquitectura son obras de arte, las cuales no existen en otra parte a no ser en las almas que las crean o las vuelven a crear". Así, el espectador no percibe sino que imagina, desnaturalizando todo lo que de real tiene una obra de arte. El **perceptismo** ha creado las condiciones para que lo real no sea "neutralizado" ha encontrado las leyes necesarias para que color y forma integren un objeto en lugar de ser vehículos que nos remite al campo de la irrealidad. Por eso el arte perceptista no se "imagina" sino que se percibe.

(1) **Koehler** afirma que hoy una correspondencia estricta entre unidad física y perceptiva. Constituyen una excepción los objetos físicos absorbidos por el contorno. **Merleau Ponty** dice que primero percibimos un conjunto como cosa y luego la actitud analítica descubre las leyes de la percepción.

CUATRO LIBROS

Estética
de Friedrich Kainz
Editado por el Fondo de Cultura Económica

Como lo dice el autor en el prólogo, el libro es la versión de un curso académico. Realizado con prolijidad, da una información detallada del pensamiento estético. Enfoca el problema de todos los puntos de vista posibles y recorre su historia deteniéndose especialmente en las teorías modernas. Hay acumulación de datos, pero el autor no logra entregarnos en conceptos qué es la ciencia del arte. Se estudian las acciones y las reacciones, los datos objetivos y los datos subjetivos pero la síntesis de todos ellos no integran los fenómenos del arte. El defecto es general: los filósofos del arte no han podido todavía acercarse a su objeto. Planean por la psicología, la fisiología, la metafísica, la antropología, la historia, etc. . . . pero no aterrizan en el campo del arte. Las ciencias auxiliares no han madurado todavía como para dar resultados satisfactorios. La teoría de la emoción ha sido empujada por **Max Scheler** en el campo de los valores y la **psicología de la forma** no dará su palabra definitiva hasta librarse de sus últimos resabios metafísicos. La estética sigue siendo el terreno para la aventura del pensamiento. **Kainz** salva con dignidad su cometido de informar. Se acerca más que otros a la tarea del artista. La anatomía como un merito porque resulta evidente que a lo largo de la historia el pensamiento del filósofo ha tenido muy pocos contactos con la labor del artista. Queda incluida en esta crítica la llamada "estética desde abajo" que partía de datos psicológicos pero que no discriminaba entre los estímulos cuales eran artísticos y cuales no. **Kainz** trata de llevar a una explicación estética ciertos principios que guían al artista en su práctica. Esta es la parte positiva. Pero no es más que un comienzo.

Fotos en negro y en color de las obras de **Graham Shuterland**, con una introducción de **Robert Melville**, traducida a varios idiomas. **Graham Shuterland** es hoy considerado como uno de los primeros pintores de Inglaterra. A través de las magníficas reproducciones se pueden apreciar sus cualidades de pintor, que sin duda son buenas. Pero **Graham Shuterland** es surrealista, y decimos **pero** porque consideramos que el surrealismo tiende a cerrar los caminos de la plástica. Sin embargo **Shuterland** multiplica su inventiva y crece en recursos plasmando innegables valores plásticos. Dentro del surrealismo **Shuterland** es un creador. Generalmente los pintores surrealistas volcaban su inconciente dentro de manchos producidos mecánicamente. **Dali** hizo surrealismo creando monstruos. **Shuterland** emplea "la metáfora con cuerpo". **Melville** cita las siguientes palabras del pintor: "No se trata tanto de un árbol o una raíz con figuras humanas, como de hacer resaltar la personalidad anónima de esos objetos, que, al mismo tiempo deben llevar la impronta de su linaje. Hay una dualidad: pueden ser ellos mismos y algo más al mismo tiempo. Son metáforas con cuerpo". **Shuterland** hace literatura elevada al cuadrado. Primero al describir un objeto, luego al crear ambigüedades que lo hacen "metáfora" de otro. Así se las ingenia para que una forma vegetal recuerde a un animal o humana. Establece un juego de ambivalencias grata al espíritu literario. Cerramos el libro y pensamos con nostalgia que Inglaterra produjo un maestro como **Ben Nicholson**.

Con una presentación de **André Maurois**, titulada "Mon ami Leger" y un pequeño trabajo de **Fernand Leger**, fueron entregadas al público fotos de obras de este último que representan figuras humanas. **Leger** nos dice que el libro hubiera podido igualmente tratar de las llaves o de las bicicletas, puesto que la figura humana sólo cuenta para él como valor plástico. En un trabajo anterior **Leger** declaraba: "Mientras el cuerpo humano sea considerado en pintura como un valor sentimental o expresivo, ninguna evolución será posible dentro de los cuadros que representan figuras humanas... El objeto en la pintura moderna actual está destinado a convertirse en personaje principal y a destronar al sujeto; si la persona, la figura, el cuerpo humano, llegan a convertirse a su vez en "objeto" se ofrece al artista moderno una libertad considerable..." En el libro que nos ocupa ahora entonces porqué sus figuras son inexpressivas. Todo esto trae al tapete el ya discutido tema de la "deshumanización" del arte. Afirma que el arte es deshumanizado porque no representa al hombre es caer en un sofisma, porque se pide lo humano del hombre cuando se trata de averiguar lo humano del arte. También es absurdo, puesto que si sólo es humano lo que tiene figura de hombre, la humanidad y su historia quedan reducidas a la forma del animal hombre y a su imagen representada. Para **Leger**, que es un buen artista, pero que es figurativo, tanto da la figura humana como una llave o una bicicleta. Para nosotros tanto la figura humana como la llave y la bicicleta son trabas para la real concreción del objeto plástico. Para **Leger** daña la pintura la subordinación de los demás elementos plásticos a la figura. Del trabajo anteriormente citado leemos: "Giotto, en un sentido decorativo, opone sus personajes a la arquitectura, Poussin en el "Rapto de las Sabinas", Delacroix en "La entrada de los cruzados en Jerusalem" proceden de la misma manera. Pero en estos tres casos el sentido del "sujeto" los obliga a sacrificar el resto de la composición para dar relieve a las figuras". Para **Leger** la base de la pintura moderna es el contraste y no la subordinación, y por eso la parte positiva del "Rapto de las Sabinas" de **Poussin** consiste en que "la concentración de los personajes es radicalmente opuesta a los elementos geométricos de las construcciones. En lenguaje abstracto "El Rapto de las Sabinas" es una batalla de rectos y curvas... "La ley de los contrastes es la ley constructiva en toda su amplitud". **Leger** rechaza la anécdota, la subordinación, pero la representación implica ya

Graham Shuterland
The Ambassador Editions. Londres.
Gabo - Pevsner
Edición del Museo de Arte Moderno de Nueva York
La figure dans l'oeuvre de Fernand Leger
Editado por Louis Carré, Paris.



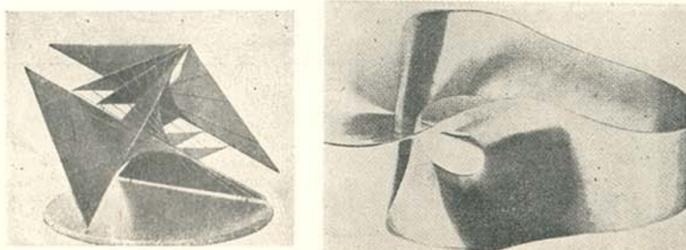
Graham Shuterland

la subordinación de los valores plásticos a la figura. Esas rectas y curvas que menciona **Leger** ¿no están acaso subordinadas a los personajes y a la edificación? Recordamos la respuesta del crítico español **Manuel Abril** a **Marjan Poskiewicz**: "Objeción: La representación ofrece una riqueza de variantes que perderá el artista si prescinde de la representación. El óvalo de una cabeza encuentra una variante al tener que entrar en combinación con la curva de la oreja; la representación pues, le ha ofrecido al artista esa percepción de la forma tan llena de imprevisita y deleitoso variedad." "Réplica: Eso no ocurre siempre, ni con mucho; la conformación de los cuerpos físicos, que son los cuerpos a que tiene que atenerse el arte representativo, no han sido regidos por las leyes estéticas, sino por leyes prácticas en unos casos, biológicas en otros. Puede, por lo tanto, darse con gran frecuencia el caso que la variante fisiológica, por ejemplo, de un cuerpo natural, no sólo no ayude a la totalidad de la forma estética, sino que la contradiga." Nosotros creemos que en la pintura actual no se trata de casos frecuentes sino que siempre, de una manera u otra, semiculta, deformada o fotográfica, la representación atenta contra el valor estético y creador de la pintura. El trabajo de **Leger** nos sugiere una duda. Si para el artista da lo mismo una figura humana o una llave ¿qué sentido tiene publicar un libro sobre la figura humana en la obra de **Leger**?

