



# Revista Electrónica de Psicología Iztacala



Universidad Nacional Autónoma de México

Vol. 25 No. 4

Diciembre de 2022

## PSICOLOGÍA Y ARTE EN EL CIRCUITO ACADÉMICO EN LA ARGENTINA EN LOS AÑOS CINCUENTA: ARTICULACIONES ENTRE LO LOCAL Y LO GLOBAL

María Cecilia Grassi<sup>1</sup>

Laboratorio de Historia de la Psicología, CONICET  
Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata

### RESUMEN

La historia de las relaciones entre la psicología y el arte en la Argentina constituye un campo poco explorado. Sin embargo, la psicología y, en particular la *Gestalttheorie*, posee un lugar relevante en la enseñanza académica de las artes y disciplinas proyectuales de varias carreras del país. Este proceso que denominamos psicologización del estudio de la forma y el color, que se inició en la *Bauhaus* (Alemania) y los *Vjutemas* (Rusia) a principios del siglo XX y continuó en la *Horschule für Gestaltung* de Ulm fue expandiéndose por el mundo y floreció en Latinoamérica, por ejemplo, en la *Escola Superior de Designo Industrial* de Río de Janeiro y en las cátedras de *Visión* creadas a mediados de la década de 1950 en centros universitarios de la Argentina. En este artículo realizamos un análisis cualitativo de un conjunto de programas de *Visión* de las décadas de 1950 y 1960 de las ciudades de Rosario, La Plata y Buenos Aires que incluye a la psicología en sus contenidos y de la bibliografía utilizada en ellos. De esta forma, mostramos la implantación del discurso psicológico (a nivel plástico y teórico) y hacemos un mapeo de los temas y problemas del área que ponen en diálogo las experiencias argentinas con los antecedentes surgidos en otras partes del globo.

**Palabras clave:** Historia del arte; Historia de la Psicología; Gestalt; arquitectura.

<sup>1</sup> Profesora e investigadora en el Laboratorio de Historia de la Psicología, CONICET y Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata; correo electrónico: [mceciliag81@yahoo.com.ar](mailto:mceciliag81@yahoo.com.ar)

# PSYCHOLOGY AND ART IN THE ACADEMIC CIRCUIT IN ARGENTINA IN THE 1950S: ARTICULATIONS BETWEEN THE LOCAL AND THE GLOBAL

## ABSTRACT

The history of the relations between Psychology and Art in Argentina has not extensive research. However, psychology and, in particular, *Gestalttheorie*, has a relevant place in the academic teaching of the arts and design disciplines of several careers in this country. We call this process “psychologization of the study of form and colour” and began with the *Bauhaus* (Germany) and the *Vkhutemas* (Russia) at the beginning of the 20th century and continued with the *Hochschule für Gestaltung* in Ulm. It spread throughout the world and flourished in Latin America, for example, in the *Escola Superior de Desenho Industrial* in Rio de Janeiro and in the *Vision* subjects, created in the mid-1950s in some universities in Argentina. In this article we carry out a qualitative analysis of a set of *Vision* programs from the 1950s and 1960s in the cities of Rosario, La Plata and Buenos Aires that include psychology in their contents and the bibliography used in them. In this way, we show the establishment of the psychological discourse (at a plastic and theoretical level) and we make a mapping of the topics and problems of the area that set the Argentine experiences in dialogue with the antecedents from other parts of the world.

**Keywords:** History of art, History of Psychology, Gestalt, architecture.

La historia de las relaciones entre la psicología y el arte en la Argentina constituye un campo aún poco indagado. Asimismo, la psicología del arte como tal no forma parte de los planes de estudio de grado en las facultades de psicología en el país, al menos del sistema público. Esta ausencia a nivel nacional no es un indicador que explique algo en sí ya que sucede lo mismo con otras ramas o áreas de la disciplina que tampoco están incluidas durante la formación y terminan por convertirse en especializaciones o encuentros derivados de las trayectorias individuales posteriores. Sin embargo, es posible contemplar esta ausencia y otorgarle otro estatuto cuando se la piensa en contraposición al lugar de la psicología en la enseñanza superior de las artes y las disciplinas proyectuales a nivel nacional. En esas carreras, la psicología aparece como materia específica denominada, en ocasiones, Psicología del arte o como un recurso dentro de otras asignaturas que apelan a los conocimientos *psi* para abordar o experimentar sobre diversos temas.

A partir de este doble juego de presencia-ausencia de la psicología en el arte<sup>2</sup> y del arte en la psicología, este artículo propone un recorrido histórico a nivel local de la incorporación de la psicología en el circuito académico de las artes, los diseños y la arquitectura en la Argentina a mediados del siglo XX<sup>3</sup>. Esta empresa implica poner en diálogo ese recorrido con procesos globales de la historia del arte y la arquitectura de mayor escala como el debate sobre la forma, el cuestionamiento de la representación en la pintura y las relaciones entre experimentación, técnica y arte. A través del análisis cualitativo de un conjunto de programas de materias *Visión* que incluye a la psicología en sus contenidos y la bibliografía utilizada en ellos, mostramos la implantación del discurso psicológico y hacemos un mapeo de los temas y problemas de un área frecuentemente desconocida por los propios psicólogos locales. A mediados de la década de 1950, *Visión* estuvo inserta en varias carreras de arte y arquitectura del país y aquí tomamos los casos de tres universidades nacionales -Rosario, Buenos Aires y La Plata- que estuvieron íntimamente vinculadas a partir de la circulación de docentes, probablemente favorecida por la proximidad geográfica entre ellas.

Asimismo, los objetivos de este análisis pueden ordenarse según dos niveles: el primero, más inmediato y desarrollado en este artículo, pretende reponer los contextos, figuras y temas de la circulación a nivel nacional y el segundo, más bien prospectivo, aspira a identificar a futuro las recurrencias y divergencias entre el caso presentado y las diferentes formas o no que ha tenido la relación entre psicología y arte en otros países de Latinoamérica.

Cuando hablamos de las relaciones entre la psicología y el arte, debemos tener en cuenta que el diálogo o intercambio que se establece entre ambos campos no es simple, no se reduce a la mera repetición de ideas por fuera de los límites disciplinares ni tampoco es unidireccional. En ese proceso en el que el arte “habla”,

---

<sup>2</sup> A lo largo del trabajo y para simplificar, hablaremos eventualmente de arte incluyendo allí las artes, los diseños industrial y gráfico o en comunicación visual y la arquitectura. Cuando sea necesario, se especificará la disciplina a la que se alude en particular.

<sup>3</sup> Esta investigación se enmarca en el proyecto de investigación “Psicología y orden social: controversias teórico-políticas en las intervenciones de la psicología en la Argentina (1900-1990)” dirigido por la Dra. Ana María Talak, acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata. Además, está financiado por una beca postdoctoral de investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Técnicas y Científicas (CONICET).

“teoriza” o “explica” sobre temas psicológicos se produce una “*estetización*” de los mismos que en el otro sentido, cuando la psicología “habla”, “teoriza” o “explica” sobre temas del arte, denominamos “*psicologización*” de los discursos y prácticas artísticas.

