

ARTE
Y ABSTRACTO
Y PSICOLOGÍA
DE LA GESTALT
EN LA
ARGENTINA

UNA HISTORIA DE
LA PSICOLOGIZACIÓN
DEL ESTUDIO
DE LA FORMA Y
EL COLOR

(1944-1953)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE PSICOLOGÍA

Doctorado
en Psicología

Doctoranda: Lic. María Cecilia Grassi
Directora: Dra. Ana María Talak



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE PSICOLOGÍA**

Doctorado en Psicología

**Arte abstracto y psicología de la Gestalt en la Argentina.
Una historia de la psicologización del estudio de la forma y el color
(1944-1953)**

Doctoranda: Lic. María Cecilia Grassi
Directora: Dra. Ana María Talak

Dedicada a Fernando, Renata y Eva.

*Dedicada a mis padres
y a mi hermano (quien mientras estudiábamos, me enseñó a jugar a la pelota).*

Índice

Resumen, 1

Agradecimientos, 3

Introducción, 5

1. Planteo del tema, 5
2. Relevancia y justificación del tema, 7
3. Marco teórico y antecedentes, 9
 - 3.1 Tres desarrollos sobre psicología y arte, 10
 - a. Koffka y las cualidades terciarias, 10
 - b. Arnheim: la percepción es un acto creativo, 13
 - c. Vigotsky y el concepto de catarsis en el arte, 22
 - 3.2 Intersecciones entre el arte y la psicología: pasado y presente, 29
 - a. *Kunstwissenschaft*: el pasado común del arte abstracto y la *Gestalttheorie*, 30
 - b. Neurociencia, percepción, abstracción en el siglo XXI: la herencia de la *Gestalttheorie*, 31
 - 3.3. Historia de los cruces entre la *Gestalttheorie* y el arte en la Argentina: un área de vacancia, 36
4. Interrogantes que orientan la investigación, 38
5. Consideraciones metodológicas, 39
 - 5.1 Objetivos, 39
 - 5.2 Hipótesis o tesis a sostener, 40
 - 5.3 Métodos o desarrollos a seguir, 40
 - 5.4 Estructura de la tesis, 45

Capítulo 1 Psicología de la Gestalt en la Bauhaus: traducciones de un discurso latente, 48

1. Introducción, 50
2. La modernidad alemana y la creación de la República de Weimar, 52
 - 2.1 Una imperio sin Kaiser, 52
 - 2.2 Los intelectuales de Alemania y la cultura de Weimar, 58
 - 2.3 La *gestalt* sin unidad. Dos significados y un concepto, 60
3. *Gestaltpsychologie*: entre la fragmentación y la síntesis, 64
 - 3.1 Las ciencias en la República de Weimar, 64
 - 3.2 *Gestaltpsychologie*, 66

4. Bauhaus: creación y desarrollo. Unidad de la arquitectura, la escultura y la pintura, 75
 - 4.1 Antecedentes, 75
 - 4.2 Walter Gropius y la fundación de la Bauhaus de Weimar, 76
 - 4.3 La Bauhaus de Dessau, 84
 - 4.4 Última etapa: la Bauhaus de Berlín, 90
5. La teoría de la Gestalt y el arte, 91
 - 5.1 El encuentro Gestalt-Bauhaus, 91
 - 5.2 La Gestalt en Klee y en Kandinsky: una teoría difícil de nombrar, 93
 - 5.3 Josef Albers y la tendencia al agrupamiento, 98
 - 5.4 Contactos interpersonales y conferencias: paralelas que se tocan, 101
6. Apéndice Capítulo 1, 105

Capítulo 2 La traducción de la traducción: la Gestalttheorie a través de Grete Stern, los Bauhausbücher y Mário Pedrosa, 110

1. Los inicios de la experiencia concreta en Buenos Aires, 111
2. Grete Stern: escuchar a la Bauhaus, 115
3. Stern, la Bauhaus y los jóvenes de la vanguardia del '40, 119
4. *Bauhausbücher*: leer a la Bauhaus, 122
5. Policentrismo epistémico. Figura-fondo: neoplasticismo y Gestalt, 124
6. Reverberaciones en el ámbito local: la batalla contra la ley de la figura-fondo, 128
7. Mário Pedrosa. Forma (Gestalt) y personalidad (inconsciente): el secreto de la emoción estética está en la forma, 131
8. *Da natureza afeitiva da forma na obra de arte*: la propuesta teórica y metodológica de Pedrosa, 137
 - 8.1 En la psicología y en el arte: la buena forma por doquier, 141
 - 8.2 La figura-fondo según Pedrosa, 142
 - 8.3 Los valores formales intrínsecos vs. la memoria, 148
 - 8.4 La obra de arte como campo de estudio, 150
9. Apéndice Capítulo 2, 162

Capítulo 3 El internacionalismo del arte concreto: aportes del marxismo y la Gestalttheorie para una convivencia forzada, 167

1. Forma y revolución en el discurso de los concretos, 170
2. Madí y la psicofisiología del espectador, 185

3. Léon Degand: la emoción artística es un reflejo condicionado, 189
4. Los sesgos de una convivencia forzada: los determinantes biológicos junto a las condiciones sociales en la construcción del universalismo del arte concreto, 192
5. Apéndice Capítulo 3, 196

Capítulo 4 El arte concreto entre la ley y la transgresión: usos plásticos de la Gestalttheorie, 197

1. Aunque no la veamos, la Gestalt siempre está, 199
2. La organización sensorial: leyes y propiedades de la forma en el arte concreto, 201
 - 2.1 Agrupamiento, proximidad y semejanza, 202
 - 2.2 Figura-fondo, 212
 - 2.3 Organización interna de la figura, 215
 - 2.4 Simetría, tendencia al cierre y proceso generativo, 218
 - 2.5 Pregnancia y Contorno ilusorio, 224

Capítulo 5 Perceptismo y psicología. Teorías y polémicas en la propuesta de Raúl Lozza y Abraham Haber, 230

1. Arte psicología: la amalgama Gestalt-Bauhaus y la originalidad perceptista, 233
2. Las psicologías en el Perceptismo, 239
 - 2.1 De la abstracción del objeto representado a la invención de un objeto estético con propiedades reales: el ataque al idealismo y a la representación de la naturaleza en la pintura, 239
 - 2.2 La estructura dinámica, 243
 - 2.3 La comunión de lo visual y lo táctil: la unidad forma-color, 249
 - 2.4 La invención de lo que no existe: el objeto concreto, 253

Conclusiones, 265

Referencias bibliográficas, 272

Resumen

Esta tesis indaga cómo se llevó a cabo la psicologización del estudio de la forma y el color a partir de los experimentos ópticos y la formulación de leyes de la percepción por parte de la teoría de la Gestalt en las artes visuales argentinas en el período que comprende los años 1944-1953. Se entiende como psicologización al complejo proceso en el que saberes psicológicos, implantados en un campo ajeno, aportan nuevas maneras, en este caso, de experimentar, de fundamentar conceptualmente, de crear y de interpretar la experiencia en términos psicológicos en el arte abstracto argentino a comienzos del siglo XX.

Puede decirse que a nivel mundial, las relaciones entre la psicología y el arte han sido un tema indagado en reiteradas ocasiones desde diversos enfoques, y dentro de ellas el vínculo particular entre la Gestalt y el arte. Sin embargo no ha ocurrido lo mismo en la Argentina, en donde específicamente en el campo de la historia de la psicología, el vínculo Gestalt-arte no ha sido tematizado aún. Cuando hablamos de arte abstracto argentino en la década de 1940, nos referimos específicamente a lo que se denominó arte concreto y que nucleaba por ejemplo a movimientos como la *Asociación Arte Concreto Invención* (AACI en adelante), *Madí* y *Perceptismo*.

En términos generales, el arte concreto, basado en una preeminencia de lo racional y lo objetivo, articuló en sus discursos y producciones los desarrollos de diversas áreas del campo científico. De este modo, en sus manifiestos (instancia discursiva clave que establece la diferenciación con otras estéticas) y en diversos escritos publicados por los artistas o los críticos, se conformó un mosaico de saberes variados y diferentes, en donde la Gestalt aportaba su saber sobre la percepción a través de las leyes que la regulan. Estas leyes sobre los modos de organizar la actividad perceptiva y otras funciones psicológicas como la memoria o la conducta inteligente, habían sido formalizadas durante las primeras dos décadas del siglo XX en Alemania, para dar cuenta de la organización de los campos sensoriales.

Respecto a las vías de ingreso de esta teoría y su vinculación puntual con el arte en la Argentina, se observa que ha tenido múltiples recorridos y que ha asumido formas diferentes. En este trabajo, se muestra que la fotógrafa alemana Grete Stern quien fue alumna de la *Bauhaus*, fue una actriz social clave en la divulgación de las relaciones entre el arte abstracto y la teoría de la forma. El contacto que ella estableció con los jóvenes artistas porteños (como el matrimonio Diyi Laañ y Gyula Kosice) significó el acceso por parte de estos a bibliografía sobre los debates europeos de la

época. Estos debates incorporaban cuestiones como las de la percepción de la figura y el fondo y los problemas que esto acarrea para el arte abstracto que buscaba la anulación de la perspectiva, la relación figura-fondo o cualquier “efecto” visual que entorpeciera la exaltación de los elementos objetivos de la obra en plano bidimensional.

Otra figura importante en la conformación de estas intersecciones, fue el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, con quien Tomás Maldonado y Lidy Prati (en esos años, matrimonio) mantuvieron intercambios cuando visitaron Brasil en 1951. Pedrosa había sido alumno de la Universidad de Berlín entre 1927 y 1929, época de vanguardia y experimentación en esa ciudad, y allí había estudiado los desarrollos de la teoría de la forma a partir del interés que habían suscitado los desarrollos de Wassily Kandinsky y Piet Mondrian sobre la pintura no representativa, tanto en la propuesta abstracta más “espiritual” del primero, como en la geometría racional del segundo.

Sin embargo el mapa que aquí reconstruimos sobre los recorridos, cruces y controversias de la Gestalt en el arte concreto argentino no solo se conforma de actores sociales y sus testimonios; la bibliografía en tanto aspecto material de los mismos constituyó un elemento clave para comprender esto. Para sondear este aspecto, la tesis reconstruye, lo más acabadamente posible, una lista de la bibliografía específica circulante sobre la *Gestalttheorie* en el ámbito académico, que incluye una indagación que se repliega a épocas anteriores a las señaladas por el arco cronológico de la tesis. Sin hacer una historia detallada y exhaustiva de la recepción de la psicología de la Gestalt, este relevamiento pretende lograr un aproximación a las ideas, interpretaciones y recreaciones que tuvieron lugar en el ámbito concreto argentino.

El desarrollo de esta investigación se realiza a partir del entrecruzamiento de estas dos historias, la de la psicología y la del arte. Se trata de una reconstrucción de los itinerarios y las traducciones de los saberes y de las prácticas psicológicas en terrenos configurados más allá de las fronteras disciplinares específicas. Veremos así cómo a través de *fronteras permeables* de la ciencia y del arte, no solo han sido posibles la recepción y la traducción del lenguaje psicológico al artístico y a la inversa también. Además veremos cómo el paso de la psicología por esas fronteras al campo del arte suscitó debates y críticas a sus desarrollos, además de un lenguaje útil para abordar ciertos temas.

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata por la beca que he recibido y que me permitió llevar adelante esta investigación. En esta instancia y una vez más a lo largo de mi vida, debo agradecer a la educación pública, laica, gratuita y de calidad a la que defiendo también, junto a muchos colegas, a través de la tarea docente.

En segundo lugar, quiero agradecerle a la Dra. Ana María Talak por su dirección, su acompañamiento y sus valiosos aportes. Desde los inicios, estimuló siempre mi trabajo, aún cuando ambas sabíamos que el tema elegido nos llevaría a navegar en aguas desconocidas.

Agradezco también a los aportes de mis compañeros del Equipo de Investigación y de la cátedra de Psicología I de la UNLP por su apoyo y los comentarios que muchas veces enriquecieron mis planteos y me ayudaron a pensar con profundidad en los temas elegidos.

En estos años, docentes de seminarios de posgrado, colegas del Equipo de investigación de Historia de la Psicología de la UBA, Rocío Arauco (de la Secretaría de Posgrado de la UNLP), especialistas sobre el arte concreto argentino y personal de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la UNLP han sido sumamente generosos con su tiempo y sus saberes. Para ellos también es mi agradecimiento.

En esta Tesis la persona gramatical es el plural de la primera persona porque fue escrita, de alguna manera, con las personas que menciono aquí: ya sea porque la tarea intelectual es un trabajo siempre colectivo (aunque se firme individualmente); o porque en lo personal, escribir esta tesis requirió del apoyo y del afecto de muchos.

Agradezco entonces a Fernando, Renata y Eva. Su paciencia finita me enseñó que las cuestiones de vida o muerte intelectual son relativas. A mis padres, que colaboraron con la incondicionalidad de siempre. A mi hermano, mis amigas Agustina y Alejandra, que fueron lazarillos en la Capital, y a Mara y Agustín.

A María Cecilia Aguinaga y Mariela González Oddera, amigas y editoras de algunos pasajes de esta Tesis, a Agustín Palmieri y a Ariel Martínez. Con ellos comparto el tiempo de sol y los avatares de la vida académica.

Por último, deseo expresar mi agradecimiento a Victoria Molinari, Jéssica Gallardo, Ana Briolotti, Ileana Della Vedova, Sebastián Benítez y María Laura Fernández.

Me siento privilegiada por contar con esta ocasión para decirles gracias.

Me sobran los motivos.

Resta decir que las ideas que aparecen en estas páginas corren por cuenta de quien escribe. En caso de errores, por favor, anotarlos a mi nombre.

Introducción

1. Planteo del tema

Esta Tesis se propone indagar cómo se llevó a cabo la psicologización del estudio de la forma y el color en las artes visuales argentinas abstractas en las décadas de 1940 y 1950. Se trata de investigar cómo se utilizaron los experimentos ópticos y las leyes de la percepción desarrollados por la teoría de la Gestalt en el campo del arte abstracto, sus formas de experimentar con ellos y la incorporación a los planteos teóricos de artistas y críticos. Para ello, entendemos por *psicologización* la forma en que los saberes psicológicos aportan nuevas maneras de entender o de hacer cosas por fuera del campo específico (Chávez, 2019; Talak, Chayo, Macchioli, Del Cueto, García, Sánchez, 2008).

En función de esto, se abordan las diferentes propuestas estéticas no figurativas, con un fuerte acento en lo racional y lo objetivo, que María Amalia García (2011) reúne bajo el nombre de *arte abstracto*¹ (arte concreto, *Madí* y *Perceptismo* entre otras) para analizar, a nivel de las prácticas artísticas y la justificación teórica, los aportes conceptuales de la Psicología de la Gestalt a las propuestas mencionadas acerca del fenómeno de la percepción. Consideramos que el conocimiento de las leyes de semejanza, pregnancia, figura-fondo, etc. y la concepción de *Gestalt* de esta teoría habrían permitido a estos artistas por un lado, la exploración del comportamiento de las formas en el espacio y por otro, la fundamentación teórica de las propuestas de estas vanguardias; ambas cuestiones desde una perspectiva psicológica, aunque no fuera el único discurso científico que colaboró en ello como veremos más adelante.

El arte abstracto de ese período puede caracterizarse, en pocas palabras, como un arte que exalta la bidimensionalidad del soporte, tiende a la geometrización del espacio, articula la forma y el color a través del ritmo (por ejemplo, una repetición armónica de formas), del equilibrio y de la armonía, utiliza las leyes de la visión (aquí cabe destacar también el aporte al tema hecho por la física cuántica, la teoría de la relatividad y las nuevas geometrías) rompe con el marco tradicional y con la idea del cuadro como ventana al “mundo real” (Siracusano, 1999).

¹ A lo largo del trabajo tomaremos esta definición de García (2011) para simplificar la lectura toda vez que queramos hacer referencia a las propuestas no figurativas en general. En caso de ser necesario hacer alguna distinción entre las distintas propuestas estéticas mencionadas, hablaremos de arte concreto, perceptista o madí, según se justifique.

García (2011) señala que los términos “abstracción” y “arte concreto” signaron los discursos sobre el arte moderno en las décadas de 1940 y 1950 y que ambas propuestas aluden a una imagen no figurativa y destacan la interrelación de los elementos plásticos en la obra. En la relectura argentina de los diferentes movimientos europeos (neoconcretismo, constructivismo, arte concreto), las diferencias en la denominación también se hicieron notar, de tal manera que no era lo mismo hablar de arte abstracto y de arte concreto. La noción de abstracto suponía una negación de la representación figurativa y daba cuenta de un proceso de síntesis de lo real en la práctica artística (una reducción de la imagen real a sus elementos formales básicos). En cambio el segundo, suponía una creación surgida de la materialidad misma de los elementos utilizados, acentuando los aspectos autorreflexivos de la práctica artística que implicaban una premeditación pormenorizada de la imagen. De todas formas, esta diferenciación no fue estable y durante esos años, osciló constantemente entre la discrepancia (debido al hincapié en la precisión de los límites entre lo abstracto y lo concreto) y la laxitud de los mismos (flexibilidad que permitía la inclusión de variadas propuestas).

Se propone como período de estudio el lapso que va desde 1944 a 1953. En el mes de febrero del año 1944, apareció el primer y único número de *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, una revista de artes que funcionó en su momento como una suerte de aglutinador de los artistas que fueron posteriormente los protagonistas de esta vanguardia, y que fue plataforma para la difusión de sus primeras ideas y propuestas. La indagación histórica se extiende hasta 1953, último año de publicación de la revista *Perceptismo. Teórico y polémico*, dirigida por Raúl Lozza (1911-2008) y Abaraham Haber (1924-1986). Esta revista, que tuvo siete números publicados entre 1950 y 1953 fue la plataforma de discusión teórica del Perceptismo, uno de los movimientos abordados en esta tesis. Allí Haber, Lozza y menos frecuentemente, sus hermanos Rembrandt Van Dick (1915-¿) y Rafael (1913-¿), daban rienda suelta a sus desarrollos sobre los temas actuales del arte de aquel entonces, intercalado con la exposición detallada de las teorías científicas a las que el Perceptismo adhería o criticaba. Como se advierte, la elección de fechas responde en ambos casos a cuestiones editoriales: la aparición de una revista que congregó a los protagonistas de esta historia y dio lugar a algunos debates sobre la abstracción y las vanguardias europeas de entreguerras, y la desaparición de la revista que, de todas las relevadas,

mostró un alto grado de elaboración teórica en lo que concierne a la presencia de discursos psicológicos en el quehacer y la reflexión artísticos.

Si bien se trata de un período acotado de tiempo, en ciertos pasajes de la tesis será necesario abordar períodos previos y posteriores a los años fijados. En lo que respecta a los años previos, cuando analicemos los antecedentes y el contexto de surgimiento de la Gestalt (para mostrar allí algunos cruces con la estética) o la circulación de la teoría en la Bauhaus, lógicamente nos centraremos en los inicios del siglo XX. Este “salto hacia atrás” en el tiempo resulta pertinente porque para comprender la articulación entre psicología y arte por parte de los artistas abstractos locales, se requiere la elucidación de la *psicologización del arte* que planteamos en dos tiempos: el primero, en Alemania a principios del siglo XX cuando surgió la *Gestalttheorie* y fue incorporada en la Bauhaus. El segundo tiempo, fijado por el punto de inicio del arco cronológico, como el momento en que los artistas abstractos argentinos conocieron la “experiencia Bauhaus” (y la amalgama con la Gestalt), tomaron contacto con su bibliografía, y comenzaron a desmenuzar las teorías en juego en aquella articulación consumada. El caso del “salto hacia adelante en el tiempo” se debe a que en algunos casos, se incorporaron obras o textos de los artistas posteriores a 1953 que resultaban claves para los temas abordados. La razón de esta flexibilidad obedece a que por más que posteriormente los artistas asuman que dejan de lado tal o cual teoría o línea de trabajo, es absurdo desconocer que las lecturas o intereses teóricos sedimentan en sus bagajes y siguen operando tiempo después de la declaración de su abandono. Además el abandono de estas teorías o intereses no se hace al unísono para todos los artistas (Maldonado señalaba como fecha del final del interés en la *Gestalttheorie* la década del 1950, pero Rothfuss escribía en 1954 un texto en el que usa esos desarrollos para hablar de las diferencias entre pintura y decoración).

2. Relevancia y justificación del tema.

Desafortunadamente, hasta el momento no se cuenta con trabajos específicos sobre la recepción de la psicología de la Gestalt en el país. Los estudios que mencionan algo de su llegada a Buenos Aires lo hacen en términos de marcar la impronta alemana en un período determinado (véase Klappenbach, 2006) pero no continúan la línea de investigación para revisar qué sucedió luego. En este punto, es claro que la teoría de la forma no fue una tradición psicológica clave en el circuito

académico o en la conformación de la identidad profesional en la Argentina como sí lo fue el psicoanálisis, por ejemplo.

Sin embargo, la pregnancia o la implantación “exitosa” de la Gestalt en el país no debería buscarse exclusivamente por el lado del campo psicológico académico y profesional: consideramos que esta implantación en el ámbito académico de las carreras relacionadas al arte, el diseño o la arquitectura han sido el suelo más fecundo para estos desarrollos. Debido a que no es un tema de la tesis indagar la incorporación de la Gestalt a la enseñanza universitaria en las carreras relacionadas con el arte y el diseño, solo mencionaremos que en la actualidad la teoría es un contenido curricular en muchas materias de diferentes facultades del país².

Respecto a lo relevado en el ámbito de la historia de las artes visuales, existen trabajos sobre el arte concreto argentino en los años que aquí estudiamos (Perazzo, 1983; Alcaide, 1997; de Rueda, 1999, Risler, 2009; García 2011; Lucena, 2011, entre otros). Muchas de estas investigaciones hacen alusión en forma accesoria al conocimiento que algunos artistas tenían sobre las teorías de la Gestalt o aseveran que estas eran un recurso teórico al que las vanguardias apelaban para fundamentar sus discursos y prácticas³. Sin embargo, no profundizan sobre los modos de acceder a las mismas y los usos que de ellas hacían.

Cuando hablamos de usos, hacemos mención a las formas en que estas teorías se incorporaban, se traducían y se discutían tanto en su dimensión discursiva como visual. En historia de la psicología, como dijimos antes, no hay trabajos que hayan investigado de un modo sistemático y más extenso los modos de recepción de la tradición de la Gestalt en el país, ni las formas en que sus ideas fueron incorporadas a un campo disciplinar ajeno como el de las artes visuales en el presente caso.

Por todo esto, el tema de esta investigación constituye un área de vacancia en la historia de la psicología en la Argentina. La importancia de estudiar este cruce particular entre psicología de la Gestalt y arte radica entonces en dos razones: la primera es que permite reconstruir el sendero de la recepción de una corriente poco estudiada pero presente en la historia de la psicología en el país. Por otro lado, muestra un uso original y creativo de las teorías psicológicas fuera del ámbito

² Véase en el caso de Buenos Aires, los programas de Historia del diseño (UBA), materia común para Diseño gráfico, Diseño Industrial, Diseño de indumentaria; Psicología del arte en la FFyL de la UBA y en la FBA de la UNLP, entre otros.

³ Verónica Devalle menciona en *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)* (2009) el papel de la *Gestalttheorie* en los inicios del diseño gráfico en la Argentina. Buenos Aires: Paidós.

específico. Es decir que no supone mera repetición de las ideas, sino que en el proceso de incorporación hay una interpretación y una crítica singulares de las mismas, una traducción particular que incluye el malentendido, la erudición y la creación en comunidades interpretativas con reglas diferentes al campo científico.

3. Marco teórico y antecedentes.

Si bien en esta tesis nos abocamos a la relación entre la psicología de la Gestalt y el arte abstracto en un período específico del siglo XX, las relaciones entre la primera y el arte en un sentido más amplio, tienen varias direcciones o combinaciones incluso hacia finales del siglo XIX.

Desde los inicios de la tradición de la Gestalt, existen numerosos estudios sobre las relaciones entre esta psicología y el arte en general como actividad humana y sus funciones que hacen hincapié en las diferentes partes del fenómeno: ya sea el sujeto creador y los procesos implicados en la creación para arribar a la forma, el objeto creado o la experiencia del espectador. Sus primeros representantes (Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y más tarde, Rudolf Arnheim) formularon hipótesis sobre aquellos temas en varias ocasiones. Es decir, que en el seno mismo de la teoría pueden hallarse trabajos específicos sobre psicología del arte; e incluso, como veremos más adelante, hallar ideas provenientes de la estética.

Otro vector posible en las relaciones Gestalt-arte se refleja en los usos particulares que la llamada teoría de la forma ha tenido en el campo del arte por parte de los artistas de algunos movimientos y que es el que más destacaremos.

Pero a los fines de reflejar la complejidad de las combinaciones posibles, a continuación se muestran algunas de las ideas más importantes formuladas en torno a las teorizaciones sobre la relación Gestalt- arte y a los usos de la teoría en el campo artístico, específicamente en el arte abstracto europeo.

Básicamente se trata de dos niveles de análisis que ayudan a la construcción del estado del arte. Por un lado se abordan algunas de las producciones de la teoría de la Gestalt sobre el arte en sus inicios y se analizan en particular algunos aspectos de la obra de Arnheim que se centró específicamente en la psicología del arte.

En este nivel, se muestra a su vez, la propuesta de Lev Vigotsky sobre el tema como otra teoría, además de la Gestalt, que realizó aportes en el campo a comienzos del siglo XX. Otra de las razones para el abordaje de la propuesta de Vigotsky es que entre las filiaciones internacionales de los artistas argentinos que analizaremos luego

estaba el constructivismo ruso, y eso hace necesario comprender algo de los desarrollos de estética rusa de esos años (la crítica al formalismo que realiza Vigotsky es interesante para revisar por ejemplo cómo Lozza y Haber retoman los debates con el formalismo en la revista *Perceptismo*). Por último, es importante detenerse en los puntos de vinculación entre las teorías psicológicas generales de Vigotsky y las de la *Gestaltheorie* como fue el análisis crítico de sus núcleos conceptuales en la década de 1920 (García, 2012) o los intercambios en los años '30 con Kurt Koffka y las investigaciones sobre los fenómenos de percepción en Asia Central (véase Landam y Yasnitsky, 2016).

Por otro lado, se ha construido un segundo nivel de análisis acorde con las formas de incorporación de la teoría de la Gestalt al arte en el pasado y en el presente. En el caso de desarrollos más actuales se muestra brevemente cómo aún hoy continúan vigentes algunos de los planteos claves de la teoría para fundamentar, por ejemplo en el caso de Paul Hackett (2015), un modelo de percepción del arte abstracto bidimensional.

Finalmente, la idea de esta presentación general es brindar un marco de análisis propicio para identificar posteriormente particularidades, asimilaciones y modos locales de usar la Gestalt en al arte concreto argentino.

3.1. Tres desarrollos sobre psicología y arte

a. Koffka y las cualidades terciarias

En 1940 Koffka participó en el *Bryn Mawr Art Symposium* realizado cerca de la ciudad de Philadelphia. Este encuentro surgió de una convocatoria que agrupó contribuciones multidisciplinarias que iban desde Richard Bernheimer⁴ en el campo de la historia del arte, pasando por Milton C. Nahm⁵ en filosofía hasta Koffka mismo, en el campo de la psicología. Este último, aceptó la invitación con un poco de reticencia debido a que conocía la fragmentación con la que habitualmente se habían abordado estos temas. A partir de la publicación realizada del simposio, puede considerarse que

⁴ Bernheimer (1907-1958) fue profesor de arte en el *Bryn Mawr College* y miembro del *Institute of Advanced Studies* en Princeton.

⁵ Nahm (1903-1991) estudió arte y dictó clases de filosofía en el *Bryn Mawr College*.

su ponencia impresionó a la audiencia debido a que es reseñada como la más significativa de todas (Spehar y van Tonder, 2017).

En su ponencia denominada “Problems in the Psychology of Art” (1940), Koffka, señalaba al comienzo las fallas de las teorías de la psicología del arte que, a su juicio, podían definirse a partir de identificar tres problemas fundamentales.

El primero consistía en la división clásica en las teorías de la época entre la psicología del *espectador* y la psicología del *artista* y el olvido de la obra de arte como objeto de análisis. Koffka hacía hincapié en que lo que requería explicación no era la obra de arte en tanto objeto físico, sino el *objeto de arte experimentado o vivenciado*, es decir, la obra perceptualmente presentada. Otro problema consistía en la afirmación de que la estética no podía ser un dominio de investigación objetivo debido a la amplitud de respuestas individuales frente a una obra. Y por último, señalaba que en la década de 1940, los enfoques principales se preocupaban por el lugar y la naturaleza de la emoción tanto en la producción como en el placer generado en la contemplación de la obra de arte. Según Koffka, el hecho de aislar las emociones como hechos en sí mismos o “estados de”, impedía que se comprendieran correctamente esas emociones y la relación que estas tenían con el arte.

La concepción de la experiencia estética entendida como una emoción compleja no era un aporte original de Koffka sino que era típica de teoría de la empatía. De acuerdo con los desarrollos de Theodor Lipps (1851-1914) (filósofo y psicólogo alemán), la percepción de la fortaleza que inspira una columna de mármol se debía a la proyección inconsciente del espectador de la experiencia cenestésica que podría vivenciar si estirara sus extremidades para soportar y sostener un techo (Spehar y van Tonder, 2017).

Según Koffka, lo fundamental para la comprensión de la obra de arte era la estructura (que es de donde provenía la apariencia de la misma) y no la emoción que provocaba. De ahí, sus planteos acerca de que la experiencia estética emergía como una relación entre el ser intencional del espectador y la presentación fenomenológica interna de la obra de arte física. Es decir que la experiencia estética conectaba el ser y el objeto fenoménico en una *estructura de campo*, caracterizada por la fuerza, la direccionalidad, el ancho y la profundidad. Existían por lo tanto, tres componentes fundamentales que eran el ser (el núcleo emotivo experimentado conscientemente), el objeto perceptual y la relación de campo.

Dadas estas consideraciones, nuestro autor proponía centrarse en la obra de arte como dato perceptual y definía tres niveles de organización fenoménica en la percepción de la misma que eran:

- a. las *cualidades primarias*, características atómicas como la posición local, la orientación y el movimiento.
- b. las *cualidades secundarias*, propiedades holísticas como la redondez, lo puntiagudo, lo liso, lo liviano, lo coloreado o lo dinámico de los objetos.
- c. las *cualidades terciarias* que transmiten valores matizados. Eran aquellas cualidades significativas para el sujeto, como por ejemplo que un objeto fuese vivenciado como gracioso, triste, o lento.

Estas cualidades, según Koffka, eran las *propiedades fisonómicas* del objeto fenoménico, un término originalmente creado por el psicólogo Heinz Werner. Según este último percibir estímulos fisonómicamente significaba reaccionar a sus cualidades dinámicas, emocionales y expresivas; lo opuesto a reconocer solo sus características métricas. Werner hablaba de dos modos de percibir: uno fisonómico y otro, técnico-geométrico. Ambos se orientaban a diferentes clases de atributos perceptivos y eran funcionalmente independientes: a pesar de ser potencialmente correlacionadas con las cualidades primarias o secundarias (formas, configuraciones, colores o sonidos), las cualidades fisonómicas no derivaban *de* ni eran reductibles *a* ellas. Las propiedades fisonómicas no podían ser captadas por nociones clásicas de la Gestalt como la de “buena forma” o la *Prägnanz*, porque estas podían aplicarse de modo indistinto tanto a la percepción objetivo-técnica como a la fisonómica.

Como Koffka señalaba, la obra de arte mantenía la esencia de su propio carácter fenoménico en conexión con el estado emocional del espectador. Al introducir la noción de relación de campo entre el sujeto y el objeto fenoménico, Koffka afrontaba el problema de las diferencias individuales, según Spehar y van Tonder (2017) desde dos ángulos:

1. Incluso en diferentes espectadores que compartan los gustos estéticos, sus respuestas pueden diferir si organizaron el mismo estímulo sensorial dentro de diferentes fisonomías fenoménicas.
2. Como contrapunto, estados intencionales diferentes del ser pueden conectar de modo muy diferente con las cualidades potenciales fisonómicas en una obra de arte.

Estos autores señalan que la ciencia avanzó bastante en la investigación de las cualidades primarias, algo en las secundarias pero nada en lo que refiere a la ciencia de la fisonomía. Por esa razón, proponen centrarse en la teoría de Koffka para convertirla en una verdadera ciencia de la estética, que según ellos ha sido olvidada si se tiene en cuenta el espectro de las teorías del arte dentro de la psicología. Al parecer, la noción de propiedades fisonómicas como independientes de la asociación, la memoria o los procesos superiores parecen haber desaparecido después de Kurt Koffka y Heinz Werner.

b. Arnheim: la percepción es un acto creativo

El olvido de los desarrollos de Koffka se contrapone con una mayor vigencia en el presente de las teorías de Rudolf Arnheim centradas, en palabras de Ian Verstegen (2005), en la *dinámica perceptiva*. Esta postula que la dinámica de la forma, el color y el movimiento es el factor decisivo de la expresión sensorial. En *Arnheim, Gestalt and Art. A Psychological Theory* (2005), Verstegen sostiene que puede atribuirse la teoría de la Gestalt (o el holismo analítico o materialismo orgánico típicos de sus propuestas), al clima de ideas de la República de Weimar en Alemania en combinación con el Romanticismo, y las influencias de Goethe y Spinoza. El mismo Arnheim, según menciona Verstegen, escribió sobre Wertheimer que su idea de que el orden y la sabiduría no son impuestas sobre la naturaleza sino que son inherentes a la misma, provenía de Spinoza. Además destacaba también la idea spinoziana de que la existencia mental y física son espectros de una y la misma realidad y por lo tanto reflejos una de la otra (Verstegen, 2005).

Pero también Köhler había realizado aportes significativos que Arnheim retomaría y que se relacionaban fundamentalmente con los principios del orden de la naturaleza que regulan el funcionamiento de nuestra mente (véase el trabajo sobre la *gestalten* físicas de Köhler *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand* de 1920).

Verstegen (2005) recupera de ese texto la idea de que “*we perceive the world as ordered, clear-cut and meaningful*” (percibimos el mundo ordenado, bien definido y significativo/con sentido) (p.2). Esta y las anteriores ideas para el autor continúan vigentes y son revisadas en el panorama actual de los estudios sobre psicología y el arte, aunque es más común en la teoría cognitiva el uso de principios que ya fueron

descubiertos por los teóricos de la Gestalt y una preferencia por los enfoques conductistas basados en el control y la predicción.

El pensamiento psicológico acerca del arte visual en particular, básicamente ha tomado dos caminos. Uno está caracterizado por un perceptualismo técnico, y el otro por un freudismo especulativo; pero ambos coinciden en que terminan por señalar mecanismos perceptivos o ilusiones en las obras de arte reales sin más aportes que ese. Según Verstegen (2005), la crítica de Arnheim a la teoría psicoanalítica (freudiana en especial) radicaba en la imposibilidad de formular principios universales⁶ respecto a cuestiones del arte y en una frecuente apelación al esquema edípico para interpretar las obras junto a la interpretación vulgar de objetos en términos de falos o concavidades que remitían a la vagina. No obstante, Arnheim ponderaba de manera positiva algunas líneas de investigación psicoanalíticas sobre el arte (sin especificar exactamente qué aportes de cada una de ellas) como la teoría de las relaciones objetales de Melanie Klein, el concepto de objeto transicional de Donald Winnicott y algunos desarrollos de Jacques Lacan.

Frente a esta dificultad del psicoanálisis, la teoría de Arnheim sí lograba alcanzar principios universales pero al partir de la percepción significativa en su nivel más simple. En síntesis, la crítica general de Arnheim a la teoría psicoanalítica y su enfoque del arte es que compartían una *idea epistemologica común ingenua* ya que se enfocaban en los impulsos inconcientes como si estos trabajasen ciegamente sin mantener ningún tipo de interacción o retroalimentación con el ambiente.

Para hacer frente a este descuido de lo ambiental o a este enfoque parcial del arte, la teoría de la Gestalt ofrecía una mezcla de realismo con el poder formativo de la mente humana que conllevaba un compromiso entre dos visiones extremas que Verstegen (2005) denomina *Innatismo cognitivo e Inferencialismo cognitivo*.

El *Innatismo cognitivo* es conocido también como la teoría de Gibson que plantea la percepción directa de la realidad a través de la captación de los datos constantes del ambiente. Pueden mencionarse como ejemplos dentro de este marco, las teorías de Noam Chomsky (innatismo chomskiano) o de Konrad Lorenz (su

⁶ Aquí Verstegen valida de algún modo la pretensión universalista de Arnheim justificando el primero en una concepción de la ciencia acorde, que a nuestro juicio, es un tanto ingenua y deficitaria. En su capítulo “Arnheim and different approaches to the psychology of art” define a la ciencia como la búsqueda sistemática, experimental de principios universales aplicables al mundo orgánico e inorgánico. De esta definición, decanta la de psicología como ciencia que busca principios universales aplicables a la conducta humana (Verstegen, 2005).

etología); quienes a pesar de sostener cierto racionalismo, afirman que las capacidades no aprendidas y la estimulación son suficientes para explicar la percepción y el pensamiento.

Pero las críticas realizadas al innatismo cognitivo lo han tildado de antinaturalista porque, no discute sobre la fisiología y el funcionamiento neuronal al colocarlos entre paréntesis hasta que nuevos desarrollos puedan explicarlos. Más allá de esto, aparecen otros dos problemas que la teoría no puede explicar. El primero se relaciona con el acoplamiento de la luminosidad y la coplanariedad, de tal forma que no pueden ser captados directamente de las relaciones entre estímulos. El segundo problema atañe de manera más certera al arte y a las escenas naturalistas (un paisaje o una figura humana, por ejemplo) y podríamos decir, abstractas. Si para Gibson, la sensación es todo lo que existe, nos maravillamos cuando contemplamos una obra naturalista y se deja espacio para la imaginación y el juego libre del pensamiento. Sin embargo, no sucede lo mismo cuando se trata de estímulos no adaptativos como lo son los de una obra abstracta.

Por otra parte, el *Inferencialismo cognitivo* o la teoría del médico y físico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894) se basa en la “inferencia inconciente” que según el propio Helmholtz⁷ se basaba particularmente en el juicio y la experiencia pasada. El inferencialismo denota la carencia de la sensación como elemento suficiente para guiar la percepción y el pensamiento y por lo tanto, las operaciones cognitivas. Pero finalmente aparece un problema sin solución, al menos en este enfoque, que es el del homúnculo o la pregunta sobre quién dirige nuestras operaciones cognitivas. Si la percepción es semejante a resolver un problema, la pregunta pertinente pero vacante es quién determina que aquello sea un problema (Verstegen, 2005).

⁷ Recordemos que para Helmholtz las sensaciones estaban determinadas por el estímulo físico y eran el foco primario para la investigación de la percepción. En su combinación del empirismo y la fisiología, sostenía un enfoque mecanicista de la sensación, solidario de una concepción del universo como una serie de elementos con cualidades inalterables. Freitas de Araujo (2016) explica la idea de la inferencia inconciente de Helmholtz del siguiente modo: solo es posible saber de alguna manera lo que no percibimos inmediatamente a través de inferencias. No se trata de una inferencia ejecutada con autoconciencia. Por el contrario, tiene más el carácter de una inferencia ejercida mecánicamente. El término de inferencia lo había usado antes Schopenhauer, pero el uso que destacamos aquí es el de Helmholtz. Este último afirmaba que los procesos inconscientes no eran en sí mismos inferencias lógicas; más bien los concebimos analógicamente, como si fueran tales para hacerlos inteligibles. Por otra parte, aunque Wundt era consciente de que era una hipótesis, terminó por defender la realidad objetiva no solo de las inferencias inconscientes sino también del carácter inferencial de la mente como un todo.

La *Gestaltheorie* definía la percepción como un problema de organización perceptual. En función de las condiciones prevalentes, el estímulo era organizado en un precepto simple (de acuerdo con las leyes de la física). Según Verstegen (2005) este concepto de organización tiene ventajas prácticas sobre las propuestas gibsoniana y helmholtziana, en especial en las áreas que ninguna de las dos pueden explicar. Tanto imágenes simples bajo condiciones reducidas de estimulación e imágenes ricas con señales óculo-motoras ausentes pueden ser manejadas con información relacional, organizada de acuerdo únicamente al principio de simplicidad. Lo que es comúnmente descrito como un error de la teoría alemana, es en realidad su fortaleza. El “modelo cerebral notorio” de la Gestalt ha sido considerado frecuentemente como una propuesta poco seria. Pero la reflexión sobre los procesos molares físicos capaces de reflejar las unidades de percepción y conducta de modo isomórfico fue establecido precisamente para unir la brecha entre el realismo-sin-mecanismos de la escuela gibsoniana y la regresión-infinita del procesamiento del inferencialismo.

Pero la Gestalt posee según Verstegen (2005) otras ventajas, en especial en el terreno de las artes. Esta teoría debe considerarse como un enfoque vigente dentro de la psicología del arte y como un enfoque con cierta unificación en sus desarrollos sobre la percepción. Al respecto, los desarrollos de Arnheim poseen una sistematicidad que propicia su uso en el campo que se ha visto comprometido por una calificación de *demodé* a la teoría en general (esto introduce de alguna manera una diferenciación entre la teoría “pura” y la propuesta de Arnheim como derivado).

Al echar un vistazo a la historia de la teoría, nuestro autor menciona un cuestionamiento de la misma hacia la década de 1940 a partir de la muerte de Kurt Koffka (en 1941), Wertheimer (en 1943) y Kurt Lewin (en 1947, aunque este último estuviese más vinculado a la psicología social), y un debilitamiento progresivo de la teoría en los años '60. Esta situación se ha revertido en los inicios del siglo XXI y según el autor, es posible a partir de una lectura renovada de la obra de Arnheim y de recuperar su importancia para la psicología del arte. Pero veamos concretamente cuáles fueron los abordajes de Arnheim al respecto.

En *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora* (1962 [1957]) Arnheim reinterpretó los principios enunciados por Wertheimer como instancias de un principio común de similitud o semejanza. Esta tal vez, sea una de las obras más conocidas sobre la Gestalt y el arte. Arnheim remarcaba allí que para Wertheimer el concepto más importante era el de *prägnanz* (aspecto conciso o claridad) de las

formas visuales. Esto es, dada una configuración particular de estímulos, tendemos a ver la organización más clara y concisa posible. El grado en el que se parecen las partes de una configuración por alguna cualidad perceptual, participa en la determinación del grado de relación en que se las ve. De esta forma, la percepción era concebida como una captación profundamente creadora de la realidad. Lejos de poder equipararse al registro de la máquina fotográfica, era un hecho imaginativo e inventivo. Percibir algo significaba situarlo en una totalidad y constituía un juicio visual sin concurso del intelecto (Arnheim 1962 [1957]).

Estas tesis elaboradas en la década de 1950, no son sin embargo los primeros trabajos de Arnheim sobre el tema. Podríamos decir que sus vínculos con el arte exceden los intereses individuales del autor, y que pueden hacerse extensivos a los tres psicólogos más reconocidos en esta tradición (Wertheimer, Köhler y Koffka).

En Europa, Rudolf Arnheim fue discípulo de Wertheimer y obtuvo su doctorado en 1928 bajo su supervisión en la *Humboldt Universität*, con un trabajo titulado “*Experimentell-psychologische Untersuchungen zum Ausdrucksproblem*” [“Investigaciones psicológico-experimentales sobre el problema de la expresión”]. Hijo del dueño de una fábrica de pianos, desde pequeño se interesó en el arte y en la música. Se formó en la Universidad de Berlín, en el departamento de psicología, sede de la psicología de la Gestalt. Desde joven sus intereses estuvieron centrados en el estudio de temas de la estética y en la aplicación de la psicología de la Gestalt a la composición visual de las artes y otros medios (como por ejemplo, el cine).

Pero como adelantamos, este dato biográfico en la vida de Arnheim y otros tantos en las biografías de Wertheimer, Köhler y Koffka, dan cuenta de intereses personales en el campo del arte y de la estética. En la obra de todos ellos, las referencias al arte aparecen en forma recurrente como tema de interés de la psicología, así como vía regia para ejemplificar alguna idea de la teoría psicológica (véase por ejemplo *Psicología de la forma* de Wolfgang Köhler, 1948 [1928]).

Uno de los trabajos que reflejan estos primeros desarrollos es el artículo “Gestalt and Art” de Rudolf Arnheim publicado en 1943, en el que comparaba la sensibilidad del artista con la del científico gestáltico. Al otorgarle un lugar de suma importancia a los procesos sensoriales periféricos de todo tipo en relación a la inteligencia y a los procesos psicológicos superiores, Arnheim afirmaba que la síntesis no era atributo de estos últimos sino que estaba presente como capacidad general en

procesos más simples. Por este motivo, el artista era capaz de captar estructuralmente las formas o datos sensoriales según las leyes de *Prägnanz*, unidad, segregación, etc.

Arnheim (1943) tomaba como ejemplo el caso de la representación y el realismo en la pintura, y cuestionaba la teoría que explicaba la percepción como la suma de las sensaciones producidas por los receptores puntiformes en la retina del ojo. El autor sostenía que la percepción era una actividad productiva (no meramente recepción de estímulos) que permitía entender, identificar, recordar y reconocer cosas. Si la percepción estaba basada en la suma de sensaciones producidas por receptores en la retina, surgía una paradoja. Según esta teoría, Arnheim decía que era lógico suponer que un ser humano con un nivel mental psicológico más elemental, iba a dibujar cosas que se correspondieran con la imagen proyectada en la retina de los ojos. Además solo las personas mentalmente más desarrolladas harían dibujos con mayor elaboración y transformación respecto del modelo inicial. La paradoja era que la criatura menos desarrollada elaboraba sus sensaciones a través de los procesos mentales superiores.

Sin embargo, en los hechos, los niños y los primitivos dibujaban patrones simples y el realismo aparecía solo como un producto tardío de una larga evolución cultural. Este hecho no podía explicarse como falta de habilidad manual o por la intervención de la abstracción como proceso, ya que la no eliminación de las partes jamás podía conducir de la imagen proyectiva en la retina a esas formas simples. Más bien se trataba de una tendencia a la captación productiva de formas simples.

Arnheim (1943) afirmaba que esta captación no mediada de formas, podía asociarse con lo que Paul Cézanne postuló acerca de las formas básicas existentes en la naturaleza o con las categorías epistemológicas de Kant. Pero en el caso de este último, existía una diferencia clave en relación a la teoría de la Gestalt. Para la psicología de la forma no se trataba de una mente receptora que daba forma al material amorfo de la percepción. Al contrario, la “buena forma” era una cualidad de la naturaleza orgánica e inorgánica; de ahí que la reorganización activa de la percepción era coherente con ella.

Existía una relación entre la percepción y el equilibrio que debía ser considerada como un gran aporte de la Gestalt al arte. Este último creía que el equilibrio era una cualidad agregada por el artista a la imagen de los objetos. Pero las cosas eran de otra manera: el equilibrio lejos de ser un logro del trabajo del artista y

causa del placer, era un correlato psicológico del mismo. El *isomorfismo* quedaba muy bien explicado en la siguiente cita:

A geometry of expressive features is anticipated which would describe their characteristics with as much scientific precision as our present geometry is able to describe the difference between a straight line and a circular curve. The underlying idea is that the dynamical characteristics of say, timidity are identical whether we trace, e. g., as to time and direction, the walking curve of the timid man who approaches the private office of his boss or whether we translate into a graph the succession of psychological impulses, inhibitive and propulsive, with respect to his aim (Arnheim, 1943, p. 75).

Entonces, así como se planteaba la identidad de forma entre los procesos físicos y psicológicos, en el arte la expresión surgió de las formas de las curvas y las figuras, y no necesariamente de una proyección antropomórfica.

Arnheim privilegiaba estos aportes en la fuente citada para explicar la relación existente entre arte y psicología. La tendencia a captar de manera estructural y sintética las formas presentes en la realidad y el principio del isomorfismo, eran inherentes al ser humano, y de ahí que el artista podía hacer uso de ellos para plasmarlos en su obra (Arnheim, 1943).

No debería sorprendernos esta relación entre arte y psicología dado que como sostiene Cupchik (2006), quien retoma los desarrollos de Ash (1995/1998), la psicología de la Gestalt como tal introdujo una dimensión estética en sus teorías científicas y en la naturaleza misma. En este sentido, la teoría misma ha estado estrechamente ligada al arte al usar como ejemplos de los principios que regulan la percepción, imágenes procedentes de ese campo, además de las aplicaciones que posteriormente los artistas hicieron de sus desarrollos.

En su artículo “A Critical Reflection on Arnheim’s Theory of Aesthetics” (2006), Cupchik señala los aportes de Arnheim a la apreciación del cine⁸ y el arte, y

⁸ Puede consultarse su libro *Film* publicado en 1933, prologado por Paul Rotha (1907-1984), director de cine, especialista en cine documental. Allí Arnheim abordaba fundamentalmente las funciones de la

muestra a través del diálogo con un artista actual (Lanny Shereck) la aplicación de los mismos a una de sus obras.

Con respecto a la teoría del cine de Arnheim, básicamente sus aportes de pueden resumirse en dos: resaltaba la importancia de la forma pura y circunscribía los efectos de las técnicas específicas sobre las experiencias de los espectadores. La relación de complementariedad existente entre realidad y expresión (ilusión) no era en sí misma una novedad introducida por Arnheim. August Schlegel⁹ había reflexionado con anterioridad sobre estas cuestiones en relación al teatro: “*The reality of the dramatic dialogue is that the text is written; the illusion is that dramatic dialogue is spoken spontaneously*” (Schlegel citado en Burwick (1991) citado en Cupchik, 2006, p. 5). La mente del artista puede concebir como una totalidad la estructura integrada (de una obra) porque la mente funciona como una totalidad, y porque *percibir es pensar*. Al agrupar patrones en el proceso de percepción, hay invención; y esa es la tarea del artista.

Por el lado del espectador, Cupchik (2006) explica que Arnheim intentó por la vía de la relación figura-fondo que se establece entre las cualidades expresivas de un estilo y el tema de la obra, una respuesta a la pregunta sobre las formas para hallar significado en la obra de arte. Lo que estaría en juego en la observación de la obra de arte es una configuración de fuerzas que se transfiere al mundo mental. La armonía o la discordia, por ejemplo, serían temas presentes en la base de toda existencia. Los espectadores encuentran en el proceso metafórico de apreciación de una obra el significado simbólico expresado en un acontecimiento concreto, la detección de lo universal en lo particular.

Si bien Cupchik (2006) se dedica en su artículo a resaltar los aportes de la teoría de la Gestalt y los de Arnheim al campo de la estética, asume una posición crítica que considera también las dificultades conceptuales de la teoría que han sido señaladas en numerosas oportunidades. En primer lugar, se alude al principio del isomorfismo (y la noción de *campo* interviniente) y luego, al error que se comete si se toma por ejemplo, el concepto de *fuerzas* de manera literal (y sus resonancias mecanicistas) como lo hizo Köhler.

vista y el oído, y las particularidades técnicas y psicológicas de la pantalla y la cámara, sin profundizar demasiado en la metafísica o la filosofía del arte.

⁹ Schlegel (1767-1845) fue un filólogo, crítico y traductor alemán.

No obstante, el tratamiento que hizo Arnheim del tema según Cupchik, estaba lejos del empleo literal y se reflejaba en la neutralidad del lenguaje utilizado. Los efectos dinámicos eran creados en la obra de arte a través de contrastes que *evocaban* una experiencia de tensión. Lo que estaba en juego, a nivel formal, era la interacción de dos niveles de estructura (más allá de su articulación con la expresión para producir sentido): la *superficie*, como objeto material bidimensional y la *ilusión*, que mostraba los hechos como si se dieran en un espacio tridimensional. Cada elemento de una pintura podía ser examinado según estos dos niveles.

En síntesis, lo que Arnheim sostenía es que el espectador era definitivamente activo en la apreciación de la forma y en la captación del significado de la obra a partir de enfatizar las propiedades estructurales y expresivas de la misma (Cupchik, 2006; Arnheim, 1957 [1962]).

Para Cupchik, es destacable el hecho de que los psicólogos de la Gestalt fueran influenciados por las perspectivas teóricas de los filósofos Franz Brentano (1838-1917), Rudolph Hermann Lotze (1817-1881) y Edmund Husserl (1859-1938) que abogaban por una psicología descriptiva de los procesos y la idea holística de que la espacialidad estaba “inmediatamente dada” en la unidad de la conciencia. Esta influencia también es el punto de partida de los argumentos de Ian Verstegen (2010) para comparar las visiones sobre la ontología de la obra de arte en Roman Ingarden (1893-1970) y Rudolf Arnheim desde una perspectiva que reconstruye ciertos vínculos históricos.

Roman Ingarden fue un filósofo polaco que se dedicó a temas relacionados con la estética y la teoría literaria. Fue un exponente de la tradición fenomenológica destacado, y en “*Arnheim and Ingarden on the Ontology of the Arts*” (2010), Verstegen compara la posición de Ingarden sobre la ontología de la obra de arte con la de Rudolf Arnheim a partir de reconstruir los vínculos históricos entre sus tradiciones de pertenencia.

Sobre la ontología de la obra de arte, ambos acordaban en que tiene características propias que la diferencian de los objetos reales. Para Ingarden, la obra de arte debía su fundamento existencial solamente a las acciones del artista, es decir que no era un objeto físico pero tampoco mental. Para Arnheim la obra de arte también era distinta de la realidad. Mientras la ciencia retrataba en la teoría las fuerzas “reales”, el arte presentaba esas mismas fuerzas como una visión ficticia de la

realidad. Pero esta realidad estaba relacionada con la estructura abstracta subyacente de la obra de arte.

A partir de estas conceptualizaciones, ambos autores podían ser definidos como realistas estéticos, ya que defendían la realidad y la estructuración de la obra de arte en sí misma desde enfoques similares (Verstegen, 2010).

Más allá de estas consideraciones sobre el estatuto y la realidad de la obra de arte, la bibliografía analizada hasta aquí revela que la psicología de la Gestalt ha sido una teoría vinculada al arte desde sus comienzos, ya sea por las teorías que sus representantes desarrollaron, por la constante apelación al arte como ejemplo en los escritos de los científicos o por los desarrollos específicos de Arnheim y las interpretaciones posteriores sobre su obra.

c. Vigotsky y el concepto de catarsis en el arte

Sería insuficiente decir que solamente la Gestalt logró sistematizar algunas formulaciones sobre el arte y la estética para la comprensión de la obra o los procesos de creación o contemplación. En la década de 1920, Lev Vigotsky publicó *Psicología del arte* (1925 [2008]), un libro orientado principalmente a ofrecer un programa de investigación sobre la creación y los problemas estéticos implicados en la literatura. Si bien es un libro que trataba sobre la estructura de la creación en la literatura, nos parece pertinente considerarlo como parte del estado del arte sobre el tema por dos razones.

En primer lugar porque es un desarrollo teórico de la psicología del arte contemporáneo a la Gestalt, y entre ambas psicologías existieron puntos de contacto e intercambios teóricos. Y segundo, porque es un trabajo previo al Congreso de Escritores Soviéticos del año 1934, momento en el cual el realismo socialista fue adoptado como estética oficial soviética, y previo a la publicación del informe de Andréi Zhdánov en 1946 para las artes y las ciencias, que culminó en la subordinación de artistas e intelectuales al Partido Comunista y una ruptura definitiva con tendencias como el formalismo (véase Petra, 2012; Lucena, 2015; Vezzetti, 2016).

Esto muestra un clima previo en donde los debates de Vigotsky con el formalismo ruso pueden ser leídos por fuera de la codificación estética impuesta por el estalinismo en los años '30. Además, a nivel local, el arte ruso constructivista y los

debates posteriores a la implementación del realismo como estética oficial resonarán en la constitución identitaria y en los avatares partidarios de algunos de los artistas de los movimientos de arte abstracto porteños que analizaremos.

Todas estas razones justifican la revisión de la propuesta de Vigotsky que desafiaba al formalismo (al que pueden asimilarse algunas de las propuestas de los gestálticos), y que centraba su atención en la recreación de la actividad psicológica interna que creaba la obra de arte.

En *Psicología del arte* (2008 [1925]), Vigotsky aún no había esclarecido su tesis sobre la naturaleza sociohistórica de la conciencia individual, tampoco había superado la reactología¹⁰ (la propuesta de una psicología basada en el marxismo de Konstantin Kornilov) pero pretendía conceptualizar el arte desde el materialismo histórico. A su juicio, esta era la única manera en la que el arte pasaría a ser objeto de estudio científico, además de ser una de las funciones vitales de la sociedad, en íntima relación con las demás esferas de la vida social en su estado material-histórico (Vigotsky, 2008 [1925]).

La teoría del materialismo histórico, pretendía basar el análisis científico del arte en los principios aplicados al estudio de todos los fenómenos de la vida social. El arte se definía en esta teoría como una forma ideológica particular que trataba de un aspecto diferenciado de la psique humana, especialmente sus emociones. O sea que entendido como ideología, el arte se consideraba una estructura superpuesta a las relaciones económicas y productivas de una sociedad.

Ahora bien, para Vigotsky la psique era el sustrato general de la ideología, dentro de la que estaba incluido el arte. Entonces el arte estaba determinado y condicionado por la psique del hombre social.

¹⁰ La “reactología” de Kornilov era una combinación de la investigación de laboratorio wundtiana, el estudio de la conducta en la forma global tal como se presenta (o reacciona), y cierta forma de energetismo vinculado a la capacidad de reacción e inhibición del pensamiento. La novedad de su enfoque residía en el intento de estudiar el mundo subjetivo en su propia dimensión (estudio de las reacciones) en lugar de reducirlo a una instancia fisiológica, como Pavlov y Bejterev. Aunque no pareciese una teoría fundada desde el marxismo, Kornilov logró vincular sus ideas con las de Engels y su entendimiento del materialismo dialéctico (en especial respecto de los saltos cualitativos de la organización de la materia) y relacionarlas con cuestiones psicológicas en el mundo del trabajo y la educación. Aun cuando la “reactología” de Kornilov tuvo un desarrollo breve, sentó las bases a partir de las cuales la psicología soviética debía producir (Véase García, L. (2012). *La fisiología y la psicología en Rusia y la U.R.S.S. Una sinopsis histórica (1897-1952)*. En *La recepción de la psicología soviética en la Argentina: lecturas y apropiaciones en la psicología, psiquiatría y psicoanálisis (1936-1991)* (Tesis de doctorado) Facultad de Psicología. UBA).

La discusión que Vigotsky (2008 [1925]) mantenía a lo largo del libro alternaba los interlocutores. Ya dijimos que uno de ellos eran los formalistas rusos (en el campo de las letras), pero también criticaba a la estética experimental (los trabajos de Fechner por ejemplo). Los principales puntos de ataque de esta estética eran que partía del placer y del juicio estético sin considerar que estos podían ser rasgos arbitrarios, secundarios o de poca importancia en el comportamiento estético. Además la estética experimental no se pronunciaba acerca de cuál era la especificidad de la experiencia estética comparada con la experiencia ordinaria. Que existiese una combinación de colores, líneas o formas, para Vigotsky no garantizaba la percepción estética como tal. Por último, otra crítica recaía en concebir la complejidad de la experiencia estética como la resultante de la suma de placeres estéticos individuales y menores.

La crisis de la psicología en la década de 1920 mostraba para Vigotsky dos grandes campos. Uno que se orientaba hacia el subjetivismo con tendencia al bergsonismo puro. El otro, que intentaba dar forma a una psicología objetiva. En este segundo estaban comprendidos el behaviorismo americano, la psicología alemana de la Gestalt, la reflexología y la psicología marxista. Esta tendencia hacia el objetivismo establecía como tarea fundamental la creación de un método y un sistema objetivo de psicología del arte. Pero entonces había que definir con precisión el problema psicológico del arte que sin hacer foco, como los estudios de la época, en la psicología del artista (el creador) o en la psicología del espectador o receptor (Vigotsky, 2008 [1925]).

Vigotsky sostenía que podía plantearse un método diferente a los de las propuestas de la psicología clásica: el “método objetivo-científico”, según la clasificación del filósofo Richard Müller-Freienfels, que tomaba la obra de arte como tal, aunque así considerada no era un objeto propio de la psicología ya que no poseía una psique. Entendida la obra de arte como un sistema de estímulos organizados conciente e intencionalmente para generar una reacción estética, el método se abocaba a la reconstrucción de la estructura de esa reacción a través del análisis de la estructura de los estímulos. Es decir que se partía de la forma de la obra de arte para recrear la reacción estética y establecer sus leyes generales, mediante el análisis funcional de sus elementos y su estructura.

Como ya dijimos, a lo largo del libro los formalistas eran criticados por Vigotsky. Esta corriente partía del hecho psicológico común a todas las teorías del

arte: la destrucción de la forma de la obra implicaba a destrucción de su efecto estético. Pero en función de esta afirmación se avanzaba en una línea errónea al creer que todo efecto estético, por ende, radicaba en la forma. Afirmar que el arte era pura forma independiente del contenido, un fin en sí mismo, era considerarlo una técnica (2008 [1925]).

Progresivamente, los formalistas abandonaron los conceptos nodales de forma y contenido para reemplazarlos por las ideas de *forma* y *material*. Con el término forma, se aludía al modo de estructurar el material, situarlo y distribuirlo, independientemente de si se trataba de sonidos en un verso, hechos en una narración o secuencia de pensamientos en un monólogo. Esto implicaba una ampliación del concepto que iba más allá del aspecto sensorialmente reconocible de la obra (la carcasa exterior). Se incorporaba el principio universal de la creatividad artística y por lo tanto la forma era ordenamiento artístico del material dado, para generar un efecto estético: la forma era técnica. Por otra parte, material era todo lo que el artista utilizaba y comprendía, también los pensamientos e ideas que incluía en la obra. Para los formalistas el artista transformaba el material psicológico preexistente de un modo artificial y artístico en función de sus objetivos y fines estéticos.

Vigotsky (2008 [1925]) daba un interesante ejemplo del formalismo extraído de la literatura. Que Hamlet dudara en matar a su tío no tenía una explicación en la psicología de la irresolución y en la falta de voluntad, sino en las reglas de la construcción artística. Esa lentitud y la indecisión eran mecanismos de la tragedia, materiales de la construcción artística, en un mismo plano que los sonidos de un verso o las escalas del piano. La pretensión formalista aspiraba al estudio de la forma artística como algo totalmente objetivo, independiente de los pensamientos, ideas, sentimientos y demás materiales psicológicos que pudieran constituir a las formas.

En contraste con eso Vigotsky (2008 [1925]) argumentaba que era imposible prescindir de la psicología y la sociología en las teorías del arte. Era imposible que en el arte, bajo todo principio formal no subyacieran premisas psicológicas. La fórmula formalista del “arte como una técnica” no podía escapar de la pregunta del para qué. Y allí surgía un problema: un mecanismo o una técnica artísticos tenían un objetivo que los determinaba y que era definible siempre en términos psicológicos. Los formalistas se contradecían al afirmar que ni las cosas, ni el material, ni el contenido eran esenciales en el arte y al proclamar a la vez que el fin último de la forma artística era “hacer que una cosa sea sentida” (en el caso de una estatua “hacer pétrea la

pedra”). Era vital intensificar e incrementar la experiencia sensorial de ese mismo material cuya importancia había sido desestimada en primer lugar. Entonces la crítica radicaba en la incapacidad de comprender la importancia psicológica del material.

La razón de estas conclusiones falsas estaba, según Vigotsky, en el punto de partida de los formalistas. Las artes poco figurativas y sin tema como la ornamentación o la música habían conformado los objetos sobre los que desarrollaron los primeros análisis, y desde entonces interpretaban cualquier obra de arte como si fuera un ornamento. Era necesario comprender que en un ornamento la función de la línea era únicamente formal; por ello, en toda obra de arte los formalistas negaban la existencia de toda realidad informal o extraformal.

Pero ¿cuál era el lugar del material en la propuesta de Vigotsky? Para entender la acción y los efectos del mismo era necesario tener en cuenta que la percepción de una forma en su modo más simple no era un hecho estético en sí mismo y que la percepción de formas era algo propio de la vida cotidiana. La percepción de las formas y relaciones era un acto bastante elemental e incluso posiblemente primordial de la psique animal. En este punto citaba los trabajos de Wolfgang Köhler con animales sobre la percepción del color en su efecto relativo (no en su cualidad absoluta) pero a partir de la lectura de Karl Bühler (específicamente de *Dukhovnoe razvitie rebenka* [El desarrollo mental del niño], de 1924).

Por otro lado, en la interpretación vigotskiana la forma en sentido pleno no existía por fuera del material en el que se plasmaba. Las relaciones y proporciones dependían del material al que remiten; de ahí que toda deformación del material fuese considerada una deformación de la forma misma. Una máscara de papel y una de bronce suponían un cambio del material que repercutía en la forma.

En el formalismo, el proceso de percepción del arte era concebido como un fin en sí mismo (esta idea pertenecía al formalista ruso Víktor Shklovskii (1893-1984)). A su vez, el valor del arte era determinado por el placer o el goce que causaba. Esta concepción mostraba la pobreza psicológica del formalismo y era un retorno a la teoría hedonista elemental¹¹ y a la afirmación de Kant acerca de que el significado no importaba en la experiencia de lo bello¹² (Vigotsky, 2008 [1925]).

¹¹ Teoría que predicaba que la percepción de un objeto era placentera en sí, como son placenteros el color y la forma de una flor.

¹² Hay una frase atribuida a Kant que dice “lo bello es aquello que nos complace con independencia de su significado” (Vigotsky, 2008 [1925]).

En oposición, la percepción para Vigotsky no era un problema relevante en la psicología del arte. Lo verdaderamente importante era la *respuesta estética*. Según el autor, había dos áreas conflictivas que eran mucho más importantes dentro de la psicología: la emoción y la imaginación. La psicología objetiva se ocupaba de los procesos de la voluntad y de los procesos intelectuales, pero dejaba intactos los dominios mencionados.

Generalmente se explicaba el surgimiento de la emoción como resultado de la energía psíquica presente en el sujeto. Pero ¿cuál era la función de ese derroche en la vida psíquica? Para responder esta pregunta, Vigotsky (2008 [1925]) revisaba el modelo de funcionamiento de la psique en términos de una economía de las fuerzas psíquicas elaborado por Herbert Spencer, y también su concepción del arte y el juego como un exceso de energía no vinculado a la satisfacción de necesidades orgánicas. En el arte, este exceso de energía conducía a la percepción de la belleza, el placer estético y a la actividad artística.

Pero existía una contradicción entre este principio de alcanzar el máximo a través del mínimo, y la teoría del sentimiento como gasto de energía. Si el principio de la economía de fuerzas era aplicable, debía serlo respecto del efecto secundario del arte (o sea sus consecuencias), pero no era aplicable a la respuesta estética frente a una obra de arte (Vigotsky, 2008 [1925]).

De todas maneras, este principio en su interpretación spenceriana no servía para la obra de arte¹³. Para Vigotsky, la razón de esta inutilidad estaba en que gasto y utilización de energía nerviosa se regían por una regla distinta en el arte. Cuanto mayor era el gasto de energía nerviosa, más intenso era el efecto producido por la obra de arte. Por lo tanto, el arte violentaba el principio de la economía de fuerzas, al menos en lo que a su efecto inmediato respecta, y obedecía a un principio diferente en la construcción de formas artísticas.

“Nuestra respuesta estética es, ante todo, una respuesta que aniquila nuestra energía nerviosa; es una *explosión*, no una economía avariciosa.” (Vigotsky, 2008 [1925], p. 252. El destacado es nuestro). Desde este punto avanzaba para sostener que el goce artístico no era percepción pura, sino que había concurrencia de los procesos superiores. Luego de una exhaustiva revisión de las teorías formalistas y la crítica a

¹³ Por ejemplo Spencer argüía que el inglés era una lengua económica en tanto ahorra energía psíquica. En la frase “*Black horse*”, se adjetiva primero al situar el color antes y eso suponía una economía en el razonamiento que debía hacerse ya que anticipaba un color entre todas las cualidades posibles.

los puntos más vulnerables desde la visión del autor, se dedicaba ahora sí, a detallar su propuesta teórica para la psicología del arte.

Vigotsky afirmaba que la psique no recopilaba emociones artísticas como si se pusieran semillas dentro de una bolsa, sino que las emociones requerían un proceso de germinación y de crecimiento, y sentenciaba que era posible descubrir muy poco de ese proceso en sí. Su psicología del arte se proponía analizar justamente ese proceso de germinación (y no las causas).

Pero no era posible acceder a la fase de la síntesis de la respuesta estética. Podían hallarse factores sensoriales, motores, asociativos, intelectuales y emocionales de una reacción pero no se conocía nada de las relaciones que estos mantenían ni sobre cómo construir una psicología completa a partir de esos factores.

Respecto de la reacción estética, Vigotsky (2008 [1925]) discutía principalmente las teorías del filósofo Broder Christiansen (1869-1958) y la teoría de la *Einfühlung* (empatía) de Theodor Lipps¹⁴. Ninguna las dos teorías explicaban la conexión íntima entre nuestros sentimientos y los objetos que percibimos. Para lograr explicarla era necesario desarrollar sistemas psicológicos que articularan la fantasía y el sentimiento.

A diferencia del sentimiento ordinario, el sentimiento artístico se liberaba por medio de una actividad extremadamente intensificada de la imaginación. Los elementos contrastados que componían cualquier respuesta estética se ensamblaban en una unidad. Entonces, la demora en la manifestación externa era el rasgo distintivo de una emoción artística y la razón de su extraordinario poder. El arte era una emoción central, una emoción que se liberaba en el córtex cerebral. Esa demora se explicaba por el principio de antítesis darwiniano. Según Charles Darwin, ciertos estados de ánimo causaban ciertos movimientos habituales que se consideraban útiles. En un estado de ánimo intelectual contrapuesto, existía una fuerte tendencia involuntaria a llevar a cabo movimientos de un carácter opuesto que parecían inútiles. Como en los animales inferiores, cuando los movimientos de una clase estaban íntimamente asociados con una emoción o sentimiento, era perfectamente natural suponer que los movimientos de carácter opuesto se llevaban a cabo involuntariamente, como consecuencia de una asociación habitual (Vigotsky, 2008 [1925]).

¹⁴ Esta teoría de Lipps será presentada a lo largo de la tesis por lo que no nos detendremos en detalle ahora. Simplemente la mencionamos para precisar mejor la novedad de Lev Vigotsky en su propuesta.

Esta ley podía aplicarse a la tragedia literaria en el esquema vigotskyano: el principio de antítesis actuaba y generaba afectos contrapuestos y enviaba estímulos opuestos a grupos opuestos de músculos. Así se explicaba la demora en la manifestación externa del afecto en el arte. A la luz de estas nociones, una obra artística siempre suponía una contradicción afectiva y generaba sentimientos en conflicto y desembocaba en el cortocircuito y la destrucción de dichas emociones. Este era el verdadero efecto de la obra de arte para Vigotsky.

Se llegaba entonces a la idea de *catarsis* tal como planteaba Aristóteles en su “Poética” para explicar las bases de la tragedia. Vigotsky (2008 [1925]) lo redefinía en términos de la ley de la respuesta estética: “*comprende un afecto que se desarrolla en dos direcciones opuestas pero alcanza la aniquilación como su punto de extinción.*” (p. 264. La cursiva figura en el original). Esto se denominaba catarsis: era una compleja descarga de sentimientos y su mutua transformación. El contraste descubierto entre la estructura de la forma artística y la del contenido artístico era la base de la acción catártica en la respuesta estética.

Después de un largo recorrido plagado de referencias, Vigotsky definía como respuesta estética al afecto causado por el arte, que el sujeto experimentaba como si fuera real, pero que hallaba su liberación en la actividad de la imaginación provocada por la obra de arte. Esta liberación central demoraba e inhibía el aspecto motor externo del afecto, y generaba la sensación de experimentar únicamente sentimientos ilusorios. El arte se basaba de este modo en la unión del sentimiento y la imaginación.

Como señalamos previamente al definir nuestros dos niveles de análisis, también existieron interacciones claras entre el campo del arte y el de la psicología, en el sentido de usos de las ideas de la Gestalt por parte de los artistas. Para abordar este segundo nivel e ilustrar estas zonas de intersección y traducciones mutuas, analizaremos dos casos que muestran, en el primero, la historicidad del tema; y en el segundo caso descrito, la vigencia de la Gestalt en un modelo de análisis de arte abstracto bidimensional.

3.2. Intersecciones entre el arte y la psicología: pasado y presente

a. *Kunstwissenschaft: El pasado común del arte abstracto y la Gestalttheorie*

Cretien van Campen analiza en “*Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology*” (1997), las similitudes pictóricas entre las pinturas abstractas y las ilustraciones empleadas por los psicólogos experimentales a principios del siglo XX. Estas semejanzas tienen una raíz común en la ciencia del arte o *Kunstwissenschaft* de finales del siglo XIX, y de la que el autor toma como ejemplo los desarrollos de Konrad Fiedler, Alois Riegl y Heinrich Wölfflin.

Para mostrar estas semejanzas o el “pasado común” que tienen el arte abstracto y la psicología de la Gestalt, el autor analiza los siguientes casos:

- ***las clases de Klee en la Bauhaus y los experimentos psicológicos de Wertheimer.*** A partir de las notas de un estudiante de la Bauhaus (Hannes Beckmann) que asistía a las clases de Klee, se muestra cómo ejercitaban con planos superpuestos y los efectos visuales que suscitaban esas superposiciones. Los dibujos utilizados en algunas ocasiones pertenecían a las ilustraciones del libro de Mach, *El análisis de las sensaciones y la relación de lo físico con lo psíquico* de 1886. A su vez, Klee habría utilizado los principios de la Gestalt en las composiciones de los años '30.

- ***la experimentación del grupo holandés De Stijl y los experimentos psicológicos con el fenómeno figura-fondo de Rubin.*** Este fenómeno fue investigado por el psicólogo danés Edgar Rubin (1886-1951) en 1912 en el laboratorio de Georg Elias Müller en Göttingen. Rubin publicó los resultados en su tesis *Synsoplevede Figurer* (Figuras visualmente percibidas) en el año 1915. Esta obra fue traducida del holandés al alemán en 1921 y fue tomado por Koffka como un aporte para el nuevo enfoque de la teoría de la Gestalt. Rubin descubrió este fenómeno en los patrones de los tapices y se refirió a las publicaciones del historiador del arte Alois Riegl quien había destacado el cambio de los patrones ornamentales hacia formas más abstractas, y cómo eso permitía que figura y fondo pudieran alternarse más frecuentemente.

Asimismo, años después de la publicación del trabajo de Rubin, los miembros de *De Stijl*, en particular Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1951) (fundador de *De Stijl*) y el húngaro Vilmos Huszár (1884-1960), discutieron sobre los efectos de la relación figura-fondo en una pintura de Huszár llamada *Hammer and Saw* (1919). Lo que destacaban en esos debates era la dificultad que surgía en la percepción de la obra: a pesar de que el objetivo era lograr composiciones

bidimensionales, en la interacción de la figura y el fondo, surgía un efecto tridimensional no deseado. La alternativa propuesta frente a esas dificultades fue la aplicación de una malla o reticulado en composiciones posteriores (que funcionaba como “contorno” de las diferentes figuras) para disolver la ilusión de profundidad y lograr una composición plana.

- *los análisis visuales de Kandinsky y los de Lipps*. Si bien ambos consideraban que era posible una ciencia del arte a partir de la investigación con formas visuales puras, el primero consideraba que el fenómeno estético implicaba la percepción directa de ciertas configuraciones. Esta concepción estaba más cercana a la de Wertheimer respecto de la percepción en general. Lipps, en cambio, sostenía que la percepción involucraba dos pasos: el registro sensorial de los elementos físicos y luego, la construcción mental de las formas.

Otro caso de intercambio y traducciones entre ambas esferas aparece retratado en la discusión publicada en 2012 la revista *Gestalt Theory*. Allí se delinean las relaciones directas y no tanto entre la Bauhaus y la teoría de la Gestalt a partir de la pregunta por las influencias de la segunda sobre la escuela alemana. Debido a que es un tema que abordaremos en el capítulo 1, solo haremos un breve comentario aquí. En líneas generales, se concluye que más allá de las conferencias dictadas por psicólogos y la lectura de bibliografía específica para la formación y la experimentación, la similitud existente no implica influencia directa. En todo caso, es más adecuado pensar en “suelos compartidos” que permitieron desarrollos afines, como por ejemplo los aportes de Goethe sobre la teoría del color y la primacía de las formas (Boudewijnse, Behrens, Danilowitz, Huff, Spillmann, Stember & Wertheimer, 2012). Este caso será retomado en mayor detalle en el primero de los capítulos de la tesis.

b. Neurociencia, percepción y abstracción en el siglo XXI: la herencia de la Gestalttheorie

En este apartado abordamos un caso que muestra las relaciones entre la *Gestalttheorie* y el arte abstracto en el presente. Se trata del trabajo del filósofo y artista Paul M. W. Hackett quien en 2016 publicó *Psychology and Philosophy of Abstract Art. Neuroaesthetics, Perception and Comprehension*. En él aborda la complejidad espacial en la que el arte abstracto tiene lugar y las nociones de

percepción en juego en estas obras, que necesariamente están unificadas y fragmentadas a la vez. Las preguntas rectoras son qué significa percibir una obra de arte abstracta como una pieza total y cuáles son los componentes de este hecho. En cuanto a lo metodológico plantea el abordaje desde la *facet theory* y el *mapping sentence*, cuestión que aquí no detallaremos porque excede el objetivo que nos convoca.

En primer lugar, Hackett (2015) esclarece una serie de cuestiones sobre la temporalidad de la experiencia estética y las diferencias con la exposición de un sujeto a estímulos visuales no estéticos con el fin de especificar su propio objeto de estudio: los dibujos y pinturas bidimensionales abstractas. Nuevamente reaparece una cuestión de la estética que mostramos en Vigotsky también, que es la de diferenciar una experiencia perceptiva de una experiencia estética.

Para una comprensión del arte abstracto plena y significativa es necesario adoptar un punto de vista que incorpore la psicología, la filosofía, la neurociencia, el arte y la *facet theory*¹⁵ de manera sintética.

En un comienzo Hackett (2015) analiza las distintas definiciones de arte abstracto desplegadas entre los años 1900 y 2015, ya que considera que una definición tan amplia como la que sostiene que el arte abstracto es lo contrario a la pintura representativa, no es del todo adecuada. Esto se debe a que no todas las manifestaciones de arte abstracto parten de la misma concepción ni tampoco otorgan a la razón o al psiquismo un mismo lugar.

Entonces rastrea distintas definiciones de arte abstracto para recalcar en el modelo de Crowther del año 2007 que estipula ocho características que estructuran el espacio contextual para la percepción del arte abstracto¹⁶. Más allá de la especificidad

¹⁵ La *facet theory* realiza un enfoque sistemático para facilitar la construcción de teorías, el diseño de investigación y el análisis de datos para estudios complejos apropiados para el comportamiento y las ciencias sociales. FT se basa en a) un marco de definición para un universo de observaciones en el área de estudio, b) estructuras empíricas de observaciones dentro de este marco, c) la búsqueda de correspondencia entre el sistema de definición y los aspectos de la estructura empírica para las observaciones. En la FT, la definición del dominio del comportamiento permite hipotetizar las relaciones estructurales entre las variables empleadas en un estudio. (Guttman, R. & Grimbaum, C. (1998). *Facet Theory: Its Development and Current Status. European Psychologist*, 3(1). Recuperado de:

https://www.researchgate.net/profile/Charles_Greenbaum2/publication/232512995_Facet_Theory_Its_Development_and_Current_Status/links/00b7d51a772b98e221000000/Facet-Theory-Its-Development-and-Current-Status.pdf

¹⁶ Estas son: las **semejanzas** a través de procesos como la combinación de elementos, las **asociaciones gestuales** que al usar formas visuales pueden ser usadas para suscitar reacciones, la **revelación** de características visuales generalmente invisibles, el lugar del fenómeno dentro un **ambiente novedoso**, la reconfiguración de lo familiar para producir **configuraciones novedosas** y modernas y puede

de este modelo, lo que surge de las diferentes acepciones es la falta de representación directa de la realidad. En este punto resalta las definiciones de representación tanto de Aristóteles como de Platón. En el primer caso lo hace para poner el acento en la representación como *mimesis* o imitación de la realidad donde la habilidad y la exactitud explican el carácter exitoso de la obra de arte y el placer concomitante que produce. De Platón recupera la inspiración del artista en su transmisión de la realidad, ya sea por la colaboración de las musas, los dioses o los impulsos interiores del artista.

Pero como su preocupación no reside en hacer una historia del arte abstracto ni tampoco una teoría sobre la apreciación del arte, Hackett (2015) presenta un panorama amplio de las teorías de la percepción entendidas como intentos de echar luz acerca de las etapas de la actividad que se desencadena para obtener o recolectar información sobre nuestros mundos interno y externo. Al recorrer las diferentes teorías internalistas y externalistas, muestra las ideas y debates principales entre el realismo directo y el indirecto, el fenomenalismo, las teorías de la percepción intencionales y las representacionales, y las explicaciones disyuntivas y las adverbialistas¹⁷.

El interés de Hackett (2015) radica en el establecimiento de una comprensión clara del proceso de percepción de obras de arte abstracto *fenomenológicamente situado* (el destacado es nuestro). Para ello, describe su perspectiva psicológica y neurocientífica sobre la percepción visual y resalta la importancia de considerar los aspectos cualitativos de ese hecho psíquico. También muestra una serie de trabajos (nosotros tomaremos algunos como ejemplo) en donde se articula la teoría de la forma con los desarrollos de la neurociencia que la consideran como un aporte. Básicamente, la psicología de la forma es integrada a esos desarrollos a través de la revisión de las leyes que formuló Wertheimer en 1923.

Sucintamente, Hackett repasa las ideas clave de la teoría y recuerda que las unidades centrales de la teoría son las *gestalten* (unidades de percepción), que la suma de las partes de una *Gestalt* es diferente al todo (en el original dice *menos* que el todo) y que los cambios significativos en las partes de una *Gestalt* no destruyen su totalidad perceptiva. Esta teoría provee entonces una base de reglas de regulación tanto teórica

emplear **sugerencias visuales**, el uso de la **especialidad o estructura** y el uso de la **fantasía o el fenómeno del ensueño** (Hackett, 2015).

