

## GRETE STERN Y LA VANGUARDIA DEL '40. ARTE Y PSICOLOGÍA DE LA GESTALT ENTRE FRONTERAS PERMEABLES<sup>1</sup>

*Grete Stern and the vanguard of 40's. Art and Gestalt Psychology in the permeable borders.*

GRASSI, Maria Cecilia<sup>2</sup>.

---

### Resumen

Con el propósito de indagar las relaciones entre psicología y estética en la Argentina desde una perspectiva histórico crítica, se analiza el caso de la fotógrafa Grete Stern como personaje clave de una de las vías de recepción de la psicología de la Gestalt en su intersección con los desarrollos de la Bauhaus. Se tiene en cuenta para ello dos tipos de fuentes. En primer lugar, algunos datos biográficos que la ubican como representante de la “experiencia Bauhaus” y la transmisión oral que de ella hizo. En segundo lugar, los testimonios de algunos artistas y el material bibliográfico (en especial, los Bauhausbücher) que les aportó a quienes incursionaban en los años '40 en el arte no figurativo de tendencia concreta. A partir del análisis de uno de aquellos volúmenes, se reflejan los debates que tomaban saberes psicológicos para fundamentar postulados del arte abstracto y el papel de la ciencia del arte de finales del siglo XIX como antecedente de ambos.

### Abstract

To show the relationship between psychology and aesthetic in Argentine in the '40s, we analyze the case of Grete Stern, the German photographer. From an historical-critic framework, we research about the reception of Gestalt Theory in Argentine by the presence of this woman (who was student at Bauhaus in Dessau) and the contacts with the abstract artists' young generation members of groups like Asociación Arte Concreto Invención and MaDí. We focus on the role played by the account of Stern about Bauhaus experience and the Bauhausbücher (books published by this school that disseminate the theoretical discussions). Finally, we conclude that both of psychological ideas of Gestalt and of Science of Art were on the basis of theory and practice of Argentine abstract art. Before they arrive to this country, these ideas were *present in the discussions of European artists of vanguard.*

**Palabras clave:** Grete Stern-Gestalt-Arte abstracto-Bauhaus-Argentina.

**Key words:** Grete Stern-Gestalt-Abstract art-Bauhaus-Argentine.

**Data de submissão:** Junho de 2016 | **Data de publicação:** Dezembro de 2016.

---

<sup>1</sup> Una versión previa y más acotada de este artículo fue presentada en el *XVI Encuentro Argentino de Historia de la Psiquiatría, la Psicología y el Psicoanálisis* realizado en Mar del Plata los días 1, 2 y 3 de octubre de 2015.

<sup>2</sup> MARIA CECILIA GRASSI - Becaria de la UNLP. Investigadora Tesista en el Proyecto de Investigación SeCyT-UNLP (Universidad Nacional de La Plata). Argentina. Email: [mceciliag81@yahoo.com.ar](mailto:mceciliag81@yahoo.com.ar).

### ***La psicología de la Gestalt y el arte: contactos en la Bauhaus.***

Si revisamos la historia de la psicología, nos encontramos con que, además de saberes específicos sobre sus variados objetos de estudio, ha mantenido numerosas relaciones con otros campos de conocimiento y que ha generado modificaciones en la manera de llevar a cabo diversas actividades humanas. Dentro de la pluralidad de tradiciones de práctica e investigación que existen en esta ciencia (en la actualidad y en el pasado), la teoría de la *Gestalt* surgida en Alemania a principios del siglo XX, no solo ha sido influenciada por y ha tomado conceptos de otras ciencias (como por ejemplo la física), sino que también se ha servido de los desarrollos del arte y simultáneamente, ha brindado saberes que ese campo utilizó para plasmar y fundamentar sus propuestas estéticas.

Atentos a esto último, en este artículo se exploran las relaciones entre la psicología y el arte desde una perspectiva histórica a partir de la presencia en la Argentina de Grete Stern y de los *Bauhausbücher* (Libros de la *Bauhaus*). Esto supone analizar el papel jugado por las relaciones interpersonales por un lado, y los modos de circulación y apropiación creativa de un recurso material como la publicación mencionada, por el otro.

El propósito más general de poner en diálogo la historia del arte con la historia de la psicología previa a su profesionalización en nuestro país alrededor de los años '50 aproximadamente, obedece en realidad a un objetivo más específico que se detalla a continuación. Puntualmente se pretende retratar a nivel local, cómo el arte abstracto se sirvió entre otros aportes, de los desarrollos de la psicología de la *Gestalt* sobre la forma y el color para fundamentar su poética. La adopción de la categoría “arte abstracto” se toma de los desarrollos de María Amalia García (2011) quien utiliza este concepto para agrupar la serie de propuestas no figurativas surgidas durante las décadas del '40 y del '50. Para ello se señalan a modo de antecedente de estos vínculos, algunos de los contactos personales entre miembros de la escuela *Bauhaus* (1919-1933) y de la psicología de la *Gestalt* para mostrar cómo circulaban las ideas de estos teóricos en aquella institución. Esta circulación previa, tanto de bibliografía como de científicos que brindaron conferencias, se reflejaría a posteriori en el bagaje conceptual de aquellos que se formaron en esa institución y en las publicaciones de la misma que conocieron algunos artistas argentinos en los años '40 a través del contacto con Grete Stern y los encuentros culturales celebrados en la residencia de Ramos Mejía.

No obstante y como se muestra más adelante, es menester situar estos cruces en un marco más amplio en el que puede pensarse que determinadas influencias comunes previas conformaban un suelo común y fértil que nutrió tanto a las ideas de esta institución vanguardista (la *Bauhaus*) como a las de la tradición psicológica alemana (la psicología de la *Gestalt*) de principios de siglo XX. Una vista panorámica a los comienzos de este siglo en Alemania, revela en el ámbito científico-cultural la necesidad fuerte, casi urgente, de un nuevo vínculo entre la ciencia y la vida práctica. Frente a ella, la teoría de la *Gestalt* puede interpretarse como un intento de respuesta a aquel planteo dirigido hacia las ciencias (ASH, 1998). Este mismo intento de reconciliación, puede considerarse también entre el arte y la vida práctica al tomar como ejemplo la *Bauhaus*. Esta institución emblemática de arte y arquitectura, puede considerarse como un intento de la misma índole pero para recomponer las relaciones entre el arte y la vida práctica. En definitiva, ambas propuestas pretendían funcionar como vías de reconciliación entre el hombre y su entorno más allá de la actividad específica (científica o artística) que la viabilizara (GRASSI, 2016).