En esta oportunidad y en sintonía con una investigación más amplia que se inició unos años antes, planteamos que desde principios del siglo XX en el campo del arte se produjo –primero en Europa y luego en otros países, entre ellos la Argentina- una psicologización del estudio de la forma y el color a partir de las investigaciones psicológicas sobre la percepción y en particular, de la formulación de las leyes de la *Gestaltpsychologie*. La psicologización como tal alude al complejo proceso en el que saberes psicológicos, implantados en un campo ajeno, aportan nuevas maneras de experimentar, de fundamentar conceptualmente, de crear y de interpretar la experiencia en términos psicológicos en el arte (Grassi, 2019).

Este complejo proceso de incorporación, negociación, traducción y recreación de saberes *psi* por parte del arte se pone en juego mediante dos *usos*: uno discursivo y otro, plástico. Entendemos por *uso discursivo* a la incorporación de las ideas psicológicas al campo del arte en general, y en este caso particular, a la enseñanza académica. El *uso plástico* refiere a la forma en que las ideas o incluso las 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 producciones de los estudiantes de las carreras en cuestión (Grassi, 2019).

Veremos entonces cómo este proceso de psicologización que se inició en la *Bauhaus* (Alemania) y los *Vjutemas* (Rusia) a principios del siglo XX y continuó en la *Horschule für Gestaltung* de Ulm fue expandiéndose por el mundo y tuvo su lugar en Latinoamérica, por ejemplo, en la *Escola Superior de Desenho Industrial* de Río de Janeiro y en las cátedras creadas a mediados de la década de 1950 en centros universitarios relevantes de la Argentina. En estas instituciones, la psicología como parte de ese ideal de ciencia objetiva y universalista imperante, aportaba fundamentos sólidos para el estudio de la percepción humana en general y del

espacio en particular y para la comprensión del funcionamiento de la forma y el color.

## 1. PSICOLOGIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA FORMA Y EL COLOR EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO.

### a. PANORAMA GLOBAL.

La forma, el papel de la representación (por ejemplo, la representación de lo tridimensional en un plano bidimensional en la pintura), los mecanismos de la percepción y la organización del espacio, la relatividad del color o el papel de la experimentación científica fueron algunos de los temas de las artes plásticas, los diseños y la arquitectura en los que la psicología aportó o fue un discurso indagado en búsqueda de algunas respuestas.

Ahora bien, debemos tener en cuenta que, si bien planteamos que, en un panorama más amplio o global, se llevó a cabo este proceso de psicologización del estudio de ciertos tópicos del arte, en cada uno de los casos mencionados asumió formas -a pesar de las similitudes- con diferentes matices que merecen ser mencionados.

En cuanto al panorama global y a modo de antecedentes, las dos experiencias más significativas en función de nuestros objetivos fueron la de la escuela alemana *Bauhaus* y los *Vjutemas* (Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica). Hacia 1919 se creó en Weimar la *Staatliche Bauhaus* (Casa de la Construcción Estatal) bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius. Esta institución emblemática se transformó en un centro experimental y de renovación pedagógica y se la considera como la base del diseño moderno. En investigaciones previas (Grassi, 2014, 2019) mostramos que las relaciones entre la *Gestalttheorie* (y otras teorías psicológicas también, como las investigaciones de la Escuela de Leipzig) y la *Bauhaus* se establecieron a través de dos vías: la circulación bibliográfica y los contactos interpersonales.

En una de sus pinturas de los años treinta llamada *Noche azul* (1937), Paul Klee tomaba ilustraciones de un texto Wertheimer denominado *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt* (1923) en donde aparece la “prueba de puntos” (Teuber en King y Wertheimer, 2009 [2005]). En otra obra, *Cuento de hadas del enano* (1923),

la ley figura-fondo era puesta en juego a partir de los dos personajes de la composición -un hada y un enano- que se observan según se organice la constelación de estímulos (Grassi, 2016). Esta relación Gestalt-arte además de verse reflejada en la obra de Klee, se ponía en juego a través su práctica docente en la Bauhaus (1921-1931), en donde utilizaba los desarrollos de Wertheimer y Wilhelm Fuchs sobre la transparencia, así como también los de Mach, Lipps y Schumann en sus clases (Teuber en King y Wertheimer, 2009 [2005]).

Otro artista-docente de la Bauhaus que enseñaba en sus clases contenidos vinculados con la psicología de la época es Vasili Kandinsky (1922-1933) quien sostenía un concepto de síntesis alusivo a un principio interior-estético. En la segunda parte de su *Punkt und Linie zu Fläche* (Punto y línea sobre el plano) aparecida en 1926 y luego publicada en los libros de la *Bauhaus* en 1928, Kandinsky adoptaba una perspectiva antipositivista semejante a la de la *Gestalttheorie* (Overy, 1969). Kandinsky se oponía a la definición de la percepción como la suma de sensaciones, explicaba el funcionamiento acorde a leyes y suponía la interculturalidad de estas y acordaba con el principio *Gestalt* de tendencia a la buena forma (Wick, 1993 [1986]). Además, Bergson y el vitalismo, la escuela holista de Leipzig (representada por Krueger y su *Ganzheitspsychologie*)<sup>4</sup>, junto con Wundt, von Helmholtz, entre otros formaban parte de los autores mencionados en sus clases. Es decir, que tenía un conocimiento de los estudios sobre la percepción y la noción de forma de la época, aunque no fuera explícito en sus referencias a las ideas de la *Gestalt* y este discurso permaneciera por lo tanto como *latente* (Grassi, 2019).

Como último ejemplo del grupo de docentes que hicieron circular bibliografía *psi* en sus clases, tomaremos el caso de Josef Albers, reconocido por sus teorías sobre la interacción del color que pueden vincularse a las investigaciones sobre la relatividad de la percepción del color de Köhler. Albers ingresó a la Bauhaus como estudiante y luego fue docente hasta 1933. Entre sus papeles, Koheler (2015) destaca un

---

<sup>4</sup> Los artículos que Kandinsky mencionaba en varias de sus clases pertenecían a la colección de los *Neue Psychologische Studien* (Nuevos estudios psicológicos), publicación fundada en 1926 que era el órgano de difusión de la llamada escuela de “psicología holista” de Leipzig (*Ganzheitspsychologie*).

dibujo sin fecha similar al gráfico de la copa de Rubin<sup>5</sup> utilizado para explorar las relaciones de reversibilidad entre la figura y el fondo. A lo largo de sus años como docente, las preocupaciones de Albers giraron en torno a cómo perciben los seres humanos, qué es la realidad y dónde se sitúa el significado (¿en las cosas en sí mismas o en la mente?). Nótese que estos interrogantes, incluso de carácter filosófico, están fuertemente vinculados con la pregunta de la *Gestalttheorie* sobre qué es la realidad o lo real a partir del atolladero que se configura con las ilusiones ópticas.

En lo que respecta a los contactos interpersonales, en 1927, cuando la *Bauhaus* estaba instalada en Dessau, Rudolf Arnheim visitó la escuela durante un receso y publicó un artículo en *Die Weltbühne* en el que destacaba la aplicación del concepto de forma en el diseño de edificios y mobiliario por parte de los alumnos y su fundamentación en la idea de un sujeto perceptor universal. Las conferencias sobre psicología también fueron parte de la vía interpersonal. Por ejemplo, Karlfried von Dürckheim, miembro de la escuela de Leipzig, en 1930-1931 brindó una conferencia -a la que asistieron Kandinsky y Albers- sobre contraste simultáneo, efecto que se explica por la relatividad en la percepción de un color en función del fondo (Grassi, 2019). Kurt Kranz, exalumno y artista, recordaba cómo el concepto de totalidad proveniente de la psicología, los hallazgos de von Ehrenfels, Katz y Koffka habían impactado en él a lo largo de toda su carrera; todo a través de las enseñanzas impartidas por von Dürckheim (Beherens en Boudewijnse et al., 2012).