¹⁷ Véase el P. M. W. Hackett (2015) "Theorizing Perception" En P. Hackett (2015). *Psychology and Philosophy of Abstract Art*. (11-34). London: Palgrave Macmillan

como empírica sobre como la información es organizada y luego percibida. Estas reglas son la buena forma o pregnancia, la similitud, la buena continuidad, la tendencia a la agrupación por proximidad o por región común, la conectividad uniforme, la familiaridad, el destino común en términos de movimiento en una misma dirección y la sincronidad (Hackett, 2015).

Un caso de integración de la *Gestalttheorie* con la neurociencia cognitiva es el trabajo de Vilayanur Ramachandran (citado en Hackett, 2015) quien extendió los principios de la Gestalt de la integración y la segregación al arte visual. De esta combinación hizo surgir diez leyes que demuestran el apoyo que la teoría alemana ofrece a las actuales teorías neurocientíficas. Estas leyes que solo mencionaremos son: cambio máximo, agrupamiento, contraste, aislamiento, resolución del problema perceptivo, simetría, aborrecimiento de la coincidencia, punto de vista genérico, repetición, ritmo y orden y equilibrio/armonía y metáfora.

Otra manera de utilizar los conceptos de la Gestalt en las neurociencias ha sido estudiar la segregación figura-fondo para mostrar los mecanismos neuronales asociados con los procesos psicológicos. En la década de 1940, Wolfgang Köhler escribió que los procesos psicofisiológicos del sistema nervioso central estaban correlacionados con los fenómenos psicológicos, y que la experiencia de la conciencia existía a nivel de la actividad neuronal. En ese entonces no se disponía de la tecnología que en la actualidad sí, razón por la cual los científicos actuales sostienen que la neurociencia puede apoyar y mejorar la comprensión de los principios de la *Gestalttheorie*, pero que también es necesario que estos se adapten a los conocimientos que desarrolla la neurociencia.

Las investigaciones de Akira Iwabuchi (citado en Hackett, 2015) abordaron la relación figura-fondo en una escena visual y estipularon que la formación de la figura sobrevinía como consecuencia de enlazar características visuales del objeto. En las neurociencias, este proceso ha sido específicamente relacionado con las neuronas de codificación, donde esas células responden a características o rasgos visuales específicos. Sin embargo aún es desconocido cómo los diferentes aspectos de un objeto son combinados entre sí en una representación coherente del objeto.

Hackett (2015) destaca que muchos de los principios de la Gestalt aplican a muchos de los componentes y técnicas del arte abstracto como el uso del camuflaje, las formas ocultas, la creación de figuras ambiguas, de sensación de profundidad y de perspectiva tridimensional, o la delineación de figura a través del contorno. Existen

investigaciones que sugieren que nuestros procesos perceptivos se han desarrollado para permitir que pequeños campos receptivos de neuronas específicas obtengan información sobre las líneas, los contornos y sus orientaciones, el punto de encuentro entre diferentes texturas, diferentes formas, el rostro humano y las casas; es decir, todo aquello que tiene implicancias sobre cómo percibimos el arte abstracto.

Otro ejemplo lo constituye la investigación de Mitesh Kapadia (citado en Hackett, 2015) que sostiene que las neuronas de la capa V1 de la corteza¹⁸ brindan apoyo para los principios de semejanza y buena continuidad, en tanto responden de manera óptima a las orientaciones lineales específicas dentro de un campo de elementos lineales orientados de manera similar.

Finalmente, Hackett concluye que la percepción es un proceso filosófico, psicológico y fenomenológico altamente complejo. Debido a esta complejidad deben incorporarse componentes empíricos y teóricos. La comprensión de la percepción de las imágenes de arte bidimensionales debe ser abordada a partir del intento de desentrañar el interjuego de procesos que utilizamos cuando percibimos un hecho visual estético. Estas ideas impactan en que cualquier representación simplificada de la percepción sea, en cualquier circunstancia, empírica y/o teóricamente inadecuada. Entonces cualquier representación de la percepción debe satisfacer concepciones teóricas (de la filosofía, la psicología y la neurociencia) y debe ser directamente aplicable a situaciones del mundo real.

Ahora bien, hasta aquí hemos brindado un panorama de lo investigado sobre arte y psicología de la Gestalt, pero el propósito de esta tesis supone el abordaje de

¹⁸ La neurociencia visual se centra en la exploración científica de la vista a través de la examinación de las regiones cortical y otras, como la vías nerviosas y la retina. Intenta dar una explicación sobre nuestra habilidad de percibir y sobre su origen en la actividad neuronal además de tratar de desarrollar conocimiento sobre las conductas que descansan o se apoyan en la visión. La neurociencia visual plantea que la corteza visual primaria (y la mayoría de áreas corticales del sistema visual) muestran la presencia de mapas retinotópicos a lo largo de cada área cortical. El concepto retinotópico refiere a la correspondencia espacial de la estructura de la célula con otras estructuras neuronales tales como las fibras en el nervio óptico. Los procesos del mapa retinotópico refieren a cómo en las regiones de la corteza visual (V1 a V5). Las neuronas se organizan de tal manera que constituyen una representación o mapa bidimensional de una configuración visual de una imagen como la existente en la retina, de modo que las regiones adyacentes en una imagen son representadas por regiones adyacentes del córtex pero poniendo énfasis en las regiones foveales. De manera simple, las representaciones retinotópicas implican que la visión sea seccionada en cuadrantes y por lo tanto invertida y reversa. Este hallazgo de los mapas retinotópicos apoya la idea de que para una persona que percibe el mundo exterior las imágenes provenientes están preservadas como una imagen total. Esto ha sido descubierto inclusive para el caso de estadios avanzados de procesamiento, junto a las vías visuales ventral y dorsal (Hackett, 2015).

dos historias a la vez. En lo que refiere a la historia de la psicología hemos mostrado dos niveles de análisis posibles y hemos llegado hasta el presente con la propuesta de Paul M. W. Hackett. A continuación revisamos el panorama local para buscar antecedentes de la articulación arte-psicología, tanto en el campo de la historia del arte como en el de la historia de la psicología.

3.3. Historia de los cruces entre la Gestalttheorie y el arte en la Argentina: un área de vacancia

Indaguemos ahora cuáles han sido las tendencias en materia de la historia del arte local y si refieren de alguna manera a la recepción de las teorías psicológicas alemanas en el campo artístico argentino. Previo a esto, es preciso destacar que, al igual que la historiografía de la psicología en la Argentina, la historiografía del arte local ha vivido en las últimas décadas notables cambios y avances.

Concretamente, se ha orientado hacia una articulación de la cultura visual y el arte en general con los condicionamientos históricos culturales (véase por ejemplo, Burucúa y su volumen de la colección Nueva Historia Argentina titulado *Arte, sociedad y política*, 1999) y ha promovido el desarrollo de proyectos editoriales alejados de una mirada metropolitana de la historia del arte (Baldassare y Dolinko, 2011).

Hasta el momento en la Argentina no existen trabajos históricos que hayan indagado las relaciones entre la Gestalt y el arte abstracto en el país, a pesar de que en los últimos veinte años ha habido un desarrollo profuso de la historia de la psicología en la Argentina. Como vimos, se examinaron fuentes que discuten el tema en el contexto europeo como los casos del artículo de van Campen o el intercambio entre diversos investigadores publicado en 2012 sobre la Bauhaus y la Gestalt.

Por lo tanto, la relación Gestalt-arte o, planteada de manera más amplia, psicología-arte (incluida la estética como reflexión sobre el arte) no es en sí misma una línea de investigación original. El carácter novedoso de esta investigación radica fundamentalmente en la pregunta histórica por las formas de apropiación y de uso de esas teorías en movimientos del arte abstracto de la década del '40 a nivel local, particularmente en la ciudad de Buenos Aires.

Consideramos que esta relación tampoco ha sido profundizada desde la historia del arte. Trabajos como el de Nelly Perazzo (1983), Gabriela Siracusano (1999), Daniela Lucena (201), Verónica Devalle (2009) mencionan la psicología

como un fundamento conceptual de las poéticas en cuestión, pero no van más allá de la mención anecdótica de las leyes de la percepción como un dato más de las bases epistémicas de cada movimiento. Podría mencionarse como excepción, el trabajo de María Amalia García (2009) que profundiza un poco más en el uso que de las leyes y en la circulación de la teoría, cuando aborda la obra de la artista concreta Lidy Prati (1921-2008); o cuando compara el lugar de la *Gestalttheorie* en el arte concreto brasileño y en el argentino.

Esa comparación es la llave para asumir una perspectiva regional e incorporar el arte concreto en ese mismo período en Brasil. Un desarrollo particularmente interesante sobre las relaciones psicología y arte es la tesis de Gabriela Borges Abraços titulada *Aproximações entre Mario Pedrosa e Gestalt. Crítica e estética da forma* (2012). Allí se investigan los desarrollos del crítico de arte Mario Pedrosa (1900-1981) sobre la Gestalt y el arte concreto brasileño de mediados de siglo XX (Grupo Ruptura y Grupo Frente, por ejemplo). Pedrosa fue alumno de la Universidad de Berlín en el período 1927-1929 y allí estuvo en contacto con los teóricos de la Gestalt. Además quedó notablemente impactado por los desarrollos de los artistas Piet Mondrian y Wassily Kandinsky quienes articulaban en sus propuestas (neoplasticista el primero, abstracta el segundo) un espacio no figurativo, y buscaban la especificidad del objeto artístico esclareciendo las cuestiones teóricas involucradas (Arantes, 1996). De su experiencia en Berlín, surgió en 1949 la tesis defendida en el concurso de la cátedra de Historia del Arte y la Estética de la Facultad Nacional de Arquitectura de Río de Janeiro titulada *Da Natureza Afeitiva da forma na obra de arte*.

Esta tesis intentaba resolver problemas estéticos cruciales del arte abstracto a través de la aplicación de las leyes de la Gestalt. Ya que abordaremos estos desarrollos en uno de los capítulos de la tesis, solo señalaremos de manera sintética que Pedrosa situaba la clave de la experiencia estética en las propiedades intrínsecas de la obra de arte y que las leyes que gobernaban a esta última eran las mismas que actuaban en el campo cognitivo. La teoría de la Gestalt brindaba para Pedrosa una base científica y objetiva para el estudio de la percepción estética y el análisis psicológico de los problemas de la forma en el arte (Borges Abraços, 2012).

Ahora sí, constituido un mapa provisorio que permita guiarnos en un recorrido complejo que articula dos campos con estilos y criterios de producción, circulación y

legitimación diferentes, especificaremos a continuación cuáles son las preguntas que rigen el desarrollo de esta investigación.

4. Interrogantes que orientan la investigación

Debido a que no existen trabajos sobre la historia del encuentro de la Gestalt y el arte abstracto argentino ni en la historia del arte ni en la historia de la psicología, trataremos de reconstruir los itinerarios y avatares del mismo.

Por lo tanto, la presente investigación se propone responder cómo se produjo ese encuentro entre un saber psicológico específico y las propuestas teórico-plásticas de los artistas concretos argentinos de la década de 1940, quiénes fueron los actores que facilitaron este encuentro y de qué manera puede hallarse reflejado en la materialidad de manifiestos, textos y obras de arte (aunque en el último caso no se trate de hacer crítica de arte).

Las preguntas que surgen para indagar con mayor profundidad aquel encuentro son: ¿Qué clase de reinterpretaciones, apropiaciones o nuevas codificaciones pueden detectarse? ¿Se realizó una lectura novedosa respecto de los propios psicólogos que enunciaron las leyes básicas que rigen el hecho perceptivo? ¿Y respecto de los artistas que a principios del siglo XX habían realizado una primera articulación Gestalt-arte? ¿Qué registro tenían los artistas del impacto de las ideas psicológicas en sus propias producciones? De haber hecho un uso innovador de las teorías, ¿contribuyó esto de algún modo a la serie de argumentos que sostuvieron la autodenominación de vanguardia¹⁹ proclamada por estos artistas de la periferia respecto de lo que comúnmente se denomina centro?

Respecto a la historia de la psicología en el país, puede preguntarse si esta recepción de la Gestalt en el campo artístico se relacionó de alguna manera con los desarrollos académicos de la disciplina durante esos años. En caso de que esa relación se hubiera dado, sería necesario en futuras indagaciones detallar sus modos y alcances.

¹⁹ El término vanguardia ha sido ampliamente discutido entre historiadores, teóricos y críticos de arte. Aquí se toma vanguardia como acontecimiento artístico que redefine el arte en su relación con la sociedad, la política o la vida cotidiana en un momento histórico determinado. En este sentido es una definición más laxa respecto de la difundidas en desarrollos como la teoría de la vanguardia de Peter Bürger en la década de 1970, que acepta únicamente como vanguardias al dadaísmo, al primer surrealismo, la vanguardia rusa post revolución bolchevique, el futurismo italiano, y con reservas, al futurismo alemán y el cubismo (Véase Bürger, 1997 [1974]; Longoni y Davis, 2009; Longoni, 2006 y Lucena 2015).

En síntesis, todas estas preguntas no pretenden reducir las conexiones existentes a una yuxtaposición de espacios, prácticas y saberes diferentes, sino que aspiran a reconstruir los anudamientos, las negociaciones e incluso las deformaciones que pueden haber existido en el punto de encuentro entre psicología y arte que pretende estudiarse. Consideramos los artistas concretos locales llevaron a cabo una incorporación activa, creativa y crítica de la psicología de la Gestalt.

5. Consideraciones metodológicas

5.1. *Objetivos*

En principio, esta investigación tiene como objetivo general indagar desde una perspectiva histórica la inserción de la psicología en un campo particular de la cultura más amplia. Aspira a hacer una historia intelectual y una historia disciplinar. Es decir, pretende aportar al esclarecimiento de los modos de traducción e intercambio que se producen entre la psicología y la sociedad en un momento histórico determinado. En particular se trata de investigar cómo se llevó a cabo la psicologización del estudio de la forma y el color a partir de los experimentos ópticos y la formulación de leyes de la percepción en las artes visuales argentinas. Se entiende por psicologización al complejo proceso en el que saberes *psi*, implantados en un campo ajeno, aportaron nuevas maneras de experimentar y crear en el arte argentino a comienzos del siglo XX.

A su vez, se desprenden de este objetivo general una serie de *objetivos específicos* que son:

1. caracterizar el contexto socio-histórico a nivel mundial, y en particular a nivel local, para una mejor comprensión de las coordenadas en las que se hallaban insertos los actores sociales pertenecientes a los ámbitos “psicológico” y artístico.
2. identificar algunas de las características de los contextos no académicos (y académicos si fuera necesario) de la psicología, en especial en la ciudad de Buenos Aires, para rastrear las condiciones de posibilidad que dieron lugar a la vinculación de esta ciencia con el arte.²⁰

²⁰ Téngase en cuenta que la periodización propuesta es anterior a la creación de las carreras de psicología en el país.

3. rastrear la recepción de la psicología de la Gestalt en la Argentina para situar algunos de los representantes emblemáticos que hayan servido de contacto entre el ámbito de las artes visuales y el de la psicología en el período histórico comprendido entre las décadas del '40 y del '50.

4. realizar un aporte a la historia de la psicología en la Argentina en su intersección con la historia del arte, área apenas explorada en el ámbito local.

5.2. Hipótesis o tesis a sostener

A lo largo de la historia, la psicología ha tenido una inserción y ha sido utilizada más allá de las fronteras disciplinares específicas. En estos recorridos y usos, el campo del arte y de la estética ha sido uno de los nichos.

A partir de ese encuentro, centramos la atención en la historia del arte argentino para atender al surgimiento de las primeras propuestas concretas y su relación con los discursos que oficiaron de fundamento conceptual. Esta tesis parte de la hipótesis de que existieron modos particulares de apropiación y aplicación (lo que en un principio definimos como psicologización) de uno de esos discursos: la teoría de la Gestalt. Consideramos que los desarrollos de esta teoría sobre la percepción han servido como fundamento de manifiestos y prácticas artísticas en pos del carácter científico propuesto de los movimientos estudiados. No obstante, la apelación a la psicología como discurso científico que fundamenta prácticas y teorías sobre el arte concreto, ha implicado una traducción producto del pasaje de un campo particular a otro con normas totalmente diferentes.

5.3 Métodos o desarrollos a seguir

Esta es una investigación histórica sobre la psicología en la que utilizamos metodología de tipo cualitativa, en función de la hipótesis exploratoria mencionada en el apartado anterior.

La perspectiva historiográfica se basa en el abordaje y el entrecruzamiento de dos historias: por un lado, la historia de las artes visuales en la Argentina (no la historia de la estética), y por el otro, la historia de la recepción de la psicología de la Gestalt en la Argentina. Nos centramos en lo que los artistas tomaron de los desarrollos de la teoría de la forma a nivel plástico y teórico.

Se combinan aportes de la historia intelectual y la historia disciplinar desde una perspectiva crítica. En términos generales se privilegia del enfoque crítico la consideración de la historicidad de los objetos de estudio y de la historia como un conocimiento que porta un valor en sí para hacer comprensible una disciplina. Se consideran marcos más amplios que los estrictamente disciplinares (ya que se asumen la heterogeneidad y las variaciones de la división del campo disciplinar) para hacer hincapié en las zonas de frontera que se configuran en aquellos límites y los intercambios que allí se producen.

En un sentido amplio, la psicología realiza una lectura de algunos aspectos de la realidad en términos psicológicos. Esta *psicologización* regulada según las normas de una comunidad disciplinar permite ciertas lecturas e interpretaciones de una serie de espacios y prácticas referidas, por ejemplo, al mundo de lo humano (Talak *et. al*, 2008; Chávez, 2019). Este es el uso que privilegiamos en este trabajo, aunque existen otras definiciones, como la de Nikolas Rose (1998) que entiende por psicologización un proceso que involucra la gubernamentalidad y la administración de la subjetividad y el poder (cuestión que retoma de Michel Foucault).

Desde esta perspectiva, se investiga sobre la forma en que se psicologizó un ámbito ajeno al de la disciplina, en este caso, el de las artes visuales, a partir del ingreso y la circulación de la teoría de la Gestalt a nivel local. La psicologización del arte alude aquí a cómo la psicología se tornó un instrumento útil en el estudio de la forma y el color y un lenguaje para hablar de los problemas del arte para los artistas abstractos de la década de 1940. Es decir, se trata de una historia de la recepción de la Gestalt por fuera del campo disciplinar académico de la psicología. Esta tesis se enfoca en cómo a través de las leyes del fenómeno perceptivo, la *Gestalttheorie* aportó un fundamento y materiales para la experimentación plástica y la teorización en el arte abstracto argentino (Asociación Arte Concreto-Invencción, Madí y Perceptismo). Estos aportes se reflejaron mediante un *uso plástico y teórico* de las teorías de la Gestalt en las obras, en los manifiestos, textos y artículos publicados por aquellas vanguardias. (Grassi, 2016a).

Con *uso plástico* hacemos referencia a cómo ciertas imágenes utilizadas en los experimentos de la psicología de la forma sirvieron como insumos plásticos para la experimentación, la representación o la puesta en tensión (en el sentido de desafío) de las diferentes leyes en las obras de los artistas. Con *uso teórico* nos referimos a la incorporación de los desarrollos conceptuales de la Gestalt a los fundamentos y

debates de las propuestas abstractas analizadas. Esta incorporación se torna difícil de precisar porque un rasgo esencial de la misma es la poca o nula explicitación de referencias bibliográficas o la cita vaga de autores o núcleos conceptuales. Podríamos decir que esta apelación teórica es latente y poco sistematizada en el caso porteño. Se da más bien un uso instrumental de las ideas conforme sirven para demostrar algo o contradecirlo, sin considerar cuestiones de coherencia o incompatibilidad entre los supuestos que puedan tener en sus fundamentos.

El otro concepto o herramienta seleccionado que resulta fundamental es el de *traducción*, que Nikolas Rose (1998) retoma de Bruno Latour (2007, 2008) y Michel Callon (1995) y sus formulaciones sobre la teoría del actor-red, proveniente de los estudios sociales en las ciencias y la tecnología. La traducción en la teoría de Latour y Callon es un proceso que se caracteriza por los desplazamientos y las transformaciones que se dan en la definición de problemas y el planteo de posibles soluciones para los mismos y los diferentes actores que se sitúan como portavoces de este proceso.

En el caso de la psicología, se trata de la forma en esta traduce ciertas áreas o demandas de la sociedad para aplicar sus verdades psicológicas. La traducción se lleva a cabo a partir de un modo de percepción de la realidad que se estabiliza según patrones más o menos fijos, y de un lenguaje determinado (Chavez, 2019). Este concepto es útil para entender cómo se llega a un orden determinado de cosas; pero para nuestro análisis, el aspecto más relevante es el dinámico, es decir, aquel que permite iluminar la dimensión de proceso que tiene el concepto de traducción más allá de las estabilizaciones aparentes que logre a lo largo de la historia. Nos enfocamos principalmente en los modos colectivos incipientes de lectura de los artistas concretos sobre los temas de la psicología y las formas de expresar temas del arte en un lenguaje psicológico.

La traducción así definida se interpreta en un sentido que parte de la psicología hacia el terreno de la práctica artística y destaca la diferencia entre ambos (por ejemplo, los lenguajes). Pero a su vez, aquí tratamos de entender que a pesar de esos límites que los separan, el ámbito del arte y el ámbito psicológico son dos espacios que se mezclan entre sí y que acuden el uno al otro por diferentes motivos (ejemplificar, justificar, mejorar técnicas). En esta apelación mutua lo que queremos destacar es que por traducción no entendemos que el arte es colonizado por la

psicología, sino que en ese proceso los artistas negocian sus posibilidades de interacción y sus márgenes de maniobra con los contenidos de la *Gestalttheorie*.

Asimismo, podría pensarse en otra dirección de ese trabajo de traducción que involucra la circulación que se gesta entre esas verdades psicológicas estabilizadas y los diferentes *loci* (en este caso, el arte) que hacen uso de las mismas. O sea, puede concebirse ese trabajo de traducción de manera bidireccional en cuanto a la circulación de algunas ideas. Esto es, atendiendo a:

-las traducciones que la psicología hace de las demandas sociales más amplias (y las demandas de saber de un área específica como el arte) para formular sus problemas y construir sus objetos de estudio,

-y las traducciones que esas otras áreas de la actividad y el conocimiento humanos hacen de los desarrollos científicos. Este último, es nuestra tema.

La psicología traduciría las demandas del arte para ofrecerle teorías que le permitan explicar o experimentar en ciertas direcciones, pero también el arte, en sentido amplio, ofrecería sus teorías y saberes como material a traducir para desarrollar conocimiento en el campo psicológico. Esto lo veremos particularmente cuando analicemos los aportes de las estéticas experimental y formalista en algunos de los desarrollos de la *Gestaltpsychologie*.

Esta idea no unidireccional del concepto de traducción nos lleva a considerar como otra herramienta de análisis lo que denominamos *policentrismo epistémico*. Este concepto exige algunas aclaraciones y un recorrido previos para comprender cómo arribamos a él.

Enfocado en la historia crítica, Kurt Danziger (1984,1996) postula la necesidad de hacer una *historia policéntrica de la psicología*. Esta historia constituye un modelo historiográfico que reemplaza al de centro-periferia para hacer hincapié en la pluralidad de psicologías en términos de diferentes centros geográficos como sedes de diversas tradiciones. Esto está en oposición a una historia que privilegia la tradición experimental norteamericana como *la* historia de la psicología y a la consideración de ciertas geografías como monopolios consolidados del contenido conceptual de las teorías (Danziger, 1996). De todas formas, este concepto historiográfico es parcialmente exitoso ya que ha sido cuestionado por no distinguir cuestiones de poder.

Por otro lado, los desarrollos de la crítica literaria del francés Gérard Genette, nos permiten operar cierta transformación sobre el concepto de Danziger para dar

cuenta de una producción desde múltiples zonas de la actividad humana pero a nivel de los conocimientos psicológicos que rompe con las jerarquías de vieja *data* establecidas entre la ciencia y el arte.

En *Palimpsestos* (1989 [1962]), Genette planteaba como objeto de estudio la *transtextualidad* o trascendencia del texto entendida como todo lo que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos. Allí definía cinco relaciones transtextuales²¹ de las que solo consideraremos una que es la que nos incumbe. Se trata del caso de la *intertextualidad*, una relación de copresencia entre dos textos o más. Concretamente alude a la presencia de un texto en otro texto. Su forma más explícita es la cita (con comillas o sin referencia exacta) y la menos explícita el plagio (copia literal no declarada). Pero existe también una tercera forma que es todavía menos literal y menos explícita (y para nosotros, la más pertinente): la alusión. En esta última variante nos apoyamos para formular nuestro concepto de *policentrismo epistémico*.

La comprensión del significado de *policentrismo epistémico* supone la consideración de su relación con otro enunciado al que necesariamente remiten la o las inflexiones hechas. Hay una serie de características en este concepto que remiten inevitablemente a aspectos claves del concepto de *historia policéntrica* de Danziger. Estos son fundamentalmente dos. Primero, la ruptura del binomio centro-periferia aplicado al modelo científico y al ámbito del arte como instancias ordenadas jerárquicamente y de la idea de que los conocimientos que la ciencia produce son “mejores” y más relevantes que los que puedan surgir en otras áreas de la actividad humana. Segundo, destacar cómo las diferentes áreas de conocimiento y prácticas humanas pueden generar saberes sobre un mismo tema (pluralidad).

Por lo tanto, a partir de estos aportes de Genette (1989 [1962]), puede entenderse por *policentrismo epistémico* a la generación de conocimiento desde distintas zonas de saber sobre un tema determinado que se presumiría exclusivo de un campo solamente²². En el caso de la percepción y lo que las artes visuales han dicho de ella, podríamos mencionar como ejemplo teorizaciones sobre el fenómeno visual de la perspectiva realizadas por pintores del Renacimiento que han sido tenidas en cuenta como antecedentes en investigaciones sobre la percepción en el siglo XX.

²¹ Estas son: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Véase *Palimpsestos*, Genette, 1989 [1962]).

²² Esta presunción nos recuerda el carácter artificial y variable a lo largo de la historia de las divisiones disciplinares y los objetos de las ciencias y de otras actividades humanas.

Esto exige estar atentos a que no solo la psicología supone “usos” que sobrepasan los límites de su comunidad disciplinar, sino que por fuera de la misma, surgen conocimientos que anticipan, innovan, complementan o inclusive disienten con las teorías “especializadas” del campo. Podría sostenerse en sintonía con los argumentos esbozados anteriormente, que en el presente caso las artes plásticas y la psicología, en tanto dos campos de conocimiento separados, mantendrían relaciones de intercambio, aportes, usos y aplicaciones en diferentes direcciones sin una relación jerárquica en términos de “saberes centrales” y “saberes periféricos” porque obedecen en definitiva, a lógicas de legitimación heterogéneas.

Con respecto al tipo de documentación utilizada para la investigación, consiste en fuentes primarias y secundarias sobre psicología de la Gestalt, historia e historiografía del arte en la Argentina, sobre el contexto histórico-cultural de la época, historia de la psicología en la Argentina e historiografía crítica de la psicología.

Se llevará a cabo un relevamiento de libros sobre psicología de la forma que se detecten como bibliografía utilizada por los artistas del período o que hayan sido soporte material de la recepción previa de la teoría, y que circulaban en la década de 1940. También analizaremos artículos de revistas editadas por los artistas concretos y críticos de arte o revistas culturales, críticas de arte, folletos y catálogos de las muestras realizadas así como los manifiestos de las vanguardias en cuestión.

5. 4 Estructura de la tesis

La tesis se estructura en 5 capítulos de los que presentamos a continuación un resumen de cada uno de ellos.

El Capítulo 1 aborda las relaciones de la Gestalt y el arte desde una perspectiva histórica. En relación al surgimiento de la psicología de la forma, en Alemania existieron desarrollos en la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*) de finales del siglo XIX que fueron considerados por la primera para elaborar algunas ideas fundamentales acerca de los principios de la percepción. Esto constituye un primer sentido de la traducción que va desde la esfera del arte a la psicología y un ejemplo de lo que hemos definido como *policentrismo epistémico*.

Como ya se señaló antes, las ideas de orden, sentido y simplicidad como rasgos que estructuran la experiencia del sujeto y la naturaleza introducen en sí mismas un criterio estético (Ash, 1998 [1995]). Estas ideas a su vez, son las que

fueron el material de intercambio en lo que denominamos el encuentro Gestalt-Bauhaus.

Las relaciones entre los artistas de la escuela de diseño y arquitectura alemana que existió en el período 1919-1933, muestran la incorporación de las ideas de la Gestalt a la enseñanza (*uso teórico*) y a la práctica artística (*uso plástico*) a partir de contactos interpersonales y la circulación de bibliografía, aunque esto último de una manera más heterodoxa respecto de los modos académicos pero sumamente acorde con la pedagogía de la escuela. Este encuentro es relevante por la contemporaneidad de ambos proyectos, lo que dio lugar a relaciones más bien directas entre protagonistas, y porque es una de las vías de ingreso de la Gestalt a la Argentina.

La presencia de la Gestalt en el campo artístico delineado por la *experiencia Bauhaus* es entonces un primer mojón del recorrido que trazamos a lo largo de la tesis. Este encuentro a nivel internacional es analizado como una *traducción de la traducción* en el Capítulo 2, en el que se aborda la recepción de la teoría de la forma en el campo local. Por la vía del circuito artístico-intelectual, se muestra cómo la figura de la fotógrafa alemana Grete Stern (1904-1999) sirvió como portavoz de la intersección Bauhaus-Gestalt respecto de los jóvenes artistas del arte abstracto local. Tomás Maldonado (1922-2018), Gyula Kosice (1924-2016), Lidy Prati (1921-2008), Alfredo Hlito (1923-1994) y otros tomaron contacto en ese encuentro no solo con la transmisión oral de una experiencia mítica de la historia del arte, sino también con los *Bauhausbücher*, bibliografía que formaba parte de los proyectos editoriales de la escuela. Allí se publicaban obras y debates de las figuras principales del momento (Klee, Mondrian, Gropius, Kandinsky entre otros). El grupo local de artistas hizo de este contacto humano y bibliográfico una *traducción de la traducción hecha por la Bauhaus* e incorporó la teoría de la psicología de la forma a sus manifiestos, textos y obras. Un ejemplo que analizamos, son los desarrollos de Maldonado sobre el problema figura-fondo en la pintura concreta y su relación con las soluciones propuestas por Max Bill (1908-1994) y Georges Vantongerloo (1886-1965)

Mario Pedrosa (1900-1981) es otra figura que se recorta en este horizonte de traducción porteña de saberes psicológicos en el arte. Crítico de arte brasileño, estuvo en contacto con los concretos argentinos en el año 1951 a partir de un viaje de estos últimos a Brasil. Las tesis de Pedrosa, de las que hemos hablado en el apartado sobre el estado del arte, articulaban las ideas de la Gestalt y la estética, y fueron utilizadas

por artistas concretos brasileños como Waldemar Cordeiro (1925-1973) o Geraldo de Barros (1923-1998).

El Capítulo 3 aborda una serie de textos de la AACI y Madí para mostrar la puesta en juego de la *Gestalttheorie* bajo la modalidad de *usos teóricos*. Se analizan manifiestos, reportajes y artículos para mostrar en ellos la presencia de la teoría ya sea como formas de argumentación de determinados aspectos del arte concreto o como discursos fallidos o criticados por alguna razón referida a la percepción de este tipo de arte. Se muestra cómo el discurso universalista de la Gestalt y el internacionalismo del marxismo (no sin tensiones o incluso signados por una franca incompatibilidad) contribuyeron a fundamentar el universalismo del arte abstracto porteño.

La relación del sujeto espectador con la obra, la primacía de la forma y su objetivación, la cuestión de la figura-fondo y el combate de la representación y su función ilusoria son algunos de los temas abordados por los textos y las razones por las que se apela a la teoría de la forma como recurso explicativo.

En cuanto al *uso plástico*, el Capítulo 4 propone un análisis interpretativo de la representación en lenguaje plástico (obra de arte) de lenguaje científico (imagen de experimento) y sus tendencias tanto a la recreación como a la puesta en tensión. Se hace un recorrido por las obras de artistas como Maldonado, Prati, Hlito y otros para mostrar la *trasposición plástica* de las leyes de la percepción. La hipótesis al respecto radica en el rol de la imagen sin significación como propuesta plástica *presentativa* por el lado del arte, y como herramienta de investigación científica que prescinde de la experiencia pasada en la psicología.

Por último, el Capítulo 5 está dedicado exclusivamente al Perceptismo, movimiento liderado por el artista Raúl Lozza (1911-2008) y el crítico de arte Abraham Haber (1924-1986). El carácter excepcional de su abordaje obedece a que estableció una serie de textos publicados en su revista *Perceptismo. Teórico y polémico* durante los años 1950-1953 que muestra una profunda investigación teórica sobre temas de estética, psicología, arte y física. El Perceptismo es por lo tanto un proyecto plástico con importantes bases teóricas caracterizadas por el eclecticismo, la combinación excéntrica y las controversias. Nos detenemos fundamentalmente en la estética experimental de Fechner y algunos debates de la estética, la fenomenología, la *Gestalttheorie* y la psicología concreta para mostrar cómo Lozza y Haber consideraron de manera positiva y negativa aquellos desarrollos.

Capítulo 1

*Psicología de la Gestalt en la Bauhaus: traducciones de un discurso latente*²³

En el Museo Nacional de Arte Decorativo de la ciudad de Buenos Aires se exhibió entre el 22 de junio y el 12 de agosto de 2018 la muestra itinerante que conmemora el centenario de la Bauhaus (que se celebrará en 2019) denominada “El mundo entero es una Bauhaus”. La frase, que pertenece a Fritz Kuhr (1899-1975), alumno y luego profesor de la escuela, no miente.

La Bauhaus es un fenómeno mundialmente significativo y sus innovaciones en los campos artístico y constructivo continúan vigentes hasta este momento. Pero ¿cómo ha llegado el mundo entero a convertirse en una Bauhaus? ¿De qué manera sus desarrollos impregnaron las discusiones, las obras y los textos de los artistas de lugares lejanos? ¿Qué ideas, teorías y personas fueron las que conformaron esa experiencia de arte y diseño alemán del siglo XX?

Desde ya, todas estas preguntas exceden los objetivos de investigación de esta tesis y ya han sido respondidas, en algunos casos, en múltiples trabajos²⁴. Sin embargo, podemos hacer foco a partir de ellas y preguntarnos cómo ciertos movimientos de arte abstracto en la Argentina en la década de 1940 se *encontraron con, se apropiaron de y recrearon* los desarrollos de la Bauhaus. Nuestro interés va más allá de hacer un estudio de recepción en el país de esa experiencia artística; en todo caso su abordaje tiene como horizonte rastrear en esa recepción los vestigios de las vías de ingreso al país de la psicología de la Gestalt.

Es decir, nuestra pregunta de inicio será *¿cómo Buenos Aires de los años 40 se volvió una Bauhaus?* Dado que no existió en el período analizado un proyecto institucional semejante, este juego de palabras es de uso restringido. No obstante, nos permite entender, primero, cómo se dio ese encuentro que ya traía en sí mismo una primera traducción de la psicología de la Gestalt hecha por la Bauhaus. En segundo

²³ Este capítulo recoge las reflexiones previamente planteadas en el trabajo final de investigación de adscripción a la cátedra Psicología I (Fac. de Psicología, UNLP) “Los usos sociales de la Psicología: relaciones e incidencias de la Psicología de la Gestalt en la Escuela Bauhaus” (2009) y en un artículo publicado en *Eä - Revista de Humanidades Médicas & Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología*. Instituto de Estudios en Salud, Sociedad, Ciencia y Tecnología (ISO-CYTE) titulado “La Psicología de la Gestalt y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones (1919-1933)”(2014) 5(2).

²⁴ Véase por ejemplo Wingler, H. M. (1963) *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge: MIT Press o Medina Warmburg, J. (2018) *Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona: Reverté.

lugar, nos permite sondear las particularidades que asumió en Buenos Aires *la traducción de aquella traducción* efectuada en Alemania.

Para responder esto, en este capítulo indagamos en primer lugar, cómo se establecieron las relaciones entre la psicología de la Gestalt y el arte desde una perspectiva histórica que supone la consideración de los dos niveles que se describen a continuación.

El primer nivel está en relación al surgimiento mismo de la psicología de la Gestalt y muestra una relación con el arte en los desarrollos iniciales de la teoría. Existieron desarrollos en la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*) de finales del siglo XIX que fueron considerados por aquella para elaborar algunas ideas fundamentales acerca de los principios de la percepción (Van Campen, 1997). Esto constituye un primer sentido de la *traducción* que va desde la esfera del arte a la psicología y un ejemplo de lo que hemos definido en la introducción como *policentrismo epistémico* para mostrar la generación de conocimiento desde distintas áreas del saber, incluso no específicas, sobre un tema determinado. Por lo tanto, para marcar de manera sintética la orientación de esta traducción inicial, podríamos decir que se ordena secuencialmente en términos de *arte-Gestalt*.

Las ideas de orden, sentido y simplicidad como rasgos que estructuran la experiencia del sujeto y la naturaleza introducen en sí mismas un criterio estético dentro de la psicología que aquí nos interesa (Ash, 1998 [1995]). Esto significa que existe una dimensión estética en los fundamentos de la teoría que analizamos, que es tributaria de la *Kunstwissenschaft*; además de las reiteradas apelaciones por parte de Wertheimer, Köhler y Koffka a las artes como ejemplos para sus teorías²⁵.

El segundo nivel de análisis de esta relación, se aboca al intercambio entre la tradición ya “consolidada” (nos referimos básicamente a cierta estabilización en el programa de investigación y la definición de núcleos conceptuales relativamente fijos) con sus teorías sobre la percepción elaboradas, y una escuela de arte determinada: la Bauhaus Estatal de Weimar (*Staatlichen Bauhauses in Weimar*). Este encuentro del que hablamos y que denominamos como encuentro Gestalt-Bauhaus, se basa en la circulación de material bibliográfico y en encuentros personales entre los protagonistas de ambas partes, y muestra otro nivel de la relación entre la psicología de la Gestalt y el arte. Para ilustrar la dirección y el ordenamiento de los términos de

²⁵Koffka sí escribió un artículo específicamente sobre estética que expuso en el *Bruno Mawr Art Symposium* en 1940 que analizaremos en un capítulo posterior.

nuestro binomio, en este caso proponemos denominar al mismo, *Gestalt-arte (Bauhaus)*.

Las relaciones entre los artistas de la escuela de diseño y arquitectura alemana que existió en el período 1919-1933, muestran la incorporación de las ideas de la Gestalt a la enseñanza (uso teórico) y a la práctica artística (uso plástico), como dijimos antes, a partir de contactos interpersonales y la circulación de bibliografía. Esto último asumió por momentos una manera más anárquica respecto de los modos académicos convencionales, pero sumamente acorde con la pedagogía de tipo experimental de la escuela.

Mostraremos que la clave de este encuentro reside en el suelo común (afinidad de propósitos aún en la diversidad que supone la especificidad disciplinar) y la contemporaneidad de ambos proyectos, lo cual posibilitó una forma de encuentro “cara a cara” entre actores sociales.

La propuesta del capítulo entonces puede resumirse en lo que sigue: se presentará un panorama histórico general de Alemania, para luego mostrar el surgimiento de la psicología de la Gestalt y de la Bauhaus. Seguido de esto, se destacarán los aspectos más relevantes del encuentro entre ambas, porque como veremos, la traducción Gestalt-Bauhaus fue una de las vías de ingreso de la psicología de la Gestalt a la Argentina y nos permitirá enmarcar en el Capítulo 2, la recepción local de esa traducción en los artistas abstractos.

1. Introducción

Si entendemos a la psicología como un saber sobre el ser humano, posiblemente podamos comprender mejor la porosidad de sus propios límites disciplinares (cambiantes incluso a lo largo de la historia) y la circulación de su discurso en campos ajenos al de su propia producción. Aquí se abordarán particularmente los casos de las relaciones del arte (o más específicamente, la ciencia del arte de fines de siglo XIX) y de la psicología de la Gestalt en relación a su surgimiento, y de esta última con la escuela Bauhaus en el período que comprende los años 1919-1933.

En lo que refiere al encuentro Gestalt-Bauhaus, si bien existen trabajos que relatan algunos de los puntos de conexión entre ambas (véase por ejemplo Behrens, 1998; Teuber, 1976; Wick, 1993 [1986]), estos solo se limitan a mencionar qué personas estuvieron involucradas o cuándo sucedieron y apenas mencionan los modos

en que la teoría era efectivamente usada por los artistas. Aquí es interesante tener en cuenta que si bien a partir de estos trabajos, quedaron expuestos los contactos interpersonales, y de los miembros de la Bauhaus con la literatura específica sobre el tema, habría que indagar hasta dónde las semejanzas entre ambos proyectos han sido o no producto de influencias más tempranas (Boudewijnse, Behrens, Danilowitz, Huff, Spillmann, Stember & Wertheimer, 2012). En ese caso, podría tomarse como antecedente el pensamiento de Goethe (Boudewijnse *et al.*, 2012) quien intentó una respuesta posible a la pregunta de vieja *data* acerca de la forma y su relación con el problema de las partes y el todo, pero desde la esfera del arte. Fue él quien en el siglo XIX introdujo el concepto de *Gestalt* para hacer referencia a la totalidad alcanzada por las formas orgánicas (regulada por leyes) a partir de las transformaciones sufridas por estructuras más simples; y desarrolló una teoría del color opuesta a la de Newton que prescindía de los componentes subjetivos (Ash, 1995 [1998]).

Proponemos como punto de partida una hipótesis que explora una dimensión latente de la historia de la implantación de la disciplina psicológica y que exige poner en relación la historia de la práctica y de las ideas de la psicología con la historia de la cultura y los campos intelectuales en un momento histórico determinado. Si se considera que una de las características principales del nacimiento de la psicología es la práctica aplicada, es decir, el aspecto tecnológico, es menester incluir la cuestión de los usos cuando se hace una indagación histórica. Por ende, las condiciones culturales, sociales, políticas y las instituciones que fueron protagonistas en determinada época deben ser consideradas al momento de incursionar en el pasado de la disciplina (un pasado posible y parcial a partir de una pregunta específica) desde el presente (Vezzetti, 2007).

Sintéticamente, consideramos que los saberes de la psicología habrían tenido impacto en la producción específica y la orientación pedagógica de la escuela Bauhaus. Es decir que en la conexión entre teorías gestálticas y la producción artística de la Bauhaus, se pretenden destacar la presencia y el uso de teorías psicológicas por fuera del ámbito específico. Por ende, a partir de la hipótesis exploratoria general sobre la psicologización (Talak, 2008; Chávez, 2019 *en prensa*) del estudio de la forma y el color, se intentará rastrear la transformación en la enseñanza y en los objetos producidos por la creación artística en ese marco.

2. La modernidad alemana y la creación de la República de Weimar

2.1 *Un imperio sin Kaiser*

En Alemania, la modernización asumió una forma particular en la que se destacan su rezago con respecto a la modernización inglesa, un intenso proceso de industrialización acompañado por avances notorios en el campo de las ciencias y la tecnología, un proceso de alfabetización iniciado en 1860 que hacía hincapié en la formación técnica, la persistencia de regímenes de gobierno autoritarios con un protagonismo absoluto del Estado, el protagonismo de dirigentes pertenecientes al régimen imperialista y una clase alta agraria con valores preindustriales (Fulbrook, 2009 [1991]).

La industrialización alemana hacia fines del siglo XIX había sido un proceso desigual en los países europeos, diferenciándose claramente un sector modernizado y otro que aún no lo estaba. A esto se agregaba que en Alemania existía una estructura política autocrática y conservadora. El imperio estaba consolidado gracias al fracaso de la revolución de la clase media liberal, que en 1848 no había logrado establecer un estado constitucional unificado. Desde entonces y relacionado con el desarrollo económico, había surgido una clase media nueva caracterizada por el interés manifiesto en el éxito material, la afinidad con el régimen militar prusiano y el alejamiento de aquellos ideales de libertad y unidad que habían gestado la revolución de 1848²⁶.

Con estos antecedentes, los inicios del siglo XX reflejaban una combinación muy particular: una vieja estructura política dominada por una nobleza terrateniente con valores preindustriales y una industria adelantada y creciente. Los intelectuales

²⁶ Entre la noche del 24 de febrero de 1848 y la mañana siguiente, en Francia se estableció la Segunda República, un régimen político breve, organizado y con objetivos sociales particulares. La reivindicación de los trabajadores, el voto universal, libre y secreto, el derecho de asociación tuvieron ecos en toda Europa, donde se produjo la caída de varias monarquías. La ola revolucionaria de 1848 se extendió y en marzo hubo movilizaciones en Baviera, Berlín, Viena, Praga, Hungría y Milán, hasta llegar incluso a Sicilia, en donde se gestó una revuelta independiente. En unas cuantas semanas cambiaron la mayoría de los gobiernos en el corazón de Europa. Según Eric Hobsbawm (2012 [1987]), los sucesos de la “primavera de los pueblos”, marcaron el fin de la *era de las revoluciones* (1789-1848) y el principio de la era del capital (1848-1875), hiato a partir del cual ya no se puede considerar a la burguesía como una fuerza subversiva. Los revolucionarios demandaban la formación de repúblicas democráticas que sustituyeran a la extensa monarquía multinacional de los Habsburgo. Frente a la amenaza que representaba la república social y democrática, se conformó un nuevo “partido del orden” en toda Europa, guiado por preceptos conservadores y religiosos, pero con la flexibilidad política y cultural que implicaba abrazar la política de mercado y el individualismo liberal (Paez, D. B. (2018). *Revoluciones de 1848. La conformación de la cuestión social*. Obtenido de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=1515>).

alemanes no tardaron en calificar a su sociedad como “subdesarrollada” al compararla con Inglaterra, con Francia o con la mismísima América en expansión. Esta identidad fue unas veces fuente de vergüenza, otras (como es el caso del conservadurismo romántico alemán) de orgullo, y la mayoría de las veces, una mezcla inestable de ambas. Y si bien la Alemania de Guillermo II no era una dictadura, existía una atmósfera generalizada de hostilidad frente a la modernidad (Fulbrook, 2009 [1991]; Gay, 2011; Kaes, Jay & Dimenberg, 1994).

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, todos los países participantes (menos Italia y Japón)²⁷ creían que su entrada en el conflicto bélico era consecuencia de la necesidad de defenderse; en la medida que los responsables de la guerra siempre eran los otros. Así, para los Países Aliados (principalmente Francia, Inglaterra y Rusia), Alemania era absolutamente culpable. Dos factores sustentaban aquella afirmación: el poder obtenido después de la revolución industrial y la potencia militar que poseía.

De hecho, una vez finalizada la guerra, nunca se debatió sobre la culpabilidad de Alemania, y la firma del Tratado de Versalles fue para ésta un pacto con la detención del desarrollo y con el resentimiento. En él se puso fin al estado de guerra entre Alemania y los Países Aliados, estableciéndose un compromiso por el desarme, la concesión territorial, la indemnización a estados vencedores, y la prohibición de unificación de Austria y Alemania, entre otras cosas. El 28 de junio de 1919 Alemania se vio obligada a firmar el tratado, hecho que determinaba enormes costos políticos, económicos y psicológicos para los alemanes (Fulbrook, 2009 [1991]; Fritzsche, 2012; Hobsbawm, 2013 [1994]).

No obstante, las prohibiciones de anexión territorial contenidas en los Tratados de Paz de Versalles y Saint Germain no lograron evitar la reaparición del pensamiento pangermánico, asociado a un renacimiento de la vieja idea del *Reich*. El pasado Sacro Imperio Romano Germánico de la Edad Media se caracterizaba por ser un conglomerado supranacional con pretensión universal, que aún conservaba su vigencia como ideal. A este legado se remitieron a partir de 1918 sobre todo las fuerzas de la derecha política, que atribuían a Alemania una nueva misión: erigirse en

²⁷ Hobsbawm (2013 [1994]) menciona que en esta *guerra total* participaron todas las grandes potencias y todos los estados europeos, con excepción de España, Los Países Bajos, los tres países escandinavos y Suiza. Además Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Estados Unidos y otros países no europeos enviaron tropas.

potencia ordenadora de Europa y liderar la lucha contra la democracia occidental y el bolchevismo oriental.

En medio de una atmósfera de confusión y miseria causada por la guerra, en 1919 Alemania se hallaba en una posición particular diferente de la del resto de Europa, sin dinastías que la guiaran y sin su jefe militar principal (Erich Ludendorff²⁸). Mientras tanto, coexistían simultáneamente la falta de rumbo del antiguo régimen y el temor diseminado de una revolución comunista como la rusa.

Finalmente el 6 de enero de 1919, luego de que en noviembre de 1918 abdicara Guillermo II y se proclamara la República de Weimar, se eligió una Asamblea Nacional en Weimar para que redactase una constitución que garantizara las libertades personales básicas, el sufragio universal masculino y femenino y la representación proporcional parlamentaria. A partir de entonces, se dio una proliferación de partidos políticos (los socialdemócratas junto con los católicos, los demócratas liberales, etc.) que junto con algunos sindicatos, organizaron una nueva república alemana o, como lo denomina Hobsbawm (2013 [1994]), un “imperio derrotado sin el *Kaiser*” (p. 116). La nueva constitución terminó con el sistema electoral prusiano y se crearon dos ministerios distintos: para la función del *Reich* (Imperio) uno, y para Prusia, el otro. De todos modos, existía una confusión entre ambos que persistiría en el tiempo.

Una vez consumadas las elecciones de la Asamblea Nacional constituyente, puede decirse que la institución del monarca mutó al cargo de Presidente del *Reich*, quien poseía una serie de facultades y derechos absolutos que diferían poco con los del antiguo emperador, aunque su elección hubiese sido a través de la voluntad popular.

Desde 1919 en adelante, tras la caída del Imperio Prusiano y del Imperio Austro-húngaro (cuyo desmembramiento se establecía en el Tratado de Saint-Germain en Laye), se conformó una República que tenía forma estatal, pero que no había ganado el poder ni había obtenido el apoyo de todo el pueblo alemán.

La modificación de la Constitución realizada transformaba a Alemania en una república federal, establecía que los presidentes se elegían por votación (derecho ampliado para hombres y mujeres mayores de 20 años) y contaban con cierto poder,

²⁸ Erich Ludendorff (1865-1937) General alemán durante la Primera Guerra Mundial, devenido luego de la finalización de la misma, en líder nacionalista y defensor de la teoría que explicaba la derrota alemana por la traición de los judíos, los bolcheviques y los marxistas.

por ejemplo, para nombrar o destituir cancilleres o gobernar por decreto de urgencia y además contaba con un parlamento basado en un sistema de representación proporcional.

Durante los primeros tiempos de la república, el caos económico se había instalado: la desocupación era una tema preponderante y el dinero perdía progresivamente su valor por la inflación. Se habían perdido grandes áreas de territorio como consecuencia de la derrota en la guerra y del acatamiento de los tratados firmados, había numerosas huelgas y protestas generadas por el malestar existente, y hacia 1922 se había reducido la producción de diferentes productos (hierro, acero, carbón) como forma de protesta ante la política de cumplimiento que se llevaba a cabo a raíz del compromiso alemán de reparaciones luego de la Primera Guerra Mundial (Fulbrook, 1991 [2009]).

A pesar de esta situación, la clase que aglutinaba los propietarios de los bienes de producción se vio beneficiada y la clase obrera, fue la más afectada. La clase media se perjudicó en forma parcial, mientras que los especuladores lograron cosechar fortunas. Sin embargo, en poco tiempo y a pesar de la situación particular de cada clase social, el caos fue asociado a la vida en general y superó el contexto económico de origen.

Transcurridos algunos años, entre 1924 y 1929, la crisis parecía superada y se vivía en medio de una frágil estabilidad en la que Alemania había conseguido actualizar sus conocimientos técnicos y científicos a partir de entrar en contacto con Estados Unidos, situación que no había sido posible durante los años de la guerra. De esta forma, se había sustituido el trabajo manual por máquinas nuevas y onerosas.

Lo que había ocurrido durante la década de 1920, era que Estados Unidos se había transformado en un modelo social que representaba para los alemanes un tercer camino entre el capitalismo y el socialismo: era visto como “la tierra del pragmatismo, del culto a los hechos y de las condiciones laborales formales” (Bocian, 2015, p. 134).

Alemania se recuperaba entonces de su crisis (aunque en forma aparente ya que la prosperidad estaba vinculada al ingreso de fondos extranjeros que podían cesar en cualquier momento) y sus exportaciones crecían gracias al abaratamiento de los costos con la concomitante suba de precios. Se había eliminado la competencia y la producción industrial quedaba en manos de unas pocas empresas. A esto se sumaba la

participación del Estado en la construcción de viviendas, hospitales y escuelas, y en algunos casos, con el asesoramiento arquitectónico de la Bauhaus.

Como democracia parlamentaria, la República de Weimar sólo existió durante once años. A finales de marzo de 1930 el último gobierno mayoritario, encabezado por el socialdemócrata Hermann Müller, se desmoronó por causa de una disputa en torno a la obligatoriedad del seguro de desempleo. La “gran coalición” gobernante fue reemplazada por un gobierno burgués en minoría liderado por Heinrich Brüning, del Partido Alemán de Centro, que gobernó desde el verano de 1930 con ayuda de los decretos de emergencia del Presidente del *Reich*, el anciano mariscal de campo Paul von Hindenburg²⁹. En las elecciones del *Reichstag* (parlamento) del 14 de septiembre de 1930, los nacionalsocialistas (NSDAP) liderados por Adolf Hitler se convirtieron en el segundo partido más votado, a raíz de lo cual la socialdemocracia (SPD), que continuaba como la primera fuerza política, optó por tolerar el gabinete de Brüning, para intentar evitar una mayor deriva derechista del *Reich*.

Asimismo, la crisis de octubre de 1929 como consecuencia de la caída de la Bolsa de Comercio de Nueva York tuvo efectos en la economía alemana que había subsistido hasta entonces a través del crédito estadounidense. Esto ocasionó graves problemas de desempleo en la población e hizo que sucumbiera la red de seguridad social. La respuesta social fue el rechazo a la república democrática y el cuestionamiento de su legitimidad. “Las masas de cesantes depositaban cada vez más sus esperanzas en los radicales y aquellos que ofrecían un significado ideológico de derecha o izquierda” (Bocian, 2013, p. 180).

A partir de la implantación del sistema presidencialista de los decretos de emergencia, el *Reichstag* tuvo menos peso en cuanto órgano legislativo que en la monarquía constitucional del Imperio. La desparlamentarización significó una neutralización generalizada del electorado y fue precisamente eso lo que proporcionó renovados impulsos a las fuerzas antiparlamentarias de derecha e izquierda. Los más beneficiados fueron los nacionalsocialistas. Desde el momento en que los

²⁹ Durante la Primera Guerra Mundial, von Hindenburg, junto a su subordinado Luddendorf, obtuvo el triunfo en la batalla de Tannenberg, en donde vencieron al ejército ruso. Ambos se transformaron progresivamente en líderes del pueblo alemán, y obtuvieron cada vez más poder ante la inactividad del *Kaiser*. En 1918, Alemania vivía bajo un gobierno militar *de facto*, la llamada “Dictadura Silenciosa” en la que ambos tomaban decisiones fundamentales no solo en terreno militar, sino en lo que hacía a las condiciones de vida de la población.

socialdemócratas apoyaron a Brüning, Hitler pudo presentar a su movimiento como la única alternativa popular a todas las manifestaciones del “marxismo”. A partir de ahí estuvo a su disposición apelar tanto al extendido resentimiento contra la democracia parlamentaria (que efectivamente había fracasado) como al derecho de participación del pueblo (reconocido desde los tiempos de Bismarck en forma de sufragio universal). De este modo, Hitler fue el principal beneficiario de la democratización a destiempo de Alemania, es decir, de la temprana implantación del derecho de sufragio democrático en combinación con la tardía parlamentarización del sistema de gobierno (Fulbrook, 2009 [1991]).

En lo relativo al fracaso de la República de Weimar y a la llegada de Hitler al poder, existe una variada literatura al respecto. La perspectiva adoptada por Peter Gay (2011) afirma que la condena al fracaso de la República se basó, en líneas generales, en la imposibilidad de transformar o controlar durante ese período la posición y el poder del ejército, en el boicot del funcionariado alemán y en el proceder de la judicatura. Por otra parte, Peter Fritzsche (2012), al abordar un período similar pero más amplio (1914-1933) señala que los orígenes del nazismo, no deben entenderse como una reacción a una época de crisis económica o un intento de recuperación del brillo del pasado imperial, sino que fue la culminación de una revolución nacional iniciada en 1914 con la guerra, bajo la guía de ideales patrióticos que le dieron forma a un populismo nacional socialista que se gestó y fortaleció durante aquellos años. Por otra parte, Eric Hobsbawm (1994 [2013]) con una visión que hace foco sobre Europa en general, sostiene que el triunfo del fascismo europeo en el siglo XX, se debe a la caducidad de los mecanismos de gobierno de un estado obsoleto, al descontento y el desencanto de las masas, a la amenaza que suponía la revolución social que proclamaban los movimientos socialistas y al resentimiento nacionalista contra los tratados firmados durante la posguerra.

Más allá de las interpretaciones que acentúan una u otra arista del tema, lo destacable es que después de la caída de la República, no solamente se inició en Alemania una de las épocas más atroces de la historia mundial, sino que también significó el final de una etapa muy fructífera en los terrenos cultural y científico, que en muchos casos, en los años posteriores llevó a sus protagonistas al exilio (véase Wittenberg, 2009; Stahnisch, 2010). Téngase en cuenta por ejemplo que Wertheimer (en 1933), Köhler (en 1935) y Arnheim (en 1938/9) emigraron hacia los Estados Unidos para huir del nazismo. De los miembros de la Bauhaus, Walter Gropius,

Ludwig Mies van der Rohe, Lyonel Feininger, Walter Peterhans, Josef Albers entre otros, también encontraron sitio en ese país para continuar con sus actividades³⁰.

2.2. Los intelectuales de Alemania y la cultura de Weimar

Hasta aquí se han desarrollado algunos de los aspectos fundamentales del contexto histórico-político de Weimar que permitirán entender mejor en qué escenario se produjo el encuentro entre la *Bauhaus* y la *Gestalt*. A continuación se analizará de manera pormenorizada, el papel de los intelectuales durante ese período y sus interpretaciones sobre la época para retratar el panorama cultural de los ámbitos científico y artístico de aquellos años.

Jeffrey Herf (2003 [1984]) plantea que en la República de Weimar existió un sector dentro del pensamiento conservador alemán, denominado *modernistas reaccionarios*³¹. Como sostiene el autor de *Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, estos sujetos no se autodenominaron de esta forma; sin embargo existió, según él, un conjunto coherente y significativo de metáforas, palabras y expresiones con una carga emocional que lograron convertir la tecnología proveniente de la *Zivilisation* occidental en una parte orgánica de la *Kultur* alemana y que, de alguna manera, homogeneizaban el discurso de estos sujetos.

La base de esta corriente consistía en la articulación de algunos de los ideales heredados de la Ilustración (y también cierto rechazo a ciertos aspectos de ella a partir de la contrarrevolución romántica) y la tecnología propia de la modernidad. Algunas de sus figuras destacadas fueron los filósofos Oswald Spengler (1880-1936) y Ernst Jünger (1895-1998). Se trataba de un paradójico rechazo a la Ilustración y simultáneamente, de una aceptación de la tecnología. La razón de esto último obedecía a que los modernistas reaccionarios consideraban que las visiones antitecnológicas conducían a una nación impotente en términos de desarrollo.

³⁰ Para profundizar sobre este tópico pueden consultarse el capítulo de Ash (1998 [1995]) “Persecution, emigration and Köhler’s resistance in Berlin”, el artículo de Stella Wittenberg (2009) “Exilios en la Bauhaus” o el artículo de Frank W. Stahnisch (2010) *German-speaking Émigré neuroscientists in north america after 1933: critical reflections on emigration-Induced scientific change*.

³¹ Según Herf esta tradición comenzó en las universidades técnicas alemanas a fines del siglo XIX y fue nutrida por las asociaciones nacionales de ingeniería, que le dieron nueva vida a los revolucionarios conservadores de Weimar. Asimismo el modernismo reaccionario se convirtió en un componente constituyente de la ideología nazi desde principios de los años 1920 hasta 1945 (Herf, 2003 [1984]).

Contraria a esta corriente, se hallaba otra línea de pensamiento que durante la década de los años veinte suscribía a la ponderación del estado como un organismo (Othmar Spann y Jakob Johann von Uexküll). También formaban parte de la oposición comunistas como Georg Lukács (1885-1971) y Ernst Bloch (1885-1977) en la izquierda; y Max Weber (1864-1920) y George Simmel (1858-1918), como representantes del pensamiento del centro-capitalista.

Como se mencionó anteriormente, los *modernistas reaccionarios* se caracterizaban por ser anti-modernistas y a la vez, por apoyar el avance tecnológico. Defendían las virtudes prusianas como el destino, el instinto y lo orgánico, propias del socialismo alemán, y creían que la superación de la crisis se llevaría a cabo por la movilización nacionalista. Representaban la ideología conservadora de Weimar, eran partidarios del irracionalismo y el nihilismo, pero aceptaban la tecnología moderna. En cierto sentido, puede decirse que fueron eficaces:

The accomplishment of the reactionary modernists was considerable. In the country of romantic counterrevolution against the Enlightenment, they succeeded in incorporating technology *into* the symbolism and language of *Kultur*- community, blood, will, self, form, productivity, and finally race -by taking it *out of* the realm of *Zivilisation* -reason, intellect, internationalism, materialism, and finance. The integration of technology into the world view of German nationalism provided a cultural matrix that seemed to restore order into what these thinkers viewed as a chaotic postwar reality (Herf, 2003 [1984]).

[El éxito de los modernistas reaccionarios fue considerable. En el país de la contrarrevolución romántica contra la Ilustración, lograron incorporar la tecnología al símbolo y el lenguaje de la cultura –la comunidad, la sangre, la voluntad, el ser, la forma, la productividad y finalmente la raza- al sacarla del dominio de la civilización –la razón, el intelecto, el internacionalismo, el materialismo y las finanzas. La integración de la tecnología en la visión del mundo del nacionalismo alemán proporcionó una matriz cultural que parecía restaurar el orden en aquello que estos pensadores consideraban una realidad caótica de posguerra.]

Lo destacable es que en este marco la ciencia ya no era, como en el siglo XIX, el punto de apoyo y la cultura entraba en caos al debatirse entre el polo conservador alemán (modernistas reaccionarios incluidos) y el polo moderno. Puede afirmarse por lo tanto que el conflicto en Weimar se desarrollaba, a nivel cultural, entre la *Zivilisation* (nucleaba a aquellos que eran modernos, cosmopolitas, judíos liberales y los llamados también los marginales y artífices de aquella cultura) y la *Kultur* (representada por los sectores conservadores, tradicionales y nacionalistas).

En el contexto de estas dos grandes tendencias diferenciables aunque con matices, surgían dos formas de percibir el mundo: una, según la ley de la física moderna y otra, según el concepto de *Gestalt*.

2.3. *La gestalt sin unidad. Dos significados y un concepto.*

Es menester advertir que junto a estas dos visiones de mundo de la física y del concepto de totalidad, existía también una diferencia de sentido respecto al término *gestalt* para los modernistas reaccionarios y aquel sector en el que se encontraban los psicólogos de la Gestalt.

Para los primeros (como era el caso de Spengler) la *gestalt*, consistía en un principio de explicación que se oponía al principio de la ley y la mediación conceptual que atentaban contra el objeto mismo al abordarlo y dividirlo para su estudio. En esta línea de pensamiento, la *gestalt* abarcaba la percepción, la intuición y la voluntad, el simbolismo y la imagen. De este modo, si se aplicaba esta concepción a la ciencia moderna y a los fenómenos históricos, podía entenderse los como formas creadas por el alma alemana (Herf, 1984 [2003]).

En cambio, los teóricos de la *Gestalt*, adherían a una idea de holismo pero en combinación con el método experimental, totalmente alejada de las concepciones organicistas (Ash, 1995/1998). Mencionamos de manera sintética esta concepción porque será detallada en el apartado dedicado a la psicología.

En la misma línea que Ash, Bocian (2015) en su análisis de la experiencia de Fritz Perls en el Berlín expresionista de las décadas de 1920 y 1930, aborda el uso que hacían de la categoría de *totalidad* tanto la derecha como la izquierda, como una vía de superación de la crisis que fragmentaba el tejido social en aquellos años y dejaba al

individuo sin expectativas de una biografía individual significativa³². Existía en esos años una aspiración a la totalidad compartida por ambos sectores que tenía como objetivo la eliminación de los elementos individuales que pudieran ocasionar disenso o algún tipo de conflicto.

Los comunistas propagaban el colectivo socialista y la integración dentro del partido, lo que implicaba una fusión con la clase del futuro (el proletariado) para la consecución del paraíso comunista: una totalidad sin burguesía ni divisiones de clase. Inclusive, de manera contemporánea, el filósofo marxista Ernst Bloch (con un toque de idealismo hegeliano y de expresionismo) analizaba ambos usos del concepto de *gestalt* en un trabajo publicado en 1935³³. En el escrito de 1935 titulado *Erbschaft dieser Zeit* (Herencia de esta época), Bloch criticaba la transformación del sentido dinámico del concepto y su alusión a un proceso, en un sustituto del concepto de ley entendido como algo esencialmente invariable que congela cualquier movimiento. Esta conceptualización que implicaba la fijeza del concepto podía rastrearse según Bloch, en el pensamiento de Ludwig Klages (1872-1956) o del ya mencionado Spengler (Bocian, 2015), que eran formas fascistas de la teoría gestáltica.

Contrariamente, la derecha, con sus eslóganes *völkisch* y su convocatoria a la asimilación de todos los alemanes a un gran todo (como el *slogan* nazi “*Ein Volk, ein Reich, ein Führer*”, que significa “Un pueblo, un imperio, un líder”) aspiraba a una totalidad en términos de una unidad étnica coherente que erigía enemigos de esa unión a los que debía destruirse.

Una de las tradiciones en las que se basaban para fundamentar sus posiciones era la *Lebensphilosophie* o filosofía de la vida. Más allá de las diferentes interpretaciones de la misma, para esta corriente el concepto clave era el de *organismo*: “El todo orgánico individual fue considerado un bastión de la totalidad subjetiva y, al mismo tiempo, un contramodelo utópico de las formas aparentemente rigidizadas de la racionalidad técnica reinante” (Ebrecht, 1991, citado en Bocian,

³² Esta diferenciación resulta útil al autor a los fines de diferenciar ambas concepciones del concepto de totalidad que se utiliza en la terapia gestalt, vinculado a la totalidad e integridad dialécticas. Bocian (2015) sostiene que tanto el comunismo como el nazismo en tanto movimientos totalitarios no son dialécticos y se apoyan en definiciones de totalidad que tampoco lo son. Véase en especial el capítulo VII “El concepto de totalidad” en *Fritz Perls en Berlín. 1893-1933. Expresionismo. Psicoanálisis. Judaísmo*. Editorial Cuatro Vientos. Del Nuevo Extremo: Buenos Aires.

³³ Según Bocian (2015), Bloch tenía afinidad por la filosofía de la naturaleza de Schelling (Habermas lo llamaba “Schelling marxista”). Otros autores como Burghart Schmidt (1989, citado en Bocian) señalan que esa afinidad con el concepto de *gestalt* se basa en los desarrollos de Husserl sobre el mismo como una figura de tensión o una forma de tendencia.

2015, p. 194). Esta tradición apoyaba el desarrollo de una psicología de la totalidad basada en la vida orgánica de un individuo libre y capaz de autorregularse naturalmente. La *Lebensphilosophie* fue la base de los movimientos intelectuales (incluso contradictorios) del período que comprende desde 1890 a 1920 aproximadamente. Inspirada en Nietzsche, Bergson y Simmel,

En el contexto de la *Lebensphilosophie*, se desarrolló una utopía de vida nacida de un entusiasmo vitalista que se oponía a las falsas costumbres sexuales de la pequeña burguesía y rechazaba un mundo percibido como rígido, alienado y hostil a la vida y puramente materialista (Bocian, 2015, p. 96).

La idea *völkisch* (y luego nacionalsocialista) de la totalidad era el resultado de una reinterpretación de conceptos como *organismo*, *totalidad* y *vida* en clave anti-individualista. O sea, que el giro se orientaba hacia el reemplazo del todo del individuo por el todo colectivo que gobernaba sobre las partes (de esto se desprendió luego la idea del Führer y su gobierno sobre la mayoría, y la consumación de una unidad nacional orgánica) (Bocian, 2015).

Como dijimos antes, la *Lebensphilosophie* inspiró a los modernistas reaccionarios quienes también sostenían en su irracionalismo y romanticismo, que el capitalismo no había podido corromper un símbolo del militarismo prusiano, que se erigía a raíz de la experiencia del frente: el *Hombre Nuevo*, símbolo que entrañaba un llamado a la acción.

El conflicto *Kultur-Zivilisation* revelaba entonces otra arista: las oscilaciones entre la política representada por el militarismo prusiano (con los valores del patriarcado en una sociedad feudal industrial, la familia y la aristocracia agraria) y la economía liberal, de corte occidental y típicamente inglesa. En suma, para llevar adelante la batalla de la *Kultur* contra la *Zivilisation*, era necesario echar mano a la tecnología pero haciendo un uso creativo de la naturaleza.

Únicamente si se considera este aspecto es que puede entenderse, por ejemplo, que en el caso de Spengler (representante de la *Kultur* y enemigo de la República) la tecnología tuviese características espirituales y místicas propias del romanticismo, más que racionales. Esta visión de la tecnología ligada a lo espiritual, favorecía el desplazamiento de la misma desde el campo de la *Zivilisation* al de la *Kultur*. Era necesario un Estado autoritario que destruyera la dictadura del dinero y su arma política, la democracia (Herf, 1984 [2003]).

Otro representante de esta corriente, Ernst Jünger, separaba la tecnología del entramado de las relaciones sociales y veía en la experiencia del frente, una oportunidad para la victoria cultural. La derrota en la guerra era concebida como una ocasión de autorrealización por medio de la acción y la decisión. Jünger era otro de los partidarios de la filosofía de la vida, ideología dominante en épocas del imperio que como ya dijimos, proclamaba la voluntad y la violencia, conjugadas con la tecnología moderna.

Como puede apreciarse, la posición de la *Kultur* entrañaba una acusación a la economía de la *Zivilization* de destruir la naturaleza humana. La unión de la fuerza de trabajo con la máquina, daba como resultado la *gestalt* del Trabajador-Soldado, que implicaba la militarización del trabajo por parte del Estado sin atender a las libertades individuales. Allí se instalaba la imagen del *Hombre nuevo*, como aquel capaz de superar los condicionamientos económicos, e integrar el alma y la tecnología en el marco de una idea de “totalidad de derecha”.

La tecnología como solución a la crisis cultural requería de la unificación de la filosofía idealista con la investigación y la innovación científica y tecnológica. En oposición al taylorismo (mentalidad de puro intercambio sin contenido estético) propio de la época, los ingenieros alemanes (profesionales que tuvieron relevancia en este debate) y su adhesión a la idea de *Gestalt* brindaban un ejemplo de ello. Buscaban crear formas permanentes frente a lo efímero de los productos capitalistas e intentaban llevar adelante una tecnología cósmica, espiritual, total y completa que trascendiera el espacio y el tiempo gracias a la creación de la *forma* (categoría central de la filosofía de la vida) (Herf, 1984 [2003]).

A partir de los dos sentidos de *gestalt* y la apropiación que los modernistas reaccionarios hicieron de uno de ellos, queda reflejada en la Alemania de principios del siglo XX, la complejidad del debate en torno a lo moderno y lo antimoderno, lo racional y lo irracional, la *Kultur* y la *Zivilisation*.

Si bien es cierto que la cultura y los ideales de carácter cosmopolita lograron expresarse plenamente en los años de la República, es necesario resaltar que sus representantes eran actores sociales que en tiempos pasados habían sido catalogados como marginales (judíos, partidarios de la izquierda, entre otros) (Gay, 2011). En el apartado siguiente expondremos en detalle la situación de las ciencias, y en particular, la de la psicología durante los años de Weimar.

3. *Gestaltpsychologie*: entre la fragmentación y la síntesis

3.1 Las ciencias en la República de Weimar

Mitchell Ash (1995 [1998]) analiza el discurso de crisis de la cultura de Weimar para ubicar el estado problemático de la psicología como disciplina y como profesión. Para ello, retoma la oposición ya desarrollada en el apartado anterior entre las corrientes ideológicas de la *Kultur* y la *Zivilisation*.

Ash (1998 [1995]) señala que la guerra, el fracaso del levantamiento espartaquista de noviembre de 1918, la derrota en la primera guerra mundial, la inflación y la depresión del año 1930 exacerbaron lo que Peter Gay ha llamado el “hambre de integridad” y que describe como un “...desesperado anhelo de raíces y de agregación, un repudio vehemente, a veces atroz, de la razón, unido al deseo apremiante de acción directa o de sumisión a un líder carismático.” (Gay, 2011, pp. 108-109).

En este contexto tan complejo, el holismo tiñó los caóticos primeros años de la república e incluso aún después de su final podían advertirse sus influencias. Los años de aparente estabilidad en Weimar (aproximadamente a partir de 1924) fueron los años del apogeo del modernismo, en los que se hablaba en la cultura germana de una “*nueva objetividad*” y del culto a la tecnología. Sin embargo, no era una mirada compartida por todos: en esos tiempos de productividad cultural y artística, otros veían cómo se tornaban reales sus temores de fragmentación.

Los repetidos anuncios de crisis en el campo de la ciencia y en la sociedad en general, derivaron en el llamado a la “síntesis” y a una cosmovisión unificada. En ese período, la ciencia alemana vivió una crisis que alcanzó su clímax en la década de 1920. Algunos de los conflictos en ciencia ya eran de público conocimiento antes de 1914; pero en aquella década adquirieron particular urgencia y un impacto cultural más amplio.

Hobsbawm (2012 [1987]) señala que entre 1875 y 1914, se evidenció un proceso en las ciencias naturales europeas que cuestionaba los modelos de producción de conocimiento y las teorías vigentes (por ejemplo, la física newtoniana), que asumía el fracaso del modelo positivista y que hallaba en Nietzsche la figura apropiada para retratar la decepción ocasionada por la propia producción cultural de la época.

En el caso particular de Alemania, la demanda de síntesis no era solamente para las ciencias naturales, aunque en su caso fuera especialmente fuerte debido a su histórica posición de prestigio y poder. Ash (1998 [1995]) afirma que los conflictos

que condujeron a hablar de crisis fueron cuestiones científicas de relevancia, y no simplemente reproducciones de disputas en el ámbito de lo ideológico. Por tal motivo, puede sostenerse en términos generales que en Alemania coexistieron un discurso de crisis y una demanda de síntesis o cosmovisión, dirigidos a todas las disciplinas del momento.

En la esfera de la física, se originó un conflicto causado por la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica. Aquí también se suscitaron posiciones antagónicas: mientras Planck, Albert Einstein (1879-1955) y Wilhelm Wien (1864-1928), intentaban preservar el ideal de un mundo causal unificado incluyendo la relatividad y la teoría cuántica, un estilo *avant-garde* que incluía a Hermann Weyl (1885-1955), Hans Reichenbach (1891-1953), Max Born (1882-1970), y Werner Heisenberg (1901-1976) proclamaba que la mecánica cuántica establecía, justamente, que la ley de la causalidad no era válida (Ash, 1998 [1995]).

La fragmentación percibida en la naturaleza y el daño que la física le había hecho a la certeza determinista, fueron tomados como metáforas susceptibles de ser trasladadas a la esfera social. Acorde con esta línea, se planteaba una concepción orgánica del estado encabezada por Othmar Spann y Theodor von Uexküll, la cual se basaba en una osada aplicación del Kantismo a la vida orgánica. Según esta interpretación, cada organismo vive en una ambiente pero percibe sólo una pequeña parte de lo que resulta relevante para su funcionamiento. Análogamente, su “biología del estado” le asignaba a cada ocupación una función determinada en el estado y en la sociedad, de tal forma que cambiar el trabajo o hacer una huelga eran definidas como traiciones a la comunidad orgánica. Por otra parte Spann, proponía como una vía intermedia o tercera vía respecto del liberalismo y el marxismo, una teoría del estado en la que la sociedad era concebida como un “supraorganismo” o una “totalidad orgánica” dentro de la que cada parte estaba gobernada por la que tenía por encima de sí (Ash, 1998 [1995]). Como vimos antes, esta concepción del estado era tributaria de una idea de *gestalt* vinculada a la integración *Völkisch*.

En el terreno de la filosofía también sucedió algo semejante: los exponentes más relevantes del debate fueron Oswald Spengler y Ernst Jünger, cuyas ideas ya han sido desarrolladas en otro apartado.

En resumen, en este contexto de cambio y caos los cimientos de la relación de la ciencia con la vida misma fueron sacudidos. Esta situación fortaleció la tendencia hacia el pensamiento social holístico característico de aquellos años y el diagnóstico

de crisis fue la norma discursiva común a los conservadores y a los marxistas, aunque con diferencias en la interpretación de la misma.

En el ámbito de la psicología académica³⁴, existía una oposición clara y definida entre la psicología científico-natural y la psicología “humanista” (*Geisteswissenschaftliche*). Eduard Spranger (1882-1963) defendía esta diferenciación. Spranger acordaba con Wilhelm Dilthey (1833-1911) en lo que refiere a su acusación a la psicología empírica de reducir la vida mental a simples elementos asociados y de no poder dar explicaciones acerca del sentido en la experiencia humana. Sin embargo, no coincidía con él en la posibilidad futura de integrar los resultados experimentales obtenidos por la psicología explicativa en una psicología descriptiva de base más amplia. Spranger había desarrollado una alternativa que se denominaba “psicología estructural” y postulaba seis tipos de personalidad a los cuales les correspondía un tipo específico de cosmovisión o “forma de vida” según el momento histórico (Ash, 1998 [1995]).

Otra de las tendencias en psicología, pero externa al ámbito académico, estaba constituida por la “grafología científica” y la “caracterología”, cuyo propulsor fue Ludwig Klages (1872-1956). En el caso de la grafología, se sostenía que la escritura permitía obtener la verdad sobre la persona que se hallaba detrás de las “máscaras de cortesía” y expresaba también el alma en sí misma. Por otra parte, la caracterología y los movimientos corporales de los que se servía para dilucidar el carácter de un sujeto, claramente hacían referencia al filósofo romántico Carl Gustav Carus.

Así se perfilaba una clara inclinación en la psicología hacia la intuición y la experiencia inmediata por sobre el experimento y la fragmentación artificial propia de la situación experimental.

3.2. *Gestaltpsychologie*

Si bien las relaciones formuladas entre las partes y el todo ya habían sido objeto de investigación en años anteriores a la emergencia de la psicología de la Gestalt para figuras como Goethe (en el ámbito del arte) o Mach (en la filosofía y la

³⁴ Es importante recordar que la psicología continuaba vinculada institucionalmente con la filosofía. El origen de la psicología en Alemania como ciencia estaba ligado al campo de la filosofía, es decir que era una especialidad dentro de la misma y su disciplinarización se había producido siempre en vinculación con esta última (Danziger, 1979). Para ampliar la historia de la academización y la profesionalización de la psicología en Alemania pueden consultarse los trabajos de Ash (1998 [1995]), Danziger (1979).

psicología experimental), el conflicto permanente entre la fragmentación y la síntesis, tuvo su respuesta más paradigmática en las formulaciones de la psicología.

Max Wertheimer, discípulo de los filósofos Carl Stumpf (1848-1946) y Friedrich Schumann en Berlín, creía que con sus elaboraciones desde la psicología de la Gestalt podría dar respuesta a los problemas de su tiempo. Luego de estudiar durante unos años Derecho en la Universidad de Praga, y en esos mismos años realizar seminarios sobre filosofía, psicología y arte, entre otras disciplinas, Wertheimer comenzó a estudiar filosofía y en especial, sus intereses se orientaron hacia los temas de la psicología (King & Wertheimer, 2009 [2005]).

La situación de la filosofía hacia finales del siglo XIX y principios del XX en Alemania, aún continuaba muy influenciada por la herencia kantiana que había distinguido las ciencias culturales o históricas (*Kultur-* o *Geisteswissenschaften*) de las ciencias naturales (*Naturwissenschaften*). Estas últimas buscaban leyes generales, mientras que las ciencias culturales o históricas se abocaban a casos individuales y no lograban formular leyes del tipo de las leyes naturales³⁵.

La filosofía era en aquel entonces una disciplina general y abarcativa, pero hacia finales del siglo XIX había comenzado a desarrollar una nueva identidad como una rama diferenciada de las disciplinas humanistas en el sistema universitario alemán. Esta perspectiva humanista de la filosofía tenía, por lo general, un matiz holista que influyó en las ideas de Wertheimer.

Pero el matiz holista en Wertheimer no se limitaba al espectro académico únicamente, sino que su origen se remontaba incluso hasta la cultura judía y su *shtetl* (poblado en Idysh). Esta forma de vida típica del este de Europa, tenía un funcionamiento basado en la idea de “totalidad orgánica”. Según Zborowski y Herzog (1952) (citado en King & Wertheimer, 2009 [2005]) los judíos intelectuales de finales de siglo XIX y principios del siglo XX postulaban que en la solución de un problema, se lograba una síntesis que articulaba diferentes elementos (la memoria, la lógica, la imaginación, etc). Según esta concepción, el universo mismo era una totalidad compleja que poseía en sí un orden, una razón y un propósito, y sus partes eran interdependientes e interactivas. La conducta humana se regía bajo estas mismas coordenadas y el orden, la razón y el propósito, actuaban en todos los niveles de la

³⁵ Con posterioridad a los desarrollos de Kant, Wilhelm Windeband formularía la distinción entre ciencias *nomotéticas* (ciencias de la naturaleza con leyes lógicas, invariables) e *idiográficas* (ciencias culturales, cuyo objeto son sucesos cambiantes como por ejemplo, la economía).

vida en el *shtetl*. De este modo, quedaba expuesto el carácter complementario, la interdependencia y la interacción de las partes con el todo.

