

## La ley, la forma y la obra: entre la demostración y la transgresión

### Lidy Prati y la Psicología de la Gestalt

*María Cecilia Grassi*

[mceciliag81@yahoo.com.ar](mailto:mceciliag81@yahoo.com.ar)

Facultad de Psicología | UNLP

#### Resumen

Situado en el marco más amplio de una perspectiva historiográfica crítica, el presente trabajo muestra una interpretación posible acerca del uso y la aplicación de las ideas de la *Gestalt* en el arte concreto argentino de la década de 1940. La hipótesis de la que se parte es que, a pesar de la no explicitación (o en ciertos casos, la simple mención sin ampliar demasiado los argumentos) de los desarrollos de esta teoría sobre la percepción y las leyes que la regulan, estos saberes han funcionado como uno de los pilares conceptuales de agrupaciones no figurativas como la *Asociación Arte Concreto Invención* (AACI), Madí o Perceptismo. En particular, se analiza una serie de obras pertenecientes a la artista Lidy Prati para mostrar la pregnancia de las leyes de proximidad, semejanza y figura-fondo en sus propuestas plásticas. Se muestra que esta presencia de las leyes se da mediante la aplicación directa y su figuración en un lenguaje plástico, así como por la vía de la puesta en tensión producto de una apropiación creativa de los desarrollos psicológicos.

Palabras clave: arte concreto; Gestalt; Lidy Prati; forma

## Presentación

En la Argentina, a mediados de los '40 se constituyeron una serie de movimientos de arte no figurativo como la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), Madí y Perceptismo, que destacaban los elementos formales en sus producciones y que apuntaban a establecer a la obra de arte como un objeto en sí, con elementos propios y objetivos que no hacían alusión a ningún aspecto de la realidad en términos de pretender representarla. Una diversidad de saberes configuraron el mosaico que funcionó como basamento de estas propuestas estéticas entre los que figuraban la física cuántica, el marxismo, la topología y las geometrías no euclidianas.

En esa diversidad, la psicología de la *Gestalt* tuvo su lugar aunque más bien solapado si se lo compara con la explicitación que se hace en los escritos de estos artistas sobre aquellos otros saberes. Esta tradición psicológica surgida en Alemania, a principios del siglo XX, cuyos principales representantes fueron Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler, llevó a cabo investigaciones sobre la percepción y sus leyes, entre otros temas. Su enfoque sobre la percepción fue novedoso al superar el reduccionismo que explicaba la percepción como la suma de sensaciones elementales, ya que privilegiaba la idea de un todo aplicable a los hechos psicológicos tributaria del holismo dominante en Alemania en aquellos años.

Como se dijo antes, la teoría de la *Gestalt* puede considerarse como uno de los discursos presentes en las bases de los movimientos no figurativos de los '40 en la Argentina. Situado en el marco más amplio de una perspectiva historiográfica crítica, el presente trabajo muestra una interpretación posible acerca del uso y la aplicación de estos conocimientos psicológicos en las obras de Lidy Prati (1). La hipótesis de la que se parte es que, a pesar de la no explicitación (o en ciertos casos, la simple mención sin ampliar demasiado los argumentos) de los desarrollos de la *Gestalt* sobre la percepción y las leyes que la regulan, estos saberes han funcionado como uno de los pilares conceptuales de estas agrupaciones no figurativas. Esta función de pilar puede advertirse, como se dijo anteriormente, en las escasas menciones de la psicología de la *Gestalt* o de la psicología de la estructura en los textos de los artistas o críticos de arte de la época. Pero también consideramos que, una vía de análisis de la presencia del discurso de esta tradición, puede ser hallada en el *uso plástico* de las imágenes utilizadas para la investigación sobre las leyes de la percepción en las obras. Básicamente, me refiero a cómo ciertas representaciones gráficas utilizadas en las investigaciones de la psicología de la forma

podrían haber servido como insumos plásticos para la experimentación, la representación o la puesta en tensión en las obras de los artistas de las diferentes leyes. Para mostrar esto, nos detendremos en especial en una selección de obras de Lidy Prati (1921-2008) quien fue artista plástica, miembro de la AACI.