Por otro lado, a partir de la implementación de la Nueva Política Económica en la década de 1920 en Rusia, se crearon los Talleres Estatales de Enseñanza Superior del Arte y Técnica de Moscú o *Vjutesmas* (1920-1930) que fueron centros de experimentación en diseño y en pedagogía, para algunos comparables con la *Bauhaus*. Algunos de sus miembros fueron El Lissitsky, el arquitecto Konstantin Mélnikov, los arquitectos Anton Lavinski y Nikolai Ladovsky, la pintora Liubov Popova, y Ródchenko. Rosa Ferré (2018) señala que los *Vjutesmas* fueron centros

---

<sup>5</sup> Nos referimos a la imagen que aparece en el trabajo de Rubin titulado *Synsoplevede figurer, studier i psykologisk Analyse* de 1915.

de investigaciones interdisciplinarias en donde se articulaban el arte, la psicología, la fisiología y la psicotecnia de la cultura soviética. Los temas alrededor de los que giraban los intereses de científicos y artistas eran la percepción, la experimentación de los sentidos y los mecanismos que podían transformar la conciencia humana.

En una investigación acerca de los aportes de la psicotecnia al campo de la arquitectura a comienzos del siglo XX, se muestra cómo el modernismo en la arquitectura recurrió a los desarrollos psicológicos sobre la percepción y la burocracia vocacional como medio para analizar no solo el diseño (los objetos o productos de la arquitectura) sino también quienes que lo llevan adelante -los sujetos-diseñadores- y los efectos de la arquitectura sobre ellos<sup>6</sup>. De esta forma, la psicotecnia en tanto ciencia de la instrumentalidad humana aportaría una perspectiva para leer la historia de la arquitectura centrada en el establecimiento de las aptitudes o “cualificaciones” necesarias para ser arquitecto (Graham, 2019). Esto resulta muy interesante porque traza una nueva perspectiva en el estudio histórico de los aportes de la psicología al diseño y la arquitectura, que va más allá de señalar el nivel teórico que se refleja en la incorporación a la formación de los especialistas de desarrollos sobre los procesos que explican la percepción del espacio o que están involucrados en el proceso de diseño de un objeto tridimensional como, por ejemplo, un edificio.

A finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, la psicotecnia estaba consolidada en la URSS y en ese contexto se dio la posibilidad de extender las evaluaciones psicológicas más allá de los límites tradicionales del proceso taylorista de la producción industrial y de la construcción. Nikolai Ladovsky era docente del Taller denominado *Espacio* del curso básico de los *Vjutemas* desde 1920 y en el único número de la revista racionalista *Izvestiia ASNOVA* (editada por El Lissitsky y él y publicada por ASNOVA, Asociación de Nuevos Arquitectos) postulaba la necesidad de una ciencia de la arquitectura. Para tal fin, era necesaria la creación de un laboratorio psicotécnico de arquitectura para desarrollar una ciencia de la

---

<sup>6</sup> Si bien este trabajo analiza en esa clave otros casos como el de la *Bauhaus* y el de la *New School of Design* de Chicago en donde Lazlo Moholy-Nagy fue docente, nosotros nos detendremos únicamente en el caso soviético.



percepción arquitectónica que regulara la producción de edificios y ciudades e inclusive, la organización del ambiente pedagógico mismo.

Inspirado en los trabajos de Hugo Münsterberg, Ladovsky y sus colaboradores tomaron para sus investigaciones ideas, instrumentos, cierta estética y prácticas de legitimación provenientes de la psicología experimental en la que el primero se había formado en sus años de discípulo de Wundt. Münsterberg había publicado en 1914 su *Grundzüge der Psychotechnik*, donde describía la existencia de la psicotecnia: un campo surgido de la intersección entre la psicología experimental y la gestión industrial-vocacional. La psicología vocacional tenía, según el autor, un lugar importante en ella. El entrenamiento vocacional para este psicólogo germano-norteamericano podía dividirse en tres categorías que estaban interrelacionadas entre sí: la información (o pensamiento), las habilidades (o voluntad) y los motivos (o sentimientos). La vocación del arquitecto, quien poseía una mirada dirigida hacia el lado artístico de la vida, era una de las estudiadas por Münsterberg. Sin embargo, no es este esquema de triangulación vocacional el que consideraba Ladovsky, aunque algunos desarrollos hayan servido en tanto métodos y marcos para la reconstrucción completa de la figura del arquitecto en aquel contexto ruso (Graham, 2019).

En síntesis, en el transcurso de su existencia el Laboratorio Psicotécnico de Arquitectura creado por Ladovsky reorientó sus objetivos que inicialmente partieron de un “modelo analítico espacial” o lo que él llamaba su “método psicoanalítico”<sup>7</sup>, para derivar hacia 1927 en un “modelo analítico subjetivo” orientado al problema de las cualificaciones o aptitudes arquitectónicas de los sujetos. La medición de estas exigió la construcción de instrumentos de medición (glazómetro, prostómetro, uglazometr, etcétera) para examinar y codificar las cualidades de los estudiantes. En el modelo inicial, desarrollado por ejemplo en el Taller Espacio, Ladovsky

---

<sup>7</sup> Sobre el uso de esta denominación, hay algunos que sostienen que era idiosincrásico mientras otros autores afirman que era intencional. Si bien es claro que con el uso de “psicoanalítico” no refería ni al análisis de la sexualidad ni a la investigación del inconsciente freudiano, la hipótesis del uso por parte de Ladovsky es que planteaba la existencia de una respuesta inconsciente a la forma arquitectónica y adhería a un objetivo común de los años veinte de reconciliación del psicoanálisis con el materialismo (Graham, 2019).

proponía una examinación psicológica del espacio al basar sus enseñanzas en el estudio de elementos compositivos, su análisis teórico, formal y funcional, para desarrollar nuevas aplicaciones en función de las reinterpretaciones que debían hacer los estudiantes. Opuesto al procedimiento clásico que estudiaba estilos arquitectónicos y producía dibujos bidimensionales, el taller imaginaba nuevas formas y desarrollaba el lenguaje tridimensional de la nueva arquitectura (Prokopljević, 2019). Ahora bien, hacia mediados de la década de 1920, las exploraciones formales del racionalismo de Ladovsky dieron un paso más que supuso posicionar a la psicología de la percepción como una especie de psicotecnia y transformar al laboratorio en un proyecto más bien “administrativo” que se encargaba de organizar a los estudiantes según su “inteligencia espacial” (Graham, 2019).

En un contexto donde el discurso científico era privilegiado en la teorización y enseñanza del arte, vemos entonces cómo las ideas e instrumentos de la psicología tuvieron un rol clave en dos de las escuelas de diseño más importantes del período de entreguerras. *Bauhaus* y *Vjutesmas*, aunque con algunas diferencias, funcionaron como escenarios de investigación de la forma, el color y el espacio en clave psicológica transformándose en antecedentes cruciales para experiencias pedagógicas y prácticas artísticas posteriores en todo el mundo.