Ahora bien, si se apunta a dar cuenta de un caso particular como el de la Argentina, deben considerarse cuáles podrían ser los elementos pertinentes para reconstruir las vías de ingreso y circulación de todos aquellos debates de cuño europeo. Una recorrida por algunos hechos de la biografía de la fotógrafa alemana Grete Stern y por los temas abordados por los *Bauhausbücher* (libros de la *Bauhaus* cuyo objetivo primordial era difundir la propuesta pedagógica de la institución) que formaban parte de su biblioteca, conforman el material seleccionado para dar respuesta al interrogante planteado.

### ***Gestalt y arte: una cuestión de figura-fondo***

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 1948<sup>3</sup>. A su vez, en el campo de la historia del arte, existen trabajos más o menos recientes que se han enfocado en Stern y

---

<sup>3</sup> Para ampliar este tópico véase, Hugo Vezzetti “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 M. Victoria Sánchez, “Sueños de mujeres. La Revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años 40-50”, 2004, en [www.elseminario.com.ar](http://www.elseminario.com.ar), acceso 1 de mayo de 2014.

su desarrollo profesional en la Argentina. Nos referimos en primer lugar al trabajo de Bertúa (2012)<sup>4</sup> que emprende el análisis de aquella sección en tanto elemento híbrido y complejo que combina diferentes estéticas y discursos. Es decir que combinaba saberes específicos en el marco de la difusión masiva y lograba a partir del trabajo conjunto de Butelman, Germani y Stern, traducciones particulares que tenían como destinatarios al público lego. La autora plantea que entre las diversas filiaciones estéticas de Stern figuran la *Bauhaus* y la Nueva Objetividad como las más comunes o, mejor dicho, las que son recuperadas habitualmente por la historiografía tradicional. Sin embargo, la presencia del surrealismo es considerable y Bertúa lo argumenta sólidamente en el texto, además de señalar el lugar del fotomontaje 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<sup>5</sup> (2005) quien analiza el lugar de la fotografía en la revista *Ver y Estimar* (aparecida por primera vez en abril de 1948) y las valoraciones que Jorge Romero Brest 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). Este trabajo muestra la variación en las opiniones a lo largo del tiempo de Romero Brest, pero no con el fin de subrayar contradicciones sino de revelar el entramado de valoraciones que dieron lugar a cada una de ellas. Como se mencionó arriba, 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 lo hacen 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 hipótesis radica en mostrar cómo en el “ideario *Bauhaus*”, la psicología de la *Gestalt* aportó fundamentos teóricos sobre la percepción y sus leyes en la experimentación e investigación artísticas. Y a partir de ello, señalar que

---

<sup>4</sup> Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la Revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires, Biblos, 2012.

<sup>5</sup> Verónica Tell, Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía. En Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp.243-262). Buenos Aires, Paidós, 2005.

la pregnancia de esa misma tradición psicológica estuvo presente en los movimientos concretos argentinos.

Esta transmisión de las ideas de la *Bauhaus* habría sido posible gracias al contacto que tuvo durante los años '40 con algunos artistas de los grupos *Arte Concreto* *Invencción* y *MaDi* (Materialismo Dialéctico).

Respecto de este punto, los testimonios de los artistas son disímiles en cuanto a lo que consideran relevante de los encuentros mantenidos con la fotógrafa alemana en la residencia de Ramos Mejía. Esa casa diseñada por el arquitecto Vladimiro Acosta, funcionó como centro de reuniones. En una entrevista realizada por Di Pietrantonio en 1989, Tomás Maldonado recupera el recuerdo de del rol jugado por los inmigrantes que huían del nazismo y que llegaron a Buenos Aires, que traían las obras de los artistas de vanguardia europeos y rusos. Maldonado dice respecto del papel de la emigración 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).

Así, la coyuntura histórico política europea de las décadas de 1930 y 1940 (el fascismo, las persecuciones y la guerra) inciden en el campo cultural argentino por el contacto que tienen artistas emigrados como Grete Stern, Luis Seoane y Horacio Coppola con jóvenes artistas como Maldonado, Prati o Kosice entre otros. Se destacan de estos contactos la difusión de las experiencias de la *Bauhaus*, el constructivismo y materiales bibliográficos hasta ese momento inéditos a nivel local (LUCENA, 2015).

En contraposición a esto, en una entrevista del año 2006, la artista plástica Lidy Prati sostiene que la relación con Stern no fue cercana por la distancia generacional existente y que “habló de la *Bauhaus* cuando todavía no había terminado la guerra y acá no sabíamos nada de nada” (BERTONE, 2014, p. 73). Sin embargo, unas líneas después reconoce que no sólo por Grete Stern accedieron a lo que se hacía en Europa sino que Torres García fue una figura determinante también. Este testimonio confuso, si bien se contradice, da cuenta del contacto y del conocimiento del escenario artístico europeo al margen de quiénes hayan jugado el rol de portavoces.

Junto con los intercambios orales que existieron, es preciso resaltar la presencia de una dimensión material que tuvieron esos encuentros. En particular nos referimos a las ediciones *Bauhausbücher*, e interesa destacarlas porque han sido una vía de difusión de las ideas de la vanguardia alemana de principios de siglo XX que tanto artistas de *Arte Concreto Invención* como Maldonado o Prati, y de *MaDí*, como Kosice tuvieron conocimiento directo.

Más allá de las particularidades y el carácter lacunar de cualquier relato testimonial, estos artistas refieren en su mayoría que Stern generosamente les permitió acceder a su biblioteca y conocer los *Bauhausbücher*. En ellos se plasmaban los desarrollos científicos y teóricos de los maestros de los talleres de la escuela con la pretensión de divulgarlos en Europa central y en el exterior en general.

Desde 1925 y bajo la dirección de Gropius y Moholy-Nagy fueron publicados en Dessau un total catorce libros teóricos que formaba parte de un proyecto más ambicioso que suponía una colección de cincuenta. Lazlo Moholy-Nagy fue el encargado de los diseños 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. El trabajo con los aspectos formales y el papel del equilibrio y la armonía en las composiciones puede relacionarse con las conocidas ideas de regularidad, unidad y simplicidad de Wertheimer<sup>6</sup>.