Por otro lado, es destacable (y facilita el análisis) que el uso de imágenes que prescindan de la significación o la experiencia previa por parte de la *Gestalt* para sus diseños experimentales, coincide con la pretensión de los concretos de lograr obras que no sean ni figurativas ni abstractas, es decir, que no posean ninguna función representacional. En ambos casos, la aspiración de prescindir de factores culturales previos, como la educación o la experiencia pasada, estaría vinculada con la idea de una percepción pura y no contaminada a la que es posible acceder mediante la exaltación de la forma.

El análisis propuesto en el siguiente apartado no se vale de las herramientas propias de la crítica de arte, sino que aspira a mostrar cómo las obras pueden ser contempladas a través del prisma de las leyes de la *Gestalt* y constituirse así como formas de poner esas leyes en tensión o como variantes de los ejemplos gráficos que utilizaron en sus textos los teóricos de esta tradición.

### **Reflexiones sobre el uso de las leyes de la forma en la obra de Prati**

Lidy Prati (1921-2008) fue una artista chaqueña que vivió en Buenos Aires desde mediados de la década del '30. Su etapa formativa en el arte se inició en el taller del artista Tomás Maldonado, quien fue su esposo hasta mediados de los '50. Fue miembro de la AACI y llevó adelante durante los '40 investigaciones sobre los modos perceptivos y la organización de la realidad en función de ellos. María Amalia García (2009) hace mención a esta etapa de la producción de Prati en el catálogo publicado por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) y la Fundación Constantini en 2009 con motivo de una muestra sobre Prati (véase García & Lauría, 2009). Allí se muestra una serie de obras de las que seleccionamos algunas para dar cuenta de los objetivos planteados en el apartado anterior.

El primer caso analizado se basa en una obra que data de 1948 y se denomina Concret A4 (Figura 1). Se trata de una composición en la que se perciben dos grupos claramente definidos, a pesar de la semejanza en lo formal de los rectángulos ubicados horizontalmente que podrían permitir un agrupamiento. Sin embargo, su distancia favorece la segregación de ambos grupos y, sólo cuando el espectador persiste y produce un

forzamiento en la imagen, logra agrupar debido al privilegio de un criterio formal a estos tres rectángulos de la zona izquierda superior con los restantes.

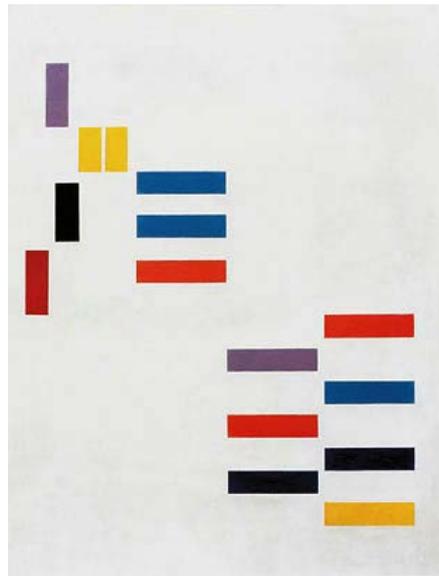


Figura 1

Considerado desde la psicología de la *Gestalt*, esto puede explicarse en función del papel atribuido a los factores de proximidad y semejanza en la percepción de grupos primitivos, como se muestra en la Figura 2. Existe en el campo perceptivo la tendencia a la segregación de las unidades y el agrupamiento. Esto quiere decir que, cuando el sujeto percibe un grupo de manchas, tiende a organizar los elementos que lo componen en función de algunos de los dos factores arriba mencionados. En el caso ilustrado en la Figura 2, se perciben dos grupos de manchas debido a la proximidad y, cada uno de ellos, posee una unidad en sí mismo. Ahora bien, si se disminuye la distancia entre ambos o se alejan entre sí los elementos, surgen variaciones claramente relacionadas con el papel de la proximidad (se trate de elementos semejantes o discontinuos).