Dos ejemplos de estas derivas son, en orden cronológico, la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) de Ulm (1953-1968) y la *Escola Superior de Desenho Industrial* de Río de Janeiro (creada en 1962), surgidas en Europa y América Latina entre las décadas de 1950 y 1960. La razón de mencionarlas juntas es el parentesco existente entre ambas por las conexiones y circuitos entre docentes y artistas que se establecieron y porque la primera ha sido una referencia importante en la constitución de los planes de estudio y metodología de la enseñanza de la segunda (Moyano, 2017-18; Basso y Staudt, 2010). De hecho, podría plantearse un intercambio entre artistas, docentes y pensadores procedentes de Europa vinculados a la HfG, Brasil y Argentina al incorporar, como haremos a continuación, la figura de Tomas Maldonado. Maldonado, artista y diseñador argentino, participó del movimiento concreto argentino de los años cuarenta, fue docente y rector de la

HfG e introdujo varios discursos científicos en el Curso Básico de escuela, entre los que estaba la psicología.

Bajo la dirección del suizo Max Bill, la HfG comienza en 1953 con el primer año del Curso Básico o *Grundlehre* con un seminario dictado por Walter Peterhans<sup>8</sup>. En términos generales, puede decirse que la escuela recogía el testigo de manos de la Bauhaus con el objetivo de hacer evolucionar su legado. Si bien a lo largo de su historia, la institución atravesó diferentes etapas, hubo un objetivo que permaneció inalterable: colaborar en la reconstrucción moral y cultural alemana una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. El cuerpo docente estaba formado por artistas, científicos, arquitectos y teóricos y los estudiantes, con bagajes muy disímiles entre sí, provenían de todas partes del mundo<sup>9</sup>. Los ámbitos de desarrollo de la escuela abarcaban la arquitectura, el diseño industrial, la comunicación visual y la información. Además de la *Bauhaus*, entre las experiencias previas vinculadas al proyecto figuraban la *New Bauhaus* de Chicago y los *Vjutesmas*. El *Grundlehre* tenía materias de carácter científico y sociológico junto con las de carácter proyectual. Las bases pedagógicas del mismo pueden resumirse en tres puntos principales: enseñar a proyectar a través de la exploración que propone cada trabajo, desarrollar una enseñanza transversal a través de la integración de las disciplinas científicas y ubicar al docente como guía del aprendizaje autónomo del alumno (Fernández, 2018).

Ya dijimos que la HfG atravesó diferentes etapas definidas por salidas e ingresos de docentes y directivos, modificaciones en los contenidos y metodologías de enseñanza diferentes, etcétera, pero en este trabajo solo nos centraremos en la etapa intermedia en la que Tomás Maldonado se incorporó como docente en 1954 y en 1958 como parte integrante del rectorado junto a Otl Aicher y Hanno Kersting.

---

<sup>8</sup> Peterhans fue docente de la Bauhaus entre 1929 y 1933. En 1938, emigró a los Estados Unidos y obtuvo una cátedra de formación visual, análisis e historia del arte en el departamento de arquitectura del *Armor Institute*, en Chicago y más tarde, dictó clases en el *Illinois Institute of Technology* (IIT), dirigido por Ludwig Mies van der Rohe en ese entonces.

<sup>9</sup> Hasta el año 1968 concurrieron 640 alumnos en total, de los cuales 278 eran extranjeros y de esos, 30 eran latinoamericanos y 10 de Brasil (Bessa, 2021).

Como veremos en este apartado, su incorporación a la escuela constituye un ejemplo claro de psicologización de la enseñanza de la forma y el color.

Maldonado le imprimió al curso básico un nuevo carácter al introducir tareas orientadas que remitían al arte concreto de los años cuarenta. En sus enunciados combinaba los aportes de la Matemática, la Topología (como la curva de Peano y Weierstross) y el fractal, la teoría de la percepción y la teoría de la simetría. En el *Visuelle Einführung* o Introducción visual, el grupo clave de disciplinas del *Grundlehre*, los cursos que daba eran tres: *Diseño básico*, *Dibujo básico* y *Color básico*. En este último, los ejercicios se basaban en mezclas ilusorias y mezclas ópticas y Maldonado apelaba a la ley de Weber-Fechner y a las explicaciones sobre la percepción de estímulos visuales. Dentro de su área, Maldonado dictaba una serie de seminarios destinados a estimular la actividad práctica de los estudiantes entre los que figuraba *Introducción elemental a la Teoría de la Percepción*. En dicho seminario, Maldonado se remontaba a las teorías sobre la percepción de Spinoza, Hobbes y Bacon, reconocía a Johannes Müller como el padre de la psicología experimental porque había establecido un puente entre la fisiología y la psicología y recurría a ciertas leyes de la *Gestalttheorie*<sup>10</sup>. Finalmente, también incorporaba los avances de la teoría de la información, la neurología y la cibernética de aquellos años (Fernández, 2018).

Ahora bien, más allá de la mención explícita e incorporación de los discursos psicológicos en la enseñanza en la HfG ¿cómo pensar en la práctica concreta de los estudiantes el uso de la psicología? El trabajo sistemático con el color según las leyes de la *Gestalt* que Maldonado llevó adelante es un buen ejemplo. Los trabajos eran concebidos como unidades visuales, esto es como conjuntos unitarios de composición plástica. La configuración del todo visual se explicaba a partir de la estimulación perceptiva, o sea, de la interdependencia y la lectura generada por la confrontación de determinados colores. Por lo tanto, el color era el elemento visual principal y la variable de configuración más importante en los ejercicios planteados,

---

<sup>10</sup> Según figura en la tesis de Fernández Campos (2018), Maldonado se basaba en las siguientes cinco leyes de la *Gestalttheorie*: ley de la forma, pregnancia, buena curva o destino común, figura-fondo y experiencia.

revistiendo así menor importancia la forma o la configuración estructural de los elementos y su ubicación. Al combinar el polo intuitivo/exploratorio con el metodológico/sistemático fundamentado en los aportes de las ciencias, Maldonado proponía a sus alumnos elaborar artefactos visuales programados que iban desde el desarrollo del potencial visual del color y la relatividad de la percepción (en eso Albers, fue clave) hasta el trabajo con la ilusión óptica y la ambigüedad de los efectos visuales, como por ejemplo la transparencia (Fernández, 2018).

Queda claro hasta aquí cómo fue el proceso de psicologización del estudio de la forma y el color en la *Bauhaus*, los *Vjutesmas* y la HfG de Ulm, en donde hubo docentes en común que circularon por cada una de ellas en distintos momentos. Como paso previo al abordaje del panorama local propuesto al comienzo, daremos un ejemplo más, conectado a su vez con las experiencias previas - fundamentalmente con la escuela de Ulm- y situado en Latinoamérica porque nos permite acercarnos, aunque sea un poco, a otro caso de traducción o reapropiación de saberes *psi* en terrenos del arte que no solo repite o asimila de manera pasiva legados foráneos, sino que los recrea a la luz de problemas situados del terreno en cuestión.