Otro hito que da cuenta de las relaciones de los artistas con Stern, fue la muestra organizada después de la realizada en casa de Pichón-Rivière en 1945 con el nombre francés de *Art Concret Invention*. Esta tuvo lugar en la residencia de Grete Stern y Horacio Coppola, que era su marido en aquel momento. Con el nombre de *Movimiento Arte Concreto Invención*, 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 urbanismo, expusieron sus propuestas. En esos

---

<sup>6</sup> María Cecilia Grassi, "La Psicología de la *Gestalt* y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones (1919-1933)" *Eä. Revista de Humanidades Médicas & Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología*. Instituto de Estudios en Salud, Sociedad, Ciencia y Tecnología (ISO-CYTE). Vol 5 N 2. Buenos Aires. ISSN 1852-4680.

años, la casa de Ramos Mejía se caracterizaría, según Moreno (*apud* ASTUTTI, 2009, pp. 9-10), por ser el sitio de esta y otras tantas actividades culturales incipientes a nivel local:

“En Ramos Mejía, 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 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”<sup>7</sup>.

Un detalle que muestra la variedad y la interconexión de los circuitos culturales es que esa residencia fue diseñada por Vladimiro Acosta (también exiliado, pero de origen ruso), que fue esposo de Telma Reca, figura ligada a los inicios del psicoanálisis en la Argentina. A su vez Stern retrató a Reca en alguna ocasión. Por otro lado, sus vínculos con la arquitectura también se reflejan en las tomas realizadas a la obra en Mar del Plata conocida como *Casa del arroyo*, diseñada por Amancio Williams, otro arquitecto del circuito de esos años, que se publicaron en la revista *Nuestra Arquitectura*. Es así que por un lado, tenemos los hitos que dan cuenta de los vínculos de los artistas con la fotografía y que la colocan en su rol de portavoz, así como se destacó el hecho de haber compartido, entre otros documentos aún inéditos en el país, el material bibliográfico publicado por la *Bauhaus*. Pero por el otro, queda aún pendiente la respuesta a porqué la *Gestalt* puede considerarse como uno de los discursos que contribuyeron a la fundamentación teórica de la vanguardia alemana de principios del siglo XX.

En una investigación previa (véase Grassi, 2014) sobre las relaciones entre la psicología de la *Gestalt* y la *Bauhaus* se destacaron los contactos interpersonales y la circulación bibliográfica de teoría de la *Gestalt* en la escuela. Sintéticamente, pueden señalarse una serie de eventos claves como para dar cuenta de ello.

---

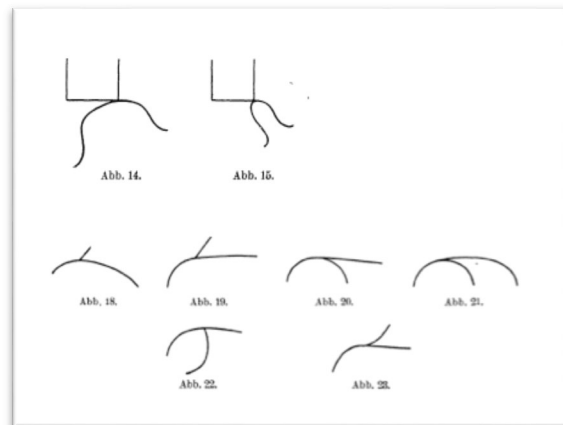
<sup>7</sup> Moreno citada en Adriana Astutti, “Grete Stern: mujeres soñadas”, *Badebec Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 1(2), 1-24. En [www.badebec.org](http://www.badebec.org). Acceso el 4 de abril de 2015.

<sup>7</sup> Sobre este tópico véase el trabajo de Marianne Teuber *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years, 1921-1931: Exhibition Catalogue*, Des Moines Art Center, Iowa y el intercambio entre Boudewijnse, Behrens, Danilowitz, Huff, Spillmann, Stember & Wertheimer que recopila la revista *Gestalt Theory* en 2012 denominado “Discussion. Gestalt Theory and Bauhaus”. En *Gestalt Theory*, Vol. 34, Nro 1, 81-98.

En primer lugar (aunque no necesariamente indique una cronología), una serie de pinturas de Klee de la década del '30 sirven como ejemplo para mostrar estas relaciones entre la Gestalt y el arte. *Blaue Nacht* (**Fig. 1**), una pintura de 1937, refleja la pregnancia de la teoría. En ella, Klee utilizó las ilustraciones que Wertheimer mostraba en su texto *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt* (1923) sobre las leyes de la organización perceptual (**Fig. 2**).

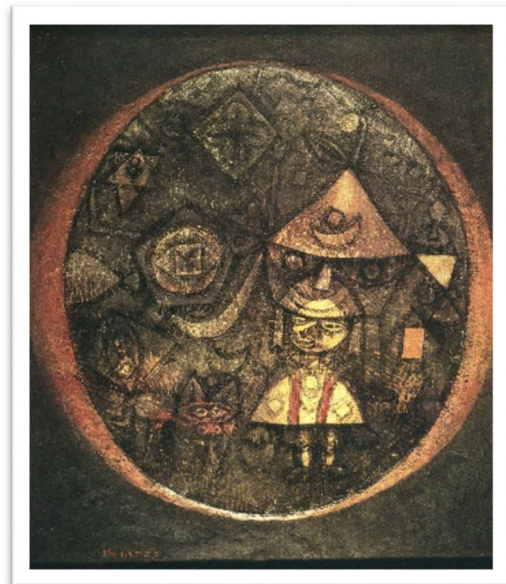


**Fig. 1** - *Blaue Nacht*



**Fig. 2** - *Wertheimer*

Puede considerarse también la acuarela titulada *Cuento de hadas del enano* (1925) (**Fig. 3**) en el que según en donde haga foco el espectador (relación figura-fondo), se observa la transformación de un gnomo en uno de tamaño mayor y da lugar a la reversibilidad de las figuras a pesar de ser la misma constelación de estímulos. O sea que se detectan dos tipos de uso, uno directo que toma una ilustración y la incorpora a la composición; y otro, que experimenta sobre la alternancia de la figura y el fondo, tema central de las formulaciones de la *Gestalt*, que parte de la imposibilidad de percibir algo sin que simultáneamente se recorte sobre un fondo.



**Fig. 3** - *Cuento de hadas del enano*



Otro evento destacable es la visita del psicólogo Rudolf Arnheim en 1927 a la *Bauhaus* de Dessau y la publicación de una reseña en el periódico *Die Weltbühne* (el 31 de mayo del mismo año) donde describía el placer estético al percibir el diseño integrado del mobiliario y del edificio, ambos regidos por el privilegio de la forma y la función. Si bien esa visita no fue por motivos académicos, posteriormente Arnheim se dedicará a las relaciones de la psicología con la estética y llegará a ser un referente en el tema a partir de las investigaciones llevadas a cabo en Estados Unidos.