Gabo - Pevsner
Edición del Museo de Arte Moderno de Nueva York

Fotos de los trabajos de **Naum Gabo** y **Antoine Pevsner** con un trabajo preliminar de **Herbert Read** y estudios biográficos a cargo de **Ruth Olson** y **Abraham Chanin**. Destacamos la siguiente afirmación de **Read**: "La particular visión de la realidad, común al constructivismo de **Pevsner** y **Gabo** y al neoplasticismo de **Mondrian** deriva de la estructura del universo físico revelado por la ciencia moderna." Si el lector observa las fotos es difícil que capte la estructura mentada. Lo que está a la vista es el dinamismo y el ritmo. Y nada más. Repe- timos que es inútil tratar de representar o simbolizar el universo según lo concibe la ciencia moderna, que utiliza conceptos hasta ahora irre- presentables. El constructivismo de **Gabo**, de **Pevsner** y de **Tatlin** ha dejado rastros en todas las direcciones de la escultura moderna, especialmente en **Calder** y **Max Bill**. La preocupación de **Gabo** y **Pevsner** consistía en establecer las bases de un arte nuevo sobre el tiempo y el espacio. Si éstos eran los dos elementos fundamentales, la masa, la materia, no era más que un medio para expresar el espacio y el tiempo. El principal problema consistía en hallar una estructura espacial, un método de componer en el espacio. La evolución ulterior nos muestra cuál ha sido la solución. Los conceptos de la ciencia moderna han sido "transpuestos" a la escultura. **Herbert Read** dice que han sido reducidos a un símbolo plástico. El espacio está dado en la obra, el tiempo lo pone el espectador al recorrer con la vista el camino indicado por el autor. **Max Bill** emplea casi siempre variaciones sobre el folio de **Moebius**, que consiste en una cinta retorcida cuyos extremos se han soldado. Tiene propiedades muy extrañas. Si se corta longitudinalmente queda una sola cinta con dos retorcidos. Las aristas que constituyen el borde no son dos, como parece a primera vista, sino que se continúan, formando en realidad un solo borde. Lo hemos visto en ciertos libros de física que lo utilizan para ilustrar en dos dimensiones lo que sería la curvatura del espacio de cuatro dimensiones. **Max Bill** explota estas propiedades para construir un ritmo continuo. La mirada hace juegos dinámicos. Recorre la escultura, vuelve al punto de partida, se escinde en tres partes (escultura tripartita) vuelve a unirse. En el punto de unión tiene varias posibilidades para reiniciar el camino y así indefinidamente. Creer haber reemplazado la representación de la naturaleza por la representación del universo físico-matemático. Pero el arte del arte representativo estuvo siempre en la manera de representar y nunca en el contenido. En las esculturas de **Max Bill** siempre encontraremos los eternos principios del arte de todos los tiempos; "Unidad en la variedad": La cinta metálica se ramifica de manera que el camino no sea confuso pero tampoco monótono. Interviene en el efecto estético el ancho de la cinta y el tamaño de las ramificaciones. Reconocemos sin embargo que la índole del contenido que quieren representar ha forzado a abandonar ciertos procedimientos y técnicas del arte anterior. Todo esto, que ha sido elevado por **Max Bill** a sus últimas consecuencias, está en plena evolución en los trabajos de **Pevsner** y **Gabo**, que también han tanteado en otras direcciones, ensayando en el campo del movimiento, resuelto aparentemente por **Calder**, y en el campo espacial de profundidad investigado por **Moholy-Nagy**. El libro informa también de las disputas que tuvieron lugar en Rusia, patria de **Pevsner** y de **Gabo**, en torno a la función social del arte.

Abraham Haber

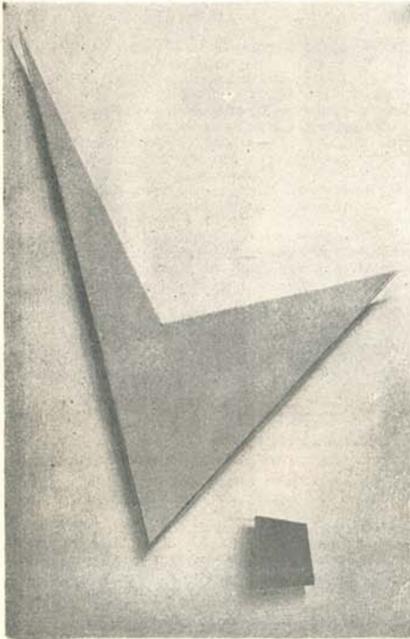


Pevsner, construcción (1937).
Max Bill, objeto especial (1948).

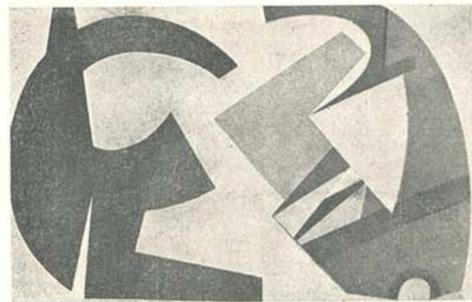
el problema de las formas y del fondo

"Todas las épocas en trance de retroceso y desintegración son subjetivas; en cambio las épocas progresivas tienen siempre una tendencia objetiva"
(Goethe)

En un trabajo publicado recientemente (**Perceptismo** N° 6) me he referido en general al problema de las **formas** y del **contenido** en la pintura. Es necesario, a modo de continuación, tratar hoy el desarrollo histórico de las **formas** plásticas y del **fondo**. Al afirmar nuestro concepto sobre una unidad concreta de los factores disociados en el arte, he tratado de evitar toda definición abstracta. La doctrina del **perceptismo** no es una definición más, agregada al ya enmarañado campo de las especulaciones esotéricas; ella es el producto de una experiencia creadora, rica en contenidos vitales y sociales. Es por eso que el **perceptismo** no es un arte "formalista", denominación que he rechazado con toda energía por antojadiza y absurda. Sin embargo hemos de afirmar que la pintura representativa o figurativa es, sí, un arte "formalista", hecho reconocido incondicionalmente hasta por sus propios cultores, pues, al decir de **Ruskin**, lo que se pinta en el arte naturalista no es el objeto ni algo parecido a él, sino su propia **forma**. Evidentemente, el pintor representativo se vale de las **formas** del mundo exterior; solamente extrae **formas** del mundo objetivo, cuyos contenidos están librados subjetivamente a nuestra vida anímica que llega a deformar y a alterar las apariencias del mundo sensible que nos rodea. El problema de las **formas** y del **fondo**, decisivo para determinar la visión en pintura, tiene igualmente una estrecha e histórica relación con el grado de desarrollo social, cuya técnica no sólo condiciona un estilo formal en el arte, sino que afirma también un contenido. Podremos extraer fácilmente esas conclusiones del propio arte primitivo, donde una **forma**, por abstracta y geométrica que nos parezca, no deja de ser un símbolo o un signo. Es así como la supervivencia de los viejos conceptos artísticos crea las **formas** convencionales, pues el **contenido** mismo es el que se ha desarrollado en toda la historia del arte, hasta lograr su propia **forma concreta**. Si encaramos el problema desde el punto de vista del conocimiento, sin menospreciar los factores visuales y sociales en el desarrollo de la cultura, comprobaremos que no hay un arte formalista y otro de contenido, sino que hay una mayor o menor relación entre **forma** y **contenido**, un mayor o menor alcance de la **forma concreta**. Expresar cómo vemos o cómo conocemos el mundo que nos rodea ha sido un dilema en todo el arte del pasado. Y hasta cuando el pintor "siente" un objeto, no escapa éste a su problema de dimensión espacial, a la imposición de las leyes de la realidad objetiva, exterior; sin embargo, en ninguno de estos casos la pintura ha constituido un medio de conocimiento, sino una pálida y deformada manifestación de lo conocido. En las etapas del arte representativo, ni el área visual circunscripta al propio objeto, ni el punto de vista fijo del objeto en un **fondo**, ni la visión simultánea de múltiples facetas de las cosas con su trastocado desplazamiento espacial, han logrado conquistar la realidad concreta del mundo que nos rodea. Pero, no obstante, esta transformación en la concepción visual en la pintura es la que señala su desarrollo histórico, aunque desde los pueblos primitivos hasta la práctica artística actual "no-objetiva", incluyendo las nuevas tendencias basadas en los diversos dimensiones espacio-temporales, la pintura haya permanecido dentro de los límites de la representativo o figurativo, ya sea mediante un realismo verista o un realismo intelectual. El problema fundamental que se presenta en el desarrollo histórico de la pintura, el que dictamina su trascendencia y sus propiedades reales y concretas, el que nos permitirá consignar con claridad meridiana la relación de su proceso técnico y conceptual en la totalidad de los hechos sociales, es el que se desprende de su fenómeno espacial de **forma** y de **fondo**. Basta remitirnos al arte rupestre para comprobar que la concepción visual simple, circunscripta a las necesidades más inmediatas, impone a la relación de la **forma** las leyes necesarias para la integridad del objeto que demanda la atención del autor. En estas primeras manifestaciones plásticas muy rara vez hallamos una proporción "lógica", natural, entre objeto y objeto, y jamás una relación espacial, una estructura, entre ambos. Sin embargo, el hecho mismo de proyectarse lo tridimensional sobre dos dimensiones, con la consi-



Objetivación de una forma conocida.
Raul Lozza, Pintura 316 (1953).



