

PUBLICACIÓN ANTICIPADA EN LÍNEA (Versión previa a la diagramación). La Revista Tesis Psicológica informa que este artículo fue evaluado por pares externos y aprobado para su publicación en las fechas que se indican en la siguiente página. Este documento puede ser descargado, citado y distribuido, no obstante, recuerde que en la versión final pueden producirse algunos cambios en el formato o forma.



Entre la transgresión y la ley: usos plásticos de la Gestalttheorie en el concretismo argentino

Between Transgression and Law: Plastic Uses of Gestalt Theory in Argentine Concretism

María Cecilia Grassi¹

Recibido: Septiembre 07 de 2023 Revisado: Septiembre 14 de 2023 Aprobado: Junio 07 de 2024

Cómo citar este artículo: Grassi, M. C. (2024). Entre la transgresión y la ley: usos plásticos de la Gestalttheorie en el concretismo argentino. *Tesis Psicológica*, 19(1), X-X. <https://doi.org/10.37511/tesis.v19n1aX>

Resumen

En el marco de los estudios histórico-críticos de la psicología y la historia cultural, el presente artículo se centra en el cruce de dos historias: de la psicología y del arte. A partir de la noción de “uso plástico”, se analiza la presencia de la *Gestalttheorie* en una serie de obras del arte concreto argentino de mediados de siglo XX. Como calco o puesta en tensión, se detecta la presencia de las leyes de la percepción por medio de dos vías: una, las similitudes pictóricas entre las imágenes utilizadas para la investigación por los psicólogos de la forma y las creadas por los artistas; la otra, la representación plástica de leyes formuladas en lenguaje científico. Ambas son posibles gracias al rol fundamental que tuvo la imagen sin significación en el arte concreto y en la *Gestalttheorie* que además, permitió al primero la fundamentación científica de su propuesta estética gracias a la incorporación de los desarrollos de la segunda a través de, fundamentalmente, tres libros publicados en castellano: *Psicología de la forma* de David Katz de 1945, *La Psicología de la Forma* de Paul Guillaume de 1947, y *Psicología de la Forma* de Wolfgang Köhler de 1948.

Palabras clave: arte concreto, *Gestalttheorie*, historia de la psicología, traducción.

¹ PlabHiPsi (Facultad de Psicología, UNLP). Correspondeca: mceciliag81@yahoo.com.ar

Abstract. In the framework of historical-critical studies of psychology and cultural history, this article focuses on the intersection of two histories: psychology and art. Starting from the notion of “plastic use”, the presence of *Gestalttheorie* in Argentinean concrete art of the mid-20th century is analyzed through a set of artworks. Whether as a tracing or a tension, the presence of the laws of perception is detected in two ways. The first is the pictorial similarities between the images used for research by psychologists of forms and those created by artists. The second is the plastic representation of the content of laws formulated in scientific language. Both forms are possible thanks to the fundamental role that the image without meaning had in concrete art and in the *Gestalttheorie*, which also allowed the former the scientific foundation of its aesthetic proposal thanks to the incorporation of the developments of the latter mainly, through three books published in Spanish: *Psicología de la forma* by David Katz in 1945, *La Psicología de la Forma* by Paul Guillaume in 1947, and *Psicología de la Forma* by Wolfgang Köhler in 1948.

Keywords: concrete art, *Gestalttheorie*, history of psychology, translation.

Introducción

Cuando en el año 2014, Tomás Maldonado (1922-2018), figura del movimiento de arte concreto argentino de los años 40, era consultado por la relación entre la *Gestalttheorie* y el arte en aquellos años, decía:

mi inicial interés teórico por la Gestalt se remonta a la Argentina en los años 40 del siglo pasado. Mis conocimientos sobre el argumento eran, en ese período, parciales e indirectos. Había consultado, si bien recuerdo, en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, textos relativos a las teorías de Köhler y Wertheimer. (T. Maldonado, comunicación personal, 25 de octubre de 2014).

De esta forma, sus palabras daban cuenta de una relación original entre el saber psicológico y el arte, diferente a las explicaciones más frecuentes sobre el proceso de la creatividad y las interpretaciones de las obras como la proyección de la interioridad del sujeto. El testimonio de Maldonado se enfocaba en los “usos” de la psicología para el estudio de la forma y

el color que se había llevado adelante en las propuestas artísticas porteñas no figurativas de las décadas de 1940 y 1950. Estos “usos” de las teorías *psi* en el arte concreto consistían en la incorporación, la traducción y la discusión de las mismas en dos niveles de la práctica artística. Por un lado, en el nivel discursivo, reflejado en textos de manifiestos, panfletos, publicaciones propias de los movimientos. Por otro, en el nivel visual, reflejado en las obras mismas de cada artista.