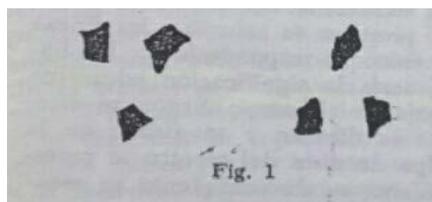


Figura 2

En la obra analizada de Prati, se observa entonces una puesta en tensión de la ley de agrupamiento por la presencia disruptiva de ese trío de figuras horizontales en el grupo que se conforma en la zona superior izquierda del cuadro. No obstante, la primacía del agrupamiento subsiste tributaria de la tendencia a la simplicidad, la regularidad y la unidad que es característica de los “todos”, según las afirmaciones de esta tradición de la psicología alemana.

El segundo caso escogido propone un análisis a partir de retomar una figura de la serie utilizada por Wertheimer en las experiencias que llevó a cabo en 1922. Se trata de ilustraciones con unidades mejor organizadas, es decir, imágenes con presencia de cierto orden o regularidad (Figura 3). Dado cierto objeto, la unidad percibida no es producto de un esfuerzo organizador por parte del sujeto frente a un caos de elementos. Se impone así, por las condiciones del campo, la percepción de la siguiente secuencia de grupos plenos: tres pares de columnas de círculos mayores por una lado y tres pares de columnas de círculos menores o puntos, por el otro.

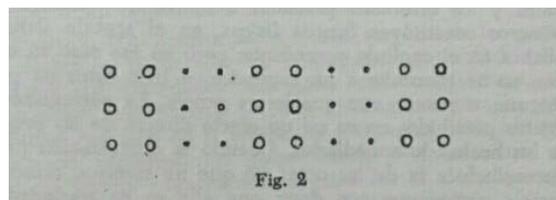


Figura 3

Llevado este ejemplo a la pintura, en una obra sin título de 1948 (Figura 4), Prati varió la calidad de los elementos semejantes (un grupo de líneas son notablemente más gruesas que el resto) y esta similitud genera el agrupamiento que la proximidad no favorece entre ninguno de los elementos, aunque podemos notar que otros aspectos formales como la repetición de cierta grilla con mínimas variaciones, podría ser un criterio pero, en este caso, débil. En pos de la realización de una forma privilegiada y asociada con la simetría, se impone la percepción de líneas más gruesas ordenadas en dos grupos por sobre las restantes. Se trata entonces de una obra que no trastoca ni intenta romper con el planteo de la ley, sino que puede ser leída como una *variante plástica* del ejemplo de Wertheimer.



Figura 4

Ahora bien, así como el caso anterior puede ser tomado como una experimentación plástica que constata un postulado teórico, el caso de *Composición serial* ([1946] 1948) (Figura 5) da cuenta nuevamente de una puesta en tensión del agrupamiento de elementos irregulares en función de la proximidad y la semejanza. La proximidad de elementos discontinuos genera el efecto de constelación o agrupamiento a pesar de la falta de semejanza entre ellos. Esta distribución simétrica coadyuva en la realización de una forma privilegiada, que se traduce en la percepción de un conjunto ordenado y seriado que, sólo mediante un esfuerzo y la dirección de la atención, logra romperse y captar, por ejemplo, la serie de pequeños cuadrados rojos en la zona inferior izquierda de la composición.

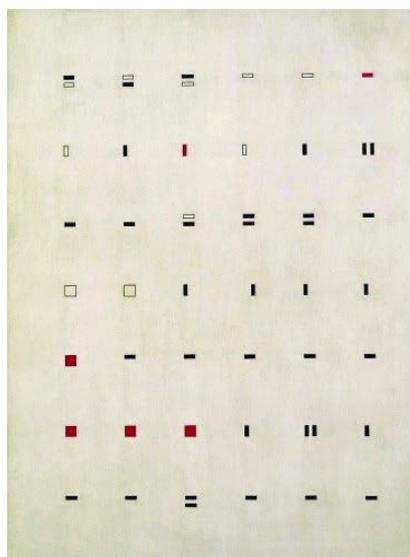


Figura 5

Otro de los ejemplos que provee la teoría de la *Gestalt* (Figura 6) establece que, dada una distribución simétrica de tres puntos a la que se le agrega un punto “*a*” a cierta distancia, la resultante es su aparición como un elemento alejado o extraño respecto del grupo. Pero si se le agrega un punto *b* simétrico respecto del primer punto (*a*) con respecto al grupo, algo cambia en la organización. Se crea una nueva unidad en la que queda integrado el primer punto (*a*) al grupo inicial. Su supresión (la de *a* o *b*), obviamente destruye la unidad lograda y disocia nuevamente al grupo.