Giotto, San Juan y los pastores.
Edgar Pillet, pintura.



guiente imposición de un punto de mira espacial fijo, pone de manifiesto, desde ya, el problema latente del **fondo**. El hombre de algunos pueblos primitivos, y luego el egipcio con más propiedad, sintieron también la necesidad de expresarse de acuerdo a un conocimiento del mundo más amplio que el simplemente visual; pero, para eso, les faltó el dominio expansivo del espacio debido a la falta de los recursos de las ciencias físicas y naturales. El advenimiento de una nueva clase, floreciente y pujante, orientó en el renacimiento a la conquista de espacios aparentes mediante un retorno al naturalismo idealista. Estos retornos a las formas clásicas del naturalismo se repiten en la historia cada vez que las clases dominantes reciben un soplo de vida, pero sus aportes positivos al progreso de la plástica son cada vez menores, pues la iniciativa inventiva ha pasado a ser patrimonio de los sectores más disconformes. Nuestra concepción dialéctica del arte, cuyos fundamentos sociales transforman la estética tradicional y especulativa, resolviendo una serie de problemas contradictorios y llevando a feliz término la búsqueda de una esencia funcional y humana del arte, se atiene a estos procesos espaciales de las formas artísticas considerándolas como vivas manifestaciones de la cultura. No aceptamos la opinión

Escribe
raúl lozza

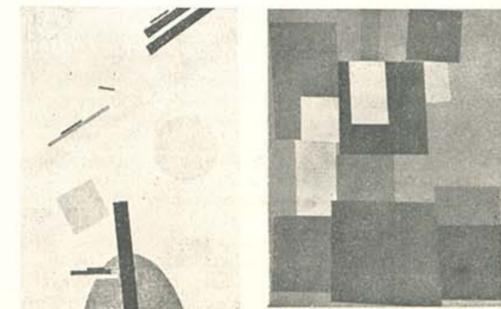
que considera mecánicamente como determinante de los estilos artísticos solamente los desarrollos de las formas de producción, sino que en ello intervienen también los complejos y contradictorios factores sociales de relación entre producción y consumo. De esta manera, no nos planteamos el fenómeno aislado, de la adaptación técnica del material al medio, sino la adaptación del material al hombre, a su trascendencia social. Esa adaptación, como factor revolucionario por un lado, y nuestro dominio técnico de la naturaleza por otro, influyen particularmente, en las formas del arte, y en las manifestaciones de la cultura en general.

Nos han acostumbrado a considerar al renacimiento del siglo XV como la más elevada manifestación del arte; y algunos sostienen que se trata de un período histórico en que se han dado obras inalcanzables ya por el poder creador del hombre. ¿Es exacto el juicio que afirma la existencia, en el renacimiento, de ciertas condiciones sociales propicias para condicionar un arte de valores estables, que constituya un ejemplo para el porvenir? En todas las épocas el pintor pudo ser un creador, pero esta facultad sólo fué ejercida cuando las condiciones sociales en general propiciaron el planteo de fundamentales problemas espaciales en su arte. Si bien en los siglos XIV y XV se dan estas condiciones progresistas, y la pintura entra en el dominio de los espacios aparentes tras los atisbos de **Uccello** por la ventana del mundo, y tras los sólidos ritmos espaciales en las estructuras del **Giotto**, la noción de espacio en la pintura, de **forma** y de **fondo**, no se detiene en ese verismo naturalista del quinientos, sino que adquiere caracteres sobrenaturales en el barroco, y su última expresión dinámica figurativa en el romanticismo, constituyendo en todas estas etapas la única manifestación del progreso social, el más positivo reflejo del grado de su desarrollo.

Cuando **Cézanne** retoma el muro como realidad inicial, el **fondo** deja de ser una escenografía encontrada en los límites de las apariencias naturalistas. Al reencontrar el plano, intenta plasmar en él ese geométrico volumen de las cosas tridimensionales, que sólo pudo lograr en la medida en que el concepto clásico de la percepción visual fué disgregado, dando paso al nacimiento de lo que llamaremos **fondo abstracto**. Toda la importancia de **Cézanne** como precursor se basa directamente en esa nueva concepción visual, en esa sabia concesión otorgada a la realidad exterior (plano del muro y espacios físicos). El problema de este pintor, como el de los cubistas, no consistía ya en afirmar una **forma** representativa de las cosas que nos rodean con la perennidad de objeto ideal, sino en relacionar estos objetos mediante un nuevo orden espacial plástico, condicionando **forma** y **fondo** a una latente realidad bidimensional impuesta por el muro o la tela. Es así como las **formas** visuales del mundo que nos rodea pudieron desintegrarse en **formas afirmativas** de un conocimiento menos estrecho del universo, transformando y ampliando fundamentalmente el campo de las posibilidades espaciales.

Es un juicio erróneo, producto del pensamiento idealista el que deduce que el arte surge en estilos aislados, sin un encadenamiento progresivo. Por el contrario, las artes gozan igualmente de un desarrollo constante hacia una meta, y este proceso experimentado en la experiencia creadora del hombre deja el saldo de una constante mayor unidad de las **formas** y los espacios hacia el objetivo concreto como finalidad o etapa superior. Los ritmos unificadores en el arte del **Giotto**, el dominio de las estructuras espaciales del renacimiento, el ajuste del plano en **Cézanne** y en los cubistas, y el propósito expansivo en la apariencia dinámica de los pintores futuristas, es el reflejo más cabal de ciertas condiciones sociales derivadas de sus propias contradicciones y sus progresos. La universalidad del arte, conquistada en el campo de la visualidad, es un reflejo de conquistas similares en los órdenes de la vida social. En este sentido, lejos de exaltar el localismo propio de los pueblos primitivos, la doctrina del **perceptismo** sostiene que el fenómeno de la universalización del arte es similar al experimentado por la religión, denominado por el materialismo dialéctico como de "proceso normal".

Las mismas influencias del medio que orientaron la pintura hacia sus **formas objetivas** no-representativas, son las que encausaron el arte por las etapas inevitables de las experiencias abstractas. Ya las **formas** geométricas y expresivas de **Kandinsky** se relacionan sobre un **fondo** abstracto, introduciendo la pintura en la órbita en que ha nacido y se ha desarrollado el arte musical. Es significativo el hecho de que las primeras manifestaciones de la pintura abstracta se hayan basado en **formas** plásticas sobre un **fondo** uniforme, o neutro, pero propicio a la penetración espacial de los planos coloreados (un **fondo** abstracto, y no concreto). La relación de los sonidos musicales se producen sobre un **fondo** similar. Ejemplos de esta pintura son algunas obras de **Kandinsky**, las composiciones suprematistas de **Malevitch**, de 1914, "planos verticales" de **Kupka**, la "composición" de 1915 de **Arp**, numerosas pinturas de **Mondrian** y de **Moholy-Nagy** de 1915 y 1922 y la casi totalidad de las obras de **Magnelli**. Ha existido una marcada diferencia en cuanto al grado de abstracción en que se han desarrollado la música y la pintura, y sin embargo ambas han obedecido a las mismas influencias sociales. La primera, por ejemplo, por ser un arte de tiempo, jamás se ha basado en **formas figurativas naturales**, o copia de sonidos de la percepción cotidiana, cualidad que ha permitido poner más de manifiesto y más al alcance del oyente el factor creativo e inventivo. Aunque sus **formas** se han



Malevich, composición suprematista.



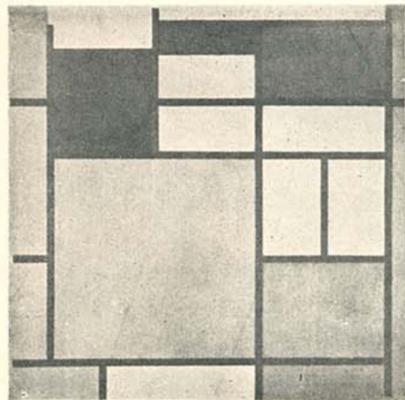
Peolo Uello, Profanación de la ostia.

Moholy-Nagy (1930)

Cézanne, Bañistas.



Hans Arp, composición (1915).



