

00266  
2

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



## **EL CÍRCULO EN EL ARTE**

**(ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS Y PROPUESTA  
GRÁFICA PERSONAL)**

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES,  
ORIENTACIÓN GRÁFICA**

**PRESENTA: MARÍA MERCEDES CRESPO AHUMADA  
DIRECCIÓN DE TESIS: MTR. ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS**

**MÉXICO DF, 2003**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: MARIA MERCEDES

GRUPO AHUMADA

FECHA: 7 de ABRIL del 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]

#### AGRADECIMIENTOS:

- A mis padres por todo su apoyo y preocupación.
- A mi tío Carlos por hacer posible mis primeros meses en esta maestría y este país.
- A la Dirección General de Estudios de Postgrado de la UNAM por otorgarme la beca que hizo posible la investigación de esta tesis.
- A mi tutor y director de tesis por la confianza en mi proyecto, sus consejos y su dirección.
- A los maestros/as: María Eugenia Quintanilla, Blanca Gutiérrez Galindo y Estanislao Ortiz, quienes hicieron una aportación válida a esta tesis y a mi aprendizaje general en la maestría.
- A los responsables del centro de cómputo de la Academia de San Carlos que me tuvieron la paciencia necesaria para poder lograr este documento.
- A todos los compañeros y amigos que me alentaron y apoyaron.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## INDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>   | <b>5</b>  |
| <b>CAPÍTULO I – LA FIGURA CIRCULAR</b>  |           |
| I. 1. ¿QUE ES UN CÍRCULO?   | 8         |
| I. 2. ASPECTO SIMBÓLICO   | 8         |
| I. 3. ASPECTO GEOMÉTRICO  | 9         |
| <b>CAPÍTULO II – ANTECEDENTES HISTÓRICOS</b>                                  |           |
| II. 1. INTRODUCCIÓN   | 10        |
| II. 2. EL CÍRCULO EN LA PREHISTORIA   | 10        |
| II. 2. 1. Las bolas de piedra   | 11        |
| II. 2. 2. Las cúpulas   | 13        |
| II. 2. 3. Las perforaciones circulares  | 14        |
| II. 2. 4. Puntos o discos de color  | 17        |
| II. 2. 5. La forma de las primeras casas                                      | 17        |
| II. 2. 6. El megalito de Stonehenge   | 18        |
| II. 3. EL CÍRCULO EN EL <i>RENACIMIENTO</i>                                   | 20        |
| II. 3. 1. Arquitectura  | 20        |
| II. 3. 2. Pintura   | 24        |
| <b>CAPÍTULO III - EL CÍRCULO, PRIMERA FIGURA DEL ARTE INFANTIL</b>            | <b>33</b> |
| III. 1. PRIMEROS TRAZOS   | 34        |
| III. 2. EL CÍRCULO, PRIMERA FORMA DIFERENCIABLE                               | 35        |
| III. 3. EVOLUCIÓN HACIA LA FIGURACIÓN   | 38        |
| III. 4. REPRESENTACIONES DE LA FIGURA HUMANA                                  | 40        |
| III. 5. RESUMEN   | 44        |
| <b>CAPÍTULO IV . EL CÍRCULO EN LA COMPOSICIÓN PLÁSTICA</b>                    |           |
| IV. 1. INTRODUCCIÓN   | 45        |
| IV. 2. AFIRMACIÓN 1: El círculo "no tiene relación con el sistema cartesiano" | 46        |
| IV. 3. AFIRMACIÓN 2: El círculo "a ningún lado señala". No tiene dirección    | 48        |
| IV. 4. AFIRMACIÓN 3: El círculo "pertenece a todas partes y a ninguna"        | 50        |
| IV. 5. OTRAS CARACTERÍSTICAS PERCEPTUALES:                                    | 52        |
| IV. 5. 1. Cerramiento   | 52        |
| IV. 5. 2. Continuidad   | 52        |
| <b>CAPÍTULO V CINCO ARTISTAS DEL SIGLO XX</b>                                 |           |
| V. 1. INTRODUCCIÓN  | 54        |
| V. 2. ANDY GOLSDWORTHY Y RICHARD LONG   | 54        |
| V. 2. 1. <i>Land Art</i>  | 54        |
| V. 2. 2. <i>Land Art</i> Y Prehistoria  | 55        |

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

|   |            |
|---|------------|
| V. 2. 3. Conquista de espacios inhóspitos                 | 56         |
| V. 2. 4. Lenguaje abstracto                               | 57         |
| V. 2. 5. La atemporalidad                                 | 65         |
| V. 2. 6. Intención anónima                                | 66         |
| V. 2. 7. Diálogo con la naturaleza                        | 66         |
| V. 2. 8. Carencia de marcos                               | 68         |
| V.3. JOAN MIRÓ Y JEAN DUBUFFET                            | 71         |
| V. 3. 1. Arte moderno y arte infantil                     | 71         |
| V. 3. 2. Acercamiento de Miró al arte infantil            | 73         |
| V. 3. 2. 1. Características infantiles en la obra de Miró | 73         |
| V. 3. 2. 2. El círculo en los trabajos de Miró            | 76         |
| V. 3. 3. Jean Dubuffet                                    | 79         |
| V. 3. 3.1. Su acercamiento al arte infantil               | 80         |
| V.4. WASILLY KANDINSKY, El círculo en la composición      | 86         |
| <br>  |            |
| <b>CAPÍTULO VI - PROPUESTA GRÁFICA</b>                    |            |
| VI. 1. INTRODUCCIÓN                                       | 91         |
| VI. 2. EL CÍRCULO COTIDIANO. Fotografías                  | 92         |
| VI. 2. 1. ¿por qué fotografía?                            | 94         |
| VI. 2. 2. Imágenes  | 95         |
| VI. 3. GRABADOS   | 128        |
| <br>  |            |
| <b>CONCLUSIÓN</b>   | <b>142</b> |
| <b>FUENTES DE CONSULTA</b>                                | <b>144</b> |

## INTRODUCCIÓN

"...En su ausencia de partes y miembros el círculo es a la vez uno y todos."<sup>1</sup>

La utilización del círculo como elemento clave en mis producciones gráficas surgió a finales de 1998, a raíz de una clase de morfología en la Escuela Provincial de Bellas Artes, Dr. Figueroa Alcorta (Córdoba, Argentina). En dicha ocasión se analizaron los trabajos de todo el grupo escolar en función a la preferencia por las diferentes figuras geométricas simples: círculo, triángulo, cuadrado y rectángulo, a cada una de ellas el maestro atribula características psicológicas claramente diferenciadas, y presentaba al círculo como la más poderosa de ellas. Mi producción hasta el momento carecía totalmente de círculos y sin darme cuenta a partir de entonces comencé a incluirlo en mis trabajos (si era tan poderoso yo debía ser capaz de manejarlo). La toma de consciencia de ese cambio se dio en el examen final del curso que consistió en una exposición individual, es ahí donde se observó con claridad el profundo cambio compositivo en mis trabajos.

Al llegar a México propuse esa investigación que estaba llevando intuitivamente como tema de tesis para la maestría. Una vez aceptado el proyecto comencé a plantearme cuales eran las cosas relevantes del mismo, o mas bien cuales de las tantas cosas que abarca el círculo estaba yo dispuesta a investigar. Las primeras preguntas que me formulé fueron: ¿porqué el círculo es tan importante?, ¿qué lo diferencia de las demás figuras geométricas simples?, ¿en que momentos de la historia fue más utilizado?, ¿cotidianamente como se nos presenta?, ¿en que momento de nuestras vidas adquiere importancia? Basándome en estos planteamientos se fueron estructurando los diferentes capítulos de esta tesis, que desglosándolos en un breve resumen puedo exponer de la siguiente manera:

Capítulo I: Describe al círculo en sus definiciones más inmediatas y simples, como lo son la definición de diccionario, la simbólica y la geométrica.

Capítulo II: Comprende los antecedentes históricos. Soy consciente de que el nombre de antecedentes históricos no es el mas adecuado para este capítulo ya que solo abarco dos momentos de la historia, la Prehistoria y el *Renacimiento*, pero estos dos momentos son claves para mi investigación y no dejan de formar parte de los antecedentes del círculo en el arte. En ambos periodos la utilización del círculo es constante y preponderante, sin embargo, existe una gran diferencia entre estos dos momentos, podríamos decir que en la Prehistoria el pensamiento del hombre estaba ligado a lo intuitivo y lo sagrado, y la utilización del círculo derivaba seguramente de la observación de la naturaleza en donde el círculo se presenta infinidad de veces como elemento perfecto y poderoso, mientras que en *Renacimiento* sin dejar de lado lo sagrado, lo

---

<sup>1</sup> LURKED MANFRED, *El Mensaje de los Símbolos, Mitos Culturas y Religiones*, Editorial Herder, Barcelona 1992, pág. 25.

que dominaba el pensamiento de los hombres era la razón y la necesidad de orden, entonces esa utilización del círculo como elemento sagrado derivaba de las propias características geométricas del círculo expuestas en el capítulo I.

Capítulo III: en este capítulo analizo las primeras manifestaciones gráficas del ser humano, ya no como primera etapa en la historia universal, sino como primera etapa en la historia individual, es decir el arte infantil, en donde el círculo es la primera figura que surge del garabateo desordenado y es la primera a la cual el niño le atribuye un nombre como representación de un objeto real.

Capítulo IV: está dedicado a explicar algunas de las características intrínsecas del círculo que hacen que actúe de un manera determinada en una composición plástica.

Capítulo V: aquí tomo cinco artistas del siglo XX que han utilizado el círculo como elemento clave en sus composiciones, estos a su vez los presento divididos en tres grupos que a mi modo de ver se relacionan con tres capítulos de mi tesis, el arte prehistórico, el arte infantil y el aspecto compositivo. El primero está conformado por Richard Long y Andy Goldsworthy, ambos artistas pertenecientes al *Land Art* e interesados en las manifestaciones prehistóricas; el segundo por Joan Miró y Jean Dubuffete quienes realizaron investigaciones sobre el arte infantil y expresaron en sus obras una aproximación consciente a dichas manifestaciones; en el último grupo se encuentra Wassily Kandinsky, que dedicó gran parte de su vida a la investigación de los aspectos compositivos del arte no figurativo, y en sus obras plasmó claramente la importancia que tiene el círculo dentro de una composición.