De ahí que podamos pensar en dos usos de la *Gestalttheorie* en el arte en función de estos dos niveles: el teórico y el plástico. Con *uso teórico* nos referimos a la incorporación de los desarrollos conceptuales de esa teoría –y otras psicologías en menor proporción– a los fundamentos y debates de las propuestas abstractas de Asociación Arte Concreto Invención (AACI), Madí y Perceptismo. Si bien no puede precisarse con exactitud esa incorporación debido a la poca o nula explicitación de referencias bibliográficas o la cita vaga de autores y conceptos, se observa que esta apelación teórica es latente y poco sistematizada en el caso porteño. Se trata más bien un uso instrumental de las ideas, para demostrar algo o contradecirlo, sin considerar cuestiones de coherencia o incompatibilidad entre los supuestos de sus fundamentos (Grassi, 2019a). Con *uso plástico* hacemos referencia a cómo ciertas imágenes utilizadas en los experimentos de la psicología de la forma sirven 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. O sea, el uso plástico supone la representación en lenguaje plástico (la obra de arte) del lenguaje científico (la imagen de experimento o la descripción de la ley o propiedad de la forma) y sus tendencias tanto a la recreación o calco como a la puesta en tensión de las leyes o propiedades. Por ende, tanto la recreación o el calco y la transgresión de las leyes son vías para la circulación de la teoría alemana en un campo que no maneja los mismos códigos que el campo científico. De ahí que su presencia, asuma las formas propias de los circuitos artísticos, lejos de las reglas de la producción y la validación científicas.

En este artículo abordaremos el uso plástico de la *Gestalttheorie* en obras de algunos artistas relevantes del arte concreto argentino de las décadas de 1940 y 1950. Se propone un recorrido por obras de Lidy Prati (1921-2008), Tomás Maldonado, Alberto Molenberg (1921-2011), Alfredo Hlito (1923-1994), Raúl Lozza (1911-2008), Gyula Kosice (1924-2016) y Manuel Espinosa (1912-2006) 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, los paralelismos pictóricos entre las

ilustraciones o modelos empleados por la *Gestalttheorie* en la experimentación y las imágenes de las obras creadas por los artistas.

Se trata de una investigación basada en la historia crítica de la psicología y los aportes de la historia cultural. De la primera, se consideran el abordaje de la circulación y recepción de los saberes psi y su cruce con la historia de otras disciplinas, y una concepción de la psicología y sus producciones que no puede desvincularse de lo social, lo cultural y lo institucional (Benítez et al., 2023; Danziger, 2010; García, 2018; Smith, 2013). La historia de la psicología como ciencia no puede enfocarse exclusivamente en una historia de los saberes y prácticas de experimentación e intervención de la disciplina. A lo largo del siglo XX, la psicología ha logrado insertarse en la cultura más amplia y el campo artístico es una de las zonas en donde se la legitimado como discurso válido o apropiado para explicar o comprender determinados fenómenos. Sin embargo, si bien esta temprana conexión entre psicología y arte suele ponderarse, ha sido escasamente analizada en profundidad. Con respecto a la historia cultural, en los últimos años ha renovado los modos de analizar las imágenes y propone el estudio de la obra de arte como objeto histórico (Mitchell, 2018; Crary, 2008 y Freedberg, 1989). Esto implica considerarla además de su valor estético, su valor como testimonio o documento que debe ser situado en un contexto sociohistórico particular de producción, circulación y recepción (Burke, 2001). En nuestro caso, la obra de arte concreta es considerada como testimonio de la articulación entre el discurso científico y el visual, dando cuenta de un proceso de traducción que puede entenderse a partir de la ya mencionada noción de uso plástico, en tanto operación analítica. Así, la obra puede interpretarse como un objeto que plasma el uso de las leyes establecidas por la *Gestalttheorie* por parte del movimiento concreto y como una fuente potente y novedosa en el marco de los estudios históricos de la psicología.

Nuestra hipótesis es que la imagen sin significación² tuvo un rol fundamental en ambos campos, favoreciendo la posibilidad de los usos *teórico* y *plástico*. Del lado del arte concreto, la imagen sin significación aparecía como propuesta plástica “presentativa”, sin referencia alguna al mundo circundante o sin carácter representativo alguno. En la psicología, su función residía en ser una herramienta de investigación científica que prescindía de la experiencia pasada, aunque este punto fuera revisado en años posteriores. El férreo rechazo del concepto de ilusión por parte de la *Gestalttheorie* y del arte concreto –aunque las razones que lo inspiraron difieran en cada uno– los

² Se considera imagen sin significación a aquella que por su contenido sensible no remite a un concepto, idea u objeto existente en el mundo.

llevó por diferentes caminos a la utilización de imágenes que no tuvieran ningún tipo de vínculo representativo con las cosas existentes del mundo.

Para la *Gestalttheorie*, 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 (Köhler, 1928/1948). Por su parte, el arte abstracto apelaba a la forma en su estado “más puro” para evitar las fantasmagorías o engaños que acarrea en una obra cualquier tipo de representación a través de figuras bidimensionales de lo tridimensional.

Suponemos en la base de este cruce particular entre arte y psicología, un lecho común en el que los saberes científicos y artísticos fluyen propiciando mezclas o traducciones multidireccionales, desde una concepción que considera al contexto sociohistórico como marco más amplio y como condición de posibilidad para la incursión de los artistas en ciertos temas referidos al campo psicológico.