Mondrian, pintura neoplasticista.

proyectado sobre un fondo, no existió mayor contradicción en eso. El contenido expresivo pasional, sentimental, de toda la música no la relega de su plano abstracto en cuanto a percepción de formas naturalistas.

Es Mondrian y sus continuadores los que se esfuerzan en superar los obstáculos que dividen inevitablemente la pintura en formas y fondo. No obstante, ni la tela fraccionada y equilibrada por lo color y lo no-color en Mondrian, ni las formas yuxtapuestas en la totalidad del plano, de los más recientes neoplasticistas, logran el fin perseguido. Actualmente algunos creen resolver el problema del fondo fraccionando el plano en zonas cromáticas equilibradas, pero no logran salvar el cerco de la abstracción y de las apariencias representativas de espacios, pues carecen de un método objetivo y concreto de dominio del color.

En el desarrollo de las formas plásticas representativas y expresivas hacia una realidad concreta, hacia los dominios del mundo objetivo en que el hombre actúa, los estetas de todos los tiempos no vieron más que lo ideal y lo absoluto, y crearon así un dogma de belleza pura y abstracta. Las proporciones pre-establecidas y los recursos rítmicos como determinación de las formas abstractas satisficieron las exigencias de los más científicos creadores e investigadores del arte. (Actualmente no pocos pintores no-figurativos se valen de esos viejos métodos convencionales de estructura). Con la crisis de las teorías explicativas clásicas, los psicólogos también penetraron con entusiasmo en los fenómenos de la percepción de las formas artísticas, desde sus respectivos ángulos deductivos o experimentales, creando así un mundo propio de la obra de arte, el mundo ideal de las formas sensibles y emotivas. La "psicología de la forma", que ha tratado especialmente estos problemas de la percepción del mundo que nos rodea, al pretender superar el dualismo de las antiguas teorías del conocimiento, creó otro dualismo, como el de la existencia de formas psicológicas estrictas. Estas formas, de valores universales abstractos, están proyectadas sobre un fondo, pero el propósito de considerar dicho fondo, o el medio, como parte activa en la determinación de las formas emotivas, no tiene el alcance necesario como para condicionar la forma concreta. ¿Sobre qué fondo se proyectan las formas emotivas, según esta psicología? Sobre el fondo incompatible y variable de los sucesos prácticos; de lo que se deduce que la relación entre forma y fondo está entorpecida por ese dualismo de nuevo cuño. (Ver artículo de Haber en este número).

Las doctrinas de los psicólogos idealistas, que nosotros no hemos dejado de analizar poniendo en claro sus errores y sus lagunas, pretenden dar por descontada la existencia de formas estéticas significativas, estructuradas "a priori", al margen de las experiencias plásticas y sus problemas cotidianos. Esas teorías han atraído sensiblemente a muchos pintores no-figurativos y críticos de arte, que se basan en esa cómoda afirmación de la preexistencia de formas con propiedades inherentes, bellas y agradables, frente a las cuales la práctica creadora sólo tiene la misión de acondicionarlas a la percepción visual de acuerdo a un estilo determinado, o encajarlas en una determinada forma representativa o abstracta.

Las formas plásticas del perceptismo surgen única y exclusivamente de una práctica creadora afirmativa de una realidad objetiva. El objeto de y para la sensibilidad está condicionado por un factor real exterior: el muro plano y el espacio físico. El muro arquitectónico, destruido por un proceso subtractivo, recobra así no solo su independencia como tal, sino que impone sus leyes al objeto estético. Esto ha sido posible, no por el camino tradicional de retrotraer la realidad objetiva del plano hacia las apariencias del "mundo plástico", sino mediante una orientación de las formas plásticas hacia nuestro mundo de las realidades objetivas; esto es, crear en el espacio y el tiempo físico experimentable cotidianamente por el propio espectador.

Un hecho fundamental cabe señalar como actividad propulsora de las formas artísticas hacia una verdad indiscutible. Si bien los actos del hombre primitivo no son prelógicos, como sostuvieron algunos investigadores, y también en la técnica artística guardaron una estrecha relación entre producción y necesidad, existe evidentemente un factor histórico progresista que debemos señalar muy especialmente, y que ha influenciado el desarrollo posterior de las formas artísticas. Me refiero al proceso acelerativo en el crecimiento de la facultad inventiva del hombre frente a la resistencia y a la imposición ejercida por la naturaleza. Este proceso, cuanto más avanzado más acelerado, es lo que permitirá que el hombre del futuro pase, de esclavo a ser dueño de la naturaleza, y que su actividad, circunscripta sólo a satisfacer necesidades, pase a ser también parte creadora de necesidades nuevas. En la pintura, ese proceso se manifiesta en el hecho comprobado de que los signos, las formas simbólicas, idealistas, místicas y anímicas de todas las etapas del proceso re-presentativo sean históricamente reemplazadas por formas concretas y objetivas. Aquellos que encuentran parentesco entre el arte no-representativo y el arte ornamental abstracto y geométrico de algunas tribus de pueblos primitivos, no tienen en cuenta esos factores activos y progresistas del pensamiento y los actos del hombre.

Tanto desde el punto de vista doctrinario como práctico, el perceptismo ha afrontado la tarea de dilucidar todos los resortes que condicionan la relación entre la dialéctica de los procesos técnicos y contenidos del arte, y el desarrollo histórico de los hechos sociales. Esto es lo que no lograron determinar con claridad los investigadores que se han abocado a esa tarea, ya sea por emplear un método idealista o por pretender imponer una ley apriorística basada en la consideración, como única objetividad de la pintura o como medio indiscutible, el hecho representativo y anecdótico, el reflejo formal de las cosas del mundo exterior. Sin embargo, poniendo en tela de juicio todo concepto que afirma como realidad artística social cierta práctica representativa o expresiva, podremos comprobar fácilmente que, en sus formas generales, el retorno a las formas temáticas y naturalistas se produce cuando la burguesía se afirma en el poder y trata de imponer su precaria facultad de organización y estructura. Cuando la decadencia de las clases dominantes permite tomar la iniciativa a otras fuerzas progresistas, o cuando las primeras carecen del poder unificador de todos los fenómenos de la actividad social, entonces las manifestaciones artísticas, atraídas y condicionadas por ese medio de vanguardia, adquieren su verdadero carácter inventivo y creador. Tengamos en cuenta que en el siglo XV la que impuso ese arte, entonces avanzado, ha sido una clase aún progresista; pero la burguesía se muestra cada vez más impotente para crear, y el afianzamiento de sus instituciones trae aparejada en el arte una pálida afirmación de las escuelas imitativas, del academismo clásico y del retorno al pasado.

Tales son para nosotros los factores que condicionan las formas artísticas. Ellos han permitido, mediante nuestro concepto del "cuanto" plástico, superar las contradicciones entre formas y fondo, acentuadas aún más en el arte abstracto. Por otra parte no puede lograrse una relación funcional entre las formas creadas, propias del arte, y un fondo natural y variable como podría postular la práctica de planos coloreados suspendidos en el espacio tridimensional. La diferencia entre fondo en la pintura y fondo en la percepción de las cosas que nos rodean ha de ser la misma que la existente entre objeto estético concreto y objeto práctico y cotidiano: en los dos casos el mismo grado de realidad objetiva.

El perceptismo ha relacionado sensiblemente efecto visual y forma compleja. El acto de percibir visualmente ha dejado así de ser estático, y, sin el recurso de una apariencia dinámica, pone en juego toda nuestra facultad cognoscitiva. Esto confirma y afirma un estado superior de la conciencia humana.

Nuestra doctrina no es la afirmación de un materialismo mecánico o abstracto. Se trata, en primer lugar, del encuentro con el hombre social. La función de la pintura perceptista es, entonces, la de contribuir a ubicar al hombre en el mundo objetivo y real, y no arrancarlo de él. Mediante nuestra orientación del proceso creador hacia el espacio y el tiempo en que el hombre actúa cotidianamente, de acuerdo al medio, la pintura cumple esa importante misión social.



Pintura primitiva, cueva de "La Vieja".

Yves Tanguy, pintura surrealista.



comentarios

Numerosas obras expuestas bajo la dirección de Juan Zocchi en el Museo de Bellas Artes con el rótulo de "Exposición de la pintura y la escultura argentinas de este siglo", han sido seleccionadas y enviadas por el gobierno argentino para ser presentadas en Chile. A través de esta expresión del intercambio cultural, el pueblo chileno pudo apreciar nuestro arte en la casi totalidad de sus tendencias, especialmente del arte abstracto que, dada su importancia, comienza ya a ser incluido en las diversas exposiciones privadas y oficiales. La exposición, realizada por invitación y en homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los Artistas Argentinos con motivo de las fiestas patrias del 25 de Mayo, estuvo a cargo del escultor argentino Pablo Curatella Manes. Este acto, "de hermandad espiritual e intercambio cultural", como reza el catálogo, fué acompañado por numerosas conferencias y conciertos musicales.