Por último, pueden mencionarse las conferencias de Karlfried Graf von Dürckheim (proveniente de Leipzig) sobre contraste simultáneo y las relaciones figura-fondo en 1930. Sobre la existencia de una conferencia dada por el psicólogo Karl Duncker en reemplazo de Wolfgang Köhler existen discusiones sobre si efectivamente se dictó<sup>8</sup>. Köhler, quien no habría podido asistir, habría enviado en su lugar uno de sus discípulos, Duncker. Pero hay quienes sostienen que en realidad se trataba del padre del psicólogo Karl Duncker, el Dr. Hermann Duncker quien, como muestran fuentes documentales, disertó en la Bauhaus sobre teoría marxista.

En lo que refiere a la circulación de la teoría, sus senderos son más difíciles de circunscribirse; pero puede advertirse la contribución de la *Gestalt* en el diseño de actividades de construcción de móviles funcionales que Lazlo Moholy-Nagy daba como experimento a sus alumnos y que habían sido desarrollados por K. Duncker anteriormente. También Kandinsky hablaba en sus clases de las leyes de la percepción, pero argumentaba que sus descubrimientos eran anteriores a los de la escuela berlinesa. Esta disputa sobre la autoridad intelectual de las ideas sobre los principios universales que regulaban la percepción, era común entre otros docentes como Josef Albers o Paul Klee (GRASSI, 2014).

De todas formas, podemos aventurarnos y suponer que más que contactos (personales o teóricos) puntuales y concretos que justifiquen el postulado de la existencia de relaciones entre la *Gestalt* y el arte, existiría previamente un *policentrismo epistémico* en la construcción del conocimiento sobre la cuestión de la percepción humana, que hace las veces de suelo común de los mismos. Es decir, un clima cultural

---

<sup>8</sup> Sobre este tópico véase el trabajo de Marianne Teuber *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years, 1921-1931: Exhibition Catalogue*, Des Moines Art Center, Iowa y el intercambio entre Boudewijnse, Behrens, Danilowitz, Huff, Spillmann, Stember & Wertheimer que recopila la revista *Gestalt Theory* en 2012 denominado "Discussion. Gestalt Theory and Bauhaus". En *Gestalt Theory*, Vol. 34, Nro 1, 81-98.

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.

En síntesis, aquí entendemos por *policentrismo epistémico* (en tanto paráfrasis del concepto de historia policéntrica del historiador de la psicología Kurt Danziger) a la circulación y la producción de saberes, en este caso psicológicos, que se gestan en campos ajenos al específico y aportan conocimiento más allá de los cánones de producción y de difusión científicos habituales o estándares. O sea que hay aportes de otras zonas del conocimiento al dominio de la psicología, y además aportes de la psicología que enriquecen y modifican prácticas o saberes más allá de su área particular de interés.

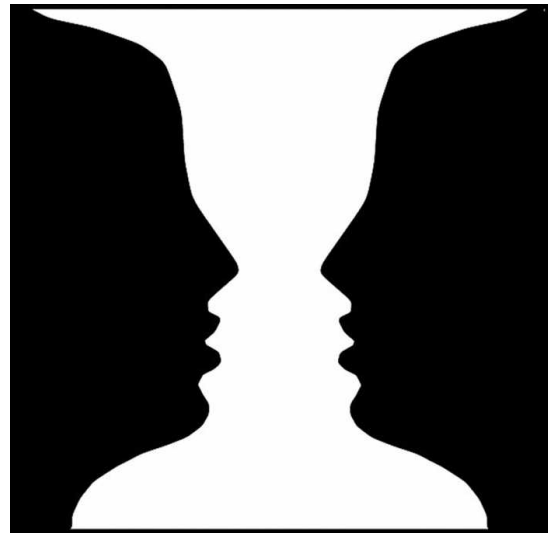
Si se prosigue en esta línea, investigaciones que muestran las raíces comunes de ciertos desarrollos de la ciencia y del arte cobran sentido. Sobre este asunto C. van Campen (1997), sostiene que hay similitudes pictóricas entre las pinturas abstractas y las ilustraciones de los psicólogos experimentales 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 (CAMPEN, 1997, pp 133-136). Podemos decir que dentro de esta ciencia, la corriente formalista parte de los elementos objetivos de la obra artística y por eso su interés principal reside en los tipos y las formas universales que pueden identificarse como los componentes de la misma.

Este argumento esbozado por el autor mencionado se basa en los aportes que los desarrollos de Konrad Fiedler, Alois Riegl y Heinrich Wölfflin significaron para la teoría de la *Gestalt* a partir de reconducir las experiencias de esta última hacia los desarrollos de la ciencia del arte. Según van Campen, Wertheimer, Köhler y Koffka, estaban familiarizados con las teorías de la ciencia del arte, que habían sido introducidas en la psicología experimental por K. Bühler y Hans Corneluis. Lo que ocurrió en el terreno de la psicología, fue que 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 habría radicado en revelar los principios básicos de la experiencia visual o de lo que Fiedler denominaba “visibilidad pura”.

Por lo tanto, estos desarrollos, aunque no fueron los únicos, brindaron un marco común y generador, tanto para los teóricos de la *Gestalt* como para los artistas abstractos de principios de siglo XX.

Ahora bien, las llamativas similitudes pictóricas entre las dos disciplinas pueden ser ponderadas como productos que encajan bien con el enfoque de la percepción de las imágenes propio de las teorías formalistas de la ciencia del arte de la que mencionamos antes algunos autores fundamentales (Riegl, Fiedler, etc.). Bastan como ejemplos los paralelismos existentes entre las lecciones de Klee en la Bauhaus y los estudios de Wertheimer, la experimentación de *De Stijl* y los desarrollos de Edgar Rubin y los análisis visuales de Kandinsky y los de Theodor Lipps. Nos detendremos en el caso de *De Stijl* y los desarrollos de Rubin (psicólogo danés) ya que este en 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.

Según el historiador de arte 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 serían las siguientes: cuanto más abstracta es la complementariedad entre figuras, más intercambiables se vuelven en su posición de figura o 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 (**Fig. 4**).



**Fig. 4** - *Copa de Rubin-1915*.

Esta relación figura-fondo también era tematizada en 1917 por Mondrian, van Doesburg y Vilmos Huszár quienes discutían en la revista *De Stijl* (Vol.1 Nro. 3) sobre la relación figura-fondo a partir de planos superpuestos y la percepción tridimensional en la obra *Hamer en zaag* de Vilmos Huszár (**Fig. 5**).

En el artículo van Doesburg destacaba el carácter problemático de este efecto dado que la aspiración de estos artistas consistía en 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<sup>9</sup>.