Pero esta idiosincrasia del *shtetl* no era la única línea de la que provenían las influencias del holismo en Wertheimer. Las lecturas de Spinoza y su idea de la unidad entre la naturaleza y el universo y entre el cuerpo y la mente en el ser humano, también formaban parte del conjunto de teorías holistas. Asimismo, en lo estrictamente académico, los desarrollos de Christian von Ehrenfels (1859-1932) y de Anton Marty (1847-1914) tuvieron también un lugar privilegiado.

En el caso de von Ehrenfels, dos aspectos de sus desarrollos fueron especialmente relevantes para Wertheimer. En primer lugar, la inspiración de von Ehrenfels en la filosofía de Brentano (de quien era discípulo) sobre la necesidad de un enfoque holista en psicología. Brentano era crítico de la concepción de conciencia de Wundt quien se basaba en el modelo newtoniano y en la explicación del funcionamiento de las partes por la acción de procesos mecánicos. En ese modelo, para hacer comprensible la conciencia, era necesario estudiar sus partes constitutivas y determinar cómo estaban conectadas³⁶. El otro de los aspectos inspiradores de las ideas de von Ehrenfels fue la publicación de *Über Gestaltqualitäten* en 1890, un trabajo dedicado a las cualidades de la *gestalt* o la forma (*Gestaltqualität*) que cuestionaba el mecanicismo y el elementarismo de la psicología de la época (véase King & Wertheimer, 2009 [2005]); Ash 1998 [1995] y Köhler, 1972 [1966]).

³⁶ En este punto los desarrollos de Wundt sobre su concepción de conciencia han generado un debate acerca de la idea de síntesis (*Verschmelzung*) de la misma. Freitas Araujo (2016) postula que para Wundt la *síntesis* era uno de los tres actos mentales básicos de la conciencia (los otros dos eran la *coligación o asociación de sensaciones*, el primero, y la *analogía*, el tercero). La síntesis producía una totalidad a partir de la conexión de las sensaciones gracias a la coligación. Este proceso de síntesis generaba en sí mismo un nuevo elemento que no estaba contenido en las partes previas (las sensaciones singulares) y que no podía ser deducido de ellas. Wundt sostenía que la síntesis era una actividad creativa y Freitas Araujo retoma a Ash (1998 [1995]) y destaca que esta concepción nunca fue mencionada por los teóricos de la Gestalt cuando formularon el principio de que el todo es diferente de la suma de las partes. En realidad Ash (1998 [1995]) afirma que esta idea se toma habitualmente como un antecedente de la Gestalt, pero esto debe estar sujeto a revisión porque en la combinación de elementos que describe Wundt, no se especifica si estos cambian o permanecen iguales, o si desaparecen o pasan desapercibidos pero potencialmente conscientes una vez que han sido sometidos al proceso de síntesis creativa. De cualquier forma, se supone que los elementos se combinan y forman las “entidades psíquicas” que aprehendemos. Por lo tanto, para Ash (1998 [1995]) la “síntesis creativa” es, sobre todo, un síntoma de las dificultades de Wundt en su intento por reconciliar el carácter complejo y específico de las entidades psíquicas y los procesos con su compromiso con una explicación científico-natural que requería poderes de tipo reales y causales subyacentes al fenómeno manifiesto. King & Wertheimer (2009 [2005]) en su interpretación señalan que si bien Wundt hablaba de una síntesis creativa de la actividad mental, aun así prevaleció en sus concepciones que el todo *no* era otra cosa que la suma de las partes y que los elementos, a diferencia de las ambigüedades que muestra Ash, estaban contenidos dentro del mismo.

Allí von Ehrenfels sostenía que estas cualidades eran hechos que ocurrían en todas partes en la percepción. Por ejemplo, en el caso de la percepción visual, las formas y su aumento o disminución de tamaño, sus cambios en la ubicación en el campo visual o en el color no alteran su *forma* como tal (siempre que las relaciones espaciales entre partes no se modifiquen) (Köhler, 1972 [1966]). Además afirmaba que algunas de estas cualidades tenían un rol muy destacado en el arte y daba el ejemplo de la melodía como algo no derivado de la escucha de tonos aislados sino de la percepción de una sucesión de tonos combinados de una manera significativa. De esta forma, von Ehrenfels admitía que el todo era algo más que la suma de sus partes y que una melodía, aun cuando era transpuesta a una escala diferente con un conjunto de notas diferentes en tanto elementos, todavía era reconocible como la misma melodía (King & Wertheimer, 2009 [2005]).

En el caso del suizo Anton Marty, Wertheimer asistió a un curso dictado por él. Marty, al igual que von Ehrenfels, en 1896 era miembro de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Praga y acordaba con Brentano en algunos desarrollos. Sus temas de investigación estaban vinculados a la psicología y la filosofía del lenguaje y la lógica y King & Wertheimer (2009 [2005]) sostienen que sus ideas fueron consideradas por Wertheimer cuando en años posteriores abordó temas de la lógica y el holismo.

Más allá de que la constelación de teorías e intelectuales descripta en los últimos párrafos perteneció en particular a uno de los teóricos de la psicología de la que nos ocupamos aquí, nos permite pensar en un clima de ideas más amplio en el que la psicología asociacionista, con sus elementarismo y mecanicismo típicos mostraba sus limitaciones como marco de referencia para quienes se formaban en esos años. De este modo, a fines del siglo XIX y principios del XX, el holismo aparecía como una alternativa para desarrollar nuevas investigaciones en el campo científico. En el período de Weimar, ese holismo iría al rescate de ciertas líneas de la psicología experimental, en su intento de responder a las demandas de sentido teñidas ideológicamente o al grito que clamaba por la reconciliación entre la ciencia en general y la vida cotidiana. La *Gestaltpsychologie*, asociada fundamentalmente a la Universidad de Berlín, no era la única alternativa en psicología amparada en el holismo.

Félix Krueger (1874-1948) y sus colegas de la escuela de Leipzig, habían desarrollado una psicología de la estructura (*Ganzheitspsychologie*), alternativa a la

Gestalt, que se centraba en el concepto de *experiencia vivida* de Dilthey. Lo que Krueger enfatizaba era el papel de la voluntad y el sentimiento en la experiencia, a lo que le sumaba la dimensión del tiempo para poder relacionarlo con las "totalidades culturales" desarrolladas históricamente. Krueger afirmaba a diferencia de la teoría de la Gestalt que la emoción era anterior a la cognición en el desarrollo humano, y que lo que le otorgaba "profundidad" a la totalidad experimentada era el sentimiento. A su juicio, los teóricos de la Gestalt habían sobreestimado lo que Krueger llamaba el aspecto o la dimensión de la "cosa" en la experiencia y "objetivaban" lo dado. La "objetalización prematura" había conducido a la Gestalt hacia el fisicalismo, que conllevaba a su vez, un retorno al atomismo que inicialmente rechazaron. El concepto de estructura en Krueger era más bien metafísico y eso permitía unir a la psicología con la filosofía. Él no se oponía al idea de la teoría de la Gestalt de que las totalidades son anteriores a las partes en términos de lo que experimentamos, pero proponía una localización diferente para esos todos: el sujeto mismo, en lugar de la "situación objetiva", como lo suponían los berlineses (Ash, 1998 [1995]).

Pero la psicología en este contexto no era asunto de interés exclusivo de los expertos. En un primer momento, el auditorio de los teóricos de la Gestalt estaba conformado por psicólogos experimentalistas, filósofos y científicos de las ciencias naturales interesados en problemas epistemológicos, pero pronto esa situación se vio modificada. Debido al clima de Weimar durante esos años, los trabajos de la Gestalt se difundieron hasta llegar a públicos más amplios, que creían que esas teorías serían capaces de ofrecer una nueva visión del mundo.

Wertheimer, quien era un librepensador internacionalista, planteaba que existía una relación entre la teoría de la Gestalt y la cultura propia de aquellos años. Esta idea estaba claramente expresada en la lectura de un artículo que realizó en diciembre de 1924 en la Sociedad Kantiana de Berlín, titulado *Über Gestalttheorie* (Sobre la teoría de la Gestalt), publicado un año más tarde. En él se señalaba que la intuición y la proximidad de la experiencia debían volverse protagonistas por sobre el carácter artificial y aislado típico de la situación experimental. La Gestalt proponía volver a la percepción ingenua, a la experiencia inmediata, no viciada por el aprendizaje, y comprobar que ahí se percibían formas, entendidas como unidades de sentido estructuradas. En este artículo se destacaba que esta teoría había emergido de investigaciones concretas, a la vez que podía funcionar como una posible respuesta a los problemas de aquellos tiempos, y superar los dualismos filosóficos y psicológicos.

Esto estaba en estrecha conexión con que los problemas de aquellos tiempos no eran para Wertheimer el pesimismo cultural y la alienación, sino la discontinuidad existente entre la ciencia y la experiencia humana concreta. El término *Gestalt*, según el psicólogo nacido en Praga, respondía a la demanda de una nueva filosofía científico-natural y propiciaba una versión del holismo acorde al período modernista de Weimar orientado hacia la objetividad (Ash (1998 [1995])).

Sin embargo, según Ash (1998 [1995]), los planteos de Wertheimer dejaban sin responder algunas cuestiones en el terreno de la política. Si con el ejemplo de la sinfonía de Beethoven y el uso que proponía del concepto *Gestalt* pretendía argumentar la demanda de una nueva antropología filosófica y científico-natural, porque era más natural trabajar conjuntamente que en oposición, lo que quedaba entonces sin respuesta era qué debía hacerse frente a la situación política actual de Weimar.

Otro de los protagonistas, Wolfgang Köhler, se oponía a concebir el mundo como un juego sin sentido de átomos y vibraciones ondulatorias y a evocar una “esencia” trascendental como una fuente de verdad independiente de la experiencia, como lo había formulado Edmund Husserl (1859-1938). La propuesta de Köhler ofrecía, al igual que la de Wertheimer, un tercer camino denominado “*realismo del significado*”. Este se basaba en la afirmación hecha originalmente por Dilthey de que las relaciones significativas están presentes de manera inmediata en la experiencia.

El autor argumentaba que, desde el enfoque de la psicología de la Gestalt, ciertas experiencias nos comunicaban más cosas que las que eran posibles a través de la inducción científica. La inducción silenciaba la naturaleza de la relación funcional que postulaba. En cambio para Köhler un hecho particular de causalidad psicológica, podía ser experimentado directamente como una relación comprensible (por ejemplo, entre la sensación de frescura y el placer cuando se toma un vaso de cerveza bien frío después de una caminata en un día muy caluroso). De este modo, se interpelaba aquella concepción que oponía la intuición subjetiva y la racionalidad objetiva.

En la conferencia dictada en 1932 bajo el título *Wesen und Tatsachen (La esencia y los hechos)*, Köhler imaginaba una cosmovisión basada en tales experiencias intuitivas de causalidad que pretendía terminar con la limitación propia de la filosofía para criticar el conocimiento y volver a dedicarse a las cuestiones de valor y de la vida práctica.

En una de las conferencias dictadas en el año 1930 (recordemos que la República de Weimar terminó definitivamente en 1933) en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires titulada *La idea del sentido y su valor en la conducta humana*, Köhler afirmaba que la vida de un hombre se desarrollaba acorde a su sentido si era coherente con sus condiciones de vida en términos macroscópicos. El ejemplo que daba era el de las grandes novelas sobre héroes de la historia en donde se narraban los grandes hitos de una vida acordes con la situación macroscópica y se mostraba el desarrollo de un sentido persistente y coherente. O sea que lo que Köhler planteaba era una combinación entre las disposiciones interiores del ser humano y las condiciones macroscópicas en las que se desarrollaba, en el mejor de los casos orgánicamente, su existencia. Y remarcamos en el mejor de los casos, porque según Köhler en aquella actualidad de los años '30, no era posible hablar de un todo coherente sino más bien de vidas caóticas plagadas de situaciones concretas y momentáneas. Ahora bien, frente a la desazón que ocasionaba este planteo, sostenía que existían gérmenes de sentido macroscópico de vida que de alguna manera orientaban la vida hacia la integración (Köhler, 1930).

Consideramos que estas situaciones concretas y momentáneas que se suscitaban en las vidas caóticas de los habitantes (¿tal vez de la República de Weimar?) existían sobre un fondo de crisis y fragmentación propio de la vida urbana que lo macroscópico venía a subsanar al brindar la integración final en una *gestalt* con sentido³⁷.

Por último, Kurt Koffka, continuaba sus formulaciones en la misma línea a partir del cuestionamiento de las corrientes filosóficas idealista y materialista, porque ninguna de ellas abordaba apropiadamente tres cuestiones fundamentales que, a su juicio, le correspondían a la ciencia: la naturaleza inanimada, la vida y el espíritu. No obstante, reconocía que la filosofía debía ser considerada como la matriz del resto de las ciencias y que la psicología se había independizado de aquella. Esta idea encontraba sus raíces en la historia de la disciplinarización y la profesionalización de la psicología en Alemania mencionada en párrafos anteriores (Koffka, 1972 [1936]; Ash, 1998 [1995]).

³⁷ Para ampliar sobre la visita y las conferencias de Köhler en Buenos Aires, véase Grassi, M. C. (2018). "Gestalt en tránsito: la visita de Wolfgang Köhler a la Argentina en 1930. Mundo académico, actores sociales y cultura germana" *Artículo en evaluación*.

Según Koffka (1972 [1936]) el estado de diferenciación entre las ciencias en cuanto al campo, no había sido siempre así, sino que el impulso científico había sido inicialmente universal, y por ello, la filosofía se ubicaba como la matriz de todas las ciencias. El resultado final de esta diferenciación era una falta de integración de las ciencias, que debía ser modificado a partir de plantear el conocimiento como vía para reconstruir, a la vez, el mundo desintegrado de aquellos tiempos.

La psicología era una ciencia apta para esta tarea de reconstrucción del mundo desintegrado, porque en ella se intercectaban las tres grandes cuestiones que importaban a la ciencia (naturaleza inanimada, vida y espíritu). La cantidad, el orden y el sentido eran los elementos que entraban en tensión en la psicología de aquellos años y que la psicología de la Gestalt lograba integrar³⁸. Vida y naturaleza podían integrarse no por la negación de la particularidad de la primera sino por la comprobación de que este rasgo (el orden) pertenecía igualmente a la última. En definitiva, Koffka consideraba que si la psicología lograba señalar ese punto de encuentro entre la vida y la ciencia, es decir, si desarrollaba un conocimiento que abarcara desde el conocimiento del átomo hasta el del ser humano, entonces su carácter insatisfactorio inicial sería parte del pasado (Koffka, 1972 [1936]).

A lo largo de este apartado queda clara la doble identidad que la psicología tenía para los fundadores de la Gestalt. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt

³⁸ Con respecto a los tres elementos mencionados, detallamos a continuación las ideas más relevantes para comprender la propuesta general de integración de Koffka. La oposición tradicional en la psicología moderna científica entre cualidad y *cantidad* está ligada al predominio de la cuantificación, pero en sí esta oposición no es verdadera. El error surge a partir del desconocimiento de lo que es la cantidad en la física. El físico mide una serie de hechos pero a su vez no le interesan todos o cualquiera de ellos. Lo que le interesa definitivamente es la distribución de las características mensurables en un volumen dado y los cambios que sufre tal distribución. Por lo tanto, lo cuantitativo en tanto descripción matemática de la física, no se opone a la cualidad sino que es un modo particularmente riguroso de presentar la cualidad. En relación al *orden*, suele hablarse de una ordenada disposición de objetos cuando el objeto está en el lugar determinado por su relación con todos los demás, o se aplica a la marcha ordenada de sucesos cuando cada uno acontece en su momento y forma precisos. El ejemplo que brinda Koffka en su texto es el de marcha ordenada de sucesos cuando un pianista toca el piano, y cuando un perro corre sobre el teclado como caso de desorden. La objeción que presenta es acerca de por qué los movimientos de las teclas son menos ordenados cuando las toca un perro que cuando las toca el pianista. Dice que la referencia al sentimiento subjetivo de preferencia no sería concluyente por la existencia de diferencias individuales en la apreciación del sonido. Otro argumento sería que en ambos casos la percusión de las teclas se explica en realidad por la existencia de leyes mecánicas y que la introducción del *orden* oscurece el tema y crea una diferencia artificial entre procesos que, a nivel mecánico, son similares (vitalismo). Pero la teoría de la Gestalt debe desarrollar una categoría de orden (libre de vitalismo). Si bien el concepto de orden surge de la observación de los seres vivientes, no debe por ello ser restringido a la vida. Se trata de introducir una noción de orden como algo característico de los sucesos *naturales*, situada dentro del dominio de la física, sin necesidad de apelar a una fuerza vital causante de orden. Esta es la solución propuesta por la Gestalt (véase Koffka, K. (1972 [1936]. *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós).

Koffka entendían a la psicología como una ciencia natural y también como parte de la filosofía, por ello sus planteos aspiraban a la renovación del marco conceptual de la psicología. De manera conjunta, sus debates específicamente psicológicos estaban emparentados con los planteos intelectuales y las demandas propias de la época.

La teoría de la Gestalt aparecía así, como una instancia superadora de las confrontaciones entre la psicología humanística y el atomismo y el mecanicismo propios de la psicología experimental. En tanto enfoque superador, brindaba según las pretensiones de la época, los fundamentos para una cosmovisión sintética capaz de unificar los discursos acerca de la naturaleza, de la vida y de la mente, sin dejar de lado completamente el método experimental.

Sin embargo, según Ash (1998[1995]) puede realizarse una crítica a la teoría de la Gestalt basada en la respuesta que dio al debate entre el método experimental y los métodos intuitivos, a partir de la combinación del experimentalismo y el holismo. Según este autor los resultados obtenidos a partir de esa mezcla, fueron limitados en su alcance. De todas formas, este aparente fracaso excede los objetivos de nuestro trabajo. Lo único que podríamos plantear es que puede diferenciarse entre el “éxito” de un programa de investigación de una tradición psicológica determinada al interior de la comunidad disciplinar y el “éxito” que esta misma tradición pueda obtener por fuera de la misma como en el caso del arte. Los artistas (docentes y alumnos) de la Bauhaus y, posteriormente, los concretos de Buenos Aires en la década de 1940, no concebían la eficacia científica de una idea o de una teoría con la lógica de la ciencia; de ahí, sus particulares lecturas creativas e, incluso, críticas.

Ahora bien, durante aquellos años de la República de Weimar, los efectos de la convivencia de lo viejo y lo nuevo no se hicieron sentir solamente en el ámbito científico. En el campo de las artes también existieron. Paralelos a la subsistencia de códigos pretéritos, la tecnología y sus inventos estimulaban la creatividad de muchos. En medio de ese clima de fragmentación, cultura urbana y experimentación, puede señalarse el nacimiento de la Bauhaus en Alemania en el año 1919, a la vez que surgían en el resto de Europa, otros movimientos de vanguardia como el cubismo en París, el constructivismo en Rusia y el futurismo en Italia.

4. Bauhaus: creación y desarrollo. Unidad de la arquitectura, la escultura y la pintura.

4.1 Antecedentes

Cuando la Primera Guerra Mundial llegó a su fin, Berlín se había convertido en una ciudad con una intensa actividad cultural, que la transformaba en un foco de interés para el resto de Alemania y el mundo. El *dadaísmo*³⁹ alemán, por ejemplo, se consolidaba en aquella ciudad y atraía todas las miradas a través de muestras, discursos y manifestaciones que se burlaban de la concepción burguesa del arte utilizando el *collage* y el fotomontaje.

En simultáneo, *De Stijl*, el movimiento holandés encabezado por el polifacético Theo van Doesburg (1883-1931), pretendía fundar un estilo con validez universal basado en las leyes que regulaban universalmente la forma. En el ámbito de la pintura, Piet Mondrian (1872-1944) esbozaba las ideas fundamentales de la filosofía de *De Stijl* y de las formas visuales.

Así el expresionismo, la abstracción y el funcionalismo eran tendencias que estaban presentes en Alemania aun antes de la guerra, durante el imperio de Guillermo II, pero sólo como excentricidades marginales que recién en los años '20 se volverían preponderantes (Gay, 2011).

Walter Gropius (1883-1969), arquitecto berlinés, junto con otros colegas (E. Mendelsohn y los hermanos Taut, entre otros) habían formado parte del *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo de trabajo del arte), institución revolucionaria de Berlín.

En el año 1919 Walter Gropius fue convocado a Weimar, sitio donde se fundó la *Staatliche Bauhaus* (Casa de la Construcción Estatal). En el *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (Manifiesto y Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar) se explicaba que la nueva escuela era resultado de la fusión del *Instituto Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia* (academia de artes) y la antigua *Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado de Sajonia* (escuela de artes aplicadas). A esta fusión, se agregaba la creación de una sección de arquitectura (Gropius en Medina Warmburg, 2018; Droste, 2006).

De modo esquemático, podría afirmarse que la Bauhaus nació y murió con la república de Weimar. Cuando el nacionalsocialismo se consolidó definitivamente en

³⁹ El *dadaísmo* surgió en 1916 en Zurich como consecuencia del agrupamiento de exiliados como protesta frente a la guerra y la sociedad burguesa que la había llevado a cabo. Rechazaba cualquier tipo de arte, todas sus manifestaciones tenían como propósito la protesta. Un representante del dadaísmo, por ejemplo, fue Marcel Duchamp (Hobsbawm, 2013 [1994]).

el poder en el año 1933, mandó cercar con policías la escuela que en aquel entonces se encontraba en Berlín, con el argumento de que su arte carecía de valor alguno y por constituir una usina del bolchevismo cultural (Droste, 2006). No obstante, previo a ese desenlace, la escuela fue un sitio propicio para la experimentación artística y, posteriormente, para la denominada *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) que se oponía al expresionismo. Es decir, atravesó diferentes momentos que reflejaron diferencias ideológicas, estéticas y políticas.

4.2 Walter Gropius y la fundación de la Bauhaus de Weimar

En el diario del que fuera maestro del taller de teatro, Oskar Schlemmer (1888-1943), Gropius era definido como un librepensador, sensible a lo moderno, actual y con un firme propósito: crear un código uniforme, buscar un denominador común a las actividades plásticas, cuyo fin último debía ser la construcción. Era, a los ojos de Schlemmer, un visionario, una fuente de inspiración para su entorno y un teórico y educador destacado (Droste, 2006; Württembergischer & Bauhaus-archiv Darmstadt, 1970). Esta descripción sobre Gropius nos sirve para introducir su figura y el contexto en el que se llevó adelante la creación de la escuela. De todas formas esta definición tan celebratoria de este arquitecto no es unánime en la historiografía de la arquitectura actual, ya que en los últimos años han surgido otras interpretaciones sobre la “Bauhaus de Gropius” (1919-1928) que someten a revisión la idea de un Gropius puramente racionalista, su universalismo transnacional o los vínculos establecidos tradicionalmente entre su funcionalismo y el utilitarismo (Medina Warmburg, 2018).

En medio de un clima de posguerra complejo, una nueva unidad del mundo era posible como forma de resolver las tensiones antagónicas existentes. Se trataba de reconstruir espiritualmente a Europa, y para la concreción de tal propósito, la arquitectura y el arte no debían ni podían quedar fuera del proyecto.

La Primera Guerra Mundial se había convertido en una experiencia que exigía un cambio de frente intelectual. Como en varias áreas anteriormente mencionadas, en la esfera conformada por la arquitectura y arte, también era necesario acercar dos polos separados: la realidad y la vida práctica por un lado, y el idealismo o lo inaplicable de ciertas ciencias o actividades, por el otro.

Esta integración, según Gropius, debía lograrse mediante el trabajo en equipo al servicio de una causa común. El objetivo de su tarea consistía en integrarlo todo sin

excluir nada; la cooperación entre los arquitectos se correspondía con la cooperación propia que los miembros de una sociedad entendida como un organismo debían prestar para el bienestar común:

Nuestra idea directriz consistía en que el instinto configurador no es algo intelectual ni material, sino parte integrante de la substancia vital de una sociedad civilizada. Nuestra ambición se proponía sacudir al artista creador en su estado de persona ajena al mundo y restablecer su relación con el mundo real del trabajo y al propio tiempo, relajar y humanizar la rígida actitud, casi exclusivamente material, del hombre de negocios. Nuestra concepción de la fundamental unidad de toda configuración, con proyección a la vida misma, estaba en diametral oposición a la idea de “*l’art pour l’art*” y la mucho más peligrosa filosofía de donde esa idea surgió, o sea la del negocio en sí. (Gropius citado en Württembergischer & Bauhaus-archiv Darmstadt, 1970, p.16)

Desde los inicios Gropius creyó que la Bauhaus podía fundarse en una serie de supuestos que no fueran “simplemente una filosofía ‘funcional’ limitada a lo práctico o a la industria, sino *una filosofía estética que se apoyara en investigaciones psicológicas*” (Gropius citado en King & Wertheimer, 2009, p. 157. El destacado y la traducción son nuestros).

Asimismo en la introducción del manifiesto de abril de 1919, los arquitectos, pintores y escultores eran instados a reconocer y aprovechar la conformación polimorfa *-vielgliedrige Gestalt-* de la construcción en su totalidad y sus partes. El objetivo era vincular la forma y la artesanía (King & Wertheimer, 2009). Los primeros alumnos de la escuela tenían entre 17 y 18 años, había un pequeño grupo de ex-combatientes y otro de una edad promedio de 20 años. Pero la mayor parte de la matrícula inicial la conformaban mujeres⁴⁰. La admisión estaba determinada por el espacio disponible y se hacía sin distinción de edad y género, siempre y cuando tuviesen una preparación cultural adecuada (Gropius, 1919 en Medina Warmburg, 2018).

Para conformar el plantel docente, los primeros convocados como maestros fueron pintores abstractos y cubistas, como por ejemplo el ruso Vasili Kandinsky (1866-1944) y el suizo Paul Klee (1879-1940) , quienes enseñaban a sus alumnos la

⁴⁰ Para profundizar más sobre las mujeres en la Bauhaus véase Hervas y Heras, J. (2015) *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*. Madrid: Diseño Editorial.

base objetiva de los elementos formales y cromáticos y las leyes que los regulaban. La doctrina de las formas gozaba de mucha actualidad, en particular de la mano de los dos artistas mencionados, ambos influidos por los aportes de la psicología de la Gestalt, y sus antecesores: Theodor Lipps, Friedrich Schumann y Ernst Mach entre otros (King & Wertheimer, 2009 [2004]).

Con una determinación que en alguna forma era semejante a la del *Instituto Psicológico de Berlín* durante el mismo período, la atmósfera de la Bauhaus era curiosa, excitante; era una familia y una escuela, una cooperativa y un apostolado. *La Bauhaus era un laboratorio donde los estudiantes estimulaban a los maestros y viceversa* (King & Wertheimer, 2009 [2004]).

Con la pretensión de superar la antigua división entre artesano y artista (el último encarnaba un grado superior), la premisa era formar un gremio de artesanos sin clasificaciones arrogantes para construir de manera común el futuro como una estructura única. Había en los fundamentos mismos de los objetivos de la escuela una pretensión integradora y un planteo claro sobre la interdependencia de los elementos de un todo (la compleja articulación del edificio y sus partes iba desde la organización de la planta hasta el mobiliario y los objetos de uso del mismo). Gropius daba detalles sobre esto del siguiente modo:

La reunión de todo el quehacer artístico en una unidad; *la reunificación de todas las disciplinas del taller artístico* (escultura, pintura, artes aplicadas y artesanía) en una nueva arquitectura, de modo que sean elementos indisociables. El fin último, aunque remoto, es la *obra de arte unitaria (el gran edificio)*, en la que no hay límite entre arte monumental y decorativo (Gropius, 2018 [1919a], p. 159).

El sistema de formación de la Bauhaus comenzaba por el *Vorkurs*, el curso preliminar, dictado por el pintor y profesor de arte Johannes Itten (1888-1967), que se mantuvo casi sin modificaciones incluso después de su partida de la institución. El objetivo de este curso de seis meses de duración era liberar de convenciones al futuro miembro de la institución, fomentar su potencial individual y orientarlo espiritualmente. Es decir, que apuntaba a la *totalidad de la personalidad individual* con el propósito de resucitar al hombre original y puro. Pretendía colocarse en primer plano la disposición natural del hombre para concebir *la vida como un todo*. Solo si el alumno era capaz de comprender las interrelaciones dadas en los fenómenos vitales del mundo, podría realizar un aporte creador desde su individualidad (Droste, 2006).

Esta propuesta pedagógica nos permite pensar en un concepto de totalidad ampliado que involucra al sujeto y el mundo como partes de una estructura mayor interrelacionadas. No hay dudas de una referencia al holismo, pero la pretensión de orientar al ser humano espiritualmente remite más que nada a *Lebensphilosophie*. La noción de todo o *gestalt*, por ende, podría aludir a esas concepciones que Bocian (2015) situaba como “Gestalt a la derecha” y que, como veremos más adelante, tenían alguna influencia en Gropius.

La formación artesana y técnica de la escuela en arquitectura, pintura y escultura, tal como el gráfico de su plan de estudios lo indica (una estrella de siete puntas enmarcada en bandas circulares, diseñada por Klee), era concéntrica: incluía desde el principio cada uno de los componentes esenciales del proyecto y la técnica.

La etapa del curso preliminar consistía en la familiarización y experimentación del alumno con la proporción y la escala, el ritmo, la luz, la sombra, el color, entre otros. La formación era de tres tipos: artesanado, dibujo y pintura y teórico-científica (aquí se incluían conferencias de interés general sobre arte y ciencia) (Gropius, 2018 [1919b]).

La orientación de la formación en la Bauhaus se basaba en una teoría del hombre como totalidad, entendido como una unidad de cuerpo, alma y espíritu, acorde con el holismo imperante en aquellos años. El objetivo de Gropius con respecto a la escuela, era que mantuviera siempre un carácter vivo, integrado a su contexto, lejos del aislamiento del mundo y en renovación continua. En el manifiesto de la misma, redactado en el año 1919, quedaba claramente formulado que “¡El fin último de toda actividad artística es el edificio!” (Gropius, 2008 [1919b], p. 165). Puede observarse aquí también cómo retornaba la preocupación típica de los sectores intelectuales de la época por reconciliar la producción de saber con la vida práctica.

En cierto sentido, podemos decir que la Bauhaus y su propuesta integradora era otra de las respuestas a ese discurso de crisis imperante en Weimar planteado por Ash (1998 [1995]) o a ese “hambre de integridad” del que hablaba Gay (2011). Frente a la fragmentación, la conmoción de la posguerra y el avance de la técnica, Gropius y algunos de los artistas de su época intentaban conciliar lo práctico y lo artístico.

En los talleres, la enseñanza era particular: los alumnos eran formados como artesanos, a la vez que aprendían constantemente tareas de la industria, por lo que proyectaban modelos o prototipos para la fabricación en masa. Así el artesano mutaba en “diseñador industrial”, y se creaba un rol profesional específico. Cada alumno

debía aprender el lenguaje de la forma para plasmar sus ideas; para eso era importante conocer, por ejemplo, cuestiones científicas de la óptica ya que la libertad de expresión estaba asociada a los posibles movimientos dados a partir de la existencia de determinadas leyes. Para ello se llevaban a cabo numerosas investigaciones para profundizar en la *gramática de la configuración*; el propósito era que los alumnos poseyeran un saber objetivo acerca de los hechos perceptivos (proporción, ilusión, óptica y color) (Droste, 2006; Medina Warmburg, 2018).

En este punto es más sencillo afirmar que esa configuración podía remitir a la tendencia hacia la constelación de la que hablaba la Gestalt, y que ese saber objetivo sobre los hechos perceptivos, incluía a la psicología como una ciencia capaz de aportar saber sobre el tema.

Al cabo de los seis meses que duraba el curso preliminar, todo estudiante de la Bauhaus debía trabajar en un taller que eligiese. En ese espacio se formaba simultáneamente bajo la dirección de un maestro de artesanía y otro especializado en configuración. (Württembergischer & Bauhaus-archiv Darmstadt, 1970).

Los productos que se diseñaban y se construían en los talleres para industrializarse, eran artículos de tipo *standard*, para uso diario. La creación de los mismos estaba causada, según el propio Gropius, por una necesidad social. Esto estaba acompañado de un estrecho contacto de los alumnos con los problemas y costos económicos de la producción. Toda la organización de la formación en la escuela privilegiaba los problemas prácticos y el valor educativo de la resolución de los mismos. Asimismo, los estudiantes recibían una paga por cada artículo o modelo diseñado para la venta. En un trabajo reciente Joaquín Medina Warmburg (2018) revisa el tipo de funcionalismo pregonado por Gropius que no respondía (como afirmaron algunos autores) a un enfoque utilitarista, sino a un concepto de *tipo* culturalista que defendía el valor supraindividual y el trascendentalismo del objeto creado. Esta concepción idealista de funcionalismo era solidaria de una *voluntad vital* que Gropius defendió en sus escritos a lo largo del tiempo, con matices y variaciones.

Lo que Medina Warmburg (2018) sostiene es que hay un componente vitalista fundamental en las tesis de Gropius que no debe ocultarse tras una unívoca interpretación racionalista de sus textos y su obra. Por ejemplo, en *Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia* (1908), del que se

conservan dos versiones⁴¹, aparece la idea de la obra como punto de equilibrio de la dualidad cultural entre lo occidental y lo oriental. Uno de los cambios significativos de la primera versión a la segunda, es el abandono de la idea de genio y la adopción del concepto de *Kunstwollen* (voluntad artística), proveniente de la teoría del historiador de arte vienés Alois Riegl, cuyos desarrollos también fueron considerados, por los teóricos de la Gestalt, como señalamos en la introducción (van Campen, 1997).

La voluntad artística trascendía lo individual y cualquier contingencia material o técnica. Gropius hacía referencia a ella en su texto *Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente* del año 1910 (Gropius, 2018 [1910]). Allí explicaba el papel de la voluntad artística determinada y conciente en la concreción de la obra de arte y lo combinaba con otros elementos de la historia del arte formalista⁴².

Para Gropius, la obra de arte era el resultado del equilibrio de dos corrientes artísticas históricas: la antigua-oriental (oriental en adelante) y la barroca-indogermánica (occidental en adelante). La línea oriental destacaba lo sensiblemente perceptible y evitaba la tercera dimensión. Contrariamente, occidente consideraba de gran relevancia la empatía individual y la dimensión moral de la obra de arte, así como también priorizaba la corporeidad tridimensional generadora de sombras, aspecto subjetivamente más complejo y probado por “el proceso óptico-fisiológico (sensorial) de la visión” (Gropius, 2018 [1910], p. 97).

A continuación de esta suerte de clasificación, Gropius desarrollaba con cierto detalle el funcionamiento del ojo para destacar el carácter bidimensional de la imagen del mundo (mundo que en la realidad era tridimensional) proyectada en la retina. La imagen plana o “campo visual” era una representación limitada y el ojo evaluaba entonces las dimensiones reales, la profundidad y la distancia entre los objetos solo a partir de comparaciones provenientes de la experiencia previa en lo tocante al sentido del tacto. Citaba a Riegl para explicar que la percepción tridimensional requería de la

⁴¹ Una fue escrita en la Navidad de 1908, la otra aparentemente es previa. Véase Medina Warmburg, J. (2018). *Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona:Reverté.

⁴² Gropius también tuvo en cuenta los desarrollos de Wilhelm Worringer quien a su vez se inspiró en Riegl para algunos de sus planteos. Véase por, ejemplo, Iversen, M. (2015) “Introducción: el concepto de *Kunstwollen*”, Alois Riegl: Art History and Theory, Introduction, pp. 2 - 18, © 1993 Massachusetts Institute of Technology, con el permiso The MIT Press. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6, 1er. semestre 2015. pp 157-165.

capacidad intelectual en mayor medida que la construcción de la noción del plano derivada de la percepción de estímulos puntuales:

La sucesión de términos dimensionales es: 0, punto; 1, línea; 2, plano; 3, cuerpo y espacio. Con cada eslabón de esta cadena disminuye la evidencia de la percepción al mismo tiempo que aumentan las exigencias a la capacidad intelectual subjetiva. El objetivo de la noción artística occidental era incrementar las dimensiones; el de la oriental, en cambio, reducirlas (Gropius, 2018 [1910], p. 98).

Existían diferencias en el efecto espacial que la arquitectura occidental y oriental generaban: en la primera, se trataba de privilegiar una estética de lo cóncavo y la apelación al vacío; mientras que el arquitecto oriental privilegiaba lo convexo, es decir, era un creador de cuerpos palpables, impenetrables (el ejemplo que da Gropius es la masa corpórea de una pirámide egipcia). Gropius no explicaba la ausencia de espacios aislados en el arte oriental por el desconocimiento de la técnica sino que el objetivo de la aprehensión sensible era lo que determinaba la orientación de aquella arquitectura.

Además de sintetizar a qué aludía con voluntad artística oriental y occidental, claramente en esta descripción había una concepción de la percepción y sobre el papel del intelecto en la actividad de representación mental de lo percibido, e incluso una complejización de la percepción como función psicológica ligada, a simple vista, a cuestiones de diferencias raciales. En definitiva, Gropius suponía un tipo de percepción “psicológicamente menos compleja” para oriente que para occidente, en donde participaba, por ejemplo, la ilusión⁴³:

(...) la percepción visual del cuerpo material plantea más exigencias a la capacidad intelectual subjetiva que la de cuerpos espaciales negativos, cuyos planos delimitadores sólo están parcialmente incluidos en el campo visual, lo que hace necesario que la ilusión asista a la percepción sensorial (supliendo los demás planos situados fuera del campo visual). Esta ilusión es rehuida escrupulosamente por el

⁴³ Gropius destaca que la transformación conjunta de los medios de transporte y de la visión, inciden en que el ojo perciba de manera superficial y se aboque a las impresiones sensoriales más simples. Esto repercute en demorar o postergar la percepción del aspecto tridimensional de las cosas en el contexto moderno, que a su vez supone un retorno a la modalidad perceptiva de la Antigüedad (Gropius, 1910 en Medina Warmburg, 2018).

sentir artístico oriental antiguo al articular los planos que delimitan el espacio interior (patio) (...) Este organismo interior del edificio se mantiene oculto desde el exterior, pues debe conservar tanto en la totalidad como en sus partes, el carácter material de un cuerpo unitario aprehensible con una mirada, delimitado por planos rasos que despiertan la impresión de masa. (Gropius, 2018 [1910], 98-99).

En esta cita aparece, como anunciamos, la relación entre voluntad artística oriental y occidental y entre percepción y complejidad creciente en términos psicológicos. Más allá de estas diferencias raciales en lo perceptivo, podríamos agregar que el papel atribuido a la experiencia y al intelecto (ilusión) difiere con los planteos posteriores de la psicología de la Gestalt que, precisamente, despojaba a la experiencia pasada de cualquier función en el acto de percibir.

Pero esa no es la única idea destacable respecto al matiz psicológico del texto. Hacia el final del mismo, aparece una extrapolación de la percepción de los efectos en blanco y negro de la ornamentación hacia la percepción tridimensional. En la Introducción mencionamos que Edgar Rubin describió el fenómeno de figura-fondo a partir de los desarrollos de Riegl referidos a la intercambiabilidad de la figura y el fondo en la ornamentación con figuras abstratas⁴⁴ (**figura 1**). En arquitectura, de una silueta se percibe primero la superficie más clara porque cada superficie plana tiene su luz, es decir, que el blanco, refleja y el negro, absorbe. El principio de ornamentación de la Antigüedad consistía en que un punto negro se percibe en función de la claridad de las partes circundantes (la retina envía al cerebro el hueco generado por el negro en el campo de proyección): “Se le da prioridad a la contraforma clara frente a la forma oscura del fondo. La solución consumada se halla en la ponderación armónica de estos dos elementos de contraste (acción y reacción).” (Gropius, 2018 [1910], p.100).

Todas las realizaciones de la escuela presentaban cierta armonía entre sí, consecuencia de una intención deliberada: un espíritu de comunidad reflejado en el “parentesco” de los productos entre sí. Las formas de los productos no respondían a las modas, sino que eran el resultado de un arduo proceso de pensamiento y trabajo técnico, económico y formal. La premisa básica era que el individuo solo nunca podría lograr los resultados que sí lograba en colaboración con otros: únicamente de

⁴⁴ Se trata del libro de Riegl titulado *Spättrömische Kunstindustrie* publicado en 1901 en Viena. El libro de Rubin publicado en 1915 (posterior al escrito de Gropius) se llamaba *Visuell wahrgenommene Figuren*.

esta manera se arribaba a resultados capaces de perdurar a través de los años (Droste, 2006).

Al cabo de tres años de formación en artesanía y proyecto, el estudiante rendía un examen con examinadores de la Bauhaus y maestros de la cámara de artesanía. Así obtenía la “carta de oficial”, un título que acreditaba la pericia y el conocimiento logrados. Posterior a esta instancia, había una tercera fase con asistencia a una clase de construcción, cooperación en obras, experiencia práctica con nuevos materiales de construcción, curso de dibujo técnico e ingeniería que se tomaban complementariamente para el trabajo de proyecto. Todo esto conducía a la obtención del “diploma de maestro” de la Bauhaus. Esto significaba en la práctica que los alumnos pasaban a ser arquitectos, proyectistas en la industria o docentes (Droste, 2006).

4.3 La Bauhaus de Dessau

En 1926, el gobierno de Turingia (que desde 1924 estaba a cargo de los conservadores de derecha) decidió rescindir los contratos con los maestros y con Gropius. Los alumnos se solidarizaron con esta situación y la Bauhaus se trasladó a Dessau, una ciudad que se dedicaba a la construcción de máquinas, aviones y a la industria química. Dessau estaba regida por los socialdemócratas, quienes en forma inmediata le encargaron a Gropius el desarrollo de una colonia de viviendas sociales (la colonia Törten), que era una necesidad debido al veloz crecimiento demográfico. En la inauguración se destacaba, en palabras del propio Gropius, que el espíritu original de la escuela se mantenía intacto:

(...) la Bauhaus ha proseguido de forma consecuente su camino, y hoy puede comprobarse con satisfacción que de las ideas de ella nacidas parte un movimiento que, (...), lleva en sí la estructura de la vida moderna... cuanto en mayor medida logremos plasmar y siempre de modo más íntimo, la comunidad de nuestro trabajo, llegará también a ser posible, partiendo del común centro espiritual, crear la vinculación entre la industria, la artesanía, la ciencia y las fuerzas configuradoras del espacio en nuestro tiempo. (Gropius citado en *Württembergischer & Bauhaus-archiv Darmstadt*, 1970, p. 11).

La Bauhaus era moderna y su alumnado debía lograr articular lo espiritual y lo material en sus producciones. Una reminiscencia de los escritos de la década de 1910 de Gropius aparecía en la alusión a lo espiritual y a las fuerzas configuradoras de la arquitectura. Medina Warmburg (2018) sostiene que estas ideas se basaban en los desarrollos de Worringer acerca de la *Kunstwollen* o “voluntad artística”. Como fuerza supraindividual y atemporal, la *Kunstwollen* expresaba una cosmovisión del mundo particular (*Weltanschauung*) y reflejaba en su manifestación material la unidad y la totalidad de una cultura. Esta voluntad artística y objetiva era un intento por parte de Worringer de superar el subjetivismo psicológico de la teoría de la empatía formulada por Lipps. Gropius apelaba a ella para realizar una lectura en clave vitalista del concepto que remitía a la vez a los desarrollos de Heinrich Wölfflin en su libro *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolegómenos para una psicología de la arquitectura) del año 1886.

Medina Warmburg (2018) señala que Wölfflin, en el segundo capítulo de este libro, destacaba que la voluntad (*Wille*), equiparada con la vida (*Leben*), se oponía a la materia inerte (*Stoff*). Él postulaba una voluntad vital, orgánica, no relacionada con la razón, dirigida a una percepción antropomorfa de los cuerpos y de los espacios mediante una proyección emocional. Con un enfoque psicológico, sugería que la percepción del peso como característica arquitectónica era posible por la analogía con la experiencia corporal (analogía orgánica). Por ende, la estética de una forma bella estaba determinada por las condiciones de la vida orgánica (no por la materia inerte). La voluntad era una fuerza vital que sometía orgánicamente a la materia para lograr equilibrio a través de la forma.

Ahora bien, además de esta apelación a los desarrollos de Wölfflin de finales del siglo XIX, aparece al interior de los textos de Gropius un giro conceptual (que va de la década de 1910 a la de 1920) que sugiere, según Medina Warmburg (2018), la presencia de la psicología de la Gestalt y su enfoque integral. Se trata del reemplazo del concepto de *Kunstwollen* (identificado con la *Deutscher Werkbund*⁴⁵) por el de *Gestaltungswille* (Wölfflin ya utilizaba en su *Prolegómenos* la noción *gestaltender Wille* que significa voluntad creadora o configuradora). No obstante, el significado de

⁴⁵ La *Deutscher Werkbund* (DWB) era una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich por Hermann Muthesius. Se trataba de una acción financiada por el estado para integrar los oficios tradicionales con las técnicas industriales de producción en masa a fin de poner a Alemania en un lugar competitivo con otras potencias tales como Gran Bretaña o los Estados Unidos. Su lema era “*Vom Sofakissen zum Städtebau*” (desde los cojines de los sofás a la construcción de ciudades).

la *Gestaltungswille* continuaba vinculado a la idea de una voluntad objetiva y supraindividual opuesta a lo inerte y a la razón entendida como un fin en sí mismo.

Por otra parte, en relación a la organización edilicia en Dessau, el edificio de la escuela y las cuatro casas de maestros, los objetos y el mobiliario de cada uno de ellos también estaba diseñado y construido por sus miembros. El psicólogo gestáltico Rudolf Arnheim, quien mantenía contacto con la Bauhaus, publicó el 31 de mayo de 1927 un artículo en *Die Weltbühne* (un periódico alemán de intelectuales de izquierda), en donde destacaba las propiedades formales del nuevo edificio y la síntesis del mobiliario y los objetos:

A house of pure function. Work is done constructively, not as before with the aim of accomplishing the most individual plenitude of individual impressions; this constructivism produces visual gratification of its own. The point is made here more clearly than ever that the practical really is at the same time the beautiful (...) The old theme of unity in diversity, formerly applied only to buildings, statues and paintings receives a new meaning here: a house containing a thousand different things can be perceived as a structured totality (Arnheim 1994 [1927], pp. 450-451).

[Una casa de pura función. El trabajo se realiza de forma constructiva, no como en el pasado que se hacía con el objetivo de lograr la plenitud más individual de las impresiones individuales; este constructivismo produce una gratificación visual en sí mismo. Aquí se señala más claramente que nunca que lo práctico realmente es al mismo tiempo lo bello (...) El viejo tema de la unidad en la diversidad, anteriormente aplicado solo a edificios, estatuas y pinturas, recibe aquí un nuevo significado: una casa que contiene miles de cosas diferentes puede ser percibida como una totalidad estructurada. (Arnheim, 1994 [1927], pp. 450-451, la traducción es nuestra.)]

La combinación de claridad, audacia y pureza resolvían de manera óptima, según él, el viejo problema de la unidad en la diversidad. A partir de la tecnologización de la producción industrial y la racionalización de la construcción llevadas adelante por la Bauhaus, era posible que, por ejemplo, las diferentes cosas

que se hallaban dentro de una casa, pudieran ser percibidas como una totalidad estructurada. Así podría decirse que la ubicación de cada una de ellas había sido decidida con una precisión propia de las leyes que regulaban el fenómeno perceptivo formuladas por la teoría de la Gestalt. Por ende, no se trataba de gustos personales (individualismo o mera proyección de la subjetividad del artista), sino que aquella sensación era producto de un fenómeno psicológico susceptible de ser comprobado en diferentes personas (podríamos pensar en una voluntad supraindividual que expresara una época). En definitiva, se trataba para Arnheim de un instinto configurador presente, independiente de la experiencia que nos remonta a la voluntad creadora de Wölfflin devenida en Gropius alrededor de los años '20, *Gestaltungswille*⁴⁶.

En la Bauhaus de Dessau, Gropius planteó algunas modificaciones en el área pedagógica, que eran consecuencia del cambio de ciudad, pero también de las permanentes modificaciones de la realidad de las que pretendía no alienarse y que era más próspera que antaño. El número de talleres se había reducido a seis, el teatro no aparecía en el plan de 1925, aunque más tarde se implementó y tuvo como maestros algunos egresados de la institución. La preocupación de Gropius durante aquellos años era cómo convertir a la escuela en algo productivo desde el punto vista económico; cuestión que resolvió a partir de la implementación de dos secciones en cada uno de los talleres: una que apuntaba a la formación y otra, a las tareas productivas (Droste, 2006).

A partir de la creación de una sociedad limitada, comenzó la actividad económica pero no tardaron en llegar las dificultades ligadas fundamentalmente a las bajas recaudaciones y a los años que demoraría el cobro de las licencias. Además Gropius había logrado obtener el aval necesario para poder subtitular a la Bauhaus como *Escuela Superior de Diseño*. Esto significaba la obtención de una posición académica equiparable a la posición de las escuelas tradicionales. Desde entonces, los aprendices eran estudiantes y los maestros, profesores.

Finalmente, con la incorporación del arquitecto suizo Hannes Meyer (1889-1954) en el área de arquitectura en 1927, se subordinaron a ella los talleres de metal, textil, de carpintería y pintura mural. Apareció un segundo grupo independiente que

⁴⁶ Nótese que en el original Arnheim hablaba de la *voluntad* de pureza, claridad y audacia, concepto que nos remite también al de *Kunstwollen* desarrollado en párrafos anteriores. Dice el original: “*Der Wille zur Sauberkeit, Klarheit und Großzügigkeit...*” (Arnheim, 1985, p 22)

se denominó de publicidad que comprendía al taller de grabado, la escultura y después la fotografía. Las clases de pintura de Klee y Kandinsky, fueron denominadas a partir de ese momento *Seminario de formación pictórica y escultórica libre*. Si bien la arquitectura asumió un rol preponderante, no ocurrió tal cosa en la práctica, ya que las otras especialidades contaban con mayor número de estudiantes.

En materia editorial, se publicaron catorce de los cincuenta “libros Bauhaus” planeados para difundir cuestiones artísticas, técnicas y científicas de las diversas especialidades, así como también una revista cuatrimestral sobre la actualidad de la escuela. Estas publicaciones, los debates y la circulación de las mismas serán retomadas en el capítulo siguiente para mostrar la recepción de la “experiencia Bauhaus” en el ámbito porteño.

Los cursos preparatorios estaban a cargo de Josef Albers (1888-1976) (apuntaban al uso del material en función de la economía de recursos y de la creatividad) y Lázló Moholy-Nagy (1895-1946) (especializado en la forma y el espacio), además de los de Klee y Kandinsky (sobre color y forma pictórica).

Entre los meses de enero y febrero de 1928, Gropius presentó su renuncia al puesto de director de la escuela. Hannes Meyer sería su sucesor, quien privilegiaría lo social y lo científico en el proceso creativo.

Sin embargo y a pesar del reconocimiento internacional, la Bauhaus tenía problemas económicos y necesitaba afianzarse en el terreno de la producción, problema que ya había sido detectado por Gropius.

En función de esto, desde el momento de la asunción de Meyer, se implementó una serie de cambios en la estructura interna de la escuela. En primer lugar, los más destacables tenían que ver con la ampliación de la instrucción básica, la inclusión de cursos de escritura, dibujo del desnudo y el curso de “la persona” (el cual abordaba al ser corpóreo a través del movimiento; al ser espiritual a partir de la psicología y a la existencia intelectual, a partir de la filosofía y la historia del pensamiento). Así quedaba conformada la representación de persona integral.

En segundo lugar, aparecía la educación dividida en dos esferas: la artística y la científica (incluía formación en anatomía, sociología, física y química, acústica y psicotecnia entre otras áreas). En relación a esto último, los días viernes estaban íntegramente absorbidos por la segunda, tipo fundamental de educación que coadyuvaba en la orientación científica pretendida para el diseño. Junto con estos dos puntos, la ampliación de la producción (y el consecuente incentivo de la sección de

publicidad de la escuela) y de la matrícula de alumnos eran algunos de los cambios destacables (Droste, 2006).

Meyer y sus colaboradores pretendían brindar una instrucción de tipo sociológica, económica y psicológica. La Bauhaus debía producir para el proletariado: los objetos populares, *standard* debían ser su prioridad. En esa etapa, se construyeron viviendas populares, el edificio y el equipamiento de la Escuela Federal de la Unión General Alemana de Sindicatos de Bernau, más viviendas modelo para la colonia Törten y las cocinas modelo para la Sociedad Imperial de Investigación (Droste, 2006; Rainer, 1993 [1986]).

Las clases de arquitectura que dictaba Meyer tenían como objetivo el entendimiento de la construcción a partir del riguroso análisis previo. Construir no era algo del orden estético (los objetos creados, así como todas las cosas, eran productos de la fórmula función, tiempo y economía), sino una organización social, técnica, económica y psíquica. Pero ese proyecto iba a truncarse en agosto de 1930, fecha en la que cesaron sus actividades como director a partir de una maniobra un tanto extraña que transformó su destitución en renuncia. Para esa época, (y podría decirse que años antes también) el comunismo ya había ingresado en la Bauhaus y despertaba las críticas de los sectores de derecha. Meyer mismo se había pronunciado a favor del marxismo, cosa que no era bien vista, inclusive por sus colegas de la institución (encabezados por Albers y Kandinsky). Los únicos que manifestaron su descontento al respecto fueron los estudiantes.

Finalmente, su sucesor fue anunciado por el alcalde de Dessau: sería Ludwig mis van der Rohe (1886-1969), arquitecto alemán representante del vanguardismo. Como primera decisión, modificó el estatuto vigente de la escuela, al definir como objetivo de trabajo una formación en artesanía, técnica y arte y prescindir del contexto social que había influido tanto en la época de Meyer. Se suprimió la producción en los talleres, a partir de ese momento solo realizarían modelos para la industria. La voz de los estudiantes ya no se tenía en cuenta, se prohibía cualquier actividad política y la arquitectura, aún más que en la etapa de Meyer, pasaba a ser central y los talleres, algo accesorio.

El plan de estudios continuaba con una propuesta general de aprendizaje dominada por lo técnico y lo científico. Dentro de las áreas de enseñanza y trabajo, se especificaba el dictado de conferencias sobre diferentes disciplinas entre las que figuraba la psicología (Droste, 2006).

Las circunstancias económicas de la escuela no eran buenas, situación acorde con la realidad política de Dessau. Las subvenciones habían disminuido, los ingresos por las licencias de los productos no eran suficientes y la ayuda a los alumnos se había reducido de manera notable, hecho que suscitaba conflictos entre estos y el director. Y más allá de los intentos de despolitizar la escuela, la izquierda había logrado sortearlos y existía una publicación clandestina de contenido comunista (Droste, 2006).

A nivel social, tampoco era una época sin tensiones: Hitler había logrado posicionarse en el poder para 1930, tras la crisis de 1929. Una vez obtenida la mayoría parlamentaria y el poder municipal, la lucha contra la Bauhaus “bolchevique” no tuvo tregua, y finalmente en 1932 se propuso la disolución de la escuela para fines de septiembre de ese año. No obstante, aún el nacionalsocialismo veía en la Bauhaus un instrumento de conquista de la juventud, visión que caducaría definitivamente en 1934 con el rechazo total por parte de los nazis por considerarla “anti-alemana”, “anti-arte” y “bolchevique”.

4.4 Última etapa: la Bauhaus de Berlín

Leipzig y Magdeburg eran las dos ciudades socialdemócratas interesadas en alojar a la Bauhaus cuando cerró sus puertas en Dessau. Pero van der Rohe, ya había decidido el próximo destino: Berlín. Al agregar al subtítulo Escuela de diseño, el de Instituto Libre de Enseñanza e Investigación, modificó su plan de estudios, aumentó el precio de la matrícula y continuó con su posición férrea (que implicaba la expulsión de los disidentes) frente a los reclamos de los estudiantes que criticaban, por ejemplo, la falta de docentes en el área de publicidad. A pesar de sus esfuerzos por mantener a la escuela alejada de la efervescencia política de aquel entonces, desde Dessau provino una acusación al alcalde Hesse por apoyar a la institución. Lo que se pretendía con ese proceso era demostrar que la Bauhaus era “bolchevique”, prueba suficiente para los nacionalsocialistas para terminar con ella.

En pos de lograrlo, un fiscal viajó a Berlín para recabar material relevante de la biblioteca que sirviese como prueba, y en abril de 1933 la Gestapo registró y precintó el edificio y nunca más pudo reabrirse. Además de la policía secreta, el ministerio de cultura (a cargo de Bernhard Rust), el *Consejo Provincial de Instrucción Pública*, la *Liga para la Defensa de la Cultura Alemana* (a cargo de Rosenberg) y

Goebbels como ministro de difusión y propaganda fueron los responsables del cierre (Droste, 2006; Rainer, 1986).

El fin de la institución en términos físicos no significó en absoluto la declinación de su ideario; más bien fue el comienzo de la replicación y la circulación a nivel mundial, paradójicamente favorecida por la cantidad de exilios que se generaron.

5. La teoría de la Gestalt y el arte

5. 1. El encuentro Gestalt-Bauhaus

El estudio del movimiento a partir de la sucesión de imágenes estáticas por parte de Max Wertheimer en 1910 puede señalarse como uno de los hitos en los inicios de la psicología de la Gestalt. Este *fenómeno* denominado *estroboscópico* o de *movimiento aparente*, generalmente era tratado como una ilusión porque no concordaba con los hechos físicos y en aquel entonces, la concepción vigente de los hechos perceptivos los consideraba como sensaciones locales independientes. Sin embargo, para Wertheimer esta percepción de movimiento era un *hecho perceptivo*; es decir, no se trataba de un juicio erróneo por parte del sujeto espectador.

La explicación clásica postulaba que dos hechos perceptivos idénticos vistos en sucesión eran identificados erróneamente por el observador y esto llevaba a la ilusión de que un objeto único se movía de un lado a otro. Para desacreditar esta hipótesis, Wertheimer investigó las condiciones de aparición del fenómeno estroboscópico (Köhler, 1972 [1966]).

El movimiento aparente había sido observado por el físico Joseph-Antoine Ferdinand Plateau (1801-1883)⁴⁷ y tiempo después Sigmund Exner (1846-1926), quien fuera profesor de Wertheimer, había incursionado en el tema también a partir de experimentar con dos lamparitas eléctricas separadas espacialmente de manera tal que al encender y apagar una y otra sucesivamente, se generase una sensación de movimiento. Exner acentuaba el carácter de sensación por la inmediatez de la impresión y utilizaba esto para argumentar a favor de su teoría de la percepción de tipo fisiológica basada en las sensaciones. No obstante, también había mostrado que el

⁴⁷ Plateau fue el inventor del fenaquistiscopio, dispositivo capaz de proporcionar la ilusión de una imagen en movimiento. Se trata de un círculo con imágenes de un mismo objeto en distintas posiciones que, si se coloca frente a un espejo y se lo hace girar, hace que el sujeto espectador perciba al reflejo de ese objeto como si estuviese en movimiento. La utilización de esta aparato se enmarcaba en su teoría de la persistencia retiniana que sostenía que las imágenes persistían en el cerebro un tiempo después de haber sido percibidas (véase por ejemplo Jay, 2007 [1993] y King & Wertheimer, 2009 [2005]).

movimiento aparente producía un tipo de imágenes particular que ameritaba una explicación en términos de procesos fisiológicos centrales (Ash, 1998 [1995]).

Se trataba del fenómeno denominado *imagen posterior o imagen negativa del movimiento visto*. Cuando un movimiento real ocurría repetidas veces en una parte dada del campo visual, una persona que observaba durante algún tiempo aquellos desplazamientos y después miraba a cualquier escena visual que estaba físicamente quieta, veía allí un movimiento que se desplazaba en dirección opuesta al observado (Köhler, 1972 [1966]). Es decir que el movimiento aparente producía post-imágenes negativas de la misma manera que las provocaba el movimiento real (Ash, 1998 [1995]).

Pero Wertheimer detectaba un problema en la explicación fisiológica de Exner. La excitación de un punto nervioso causaba una alteración en el punto mismo pero también en el área circundante. Una mayor atención aumentaba esta disposición. Si dos puntos cercanos eran estimulados dentro de cierto intervalo de tiempo, se establecía una suerte de circuito fisiológico pequeño, un pasaje específico de excitación de *a* a *b*. Si el proceso *a* estaba en su pico máximo cuando ocurría *b*, entonces se daba una excitación cruzada y surgía el fenómeno *phi*. Las post-imágenes negativas eran efectos posteriores a una estimulación prolongada, un reflujo. Frente a la sucesión de exposiciones a esos estímulos en condiciones óptimas, se suponía que se producía un proceso total continuo unitario (Ash, 1998 [1995]).

En condiciones óptimas el movimiento aparente y el movimiento real coincidían y parecían iguales sin poder diferenciarse en el momento que ocurrían. Por lo tanto, las observaciones continuas de un movimiento aparente también podían ser seguidas de una post-imagen negativa. Exner y Wertheimer habían demostrado esto experimentalmente. El movimiento aparente era seguido por un movimiento en dirección contraria. Entonces quedaba demostrado que el movimiento aparente era tan real como el movimiento “real”⁴⁸ (Köhler, 1972 [1966]).

Por lo tanto, si el movimiento aparente era perceptivamente real y si ocurrían estímulos locales en distintos sitios en ciertas condiciones temporales (como Wertheimer lo había detectado), entonces los procesos visuales no eran hechos locales

⁴⁸ El ejemplo comúnmente utilizado era el cine. La sustitución rápida de fotografías sin proyectar luz en la pantalla durante el cambio de una y otra generaba la película, que en definitiva no era otra cosa que una secuencia de fotografías en reposo. De este modo, los movimientos vistos por el espectador eran aparentes o estroboscópicos.

independientes, sino que en realidad los procesos visuales interactuaban (Köhler, 1972 [1966]).

El fruto de ese trabajo fue publicado en 1912 con el nombre de *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung* (Estudios experimentales sobre la percepción del movimiento), escrito de Wertheimer que se enmarcaba dentro de una nueva tradición en psicología en vías de constituirse.

Esta tradición iba a considerar entre sus temas el estudio de la percepción y la legalidad que rige este hecho psicológico. Con el tiempo desarrollaría los clásicos principios configuradores del campo, independientes de la experiencia del sujeto. Éstos comprendían la relación figura-fondo, la tendencia al cierre (derivada de la ley de la *Prägnanz* o pregnancia, que sostiene que toda experiencia perceptiva tiende a adoptar la forma más simple), la ley de similitud, proximidad y la de la “buena forma”.

Estos desarrollos y otros de la Gestalt impregnaron las ideas y prácticas de algunos artistas de la época. De hecho, las características del momento sociohistórico (el llamado a la síntesis y la cultura de Weimar, los circuitos culturales de la vanguardia y los intelectuales en Berlín, los contactos de Wertheimer en Frankfurt, etc.) posibilitaron ciertos encuentros con el arte que podríamos considerar asimismo como *reencuentros* que suponían el hallazgo de lo ya conocido aunque con diferencias. La razón de esta noción de reencuentro reside en que en los orígenes mismos de la teoría de la Gestalt, el arte ornamental, la estética y las teorías del arte del siglo XIX oficiaron de saberes, de cierta forma, inspiradores. Por lo tanto, el cruce Gestalt-Bauhaus no era pura novedad, sino que suponía el retorno, con algunas modificaciones, de algunos temas ya pensados en el campo del arte (por ejemplo la cuestión de la figura y el fondo) y metabolizados por la psicología.

A continuación detallaremos el encuentro particular de la Gestalt y la Bauhaus en un contexto de circulación de saberes más allá de las fronteras disciplinares en las que estos eran producidos. Veremos que este encuentro se basó en circulación de bibliografía (a veces incluso, solo se trató de la mención de las ideas en las clases), el dictado de conferencias, la mencionada reseña de Arnheim sobre su visita a la sede de Dessau y la experimentación plástica a partir de ilustraciones utilizadas por estos psicólogos en sus publicaciones o algún experimento.

5. 2. *La Gestalt en Klee y en Kandinsky: una teoría difícil de nombrar.*

La segunda parte del trabajo publicado en 1923 por Wertheimer denominado *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt* (Estudios sobre la teoría de la Gestalt), es conocido también como “prueba de puntos”⁴⁹ debido a las ilustraciones con diseños abstractos de puntos y líneas. En ese trabajo Wertheimer llegaba a la conclusión de que ciertas formas son mejoradas por la tendencia a la constelación de elementos, ya sea por su semejanza o por cuestiones de economía estructural o de “buena forma”.

Según King & Wertheimer (2009 [2004]), estas ideas de Wertheimer contaron con un pronto reconocimiento en el ámbito de la psicología de la Gestalt, e incluso se volvieron un contenido clásico en los manuales de psicología. Además los autores señalan que el texto fue considerado por fuera de la disciplina así como las ideas de la Gestalt en general. Esta aseveración se convierte en un argumento más a favor de nuestra intención de rastrear *ese más allá de las fronteras* que nos ayuden a pensar las características del encuentro Gestalt-Bauhaus.

Uno de los artistas que estuvo muy influenciado por esta “prueba de puntos” que aparecía en el texto de 1923 fue Paul Klee⁵⁰, quien utilizó algunos de los diagramas en sus pinturas durante la década de 1930, entre las que se destacó su obra *Blaue Nacht* (1937). En esta obra compuesta en tonos azules, Klee utilizaba algunas de las figuras en las que se intersectaban líneas que formaban distintos ángulos, que aparecían publicadas en el trabajo de Wertheimer (Teuber en King & Wertheimer, 2009 [2005]) (**figura 2**).

Además Klee utilizaba esas ideas de Wertheimer y los desarrollos del neurólogo Wilhelm Fuchs (1898-1947) sobre la transparencia⁵¹ para dar clases en la Bauhaus. Fuchs describía el efecto de la ley de agrupamiento en patrones de tableros de ajedrez que Klee utilizaba con los alumnos en sus clases y que aparecen a su vez, en el libro en versión inglesa que recopila los apuntes del artista titulado *The Thinking Eye* (1964 [1961]). Otros desarrollos de la psicología (previos a los de la Gestalt pero de alguna manera antecedentes considerables suyos) también habían sido relevantes

⁴⁹ Estos dibujos fueron utilizados en los años '30 para la confección del *Test Guestáltico Visomotor* de Lauretta Bender que inicialmente se basaba en solicitar al sujeto que copiara figuras de líneas simples y puntos inspiradas en los principios de la Gestalt con el fin de analizar las reproducciones distorsionadas realizadas por pacientes con daño cerebral (King & Wertheimer, 2009).

⁵⁰ Klee fue profesor de la Bauhaus entre 1921 y 1931. En 1921 dirigió el taller de encuadernación, entre 1922 y 1924 el de pintura en vidrio. En 1923 dio un curso de “distribución elemental de la superficie” y simultáneamente dictó clases de pintura libre y dibujo de desnudo. A partir de 1927, diseño para taller textil (Droste, 2006).

⁵¹ Probablemente se tratase del artículo *Experimentelle Untersuchungen über das simultane Hintereinander Sehen auf derselben Richtung* publicado en el año 1923 en *Zietschrift für Psychologie*.

en la enseñanza y práctica artística de Klee, como los de Lipps, Schumann y Mach⁵² (King & Wertheimer, 2009 [2004]; Teuber, 1976)

Otro artista y docente de la Bauhaus que había incorporado conceptos de la Gestalt, fue Kandinsky. Los trabajos de King & Wertheimer (2009 [2004]), Wick (1993[1986]) y Koehler (2015) coinciden en mencionar que las ideas de esta tradición tuvieron algún sitio en el ideario de Kandinsky, aunque el segundo y el tercero exploran con mayor profundidad las formas de apelación o alusión a la misma. Según Wick (1993[1986]), Kandinsky⁵³ formuló una teoría de la creación que se plasmó en *Punkt und Linie zu Fläche* (Punto y línea sobre el plano) en 1926 y que apareció publicada en los *Bauhausbücher* en 1928. Allí Kandinsky combinaba su espíritu analítico para abordar temas de las artes plásticas con su concepto de síntesis.

Para comprender esto es necesario considerar la capacidad de experimentar la sinestesia que poseía el artista. Se considera que esta capacidad sinestésica es de naturaleza sintética y básicamente consiste en la respuesta a un estímulo sensorial de un tipo determinado, con sensaciones que pertenecen a otra área o modalidad sensorial. En el caso de Kandinsky, esta capacidad se puso en juego en su obra artística y se trataba de una sinestesia de tipo simple que establecía correspondencia sintética entre la música y la plástica (sería de tipo color-tono)⁵⁴. Entonces, el concepto de síntesis en Kandinsky refería a un principio interior-estético (aunque también a la unidad de las artes, la técnica y la ciencia). Esta concepción difería con el significado que condensaba el concepto de síntesis en los desarrollos de Gropius, en donde se la entendía como síntesis estética-social que quedaba siempre bajo el primado de la arquitectura (Wick (1993[1986])).

En sus clases de la Bauhaus Kandinsky declaraba:

Reencontramos las relaciones perdidas con la “naturaleza” por una conciencia interior de las relaciones orgánicas del mundo y finalmente del cosmos, para resolver los problemas secundarios (por ejemplo, las colectividades). Todas las tareas actuales derivan de la transición que,

⁵² Teuber en *Blue Night by Paul Klee* (1976) menciona el impacto del libro de Mach *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (Contribuciones al análisis de las sensaciones) de 1886 en Klee, quien apuntó en su diario algunas notas sobre el tema. Wick menciona que Klee también había utilizado las imágenes tipo tablero que Friedrich Schumann (1863-1941) empleaba en sus experimentos psicológicos sobre percepción (Wick, 1993 [1986]).

⁵³ Kandinsky fue maestro de la Bauhaus entre 1922 y 1933. Dirigió el taller de pintura mural hasta 1925; luego desde ese año hasta 1927, dio cursos de dibujo analítico y elementos formales abstractos. Por último hasta 1933 dio un curso de pintura libre (Droste, 2006).

⁵⁴ Véase por ejemplo la serie de xilografías titulada *Klänge* (Sonidos) en 1913 (Wick, 1993 [1983])

después de la pérdida de las relaciones (estancamiento del siglo XIX), nos lleva a la gran síntesis (Kandinsky, 1983 [1975], p. 157).

Según Paul Overy (1969), en la segunda parte del libro en cuestión, Kandinsky ofrece una perspectiva antipositivista similar a la de la psicología de la Gestalt. Las ideas de esta teoría formaban parte de los temas de conversación de los intelectuales de la época y esto habría hecho posible la circulación de aquellos conceptos en la Bauhaus también. Inclusive algunos de los gráficos utilizados en el libro presentan similitudes pictóricas con las ilustraciones de los escritos psicológicos (**figura 3**).

Wick (1993 [1986]) concuerda con esta idea y señala que los desarrollos de Kandinsky revelan concordancia con la tendencia antipositivista mencionada (que elimina la concepción de la percepción como suma de sensaciones), el principio sintético de la forma (tendencia a la buena forma en “idioma gestalt”) y la importancia intercultural de las leyes que regulan a la misma.

Otro de los autores que analiza la presencia de discursos psicológicos en la obra de Kandinsky es Antoni Maltas i Mercader (2009) quien señala la importancia del evolucionismo y las ideas sobre el vitalismo de Henri Bergson en la evolución de la noción de forma en el artista. Para ello Maltas i Mercader (2009) apela a la traducción de los cursos de la Bauhaus (*Cours du Bauhaus*) publicada en 1975 en donde términos como origen, transformación, cambio, movimiento, evolución, aparecen de modo recurrente⁵⁵.

La hipótesis del autor es que Kandinsky extraía los mismos de estudios y experimentos vinculados con las ciencias de la naturaleza (e inclusive la técnica y las humanidades), y a partir de esas lecturas, daba indicaciones a sus alumnos de Bauhaus sobre cómo debían plantear o resolver los ejercicios que les proponía. De este modo, trasladaba los resultados de la experimentación en el área de la naturaleza, al trabajo pictórico (Maltas i Mercader, 2009).

Ahora bien, además de las referencias a Bergson, en los *Cursos de la Bauhaus* (1983 [1975]) aparecen otras referencias que dan cuenta de los conocimientos que Kandinsky poseía sobre psicología. Más allá de que Overy (1969) y Wick (1993

⁵⁵ Esta obra a su vez fue traducida en 1983 al castellano (*Cursos de la Bauhaus*) por Alianza Editorial, cuya versión tomaremos en los desarrollos que siguen. Se trata de una recopilación de manuscritos y apuntes sobre las clases que Kandinsky dictó en la Bauhaus que fueron traducidas al francés por dos de sus alumnos, Suzanne Markos-Ney y Jean Leppien.

[1986]) concuerden en la presencia de la Gestalt en los aspectos teórico y plástico, “otra psicología” estaba presente (incluso con mayor precisión, porque aparecían citas específicas). Los artículos que Kandinsky mencionaba en varias de sus clases, pertenecían a la colección de los *Neue Psychologische Studien* (Nuevos estudios psicológicos), publicación fundada en 1926 que era el órgano de difusión de la llamada escuela de “psicología holista” de Leipzig (*Ganzheitspsychologie*) encabezada por Felix Krueger (Ash, 1998 [1995]).

En particular se mencionaba este último por ejemplo en la clase número 7 de la serie dictada en el verano de 1925. El título de la misma era “Blanco y negro” y abordaba las características de ambos entendidos como colores, las perspectivas física artística y el análisis del color hecho por la psicología. Kandinsky señalaba que Krueger planteaba una óptica psíquica, una óptica patológica y una óptica metafísica. Esto derivaba en que los efectos de cada una de ellas permitían constatar que la excitación que el color producía no podía terminar en los nervios del ojo. Es decir que la excitación continuaba y hacía resonar otros sentidos a su vez. En una *addenda* a la clase, Kandinsky tomaba el ejemplo de dos pianos en una habitación y cómo, si se toca en uno de ellos la nota *do*, esta hace vibrar el *do* del otro piano sin que se haya pulsado la tecla de ese último. Esto mismo sucedía con los sentidos humanos (recordemos la capacidad sinestésica de Kandinsky): una impresión visual hacía vibrar los nervios y podía desencadenar vibraciones auditivas (Kandinsky, 1983 [1975]).

Pero además de Krueger, Kandinsky (1983 [1975]) hacía mención de lo publicado por August Kirschmann (1860-1932) y Otto Klemm (1884-1939), quienes también eran miembros de la Universidad de Leipzig. Los temas por los que citaba trabajos de estos autores tenían relación con el papel del color en las dimensiones de la superficie vista, sobre la disposición en la retina de regiones para la sensibilidad a los colores y sobre la reacción emotiva a los mismos⁵⁶.

⁵⁶ Durante las clases se mencionan a otros autores vinculados a la psicología como Hermann von Helmholtz (1821-1894) y su versión francesa del tratado de óptica (*L'Optique et la peinture*, 5^o edición, París, 1902), Wilhelm Wundt y sus desarrollos sobre la psicofisiología de la visión y el vitalista Hans Driesch (1867-1941). Sobre este último, Luis López García (citado en Maltas i Mercader, 2009) afirma que Driesch había asistido a la Bauhaus en tiempos de Kandinsky a dar una conferencia en 1925. Si bien Driesch era un zoólogo, fue el creador de una de las mayores teorías del vitalismo del siglo XX e incorporó la psicología como uno de los niveles integrales de organización de los organismos. Además desarrolló su concepto de “*psicoide*” como una expresión de la “acción entelequia” (*Hanhlunsentelechie*) de los todos individuales (véase Valsiner, J. (2012). *A Guided*

Por último, podemos decir que sin especificar ninguna bibliografía aparecían en los apuntes de clase de Kandinsky algunas ideas que referirían a la teoría de la Gestalt. Por ejemplo, en la *addenda* a la 4ª clase dictada el 28 de noviembre de 1929, se afirma que “(Las) *Ilusiones ópticas* deben considerarse como datos de la realidad” (Kandinsky, 1983 [1975], p. 35). Esto concuerda con la idea de la Gestalt, aunque también la psicología holista de Krueger y sus discípulos estudiaba este tipo de fenómenos. No obstante, nos inclinamos a suponer que se trata de la primera porque Krueger se oponía al enfoque realista de la *Gestaltpsychologie* (Ash, 1998 [1995]).

Además, pueden considerarse como material que da cuenta de la incorporación de las teorías de la Gestalt a la enseñanza de Klee, los trabajos de uno de los estudiantes que asistió a sus clases. Se trató del artista alemán Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965), cuyas producciones durante los años 1922-1923, muestran la experimentación psicológica de valor en formas a través del interjuego entre la figura y el fondo de dos cuadrados en una escala de grises (**figura 4**).

Por todo lo expuesto, podemos decir que en los casos de Kandinsky y Klee encontramos a la psicología de la Gestalt como una suerte de *discurso latente* (en apariencia inactivo pero presente) y a la psicología holista de Leipzig, como un *discurso manifiesto*, aunque no podamos esclarecer aquí la razón de esta diferencia en la citabilidad de una y otra orientación. Según algunos testimonios de alumnos, Kandinsky en sus clases afirmaba sobre la psicología de la Gestalt que los descubrimientos de esta última eran posteriores a los suyos (Beherens en Bodenwijnse, 2012).

5.3 Josef Albers y la tendencia al agrupamiento

Otro de los artistas y docentes que puede reflejar el encuentro Gestalt-Bauhaus que planteamos, fue el alemán Josef Albers (1888-1976) que estudió primero y enseñó en la Bauhaus y dictó clases luego, hasta 1933. Dictó clases en el *Vorkurs*, de pintura en vidrio y de aprendizaje de materiales y sus usos. También dirigió la carpintería y dio un curso de dibujo figurativo. Es conocido por sus teorías del color. Testimonios de sus alumnos, contactos interpersonales y bibliográficos constituyen los tres tipos de puentes entre este artista y la Gestalt.

Science. History of Psychology in the Mirror of Its Making, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers. En especial puede consultarse el capítulo 8 “Psychology in a Perpetual Crisis”)

Karen Koheler en una edición a cargo de Vanja Malloy (2015), señala que en la colección de la Anni and Josef Albers Foundation, en un boceto sin fecha puede detectarse una similitud llamativa con la ilustración que se conoce como la copa de Rubin que apareció por primera vez en 1915 y que servía para experimentar las relaciones alternadas entre figura y fondo (Koheler, 2015).

Lo que la autora sugiere es que Josef Albers estaba en aquel entonces abocado a la comprensión de la manera en que perciben los seres humanos este tipo de relaciones. Para Koehler, este interés conducía en definitiva a una pregunta de carácter filosófico sobre qué es lo real y en dónde situamos el significado (si en la mente o la materialidad de las cosas). En la misma línea, William Huff (Boudewijnse et al., 2012) apunta en el debate aparecido en la revista *Gestalt Theorie* (a propósito de las relaciones entre esta psicología y la Bauhaus) que Albers diferenciaba entre lo factual o fáctico y lo real y que, según su concepción, en el origen del arte estaba la diferenciación entre hecho físico y efecto físico. Esto sin dudas, coincide (sobre todo la diferencia más general entre lo fáctico y lo real) con la idea de la Gestalt acerca del carácter “real” de lo que para la psicología clásica eran las ilusiones ópticas (en esa diferenciación, lo factual).

En una de las revistas publicadas por la Bauhaus⁵⁷, Albers aseguraba que dos elementos eran capaces de formar por lo menos una relación de intersección que era más que la sola suma de aquellos. Esta frase está en sintonía, según Koehler (2015), con la idea ampliamente difundida (y errónea, porque debería decir “diferente”) de que el todo es *más* que la suma de las partes (el destacado es nuestro).

En síntesis, lo que la autora plantea a partir del análisis del caso de Albers, es que ambos proyectos (Bauhaus y Gestalt) pueden considerarse como instituciones paralelas, es decir, separadas pero relacionales; o sea, como dos partes que pertenecen a un mismo racimo vinculadas históricamente. En suma, propone abordarlas como dos historias en *tandem* y apuntar una serie de paralelismos que mencionamos brevemente a continuación (Koehler, 2015).

Para Koehler (y vimos que para otros autores, como por ejemplo, King y Wertheimer, 2009) la psicología de la Gestalt y la Bauhaus desafiaban al conservadurismo alemán. En segundo lugar, una vez instalado el nazismo en el poder el exilio fue el destino común de miembros de la escuela como de la Gestalt, así como

⁵⁷ Se trata de la revista *Bauhaus*, número 2/3 aparecida en 1928. El artículo se titulaba *Werklicher Formunterricht* y abordaba cuestiones de enseñanza.

por otra parte, existieron colaboracionistas formados en ambos proyectos. Se trató de psicólogos que utilizaron desarrollos de la Gestalt a favor del régimen, y en lo que respecta a la Bauhaus, por ejemplo, un ex-estudiante (1927-1930), el arquitecto Franz Ehrlich (1907-1984) diseñó los planos de Auschwitz. En tercer lugar, en ambos casos cuando se abordaron históricamente, se incurrió en una simplificación excesiva con tendencia a la confusión que mostraba, en el caso de la Gestalt, un devenir lineal que culminaba en la sustitución por el conductismo, y en el caso de la Bauhaus, un abandono por el triunfo del post-modernismo. Otro paralelismo, reside en que en ambos grupos había una parte considerable que puede ser asimilada a la intelectualidad de izquierda, razón por la cual sus trabajos durante el avance de la derecha en la República de Weimar fueron cada vez peor vistos. El último de los paralelismos que rescatamos refiere al plano de las ideas y lo desarrollaremos con un poco más de detalles debido a nuestro objetivo inicial.

Josef Albers estuvo siempre sumamente interesado en la forma de percibir los colores separados de sus realidades físicas, o sea, más allá de sus materialidades (en este sentido estaba abocado a los colores en tanto *gestalts*). Si bien el enfoque de Albers del tema del color y sus interacciones es sumamente complejo y fue muy importante a lo largo de sus desarrollos, Koehler (2015) analiza algunas obras de Albers del período Bauhaus para mostrar su interés en lo que en la *Gestaltpsychologie* se definía como tendencia al agrupamiento o la constelación. La principal evidencia de la presencia de aquella teoría en la Bauhaus está entonces en la forma en la que Albers manifestó y anticipó este fenómeno perceptivo (al igual que Kandinsky, él sostenía que la Gestalt había confirmado cuestiones que él ya había descubierto). Aquí solo mencionaremos el caso de *Hochbauten* (Rascacielos) de 1929, una obra hecha en vidrio arenado con pintura negra. La composición consiste en una serie de líneas horizontales apiladas a distancia regular para conformar unos rectángulos verticales. A pesar de su repetición y proximidad, primero el espectador las lee como una serie de formas verticales. Luego, se percata de que los “rascacielos” están hechos de pequeños rectángulos horizontales idénticos (Koehler, 2015). Claramente la tendencia al agrupamiento configura de una manera y luego de otra la percepción que se tiene de la obra. Esto mismo es ilustrado con patrones de puntos y pequeños círculos en el artículo de 1923 de Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II* para explicar la ley del agrupamiento y sus variaciones (**figura 5**).