Revisando revistas viejas encontramos aquél famoso artículo de Moritz Geiger que tanto interés produjera; Acción superficial y acción profunda del arte. Leemos lo siguiente:

"¿Cuánta amplitud parece haber en quienes dicen: no se debe tomar como verdadero o único criterio la manera de sentir de un pequeño círculo, sino que debemos reconocer su derecho al sentimiento artístico de todos los hombres! Mas con esta argumentación quedaría defendido todo extravío artístico, puesto que nadie querría conceder que su manera de sentir el arte no es legítima, justa, verdadera."
"Pero las contraposiciones, que chocan aquí entre sí, aparecen falsamente expuestas cuando son presentadas como si la idea aquí defendida se fundara en la manera de sentir de un círculo cerrado y orgulloso y dedujese las leyes de la estética de un círculo que se proclamase a sí mismo único poseedor del verdadero secreto a la par que su orgullo rechazara la idea contraria. El sentimiento subjetivo de un hombre o de un círculo de hombres no puede trocarse en unidad de medida para el sentimiento de los demás hombres. La cuestión es ésta: ¿Qué es lo esencial del sentimiento artístico y qué no lo es? Tanto peor si un número sólo, relativamente pequeño, de hombres, puede realizar la esencia del sentimiento artístico en una vivencia actual. ¿Es que, por esta razón, hemos de torcer, achatar, aguar esta esencia para que la emoción artística alcance el mayor número posible? La estética no es la psicología. Para la psicología, todo lo que existe en el psique está igualmente justificado. Para ella, el efecto profundo no es más valioso que el superficial. Pero la estética tiene el deber de separar los carneros de las ovejas, y no cumple cuando juzga como un juez demasiado blando, que cuenta todos carneros como ovejas."

De estas afirmaciones se desprende que Geiger presupone que la esencia del sentimiento artístico puede ser llevada a cabo únicamente por un número relativamente pequeño de hombres. ¿En qué consiste entonces esa esencia que no alcanza a toda la humanidad? Geiger lo dice: "El efecto profundo artístico es el correlato subjetivo de los valores de la obra de arte". Y los valores son los valores espirituales, los valores de la persona. Ahora comprendemos; Geiger trabaja con un pie en Husserl y otro en Max Scheler. Según Scheler hay valores que están vedados para ciertos individuos. Hay personas que están tocadas por la gracia de ver valores que resultan invisibles para otras, que naturalmente deben someterse a los primeros porque ven en ellos el valor de ver valores que los últimos no ven. Entonces, no hay vuelta que darle. Si usted es ciego para esos valores, por más que se educe nunca llegará a verlos. Lo único que puede hacer es aceptar lo que dicen los demás. El arte que usted siente o vive no es el verdadero. Sólo tiene una acción superficial. Claro que usted no va a querer someterse y no va a creer a Scheler o a Geiger. Se va a resistir. Entonces los privilegiados querrán imponer por la fuerza. Pero usted y yo, que somos la mayoría nos defendemos y les ganamos. Y eso es lo que hizo la humanidad con los nazis.

Nunca nos podrán presentar una obra de arte cuyos valores sean inaccesibles a ciertas personas. Pero esto sí, nos presentarán una obra que no tiene valores o que los tiene escondidos por procedimientos estratégicos y pretenderán entonces que no los vemos. Si, puede ser que un hombre no sienta el arte de otro hombre. Pero esto ocurrirá únicamente porque son de ambientes sociales distintos. Introducido al que no comprende en la malla social que destila la obra de arte y verá como su sensibilidad se ilumina y capta.

Geiger no es más que el representante de una clase que pretendió ser superior y que forjó una teoría que pretendía explicar esa superioridad.

Hemos recibido el N° 2 de la serie 4 (Marzo de 1953) de la revista francesa de arte abstracto "Art d'aujourd'hui", dedicado esta vez al arte nuevo en Inglaterra, con una reproducción en colores de su pintor de más renombre, Ben Nicholson. A través del material gráfico presentado se evidencia aún la inferioridad desde el punto de vista concreto del arte no-representativo en Inglaterra, si la comparamos con el de otros países, especialmente Francia e Italia.

El "Institute of Contemporary Arts" con sede en Londres organizó el año pasado un concurso internacional de escultura, dando como tema para las realizaciones el siguiente título: "El prisionero político desconocido". La competencia estaba abierta para todos los estilos o escuelas y se nombró un jurado internacional que satisfizo a todos los concursantes.

La importancia del concurso tomó tal incremento que los organizadores se vieron en la imposibilidad material y económica de concentrar todas las obras en Londres para ser objeto del juicio del jurado.

Se aplicó entonces un artículo del reglamento que establecía la posibilidad de seleccionar las obras de cada país por un jurado nacional. El proyecto encontró resistencias. Abandonarlo significaba renunciar al concurso. El comité de organización prefirió continuar con su idea.

Lo previsto sucedió. En el jurado establecido para Francia figuraron escultores, que como tales practican una tendencia y mantienen sus correspondientes celos y rivalidades artísticas.

De 300 obras presentadas por escultores franceses sólo 8 merecieron el visto bueno del jurado nacional. Algunos artistas presentaron su protesta. Entre otras cosas dijeron que "es muy verosímil que si los escultores que tomaron parte en el concurso hubieran tenido que juzgar las obras de los escultores miembros del jurado, estos habrían sido netamente eliminados".

La respuesta del Presidente del Comité de Organización afirmaba que "este concurso concebido como una emulación y sostén de la escultura con temporánea sobre bases internacionales, con exclusión de toda opinión nacional o política, no ha sido previsto ciertamente, para solucionar cualquier malestar o discordia de la región." Termina diciendo: "Yo comparto vuestro punto de vista, pero no tenía otra solución posible para hacer realizable este concurso".

La cuestión está clara. El Comité de organización prefirió salvar el concurso mediante un procedimiento que traía aparejada la injusticia y la subestimación de valores. El concurso no se salvó sino que moralmente está perdido. El objetivo era premiar al mejor. Pero nos está permitido hacer la conjetura que el mejor se encuentra entre los escultores rechazados por razones que nada tienen que ver con la calidad. Ante esta sola duda, se desmorona todas las garantías y esfuerzos que se han hecho para dotar de seriedad al concurso. Así se falsean los valores y se edifican culturas artificiales.

"Toda actitud es falsa y pequeña; toda acción es bella y verdadera" (Diderot).



Daumier (una sátira contra los copistas).

En un artículo plagado de concepciones místicas, publicado hace un tiempo en cierto matutino, Marc Chagall combate "lo formal" y "lo científico" del arte actual y se complace en divagar alrededor de una probable pintura expresivamente humana, de un "arte del corazón". También él, encerrado en una concepción plástica y filosófica individualista y subjetivista, se da el lujo de combatir el arte no-representativo, afirmando que "el alma se transformó en una concepción literaria" y recurriendo al argumento en pro de una pintura popular y para los masos. Sin embargo, a pesar de ese esfuerzo de Marc Chagall por "estar a tono", los mismos neo-realistas representativos se han mofado en varias oportunidades de su "anormalidad psíquica" que le indujera a pintar "una vaca junto a un violín".

Lo más notorio es que posteriormente Chagall, que expresara que "terminó el tiempo del arte a puertas cerradas", haya encontrado su "mundo ideal" perdido, de remota espiritualidad, de misticismo bíblico, de profética esperanza, en la antigua Tierra Santa. . . .

Organizada por Ricardo R. Caillet-Bois y Osvaldo Svanascini se realizó en los primeros días de Abril el "Primer salón Peuser de pintura argentina joven". La presencia de la casi totalidad de las tendencias de nuestra pintura moderna ha permitido al espectador apreciar la importancia que está adquiriendo el movimiento del arte abstracto en el país. La práctica "no-figurativa" gana cada día nuevos cultores, enrolados en una u otra tendencia de la misma, lo cual deja un saldo positivo en cuanto a la difusión de esta nueva experiencia artística. Pero no podemos dar igual importancia a la cualidad y originalidad de la casi totalidad de la obra de los expositores, pues ella se caracteriza por una ausencia de nuevos aportes.

Si bien en la pintura figurativa actual, de este como de otros países, abundan los tardíos impresionistas y los picasistas de toda índole, también descubrimos en la pintura abstracta a los numerosos pero pequeños imitadores de Malevich, Vantongerloo, Verdenberg, Gildewart, Vasarely y otros, hecho comprobado igualmente en las etapas anteriores de la obra de muchos de nuestros pintores presentes en dicho salón. Señalamos esto porque es imprescindible que la práctica del arte no-figurativo supere el estancamiento actual de la pintura tradicional, y deje de ser en nuestro país un medio de difusión de las nuevas formas y pase a ser un acto fundamentalmente creador.