Con relación al carácter activo de la asimilación de las experiencias alemanas y rusa por parte de Brasil y Argentina, Neus Moyano (2017-2018) señala que, en cuanto al concretismo, en ambos países es común la voluntad de ruptura con la historia del arte y con la lectura narrativa del arte figurativo. Otro rasgo común se relaciona con el ideal sostenido de entender la abstracción como medio para construir algo nuevo, ya sea a través del arte o el diseño, en particular en el campo social. Entonces, la autora sugiere evitar prejuicios neocoloniales y centrarse en los artistas brasileños y los aportes que han realizado a la historia del arte global a partir de los intercambios con Max Bill y la HfG de Ulm. Sugiere no pensarlos en términos de una replicación de lo europeo en tierra brasileña, aunque otros trabajos plantean que el aspecto creativo de la recepción no siempre estuvo presente.

Entre los contactos más relevantes podemos señalar la presencia de Bill en Brasil a través de la exposición en el Museo de Arte Moderno de San Pablo en 1949, su premiación en la primera Bienal de San Pablo en 1951 y su presencia como jurado

en la de 1953 junto a las conferencias que dio en San Pablo y en Río de Janeiro. Luego Bill propuso que jóvenes artistas visitaran la escuela de Ulm; entonces Almir Mavignier, Mary Vieira y Alexandre Wollner asistieron a los cursos que se dictaban allí. Por otra parte, los contactos desde la Ulm con Brasil también se dieron a través de cursos que dictaron Otl Aicher y Tomás Maldonado hacia finales de los años cincuenta y de otro docente de la escuela, Max Bense, quien tuvo contacto con el grupo de poesía concreta *Noigandres*, fue comisario de una exposición de Mavignier y escribió sobre exposiciones de Ligia Clark en los años sesenta. Los viajes, las exposiciones, los cursos y conferencias conformaron las vías de circulación e ingreso de la metodología visual y de diseño propias de la HfG en Brasil (Moyano, 2017-2018).

Finalmente, en 1962 se creó la *Escola Superior de Desenho Industrial* (actualmente pertenece a la Universidad del Estado de Río de Janeiro) bajo la dirección de Alexandre Wollner, artista y diseñador brasileño formado en la HfG de Ulm. Con un plan de estudios basado en el modelo alemán, la escuela contaba en su plantel docente con otros ex-alumnos de la escuela como Karl Heinz Bergmiller y Paul Edgar Decurtins; todos ellos indicados como candidatos por Bill. En los tiempos iniciales y más tarde también, la rigidez de los modelos formales de estos profesores restringió de algún modo la exploración de los estudiantes en cuanto a los proyectos que debían desarrollar. Los estándares formales implementados por estos maestros entorpecieron la expresión de la estética modernista en la escuela (Alves, 2014). Si bien aquí solo nos interesa mostrar que la articulación psicología-arte estuvo presente en el plan de la ESDI y que esto responde a la presencia del modelo de Ulm, podemos señalar que el rol activo de la apropiación que caracterizó otras facetas del concretismo en Brasil no estaría en juego plenamente dado que la ESDI copió directamente el proyecto de la HfG sin considerar, por ejemplo, el contexto del sector productivo brasileño (Alves, 2014).

Puede trazarse cierto recorrido en este proceso de psicologización de la enseñanza del arte que arranca en el siglo XX iniciándose con la *Bauhaus* y los *Vjutesmas*. En los años treinta y cuarenta continúa en los Estados Unidos (ya mencionamos la *New School of Design/ Illinois Institute of Technology* de Chicago y puede agregarse

el *Black Mountain College*) y en Latinoamérica se configura hacia mediados de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta. En Argentina, se ve reflejado en los programas de la materia *Visión* dictada en tres centros universitarios distintos (La Plata, Buenos Aires y Rosario) cuyos temas y bibliografía dan cuenta del linaje descripto.

#### b. PANORAMA LOCAL.

En lo que refiere al uso plástico y teórico de las teorías psicológicas en el campo del arte en la Argentina, podemos señalar como primer antecedente el arte concreto de los años cuarenta, que a su vez ya recupera -aunque no para incluirlas en la enseñanza sistemática- las experiencias de la *Bauhaus* y, en menor medida e indirectamente, de los *Vjutesmas*. Movimientos como *Arte Concreto-Invención*, *Madí* y *Perceptismo* toman a la psicología tanto como insumo para la experimentación plástica como para la fundamentación teórica, siendo esta dimensión discursiva un aspecto constitutivo para las vanguardias locales (Grassi, 2019).

Como consecuencia del golpe de estado de 1955, el General Juan Perón fue derrocado y a partir de entonces se inició un proceso de reformas y actualización en las universidades del país que tuvo fuerte impacto en el área proyectual (carreras de arquitectura, el incipiente diseño y artes en general). Este período se caracterizó por un clima de apertura en todas las facultades, se produjo el pasaje de escuela a facultad en numerosos casos, se reformaron los planes de estudio y se crearon nuevas carreras.

Tomando como plataforma la materia *Visión* (en ocasiones, con nivel institucional de departamento), a continuación, analizamos los casos de la Facultad de Arquitectura de Rosario, las carreras de artes plásticas de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de La Plata y la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires. Si bien entre las carreras dictadas en la ESBA no se encuentra Arquitectura, la asignatura *Visión* porta ese mismo rasgo modernizador y científicista y Héctor Cartier -su titular- junto al profesor arquitecto Daniel Almeida Curth, serán figuras claves hacia 1963 cuando se apruebe la creación del Departamento de Diseño (con dos especialidades: Diseño Industrial y en Comunicación Visual) que tendrá en

asignaturas como Morfología una impronta psicológica en el abordaje de los contenidos.

Si bien Devalle (2009) lo afirma para *Visión* de las carreras de Arquitectura y en pos de historiar la emergencia y consolidación del Diseño Gráfico en el país, es admisible incluir el caso de la ESBA de La Plata y definir a la asignatura como:

...el territorio donde por primera vez en el ámbito académico de nuestro país se empieza a considerar la forma, no desde un punto de vista artístico, sino más bien técnico y científico y, simultáneamente, se la vincula con saberes recientemente incorporados en la enseñanza arquitectónica, tal es el caso de las matemáticas, la psicología, la teoría de sistemas y la semiología (Devalle, 2009; p. 242).

El nombre *Visión* refería a las artes visuales y a una nueva perspectiva cultural que codificaba la manera de observar; además, esa denominación polemizaba con la tradición de la enseñanza academicista propia de la época y sostenía la existencia de una estructura de la belleza objetiva que podía transmitirse y enseñarse (Ibarra, 2020).

En este contexto y en sintonía con ese enfoque sobre la forma, nuestra hipótesis es que la *Gestalttheorie* se convirtió en un discurso privilegiado, aunque no único, dentro de ese proceso de modernización de las décadas de 1950 y 1960.