Arte concreto: características y uso teórico de la *Gestalttheorie*

El arte abstracto argentino de las décadas de 1940 y 1950 puede caracterizarse 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 (como la repetición armónica de formas), del equilibrio y de la armonía, utiliza las leyes de la visión e ideas provenientes de la física y rompe con el marco tradicional y con la noción del cuadro como ventana al “mundo real” (Siracusano, 1999).

Por su parte, García (2011) señala que los términos “abstracción” y “arte concreto” signaron los discursos sobre el arte moderno en esas décadas, 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 no figurativos —neoconcretismo, constructivismo, arte concreto— las diferencias en la denominación también existieron. Aunque en este artículo eventualmente los usemos de manera indistinta, no era lo mismo hablar de arte abstracto y de arte concreto. Mientras el primero implicaba una reducción de la imagen real a sus elementos formales básicos, el segundo era una creación surgida de la materialidad misma de los elementos utilizados.

En el contexto local, las propuestas no figurativas de la AACI, Madí y Perceptismo constituyeron sus propios discursos, aunque inspirados en otros del panorama internacional. Tanto sus

manifiestos como sus propuestas plásticas, se constituyeron en función de una diversidad de teorías que rebasaban el campo puramente artístico. Los jóvenes integrantes de estas agrupaciones realizaban un cuestionamiento hacia artistas consagrados por los salones y circuitos oficiales de las décadas de 1920 y 1930 como Victorica, Quinquela Martín o Petorutti (Siracusano, 1999) ya que representaban al arte hegemónico (Lucena, 2011). Estos jóvenes artistas críticos del *establishment* serían miembros de la AACI, creada a finales del año 1945 e integrada por Maldonado, Prati, Hlito, Claudio Girola (1923-1994), Ennio Iommi (1926-2013), Jorge Brito (1925-1996), Edgar Bayley (1919-1990) y los hermanos Rafael (1913-¿?) y Raúl Lozza, entre otros.

Las propuestas artísticas que en esos años se aglutinaban bajo la denominación “arte abstracto latinoamericano” no consistían en una simple repetición de lo ocurrido en Europa, sino que implicaban 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, Boris Arvatov, Osip Brik, Aleksandr Rodchenko y Vladimir Tatlin), en el grupo Art Concret (liderado por Theo Van Doesburg) y en el cubismo como tendencia precursora de la abstracción (García, 2011). Los textos que escribieron los representantes de los respectivos movimientos fueron fuentes de inspiración para los artistas argentinos que consideraban en clave marxista — otra teoría clave en sus planteos— 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. Política y arte estaban fuertemente vinculados y la Revolución rusa de 1917 había resultado un parteaguas en lo que concernía al lugar del artista en la sociedad: la línea estético-formalista defendía la independencia del artista respecto al contexto y el constructivismo ruso afirmaba la necesidad de su compromiso social (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 que luego se vio profundamente modificado por la

cristalización de una estética oficial que supuso un retorno al realismo del siglo XIX (Ferré, 2017).

Liderado por Theo Van Doesburg —figura del neoplasticismo holandés—, el grupo parisino Art Concret tenía un programa basado en un formalismo radical que no admitía ningún fundamento extrapictórico ni simbolista, y evitaba el lenguaje plástico individual. Estos artistas 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 de Wertheimer, Köhler y Koffka, que desde 1925 tuvo una gran repercusión en el ámbito del arte (Perazzo, 1983).

Max Bill, un arquitecto suizo vinculado al grupo *Abstraction-Création*, retomó la definición de arte concreto de Van Doesburg y propuso una relectura del concepto en los años 30 que tuvo repercusiones en Latinoamérica en la década de 1950. Los artistas de la AACI acordaban con Art Concret en la definición de arte concreto, las concepciones técnicas de la imagen, 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 locales se fundamentaba en la denuncia hecha por el primero del 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).

En todas estas experiencias internacionales se había consumado la articulación psicología-arte en el estudio de la forma y el color, variando según la geografía, la preeminencia de la *Gestalttheorie* o de otra tradición de investigación (Perazzo, 1983; Graham 2019; Moreta Sanz, 2016). Así como los textos de los artistas de cada vanguardia habían servido como fuente de inspiración y no de mera repetición para los artistas locales, esta articulación también fue recreada y traducida en función de temas y debates locales. Un ejemplo de esas traducciones o recreaciones de ideas lo constituye el uso que hizo el arte concreto de las nociones de la *Gestalttheorie*. Este uso se hizo en combinación con otra teoría, el marxismo, que también

proponía una generalización de enunciados que se extendía a toda la humanidad.