Es digno de señalar como ejemplo la precisión y la firmeza con que han fundamentado y explicado sus experiencias y sus propósitos pintores de la importancia de Paul Klee, Moholy-Nagy, Van Doesburg, Mondrian, Kandinsky y otros. En la obra de todos ellos, la claridad del objetivo perseguido constituye la unidad de estilo y hasta el lazo que los relaciona entre sí dentro de nuestra época, a pesar de la diversidad de sus tendencias plásticas.

Es verdad que en muchos casos la elaboración teórica puede no estar al alcance del pintor; pero el saldo positivo de su experiencia estética suscitará a la crítica a poner de manifiesto ese nuevo aporte, si es que verdaderamente existe.

En la última entrega de la revista "Ver y Estimar", la dirección de la misma fija en un artículo editorial su posición frente al arte "abstracto" o "no-figurativo". Prometen orientar la investigación sobre la base de "una línea crítica más definida", sosteniendo: "Allí donde encontremos una expresión vinculada a fenómenos vitales profundos, que apunte hacia una superación universal en el espíritu, nos detendremos para valorarla".

Hemos recibido sucesivamente las entregas de la revista "Número", publicada en Firenze bajo la dirección de Fiamma Vigo y Alberto Sartoris. Esta publicación de arte y arquitectura modernas ha ido mejorando y definiéndose a través de cada número, afirmando una posición particular en la defensa de las nuevas expresiones artísticas. Su contenido, y especialmente el material gráfico, se caracteriza por una inclinación hacia tendencias plásticas, marcadamente individualistas y subjetivistas del arte abstracto, expresando su simpatía por los jóvenes de la nueva generación de pintores no-representativos que, como se puede apreciar, carecen de una determinada orientación doctrinaria colectiva. Así, cada nueva generación, superando las generaciones pasadas actoras de dos guerras (la primera "racionalista" y la segunda "irracionalista"), se encuentra "huérfana en un mundo árido" —como reza una de sus editoriales—, sin creer más en sus mitos decrepitos ni en su "intelecto lejano del corazón" ni en su visión optimista ni en su "evidente verdad". El último "Número", dedicado a Benedetto Croce, trae también numerosas y valiosas colaboraciones sobre arquitectura moderna.

Para fines del corriente año y Enero de 1954 se proyecta realizar en San Pablo, Brasil, la segunda Bial de arte. En esta oportunidad nuestro país se verá representado por un grupo considerable de pintores, escultores y arquitectos.

el proceso pictórico del "perceptismo"

(Vanguardia del arte concreto)

El hacer concreto presenta el desarrollo de la verdadera creación. El hecho, a diferencia del arte tradicionalista, se va generando simultáneamente en todas sus partes de manera que sus relaciones van creando las leyes que independizan el objeto de su creador a medida que avanza la producción. La obra nace de la mente y de las manos del hombre, pero mientras madura y evoluciona se va liberando y haciendo su propia realidad, de modo que la mente y las manos dejen de guiar para seguir el dictado del objeto. La pintura toma vida propia, regida por sus leyes internas.

Esto ha sido posible mediante el hallazgo de **Raúl Lozza** sobre una composición de proceso simultáneo.

Según declara, su proceso "lleva al fin mismo a partir de la primera recta y del primer cálculo mediante todo un proceso dialéctico".

Dice: "En ese proceso de exaltación creadora llevo a concretar, de dos abstracciones (como son para la estética una forma y un color considerados aisladamente), un elemento concreto para las relaciones plásticas como lo es la **forma-color**."

El todo deja de constituirse mediante la suma de partes. Es el mismo todo, presente desde el principio, en estado amorfo, que se define y toma cuerpo, marcando las líneas y colores, hasta realizarse y entrar en el universo como una cosa nueva y desconocida. La nebulosa deviene mundo.

El pintor comienza señalando en el plano tantas partes (**forma-color**) como ha de tener la pintura y en cada una de ellas coloca lo que podríamos llamar "un esbozo de color". En tanto se cierran y se ajustan las formas, se constituye la intensidad del color, y el espacio se define en función de las formas.

Los primeros pasos dan cierta libertad al autor, pero las últimas líneas y el tono definitivo están señalados por el peso fatal del desarrollo.

La simultaneidad y la correlación de los elementos se hace tan íntima que a una forma determinada sólo puede corresponderle determinada intensidad de color y viceversa. Por eso **Lozza** llama **forma-color** a esa unidad que no se puede separar sin romper la armonía de la estructura.

La medida del color y de la forma son traspuestas a una cifra común que permite equipararlos (y entiéndase que, cuando hablamos de medida de color, nos referimos a su cualidad perceptiva y no a su vibración física, que en ciertos casos coinciden y en otros se contradicen).

Así como la obra concreta **perceptista** surge como objeto particular de un proceso evolutivo, también constituye como arte general la síntesis dialéctica, superadora de los momentos plásticos que la historia de la pintura registra como etapas. El desarrollo de la pintura que representa objetos concretos origina la pintura que representa objetos abstractos. El paso que elimina la representación hace que lo abstracto devenga concreto.

El movimiento dialéctico es el siguiente:

Tesis: representación de objetos concretos.

Antítesis: representación de objetos abstractos.

Síntesis: concreción de lo abstracto. **Perceptismo**.

Si bien los pintores abstractos habrían escapado a la representación de objetos concretos, heredaron de la vieja pintura un sistema de estructuración destinado precisamente a ese fin, de manera que su empleo recreaba automáticamente la ilusión de volumen, destacando formas sobre un fondo. El problema era, entonces, eliminar el fondo que el mismo pintor había creado.

Mondrián intentó sin éxito una solución equilibrando el fondo con valor de formas y colores.

El nuevo sistema de estructuración de **Lozza** permite a la pintura concreta suprimir el fondo representado, de modo que las formas quedan en el espacio, sobre un fondo real, el muro.

Antes, los cuadros eran objetos dentro del cual se representaban objetos, o anécdotas. El objeto representado estaba colocado sobre un fondo representado, y el objeto real, la tela, sobre un fondo real, el muro. Borrado el fondo representado se pretende eliminar el fondo real. Esta es la confusión.

El pintor debe obrar en un plano, pero eso no quiere decir que debe suprimir todos los demás. Concretar un objeto plano no es suprimir la realidad volumétrica, sino ubicarlo en esa realidad. Hemos dicho que la pintura era la visión de una visión, la percepción de una percepción. Ahora es simplemente una percepción, una percepción de un objeto real, de dos dimensiones sobre un fondo real, el muro.

Pretender quitar el fondo real sería volver a representarlo, puesto que eso lleva nuevamente a una estructuración destinada a resolver el supuesto problema. Precisamente, como ese procedimiento no puede solucionarlo, puesto que no existe, vuelve a crearlo, reconstruye lo que ya se ha superado. La pintura camina hacia atrás.

Así, la obra creada es un suceso sobre el muro; de lo contrario constituiría una anécdota sobre un fondo.

El muro debe ser nada más que el muro. Para lograr que permanezca ajeno a la estructura, que se atenga a su realidad de fondo, **Lozza** obtiene colores que se oponen al color del muro para no romper su neutralidad. Si el proceso pictórico lo lleva a modificar la intensidad de un color tomado como base, de tal modo que pueda ser absorbido por el muro y desequilibrar la armonía, le devuelve esa pérdida mediante un aumento de intensidad, especificado exactamente en el proceso de la composición.