- **VISIÓN EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE ROSARIO.**

Los primeros cursos de la asignatura *Visión* dictados en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la ciudad de Rosario se organizaron entre los años 1956 y 1957 a partir de una renovación en el plan de estudios de la carrera. El arquitecto Jorge Ferrari Hardoy fue contratado (primero como delegado interventor y luego como director de la carrera) y armó un equipo docente entre los que estaban Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Enrique Hardoy, Alfredo Ibarlucía y Carlos Méndez Mosquera (todos procedentes de Buenos Aires) y Jorge Borgato (rosarino) (Blanc, 2022). Fundamentalmente, el nuevo equipo pretendía dos cosas: implantar



los talleres verticales de arquitectura en cuanto a la metodología de la enseñanza de la arquitectura y la reformulación del área de Representación arquitectónica (Devalle, 2009). A partir de la creación del Departamento de Visión, se crearon tres cursos anuales que reemplazaron a la vieja asignatura *Plástica*. Inicialmente, Méndez Mosquera fue el titular de los tres cursos (1956-1957) y en el de *Visión III*, figuraba Le Pera también. A lo largo del tiempo, los cargos tendrían otros ocupantes como Breyer, Onetto, todos arquitectos que circularon por las cátedras de *Visión* de Rosario, Buenos Aires y La Plata inclusive. Además de los arquitectos procedentes de Buenos Aires, en Rosario, Jorge Vila Ortiz y Eduardo Serón, ambos artistas de la ciudad, participaron como ayudantes y más tarde llegaron a ser titulares (Ibarra, 2020).

Siguiendo los planteos de Kepes y Moholy-Nagy, *Visión* planteaba que las formas se perciben en el espacio a través de la vista y se representan en el plano bidimensional generando construcciones abstractas. Se destacaba el proceso mental de construcción espacial con formas en el plano gráfico. Se buscaba instituir el concepto de construcción que superara el de composición, utilizado por la materia antecesora, *Plástica*. A través de un análisis minucioso de la percepción, proponía la representación gráfica de elementos concretos (formas) que se emparentaba con algunos recursos compositivos del arte abstracto. Para plasmar estos objetivos se proponían ejercicios centrados en la forma y el espacio que tomaban en cuenta las relaciones de equilibrio visual, la transparencia, etcétera; todos temas comunes en enfoque y contenido con los de las instituciones incluidas en el panorama global analizado en el apartado anterior.

La “experiencia Rosario” fue paradigmática para la “modernización” de la enseñanza de la arquitectura y los diseños. Según el plan de estudios inaugural de 1957:

Los cursos de Visión tendrán por objeto llevar el conocimiento de los fenómenos visuales, desarrollando la capacidad de observación, de crítica y de creación. El método didáctico tenderá a que cada alumno descubra por sí

mismo los hechos evidentes o comprobables de la visión... (Hitce, 1957 citado en Ibarra, 2020; p.93)

En los tres años en los que se dictaba la materia se destacaba el análisis visual de la forma y la organización espacial a partir de los aportes de las teorías de la percepción. Es claro en el fragmento citado del plan de estudios de 1957 que la psicología brindaba el conocimiento científico necesario sobre el tema para que cada estudiante pudiera comprobar a través de la exploración y ejercitación con los materiales los hechos de la visión estudiados previamente. De esta forma, se establecía como recurso básico en la formación y definía los pasos para “educar la percepción visual” de los futuros arquitectos apelando a principios explicativos estables, principalmente, las leyes de la *Gestalttheorie*.

- *VISIÓN EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA UBA.*

En la década de 1950, las teorías de la Buena Forma<sup>11</sup> ya circulaban en Buenos Aires. La Facultad de Arquitectura, la revista *nueva visión*, grupos de arquitectura y diseño como *oam*, *Harpa* y *Axis* eran experiencias puntuales donde se materializaban proyectos u objetos acordes a sus principios.

En ese contexto la materia *Visión*, al conjugar los conceptos de Nueva Visión (de Moholy-Nagy) y Buena Forma, habilitó

...la instalación de las versiones de posguerra sobre el mundo de las formas, al amparo de una concepción del arte como hecho integral...Arquitectura, Concretismo, Diseño (industrial), tipografía y fotografía eran analizados a la luz de las teorías gestálticas, la descomposición del plano, el quiebre de la idea de representación y la instauración del dominio de la percepción como acontecimiento visual (Devalle, 2009; p. 243).

---

<sup>11</sup> Según Crispiani, en nuestro país, la Buena Forma aglutinaba fundamentalmente 3 corrientes: el *Good Design* norteamericano, el *Bel Design* italiano y la *Gute Form* alemana (Devalle, 2009 ).

El área *Visión*, creada en 1957 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, tenía en su planteo general una idea propia de la Nueva Visión sobre el carácter inventado de las formas. Esto traía aparejada la exigencia dirigida al campo del arte de dejar de inspirarse en sí mismo para inventar formas que pudieran ser usufructuadas por los seres humanos (Devalle, 2009, 2015). Algunos de sus integrantes eran Le Pera, Janello, Breyer, Onetto; todas figuras vinculadas a la experiencia homónima rosarina. Por ende, no puede leerse como casualidad que los fundamentos, temas y bibliografía propuesta fuesen similares a los de *Visión* en Rosario.

En el programa de 1959, se advierte el lugar preferencial de la psicología como saber específico en la materia:

La enseñanza de Visión entraría, según estas consideraciones en terreno psicológico, no nebuloso, sí de estudio personal, por acumulación de experiencia y desarrollo del poder de creación. Y por ello peligroso, susceptible de arbitrariedades...

La arbitrariedad puede ser prevenida dando al estudiante el conocimiento ordenado de los fenómenos visuales posibles de analizar objetivamente, tales como los de la luz, color, escala, proporciones, de superficie y forma, etc.

(...) Los fundamentos de la visión dados al alumno debieran en definitiva ir fundiéndose paulatinamente con estudios de psicología aplicada a la arquitectura (Programa de Visión, 1959).

Nótese que la psicología aparece en este programa como la herramienta eficaz para impedir que lo subjetivo irrumpa atentando contra la objetividad, así como ciencia aplicada directamente al campo, cuestión que ya se había implementado en los *Vjutemas* y la propuesta de laboratorio de Ladovsky.

En síntesis, el tono universalista de los enfoques de *Visión* en las tres ciudades fue un rasgo común. Incluso podríamos decir que persiste en enfoques actuales de la materia, que, a pesar de cambios de nombre, continúa siendo parte de los planes de estudio (véase el caso de una de las dos cátedras de Lenguaje Visual de la

Facultad de Artes de la UNLP). La idea directriz en estas propuestas es que, al estudiar los mecanismos psicológicos de la percepción, las leyes que la regulan y la conducta o comportamiento del ser humano en el espacio es posible acceder a un sujeto perceptor único, inmune a todo tipo de condicionantes.

En el programa de *Visión II* de 1957 se proponían como temas de estudio el color, el ojo humano y su mecanismo, la percepción, el contraste sucesivo y simultáneo, la sensación psicofísica del color y finalmente, su simbolismo. Si bien no forma parte de nuestros objetivos, respecto a este último tema -junto con la significación de la forma y otros- solo diremos que hacia los años sesenta serán abordados a partir de los aportes de la semiología.

Otro ejemplo claro de la relevancia de la psicología en *Visión* se advierte en el programa de Janello de 1960 para el tercer curso que pretendía enseñar acerca de la estructuración de las formas visuales en sus aspectos psicológico, estético y operativo:

(...) corresponde al presente curso abarcar el conjunto de los conocimientos que tratan de la DESCRIPCIÓN y DEFINICIÓN del campo de la percepción en torno a fenómenos visuales y la valoración estética de los mismos con referencia al ámbito arquitectónico (Janello, 1960; p. 1)

Es clara la pretensión de *Visión* de transmitir explicaciones psicológicas sobre la constitución de los objetos en el espacio, para luego reflexionar sobre los modos en que sus propiedades o atributos (forma, color, textura) afectan a la percepción misma que se tiene de ellos. El acceso a estas teorías por parte del estudiante no solo se suponía que suscitaría una reflexión sobre las formas de percibir en general, sino que se esperaba que afectara en especial a los modos de percibir el espacio arquitectónico y construir objetos a partir de los ejercicios propuestos.