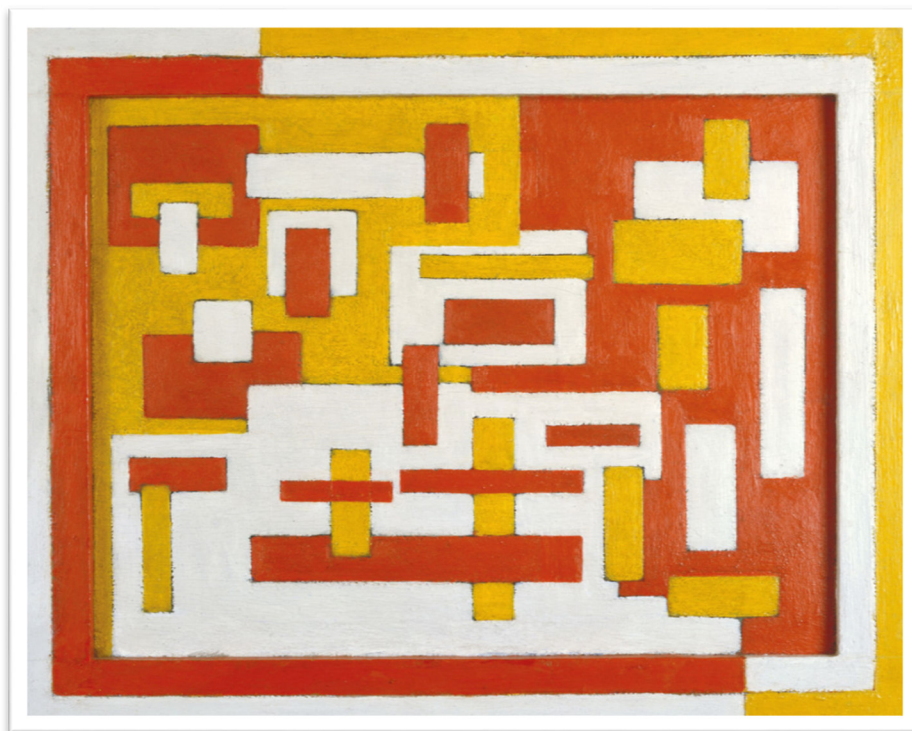


Fig. 5 – Huszar-Hamer en zaag

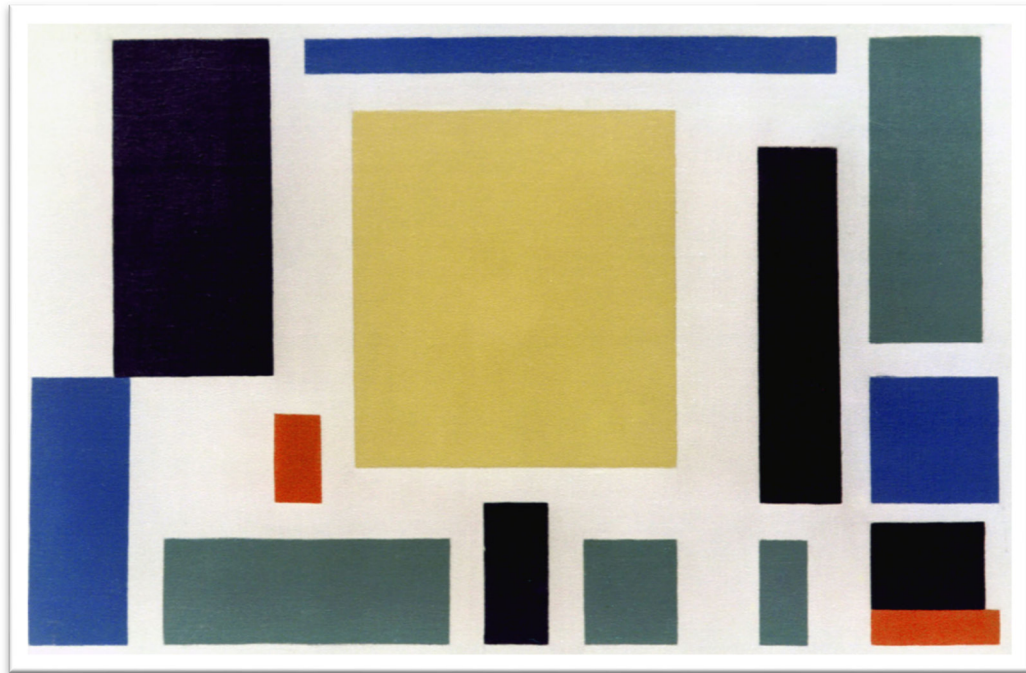
En la interacción de las barras amarillas y naranjas que aparecen en el cuadro, el pintor plantea el martilleo como el movimiento vertical, y el movimiento de la sierra con las barras horizontales. La simultaneidad de estos dos movimientos forma el motivo visual en el que se basa toda la composición. Sin embargo, surge el indeseado efecto figura-fondo en el que sucesivamente colores planos y espacio se alternan. Este fenómeno de cambio en la organización perceptiva es explicado por la *Gestalt* a partir de una de sus leyes más conocidas que mencionamos antes.

El principal interés de destacar este debate reside en que el número seis de los *Bauhausbücher* publicó *Los principios del Arte Neoplástico* de van Doesburg, texto en donde describió el proceso de abstracción llevado a cabo sobre una fotografía de una vaca en el que se evidencia el trabajo sobre los aspectos formales de la figura.

---

<sup>9</sup> Theo van Doesburg, “Hamer en zaag. Stillevenkompositie door V. Huszar (Bij Bijlage VII)”, *De Stijl*. Vol 1. Nro. 3. 35-36, 1917.

El resultado final de ese proceso es el cuadro de Theo van Doesburg titulado *Composición (La Vaca)* (**Fig. 6**), del año 1917 y allí se ve 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. Estos desarrollos, sin duda están en consonancia con los debates en torno a la abstracción, la figura y el fondo que aparecen publicados en la revista *De Stijl* que se mencionaron anteriormente.



**Fig. 6** – Van Doesburg-*La Vaca*.

A raíz del panorama descrito sobre los temas que trataban estas publicaciones, puede afirmarse que este y los demás números de los *Bauhausbücher* funcionaron como soporte material de la articulación de saberes psicológicos (entre otros) y estéticos, y como medio de difusión de los mismos. Inclusive este cruce entre disciplinas se dio antes de las formulaciones de la *Gestalt* tal como lo muestra van Campen. Las leyes de la percepción no solo en la versión de la escuela berlinesa, sino en sus versiones previas también, eran conocimientos difundidos en las artes e incluso habían encontrado su inspiración en ellas mismas.