Capítulo VI: Aquí presento mi propuesta gráfica dividida en dos técnicas grabado y fotografía. Las imágenes obtenidas en cada uno de estos lenguajes difieren mucho unas de otras, eso se debe a que los dos medios utilizados desempeñan funciones totalmente diferentes en la actualidad. La fotografía conserva todavía el carácter representativo y narrativo, por lo cual, aprovechando estas características mi propuesta en este lenguaje consiste en una serie titulada "El círculo cotidiano", cuya intención es evidenciar la constancia del círculo en la vida diaria. Actualmente en el grabado no cabe una intención representativa o narrativa, estas se encuentran ampliamente desarrolladas en el arte digital, por lo tanto, lo que le concierne es explotar las características más representativas de la técnica (lo que no puede obtenerse mediante el ordenador o la cámara) mis trabajos entonces pertenecen al lenguaje abstracto e intentan evidenciar los principales logros técnicos del grabado como lenguaje plástico.

De todos estos capítulos considero que el último es el único que contiene una aportación personal interesante, los demás consisten en investigaciones sobre lo ya investigado, es decir, son una recapitulación de diversos autores que buscaron desde puntos diferentes resaltar la importancia del círculo, y que de alguna manera responden a mis preguntas iniciales ya expuestas. Pero considero que la importancia de esta tesis no radica en presentar algo nuevo, sino en evidenciar algo que parece no tener importancia y que para mí al menos sí la tiene, y es que el círculo está en

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**todos lados y lo usamos desde siempre para las cosas más importantes y cargadas de simbolismo, sentimientos y necesidad de transmisión de un mensaje.**

**A nivel personal debo reconocer que el principal objetivo de esta investigación era descubrir porque el círculo es tan poderoso como decía mi antiguo maestro y por que yo no era capaz de manejarlo con libertad.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## CAPÍTULO I LA FIGURA CIRCULAR

### I.1. ¿QUÉ ES UN CÍRCULO?

Aunque parezca una pregunta de obvia respuesta vale la pena contestarla como primer paso al entendimiento de mi objeto de estudio: el círculo. En la mayoría de los diccionarios de términos la definición más común para la palabra círculo es la siguiente: "...porción del plano comprendida y limitada por una circunferencia..."<sup>2</sup> esta primera definición es muy clara y concisa y con ella basta para entender que es un círculo, pero en el caso de esta investigación vale la pena mencionar las otras definiciones que aparecen en esos mismos diccionarios y que asocian al círculo con actitudes o actividades humanas, como ser: "Grupo de personas de un mismo sector o ambiente social..."<sup>3</sup>; "Sociedad recreativa, política o artística."<sup>4</sup>; "Nombre de los varios aplicados a una asociación formada por un grupo de personas que se reúnen para conversar, jugar o desarrollar alguna otra actividad."<sup>5</sup>; "Círculo vicioso, razonamiento que se basa en una premisa que supone la conclusión que hay que demostrar."<sup>6</sup>; "Cercos, signo supersticioso: círculo mágico."<sup>7</sup> Lo que quiero demostrar con estas definiciones es que por alguna razón utilizamos al círculo para hablar de diferentes cosas en nuestra vida cotidiana. La siguiente pregunta debería ser ¿por qué lo hacemos?. ¿qué simbolismo oculto tiene el círculo, que nos permite utilizarlo para tantas cosas cotidianas?.

### I.2. ASPECTO SIMBÓLICO:

En cualquier lado que se investigue la simbología del círculo la respuesta va estar ligada siempre con la perfección, la divinidad y lo absoluto, tal es el caso de los siguientes ejemplos obtenidos de diferentes diccionarios: "Figura perfecta que es por ello uno de los símbolos fundamentales"<sup>8</sup>; "La circunferencia se cierra sobre si misma y por ello simboliza la unidad, lo absoluto, la perfección..."<sup>9</sup>; "...es el signo de la unidad principal y el signo del cielo [...] símbolo de animación [...] del tiempo [...] del movimiento inalterable."<sup>10</sup>; " Casi todas las representaciones del tiempo adoptan forma circular..."<sup>11</sup>; "El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido; desde adentro, implica una limitación y determinación; desde

<sup>2</sup> DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO, *Larousse ilustrado*, Printer Colombiana, Colombia, 2000, pág.247.

<sup>3</sup> [http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/lee\\_diccionario.html?busca=círculo&diccionario=1](http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/lee_diccionario.html?busca=círculo&diccionario=1)

<sup>4</sup> idem.

<sup>5</sup> MOLINER, MARÍA, *Diccionario de Español*, Tomo I, Gredos, Madrid, 1987, pág. 634.

<sup>6</sup> <http://www.diccionarios.com/cgi-bin/dgle.php?query=c%EDrculo>

<sup>7</sup> DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO, *Op. cit.*

<sup>8</sup> FEDERICO REVILLA, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Catedra, Madrid, 1995, pág. 99

<sup>9</sup> BEKER, UDO, *Enciclopedia de los Símbolos*, Océano, México D.F., pág. 78.

<sup>10</sup> CHEVALIER, JEAN y CHERBRAN, ALAIN, *Diccionario de los Símbolos*, Hurdes, Barcelona, 1991,

<sup>11</sup> CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, pág. 137.

fuera, constituye la defensa de tales contenidos físicos o psíquicos..."<sup>12</sup>; "El círculo cerrado en sí mismo y redondo en todos sus lados, es una expresión visible del anhelo del hombre por dominar el caos, santificar espacio y tiempo para llegar a ser él personalmente santo y perfecto, y de ese modo entrar en armonía con el orden divino, con la armonía que rige en el universo eterno."<sup>13</sup>. "Donde quiera que se hable del ombligo de la tierra o eje del mundo aparece una imagen circular."<sup>14</sup>

Ahora bien, este significado simbólico del círculo puede que haya surgido de la observación directa de la naturaleza, es sabido que el sol ha sido considerado un dios poderoso por una infinidad de culturas primitivas, y puede ocurrir que estos hombres hallan transportado este significado de poder de su dios circular a los demás objetos redondos, además, el sol no es la única manifestación circular de la naturaleza, podemos pensar en las ondas expandiéndose en el agua, la conformación de las flores, de los átomos, de los planetas y otra infinidad de elementos. El significado de eternidad y movimiento no sólo está relacionado con el sol y su constante morir y renacer en el horizonte, sino también con la noción de la rueda, de un objeto que al girar sobre su eje produce un movimiento continuo. Y con esto entramos a las características geométricas del círculo que también lo definen como figura perfecta.

### 1.3. ASPECTO GEOMÉTRICO.

"El círculo es una figura continuamente curvada cuyo perímetro equidista en todos sus puntos del centro"<sup>15</sup> Esta definición es bastante completa y nos da una clara idea de la morfología del círculo, sin embargo puede ampliarse con el objeto de hacer más evidentes las características que lo definen como "la figura perfecta". El círculo es la única figura que posee simetría absoluta, cualquier línea que pase por su centro lo divide en partes iguales. Además, por el hecho de estar formado por una línea continua carece de ángulos y de lados. Su contorno es uniforme y es la única figura que al girar sobre su propio eje no presenta variación alguna.

Podría ahondar aún más en las definiciones geométricas del círculo diciendo por ejemplo que cualquiera de sus tangentes lo toca en un solo punto, y que es la única figura para la que la tangente es siempre perpendicular al radio que se genera entre el centro y el punto tocado por dicha tangente.<sup>16</sup> pero considero que lo expuesto hasta ahora es suficiente para comprender el porqué de la asociación del círculo con lo perfecto, eterno y divino.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> LUQUE, MANFRED, Op. Cit. pág. 136 y 137.

<sup>14</sup> Ibid., pág. 126.

<sup>15</sup> D.A. DONDIS, *La sintaxis de la imagen*, pág. 59.

<sup>16</sup> Apud en : DAN PEDOE, *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, barcelona, 1993.

## CAPÍTULO II ANTECEDENTES HISTORICOS

### II.1. INTRODUCCIÓN:

El círculo ha sido un elemento constante en las representaciones artísticas en casi todos los grupos humanos y los momentos históricos, algunas veces con un alto grado de simbolismo, otras con una meticulosa intensión compositiva, y otras tantas sin un motivo específico. Sería muy pretencioso de mi parte querer abarcar todos esos momentos en los que el círculo desempeñó un papel fundamental en el arte, en este capítulo de antecedentes históricos, es por eso que he decidido dedicarme a dos momentos que considero de gran relevancia, la Prehistoria y el *Renacimiento*.

En el primero existe una gran diversidad de objetos con formas circulares cuya simbología y funcionalidad siguen siendo a la fecha un enigma. El motivo de la elección de este período se basa en que a mi parecer los primeros pasos del hombre son realmente claves para entender el porque de muchas cosas actuales, y el hecho de que exista en tiempos tan remotos una clara predilección por esta figura ha llamado notablemente mi atención.

En el segundo, "El *Renacimiento*", existía una imperiosa necesidad de orden y equilibrio, y un alto grado de elementos simbólicos e imágenes religiosas. En este período el geometrismo puro abstracto solamente es visible en la arquitectura (en donde como se verá el círculo desempeña un papel muy importante) mientras que en la pintura la organización geométrica se manifiesta a través de una trama compositiva oculta, en ella, el círculo es el encargado de contener siempre a las imágenes de carácter divino.

En este capítulo puede observarse el momento intuitivo del hombre primitivo y el riguroso ordenamiento del hombre del *Renacimiento*.