Lo que está en juego en este paralelismo es que los modos de existir de las formas en la obra de arte son los mismos de la percepción. Para la Gestalt, las formas no están determinadas por el binarismo imágenes – representaciones de imágenes, sino por principios estructurales que son iguales tanto para los objetos como para nuestros procesos mentales. Este isomorfismo se combina con la premisa de que las estructuras materiales del mundo se perciben de manera universal. Es decir que las percepciones no están determinadas ni por lo individual, ni por lo cultural (en el caso de Wertheimer, esto fue modificado posteriormente a causa de investigaciones sobre el papel de la memoria en la percepción) (Koehler, 2015).

5.4. Contactos interpersonales y conferencias: paralelas que se tocan

Si bien ya lo hemos analizado en párrafos anteriores, nuevamente es destacable aquí la visita de Rudolf Arnheim a la escuela en Dessau en el año 1927, y la publicación de un artículo en *Die Weltbühne* (anteriormente mencionado) en el que resaltaba la aplicación de las ideas de la forma y la concepción universal de un sujeto receptor, en el diseño de ambientes y mobiliario a cargo de los alumnos. Este psicólogo de origen berlinés, fue uno de los que llevó más lejos el objetivo de realizar la promesa de la Gestalt de construir una visión unificada del mundo que superase el clima conflictivo de aquellos años. Hacia la década del cuarenta, había desarrollado una psicología del arte que había incorporado una crítica y una teoría del cine (creada a finales del siglo XIX), que revisó constantemente a lo largo de toda su vida. Una de las obras más representativas de su investigación, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, fue publicada por primera vez en 1954.

Con posterioridad, ya radicado en Estados Unidos, fue invitado por Albers a dar una conferencia para los estudiantes sobre su teoría del arte (Huff en Boudewijnse et al., 2012).

En esta línea de encuentros e intercambios, en el año 1929 Köhler no pudo asistir a una invitación para dar una conferencia, por lo que envió en su lugar a un discípulo suyo, Karl Duncker, quien estuvo a cargo de la disertación con una buena aceptación en el alumnado, y en la que estaba entre los presentes, el pintor Paul Klee (Teuber, 1976).

Respecto de este evento, existen controversias alrededor de las narraciones que reconstruyen lo sucedido. En la discusión que mantuvieron diferentes investigadores sobre las relaciones entre la psicología de la forma y la Bauhaus (entre

ellos Roy Beherens, Michael Wertheimer y Lothar Spillman) y que mencionamos antes, (Boudewijnse et al., 2012), se ha señalado que si bien Marianne Teuber sostiene que esto le fue informado en una entrevista con la viuda de Köhler, no se hallaron hasta el momento fuentes documentales que lo avalen ni en los *Archivos Bauhaus* ni en los archivos personales de Duncker.

Otro de los contactos que se registraron en la historia de esta zona de encuentro, fue protagonizado por Count Karlfried von Dürckheim, psicólogo proveniente de la Universidad de Leipzig, quien realizó una visita entre los años 1930 y 1931. En aquella oportunidad formaban parte del auditorio Vasili Kandinsky y Josef Albers. De los contenidos de aquella conferencia, se destacaba el tema del “contraste simultáneo” (descrito por primera vez por el químico francés Michel Eugene Chevreul), efecto por el cual las características de un color están siempre determinadas por su entorno; es decir, la percepción de un color nunca puede considerarse “pura” sino que debe tenerse en cuenta la relación figura-fondo. Dado que el color era uno de sus principales intereses, Josef Albers fue influido en particular por estas concepciones. Esto puede observarse en sus obras, en particular en la serie denominada *Homenaje al cuadrado* (**figura 6**) y en el libro publicado en 1963 con el título *La interacción del color* (Behrens, 1998).

El artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), maestro del *Vorkurs*, también aplicaba ideas provenientes de la Gestalt en la ejercitación que daba a sus estudiantes. En su caso, la utilización de materiales descartables o en desuso para improvisar soluciones a problemas de diversa índole o para realizar una instalación (en esos consistían sus ejercicios en clase), se basaba en generar efectos visuales totales a partir de partes que, en sí mismas, no eran lo que representaban en la *gestalt* construida a partir de los objetivos de la tarea propuesta. Los experimentos de móviles funcionales del psicólogo Karl Duncker eran semejantes a esa modalidad de trabajo de Moholy-Nagy denominada *estudios del equilibrio* (Wick, 1993 [1986]): se basaban por ejemplo, en la construcción de un péndulo a partir de elementos inapropiados en apariencia como una cuerda, un clavo y un objeto cualquiera que oficiara de pesa.

Según Duncker, podía observarse que la mayoría de los sujetos sometidos a esta prueba, usaba la pesa como un martillo para clavar el clavo en la pared, ataba la cuerda a la pesa y suspendía el “péndulo” desde el clavo. Sin embargo, si durante las instrucciones, la pesa misma era descripta como un péndulo, los sujetos tendían a unir la cuerda con la pesa, como si fuesen una totalidad, en el sentido verbal (en función de

las instrucciones) y visual, lo cual impedía ver a la segunda como un martillo (Behrens, 1998).

Relaciones, intersecciones, cruces. Lo que queda claro de estas formas de denominar las maneras de pensar a la Bauhaus y a la Gestalt como proyectos en sintonía es que los artistas y alumnos de la primera, conocían e incorporaban (con mayor o menor grado de explicitación) los desarrollos de la segunda. Kurt Kranz, ex-alumno de la Bauhaus, mencionaba autores y la importancia de los desarrollos de la Gestalt sobre la forma:

The unified-whole theory, especially in psychology—with the findings of Ehrenfeld [sic], Katz, and Koffka, as impressed upon me by Count [Karlfried] von Durckheim—continued to preoccupy me. Even the strongest argument in discussions held at Harvard's Carpenter Center [where Rudolf Arnheim was on the faculty] failed to explain away the truth of 'The whole is bigger than the sum of its parts.' Much in today's microbiology confirms the Gestalt principle of a unified whole. As a visiting dean at Harvard, I was able to rethink the question of basic forms. In the foreground, in the place of Platonic forms, we now had the patterns in nature, with their spirals, symmetrics, branchings, etc. In this connection, the morphology of D'Arcy W. Thompson and Peter S. Stevens ought to be mentioned. Since then, I see all artistic work as being parallel to the basic form in nature (Behrens en Boudewijnse et al., 2012, p. 87-88).

[La teoría de la totalidad unificada, especialmente en psicología, con los hallazgos de Ehrenfeld [sic], Katz y Koffka, tal como impactaron en en mí a través del conde [Karlfried] von Durckheim, continuaron preocupándome. Incluso el argumento más fuerte en los debates sostenidos en el *Carpenter Center* de Harvard (la facultad en la que estaba Rudolf Arnheim) no pudo explicar la verdad de que "El todo es más grande que la suma de sus partes". Mucho en la microbiología actual confirma el principio de la Gestalt de una totalidad unificada. Como decano visitante en Harvard, pude repensar la cuestión de las formas básicas. En primer plano, en lugar de las formas platónicas, ahora teníamos los patrones en la naturaleza, con sus espirales,

simetrías, ramificaciones, etc. En este sentido, la morfología de D'Arcy W. Thompson y Peter S. Stevens debería ser mencionada. Desde entonces, veo todo trabajo artístico como un paralelo a la forma básica en la naturaleza.]

Por todo lo reseñado en cuanto a los distintos puntos de intersección hallados entre la psicología de la Gestalt y la Bauhaus, sostenemos que se dio un proceso de psicologización que implicaba un uso de la psicología a partir de la implantación en un ámbito de usuarios “ajenos” al campo específico o de origen. Este proceso, no era homogéneo ni significaba exclusividad de la psicología en los aportes científicos al arte. Otras ciencias también cruzaban sus fronteras para impregnar e impregnarse de discursos ajenos.

A partir de esto, las operaciones de apropiación y lectura llevadas a cabo por los actores de la Bauhaus, deben ser abordadas en su particularidad, ya que difieren, desde ya, con las lecturas hechas por especialistas en el interior de la comunidad científica. Consideramos que estos procesos de apropiación y lectura pueden ser diferenciados en dos momentos: un primer momento de inspiración de los psicólogos de la Gestalt en las teorías estéticas alemanas de finales del siglo XIX; y un segundo momento, definido por la traducción de las teorías de la Gestalt al interior del campo artístico, especialmente, de la Bauhaus. El significado del concepto *traducción* en este caso sufre un desplazamiento en donde las negociaciones no se dan entre expertos y actores silenciosos en tanto partes intervinientes en la conformación de redes (Callon, 1995). Más bien consideramos que lo que ocurre es una negociación en el interior mismo de la comunidad de los artistas con los propios significados de la teoría que no involucra una interacción entre agentes. Es decir que no se apela al concepto de traducción para entender el diálogo de los actores en una investigación de campo, sino para mostrar la transformación en el sentido del contenido de las ideas adoptadas.

Como veremos, este segundo momento constituirá en otra geografía y en otro tiempo, una versión a traducir por parte de los artistas concretos argentinos a partir del encuentro en la década de 1940, con la figura de una ex-alumna de la Bauhaus: la fotógrafa Grete Stern.

En el capítulo siguiente mostraremos entonces cómo se gestó la *traducción de la traducción* a partir de la recepción de la experiencia en primera persona y del material bibliográfico de la Bauhaus; y además, analizaremos la figura del crítico de

arte brasileño Mario Pedrosa como otro de los circuitos de recepción de la teoría de la Gestalt en el arte abstracto.

6. Apéndice Capítulo 1

Figura 1



Riegl, A. (1901) Figura 64. Hebilla de Bronce [Foto]. En A. Riegl (1901). *Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (El arte industrial tardorromano) (p 164). Viena: Druck und Verlag der Kaiserlich-königlichen hof-und Staatsdruckerei

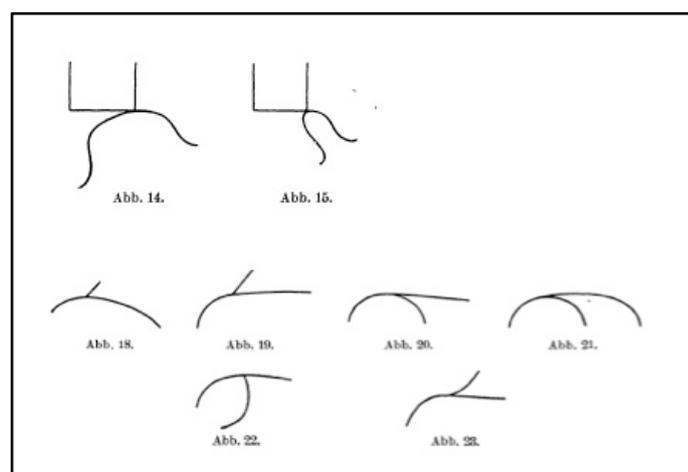


Rubin, E. (1921) Figura 2 [Ilustración]. En E. Rubin (1921). *Visuell wahrgenommene Figuren: Studien in psychologischer Analyse. I. Teil* (p261). Gyldendalske Boghandel: Copenhagen.

Figura 2



Klee, P. (1937). *Blaue-nacht* [Óleo]. Kunstmuseum Basel: Basel. Obtenida en <http://www.flickrriver.com/photos/hen-magonza/39695690612/>



Wertheimer, M. (1923). Figuras [Ilustraciones]. En M. Wertheimer (1923). *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II Psychologische Forschung* (p. 323-324)

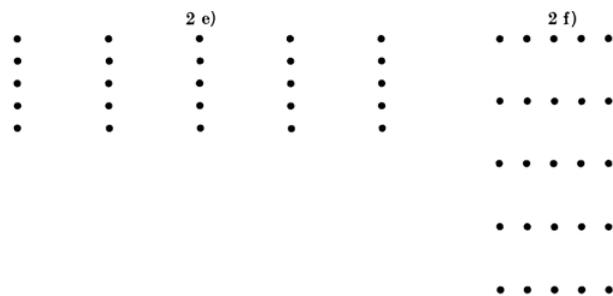
Figura 3



Kandinsky, W. (1995 [1923]). *Figuras 50, 51 y 52. Algunos ejemplos simples de ritmo* [Ilustraciones]
 En W. Kandinsky (1995[1923]). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos.*(p 99). Colombia: Colección Labor



Kandinsky, W. (1995 [1923]). *Figuras 59, 60 y 61. Algunos ejemplos simples de ritmo* [Ilustraciones]
 En W. Kandinsky (1995[1923]). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos.*(p 100). Colombia: Colección Labor

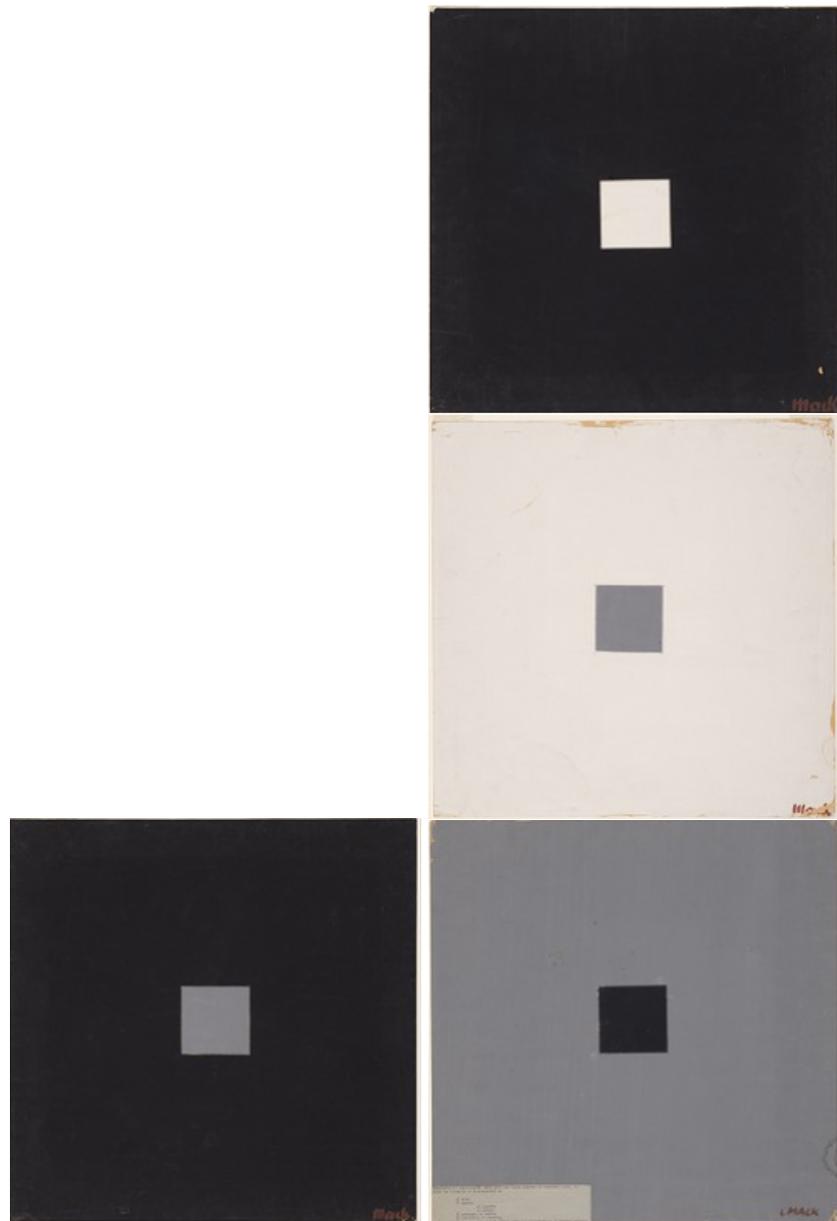


Wertheimer, M. (1923). *Figuras ley de proximidad* [Ilustraciones,].
 En M. Wertheimer (1923) *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II Psychologische Forschung* (p. 306)

Bei 8a ○ ○ ● ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ●
 ist die b c-Gruppe ○ ●,
 die d e-Gruppe aber ● ○.
 Oder bei den Rhythmen . . ! ! . . ! ! . . ! ! . . ! ! . . ist
 b c schwach → stark, d e aber stark → schwach.

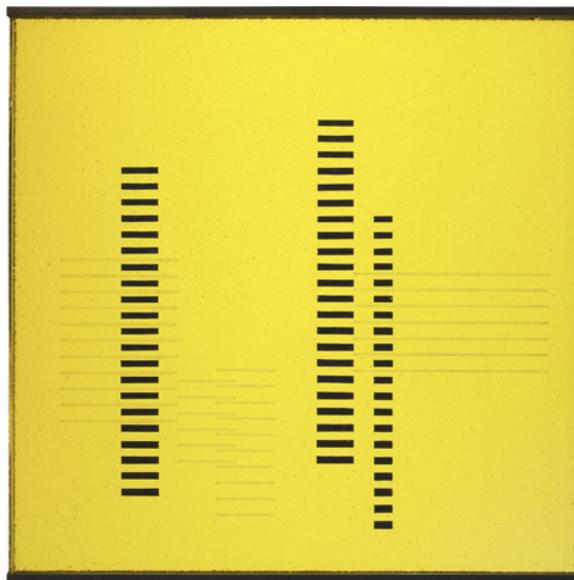
Wertheimer, M. (1923). *Figuras de ritmos* [Ilustraciones,].
 En M. Wertheimer (1923) *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II Psychologische Forschung* (p. 310)

Figura 4



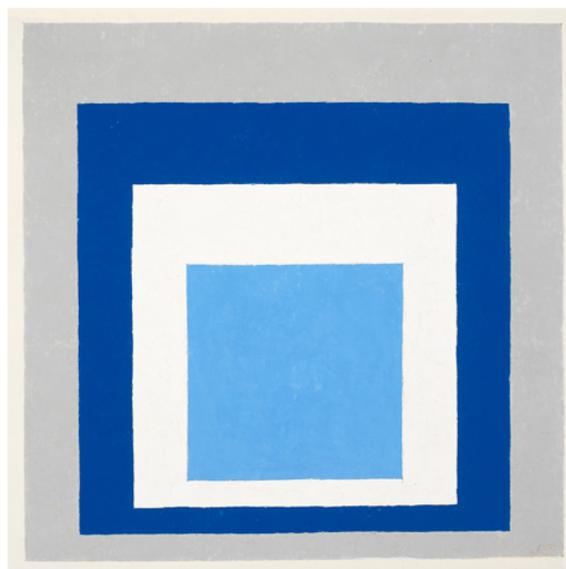
Trabajo de alumno de la Bauhaus Ludwig Hirschfeld-Mack (años 1922-23)
Experimento psicológico escala de grises
Obtenido en <https://www.harvardartmuseums.org>

Figura 5



Albers, J. (1929). *Hochbauten* [vidrio]. Museo Nacional de Arte Británico: Londres
Obtenida en <https://albersfoundation.org/art/josef-albers/glass/#slide6>

Figura 6



Albers, J. (1951). Serie homenaje al cuadrado. Azul, blanco, gris. [Óleo].
Obtenida en <https://albersfoundation.org/art/josef-albers/paintings/homages-to-the-square/#slide13>

Capítulo 2

*La traducción de la traducción: la Gestalttheorie a través de Grete Stern, los Bauhausbücher y Mário Pedrosa*⁵⁸

La presencia de la Gestalt en el campo artístico delineado por la *experiencia Bauhaus* es un primer mojón del recorrido que definen nuestros objetivos. Para abordar la recepción de la teoría de la forma en el arte abstracto local, y específicamente en el ámbito porteño, en este capítulo se analiza ese encuentro a nivel internacional entre psicología de la Gestalt y arte, como una *traducción de la traducción*.

Por la vía del circuito artístico-intelectual, se mostrará cómo la fotógrafa alemana Grete Stern (1904-1999) ofició de portavoz de la intersección Bauhaus-Gestalt (consumada en Alemania) respecto de los jóvenes artistas que en los primeros años de la década de 1940 comenzaban a nuclearse alrededor de propuestas artísticas no figurativas. Tomás Maldonado (1922-2018), Gyula Kosice (1924-2016), Lidy Prati (1921-2008) Alfredo Hlito (1923-1994) y otros, tomaron contacto en ese encuentro no solo con la transmisión oral de una experiencia en cierto sentido ya mítica de la historia del arte, sino también con los *Bauhausbücher*, bibliografía que formaba parte de los proyectos editoriales de la escuela. Allí se publicaban obras y debates de las figuras principales del momento (Klee, Mondrian, Gropius, Kandinsky, van Doesburg entre otros).

Nuestra hipótesis es que el grupo local de artistas hizo de ambos contactos (humano y bibliográfico) una *traducción de la traducción* ya consumada por la Bauhaus que derivó luego en la incorporación de la teoría de la psicología de la forma a sus manifiestos, textos y obras mediante lo que hemos denominado *uso teórico* y *uso plástico* de la teoría.

Como tercer punto de esta reconstrucción, Mário Pedrosa (1900-1981) es otra figura que se recorta en aquel horizonte de traducción porteño de saberes psicológicos al campo del arte. Crítico de arte brasileño, estuvo en contacto con los concretos

⁵⁸ Algunas de las ideas que aparecen en este capítulo fueron publicadas previamente en Grassi, M. C. (2016b). Grete Stern y la vanguardia del '40. Arte y psicología de la *Gestalt* entre fronteras permeables. *European Review of Artistic Studies* 7(4), 59-81.

argentinos en el año 1951 a partir de un viaje de estos últimos a Brasil⁵⁹. Las tesis de Pedrosa, de las que hemos hablado en el apartado sobre el estado del arte en la introducción, articulaban las ideas de la Gestalt y la estética y el arte, y fueron utilizadas por artistas concretos brasileños como Waldemar Cordeiro o Geraldo de Barros. Aquí daremos cuenta de que fueron incorporadas también al ámbito local, aunque de una manera diferente en cuanto a la explicitación del rol de la psicología en la fundamentación de los textos y las obras.

1. Los inicios de la experiencia concreta en Buenos Aires

María Amalia García (2011) considera, en términos generales, que las propuestas artísticas que se aglutinaban en la década de 1950 bajo la denominación *arte abstracto latinoamericano*, no consistían en una simple repetición de lo ocurrido en Europa, sino que implicaban ellas mismas relecturas y transformaciones de las vanguardias europeas de los años '30 y '40. En el caso de los artistas abstractos argentinos, las operaciones de recepción con sus resignificaciones correspondientes se centraron en el productivismo ruso (representado por Vladimir Mayakovsky [1893-1930], Boris Arvatov [1896-1940], Osip Brik [1888-1945], Aleksandr Rodchenko [1891-1956] y Vladimir Tatlin [1885-1953]), en el grupo *Art Concret* liderado por Theo van Doesburg y en el cubismo como tendencia precursora a la abstracción.

Los textos que los representantes de los respectivos movimientos escribieron fueron fuentes de inspiración para los artistas argentinos que consideraban en clave marxista el carácter ilusorio de la representación en la sociedad burguesa. El constructivismo, como una de las corrientes fundamentales del abstraccionismo geométrico ruso, se había centrado en el análisis de elementos formales a partir de objetos tridimensionales, cuestión que remitía a las investigaciones cubo-futuristas previas. La Revolución Rusa de 1917 había resultado un parteaguas en lo que concernía al lugar del artista en la sociedad: de un lado había quedado conformada la línea estético formalista (artistas como Gabo y Pevsner que en 1920 afirmaban el valor absoluto del arte y su independencia del tipo de sociedad en el que surgiera) y

⁵⁹ María Amalia García (2011) privilegia en su investigación el eje Argentina-Brasil por los continuos intercambios artísticos-institucionales entre ambos países, la coincidencia de las consideraciones estéticas respecto al arte abstracto y a la apreciación del mismo como una fuerza activa en el proyecto de transformación cultural que se intentaba poner en marcha en ambos países (véase García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. En particular los capítulos 3, 4 y 5.)

del otro, el constructivismo ruso como el del grupo OBMOKhU (Sociedad de jóvenes Artistas) que se basaba en el comunismo científico del materialismo histórico y se dedicaba a producir objetos que dieran forma a la vida contemporánea y que superaran el rol pasivo del objeto para volverlo un agente activo capaz de transformar al ser humano y su relación con el mundo (García, 2011).

Si bien durante los años de Lenin la polémica cultural y el fervor creativo eran signos distintivos del ámbito cultural de la URSS, se mantuvo un clima de libertad y de convivencia de todas las tendencias. Inclusive en 1925, un año después de la muerte de Lenin, las deliberaciones oficiales acerca de estos temas mantenían su espíritu vigente. Sin embargo, inmediatamente después este clima se vio profundamente modificado por la cristalización de una estética oficial que supuso un retorno al realismo del siglo XIX (Ferré, 2017), tema que retomaremos en otro capítulo.

Otra de las filiaciones internacionales fue el grupo parisino *Art Concret* liderado por van Doesburg, cuyo programa se sustentaba en un formalismo radical que no admitía ningún fundamento extra-pictórico ni simbolista. Además, anteponía lo universal como lenguaje frente a cualquier individualismo o a los aspectos intelectuales, sentimentales o fantasiosos que pudiera tener una obra. Defendían la perfección técnica, el anonimato en el tratamiento de las superficies, la incorporación de los desarrollos matemáticos y científicos y de los instrumentos que favorecieran la exactitud y la claridad. El formalismo riguroso del grupo *Art Concret* estaba emparentado con la teoría de la forma y los principios de regularidad, unidad y simplicidad de Wertheimer y con Köhler y Koffka. Esta vinculación se había establecido gracias a las publicaciones de estos psicólogos que a partir de 1925 habían tenido una gran repercusión en el ámbito del arte (Perazzo, 1983).

El concepto de arte concreto de van Doesburg entendido como un arte calculado y lógico fue recuperado después de su muerte por Kandinsky en 1931, Hans Arp (1886-1966) y Max Bill (1908-1994). Este último propuso una relectura del concepto en los años '30 que según García (2011) tuvo repercusiones en Latinoamérica en la década de 1950.

Para esta autora, los artistas de la AACI compartían con *Art Concret* algunos elementos discursivos en lo que refiere a la definición de arte concreto y concepciones técnicas de la imagen que abogaban por una técnica mecánica, una valoración de los elementos plásticos en su aspecto material y la impugnación de cualquier simbolismo.

Ambas posturas proponían una ruptura total con las funciones descriptivas del arte y consideraban que lo artístico estaba dado en las configuraciones formales y cromáticas (García, 2011).

Por último, la reivindicación del cubismo por parte de los artistas concretos se fundamentaba en el hecho de haber denunciado el mecanismo abstracto de toda representación. Para los concretos, el cubismo había dado el primer paso hacia la objetivación de la pintura al exaltar en ella los elementos objetivos (García, 2011).

Como dijimos al comienzo del apartado, estas tendencias provenientes de Europa circularon y fueron reinterpretadas por los miembros de estas primeras agrupaciones de arte abstracto. De la variada lista de artistas, vemos reaparecer nombres del capítulo anterior, como el de Kandinsky o van Doesburg, ambos docentes en la Bauhaus, institución en donde las prácticas pedagógicas y artísticas se articularon con los desarrollos de la teoría de la Gestalt.

Consideramos que esta articulación entre arte y psicología fue primero una traducción consumada en Europa en la experiencia de algunos de los artistas de los movimientos mencionados, que fue traducida nuevamente y tiempo después en el interior de las agrupaciones concretas argentinas mencionadas.

Por lo tanto, las propuestas locales no figurativas de la década de 1940 como la *Asociación Arte Concreto Invención* (AACI), *Madí* y *Perceptismo* constituyeron sus propios discursos aunque inspirados en otros del panorama internacional. Tanto sus manifiestos, cuya importancia a veces fue mayor a la de la producción en sí por explicitar la ruptura y la distancia con ciertas tendencias locales (García, 2011), como sus propuestas plásticas se constituyeron en función de una diversidad de teorías que rebasaban el campo puramente artístico.

Por parte de los jóvenes integrantes de estas agrupaciones, en esos años, se dirigía un cuestionamiento hacia los artistas consagrados por los salones y circuitos oficiales de las décadas de 1920 y 1930. Entre los artistas criticados podemos mencionar a Miguel Carlos Victorica (1884-1955), Benito Quinquela Martín (1890-1977), Fortunato Lacámara (1887-1951) (Siracusano, 1999), Emilio Petorutti (1892-1971) y Pablo Curatella Manes (1891-1962) (Lucena, 2011).

Uno de los principales blancos del ataque era una institución en particular: el Salón Nacional de Artes Plásticas, creado en 1911 y espacio clave para la legitimación y consagración de los artistas en Buenos Aires.

Algunos de estos artistas mencionados habían comenzado a adoptar lenguajes

plásticos vinculados con la vanguardia europea; sin embargo, sus presentaciones para el Salón obedecían al arte hegemónico de ese momento. En 1942, el *Manifiesto de Cuatro Jóvenes*, firmado por Maldonado, Hlito, Claudio Girola (1923-1994) y Jorge Brito (1925-1996) colgaba del cuadro premiado en la XXXII edición del Salón para denunciar la mediocridad de la orientación artística galardonada (se trataba en aquella ocasión de la obra *Cocina bohemia*, de Victorica) (Lucena, 2011).

Estos jóvenes serían miembros de la AACI, creada a finales del año 1945 e integrada por Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Claudio Girola, Ennio Iommi (1926-2013), Jorge Brito, Edgar Bayley (1919-1990) y los hermanos Lozza (Rafael y Raúl), entre otros. Junto a Madí, la AACI era uno de los dos movimientos surgidos a partir de la conformación de la revista de artes abstractas *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, aparecida por única vez en 1944.

Esta publicación, de sesgo anti-academicista y que proclamaba la *invención* como método, intentaba apropiarse y reelaborar los debates artísticos internacionales del período de entreguerras, a la vez que propiciaba las conexiones entre artistas latinoamericanos. Sus debates giraban alrededor de tres referentes estéticos: el realismo, el surrealismo y la abstracción. Del realismo, rechazaba las manifestaciones académicas, expresionistas y de contenido social ya que brindaban una imagen representativa de la realidad exterior de tipo natural. Con relación al surrealismo, su posición era más bien ambivalente, dado que se oponía al automatismo (técnica surrealista por excelencia que explotaba la libertad y la actividad inconsciente sin censura mediante) pero rescataba su capacidad de dar cuenta de la imagen viva (García, 2011).

Asimismo, la revista planteaba como método distintivo de creación a la invención, que era superadora respecto del automatismo que postulaba el surrealismo. La invención era más precisa y científica porque ponía en juego las facultades intelectivas en el proceso de crear. No obstante, el surrealismo también aportaba a las bases del invencionismo algunos elementos teóricos y contactos interpersonales apreciables como por ejemplo, la relación con el crítico y escritor Aldo Pellegrini (1903-1973). Por último, de la abstracción tomaba la idea de una imagen pura, autónoma, constructiva y científica (García, 2011; Lucena, 2011; Siracusano, 1999).

A nivel latinoamericano, las filiaciones artísticas del método de invención que pueden señalarse apuntan a la figura del poeta Vicente Huidobro (1893-1948) que

definía a la creación como valor absoluto y proclamaba la autonomía de la imagen como algo no referencial (García, 2011). A nivel internacional, las filiaciones destacadas fueron la escuela alemana de arquitectura y diseño Bauhaus, el movimiento neoplasticista holandés *De Stijl* (entre sus representantes más sobresalientes estaba Theo van Doesburg, quien estuvo vinculado a la primera y como señalamos, además lideró el grupo parisino *Art Concret*), el constructivismo ruso (diferente al del uruguayo de Joaquín Torres García⁶⁰) y la figura de Max Bill (Lucena, 2011; García, 2009).

Ahora bien, con el antecedente de la revista *Arturo*, las filiaciones latinoamericanas e internacionales y la teoría marxista, se puso en marcha a mediados de los años '40 el proyecto concreto local que en sus diferentes movimientos estableció relaciones con diversas poéticas que a su vez incorporaban los discursos científicos de la época, entre los que estaba la psicología de la Gestalt. Asimismo, esa vinculación con la ciencia y con la psicología en especial, se consolidó de una manera particular que supuso, al igual que la relectura de las vanguardias artísticas europeas, la traducción y la recreación de algunos de sus postulados.

Por tal motivo, a continuación analizamos las vías de recepción de la Gestalt en Buenos Aires a través de la *experiencia Bauhaus* y recurrimos nuevamente al análisis y la reconstrucción de las relaciones personales y la circulación bibliográfica (recordemos que en el primer capítulo fueron abordados ambos). En este caso se trata de tres polos, los dos primeros referidos a la experiencia *Bauhaus*: la fotógrafa Grete Stern y los *Bauhausbücher*. El tercero, lo constituye el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, quien apoyaba los desarrollos de la abstracción en Brasil y articuló los desarrollos de la Gestalt a su propuesta teórico-crítica.

2. Grete Stern: escuchar a la Bauhaus

Vimos en el capítulo anterior que la circulación de la Gestalt a través de

⁶⁰ Para profundizar en el rol de Joaquín Torres García (1874-1949) en difusión del arte abstracto entre los artistas concretos (en especial Maldonado, quien fuera su alumno), véase: Lucena, D. (2015). "El arte concreto y su estética materialista en el campo artístico de Buenos Aires" en D. Lucena (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años '40*. Buenos Aires: Biblos; y García, M. A, (2011). "La revista *Arturo* y la relocalización de la vanguardia en el cruce regional" en M. A. García *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (p. 42 y sigs.) Buenos Aires: Siglo XXI

bibliografía y de científicos que brindaron conferencias, se reflejó luego en el bagaje conceptual de aquellos que se formaron en esa institución y en las publicaciones de la misma. De ahí que puede decirse que Grete Stern fue una representante de la “experiencia Bauhaus” en Buenos Aires y que relató sus experiencias en el círculo cultural porteño. Además de su testimonio, en los años ’40 aportó material bibliográfico (en especial, los *Bauhausbücher*) a quienes incursionaban en el arte no figurativo de tendencia concreta.

En el campo de la historia de la psicología Grete Stern ya ha sido tema de varias investigaciones, pero siempre vinculada a la historia del psicoanálisis debido a los conocidos fotomontajes que la artista compuso para la revista femenina *Idilio* en la sección “El psicoanálisis la ayudará”, desde el año 1948⁶¹.

En el campo de la historia del arte, existen trabajos más o menos recientes que se han enfocado en Stern y en su desarrollo profesional en la Argentina. Nos referimos en primer lugar al trabajo de Paula Bertúa (2012) que emprende el análisis de aquella sección de la revista en tanto elemento híbrido y complejo que combina diferentes estéticas y discursos. Para la autora esta sección combinaba saberes específicos en el marco de la difusión masiva y lograba a partir del trabajo conjunto del editor Enrique Butelman, el sociólogo Gino Germani y Stern, traducciones particulares que tenían como destinatarios al público lego. El planteo básico es que la Bauhaus y la Nueva Objetividad son las filiaciones estéticas de Stern que la historiografía tradicional recupera habitualmente. Sin embargo, para Bertúa debe ser considerada la presencia del surrealismo en el fotomontaje y la función de este último como productor de significaciones (y no como simple ilustración que acompaña) junto al texto en el que se interpretaban los sueños de las lectoras.

El segundo trabajo es el de Verónica Tell (2005) quien analiza el lugar de la fotografía en la revista *Ver y Estimar* (aparecida por primera vez en abril de 1948) y

⁶¹ Para ampliar este tema véase, Vezzetti, H. (2003) “El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*” en Luis Priamo (coord.) Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista *Idilio* (1948-1951), Buenos Aires, Fundación C.E.P.P.A., 2003, 149-159 y Sánchez, M. V. (2004), “Sueños de mujeres. La *Revista Idilio* y la transformación de la familia en los años 40-50” Recuperado de www.elseminario.com.ar, acceso 1 de mayo de 2014).

las valoraciones que Jorge Romero Brest (1905-1989) realizó en momentos diferentes acerca de la fotografía y su pertenencia o no al campo del arte (desde una reseña aparecida sobre en el año 1935 en la revista *Sur* hasta un texto sobre las fotografías de Kuropatwa en 1984). Enmarcada en una historia de la fotografía y los debates sobre su definición como arte, el trabajo muestra la variación en las opiniones del crítico Romero Brest a lo largo del tiempo, para revelar el entramado de valoraciones que dieron lugar a cada una de ellas. Como se mencionó antes, uno de esos momentos de producción de Romero Brest que la autora considera es el artículo publicado en la revista *Sur* sobre la muestra de fotografía de Stern y Coppola que se exhibió en los salones de *Sur* y sobre el que volveremos más adelante.

Además de los aportes señalados en esos trabajos a propósito del psicoanálisis y la historia de la fotografía, aquí sostenemos, como los trabajos clásicos, que Stern también ha sido relevante en la transmisión de las ideas de la *Bauhaus* sobre la abstracción y la composición experimental vinculada al privilegio de la forma en la Argentina. Pero lo novedoso de nuestra propuesta es que muestra cómo en el “ideario Bauhaus”, la psicología de la Gestalt aportó fundamentos teóricos sobre la percepción y sus leyes a la experimentación e investigación artísticas. Y a partir de ello, señalamos que la pregnancia de esa misma tradición psicológica estuvo presente en los movimientos concretos argentinos.

La diseminación de las ideas de la *Bauhaus* habría sido posible, entre otras vías, gracias al contacto que Stern tuvo durante los años '40 con algunos artistas de los grupos AACI y Madí. Respecto de este punto, es interesante detenerse en los testimonios de los artistas ya que son disímiles en cuanto a lo que consideran relevante de los encuentros mantenidos con la fotógrafa alemana en su residencia situada en Morón, partido de Villa Sarmiento (provincia de Buenos Aires). Esa casa diseñada por el arquitecto Wladimiro Acosta (1900-1967), funcionó como centro de reuniones y como eslabón del circuito cultural porteño. Por ejemplo, en diciembre de 1945 se realizó allí una exposición arte concreto que detallaremos en el siguiente apartado.

En una entrevista realizada por Giacinto Di Pietrantonio en 1989, Tomás Maldonado recordaba el rol jugado por los inmigrantes que en esos años huían del

nazismo. Estas mujeres y estos hombres que llegaban a Buenos Aires, traían las ideas y reproducciones de las obras de los artistas de vanguardia europeos y rusos. Maldonado decía respecto del papel de la inmigración intelectual en la cultura argentina:

De sus deterioradas valijas de cartón de hombres en fuga, salían milagrosamente documentos que nos fascinaban y de los cuales estábamos en condiciones de obtener informaciones preciosas sobre mutaciones radicales que se habían producido en Europa entre las dos guerras y aún antes (Maldonado, 1997, p. 121).

De este modo, se observa cómo la coyuntura histórico-política europea de las décadas de 1930 y 1940 (el fascismo, las persecuciones y la guerra) incidía en el campo cultural argentino, reflejada en el contacto que se daba entre artistas emigrados como Grete Stern, el artista y escritor español Luis Seoane (1910-1979), el escritor polaco Witold Gombrowicz y el fotógrafo argentino Horacio Coppola con jóvenes artistas como Maldonado, Prati o Kosice entre otros (Lucena, 2015).

En la década de 1930, había quedado atrás la Primera Guerra Mundial sin que dejaran de padecerse sus consecuencias, entre ellas, las revoluciones y en especial, la rusa (según Hobsbawnm (2013 [1994])). La expansión de los gobiernos totalitarios en Europa obligaba a muchos artistas e intelectuales a migrar hacia otros países del continente o hacia América y esto generaba nuevas redes donde circulaban ideas novedosas o se profundizaba el conocimiento de las mismas por vías nuevas.

En lo que refiere a la Argentina, caía un modelo de desarrollo económico y se inauguraba a partir del golpe de 1930 encabezado por el Gral. Uriburu, la denominada Década Infame en la que la cuestión electoral era un tema de debate debido al fraude y a la manipulación de resultados ejercida desde el oficialismo. En lo cultural, los años treinta se caracterizaron por una fuerte discusión política, una gran movilización de escritores y ensayistas, el inicio de varios emprendimientos intelectuales y por la participación de los partidos políticos en el plano cultural. Este clima complejo y múltiple daba marco a los debates sobre la relación entre los intelectuales y la política, tanto en el sector de la izquierda como en la derecha sin que todavía existiesen muros infranqueables para el debate cultural (Cattaruzza, 2009).

En ese contexto se habían producido la llegada de Stern y su marido a la Argentina y el encuentro con estos artistas. Mientras Maldonado destacaba el rol de estos inmigrantes en la difusión de ciertas ideas, la artista plástica Lidy Prati (quien estuvo casada con Maldonado) sostenía que la relación con Stern no había sido cercana por la distancia generacional existente y que Stern “habló de la *Bauhaus* cuando todavía no había terminado la guerra y acá no sabíamos nada de nada” (Bertone, 2006a, p. 73). Sin embargo, unas líneas después en el mismo reportaje reconocía que su acceso a lo que se hacía en Europa no solo se debía al contacto con Grete Stern sino que Torres García también había sido una figura determinante. Este testimonio confuso, da cuenta del contacto y del conocimiento del escenario artístico europeo al margen de quiénes hayan jugado el rol de portavoces o de la legitimación que reciban como tales a través del relato de los artistas involucrados.

3. Stern, la Bauhaus y los jóvenes de la vanguardia del ‘40

Para el ámbito porteño Grete Stern fue quien a partir de abrir las puertas de su casa y su biblioteca, ofreció la vía de contacto con las publicaciones de la *Bauhaus* a los jóvenes artistas concretos.

Stern nació en 1904 en Wuppertal-Elberfeld, Renania (Noroeste de Alemania). Después de estudiar piano, incursionó en la tipografía y el dibujo en Stuttgart y en 1927, viajó a Berlín en donde comenzó a formarse en fotografía con Walter Peterhans.

Cuando en 1929 Peterhans fue invitado a dar clases en la *Bauhaus* de Dessau, Stern creó junto a Ellen Auerbach, el estudio fotográfico *ringl+pit*. En 1932, se inscribió en los cursos de fotografía que dictaba su maestro en la *Bauhaus* y conoció al fotógrafo argentino Horacio Coppola (1906-2012), que sería luego su esposo. Después de una estadía de ambos en Londres, viajaron a Buenos Aires y crearon allí un estudio de publicidad y diseño en 1938 junto al abogado gallego devenido artista, Luis Seoane. Seoane a su vez, pertenecía al grupo en el que estaba Clément Moreau (1903-1988), de quien hablaremos posteriormente, cuando abordemos el idioma utilizado en los intercambios entre los artistas argentinos y Stern.

Una vez instalada la pareja y ya relacionados con el círculo porteño, fueron invitados por Victoria Ocampo (1890-1979) para realizar una muestra en la Editorial

Sur. En octubre de 1935, Jorge Romero Brest publicó en la revista homónima una reseña de lo que se consideraría más tarde, la primera muestra de arte fotográfico en la Argentina. Es interesante cómo se explica en ese texto el realismo de las fotografías de Coppola y Stern en términos de conocer los objetos a través de “la investigación fenomenológica de sus esencias” (Romero Brest, 1935, p. 93.) y de un ordenamiento jerarquizado de las mismas que se ve retratado en la fotografía final. En lo que refiere a Stern, su estilo asimilaba los aportes de la *Nueva Objetividad* que le habían sido transmitidos por Peterhans. A su vez, la *Nueva visión* y el surrealismo también estaban asimilados a la práctica de esta artista (Bertúa, 2012).

Ahora bien, todas estas teorías enumeradas que Stern amalgamaba en su práctica de manera personal y creativa, pertenecían al campo del arte. Sin embargo, la investigación fenomenológica y el análisis formal de los objetos que Romero Brest destacaba, también figuraba entre los objetos de interés de la psicología de la forma y de la estética formalista.

Tanto el enfoque fenomenológico como el análisis formal pueden relacionarse con la concepción de la teoría de la Gestalt sobre la experiencia fenomenológica de un sujeto cuando contempla una obra de arte. En primer lugar, debemos repasar la manera en la que esta teoría conceptualizaba a la forma u otras cualidades como el color, en términos de propiedades de un todo organizado.

Para la Gestalt, estos todos organizados poseían cualidades que eran propiedades de regiones determinadas que se constituían como realidades dinámicas autodistribuidas. En esas totalidades, podemos aislar *Gestalten* como la tridimensionalidad, las formas, los agrupamientos, lo redondo, lo delgado, etc. Ellas no eran sensaciones que sucedían en la esfera interna de la conciencia, se daban en el campo perceptivo y poseían formas específicas de funcionamiento. Además, existía un tipo de cualidades que sobresalían y perduraban en la memoria incluso después de la desaparición de las otras (por ejemplo, la dulzura de un rostro o la tristeza de una melodía). Estas *cualidades terciarias* poseían una naturaleza y condiciones específicas que habían sido investigadas por la teoría de la forma cuyos resultados se traducían en una contribución fundamental al campo de la estética y a la fundamentación de la existencia de obras de arte universales (Pratt, 1972).

Cuando en una obra de arte lograban combinarse *Gestalten* y *cualidades*

terciarias de determinada manera, el resultado era una *presentación* (el destacado es nuestro) que las amalgamaba en una imagen convencional y mucho más efectiva que cualquier representación simbólica. Esta *presentación* explicaba el carácter universal de una obra de arte, perdurable más allá del tiempo y de las geografías (Pratt, 1972, pp. 23-53).

¿Pero cómo juzgar la presencia de estas ideas a nivel de la obra fotográfica de Stern? Si se observa la postal diseñada por Bayer a raíz de una muestra de 1923 en la *Bauhaus* y el fotocollage compuesto por Stern en 1926 titulado *MER Fahrplan* (**figuras 1 y 2**), el espectador puede percatarse de ciertas afinidades formales de la composición, fundamentalmente en la resolución del logo en blanco y negro y los juegos de figura-fondo que surgen de la misma. No obstante, y para retomar el caso puntual de Stern, es imprescindible remarcar que aquí no se pretende analizar pormenorizadamente en su producción la presencia de las vanguardias europeas que se conjugaron en la *Bauhaus*. Simplemente nos basta con destacar que su relato fue un testimonio en primera persona de una experiencia que en ese entonces los jóvenes concretos argentinos solo conocían por unos pocos textos o relatos de segunda mano.

De todas formas, respecto al papel jugado por ciertas enseñanzas y experiencias, interesa situar que su contacto con Walter Peterhans (profesor del taller de fotografía desde 1929 hasta 1933) había sido anterior a su asistencia a la *Bauhaus*. Hermenegildo Sabat afirmaba en 1981: “Grete Stern sacaba fotos en lo que se daría en denominar el estilo *Bauhaus* antes que el *Bauhaus* incluyera la foto entre sus labores de taller... hay que ecualizar la *Bauhaus* con Grete y no a la inversa” (Sabat citado en Gullco, 1982, p. 1). La forma de concebir la fotografía y la relevancia de la composición previa para la captación del o los objetos, eran ideas que Peterhans había transmitido a Stern en 1927 cuando tomaba clases en el taller de Berlín.

Además de sus vivencias, el hecho de permitir el acceso a su biblioteca a figuras como Kosice, Prati, Maldonado y otros artistas, hizo que Grete Stern propiciara en alguna forma, el encuentro con textos hasta ese momento desconocidos.

Antes de continuar esbozaremos algunas hipótesis en torno al idioma en el que se establecieron ese encuentro con los textos y los intercambios orales que estas personas mantuvieron. Lo que pretendemos esclarecer son la circulación y la socialización de las experiencias entre europeos y porteños. Como se señaló antes, el

círculo artístico- intelectual que se congregaba en la casa de Stern, estaba formado por personajes muy variados cuyos orígenes e idiomas, también lo eran. En lo que hace al intercambio oral, puede pensarse en la existencia de algunos interlocutores que oficiaran de intérpretes.

Uno de ellos podría haber sido el grabador y artista gráfico alemán Carl Josef Meffert ⁶² (cuyo seudónimo fue desde 1932 en Suiza, Clément Moreau), que vivió en nuestro país desde 1935 hasta 1961. Este ilustrador antifascista se relacionó rápidamente con los intelectuales y con la vanguardia artística porteña, y trabajó por ejemplo, para el *Argentinisches Tageblatt* (periódico creado en 1899 por Johann Allemann que a partir de la década de 1930 nucleaba a exiliados y germanoparlantes antifascistas) y para *Argentina Libre* (revista político cultural, de cunfio antifascista, creada en 1940 y dirigida por Octavio González Roura). Luis Seoane (socio de Coppola y Stern) y Moreau entre otros, además de conocerse, formaban parte de un grupo de ilustradores en publicaciones de la época que mostraban cierto aire de familia en sus producciones y participaban con frecuencia de los encuentros celebrados. Suponemos que Moreau aprendió el castellano por razones laborales y que oficiaba de traductor en algunas oportunidades (como también Coppola, que era argentino pero había vivido en Alemania).

Otro de los aspectos relativos a la lengua recae en que la bibliografía de la que hemos hablado estaba originalmente publicada en alemán. En contraposición a los relatos de Prati, también existe el testimonio de la esposa de Kosice sobre la cercanía del vínculo con Stern. Diyi Laañ (1927-2007), relató en una entrevista realizada por Bertone (2006b) que los materiales de la *Bauhaus* fueron enviados por el artista para su traducción (Bertone, 2006b, p. 57).

4. Bauhausbücher: leer a la Bauhaus

Más allá del carácter lacunar de cualquier relato testimonial, las versiones de estos artistas coinciden fundamentalmente en que Stern les permitió acceder a su biblioteca y conocer así los *Bauhausbücher*. En estos libros de la *Bauhaus* se

⁶² Sobre la vida de Carl Meffert pueden consultarse entre otras fuentes a Gutierrez Viñuales, R. (2007) "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)" en R. Gutiérrez Viñuales y M. Anxo Seixas Seoane, *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*, La Coruña, Fundación Luis Seoane, (pp. 59-153); y Zeller, J. "Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clément Moreau", obtenido el 14 de abril de 2015 en: <https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/781>.

plasmaban los desarrollos teóricos, afines a veces a la ciencia, de los maestros de los talleres de la escuela con la pretensión de divulgarlos en Europa central y el resto del mundo.

Desde 1925 y bajo la dirección de Gropius y Moholy-Nagy fueron publicados en Dessau un total catorce libros teóricos que formaban parte de un proyecto más ambicioso que suponía una colección de cincuenta. Lazlo Moholy-Nagy fue el encargado del diseño junto a su mujer, Lucía Moholy quien colaboró en las tareas editoriales. Entre los autores destacados en los volúmenes se encuentran Klee (1925), Mondrian (1925), van Doesburg (1925), Kandinsky (1926) y el mismo Moholy-Nagy (1927).

Todos estos artistas integraron a sus prácticas docente y artística, los desarrollos de la psicología de la Gestalt, aunque el reconocimiento que cada uno de ellos hizo de esa incorporación fue parcial y variable en el tiempo (Grassi, 2014).

Otro hito de las relaciones de los artistas con Stern, fue la muestra organizada en 1945 con el nombre francés de *Art Concret Invention*⁶³. Esta tuvo lugar en la residencia de Grete Stern y Horacio Coppola. Con el nombre de *Movimiento Arte Concreto Invención* expusieron sus propuestas Elizabeth Steiner, Rasas Pet, Arden Quin, Rhod Rothfuss y Klaus Erhardt en pintura, y Kosice y Rothfuss en escultura y otros que aparecían en danza, literatura, música, arquitectura y urbanismo⁶⁴. En esos años, la casa ubicada en Ramos Mejía se caracterizaba por ser el sitio de esta y otras tantas actividades culturales incipientes a nivel local:

En Ramos Mejía⁶⁵, localidad de las afueras de Buenos Aires Grete ejerció simultáneamente dos de las estrategias que las artistas modernistas realizaban para integrarse en el campo cultural mientras lo intervenían con su singularidad: al tomar retratos, concentraba el

⁶³ La primera muestra fue en la casa de Enrique Pichón-Rivière al que llegaron a través del poeta Alberto Hidalgo (Lucena, 2015).

⁶⁴ Por razones personales e ideológicas, ni Prati ni Maldonado participaron en las muestras de las casas de Pichón-Rivière y de Stern y Cópola (Devalle, 2009)

⁶⁵ En esta cita aparece Ramos Mejía como el sitio en donde estaba ubicada la casa de Stern. Recientemente se realizó una muestra titulada *Grete Stern, de Berlín a Villa Sarmiento* (2017) en donde se reivindicó Morón como el territorio geográfico en el que vivió la fotógrafa. (*La alemana de los suburbios* 30/6/2017, Página 12, Cristina Civalé. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/47187-la-alemana-de-los-suburbios>)

interés de la elite en su condición de documentalista y personaje de momentos fecundos del arte, la literatura y la ciencia de la década del cuarenta mientras que, al poner su casa-taller como espacio de reunión, le peleaba al bar el lugar de la creación en diálogo múltiple (María Moreno citada en Astutti, 2009, pp. 9-10).

Un detalle que muestra la variedad y la interconexión de los circuitos culturales es que esa residencia –tal como fue mencionado previamente- fue diseñada por el arquitecto de origen ucraniano Wladimiro Acosta, que fue esposo de Telma Reca, figura ligada a los inicios de la psiquiatría infantil en la Argentina. Con la estrategia de retratar personajes destacados para integrarse en la cultura local, Stern retrató a Reca en alguna ocasión. Sus vínculos con la arquitectura también se reflejaron en las tomas realizadas a la obra en Mar del Plata conocida como Casa del arroyo, diseñada por Amancio Williams (1913-1989), otro arquitecto del circuito de esos años, que se publicaron en la revista *Nuestra Arquitectura*.

En síntesis, estos vínculos de los artistas con la fotógrafa contribuyen a situarla en su rol de portavoz de una experiencia. Otro factor que contribuye a esto es haber compartido, entre otros documentos aún inéditos en el país, el material bibliográfico publicado por la *Bauhaus* que permitía el acceso a las vanguardias europeas.

Ya mostramos en el Capítulo 1 que la Gestalt puede considerarse como uno de los discursos que contribuyeron a la fundamentación teórica y plástica de las experiencias desarrolladas en la *Bauhaus* (recordemos que allí confluían diferentes movimientos). Grete Stern fue uno de los canales para que los relatos, textos e imágenes de esta experiencia fuesen incorporados. Pero ¿qué otros temas además de los ya señalados referidos al arte fueron leídos en *clave Gestalt*? ¿Existió a nivel local alguna reelaboración teórica al respecto?

5. Policentrismo epistémico. Figura-fondo: neoplasticismo y Gestalt

Además de contactos personales o teóricos que justifican el postulado de la existencia de relaciones entre la Gestalt y el arte, consideramos que en la base de este mapa de territorios fronterizos actúa un *policentrismo epistémico* en la construcción

del conocimiento acerca de la percepción humana, que hace las veces de atmósfera común de los mismos. Entendemos las conexiones a la luz de un clima cultural más amplio que da lugar al desarrollo de conocimientos que circulan, se fusionan e incluso coinciden al momento de su formulación, aun ignorándose entre sí.

De este modo, cobran sentido las investigaciones que muestran las raíces comunes de ciertos desarrollos de la ciencia y del arte. Sobre este asunto van Campen (1997), sostiene que hay similitudes pictóricas entre las pinturas abstractas y las ilustraciones de los psicólogos experimentales de principios del siglo XX porque tienen una tradición histórica común que comenzó con la ciencia del arte o *Kunstwissenschaft* de finales del siglo XIX.

En el marco de los desarrollos de esta ciencia del arte, la corriente formalista partía de los elementos objetivos de la obra artística y por eso su interés principal residía en los tipos y las formas universales que podían identificarse como los componentes de la misma.

El enfoque de van Campen (1997) se basa en la relevancia que tuvieron para la teoría de la Gestalt los desarrollos sobre estética de Konrad Fiedler (1841-1895), Alois Riegl (1858-1905) y Heinrich Wölfflin (1864-1945). El autor propone reconducir los desarrollos de la primera hacia los de la ciencia del arte. Köhler, Wertheimer y Kofka conocían las teorías de la ciencia del arte, que habían sido introducidas en la psicología experimental por Karl Bühler y Hans Cornelius. En el terreno de la psicología, esto se reflejó en cómo la Gestalt viró sus estudios de la percepción desde un enfoque introspectivo y del estudio de la sensación, hacia un análisis formal que partía de los patrones pictóricos abstractos. La razón de esa nueva orientación radicaba en revelar los principios básicos de la experiencia visual o de lo que Fiedler denominaba “visibilidad pura”.

El concepto de arte como pura forma (o pura visibilidad) fue una reacción al énfasis sobre el contenido, tendencia hegemónica en la historiografía del arte desde el Renacimiento. Hacia finales del siglo XIX la teoría estética y la tendencia antisentimental y antinaturalística que produjo y fue alimentada por el impresionismo, acentuó la necesidad de considerar la forma independientemente de su conexión con el mundo natural. El pintor Hans von Marées condujo a Konrad Fiedler y Adolf von Hildebrandt en la dirección del formalismo. Otro impulso en esa dirección fue

provisto por la teoría psicológica de la *Einfühlung* (empatía), concepto aportado por Robert Vischer en 1875, y teoría luego desarrollada por Lipps. En este panorama surgió, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, la propensión de analizar los elementos formales de la obra de arte para captar sus valores como símbolo de los sentimientos del artista. Pero fue Konrad Fiedler quien realmente creó la teoría de la pura forma. A partir del rechazo de los conceptos de *Belleza* y de *Arte* y la aceptación de la existencia solamente de artes singulares, fundó una ciencia del arte basada en leyes visuales o formales (Salerno citado en Holly, 2015 [1984])

Estos desarrollos, aunque no fueron los únicos, brindaron un marco común y generador de ideas, tanto para los teóricos de la Gestalt como para los artistas abstractos de principios de siglo XX. Pero además del marco común, es posible pensar en un trabajo de recepción realizado alrededor de cuestiones como la *pura visibilidad* de Fiedler (en tanto funcionamiento productivo-artístico del ojo) que en el terreno de la *Gestalttheorie* se recreó formulada como la idea de que *percibir es crear*.

Ahora bien, las pinturas abstractas y las ilustraciones de la experimentación de la psicología de la forma que presentan similitudes en lo pictórico, pueden ser ponderadas como ejemplos que cuajan con el enfoque de la percepción de las imágenes de las teorías formalistas de la ciencia del arte que mencionamos antes (Riegl, Fiedler, etc.).

Bastan como ejemplos los paralelismos existentes entre las lecciones de Klee en la *Bauhaus* y los estudios de Wertheimer (véase capítulo 1), la experimentación de *De Stijl* y los desarrollos de Edgar Rubin y los análisis visuales de Kandinsky y los de Theodor Lipps (van Campen, 1997).

Aquí nos detendremos en el caso de *De Stijl* y los desarrollos del psicólogo danés Edgar Rubin (1886-1951) ya que en el año 1915, formalizó algunas ideas en torno a la cuestión de la figura y el fondo que fueron tomadas por Koffka y por van Doesburg como se mostrará más adelante.

En la historia del arte, según Riegl, esta formalización fue hecha a partir de la observación de los patrones o motivos de los tapices y las concepciones sobre el cambio ornamental de tendencia abstracta que favorecía la intercambiabilidad entre las figuras y el fondo. Según Rubin, las leyes perceptuales que operan sobre esta

alternancia de la figura y el fondo eran las siguientes:

- cuanto más abstracta es la complementariedad entre las figuras, se volvían más intercambiables en su posición de figura o de fondo;
- el borde entre dos figuras complementarias es normalmente visto como el contorno de la figura (no como el contorno del fondo);
- a su vez, la figura y el fondo son percibidas como *Gestalten* (totalidades).
- por último, la figura percibida parece estar delante del fondo y por ende, genera sensación de profundidad entre la figura y el fondo (**figura 3**) (van Campen, 1997).

La relación figura-fondo también era tematizada por los artistas Piet Mondrian, Theo van Doesburg y Vilmos Huszár (1884-1960) quienes discutían en la revista de arte y arquitectura de *De Stijl* (Vol.1 Nro. 3) de enero de 1918, sobre la relación figura-fondo a partir de los planos superpuestos y la percepción tridimensional en la obra *Hamer en zaag* de Vilmos Huszár (**figura 4**).

En el artículo van Doesburg destacaba el carácter problemático de este efecto respecto de la aspiración neoplasticista de obtener composiciones planas que se lograban a partir de la implementación de matrices o grillas que reticulaban el plano pictórico, sin que el espectador pudiera recortar una figura sobre un fondo. En la interacción de las barras amarillas y naranjas que aparecen en el cuadro, el pintor plasmaba el martilleo como el movimiento vertical y graficaba el movimiento de la sierra con las barras horizontales. La simultaneidad de estos dos movimientos configuraba el motivo visual en el que se basaba toda la composición. Sin embargo, surgía el indeseado efecto figura-fondo en el que sucesivamente colores planos y espacio se alternaban. Este fenómeno de cambio en la organización perceptiva era explicado por la Gestalt a partir de una de sus leyes más conocidas que mencionamos antes (van Doesburg, 1917).

El principal interés en destacar este debate reside en que el número seis de los *Bauhausbücher* publicó “Los principios del Arte Neoplástico” de van Doesburg, texto en donde describía el proceso de abstracción llevado a cabo sobre una fotografía de una vaca en el que se evidenciaba el trabajo sobre los aspectos formales de la figura. El resultado final de ese proceso era el cuadro de Theo van Doesburg titulado

Composicióñ (La Vaca) (1917) (**figura 5 a y b**) en el que se observaba el trabajo sobre los aspectos fundamentales del objeto a partir del lenguaje típico de colores planos y la depuración de la forma del neoplasticismo, para plasmar lo universal por encima de cualquier característica individual (van Doesburg, 1925).

Estos desarrollos publicados por la Bauhaus, sin duda concuerdan con los debates en torno a la abstraccióñ, la figura y el fondo publicados en la revista *De Stijl* que se mencionaron en párrafos anteriores. Este es solo un ejemplo de los temas que se abordaban en estas publicaciones y que muestra cómo un tema de la percepción era de interés para la pintura y para la psicología. Este volumen de los *Bauhausbücher* y los demás (de Klee, de Kandinsky, etc.) funcionaron como soporte material de la articulación de saberes psicológicos (entre otros) y estéticos y como medio de difusión de los mismos.

No obstante, este cruce entre disciplinas fue previo a las formulaciones de la *Gestalt* tal como lo muestra van Campen (1997). Las leyes de la percepción no solo en la versión de la escuela berlinesa, sino en sus versiones previas como la de Rubin, eran conocimientos difundidos en las artes gracias a la estética e incluso habían encontrado su inspiración en ellas mismas.

6. Reverberaciones en el ámbito local: la batalla contra la ley de la figura-fondo

Dentro del espectro local, estos debates de los que se anoticiaban los artistas argentinos también se reflejaron en diversos escritos aparecidos en publicaciones dedicadas al arte como *Arte Concreto-Invención*, creada en 1946. Nos centraremos sobre un artículo de Maldonado aparecido en esta revista y un texto escrito en Zurich en 1948, para analizar el modo de recepción y de resolución de los problemas que se generaban en torno a la tensión entre la representación y la invención en función del espacio, las formas y su relación con el fondo.

En “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” (1946), Maldonado sostenía que los problemas de la pintura en sentido amplio no escapaban de la pregunta por la percepción del espacio y del tiempo en el ser humano. La pintura del pasado, como la llamaba, se había encargado de representar con formas las figuras y dejar para el resto de las composiciones que quedaban sin figuras, el destino de

volverse fondo. Finalmente, se trataba de simulacros sobre una superficie bidimensional y para Maldonado este resultado ficticio, la psicología de la estructura podía explicarlo, aunque desde la pintura esto estaba sometido a una crítica revisión durante los últimos años.

Cuando Maldonado dice en el texto “psicología de la estructura”, para nosotros se refiere a la psicología de la Gestalt. Muchas veces esta tradición ha sido traducida al castellano como psicología de la forma o también psicología totalista, denominación que permite en este caso, su agrupamiento junto con otras corrientes similares. A nuestro juicio, para Maldonado (1946) esta teoría era capaz de explicar la relación que se establece entre la figura o cosa que se percibe como tal (gracias a las leyes de formación y segregación en beneficio de la “buena forma”) y lo que resta como alrededor o entorno. La cita era clave para comprender el carácter ilusorio de cualquier interacción figura-fondo aun cuando no fuese figurativa: “La no representación en un sentido general, se da por sobreentendida; de lo que se trata ahora es de combatir los residuos que faciliten la aparición ficticia de cosas...MIENTRAS HAYA UNA FIGURA SOBRE UN FONDO, ILUSORIAMENTE EXHIBIDA HABRA REPRESENTACIÓN” (Maldonado, 1946, p. 5).

Según se afirmaba en este artículo y en otros textos como el *Manifiesto Invencionista* (1946), siempre que hubiese una relación figura-fondo, para Maldonado y los concretos, había representación y el espacio era ilusorio. De ahí que el objetivo concretista era siempre la destrucción de ese espacio. La retícula típica del neoplasticismo (recordemos el caso analizado de *Hamer en Zaag*, de Huszar) o el *sfumatto* representativo habían sido intentos fallidos por objetivar lo concreto.

Pero ¿qué sucede si cotejamos el planteo de Maldonado con los desarrollos de la psicología de la forma? Para la Gestalt, la percepción sin diferenciación de figura y fondo era una quimera ya que esa relación era inherente a la organización de la actividad perceptiva. Siempre que había percepción, existía una doble representación a nivel mental: de la cosa que se constituye como figura, y de eso que llamamos figura integrada a lo que denominamos fondo (que era una especie de armazón) (Koffka, 1973).

Este problema que para los concretos tornaba representativas pinturas que se

pretendían abstractas, se retomaba en el texto inédito “El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico” escrito en Zurich, en el año 1948 durante el viaje a Europa de Maldonado. En este texto reaparecía el problema del espacio ilusorio y la pregunta sobre cómo destruirlo. Se sumaban a los intentos de solución mencionados en el párrafo anterior (la retícula o el *sfumatto*), la alternativa propuesta por Max Bill y Georges Vantongerloo de liquidar las figuras y hacer vibrar al máximo el fondo. Sin embargo, Maldonado afirmaba que se trataba de una solución inútil conducente a una nueva emboscada: “la búsqueda de lo ilimitado dentro de una forma limitada (la forma del cuadro) crea una situación representativa” (el subrayado figura en el original) (Maldonado, 1948, s/n, escrito sin párrafos).

En función de esto se desplegaban una serie de propuestas para dar respuesta al tema y lograr que el fondo cobrara el mismo valor óptico que la figura, al mismo tiempo que se mostraban las dificultades que estas acarreaban. Como ya dijimos, desde la psicología de la Gestalt, era un propósito estéril la búsqueda de la igualdad de valor óptico, dado que la existencia de una unidad implicaba siempre su separación del entorno. Era imposible que no existiera una unidad visual diferenciada de sus alrededores.

Maldonado revisaba las soluciones propuestas por los artistas concretos locales y describía cómo en 1946 la alternativa propuesta había sido la disolución del fondo a partir de la objetivación de las figuras en el espacio (**figura 7**). Sin embargo, la oposición entre la figura y el fondo continuaba como problema aunque había dejado de ser ilusoria para transformarse en concreta. Esta solución no era satisfactoria dado que la disolución del fondo llevaba a una exaltación desmedida escultórica de la figura y se permanecía el terreno de lo representativo-ilusorio (Maldonado, 1948).

Posteriormente se había retomado la problemática de la figura versus el fondo sobre una superficie y se había analizado el intento suprematista o de la “concentración temática” que consistía en dar toda la importancia a la anécdota plástica y usar el fondo simplemente como soporte sin ninguna participación en la estructura de la obra (**figura 8**). Maldonado afirmaba que esto también era inaceptable porque se oponía al principio del concretismo que clamaba por la exaltación de los elementos materiales concretos de la pintura. También se había trabajado en torno a la

exaltación del plano-superficie como elemento plástico y se había experimentado con la valorización ficticia del fondo por medio de complicaciones lineales.

Como ninguna de las alternativas habían funcionado y el problema continuaba, había surgido como opción la valorización del fondo, al punto de colocarlo al mismo nivel óptico de la figura, ya no por medio de una valorización lineal (propia del neoplasticismo) sino de una valorización tensional entre las figuras. Pero Bill y Vantongerloo indicaban la conquista de lo ilimitado (estructura plástica) en una superficie de una área limitada (soporte material) y esto también era insatisfactorio. Por eso, la *propuesta local* era *luchar contra lo limitado en el ámbito libre del espacio para superar definitivamente el problema de la figura versus el fondo* (Maldonado, 1948).

A pesar de las alternativas experimentadas y de las indagaciones de Maldonado y sus intentos de solución al problema de la figura y el fondo, en la batalla concretista la psicología obtuvo la victoria por su argumento sobre la imposibilidad de percibir sin que el sujeto realice una discriminación de los elementos y su entorno. Sin embargo, esa derrota no supuso el abandono de la experimentación en esos temas ni la renuncia a la Gestalt como referencia teórica por contradecir los objetivos plásticos de los concretos. El viaje del matrimonio Prati-Maldonado a Brasil en 1951, significó el encuentro con una nueva vertiente en la articulación de la psicología berlinesa y el arte: el crítico Mario Pedrosa ya había plasmado en su tesis para un concurso en 1949 una articulación sistematizada y explícita entre ambos que analizaremos a continuación.

7. Mário Pedrosa. Forma (Gestalt) y personalidad (inconsciente): el secreto de la emoción estética está en la forma

Como ya mencionamos anteriormente, García (2011) pone en diálogo el arte abstracto brasileño y argentino. A partir de una serie de intercambios culturales y relaciones interpersonales establecidas en viajes, muestra cómo desde la publicación de la revista *Arturo* hasta los encuentros, negociaciones y disputas en la década de 1950, ambos países contaron con instituciones (por ejemplo el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires y el *Museu de Arte Moderna* de San Pablo que

compartieron en 1949 la muestra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*), artistas, críticos y publicaciones que fueron todos agentes activos en la circulación del arte abstracto a nivel regional.

Mientras en Brasil, el Estado y la burguesía adhirieron a las propuestas modernistas, en la Argentina no sucedió lo mismo a nivel estatal, en particular durante los comienzos del arte concreto que coincidieron con los primeros años de la primera presidencia de Juan D. Perón. En el primer caso, a fines de la década de 1940, estado y burguesía llevaron adelante un programa moderno de gestión cultural artística que aspiraba a disputar la supremacía cultural argentina de esa época. Como parte de las acciones del programa, entre 1947 y 1949 se abrieron tres museos de arte que fueron determinantes en el desarrollo cultural del país: el *Museu de Arte Moderna* de San Pablo (MAM-SP), el *Museu de Arte Moderna* de Río de Janeiro (MAM-RJ) y el *Museu de Arte de São Paulo* (MASP). Otro hito en esta disputa por la hegemonía cultural, fue la creación de la *Bienal de São Paulo* en 1951. Su primera celebración fue desarrollada en el medio de críticas provenientes de los sectores de izquierda y del MASP. En este último caso, el vehículo fue la revista *Hábitat*, dirigida por la arquitecta Lina Bo Bardi, esposa del *marchand* italiano Pietro Maria Bardi que había sido junto al empresario Assis Chateaubriand, impulsor de la creación del MASP (García, 2011)⁶⁶.

En este contexto de renovación e intercambios culturales en donde lo abstracto se había transformado en sinónimo de moderno, se produjo otro encuentro que posibilitó una nueva vía de acercamiento de los artistas concretos porteños con la Gestalt. Nos referimos concretamente al crítico de arte Mário Pedrosa y la visita que le hicieron Tomás Maldonado⁶⁷ y Lidy Prati en Río de Janeiro en el año 1951. En esa ocasión, Pedrosa le obsequió al matrimonio el libro *Forma e personalidade* (García, 25 de agosto de 2009), publicado ese mismo año por el Ministerio de Educación y

⁶⁶ La crítica por parte de la izquierda apuntaba a denunciar el carácter imperialista de la Bienal, la vinculación entre el estado y el sector financiero e industrial (de hecho, era una nueva forma de mecenazgo el vínculo con este sector), la política expansionista cultural norteamericana y el privilegio de una estética lejana al realismo social). Las críticas aparecidas en *Hábitat* ponían de manifiesto las tensiones entre el MAM y el MASP. Principalmente apuntaban al uso de fondos públicos para la realización de la Bienal y la adaptación literal del modelo de la Bienal de Venecia (García, 2011).

⁶⁷ Tomás Maldonado había sido invitado a dar un curso de enseñanza musical y artística organizado en Teresópolis por el músico dodecafonista alemán Hans-Joachim Koellreutter (García, 2011). Para profundizar en los contactos entre los concretos argentinos y este músico puede consultarse Rossi, C. (2007) "Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y la música" Recuperado de: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/Cristina%20Rossi.pdf>

Salud. Este texto, junto a su tesis sobre la naturaleza afectiva de la forma (presentada para el concurso de la cátedra de Historia del arte y Estética de la Facultad Nacional de Arquitectura de Río de Janeiro, en el año 1949) serían publicados en 1979 en su libro *Arte, Forma e Personalidade*. Otília Beatriz Fiori Arantes (1995) recuerda que Pedrosa consideraba este ensayo como un escrito complementario a su tesis (*Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*), casi como un apéndice. De hecho cuando la editorial Kairos iba a publicar por primera vez la tesis en 1979, Pedrosa le solicitó a Arantes que se publicaran los dos trabajos juntos. Efectivamente, ambos aparecieron en el volumen *Arte, Forma e Personalidade*, editado por esta última.

Mário Pedrosa fue un crítico de arte que apoyó e impulsó la abstracción geométrica y el neoconcretismo en Brasil. Sus escritos devinieron referencias teóricas para artistas miembros del *Grupo Frente* (de Río de Janeiro), como Lygia Clark (1920-1988), Ivan Serpa (1923-1973), Abraham Patalnik (1928-), Lygia Pape (1927-2004)⁶⁸ y del *Grupo Ruptura*⁶⁹ de San Pablo (véase por ejemplo el contacto De Barros- Pedrosa en García, 2011).

Pedrosa reivindicaba un lugar propio para el arte brasileño y pretendía ponerlo en diálogo con el panorama internacional. Su visión desjerarquizada del arte se basaba la idea de que no existía un estilo o un lenguaje superior a otro: simplemente era necesario situar las creaciones artísticas en el contexto histórico de origen para comprender sus condiciones de producción y de circulación (Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2017).

Gabriel Pérez-Barreiro (2017) destaca que en el abordaje histórico del arte moderno pueden considerarse dos perspectivas que enfocan la amplia diversidad de opciones estéticas o la lucha ideológica para defender determinada propuesta estética por encima de otras. Frente a ese panorama, Pedrosa puede considerarse como una

⁶⁸ *Frente* (1954-56) fue un grupo abstracto carioca que articuló la experimentación con los materiales y la función social del arte. No consideraban al objeto artístico como el resultado de un ejercicio racional, cuya ejecución debía ser previamente guiada por leyes claras e inteligibles, preferentemente vinculadas a la matemática. En ese sentido puede decirse que privilegiaban la libertad de creación. Si bien se los vinculaba con el arte concreto, no era el único estilo que practicaban.

⁶⁹ *Ruptura* fue un grupo de abstracción constructiva paulista creado en 1952, adherían a la abstracción constructiva y a la reelaboración del neoplasticismo europeo realizada por Bill. Consideraban al arte como un medio de conocimiento regido por principios objetivos y a la obra como una realidad en sí misma, no representacional. Algunos de sus integrantes fueron Luis Sacilotto (1924-2003), Geraldo De Barros (1923-1998), Waldemar Cordeiro (1925-1973) y Lothar Charoux (1912-1987).

excepción a estos planteos típicos de la modernidad (con los que los concretos estaban muy identificados), ya que si bien apoyó a los primeros artistas abstractos de Río de Janeiro nunca cayó en la defensa acérrima de un lenguaje por encima de otro.

Esto es interesante porque su filiación política (era marxista y trotskista) nunca fue un obstáculo para defender esta postura pluralista. Siempre criticó que la Unión Soviética apoyara exclusivamente el realismo socialista como el único arte revolucionario. Coherente con su posición, el apoyo que Pedrosa brindó a la nueva generación de artistas abstractos de los años '50 del Grupo Frente no fue exclusivo ni incondicional. Paralelamente, los integrantes del grupo reconocían su influencia por dos vías: los textos de Pedrosa sobre sus obras rescataban el potencial de ese lenguaje artístico y significaban un reconocimiento en el medio de muchas críticas. Y además, Pedrosa constituía una fuente de información sobre las teorías del arte e incluso muchos de esos artistas reconocían que las tesis de Pedrosa sobre la Gestalt habían influido decisivamente en su obra y en sus ideas (por ejemplo Clark, Serpa y Oticia) (Pérez-Barreiro, 2017).

En 1925 Pedrosa había ingresado al Partido Comunista y en 1927 lo envió a la Escuela Leninista de Moscú. Cuando emprendió ese viaje, llegó primero a Berlín y por razones de salud no pudo arribar al destino final. Instalado en la ciudad alemana entre 1927 y 1929, en la Universidad de Berlín tomó contacto con los desarrollos de la psicología de la Gestalt a partir de incursionar en la Sociología y la Filosofía (Arantes, 1995; García, 2011).

El acercamiento a la *Gestalttheorie* permitió a Pedrosa profundizar en el estudio subjetivo de los procesos de la percepción y de la creación artística, y descubrir que el potencial revolucionario del arte radicaba en el hecho de ser un fenómeno subjetivo individual y no un mero síntoma de la lucha de clases. Esta última concepción, ligada al marxismo ortodoxo aparecía expuesta claramente en su texto “Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz” (1933). Allí destacaba la lealtad a su clase de la artista expresionista alemana y cómo a través de la obra se lograba que el espectador comprendiera la experiencia de clase transmitida en ella y se conmoviera hasta el punto de estar dispuesto a luchar (Pérez-Barreiro, 2017).

Por su parte, Arantes (1995) considera este escrito como el primer ensayo científico sobre las artes modernas en donde el crítico brasileño, atento a lo político,

realizaba una defensa del arte proletario y un ataque al arte “moderno” entendido como los juegos de una casta privilegiada.

Con el paso del tiempo, la posición de Pedrosa cambió al punto de renunciar a la exigencia planteada en el texto de Kollwitz y sostener que el artista estaba al margen del sistema de producción (o sea, era independiente del capitalismo o del comunismo) y que por lo tanto, no debía representar los intereses de su clase en su obra artística (Pérez-Barreiro, 2017). Además de esta modificación en su visión de las relaciones entre arte y compromiso político, en la década de 1940 adhirió a la causa del arte moderno luego de que se exiliara unos años en Estados Unidos (Arantes, 1995).

Pedrosa consideraba que el arte era el resultado de una profunda necesidad humana de comunicación y de un diálogo entre las formas y la percepción. La experimentación formal del arte abstracto ponía sobre el tapete el problema de la percepción y la manera de aprehender por parte del espectador una obra sin otra referencia que la forma misma. Respecto a este tema, la *Gestalttheorie* se presentaba como un instrumento útil para entender el proceso artístico y la creación de imágenes visuales⁷⁰. El arte abstracto no era un ejercicio de pura racionalidad, sino que debía considerarse dentro de la esfera del arte, que para Pedrosa, era un sistema de significación más complejo que la pura razón (Pérez-Barreiro, 2017).

En esa suerte de apéndice a la tesis de 1949 que conformó *Forma e personalidade* (1951), el debate giraba en torno a los sustratos emocionales del placer estético. Para Pedrosa, quien retomaba esta idea de la intervención del crítico inglés Roger Fry en la Sociedad de Psicoanálisis de Londres, el fenómeno artístico escapaba a la pura interpretación psicoanalítica (sea freudiana o jungiana) porque no daba con los auténticos impulsos estéticos que impulsan al artista. Cuando percibimos una obra, es tarea de la psicología desentrañar las fuentes del placer obtenido en el reconocimiento de un orden y de cierto tipo de relaciones en un sistema determinado. Para Fry existiría un tono o cualidad afectiva que no serían de carácter inmediato. El

⁷⁰ Cabe aclarar que la *Gestalttheorie* no es la única teoría psicológica utilizada por Pedrosa; los desarrollos sobre el inconsciente y en particular la obra de Henry Wallon *La conscience et la vie Subconsciente*, París, PUF, 1942, fueron incorporados y están claramente expuestos en la conferencia pronunciada en 1947 a propósito del cierre de una exposición de pintura de los internos organizada por el Centro Psiquiátrico Nacional en Río de Janeiro, en el salón del Ministerio de Educación y Salud, entre el 21 de febrero y el 31 de marzo de 1947.

arte tendría acceso a algo mucho más profundo en el ser humano, algo así como el sustrato de todos los colores emotivos de la vida y algo más allá de cualquier experiencia cotidiana⁷¹.

Por lo tanto, para develar el secreto de la emoción estética indiscutiblemente había que sopesar primero las cualidades plásticas y formales de una obra. Cuando el psicoanálisis interpretaba la obra de arte como manifestación de un deseo reprimido y deducía que el mecanismo activo era el mismo que en la formación de un síntoma, no distinguía, no aislaba, ni explicaba en absoluto según Fry, la obra misma como objeto de arte, su razón de ser o la fuente de las emociones que despierta sobre los que la perciben.

En este punto puede establecerse un acuerdo entre Fry y Pedrosa (1951), ya que para ambos la obra de arte era una cosa en sí misma, su forma tenía un sentido propio y la contemplación de la misma provocaba en ciertas personas una emoción espacial que no dependía de la asociación de esas formas con cualquier otra cosa (como por ejemplo sucedería con los símbolos).

Ahora bien, el crítico brasileño, que en este texto se centraba en las manifestaciones primitivas del arte, no acordaba totalmente con el formalismo extremo de Fry. Pedrosa esbozaba una teoría que valorizaba la forma pero que también enfatizaba la subjetividad; y es allí donde la teoría de la forma se transformaba en el recurso adecuado para saldar algunas preguntas.