Así, el arte concreto argentino 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). Por un lado, la concepción de la percepción y las leyes de la *Gestalttheorie* tenían una validez universal que prescindía de las particularidades culturales. Estas y el concepto de estructura de la Gestalt sirvieron como fundamentos teóricos del internacionalismo del arte concreto. Por el otro, los planteos del marxismo hablaban de la llegada de una revolución inminente e internacional, sobre la base de condiciones sociohistóricas que llevarían a eso. De acuerdo con los jóvenes artistas, en ese futuro comunista el arte concreto sería el único posible, ya que superaba las limitaciones de la figuración y era la condición de posibilidad de una relación no alienada entre el sujeto y el mundo (Grassi, 2019a). Esta confluencia del marxismo y de la *Gestalttheorie* constituía el “suelo teórico” de las vanguardias artísticas en donde hacer pie para enunciar la pretensión internacionalista de los concretos. El universalismo que caracterizaba a ambos se inspiraba en la acentuación de diferentes polos del binomio naturaleza-cultura respecto a la concepción de la naturaleza humana. Convocado a transformar el mundo de la misma manera que lo haría la inminente revolución, el arte concreto se basaba en que las condiciones sociales —en principio iguales para el planeta entero— promovían el pasaje hacia el comunismo. En contraposición a ello, en sus planteos iniciales la *Gestalttheorie*, a partir de enunciar un sujeto perceptor universal, daba por sentado también la homogeneidad de la especie más allá de determinantes socioculturales (e inclusive de lo histórico) (Grassi, 2019a).

A pesar de todas las particularidades e incongruencias entre el universalismo de la *Gestalttheorie* y el internacionalismo del marxismo, la contradicción surgida la combinación de ambos en absoluto impidió su convivencia. La heterogeneidad del mosaico epistémico conformado por variados saberes en las vanguardias argentinas del 40 no fue tematizada por sus protagonistas como algo problemático, sino que para los propios artistas fue entendida como un andamiaje que legitimaba científicamente las propuestas estéticas del arte concreto (Grassi, 2019a).

Aunque no la veamos, la Gestalt siempre está

A pesar de la no explicitación o de las formas peculiares de alusión a la *Gestalttheorie* en torno a la percepción y las leyes que la regulan, sus saberes funcionaron como uno de los elementos que

conforman el pilar científico del arte abstracto de esos años. Como se dijo anteriormente, esta presencia puede advertirse en las menciones de la psicología de la Gestalt o de la psicología de la estructura aparecidas en los textos de los artistas o críticos de arte de la época (uso teórico). Por ejemplo, en 1946 en un texto denominado “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, Tomás Maldonado 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” (Maldonado, 1997, p. 41). Aquí podría suponerse que Maldonado se equivocaba de teoría. La denominación psicología de la estructura hacía referencia en realidad a los desarrollos del científico alemán Félix Krueger. El señalamiento de Maldonado sobre la relación figura-fondo estaba más cercano a la *Gestalttheorie* que a Krueger. Además, dos años después, sería un tema abordado en detalle en el artículo inédito de 1948 titulado “El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico” (Grassi, 2019a).

El uso mayoritario de imágenes que prescinden de la significación o la experiencia previa por parte de la *Gestalttheorie* para sus diseños experimentales coincide con la pretensión de los concretos de lograr obras que no sean ni figurativas ni abstractas. En ambos casos, la aspiración de neutralizar la injerencia de factores culturales previos como la educación o la experiencia pasada estaría vinculada con la idea de un sujeto pasteurizado —ideal de objetividad científico propio de la época— con una percepción pura y no contaminada a la que es posible acceder a través de la exaltación de la forma y la actividad perceptiva enlazada a ella.

En este artículo proponemos un análisis de las obras 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 los teóricos de esta tradición utilizaron en sus textos. Estas peculiares apropiaciones de la psicología por parte del arte no son espurias u oportunistas sino que siguen las reglas de discusión del campo artístico de ese momento. Con ellas se pretende contribuir a la generación de una estética abstracta, racional y objetiva. 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. Esencialmente, se trata de los libros *Psicología de la forma* (1945/1961) de David Katz, *La Psicología de la Forma* de Paul Guillaume (1984), publicado en castellano por primera vez en 1947 por editorial Argos y *Psicología de la Forma* (1928/1948) de Wolfgang Köhler.

La razón de esta selección (existían otros materiales sobre la *Gestalttheorie* en Buenos Aires incluso desde la década de 1920; véase Grassi, 2019b) obedece a que en el caso de los dos primeros formaban parte de la biblioteca de Lidy Prati (M. A. García, comunicación personal, 6 de noviembre de 2018) y que algunas de sus obras darían cuenta del uso plástico que aquí mencionamos. De hecho, en un catálogo publicado a propósito de la muestra “Yente-Prati” organizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 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, el libro de Guillaume también había sido utilizado por el artista Rod Rothfuss en un artículo titulado “Decoración y pintura” (1954), publicado en la revista *Arte Madí Universal*.