### II.2. EL CIRCULO EN LA PREHISTORIA

Encontramos formas circulares en numerosos y diversos elementos durante el período de la Prehistoria. En el aspecto artístico, el círculo desempeña un papel preponderante, la ser "...la primera forma perfectamente regular que aparece en el arte primevo [sic]; [...] también la más longeva." <sup>17</sup> El hombre, antes de dominar el estatismo del cuadrado, el equilibrio dinámico del triángulo o cualquier otra figura geométrica conocida, domina el círculo y su

---

<sup>17</sup> GEDIÓN, SIGFRIED, *El Presente Eterno, Los comienzos del Arte*, Alianza Forma, Madrid, 1985, pág. 158.

**perfección. Perfección que observa diariamente en el sol, y perfección que significará un gran paso evolutivo con la invención de la rueda.**

Un factor que seguramente influyó en la utilización del círculo como primera forma perfectamente regular es el hecho de la facilidad de su realización, para hacer un cuadrado o un triángulo perfecto se necesitan elementos básicos de medición, mientras que para lograr un círculo perfecto en el suelo, solamente hace falta mantener los pies en un punto fijo y girar sosteniendo un palo en la mano.

Algunos de los elementos circulares son de carácter utilitario, mientras que otros entran en el universo simbólico. El origen de los símbolos surge de la tendencia del hombre primitivo a abreviar las figuras y eliminar los detalles, creando así imágenes simplificadas de sus elementos sagrados. "El hombre primitivo puede representar un lagarto o una tortuga con gran realismo, pero el lagarto [...] y la tortuga [...] se pueden simplificar."<sup>18</sup> El lagarto puede ser representado mediante una recta y dos cruces, que son sus patas. La tortuga, con su cabeza, patas y cola, puede llegar a convertirse en la imagen reducida de un círculo con seis rallas, y la rana a un círculo con cuatro rallas. "Estos símbolos convencionales son más sagrados que las representaciones realistas. Sólo los iniciados pueden comprenderlas".<sup>19</sup> Este proceso de simplificación de la imagen ocurre en diferentes culturas antiguas, pero los esquemas no se corresponden idénticamente en unas y otras. El sol es una de las figuras cuyo esquema representativo de círculo perfecto es frecuente en diversas culturas.

Algunas de las significaciones de las formas circulares pueden ser evidentes, "El origen del círculo rojo está seguramente en el disco solar."<sup>20</sup> Sin embargo, no todas estas formas pueden encerrarse dentro de una definición exacta. Muchos de los elementos circulares prehistóricos siguen siendo un misterio para la actualidad. No se conoce su antigua utilización y mucho menos su intención simbólica.

Entre los elementos circulares prehistóricos encontramos las bolas de piedra esféricas, las cúpulas (concavidades circulares) las perforaciones, los puntos en la pintura, las plantas circulares de las viviendas y el fascinante megalito de Stonehenge.

### II.2.1. LAS BOLAS DE PIEDRA:

Son esferas petreas realizadas por el hombre prehistórico que suelen ser de piedra caliza, aunque también hay de arenisca, cuarzo y sílex. Generalmente su tamaño es similar al de una naranja, pero varía de dos a dieciocho centímetros. (Figura 1).

<sup>18</sup> *Historia General del Arte (Tomo I)*, Espasa-Capel, Madrid 1981, pág 27

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> GEDIÓN, SIGFRIED, *Op. Cit.*, pág. 158.



Figura 1. Bolas de piedra caliza y cuarzo.



Figura 2. Montículo descubierto en Tunicia.

Existen diferentes teorías en cuanto a su funcionalidad, han sido tomadas como proyectiles; como bolas para que una vez calentadas sirvan para calentar agua con ellas; como pelotas para jugar; entre otros, aunque su esmerado acabado no se justifica en ninguno de estos casos. Muchos prehistoriadores las relacionan con las boleadoras usadas para la caza en Sudamérica, esta es una teoría que se ha mantenido durante mucho tiempo, a pesar de que la ausencia de una ranura para atar una cuerda haga tambalear esta hipótesis. Sin embargo, el prehistoriador J. Desmond Clark se abstiene de emplear la palabra boleadoras en relación con estas bolas de piedra, para él constituyen otro tipo de armas de caza: "se trata de la porra con cabeza de piedra [...] se usa como arma defensiva y también se arroja a los animales."<sup>21</sup> Relaciona su teoría con armas africanas que presentan una piedra montada sobre un palo delgado y con las representaciones egipcias del faraón victorioso con una porra alzada en su mano derecha.

Todas estas teorías se debilitan con el hallazgo hecho en Tunicia en 1951 por M. Gruet, en donde descubrió un amontonamiento de estas bolas abarcando una superficie de setenta y cinco centímetros de alto, por un metro y medio de diámetro. (Figura 2) En la descripción de su hallazgo explica que estaba compuesto por sesenta bolas de piedra, el diámetro de las mismas variaba entre cuatro y dieciocho centímetros, en lo más alto había varias bolas de pedernal mientras que todas las demás eran de piedra caliza; las piedras de la base eran mucho mayores y solo

<sup>21</sup> Citado por GEDIÓN, SIGFRIED, Op. Cit., pág. 162.

tosamente esféricas. El mismo historiador relaciona su hallazgo con una costumbre de un pueblo del norte de Africa, que consiste en elevar montículos de piedras circulares del tamaño del puño en las cercanías de las tumbas importantes y de otros lugares sagrados.

"En el corazón del simbolismo priemivo [sic] hay una multiplicidad de significados. Pocas veces son posibles la interpretación exacta y la clarificación precisa [...] Con todo, lo que no se puede negar es la colocación de estas bolas en forma de altar."<sup>22</sup> Estas bolas de piedra, según lo señala Sigfried Geidón, constituyen la primer forma regular construida por el hombre, lo que indica algún tipo de propósito ritual. "Por debajo de su creación debe haber forzosamente concepciones mágicas."<sup>23</sup>

**Pero más allá de la contención o no de un simbolismo o una utilidad específica, la sola existencia de formas tan perfectas en tiempos remotos despiertan un gran asombro en cualquier persona que se enfrente a ellas.**

## II.2.2. LAS CÚPULAS:

Se denomina de esta manera a las pequeñas oquedades en forma de tazón hechas artificialmente sobre piedra. Al igual que en las bolas de piedra existen diferentes teorías a cerca de su funcionalidad y simbolismo. Numerosos prehistoriadores las definen como símbolos de fertilidad, relacionándolas con los senos o con el vientre materno, y atribuyen su representación a algún tipo de ritual destinado a la petición de un aumento de la fertilidad. Pero la serie de hipótesis respecto a su existencia es muy variada, pueden ser receptáculos para recolectar agua de lluvia (que por eso adquieren luego atributos especiales) una representación del cielo estrellado, una forma de escritura ahora indescifrable. "Lo más probable es que el significado de las cúpulas no permaneciera constante [...] hasta el final de la edad de piedra."<sup>24</sup>

Existe una evolución en la creación de estas cúpulas en las superficies de las piedras, comienzan siendo simples oquedades que a veces llegan a confundirse con cavidades naturales producidas por la erosión y más adelante, en el Neolítico, aparecen grandes bloques de piedra cubiertos por cúpulas y símbolos. En ellos las cúpulas no son simplemente una oquedad, presentan un gran acabado y existen relaciones con elementos internos y externos. "En el fondo de las cúpulas grandes hay en ocasiones otras más pequeñas. Con frecuencia los grupos, formando constelaciones, van acompañados de depresiones pediformes [sic] artificiales."<sup>25</sup>

Como lo muestra la figura 3, las cúpulas en este período pueden aparecer también encerradas en un anillo circular. Vale la pena comparar este diseño de anillo circular con el jeroglífico egipcio que representa al sol, su forma se compone de un círculo con un punto en el

<sup>22</sup> GEDIÓN, SIGFRIED, Op. cit., pág. 165.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Ibid., pág. 181.

<sup>25</sup> Ibid., pág. 176.

centro, y deriva de las antiguas inscripciones destinadas a Ra, "Dios Sol", que están constituidas por una cúpula grande con una esfera en su interior.

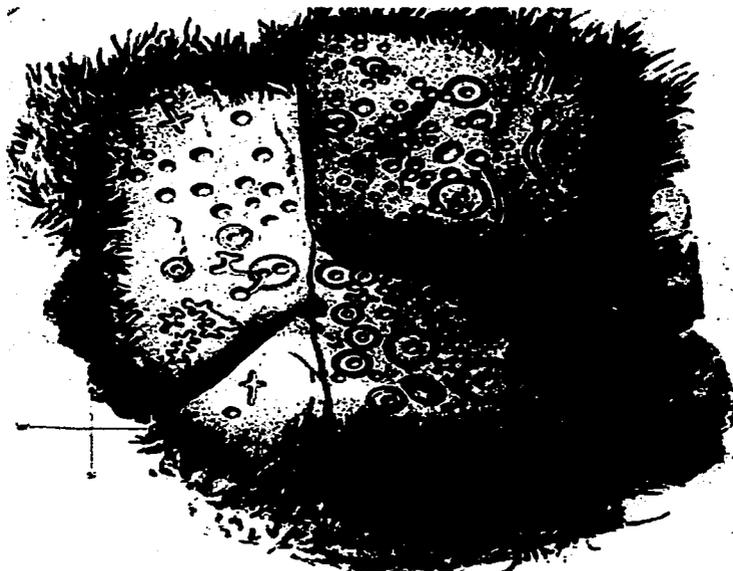


Figura 3. Dibujo de un bloque de piedra con cúpulas y anillos.

### II.2.3.PERFORACIONES CIRCULARES:

Durante todo el transcurso de la Prehistoria aparecen perforaciones circulares generadas a partir del encuentro de dos cúpulas. La escala varía desde los pequeños bastones de hueso perforados, hasta los enormes bloques de piedra con círculos inscritos. Su simbolismo, al estar compuestas las perforaciones por una doble cúpula, puede estar relacionado con la fertilidad.

El primero de los casos, el de los bastones de hueso, constituye solo un ejemplo de la constante aparición de agujeros en el arte mobiliario. Algunos bastones de hueso han sido relacionados a fines prácticos, pueden ser armas mortíferas; estacas de sujeción de las tiendas; instrumentos para enderezar flechas; una especie de corbata que servía para sujetar, con ayuda de una cuerda, la piel del animal alrededor del cuello; un instrumento para hacer cuerdas. Todas

estas definiciones se sostienen comparándolas con tribus actuales primitivas, que siguen utilizando estos sistemas de perforaciones en sus instrumentos utilitarios.