A partir de desarrollos como los de Jeanne Hersch, Minkowska, Heinz Werner y el médico psiquiatra Prinzhorn⁷², Pedrosa (1951) adoptaba una posición que Arantes (1995) señala, es muy similar a la del poeta surrealista André Breton en 1941 en Estados Unidos. Al hacer un balance del surrealismo y considerar la psicología de la época, en especial la *Gestalttheorie*, Breton afirmaba que entre las cualidades sensibles y las formales no existía distinción y que el automatismo gráfico obedecía a

⁷¹ Aquí Pedrosa realiza una comparación con el concepto de Jung de *imágenes o experiencias arquetípicas*. Dado que excede los objetivos de nuestro trabajo no profundizaremos en ello. Tampoco lo haremos con otras referencias a corrientes de la psicología que arman un mapa mucho más complejo, heterogéneo y potente que el abordaje exclusivo de la Gestalt por parte Pedrosa como teoría privilegiada en determinado momento de sus desarrollos.

⁷² Vinculado a la Bauhaus, defensor de ideologías de derecha, firmó un petitorio junto a Félix Krueger para evitar el cierre previo al ascenso del nacionalsocialismo (Droste, 2006).

tensiones individuales profundas, al mismo tiempo que era capaz de satisfacer plenamente la vista o el oído por su unidad rítmica.

Por esta misma línea, Pedrosa intentaba la conciliación entre los impulsos inconscientes o de afirmación y los de ordenamiento formal. Es decir, pretendía contemplar tanto a la forma como a la personalidad en el proceso creativo y sus resultados, pero con una visión del inconsciente (claramente opuesta a la del psicoanálisis) como instancia que no escapaba a la regulación de las leyes de la percepción (Pedrosa, 1951).

Como se señaló oportunamente, este texto “apéndice” formaba parte del archivo Prati pero hemos mencionado otro previo, de suma importancia en la trayectoria teórica de Pedrosa. *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* fue la tesis presentada para el concurso de la cátedra de Historia del arte y Estética de la Facultad Nacional de Arquitectura de Río de Janeiro en el año 1949. A continuación detallaremos los planteos de la misma que retornan de manera más sintética en *Forma e Personalidade*. El objetivo de la exposición detallada reside en identificar los núcleos principales de la teoría de Pedrosa y señalar así algunas convergencias y diferencias respecto a las posiciones abstractas brasileñas y argentinas.

8. *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*: la propuesta teórica y metodológica de Pedrosa

El problema de la aprehensión del objeto por los sentidos, según Pedrosa (1995 [1949]), es el primer problema del conocimiento humano. En el hecho de percibir las cosas están reunidas explicaciones científicas, filosóficas y estéticas.

Básicamente la aprehensión de un objeto por la vista consiste en distinguir allí una determinada estructura. Hay una experiencia inmediata del mundo que se ofrece al sujeto para ser escuchada, tocada, vista, etc. En definitiva, una experiencia para ser percibida. Desde que el ser humano nace es capaz de distinguir una forma (por ejemplo, un punto luminoso en la oscuridad). Esta distinción es evidencia de que para el ser humano el mundo inicial no es puro caos, sino que se presenta como un campo delimitado sobre el que se destaca una figura. Nuestros ojos, nuestros sentidos segregan los objetos que nos estimulan de acuerdo con un patrón, una organización

mediata o inmediata. Un proceso fisiológico resultante de un conjunto de excitaciones tiende a organizarse espontáneamente, más allá de cualquier conocimiento, conforme con ciertas leyes de la estructura. De ese modo, esta primera impresión o modo súbito e instantáneo de conocer es lo que los psicólogos han dado en llamar *percepción sincrética global*.

Según Koffka (1940), las impresiones primeras de las cosas constituyen las bases de la impresión estética. El arte se funda sobre ellas y pierde su fuerza expresiva, su pureza, cuando esa percepción sincrética global (sentimiento primero del objeto) se marea o tambalea. Eso se produce cuando el arte se mezcla con preocupaciones analíticas o de significación como las exigencias externas, didácticas, científicas, intelectuales, morales, religiosas, prácticas, etc. Cuando eso sucede, *el arte deja de ser un fin* para convertirse en un medio.

Paul Guillaume (1878-1962), referente de la *Gestalttheorie* en Francia, señalaba en su *Manuel de Psychologie* (1943) que la percepción estética frecuentemente respetaba o intentaba reencontrar esas impresiones sincréticas globales. Pero según Pedrosa (1995 [1949]), Guillaume solo presentaba el problema y no formulaba esa tendencia en términos de una constancia específica del arte. Si la percepción perdía esas impresiones globales era porque se había perdido en preocupaciones extrínsecas a su propia naturaleza, sirviéndose de procesos como los analíticos, que si bien eran ajenos, se tornaban indispensables cuando se trataba de objetivos prácticos inmediatos o científicos. Era ese análisis el que cortaba y disecaba la impresión al destruir las cualidades sensibles que nos brindan el conocimiento primero del objeto.

Entonces, esa característica sensorial pura de la percepción estética indicaba que el problema fundamental, cuando se abordaba el hecho artístico, no era saber cómo los objetos son concebidos en la conciencia reflexiva, sino cómo los *percibimos*. Lo que seducía al artista era ante todo el aspecto sensible.

La teoría de la forma según Guillaume (1984 [1937]), procuraba comprender la *posibilidad del acto* en la psicología funcional. Conectaba, por medio de una causalidad física inteligible, a las propiedades generales del organismo y la acción específica de un excitante complejo. Opuesta a esta, la teoría de la *Einfühlung* consideraba que el acto era manifiesto en el sentido del creador, del artista. Todo partía de nosotros, de nuestras emociones y movimientos, siendo la emoción estética

una cuestión subjetiva. El objeto era totalmente pasivo y se incurría en un subjetivismo extremo que para la Gestalt significaba una deficiencia de la psicología funcional.

Pero la teoría funcional no era la única con la que discutía Pedrosa (1995 [1949]). Tampoco acordaba con el filósofo italiano Eugenio Rignano (1870-1930) que sostenía que la percepción del todo era el fruto de relaciones motrices y afectivas comunes a varios objetos que nos interesan o que nos resultan útiles. Para Pedrosa, la percepción no se limitaba a una función utilitaria al servicio de la adaptación biológica, como pretendía Rignano.

Pedrosa recuperaba los debates de la época y mostraba la respuesta a este planteo de Rignano que publicó Köhler en el año 1928 en "*Bemerkungen zur Gestalttheorie*" (Observaciones sobre la teoría de la Gestalt). Köhler aceptaba cierta armonía general entre percepción y necesidad considerándola como expresión de la adaptación biológica; no obstante, ofrecía algunos argumentos para mostrar que no podía explicarse la organización perceptual por la influencia de condiciones afectivas o de los intereses. El argumento era que la segregación de los todos, la impresión global, se daba también relativamente en cosas que no podían definirse como actividades pragmáticas del ser humano, o no estaban vinculadas con sus necesidades en términos de brindarle satisfacción (por ejemplo, la percepción de una constelación en el cielo no podía ser explicada por necesidades prácticas).

Si ciertas formas nos recordaban las formas de los objetos más directamente ligados a nuestra actividad práctica, era una consecuencia, un efecto y no una causa de su organización formal. Nuevamente las constelaciones eran un buen ejemplo: en una noche clara, nuestra percepción destaca algunas constelaciones que se agrupan y se delimitan por su contorno. Sin embargo, el significado (la constelación de Escorpio por ejemplo) no explica la agrupación de tales estrellas y no otras, vistas como un grupo aparte.

La percepción estética, en gran medida, estaba regida por leyes de organización, de una manera aparentemente desinteresada. Rignano al contrario veía la unidad de una melodía en el sentimiento que la inspiraba y no en sus cualidades formales.

Una persona puede ver algunas manchas de color dispuestas irregularmente como una organización formal autónoma que obedece leyes de estructura gracias a la variación de colores y de su distribución; esto para Pedrosa (1995[1949] no podía explicarse por los valores afectivos ni por la significación adquirida. Entonces, era necesario entender cómo más allá de la significación, en la percepción había ciertos procesos que segregaban las cosas en el espacio y a su vez, agrupaban esas cosas en función de ciertas semejanzas.

Uno de esos procesos, la ley de segregación, definía como factor estructural la distancia y la semejanza entre partes como lo que producía agrupamientos (por ejemplo una serie de puntos que tienden a ser percibidos como una línea). A la vez, en estos agrupamientos lo que predominaba era la tendencia a la realización de la mejor prolongación posible, o la continuación del mejor movimiento posible. Sabemos por lo expuesto en otros apartados de la tesis, que para la teoría de la forma existía un conjunto de leyes que eran entendidas como combinaciones espontáneas en el plano sensorial perceptivo y que estaban presentes en el ser humano desde el nacimiento. Estas eran las mismas leyes que, empírica e intuitivamente, los artistas habían desarrollado y empleaban desde los inicios del fenómeno artístico (Pedrosa, 1995 [1949]).

Pedrosa (1995 [1949]) sostenía que las leyes de la psicología de la percepción formulaban un gran principio de la morfología que era indiscutible en las teorías estéticas y en las artes plásticas del momento. Las investigaciones realizadas en el campo de la psicología de la Gestalt no podían ser más provechosas para el arquitecto, el pintor o el escultor que construían para lograr ciertos efectos, basados en esos aspectos del mundo de la visión (distancia, semejanza, buena forma).

En el marco de la teoría alemana, la percepción no era fruto, como en el asociacionismo, de la actividad intelectual. El poder de cohesión dentro de toda unidad estructural, de todo complejo figural, se ejercía interiormente, gracias a fuerzas dinámicas autónomas que se manifestaban por la “dialéctica” (sic) del todo y de las partes en el integradas y a él subordinadas (Pedrosa, 1995 [1949]).

8.1. En la psicología y en el arte: la buena forma por doquier

A percepção não nasce, assim, da necessidade de disciplinar dados caóticos descarregados atabalhoadamente sobre nossos sentidos por experiência anterior, preliminar a percepção. A organização perceptual não se compara a um chamado urgente à polícia para dominar a desordem. O mesmo princípio formal encontra-se na física, em que suas leis se manifestam em muitos fenômenos, como mostrou Köhler (Pedrosa, 1995 [1949], p. 116).

[La percepción no nace entonces de la necesidad de disciplinar datos caóticos desperdigados desordenadamente sobre nuestros sentidos a través de la experiencia anterior, preliminar a la percepción. La organización perceptiva no se compara con un llamado urgente a la policía para dominar el desorden. El mismo principio formal se encuentra en la física, en donde sus leyes se manifiestan, como mostró Köhler, en muchos fenómenos.]

Queda claro que el concepto de forma podía aplicarse más allá de los límites de los campos sensoriales. Si la verificación psicológica revelaba en el campo perceptivo más amplio, el movimiento propio independiente de las formas en los dominios más variados, encontraba particular énfasis en el campo específicamente plástico. Es decir que en el arte como en la psicología, las exigencias de la buena forma estaban presentes.

Para Pedrosa (1995 [1949]) la creación artística consistía en segregar un todo material o imaginario; el artista decidía cuál de sus partes quedaban, determinaba las posiciones de las mismas y a su vez recibía de estas las irradiaciones o las presiones necesarias para que el todo fuese dotado de su cualidad vital. En ese proceso también se cumplía la premisa de la Gestalt de un máximo de simplicidad y un mínimo de energía en la conformación del todo. El arte era un fenómeno en sí mismo, con sus leyes internas, su autonomía, su escala intrínseca de valores y *su poder emocional derivado de su propio drama formal*.

Gracias a los desarrollos de las teorías psicológicas de esos años, para Pedrosa podía justificarse científicamente la autonomía de la obra de arte. El arte como actividad esencial del ser humano, perdía de ese modo su complejo de inferioridad y pasaba a estar en pie de igualdad con otras actividades humanas como la ciencia, la

religión o la política.

A partir de la Gestalt, Pedrosa destacaba la importancia de considerar los problemas fenomenológicos asociados a la actividad artística, sin olvidar la independencia de la forma en la obra de arte ni entregarse a un subjetivismo abstracto e intelectual basado en el atomismo asociacionista del siglo XIX.

8.2. *La figura-fondo según Pedrosa*

Pedrosa (1995 [1949]) planteaba que el ser humano solo percibe a través de diferenciaciones y tomaba de Guillaume los experimentos de Metzger sobre el campo homogéneo y su percepción. Las experiencias de Metzger descritas en “*Optische Untersuchungen am Ganzfeld*” (1930) y el libro *Gesetze des Sehens* (1936) consistían en colocar sujetos delante de una gran pantalla blanca débilmente iluminada por un proyector que llenaba todo el campo visual. De esta manera, la pantalla no era vista como una superficie localizada a cierta profundidad. El color parecía llenar el espacio por completo y parecía que se condensaba si se aumentaba la intensidad luminosa del proyector. Ahora bien, cuando la intensidad aumentaba más todavía, la impresión de superficie se precisaba al mismo tiempo que la de distancia. La explicación del fenómeno consistía en que había un progreso de la percepción al diferenciarse en un comienzo, la textura superficial del papel de la pantalla (se hacía visible la trama del papel). Además se concluía que no era posible la percepción del objeto si no existían diferencias de intensidad entre las excitaciones provenientes de varias partes del campo (Guillaume, 1984 [1937]).

En una obra pictórica, la posibilidad de establecer una diferenciación de superficie generaba una sensación de espacio. De este modo, un diseño tipográfico, garabatos en un papel, puntos de color en una tela, juegos de luz, manipulaciones lineales se expresaban espacialmente:

A superfície de um quadro é um mundo espacial vitalizado não só quanto às forças espaciais que agem dentro dele, mas também no sentido de ser o próprio campo, entre esses movimentos, carregados de ação. Os elementos visuais são apenas os pontos focais desse campo; são a energia concentrada. Cor, valor, textura, pontos, linhas e área irradiam diferentes quantidades de energia –e assim cada elemento ou

qualidade abrange certo raio no plano do quadro. Todo organismo vivo –de uma planta a um jogo de futebol- é condicionado por uma forma relativamente constante. A imagem plástica por natureza tende a completar sua unidade dinâmica. “O olho pede o completo” dizia Goethe (Pedrosa, 1995 [1949], p. 123).

[La superficie de un cuadro es un mundo espacial vitalizado no sólo en cuanto a las fuerzas espaciales que actúan dentro de él, sino también en el sentido de ser el propio campo, entre esos movimientos, cargados de acción. Los elementos visuales son apenas los puntos focales de ese campo; son la energía concentrada. Color, valor, textura, puntos, líneas y área irradian diferentes cantidades de energía -y así cada elemento o calidad cubre cierto rayo en el plano del cuadro. Todo organismo vivo - de una planta a un juego de fútbol- está condicionado por una forma relativamente constante. La imagen plástica tiende naturalmente a completar su unidad dinámica. "El ojo pide lo completo" decía Goethe.]

Esa unidad dinámica hacia la que tendía la imagen plástica o cualquier organismo vivo, se explicaba por aquel principio que describía la tendencia a formar unidades ópticas del modo más económico posible respecto al medio circundante. En el caso de un cuadro, las unidades no solo vivían sino que crecían dentro de un molde o de un marco de un cuadro y se fundían en un todo vitalizado por el mejor equilibrio dinámico.

Ahora bien, el campo visual se organizaba siempre a partir dos elementos opuestos: una figura contra un fondo. Toda imagen se presentaba así en ese dualismo dinámico como la unidad de dos contrarios. Es interesante resaltar que en este momento de la exposición de sus ideas, Pedrosa apelaba a la filosofía oriental⁷³, especialmente a Lao-tse (vivió hacia los siglos VI- IV a. C.). Para ello retomaba lo que planteaba el historiador de arte británico Laurence Binyon (1869-1943) en *The spirit of Man in Asian Art* (1935). Según Binyon los sabios chinos, antes de Cristo,

⁷³ En el debate de Bodenwijnse *et al.*(2012) sobre las relaciones entre la Gestalt y la Bauhaus, la filosofía oriental aparece como un aporte más. Tomás Maldonado (1997 [1951]) sostenía que ocupar el vacío era fácil (arte tradicional), “la dificultad empieza –es la dificultad del arte concreto- cuando con sutiles elementos queremos *organizar estéticamente el vacío*” (p. 79. El destacado es nuestro).

tenían registro del sentimiento de la vitalidad espacial. Mientras “vacío” y “hueco” eran palabras rechazadas en la mentalidad occidental, Lao-tse era partidario de la idea de espacio como vacío. Al modelarse un vaso en barro, su utilidad dependía de su interior hueco. Para hacer una casa se abren puertas y ventanas: su utilidad dependía por ende, de los espacios vacíos. De este modo, Pedrosa destacaba que es lo inexistente, lo que no estaba, o sea el vacío, era lo que le daba utilidad a las cosas.

A propósito de las propiedades de los contornos de las cosas percibidas y las relaciones figuras-fondo, otro de los temas que Pedrosa (1995 [1949]) abordaba eran las experiencias sobre la inversión óptica de Erich von Hornbostel (1877-1935) (véase “*Über optische Inversion*” de 1922). A partir de las mismas concluía que la convexidad y la concavidad eran propiedades "totales". Hartmann (1935) describía que para tal demostración construyó algunos modelos de alambre de figuras sólidas y los sostuvo ante un espejo en varias posiciones (**figura 9**). Cuando una figura de este tipo se giraba en diferentes planos, se "caía" de una forma aparente a otra, semejante a las inversiones figura-fondo, salvo que con un objeto tridimensional se abrían más posibilidades. La figura utilizada, por ejemplo, podía aprehenderse mínimamente de cuatro maneras. Cuando ocurrían las inversiones, estas se daban como un solo movimiento completo y unificado: una parte no se "inclinaba" y luego otra, y así sucesivamente. A su vez estas inversiones cuasi sólidas no eran "construcciones" ilusorias ni ideacionales, sino cosas que el sujeto era capaz de percibir en condiciones especiales.

Las propiedades fenomenales de una percepción "convexa" eran típicamente distintas de una "cóncava". Lo convexo se definía como lo cerrado, excluye al observador, proyectaba hacia delante y no puede ser penetrado visualmente debido a su opacidad ni tampoco manipulado debido a su impenetrabilidad. Así definido, *los "objetos visuales" eran convexos*. En contraposición, un elemento cóncavo se consideraba como abierto, abarcaba al observador, permite la exploración visual y manual y poseía las características de un fondo vacío. *Los "espacios" eran cóncavos*. Todo el proceso de inversión implicaba hacer de algo convexo algo cóncavo y viceversa, aunque por alguna razón, normalmente era más difícil invertir un objeto convexo que uno cóncavo. Los objetos, convexos, tomaban por asalto al sujeto e iban hacia él, eran los que más notaba y no ocurría lo mismo con los huecos que se abrían entre ellos (Hartmann, 1935).

Luego de exponer estas experiencias sobre la figura y el fondo y las propiedades de los contornos, Pedrosa (1995 [1949]) abordaba la cuestión de la *unidad espacial en la pintura*. En ese contexto, señalaba primero la diferencia entre la vida y un cuadro. En un cuadro, las fuerzas espaciales se equilibraban entre un fondo y un centro. En cambio, para percibir la vida o el movimiento, no teníamos un fondo contra el cual los objetos se moviesen. Dentro de un cuadro pictórico, la construcción de un edificio, delante de una batalla o en presencia de una estatua, las leyes de la unidad dinámica imponían su orden.

La unidad espacial se daba dentro del plano dimensional de una pintura o del plano tridimensional de una escultura o en el plano temporal de la música. En el caso de la pintura, el movimiento lineal en la superficie de un cuadro era un organizador de las formas planas. Los contornos dentro de un cuadro tenían un rol clave en la dirección del curso visual. Cada patrón o figura estaba dotado de individualidad. No obstante, sus contornos tenían maneras propias de actuar; eran en cierta forma inquietos y generaban movimientos en la percepción que organizaban simultáneamente los primeros sub-todos. Es decir, conducían a mirar de un patrón a otro. Del movimiento de esas primeras líneas nacían los primeros sub-todos; de estos, surgían sub-unidades más complejas y así, se procesaba dinámicamente la organización total del plano del cuadro. Este proceso de organización a partir de todos de complejidad creciente era para el crítico brasileño una *ley de la estructura universal*.

Percibir el espacio o la profundidad, era una complicidad perpetuada entre las cosas y el ser humano desde los primeros tiempos. Llenamos los intervalos ópticos con “condescendencia psicológica”. De ellos afloran, como peces del agua, líneas apenas latentes, pero dotadas de las mismas funciones que las cosas semejantes reales:

Um quadro é um universo cheio de surpresas. Uma forma, uma estrutura, contém sempre dentro de si os mistérios e os dramas mais inverossímeis. Os intervalos de cores, valores, vivem em estado permanente de disponibilidade, e deles, com frequência, emergem formas novas até então insuspeitadas. Estabelece-se mesmo uma hierarquia de metamorfoses, que em sentido descendente produz, dos intervalos de linhas, padrões, e dos intervalos de grupos, linhas. Nessas

passagens sucessivas a geração de contornos cinéticos e figuras é incessante, É a lei da clausura em um de seus efeitos mais sutis (Pedrosa, 1995 [1949], p 132).

[Un cuadro es un universo lleno de sorpresas. Una forma, una estructura, contiene siempre dentro de sí los misterios y los dramas más inverosímiles. Los intervalos de colores, valores, viven en estado permanente de disponibilidad, y de ellos, con frecuencia, emergen formas nuevas hasta entonces insospechadas. Establece incluso una jerarquía de metamorfosis, que en sentido descendente produce, de los intervalos de líneas, patrones, y de los intervalos de grupos, líneas. En estos pasajes sucesivos la generación de contornos cinéticos y figuras es incesante, es la ley de la clausura en uno de sus efectos más sutiles.]

Por lo tanto, la dinámica lineal se fundaba en la actividad de las líneas reales y en los contornos existentes de las figuras, pero también se apoyaba en los contornos latentes de los intervalos, en la dialéctica de lo cóncavo y lo convexo que mediaba en las figuras. El fondo se tronaba en términos psíquicos-sensoriales en algo atractivo, “vacíos” y “llenos” se articulaban en la unidad espacial dinámica.

El espacio que se veía entre las cosas no era un vacío sin forma. Hornbostel lo había advertido al decir: “Vemos las cosas, no vemos los agujeros que las separan” (Guillaume, 1984 [1937], p. 65).

Los planteos de Pedrosa referidos a la forma y la significación provenían de las ideas de Koffka y Rubin acerca del fondo como sustancia (cuya particularidad es tener un grado menor de estructura) y la figura como cosa. La pregunta que orientaba la indagación de Pedrosa era a qué obedecía la fragmentación jerárquica del campo sensorial en términos de figura-fondo.

Aquí es interesante detenernos en la nota al pie que introduce en su tesis en donde señalaba que esa misma diferenciación figura-fondo que preocupaba a los psicólogos de la Gestalt, era de sumo interés (y anterior en términos cronológicos) en la historia del arte. Pedrosa (1995 [1949]) argumentaba que los conceptos puramente estéticos pertenecientes a la historia del arte podían encuadrarse en esa diferenciación hecha también por la psicología. Un caso de la historia del arte era la apelación de

Wölfflin para explicar la diferencia entre lo clásico y lo barroco a imágenes semejantes a las utilizadas luego para la distinción de la figura y el fondo en la psicología. La esencia de esta diferenciación, para Wölfflin, se expresaba en que era un fenómeno elemental, y comparaba su variación a lo largo del tiempo, con el espectáculo de una vasija con agua hirviendo. Antes o después de la ebullición, el elemento agua no cambiaba. Lo único que cambiaba era que pasaba de calmo a movedizo, de perceptible a imperceptible. Análogamente, en la historia del arte había existido hegemonía figural en el estilo clásico y predominancia del fondo, durante el barroco.

Pero Wölfflin no se limitaba a la pintura. Los mismos fenómenos contrastantes podían observarse en la arquitectura clásica y en la barroca. En lo que respecta a la obtención de efectos arquitectónicos diferentes, él veía una distinción capital entre una y otra, según se considerase la forma arquitectónica como algo definido, firme, permanente, o como algo que, a pesar de toda estabilidad, adoptaba una apariencia de movimiento, de mutación. Toda arquitectura, toda decoración encerraba por lo menos una sensación de movimiento: las columnas se yerguen, se sienten las paredes en tensión con otras fuerzas vivas de acción, una cúpula se levanta y finalmente un tallo ornamental tiene su parte de movimiento. A través de todo este movimiento, en el arte clásico la imagen había permanecido igual, mientras que en el arte barroco, la apariencia despertaba, necesitaba modificarse ante nuestros ojos (Wölfflin, 1923 [1915]).

Para Pedrosa (1995 [1949]), la relación de la figura y el fondo y cómo un estilo privilegiaba a la primera o al segundo, le permitían a Wölfflin trazar una historia del arte. Estos desarrollos inspiraron la teoría de la Gestalt y fueron traducidos a un lenguaje psicológico. Como consecuencia de esta operación, la percepción de la figura y el fondo en la obra de arte (pintura, arquitectura) aportaba al problema de la percepción de la figura y el fondo en el mundo circundante y ampliaba el espectro del problema al redefinir la percepción del mundo en esos términos como hecho psicológico general.

8.3. Los valores formales intrínsecos versus la memoria

A lo largo de su tesis, Pedrosa (1995 [1949]) discutía con la psicología asociacionista al tomar diferentes temas de debate. Para argumentar a favor de la

existencia de los valores formales intrínsecos de los todos percibidos, tomaba como contrapunto los desarrollos del filósofo Carl Thurston (profesor de Chicago) basados en aquella psicología.

Thurston en *The Structure of Art* (1940) afirmaba que muchas veces observamos un cuadro y este posee unidades visuales o relaciones intrínsecas. Ellas se concretan en elementos básicos como las relaciones entre las formas visibles; relaciones entre las formas y el espacio dentro y en torno a ellas; las relaciones entre esas formas y todo el espacio que cae en su esfera y en la del observador y por último, las relaciones desarrolladas en torno al observador en contacto con la obra de arte. Para Thurston, la relación más básica entre dos unidades visuales era de igualdad (uno de los elementos de la organización formal que postulaba Gestalt, recordaba Pedrosa). Para Thurston los procesos de organización estructural por medio de la igualdad encontraban sus límites en la propia extensión.

De todas formas, señalaba Pedrosa, de igualdad en igualdad un proceso terminaba fatalmente en la figura simétrica o en las igualdades que eran completas en sí mismas. Thurston, según Pedrosa (1995 [1949]), estaba tentado de formular la ley de la buena forma, pero su concepción asociacionista no le permitía otorgarle al fenómeno su alcance en la profundización del problema de las *génesis estructurales* en la psicología y en el arte. Solo se conformaba con apelar a las figuras elementales geométricas para demostrar la génesis de la obra de arte y explicar el placer producido por ellas en función de su valor estético. De cualquier modo, si bien era consciente de la autonomía formal, al punto de reconocer que todo lo creado por el equilibrio era inmanente en todas sus partes y de que si la mayor parte un área fuese destruida, el pedazo que quedaba sería reconocible como parte de un equilibrio, Thurston caía en un equívoco intelectualista.

A pesar de todos los principios estructurales que desarrollaba, caía en la trampa de la pregunta acerca del papel de la experiencia previa. Cuando un artista conseguía finalmente transformar el espacio vacío en una parte integrante de su deseo, ¿hacia dónde dirigía su atención? La respuesta era: a su memoria ¿Por qué? Porque el espacio en las artes no se veía de una sola vez. Cuando estábamos frente a un cuadro, durante 5 o 10 minutos, lo que veíamos en ese momento dependía en gran escala de lo que habíamos visto allí antes. Entonces, para Thurston, la memoria era la que decidía.

No existía diferencia alguna entre mirar automáticamente (como máquinas) el mundo cotidiano y una percepción estética desinteresada⁷⁴.

Para Thurston, cuando el sujeto estaba frente a un cuadro no era capaz de descubrir algo novedoso; la apreciación artística era simplemente una evocación de imágenes vistas. No se trataba de una nueva relación con el universo, ni de una nueva vida: simplemente era una identificación de nuestra memoria con hechos, cosas o experiencias pasadas. Somos “virtuosos del reconocimiento” (Thurston en Pedrosa, 1995 [1949], p. 140. La traducción es nuestra). El sujeto no creaba nada, la virtuosidad era la fuerza de la persistencia y de la repetición.

Para Pedrosa, en cambio, percibir era crear y no solo participaba la visión en esa experiencia. Era preciso ver las formas, no con lo que se sabe sino con los sentidos. Los ojos, el movimiento y el tacto participaban de la visión y la inteligencia constituía un factor secundario, inclusive perjudicial, sobre todo en el arte.

Los fenómenos motores que acompañaban la experiencia visual poseían su organización espacial y temporal. Por lo tanto la experiencia visual no podía ser excluida de la óptica ni de la acústica. Pedrosa (1995 [1949]) citaba las experiencias de Gelb y Goldstein (llevadas a cabo en 1918 aproximadamente), quienes demostraron que existía una colaboración inter-sensorial en la visión a partir de experimentar con sujetos con lesiones graves en el centro óptico del cerebro. Estas lesiones producían una especie de ceguera y sin embargo el sujeto no estaba privado de la visión. El campo visual sufría una alteración profunda, la organización desaparecía casi por completo y ofrecía un carácter más o menos caótico. Sin embargo, el sujeto era capaz de percibir una fracción por ejemplo, de un nombre completo, pero era incapaz de ver todos amplios, con formas bien definidas. Gelb y Godstein detectaban que para vencer esta incapacidad, el sujeto recurría a la experiencia motora. Es decir, seguía con el movimiento de los ojos las partes de los contornos más nítidos hasta llegar a construir todos motores. Entonces, al seguir las

⁷⁴ Aquí, aunque Pedrosa no lo mencionaba, podríamos suponer que esta percepción estética desinteresada aludía a los desarrollos de 3] en donde definía los tres elementos del juicio estético: el elemento sensible, la actitud estética y el placer. Con respecto al segundo elemento, la actitud estética, Kant sostenía que era necesario el desinterés como condición de la experiencia estética. El placer obtenido era gracias al juego libre de las facultades del sujeto.

primeras letras del nombre escrito, lograba adivinar el resto.

Estas conclusiones permitían establecer una clara diferencia entre la perturbación en la organización visual de las formas y el papel las significaciones adquiridas y mostrar cómo los valores formales intrínsecos y la construcción de todos motores eran definitorios en el reconocimiento de las formas. Esta elucidación dejaba el camino allanado para que Pedrosa mostrara por qué era posible considerar a la obra de arte como objeto fenoménico y el carácter expresivo de la forma.

8.4. La obra de arte como campo de estudio

De manera sintética podríamos decir que las ideas fundamentales de la *Gestalttheorie* partían de la existencia de formas primitivas, la disociación entre la figura y el fondo dependiente de cualidades espontáneas e intrínsecas. La percepción se organizaba en función de la influencia de la uniformidad del color o de la luz, la semejanza de los elementos, la solidaridad interna entre los componentes y del ritmo en su distribución. La forma en que se realizaba siempre era la mejor, esto es: la más regular y la más simple. Se trataba de un sistema que tenía ley propia: su dinámica interior. Por eso la Gestalt afirmaba que la percepción no nacía de un caos al que se le imponía orden gracias al auxilio de experiencias anteriores, ni era el resultado de la actividad intelectual.

La percepción primitiva poseía una capacidad intrínseca de organizarse estructuralmente de la mejor manera posible en las condiciones dadas. Por tal motivo, Koffka designaba a la percepción primaria como fuente de la percepción artística. En los orígenes del desarrollo, la primera era idéntica a las primeras reacciones estéticas. Pero entonces Pedrosa se preguntaba ¿por qué necesitamos del arte si la percepción ya es artística? (1995[1949]).

Koffka (1940) respondía que los estímulos ordinarios eran temporarios, el organismo hacía lo mejor que podía en ciertas condiciones, pero en general esas condiciones no le permitían hacer un buen trabajo, artísticamente hablando. Pero una obra de arte era realizada precisamente con el objetivo de, una vez terminada, servir de fuente de estímulos seleccionados específicamente por sus efectos:

Assim, a arte seria uma espécie de correção individual, consciente, da percepção primeira, no sentido de lhe dar uma estrutura idealmente

perfeita. É um retificador consciente mas desinteressado da percepção, respeitoso porém de sua autêntica espontaneidade primeira (Pedrosa, 1995 [1949], p 148).

[Así, el arte sería una especie de corrección individual, consciente, de la percepción primera, en el sentido de darle una estructura idealmente perfecta. Es un rectificador consciente pero desinteresado de la percepción, respetuoso no obstante de su auténtica espontaneidad primera.]

A través de su estructura, de la vida cualitativa y funcional interior, las formas de los objetos sensibles se presentaban como unidades segregadas. Ciertos objetos tenían el poder de afectarnos directamente, es decir, actuar sobre nosotros mismos. De esta manera, el sujeto y el objeto entraban en una relación directa, espontánea, sintética y afectiva.

La psicología moderna derivaba algunos de sus conceptos explicativos más importantes de las cualidades perceptivas. Pedrosa retomaba aquí la distinción que Koffka hizo en *“Problems in Psychology of Art”* (1940) cuando decía que la obra de arte como un objeto fenoménico del presente constituía un todo que poseía ciertas cualidades. La obra como objeto fenoménico era redondo, anguloso, simétrico, abierto y todos esos aspectos pertenecían a todos completos. También había cualidades como rápido, lento, áspero, liso, gracioso, torpe. Todas ellas eran cualidades de orden temporal o espacio-temporal. Por último, estaban las cualidades como alegre, fulgurante, radiante, sombrío que eran las *cualidades terciarias o fisonómicas* (que mencionamos en la Introducción).

Pero ¿cómo explicar los ejemplos del último grupo de cualidades?

En primer lugar Pedrosa (1995 [1949]) realizaba una aclaración respecto del método de la investigación. Sus propósitos apuntaban a la obra de arte en tanto objeto que existía independientemente, con sus cualidades intrínsecas y sus propiedades formales que la distinguían como un todo aparte, con existencia propia. Por esa razón el trabajo de Koffka resultaba esclarecedor para él en lo metodológico. Para resolver el problema de la obra de arte Koffka se preguntaba por la necesidad de hacer foco en el proceso del creador y sus estados anímicos, o en el espectador ¿Cambiará

esencialmente una experiencia de oír un *scherzo* de Beethoven si el oyente está en un estado irascible o triste? ¿No se trataba de escuchar un *scherzo* de cualquier manera? Para Koffka lo esencial para el psicólogo, era eso último, en tanto entendía el término esencial en el sentido de hacer de la experiencia, una experiencia de arte.

Lo que debía importarle entonces a la psicología era la obra de arte entendida como *fenomenológicamente objetiva* y *funcionalmente subjetiva* (el destacado es nuestro). La Gestalt poseía la virtud de abordar el problema artístico sin caer en el unilateralismo subjetivo. Para Pedrosa (1995 [1949]) la distinción entre subjetivo y objetivo era incompleta; existían grados de objetividad y subjetividad. Desde ese punto de vista, una mesa era objetiva, no dependía del sujeto que la observaba para existir. Subjetivo era por ejemplo el sentimiento de miedo, o el dolor que podía sentirse ya que sucedía en la interioridad del sujeto.

Pero con los colores y los sonidos pasaba algo peculiar. Ambos eran clasificados como subjetivos porque dependían de los organismos para ser percibidos, mientras que la luz y las ondas entraban en la categoría de objetivo. Aparecía aquí otro criterio de designación de dos conceptos. Como efecto, los colores y los sonidos eran en un caso subjetivos porque dependían de los organismos, pero también eran objetivos cuando los hallábamos en los objetos (luz y ondas). Según este último sentido, los colores de los objetos estaban en la misma categoría de una mesa, una flor. En ese sentido, se trataba de los colores *de* objetos (el destacado es nuestro).

Es decir que cuando se observaba el color marrón de un sombrero o el azul de las tapas de un libro estos no eran del sujeto, así como tampoco ni el sombrero ni el libro. Entonces, según esta clasificación, eran categorías objetivas porque existían con independencia del sujeto; pero también eran subjetivas en otro sentido. En la medida en que se tomaba conocimiento de los objetos coloridos (el sombrero marrón o las tapas azules del libro), eran subjetivos pues dependían del funcionamiento de nuestro sistema nervioso. Sin embargo, nadie podría negar su carácter objetivo ya que ninguno precisaba de un sujeto para continuar existiendo.

Por lo tanto, hay dos categorías de subjetivo y dos categorías de objetivo. Según la *primera definición*, hay cosas o cualidades que se clasifican como pertenecientes o no al sujeto. En una *segunda definición*, las cualidades se dividen en subjetivas porque dependen del organismo y objetivas porque no dependen de él.

Toda vez que un objeto entra en la primera definición, sea como subjetivo u objetivo (conforme pertenezca o no al sujeto), también necesariamente entrará una segunda definición, pero esta vez apenas en la categoría subjetiva (la segunda definición clasifica objetividad y subjetividad, según dependa o no del organismo).

El dolor, por ejemplo, pertenece a la categoría de subjetivo en los dos casos (pertenece al sujeto y depende del organismo). Un color, sin embargo, entra en la categoría de objetivo de la primera definición, pero también en la categoría de subjetivo de la segunda definición porque cuando el organismo toma conocimiento de él, depende del sistema nervioso de ese organismo. Una mesa entra en la columna de objetivo de la primera definición (no depende del sujeto para existir), en la columna de subjetivo de la segunda definición (existe para el organismo que la percibe), y en la columna de objetivo (no depende del organismo para existir) de esa segunda definición también.

Ahora bien, si se sustituye la mesa por la *obra de arte*, nos encontramos con que es *fenomenológicamente objetiva* (según la primera definición de la dependencia o no del sujeto). Pero de acuerdo con la segunda definición, es *funcionalmente subjetiva* porque depende, en términos relacionales, del organismo para existir. Entonces la obra de arte pertenece a la categoría de lo funcionalmente objetivo, que es la característica de lo físico: en donde no hay una mesa, no podemos verla (lo mismo aplica para la obra de arte). Un objeto fenoménico es el resultado de la percepción de un objeto físico por parte de un yo.

Los logros de la *Gestalttheorie* en este campo respondían por el carácter relativamente objetivo de las relaciones formales en el objeto de arte. Esta caracterización de la obra de arte, requería para Pedrosa (1995[1949]) algunas aclaraciones sobre la cuestión de la objetividad y la percepción. Si dos personas veían u oían lo mismo, apreciaban sin embargo, de distinta manera. Era habitual concluir que había una relatividad en ello, pero esto no debía conducir a negar cualquier grado de especificidad intrínseca a la obra de arte. La relatividad real en este caso, consistía simplemente en el hecho de que un objeto fenoménico dependía del organismo individual. Pero esta relatividad era muy distinta de la que suponía que el valor dado o atribuido al mismo objeto dependía de la persona.

Si por un lado la obra de arte como objeto percibido, según las leyes de la

percepción, existía gracias a la actividad de un organismo; por otro lado, un organismo era forzado a entrar en actividad por la presencia de una obra de arte, como cosa física. Esta cosa física producía dos polos: en uno estaba su creador y en el otro, su espectador. El objeto realizado era el punto terminal de la acción del artista, pero el punto de partida del espectador también. Aquí era donde se posicionaban las psicologías del arte tradicionales y Pedrosa debatía con psicólogos como Collingwood, que argumentaba que las obras de arte no eran ni total ni relativamente objetivas. Para el arte y para la estética general afines a estas teorías, no existían las obras, sino solamente las experiencias.

Koffka (1940) reconocía la peculiaridad del objeto de arte (su existencia) y la caracterizaba como la *comunicación* que se daba a partir *una relación establecida entre un espectador y un creador*. El punto de referencia de ambos era la obra en tanto cosa, espectador y creador pasaban a existir en función de ésta. Psicológicamente había un sujeto en relación a un objeto; pero en un caso, era el artista y la obra creada y en el otro, el espectador y la obra percibida. Por lo tanto, no se trataba de analizar vía introspección las emociones ocasionadas por la obra para entender su naturaleza o su sentido profundo; esas emociones eran solamente estados producidos por el sujeto. Lo que había que considerar era que esas emociones eran el resultado de la *indudable correlación entre el sujeto y ese objeto*.

Para Pedrosa (1995 [1949]) la clave de la emoción artística estaba en las propiedades del objeto de arte. Era imperioso considerar la relación *funcional* de la emoción y el objeto, y que constituía un *dato fenomenológico*. La Gestalt justamente se apoyaba en datos de este tipo para sostener que la relación emocional no era una relación cualquiera, contingente o automática. Ella era un resultado “inteligente” de las propiedades del objeto. En el gozo artístico, esa era la *característica vital*: la reacción específica, personal e intransferible del yo al llamado de las cualidades propiamente exclusivas del objeto de arte.

Pedrosa recordaba que Koffka en *Bases...* (1926) afirmaba que los estímulos más influyentes en la percepción del niño no eran especialmente los simples. Las primeras reacciones sonoras diferenciadas que se producían eran en relación a la voz humana, y se trataba de estímulos muy complicados; al igual que con el rostro humano en lo referido a lo visual. Respecto a este último ya en el segundo mes el

bebé recibía el influjo del rostro de la madre o el padre y hacia la mitad del primer año, reaccionaba de manera diferente frente a un rostro “afable” y uno “malo”. Lo dado fenomenológicamente era entonces un rostro con tal o cual característica, no un caos de sensaciones. Por ende, fenómenos como “afabilidad o amabilidad” o “rechazo” eran primitivos, inclusive más que una mancha azul o que la distribución amorfa de luz y oscuridad.

Para Max Scheler, recordaba Pedrosa, la expresión era lo que primero que el ser humano aprehendía por fuera de él. Así definida, *la expresión era la traducción fenomenológica de las primeras estructuras y formas que el bebé recién nacido distingue*. Cuando se afirmaba que ciertos fenómenos eran primitivos, no era porque se dividiesen en afectivos y objetivos, ni se yuxtapusiesen; el mundo primitivo como fenómeno implicaba no solo determinaciones afectivas sino también las que se denominaban usualmente, objetivas (1995 [1949]).

La pregunta era ¿por qué afirmar o por qué dudar que hubiese puntos de semejanza, trazos comunes, correspondencia entre la forma y la expresión? De las experiencias existentes que revelaban esta relación entre forma expresiva y un fenómeno afectivo, el arte se encontraba tal vez en primer lugar. Entre el sujeto y lo otro, el fenómeno artístico presentaba una mediación incomparable: la obra de arte. Ella estaba dotada de ese poder fisonómico de un rostro que tan bien comprendían el animal y el niño:

A forma permite-nos comparar os aspectos sensíveis e fisionômicos das coisas e dos seres. Em arte ela é expressamente o elemento dominador, independente, que obriga os sujeitos a não irem além dela, não atravessarem em busca de elementos extrínsecos, uma intenção prática, um conceito abstrato, a satisfação do interesse, etc. (Pedrosa, 1995 [1949]).

[La forma nos permite comparar los aspectos sensibles y fisonómicos de las cosas y de los seres. En el arte ella es expresamente el elemento dominante, independiente, que obliga a los sujetos a no ir más allá de ella, no atravesar en busca de elementos extrínsecos, una intención práctica, un concepto abstracto, la satisfacción de un interés, etc.]

Pedrosa (1995 [1949]) no consideraba que las vivencias psíquicas observadas en nosotros mismos a través de la autopercepción fuesen un método adecuado para conocer los sentimientos y las emociones de los otros (empatía). No era cierto que la única asociación o relación existente entre el fenómeno subjetivo y los movimientos de expresión a él subordinados fuera puramente externa. La psicología animal y la infantil con sus investigaciones desmentía ese empirismo. Según esta no podía explicarse que los animales comprendieran las reacciones de sus compañeros por recurrir a una analogía consigo mismos vía introspección.

Otro de los argumentos a favor de esta idea de soldadura entre forma y expresión, pertenecía a Köhler quien recurría a la frase de Goethe ya mencionada “*Denn was innen, das ist außen*” (Lo que está adentro, esta también afuera) para explicar el paralelismo entre lo externo y lo interno. Los dos aspectos expresaban un mismo dinamismo psicofísico. Köhler decía que con frecuencia, las partes del cuerpo donde ese dinamismo se expresaba de modo visible eran precisamente aquellas en donde más se sentía. Una primera coincidencia era que el curso temporal del fenómeno subjetivo y la expresión eran paralelos. Una misma curva acompañaba esa evolución, había un *crescendo* y un *decrescendo*, una fase estacionaria y fluctuaciones. Era posible describir en el pensamiento de un sujeto conmovido las mismas pulsaciones que en sus reacciones musculares. Los movimientos “secretos” del alma (decía Guillaume) y los movimientos manifiestos u ocultos del cuerpo eran la imagen unos de los otros.

Un hecho indiscutible era que percibimos realmente cualidades formales de comportamiento y esas propiedades tienen por sí mismas un sentido, un valor, una exigencia interior. De acuerdo con esto, una de las funciones naturales, espontáneas del arte consistía en no permitir el desvío o el ocultamiento del sentido intrínseco emanado directamente de la percepción formal primitiva, desembarazada de todo asociacionismo mecánico y cultural (Pedrosa, 1995 [1949]).

Destacamos aquí cómo se imbrican el hecho de que Pedrosa no adhería a un único estilo como prevaleciente sobre otros con el postulado de universalismo que subyacía a la concepción del sentido o exigencia interior como intrínseco de las formas en la obra de arte. Esta trabazón marcaba una diferencia respecto a la cuestión del estilo y el universalismo de la forma para los artistas concretos argentinos. En el

próximo capítulo veremos cómo el estilo concreto era considerado como la culminación de un proceso de evolución en la historia del arte (y por eso mismo, la única tendencia aceptable) y el universalismo de la forma estaba vinculado no exclusivamente a las cuestiones de expresión (más allá del carácter figurativo o no) sino al carácter presentativo o concreto de las formas geométricas empleadas en las obras.

Entonces, para Pedrosa, las propiedades formales se bastaban a sí mismas. Si nuestras vivencias eran evocadas por el comportamiento de los otros era porque esa evocación se daba en virtud de una *comunidade primitiva de estrutura*.

Como ya vimos, algunas teorías psicológicas o estéticas despreciaban ese parentesco y consideraban los elementos aisladamente, con exclusión de las estructuras. Entendían a la emoción como una suma de pequeñas reacciones y las describían aisladamente, como si fuesen curiosidades, despreciando su dinamismo general: precisamente, el elemento totalizador de las partes y de los aspectos o facetas del fenómeno expresivo. Contraria a esta postura, la *Gestalttheorie* llevaba a pensar en la irreductibilidad expresiva de cada conjunto, ser, cosa situación y planteaba que:

Os objetos têm por si mesmos, em virtude de sua própria estrutura, *independentemente de toda experiência anterior do sujeito* que os percebe, *um caráter próprio, as qualidades do insólito, do estranho, do assustador, do irritante ou do plácido, do gracioso, do elegante, do áspero, do maravilhoso, do repulsivo, do atraente, etc.* (Pedrosa, 1995 [1949] p 163-164).

[Los objetos tienen por sí mismos, en virtud de su propia estructura, independientemente de toda experiencia anterior del sujeto que los percibe, un carácter propio, las cualidades de insólito, de extraño, de espeluznante, de irritante o de plácido, de gracioso, de elegante, de áspero, de maravilloso, de repulsivo, de atractivo, etc.]

El aspecto fisonómico era parte del objeto, estaba en su naturaleza como una consecuencia de su forma. Wertheimer descartaba la tesis de la separación de cuerpo y experiencia o cuerpo y alma, y afirmaba que en la danza se hallaban la gracia y la alegría. No podíamos aislar los movimientos de los miembros por un lado y una

experiencia psíquica consciente por el otro. En todo caso, se trataba de una identidad formal.

Para la teoría de la empatía de Lipps, las cualidades sensibles son una proyección del yo. Toda esa “vida” que le otorgamos a las cosas que nos rodean solo puede darse en la medida en que atribuimos a las cosas exteriores nuestro propio sentimiento de fuerza, de lucha o de voluntad. Las cualidades fisonómicas e incluso las terciarias de una columna dórica que parece elevarse cuando la vemos (sensación de movimiento), estarían en nosotros mismos.

Para esta teoría, la experiencia estética era de origen puramente subjetivo, en el sentido de que pertenecía al yo o al sujeto. Pero se planteaba la siguiente objeción: si se yergue el brazo delante de la columna dórica, la teoría de la empatía no explica la *razón* de esos sentimientos o gestos. Pedrosa (1995 [1949]) aportaba a favor de su posición los desarrollos de Naum Gabo, quien no dudaba en atribuir a la existencia misma de la obra de arte todas esas cualidades que nos afectan delante de ella. Citaba entonces el texto publicado por el escultor constructivista ruso, aparecido en la revista *Circle* con el título “*Sculpture: Carving and Construction in Space*” (1937) en donde planteaba que toda forma que se había tornado “absoluta” adquiría vida propia, hablaba su propia lengua y representaba un único embate emocional atrapado en ella misma. Es decir que para Gabo, las formas actuaban, influenciaban nuestra psique; eran, en sí mismas, acontecimientos y cosas.

En síntesis, la forma tenía en sí misma una fuerza emocional que era irresistible y universal. De ahí que fuese imposible aprender el contenido de una forma absoluta solamente por medio de la razón. Nuestras emociones son una verdadera manifestación de ese contenido. Pedrosa afirmaba que esos caracteres terciarios y fisonómicos de los objetos que habían sido un misterio para la psicología, ya no lo eran porque se había llegado a la conclusión de que eran cualidades inherentes al objeto fenomenal.

Según la visión del crítico brasileño, nuestra tarea consistía en consentir y verificar la presencia de esas cualidades terciarias donde las veíamos: en otro sujeto, en un triángulo, en una columna egipcia, en una palma ornamental, en definitiva, en un todo cualquiera segregado. En esas condiciones, no estaba del todo mal admitir los ingenuos planteos de la teoría de la empatía que atribuían la cualidad de esa misma

cosa a la acción que esa cosa ejercía sobre nosotros. Pero los artistas modernos, en este punto daban un testimonio para nada despreciable. No era propiedad exclusiva de los artistas sentir los efectos de las cualidades terciarias, sino que en la apreciación de una obra de arte, *todo el mundo era artista*, pues debía colocarse en el mismo plano que este para apreciarla⁷⁵.

Esta última afirmación de que todo el mundo era artista es interesante ponerla en diálogo con la aspiración de un arte para todos, propia del concretismo argentino. Es decir, con la apuesta política de que todos podían apreciar el arte abstracto porque la significación estaba en la forma, razón por la que no había que ser ni erudito ni especialista. El hecho de prescindir del capital cultural del espectador o de la memoria como función psíquica participante, ampliaba considerablemente el público del arte tanto para Pedrosa como para los argentinos.

Ahora bien, el proceso de fabricación de cualidades terciarias artísticas era en sí un tema difícil de elucidar para Pedrosa. Para hacerlo, proponía centrarse en algo más preciso y concreto que sí era abordable: las relaciones del sujeto y del objeto (la obra de arte concretamente), y de ambos con el mundo. El objeto, cuando estaba en el mismo campo que el sujeto, lo tocaba emocionalmente por sus cualidades intrínsecas. Todo pasaba a ser en el plano de las emociones y los sentimientos. Sin embargo, el campo que los envolvía variaba de caso en caso e iba desde la integración hasta la oposición del sujeto respecto al objeto en ese campo.

En este punto, en la tesis de Pedrosa se retomaban cuestiones ya planteadas por nosotros acerca del contexto histórico social del surgimiento de la teoría de la forma. Básicamente se remontaba a los desarrollos de Koffka en lo relativo al problema de la diferenciación, la fragmentación y el aislamiento del sujeto concomitante con el progreso de la civilización. A raíz de esto, el mundo de esos años era más pobre en caracteres fisonómicos comparado con las civilizaciones primitivas. Nuestra civilización utilitaria había lanzado un importante descrédito sobre las propiedades fisonómicas, estructurales de los objetos. Pero el arte era el modo específico de las más puras y desinteresadas de esas cualidades de las cosas. Esta

⁷⁵ No obstante, puede pasar que no toda obra de arte nos emocione, pero es debido a otras razones. Las cualidades terciarias inherentes a todo objeto fenomenal no son todas de orden artístico. Pero la función del artista consiste precisamente en fabricarlas.

diferencia había mutado en una incompatibilidad entre el sistema racional y científico por un lado, y el sistema cualitativo dominante en la estética por el otro.

Por último, Pedrosa cerraba su tesis con la idea de que el acto de percibir era un acto de creación. La forma perceptual obedecía, en lo rudimentario de su organización, a las mismas leyes de la buena forma que regían el mundo y la obra de arte. Esta idea de que percibir era crear aparecería unos años después (en 1954) en el libro de Arnheim *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Para muchos, esta obra era el primer intento de aplicar las leyes de la Gestalt al arte visual (Herbert Read creía esto, por ejemplo).

Sin embargo, a la luz de lo expuesto, podemos afirmar que la tesis de Pedrosa fue original a nivel mundial. Incluso cuando haya considerado desarrollos teóricos de la Gestalt sobre el arte específicamente (tal es el caso del artículo de 1940 de Koffka “*The problems of the Psychology of Art*”), la propuesta teórica y metodológica del crítico brasileiro, constituyó un aporte tanto para el arte como para la psicología al lograr articular ambos y dar respuesta a planteos cruciales como la significación, la expresión y aspecto relacional de la apreciación artística a partir de considerar a la obra como un objeto fenomenológico.

A la luz de nuestro objetivo de rastrear la *traducción de la traducción* de las relaciones Gestalt-arte, consideramos que estas ideas fueron parte del bagaje de los concretos locales, quienes escribieron sus textos y crearon sus obras en el marco de una variedad de discursos científicos y estéticos pocas veces referenciados con claridad. Cabe aclarar que no se pondera esta última característica como un déficit o una falta de rigor, porque eso sería confundir regímenes científicos de circulación epistémica con lo que proponemos denominar *regímenes estéticos de circulación epistémica*. Estos últimos, contemplan a nuestro juicio, producciones y “recepciones silvestres” que prescinden de los requisitos de legitimación del discurso científico.

En este capítulo mostramos como Grete Stern y los *Bauhausbücher* significaron la posibilidad de conocer los debates y temas que circularon en la Bauhaus en torno a la psicología de la Gestalt. La relación figura-fondo, como

ejemplo de esos temas, fue abordada por el neoplasticismo y retomada en la Argentina por Tomás Maldonado quien planteaba la necesidad de superar (y no lo logró) esa forma de organización perceptiva para la pintura concreta. Por último, la investigación de Pedrosa fue otra de las vías de la traducción de la articulación Gestalt-arte al resaltar el carácter expresivo de la forma. Dijimos que esto último no constituyó el argumento más fuerte de los concretos argentinos para justificar el carácter universalista de su propuesta estética pero estuvo presente, aunque de manera menos explícita.

En el capítulo siguiente abordaremos las traducciones surgidas de estos encuentros (a través de Stern, los *Bauhausbücher* y Pedrosa) entre la Gestalt y el arte concreto local. El análisis del *uso teórico* de las mismas se realizará a partir de manifiestos, artículos, entrevistas y textos publicados por artistas concretos y críticos.

9. Apéndice Capítulo 2

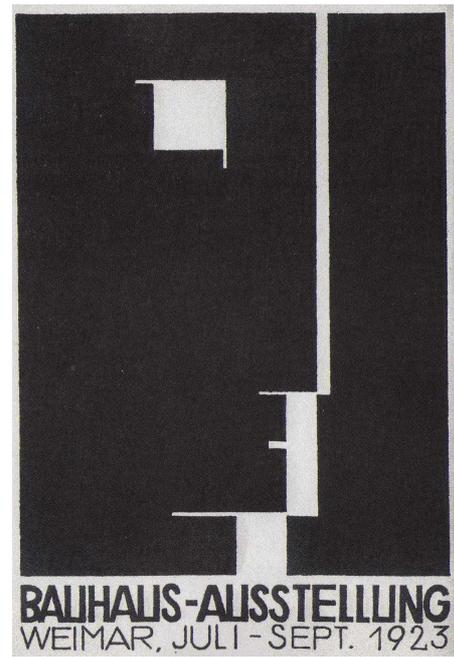


Figura 1

Bayer, H. (1923). *Bauhaus Ausstellung Weimar Juli - Sept 1923* [Litografía] Moma, Nueva York
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
Obtenida en <https://www.moma.org/collection/works/189328>



Figura 2

Stern, G. (2015) *Fahrplan Schedule* [Fotocollage].
Museo Folkwang, Essen

En K. Marcocci y S. Meister: *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*
(p. 71). Museum of Art New York: New York.
(Trabajo original de 1926)

En ambos trabajos se observan afinidades en el uso con figuras geométricas simples para generar una composición figurativa.

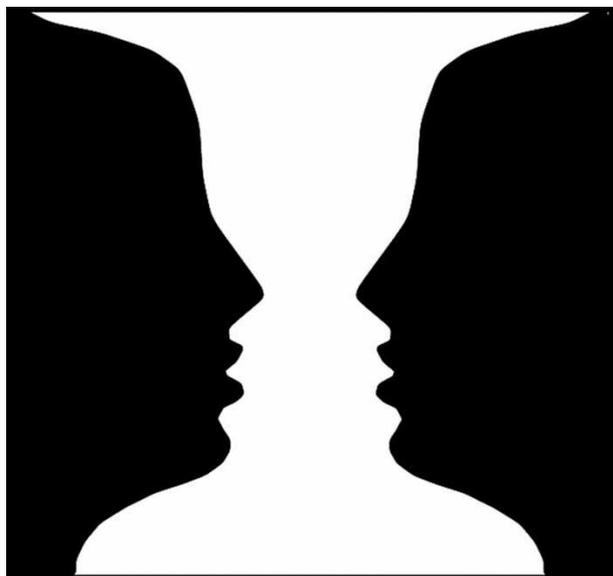


Figura 3

Rubin, E. (1915). *Afbildn 3* [Ilustración] En E. Rubin (1915) *Synsoplevede figurer, studier i psykologisk Analyse* (s/n) Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

Imagen utilizada para las investigar el fenómeno figura-fondo conocida como copa de Rubin

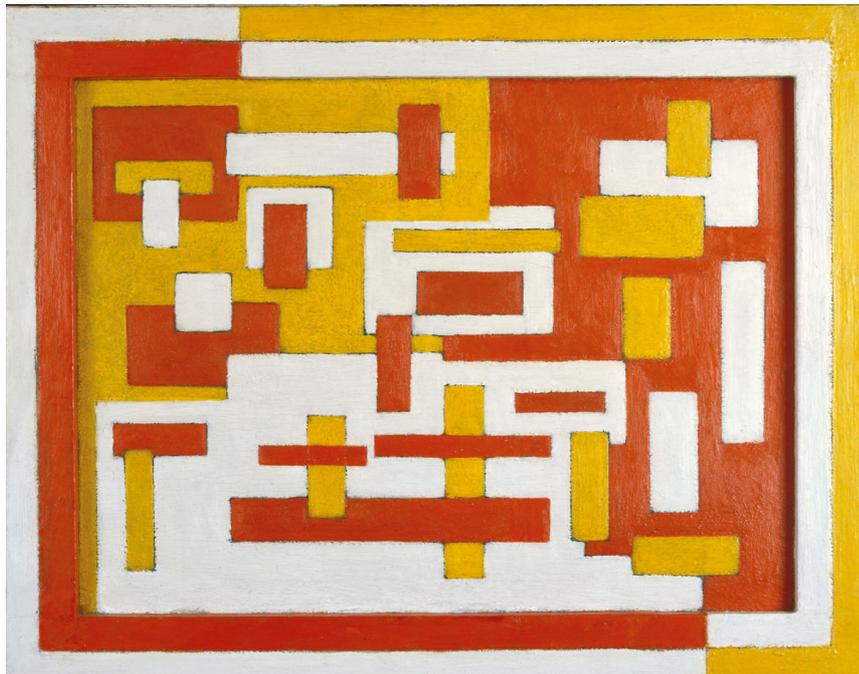


Figura 4
Huszár, V. (1917). *Hamer en zaag Huszar* [Óleo s/madera]
Gemeentemuseum Den Haag, La Haya
Obtenida en <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/hamer-en-zaag-stillevencompositie>



Figura 5
Van Doesburg, T. (1917) *Composición (La vaca)* [Acuarela, óleo y carbonilla]
MoMa, New York
Obtenida en <https://www.moma.org/collection/works/35396>

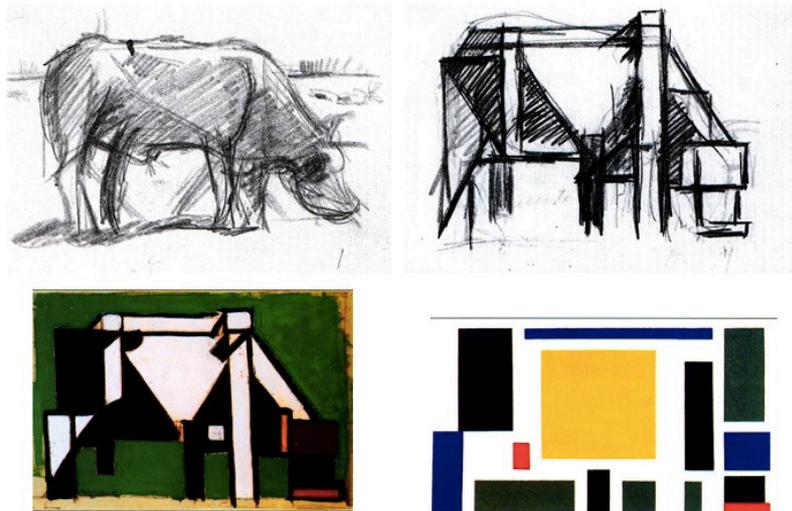


Figura 6
 van Doesburg, T. (1917). *Composición (La vaca)* (Cuatro pasos de la abstracción)
 Obtenida en
<https://theartstack.com/artist/theo-van-doesburg/the-cow-4-stages-of-abstraction-1917>



Figura 7
 Molenberg, A. (1983). *Función blanca* [Pintura sintética s/ madera terciada].
 Colección privada, Buenos Aires. En N. Perazzo, *El arte concreto en la Argentina* (p.117). Buenos
 Aires: Ediciones de arte Gaglianone (Trabajo original 1946)

Se observa en la obra el uso del “coplanar” como recurso que exageraba las entradas y salientes del cuadro como objeto al punto de transformarlo en una constelación de figuras. La noción de constelación puede asimilarse a la ley de proximidad de la Gestalt que establece que la génesis de agrupamientos espontáneos en los campos visuales. En este caso ese fenómeno no está dado por la similitud que en ocasiones, también es un factor actuante.

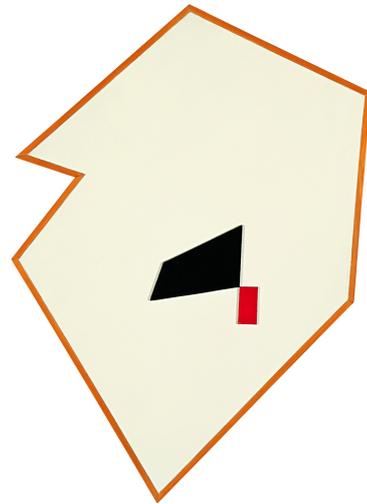


Figura 8

Maldonado, T. (1945) *Sin título* [Témpera s/ cartón pegada s/ esmalte s/ cartón]. Colección privada. Obtenida en <https://www.fundacionkonex.org/obra-obras-maestras-59-sin-titulo-1945%27>

Se trata de una obra con marco recortado. Este recurso cuestionaba la pintura de caballete rectangular y buscaba invalidar el estereotipo del marco como figura continente que mostraba una narración figurativa o de otro tipo. No obstante, ese tipo de marco (a pesar de su irregularidad) oficiaba de organismo continente (García, 2010).

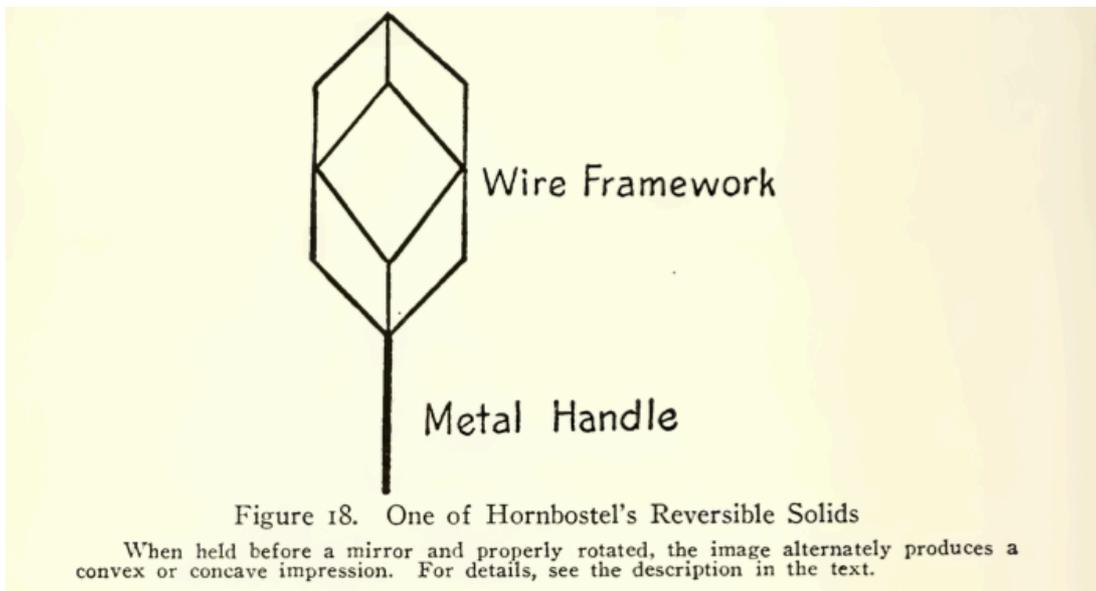


Figura 9

Hartmann, G. W. (1939). Figura 18 Modelo sólido de Hornbostel [Ilustración] En G. W. Hartmann, *Gestalt Psychology. A Survey of facts and principles* (p. 108) New York: The Ronald Press Com

Capítulo 3

*El internacionalismo del arte concreto: aportes del marxismo y la Gestalttheorie en una convivencia forzada*⁷⁶

El Capítulo 3 aborda una serie de textos de los artistas concretos (AACI y Madí) para mostrar cómo el arte concreto se valió de los aportes del marxismo y de la *Gestalttheorie* para fundamentar su internacionalismo, a pesar de las contradicciones que implicaba la articulación de estos dos discursos. Además se consideran las dos propuestas teóricas sobre psicología. La primera propuesta pertenecía al artista concreto Rhod Rothfuss quien abordaba la psicofisiología del espectador y aplicaba la noción de umbral a la percepción de la pintura y la decoración. La segunda propuesta considerada es la del crítico de arte León Degand que planteaba el condicionamiento ambiental del gusto estético y la necesidad de desarrollar una psicología del lenguaje plástico.

El *corpus* analizado está compuesto por manifiestos, catálogos de exhibiciones, reportajes y artículos con el objetivo de mostrar el *uso teórico* de la teoría de la Gestalt, ya sea como argumento de determinados aspectos del arte concreto, o como discurso fallido o criticado. Específicamente, el capítulo pretende resaltar los aportes realizados por parte de la psicología de la Gestalt que generalmente son mencionados en las fuentes primarias analizadas y en las historias del arte argentino, pero que nunca han sido reconstruidos ni en su itinerario ni en su contenido.

La relación del sujeto espectador con la obra, la primacía de la forma y su objetivación, la cuestión de la figura-fondo y el combate de la representación y su función ilusoria son algunos de los temas abordados por los textos y las razones por las que se apela a la teoría de la forma como recurso explicativo. Estos aportes (junto a otros) basados en el carácter universalista de la ciencia de muchas corrientes del siglo XX, contribuyeron a nuestro juicio, a fundamentar la pretensión de alcance mundial de la propuesta estética del arte concreto.

Sin embargo esta pretensión no tenía como cimiento únicamente el discurso psicológico de la Gestalt. El marxismo también estuvo presente en el arte concreto

⁷⁶ Este capítulo recoge reflexiones planteadas en un el Grassi, M. C. (2016c) *Arte, Ciencia y Política. El universalismo de la Gestalt y el internacionalismo del marxismo en el arte concreto argentino*. En Talak, A. M.(Comp.), *Psicología y Orden social* (p35 – 67). Buenos Aires: Biblos. *En prensa*.

argentino de la década de 1940 y contribuyó con su propuesta internacionalista a justificar aquella pretensión. Existen historias del arte escritas durante estos últimos años que recuperan los aportes del marxismo al discurso del arte concreto como el caso de Daniela Lucena (2015) y María Amalia García (2011).

Como si fueran conjuntos, el arte, la ciencia y la política se relacionaban en las vanguardias concretas y daban lugar a una serie de cruces. La zona de intersección de los tres generaba el encuentro del internacionalismo del arte concreto, los aportes universalistas de la ciencia y el internacionalismo marxista, a pesar de ser discursos incompatibles entre sí desde el punto de vista de sus fundamentos.

Vemos entonces que movimientos como la Asociación Arte Concreto Invención (AACI en adelante), Madí y Perceptismo⁷⁷ mostraron durante su existencia diferentes formas de articular las ideas de la Gestalt con los fundamentos de sus poéticas o la experiencia estética. Estas últimas también se articularon de modos diversos con los desarrollos teóricos de Marx y Engels y con el comunismo de aquellos años, tanto a nivel local como internacional.

En el uso de las ideas de la psicología de la Gestalt y del marxismo que hizo el arte concreto, había una generalización de ciertos enunciados que se extendía a toda la especie humana. Por ejemplo, la percepción y sus leyes tenían una validez universal que prescindía de las particularidades culturales⁷⁸. En el caso de los planteos del marxismo, planteaba la llegada de una revolución inminente e internacional, sobre la base de condiciones sociohistóricas que llevarían a eso.

Ahora bien, sería insuficiente señalar que solo la psicología prestó sus saberes como piezas del mosaico que se conformaba por aquellos años para dar sustento teórico a las vanguardias concretas. En el espectro científico, los desarrollos en física de Albert Einstein, James Clerk Maxwell o Max Planck también tuvieron una participación destacada. El carácter evidente de esta participación y la referencia

⁷⁷ Los inicios del Perceptismo podemos situarlos aproximadamente entre 1945 y 1947. Analizaremos este movimiento en detalle en el Capítulo 5.

⁷⁸ En este punto es muy interesante recordar los experimentos de la *Gestalttheorie* llevados a cabo en la expedición a Asia Central en la década del '30 a cargo de Luria, y la controversia con Koffka sobre el papel de lo histórico cultural en la percepción y el sesgo marxista en la interpretación de los resultados por parte de los rusos. Véase Eli Lamdam y Anton Yasnitsky “¿Tenían ilusiones los uzbekos? La controversia Luria-Koffka de 1932” En A. Yasnitsky; R. Rvan der Veer; E. Aguilar y L. García (Eds.) (2016). *Vygotski revisitado. Una historia crítica de su contexto y legado*. Buenos Aires: Miño y Dávila. Asimismo es pertinente reiterar que para la *Gestalttheorie* la idea de la participación de los factores culturales y la experiencia pasada del sujeto cambió en los años siguientes al período aquí estudiado.

explícita a los físicos mencionados y a otros, permite sostener la hipótesis que sitúa a esta ciencia como la plataforma epistémica común para la psicología y para el arte, y que permite una lectura renovada de las resonancias teóricas o afinidades a partir de la ampliación de la perspectiva de análisis. Esto se observa con claridad al focalizarse por ejemplo en la utilización de la categoría de *campo*. Este concepto de la física fue empleado por la psicología de la Gestalt y por el arte concreto (véase Grassi, 2016c).

El arte concreto puede ser definido como un arte que no se referencia en datos u objetos de la realidad preexistente. Es un arte en el que el sujeto creador busca ser imperceptible en su obra (una forma particular de pincelada sería un rasgo subjetivo en la obra, por ejemplo). Para justificar estas y otras ideas, el arte concreto sumó los discursos de la ciencia y de la política de un modo particular que se conjugó en la aspiración al universalismo (del discurso científico) y al internacionalismo (del discurso político).

El sentido que le otorgamos a lo político aquí es en tanto dimensión inherente a las formas de vida y de conducta humanas. En sentido amplio, toda acción humana es política. Cualquier actividad desarrollada por el ser humano supone una posición y una ideología que la enmarcan, la condicionan y la posibilitan. En nuestra opinión, el arte y la ciencia como actividades humanas, poseen una dimensión política. Arte y ciencia han mantenido a lo largo de la historia relaciones explícitas (y no tanto) con la política, ya sea en términos de militancia o de participación activa en procesos de cambio social que deben ser consideradas.

En la década 1940 algunos de los artistas concretos argentinos se vincularon con la teoría marxista y con el comunismo a nivel de la praxis artística (y su aspecto conceptual) y a nivel partidario. A nivel partidario, algunos de ellos estuvieron afiliados al Partido Comunista local entre los años 1945 y 1948. Aunque la periodización de su investigación es más amplia (abarca hasta el año 1950), Petra (2012) señala que este pasaje de los concretos por el PCA coincidió con el proceso de promoción de estructuras específicas de participación para los intelectuales del partido (la creación de comisiones y frentes de especialistas). Además coincidió con el intento de erigir el zhdanovismo cultural como código privilegiado del partido que promulgaba el realismo socialista como estética oficial.⁷⁹

⁷⁹ Con este término se hace referencia al Informe de Andrei A. Zhdanov sobre la literatura y el arte en 1947 frente al Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) en donde se proclamó la ciencia proletaria y el realismo socialista. En el plano local, Petra (2012) menciona que el

1. Forma y revolución en el discurso de los concretos

Dentro del arte argentino abstracto de mediados del siglo XX, las diferentes vanguardias abstractas asumieron como uno de sus principales desafíos superar las propuestas plásticas consagradas en los salones y en el ámbito académico, muchas veces desde espacios alternativos. Los discursos y las producciones de esas vanguardias abstractas incluyeron desarrollos de diversas áreas científicas, como la física, la topología y la cuarta dimensión y las geometrías no euclidianas. La ciencia aportó como temas de interés para públicos más amplios cuestiones como los espacios curvos, los planos que se intersectan en un punto, el concepto de campo, nuevas relaciones entre el sujeto y el objeto a partir del principio de incertidumbre de Heisenberg, el *continuum* espacio-temporal o la reformulación del concepto de estructura (Siracusano, 1999).

Pero ¿qué quiere decir exactamente *concreto*? En un artículo publicado en 1958 llamado “El arte concreto”, Alfredo Hlito (1995) exploraba dos acepciones de la palabra “concreto” referida al arte. La primera remitía a lo real y tangible y al significado primitivo que le había dado Van Doesburg (básicamente la de ser un arte que no representaba cosas) y que Maldonado también acuñaba en sus escritos. Pero inmediatamente planteaba una segunda acepción, más compleja. Esta se orientaba a demostrar que el arte concreto, a pesar de haber renunciado a la reproducción de objetos existentes, no renunciaba por ello a reflejar una realidad más profunda y, en cierto modo más real. Para justificar esto, Alfredo Hlito citaba los desarrollos de Hegel:

Para éste (si recuerdo bien) lo empírico es lo opuesto de lo real racional. La experiencia empírica nos proporciona siempre una realidad fragmentada, inconclusa. Él llamó *abstracta* a esta experiencia inmediata e ingenua que no ha sido fecundada todavía por las categorías del espíritu absoluto. Solamente cuando lo real es pensado como perteneciente a alguna de esas categorías deja de ser abstracto y parcial para abarcar el conjunto de la realidad. Para Hegel, en una palabra, lo real racional no es lo particular abstracto, sino lo universal concreto. Aplicada al arte, esta

año 1948 puede definirse como el momento de una “purga antivanguardista” en el PCA y coincidió con la expulsión de Maldonado y la salida de algunos artistas como consecuencia de posturas disidentes en las polémicas existentes alrededor del realismo socialista y la abstracción (Véase también Longoni & Lucena, 2003-4)

fórmula significa que si bien el arte concreto renunciaba a reproducir las formas particulares de lo real, no renunciaba en cambio, a expresar la totalidad de lo real (Hlito, 1995, p 72-73).

De esta manera, a partir de los desarrollos de Hegel, Hlito circunscribía una definición en clave filosófica para lo concreto que consideraba la posibilidad de acceder a una realidad de las cosas que trascendía la realidad particular abstracta. Maldonado (1997 [1951]), por su parte, también recurría a Hegel pero para describir la coyuntura del surgimiento del arte concreto. En “Actualidad y porvenir del arte concreto” explicaba que el derecho al arte concreto consistía en ejercitar las posibilidades creativas en todas sus acepciones. Este cambio, aunque llevara para algunos a producciones insólitas en materia artística, podía explicarse por la limitación artificial que a lo largo de la historia sufrían aquellas facultades creativas. Según Hegel, a lo largo del tiempo, el ser humano estaba limitado, empobrecido en su acceso a sus bienes o recursos vía la desrealización de la condición humana. La invención para Hlito y Maldonado, era el camino regio para la creación de esa realidad nueva, concreta y “presentativa”. Por lo tanto, lo concreto no solo podía definirse a través de van Doesburg (que decía que una mujer en su estado natural era algo concreto, pero en su estado de pintura era algo ilusorio, abstracto); Hegel también formaba parte de las referencias consideradas.

Además de estas ideas publicadas en revistas, entrevistas o en folletos de exposiciones, los manifiestos de estos movimientos también fueron elementos clave en lo que refiere al programa artístico de los mismos. En este análisis que proponemos, el manifiesto entendido como instancia discursiva que establecía la diferenciación con otras estéticas, constituyó un mapa del mosaico de saberes variados y diferentes (en algunos casos, tributarios de raíces comunes) al que apelaban estos artistas que confiaban en la ciencia y sus explicaciones.

A pesar de las filiaciones internacionales, las vanguardias abstractas de la Argentina de la década de 1940 no deben considerarse como movimientos de arte que imitaron a las vanguardias europeas. Las operaciones de lectura realizadas, la recreación y la reapropiación creativas de algunos de los postulados de las primeras, transformaron a los movimientos locales como Asociación Arte Concreto Invención,

Madí o Perceptismo en casos originales de articulación entre arte y política, pese a las filiaciones internacionales, que pudieran mostrar en sus desarrollos estéticos⁸⁰.

Como ya señalamos, el origen común de estas agrupaciones puede ser fijado en la experiencia colectiva de la publicación del único número de *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, en el verano de 1944. Si bien los textos y obras que aparecían evidencian diferencias teóricas y estéticas, denotaban una intención clara de definición del carácter vanguardista de la revista en general. En la esfera estética, las referencias internacionales eran el constructivismo ruso, la *Bauhaus* (abordada en el Capítulo 1 en el cruce con la psicología de la Gestalt) y el movimiento holandés *De Stijl*. A su vez discutían con el surrealismo y privilegiaban la invención como método creativo en oposición al automatismo (García, 2011).

En un contexto de disputa con el academicismo y los circuitos oficiales, estas propuestas argentinas no figurativas elaboraron sus propios manifiestos cuya importancia a veces fue mayor a la de la producción en sí porque explicitaban la ruptura y la distancia con ciertas tendencias locales. Alfredo Hlito (2007)⁸¹ caracterizaba los manifiestos exhaustivamente para mostrar su faceta de instrumentos propagandísticos. Entre otros rasgos resaltaba que estos decían lo que la obra quería ser (la obra no podía decirlo todo, actuaba en un plano diferido y velado en relación a su mensaje) y formulaban la orientación dentro de la cual debía ser comprendida, poseían una intención persuasiva, aceleraban los tiempos de comprensión de los sentidos más profundos de la obra y precisaban o fijaban a los mismos. Además tenían más semejanza con los mandatos que con las normativas, no decían en qué consiste el arte sino en qué debía consistir. De esta forma sustituían la enseñanza didáctica por enunciados referentes a la misión del arte, eran doctrinarios y moralizadores, empleaban el lenguaje para la afirmación de certezas y se constituían como auto-mandatos para los artistas. La procedencia de los manifiestos no era

⁸⁰ Madí y AACI fueron movimientos surgidos a fines de 1945 como consecuencia de la fractura del grupo inicial (Movimiento Arte Concreto Invención) conformado alrededor de la publicación sobre artes abstractas *Arturo*. Posteriormente, Perceptismo se creó a principios de 1947 encabezado por Raúl Lozza, Rembrandt van Dick Lozza y Abraham Haber. Con respecto al nombre Madí existen ciertas versiones, que señalan que este nombre era producto de la unión de las primeras sílabas de Materialismo Dialéctico; pero según Kosice, surgió de la contracción del lema republicano español "Madrid, Madrid no pasarán" (Para esto último puede consultarse Pérez-Barreiro, G. (2012). *Gyula Kosice en conversación con / in conversation with Gabriel Pérez-Barreiro*. New York: Fundación Cisneros.

⁸¹ Texto de Hlito sin fecha original. En el comentario de Rodolfo Alonso (su prologuista) se señala que probablemente fue un texto dedicado a una edición de manifiestos del arte moderno que nunca se publicó.

exterior, sino que la fuente estaba en el ser del mismo artista y expresaban su protesta y su rebelión respecto de una realidad que el artista experimentaba como reino del fraude y la ficción. Sin embargo, no todo era negación o delimitación en la agenda propuesta por los manifiestos. Estos afirmaban el derecho del sujeto a expresarse, y de ahí que el artista aspirara también a una audiencia y a un reconocimiento de su valor. La tarea del manifiesto era crear la obra y las condiciones de recepción de la misma.

Los movimientos del siglo XX proponían reformas más allá de la esfera del arte y tendían a suprimir los límites que lo dejaban aislado respecto a las demás categorías culturales y de los procesos de la vida en general. El arte aparecía en el siglo XX como instrumento eficaz para modelar el mundo exterior y como medio de influir en la conciencia de los seres humanos. En ese rechazo total de la realidad que colocaba al arte en una suerte de punto cero, de comienzo absoluto, los manifiestos reflejaban una dialéctica de la revolución artística. Al comienzo se trataba de reformas locales en el seno de un arte determinado; luego el propósito reformador se extendió al conjunto de las artes. Por último: “Un paso más en esta dirección y la revolución rebasa(ba) sus propios límites y se convierte(ía) en una empresa de reforma moral de la humanidad.” (Hlito, 2007, p. 34)

Era claro que para los concretos la política y el arte se vinculaban. Una “politización” del arte lo transformaba en un inicio en herramienta de reforma radical a través de la revolución: “La revolución artística, como la revolución política, se empeñan en la eficacia. Pero sus puntos de contacto serán provisorios...porque la revolución política, una vez triunfante, no admite la competencia con el estado civil.” (Hlito, 2007, p. 34). Si bien esta afirmación sobre la politización de lo artístico se sugería temporaria, puede ser considerada en su interacción con una tercera zona que aportaba argumentos teóricos: la ciencia.