Por último, el libro de Wolfgang Köhler, con prólogo de Eugenio Pucciarelli, había sido editado por Argonauta, editorial fundada por el crítico y escritor Aldo Pellegrini 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 psiquiatra y psicoanalista Enrique Pichón-Rivière, 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, diferentes áreas confluían en una causa común: en este caso, un proyecto editorial. A partir de estos cruces, todo indica la circulación y el intercambio de ideas sobre distintos temas, entre ellos, la psicología. Asimismo, en los únicos dos números aparecidos de la revista, 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 Köhler.

Por lo tanto, los tres libros mencionados circulaban entre estos artistas y eran considerados como contribuciones 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). Aquí sólo nos enfocaremos en una forma de considerar los desarrollos de la *Gestalttheorie*, caracterizada por la experimentación plástica en las obras a partir de y con las imágenes utilizadas en los experimentos de laboratorio o los textos de las leyes.

Organización sensorial: leyes y propiedades de la forma en el arte concreto

Según la *Gestalttheorie*, existen formas de organización primitivas que de alguna manera determinan la búsqueda de leyes o propiedades estables que proveen una explicación de los fenómenos perceptivos. Estas formas de organización son consideradas como totalidades con características irreductibles e implican la asunción de una perspectiva opuesta al atomismo y mecanicismo típicos de la psicología alemana de principios del siglo XX (Köhler, 1928/1948). El punto de partida de esta tradición es la experiencia inmediata, o sea, la aprehensión sensible de la realidad externa sin que medie juicio alguno. Así, la *Gestalttheorie* pretende obtener datos puros acordes a su pretensión empirista y relativiza el papel de la experiencia previa 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 de los órganos de los sentidos. 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 que no se corresponde con la organización sensorial que sí comienza con la actividad fisiológica y que deriva en la hipótesis del isomorfismo psicofísico. De esta forma, la psicología de la forma plantea la existencia de leyes y propiedades de las formas que tienen una validez universal (Guillaume, 1947/1984).

Agrupamiento, proximidad y semejanza

Köhler (1928/1948) planteaba que la segregación de unidades sensoriales era previa a la significación que podía otorgársele a cada una de ellas. La organización original y la separación en todos circunscriptos hacía posible un mundo sensorial pleno de significación para el ser humano adulto. El significado 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.

Entonces, ¿cuáles son los factores que actúan en la segregación y la conformación de grupos en la percepción visual? En obras como *Función blanca* (1946) de Molenberg o *Pintura articulada* (1946) de Kosice (**Figura 1**) podemos apreciar casos de lo que se denomina *agrupamiento* en la *Gestalttheorie*. En cada obra, 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 Kosice) entre los elementos del mismo. La noción de campo establece las relaciones entre partes, de modo tal que no puedan ser percibidas como entes individuales.

Entonces, 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. En el campo perceptivo existe la tendencia a la segregación de las unidades y al agrupamiento como una suerte de impulso tendiente a la constitución de cosas. 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 las dos obras mencionadas, 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.

No obstante, 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 la obra *Concreta N°2-B* (1948), de 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, al centrarse por ejemplo en las seis figuras negras que se agrupan de a pares y rompen con la organización percibida primitivamente, se altera la percepción de la obra. Este debilitamiento del criterio de agrupamiento por proximidad, en principio, no está obstaculizado por el color. Sin embargo, 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 que 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, 1945/1961 y Guillaume, 1947/1984).

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 1923 con el nombre de *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II* publicadas por Guillaume (1947/1984). Se trata de ilustraciones con unidades mejor organizadas, con presencia de cierto orden o regularidad, como la alternancia sucesiva de dos columnas de círculos pequeños y dos columnas de puntos. 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 una secuencia de grupos plenos, a pesar de mantener entre sí la misma distancia.

Llevado este ejemplo al arte, en una obra sin título hecha en tinta sobre papel Schoeller del año 1948, publicada a propósito de una muestra en el Malba en 2009 (García, 2009), Prati varió la calidad de los elementos semejantes (un grupo de líneas dispuestas horizontalmente en dos grupos paralelos son notablemente más gruesas que el resto), y esta similitud genera el agrupamiento que la proximidad no favorece entre ninguno de los elementos. Esto sucede aunque podamos notar que otros aspectos formales, como la repetición de cierta grilla con mínimas variaciones, podrían constituir criterios de agrupamiento pero, en este caso, más débiles. En pos 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 algunos de los pares de líneas y de los rectángulos que se arman— sino que puede ser leída como una variante plástica del ejemplo de Wertheimer (Grassi, 2016, 2019a).

Katz (1945/1961) planteaba acerca de este tipo de agrupamientos que por lo general, para la Gestalt, las formas ópticas se originaban inevitablemente. A su vez, esto estaba vinculado con la modificación activa de la forma, que era un principio más o menos posible según las circunstancias. 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 *Gestalttheorie* 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 punto. O sea, en el caso de Prati, las dificultades de lograr una nueva configuración, además de la descrita, estaban determinadas por las condiciones del campo, acorde al principio más general de percibir siempre la forma más regular, simple y homogénea.