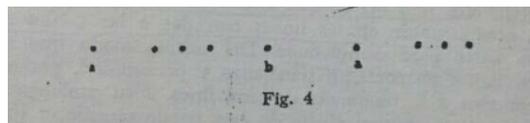


Figura 6

Si se prosigue con el planteo de esta forma de agrupamiento de objetos semejantes y la interacción que se establece con el factor de la distancia, en *Vibración “a 10”* (1950) (Figura 7), Prati no replica en su totalidad el caso descripto. Sin embargo, esta obra admite dos apreciaciones en línea con el planteo básico de la idea. En una supuesta secuencia, si se toma como punto *a* al cuadrado rojo (aquel que rompe a nivel cromático con la semejanza de los cuadrados restantes), vemos un grupo de cuadrados hacia la izquierda y un cuadrado blanco solo, alejado. Pero, en segunda instancia, la adición de un punto *b* (aunque no exactamente simétrica respecto de la posición de *a* en relación al grupo), en este caso, un cuadrado blanco alejado del resto reordena el agrupamiento y hace surgir un nuevo grupo que incluye a “*a*” (el cuadrado rojo) y mantiene como ajeno a *b* (el cuadrado blanco que por semejanza cromática podría tener afinidad con el resto).

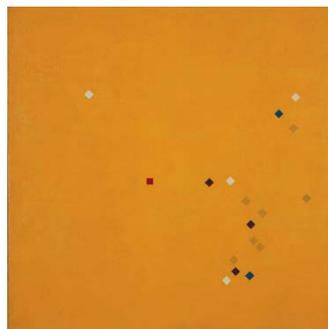


Figura 7

Por último, tomaremos un caso para dar cuenta de la difundida ley de la figura y el fondo (2) que enuncia que todo objeto sensible se recorta sobre un cierto fondo ciertamente amorfo o inorgánico. Este objeto que se recorta como figura (en tanto región homogénea del campo), logra ese estatuto debido a la existencia de una diferencia subjetiva respecto del fondo. Además, las propiedades funcionales que otorgan a la figura mayor estabilidad contribuyen a que esta se consolide como tal sobre un fondo menos denso.

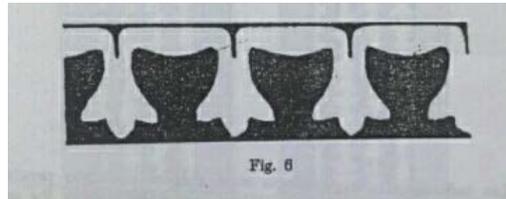


Figura 8

La Figura 8 muestra la distinción de la figura y el fondo de acuerdo a propiedades funcionales. Ambas, figura y fondo, poseen su unidad pero hay dos tipos de unidades o totalidades (*Ganzheit*): la figura, que posee su forma, y el fondo, que se presenta como una continuidad, como se señaló más arriba, amorfa e inorgánica. Estos dos tipos de unidades no pueden verse simultáneamente, o sea que apenas aparece la una, desaparece la otra.

En la obra Carré [1955 (1963)] de Prati, figura y fondo tienen propiedades funcionales (Figura 9). Cuando se percibe como figura la unidad geométrica blanca central, a pesar de ser el mismo tono de blanco, la primera se percibe más clara que el contorno (también blanco) del cuadro debido al perímetro azul que la enmarca. Esto, explicado desde la *Gestalt*, se debe a una diferencia funcional y no a un efecto de contraste.