En cuanto a la dimensión política, el pensamiento marxista era una referencia común de los manifiestos de estos grupos. La AACI, creada en 1945, estaba conformada entre otros por Tomás Maldonado, los hermanos Lozza (Raúl y Rembrandt), Lidy Prati y Alfredo Hlito. Su manifiesto, publicado con motivo de la primera exposición de la AACI realizada en el Salón Peuser en 1946, contenía múltiples afirmaciones de tinte universalista relativas a temas de arte, devenir político y ciencia. El *Manifiesto Invencionista* (1997 [1946]) por ejemplo, anunciaba el fin de la ficción representativa que era aquello que eclipsaba la potencia cognoscitiva del ser

humano. Esta facultad podía recomponerse si se volvía sensible a los planteos del arte concreto, que visibilizaba lo que la ciencia aún consideraba osado plantear (Maldonado, 1997 [1951]). Nuevamente la ciencia aparecía idealizada como posibilidad de “investigación intelectual libre” (p. 73) y la práctica artística era interpretada con los criterios de la objetividad científica, específicamente los de la experimentación de laboratorio. Maldonado (1997 [1951]) citaba a van Doesburg: “El taller (...) será como una campana de vidrio. El pintor debe ser blanco, es decir, sin drama y sin mancha. La paleta debe ser de vidrio, el pincel cuadrado y duro, tan puro como un instrumento de operación.” (p 80). En la búsqueda de las condiciones físicas y psicológicas aptas para el trabajo creador del arte concreto, la analogía con la ciencia situaba con claridad a qué cosas que debía atender un artista.

Pero ¿por qué la ciencia aquí no era leída en clave marxista como un producto de la ideología y sí sucedía con el arte representativo que era tildado de netamente burgués? Vemos surgir en este punto una nueva articulación que despolitizaba la ciencia y la reivindicaba como instrumento privilegiado de conocimiento, en apariencia libre de rasgos burgueses y absolutamente objetiva.

Uno de los temas transversales de estos textos era el progreso histórico del ser humano y su devenir necesario en una nueva relación con las cosas directa y basada en el concepto de *praxis* (un vínculo que daba cuenta de la integración del ser humano al mundo). La *invención* era concebida como la práctica artística no alienada para producir un mundo material nuevo acorde a la transformación de las estructuras burguesas en el panorama internacional. Si bien la conciencia provenía de esa experiencia del ser humano en el mundo, también generaba cambios en este: un ser productor como el humano se movía entre los polos de la enajenación y la creación. De ahí las modificaciones de la conciencia y de toda actividad que la concierne, debido a su determinación histórica. El arte no era una simple ilustración de la ideología como se consideraba en el PCA. El humanismo utópico de Marx y Engels lo acercaba a una forma de trabajo no alienado vinculada al placer y a la belleza. Por lo tanto, el planteo de los concretos (por ejemplo Maldonado, Hlito o Bayley) era novedoso comparado con la lectura hegemónica de Marx y Engels que circulaba en el PCA que sintonizaba con la de la Academia de Ciencias de la Unión Soviética en la década de 1940 (véase Lucena, 2012) Capítulo 1; Risler, 2009; Longoni y Lucena, 2003).

En el paralelismo de la historia económica con la evolución del arte hacia lo concreto que describía la AACI, la era artística naciente proclamaba una *estética científica* y una *física de la belleza* como rasgos identitarios primarios (*Manifiesto Invencionista*, 1946). El objetivo de rodear al ser humano de cosas reales suponía el abandono de la representación (fuente de engaño e ilusión) y la explotación extrema de lo puramente óptico. El objeto artístico no era abstracto ni representativo: solamente era un objeto concreto. La forma era una invención en sí producida por la voluntad constructiva del artista. No era extraño que de esta primacía de la forma (sin que perdiera por ello su contenido) surgiera la necesidad de estudiar sus propiedades, la relación con el color y el comportamiento en diferentes tipos de soportes (el clásico *tableaux*, el marco recortado y el coplanar⁸²) y de acudir a otras disciplinas que trataran sobre ella.

En este punto, la teoría de la *Gestalt* como saber específico constituyó material de lectura que aportó ciertas ideas que se enlazaban muy bien con los propósitos o rasgos del arte concreto⁸³. Una de esas ideas era la concepción de la capacidad visual del ser humano entendida como la posibilidad de *crear forma*. Rudolf Arnheim (1962 [1957]) afirmaba que todo acto de observar es *invención* y que es a la vez un elemento objetivo, significativo y estructurado. De este modo, la capacidad del artista de crear formas reales no engañosas puede reconducirse a la capacidad básica del ser humano de crear-percibir formas. La visión entonces, según Arnheim, era una captación creadora de realidad; la actividad inventiva del artista, según Maldonado, creaba una realidad por medio de la invención. De este modo, percepción e invención eran actividades que creaban realidades, aunque para la primera, percibir creativamente la realidad implicaba que el sujeto captase algo que estaba organizado en el campo y que se configuraba *entre* el sujeto y el objeto observado (fenomenológicamente). En el caso de la invención, la realidad creada era concreta y diferente del sujeto.

Esta comparación entre la visión para Arnheim y la invención para Maldonado debe ser considerada con precaución porque la afirmación de Arnheim es posterior a los años que fijan los límites del *corpus* con el que trabajamos. No obstante, la idea de la *percepción como acto creador* no necesariamente “le pertenece” a Arnheim, sino

⁸² Este procedimiento consiste en la disposición de elementos relacionados entre sí sin una estructura integradora que desecha el marco clásico ortogonal.

⁸³ Por ejemplo, en la biblioteca de la artista Lidy Prati se encontraban libros como *La psicología de la forma* de Guillaume (Editorial Argos, 1946) y *Psicología de la forma* de David Katz (Espasa-Calpe, 1945). Archivo Lidy Prati. Gentileza María Amalia García (Octubre 2018)

que es un núcleo de la teoría de la Gestalt, e inclusive fue desarrollada en la década del '40 por Pedrosa (véase Capítulo 2)⁸⁴.

Otra cuestión interesante para destacar era el tema de la ilusión y la preocupación por superarla tanto en los concretos como en la teoría de la Gestalt. En la exaltación de la óptica y el abandono de las fantasmagorías de la pintura, las representaciones visuales dejaban de interesar al ser humano que se integraba progresivamente el mundo y urgía la práctica inventiva del arte concreto (*Manifiesto Invencionista*, 1946). La representación era entonces fuertemente criticada porque reproducía ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie. Por el otro lado, la *Gestalttheorie* postulaba la necesidad de abandonar la noción de ilusión para formular la existencia de hechos ópticos. Su demostración podía lograrse a través del uso imágenes alejadas de lo figurativo en tanto que condicionamiento cultural. Así cualquier atisbo de representación en las ilustraciones de los experimentos llevados a cabo por la escuela de Berlín, era considerado como una interferencia ligada a la experiencia previa del sujeto. En ambos casos, la representación y la cultura o la experiencia previa eran asimiladas a condicionamientos (tal vez, ilusiones) que debían ser suprimidos. Consideramos que en esa preocupación por aquello que no aludía a la representación hay un punto en común aunque, en cada caso, difieran las motivaciones más específicas.

El manifiesto elaborado por Madí en 1946 encabezado por Carmelo Arden Quin (1913-2010), Gyula Kosice y Rhod Rothfuss (1920-1969), también contenía conceptos e ideas que se alineaban para dar sustento a las aspiraciones universalistas basadas en el marxismo y la Gestalt. Madí se autodefinía allí como la confirmación del deseo humano de crear objetos “dentro de los valores absolutos de lo eterno” (*Manifiesto Madí*, 1947, párr 22) y lo hacía codo a codo con la humanidad que luchaba por la construcción de una sociedad sin clases. Entonces estos objetos artísticos, creaciones del arte Madí, serían capaces de ser apreciados y valorados estéticamente por todos en cualquier lugar y en cualquier tiempo.

Cuando se hacía alusión a la sociedad sin clases se hacía referencia a los destinos que cierta línea de la teoría marxista fijaba para las sociedades que

⁸⁴ Además mostramos los vínculos entre la ciencia del arte del siglo XIX en Alemania y la Gestalttheorie a partir de los desarrollos de Riegl, Fiedler Y Wölfflin. Por ejemplo, Hlito ([2007] 1958) señalaba en el prefacio de *De la esencia en el arte* de Fiedler, la importancia de la fuerza creadora del ojo en su teoría de la visibilidad pura que estaba presente en el origen, en la intención, y en el resultado final del proceso creador.

atravesaran una revolución como la de Rusia en octubre de 1917. Si bien nuestro material de análisis consiste en textos que abundan en prescripciones y postulados que definen modelos de *praxis* artísticas, es pertinente señalar que esta concepción sobre el comunismo como destino inexorable, no contemplaba demasiado las variables culturales y geopolíticas.

Esta visión homogeneizante del comunismo en el mundo, ha sido criticada por las historias recientes sobre el comunismo en América Latina. Básicamente esta idea extendida de *un* comunismo se ha colocado en tensión con la posibilidad de pensar en la existencia de *comunismos* según regiones y contextos. Autores como Concheiro Bórquez (2011) hacen hincapié en la diferenciación entre lo que se denomina “el mito soviético”, basado en valores universalistas y racionalistas; y las formas diversificadas y amplias que asumió efectivamente el comunismo en las diferentes geografías, que comprometidas generalmente con intereses más bien locales, llegaban inclusive a contraponerse a los intereses del internacionalismo proletario. Este planteo sobre los avatares del comunismo en Latinoamérica, excede los objetivos de este capítulo pero merece ser tenido en cuenta para reflexionar sobre el contraste entre la aspiración universalista de un hecho artístico en nombre de una idea o proyecto político del mismo cuño, y la forma particular que asume finalmente en un lugar y una época determinadas. En cuanto a la especificidad local del comunismo argentino, el caso de Lozza es el más claro ya que fue un artista que durante el período en el que el único arte legitimado por el PCA era el realismo socialista, continuó afiliado y desarrolló por fuera del partido su proyecto perceptista que apelaba a ciertas ideas marxistas (véase Capítulo 5).

En pocas palabras, el carácter prescriptivo de la teoría marxista fue incorporado a los diferentes manifiestos con el propósito de mostrar el destino y la actualidad tanto de la sociedad como del arte, aunque sin la mediación de una reflexión crítica, al menos en los inicios. Desde el punto de vista de la participación política formal, esto puede verse reflejado en la afiliación al Partido Comunista Argentino de varios de los artistas (Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Aldo Prior) entre 1945 y 1948. La desafectación de Maldonado por su posición en un debate local sobre el lugar del realismo como estética oficialista en el PCA fue seguida del alejamiento Hlito y Bayley entre otros (menos Lozza quien continuó afiliado al partido desde 1933 hasta su muerte) en respuesta a la resolución del tribunal de disciplina interno del partido (véase Longoni

& Lucena, 2003-4). La excepción en materia de militancia partidaria fue el movimiento Madí ya que sus miembros nunca estuvieron afiliados al PCA a pesar de abrazar el materialismo histórico e integrar los desarrollos marxistas a sus fundamentos.

Ahora bien, ¿qué elementos de la teoría de la *Gestalt* podría decirse que fueron incorporados al manifiesto de Madí? La respuesta a este interrogante exige un trabajo interpretativo mayor que cuando se interroga por la presencia del marxismo en este o en otros manifiestos que se han mencionado. Entonces para esclarecer la búsqueda, es imprescindible partir en principio de la definición que allí se brinda de *arte Madí*. El arte Madí era la organización dinámica móvil de los elementos de cada arte. Este movimiento no solo era una vanguardia plástica, sino que abarcaba además de la pintura y la escultura, la literatura, la arquitectura, el teatro y la música. Pues bien, en esta concepción de organización dinámica y móvil podría señalarse la presencia del concepto de *gestalt* y de la idea de la organización de los elementos más allá del sujeto perceptor. No obstante, debe considerarse la definición de campo en las teorías físicas que el arte concreto también incorporó (Grassi, 2016c).

De todas formas, ese no es el único indicio que sugiere la presencia de esta psicología; hacia el final del manifiesto se afirmaba que “Sin descripciones fundamentales referentes a la totalidad de la organización no es posible construir el objeto ni hacerlo penetrar en el orden constante de la creación” (*Manifiesto Madí*, 1947, párr. 22). Como resultado de esta afirmación, no resulta descabellado vincular esta proposición con la idea fundamental de la Gestalt acerca de los todos funcionales y su coherencia, y acerca de las fuerzas de segregación y agrupamiento que operan eventualmente sobre ellos. En esta afirmación queda clara la renuncia a la descomposición de la totalidad en elementos. Esta noción constituyó uno de los pilares de la concepción de la percepción de esta psicología alemana y de la crítica que realizó al asociacionismo.

Esta noción de todo o totalidad estructurada, también estaba presente en el texto del catálogo “Exposición Arte Concreto, pinturas, esculturas, dibujos” realizada en 1950 en el *Instituto de Arte Moderno*. El texto estaba firmado por Hlito, Iommi y Maldonado y contenía una serie de aclaraciones sobre el carácter antiabstracto del arte concreto. El objetivo de este era exaltar los elementos objetivos del arte a través de una “conciencia estética altamente depurada”. No obstante, era posible identificar algunos residuos de la capacidad de abstracción en su método de creación. Una obra

concreta era una obra humana, una obra inventada con la totalidad del ser; y su capacidad de abstracción (como una función psicológica superior) formaba parte de esa totalidad. Entonces, mientras la pintura tradicional partía de una imagen (inicio abstracto en relación al objeto) y culminaba en la representación (ilusoria) de dicha imagen en una superficie, la pintura concreta no partía de imágenes de la naturaleza, sino de un tema plástico. Este tema, según los artistas, estaba unido a un plan estructurador que derivaba en un “objeto estético, tan funcionalmente concebido que puede unirse con fluidez y naturalidad al resto del universo.” (Exposición, 1950, párr. 3, p 69). Esta última afirmación resulta destacable porque daba cuenta del parentesco con la idea de integración al todo que mostramos en el *Manifiesto Madi*.

Consideramos que esta idea de totalidad, organización o estructura es clave en los textos analizados ya sea para hablar de: la obra en sí, la obra y la relación con el mundo circundante o de la relación espectador-obra.

En un catálogo para la muestra *Pinturas* de Alfredo Hlito organizada en los meses de agosto y septiembre de 1952 en la Galería Van Riel de Buenos Aires, Hlito desarrollaba una serie de ideas sobre las particularidades del arte concreto: ¿a qué plano de la experiencia y de la sensibilidad apelaba el arte concreto? Era claro que la significación del arte concreto se daba sin la participación de las operaciones psico-mentales tradicionalmente vinculadas a la percepción del arte: el reconocimiento y la asociación. En el arte concreto no se trataba de reconocer objetos pero eso no implicaba que las obras carecieran de significación. La obra concreta era sensiblemente coherente y poseía sentido:

Está comprobado que ante un agrupamiento de líneas o de puntos, la percepción sin mediación alguna puede discernir la presencia de un orden. La explicación no abandona con esto el nivel de lo sensorial que para algunos es la única finalidad del arte concreto. Este simple hecho ya es importante. Revela que la percepción no es enteramente pasiva (Hlito, 1952, párr 10).

Cuando Hlito preguntaba a qué plano de la experiencia y la sensibilidad apelaba el arte concreto, en la respuesta acudía a la *Gestalttheorie* para resaltar la relevancia de la percepción como función psicológica que capta un ordenamiento del campo. La idea de un todo coherente y la significación de la forma eran aplicables a

ese nuevo tipo de percepción geométrica que se inauguraba con el arte concreto y que generaba significaciones nuevas.

Finalmente y para completar el análisis de manifiestos, queda sondear el *Manifiesto Perceptista* (1947) en el que se destacaba el requisito antepuesto al espectador de mantener una actitud dinámica respecto a la visión y a la emoción estética. Nuevamente y como en Madí, esta idea no desentonaba con la formulación de la interdependencia de los términos involucrados en el acto de percibir (sujeto-objeto) y de los elementos mismos que se perciben según una autodistribución dinámica que tiende a la forma más regular y simple posible (similar a lo expuesto en el catálogo de Hlito). El cuidado puesto por este movimiento en la estructura de la materia perceptiva apuntaba a exaltar la sensación de la percepción visual producto del encuentro con los elementos plásticos en estado de pureza que no representaban a ningún aspecto del mundo real circundante. Se trataba básicamente de lograr una objetividad visual (un tipo de conocimiento mediado por las sensaciones y el poder mental) que radicaba en la organización intrínseca del objeto.

En esta idea expuesta por el manifiesto de mediación de las sensaciones y el poder mental podría objetarse que no quedaba clara la concepción de psiquismo en juego. Nos referimos concretamente a si se aludía a un funcionamiento mental más bien ligado al asociacionismo y a la combinación de elementos simples en actos más complejos o a una percepción visual configuradora por sí misma sin concurso de otras facultades superiores. De todos modos, los elementos reunidos resultan suficientes para sostener la hipótesis de pretensión de universalidad apoyada en la *Gestalttheorie*.

Otro de los usos teóricos de la *Gestalttheorie*, residía en la idea de un arte concreto no interpretable en el sentido individualista de la obra (la obra no debía ser un reflejo de la subjetividad del artista). La exaltación de los elementos plásticos auto-distribuidos dinámicamente se corresponde con una experiencia perceptiva objetiva generalizable a cualquier ser humano. Entendido así, este arte que se imponía al mundo (aunque fuera en sus inicios un arte para las minorías en materia de circulación y convocatoria), entraba en cortocircuito con la concepción estética marxista mencionada que resaltaba los condicionamientos sociales e históricos del arte y del gusto estético⁸⁵.

⁸⁵ Existe una serie de debates en la década de 1960 sobre el realismo socialista que se recopilan en una obra denominada *Estética y marxismo* en la que diversos intelectuales discuten sobre el realismo socialista como estética oficial del comunismo. Si bien es un debate posterior al arco cronológico

Se ve entonces la necesidad de anteponer cierta cautela respecto a la pretensión que tenían los artistas sobre la universalización de este arte ya que en principio, el arte concreto en la Argentina no obtuvo, al momento de su surgimiento, la plena aceptación a la que aspiraba ni en los circuitos oficiales (en rigor de verdad sus inicios están signados por la confrontación con los modos habituales de circulación y consagración de los artistas) ni en el público más amplio. Además, en reportajes posteriores a estos “años concretos” (por ejemplo Hlito señalaba su alejamiento definitivo de este tipo de arte en 1958) los artistas mismos cuestionaban esta idea de la imposición de una estética por sobre otras⁸⁶. Como se mencionó antes, el mandato soviético encaminaba a la pintura hacia el realismo socialista ya que lo consideraba como el único arte capaz de estar verdaderamente al servicio del pueblo. Esta situación se daba incluso a pesar de los debates existentes en torno al tema como el de los comunistas italianos Elio Vittorini y Palmiro Togliatti a mediados de los años '40 y que Maldonado retomaba en el PCA (Longoni & Lucena, 2003-4). Quedaba configurado así un panorama local, atravesado por la canonización de cierta estética a nivel institucional pero a la vez criticado por algunos adherentes en defensa de propuestas de corte formalista, aunque no de alcance popular en principio.

Otro punto discutible alrededor del universalismo y de sus variadas justificaciones teóricas, es la superposición de las condiciones sociales e históricas en lo relativo al gusto estético con las condiciones sociales e históricas a nivel político que determinan la inminencia de la revolución y escotomizan, como ya se dijo en párrafos anteriores, cualquier particularidad regional. Recordemos que el arte para Marx era una forma de trabajo creativa que transformaba la naturaleza y al ser humano y por ende, a sus sentidos⁸⁷.

Por un lado, ciertos escritos de la teoría marxista mostraban una concepción social de la estética y el arte y de sus desarrollos sobre una base histórica; pero por otro, a nivel partidario (en los años '30 en la ex URSS y en la Argentina en los '40)

trazado en este capítulo, hay una recuperación de ciertos desarrollos de Marx sobre la estética, el gusto y el papel del contexto sociohistórico en lo psíquico. (AAVV. (1986 [1969]). *Estética y marxismo*. Barcelona: Planeta-De Agostini).

⁸⁶ Véase *Maria Amalia García en conversacion con Tomás Maldonado* (2010). Buenos Aires: Fundación Cisneros o Hlito, A. (2007). *Dejen en paz a la Gioconda*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

⁸⁷ Esta definición del arte de Marx ha sido recuperada de una intervención de Roger Garaudy en una sesión denominada *Materialismo filosófico y realismo artístico*, en la Tercera Semana del Pensamiento Marxista en París, en 1964, a propósito de los debates de la intelectualidad europea de izquierda en la década de 1960 que mencionamos en la nota 6. Véase AAVV. (1986 [1969]). *Estética y marxismo*. Barcelona: Planeta- De Agostini.

esto era superado por una interpretación empobrecedora que reducía al arte a un simple reflejo de la ideología. Esto último ubicaba al realismo social como la etapa superior del desarrollo del arte (paralelo a la historia del desarrollo humano que vivía el socialismo) generalizable al mundo entero. Pero esto se contradecía con la determinación histórica de los sentidos que existía para Marx y que Garaudy señalaba en *Estética y marxismo*(1986 [1969]):

Lo peculiar del trabajo humano reside en que crea, fuera de la naturaleza, otra naturaleza, específicamente humana. El arte —que es una forma del trabajo y no una forma del conocimiento— no constituye por lo tanto solo un reflejo o una imitación de la naturaleza, sino ante todo una creación del hombre. Al transformar la naturaleza, éste se transforma a sí mismo; y transforma, o más bien forma, sus propios sentidos. «El ojo —escribía Marx— llega a ser ojo humano cuando su objeto se transforma en objeto humano.» No es posible por consiguiente definir la realidad —y menos aún la percepción que tenemos de ella— de manera definitiva y rígida. «La formación de los cinco sentidos —agregaba Marx— es el producto de toda la historia de la humanidad.» Corresponde al pintor, en cada época, tomar conciencia de las leyes nuevas dictadas por la observación de los objetos nuevos.(Garaudy, (1986 [1969]), p.15)

¿Cómo compatibilizar esta determinación socio-histórica de la percepción con una concepción de la percepción con aspiración universalista? y ¿Cómo entender los planteos marxistas si se considera la afirmación de Maldonado (1997 [1946]) sobre la correspondencia entre la percepción objetiva de nuestros ojos y las cosas percibidas que retomaba de Engels?

Desde una perspectiva que supone que un sujeto percibe de manera independiente a las influencias ambientales de tipo culturales, no hay lugar para una concepción sustentada en lo estético como algo surgido en la relación social establecida entre el sujeto y la obra de arte. La teoría de la forma concebía la realidad visual circundante como una instancia organizada según leyes y que por ende no estaba limitada por diferencias geográficas o culturales, ya que en términos estructurales sería siempre la misma. Pero asimismo dentro de la teoría marxista aparecía una dificultad en el planteo de la determinación histórica de los sentidos de la

cita de Marx y la idea de una correspondencia entre la percepción y la cosa (como si fuera posible la captación de la realidad tal cual es) de Engels:

El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca: sólo (sic) crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar. “El éxito de nuestros actos –ha escrito Engels-, demuestra la correspondencia de nuestra percepción con la naturaleza objetiva, con las cosas percibidas (Maldonado, 1997 [1946], p 49).

De todas maneras y a pesar de esta incompatibilidad, nada impidió que marxismo y Gestalt se combinaran en el discurso y la *praxis* de los concretos. La incoherencia entre la determinación socio-histórica de los sentidos (por cierto muy cercana a los planteos vigostkianos) y la concepción realista ingenua de la percepción como reproducción exacta de la realidad no era la única en juego en las combinaciones discursivas llevadas adelante por los concretos.

En el caso de la *Gestalttheorie* también se observan incoherencias en el interior de la teoría en cuanto a las implicaciones epistemológicas que son utilizadas por estos artistas para acentuar una u otra línea de interpretación de la mencionada psicología⁸⁸. Puntualmente nos referimos a una *posición fenomenista en sentido gnoseológico* y una *posición realista en sentido metafísico*. La posición fenomenista propone como objeto de estudio las experiencias personales de los sujetos y deja de lado la cuestión de la objetividad en la ciencia al considerar la percepción como fenómeno que se suscita *entre* el sujeto y el objeto. La posición realista de la Gestalt se desprende de la apelación a la metodología experimental para la investigación en percepción que afirma que las cosas existen al margen del conocimiento que tenemos de ellas, independientemente de nuestra conciencia (Martín Jorge, 2010). Entonces, el planteo universalista en cuanto a modos perceptivos y la noción de objetividad en la ciencia quedan asimilados a esta última posición, mientras que nociones como la de campo que articulan la relación sujeto-objeto se asimilan al planteo gestáltico del concepto de fenómeno, retomado de Kant y Husserl (Martín Jorge, 2010).

⁸⁸ Con esto no decimos que los artistas concretos fuesen concientes de estas incoherencias y que las utilizaran en su beneficio, sino que los planteamientos de la Gestalt contenían en su seno rasgos difíciles de articular en términos epistemológicos, y que fueron tomados en un sentido o en otro por los artistas para justificar los argumentos que empleaban.

Hasta aquí hemos mostrado que la incorporación de la Gestalt y del marxismo al ideario concreto nunca fue cuestionada por la incompatibilidad de los fundamentos de estas teorías respecto, por ejemplo, del binomio naturaleza-cultura. A nuestro juicio, la razón de esto radicaba en el carácter estratégico de sumar los desarrollos de las ciencias que se inclinaban a planteos dialécticos o que adhirieran a la interdependencia o a la recíproca influencia del espacio y la materia. Este criterio rector eximía al arte concreto de la necesidad de profundizar o revisar aspectos epistemológicos de las teorías incorporadas.

Sintéticamente, en lo que refiere a la *Gestalttheorie*, hemos visto que sus aportes al arte concreto gravitan alrededor de las formulaciones referidas a la imagen, al hecho creativo, y al anudamiento de ambas con el postulado internacionalista del arte concreto. Este postulado suponía un sujeto capaz de percibir un objeto inventado a partir del estudio del comportamiento del color y la forma. En efecto, se trataba del encuentro de un sujeto (el artista) capaz de crear nuevas realidades no ilusorias que promovieran el cambio, con un sujeto capaz de percibir las en términos de pura forma (*Gestalt*) sin lugar a los equívocos que la representación o cualquier otro componente cultural eran capaces de generar pero de todos modos, significativas.

Ahora bien, si en la Gestalt los principios de la percepción eran inherentes al campo que se configuraba en la relación sujeto-objeto, y el sujeto en cuestión solo “actuaba” a nivel sensorial (percepción), es esperable que la experiencia previa o la significación (la representación) quedasen por fuera del planteo y dieran lugar a la afirmación de la validez universal de las mismas.

Para comprender mejor este punto, es necesario recordar que la posibilidad de explicar a la percepción en función de determinantes en última instancia biológicos, no se comprende si no se incorpora un concepto clave de la teoría de la *Gestalt*: el *isomorfismo psicofísico*. El isomorfismo planteaba que los sistemas físicos de la naturaleza, los hechos psíquicos (la percepción, por ejemplo) y los procesos cerebrales poseían la misma estructura; es decir, tendían a asumir las formas más simples y regulares. O sea que las leyes dinámicas universales de la naturaleza eran comunes a los hechos psicológicos y cerebrales (Köhler, 1972 [1966]).

En síntesis, la *Gestalttheorie* es un discurso psicológico latente en algunos de los textos analizados. Pero esta forma implícita no es el único *uso teórico* por parte de los artistas concretos. También hemos hallado textos que refieren con mayor claridad

los aportes de la psicología de la forma al arte concreto. Ya dijimos que el caso de *Perceptismo* es uno, pero a continuación detallaremos la elaborada propuesta del artista madí montevideano Rhod Rothfuss aparecida en la revista *Arte Madí Universal* (1954) para explicar la psicofisiología del sujeto espectador, y el texto del crítico belga defensor del abstraccionismo y director artístico del MASP Léon Degand (1907-1958) sobre la especificidad de la psicología del arte abstracto. Al igual que Pedrosa, puede considerarse a este último, como otro de los eslabones de los contactos e intercambios entre Argentina y Brasil en lo que refiere al arte abstracto.

La razón de su tratamiento en apartados específicos obedece a que son algo más que breves referencias psicológicas en escritos que versan sobre temas del arte concreto. Se trata más bien de artículos en donde se teorizaba en términos psicológicos sobre cuestiones de arte y reflejaban claramente la psicologización del lenguaje de artistas y críticos para hablar de temas específicos del quehacer artístico.

2. Madí y la psicofisiología del espectador

“Decoración y Pintura” es un ensayo escrito en 1954 en el que Rothfuss describía las relaciones entre lo decorativo y lo pictórico con la psicología de la Gestalt. El artista destacaba allí el rol que tenían el estado mental y las condiciones del ambiente en la percepción de las obras de arte y se ocupaba de los procesos psicofisiológicos que ponía en marcha una obra plástica. Para hablar de estos últimos apelaba al concepto weberiano de umbral pero, como veremos en lo que sigue, desde la matriz de la psicología de la Gestalt.

La tesis principal de Rothfuss (1954) en este texto era que el concepto Madí sobre lo decorativo y lo pictórico se confirmaba en los desarrollos de la psicología de la forma. Las organizaciones decorativas más auténticas eran generalmente unidades conjugadas consigo mismas, es decir, todos en sí mismos. El ejemplo al que apelaba era un papel estampado y la visión y el reconocimiento que puede obtenerse de él. Esa visión era una parte del fenómeno y estaba enlazada a condiciones objetivas y subjetivas de la percepción (como la atención, el estado afectivo, los hábitos y las creencias generales) que determinaban el hecho en sí.

La superficie de ese papel estampado se presentaba como un campo sensorial formado por unidades análogas en las que existían fuerzas de “coherencia” que formaban un todo de estimulación homogénea en el campo.

Para que esas unidades pudieran ser identificadas debía haber una separación de ese todo que hiciera posible lo que Rothfuss denominaba, una percepción analítica. La *decoración* como *género* consistiría en el siguiente proceso psicofisiológico basado en la noción de *umbral* de Weber:

... cualquiera sea la intensidad de esta percepción [analítica], si no existen cambios en las condiciones objetivas y subjetivas que la determinaron, no es posible una percepción igual, con el mismo coeficiente de interés en otra unidad, por la falta de umbral que van a tener las unidades restantes con respecto a la primera (la falta de umbral aumenta en razón directa de la cantidad de unidades percibidas) (Rothfuss, 1954, p 5).

El ejemplo que ilustraba esto en la revista es el friso de arqueros del Palacio de Darío en Susa (**figura 1**). Si se aísla uno de esos arqueros, nada en él daba cuenta de una intención decorativa. Esta intención provenía en realidad, del carácter repetitivo de la figura y obedecía a un proceso psicofisiológico. Pero para que este proceso se diera, la repetición no necesariamente tenía que ser idéntica; la aparición del proceso podía darse en una serie cualquiera en la que sus miembros estuviesen en un orden creciente o decreciente ininterrumpido.

En este momento de su planteo Rothfuss incorporaba la noción de *umbral*. Si se tienen cuatro miembros de una serie (A, B, C y D), según la escala en la que varíen se podrá apreciar que A es mayor o menor que C o que D. Pero esa diferencia será difícil de apreciar entre A y B. No obstante, cuando la escala sea tal que se pueda apreciar (en el original dice evaluar) inclusive la diferencia entre A y B, también se podrán evaluar y serán iguales o en la misma proporción las diferencias BC y CD.

A partir de esto, Rothfuss concluía que en una serie, la falta de umbral podía explicarse por la escala en sí o la aparente igualdad de los miembros adyacentes, o ser la suma de estas dos condiciones. Por eso, la falta de umbral entre sus unidades explicaba en la decoración el agrupamiento que da a las mismas el carácter de un todo homogéneo. Esto cumplía, según Rothfuss, con el principio de semejanza de Wertheimer que explicaba la formación y separación de todos a partir de la similitud de los elementos.

Sin embargo, dijimos que había algo más que la apelación al principio que establece que en la multiplicidad, los elementos semejantes forman una estructura (y los desemejantes otra). Se trataba de una explicación de lo decorativo que apelaba al

concepto de umbral de Weber y su resignificación en el marco de los desarrollos de la *Gestalttheorie*, con el uso de la noción de todo homogéneo o estructura y el foco puesto en las condiciones de variabilidad del mismo.

Esta idea así planteada aparecía en *La Psicología de la Forma* de Paul Guillaume. Si bien en el texto original de la revista *Arte Madi Universal* había citas textuales, no se incluían las referencias bibliográficas. No obstante, a partir de esas citas suponemos que se trataba de la edición de 1947 de la editorial Argos. El título del original era *La Psychologie de la forme*, y Argos lo había publicado en el marco de la colección “El espíritu científico” dirigida por José Luis Romero y el crítico de arte Jorge Romero Brest.

La noción de umbral de Weber establecía una relación entre el excitante y la sensación. Según Guillaume (1947), los teóricos de la Gestalt hicieron subsistir los resultados empíricos de las investigaciones y las leyes aunque con una restricción en lo que refería a su alcance. Las sensaciones eran consideradas como cualquiera de las percepciones (dentro o fuera del laboratorio), pero los umbrales eran considerados en las condiciones experimentales en las que habían sido obtenidos. O sea que se tenía en cuenta la organización del campo total, como un factor que incluso podía variar y hacer cambiar así el umbral. El valor de un umbral en una figura dependía por ejemplo del fondo en el que se percibe o de la unidad de la figura. De esta forma, la *Gesalttheorie* limitaba la significación de los umbrales pero no los descartaba completamente al plantear nuevos problemas y estudiar las condiciones de variabilidad de una característica (y ya no buscar una característica invariable): “La psicofísica se convierte en un método experimental preciso para el estudio de las manifestaciones funcionales de la organización” (Guillaume, 1947, p 115).

La diferencia entre lo pictórico y lo decorativo consistía en que la pintura tenía focalizaciones o anécdotas que eran localizaciones subordinadas de una relevancia o magnitud menor que las unidades principales. Desde esta perspectiva, las anécdotas creaban centros de excitación perceptiva dentro del cuadro considerado como un campo sensorial de estimulación heterogénea que constituía un todo y que poseía un alto coeficiente de umbral si se lo comparaba con las unidades principales, que eran más acotadas.

Para Rothfuss (1954), la pintura abstracta y no-figurativa estaba plagada de estos ejemplos del uso de la anécdota (Cubismo, Suprematismo, Neoplasticismo). Para dar cuenta de este uso, el autor apelaba a colocar repetidamente en un orden

cualquiera el cuadro de Kandinsky *Spitz und Rund* (1925) para lograr la decoración de una superficie sin ningún tipo de agregado o modificación (**figura 2**). Consideramos que la apelación a Kandinsky no era azarosa; en el Capítulo 1 mostramos que fue uno de los artistas que en su práctica artística y pedagógica (en la Bauhaus) incorporó los desarrollos de la psicología. De esa forma, el uso de uno de sus cuadros podría explicarse por el conocimiento de su obra pero también por el conocimiento de las articulaciones con la psicología que el artista ruso había realizado (en los cursos de la Bauhaus se advierte notablemente) y de las posibilidades que entrañaba recurrir a esa disciplina para explicar el arte no figurativo y los mecanismos perceptivos que este ponía en marcha.

Pero ¿qué ocurría si se procedía de manera semejante con una pintura *Madí*? Para Rothfuss, no era posible lograr un efecto decorativo ya que la pintura *Madí* necesitaría un fondo dado que no tiene solución de continuidad (es decir, un corte, una interrupción). Recordemos que en el *Manifiesto Madí* publicado en la revista *Madí* (1947) el arte *Madí* se definía como la organización de elementos propios de cada arte (poesía, música, pintura, escultura, arquitectura, teatro, novela, cuento) en su continuo. En esa organización estaban contenidos la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, el carácter lúdico y la pluralidad como valores absolutos. El artista concreto lograba crear una obra pura, sin hibridaciones ni objetos extraños a su esencia (*Manifiesto Madí*, 1947).

Debido a estas características, en las nuevas condiciones de “invención *madí*” del cuadro se producía un cambio de organización que daba como resultado una unidad compleja articulada, diferente al todo resultante de la suma de unidades segregadas (anécdotas) en la pintura. Rothfuss finalizaba el texto con una cita de Köhler que pertenecía al libro de Guillaume acerca del carácter relativo de las propiedades de una parte según la determinase un todo u otro:

el cambio de una condición objetiva puede producir un cambio local en la forma percibida, o traducirse por un cambio de las propiedades de la forma total, a causa de las propiedades que debe tener a su lugar y a su función en cada una de ellas. Una parte en un todo es algo distinto a esa parte aislada o en otro todo (Rothfuss, 1954, p 6).

Esta cita pertenecía al primer capítulo del libro mencionado de Guillaume. La psicología de la Gestalt y sus formulaciones sobre las relaciones entre las partes y el

todo y a su vez, su señalamiento de la función relativa de una parte en diferentes todos, contribuía según el director del grupo Madí en Montevideo, a la relación de las partes del objeto artístico con la totalidad de la organización. Para esto, analizaba desde los desarrollos de Guillaume, los procesos psicofisiológicos de la visión y la noción weberiana de umbral (relación entre excitante y sensación) y el papel de ambiente en la percepción del arte decorativo, de la pintura entendida desde la novedosa propuesta de Madí.

Claramente este era un caso *uso teórico* de la Gestalt para fundamentar cuestiones artísticas. Se trataba de un caso en el que se detectaba la negociación con los contenidos de una teoría para justificar prácticas y reflexiones del arte concreto. Esta negociación con esos significados llevaba como marca distintiva un distanciamiento de los modos de circulación del discurso científico, fundamentalmente, en cuanto a citación y referencias. Es en este punto en donde podemos circunscribir la *intertextualidad* de la que hablaba Genette (1989 [1962]) como copresencia o presencia de un texto en otro. Esta podía verse reflejada en un movimiento que iba del plagio (en ciertas ocasiones en las que se citaba pero no se nombraba) a la alusión a partir de la identificación de las nociones de la psicología en un texto como el presentado.

3. Léon Degand: la emoción artística es un reflejo condicionado

Léon Degand (1907-1958) había llegado a Brasil procedente de Bélgica luego de perder su columna en la publicación literaria *Les Lettres Françaises* en 1947, por apoyar la abstracción cuando la revista defendía la estética del realismo socialista. En Brasil, fue director del MAM-SP en donde organizó la muestra inaugural "*Do Figurativismo ao Abstracionismo*" en marzo de 1949. En un entramado de encuentros, negociaciones y disputas, esta muestra fue presentada también en la Argentina para inaugurar el Instituto de Arte Moderno (IAM) en Buenos Aires, en julio del mismo año con el nombre de El Arte Abstracto (García, 2011).

En 1949 también, se publicaba en la revista cultural porteña *Saber Vivir* un artículo firmado por Léon Degand, cuyo título era "Breve psicología de arte abstracto." En ese texto el crítico de arte, que con seguridad formaba parte de ese circuito de intercambios entre Brasil y la Argentina, planteaba una psicología del arte abstracto que no concordaba con los aportes de la Gestalt considerados por los artistas con los que pretendía colaborar para la comprensión de sus obras.

El eje de su planteo se caracterizaba por la concepción de la emoción artística como un reflejo condicionado. La educación recibida por parte de los espectadores respecto del gusto estético explicaba la incompreensión o la prohibición de la emoción cuando alguien estaba frente a una obra de arte abstracta.

El arte abstracto era un arte que necesitaba del “concurso agitado de todas nuestras facultades” (Degand, 1949, p 44). Con esta definición Degand hacía hincapié en que la función de la vista en la pintura no imitativa, como la del oído en la música, no poseían el potencial para emocionar al ser humano sino que eran simplemente órganos de dirección y transmisión (un planteo radicalmente diferente al que Hlito apuntaba en el texto de su catálogo de 1952). Ambas artes se dirigían a través de ellos hacia la inteligencia, la sensibilidad, la memoria y la afectividad. Estas funciones se combinaban para formar representaciones mentales capaces de emocionarnos.

Por supuesto se trataba de una concepción del funcionamiento psíquico asociacionista, que concebía a los sentidos como los receptores de las sensaciones que eran luego enlazadas mecánicamente según ciertas leyes, para involucrar procesos superiores como la atención o la memoria. Es decir, la percepción se explicaba por la adición de los elementos que conforman un hecho o una realidad determinada sin que interviniesen propósitos o tendencias de ningún tipo. Esto entraba en contradicción con la tendencia principal analizada en este capítulo (la *Gestalttheorie*) sobre el concepto de totalidad y las críticas que realiza al enfoque asociacionista⁸⁹. Asimismo no coincidía tampoco con planteos más específicos en el campo del arte como los de Mário Pedrosa (quien postulaba que la clave de la emoción estética estaba en la forma), y con quien Degand tuvo contacto en el tiempo en el que vivó en Brasil, a propósito de experiencias de arte realizadas con pacientes psiquiátricos (véase Cabañas, 2015).

⁸⁹ Las críticas que Wertheimer, Köhler y Koffka realizan al asociacionismo se dirigen fundamentalmente a sus supuestos más que a sus teorías. Los supuestos generales de la psicología clásica pueden resumirse del siguiente modo: a) los estímulos actúan de manera aislada sobre las terminaciones periféricas (concepción atomista y mecanicista de la realidad física), b) la relación constante entre estímulo y sensación por el principio de constancia (el contraejemplo que proponen los gestálticos es la copa de Rubin en donde al mismo grupo de estímulos le corresponden distintas percepciones), c) la autonomía cualitativa de las sensaciones concebidas como elementos primarios de lo psíquico (atomismo psicológico); d) el enlace mecánico de las sensaciones entre sí, mediante las leyes de asociación (mecanicismo) y d) la relación indisoluble de todo estado actual con la experiencia pasada del sujeto (es decir el predominio de los factores empíricos de la percepción y la génesis de los complejos superiores –afectivos, intelectuales y volitivos – y del yo entendido como unidad suprema, a partir de elementos (concepción sumativa) (Pucciarelli, 1936).

A continuación, Degand realizaba una comparación para nada ingenua con la música (en especial la instrumental), ya que según él funcionaban psicológicamente de manera semejante. Ambos, pintura abstracta y música instrumental, usaban un lenguaje intuitivo que era irreductible al lenguaje verbal. Estas obras transmitían el mensaje del artista pero también brindaban un margen interpretativo para la imaginación del espectador.

¿Cómo abandonarse a ritmos plásticos que no estaban justificados por una representación de las apariencias del mundo visible? Si este carácter no imitativo de la realidad era aceptado en la música al punto de no preguntarse por “el significado” de un Cuarteto de Ravel ¿por qué no podía suceder lo mismo con la pintura abstracta frente a la que el espectador reiteradamente se empeñaba en buscar su significado? Con este cuestionamiento Degand concluía que el provenir del arte abstracto era incierto pero que sus posibilidades eran infinitas; sin embargo, debía superar los argumentos filosóficos y morales que atentaban en su contra.

El papel otorgado a la educación era en su propuesta una tabla de salvación o el camino más acertado para modificar el gusto estético de aquellos que gozaban del arte (fuesen entendidos en el tema o no) y otorgaba la posibilidad de potenciar la interpretación de los signos plásticos en juego.

Sobre este tema, Degand se explayaba en la ponencia presentada en La Haya en el 3º *Congreso internacional de la crítica de arte*. Su título era “*La psychologie de l’art*” (1951).

Dos cuestiones obligan a ser cautelosos respecto a este último texto: en primer lugar, no tenemos datos acerca de que efectivamente formase parte de la lectura de los concretos argentinos. Sin embargo, su análisis aquí es pertinente ya que en él, Degand profundizaba un poco más las cuestiones del rol de la educación y de la especificidad del lenguaje plástico planteadas en el texto publicado en *Saber Vivir*. En segundo lugar, su crítica a los “métodos gestálticos” no se detallaba en ningún momento del escrito de la ponencia, ni aparecían argumentos sólidos a favor de una explicación exclusivamente ambientalista de la creación y del gusto en las artes plásticas. Por ende, contribuye parcialmente a la idea de que la emoción estética como efecto del condicionamiento cultural sea la opción de Degand frente a un método gestáltico. Este último, aunque no lo defina, podemos suponer que es aquel que sostenía la presencia en la obra misma de las leyes de organización de la forma, las cuales estaban más allá de factores afectivos o de significados culturales (Pedrosa, 1995 [1949]).

En “*La psychologie de l’art*” (1951) Degand proponía una psicología de las artes plásticas que debía tener en cuenta las tres partes del fenómeno artístico: el artista creador, la obra de arte y el espectador. Además esta psicología debía atender a la naturaleza específica del lenguaje plástico.

El espectador en una actitud alejada de la pasividad contemplativa, le atribuía una significación a la obra (hasta aquí un planteo similar al de la Gestalt). Pero Degand sostenía que las posibilidades de significado de la obra estaban determinadas por las propiedades del lenguaje empleado; en este caso, intuitivo. Entonces era necesario un examen psicológico del lenguaje plástico, fuese o no solidario con la representación de las apariencias visibles del mundo exterior.

Ese examen revelaba que la naturaleza del lenguaje plástico era tal que si en alguna medida podían especificarse los medios de expresión de este lenguaje, apenas podía especificarse la significación de los mismos. Toda expresión plástica era centro de significados plásticos diversos y cambiantes, razón suficiente para que las interpretaciones de los espectadores y los usos de los artistas también lo fueran: “L’étude psychologique des formes plastiques et des leurs combinaisons ne saurait donc, en aucun cas, faire abstraction du caractère fluctuant de leurs pouvoirs en tant que signes et combinaisons de signes plastiques” [“El estudio psicológico de las formas plásticas y de sus combinaciones no debería, en ningún caso, abstraerse del carácter fluctuante de su poder en tanto que signos y combinaciones de signos plásticos.”] (Degand, 1951, párr 7).

En función de esta pluralidad de formas y significados plásticos, era necesaria la creación de laboratorios de psicología del lenguaje plástico en donde se tomara en cuenta el rol de la educación en la interpretación, la creación y el empleo de signos plásticos. A partir de la oposición con los “métodos gestálticos”, el desarrollo de estos laboratorio daría, según el autor, una base más sólida a la psicología de las artes plásticas.

4. Los sesgos de una convivencia forzada: los determinantes biológicos junto a las condiciones sociales en la construcción del universalismo del arte concreto

El marxismo y la psicología de la Gestalt se constituyeron, a pesar de ser discursos ajenos a él, en aportes significativos al arte abstracto argentino. Ambos funcionaron como argumentos para el postulado internacionalista de los movimientos

Asociación Arte Concreto Invención, Madí y Perceptismo a través de las diferentes publicaciones que hemos analizado.

Entendidas como vanguardias que resaltaban los vínculos entre la vida y el arte a partir de la invención de nuevas realidades, puede advertirse la conexión con el poder transformador de la teoría marxista para la sociedad, que sostenía y convocaba al cambio (transformación revolucionaria mediante) de la estructura económica existente. Otro elemento que se destaca es la concepción del ser humano como ser productor que se mueve entre los polos de la enajenación y el trabajo, y que tornaba capaz al ser humano de lograr a través de su *praxis* artística un arte concreto, no representativo y revolucionario.

Mostramos también ciertas contradicciones en los planteos citados de Marx y Engels respecto a la determinación histórica de los sentidos y el carácter realista de la percepción como función capaz de captar la realidad tal cual es. Esta incongruencia en el seno mismo de la teoría marxista no fue considerada como un obstáculo. De la misma manera, la incorporación principalmente de la Gestalt junto a otras psicologías de corte asociacionista tampoco suscitó problemas a pesar de la incompatibilidad de supuestos en juego en cada uno de ellos.

La psicología de la Gestalt, como discurso involucrado en la fundamentación del internacionalismo del arte concreto, formuló las conocidas leyes sobre la percepción (que abordaremos en el siguiente capítulo) y aportó elementos como el de estructura, cuyas partes están en función de las restantes. Esa concepción dinámica de la estructura en donde la interdependencia de los elementos impide reducirla a la mera suma de las partes, también alcanzaba a la relación entre el sujeto y la tela al proponer un sujeto activo que debía percibirla.

Se advierte entonces cierta confluencia del marxismo y de la Gestalt en la conformación del suelo teórico de las propuestas estudiadas para apoyar la pretensión internacionalista de los concretos. Es destacable que el universalismo que caracteriza a ambos se inspiraba en la acentuación de diferentes polos del binomio naturaleza-cultura respecto a la concepción de la naturaleza humana. El arte concreto convocado a transformar el mundo de la misma manera que lo haría la inminente revolución que se perfilaba en el porvenir de la humanidad, se basaba en la idea de que son las condiciones sociales (en principio iguales para el planeta entero) las que promovían el pasaje hacia el comunismo.

En contraposición a ello, en sus planteos iniciales la Gestalt, a partir de enunciar un sujeto perceptor universal daba por sentado también la homogeneidad de la especie más allá de determinantes socio-culturales (e inclusive de lo histórico). Sin embargo, esta teoría lo hacía escudada en el argumento de una naturaleza humana explicada en última instancia por determinantes biológicos que hacían posible, por ejemplo, la formulación de leyes generales que regían un hecho psicológico como la percepción. En este punto, el isomorfismo psicofísico era el recurso teórico que permitía a los representantes de la Gestalt sostener la realidad de la conciencia por un lado, y considerar el aspecto nervioso de lo mental pero sin caer en el materialismo, por el otro.

De vuelta en el marxismo, observamos que la proyección internacionalista de los planteos estéticos y la superación de barreras geopolíticas era un rasgo clave explicitado, en mayor o menor medida, en artículos, manifiestos y otros tipos de documentos de los artistas. Este carácter explícito en las alusiones no en el caso de los desarrollos de la Gestalt que habían sido incorporados en algunos desarrollos de los concretos. En el encuentro con la obra concreta, se suponía un espectador capaz de percibir la pura forma, como si las propiedades estéticas estuviesen en el objeto. En este punto la pretensión de objetividad en oposición al individualismo y a la subjetividad del artista, coincidía con la idea de la percepción como captación de estructuras significativas universales propias de un objeto. Pero nada de la Gestalt aparecía claramente referenciado, a excepción del artículo de Rothfuss.

A pesar de todas las particularidades e incongruencias entre el universalismo de la Gestalt y el internacionalismo del marxismo, la contradicción surgida la combinación de ambos no impidió para nada su convivencia. Podría decirse que el mosaico epistémico conformado por los distintos saberes en las vanguardias argentinas del '40 no fue tematizado por sus protagonistas como algo problemático sino que fue entendido como un andamiaje que legitimaba científicamente las propuestas estéticas.

A la vez, mostramos dos propuestas teóricas sobre psicología, una por parte de un artista madí, Rothfuss; la otra de Degand, crítico de arte y figura clave en los intercambios entre Brasil y Argentina. Rothfuss, abordaba los problemas del arte decorativo y la pintura abstracta a partir de los procesos psicofisiológicos y el concepto weberiano de umbral reinterpretado desde la *Gestalttheorie*. La propuesta de Degand apelaba a una explicación de tipo ambientalista al plantear que la

modificación del medio (a través de la educación) modificaría el gusto estético y lograría que el arte concreto pudiese ser apreciado. Degand, se oponía a los métodos de la Gestalt (sin especificar cuáles) y sugería la necesidad de desarrollar experimentaciones que tuviesen en cuenta la naturaleza del lenguaje plástico en tanto intuitivo

En síntesis, observamos que en la superficie del arte abstracto, como práctica y teoría, se proyectaron saberes de diversas disciplinas que incluso se contradicen. Es más evidente la inclusión de los planteos marxistas en manifiestos y publicaciones de los artistas ya que especifican, por lo menos, sus autores fundamentales. Pero, no sucedió lo mismo con los *usos* de la teoría de la *Gestalt*. Se admite por parte de alguno de los artistas la incorporación de los desarrollos de la psicología alemana, pero no se aclara debidamente en la mayoría de las fuentes trabajadas (con excepción del Perceptismo en el que, veremos posteriormente, las alusiones son más claras, aunque las referencias bibliográficas no tanto). Es curioso que en comunicaciones personales con los protagonistas, en publicaciones y entrevistas con historiadores del arte es reconocido el papel de la teoría y el conocimiento que de ella tenían⁹⁰ y sin embargo, su presencia es identificable solo si se lleva adelante un trabajo interpretativo considerable en la mayoría de los casos.

Finalmente, si se interpelan los fundamentos epistémicos de las teorías que se aglutinaban en los diversos manifiestos o textos fundamentales de las vanguardias es válida la calificación de convivencia forzada desde la lógica de producción y circulación del conocimiento científico. Pero si se desea llevar a un primer plano la idea de que es posible cierto acople entre ciencia y arte (aunque desde lógicas distintas), las obras de los concretos pueden considerarse *metáforas epistémicas de la modernidad* (Siracusano, 1999) y esta convivencia se transforma en otra cosa. Transformación que tiende, como Wertheimer afirmaba hace un tiempo, a asumir una forma regular, simple y equilibrada, y diferente, claro está, a la suma de sus partes.

⁹⁰ En una comunicación personal con Tomás Maldonado en octubre del año 2014, el artista afirmaba que los desarrollos de la psicología de la Gestalt fueron incorporados durante la década de 1940, y que hacia 1950 su práctica artística se guió fundamentalmente por los desarrollos de la topología.

5. Apéndice Capítulo 3



Figura 1

Friso de los arqueros de Susa

Obtenida en <http://akropolis.es/friso-arqueros-susa/>



Figura 2

Kandinsky, W. (1925) *Spitz und rund* [Óleo] Museo Guggenheim, New York.

La primera de las figuras de la serie es la original. Presentamos una copia (versión color) del juego de rotaciones que propone Rothfuss para decorar una superficie.

Capítulo 4

*El arte concreto entre la ley y la transgresión: usos plásticos de la Gestalttheorie*⁹¹

En el capítulo anterior mostramos el *uso teórico* de los desarrollos de la *Gestalttheorie* por parte de los artistas abstractos para teorizar sobre aspectos relevantes de las propuestas estéticas a las que adscribían tanto en manifiestos como en artículos o textos de catálogos de exhibiciones⁹². Estos aspectos aludían por ejemplo a la noción de estructura y la interdependencia de los elementos, la relación entre el sujeto espectador y la obra, los procesos psicofisiológicos que se ponían en marcha en la percepción una obra, la particularidad del arte abstracto y la necesidad de una psicología específica para él, apoyada en una concepción más bien ambientalista del gusto estético. Dijimos que la incorporación de la teoría psicológica (en especial la Gestalt) servía como soporte de la pretensión internacionalista de las propuestas de la AACI, Madí y Perceptismo. Esto se basaba además en un ideal de ciencia universalista, objetivo y puro (fundamentalmente en lo que hacía a la práctica experimental) que aportaba racionalidad a los planteos concretos, al igual que otros desarrollos científicos como era el caso de la física.

A su vez, el marxismo también fue otro de los discursos que aportaba sus ideas para fundamentar este internacionalismo. La idea del arte como forma de relación creativa (y no alienada) con la naturaleza, el curso indeclinable de la sociedad hacia la revolución y de ahí la necesidad de un arte acorde a la sociedad por venir eran algunas de las claves que le daban forma a los escritos de los artistas estudiados. Se sumaban a esta idea los aportes de Engels sobre el realismo y la percepción directa de las cosas y su vinculación con el carácter realista (presentativo, no ilusorio) del arte concreto. Señalamos oportunamente que, al interior del pensamiento marxista, esta idea de Engels entraba en contradicción con la determinación histórica de los sentidos según Marx que aparecía en sus escritos filosóficos más tempranos. No obstante, ni

⁹¹ Este capítulo recoge reflexiones previamente publicadas en el artículo Grassi, M. C. (2016). “La ley, la forma y la obra: entre la demostración y la transgresión. Lidy Prati y la Psicología de la *Gestalt*”. *Memorias de las 5tas Jornadas de Investigación de la Facultad de Psicología de la UNLP*. La Plata: Facultad de Psicología de la UNLP.

⁹² Recordemos también que en el capítulo 2 mostramos un debate fuerte de Tomás Maldonado con los desarrollos de la Gestalt cuando los planteos e intentos del arte concreto apuntaban a la superación de la percepción de las obras en términos de la figura y el fondo.

esta contradicción al interior del marxismo, ni la contradicción “mayor” que surgía de la articulación de un discurso psicológico que acentuaba aspectos más bien biológicos (aunque no dejaba de suponer la existencia de la conciencia) con el discurso marxista que hacía hincapié en los determinantes socio-históricos, impidieron que se transformaran en fundamentos del ideal de expansión mundial del arte concreto.

En este capítulo, abordaremos el *uso plástico* de la teoría de la Gestalt. Lo que proponemos es un análisis interpretativo de este “uso” entendido como la representación en lenguaje plástico (obra de arte) del lenguaje científico (imagen de experimento o contenido de la ley o propiedad de la forma), y sus tendencias tanto a la recreación (*calco*) así como a la puesta en tensión de las leyes o propiedades. Para ello, se propone un recorrido por las obras de Lidy Prati, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Gyula Kosice y Manuel Espinosa para mostrar la trasposición plástica de las leyes de la percepción (con la puesta en tensión o no de las mismas) y en algunos casos, las similitudes pictóricas entre las ilustraciones o modelos empleados por la *Gestalttheorie* en la experimentación y en las obras seleccionadas.

En nuestra opinión, lo que abonaba la posibilidad de esta trasposición se basaba en el rol fundamental de la *imagen sin significación* como propuesta plástica “presentativa” por el lado del arte, y como herramienta de investigación científica que prescindía de la experiencia pasada en la psicología. El férreo rechazo del concepto de ilusión de la Gestalt y del arte abstracto (aunque vimos que las razones que lo inspiraron difieren en cada caso) llevó a cada una, por diferentes caminos, a la utilización de imágenes que no tuvieran ningún tipo de vínculo representativo con las cosas existentes del mundo.

En el caso de la Gestalt, el objetivo final era demostrar que la organización estructural de cualquier contenido sensorial era independiente de la experiencia pasada y que las ilusiones no eran juicios erróneos del espectador sino que la organización perceptiva no siempre se correspondía con la organización de las cosas. Es decir, que ciertos fenómenos pueden ser psicológicamente reales, sin ser reales en términos de experiencia sensorial. Por su parte, recordemos que el arte abstracto apelaba a la forma en su estado “más puro” para evitar las fantasmagorías que acarrearía en una obra cualquier tipo de representación a través de figuras.

Los *usos plásticos* que mostramos están organizados a partir de las siguientes propiedades o leyes de la forma: agrupamiento, proximidad y semejanza; relación figura-fondo; organización interna de la figura; simetría, tendencia al cierre y proceso generativo; y pregnancia y contornos ilusorios.

1. Aunque no la veamos, la Gestalt siempre está

A pesar de la no explicitación o las formas particulares de alusión a la *Gestalttheorie* en torno a la percepción y las leyes que la regulan, hemos demostrado que estos saberes funcionaron como uno de los elementos que conforman el pilar científico que estas agrupaciones no figurativas pretendieron tener. Como se dijo anteriormente, esta presencia puede advertirse en las menciones de la psicología de la *Gestalt* o de la psicología de la estructura⁹³ aparecidas en los textos de los artistas o críticos de arte de la época (uso teórico).

Pero también, consideramos que una vía de análisis de la presencia del discurso de esta tradición puede ser hallada en el *uso plástico* de las imágenes utilizadas para la investigación sobre las leyes de la percepción en las obras. Básicamente nos referimos a cómo ciertas representaciones gráficas utilizadas en las investigaciones de la psicología de la forma podrían haber servido como insumos plásticos para la experimentación, la representación o la puesta en tensión en las obras de los artistas de las diferentes leyes.

Por otro lado, es destacable (y facilita el análisis) que el uso mayoritario de imágenes que prescindían de la significación o la experiencia previa por parte de la *Gestalt* para sus diseños experimentales, coincide con la pretensión de los concretos de lograr obras que no sean ni figurativas ni abstractas, es decir que no posean ninguna función representacional. En ambos casos, la aspiración de neutralizar la injerencia de factores culturales previos como la educación o la experiencia pasada,

⁹³ En un texto de Tomás Maldonado del año 1946 denominado “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” señalaba el problema de la figura (formas representativas) y el fondo (las zonas de ausencia de figuras en la tela) en la pintura del pasado. Esta pintura planteaba esta relación como un simulacro de formas y espacios en dos dimensiones que “la moderna psicología de la estructura podría explicar” (p. 41). Recordemos que por psicología de la estructura también se conocía por ejemplo a los desarrollos de Félix Krueger. A pesar de esta imprecisión, este señalamiento puede considerarse como un inicio de lo que Maldonado formalizará posteriormente en su texto “El arte concreto y el problema de lo de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico” (1948) sobre el problema de la figura y el fondo que abordamos en el Capítulo 2 de esta tesis.

estaría vinculada con la idea de una percepción pura y no contaminada, a la que es posible acceder a través de la exaltación de la forma y la actividad perceptiva que desata.

La idea no es hacer una crítica de arte, sino mostrar cómo las obras pueden ser contempladas a través del prisma de la *Gestalttheorie*. De esta manera, el objeto cuadro se transforma en una vía para poner esas leyes en tensión o para mostrar variantes de los ejemplos gráficos que utilizaron en sus textos los teóricos de esta tradición. Los principios o propiedades elegidos son el agrupamiento (y la consideración de la modificación activa de la forma), la relación figura-fondo, la pregnancia junto a la organización interna de una figura y a la tendencia al cierre como caracteres de aquella, y los contornos ilusorios.

La enumeración que seguimos en este caso, proviene de las publicaciones que circulaban en esos años en el circuito cultural del que eran parte los artistas. Básicamente, se trata de los libros *Psicología de la forma* de David Katz, del año 1945, editorial Espasa Calpe, *La Psicología de la Forma* de Paul Guillaume, publicado en castellano en 1947 por editorial Argos y *Psicología de la Forma* de Wolfgang Köhler, de 1948, publicado por la editorial Argonauta.

La razón de esta selección (existían otros materiales sobre la Gestalt que ya circulaban en Buenos Aires incluso desde la década de 1920) obedece a que en el caso de los dos primeros, con certeza formaban parte de la biblioteca de Lidy Prati⁹⁴ y algunas de sus obras, darían cuenta del *uso plástico* que aquí mencionamos. En un catálogo publicado a propósito de la muestra Yente-Prati organizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) María Amalia García (2009) realiza un análisis de la presencia de la *Gestalttheorie* en las obras de Prati y la puesta en tensión de algunos de sus postulados. Aquí consideramos algunas de las obras analizadas por la historiadora del arte y sumamos otras pertenecientes a otros artistas para profundizar el análisis propuesto. Además de formar parte de la biblioteca de Prati, ya mostramos que el libro de Guillaume también había sido utilizado por Rod Rothfuss en su artículo "Decoración y pintura" (1954) publicado en la revista *Arte Madí Universal* en el capítulo referido a los usos teóricos.

⁹⁴ Archivo Lidy Prati. Gentileza de María Amalia García. Comunicación personal. Noviembre de 2018.

Por último, el libro de Wolfgang Köhler (de 1948), con prólogo de Eugenio Pucciarelli, había sido editado por Argonauta, editorial fundada por el crítico y escritor Aldo Pellegrini (1903-1973) en la década de 1940. Pellegrini pertenecía al ámbito literario, era miembro del movimiento surrealista argentino y era cercano al “círculo concreto”. En 1948 había creado *Ciclo*, una revista de arte, literatura y pensamiento modernos. El comité editorial estaba formado por el doctor Enrique Pichón-Rivière (perteneciente al ámbito “psi”), el escritor Elías Piterbag y el propio Pellegrini. La diagramación de la revista estaba a cargo de Tomás Maldonado. Una vez más, característica típica del circuito cultural porteño de esos años, confluían diferentes áreas en una causa común: en este caso, un proyecto editorial. Sugerimos a partir de estos cruces, que era altamente probable la circulación y el intercambio de ideas sobre distintos temas; entre ellos, la psicología. Pero un dato más se agrega para dar peso a esta afirmación: en los únicos dos números aparecidos de la revista, en sus últimas páginas aparecía bibliografía sugerida (obviamente de la editorial Argonauta) sobre diferentes temas, y el primer título de la lista de recomendaciones para el “artista moderno” era justamente, *Psicología de la forma* de Wolfgang Köhler.

En síntesis, ya vimos que los tres libros mencionados circulaban entre estos artistas y eran considerados, a nivel textual, de dos maneras: como contribuciones a fundamentar sobre determinados temas, o como teoría a debatir (en particular durante los años en los que el arte concreto intentaba la superación de la relación figura-fondo por considerarla ilusoria). Pero la hipótesis de este capítulo es que existió otra forma de considerar los desarrollos de la psicología de la forma, caracterizada por la experimentación plástica en las obras *a partir de* y *con* las imágenes utilizadas en los experimentos de laboratorio.

2. La organización sensorial: leyes y propiedades de la forma en el arte concreto

Recordemos brevemente que la percepción, según la psicología de la forma, es un hecho organizado. Es decir que existen formas de organización primitivas que de alguna manera determinan la búsqueda de leyes o propiedades estables que provean una explicación de esos fenómenos. Estas formas de organización son consideradas como totalidades que poseen características irreductibles; perspectiva opuesta al atomismo y mecanicismo típicos de la psicología alemana de principios del siglo XX.

El punto de partida de esta corriente es lo que denominamos la experiencia inmediata o sea, la percepción tal cual. Esto sirve a los fines de evitar cualquier contaminación que pueda acarrear la actitud analítica. De esta manera, la *Gestalttheorie* pretende obtener datos puros acordes a su pretensión empirista y relativiza el papel de la experiencia previa como condicionante de la percepción al negar el rol de la educación como factor explicativo general.

Dado que la organización es originariamente un hecho sensorial, la separación de unidades circunscriptas (*gestalt* o todo) es un acto que no requiere de la participación de las facultades psicológicas superiores. Pero tampoco puede explicarse únicamente por la actividad del órgano del sentido del que se trate según el caso. Cuando se trata de la visión, no hay en la retina una unidad funcional separada (como la que existiría en el campo), sino que hay un mosaico de puntos relacionados de manera indiferente (millones de estímulos locales sin conexión alguna) que no se corresponde en nada a la organización sensorial que sí comienza con la actividad fisiológica y que deriva en la hipótesis del isomorfismo psicofísico.

A partir de estas hipótesis la psicología de la forma plantea la existencia de leyes y propiedades de las formas que tienen una validez universal. En los apartados que siguen, consideramos algunas de ellas y mostramos su injerencia en la obra de algunos de los artistas concretos.

2.1. Agrupamiento, proximidad y semejanza.

Köhler (1948 [1928]) planteaba que la segregación de unidades sensoriales era previa a la significación que podía otorgársele a cada una de ellas. Es decir que la organización original y la separación en todos circunscriptos era lo que hacía posible un mundo sensorial pleno de significación para el ser humano adulto. El significado, en esta explicación, entraba gradualmente en el campo sensorial al seguir las normas dictadas por la organización natural. Los todos estaban separados dinámicamente en el campo, razón por la cual ni el significado, ni la memoria, ni el aprendizaje previo tenían función alguna en esa diferenciación.

Entonces ¿cuáles son los factores que actúan en la segregación y la conformación de grupos en la percepción visual? En las obras que aparecen en las

figuras 1 (*Función blanca* (1946) de Alberto Molenberg), **2** (*Pintura N° 123* (1948) de Raúl Lozza) y **3** (*Pintura articulada* (1946) de Gyula Kosice) podemos apreciar casos de lo que en la *Gestalttheorie* se denomina *agrupamiento*. En los primeros dos, se trata de un único grupo de figuras irregulares, cuyo agrupamiento espontáneo no puede ser explicado por un conocimiento anterior. Las figuras son recortadas de un fondo homogéneo y la *distancia relativa* entre ellas determina que sean percibidas como si formaran un todo a pesar de las diferencias morfológicas (y cromáticas en el caso de la obra de Lozza) entre los elementos de ese todo. La noción de campo establece las relaciones entre partes de modo tal que no puedan ser percibidas como entes individuales.



Figura 1
Molenberg, A. (1983). *Función blanca* [Pintura sintética s/ madera terciada]. Colección privada., Buenos Aires. En N. Perazzo, *El arte concreto en la Argentina* (p.117). Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone (Trabajo original 1946)

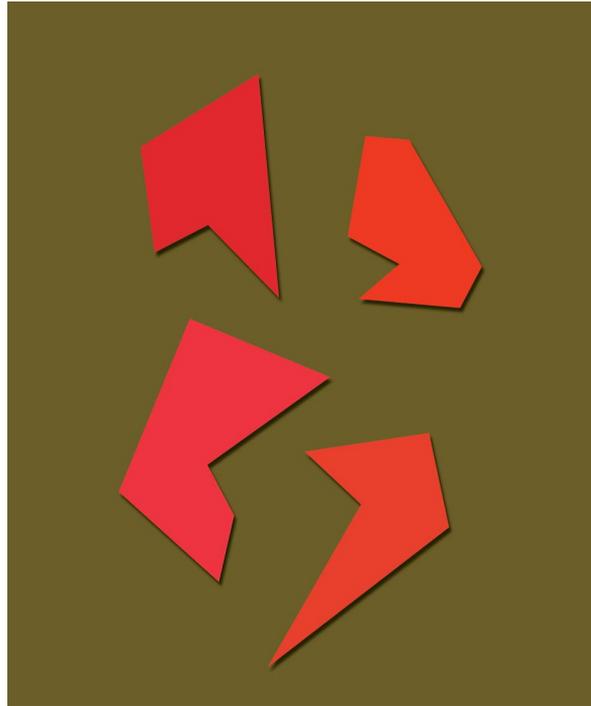


Figura 2

Lozza, R. (1948). *Pintura N°123* [Esmalte s/madera]. Museo de arte contemporáneo Raúl Lozza, Alberti, pcia. de Buenos Aires. Obtenida en www.museoizzo.com.ar

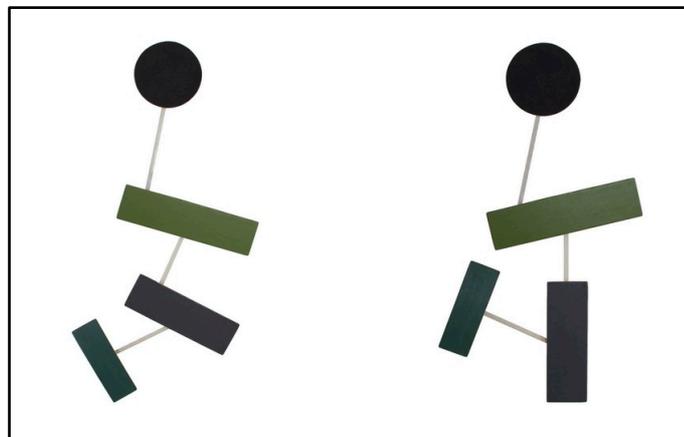


Figura 3

Kosice, G. (1946). *Pintura articulada* [Esmalte sobre madera articulada y móvil]. Colección Centro Cultural Pompidou, París. Obtenida en www.kosice.com.ar

Entonces, considerado desde la psicología de la Gestalt, el *agrupamiento* puede explicarse en función del papel atribuido a los factores de *proximidad* y *semejanza* en la percepción de grupos primitivos, como se muestra en la **figura 4**. Existe en el campo perceptivo la tendencia a la segregación de las unidades y el agrupamiento como una suerte de impulso tendiente a la constitución de cosas. Esto

quiere decir que cuando el sujeto percibe un grupo de manchas, tiende a organizar los elementos que lo componen en función de alguno o de los dos factores arriba mencionados. En el caso ilustrado en la **figura 4**, se perciben dos grupos de manchas (morfológicamente distintas) debido a la proximidad, y cada uno de ellos posee, a la vez, una unidad en sí mismo. Ahora bien, si se disminuye la distancia entre ambos o se alejan entre sí los elementos, surgen variaciones claramente relacionadas con el papel de la proximidad, se trate de elementos semejantes o discontinuos.

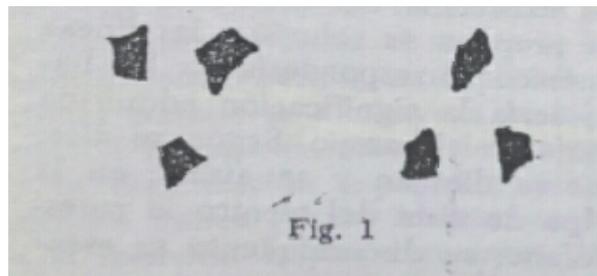


Figura 4

Guillaume, P. (1984). *Figura 1* [Ilustración]. En P. Guillaume (1984 [1947]). *Psicología de la forma*. (p. 52). Buenos Aires: Psique.

En los tres casos mencionados, el agrupamiento se debe entonces a la proximidad que hay entre los elementos y eso genera que sean vistos como constelaciones a pesar de estar constituidas por elementos independientes entre sí que no tienen otro “vínculo” que la distancia relativa en el todo constituido. Pero pueden examinarse otros casos dentro del arte concreto que también pueden ser leídos como ejemplos de esta tendencia y que poseen una complejidad mayor en cuanto a la organización de los elementos y la inestabilidad de los agrupamientos deliberadamente buscada.

Uno de ellos es *Concreta N°2-B* (1948) (**figura 5**), de Lidy Prati. Pueden delimitarse allí a pesar de las diferencias de forma y color y una disposición distinta en el espacio, cuatro grupos fácilmente distinguibles y la presencia de un rectángulo de color celeste aislado. Ahora bien, si se sostiene la mirada puede notarse que se altera la percepción de la obra al centrarse por ejemplo, en las seis figuras negras que se agrupan de a pares y rompen con la organización percibida primitivamente. Este debilitamiento del criterio de agrupamiento por proximidad, en principio, no está obstaculizado por el color. No obstante, después de un tiempo esa uniformidad “se

rompe” por la influencia del color, los cuatro grupos se debilitan y puede verse una nueva tendencia de agrupamiento, a pesar de la distancia, de las figuras negras. Esto sucede porque hay varios elementos activos de diferente tipo actúan de manera momentánea (puede experimentarse lo mismo con el color celeste). En el caso que analizamos aquí, el color en tanto contenido particular, determina la unidad del conjunto de pares de figuras de ese color (véase Katz, 1961 [1945] y Guillaume, 1984 [1947]).

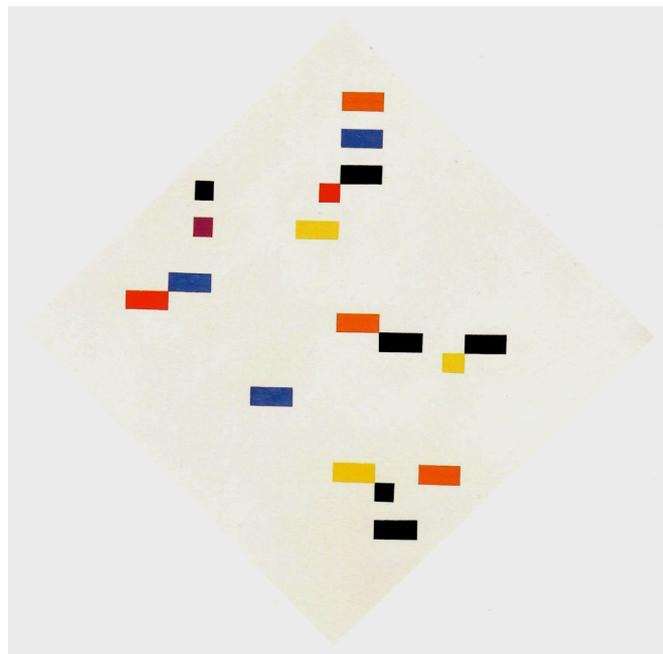


Figura 5

Prati, L. (1983). *Concreta N° 2 –B*. [Óleo s/ madera terciada]. En N. Perazzo, *El arte concreto en la Argentina* (p.151). Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone (Trabajo original 1948)

Otro de los casos escogidos propone un análisis a partir de una figura de la serie utilizada por Wertheimer en las experiencias que publicó en 1922 y 1923 con el nombre de *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt I y II*. Se trata de ilustraciones con unidades mejor organizadas, es decir, imágenes con presencia de cierto orden o regularidad (**figura 6**). Dado cierto objeto, la unidad percibida no es producto de un esfuerzo organizador por parte del sujeto frente a un caos de elementos. Se impone así por las condiciones del campo, la percepción de la siguiente secuencia de grupos plenos, a pesar de mantener entre sí la misma distancia: tres pares de columnas de

círculos mayores (vacíos) por una lado, y tres pares de columnas de círculos menores (reellenos), por el otro.

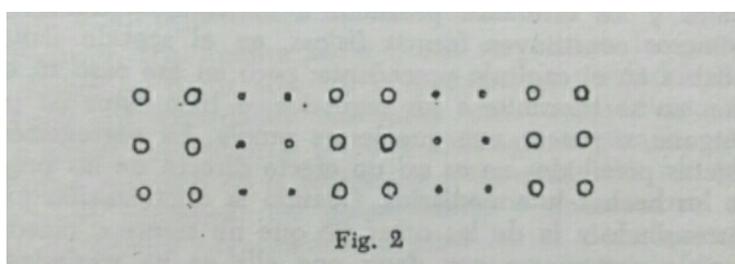


Figura 6

Guillaume, P. (1984 [1947]). *Figura 2* [Ilustración]. En P. Guillaume, *Psicología de la forma*. (p. 53). Buenos Aires: Psique (1984 [1947]).

Llevado este ejemplo a la pintura, en una obra sin título del año 1948 (*Sin título ca.* (1948) **Figura 7**), Prati varió la calidad de los elementos semejantes (un grupo de líneas son notablemente más gruesas que el resto) y esta similitud genera el agrupamiento que la proximidad no favorece entre ninguno de los elementos, aunque podamos notar que otros aspectos formales como la repetición de cierta grilla con mínimas variaciones, podría ser un criterio de agrupamiento, pero en este caso, más débil. En pos de la realización de una forma privilegiada y asociada con la simetría, se impone la percepción de secuencias de líneas más gruesas ordenadas en dos grupos por sobre las restantes. Se trata entonces de una obra que no trastoca profundamente el planteo de la ley (apenas tensa el principio con la inclusión de sutiles variaciones en los pares de líneas 2, 5 y 7 de los rectángulos que se arman), sino que puede ser leída como una variante plástica del ejemplo de Wertheimer, aunque veremos más adelante ejemplos de la Gestalt en los que se utilizaron líneas en lugar de puntos.

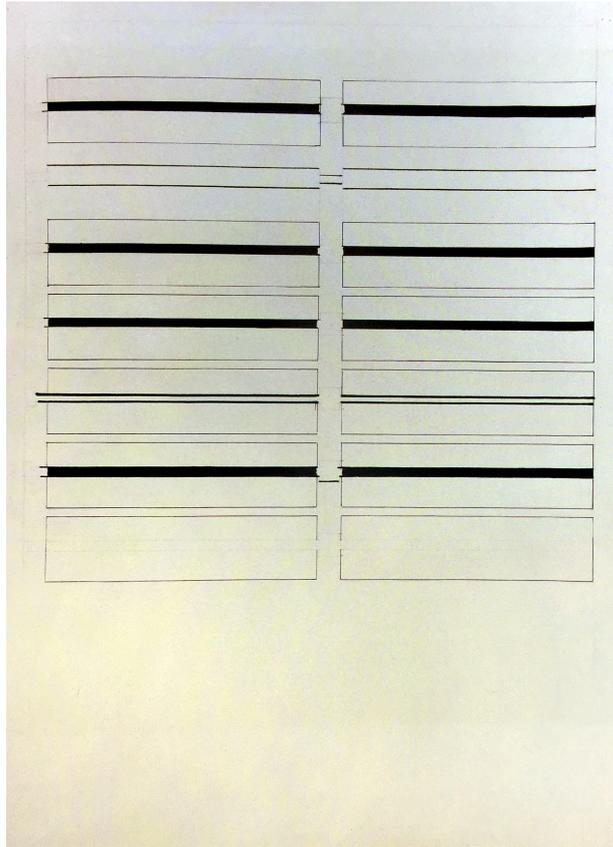


Figura 7
Prati, L. (2009). *Sin título ca.* [Tinta sobre papel Schoeller] Colección particular.
En *Yente/Prati* (cat. expo) (p. 111).
Buenos Aires: Malba- Fundación Constantini. (Trabajo original 1948)

Katz (1961 [1945]) planteaba acerca de este tipo de agrupamientos que para la psicología de la Gestalt las formas ópticas, por lo general, se originaban inevitablemente. Esto a su vez estaba vinculado con la *modificación activa de la forma*, que era un principio más o menos posible, según las circunstancias.

En la **figura 8**, las bandas del ejemplo *a* se presentan con más viveza que en *b*, y en *b* más que en *c*. En el caso de la obra de Prati, el espectador podría oponerse a esa “presión” ejercida por la forma y reunir las líneas más finas de otra manera. Sin embargo, es una nueva configuración harto dificultosa de lograr. La Gestalt explicaba la actividad que causaba la modificación de esta forma como un vector psicológico proyectado desde otras partes del campo del cerebro sobre el estímulo sensorial (en nuestro caso, la obra) que transforma la organización del campo perceptivo hasta

cierto punto⁹⁵. O sea, que en el caso de Prati, las dificultades de lograr una nueva configuración además de la descrita, estaban limitadas en definitiva por las condiciones del campo que privilegiaban una forma y no otra, acorde al principio más general de percibir siempre la forma más regular, simple y homogénea.