***Ser portavoz de una experiencia: Stern, la Bauhaus y los jóvenes de la vanguardia del '40***

En lo que respecta al ámbito porteño y al acercamiento a lo que sucedía en Europa, 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 y del grupo *MaDí*. Tal vez valga la pena detenerse en algunos datos biográficos que brinden las coordenadas para situarla como representante de la vanguardia y como transmisora de la “experiencia *Bauhaus*”, a partir de su pasaje como alumna y de los libros *Bauhaus* que poseía.

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 años después (en 1927), viajó a Berlín y allí comenzó a formarse en fotografía con Walter Peterhans.

Cuando en 1929 Peterhans fue invitado a dar clases en Dessau, Stern creó junto a Ellen Auerbach, el estudio fotográfico *ringl+pit*. Tiempo después, en 1932, se inscribió en los cursos de fotografía que dictaba su maestro en la escuela y conoció a Horacio Coppola, que sería luego su esposo. Después de una estadía en Londres, viajó junto a él a Buenos Aires y crearon un estudio de publicidad y diseño en 1938 junto al abogado gallego devenido artista, Luis Seoane. Seoane a su vez, perteneció al grupo en el que estaba Clément Moreau, 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 Silvina Ocampo para realizar una muestra en la *Editorial Sur*. Como mencionáramos antes, 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 en ese texto se explica el realismo de las fotografías de Coppola y Stern en términos de conocer los objetos a través de “la investigación fenomenológica de sus esencias” (BREST, 1935, p. 93.) y simultáneamente una ordenación jerarquizada de las mismas que se ve retratada en la fotografía final. En lo que refiere a Stern, su fotografía asimilaba los aportes de la Nueva Objetividad que le habían sido transmitidos por Peterhans. A su vez, la Nueva visión y surrealismo también estaban asimilados a la práctica de esta artista (BERTÚA, 2012).

Ahora bien, todas estas teorías que Stern amalgamó en su práctica de manera personal y creativa, pertenecen 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. Estas ideas mencionadas pueden relacionarse con la concepción particular que la teoría de la *Gestalt* sostiene sobre la experiencia fenomenológica de un sujeto cuando contempla una obra de arte. En primer lugar, debemos tener presente la manera en la que esta teoría conceptualizaba a la forma u otras cualidades como el color, como propiedades de un todo organizado. Estos todos organizados poseen cualidades que son propiedades de regiones determinadas que son realidades dinámicas autodistribuidas. En ellos, podemos aislar *gestalten* como la tridimensionalidad, las formas, los agrupamientos, lo redondo, lo delgado, etc.. Estas *gestalten* no son sensaciones que suceden en la esfera interna de la conciencia (sino el campo perceptivo); ellas poseen formas específicas de funcionamiento y conjuntamente existe un tipo de cualidades que sobresalen y perduran en la memoria incluso después de la desaparición de las otras (por ejemplo, la dulzura de una rostro, la tristeza de una melodía). Estas *cualidades* llamadas *terciarias* poseen una naturaleza y condiciones específicas que han sido investigadas por la teoría de la forma cuyos resultados se traducen en una contribución fundamental al campo de la estética y a la fundamentación de la existencia de obras de arte universales.

Cuando en una obra de arte logran combinarse *gestalten* y *cualidades terciarias* de determinada manera, lo que da por resultado es una *presentación* que las amalgama en una imagen convencional y que logra ser más efectiva que cualquier representación simbólica. Esta *presentación* explica el carácter universal de una obra de arte, perdurable más allá del tiempo y de las geografías (PRATT, 1972, pp. 23-53). Esta afinidad en los planteos recientemente señalada puede considerarse como un elemento más que abona la hipótesis planteada sobre la incorporación y la traducción en prácticas artísticas de ciertos desarrollos de la *Gestalt* transmitidos en la *Bauhaus* principalmente reunidos alrededor de las condiciones de funcionamiento y exaltación de los aspectos formales de la obra de arte. Si se observan 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* (Figs. 7 y 8), el espectador puede percatarse de ciertas afinidades relativas a las características 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.

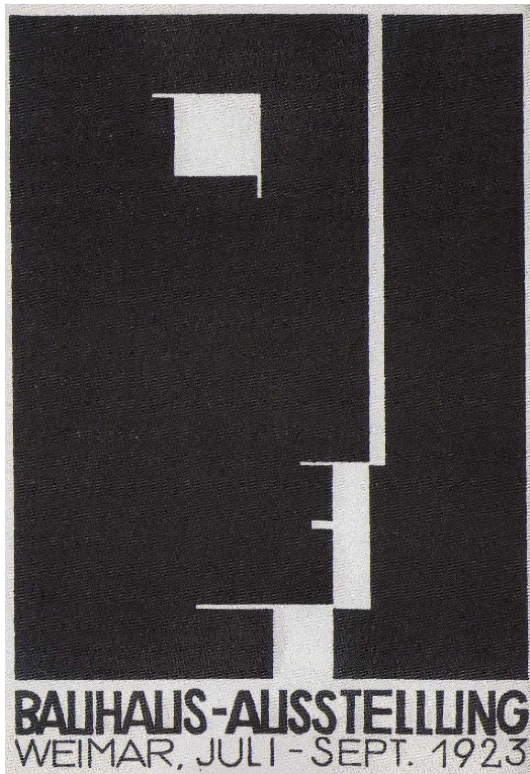


Fig. 7 – Bayer-Logo-1923.

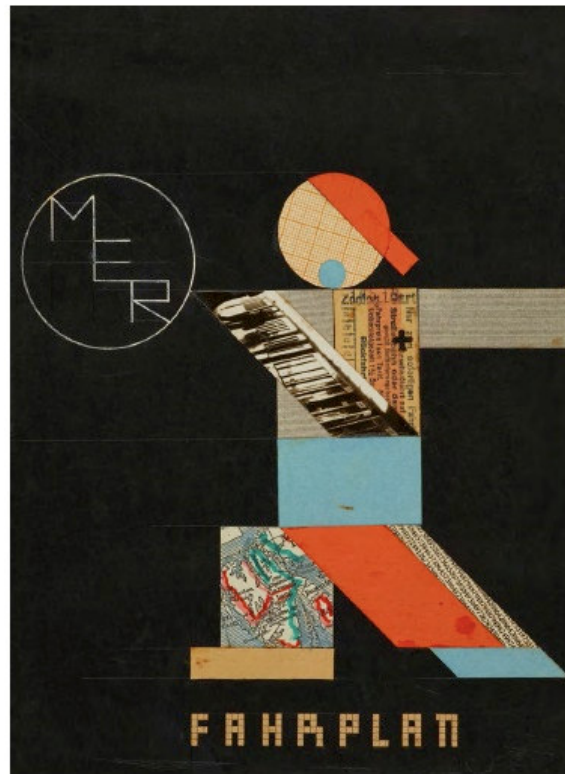


Fig. 8 – Stern-Fahrplan

No obstante y para retomar el caso puntual de Stern, es imprescindible remarcar que aquí no se pretende analizar pormenorizadamente el impacto que puede haber tenido en la producción artística su pasaje por la *Bauhaus*, sino simplemente sostener que 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) es 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 equalizar la *Bauhaus* con Grete y no a la inversa” (SABAT *apud* GULLCO, 1982, p. 1). Queda claro que 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.