(A. Haber, párrafos del libro "Raúl Lozza y el perceptismo")

A. Haber y R. Lozza, foto Chavre (1948)



libros y revistas recibidas

art d'aujourd'hui	nº 2, serie 4, dirigida por andré bloc (parís)
número	dirigida por fiomma vigo y Alberto Sartoris (Firenze)
pevsner-gobo	con texto de herbert read , editado por el museo de arte moderno de nueva york.
form	de max bill , edición en inglés, ilustrada
graham shuterland	libro de gran formato, profusamente ilustrado, con texto de robert meiville , the ambassador editions (londres)
discurso del gran poder	poemas, de braulio arenas , edición de gran formato, de le grabuge (chile).
la gran vida	poemas, de braulio arenas , edición le grabuge (chile)
XXe. siècle	nueva serie, nº 2 especial, dedicada a los nuevas concepciones del espacio en el arte . Trae reproducciones y colaboraciones de los más renombrados pintores y críticos.
liepziger messe	publicación ilustrada y en castellano de la feria de la república democrática alemana (liepzig)
estética	de friedrich kainz , editado por el fondo de cultura económica
cuadernos de arte dramático	nos. 4-5, conteniendo "análisis escenográfico" de gastón breyer (buenos aires)
les cahiers du sud	revista francesa, nº 316, dirigida por jean ballard (marsella)
sul	"revista de arte moderno" nº 18 dirigida por a. n. pires (florianópolis-brasil)
questions actuelles du socialisme	publicación nº 15, editada por la agencia yugoeslava de información , especialmente para difamar a la u.r.s.s. (parís)
artistes danois en france	edición de 30 páginas con litografías de tres pintores presentados por galería denise rené , con prólogo de gindtael (parís)
diógenes	revista de filosofía y literatura, dirige roger caillols (parís)
universidad de antioquia	publicación de la universidad de antioquia (medellin-colombia)
noticias de arte	revista de arte moderno (la habana-cuba)
la simiente	revista "de arte y filosofía", dirigida por r. o. ormart (b. aires)

han aparecido

ver y estimar	revista de crítica artística, nº 31
poesía buenos aires	publicación de poesía y literatura moderna, nos. 11-12
nueva visión	revista de arte no-figurativo, nos. 2-3
cuadernos de arte dramático	publicación del centro de estudios de arte dramático , nº 6
cinetrama	revista de teatro y cine nº 1
madi	órgano del grupo madista, de arte y literatura, nº 6
los ciento y una	nueva revista de arte y literatura, nº 1

la crítica desfavorable

Entre las numerosas críticas que se han hecho sobre exposiciones de pintura perceptista, o sobre publicaciones que se refieren a ella, reproducimos ahora aquellas que han sido desfavorables.

Todas coinciden en afirmar que el perceptismo no es un arte o que no tiene fundamentos. Véase:

"El Mundo" 19 de noviembre de 1949: "Raúl Lozza... (acá va un chiste que quiere ser ingenioso)... exhibe bajo el título de arte perceptista una serie de trozos de madera terciada y coloreada... clavados en el muro, en dispersión como cosa rara y curiosa." Firma el **Vizconde de Lazcano Tegui**.

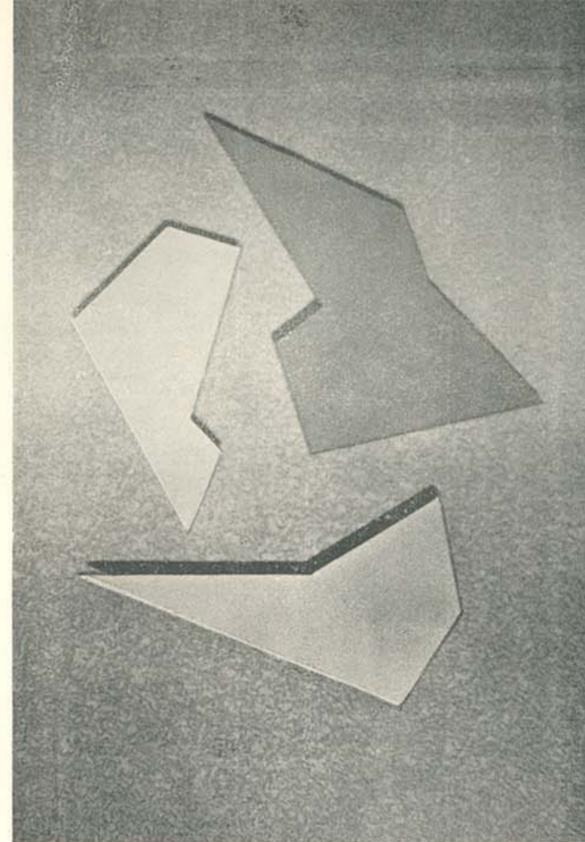
Cierto matutino del 26 de diciembre de 1948, luego de acusarnos de ignorantes y de responder a cosas que no hemos dicho afirma: "Aislados de la crítica que no reconoce sus méritos, de los públicos que sin necesidad de posturas estéticas niegan el contenido de tales engendros, viven su "propio realidad" por ellos inventada, en la que se creen los renovadores del arte y su vanguardia."

"Muchachos" (fogosa revista de adolescentes) diciembre de 1949: "Prácticamente esta exhibición y su teoría puede conducirnos a tres reacciones: la hilaridad, la indignación o la confusión, optamos por la más sana y nos reímos."

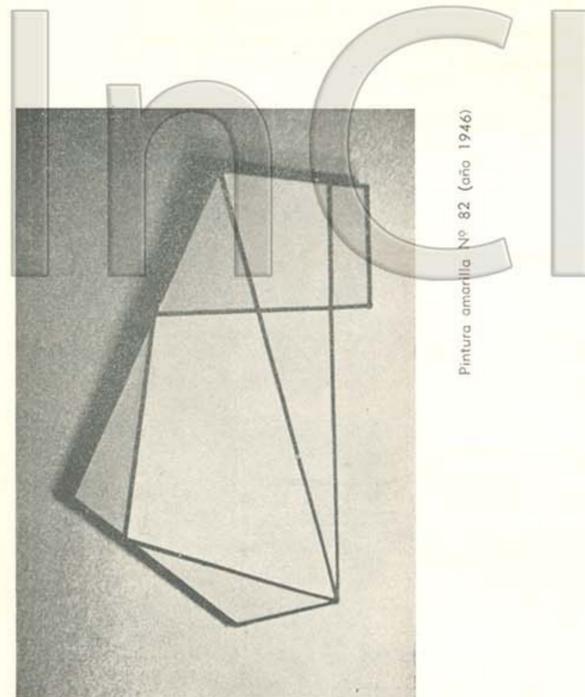
"Mundo Argentino" 25 de noviembre de 1949: "Se exhibe un diagrama... donde se pretende demostrar cómo se engendra la estética que el autor propugna en sus antiestéticas composiciones." Firma **R. R.**

Todos coinciden en afirmar que el perceptismo ni es un arte ni es pintura. Posiblemente estos críticos han mirado con la intención de ver lo que ellos entienden por pintura, pero no han querido enterarse que en el perceptismo se han creado nuevas relaciones de color y forma y que nunca podrán encontrar aquello que han ido a ver. Lo que les ha faltado no es la sabiduría sino la sensibilidad. No han podido sentir ni han querido trabajar para poder sentir nuevas maneras plásticas. No los culpamos. Ya los sentirán. Como se sintieron a la larga las nuevas formas plásticas de **Cézanne** y de **Van Gogh**.

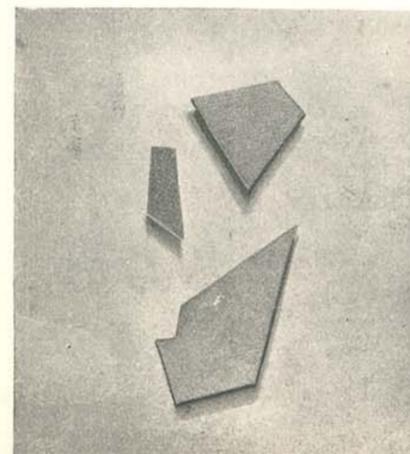
Aclaremos también un mal entendido. Dice el **Vizconde de Lazcano Tegui**: "el arte perceptista será la pintura más fácil del mundo. Cualquiera podrá pintar." Lo subrayado es una expresión extraída del libro de **Abraham Haber** "Raúl Lozza y el perceptismo". Lo que se quiso decir fué simplemente que el **perceptismo** es una pintura sin misterios, sin nada inexplicable y que por lo tanto los perceptistas no son seres privilegiados con "supersensibilidad". Pintará cualquiera, pero cualquiera que sea pintor. Y eso no es tan fácil.



R. Lozza, pintura 111 (año 1948)



Pintura amarilla Nº 82 (año 1946)



Un momento de la estructura dinámica Nº 296 (año 1951).

Raúl Lozza pintor

Abraham Haber

RAUL LOZZA nació en Alberti, provincia de Buenos Aires. Desde chico respiró pintura. Su padre era pintor, y también sus hermanos. La primera exposición de los tres hermanos se realizó en su pueblo natal, cuando **RAUL**, el mayor, tenía diez y siete años. Luego de una gira por las ciudades vecinas se lanzaron a conquistar Buenos Aires, con el propósito de visitar posteriormente Europa y sus museos, con el apoyo de instituciones y pueblo que los vio nacer.

El estudio, la bohemia, las luchas sociales, las persecuciones y hasta el hambre jalonan etapas de sus primeros años en la capital. Luego **RAUL** se dedica de lleno al dibujo político durante algunos años, hasta que nuevamente se siente atraído por la inquietud estética. Participa entonces en la fundación de varias revistas y periódicos de arte. Sus trabajos de esa época son de líneas sintéticas con marcada aproximación al surrealismo. Apenas tomó contacto con la pintura de vanguardia se plegó a los pocos que practicaban en el país el arte abstracto, siendo integrante del grupo fundador de la asociación "Arte concreto-inventivo". Luego continuó sus propios investigaciones sobre la forma y el color, encontrando la solución objetiva que constituye la base de la pintura perceptista.