- *VISIÓN EN LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES UNLP*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Este apartado se basa en el capítulo "Historias de la psicología y del arte en La Plata. Héctor Cartier y la enseñanza de la psicología en el circuito académico de Bellas Artes" del libro en prensa *La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones*. El mismo fue escrito a partir

En el marco de las reformas iniciadas en las distintas universidades del país con motivo del golpe de Estado que derrocó a Perón en 1955, la Universidad Nacional de La Plata atravesó un proceso reformista que incluyó la creación del Bachillerato de Bellas Artes en donde se reformuló la enseñanza decimonónica de la Escuela Superior de Bellas Artes. En cuanto a esta, también se produjeron modificaciones en algunas carreras y el ingreso de nuevos docentes que renovaron la enseñanza. En Plástica<sup>13</sup>, en 1956 el profesor Héctor Cartier, asumió como profesor titular de la materia *Teoría del Color y Composición* que tenía como objetivo enseñar al estudiante el conocimiento y el manejo de las formas plásticas acentuando el aspecto psicológico de la percepción (Nessi, 1982). En *Teoría...* Cartier ya había incorporado la importancia de la presentación (en oposición a la representación) que había sido un estandarte de las vanguardias concretas de los cuarenta con quienes tenía contacto. Los programas de *Teoría del Color y Composición* o *Visión* durante los años en los que él estuvo (1956-1965) se basaban en una enseñanza en la que el estudiante debía experimentar y reflexionar con las figuras, los colores y la organización e incluía a autores como Koffka y a Arnheim dentro de la bibliografía (De Ponti, 2011). Cartier había formado parte del proceso de renovación de la enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires, del que Janello también participó y había estado en contacto con los jóvenes concretos, entre ellos, Tomás Maldonado. Por lo tanto, la conexión entre los protagonistas en múltiples instituciones o escenarios ayuda a comprender la similitud en las bases de la propuesta de cada una de las materias *Visión*. Finalmente, en 1962, por una reforma en los planes de estudio la materia pasó a denominarse *Visión* y por supuesto, impulsaba un enfoque similar al de Rosario y Buenos Aires.

El programa para primer año de 1969 estaba estructurado en tres grandes temas: forma, equilibrio y color. La percepción de la forma figuraba al inicio. Además, el programa abordaba la relación figura-fondo, la diferencia entre el fondo como

---

de la presentación realizada en el Congreso “La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones” en noviembre de 2019.

<sup>13</sup> Las carreras dictadas en Plástica eran Pintura, Escultura, Grabado, Mosaico, Cerámica, Vidriera, Escenografía, Pintura mural y a partir de 1961, Historia de las Artes Plásticas.

superficie y como espacio o el cerramiento. En el eje equilibrio, la estructura oculta del campo visual, las fuerzas perceptuales y el equilibrio físico y psicológico también indicaban un abordaje *psi*. (del Valle, 1969). En síntesis, temas que denotaban una secuencia en la enseñanza global de la materia que partía del punto, pasando por la línea, el plano y el valor hasta llegar al color.

Como se advierte aquí, *Visión* era una materia dictada para carreras de arte. La inclusión de este caso y no el de la cátedra de *Visión* de la Facultad de Arquitectura de la UNLP radica en la necesidad de mostrar que la psicologización de la forma y el color fue un proceso que abarcó diferentes disciplinas. Plástica y sus carreras, Arquitectura, las carreras de Diseños que se crearon posteriormente muestran la incorporación de la psicología y en particular de la *Gestalttheorie* como una de las claves de la modernización que tenía lugar en esos años.

Pero ¿qué bibliografía se utilizaba para el abordaje de aquellos temas? Debido a las coincidencias en el material utilizado en los programas, analizaremos este aspecto de manera conjunta diferenciando dos grupos de textos. Por un lado, un grupo “puro” de bibliografía psicológica perteneciente al “campo psi” específicamente entre los que se destacan *Psicología de la forma* de Guillaume, *Psicología de la forma* de Katz y *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador* de Arnheim. Este último texto puede considerarse un híbrido ya que articula con el arte de manera explícita. No obstante, optamos por ubicarlo en este primer agrupamiento porque su autor era psicólogo y es un libro *de psicología* en tanto que Arnheim mismo señalaba en la introducción que “Todo acto visual pertenece al reino de la psicología y nadie ha podido considerar nunca el proceso de creación o la creación artística sin referirse a la psicología” (Arnheim, 1957/1962; p. IX)<sup>14</sup>.

Por otro lado, agrupamos la bibliografía recurrente bajo el rótulo de “articulaciones arte-psicología”. *Vision in motion* de Moholy-Nagy y a partir de 1963, la traducción al castellano hecha por Infinito de *La Nueva visión y Reseña de un artista*, *La interacción del color* de Albers, *Education de la Vision* y *Lenguaje de la Visión* de Gyorgy Kepes y *Los medios de expresión de la arquitectura. Un estudio teórico de*

---

<sup>14</sup> La revisión técnica de la traducción de este libro estuvo a cargo del artista y arquitecto rosarino, Jorge Vila Ortiz, docente de *Visión* de Rosario.

*la arquitectura. Un estudio teórico de la arquitectura en el que se aplican la psicología experimental y la semántica* de Sven Heeselgren eran parte de este grupo. En todos ellos, la psicología aportaba un saber experto. Baste como ejemplo que, en *Lenguaje de la Visión*, un libro traducido en 1969 por Infinito también y perteneciente a una colección de Diseño y Artes visuales, en los agradecimientos aparecieran en el primer párrafo:

Ante todo, el autor desea hacer constar su deuda con los psicólogos de la Gestalt. En la primera parte del libro se han utilizado en gran número las ideas esclarecedoras y los ejemplos concretos de Max Wertheimer, K. Koffka y W. Kohler a fin de explicar las leyes de la organización visual (Kepes, 1969; p. 9)

De esta forma, las tres experiencias de *Visión* mostraron recurrencias en cuanto a docentes, temas y bibliografía. El hecho de que las tres ciudades estuvieran relativamente próximas en cuanto a la distancia permitió la circulación de los docentes, por momentos en simultáneo. Además, como vimos a través del caso de Cartier, Buenos Aires había sido, en los años previos, el sitio de encuentros e intercambios de artistas, intelectuales y arquitectos.

## COMENTARIOS FINALES

Desde los inicios del siglo XX en Europa y en América tuvo lugar lo que hemos denominado el proceso de psicologización del estudio de la forma y el color en el campo académico del arte y las disciplinas proyectuales. Primero en la *Bauhaus* y en los *Vjutesmas* y luego en la HfG de Ulm, la psicología, y en especial la *Gestalttheorie*, aportó saberes que configuraron una manera de estudiar y experimentar en el campo del arte que transformó la práctica de los docentes y los estudiantes. Durante las décadas de 1950 y 1960, ese proceso floreció en Latinoamérica en proyectos como la ESDI de Río de Janeiro o el “fenómeno Visión” en Rosario, Buenos Aires y La Plata.