En *Composición serial* (c. 1948) (**Figura 2**), Prati da cuenta nuevamente de una puesta en tensión del agrupamiento de elementos irregulares. A pesar de la falta de semejanza, la proximidad simétrica de elementos discontinuos genera el efecto de constelación. 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 sólo mediante un esfuerzo y la dirección de la atención logra romperse y captar, por ejemplo, la serie de pequeños cuadrados rojos en la zona inferior izquierda de la composición.

De una forma similar a los test utilizados por la *Gestalttheorie* para el daltonismo, *Composición serial* (c. 1948) 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. En el test, un campo rectangular se llena de puntos, a igual distancia unos de otros. Un ojo normal percibe ciertos grupos de puntos como todos diferenciados 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 del color del resto como para poder “separarse”. Las personas daltónicas no percibirán ninguna separación espontánea de ningún grupo (Köhler, 1928/1948). 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 contemplen la obra de Prati tampoco lograrán captar en primera instancia las diferencias que entraña el uso del color rojo (Grassi, 2016, 2019a).

Figura-fondo

Con anterioridad a los desarrollos de la *Gestalttheorie*, Rubin estudió la relación de los objetos o figuras con el fondo en el que eran percibidos (véase Pind, 2014). Para que la percepción pueda

darse en términos de una figura sobre un fondo debe existir una diferencia subjetiva notable (en términos de intensidad, no de cualidad) entre el objeto y el fondo. Esto se vuelve más evidente cuando se experimenta con modelos cuyas partes pueden ser vistas, sólo alternativamente, en los papeles de figura y fondo. El objeto que se recorta como figura (en tanto región homogénea del campo) logra esto 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 (Guillaume, 1947/1984).

En la obra *Carré* ([1955] 1963) de Prati (**Figura 3**), 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. Explicado desde los desarrollos expuestos, esto se debe a una diferencia funcional y no a un efecto de contraste. No obstante, si se contempla la obra un momento más, 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. El hecho de contar con la misma constelación de estímulos y sin embargo, percibir dos formas diferentes de manera alternada es explicado desde la *Gestalttheorie* 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.

Organización interna de la figura

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 aun así ser percibida como un todo articulado debido a la función que estos cumplen en ella. En las figuras empleadas en los experimentos de Wertheimer y de Gottschaldt, se constata que la adición o supresión de líneas en una figura geométrica determinada 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 sólo en algunas ocasiones.

La obra de Hlito *Estructura sobre fondo amarillo* (1950) puede considerarse como un ejemplo en el que en ciertas zonas del cuadro, las líneas atraviesan las figuras y sin embargo, la percepción de la figura o forma geométrica dominante no se ve impedida. Obsérvese que los tres

paralelogramos romboides dispuestos sobre la izquierda del cuadro son atravesados por líneas que son contornos de otras figuras (que incluso 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, 1947/ 1984, 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 figura.

Simetría, tendencia al cierre y proceso generativo

Si bien la simetría es uno de los criterios de la ley de pregnancia de la *Gestalttheorie*, Gradowczyk (2004) sostiene que también puede analizarse como operación creativa a partir del uso de la matemática y la geometría en el arte moderno y en especial, en la obra del artista 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 esas leyes es la simetría, que fue utilizada por el arte abstracto desde Vantongerloo y 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, incluso apoyándose en la teoría de la *Gestalt*: la relación figura-fondo (Gradowczyk, 2004).

Como tema del arte moderno, la simetría apelaba a los desarrollos de la *Gestalttheorie* porque estos hacían hincapié en las ventajas perceptivas de las figuras geométricas con esta 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, 2004). Es decir, apelaban a la imagen platónica del arte, que consideraba y ampliaba la concepción pitagórica de la belleza como orden, proporción y armonía.

A su vez, en la *Gestalttheorie* la simetría es uno de los caracteres de la buena forma. La pregnancia o buena forma se refiere a cómo un complejo de elementos que se agrupan y configuran formas geométricas más regulares, integra estructuras “mejores” que los complejos

que dan formas geométricas irregulares. Esto puede cotejarse con la idea de la simetría como factor interviniente en la generación de ritmos en el arte concreto.

Bill sostenía el concepto de obra como serie, tal como se observa en *Quinze variations sur un même thème* (1936-38). Aunque sea comúnmente reconocido por la introducción de la matemática y la topología, Bill también había incorporado los desarrollos de la *Gestalttheorie* a su práctica artística como el resto de sus compañeros del grupo Allianz (Gamwell, 2016). Por ende, el proceso generativo de las 16 litografías y la simetría en juego estarían teñidos también por aquellas ideas psicológicas sobre la generación de ritmos. Los ritmos son oscilaciones regularmente pautadas a partir de formas perceptivas, como por ejemplo, los fenómenos rítmicos acústicos estudiados por Katz (1945/1961).

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. Así, la obra de Bill puede entenderse 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.

En el ámbito local, los dibujos publicados en *Escritos sobre arte* (1995) (**Figura 4**) y *Dejen en paz a la Gioconda* (2007 [“Espiral”, de 1956]) de Hlito son ejemplos de ritmos simétricos totales que se apoyan en la ley de igualdad y en la ley de proximidad. En la Figura 4 vemos cómo 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 los casos mencionados se modifica, pero la forma permanece constante, aun cuando tamaño y orientación espacial varíen (se conserva la 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.