Pero algunos bastones delatan un gran esmero en su realización, y poseen además un gran sentido estético. Escapan de esta manera a cualquier funcionalidad utilitaria y se convierten en objetos destinados al culto. Aunque no se sepa realmente su significado, su belleza los hace imposibles de relacionar con elementos cotidianos ordinarios. "La delicadeza y fragilidad de estos artículos de asta de reno o de siervo, así también como su alto nivel artístico, descartan su empleo genérico a efectos utilitarios, como herramientas o armas. Pertenecen al ámbito de la magia de cazadores: eran auxiliares mágicos con los que conjurar la muerte o la multiplicación de la caza."<sup>26</sup>

Toda esta magia se hace evidente en ejemplos como el bastón de la figura 4, en donde, más allá de las relaciones mágicas, nos encontramos frente a un elemento con una amplia fuerza estética. En él se observan una serie de círculos perforados que generan una secuencia ininterrumpida a lo largo de todo el objeto. Estas perforaciones aparecen centradas en relación al contorno, lo que evidencia una noción de simetría longitudinal, dicho concepto se encuentra reafirmado por una sucesión de segmentos rectilíneos que unen a los círculos en su eje horizontal (o vertical si se altera la posición del objeto). La falta de equidistancia entre las perforaciones genera un movimiento rítmico atrapante, que se ve acentuado por las líneas ondulantes que unen el contorno con las perforaciones.

Sea cual sea su significado, estéticamente constituyen un ejemplo relevante de las primeras manifestaciones circulares secuenciales realizadas por el hombre.

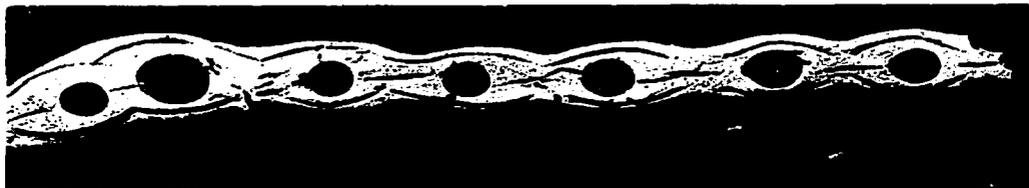


Figura 4. Bastón de hueso con perforaciones (Dordofia).

Las grandes dimensiones en elementos perforados aparecen sobre piedra, pero su dimensionalidad deriva tal vez de perforaciones más pequeñas. Algunos anillos artificiales en las piedras como la de Labatut (figura 5), son un ejemplo de perforaciones mínimas, a estas perforaciones se les atribuyeron funciones utilitarias, como la de ser atravesadas por cuerdas con el fin de colgar elementos o sujetar animales. Otras perforaciones en el interior de las cuevas son

<sup>26</sup> Ibid., pág. 200

consideradas como "...objetos rituales, tal vez los primeros comienzos del altar o piedra sacrificial. La estrecha asociación con los bastones [...] confirma también esta tesis".<sup>27</sup>

Dentro de las perforaciones a gran escala, las piedras de Cornuales (figuras 6 y 7) constituyen un ejemplo sorprendente y separado de toda función utilitaria. Están compuestas por dos moles de gran tamaño; una de ellas con un agujero de cuarenta y un centímetros de diámetro abierto en el centro, y la otra en forma toscamente circular, que mide casi un metro veintidós centímetros de diámetro por treinta centímetros de espesor, y cuya perforación central mide cincuenta y tres centímetros.

Figura 5  
Anillo artificial de piedra.



Figura 6.  
Esquema del "Mentol"  
y otros megalitos adjuntos.

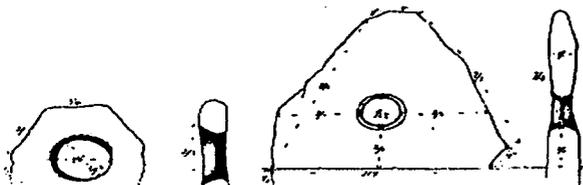


Figura 7. "El Mentol", Cornuales, Inglaterra.

<sup>27</sup> Ibid., pág. 195.

Como señala Sigfried Geidón: "...ambas lozas se hallaron puestas de pié; no podemos saber si esos objetos circulares fueron levantados en tiempos más recientes, pero originalmente se usaban como piedras de altar en posición horizontal". [Pero vertical u horizontalmente] "...todavía hoy se siente el efluvio mágico que emanan."<sup>28</sup>

#### II.2.4.PUNTOS O DISCOS DE COLOR:

Los puntos rojos aparecen a lo largo de todo el arte de la Prehistoria, su tamaño varía desde un centímetro hasta discos de diez centímetros o más. Se ubican generalmente alrededor de dibujos de manos, senos o animales. También pueden representarse solos, en hileras o formando configuraciones apartes, pero estos casos son más escasos.

Su significado no es preciso, pero "Pertenecen a la misma categoría que las cúpulas y como ellas sirven para incrementar y reforzar la petición de un aumento de fertilidad."<sup>29</sup> No se puede determinar con certeza que estos círculos tengan una estrecha relación con la potencia divinizadora del sol, pero no cabe duda de que dicha relación es muy probable. "Se a representado el sol por un disco, un disco con un punto en el centro y un disco rodeado por un anillo; todas estas formas son símbolos prehistóricos conocidos."<sup>30</sup>

Volvemos nuevamente con esta cita a la relación con las manifestaciones artísticas en Egipto. Tanto prehistoriadores como egiptólogos se topan constantemente con las mismas incertidumbres a cerca de las representaciones circulares. Pueden atribuirles el simbolismo solar que evidencian, pero preguntas como ¿Por qué un punto en el centro o un anillo a su alrededor?, escapan para ambos a una respuesta precisa, y continúan siendo de esta manera representaciones causantes de gran asombro y admiración.

Sigfried Geidón concluye el capítulo de *Los significados múltiples de las formas circulares*, de la siguiente manera: "Dentro del arte primevo [sic] el círculo en sus diversas formas [...] ejerce una fascinación extraordinaria. Su significado es plural, pero siempre guarda relación con el deseo humano externo de procreación, de fertilidad. Es muy posible que su forma se inspirase en el sol, de quien dependía todo lo vivo."<sup>31</sup>

#### II.2.5.LA FORMA DE LAS PRIMERAS CASAS:

La planta primitiva de la choza era un círculo con una sola entrada. El hombre de la Prehistoria, al igual que los pájaros construyen nidos redondos u ovalados y que algunos animales cavan sus madrigueras describiendo en su interior una forma redondeada, hizo cavidades circulares u ovals en la tierra para ser utilizadas como las primeras viviendas sedentarias.

<sup>28</sup> Ibid., pág. 198.

<sup>29</sup> Ibid., pág. 187.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Ibid., pág. 159 y 160.

El caso de estos esbozos de arquitectura, no participa de ninguna significación solar o de fertilidad, sino que está asociada a una necesidad de sentir el calor de una hoguera en el interior. El antecedente de estas viviendas son las tiendas nómades, que además de ser circulares solían tener un agujero en el techo para permitir la salida del humo de la hoguera. Se han hecho numerosos hallazgos de piedras dispuestas en círculo, cuya utilidad era la de sujetar las paredes de las tiendas. "El círculo alrededor de una hoguera, el círculo alrededor del hogar, es lo primero que se impone: la choza de una sola habitación circular u ovalada, aparece como forma primitiva de vivienda a través del mundo entero, agrupada a veces con otras hasta construir una casa de muchas habitaciones."<sup>32</sup>

Estas primeras construcciones circulares evolucionan hasta la planta cuadrada o rectangular. Dentro de todos los simbolismos del círculo existe aquel que lo relaciona con el movimiento continuo, en contraposición al cuadrado que simboliza lo limitado, lo cerrado y lo estable. No es casual entonces que el hombre cuando busca establecerse sedentariamente recurra a una forma que denote el estatismo deseado y abandone el dinamismo del círculo.

#### II.2.6.EL MEGALITO DE STONEHENGE:

Este megalito constituye la etapa final de la evolución prehistórica de las construcciones monumentales. Las mismas derivan de la necesidad del hombre, ya inmerso en la sociedad, de crear un monumento hecho por y para el grupo.

El primero de estos monumentos es el *menhir*, que consiste en una enorme piedra alzada en posición vertical, a la cual se le atribuyen funciones funerarias debido al hallazgo de huesos y ofrendas alrededor o debajo de los mismos. El paso siguiente es el *dólmen*, cuya característica constructiva principal es la colocación de una enorme piedra sobre otras en posición erguida a modo de pilares. La última forma, más acabada y la que realmente nos interesa es el *cromblich*; su construcción evoca un círculo perfecto, es mucho más compleja y regular que las anteriores, y muestra la aplicación de diversas características básicas de geometría, como la repetición de elementos y el ritmo de su colocación, la alineación de sus moles, el concepto del centro y de la simetría. Estas características son producto de su desarrollo histórico, habían aparecido anteriormente en los primeros trazos ornamentales hechos sobre hueso o barro, pero ahora cobran mayor importancia debido a su tamaño y a que forman parte de la evolución de la arquitectura religiosa.

*Menhires, dólmenes y cromblich* son las primeras construcciones cuya función no es estrictamente utilitaria, si no que tienen un carácter excepcional y un sentido religioso. El ejemplo

---

<sup>32</sup> GEDIÓN, SIGFIED, *El Presente Eterno, Los comienzos de la Arquitectura*, Alianza Forma, Madrid 1958, pág.188.

más claro de este tipo de construcciones es el *cromblich* de Stonehenge, en Inglaterra, hacia 1500 a.C. (Figuras 8 y 9). A esta construcción se le atribuye un carácter religioso o conmemorativo, además, numerosas investigaciones parecen demostrar que se trata de un monumental calendario solar. Según el investigador Alexander Thon, dicha construcción era un calendario solar que dividía el año en 16 períodos de 22 o 23 días cada uno; la salida del sol por encima de las piedras ordenadas del monumento, no sólo marcaba la mitad del invierno, si no también los equinoccios de primavera y del otoño, así como también otras fechas señaladas, día de mayo, día de la cosecha, etc.<sup>33</sup> La figura 10, muestra una gráfica de su teoría.