Al mismo tiempo, 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.

En este punto, es pertinente detenerse un momento y esbozar algunas hipótesis en torno al idioma en el que se establecieron ese encuentro y los intercambios orales que estas personas mantuvieron, que a su vez abonan la idea de circulación y socialización de las experiencias entre europeos y porteños. Como se señaló antes, el círculo artístico-intelectual que se nucleaba en la casa de Ramos Mejía, estaba formado por personajes muy variados cuyos orígenes y por ende sus lenguas, también lo eran. Específicamente en lo que hace al intercambio oral, puede pensarse en la existencia de algunos interlocutores que oficiaran de intérpretes.

Uno de esos intérpretes podría haber sido el grabador y artista gráfico Carl Josef Meffert (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 porteños, y trabajó por ejemplo, para el *Argentinisches Tageblatt* (periódico creado en 1899 por Johann Allemann) que a partir de la década del '30 nucleaba a exiliados y germanoparlantes antifascistas) y para *Argentina Libre* (revista político cultural, de cuño 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<sup>10</sup>.

Además de la lengua utilizada en los intercambios y los posibles traductores, la realidad es que la bibliografía de la que hemos hablado está 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, relató en una entrevista realizada por Bertone (2014) que los materiales de la *Bauhaus* fueron enviados por el artista para su traducción (BERTONE, 2014, p. 57).

---

<sup>10</sup> Sobre la vida de Carl Meffert pueden consultarse entre otras fuentes a Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)” en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Miguel Anxo Seixas Seoane, *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*, La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2007, pp. 59-153; y Jessica Zeller, “Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clément Moreau”, obtenido en: <https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/781>, acceso el 14 de abril de 2015.

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. Sobre un artículo de Maldonado aparecido en esta revista y un texto escrito en Zurich en 1948, nos centraremos 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 sostiene que los problemas de la pintura en sentido amplio nunca pueden escapar de la pregunta por la percepción del espacio y del tiempo en el ser humano. La pintura del pasado, como él la llama, se ha encargado de representar con formas las figuras y dejar para el resto de las composiciones que quedaban sin figuras, el destino de volverse fondo. De lo que finalmente se trataba, era de simulacros sobre una superficie bidimensional. Este resultado ficticio, señala, la psicología de la estructura bien podría explicarlo aunque desde la pintura esto haya sido sometido a una revisión durante los últimos años.

Esta alusión a la psicología de la estructura, refiere para nosotros a la psicología de la *Gestalt*, muchas veces traducida al castellano como de la forma o llamada psicología totalista como denominación que permitía su agrupamiento con otras corrientes similares. A nuestro juicio, lo que Maldonado (1946) dice que esta teoría podría explicar es 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.

Según se afirma en este artículo y en otros textos como el *Manifiesto Invencionista*, siempre que haya una relación figura-fondo, para Maldonado y los concretos, habrá representación y el espacio será ilusorio. La retícula típica del neoplasticismo (recordemos el caso analizado de *Hamer en Zaag*, de Huszar) o el *sfumatto* representativo han sido intentos fallidos por objetivar lo concreto.

Desde la *Gestalt*, esto sería un callejón sin salida ya que la relación figura-fondo sería inherente a los modos de la organización de la percepción. La teoría explica esto a partir de señalar que hay 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 sería una especie de armazón). Esta doble representación implica una

tridimensionalidad (por más sutil que sea) que se manifiesta por ejemplo en el lenguaje, cuando decimos que una figura tiene por *detrás* otra (KOFFKA, 1973).

Este problema que para los concretos tornaba representativas pinturas que se pretendían abstractas, se retoma 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 reaparece el problema del espacio ilusorio y la formulación de la pregunta sobre cómo destruirlo. Aparecen además de los intentos de solución mencionados (el recurso mencionado a la retícula o al *sfumatto*) en el párrafo anterior, la alternativa propuesta por Bill y Vantergerloo de liquidar las figuras y hacer vibrar al máximo el fondo. Sin embargo, Maldonado afirma que se trata 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 está en el original)<sup>11</sup>.

Se ve así la serie de propuestas para dar respuesta al tema y lograr que el fondo cobre el mismo valor óptico que la figura y las dificultades que estas acarrearán. Desde la psicología de la *Gestalt*, sería un propósito estéril lograr esta igualdad de valor óptico dado que la existencia de una unidad implica su separación del entorno. Es por lo tanto imposible que no exista una unidad visual diferenciada de sus alrededores<sup>12</sup>.

Pues bien, más allá del contacto específico y el itinerario que de él surge y que podría resumirse en los términos *Bauhaus-Gestalt-Stern-Arte abstracto local*, la pregunta que cobra total validez es sobre el lugar de la teoría de la *Gestalt* en los '40 en la escena académica y la recepción en la Argentina.

Según lo investigado hasta el presente, no puede decirse que el canal de recepción de esta tradición psicológica haya sido sólo o a través de la incorporación indirecta y el uso en el campo de la estética: ya en el año 1930 Wolfgang Köhler había visitado la Argentina y brindado una serie de conferencias, y en revistas como *Síntesis*, *Nosotros*, *La Semana Médica* y publicaciones de la UNLP, habían aparecido algunos artículos sobre la teoría (inclusive previos a la visita), reseñas de las conferencias y las

---

<sup>11</sup> Esta versión del texto de Maldonado me fue facilitada en formato digital por la Yale University Art Gallery.