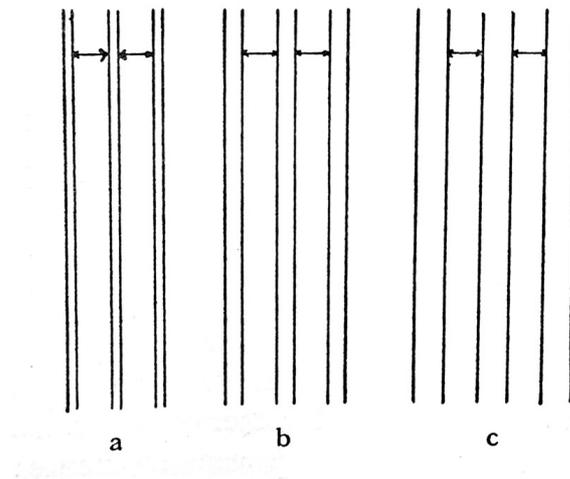


Figura 8

Katz, D. (1961[1945]). *Figura 18* [Ilustración]. En D. Katz (1961[1945]). *Psicología de la forma (Gestaltpsychologie)* (p. 76). Madrid: Espasa-Calpe.

Ritmos cromáticos (1947) de Alfredo Hlito (**figura 9**), refleja un tipo de agrupamiento en el que la combinación de líneas puede modificarse. En este caso las líneas están combinadas con figuras geométricas (cuadrados y rectángulos) que orientan una lectura de las líneas que pasan por los laterales de aquellas figuras. De esta forma, se observa que de cada figura geométrica parten líneas ascendentes y descendentes sin generar ningún tipo de agrupamiento. Pero esta no es la primera percepción (aquella que nos otorgaría la experiencia inmediata) en *clave gestalt* de la

⁹⁵ Recordemos que Katz (1961 [1945]), a lo largo del libro en el que nos basamos, señalaba los puntos débiles de la *Gestaltheorie* y aportaba sus explicaciones como alternativas más satisfactorias sobre esos temas. En particular, acerca de la modificación activa de la forma, Katz sostenía que la actividad psíquica en la transformación de la figura no se condecía con la hipótesis del isomorfismo psicofísico; y a su criterio, era indispensable considerar la estratificación de lo psíquico que permitía distinguir el accidente o vivencia de la forma, de la reflexión que un sujeto pudiera tener sobre ella. De todas maneras, consideramos aquí estas críticas como secundarias ya que no han aparecido tematizadas por los artistas concretos como verdaderas dificultades de la teoría que impidiesen la experimentación plástica con las leyes de la forma.

obra. Una suerte de patrón se conforma a partir del agrupamiento de pares de líneas (y de la sucesión rectángulo-cuadrado también) a pesar de las diferencias cromáticas. Este patrón primitivo puede, mediante una actitud activa del observador, modificarse y dar lugar a la primera percepción descripta y dar lugar a un juego de todos perceptivos más o menos estable.

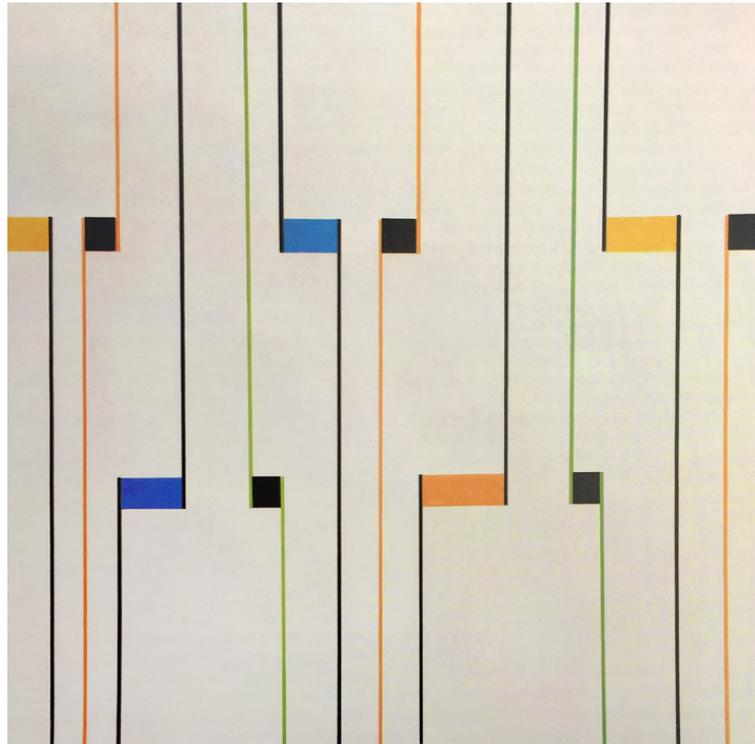


Figura 9

Hlito, A. (1983). *Ritmos cromáticos*. [Óleo s/ tela]. En N. Perazzo, *El arte concreto en la Argentina* (p.141). Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone (Trabajo original 1947)

En *Composición serial* [1948 (1946)] (**Figura 10**), Lidy Prati da cuenta nuevamente de una puesta en tensión del agrupamiento de elementos irregulares en función de la proximidad y la semejanza. La proximidad simétrica de elementos discontinuos genera el efecto de constelación o agrupamiento a pesar de la falta de semejanza entre los mismos. Esta distribución simétrica coadyuva en la realización de una forma privilegiada (o estructura mayor) que se traduce en la percepción de un

conjunto ordenado y seriado que solo mediante un esfuerzo y la dirección de la atención, lograr romperse y captar por ejemplo la serie de pequeños cuadrados rojos en la zona inferior izquierda de la composición.

Es cierto que la obra puede entenderse también como una forma de activar el soporte por la tensión de los elementos en la superficie que sintonizaba con la preocupación de los artistas de superar la ilusión espacial en la pintura y el constructivismo de Bill (García, 2011), pero esto no necesariamente excluye nuestra interpretación. De una forma similar a los tests utilizados por la Gestalt para el daltonismo, *Composición serial* [1948 (1946)] puede ser tomada como ejemplo de cómo el agrupamiento por proximidad opera en la génesis de un todo sin que el color lo impida totalmente o apenas tense ese principio. Un campo rectangular se llena de puntos, a igual distancia unos de otros. Un ojo normal percibe ciertos grupos de aquellos puntos como todos que se quedan separados del resto. La variante más conocida es que estos grupos forman números que las personas no daltónicas identificarán con facilidad. Estos puntos poseen un color similar que difiere lo suficiente con el color del resto como para poder “separarse”. Las personas daltónicas, ya que no perciben las diferencias cromáticas, no percibirán ninguna separación espontánea de ningún grupo (Köhler, 1948 [1928]). Dado que la estructura del campo perceptivo neutraliza la función del color y jerarquiza la disposición simétrica (incluso por sobre la forma de cada elemento), las personas que contemplan la obra de Prati, tampoco lograrán captar en primera instancia las diferencias que entraña el uso del color rojo.

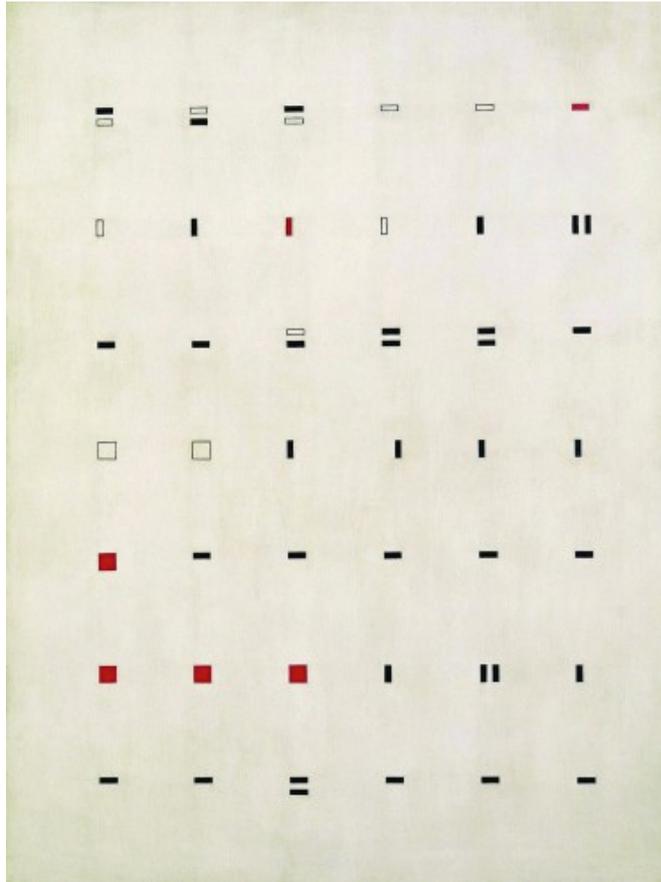


Figura 10

Prati, L. (1948 (1946)). *Composición serial* [Óleo s/tabla]. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires. Obtenida en www.malba.org.ar

2.2. Figura-fondo

Como dijimos en otro capítulo, Rubin estudió con anterioridad a los desarrollos de la psicología de la Gestalt, la relación de los objetos (o figuras) con el fondo en el que eran percibidos⁹⁶. Básicamente lo que se sostiene sobre este fenómeno es que para que haya percepción de un objeto, deben existir diferencias de intensidad (no tanto de cualidad) entre las excitaciones que provienen de las distintas zonas del campo perceptivo. Por ejemplo, si se colocan figuras coloreadas sobre un fondo de color muy diferente (diferencia cualitativa), pero de igual claridad, son muy poco visibles, sus límites varían y parecen mezclarse. Por lo tanto, para que la percepción

⁹⁶ Puede consultarse al respecto Pind, J. L. (2014). *Edgar Rubin and Psychology in Denmark. Figure and Ground*. London: Springer.

pueda darse en términos de una figura sobre un fondo, debe existir una diferencia subjetiva notable entre el objeto y el fondo. Esto se vuelve más evidente cuando se experimenta con modelos cuyas partes pueden ser vistas alternativamente (nunca en simultáneo) en los papeles de figura y fondo.

El objeto que se recorta como figura (en tanto región homogénea del campo), logra ese estatuto debido a la existencia de esa diferencia subjetiva respecto del fondo, y además, las propiedades funcionales que otorgan a la figura mayor estabilidad contribuyen a que esta se consolide como tal. La disociación de la figura y el fondo depende de factores como la orientación absoluta en el espacio (o dirección privilegiada, que hace prevalecer la forma más pequeña como figura), el grado de articulación y el valor (la simplicidad, la regularidad, la simetría) de la figura. Pero en los casos que se alternan la figura y el fondo, las condiciones subjetivas se vuelven más importantes, pero no definitivas ya que, según la *Gestalttheorie*, la aparición de esa segunda figura (antes fondo informe) es espontánea (Guillaume, 1984 [1947]).

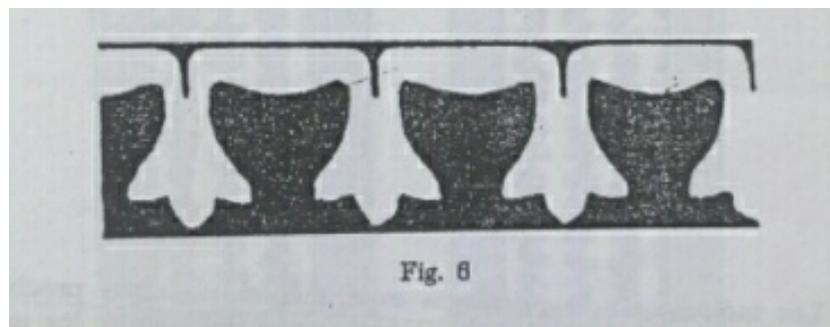


Figura 11

Guillaume, P. (1984 [1947]). *Figura 6* [Ilustración].
En P. Guillaume, *Psicología de la forma* (p. 59). Buenos Aires: Psique.

La **figura 11** muestra la distinción de la figura y el fondo de acuerdo a las propiedades funcionales mencionadas. Ambas, figura y fondo, poseen unidad pero de diferente tipo: la figura, que posee su forma, y el fondo, que se presenta como una continuidad amorfa e inorgánica. Estos dos tipos de unidades no pueden verse simultáneamente, o sea que apenas aparece la una, desaparece la otra y dan lugar a una doble interpretación del modelo.

En la obra *Carré* [1955 (1963)]⁹⁷ de Prati (**figura 11**), cuando se percibe como figura la unidad geométrica blanca central, a pesar de ser el mismo tono de blanco, la primera se percibe más clara que el contorno (también blanco) del cuadro debido al perímetro azul que la enmarca. Esto explicado desde la *Gestalt*, se debe a una diferencia funcional y no a un efecto de contraste.

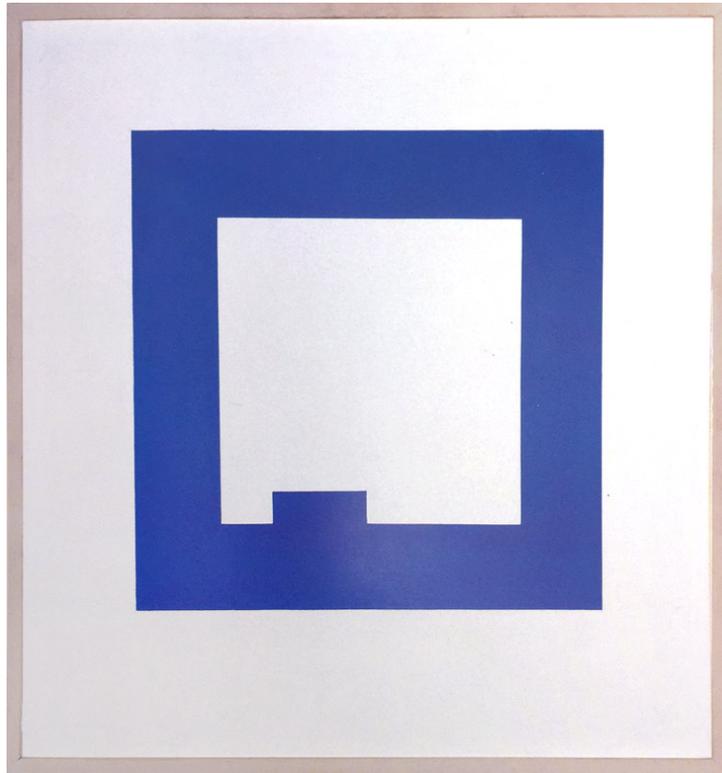


Figura 11
Prati, L. (2009). *Carré*. [Óleo sobre hardboard]. En (2009) *Yente/Prati* (p. 129).
Buenos Aires: Malba- Fundación Constantini.
Trabajo original (1955 [1963])

No obstante si se contempla durante un momento más la obra, se produce un cambio y una nueva forma se transforma en figura (la unidad de color azul) y se torna homogénea la percepción del fondo blanco sin que se perciban ya las diferencias funcionales a pesar de poseer el mismo tono.

Este hecho de contar con la misma constelación de estímulos y sin embargo percibir dos formas diferentes de manera alternada, es explicado desde la teoría que

⁹⁷ Esta obra está por fuera del arco cronológico estipulado para esta tesis, pero es ineludible su incorporación dada la claridad del ejemplo.

nos convoca como efecto de la autodistribución dinámica de los mismos en un campo que permite la formación de todos separados y la función unilateral de los contornos de las figuras. La obra de Prati pertenece a la clase de modelos descrita en los que la consideración total de la forma admite la doble interpretación pero no escapa de la diferenciación figura-fondo, tan discutida por los concretos en sus inicios cuando abordaron el problema de lo ilimitado (véase el debate expuesto en el Capítulo 2)⁹⁸.

2.3. Organización interna de la figura

Dentro de los caracteres de la buena forma⁹⁹, la figura posee una *organización interior* y puede ser una figura *simple*, o puede ser más *compleja*, estar compuesta de partes o miembros secundarios, y aún así ser percibida como un *todo articulado* debido a la *función* que estos cumplen en ella.

Si se observan la **figura 12 y 13** que son ejemplos tomados de las experiencias de Wertheimer (ya mencionadas) y de Kurt Gottschaldt (1902-1991)¹⁰⁰, se constata que la adición o supresión de líneas en una figura tiene efectos muy diferentes según sea conforme o contraria a la figura primitiva. Estas experiencias se habían llevado a cabo para demostrar que la experiencia pasada no tenía una influencia automática en la visión de formas, o en todo caso, la tenía solo en algunas ocasiones.

En la **figura 12**, la prolongación de algunas de las líneas de la figura *a* destruye la simetría respecto a un eje vertical y genera en *b* un aspecto muy diferente al original en donde antiguos contornos se convirtieron en líneas internas. Pero no

⁹⁸ Guillaume (1984 [1946]) argumentaba al respecto: “Ningún pensamiento, ninguna acción sería posible si la percepción presentara todas las estructuras posibles sobre el mismo plano, sin relieve psíquico, con la misma realidad y la misma diferenciación” (p. 65)

⁹⁹ Los caracteres de la buena forma son: homogeneidad, simetría, equilibrio u organización interna de la figura, máxima sencillez, concisión, entre otros (véase Katz (1961[1945])); Pucciarelli (1936).

¹⁰⁰ De origen alemán, Gottschaldt estudió física y química además de filosofía y psicología en Berlín. En un principio estuvo más cercano a Koffka y Köhler, pero luego se distanció y emprendió investigaciones propias en el ámbito infantil aunque adoptó un estilo de investigación de la conducta similar al que Köhler había utilizado en sus trabajos con chimpancés y que Lewin había extendido ya al trabajo con niños. Durante el nazismo, fue acusado de estar vinculado con la izquierda y fue denunciado por un viaje realizado a la URSS. Perdió en parte su lugar en el ámbito académico, por lo que debió buscar trabajo en el ámbito privado. Finalmente logró obtener un cargo en el *Kaiser Wilhelm-Institut für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik* (Instituto Kaiser Wilhelm de Antropología, Herencia Humana y Eugenésia) que estaba vinculado directamente al nazismo (véase Ash, M. (1998 [1995]). “Two students adapt: Wolfgang Metzger and Kurt Gottschaldt “ En M. Ash *Gestalt psychology in German culture, 1890-1967: Holism and the quest for objectivity*. Cambridge: Cambridge University Press.)

cualquier modificación de la figura ocasiona que esta desaparezca: en la figura *d* esto no sucede y la figura *a* continúa visible a pesar de las líneas que se prolongan incluso más allá de los contornos de la figura en cuestión.

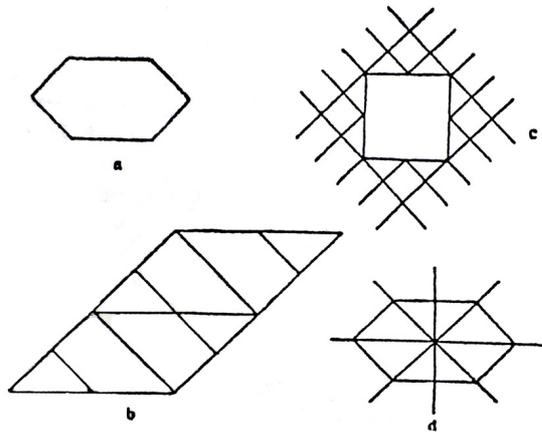


Figura 12

Guillaume, P. (1984 [1947]). *Figura 14* [Ilustración].
En P. Guillaume, *Psicología de la forma* (p. 68). Buenos Aires: Psique.

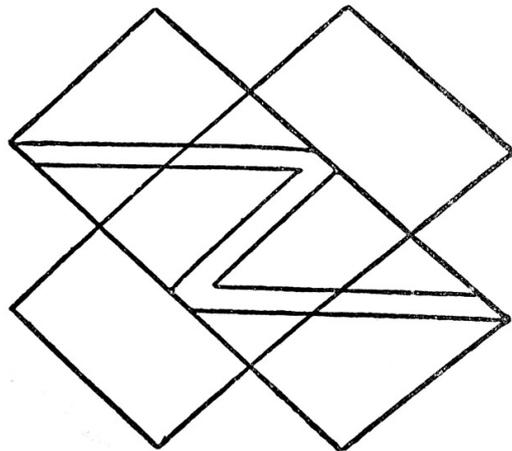


Figura 13

Köhler, W. (1948 [1928]). *Figura 12* [Ilustración].
En W. Köhler, *Psicología de la forma* (p. 170). Buenos Aires: Argonauta.

El caso de la obra de Alfredo Hlito, *Estructura sobre fondo amarillo* (1950) (**figura 14**), puede ser considerado como un ejemplo en donde en ciertas zonas, la modificación interna de las figuras no modifica su organización. Además de la similitud pictórica con la **figura 13**, obsérvese que los tres paralelogramos romboides dispuestos sobre la izquierda del cuadro son atravesados por líneas que son contornos de otras figuras (que inclusive desencadenan un sutil juego de figura-fondo), pero que no atentan contra la estructura primitiva de los mismos. Las líneas que atraviesan las figuras se subordinan al carácter dominante de la figura, y su función no altera sus formas originales. De esta forma, la ley que queda ilustrada en este ejemplo es que “una parte en un todo es otra cosa que esa parte aislada en otro todo” (Guillaume, 1984 [1947], p. 69). El lado o contorno de cualquiera de las figuras rectangulares cuyas líneas atraviesan los paralelogramos romboides no altera en nada la estructura inicial de los mismos ni cumple función alguna en la misma.

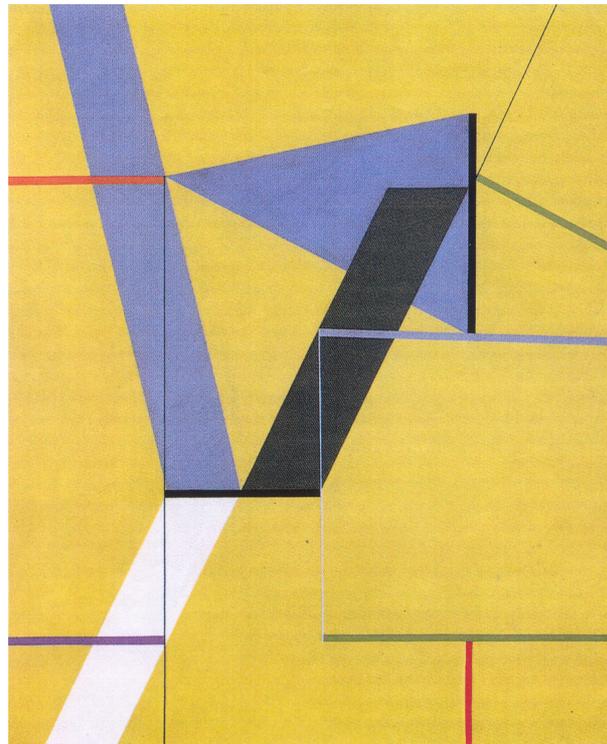


Figura 14
Hlito, A. (1950) *Estructura sobre fondo amarillo* [óleo sobre tela].Galería von Bartha, Basilea.
Obtenida en www.theartstack.com

2.4. Simetría, tendencia al cierre y proceso generativo

En este apartado analizaremos la simetría como uno de los criterios de la ley de pregnancia de la Gestalt y como operación creativa en el arte a partir de los desarrollos de Mario Gradowczyk (2008) en un texto que muestra el uso de la matemática y la geometría en el arte moderno y en especial en la obra de Manuel Espinosa.

Se entiende por operación (de diseño) la acción consciente sobre el material con el que experimenta un artista o un diseñador que responde a leyes deterministas o a procesos aleatorios. Una de ellas es la simetría que fue utilizada por el arte abstracto desde Georges Vantongerloo y Max Bill hasta los artistas concretos argentinos y brasileños. Estas operaciones tomadas del campo de la geometría permitieron resolver un problema compositivo central del arte no-representativo: la relación figura-fondo. Inclusive se apoyaban en los postulados de la teoría psicológica de la percepción (teoría de la Gestalt) (Gradowczyk, 2008).

La simetría como tema del arte moderno, apelaba entonces a los desarrollos de la Gestalt porque hacían hincapié en las ventajas perceptivas de las figuras geométricas con aquella característica. En definitiva, los artistas modernos usaron este principio de la simetría y lo definieron como la relación (bella) de una parte con otra y de las partes con el todo (Gradowczyk, 2008). Es decir, que apelaban a la imagen platónica del arte que consideraba y ampliaba la concepción pitagórica de la belleza como orden, proporción y armonía.

Recordemos que en la teoría de la Gestalt, la *simetría* era uno de los caracteres de la buena forma y es el que nos interesa en particular en este apartado para cotejar con la simetría como factor interviniente en la generación de ritmos en el arte concreto. La *pregnancia* o *buena forma* refiere a cómo un complejo de elementos que se agrupan y configuran formas geométricas más regulares, integran estructuras “mejores” que los que dan formas geométricas irregulares.

Max Bill sostenía el concepto de obra como serie tal como puede observarse en las *Quinze variations sur un même thème* (1936-38) (**figura 15**). Aunque sea comúnmente reconocido por la introducción de la matemática y la topología, Bill también había incorporado los desarrollos de la Gestalt a su práctica artística como el

resto de sus compañeros del grupo *Allianz* (Gamwell, 2015). Este dato opera a favor de considerar que el proceso generativo de las 16 litografías y la simetría en juego podrían estar teñidos también por las ideas psicológicas de esta corriente.



Figura 15
Bill, M. (1935-38) *Quinze variations sur un même thème* [Litografía] Daimler Art Collection,
© VG Bild-Kunst, Bonn (2018).
Obtenida en www.artdaimler.com

Según la *Gestalttheorie* era posible generar ritmos entendidos como oscilaciones regularmente pautadas, a partir de formas perceptivas (auditivas o visuales, por ejemplo) siempre y cuando no se apreciaran desde un punto de vista atomista. Katz (1961[1945]) describía el papel de la proximidad y la igualdad para la formación de fenómenos rítmicos acústicos. Si a una serie de oscilaciones metronómicas de idéntico intervalo se hace seguir cada vez dos sonidos fuertes y dos

sonidos débiles, entonces se captarán inevitablemente las débiles y las fuertes como sub-ritmos dentro del ritmo local entendido como una totalidad. Otro ejemplo afín, ya mencionado, era el experimento de von Ehrenfels de la trasposición del tono de una melodía y la conservación de la calidad de forma a pesar de ello. En el caso de la percepción visual, la repetición vía trasposición de una figura y la variación de su tamaño no altera la calidad de la misma considerada como forma. Si bien se aprecia la diferencia de tamaño, la identidad formal permanece y genera un dinamismo mediante la repetición.

Con estos desarrollos como marco, podemos volver sobre la obra de Bill y entenderla como la generación de variaciones en donde hay una *gestalt* que se mantiene a pesar de las trasposiciones sufridas por la figura inicial. Asimismo, la idea de variación puede ser apreciada solamente desde una concepción totalista o relacional: es decir, no puede observarse ninguna variación si al menos no se contempla la figura previa o posterior de la serie, porque las partes en sí mismas (cada una de las litografías consideradas de manera aislada y a su vez, los elementos de cada una de ellas) no pueden ser interpretadas como variaciones si no se integran a la totalidad de la serie que es la que permite la comparación.

En el ámbito local, los dibujos publicados en *Dejen en paz a la Gioconda* (2007), *Espiral* (1956) (**figura 16**) y *Escritos sobre arte* (1995) (**figura 17**) de Alfredo Hlito¹⁰¹ son ejemplos de ritmos simétricos totales que se apoyan en la ley de igualdad y en la ley de proximidad. En ambos ejemplos se genera un ritmo a partir de la trasposición y rotación progresiva de la forma a diferentes tamaños que generan una sensación de movimiento y profundidad. Más allá de estos efectos, la cualidad de las figuras en ambos casos, se modifica pero la forma permanece constante, aún cuando tamaño y orientación espacial varíen (simetría en la relación de partes). Por su parte, la ley de igualdad hace que los elementos iguales o semejantes se reúnan en combinación con la acción de la proximidad que contribuye a percibirlos como un todo estructurado.

¹⁰¹ En el caso del segundo dibujo (figura 16), el libro en el que está publicado no consigna ni su nombre ni su fecha de realización. Téngase en cuenta que el caso de *Espiral* (figura 17), que es un ejemplo claro del tema tocado en el apartado, se incorpora excepcionalmente debido a su fecha de realización (es de 1956) que es posterior al período que abordamos en esta investigación.



Figura 16

Hlito, A. (1995). *Sin nombre* [Ilustración].
En A. Hlito, *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte* (p. 201).
Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes (Trabajo original sin fecha)

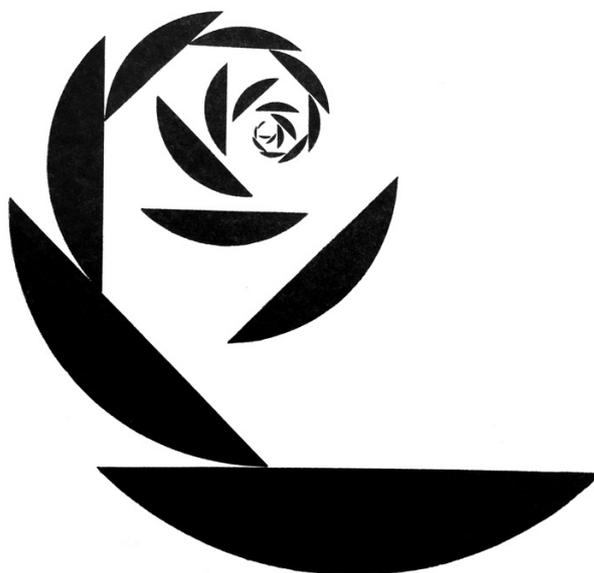


Figura 17

Hlito, A. (2007). *Espiral* [Ilustración].
En A. Hlito, *Dejen en paz a la Gioconda* (p. 67).
Buenos Aires: Ediciones Infinito (Trabajo original 1956)

Otra obra en la que puede observarse como en las litografías de Bill, el proceso que apostaba a tensionar y agotar las posibilidades generativas de la forma es *Desarrollo de un triángulo* (1951) (**figura 18**) de Tomás Maldonado (García, 2009, 2011). Además de esta filiación con el concretismo suizo, creemos puede considerarse también el papel de los desarrollos de la *Gestalttheorie* en el seno mismo del proceso generativo billiano. Como ya mostramos en los dibujos de Hlito, el caso particular de la simetría entendida como uno de los caracteres de la *buena forma* y su trasposición en diferentes formas que no pierden su cualidad más general (si se considera la *gestalt* total), constituye un elemento clave de nuestra interpretación.

Tenemos en cuenta para afirmar esto, el rol de la teoría psicológica en el grupo suizo *Allianz* que menciona Gamwell (2015) y el pasaje previo del propio Bill por la Bauhaus en donde esta teoría también era considerada (1927-1929)¹⁰². Entonces, es posible ver en *Quinze variations sur un même thème* (1935-38) de Bill y en *Desarrollo de un triángulo* (1951) de Maldonado, un cruce interesante entre geometría y Gestalt que no excluye la idea del método constructivista en nombre de la interpretación desde la psicología ni viceversa, porque ya en los discursos que constituyeron el suelo común de los artistas de *Allianz*, la teoría de la *Gestalt* era un discurso aportante.

¹⁰² Puede consultarse el trabajo *La forma en el diseño: La influencia de la Gestalt, a través de la Bauhaus, en la obra de Bill* (2016) de Lorena Moreta Sanz. Obtenido en: http://oa.upm.es/46462/1/TFG_Lorena_Moreta_Sanz.pdf

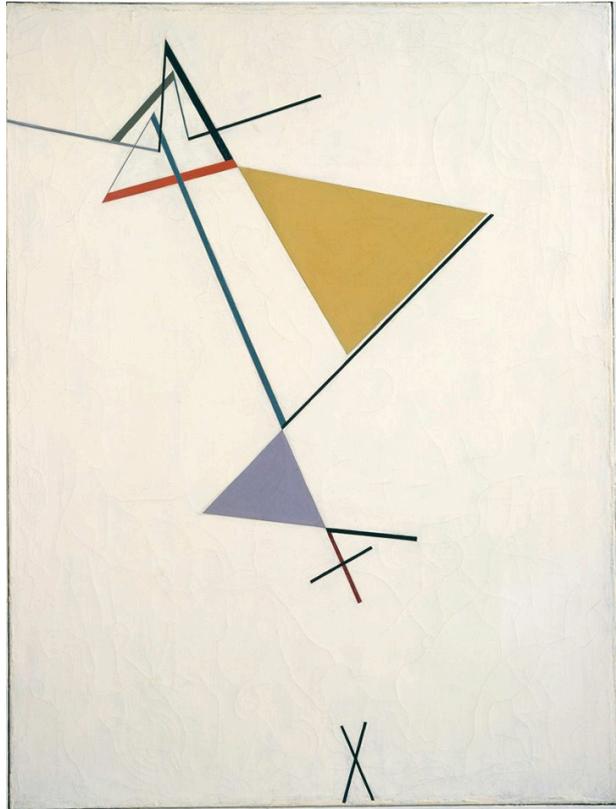


Figura 18

Maldonado, T. (1951). *Desarrollo de un triángulo* [óleo s/tela]. Colección Phelps de Cisneros. Museum of Modern Art, New York. Obtenido en: www.wikiart.org

En el caso de Maldonado, el proceso generativo se combinaría con la pregnancia de la forma y la tendencia al cierre (**figura 19**)¹⁰³. La investigación sobre las características del triángulo que emprende Maldonado en esta obra consiste en un juego de intersecciones y figuras inacabadas que gracias a la ley de cierre tienden a percibirse como triángulos. Esta ley describía por ejemplo, que un número de puntos que forman casi una línea circular son vistos como si realmente fueran un círculo, es decir, que tienden a aparecer como una figura cerrada (Katz, 1961 [1945]). Acorde con ella, a pesar de su falta de cierre en algunos casos, los triángulos del cuadro de Maldonado tienden a percibirse como figuras completas, estables y regulares y muestran el desarrollo de la figura en sus variantes de orientación, color y tamaño.

¹⁰³ García (2011) considera esta línea pero aún así privilegia el proceso generativo como vertebral en su explicación de la obra al establecer una comparación con el rol más evidente de la *Gestalttheorie* en los artistas concretos brasileños.

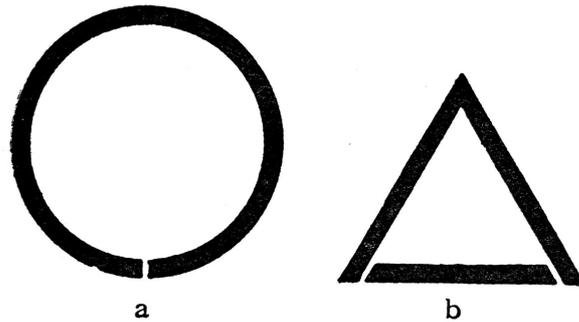


Figura 19
Katz, D. (1961[1945]). *Figura 11* [Ilustración]. En D. Katz (1961[1945]). *Psicología de la forma (Gestaltpsychologie)* (p. 45). Madrid: Espasa-Calpe.

2. 5. *Pregnancia y Contorno ilusorio.*

Friedrich Schumann determinó por primera vez la existencia de contornos ilusorios en el año 1900. Afirmaba que el único trabajo intelectual para percibir la forma era la atención. En líneas generales, esta era la fuente favorita para explicar los procesos superiores mentales por los psicólogos de su época y la alternativa frente a la adopción de una posición holista. No obstante, reconoció que existían fenómenos, como los casos de agrupamiento que no coincidían con la explicación que defendía. En el caso de los contornos ilusorios, lo que sucedía es que aparecían los límites de las figuras aunque ellos no estuviesen dibujados.

En la **figura 20** se ve inmediatamente un cuadrado. En estos casos, Schumann reconocía que ni la suma sucesiva, ni la atención focalizada eran suficientes para dar cuenta de esas percepciones. Las formas espaciales reales no tenían similitud o semejanza con los elementos o “partes ficticias” (así las llamaba) percibidos. Desde su perspectiva, las cualidades *gestalt* no eran nuevos contenidos o cualidades surgidas sino características de los elementos como dados. Por ejemplo, el hecho de que reconozcamos un cuadrado en diferentes posiciones, implica que tenemos una presentación de las conexiones entre sus cuatro lados y de la ortogonalidad (*Rechtwinkligkeit*) de la figura. Cuando mucho, podía decirse que tales impresiones tenían una “capacidad especial” de sumar las otras, pero era más simple atribuir esta capacidad a las líneas mismas (Ash, 1998 [1995]).

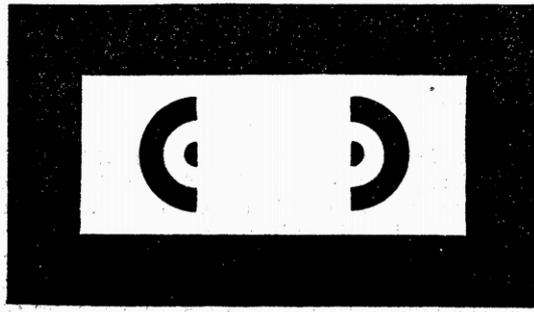


Figura 20

Schumann, F.(1900). Figura 7 [Ilustración].

Friedrich Schumann (1900) Beiträge zur Analyse der Gesichtswahrnehmungen. Erste Abhandlung: Einige Beobachtungen über die Zusammenfassung von Gesichtseindrücken zu Einheiten. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 23 (1),13.

Como ya mencionamos, Wertheimer trabajó con Schumann y con Stumpf en Berlín, e incluso modificó el taquistoscopio que Schumann utilizaba para experimentos de movimiento aparente para realizar sus investigaciones sobre el mismo tema (Stock, 2014).

Estos desarrollos fueron considerados por los teóricos de la Gestalt y retomaron la cuestión de los contornos ilusorios a propósito de otros temas como el papel de la experiencia. Dijimos que, en sus inicios, la *Gestalttheorie* descartaba el papel del aprendizaje o la experiencia previa como factor explicativo absoluto en la percepción, y que esta afirmación había sido revisada posteriormente para moderar la posición al respecto. Asimismo Katz (1961 [1945]) sostenía que la teoría explicaba las tendencias a la forma por la experiencia en sentido biológico (o sea, no como condicionada por el ambiente). No obstante, la experiencia individual (el aprendizaje) también modelaba las percepciones: en la **figura 21**, quien conoce el alfabeto latino captará como una “E” ese conjunto de tres líneas y “creerá” ver las líneas faltantes también. Esta posibilidad de percibir esta letra, será solidaria de la orientación de las líneas en el espacio. Por lo tanto, la experiencia previa determinará la posibilidad de percibir una letra, pero el papel de la pregnancia en los contornos ilusorios hará posible que “surja” la misma y se vea como completa.

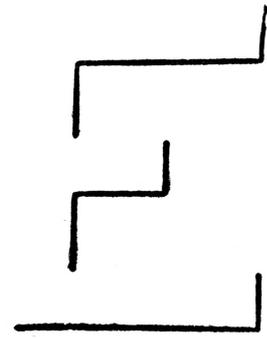


Figura 21

Katz, D. (1961[1945]). *Figura 5* [Ilustración].
 En D. Katz (1961[1945]). *Psicología de la forma (Gestaltpsychologie)* (p. 33).
 Madrid: Espasa-Calpe.

En la década de 1950, Gaetano Kanisza (1913-1992) continuó la investigación sobre los contornos ilusorios de bordes aparentes. Una imagen típica de sus investigaciones es el *triángulo de Kanisza* (**figura 22**) en donde se aprecian dos figuras en blanco y negro en donde se observan en cada uno, un triángulo a pesar de que los contornos son subjetivos y no tienen realidad física. La región delimitada por los contornos subjetivos parece ser más intensa que el fondo, aunque el color de las regiones interior y exterior es idéntico. La explicación de estos hechos perceptivos se basaba en la hipótesis de tendencia del sentido de la vista para completar elementos incompletos y figuras abiertas en el campo visual previamente explicadas (Kanisza, 1996 [1959]).

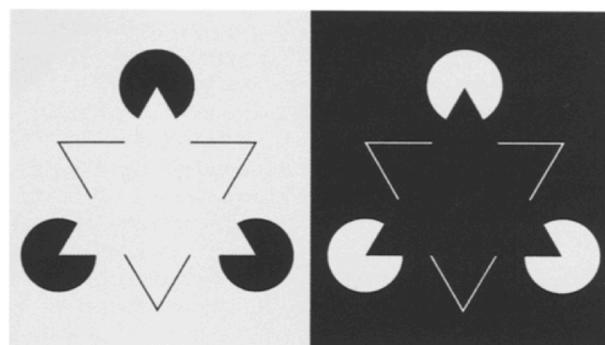


Figura 22

Kanisza, G. (2005) Figura 1 [Ilustración] En P. Weibel, *Beyond art: a third culture. A comparative study in cultures, art and science in 20th Century Austria and Hungary* (p.114). Viena, New York: Springer (Trabajo original 1996 [1976])

Para Gradowczyk (2008) estos principios gestálticos que Kanisza dio a conocer en 1955, pero que en realidad Shcumann había investigado ya en 1900, habían sido descubiertos por algunos artistas modernos como el pintor abstracto norteamericano Ellsworth Kelly (1923-2015)¹⁰⁴ o el propio Maldonado en algunas de sus pinturas de los años 1952-53. En *Tres zonas y dos temas circulares* (1953) (**figura 23**) y en *4 temas circulares* (1953) (**figura 24**), se advierte la dominancia de elementos geométricos (e incluso algunas simetrías) pero aquí nos interesa destacar fundamentalmente la presencia de contornos de figuras que responden, en todos los casos, al procedimiento ilusorio que describimos en párrafos anteriores. La percepción de los círculos como si fuesen completos es sutilmente puesta en tensión por un juego de transparencias en *Tres zonas y dos temas circulares* (1953) en el círculo superior; mientras que en *4 temas circulares* (1953) algunos de los elementos están colocados de manera tal que rompen con el contorno ilusorio aunque no se llega al punto de dejar de percibir el círculo.



Figura 23

Maldonado, T.(2010). *Tres zonas y dos temas circulares* [Óleo sobre tela] Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York-Caracas. En M. A. García, *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García*, (p. 43). Nueva York: Fundación Cisneros. (Trabajo original 1952-3)

¹⁰⁴ Aquí no tomaremos ese caso como ejemplo, pero basta mencionar que se trata del cuadro *La Combe I* (1950) donde Kelly a través de contornos ilusorios demarca paneles rectangulares largos y angostos que cruzan a lo ancho de la tela (véase Shapley, R. (1996). Art and perception of nature: Illusory countours in the paintings of Ellsworth Kelly. En *Perception*, vol 25 p 1259-1261)



Figura 24
Maldonado, T.(2010). *4 temas circulares 1953*
[Óleo sobre tela] Colección Raúl Naón, Buenos Aires. En M. A. García, *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García*, (p. 45). Nueva York: Fundación Cisneros. (Trabajo original 1953)

Si bien acordamos con lo planteado por Gradowczyk sobre el uso del contorno ilusorio en las pinturas de Maldonado, es pertinente relativizar esta idea de descubrimiento científico por parte del artista, ya sea por su perspectiva individualista para explicar el cambio histórico como por la concepción realista y la presunción de que la ciencia efectivamente “descubre” objetos preexistentes.

Más bien nos inclinamos a pensar en un flujo de saberes científicos y artísticos con un lecho común que propicia mezclas o traducciones en varias direcciones, y que no desbarata la idea de anticipos en un campo respecto al otro, pero desde una concepción que considera al contexto socio-histórico como marco más amplio y como condición de posibilidad para la incursión en ciertos temas. Y es justamente a partir de esta idea lecho común que podemos pensar a la *Gestalttheorie* como uno de esos saberes en juego en el amplio mosaico epistémico que otorgó una base teórica a los movimientos de arte no figurativo de los años '40 en la Argentina.

A la luz de estas ideas hemos mostrado el *uso plástico* de la teoría de la Gestalt a través de la interpretación en clave psicológica de algunas de las obras de

artistas destacados de aquellos movimientos. Para mayor precisión, este uso puede entenderse de dos maneras.

En primer lugar, como la trasposición en un lenguaje plástico del lenguaje teórico de la psicología de la forma. Vimos entonces que obras como *Carré* [1955 (1963)] o *Sin título* (1948) (**Figura 7**) de Prati ejemplifican las leyes de figura-fondo o la del agrupamiento por semejanza al realizar una operación análoga a la de *calcar* y dan cuenta de similitudes pictóricas entre los modelos empleados en la experimentación y las obras.

En segundo lugar, el *uso plástico* alude a una recreación y puesta en tensión de los postulados para generar efectos dinámicos y de equilibrios abiertos y cambiantes en la experiencia del sujeto perceptor como observamos en *Ritmos cromáticos* (1947) de Hlito o *Tres zonas y dos temas circulares* (1953) de Maldonado.

De esta forma, la semejanza, la proximidad, las relaciones entre figura y fondo entre otros temas, armaron el prisma para la observación de las obras de arte concreto seleccionadas en este capítulo. Esta observación se llevó a cabo lejos de las herramientas de la crítica de arte y cerca de las fronteras en las que saberes y prácticas de diversa procedencia dialogan, se mezclan y se transgreden entre sí.

En el capítulo que sigue analizaremos el Perceptismo, movimiento liderado por el artista Raúl Lozza y el crítico de arte Abraham Haber. El carácter excepcional de su abordaje obedece a que estableció una serie de textos publicados en su revista *Perceptismo. Teórico y polémico* durante los años 1950-1953 que muestra una profunda investigación teórica sobre temas de estética, psicología, arte y física. El Perceptismo puede considerarse como un proyecto plástico con importantes bases teóricas caracterizadas por el eclecticismo, la combinación excéntrica y las controversias. Nos detendremos fundamentalmente en la estética experimental de Fechner y algunos debates generales de la estética, la fenomenología, la *Gestalttheorie* y la psicología concreta para mostrar la circulación de variados discursos psicológicos y las controversias surgidas en los debates publicados en la revista.

Capítulo 5

Perceptismo y psicología. Teorías y polémicas en la propuesta de Raúl Lozza y Abraham Haber¹⁰⁵

En este capítulo abordaremos en detalle las relaciones entre el Perceptismo de Raúl Lozza (1911-2008) y Abraham Haber (1924-1986) y *las psicologías*. Por medio del análisis de fuentes, mostraremos cómo los discursos psicológicos sirvieron de insumo para reflexionar sobre los problemas generales de la pintura y la estética, y los problemas particulares de este movimiento. Básicamente analizaremos artículos aparecidos en la revista *Perceptismo. Teórico y polémico* (1950-1953) y algunos folletos de exposiciones del movimiento.

Consideramos que la incorporación de la psicología como saber general sobre la percepción y las concepciones acerca de la actividad o pasividad del espectador, del artista y del papel de la obra, no fue hecha en clave celebratoria; y que como toda recepción, supuso la lectura activa de las ideas psicológicas. En este caso, se trató de la teoría de la *Gestalt*, de la estética experimental de Gustav Fechner apoyada en la psicofísica (1801-1887) y de la psicología concreta de Georges Politzer (1903-1942). Además del carácter no mecánico en la incorporación de ideas, es menester aclarar que suscitó críticas por parte de Lozza o Haber en la mayoría de las oportunidades, y que son las que se mostrarán para ilustrar el carácter peculiar de la apropiación realizada. Es necesario también destacar que en el caso de la *Gestalttheorie* y la psicología concreta, las ideas consideradas por Lozza y por Haber, no son teorías sobre el arte o la experiencia estética formuladas por esas teorías. Más bien son *traducciones* de esas ideas psicológicas generales al campo del arte para intentar explicar y explorar temas más allá del alcance explicativo inicial de las mismas.

Otro de los hallazgos surgidos del análisis de las fuentes es que la incorporación de los discursos psicológicos aparece no solo en el uso de teorías o conceptos para hablar de los temas de interés. Esta incorporación de saberes *psi* se combina en la revista *Perceptismo* con las teorías estéticas surgidas a finales del siglo

¹⁰⁵ Una versión preliminar y parcial de los temas tratados en este capítulo fue discutidas en el Encuentro de Historia de la Psiquiatría, la Psicología y el Psicoanálisis, en octubre de 2017 Grassi, M. C. (2017). *La Gestalt y la fenomenología bajo la lupa del Perceptismo* (Relaciones entre el arte y la psicología en el Arte Concreto argentino). XVIII Encuentro Argentino de Historia de la Psiquiatría, la Psicología y el Psicoanálisis. Universidad Nacional de Rosario.

XIX y principios del XX; reaparecen entonces, viejos caminos de principios del siglo XX, recorridos por la estética y la psicología, particularmente, la Gestalt.

Entendemos las relaciones entre la estética y la *Gestalttheorie* de manera bidireccional: por un lado, en la conformación de tradiciones como la *Gestalt*, las estéticas formalistas como la de los teóricos del arte Alois Riegl (1858-1905) o Konrad Fiedler (1841-1895) han aportado ideas y nociones acerca de la forma y su comportamiento; e incluso ha existido un vínculo docente-alumno por ejemplo (en cursos de filosofía), entre Riegl y los psicólogos Kurt Koffka, Wolfgang Köhler y Kurt Lewin (tres representantes de la teoría de la forma).

Por otro lado, la estética se ha valido de nociones psicológicas para explicar la creación artística, el funcionamiento psíquico del artista y el del espectador, o el tipo de objeto constituido por la obra de arte. Por lo tanto, existe cierta necesidad en la apelación a la psicología por parte de la estética para tratar ciertos temas. Un argumento a favor de esta tesis, aunque de aparición posterior al período aquí abordado, lo aportó Rudolf Arnheim (1962 [1954]) quien sostuvo que en la medida que la vista estaba involucrada en la creación artística visual, y que ella como acto visual pertenecía a la psicología, no podía prescindirse de la última para hablar de arte.

Hacia fines de 1946, Raúl Lozza, abandonaba por razones personales, el movimiento concreto Asociación Arte Concreto Invención (AACI) que había creado en noviembre de 1945 junto a Lidy Prati (1921-2008), Manuel Espinosa (1912-2006), Alfredo Hlito (1923-1994) y Tomás Maldonado (1922-2018), entre otros. Después de retirarse de la AACI *orgánicamente*, como señalaba él mismo en la publicación de las cartas escritas al poeta León Benarós (1915-2012), creó junto a dos hermanos, Rembrandt Van Dick Lozza (1915-¿) y Rafael Obdulio Lozza (1913-¿), y al crítico de arte Abraham Haber, el movimiento de arte concreto denominado *Perceptismo*.

Este movimiento, se alineaba al igual que la AACI y Madí en el conjunto más amplio de las propuestas no figurativas que se iniciaron a mediados de la década de 1940 en la Argentina. Si bien Perceptismo, compartía con aquellas otras propuestas el postulado de la creación racional y el carácter inventivo, la importancia de la forma, la crítica a la representación y algunos postulados de la teoría marxista, se diferenció en este panorama local por haber profundizado y sostenido de manera rigurosa, su búsqueda del “objeto concreto” (concepto del que hablaremos más adelante).

Consideramos que esta profundización y rigurosidad obedece a un trabajo de investigación teórica paralela a la creación artística, que Lozza llevó adelante a lo largo de toda su vida y que se reflejó tanto en sus escritos como en sus disertaciones. Junto a la labor de este último, podemos considerar también a la tarea intelectual de Haber como otra de las líneas de profundización de la propuesta perceptista.

Raúl Lozza era oriundo de Alberti, una localidad situada al oeste de la provincia de Buenos Aires. Era hijo de un padre artista plástico y constructor, y una madre que padecía trastornos mentales. Su vida familiar, inestable y turbulenta lo llevó a vivir durante un tiempo en casa de una tía materna que lo acercó al arte plástico y a la música¹⁰⁶. Alrededor de 1926, comenzó a pintar con sus hermanos y en el año 1928 realizó su primera exposición de arte en su pueblo natal. Poco tiempo después, llegó con sus hermanos a Buenos Aires con dos cartas en las que se solicitaban becas al Estado y a la *Academia de Bellas Artes*, para viajar a Italia y formarse como artistas.

Este viaje a Buenos Aires significó para el artista el inicio de una nueva etapa en la que entabló vínculos con la bohemia, se relacionó con artistas y comenzó a leer sobre el marxismo, el socialismo científico y la dialéctica de la naturaleza de Engels. A su vez, Lozza se dedicó en los años '30 al teatro, a la pintura y a diversos oficios, hasta que una década después consolidó su método de creación realista basado en las leyes de la naturaleza¹⁰⁷.

En 1933 se afilió al Partido Comunista Argentino (PCA) y vivió en la clandestinidad unos años a causa de las persecuciones sufridas. Durante esa época, colaboró en la distribución de *Socorro Rojo* (que también lo ilustró desde la prisión),

¹⁰⁶ Lozza afirmaba que llevaba como antecedente familiar el signo potencial de los suicidios. Según su relato, su madre, sumida en la demencia, se negó a comer sistemáticamente y murió en 1943. Se agregaba a esta suerte de suicidio enmascarado por la locura, en la interpretación de Lozza, el de su padre, de un tío materno, de una tía materna y de una sobrina (Lozza, 2005)

¹⁰⁷ Para explicar este cambio en el método de creación que pasaba del romanticismo a las ideas marxistas de invención, Lozza citaba a Henry Wallon (1879-1962). En el libro que recopila las cartas al poeta Benarós, donde Lozza trazaba una autobiografía en clave epistolar, explicaba: “Todo ocurrió como sostuvo **Vallón** (sic) en su libro *Del Acto al Pensamiento*: “A medida que penetramos en lo real se operan transformaciones del pensamiento” (Lozza, 2005, p. 33). Esta obra del psicólogo francés escrita inicialmente en 1942, fue editada en 1947 por la editorial Lautaro, organizada por el PCA. Destacamos la referencia a este libro de Wallon por parte de Lozza porque formó parte de la bibliografía psicológica que circuló en el partido y porque el artista estuvo afiliado al PCA hasta su muerte y, como mostraremos en este capítulo, se nutrió del saber psicológico para fundamentar algunos de sus planteos teóricos (para examinar la circulación en la Argentina de obras traducidas al castellano de Wallon, véase García, L. N. (2014). Henri Wallon en castellano: jalones argentinos de un itinerario transnacional (1935-1976). *Universitas Psychologica*, 13(5), 1835-1845. En <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.upsy13-5.hwcj>).

un periódico del servicio social internacional creado por la Internacional Comunista (1922). Debido a su interés en las letras, también participó de proyectos como la edición del periódico *Contrapunto* (1944-1945) y siguió de cerca los debates que se planteaban en *Arturo* (1944), revista de artes abstractas mencionada en capítulos anteriores, que tuvo solo una aparición.

Vinculado con los integrantes de esta última publicación, apoyó la iniciativa de promover el arte no representativo pero cuestionó la escasa claridad conceptual y las contradicciones reflejadas en las páginas de la revista. Una de las principales críticas apuntaba a la incongruencia entre la publicación de imágenes surrealistas y basadas en el automatismo, y la crítica feroz a estos temas en los textos de la misma. De todos modos, de estos contactos con el grupo fundador de *Arturo* surgió la AACI, movimiento previo al surgimiento de Perceptismo del que hablaremos a continuación (Lozza, 2005).

1. Arte y psicología: la amalgama Gestalt-Bauhaus y la originalidad perceptista

Perceptismo y los movimientos locales de arte concreto de la década del '40, además de su autoproclamación como vanguardias y la primacía en el plano internacional que con ello pretendían, tenían como marco de referencia a las vanguardias europeas de la *Bauhaus*, el constructivismo ruso y *De Stijl*.

Todas esas vanguardias europeas habían considerado los desarrollos de la psicología de su época para investigar y experimentar en el campo artístico. Gamwell (2015) señalaba los aportes de la Gestalt al grupo *De Stijl* junto al de otras disciplinas como la biología o la química sobre la tendencia a la percepción (de cualquiera de los sentidos) de patrones o estructuras y la existencia de patrones en la naturaleza, y los vínculos que esto tenía con la simetría. En el caso del constructivismo ruso, Rosa Ferré (2018) señala que los *Vjutemas*¹⁰⁸ fueron centros de investigaciones interdisciplinarias que combinaron el arte, la psicología, la fisiología y la psicotecnia de la cultura soviética. Los intereses de científicos y artistas giraron en torno a la percepción, la experimentación de los sentidos y los mecanismos que podían transformar la conciencia humana (por ejemplo el equipo de monitoreo de los sentidos

¹⁰⁸ En el marco de la implementación de la Nueva Política Económica en la década del '20 (1921-1927), se crearon los Talleres Estatales de Enseñanza Superior del Arte y Técnica de Moscú o *Vjutemas* que fueron centros de experimentación muy importantes en diseño y pedagogía, comparables para algunos, con la Bauhaus. Algunos de sus miembros fueron El Lissitsky, el arquitecto Konstantin Mélnikov (1890-1974), el artista y arquitecto Anton Lavinski (1893-1968), la pintora Liubov Popova (1889-1924) o Ródchenko.

y los instrumentos para examinar las propiedades espaciales de las formas creados por el arquitecto Nikolai Ladovski). El conjunto de estas investigaciones se daban en el marco de una interpretación mecanicista del comportamiento humano que se articulaba con una gran confianza depositada en el progreso tecnológico.

Respecto a la Bauhaus (vanguardia sumamente significativa a nivel local) hemos mostrado en un capítulo anterior las relaciones entre la psicología berlinesa de principios de siglo XX y la escuela de arte, arquitectura y diseño alemana que existió en el período que va de 1919 a 1933. Estas relaciones tuvieron dos líneas de desarrollo. La primera línea, referida a la circulación de las teorías entre los docentes y alumnos de la Bauhaus basada por ejemplo, en el uso de la teoría de la *Gestalt* para el estudio de la forma o en la aplicación a las actividades de los diferentes talleres. Una de las tareas típicas consistía en la construcción de objetos funcionales con materiales no adecuados para la elaboración de los mismos que seguía la experiencia de los experimentos móviles funcionales del psicólogo Karl Duncker (1903-1940) y el papel del pensamiento productivo (desarrollado por Wertheimer en la década de 1940). La segunda línea, basada en los contactos interpersonales entre representantes de ambas partes alude a la serie conferencias que dictó Count Karlfried von Dürckheim (1896-1988) en 1930 y 1931, a la visita de Rudolf Arnheim (1904-2007) a las instalaciones de la Bauhaus en Dessau y la publicación de un artículo en un periódico (aunque no dictara ninguna conferencia), y a una posible conferencia de Duncker en 1929.

La hipótesis que sostenemos es que esos contactos permitieron la configuración de una amalgama entre *Gestalt* y *Bauhaus* que fue recepcionada por los jóvenes artistas concretos en la Argentina en la década de 1940. La figura que funcionó como representante de esa experiencia de transmisión fue la fotógrafa alemana Grete Stern, quien mantuvo un vínculo con ellos y además les ofreció entre otros materiales bibliográficos, los *Bauhausbücher* o libros de la *Bauhaus*. Estos ejemplares que por lo general dedicaban un número por artista (Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, etc.), estaban pensados para cumplir la función de órgano de difusión de las propuestas plásticas y teóricas de la escuela, ya que daban cuenta de los temas que eran objeto de reflexión en aquel entonces.

A nivel local algunos de los temas retomados eran la cuestión del vacío y su organización estética desde una perspectiva del espacio relativista (no absoluta y estática) (Maldonado), el espacio en la pintura actual y los hábitos de lectura espacial

propuestos por Albers y Moholy Nagy para modelos de interpretación ambivalente (juegos de figura-fondo) y la visualidad pura de Fiedler (Hlito, 1995).

Para sintetizar, podríamos decir que un primer itinerario de circulación se armó entre teoría *Gestalt-Bauhaus-Grete Stern*-artistas concretos, y que estos últimos recibieron una articulación consumada entre psicología y arte, que a su vez tradujeron según sus propios intereses e inquietudes. Sin embargo, a partir de la lectura de los artículos publicados en *Perceptismo*, surge un nuevo itinerario que vincula los desarrollos internacionales de la psicología, el arte y la estética con un sello local.

Si bien los asuntos que son objeto de teorización para Lozza y Haber son temas comunes a la pintura de ese momento, los planteos y las críticas que desarrollan *siempre en clave concreta* tienen cierto rasgo de originalidad en la manera de incluir variadas referencias que van desde la *Gestalt*, pasan por la estética experimental de Fechner, la fenomenología y llegan a la psicología concreta de Politzer. Por ello hablamos del Perceptismo y *las psicologías*, ya que se incluyeron otras teorías además de la *Gestalttheorie*.

Ahora bien, para analizar esta circulación que conecta el campo artístico y el psicológico, destacamos al inicio la figura del artista Raúl Lozza porque él cumplió, a diferencia de Abraham Haber, con la doble tarea del proyecto perceptista: la fundamentación teórica y la práctica artística. De todos modos, los artículos relevados a los que apelaremos pertenecen a ambos, a excepción de uno que es de Rembrandt Lozza. Aunque no haya practicado la pintura perceptista, Haber puede considerarse como un referente teórico que resultó clave en la producción de textos sobre el aparato conceptual del movimiento.

Por tal motivo, es pertinente dar cuenta de algunos datos biográficos de la figura de Abraham Haber para entender mejor su posición en la escena. Haber fue crítico de arte, filósofo y Profesor Titular en la carrera de Historia de las Artes de la *Facultad de Filosofía y Letras* de la *Universidad de Buenos Aires* (UBA) donde dictaba la materia Historia de las Artes Plásticas V (que se basaba en el abordaje del arte occidental del siglo XIX). También participó en la cátedra de Historia de las artes en la *Facultad de Bellas Artes* de la *Universidad Nacional de La Plata* (UNLP) (fuente: <http://fba.unlp.edu.ar/hav1/>).

Según el relato de Lozza, había conocido a Haber en 1947 en ocasión del dictado de tres conferencias por parte del primero, sobre la pintura concreta en diversos centros culturales de la provincia de Buenos Aires. Además de Lozza,

participaba del ciclo el profesor, historiador y crítico de arte Vicente Caride (1913-1994). Haber, joven estudiante en aquellos años, había asistido a una de aquellas conferencias y a partir del encuentro con el artista se había transformado en colaborador y crítico de la pintura concreta (Lozza, 2005).

A partir de este encuentro y con la participación de Rembrandt y Rafael Lozza (que posteriormente se alejaron del grupo), se inició en 1946 Perceptismo, un movimiento artístico que Haber describía en el folleto de la primera exposición de pintura perceptista en la galería de arte porteña *Van Riel*, como un arte que "...no es un arte de museo, es un arte de "ambiente" que debe acompañar al hombre en lo cotidiano..." y que "...debe alcanzar al hombre en la manifestación de su realidad y no en el caño de escape que es una sala de museo" (Haber, 1949, s/n).

En esta declaración se definía el lugar de la obra de arte en cuanto a su función de integrarse a la vida del ser humano. Y también reflejaba la crítica implacable que el movimiento dirigía al circuito de museos y a los estándares oficiales. Esta cuestión no será profundizada en este trabajo, pero vale la pena mencionar que durante el primer peronismo, los circuitos oficiales en los '40 nunca incorporaron las experiencias artísticas vinculadas a algún tipo de racionalismo constructivo. Esta situación cambió en los comienzos de los años '50, momento en el que desde el peronismo existió un acercamiento al arte concreto motorizado por el objetivo de lograr un reposicionamiento en el plano internacional a través del uso político de sus obras (véase Lucena, 2015; García, 2011; Giunta, 1997)¹⁰⁹.

Pero regresemos a nuestro planteo inicial y centremos nuestra atención en la revista *Perceptismo. Teórico y polémico*. Esta fue una publicación de siete números que apareció entre los años 1950 y 1953, y que pretendía hacer un análisis profundo de los problemas reales de la pintura, al delimitar la ubicación del movimiento dentro del proceso del arte y en su devenir histórico, su relación con la ciencia y con el ser social del ser humano:

Nuestra revista nace, entonces, con la doble función de difundir y combatir, de exponer polémicamente todos los problemas de la

¹⁰⁹ Oscar Ivanisevich, Ministro de Educación e interventor de la *Universidad de Buenos Aires* del primer gobierno peronista hasta 1950, calificó de "arte degenerado" al arte abstracto en su discurso de apertura del XXXIX Salón Nacional el 22 de septiembre de 1949. Esta expresión había sido utilizada en Alemania, durante el régimen nazi, para designar a los movimientos de arte moderno como el dadaísmo, el cubismo, el expresionismo, etc.

pintura, afrontados con anterioridad por el **perceptismo**, y rebatir las soluciones, superficiales pero aparentemente verdaderas, que transforman las nuevas realidades y los problemas de la **nueva visión** en una pura especulación literaria. (Perceptismo N°1, 1950, s/n. Destacado en el original.)

Esta frase con la que iniciaba el primer número mostraba cuál era la diferencia crucial entre el Perceptismo, como arte concreto, y el resto de las propuestas (incluso las abstractas), cuyas soluciones a los problemas de la pintura eran de carácter especulativo o ilusorio. El debate de base estaba entre la pintura perceptista y la figurativa. En esta última se incluía también al arte abstracto por someter a la naturaleza a un proceso de objetivación cuyo resultado era igualmente representativo por aludir a objetos presentes en la naturaleza aunque sus elementos estuviesen racionalizados (véase **figura 5**, *Composición La Vaca* (1917) de van Doesburg del Capítulo 2).

Las críticas en la revista apuntaban a que el arte figurativo no lograba la unidad de tiempo y espacio, permanecía en la esfera idealista de las apariencias, fijaba un único punto de vista para el espectador, y sus imágenes se apoyaban en la mecánica de la ley del peso y la ley de gravedad. Asimismo separaba al hombre de su realidad inmediata y lo engañaba ya fuera a través de la representación de lo tridimensional en el plano bidimensional, o a través de, por ejemplo, la generación de ilusiones de alternancia entre figura-fondo o de profundidad en la pintura abstracta.

En oposición al arte figurativo, la pintura perceptista planteaba una relación dinámica entre el ojo y el objeto artístico en lo atinente a la contemplación del objeto concreto, la unificación en un todo del plano pictórico y del espacio arquitectónico, y la consecuente igualdad de realidades entre mundo circundante y objeto estético. La pintura debía integrarse a la realidad del ser humano porque de esa manera el ser humano se integraba a su medio social. La obra tenía una esencia objetiva y se basaba para ello en los desarrollos del materialismo dialéctico. En el aspecto visual, suprimía la tercera dimensión y la noción de perspectiva para lograr la objetivación del plano.

Para llevar adelante esta poética, Lozza desarrolló una metodología para la composición de obras concretas que denominó *cualimetría de la forma plana*. Se trataba de un *sistema estructural dinámico* en sintonía con la bidimensionalidad originaria de la pintura. El proceso de cada obra debía iniciarse con el trazado de la

estructura abierta que determinaría la obra en un sentido que iba desde el centro hacia la periferia. Este trazado era solidario de la coherencia, que Lozza suponía, existía entre la estructura de la naturaleza del mundo físico y la de la obra. Esta coherencia no era una imitación de la estructura de la naturaleza en la pintura: la noción de imitación suponía un carácter representativo que era aquello que el Perceptismo se proponía abolir (Tomasini, 2002) .

La *estructura abierta* era el sostén gráfico de la obra que resultaba invisible al espectador y que mostraba los planos de color separados en el espacio. A continuación de su trazado, se aplicaba la *cuilimetría de la forma plana*, que era la aplicación de una operación matemática que permitía la obtención de un valor que funcionara como control. La meta de ese valor matemático de las formas servía para la consecución del equilibrio basado en la compensación de valores a través del color que se le otorgaba a cada forma interviniente en la obra (Tomasini, 2002).

Además de las características técnicas del método de Lozza, podría pensarse en que este método de creación de pinturas seguía, curiosamente, los criterios del realismo socialista que han sido señalados en la historiografía de las artes reciente (Ferré, 2018). Además de las cuestiones estéticas ya señaladas, el realismo socialista también proponía formas determinadas de producción y circulación para el arte. Consideramos que estas formas fueron adoptadas por Lozza, quien con sus precisiones metodológicas desafiaba la producción y el consumo individuales y el mercado privado, típicos del arte burgués.

Expuestas sus características más sobresalientes, quedan claras las diferencias existentes entre ambas orientaciones de la pintura. Ahora sí estamos en condiciones de enumerar algunos de los temas que las generaban y que retomaremos en los apartados que siguen. A partir del análisis del *corpus* mencionado, hemos definido una serie de blancos en los que el Perceptismo centró su mira. Estos son:

- a. un ataque al idealismo y una crítica a la representación de la naturaleza en la pintura,
- b. la idea de una estructura dinámica que contrarrestaba la determinación de un punto fijo de vista para el espectador en relación a la obra,
- c. las relaciones entre la forma y el color y
- d. el carácter *concreto* del objeto (carácter *presentativo* opuesto al carácter *representativo* en la pintura no perceptista) y su entramado con lo político.

Vamos a tener en cuenta este ordenamiento para plantear los temas que aparecieron en el seno de este movimiento artístico y mostrar su articulación con la psicología de la *Gestalt*, algunos desarrollos de Gustav Fechner y la psicología concreta de Georges Politzer.

La presencia de discursos psicológicos en el Perceptismo es abundante si se la compara con la presencia en los textos de la AACI. Perceptismo, revela una trama más compleja y densa en donde la citación de autores, aunque no se expliciten siempre y de manera clara las fuentes, es profusa y torna el trabajo de reconstrucción de las lecturas más sencillo (a pesar de que no pueda reconstruirse el mapa de autores y textos de forma completa).

Lozza y Haber mencionan las ideas y los autores de los que las toman, y detentan una erudición que por momentos se constituye en un verdadero estorbo para la comprensión de los temas. Esta pluralidad de teorías se torna eventualmente en un *pastiche de ideas* que revela una circulación cuyo único principio rector pareciera ser la necesidad de responder a preguntas relacionadas al arte, sin considerar el tipo de combinación teórica o trasplante conceptual que realiza. Esto último no es indicador de déficit alguno en los modos de circulación de un discurso científico (en este caso) en una zona ajena a su origen, sino que muestra la dinámica de un cruce disciplinar y las peculiaridades del mismo.

A continuación presentaremos estos diversos cruces entre la psicología y el arte, considerando los tres discursos psicológicos mencionados y sus usos en la elaboración de respuestas a los principales interrogantes del arte perceptista. A su vez mostraremos la pregnancia de la psicología en la estética y el rol de esta última en los temas abordados.

2. Las psicologías en el Perceptismo

2. 1. De la abstracción del objeto representado a la invención de un objeto estético con propiedades reales: el ataque al idealismo y a la representación de la naturaleza en la pintura.

La historia de la pintura, según Abraham Haber, es la historia de la imitación de la naturaleza en su apariencia. Sin embargo, este carácter representativo que aspira a plasmar las formas que rodean al hombre en la obra, se trastocó cuando la pintura inició con el impresionismo un proceso de “pulverización del objeto” que desembocó

en la abstracción. Este devenir histórico tuvo su punto culminante en el arte abstracto aunque el carácter representativo persistió en él (incluso en los movimientos como el expresionismo y el cubismo que hacían más bien hincapié en la expresión de estados interiores). Inclusive persistió en las tendencias “más abstractas” donde la sensación de profundidad indicaba la existencia de una representación del espacio (Haber, 1950).

Ahora bien, para el Perceptismo, no todos fueron errores en el arte abstracto. Según Lozza (1953a) la combinación entre medios matemáticos de la estructura y la pintura había sido un relativo acierto, porque esto socavaba el dualismo de la representación en el arte. De todas formas, Lozza siempre había criticado esta combinación porque consideraba que la apelación a la matemática en el arte en general había tenido la función de *medio auxiliar*, y con ello se mantenía la concepción errónea del arte como apariencia.

Esta noción del arte como apariencia se vinculaba directamente con la clásica división en pintura entre *forma* y *contenido*. De manera esquemática podemos decir que en pintura, la *forma* es el aspecto directamente apreciable de la obra y de los medios técnicos utilizados para realizarla; es decir, la organización interna de la obra, la estructura concreta, la relación entre los elementos. Por *contenido* se entiende el tema y la idea de una obra de arte: el argumento, el tema (el amor, la muerte, la naturaleza, un paisaje), su enclave social, espiritual o humano. A lo largo del tiempo, las relaciones entre ambas han variado y han ido desde la separación tajante entre forma-contenido, pasando por la equiparación (como en el formalismo) hasta llegar a plantear que el valor del arte radicaba en la unidad de ambas (estética marxista) (Lozza, 1953b).

Esta diferenciación aparecía en “Forma y Contenido”, artículo en el que Lozza (1953b) señalaba además que al considerar los contenidos como esencia absoluta, el idealismo de Hegel ubicaba al arte en la esfera de lo ideal acentuando el papel de las apariencias sensibles cuyas formas eran simples calificativos de belleza. O sea que Hegel no admitía el aspecto material en la pintura y afirmaba que su esencia era la apariencia sensible. Para Lozza, este planteo acerca de la relación forma-contenido del idealismo no lograba alcanzar la síntesis objetiva que sí lograba el Perceptismo.

Rembrandt van Dick Lozza (1950a) iba un poco más allá en los planteos acerca de este tema, y criticaba a los “nuevos realistas” para quienes la pintura continuaba como apariencia sensible y no se volvía una realidad material. Los

“abstractos representativos” como los denominaba en su artículo, ponían a la vista en la anécdota plástica una idea intelectual a través de elementos geométricos (nuevamente resulta útil el ejemplo de van Doesburg mencionado de la **figura 5** del Capítulo 2).

El problema crucial que atravesaba todo pintor representativo (y no representativo) radicaba en que el punto de partida eran un espacio plano (la tela) y un espacio real y concreto (el mundo tridimensional). En esta doble espacialidad que obraba como punto de partida, el artista permanecía como un *médium* entre dos realidades: un eslabón intermedio entre la materia plástica y la vida. Finalmente, llevaba a cabo su creación con los atributos de su espíritu, y esto aparejaba la negación de los elementos objetivos y un procedimiento ilusionista¹¹⁰ (Lozza, 1950a).

Pero ¿dónde situar la apelación a la psicología en estos debates sobre el idealismo, la forma, el contenido y la pintura concreta? En un sentido muy general y sin que se mencionen autores o un arsenal conceptual determinado, la psicología se hacía presente a través de la *concepción psicológica de sujeto* opuesta que subyacía en la estética idealista y en el Perceptismo.

En el caso de la estética idealista, debido al carácter representativo de la pintura, el sujeto perceptor se aislaba y debía suspender su personalidad para incorporar la individualidad del autor volcada en la obra. Se planteaba una disolución del sujeto y su personalidad para la captación del yo del artista que se proyectaba en la obra. Esta idea se vinculaba también con los desarrollos de la estética psicológica de Theodor Lipps (1851-1914) que retomaba los desarrollos de la filosofía idealista del siglo XIX para destacar la importancia del contenido vital o anímico de la obra de arte.

Lipps desarrolló lo que en el campo de la estética se conoce como teoría de la *Einfühlung* (traducida como endopatía, empatía o proyección sentimental), aunque no era privativa del arte. Más bien la *Einfühlung* estaba ligada a lo espiritual en todas sus manifestaciones y actuaba en la percepción de cualquier objeto. Mientras una melodía puede ser suave y apacible, otra es fúnebre y melancólica. Esto era vivido de esta

¹¹⁰ El Perceptismo asumía una posición radical en su combate contra todo vestigio representativo en la pintura, al punto que si el pintor trazaba una línea diagonal, por ejemplo, eso implicaba recurrir a un procedimiento ilusionista porque sugería la idea de perspectiva.

forma porque las disposiciones del objeto eran disposiciones que el sujeto trasladaba al interior de ese objeto que creaba.

La empatía era por lo tanto el fundamento de la vivencia estética. El objeto percibido o captado podía suscitar empatía de diferentes tipos que a su vez definían el valor estético del objeto. Si el objeto suscitaba una proyección sentimental acorde al núcleo ideal del ser (lo elevaba), era valioso en el sentido estético. Si suscitaba una proyección endeble y ruin, surgía en el sujeto la desavenencia o el desacuerdo con su ser, entonces el objeto se tornaba feo para el sujeto. En síntesis, el sujeto gozaba de su propio valor, no del objeto como tal. En definitiva, todo placer estético para Lipps era placer de sí mismo. De todas formas, los objetos estéticos quedaban situados en un lugar distinto a la realidad cotidiana (Geiger, 1933).

Contraria a esta concepción, el Perceptismo sostenía que el sujeto que percibía la obra perceptista no debía aislarse ni disolverse. Las sensaciones provistas por la obra concreta, se incorporaban normalmente a su “corriente psíquica” porque las formas-colores que se percibían no eran propias de un mundo ideal sino que formaban parte del ambiente real y cotidiano. El sujeto percibía un mundo plano (el cuadro) creado dentro de un mundo volumétrico común y no debía desprenderse de este último para captar al primero.

Veremos en otro apartado que Haber dirigía una crítica semejante a las leyes de la *Gestalt* porque imponían al mundo una organización que no era congruente con la realidad, y destacaba que no existía lo que la psicología de la forma denominaba *isomorfismo psicofísico* (una interpretación del concepto por parte de Haber, sujeta a discusión). Para Haber las cosas se percibían de manera directa, es decir, no existía una diferencia entre el fenómeno percibido y la realidad o cosa en sí (Haber, 1953).

Por eso Lozza (1953b) afirmaba: “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.”(s/n. El destacado figura en el original). De esta manera, el artista trataba de escapar de cualquier subjetivismo en la pintura y destacar sus propiedades reales como objeto en sí.

Se advierte entonces que en la tarea de desembarazar a la pintura de los aspectos expresivos para hallar su materialidad objetiva, las características psicológicas del sujeto perceptor cambiaban para definir una personalidad unificada, que lograba entonces acoplarse a la unidad obra perceptista-mundo real ya

pertrechada por la superación de la división forma-contenido. En la opinión de Lozza y Haber, la psicología aparecía aquí a través de la estética, en especial la de Lipps, para teorizar sobre la proyección sentimental del artista en la obra. Para ambos ya no se trataba de que la obra reflejara la interioridad del artista; el acento debía ponerse en la personalidad del espectador entendido como una totalidad cuyo punto de vista era dinámico e integrado al ambiente.

Lozza en “El color en el arte. Resumen y fragmentos de un libro en prensa” (1950c) resaltaba justamente que el arte perceptista estaba orientado hacia una relación entre el hombre y el objeto artístico, en términos de lo estático bidimensional de la obra y lo dinámico tridimensional del espectador.

Esto último es interesante porque “lo dinámico tridimensional del espectador” es un tema psicológico altamente complejo. Se ha destacado siempre el carácter bidimensional de la imagen que se proyecta a nivel de la retina y el problema de cómo explicar que la percepción sea tridimensional. Desde perspectivas como las del asociacionismo la explicación prevalente ha sido afirmar la correspondencia entre experiencia subjetiva real e imagen retiniana. En cambio, desde la *Gestalttheorie* se sostenía la existencia de un proceso cerebral, en el cual la imagen retiniana era solamente la condición previa para el fenómeno de percepción de determinado excitante periférico. Era necesario un que se pusiera en marcha un proceso fisiológico después de esa excitación que provocaba el estímulo. Nunca el contenido de la percepción era idéntico a la suma de cualidades de la imagen proyectiva de la retina.

2. 2. *La estructura dinámica*

En sintonía con este sujeto psicológico “dinámico” del *Perceptismo*, del que hablamos en el apartado anterior, la obra concreta “vibra en el espectador respetando la corriente de su dinamismo psíquico, sin avasallar su personalidad, y se incorpora por el ojo a las vías fisiológicas llevando armonía y equilibrio al organismo humano y a su concomitante psíquico...” (Haber, 1949, s/n) Percibir la realidad de un hecho plástico inventado, en sus relaciones con el medio real y físico, es un proceso dinámico de percepción de una totalidad.

La estructura de la pintura y el espacio físico del muro arquitectónico portante, formaban un todo integral y homogéneo con el ambiente, y el sujeto debía percibir ese todo en el marco de una relación dinámica entre el ojo y el objeto (Lozza, 1950a).

Estas ideas de totalidad y de percepción dinámica fácilmente pueden reconducirse a los desarrollos de la psicología de la *Gestalt* donde se sostiene que el sujeto percibe totalidades organizadas de acuerdo con leyes que regulan la formación de estructuras, también presentes en los fenómenos físicos de la naturaleza. No obstante, no es este el cruce discursivo que queremos destacar en este apartado aunque haremos un breve comentario al respecto.

En otro trabajo (Grassi, 2016), hemos destacado que en el caso del concepto de *estructura dinámica*, se apela más al aporte de la física que al de la *Gestalttheorie*. Señalamos en aquella ocasión los aspectos relativos a la noción de campo de Maxwell y a la teoría de los *cuantum*, o la discontinuidad en los procesos de la naturaleza de Planck. En esa línea, mostramos cómo la *Gestalt* también había tomado como insumos algunos de esos desarrollos de la física, y afirmamos que esos “aires de familia” entre el concepto de estructura perceptista y el concepto de *gestalt* podían explicarse por la existencia de una *plataforma epistémica común* (la física) que permitía una lectura renovada de las resonancias teóricas o afinidades a partir de la ampliación de la perspectiva de análisis.

Es notable que más allá de estas alusiones a la noción de campo que claramente aparecen en la *Gestalt*, en “La dinámica del perceptismo” (1950b), Lozza se apoyaba en aquella tradición alemana para ahondar acerca de qué implicaba el *aspecto dinámico* de la pintura perceptista (no la estructura).

Cabe resaltar que este aspecto dinámico no tenía nada que ver con la generación de ilusiones ópticas como la profundidad o la alternancia figura-fondo en la pintura, sino con el dinamismo de una estructura. Si bien esa estructura era estática, no planteaba un punto de vista fijo para el espectador. Al igualar las realidades del mundo circundante (muro arquitectónico) y el objeto estético (pintura), el sujeto se volcaba activamente sobre la obra que lo afectaba continuamente porque el mundo y él mismo, estaban en cambio perpetuo.

Pero ¿cómo explicar por un lado que la *pintura perceptista* era estática porque se basaba en el concepto de *realidad plana*; pero por el otro, su *estructura* era *dinámica* porque era una creación en un espacio-tiempo real? Las respuestas que se deslizaban en las páginas de *Perceptismo* permiten el abordaje de esta relación paradójica de dos maneras.

La primera respuesta dada se basaba fundamentalmente en que la percepción conserva cierta estabilidad frente al movimiento perpetuo del mundo de los objetos, sean estéticos o no:

Desde el punto de vista de la psicología de la estructura, los psicólogos de la forma sostienen que sería caótico para nosotros si las formas de los objetos cambiaran EN REALIDAD como cambian al proyectarse en la retina a cada movimiento de la mirada (Lozza, 1952b, s/n).

La Gestalt coincidía con el asociacionismo, en el hecho físico de que al percibir se proyectaban las sensaciones producidas por receptores puntiformes en la retina de los ojos y formaban patrones de alta complejidad. Pero debido a que la capacidad de síntesis no era exclusiva de las facultades superiores de la mente, el sujeto lograba captar patrones más simples que la suma de todas esas sensaciones que correspondían a la imagen proyectada en la retina y tendía a percibir formas más simples y estables. La “buena forma” era una cualidad de la naturaleza en general, tanto inorgánica como orgánica, y el proceso de organización activa en la percepción de alguna manera le hacía justicia a la organización existente en el mundo físico (Arnheim, 1943).