Por su parte el astrónomo Fred Hoyle considera a este megalito como una especie de ordenador de la Prehistoria, que establecía los ciclos y las estaciones del año, llegando a sugerir que por la forma en que se hallan dispuestos, permiten hacer predicciones sobre las eclipses.<sup>34</sup>

En estos monumentos circulares es visible un alto grado de complejidad en el desarrollo arquitectónico. Esto puede deberse tanto a sus significaciones astronómicas (muchas de ellas sólo teóricas a la fecha) como a las estéticas, que se manifiestan en coincidencia de valores con las categorías actuales de armonía, ritmo y composición.

Figura 8. Monumento Megalítico de Stonehenge.



Figura 9. Reconstrucción del Megalito.

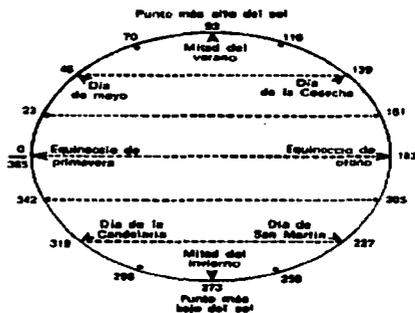


Figura 10. Explicación de la teoría de Alexander Thon.

<sup>33</sup> Apud. En : *El Alba de la Civilización, Colección Historia Universal*, Daimon, Barcelona, 1967, pág. 69.

<sup>34</sup> Idem.

### II.3. EL CÍRCULO EN EL RENACIMIENTO

El período del *Renacimiento* se caracteriza por la búsqueda de la serenidad y la armonía absoluta. Los elementos compositivos pictóricos y arquitectónicos se organizan de una manera diferente a la utilizada en el período anterior, el Gótico, en donde la geometría desempeñaba un papel muy importante como armadura o marco interno de las composiciones, en ellas los elementos se ajustaban estrictamente a ese complicado trazado geométrico, creado a partir de polígonos regulares muy complejos de cinco, seis u ocho lados, o a partir de dobles figuras que forman pentágonos y hexágonos estrellados.

El *Renacimiento* en su afán de simplicidad y su hastío ante el abigarramiento, crea un nuevo sistema compositivo, integrando a las artes plásticas relaciones obtenidas de la música, que se utilizan primero en la arquitectura y que pronto son tomadas por la pintura. Estas relaciones poseen diversas aplicaciones y crean siempre un equilibrio basado en un movimiento basculante. Pero la incorporación de este nuevo sistema no desplaza a la geometría, que sigue participando a través de la medición áurea y de la simplificación de las combinaciones geométricas del Gótico. De este proceso de simplificación, las figuras resultantes y ampliamente utilizadas en el *Renacimiento* son el triángulo, simbolizando la trinidad, el cuadrado haciendo referencia al mundo terrenal, y el círculo que es producto de la simplificación de cualquier polígono regular de cinco o más lados, y que se manifiesta cargado de una simbología que sugiere la perfección absoluta y lo divino. Ahora el círculo adquiere entonces una notable participación, tanto en la pintura como en la arquitectura de la época.

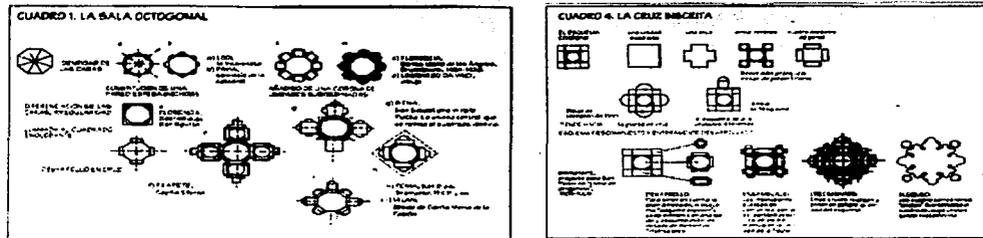
#### II.3.1. ARQUITECTURA

El círculo es una de las figuras geométricas preferidas por los arquitectos del *Quattrocento*. "Su pureza, su simplicidad, el simbolismo que puede sugerir, todo contribuirá a que se convierta en el dibujo preferido para las plantas de las iglesias, los ornamentos de los frontones, etc."<sup>35</sup> La manifestación más visible de esta predilección es la construcción centralizada de las iglesias, que era el máximo ideal del *Renacimiento* arquitectónico. Henrich Wölfflin sostiene que: "...el principio de la construcción central, contraria a toda construcción longitudinal, es la perfecta unidad y homogeneidad. Exterior e interior se corresponden absolutamente, todos los lados deben ofrecer el mismo aspecto."<sup>36</sup> La manera más eficaz de observar este tipo de simetría centralizada en las construcciones religiosas, es analizando las plantas o esquemas bases de las mismas, como las que muestra la figura 11.

<sup>35</sup> BOULEAU, CHARLES, *Tramas, La Geometría secreta de los pintores*, Akal, España, 1996, pág.117.

<sup>36</sup> WOLFFIN, HENRRICH, *Renacimiento y Barroco*, Híberica, España, 1986, pág. 99.

Figura 11. Ejemplos de Plantas centralizadas.



Para Leonardo Da Vinci (1452-1519) el procedimiento razonado que debía seguirse en la creación de una planta centralizada era el siguiente: partir de un elemento formal espacial elemental: cuadrado, círculo, octógono, etc., y adosarle sobre las caras o ejes principales y secundarios elementos de forma semicircular, circular, cuadrada, rectangular, octogonal, etc., siempre respetando un razonamiento geométrico y constructivamente posible y explicable. De esta manera todos los elementos adosados y sus ejes ejercen una fuerza concéntrica que le otorga a la composición un carácter de estabilidad y reposo.<sup>37</sup> Esto se observa en los dibujos de la figura 12.

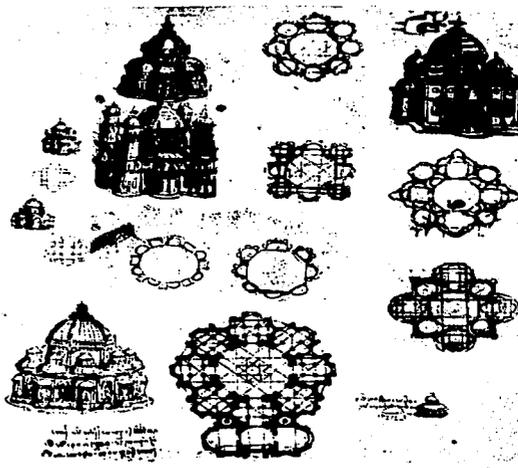


Figura 12. Dibujos de Leonardo Da Vinci, en relación a la construcción de planta centralizada.

<sup>37</sup> Apud. En *Leonardo Da Vinci* (Volumen 1) Teide, Barcelona, 1977.

El máximo representante de las construcciones arquitectónicas de planta circular es el arquitecto Bramante (Donato di Agno di Pascuccio, 1444-1514) quien era defensor del sentido de las proporciones, la armonía y la serenidad. Consideraba al templo circular con cúpula y columnata antigua como ideal del santuario cristiano. Los dos ejemplos más claros de su predilección por la planta circular son el Templo de San Pedro en Montorio y los planos para la construcción de la Basílica de San Pedro en Roma (Figuras 13 y 14).

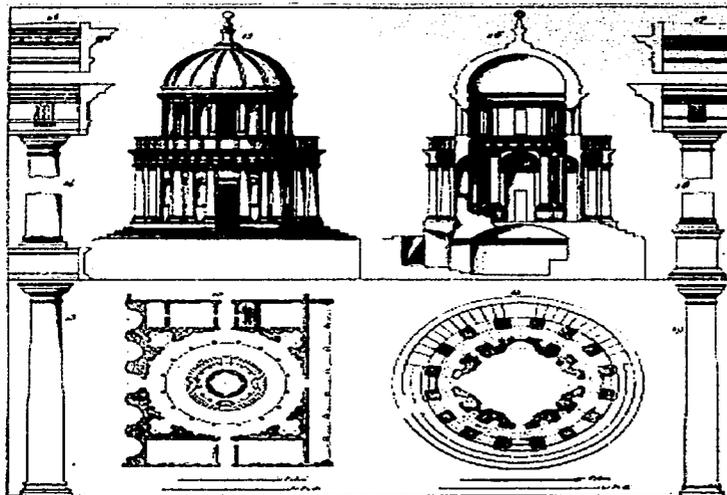


Figura 13.  
Ensayo del Templo  
de San Pedro.

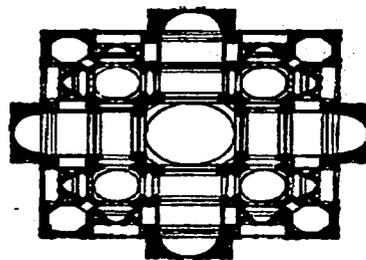


Figura 14. Esquema de la planta original de la Basílica de San Pedro.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En 1505, Julio II (1443-1513) decide derribar la Basílica Constantina, que ya había sido modificada por Nicolás V (1447-1455) y construir sobre ésta una nueva iglesia que le otorgara mayor poderío a Roma. San Pedro debía convertirse en una síntesis de todos los principios arquitectónicos utilizados desde el comienzo del *Renacimiento*, el encargado de la ardua tarea de construir esa iglesia ideal fue el arquitecto Bramante, para lograrlo recurrió a un esquema base de planta centralizada circular con cúpula. Según Jean Castex: "para llevar un esquema espacial a las dimensiones de lo inmenso, comienza por condensarlo..."<sup>38</sup> Surge así el *Templo* de San Pedro, ubicado en el lugar de su crucifixión. Ambos templos se relacionan como polos extremos de la dimensión de una figura circular. El diámetro de la cúpula del *Templo* es de 4,5 m. , mientras que el diámetro de la de San Pedro es de 40 m.