Si bien es insoslayable la influencia que han tenido a nivel local las experiencias internacionales mencionadas, *Visión* no solo se nutrió de ellas, sino que el arte

concreto argentino de los cuarenta proveyó elementos clave, (aunque también con filiaciones internacionales) como por ejemplo la importancia de lo presentativo (las formas en sí mismas, sin referencia al mundo existente) en oposición a lo representativo. De esta forma, aportes foráneos y locales dieron forma a los enfoques sobre los temas de los programas. Sobre estos últimos mostramos que la psicología fue uno de los discursos científicos centrales para enseñar sobre la forma y el espacio.

A partir del análisis de los programas de *Visión* se advierte la recurrencia de temas y de bibliografía *psi* (pura y aplicada). Esto convierte a la asignatura en una plataforma común a las tres ciudades, por la que circularon docentes en su mayoría de Buenos Aires y que estuvo caracterizada por la innovación y la experimentación pedagógica.

El temario derivado del análisis comprende la percepción de la forma, la relación figura-fondo, la estructura del campo visual, la relatividad del color, el contraste simultáneo y las leyes de la percepción. Estos temas son abordados en su mayoría en “clave Gestalt” aunque coexisten otros abordajes de la psicología sobre la percepción -fundamentalmente experimentales- aunque de manera secundaria.

Por último, los programas analizados muestran una conexión con debates y temas de la época a nivel global que colocan a la “experiencia *Visión*” en una red de docentes, arquitectos, artistas y diseñadores en diálogo con Europa y Estados Unidos para incorporar “lo nuevo” pero con un sello local. Queda planteado para futuras investigaciones indagar qué otras instituciones de Latinoamérica psicologizaron la enseñanza del arte, las modalidades de traducción llevadas a cabo en cada una de ellas y los posibles vínculos establecidos a nivel latinoamericano entre docentes, propuestas y prácticas.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, A. y Landim, P. (2014). ESDI – 50 años de fundação. Conferencia en el *I Simpósio Interdesigners*, San Pablo. Recuperado de:  
[https://www.researchgate.net/publication/350451765\\_ESDI\\_-\\_50\\_years\\_of\\_fundation\\_ESDI\\_-\\_50\\_anos\\_de\\_fundacao](https://www.researchgate.net/publication/350451765_ESDI_-_50_years_of_fundation_ESDI_-_50_anos_de_fundacao)
- Arnheim, R. (1962 [1957]). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Argentina: Eudeba.
- Basso, C. R., y Staudt, D. (2010). A influência da Escola de Ulm e Bauhaus na estrutura curricular das escolas. *Revista Conhecimento Online*, 2, 18–31. Recuperado de:  
<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistaconhecimentoonline/articloe/view/144>
- Blanc, M. (2022). La formación de los arquitectos. Notas curriculares de un cambio de época. Rosario, 1953-1957. *Módulo Arquitectura CUC*, 28, 73–102. Recuperado de:  
<https://revistascientificas.cuc.edu.co/moduloarquitecturacuc/article/view/3787>
- Boudewijns, Behrens, R., Danilowitz, B., Huff, W., Spillmann, L., Stemberger, G. y Wertheimer, M. (2012). Discussion. Gestalt Theory and Bauhaus. *Gestalt Theory*, 34(1), 81-98. Recuperado de:  
<https://web.archive.org/web/20171021095404/http://gth.krammerbuch.at/content/vol-34-issueheft1>
- De Ponti, J. (2012) *Entre la universidad, la empresa y el estado: Trayectorias personales, saberes y prácticas en la génesis del diseño industrial y de la comunicación visual en la Argentina. Décadas 1950 y 1960* (Tesis de posgrado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Recuperado de:  
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.460/te.460.pdf>
- del Valle, G. A. (1969) Programa asignatura Visión I, II, III y IV. Facultad de Bellas Artes. Argentina, Universidad Nacional de La Plata.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma*. Argentina: Paidós.
- Devalle, V. (2015). La materia “Visión” en la enseñanza de la Arquitectura en la Argentina. *Estudios del hábitat*, 13(2), 61-70. Recuperado de:  
[www.revistas.unlp.edu.ar/habitat](http://www.revistas.unlp.edu.ar/habitat)
- Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1959). Programa asignatura Visión. Argentina, Universidad de Buenos Aires.

Fernández Campos, A. L. (2018). **Atlas propedéutico: El Curso Básico de la Hochschule für Gestaltung Ulm.** (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Madrid Recuperado de: <https://oa.upm.es/54145/>

Ferré, R. (2017). En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética. En J. Andrade y F. Hernández Sánchez (Ed.). **1917. La Revolución rusa cien años después**, pp. 153-179. España: Akal.

Graham, J. (2019). **The Psychotechnical Architect: Perception, Vocation, and the Laboratory Cultures of Modernism, 1914–1945.** School of Arts and Sciences, Columbia University. Recuperado de: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8RR3G62>

Grassi, M. C. (2014). La Psicología de la Gestalt y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones. **Eä. Revista de Humanidades Médicas y Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología**, 5(2), 1-33. Recuperado de: <http://www.ea-journal.com/en/numeros-anteriores/72-2015-03-23-15-24-55/622-la-psicologia-de-la-gestalt-y-la-bauhaus-2>

Grassi, M. C. (2016). Grete Stern y la vanguardia del '40. Arte y psicología de la Gestalt entre fronteras permeables. **ERAS: European Review of Artistic Studies**, 7(4), 59-81. Recuperado de: <https://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/download/122/126>

Grassi, M. C. (2019). **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. Recuperada de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77425>

Ibarra, T. E. (2020). Visión: el nuevo camino hacia la forma y el espacio en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario, 1956-1957. **Registros. Revista De Investigación Histórica**, 16(2), 88–105. Recuperado de: <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/468>

Janello, C. V. (1960). Programa asignatura Visión III. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Argentina, Universidad de Buenos Aires.

Kepes, G. (1969). **El lenguaje de la visión.** Argentina: Ediciones Infinito.

King, D. y Wertheimer, M. (2009 [2005]). **Max Wertheimer and the Gestalt Theory.** Estados Unidos: Transaction Publishers.

Koehler, K. (2015). More than parallel lines: thoughts on Gestalt, Albers, and the Bauhaus. En V. Malloy (Ed.) **Intersecting colors: Josef Albers and his contemporaries**, pp. 45-64. Estados Unidos: The Amherst College Press.

Moyano, N. (2017-2018). *El intercambio artístico entre Brasil y Europa a través de*

*Max Bill y la Hochschule für Gestaltung Ulm. Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, 5(1), 167-200. Recuperado de:*  
<https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2018.1.07>

Nessi, O. (1982). **Diccionario temático de las artes en La Plata**. Argentina: Instituto de Historia del Arte argentino y americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Overy, P. (1969). **Kandinsky: The Language of the Eye**. Estados Unidos: Praeger.

Prokopljević, J. (2019). Nikolai Ladovsky: la casa-comuna y el método psicoanalítico de enseñar arquitectura. Recuperado de:  
<https://veredes.es/blog/nikolai-ladovsky-la-casa-comuna-metodo-psicoanalitico-ensenar-arquitectura-jelena-prokopljevic/>

Wick, R. (1993 [1986]). **Pedagogía de la Bauhaus**. España: Alianza Editorial.