Lozza acordaba con esta tesis fundamental y la traspolaba a su concepción de la pintura concreta para sostener que su estructura sería caótica si se modificara constantemente, como los puntos de una imagen que se proyecta en la retina. Por eso el objeto que creaba el *Perceptismo* era estático e inmutable desde el punto de vista de la percepción visual, y tolerante a la dinámica propia del perceptor sin que esto alterase la estructura plana de la obra (Lozza, 1952b)¹¹¹. Pero esta benevolencia de parte de Lozza con la tendencia a la percepción de formas simples no era tal con otros desarrollos de esa misma teoría.

Al analizar el recurso de la perspectiva y el fenómeno visual lógico pero no verdadero que esta producía, Lozza reclamaba una ciencia estética materialista para abordar estas experiencias plásticas que las psicologías (incluida la *Gestalt*) habían dejado de lado. La razón de este reclamo se basaba en que se le imponía un carácter

¹¹¹ Lozza se oponía a los desarrollos de Kandinsky y los futuristas quienes desarrollaron un suceso en movimientos por medio de planos inmóviles, dinámica que en realidad solo se reconstruye por asociación en la psiquis del espectador. La simultaneidad de sensaciones que provocan los planos en sucesión en las pinturas futuristas reflejan la visión dinámica de las cosas pero en el terreno psicológico se trata de un fenómeno asociativo representativo, no una percepción objetiva de la realidad como supone el Perceptismo.

estático en su visión instantánea a un espectador dinámico, con el objetivo de que viese las cosas de una manera fija y determinada (Lozza, 1952a). Estaba claro el blanco de ataque y qué tipo de desarrollos podrían lograr sortear el obstáculo que las psicologías no. Sin embargo, no se especificaba mucho más que eso¹¹².

Ahora bien, en el corpus analizado no solo aparecían oscilaciones entre la aceptación y el rechazo de la *Gestalttheorie*. Mencionamos que existían relaciones con el concepto de campo de la física (aunque el vínculo con la psicología aquí era indirecto), y con la concepción de la percepción como función psicológica que neutralizaba el caos a favor de cierto orden y el rol de espectador fijo en clave gestáltica.

La estética experimental de Gustav T. Fechner también aparecía como discurso psicológico de referencia y de ataque, y era retomada en relación a los temas de la sección áurea y del estudio de la preferencia estética y el color.

Castro, Pizarroso y Morgade-Salgado (2005) plantean que a partir del pensamiento post-kantiano y positivista de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se originó un *proceso de psicologización del ámbito estético* que adoptó ciertas particularidades. Dentro de ese contexto, puede situarse el surgimiento de una primera estética experimental y la publicación de la obra *Vorschule der Aesthetik* (1876) de Fechner.

Allí se enunciaba una serie de principios y leyes sobre la experiencia estética, como por ejemplo el principio del “umbral estético” (umbral por encima del cual lo agradable o lo desagradable puede llamarse como tal), o el principio sobre la combinación de condiciones que varían y determinan el placer estético. También se planteaba el papel del reconocimiento o la experiencia pasada en el encuentro con objetos externos, en especial en el arte porque Fechner consideraba que siempre que se apreciaba un objeto se lo investía desde los recuerdos o las experiencias personales (Carreras, 1998)¹¹³.

¹¹² La otra referencia que Lozza daba sobre materialismo en “La nueva estructura de la pintura perceptista” (1952a) está vinculada a que el objeto estético perceptista era resultado del proceso de afirmación materialista de sus elementos propios y que permanecía al margen de cualquier avatar anímico (a diferencia de la pintura representativa).

¹¹³ El papel del reconocimiento fue retomado por Theodor Lipps para elaborar la teoría de la empatía de la que ya hablamos párrafos anteriores. Esta teoría a su vez, fue utilizada por el historiador del arte Ernst Gombrich en sus teorías sobre la percepción de la expresión.

En el capítulo 14 de su *Vorschule der Aesthetik* (1876), Fechner describía los intentos de establecer una forma básica de belleza a través de la estética experimental, la sección dorada o proporción áurea¹¹⁴ y el cuadrado. Básicamente se dedicaba a reflejar las pruebas empíricas sobre el placer y la preferencia asociadas a la sección áurea, a partir de someter a 347 personas sin experiencia o formación estética a la tarea de escoger entre diez rectángulos con medidas diferentes (con proporciones que iban de 1:1 a 5:2). El resultado, que reunía los datos de hombres y mujeres, arrojó que un 35% de los sujetos examinados habían elegido el rectángulo áureo como la forma más placentera. Si bien para Fechner, esto era un dato a considerarse, también declaraba que en la tarea de dividir una línea vertical, no había hallazgos de preferencia de la proporción áurea (Fechner, 1997 [1876]) .

Más allá de estas consideraciones de Fechner, lo cierto es que la proporción áurea llegó a ser una pauta de armonía a lo largo de la historia del arte y su aplicación a la creación artística es hartamente conocida, así como los debates que suscitó.

Sin embargo para el Perceptismo, la “sección dorada” y otras proporciones matemáticas eran completamente inadecuadas y nocivas para la pintura no figurativa; lo eran igualmente las geometrías no euclidianas, cuando se las consideraba mecánicamente como elementos de la nueva pintura (Lozza, 1950c). En la pintura abstracta, ese número de oro era una copia de la naturaleza, de la perfección funcional trasplantada a un medio abstracto donde no podía cumplir su función. Otro ejemplo era el de las proporciones espaciales rítmicas que constituían divisiones del tiempo que, trasladadas matemáticamente a un arte espacial estático (como el caso de Max Bill), acababan por ser una representación (Lozza, 1951a).

Es claro aquí que la utilización de la matemática se interpretaba desde el Perceptismo como *medio de representación y de imitación de la naturaleza* para explicar o materializar cuestiones plásticas, dato que ponía a este tema en relación con la crítica a la representación analizada en el apartado anterior.

¹¹⁴ El número de oro o áureo es un número irracional (1,618) que se representa con la letra griega phi Φ . A lo largo de la historia se han establecido relaciones entre el número irracional, las creaciones humanas y la naturaleza. Una de las posibilidades que este número ofrece es la de generar como los polígonos rectángulos regulares. Por ejemplo, una tarjeta de crédito es un “rectángulo áureo”. El lado más largo de este tipo de rectángulo es el resultado de multiplicar el corto por 1,618. Existe la hipótesis de que este tipo es especialmente agradable a la vista (Corbalán, 2010).

Además del rechazo al intento de comprobación experimental por parte de Fechner de la relación entre preferencia estética-belleza y proporción áurea, Lozza (1951b) retomaba una clasificación Fechner para justificar la pertenencia del *Perceptismo* al *arte de quietud o de espacio* (como él prefería llamarlo).

La clasificación original de Fechner dividía al arte en *arte de quietud* y *arte del movimiento*. Por su parte, Lozza aclaraba que prefería reemplazar aquella clasificación por la de *arte de espacio* y *arte de tiempo*. La raíz del debate estaba en la oposición de la propuesta perceptista al “falso” *espacio-tiempo* figurado o el dinamismo idealista o mecánico. Para el Perceptismo, era imposible que existiesen obras de arte visuales (pintura, arquitectura, escultura) que lograsen una unidad objetiva de tiempo y espacio. “El tiempo expresado en una pintura estática no es más que una apariencia contradictoria, un concepto intelectual aplicable a una determinada estructura plástica.” (Lozza, 1951b, s/n).

Nuevamente el concepto sobre el que se apoyaba Lozza para discutir estos temas era el de estructura dinámica, para diferenciarlo de las estructuras clásicas que estaban basadas en la ley del peso o la gravedad, tema que se desarrollará más adelante. Aquí solo resaltaremos, que en última instancia, para que un sujeto espectador pudiera apreciar espacio-tiempo en una obra como una unidad, era necesaria la participación del intelecto y cierto proceso de reflexión para captar una idea. En realidad, a nivel perceptivo, el arte de quietud (espacio) y el arte de tiempo (movimiento) no podían combinarse en el caso del arte visual bajo ninguna circunstancia.

Por último, quisiéramos señalar un argumento más sobre el rechazo del número de oro por parte de Lozza. En “La nueva estructura de la pintura perceptista” (1951a) Lozza postulaba que si bien los experimentos preparados por Fechner acerca de diversas formas habían arrojado un margen favorable en aquellas que arrojaban una proporción aproximada de $21/34$ (proporción áurea), era debido a que dichas experiencias habían sido realizadas con formas de un solo color y en un medio invariable.

En síntesis, Lozza entendía la pintura perceptista como una realidad plana (estática) con una estructura dinámica. Esta idea de dinamismo aludía a la relación entre partes de una totalidad y a la relación que ese establecía entre el ojo y el objeto pictórico.

En el siguiente apartado trataremos el enfoque perceptista del tema del color y la forma. Allí veremos cómo la apelación del Perceptismo a la matemática se hace a partir del control de las formas como experiencia de conocimiento práctico realizada desde el arte, y no a partir del supuesto valor cualitativo de los números.

2. 3. *La comunión de lo visual y de lo táctil: la unidad forma-color.*

Cuando nos referimos a la unidad forma-color dentro de la pintura perceptista, hacemos alusión al abandono del tratamiento de ambos como elementos separados. Este final de la separación de ambos es solidario del concepto de estructura del que ya hemos hablado. En una estructura orgánica no puede haber cosas aisladas, todo está vinculado entre sí¹¹⁵, por lo tanto color y forma, lo visual y lo táctil, pasan a estar en franca comunión (Lozza, 2005).

Pero ¿cuál era el camino por el que Lozza llegaba a la unidad forma-color? La matemática aplicada a la estructura abierta permitía encontrar la relación que evitaba todo efecto ilusorio entre color, forma y campo. Esta aplicación matemática se basaba como dijimos antes, en desarrollos de la física, y el tipo de relación estipulado entre el campo de la ciencia y del arte no era la copia.

Para Lozza, el arte y la ciencia “*eran*” la historia de la ciencia. Es decir que existía entre ambas una equivalencia que permitía definir a la obra de arte como homóloga al progreso científico. Era una equivalencia en donde el arte no era *metáfora* de la ciencia, ni la ciencia era *modelo* del arte (Tomasini, 2002).

De vuelta en la cuestión de la estructura dinámica, según Lozza, la unificación era posible a través de la matemática: ni la aritmética, ni la física experimental ni la psicología habían logrado la unificación de elementos desemejantes como la forma y el color (Lozza, 1952b). Veamos entonces qué limitaciones detectaba específicamente en las ideas psicológicas que aparecían en *Perceptismo*.

En primer lugar, la unificación del color y la forma aparecía desarrollada en los resúmenes y fragmentos del libro sobre el color¹¹⁶ publicado en el primer número de la revista. En esos textos, aparecían algunas referencias a los desarrollos sobre de Fechner y a la psicología de la forma (Lozza, 1950a).

¹¹⁵ Es prácticamente inevitable no pensar en la idea *Gestalt* que entiende que las partes en un todo están relacionadas entre sí y que son realmente alteradas individualmente cuando se combinan en una verdadera estructura. Como vimos, esta idea está también presente en el concepto de estructura dinámica.

¹¹⁶ Se trata de *El color en la pintura. Su investigación estética objetiva*. Iba a publicarlo la editorial Diálogo. Desconocemos las razones por las que el proyecto nunca se concretó.

Ya dijimos que el Perceptismo investigó el color en su existencia plana y bidimensional y lo transformó junto a la forma, en un todo dentro de la estructura concreta. Pero desde la estética experimental, Fechner pretendió afirmar la ley que relacionaba sensación con causa física, y sostuvo que “la sensación luminosa crece en proyección aritmética solamente cuando la intensidad luminosa crece en proyección geométrica” (Fechner citado en Lozza, 1950c, s/n)¹¹⁷. La objeción de Lozza era que entre sensación luminosa e intensidad luminosa existía en realidad, un problema de color.

En lugar de separar la luz y el color, la propuesta perceptista las consideraba una sola cosa. La saturación de los colores¹¹⁸, en su orden, mantienen un resultado opuesto al de luminosidad¹¹⁹. La relación entre intensidad y sensación que postulaba Fechner no se producía íntegramente debido a que percibimos un fenómeno inverso: a más luz, menos color. Y aquí no era solo Fechner el involucrado: Lozza se remitía a las experiencias de la psicología de la forma, que habían mostrado que un objeto se distinguía más en un campo luminoso que en uno colorido. Esta afirmación se basaba en experiencias realizadas mediante la anulación del color por medio de la intensidad luminosa y para Lozza, esto era inadecuado (Lozza, 1950c).

La psicología de la forma consideraba al objeto sensible en relación a su fondo pero en lo que refería al color incurría en un olvido del mismo. Consideramos que las experiencias de la *Gestalttheorie* que daban cuenta de este tratamiento del color de las que hablaba Lozza, podrían ser aquellas que aparecían en el libro de Guillaume publicado en 1947, en donde abordaba la constancia de los colores de la siguiente manera: se dividía el fondo de una habitación por medio de un tabique en dos compartimentos. Uno alumbrado por una ventana lateral y el otro en la sombra proyectada por el tabique. Sobre el fondo del muro y al lado de la ventana, se encontraba un disco rotativo de sector negro variable. Del lado de la sombra, un papel gris. El sujeto del experimento hacía regular por un ayudante el sector del disco hasta que, mientras este giraba rápidamente, parecía del mismo color gris que el papel. Se

¹¹⁷ Esta cita, como tantas otras en los artículos no han sido debidamente referenciadas en la publicación. Deducimos por su enunciado que se trata de la ley de Weber-Fechner que consiste en una representación de la relación funcional que existe entre la magnitud mensurable del estímulo y la de la sensación (véase Boring, E. (1985). *Historia de la psicología experimental*, México:Trillas).

¹¹⁸ Es la pureza relativa del matiz presente en un color. Hay colores ricos que son los altamente saturados con fuerte presencia del matiz, y hay colores apagados, cuyo matiz es menos distinguible.

¹¹⁹ La luminosidad es luz reflejada en una superficie. En el color está relacionada al valor (cualidad relativa de claridad u oscuridad de un color. Valor significa luminosidad.). Por ejemplo, cuanto más claro es un color, más luminoso es.

definía como α el valor angular que definía la compensación. A continuación se repetía la experiencia pero se observaban los dos objetos de color a través de una pantalla con aberturas que permitían ver solo una pequeña parte de los mismos. Esta regulación daba una medida exacta de las cantidades de luz reflejadas por los dos objetos y daba un valor angular el sector denominado β que era mayor que α ¿Qué es lo que sucedía? En las condiciones naturales de visión, se subestimaba el oscurecimiento del papel a causa de la sombra proyectada. Si en la segunda prueba (de percepción reducida), se sacaba la pantalla para que el sujeto volviera a tener una visión natural, el resultado de la regulación aparecía como chocante. En realidad, la compensación totalmente satisfactoria sin pantalla no era posible. Sin embargo, el error se producía siempre en el sentido de subestimar el efecto de la sombra. O sea que en las condiciones ordinarias de la visión había una tendencia (incompleta): la percepción de un color *constante* del objeto. En esta experiencia de visión reducida, los dos objetos eran referidos a un mismo fondo, que era el papel de la pantalla perforada. Entonces las dos partes de la prueba (primera y segunda etapa) constituían dos todos diferentes, y era esta relatividad la que explicaba las diferencias. El color dependía de la iluminación recibida en el grupo o totalidad a la que pertenecía, entonces dependía del modo de la segregación del campo. Iluminación y color eran unificados y se convertían en una segunda variable que hacía que un mismo excitante fuese percibido de manera diferente por remitir a diferentes todos o sistemas (Guillaume 1984 [1947]).

Las sensaciones de luz y de color se producían simultáneamente, pero la intensidad de un rayo luminoso llegaba a anular el color de un plano. Sobre una pantalla de varios colores la luz uniforme proyectada no actuaba, según Lozza, con las mismas propiedades en todos los colores (1950c). A raíz de estas consideraciones si bien el Perceptismo era una pintura de color y no de luz, no separaba uno de otro. Como consideraba, al revés de Fechner y la *Gestalttheorie*, que no podían controlarse las sensaciones coloridas basándose en una medida física de la intensidad luminosa, creó su propio sistema de composición que no abstraía al hombre del color, ni separaba el color del medio como sucedía en los experimentos mencionados (Lozza, 1950a).

Pero retomemos por un momento, antes de avanzar sobre el tópico forma-fondo, la idea del carácter plano y bidimensional del color. En primer lugar es

necesario aclarar que Lozza no entendía la materialidad del color con un tono metafísico:

En los manuscritos de mi libro “Problemas del arte abstracto y concreto” señalo que “la acción biológica del ojo hace que el color imponga la bidimensionalidad en la medida en que se independiza de la función refleja de las cosas. El discernimiento de un color opera en un orden de frontalidad y no de profundidad”. “El color tiende siempre a la lisura de las superficies.” Quiero recordar que, en este sentido, mis conversaciones con el eminente hombre de ciencia y de la cultura, **Jorge Thénon**, fueron en gran medida las que me impulsaron a “despegar” los planos coloridos del plano sostén, aunque manteniendo la coplanariedad. Dijo que el ojo –o la visión “palpa”, “envuelve” y separa cualquier forma puesta o pintada sobre una superficie (Lozza, 2005, p. 59. El destacado del nombre figura en el original).

Esta cita es aclaratoria y novedosa al mismo tiempo: aclaratoria, porque echa luz sobre un tema tan complejo como el color en el sistema compositivo de Lozza y no exige el agregado de explicaciones. El carácter novedoso radica en que introduce la figura de Jorge Thénon (1901-1991) (psiquiatra e intelectual vinculado al PCA), tema que trataremos en el siguiente apartado sobre las relaciones entre Raúl Lozza, el Partido Comunista argentino y la psicología.

El objetivo de establecer esa relación es mostrar cómo Lozza fue de alguna manera la *mosca blanca* porque, aún cuando en 1948 en el PCA comenzara la purga estética como consecuencia de la extensión de las políticas culturales zhdanovistas (véase Lucena, 2005; Vezzetti, 2016), él logró permanecer en el partido y continuar con su programa estético fuera de él (incluso cuando la estética oficial era el realismo).

Consideramos que esta continuidad que Lozza tuvo en el partido es interesante si se considera simultáneamente que en el proyecto editorial que inició con Haber y sus hermanos, postuló la necesidad de una estética materialista para el arte concreto, y

en el ámbito más específico de la psicología, clamó por el desarrollo de una psicología concreta.

Por último abordaremos con respecto a la unidad forma-color, el tema de las formas y el fondo que Lozza trató en el último número de la revista. En “El problema de las formas y el fondo” (1953c) destacaba la intención de superar el dualismo de las teorías del conocimiento sobre la percepción por parte de la psicología de la forma. Sin embargo, la Gestalt caía en el dualismo de la existencia de formas psicológicas estrictas (valores universales abstractos) sobre un fondo que ejercía influencias en la determinación de formas emotivas. Estas formas emotivas no tenían, según Lozza, el alcance suficiente para condicionar la *forma concreta* y proyectaban sobre un fondo práctico. El grado de realidad objetiva no era el mismo para la forma emotiva que para la forma concreta. La teoría de la Gestalt planteaba la existencia de formas estéticas significativas, estructuradas “*a priori*” (sic) más allá de experiencia y que los artistas debían “acondicionar” artísticamente para la percepción. Las formas plásticas del perceptismo o formas concretas surgían exclusivamente de una práctica creadora afirmativa de una realidad objetiva. Ese objeto concreto estaba condicionado únicamente por el plano y el espacio físico (muro).

Esta distinción entre objeto práctico (concreto) y emotivo (forma con significación) será retomado en el apartado siguiente en donde veremos cómo este planteo a través de un artículo de Haber, se valía de la fenomenología para realizar una curiosa articulación entre ésta y la teoría de la *Gestalt*. El fin de esa articulación no era otro que mostrar la insuficiencia de ambas, y la consecuente necesidad de una psicología concreta que condenaba el carácter abstracto de la psicología clásica.

2.4 *La invención de lo que no existe: el objeto concreto.*

Cuando en el Perceptismo se hablaba de objetividad en la experiencia estética, se trataba de tres cuestiones cruciales en el arte: la realidad plástica, la relación social y la invención creadora. Para Lozza (1953c): “La universalidad del arte, conquistada en el campo de la visualidad, es un reflejo de conquistas similares en los órdenes de la vida social”(s/d). Postulaba una relación entre arte, sociedad y universalismo que consideraba como un hecho próximo a suceder, la internacionalización del arte de manera conjunta con la de la revolución.

Aquí mostraremos una articulación posible de estos temas a partir de la noción de *objeto concreto*. Para esto será necesario hacer un repaso de la vertiente marxista de la propuesta concreta.

Como mencionamos al comienzo del capítulo, Lozza estuvo afiliado al PCA desde 1933, y en la AACI (experiencia previa a Perceptismo) ya circulaba un vocabulario marxista. Esta circulación en el seno de la AACI servía para interpretar el curso evolutivo del arte y su destino inevitable hacia lo concreto, y para fundamentar el postulado internacionalista de la asociación (García, 2011).

Como señalamos oportunamente, esta matriz marxista también servía de marco explicativo para el concepto de invención, dado que se basaba en los desarrollos de Marx sobre la potencia práctica del hombre en relación al mundo. Esta aludía a que si bien la conciencia provenía del mundo, también era capaz de modificarlo al actuar sobre él o inventar (Risler, 2004). Un objeto concreto era por lo tanto, un objeto inventado, algo que no existía previamente, ni representaba con su realidad plástica algún aspecto o dato de la realidad.

Otros artistas, como Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Aldo Prior también pertenecieron en algún momento al PCA. Entre 1945 y 1948 habían participado en algunas de las actividades del partido¹²⁰ e intentaron introducir en sus seno sus ideas estéticas. Pero como muestran Longoni y Lucena (2003) Lucena (2015), García, (2011) y Vezzetti (2016), el vínculo concretos-PCA finalizó con la expulsión de Maldonado y la reacción en cadena de los otros artistas concretos. Lo que desencadenó la expulsión fueron las impugnaciones de Maldonado a las restricciones de estilo impuestas a los artistas vinculados al PC, que estaban en sintonía con los debates en Italia entre Elio Vittorini (escritor comunista) y Palmiro Togliatti (dirigente del PC italiano) alrededor de la cultura y la política, el rol de los intelectuales y su relación con el partido (Longoni y Lucena, 2003).

A pesar de esta purga que involucró a sus compañeros de aventuras estéticas, Lozza continuó afiliado hasta su muerte. Esta convivencia de Lozza con el PCA y su continuidad en la práctica concreta, pueden explicarse por el hecho de que en el

¹²⁰ Es interesante cómo Ma. Amalia García (2011) destaca el carácter estratégico que tuvo por parte de los concretos participar en las celebraciones realizadas a propósito de la visita del artista militante del PC, Cándido Portinari. Portinari, de origen brasileño, expuso en el Salón Peuser (Buenos Aires) en 1947 y era representante del modernismo y el realismo.

momento más complejo de los debates entre la militancia y la autonomía del artista o el intelectual, Lozza separó su militancia de su práctica estética sin intentar (como lo hiciera Maldonado) imponer sus elecciones (Lucena, 2015).

Más allá de esta explicación, esta situación lo ubica en un lugar de cierta excepcionalidad por la pertenencia al partido y la autonomía en su práctica (plástica y teórica), a la que no obstante, incorporaba ideas o teorías psicológicas que circulaban en el PCA en aquel momento. De ahí que en párrafos anteriores hayamos definido a este artista como la *mosca blanca* del partido y del arte concreto.

Respecto al objeto concreto en sí, Lozza entendía que su única realidad verdadera y objetiva era el plano. De ahí que se enfocara en la participación de la pintura en el espacio real y que analizara en el cuarto número de *Perceptismo*, el peso o la ley de gravedad desde la psicología de la forma, la psicología clásica y la propuesta perceptista. En el acto visual directo de los elementos de una pintura organizados en una estructura (más o menos débil) la psicología de la forma consideraba las leyes del peso, de posición o de gravedad para explicar la percepción del espacio en la pintura. La psicología clásica sostenía que el “peso” otorgado a ciertas formas con determinado color y posición era de efecto asociativo (por la suma de las sensaciones). A diferencia de estas dos posiciones, el Perceptismo proponía la superación de la ley de gravedad en la pintura por la nueva estructura orgánica que permitía a las formas obtener una permanencia inmutable y correcta en nuestra apreciación visual (Lozza, 1952c).

Advertimos nuevamente cierta insatisfacción de Lozza con los planteos de la psicología en general, y en especial con los de la *Gestalt*. En el libro sobre el color que mencionamos y que nunca se publicó, reclamaba por una estética práctica que pudiese superar los problemas del ángulo visual fijo y el fondo latente en la pintura representativa. La psicología de la forma y sus desarrollos sobre la percepción y la síntesis no aportaban solución alguna: “solamente *el advenimiento de una psicología concreta*, que involucre ya al hombre y al medio y no detenga sus consideraciones científicas en el solo mecanismo de las sensaciones aisladas, podría condicionar objetivamente la sensación colorida como materia estructurante.” (Lozza, 1950c, s/d. El destacado es nuestro.)

¿A qué aludía Lozza con el advenimiento de la “psicología concreta”? Claramente su pertenencia al PCA y los contactos que mantenía con intelectuales como Thénon, apoyan la hipótesis de que esos contactos pueden haber servido como

canales de acceso para que Lozza conociera, con el sesgo de la validación partidaria, ciertas teorías psicológicas (aunque Haber también le proporcionaba una vía por el lado de lo académico).

Georges Politzer había realizado una crítica filosófica de la psicología clásica a fines de la década de 1920 previa a su militancia en el Partido Comunista Francés. La crítica partía de Wundt hasta Bergson y estaba determinada por el carácter abstracto de la investigación de los fenómenos psíquicos. Para la psicología concreta era clave superar la oposición entre las psicologías objetiva y subjetiva, y entre la percepción interna y la externa. Su objeto de estudio era el “drama” pero sin pretender formular leyes generales o sus componentes (Vezzetti, 2016).

Critique des fondements de la psychologie de Politzer había aparecido en el año 1928 y planteaba la renovación de la psicología tradicional a través del psicoanálisis, la *Gestaltheorie* y el conductismo/behaviorismo. De los tres tomos que inicialmente iba a tener la obra, solo se llegó a publicar el primero sobre “La interpretación de los sueños”, de Freud (Scholten, 2012).

En la introducción del primer tomo destacaba el escándalo que suscitaba entre los psicólogos que se hablara de la muerte de la psicología. Lo que proponía era una crítica renovadora de la psicología clásica que apuntaba al tronco y no a las ramas: una crítica a la ideología central de la psicología clásica. La psicología clásica era para Politzer doblemente falsa: ante la ciencia y ante el espíritu. La aparición del hombre concreto expulsaba a la abstracción de ambos dominios. Por eso pretendía estudiar las tendencias que anunciaban una nueva psicología: el psicoanálisis, la Gestalt, y el behaviorismo (Politzer, 1966 [1928]).

Para Politzer, la psicología clásica se reducía al estudio abstracto de la vida psíquica (transformarla en una cosa asilada) que eliminaban la significación particular encarnada en el “drama” que fundaba la experiencia de la propuesta politzeriana. Su *psicología concreta* intentaba superar la oposición entre psicologías subjetivas y objetivas, entre los datos de la “percepción interna” y la “percepción externa” que habían sido los términos de debate de la disciplina desde el siglo XIX (Vezzetti, 2016). Con el concepto de drama, pretendía superar la abstracción de la psicología del pasado y restituir el hecho psicológico a la vida del ser humano concreto en relación con el mundo

Aquí nos detendremos solo en lo que formuló acerca de la psicología de la forma. De ella destacaba la negación del modo fundamental de obrar de la psicología

clásica en la descomposición de las formas de las acciones humanas para reconstruirlas luego partiendo de elementos amorfos y sin significación. No obstante, a pesar de este reconocimiento, reiteraba la crítica al carácter abstracto de sus conceptos que le hacía a la psicología en general (Politzer, 1966 [1928]).

Se advierte en este texto de Politzer que había cierta ponderación de los desarrollos de la Gestalt (conceptos de totalidad y forma), pero que las limitaciones de la abstracción eran lo que el Perceptismo efectivamente retomaba en sus artículos, al analizar los temas del arte que le interesaban. En el último artículo que analizaremos detalladamente, esta misma valoración quedaba clara en las reflexiones del crítico Abraham Haber. La razón de esta puntualización reside en la originalidad del planteo crítico al articular fenomenología, *Gestalttheorie* y psicología concreta como alternativa teórica, y en que permite dar cuenta del carácter concreto del objeto pictórico en el Perceptismo.

Por un lado, Haber destacaba el concepto de totalidad como un aporte relevante, pero menospreciaba el carácter abstracto de las leyes de la percepción (como artificios que imponen una condición al mundo para que sea percibido). Este combate desde la psicología a la abstracción se replicaba como hemos visto, en el terreno de la plástica con la idea de un objeto concreto que no aludía en sí mismo a ningún aspecto de la realidad.

En el que se convertiría en el último número de *Perceptismo*, Abraham Haber publicaba “Psicología de la forma y fenomenología. Crítica a través de un planteo estético” (1953). El artículo comenzaba con una cita del filósofo alemán Moritz Geiger (1880-1937), quien sostenía que frente a los reiterados fracasos de la psicología para construir una estética científica, había surgido una psicología que atendía a las estructuras complejas y concretas¹²¹. Esta psicología que vinculaba los fenómenos particulares a la totalidad del hombre, no era otra que la psicología de la Gestalt. Geiger argumentaba que no había mejor modo de investigación (el que apuntaba a la experiencia integral y el que llevaba a cabo la Gestalt) para estudiar la creación y la experiencia artísticas.

En esta línea, la psicología estudiaba los sentimientos en sus relaciones con las formas. Es decir que en virtud de su propia estructura los objetos eran, por ejemplo, espantosos o elegantes. La tarea del artista consistía entonces en buscar la forma,

¹²¹ Lamentablemente no hemos podido identificar aún el texto del que se extrae esta idea.

combinando líneas y colores en el caso del arte visual, que expresara de manera adecuada determinado sentimiento (véase Arnheim, 1943).

Sin embargo, Haber (1953) no acordaba con esto y planteaba ciertas preguntas respecto a las relaciones entre forma y significación: ¿se dan juntas o se excluyen mutuamente? ¿captar la expresión de una forma implica percibirla como simple cosa? Entonces a partir de estas preguntas que ponían en tela de juicio la solución simple de la Gestalt (solución a la que adhería Pedrosa), decidía responderlas desde la fenomenología de Edmund Husserl.

Señalemos antes dos cuestiones respecto a este planteo. En primer lugar (y esto Haber no lo desconocía) la psicología de la Gestalt se nutrió de los desarrollos de la fenomenología. En el caso de Husserl, Ash (1998 [1995]) destaca que como otros filósofos que tenían una posición intermedia entre el idealismo y el positivismo (como Bergson, Dilthey y James), rechazaba las concepciones atomistas de la conciencia y describía a la mente como un proceso. Sin embargo, en sus planteos sobre el estudio de las cualidades esenciales de la conciencia, como la intencionalidad o el carácter dirigido, argüía que no debía llevarse a cabo con métodos propios de las ciencias naturales.

Husserl al igual que el ambiente académico alemán de la época, cuestionaba la separación de la psicología respecto de la filosofía y también la idea de una ciencia natural de la mente. Si bien hablaba de “momentos de unidad fenomenológicos” (que le daban unidad a las experiencias psicológicas y a las partes de esa experiencia) y “momentos de unidad objetivos” (que pertenecían a los objetos intencionales no-psicológicos y a las partes de ese objeto), Husserl no lo hacía en términos de actos psicológicos (Ash (1998 [1995]; Freitas Araujo, 2016).

Él desarrolló esta clasificación de los conceptos de la parte y del todo de acuerdo a lo que denominaba su “unidad de fundación”. De hecho, en la segunda parte de sus *Investigaciones lógicas* (1900) describía a la percepción como un acto de “captación” basado o “fundado” en material sensible. Se infiere de esto que el uso que hacía Husserl del término se asociaba más a una idea de una construcción, algo que se levanta sobre una “fundación” de ladrillos y argamasa. A su vez, esta fundación se apoya en una jerarquía donde *a* funda *b*, pero no viceversa (Ash 1998 [1995]).

Según la teoría de la percepción de Husserl, cuando vemos un grupo de estrellas en un papel, no es seguro que percibamos que están formadas por un grupo

de líneas. Pero a pesar de este énfasis en la actividad de la conciencia y en la primacía de la percepción y la captación de totalidades, Husserl no abandonaba la idea de las sensaciones elementales. Ellas eran una especie de bloque de construcción analógico para las percepciones. Por lo tanto, aunque las distinguió cuidadosamente, las esferas objetiva y psicológica tenían una estructura jerárquica paralela (Curvello, 2014)

Frente al ejercicio de Haber de tamizar las leyes de la *Gestalt* a través de la fenomenología, la historia del surgimiento de esta tradición muestra que muchos de los planteos husserlianos fueron retomados por los psicólogos de la forma, a pesar incluso de los argumentos de Husserl contra el “psicologismo”. Los psicólogos de la forma tomaron aquellos argumentos como un panorama claro de las limitaciones de las viejas psicologías, pero sin llegar a negar la legitimidad de la investigación psicológica como tal. Cuando Husserl afirmó que la fenomenología era una psicología descriptiva, también dijo que tal psicología no podía ser la misma que la de los experimentalistas. Sin embargo, en 1900 dejó abierta la posibilidad de usar su procedimiento observacional como alternativa para la psicología. De todas formas, el uso más importante del método y el vocabulario de Husserl en la psicología se realizó dentro de la escuela de Würzburg y no en la Gestalt (Ash (1998 [1995])).

En segundo lugar, es necesario resaltar que en su mayoría las citas que figuran en el artículo de Haber no aparecen debidamente referenciadas como en otros tantos artículos sobre los cuales hemos advertido esta dificultad oportunamente.

Esta situación complica la reconstrucción de la trama conceptual que tejen tanto Haber como Lozza para fundamentar sus desarrollos. Cuando se intenta una cartografía de los autores y textos citados, se torna complejo identificarlos, sobre todo los últimos.

Con respecto a los planteos de Haber (1953), puntualmente lo que propone es retomar el concepto de *intención* de Husserl y la diferencia entre conciencia perceptiva y conciencia emotiva, y señala que si el sujeto “intenciona” un objeto común (conciencia perceptiva) no puede tener simultáneamente conciencia emotiva de ese mismo objeto.

A su vez diferencia los actos fundados y los actos simples. En estos últimos la diferencia entre la conciencia perceptiva y la emotiva es más fácil de discernir. No sucede lo mismo en los actos de sentimiento o de voluntad en los que lo percibido es abrazado, rodeado, por el sentido de valorar o sentir que aporta un nuevo sentido. Esto da lugar a que se constituyan valores de cosas concretas (no determinaciones parciales

de las cosas) como por ejemplo, la belleza. Entonces si yo percibo un objeto físico y este me emociona, mi conciencia emotiva se dirige hacia él y esto es un acto fundado (no simple) (Haber, 1953)¹²².

Según Haber (1953), Wolfgang Köhler derivaba de las experiencias llevadas a cabo con animales la existencia de objetos emotivos que se ofrecían directamente a la conciencia emotiva, que es simple (no fundada) como afirmaba Husserl. Se trataba de objetos que por sí mismos emocionan, de la misma manera que ciertas formas y colores poseen por sí mismos ese carácter emotivo del que hablamos.

Pero entonces, estos objetos emotivos según Köhler percibidos por la conciencia emotiva simple, no fundada ¿coinciden con los objetos físicos que tienen significación para la conciencia perceptiva? Vemos que lo que se perfilaba a lo largo de estas consideraciones es la separación entre la esfera de lo ideal y de lo concreto.

La *Gestalttheorie* con sus leyes (de proximidad, semejanza, cierre, mejor dirección, buena forma, etc.) lejos de organizar a la percepción de objetos reales, la desorganizan. Según Haber (1953), no existía la correspondencia que señalaba Köhler entre unidad física y perceptiva (el isomorfismo psicofísico). El mundo o las cosas no se percibían tal cual son si una ley sensorial se imponía o estructuraba a ese mundo o a ese objeto para que pudiera ser percibido.

Para Haber (1953) las leyes de la *Gestalt* tenían un carácter ilusorio y generaban la percepción de objetos que no eran los reales. En el clásico ejemplo de la copa de Rubin, si una ley imponía la percepción de la copa blanca y a la vez ocultaba la existencia de dos perfiles (cuando se coloca la imagen sobre un fondo negro la transformación es más clara) y a su vez era capaz de variar, esta percepción poseía un carácter ilusorio.

Esa era la razón por la que el autor criticaba los ejemplos utilizados por los psicólogos de la Gestalt. Pero su crítica también recaía en el carácter abstracto de esos ejemplos ya que las ilustraciones empleadas no eran cosas que se percibiesen en la realidad cotidiana. Entonces: “Dichas leyes **construyen objetos ficticios pero nunca condicionan la percepción de objetos reales**” (Haber, s/p, 1953. La negrita figura en el original).

¹²² Hemos hallado que estos desarrollos pertenecen a *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica* de Husserl, cuya traducción fue realizada por José Gaos en 1949 y publicada por el Fondo de Cultura Económica.

Desde esta perspectiva, cuando nos encontramos en disposición afectiva, recortamos un objeto emotivo y nos desinteresamos de la realidad; el objeto real funciona como fondo. Es decir que al colocarnos en disposición afectiva, las formas afectivas se destacan sobre un fondo conformado por el mundo real del que nos deshacemos:

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 (Haber, 1953, s/p).

Desde la psicología de la Gestalt según Haber (1953), los elementos estarían pre-dados en los objetos o las formas físicas. Y esta era la idea que pretendía combatir: las formas no expresarían por sí mismas un carácter emotivo.

Para defender esta idea, hallaba en la pintura clásica el ejemplo adecuado: el artista acomoda sus personajes (formas) de manera tal que surja un objeto emotivo que exprese algo; pero estas formas provienen de la naturaleza, son representaciones, no creaciones. “Lo que hace el pintor es ese objeto emotivo-abstracto que se recorta sobre el fondo dado por la naturaleza.” (Haber, 1953, s/p)

Sobre este tema en particular, es cuanto menos curioso el planteo de someter a las leyes de la *Gestalt* a los desarrollos de la fenomenología de Husserl en términos de figura y fondo para hacer finalmente una crítica. Lo consideramos así porque por un lado, la relación figura-fondo que se plantea en el artículo entre ambas teorías, es una de las leyes de la psicología alemana que Haber mismo pretende cuestionar. Por el otro, es curioso porque se cruza con uno de los grandes temas de la pintura concreta en general y que entre las décadas de 1940 y 1950 llevó a sus artistas a ensayar en lo teórico y en lo plástico diversas soluciones nunca completamente satisfactorias.

Ahora bien, como ya vimos para ciertas interpretaciones el curso histórico de la pintura exigía la deformación del objeto de la naturaleza al punto de hacerlo desaparecer para hacer surgir en su lugar al objeto concreto.

No conforme con los planteos de la teoría psicológica alemana, Haber sometía también a una crítica revisión los desarrollos de la fenomenología y apelaba a Sartre y su estudio de la vida imaginaria¹²³ a través del método fenomenológico. Finalmente, cuestionaba tanto a Husserl como a Sartre en lo que refería a la contemplación estética¹²⁴.

De modo sintético, lo que Haber (1953) señalaba es que la imaginación y la percepción como funciones eran indiscutibles, pero cuando se trataba de la contemplación estética la cuestión era más compleja. Haber retomaba y destacaba que Husserl partía de una suposición cuando se refería a la contemplación estética en *Ideas...* (1949 [1913]). Husserl no describía lo que sucedía durante la contemplación realizada efectivamente, sino que escribía sobre lo que se suponía que debía percibirse si se aplicaba el método frente al grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo* (1513).

El filósofo diferenciaba aquí tres instancias: la primera, la percepción normal de la cosa (el grabado); la segunda, la conciencia perceptiva que hacía aparecer el caballero a caballo, la muerte y el diablo; y tercera y última, la instancia de la contemplación estética en la que el sujeto se orientaba a realidades reproducidas, cuestión que implicaba la modificación de la neutralidad de la percepción (Husserl, 1949 [1913]).

La explicación era que había una neutralización de los trazos para formar la imagen que fundaba la contemplación del objeto emotivo, que a su vez se fundía con el objeto imaginado, que era la síntesis última de la conciencia imaginaria en la que se basaba la contemplación estética (Husserl, 1949 [1913]).

Pero ¿qué sucedía entonces con esta realidad reproducida por la conciencia imaginaria? Pues bien, no se trataba de un objeto existente ni no-existente; sino que era un objeto del que se era conciente como existente. Es decir que se suponía que estamos vueltos a realidades reproducidas y que los datos prácticos que hacen surgir

¹²³Inferimos que se trata del libro de Sartre, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la vida imaginaria* [*L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*] (París, Gallimard, 1940).

¹²⁴No sorprende en el marco del comunismo argentino las críticas a Sartre y a Husserl por el idealismo que entrañaban (véase García, L. (2012). *La recepción de la psicología soviética en la Argentina: lecturas y apropiaciones en la psicología, psiquiatría y psicoanálisis (1936-1991)*. Tesis de doctorado. Buenos Aires.) Hasta el momento no hemos hallado datos acerca de si Haber estaba afiliado o no al PCA. Sin embargo, en caso de no haber pertenecido al partido en calidad de afiliado, no implica que no pudiese conocer los temas de interés en el interior del mismo. Además su vínculo cercano con Lozza fue sin dudas, otra vía de contacto.

la conciencia perceptiva quedan neutralizados. Sin embargo, todas estas consideraciones aplicaban para objetos representativos, no para los objetos concretos (Haber, 1953).

Para dar cuenta de esto, Haber (1953) retomaba lo planteado por Sartre en *Lo imaginario* respecto al color. Cuando Sartre afirmaba que aun si el artista solo se preocupaba por las relaciones sensibles de las formas y los colores, la apreciación de un color rojo en un tapiz no era posible si no era justamente como apreciación de *ese* rojo en *ese* tapiz. Esto se debe a que el color era color *de algo*, siempre. Por ese motivo se introducía lo irreal en la pintura figurativa: el color en abstracto, por sí mismo no existía, las formas y los colores se vinculaban en lo irreal de la pintura que representaba algún aspecto de la naturaleza.

Pero este panorama cambiaba radicalmente en la pintura perceptista ya que el color era color de una forma (concreta, no representativa, por lo tanto no ilusoria) al producirse un encuentro (fórmulas mediante) que daba como resultado el objeto plástico real. De esta manera, Haber planteaba la especificidad del arte concreto en cuanto a la percepción y al tratamiento de la forma y el color como unidad (Haber, 1953).

Al afirmar que la conciencia imaginaria que se tiene de una obra figurativa era irreal, y que en sí misma una obra de arte representaba un mundo ajeno a sus propiedades materiales se concluía que: “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” (Haber, s/p, 1953). Así, lo real quedaba neutralizado ya que el espectador imaginaba (no percibía).

De este estado de cosas, emergía la misión del Perceptismo de crear un objeto que integrase forma y color de manera real y concreta, y que no debía ser reconducido al terreno de lo irreal o lo ficticio. Un objeto para percibir que no neutralizara la realidad circundante como lo hacían, en definitiva, la conciencia imaginaria o el condicionamiento de alguna de las leyes de la Gestalt.

En este complejo entramado teórico Haber situaba al objeto concreto y escribía: “si bien aceptamos el planteo de la teoría de la forma, creemos que sus soluciones son abstractas, y que han de ser superadas por una nueva psicología concreta” (Haber, 1950, s/n). Esta frase aparecía en un artículo publicado en el primer número de *Perceptismo*.

Curiosamente en el principio estaba escrito el final, ya que sería en el último número el lugar en el que Haber desplegaría ampliamente las razones para esperar una psicología a la altura de los cambios sociales que la revolución de octubre de 1917 había puesto en marcha, y que ya se hacían ver en la pintura perceptista.

A lo largo de estas páginas mostramos los debates del Perceptismo con las psicologías en cuanto a la representación, la estructura dinámica, el idealismo y la particularidad del objeto concreto. Lozza y Haber, en tanto motores teóricos del movimiento, publicaban artículos en la revista *Perceptismo* que daban cuenta de un uso de las teorías psicológicas plagado de controversias. La *Gestalttheorie*, la estética de Fechner y la psicología concreta de Politzer son las teorías que se nombraban con mayor frecuencia. La necesidad de Lozza y Haber de diferenciarse de las propuestas de las dos primeras da cuenta de un conocimiento profundo pero también de una elaboración creativa en clave psicológica de temas del Perceptismo, como la percepción de la obra de arte, el carácter dinámico del espectador o la totalidad formacolor, a pesar de las críticas a las tradiciones mencionadas.

Conclusiones

Esta Tesis ha analizado cómo se llevó a cabo lo que hemos llamado la psicologización del estudio de la forma y el color en las artes visuales argentinas abstractas en las década de 1940. Constituye un aporte a la investigación de las formas de utilización de los experimentos ópticos y las leyes de la percepción desarrollados por la teoría de la Gestalt en el campo del arte abstracto, sus formas de experimentar con ellos y su incorporación en los planteos teóricos de artistas y críticos

La importancia de estudiar este cruce particular entre psicología de la Gestalt y arte obedeció principalmente a dos razones. La primera razón es que permitió la reconstrucción de uno de los senderos de la recepción de una corriente poco estudiada pero presente en la historia de la psicología en el país. La segunda razón tiene que ver con el abordaje de un uso original y creativo de las teorías psicológicas en el terreno artístico, cruce no explorado en el ámbito local.

Es de particular importancia que estas teorías psicológicas aún formen parte de la currícula de las carreras de arquitectura y diseño de algunas universidades de nuestro país. La presencia de la Gestalt en la formación de estos profesionales da cuenta de una vigencia de la teoría que es muchas veces desconocida en la comunidad psicológica (académica fundamentalmente) y que instala preguntas acerca de la ausencia de la formación en psicología del arte de los psicólogos argentinos.

Dijimos que al igual que la historiografía de la psicología en la Argentina, la historiografía del arte local ha vivido en las últimas décadas notables cambios y avances que articulan la cultura visual o el arte con los contextos históricos y culturales. Esta ampliación de la perspectiva permite a nuestro juicio, un abordaje histórico de los cruces disciplinares que resalta la circulación y la permeabilidad de las fronteras por encima de la especificidad y las lógicas de legitimación de la ciencia.

A pesar de esta apertura en ambas historiografías, esta tesis es un trabajo inaugural en la Argentina ya que los problemas históricos que aborda plantean un tema aún no tratado por las historias de la psicología locales: el cruce entre la psicología y el arte y, más específicamente, lo que hemos denominado *usos teórico y plástico* de la *Gestalttheorie*.

La relación “Gestalt-arte” o, planteada de manera más amplia, “psicología-arte” (incluida la estética como reflexión sobre el arte) no es en sí misma una línea de investigación original. El carácter novedoso de esta investigación radica fundamentalmente en la pregunta histórica por las formas de apropiación y de uso de esas teorías en movimientos del arte abstracto de la década del '40 a nivel local, particularmente en la ciudad de Buenos Aires.

Si bien se plantearon a lo largo de la tesis algunos contactos con Brasil (Mário Pedrosa y los artistas del grupo *Frente* o *Ruptura*) con los que se dio cuenta de una vía de recepción de la psicología en el arte abstracto, queda pendiente para futuras investigaciones abordar las diferencias en las relaciones entre la psicología o específicamente *Gestalttheorie* y el arte concreto, en un país y en el otro. Mientras en la Argentina las traducciones y los usos se dieron en términos de discurso implícito o con explicitaciones menos claras o poco frecuentes, en Brasil la articulación declarada y sistemática en la obra de Pedrosa sirvió de base a las investigaciones y prácticas de los artistas brasileños.

La reconstrucción de los itinerarios y avatares del encuentro Gestalt–arte supuso evaluar las reinterpretaciones y nuevas codificaciones que los artistas concretos lograron a partir de la incorporación de la teoría de la forma. Entre ellas podemos mencionar: 1) la noción de estructura, 2) la noción de dinámica en la pintura concreta y en el sujeto perceptor y 3) la noción de campo.

En el caso de la noción de estructura, los movimientos AACI, Madí y Perceptismo adoptaron una noción que aludía a la idea gestáltica de totalidad entendiendo que esta es diferente a la suma de las partes, y que la función de una parte en un todo varía según el lugar relativo que ocupa en otra totalidad.

El tema de la dinámica aparecía en relación a dos cuestiones: a la dinámica de la pintura (articulación de partes en función de un todo en el coplanar o la estructura abierta de Lozza por ejemplo) y a la dinámica del sujeto espectador en términos de una ruptura con explicaciones mecanicistas que acentuaban la pasividad en la apreciación de la obra.

Respecto al concepto la noción de campo, es más difícil remitirla únicamente a la psicología ya que la física también planteaba el concepto de campo y era una ciencia muy presente en las propuestas concretas. La *Gestalttheorie* y el arte concreto se valieron del concepto de campo de la física. En tanto esta entendía que las fuerzas

intervinientes se influían y se modificaban mutuamente, la *Gestalttheorie* sostenía que las relaciones entre sujeto y objeto creaban un *entre* que se abordaba desde un enfoque fenomenológico de la percepción, aspecto que considerado valioso por el arte concreto.

Estas tres nociones fueron tomadas por el ámbito del arte y se tradujeron para explicar temas de la pintura. El concepto de traducción enfatiza la diferencia entre lenguajes, la negociación con los sentidos de la psicología al interior de la comunidad de artistas concretos y la enunciación en un lenguaje propio que se tiñe de psicología pero que no se habla con sus reglas científicas. En el seno de ese proceso hemos descrito la psicologización de temas de la pintura, la contemplación artística o la explicación del gusto estético.

En lo que refiere a las diferencias entre la articulación *Gestalttheorie*-arte en la Bauhaus y la recepción de esa articulación que se hizo en Buenos Aires, consideramos que a nivel formal, no existieron diferencias en la manera de llevarla a cabo. Es decir que tanto en la Bauhaus como en el arte concreto argentino hubo un *uso plástico* y un *uso teórico* de los desarrollos que sirvieron a la investigación y a la experimentación de artistas docentes y alumnos.

Hemos mostrado que a nivel local se dio una *traducción de la traducción*. En este proceso fueron importantes las cuestiones idiomáticas (recordemos el alemán como el idioma de los textos de la Bauhaus y de la fotógrafa Grete Stern), y ciertos temas como la relación figura-fondo que ya habían sido trabajados en Europa y que se volvieron medulares para los artistas concretos quienes profundizaron y llevaron las investigaciones (aunque de forma fallida) más allá de las conclusiones a las que habían arribado los representantes del neoplasticismo.

Con respecto al registro que los artistas concretos tenían acerca del lugar de estas teorías, se puede afirmar solo con cierta plausibilidad la importancia que en cada caso tuvieron estos desarrollos de la psicología alemana en las obras y en los textos.

De manera general, podemos decir que la psicología de la Gestalt fue un discurso científico en juego junto a otros como el de la física y el de la matemática, aunque aquí hemos trabajado específicamente el de psicología. A su vez, la manera en que fue incorporada a la fundamentación de la práctica artística y de la estética no siempre fue celebratoria o simplemente para confirmar científicamente lo que se postulaba a nivel plástico. En los desarrollos del Perceptismo, vimos las controversias y polémicas que se desplegaron en la revista homónima, y cómo derivó en la

proclamación de una nueva psicología concreta. Otra de las características de su incorporación es que el grado de explicitación según los textos y los artistas analizados fue diverso.

En algunas publicaciones, hemos identificado la referencia a la psicología de la Gestalt a través de la interpretación de las alusiones a un discurso que operaba sin estar mencionado. En otros casos, la referencia a esta psicología era clara pero no se determinaba la fuente bibliográfica utilizada (que sí se pudo identificar a partir de la búsqueda en los textos que circulaban en la época) o se mencionaba al autor e incluso se lo citaba, pero no se decía nada del texto utilizado específicamente.

Sobre las relaciones entre el campo artístico y el académico, solo mencionamos la visita de Wolfgang Khöler a Buenos Aires y la serie de conferencias dictadas en el año 1930 pero no abordamos las relaciones entre ambos campos en la década de 1940 porque no hallamos vínculos significativos que aportaran algo más a la “relación silvestre” (no académica) del arte con la psicología. De todas las figuras que hemos mencionado podríamos considerar a Abraham Haber como la figura intelectual más cercana al ámbito académico, aunque perteneció al área de la filosofía y las artes (recordemos que la creación de carreras de psicología es posterior) y se desempeñó como docente.

Sin duda, estas relaciones deben explorarse en futuras investigaciones y no solamente en la dirección de identificar si existieron vínculos entre el ámbito académico psicológico y el arte abstracto. Es fundamental esclarecer cómo estas teorías psicológicas ingresaron en el ámbito académico de las carreras vinculadas al arte, la arquitectura y el diseño que por ejemplo se organizaron hacia la década de 1940 en Buenos Aires o hacia la década de 1960 en La Plata.

Podemos ordenar algunos de los resultados de esta investigación en cuatro grandes puntos que se detallan a continuación:

-En primer lugar, para poder comprender en profundidad la traducción de la articulación Bauhaus-Gestalt por parte de los artistas concretos hemos caracterizado el contexto socio-histórico alemán de principios de siglo XX para mostrar las relaciones que la Bauhaus y la psicología de la forma tuvieron con el holismo y sus posiciones científico-políticas. Las orientaciones ideológicas de izquierda y de derecha hicieron un uso particular de estos planteos para entender la crisis y la fragmentación

imperantes en el contexto alemán de las décadas de 1920 y 1930 y propusieron soluciones que aspiraban a reintegrar al hombre al mundo y a la vida práctica.

La Gestalt y la Bauhaus se movieron entre estos debates y adhirieron a nociones de síntesis que presentaban elementos tanto del ala izquierda y como del ala derecha. Es cierto que el análisis de este contexto supuso forzar el arco cronológico (1944-1953) y abordar un período muy anterior al definido. Pero fue necesario incluirlo en la investigación con el objetivo de comprender una traducción realizada en dos tiempos, Segunda Guerra Mundial mediante.

De todas formas, este no es el único abordaje de las relaciones entre arte, política y ciencia que se llevó a cabo en esta investigación.

En segundo lugar, mostramos los vínculos entre estas tres esferas a nivel local a partir de:

- la incorporación de los desarrollos de la *Gestalttheorie* y el marxismo a la fundamentación de la pretensión internacionalista del arte concreto, y
- la propuesta teórica del Perceptismo, su consideración de las psicologías como un discurso científico para incorporar y para debatir, y la militancia de Lozza en el PCA que lo mantuvo entre un proyecto de arte abstracto contrario a la estética legitimada por el partido (el realismo socialista) y la adhesión a la proclama de una psicología concreta que retomaba los planteos politzerianos.

Hemos detectado en estas intersecciones entre el arte, la ciencia y la psicología (aunque debamos contemplar algunas particularidades del Perceptismo) una *despolitización de la ciencia*, en tanto los artistas concretos no consideraban a la ciencia como una expresión de la ideología burguesa y la utilizaron en la fundamentación del arte concreto. Así, basados en una concepción de la ciencia positivista que consideraba sus aportes como objetivos, universales y definitivos, los artistas contaban con un elemento “seguro” que pudiera citarse en textos o manifiestos.

Junto a esto, observamos una *politización del arte* en la cual el marxismo era el principal referente y la militancia partidaria solo un aspecto de ese proceso que podía estar o no presente (recuérdese la expulsión del PCA de algunos artistas). En los textos y manifiestos de los artistas concretos, el arte era planteado como una herramienta de transformación social clave para el triunfo del comunismo a nivel mundial.

En cuarto lugar, hemos caracterizado el circuito cultural, los personajes y las lecturas relevantes que permitieron las conexiones psicología-arte a partir del encuentro entre Grete Stern y los artistas concretos. Poetas, artistas, críticos de arte, y editores se relacionaron e hicieron circular bibliografía específica: los *Bauhausbücher*; la *Psicología de la forma* (Ed. Argonauta) de Köhler, libro que había editado Pellegrini y había sido recomendado en la revista *Ciclo* editada por él, Pichon-Rivière y Piterbag; el libro *Psicología de la forma* de Guillaume de la colección de Argos que dirigía Romero Brest junto a Romero y *Forma e personalidad* de Pedrosa.

Por último, hemos mostrado los *usos teórico y plástico* de la Gestalt por parte de los artistas concretos. En el caso del *uso teórico*, quedó claro que los artistas le dieron mucha importancia al aparato conceptual de los movimientos y apelaron a la ciencia para justificar ideas como el carácter ilusorio de la representación o la integración de la obra al muro en una unidad dinámica que desafiaba la concepción tradicional del espacio en la pintura. El discurso que se mencionaba frecuentemente era el de la *Gestalttheorie*, fuese para destacarlo como aporte o para criticarlo.

Sin embargo, y esto es un hallazgo respecto de la hipótesis de trabajo inicial, los artistas concretos consideraron también otras teorías psicológicas. Por ejemplo, la concepción ambientalista del gusto estético de Degand que sostenía que por medio de la educación podía modificarse y derivar en la valoración positiva del arte abstracto; o los desarrollos sobre estética experimental de Fechner que se basaban en su psicofísica (y que Lozza criticaba). La interpretación de la ley de Weber a la luz de la Gestalt era un caso interesante para diferenciar la pintura y la decoración que abordaba Rothfuss y que mostraba los aportes de la psicología al arte concreto.

En el caso de Fechner, las críticas de la psicología de la forma a partir de la fenomenología de Haber o la afirmación del carácter ilusorio de las leyes de la percepción son los temas que hemos tratado de manera detallada en el capítulo sobre el Perceptismo. Este análisis del Perceptismo es el más denso a nivel teórico y muestra una complejidad en la apelación y en la crítica de las psicologías que deja abierta la posibilidad de continuar el estudio del Perceptismo como un caso particular. No hemos incluido, por ejemplo, las referencias a Helmholtz ni tampoco hemos abordado totalmente los contenidos referidos a las psicologías que mencionamos antes.

Respecto al *uso plástico*, hemos examinado una serie de obras que reflejaban (en tanto trasposiciones o similitudes pictóricas) las leyes de la percepción o que

jugaban con ellas en el sentido de llevar su validez al borde de la trasgresión. Hemos mostrado que en esas obras se puede detectar la aplicación de leyes de percepción, o bien, el forzamiento del principio o de la propiedad interviniente.

Consideramos que esta tesis realiza un aporte al campo de los estudios históricos de la psicología en intersección con la historia del arte, y deja abierto el camino para, desde la historia de la psicología local, cruzar fronteras así como el arte las cruzó hace muchos años. No obstante, al tratarse de un trabajo inaugural en nuestro país, algunas de las respuestas desarrolladas en esta investigación podrán retomarse y profundizarse en nuevas líneas de indagación.

Referencias bibliográficas

-50 años. Bauhaus. (1970). Exposición alemana bajo el patrocinio de la República Federal de Alemania preparada por el *Württembergischer Kunstverein*, Stuttgart juntamente con el Bauhaus-archiv. Darmstadt. Organizada por el Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Museo de Bellas Artes, septiembre-octubre.

-(1950). *Perceptismo*, 1, s/n.

-(2010). *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García*. Nueva York: Fundación Cisneros.

-AAVV (1986 [1969]). *Estética y marxismo*. Barcelona: Editorial Planeta De Agostini.

-Alcaide, C. (1997). El arte concreto en la Argentina. Invencionismo. Madí. Perceptismo. *Arte, individuo y sociedad*. Vol. 9. Recuperado de: <http://www.arteindividuoysociedad.es>

-Arantes, O.B.F. (1995). Prefácio: Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. En *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II* (pp. 13-38). San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo.

-Arnheim, R. (1943). Gestalt and art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2 (8), 71-75. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/425947>

-Arnheim, R. (1962 [1957]). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba.

-Arnheim, R. (1994). The Bauhaus in Dessau. En A. Kaes, Jay, E. y E. Dimendberg. (Eds.), *The Weimar Republic Sourcebook* (pp.450-451). Berkeley y Los Angeles: University of California Press. (Artículo original publicado en *Die Weltbühne* 23 (22), 920-921, 1927)

-Ash, M. (1995/1998). *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967*. New York: Cambridge University Press.

-Astutti, A. (2012) Grete Stern: mujeres soñadas. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 1(2), 1-24.

-Baldassare, M. I. y Dolinko, S. (2011). *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: CAIA, EDUNTREF.

-Behrens, R. (1998). "Art, Design and Gestalt Theory". Recuperado de https://scholarworks.uni.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=art_facpub

-Bertone, C. (2006a). "Había que borrar me que es lo que siempre hicieron. Lidy Prati conversa". *Ramona*, 62, 64-77. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/files/R62.pdf>.

- Bertone, C. (2006b). "Las revistas madí se publicaron con la plata que recibimos como regalo de casamiento. Diyi Laañ tiene la palabra". *Ramona*, 62, 53-66. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/files/R62.pdf>
- Bertúa, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la Revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Biblos.
- Bocian, B. (2015). *Fritz Perls en Berlín (1893-1933)*. Buenos Aires: Editorial Cuatro Vientos-Del Nuevo Extremo.
- Borges Abraços, G. (2012). *Aproximações entre Mario Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma*. Disertación de maestría. Universidad de San Pablo. Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-21122012-112413/pt-br.php>
- Boudewijns, Behrens, R., Danilowitz, B., Huff, W., Spillmann, L., Stemberger, G. y Wertheimer, M. (2012). *Discussion. Gestalt Theory and Bauhaus*. Recuperado de <http://gth.krammerbuch.at/>
- Bürger, P. (1997 [1974]). "Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura". En P. Bürger, *Teoría de la vanguardia* (pp. 51-81). Barcelona: Ediciones Península.
- Cabañas, K. M. (2015). Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt. *October*, 15, 42-64. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00226
- Callon, M. (1995). Algunos elementos para una sociología de la traducción: la domesticación de las vieiras y los pescadores de la bahía de St Brieuc. [Publicado originalmente como "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay", en Law, J. (edit) (1986): *Power, Action, and Belief: A New Sociology of Knowledge?* London. R.K.P. Con autorización.]
- Castro, J., Pizarroso, N. y Morgade-Salgado, M. (2005). "La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del XX", *Estudios de Psicología*, 26 (2), 195-219.
- Cattaruzza, A. (2009). *Historia de la Argentina, 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Chávez, J. (2019) Psicología e Identidades profesionales: negociaciones, disputas y controversias para ser como somos y hacer lo que hacemos. En A. M. Talak (Coord.) *Psicología, política y sociedad* (2019) Buenos Aires: Miño y Dávila. *En prensa*.
- Concheiro Borquez, E. (2011). Los comunistas del siglo XX: algunas distinciones necesarias. En E. Concheiro, M. Modonesi y H. Crespo (coord.), *El comunismo: otras miradas de América Latina* (pp. 43-69). México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cupchik, G. (2006). A Critical Reflection on Arnheim's Gestalt Theory of Aesthetics. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 1 (1), 16-24.

- Curvello, F. (2014). *A Gestalttheorie e a fenomenologia de Edmund Husserl: uma investigação acerca de seus antecedentes intelectuais comuns e suas relações metodológicas e conceituais* (Disertación de maestría) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado de https://www.academia.edu/28575861/A_Gestalttheorie_e_a_Fenomenologia_de_Edmund_Husserl_uma_Investigacao_de_seus_Antecedentes_Intelectuais_Comuns_e_de_suas_Relacoes_Metodologicas_e_Conceituais
- Danziger, K. (1984). Towards a conceptual framework for a critical history of psychology. *Revista de Historia de la Psicología*, 5(1/2), 99-107. [Traducción al castellano de Laura María Fernández (1996): Hacia un marco conceptual para una historia crítica de la psicología. Cát. I de Historia de la Psicología, Buenos Aires: Facultad de Psicología, UBA. En: www.psicologia.historiapsi.com.]
- Danziger, K. (1996). Towards a Polycentric History of Psychology. Recuperado de: www.kurtdanziger.com/Paper%209
- de Rueda, M. (1999). La nostalgia de la vanguardia: arte concreto-madri- cinético. Recuperada de: http://www.fba.unlp.edu.ar/visuales3/material/Arte_concreto.pdf
- Degand, L. (1951). La Psychologie de l'art. Recuperado de <https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2015/10/AICA51-Com-L%20on-Degand-fre.pdf>
- Degand, L. (Agosto 1949). Breve psicología de arte abstracto. *Saber Vivir* , 44-49. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Droste, M. (2006). *Bauhaus. Bauhaus archiv.1919-1933*. Berlín: Taschen.
- Fechner, G. (1997 [1876]). "Various attempts to Establish a Basic form of beauty: Experimental aesthetics, Golden section and Square", *Empirical Studies of the Art*, 15 (2), 115-130.
- Ferré, R. (2017). En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética. En J. Andrade y F. Hernández Sánchez (Ed.). *1917. La Revolución rusa cien años después* (pp. XX-XX). Madrid: Akal
- Freitas Araujo, S. (2016). *Wundt and the Philosophical Foundations of Psychology*. New York: Springer.
- Fritzche, P. (2012). *De alemanes a nazis. 1914-1933*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fulbrook, M. (2009 [1991]). *Historia de Alemania*. Madrid: Akal.
- Gammwell, L. (2015). *Mathematics and Art A Cultural History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Garaudy, R. (1986 [1969]) Intervención a fines del año 1964 en París la Tercera Semana del Pensamiento Marxista sobre Materialismo filosófico y realismo artístico. En AAVV *Estética y Marxismo* (14-23). Barcelona: Editorial Planeta De Agostini.
- García, L. N. (2012). *La recepción de la psicología soviética en la Argentina: lecturas y apropiaciones en la psicología, psiquiatría y psicoanálisis (1936-1991)*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- García, L. N. (octubre-diciembre 2014). Henri Wallon en castellano: jalones argentinos de un itinerario transnacional (1935-1976) *Universitas Psychologica*, 13 (5), 1835-1845. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia.
- García, M. A. (2009). Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto. En *Yente-Prati* (pp. 87-149). Buenos Aires: MALBA.
- García, M. A. (25 de agosto de 2009). Prati, pionera de la abstracción argentina. Diario [Página 12](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-15051-2009-08-25.html). Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-15051-2009-08-25.html>
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gay, P. (2011). *La cultura de Weimar*. Madrid: Paidós.
- Geiger, M. (1933). *Introducción a la estética* [en línea]. La Plata: UNLP. FaHCE. Centro de Estudiantes. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.356/pm.356.pdf>
- Genette, J. (1989 [1962]). *Palimpsestos. La literatura en segundo plano*. Madrid: Saurus.
- Giunta, A. (1997). El arte moderno desde las “sombras” del peronismo. Recuperado de http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/giunta_queretaro97.pdf
- Gradowczyk, M. (2008). “Manuel Espinosa: una [re]lectura del arte abstracto y sus operaciones”, *Ramona*, 39, (56-66) Recuperada de <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona39.pdf>
- Grassi, M. C. (2014). La Psicología de la Gestalt y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones. *Eä. Revista de Humanidades Médicas y Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología*. Instituto de Estudios en Salud, Sociedad, Ciencia y Tecnología (ISO-CYTE). 5 (2), 1-33.
- Grassi, M. C. (2016a). La ley, la forma y la obra: entre la demostración y la transgresión. Lidy Prati y la Psicología de la *Gestalt*. Memorias de las 5tas Jornadas

de Investigación de la Facultad de Psicología de la UNLP. La Plata: Facultad de Psicología de la UNLP.

-Grassi, M. C. (2016b). Grete Stern y la vanguardia del '40. Arte y psicología de la *Gestalt* entre fronteras permeables. *ERAS.: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Portugal.*

-Grassi, M. C. (2016c). Arte, Ciencia y Política. El universalismo de la Gestalt y el internacionalismo del marxismo en el arte concreto argentino. En A. M. Talak (Comp.), *Psicología y Orden social* (p35 – 67). Buenos Aires: Biblos. *En prensa.*

-Grassi, M. C. (2018). “Gestalt en tránsito: la visita de Wolfgang Köhler a la Argentina en 1930. Mundo académico, actores sociales y cultura germana” *Artículo en evaluación.*

-Guillaume, P. (1947). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Argos.

-Guillaume, P. (1986 [1947]). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Psique.

-Gullco, J. B. (1982). Grete Stern. En *Pintores Argentinos del Siglo XX, Serie complementaria Fotografos Argentinos del Siglo XX/5*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

-Haber, A. (1949). "La pintura perceptista." *Raúl Lozza: Primera exposición de pintura perceptista*. (Exh. cat.) Buenos Aires: Van Riel Galería de Arte. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

-Haber, A. (1950). Pintura y percepción. *Perceptismo: Teórico y polémico*, 1 (n.d.). Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>

-Haber, A. (1953). Psicología de la forma y fenomenología. Crítica a través de un planteo estético. *Perceptismo: Teórico y polémico*, (7), 2-4. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>

-Haber, A. (Octubre 1950). "Pintura y percepción." *Perceptismo: Teórico y polémico*, 1, s/n. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

-Hackett, P. W. (2015). *Psychology and Philosophy of Abstract Art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

-Hartmann, G. W. (1935). *Gestalt Psychology. A Survey of facts and principles*. New York: The Ronald Press Company

-Hawking, S. y Mlodinow, L. (2016). *Brevísima historia del tiempo*. Barcelona: Crítica.

-Herf, J. (2003 [1984]). *Reactionary modernism. Technology, culture and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge (U.K.): Cambridge University Press.

- Hervas y Heras, J. (2015) *Las mujeres de la Bauhaus*. Buenos Aires: Diseño Editorial
- Hlito, A. (1995). *Alfredo Hlito: Escritos sobre arte*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Hlito, A. (2007). *Dejen en paz a la Gioconda*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Hobsbawm, E. (2012 [1987]). *La era del Imperio. 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Hobsbawm, E. (2013 [1994]). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Holly, M.A. (2015). Introducción: Antecedentes Históricos (Trad. S. Szir). *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 6, 185-200. (Reimpreso de *Panofsky and the Foundations of Art History*, pp. 21-45, 1984, London: Conell Univerisity Press).
- Husserl, E. (1949 [1913]). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Iversen, M. (2015). Introducción: el concepto de *Kunstwollen*, Alois Riegel: Art History and Theory. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 6, pp. 157-165.
- Jay, M. (2007 [1993]) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jorge, M. L. M. (diciembre, 2010) Implicaciones epistemológicas de la noción de forma en la psicología de la Gestalt. *Revista de Historia de la Psicología*, 31(4), 34-50. Recuperado de <https://www.revistahistoriapsicologia.es/revista/2010-vol-31-n%C3%BAm-4/>
- Kaes, A. Jay, M. & Dimenberg, E. (1994) *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Kandinsky, W. (1983 [1975]). *Cursos de la Bauhaus*. Alianza Forma: Madrid
- Kanisza, G. (1996 [1959]). Subjective Contours. En P. Weibel, *Beyond Art: a third culture. A comparative study in cultures art and science in 20th century Austria and Hungary*. Viena, Nueva York: Springer.
- Kant, I. (1977 [1790]). *Crítica del juicio*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Katz, D. (1961 [1945]). *Psicología de la forma (Gestaltpsychologie)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- King, D. y Wertheimer, M. (2009 [2005]). *Max Wertheimer and the Gestalt Theory*. New Brunswick NJ: Transaction Publishers.

- Klappenbach, H. (2006). "Periodización de la psicología en Argentina". *Revista de Historia de la Psicología*, 27(1), 109–164.
- Koehler, K. (2015). More than parallel lines: thoughts on Gestalt, Albers, and the Bauhaus. En V. Malloy (Ed.) *Intersecting colors: Josef Albers and his contemporaries* (pp. 45-64). Massachusetts: The Amherst College Press.
- Koffka, K. (1926). *Bases de la evolución psíquica. Introducción a la psicología infantil*. Madrid: Revista de Occidente.
- Koffka, K. (1940). Problems in the psychology of art. En R. Bernheimer, R. Carpenter, K. Koffka, & M. C. Nahm (Eds.), *ART: A Bryn Mawr Symposium* (Vol. IX, pp. 180–273). New York: Sentry Press.
- Koffka, K. (1972 [1936]). *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Köhler, W. (1930). La idea de sentido y su valor en la conducta humana. *Boletín de la Sociedad de Psicología de Buenos Aires. Tomo I*, 11-18.
- Köhler, W. (1948 [1928]). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Argonauta.
- Köhler, W. (1972 [1966]). *Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Landam, E. & Yasnitsky, A. (2016). ¿Tenían ilusiones los uzbekos? La controversia Luria-Koffka de 1932. En A. Yasnitsky, R. van der Veer, E. Aguilar y L. N. García, *Vygostsky revisitado. Una historia crítica de su contexto y su legado*, 239-262. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Latour, B. (2007) *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Latour, B. (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Longoni A. y Davis, F. (2008). Las vanguardias, neovanguardias y posvanguardias: cartografías de un debate. *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. 7, 6-11.
- Longoni, A. (2006). La teoría de la vanguardia como *corset*. Algunas aristas de la teoría de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70. *Pensamiento de los confines*, (18). Recuperado de http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html
- Longoni, A. y Lucena, D. (2003-4). De cómo el "júbilo creador" se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948. *Políticas de la Memoria*, (4), 117-128.
- Lozza, R. (1950) "[Ante la decadencia y espíritu negativo...].". Raúl Lozza: primera exposición de pintura perceptista. Exh. cat., Buenos Aires: Van Riel Galería de Arte, 1949. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

- Lozza, R. (1951). La nueva estructura de la pintura perceptista. *Perceptismo: Teórico y polémico*, 3, 2-3 y 8. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (1953a). “La nueva estructura de la pintura perceptista”.(V) . *Perceptismo: Teórico y polémico*, 6, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (1953b).” Forma y contenido”. *Perceptismo: Teórico y polémico*, 6, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (1953c). “El problema de las formas y del fondo”. *Perceptismo: Teórico y polémico*, 7, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (Agosto 1951b). "La dinámica del perceptismo." *Perceptismo: Teórico y polémico*, 2, s/n. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>
- Lozza, R. (Julio-Agosto 1952c). La nueva estructura de la pintura perceptista. (IV). *Perceptismo: Teórico y polémico*, 5, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (Mayo 1952b). La nueva estructura de la pintura perceptista. (III). *Perceptismo: Teórico y polémico*, 4, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (Mayo, 1952a). “La nueva estructura de la pintura perceptista”(II). *Perceptismo: Teórico y polémico*, 4, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (Noviembre 1951a). “La nueva estructura de la pintura perceptista“ (I) *Perceptismo: Teórico y polémico*, 2-3, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. (Octubre 1950b). “El color en el arte. Resumen y fragmentos de un libro en prensa”. *Perceptismo: Teórico y polémico*, 1, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lozza, R. v D. (Octubre 1950a). “El arte y el hombre”. *Perceptismo: Teórico y polémico*, 1, s/n. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/9>
- Lucena, D. (2011). La irrupción del arte concreto del arte concreto-invencción en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948). *European Review of Artistic Studies*, 2 (4), 78-102.
- Lucena, D. (2012). Algunas consideraciones sobre la estética materialista de la Asociación Arte Concreta Invencción. *Aisthesis*, (51), 57-77. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100004>

- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años '40*. Buenos Aires: Biblos.
- Maldonado, T. (1997 [1946]). Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno En T. Maldonado, *Escritos preulmianos* (41-47). Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Maldonado, T. (1997 [1946]). Los Artistas Concretos, el “Realismo” y la Realidad. En T. Maldonado, *Escritos preulmianos* (49-50). Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Maldonado, T. (1997 [1951]). Actualidad y Porvenir del Arte Concreto. En T. Maldonado, *Escritos preulmianos* (71-80). Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Maldonado, T. (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Maltas i Mercader, A. (2009). *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo* (Tesis doctoral Programa de Doctorat Comunicació Visual en Arquitectura i Disseny Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona Universitat Politècnica de Catalunya). Recuperada de http://www.academia.edu/365220/Antoni_Maltas_Mercader-Alfons_Puigarnau_dir._Jos%C3%A9_Garc%C3%ADa_Navas_tut._Wassily_Kandinsky_y_la_evoluci%C3%B3n_de_la_forma_fundamentos_te%C3%B3ricos_para_presenciar_el_espacio_y_el_tiempo._Barcelona_Universitat_Polit%C3%A8cnica_de_Catalunya_ETSA_B_2009
- Manifiesto Invencionista* (1946). Recuperado de http://cva.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_05.php
- Manifiesto Madi* (1947). Recuperado de http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01ce/97baf8f2.dir/r4344_07nota.pdf
- Manifiesto Perceptista* (1947). Recuperado de <http://revista-artexto.blogspot.com.ar/2011/05/manifiesto-perceptista-1947.html>
- Medina Warmburg, J. (2018). *Walter Gropius. Proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona: Reverté.
- Overy, P. (1970). *Kandinsky: The Language of the Eye*. New York: Praeger.
- Paez, D. B. (2018). *Revoluciones de 1848. La conformación de la cuestión social. Nexos. Cultura y vida cotidiana*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=1515>.
- Pedrosa, M. (1995 [1949]). Da natureza Afeitiva da forma na obra de arte. En O.B.F. Arantes. *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhido II* (pp. 107-177). San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo.

- Pedrosa, M. (1995 [1951]). Forma e personalidade. En O.B.F. Arantes. *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhido II*. (pp. 179-220). San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Pedrosa, M. (2017). *De la naturaleza afectiva de la forma*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo publicado con motivo de la exposición Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 28 de abril al 16 de octubre del 2017.
- Perazzo, N. (1983). *El arte concreto en Argentina en la década del '40*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Perez-Barreiro, G. (2017). Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa. En M. Pedrosa, *De la naturaleza afectiva de la forma* (pp.14-33). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Petra, A. (2012). Intelectuales y política en el comunismo argentino: estructuras de participación y demandas partidarias (1945-1950). *Anuario IEHS*, (27), 27-56.
- Poltzer, G. (1966 [1928]). *Crítica de los fundamentos de la psicología*. Buenos Aires.: J. Álvarez.
- Pratt, C.C. (1972[1966]). Wolfgang Köhler. 1887-1967. En W. Köhler (Ed.), *Psicología de la forma. Su tarea y últimas experiencias* (pp. 23-53). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rainer, W. (1993 [1986]). *La pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Forma: Madrid.
- Risler, J. (2008). Marx según Maldonado en la época heroica, en M. Gradowczyk, M. (Editor). *Tomás Maldonado. Un moderno en acción*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Rose, N. (1998). *Inventing our selves. Psychology, Power, and Personhood*. Cambridge (U.K.): Cambridge University Press.
- Rothfuss, R. (Junio 1954). "Decoración y pintura." *Arte Madí Universal*. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>
- Scholten, H. (2012). "Tres momentos en la recepción de la obra psicológica de Georges Politzer en Argentina". En *Actas de las II Jornadas Nacionales de Filosofía y Epistemología de la Historia*, Neuquén, Argentina.
- Schumann, F. (1900). "Beiträge zur Analyse der Gesichtswahrnehmungen. Erste Abhandlung: Einige Beobachtungen über die Zusammenfassung von Gesichtseindrücken zu Einheiten". *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 23, 1-32. Recuperado de <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODOcuView?url=/permanent/vlp/lit31389/index.meta>
- Shapley, R. (1996). Art and perception of nature: Illusory contours in the paintings of Ellsworth Kelly, *Perception*, (25), 1259-1261.

- Siracusano, G. (1999). Las artes plásticas en las décadas del '40 y del '50. En J. Burucúa (Dir.), *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina*. Tomo II. (pp.13-56). Barcelona: Sudamericana.
- Spehar, B. y van Tonder, G. (2017) "Koffka's Aesthetic Gestalt", *Leonardo*, 50 (1), 53-57.
- Stahnisch, F. (2010). German-speaking émigré neuroscientists in North America after 1933: critical reflections. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 21 (3-43). Recuperado de www.mpiwg-berlin.mpg.de
- Stock, A. (Mayo, 2014). "Schumann's wheel tachistoscope: its reconstruction and its operation", *History of Psychology*, 17(2), 149-158.
- Talak, A. M., Chayo, Y., Macchioli, F., Del Cueto, J. D., García, L. N. y Sánchez, M. V. (2008). La psicologización de la sexualidad en Argentina (1900-1970). *Anuario De Investigaciones Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires*. 15, 169-177.
- Tell, V. (2005). Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía. En A. Giunta y L.M. Costa (Comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 243-262). Buenos Aires: Paidós.
- Teuber, M. L. (1976). *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years, 1921-1931*: Exhibition Catalogue. Des Moines Art Center, Iowa.
- Tomasini, M. C. (2002). *Una revisión a la relación arte-ciencia en la obra de Raúl Lozza*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges.
- Valsiner, J. (2012). *A Guided Science. History of Psychology in the Mirror of Its Making*. New Brunswick, New Jersey :Transaction Publishers.
- van Campen, C. (1997). Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology. En *Leonardo*, 30 (2), 133-136.
- van Doesburg, T. (1917). Hamer enn zaag. Stillevenkomposite door V. Huszar (Bij Bijlage VII). *De Stijl*, 1(3), 35-36.
- van Doesburg, T. (1925). *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. München: Albert Langen Verlag.
- Verstegen, I. (2005). *Arnheim, Gestalt and Art A Psychological Theory*. Viena, New York: Springer.
- Verstegen, I. (2010). Arnheim and Ingarden on the Ontology of the Arts. *Gestalt Theory*, 32 (4), 307-322.
- Vezzetti, H. (2007). Historias de la psicología: problemas, funciones y objetivos. *Revista de Historia de la Psicología*. N° Monográfico. Recuperado de www.psicologia.historiapsi.com

-Vezzetti, H. (2016). *Psiquiatría, psicoanálisis y cultura comunista. Batallas ideológicas en la Guerra Fría*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
Vigotsky, L. (2008 [1925]). *Psicología del Arte*.

-Wick, R. (1993 [1986]). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.
Wingler, H. M. (1963). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge: MIT Press.

-Wittenberg, S. (2009). Exilios en la Bauhaus. *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, 185 (739), 941-951. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/356>