<sup>12</sup> Como bibliografía básica sobre el tema pueden consultarse entre otros clásicos: Wolfgang Köhler, *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Argos, 1948 o Kurt Koffka, *Principios de Psicología de la forma*, Buenos Aires, Paidós 1973.

repercusiones de las mismas. Además ya era una bibliografía citada y difundida el libro de Kurt Koffka *Bases de la evolución psíquica* editado en Madrid en 1926 o la traducción al francés de 1931 realizada por Paul Guillaume del libro sobre la inteligencia de los simios superiores. No podemos afirmar que los artistas hayan conocido en forma directa estas obras, pero sí es interesante tener en cuenta un marco más amplio que el de la relación arte-*Gestalt* para pensar la introducción de esta teoría en el campo académico específicamente.

Por ende, podría decirse que existió una vía “académica” de recepción junto con otra de tipo “silvestre” fundamentalmente ligada a la estética, que derivó en una suerte de psicologización del estudio de la forma y el color en el campo del arte a partir de la investigación y el uso de las leyes de la percepción. Cuando decimos *psicologización* nos referimos al hecho de que un complejo proceso posibilita que ciertos saberes psicológicos se implanten en un campo ajeno y realicen aportes significativos a temas relevantes de una disciplina. Esta implantación implica un uso de teorías que en ocasiones no respeta la rigurosidad epistemológica propia del conocimiento científico pero brinda un marco de justificación para la obra artística así como para la fundamentación conceptual de los manifiestos de algunos movimientos.

No está de más aclarar que la teoría de la *Gestalt* no es el único desarrollo del campo científico que fue considerado para la fundamentación de los discursos y prácticas del arte abstracto local; inclusive no todos los artistas de la época han ponderado de la misma manera su injerencia. No obstante, es destacable que la incorporación “eclectica” de saberes psicológicos de esta tradición alemana de principios de siglo XX, no ha sido un tópico debidamente indagado y permanece como una dimensión aún latente entre las ricas y variadas historias del arte a nivel local.

### ***Sobre el circuito Bauhaus-Gestalt-Stern-Arte abstracto argentino***

En función de lo expuesto sobre el papel de Grete Stern y los *Bauhausbücher* en el circuito local y los debates desarrollados en torno a los problemas del arte abstracto señalados, pueden señalarse los avances obtenidos en dos sentidos claramente definidos.

-En un sentido amplio este trabajo, contribuye a una historia de las relaciones entre la psicología y otros campos, específicamente el vínculo entre los desarrollos de la psicología de la *Gestalt* y el arte abstracto argentino de la década del '40. Partimos de la idea de que la psicología se ha constituido en una relación dialéctica con los problemas y las preguntas provenientes de la sociedad o los contextos en los que se ha desarrollado. Por lo tanto, es imprescindible indagar sobre los cruces que, en el intento de resolver los primeros o responder a las segundas, se establecieron y se establecen incluso en la actualidad con otros saberes o prácticas.

Por tal motivo, los antecedentes de la historia del arte que influyeron en los desarrollos psicológicos de autores como Rubin constituyen un ejemplo valioso a nivel macro (es decir, de la relación de la psicología con el arte en general); así como también las huellas de las lecturas de desarrollos de la *Gestalt* en la producción de artistas como Maldonado son una muestra a nivel local.

-En sentido estricto, muestra cómo la figura de Grete Stern, exiliada alemana, contribuyó a la difusión de ideas de la *Bauhaus* en la Argentina a través de su testimonio y su bibliografía. Quedó claramente reflejado que las mismas estaban impregnadas por saberes psicológicos sobre la percepción entendida como hecho psíquico regulado por leyes susceptibles de ser planteadas como universales al prescindir de toda influencia cultural. También se puso de relieve que sobre los debates difundidos en la *Bauhaus* acerca de temas formales o las relaciones entre la figura y el fondo en una pintura, gravitaban las ideas provenientes de movimientos como *De Stijl*.

El hecho de hacer hincapié en los *Bauhausbücher*, obedece a que constituyen un soporte material concreto de difusión teórica insoslayable, y a que reflejan la propuesta pedagógica de la institución. El objetivo que impulsó su creación era básicamente unificador en el plano ideológico y en el editorial. Por lo tanto, esto podría leerse también en sintonía con el objetivo integrador inicial de Gropius en cuanto a la síntesis y la coherencia que la pedagogía y los contenidos de la escuela debían tener en los diferentes espacios de formación y producción. Esta pretensión, sin dudas holística, remite al sello de ese período de la historia alemana caracterizado por la demanda de síntesis dirigida al campo intelectual de aquellos años.

## BIBLIOGRAFIA

ASH, M. (1998). *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967*. New York: Cambridge University Press.

BERTONE C. (2006). Había que borrarne que es lo que siempre hicieron. Lidy Prati conversa (L. Prati, Entrev.). Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/files/R62.pdf>.

BERTONE, C. (2006). Las revistas madí se publicaron con la plata que recibimos como regalo de casamiento (D. Laañ, Entrev.). 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.

BREST, J. R. (1935). Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern. En *Revista Sur*, año V, octubre de 1935, p. 93.

GARCÍA, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GRASSI, M. C. (2015). La Psicología de la *Gestalt* y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones (1919-1933). 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), 5(2). Buenos Aires. ISSN 1852-4680.

GULLCO, J. B. (1982). Grete Stern. En *Pintores Argentinos del Siglo XX, Serie complementaria Fotógrafos Argentinos del Siglo XX/5*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

KOFFKA, K. (1973). *Principios de Psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.

KÖHLER, W. (1948). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Argos.

LUCENA, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años '40*. Buenos Aires: Biblos.

MALDONADO, T. (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

PRATT, C. C. (1972). Wolfgang Köhler. 1887-1967. En W. KÖHLER (Ed.), *Psicología de la forma. Su tarea y últimas experiencias* (pp. 23-53). Madrid: Biblioteca Nueva.

SÁNCHEZ, V. (2014). Sueños de mujeres. En *La Revista Idilio y la transformación de la familia en los años 40-50*. Disponible en: [www.elseminario.com.ar](http://www.elseminario.com.ar).

TELL, V. (2005). Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía. En A. GIUNTA & COSTA, L. M. (Comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 243-262). Buenos Aires: Paidós.

VAN CAMPEN, C. (1997). Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology. *Leonardo*, 30 (2), pp. 133-136.

VAN DOESBURG, T. (1917). Hamer enn zaag. Stillevenkomposite door V. Huszar (Bij Bijlage VII). *De Stijl*, 1(3). pp. 35-36.

VEZZETTI, H. (2003). El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*. En L. PRIAMO (Coord.), *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)* (pp. 149-159). Buenos Aires: Fundación C.E.P.P.A.M.

VIÑUALES, R. G., & SEOANE, M. A. S. (2007). *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. La Coruña: Fundación Luis Seoane.