Desarrollo de un triángulo (1951) de Maldonado es otra obra en la que puede observarse, así como en las litografías de Bill, el proceso que busca tensionar y agotar las posibilidades generativas de la forma (García, 2009, 2011). Además de esta filiación con el concretismo suizo, puede considerarse también el papel de los desarrollos de la *Gestalttheorie*, presente a su vez 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. Por ende, puede verse en *Quinze variations sur un même thème* (1936-38) de Bill y en *Desarrollo de un triángulo* (1951) de Maldonado un cruce interesante entre geometría y *Gestalttheorie*. En el caso de Maldonado, el proceso generativo se combinaría con la pregnancia de la forma y la tendencia al cierre. La investigación sobre las características del triángulo que emprende Maldonado en esa obra consiste en un juego de intersecciones y figuras inacabadas que, gracias a la ley de cierre, tienden a percibirse como triángulos completos. Acorde con ella y a pesar de su falta de cierre en algunos casos, los triángulos del cuadro tienden a percibirse como figuras completas, estables y regulares y muestran el desarrollo de la figura en sus variantes de orientación, color y tamaño.

Pregnancia y contorno ilusorio

Schumann determinó por primera vez la existencia de contornos ilusorios en 1900 describiendo este fenómeno como la aparición de los límites de las figuras percibidas aunque no estuviesen dibujados. Schumann reconocía que ni la suma sucesiva, ni la atención focalizada eran suficientes para dar cuenta de esas percepciones y esto contradecía la explicación que él mismo defendía acerca de la percepción. Las formas espaciales reales no tenían similitud o semejanza con los elementos o “partes ficticias” (así las llamaba) percibidos. Las cualidades *gestalt* no eran nuevos contenidos o cualidades surgidas, sino características de los elementos como dados (Ash, 1995/1998). Posteriormente, Katz (1945/1961) también experimentó con los contornos ilusorios pero consideró el papel de la experiencia individual (aprendizaje) en la percepción. Una de las imágenes utilizadas para demostrar esto consistía en una E dibujada de manera incompleta, con sombras que generan volumen. Esta posibilidad de percibir la E de manera completa es solidaria de la orientación de las líneas en el espacio. Por lo tanto, la experiencia previa (conocer el alfabeto latino) determina la posibilidad de percibir una letra, pero el papel de la pregnancia en

los contornos ilusorios hace posible que “surja” la misma y se vea como completa. En la década de 1950, Kanisza continuó la investigación sobre los contornos ilusorios de bordes aparentes. Una imagen típica de sus investigaciones es el *triángulo de Kanisza*, en el cual se aprecian dos figuras en blanco y negro con forma de triángulo debido a la tendencia del sentido de la vista a completar en el campo visual elementos y figuras incompletos (Kanisza, 1959/1997).

Para Gradowczyk (2004), estos principios gestálticos que Kanisza dio a conocer en 1955 habían sido descubiertos por algunos artistas modernos como el pintor abstracto norteamericano Ellsworth Kelly (Shapley, 1996) o el propio Maldonado en algunas de sus pinturas de los años 1952-53. En *Tres zonas y dos temas circulares* (1953) y en *4 temas circulares* (1953) 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 descripto. La percepción de los círculos como si fuesen completos es trastocada 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 a dejar de percibir el círculo.

Si bien coincidimos con lo planteado por Gradowczyk (2004) sobre el uso del contorno ilusorio en las pinturas de Maldonado, relativizamos esta idea de descubrimiento científico por parte del artista que señala, porque implica asumir una perspectiva individualista para explicar el cambio histórico y por la concepción realista y la presunción de que la ciencia efectivamente “descubre” objetos preexistentes.

Reflexiones finales

El encuentro entre la psicología y el arte a mediados del siglo XX en Buenos Aires supuso la recreación de uno previo protagonizado por las vanguardias europeas a comienzos de ese mismo siglo. Además del uso teórico, existió un uso plástico de la *Gestalttheorie* realizado por los artistas concretos porteños, que se basó en una interpretación en clave psicológica de las imágenes empleadas o las leyes de la percepción. Esta interpretación o reapropiación supuso no sólo la representación “obediente” en lenguaje plástico del lenguaje científico, sino también la transgresión de aquellas formulaciones para poner en tensión aquello que pretendían explicar. Consideramos que el rol fundamental de la imagen sin significación tanto en la *Gestalttheorie*

como en el arte concreto es lo que permite establecer la conexión de ambos campos a través de diálogos no exentos de malentendidos creativos que perduran hasta la actualidad y se ven reflejados en la formación de diseñadores, artistas y arquitectos en diferentes universidades argentinas.