LOZZA trabaja laboriosamente sus pinturas. Su producción, netamente inventiva, se desarrolla previamente como boceto, donde se plasman las formas y colores que han de constituir la futura pintura. El traslado de los planos al muro correspondiente es luego una cuestión de procedimiento. Últimamente ha estado dedicado a esta faceta de la pintura, tratando de darle a sus colores la uniformidad y opacidad necesarias a la objetividad del **PERCEPTISMO**. Como sus pinturas están hechas para la pared, una determinada pared, para hacerlas conocer al público ha debido enmarcar "trozos de pared" con su correspondiente pintura. Ese es el motivo accidental por que sus pinturas parecen llevar marco rectangular. Lo que lleva marco no es su pintura, sino "el trozo de pared". Cuando termina una pintura se coloca frente a ella como un mero espectador. La obra ya ha pasado como creación por varios tomices. La técnica del **PERCEPTISMO** está basada sobre principios que la condicionan; pero las condiciones para obtener calidad no constituyen la calidad. **LOZZA** mira sus obras y las somete a su juicio de espectador avezado. En la base de todos los cálculos, el ojo continúa siendo, por ahora, el medio más eficaz de verificar la realidad del plano. Muchas veces ha destruido sus obras antes de darlas a conocer; otras, muy pocas, después de haberlas expuesto.

Tiene una posición filosófica determinada. Sus aportes a la pintura están fundamentados en los datos de las ciencias y de la investigación dialéctica. Siempre ha rechazado las explicaciones que se han pretendido dar, de su pintura, apoyadas en consideraciones idealistas o metafísicas. La tarea de **RAUL LOZZA** en la plástica ha sido la de construir una realidad nueva y verdadera, basada en leyes objetivas. Pero no es esto solamente. Esa nueva realidad ha sido insertada en nuestra realidad de todos los días, creando el **ORGANISMO PARED-PINTURA**. Ha encontrado la relación dialéctica entre el arte y el ambiente.

Aunque en estas páginas él ha escrito abundantemente sobre la técnica y el significado del **PERCEPTISMO**, lo hacemos cuatro preguntas con el propósito de hacerle exponer sus ideas en forma rápida y global:

YO. — ¿Qué piensa de sus trabajos anteriores al **PERCEPTISMO**?

LOZZA. — Considero mi obra pasada como una etapa en mi trayectoria como pintor. Pero, aunque esta etapa no fué cumplida totalmente, tampoco fué indispensable como experiencia. Considero igualmente superadas, desde el punto de vista de mi voluntad objetivista, mis pinturas abstractas, y hasta he destruido algunas obras perceptistas que no lograron alcanzar el grado de perfección deseado, como las Nos. 117, 159, 168, 178 y 197 del año 1949, ya conocidas por el público.

YO. — ¿Cuál es su principal aporte a la pintura?

LOZZA. — Mi principal aporte a la pintura es la conquista del planismo total, absoluto, mediante la unidad funcional de **FORMA** y **COLOR**. Esta realidad objetiva ha sido lograda a través de la consideración del **CAMPO ESTRUCTURAL**, eso que **Vd.** mismo ha dado en llamar **CUANTO PLASTICO**.

YO. — ¿Cuál cree usted que es el destino de la pintura?

LOZZA. — No es posible dilucidar con precisión el porvenir de la pintura en sus formas propiamente dicho. Pero en su carácter general sostengo que deberá orientarse y desarrollarse dentro de la nueva doctrina de la realidad plástica sostenida por el **PERCEPTISMO**. En este aspecto, aunque mi obra sea el fruto de mi experiencia estética y se adapte revolucionariamente al medio y al momento actual por ser **UNA PINTURA DE HOY** y **NO DE MAÑANA**, nuestras investigaciones han abierto en la práctica creadora un amplio camino para las relaciones entre lo plástico y lo social para los tiempos venideros. Nuestra doctrina, como lo sostuve en otra ocasión, está impregnada de **RESERVAS TEORICAS PARA EL FUTURO**.

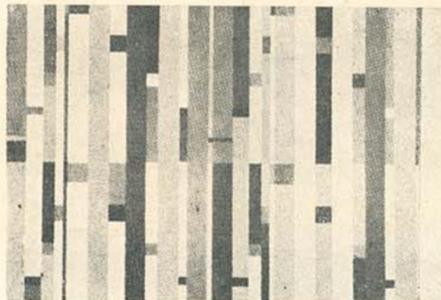
YO. — ¿Qué consideraciones lo llevaron a adoptar la pintura abstracta y luego a crear el **PERCEPTISMO**?

LOZZA. — ¿Qué indujo a **UCELLO** a investigar las nuevas posibilidades espaciales y a **DELACROIX** a afirmar el romanticismo? Ello no obedece a hecho casual ni accidente alguno. La penetración de las aspiraciones realistas y científicas del hombre en los momentos actuales y, especialmente, mi convicción doctrinaria social, me han estimulado en el esfuerzo por revolucionar también los viejos métodos intuitivos de creación artística, para alcanzar, únicamente a través de un método revolucionario, el dominio de lo real en los formas plásticas.

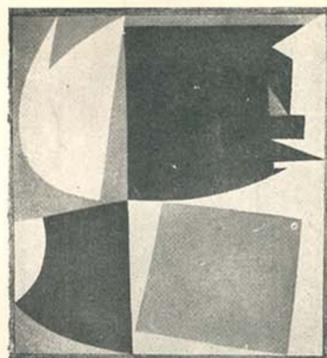
Fotos Sigal



número en homenaje a la paz,
interrumpida la venta en 1953



Lohse, pintura (detalle)



Vaszarely, pintura.

los continuadores y los "seguidores"

(viene de la pág. 1)

PICASSO y otros, en que un solo pintor pretende inaugurar varios caminos o posibilidades.

La esencia de la invención plástica ha sido puesta al descubierto, y ya no hay alternativa posible para la imitación encubierta por ningún tema. El artista que pretenda "SEGUIR" las últimas soluciones de la plástica está desamparado frente al público. No podrá ocultar su "SEGUIDISMO". Solo colocándose ante la plástica como CONTINUADOR y no como "SEGUIDOR" tendrá abierto los caminos de la creación.

El PERCEPTISMO afirma la objetividad de la pintura rechazándola como refugio del hombre angustiado y desorientado, e impulsa las formas como testimonio de su confianza en el poder creador y transformador, operando en la corriente viva de las formas plásticas nutridas por el ente social. Este impulsar las formas hacia una finalidad objetiva permitió al PERCEPTISMO situarse en la vanguardia del arte concreto, tomando y transformando como CONTINUADOR las realizaciones más genuinas del siglo XX. El "SEGUIDISMO" por lo contrario, implica un estancamiento y un retroceso. Las ilustraciones que acompañan este texto pertenecen a los pintores más "SEGUIDOS", directa o indirectamente, en nuestro medio.

Un "SEGUIDISTA" sólo puede fundamentar su obra apoyado en el pensamiento ajeno. Pero todo trabajo creador estuvo siempre enraizado en el pensamiento de su época, que se manifiesta lozano y vigoroso como concreción de forma plástica. En la obra del "SEGUIDISTA" asoma, en cambio, el mecanismo de la forma, que no es más que un espejo de la vaguedad de su doctrina.

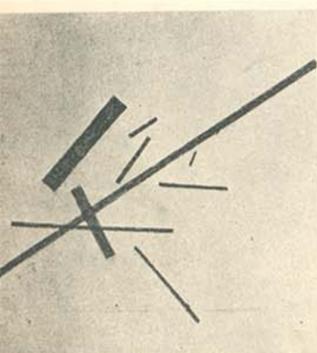
El "SEGUIDOR" circunscripto a variar el tema de las obras originales, es incapaz de plantear problemas plásticos esenciales, no solamente dentro de un estilo, sino también en cada una de sus obras; por lo tanto es incapaz de hallar nuevas soluciones.

El "SEGUIDISMO" proliferó en todas las épocas y en todos los países, y si hoy recalamos su existencia se debe a que ha crecido considerablemente su gravitación como plaga que entorpece el verdadero esfuerzo creador, que desorienta al espectador y coarta el desarrollo vivo de la cultura.

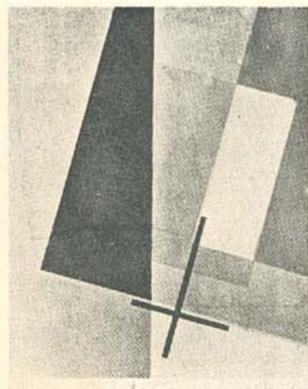
Lothe, Partido de Rugby.



C. Soutine (de la "escuela de París").



Malevich, sensación de la atracción (1914).



Moholy-Nagy, pintura.