Bramante muere en 1514, alcanzando a ver solamente las pechinas del zócalo de su gran cúpula. La construcción es continuada por Rafael (1483-1520) y luego por Miguel Angel (1475-1564). Al morir este último, sus planos y los de Bramante son modificados, remplazando la nave central por una alargada.

Este procedimiento de convertir el cuadrado en rectángulo y el círculo en óvalo es una característica típica del *Barroco*, en donde básicamente se prefiere el dinamismo y no la gran estabilidad y simetría del *Renacimiento*. No se desea aquello que está acabado, sino que se busca la atracción de la tensión. La disposición central se nos presenta y es aceptada como una perfección absoluta y apacible, mientras que la forma longitudinal posee una dirección, generando así una tensión. Si ingresamos a una iglesia con planta alargada nos sentimos fácilmente atraídos a seguir el mismo movimiento de la planta, que nos lleva inevitablemente a la cúpula.

Arnheim utiliza el mismo ejemplo de la transformación de las plantas de las iglesias entre el *Renacimiento* y el *Barroco*, para explicar la *tensión en las proporciones*. En el círculo, explica:

"...las fuerzas dinámicas irradian simétricamente en todas las direcciones y por lo tanto se compensan entre sí. El círculo permanece en su lugar. De modo similar, los ejes vertical y horizontal del cuadrado se equilibran entre sí, como también las diagonales. En el óvalo y el rectángulo existe una tensión dirigida a lo largo del eje mayor. Antes de invadir su medio circundante en todas las direcciones, estas formas se dirigen a una meta específica."<sup>39</sup>

Severo Sarduy<sup>40</sup> relaciona el paso de la forma circular a la oval con la cosmogonía, y más específicamente con el descubrimiento de la época realizado por Juan Kepler (1571-1630), que consiste en el planteamiento de que los planetas describen elipses y no círculos alrededor del sol. De esta manera contradice el pensamiento cosmológico antiguo que otorgaba al círculo el carácter de figura maestra, en donde todo estaba organizado de manera circular y centralizada (planetas circulares girando en círculos perfectos alrededor del sol). Este descubrimiento de Kepler destruye

<sup>38</sup> CASTEX, JEAN, *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la Arquitectura*, Akal, Madrid, 1994, pág. 95.

<sup>39</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología de la Visión Creadora*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1972, pág. 344.

<sup>40</sup> En su libro: *Barroco*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1974.

esa armonía estable y sugiere la armonía del movimiento, estamos con ello camino de las concepciones barrocas sobre el círculo y el movimiento.

### II.3.2. PINTURA

La pintura religiosa de la época mantiene una estrecha relación con las construcciones arquitectónicas, estas actúan como soporte o marco para la primera. La función del marco no se limita a separar la imagen del entorno, sino que influye notablemente en los aspectos compositivos de la misma. "El marco actúa como molde que da a su contenido una forma determinada."<sup>41</sup> Mientras más complejo sea el marco, mayor es su dominio sobre la composición. El empleo más claro de marcos complejos dominantes lo encontramos en Gótico, en donde los marcos arquitectónicos son múltiples: círculos, ojivas, formas polibuladas, etc. Estas formas que se apoderan de la vidriería, los retablos, los tapices y las miniaturas de la época, hacen sentir su fuerza compositiva hasta llegar al extremo de formar una red divisoria de arquerías, en la cual toda la composición se ve estrictamente ligada a ella y cualquier intento por evitar su influencia es imposible.

En el *Renacimiento* los marcos arquitectónicos se simplifican con la utilización del arco de medio punto. Las obras inscritas en ese formato compuesto por un rectángulo y un semi-círculo, tienden a estructurarse completando el círculo superior y agregando otros círculos en el espacio compositivo. Un ejemplo de gran relevancia lo presentan los frescos de Pinturicchio realizados en el interior de la biblioteca de Siena, en honor a la *Vida de Eneas Silvo*, (Papa Pio II) (Figura 15). En ellos la composición está íntegramente basada en la utilización de círculos. Existen dos series de círculos que organizan toda la escena, la primer serie parte del arco exterior completando el círculo y tangente a este existe otro círculo de igual tamaño que finaliza en la base del rectángulo, la intersección de ambos será utilizada como punto de fuga de la perspectiva existente en las escenas. La otra serie parte de la falsa arcada que enmarca las escenas y al igual que la anterior repite dos círculos, la intersección sirve en este caso para el trazado de un tercer círculo. "La curvatura de estos círculos o sus puntos de intersección establecen de la manera más sorprendente la arquitectura y los grupos de cada escena."<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Ibid., pág. 37.

<sup>42</sup> Ibid., pág. 117.

Figura 15. Pinturicchio: *Vida de Eneas Silvio Piccolomini*. Escena No. 3 y No. 8. (Biblioteca de Siena)



Los marcos que escapan a la arquitectura también se simplifican y el círculo como marco, cuya utilización se remonta a la antigüedad (mosaicos romanos, bizantinos, telas de Egipto y de Oriente) es retomado con fuerza a través del tondo. "Nacido en toscana de las bandejas de doce lados cuyo tema era profano, fue pronto preferentemente reservado a la representación de la Virgen con el niño."<sup>43</sup> La perfección del círculo unido a este tema divino logra que las composiciones dentro del tondo tiendan a imágenes sencillas y encantadoras, liberadas de la rigidez simétrica de los marcos rectangulares de la época.

<sup>43</sup> Ibid., pág. 39.

Existen diferentes maneras de organizar los elementos dentro del tondo. La influencia dominante del marco circular se hace evidente en aquellas composiciones en las que los personajes se curvan siguiendo la línea exterior del cuadro. En estos casos el marco deja de ser sólo un límite externo para convertirse en un elemento clave en el interior de la composición, las figuras se adaptan al círculo de tal manera que lo integran a su propia postura. Sus espaldas, cabezas y brazos se curvan acompañando el movimiento circular, logrando así una perfecta unidad entre el marco y su interior (Figura 16).



Figura 16. Singonorelli, *Sagrada Familia* (Firencia).

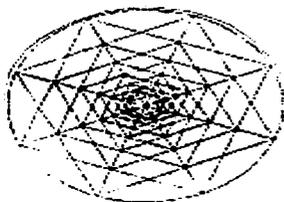
Otra manera de componer dentro del tondo, es partiendo de la idea de que la noción del círculo impone la del centro y este centro es un simple punto al cual se llega a partir del trazado de los diámetros. Una composición trazada de esta manera escapa a la concepción del marco como un simple límite y crea un universo centralizado que utiliza los diámetros como líneas de perspectiva. Los personajes ahora se hacen pequeños para poder inscribirse en esa retícula. La escena pierde de esta manera parte de su soltura.

La retícula puede estructurarse de una manera más estricta si la noción del centro se une a la descripción del círculo como un simple cuadrado en movimiento. Esto se observa claramente en la figura 17, en donde se inscriben en el interior del tondo dos cuadrados. Los vértices de estas figuras se sitúan simétricamente a uno y otro lado de los ejes vertical y horizontal del círculo. Esta ubicación facilita el trazado de las líneas de perspectiva y sirve de apoyo a las construcciones arquitectónicas. Partiendo de estos cuadrados y de sus diagonales se traza una serie de cuadrados concéntricos regresivos. "Esta combinación de cuadrados inscritos los unos en los otros penetra en la superficie y evoca una irrefrenable sensación de profundidad."<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Idem.

Figura 17.

Botticelli: Adoración de los Magos.



El círculo y el cuadrado, dos figuras simbólicamente opuestas, aparecerán infinidad de veces ligadas en toda la Edad Media. El cuadrado hace referencia al universo creado, limitado, estable (los cuatro elementos, los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones, etc.), mientras que el círculo simboliza la perfección y lo divino. Juntos plantean dualidades como cielo-tierra, estabilidad-movimiento, humano-divino. Pero la "cuadratura del círculo", o mejor dicho la "circulación del cuadrado", representa el encuentro de dos contrarios, pero no como yuxtaposición, sino como la búsqueda de la unión de lo material con lo espiritual, el paso de lo terrenal a lo divino.

La iglesia católica de la edad media concebía al hombre como ese paso de lo terrenal a lo divino. Se entiende esa perfección del hombre encarnada en Cristo Jesús, Dios hecho hombre. Quien "...por la encarnación une su divinidad a la humanidad, liga cielo y tierra y echa dentro del círculo una forma cuadrada, que corresponde a la forma del hombre, o mejor inscribe el cuadrado en el círculo de la divinidad."<sup>45</sup> Tal vez esa sea la causa de la existencia de los dibujos a la "manera vitruviana", es decir aquellos que muestran un hombre inscripto en un cuadrado y un círculo, con el ombligo como centro de ambas figuras (Figura 18).

Cuando le encargan a Leonardo Da Vinci la ardua tarea de incluir un hombre en un círculo y un cuadrado a la manera vitruviana, no obtiene los resultados esperados (figura 19). El diámetro del círculo no es igual a las diagonales del cuadrado y dichas figuras no comparten un mismo centro. Leonardo no puede cumplir con su encargo, pero eso se debe a sus grandes conocimientos de la anatomía humana. El hombre inscripto en un círculo y un cuadrado, con su centro en el ombligo, es simplemente un hombre deforme. Esta hipótesis se demuestra en la figura 20.

<sup>45</sup> CHEVALIER, JEAN y CHERBRAN, ALAIN, Op. Cit., pág. 303.