Obras como *Carré* (1955/1963) o el dibujo en tinta sobre papel Schoeller sin título (1948) 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. Por el contrario, en *Tres zonas y dos temas circulares* (1953) de Maldonado se destaca 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. La semejanza, la proximidad, las relaciones entre figura y fondo, y otros temas, conforman un prisma para la observación de las obras de arte concreto que se explica por la circulación de la *Gestalttheorie* en el arte abstracto internacional y nacional.

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 modifican entre sí, esta investigación ilumina zonas poco exploradas de la historia de la circulación de saberes psicológicos en la Argentina en el campo cultural, más allá de las fronteras estrictamente disciplinares. Como se mostró en este trabajo, el calco o la transgresión de las leyes se identifican como vías para la circulación de la teoría alemana en un campo con códigos diferentes a los del campo científico. De ahí que su presencia, ratificada por los dichos de Maldonado (comunicación personal, 2014) o el material en la biblioteca de Prati, asuma las formas propias de los circuitos artísticos, lejos de las reglas de la producción y la validación científicas.

Referencias

- Ash, M. (1995/1998). *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967*. New York, USA: Cambridge University Press.
- Benítez, S. M., Molinari, V., Nahmod, M., García, L. N., Briolotti, A., Ni, M., Carreño, S., Macchioli, F. A. (2023). *Complejizar la Perspectiva Historiográfica: Herramientas*

- Epistémicas y Metodológicas para una Historia de los Saberes Psi. *Revista Interamericana de Psicología/ Interamerican Journal of Psychology*, 2023, Vol., 57, No. 1, e1781.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia, España: CENDEAC.
- Danziger, K. (2010). *Problematic Encounter: Talks on Psychology and History*. <http://www.kurtdanziger.com/>
- Ferré, R. (2017). En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética. En J. Andrade y F. Hernández Sánchez (Eds.). *1917. La Revolución rusa cien años después* (pp. 153-178). Madrid, España: Akal.
- Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, España: Cátedra.
- Gamwell, L. (2016). *Mathematics and art. A cultural history*. New Jersey, USA: Princeton University Press.
- García, L. N. (2018). On Scientific Knowledge and its Circulation: Reception Aesthetics and Standpoint Theory as Resources for a Historical Epistemology. *Pulse: A Journal for History, Philosophy & Sociology of Science*, 5, 27-45.
- García, M. A. (2009). Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto. En A. Lauria, M. A. García y D. Weseley, *Yente-Prati* (pp. 87-149). Buenos Aires, Argentina: Fundación MALBA.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gradowczyk, M. (2004). Manuel Espinosa: una [re]lectura del arte abstracto y sus operaciones, *Ramona*, 39, 56-66.
- 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*. *5tas Jornadas de Investigación, 4º Encuentro de*

- Becarios de Investigación de la Facultad de Psicología de la UNLP. Facultad de Psicología de la UNLP.*
- Grassi, M.C. (2019a). *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)*. Tesis doctoral. Facultad de Psicología, UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77425>
- Grassi, M. C. (2019b). Gestalt en tránsito: la visita de Wolfgang Köhler a la Argentina en 1930. Mundo académico, actores sociales y cultura germana. *Revista de Historia de la Psicología*, 40(2), 15-26. <https://doi.org/10.5093/rhp2019a6>
- Guillaume, P. (1947/1984). *Psicología de la forma*. Buenos Aires, Argentina: Psique.
- Kanisza, G. (1959/1997). Subjective contours. En P. Weibel, *Beyond Art: A third culture. A comparative study in cultures, art and science in 20th century Austria and Hungary*. New York, USA: Springer.
- Katz, D. (1945/1961). *Psicología de la forma (Gestaltpsychologie)* (Trad. J. M. Sacristán). Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Köhler, W. (1928/1948). *Psicología de la forma*. Buenos Aires, Argentina: Argonauta.
- Latour, B. (2007) *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (Trad. V. Goldstein). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Latour, B. (2005/2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red* (Trad. G. Zadunaisky). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Lucena, D. (2011). La irrupción del arte concreto-invencción en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948). *European Review of Artistic Studies*, 2(4), 78-102.
- Maldonado, T. (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Mitchell, W. J. T. (2018). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, España: Akal.
- Moreta Sanz, L.(2016). *La forma del diseño: influencias de la Gestalt, a través de la Bauhaus, en la obra de Max Bill*. Proyecto Fin de Carrera / Trabajo Fin de Grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/46462/>

- Perazzo, N. (1983). *El arte concreto en Argentina en la década del '40*. Lúyenos Aires, Argentina: Gaglianone.
- Pind, J. L. (2014). *Edgar Rubin and psychology in Denmark. Figure and ground*. Berlín, Alemania: Springer.
- Rose, N. (1996). *Inventing our selves. Psychology, power, and personhood*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Rothfuss, R. (Junio 1954). "Decoración y pintura." *Arte Madí Universal*, 7-8, 4-6 Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>
- 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), 13.
- 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). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Smith, R. (2013). *Between Mind and Nature: A History of Psychology*. Reaktion.
- Wertheimer, M.(1923) *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II. Psychologische Forschung*, 4, 301-350.