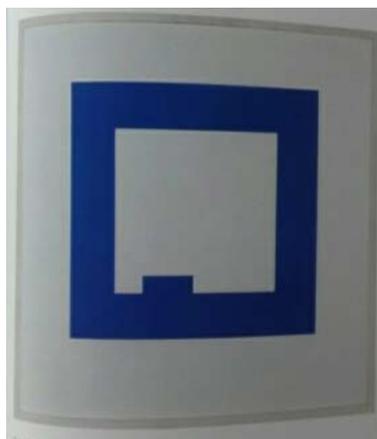


Figura 9

No obstante, si se contempla durante un momento más la obra, se produce un cambio y una nueva forma se transforma en figura (la unidad de color azul) y se torna homogénea la percepción del fondo blanco sin que se perciban ya las diferencias funcionales a pesar de poseer el mismo tono.

El hecho de que, al contar con la misma constelación de estímulos, se perciban dos formas diferentes de manera alternada, es explicado desde la teoría que nos convoca como efecto de la autodistribución dinámica en un campo que permite la formación de todos separados. De este modo, al revisar la selección de obras de Prati a la luz de las leyes de la *Gestalt*, se detecta un uso peculiar de ellas, ya sea para ejemplificar casi de manera transparente (punto por punto, como si se tratara de calcar en lenguaje plástico un lenguaje científico) un modo perceptivo en la obra; como para, mediante la introducción de elementos disruptivos o la realización de sutiles variaciones en las composiciones, tensionar y desafiar los enunciados para generar cierto dinamismo en la percepción por parte del espectador. Gracias a estos usos, las teorías de la *Gestalt*, en tanto presencia difícil de advertir o raramente explicitada, encontrarían un lugar posible para advenir y recrearse en el soporte material de la obra.

### **Comentarios finales**

La psicología de la *Gestalt* fue uno de los saberes en juego en el amplio mosaico que otorgó una base teórica a los movimientos de arte no figurativo de los años '40 en la Argentina. En el presente trabajo se mostró su aporte a esa plataforma conceptual mediante la interpretación en clave psicológica de algunas de las obras de la artista Lidy Prati.

Se destacó también, como punto común de la teoría alemana y la poética de estos movimientos no figurativos, el recurso a las imágenes sin significación. En el primer caso, se mostró que el objetivo se relacionó fundamentalmente con el uso de herramientas para la investigación y experimentación científicas que carecieran de la interferencia ocasionada por factores culturales como la experiencia previa. En lo que refiere al arte abstracto o no figurativo, el privilegio de las formas puras respondió a la exigencia de una propuesta plástica no representacional.

Por último, se observó un *uso plástico* de las leyes que regulan la percepción, entendido de dos maneras. En primer lugar, como la trasposición en un lenguaje plástico del teórico de la psicología de la forma. Vimos entonces que obras como *Carré* [1955 (1963)] o *Sin título* (1948) (véase Figura 4) ejemplifican las leyes de figura-fondo o la del agrupamiento por

semejanza al realizar una operación análoga a la de *calcar*.

En segundo lugar, el *uso plástico* alude a una recreación y puesta en tensión de los postulados para generar efectos dinámicos y de equilibrios abiertos y cambiantes en la experiencia del sujeto perceptor.

De esta forma, la semejanza, la proximidad, las relaciones entre figura y fondo fueron el prisma para la observación de las obras de Prati. Lejos de las herramientas de la crítica de arte y cerca de las fronteras en las que saberes y prácticas de diversa procedencia dialogan, se mezclan y se transgreden entre sí.

#### Notas

(1) Se ha elegido un artista en particular por razones de extensión. Considero que puede emprenderse el mismo tipo de análisis en obras de otros artistas en trabajos futuros, e incluso, establecer comparaciones desde una perspectiva regional, con el arte concreto carioca del mismo período, que también incorporó la *Gestalt* a sus desarrollos de una manera más manifiesta que lo que se observa en el caso local.

(2) Este fenómeno ha sido investigado previamente por Rubin alrededor de 1921.

#### Referencias bibliográficas

García, M. y Lauría, A. (2009). *Yente/Prati*. Buenos Aires: Malba-Fundación Constantini.