Figura 19.  
Dibujo a la manera vitruviana

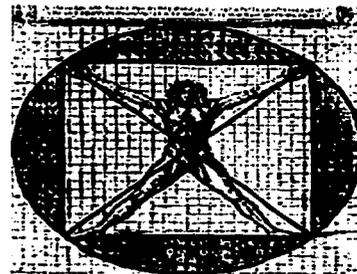
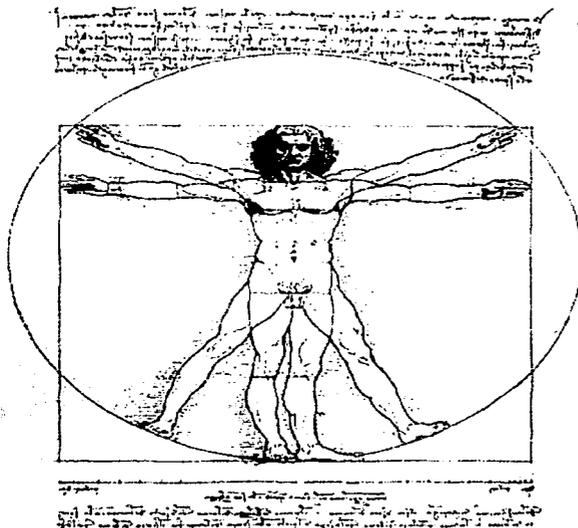


Figura 20. Dibujo de Leonardo.



La imagen (a) de la figura 20, de la siguiente página, muestra las dos posibilidades existentes de inscribir en la figura de Leonardo, un círculo y un cuadrado con el mismo centro y el mismo diámetro, partiendo del círculo y el cuadrado originales. El procedimiento es el siguiente: generar un cuadrado dentro de los límites del círculo existente y un círculo a partir de la rotación del cuadrado original. El primero de los casos utiliza el ombligo como centro y el segundo la entrepierna.

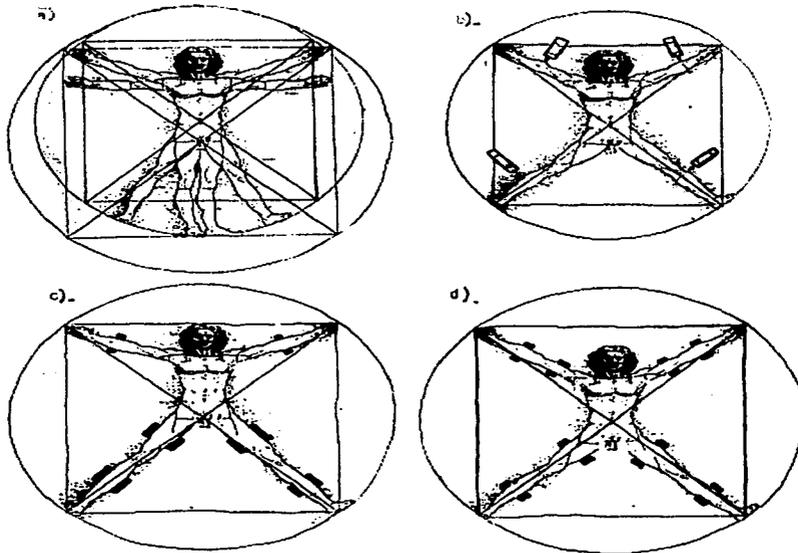
La imagen (b) parte del círculo y su centro, generando un cuadrado más pequeño que el usado por Leonardo. Para que un hombre pueda ser inscrito en estas figuras es necesario extraer fragmentos de sus brazos y piernas, quedando de esta manera un ser con el tronco muy largo en relación a sus extremidades.

La imagen (c) surge a partir del cuadrado de Leonardo y su respectivo centro, cuya rotación genera un círculo. En el hombre inscrito en esta trama sus extremidades deben hacerse demasiado largas para alcanzar los puntos deseados. Además, el centro del hombre está muy

lejos de la entropiema, por lo que sus piernas quedan excesivamente largas en relación al resto del cuerpo.

Por último, la imagen(d) parte al igual que la anterior del cuadrado y su rotación, pero el centro del hombre es el ombligo, como lo sugiere Leonardo en su círculo, no en el cuadrado. Si se compara la figura obtenida en esta deformación con la figura 17, correspondiente al diseño vitruviano, veremos que las proporciones de ambas figuras son bastante similares. ¿Cuán deformada debe estar la figura de Leonardo, para llegar a la concepción idealista del hombre como paso entre lo terrenal y lo divino!

Leonardo, hombre de ciencias, no pudo sostener gráficamente ese ideal renacentista. Su trabajo fue obviamente rechazado, nada podía oponerse a ese magnífico ideal.



-  Segmento extraído de la figura de Leonardo.
-  Segmento agregado para alcanzar el vértice.

Figura 20  
Transformaciones de Leonardo.

Volviendo a los tondos, vale la pena analizar un último caso en donde el círculo y el centro generan una especie de remolino, sugiriendo así un movimiento rotatorio. El ejemplo más sorprendente de este tipo de organización es el célebre tondo de *La Virgen de la silla* de Rafael, en donde la densidad de sus personajes está suavizada por una serie de círculos arremolinados en torno al centro (Figura 21).

Pero Rafael, no sólo utiliza el círculo en sus tondos, sino que lo traslada a las composiciones de marco rectangular, en donde adquiere un valor indiscutible en la organización de los elementos del cuadro. "Rafael era un amante de la simplicidad; su espíritu claro iba en busca del misterio; no nos sorprenderá entonces que mostrase gran predilección por la figura más simple y perfecta. Aparte del tondo, forma antigua que recupera con rara fortuna, inscribió de buen grado uno y hasta varios círculos en el espacio rectangular de sus madonnas."<sup>46</sup>

Este sistema pronto lo aplica también a otros temas, en donde los círculos organizan toda la composición, obligando a los personajes a ajustarse limpiamente a su contorno. La *Madonna de Bridgewater* y el *Enterramiento de Roma*, están situados en un círculo. Dos círculos iguales se cortan en *La Virgen entre San Juan Bautista y San Nicolás*; en el *Matrimonio de la Virgen*; en *La Crucifixión* de Londres y en el *Triunfo de Galatúa*. Dos círculos concéntricos organizan la *Virgen del Jilguero* y tres a *La Bella jardinera* del Louvre, y a la *Madonna de Fonoglio* (Figura 22).

Figura 21.  
Rafael, *La virgen de la silla*,  
(palacio Pitti, Florencia)



Figura 22. Rafael.  
*Madonna de Fonoglio*.



<sup>46</sup> BUOLEAU, CHARLES, Op. cit., pág. 120.

Un caso diferente es el del gran fresco de *La disputa del santo sacramento*. En donde toda la parte superior de la obra se encuentra ordenada mediante varios arcos circulares, cuyo centro está situado muy arriba, más allá de los límites del fresco. Esta disposición nos obliga a elevar la vista hacia el cielo, en donde el centro del círculo deja sentir su poder atracción. Pero la ubicación del centro tan arriba no es al azar; si a la parte superior del fresco le agregamos una tercera parte de su altura, obtenemos la misma longitud que su base, logrando así un cuadrado. Sobre el lado superior del cuadrado se encuentra ubicado el centro de los círculos (Figura 23).



Figura 23. Rafael, *La disputa del santo sacramento*.

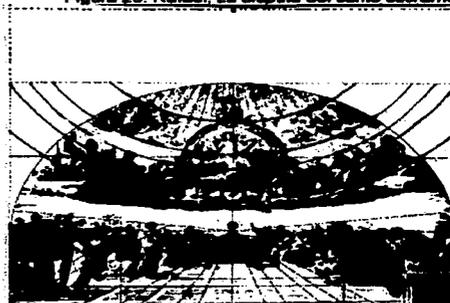


Figura 24. Rafael, *La transfiguración*, (Vaticano)

Otra obra de Rafael que merece especial atención es la *Transfiguración del Vaticano*, (figura 24), ya que a simple vista parece provista de una gran complejidad indescifrable, pero que si analizamos detalladamente su estructura aparecerán tres círculos organizando toda la composición; el mayor está situado en la parte inferior de tal manera que es tangente a los límites laterales e inferior del rectángulo. Los dos restantes, más pequeños e idénticos en tamaño entre sí, se encuentran ubicados de la siguiente manera: el superior tangente al límite del cuadro, y el inferior tangente al centro del círculo mayor. El eje vertical de los tres círculos coincide con el eje vertical del rectángulo, facilitando así la organización de la composición en una simetría axial.

"El círculo jamás será empleado con la fidelidad que evidencian Pinturicchio y Rafael".<sup>47</sup>

En la pintura del *Barroco* (como en la arquitectura) el círculo que estaba destinado a contener las figuras celestiales es reemplazado por el ovalo. Pero este no es el único cambio en la utilización de formas circulares, como sabemos una de las características unificadora de todo el estilo *Barroco* es el efecto que producen sus composiciones de algo "...mas o menos incompleto o inconexo; parece que [las formas] pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de si mismas."<sup>48</sup> La línea entrante y saliente, la elipse y el movimiento sin descanso, que nace de las formas circulares abiertas, es un principio especificista de sensualidad y de acción continua de las formas que se yuxtaponen unas con otras, centellando siempre en movimientos dinámicos. Se ha perdido con ello el concepto renacentista de armonía divina, y se crea otro orden más humano y sensual. Todo expresa un impulso hacia lo ilimitado, la obra no concluye en su espacio real, sino que se extiende invadiendo el espacio. El círculo aparece aquí a través de fragmentos inconclusos que dependiendo de la ubicación de su centro logran o no que la composición termine de alguna manera fuera de los límites del marco.

La siguiente figura corresponde a Rubens (1577-1640) que es uno de los pocos artistas del *Barroco* que sigue utilizando el círculo completo como elemento estructurador de sus composiciones, y no utiliza uno sino varios círculos que se superponen unos a otros otorgando el dinamismo propio de la época.



<sup>47</sup> Ibid., pág. 122.

<sup>48</sup> Arnold Hauser, Op. cit., pág. 95.

### CAPÍTULO III

#### EL CÍRCULO, PRIMERA FIGURA DEL ARTE INFANTIL

Existen dos motivos por los cuales decidí incluir en esta investigación un capítulo destinado a la iniciación gráfica de los niños. El primero surge a partir de la tendencia existente de relacionar el arte infantil con algunos aspectos del arte contemporáneo, el arte primitivo con el arte contemporáneo y el arte infantil con el arte primitivo. Si bien yo no pretendo establecer ese tipo de comparaciones, vale la pena mencionar que las considero totalmente válidas en lo que respecta a las representaciones circulares. La manera en que estas instancias se relacionan, depende directamente de lo que Arnheim denomina tendencia visual hacia la estructura más simple, y el mismo Arnheim, le atribuye al círculo la cualidad de ser la "...estructura visual más simple."<sup>49</sup> Esta tendencia visual, que basándome en sus dos planteamientos podría definir como tendencia visual hacia la forma circular, aparece en el arte primitivo, el arte infantil y la obra de algunos artistas contemporáneos (cuyo trabajo analizaré más adelante).

El otro motivo por el cual decidí incluirlo es que lo considero un antecedente muy importante en cada uno de los artistas contemporáneos. Se supone que la creación artística está en cierta medida condicionada o influenciada por el pasado del creador, y como pretendo demostrar, desde los primeros trazos se impone la forma circular sobre el papel.

Este capítulo destinado al arte infantil abarca solamente las primeras etapas del dibujo, a las cuales Viktor Lowendfeld en su libro *Desarrollo de la capacidad creadora* denomina: *etapa del garabato*, que sitúa entre los dos y los cuatro años de edad y *etapa presquemática* que va desde los cuatro a los siete años. Sin embargo Arnheim no está de acuerdo con tal delimitación de edades o fases sucesivas, para él: "...no existe una relación fija, entre la edad del niño y la etapa alcanzada por sus dibujos..."<sup>50</sup> Coincide con Lowendfeld en que existen fases más o menos ordenadas de manera creciente en el desarrollo creativo, pero para él: "Cada niño se detiene en una fase particular durante diferentes períodos de tiempo."<sup>51</sup> Debido a estas diferencias no he incluido en mi descripción datos relacionados con las edades de los niños, el parámetro que utilizo es que la actividad gráfica creadora comienza alrededor del año y medio de edad y que los aspectos del desarrollo aquí marcados generalmente están alcanzados a los siete años.

<sup>49</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y percepción Visual, Psicología de la Visión Creadora*, Op. Cit., pág. 9.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 145.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 144.

### III.1.PRIMEROS TRAZOS

El niño, antes de empezar a dejar su huella sobre el papel, las paredes y todo lo que está a su alcance se comunica a través del lenguaje gesticular y oral. Los primeros trazos constituyen un paso muy importante en el desarrollo, ya que son el comienzo de un nuevo tipo de expresión que no sólo va a evolucionar en dibujos, sino también en escritura; son la introducción a medios de comunicación más avanzados.

Los primeros garabatos están constituidos por trazos desordenados y no tienen la intención de representar nada, sino simplemente la de presentar una huella, hacer algo que antes no existía sobre el papel. Estos garabatos "...son una forma de la deleitable actividad motora con que el niño ejercita sus miembros, con el placer adicional de que la vigorosa acción de los brazos hacia delante y hacia atrás deje rastros visibles."<sup>52</sup> Cuando el niño descubre esta extraordinaria sensación de crear algo, necesita hacerlo constantemente, aún sin tener un lápiz en sus manos lo seguirá haciendo sobre la tierra o la comida.

El tipo de huella dejada sobre el papel depende de dos factores fundamentales: la construcción mecánica del brazo y su utilización, y el temperamento o estado anímico del niño; es decir que "...los garabatos son un reflejo del desarrollo físico y psicológico del niño..."<sup>53</sup> y son tomados por muchos psicólogos como parámetro de la capacidad intelectual del infante.

Para jugar y expresarse, el niño necesita mucho espacio y movimiento. Y el dibujo comienza siendo justamente una especie de jugueteo sobre el papel, en donde emplea grandes movimientos para dejar su huella. Como aún "...no ha desarrollado un control muscular preciso [...] sólo puede repetir los movimientos más amplios."<sup>54</sup> Esta amplitud de movimiento puede resultar absurda para un adulto, pero hay que tener en cuenta la diferencia real que existe entre el tamaño del brazo de un adulto y el brazo de un niño. Si un adulto mueve su brazo de atrás hacia delante y viceversa cubrirá un área aproximada de noventa centímetros, mientras que un brazo de un niño realizando el mismo movimiento apenas cubrirá un área de 30 centímetros.

Esa escasez de desarrollo muscular le impide utilizar los dedos o la muñeca para controlar su dibujo, los trazos se ven entonces esencialmente controlados por los movimientos del brazo, y es justamente el movimiento del brazo lo que me interesa, porque en esta etapa en donde el niño no despegla la punta del lápiz del papel emergen de manera espontánea las líneas curvas. Aún en los primeros trazos, que son más bruscos y en movimiento de zig-zag, los ángulos rectos son escasos, cuando hay un cambio de dirección en el movimiento del brazo aparece obligadamente una curva, ya que para trazar un ángulo es necesario detener el movimiento del brazo o poseer un amplio dominio sobre el mismo, y ninguna de estas actividades está aún a su alcance.

<sup>52</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología del ojo creador, nueva versión*, Alianza, Madrid 1999 pág. 178 / He utilizado la primera versión de este libro y la nueva, debido a que el mismo Arnheim en el prólogo de esta nueva versión aclara que se encuentra prácticamente reescrita en su totalidad, por lo que ambas contienen elementos válidos para rescatar.

<sup>53</sup> VIKTOR LOWENFELD, *Desarrollo de la Capacidad Creadora*, Capelúz, Bs. As., 1972, pág. 109

A medida que el niño va controlando o suavizando el movimiento motor de su brazo van apareciendo sobre el papel las formas circulares, "Ver como de los garabatos de los niños va saliendo la forma organizada, es apreciar uno de los milagros de la naturaleza."<sup>55</sup>

La figura 25 corresponde a un garabato desordenado de un niño de dos años, en ella se observa el escaso control sobre el brazo. Los movimientos son básicamente en zig-zag, en cambio en la figura 26 se aprecian formas circulares, producto de un mayor dominio sobre el brazo.

El círculo es la primer forma organizada que emerge del papel. Su creación es producto de la evolución del niño hacia el movimiento continuo, curvado y simple, movimiento ante el cual el brazo no ofrece ninguna resistencia. "Al cabo de cierto tiempo, toda actividad manual desemboca en movimientos fluidos de forma simple."<sup>56</sup> Arnheim compara esta evolución del niño hacia movimientos fluidos con la evolución de la escritura, "...la historia de la escritura muestra que las curvas sustituyen a los ángulos, la continuidad a la discontinuidad, a medida que la lenta producción de inscripciones da paso a la rápida cursiva."<sup>57</sup>



Figura 25. Garabato descontrolado.<sup>54</sup>  
Joaquín, (dos años)

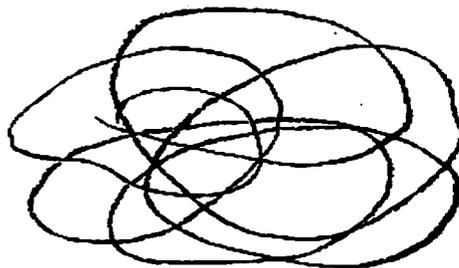


Figura 26. Garabato controlado.  
(Niño de tres años)

### III.2. EL CÍRCULO, PRIMERA FORMA DIFERENCIABLE

"El círculo es la primera forma que sale de los garabatos más o menos descontrolados."<sup>58</sup>  
Los primeros círculos son solamente un producto de las rotaciones que denotan un control sobre el

<sup>54</sup> Ibid., pág. 109.

<sup>55</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador, Nueva Versión, Op.Cit.*, pág. 181.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Las figuras de este capítulo corresponden a una exhaustiva recopilación de dibujos de niños conocidos, el objetivo de presentar estas imágenes y no las ya existentes en los libros fue comprobar personalmente los datos obtenidos.

<sup>59</sup> Ibid., pág. 182.

movimiento del brazo; pero estas rotaciones están muy alejadas de la intención de crear una forma circular cerrada, para ello hace falta no sólo el control motor sino también la unión del ojo con la mano, como señala Arnheim: "...el ojo y la mano son el padre y la madre de la actividad artística..."<sup>60</sup>

En algún momento el niño descubre que hay una vinculación entre sus movimientos y las huellas dejadas sobre el papel, a partir de entonces empieza lo que Lowendfeld denomina *garabateo controlado*, que consiste en la conquista de la coordinación entre su desarrollo visual y motor. Si bien los dibujos de este período no se diferencian demasiado de los anteriores, existe ya una actitud de satisfacción y concentración en la actividad que está realizando. En el *garabateo descontrolado*, el niño puede levantar la cabeza y mirar hacia otro lado mientras sigue dibujando, ahora en cambio, se concentra enteramente en su producción, de alguna manera es consciente del dominio de una nueva habilidad y eso le resulta altamente placentero. "Cuando el control visual comienza a dominar el impulso motor, la ingobernable forma de rotación va convirtiéndose en un contorno singularizado, más o menos bien dirigido, que el ojo entiende sin dificultad. Para el niño poder hacer sólo algo tan claro, tan ordenado y perfecto, debe resultar una extraordinaria experiencia."<sup>61</sup>

Uno de los rasgos característicos de esta etapa es la posibilidad antes inexistente de realizar repeticiones, ahora suelen aparecer trazos circulares a manera de remolino en toda la extensión del papel; aún no despega el lápiz, por lo que es imposible encontrar una forma cerrada intencional. Cuando la línea es totalmente controlada por el ojo y el brazo, logra cerrarse el resultado es un círculo, que una vez descubierto actúa como una figura reconocible y separada del fondo. Este es el primer paso a lo que Lowendfeld denomina *garabato con nombre* debido a que esta transformación perceptual le permite desarrollar la capacidad de crear una forma y establecer más adelante una conexión entre sus formas dibujadas y las formas que existen fuera del papel. El fenómeno se observa claramente cuando el niño después de realizar un garabato lo señala entusiasmado y dice "ese soy yo", aunque el espectador adulto no encuentre nada en el dibujo que haga alusión a una figura humana. La figura 27 corresponde a un dibujo de este tipo en donde su autor a reconocido a un "señor y su flauta".

El niño entiende ahora sus formas como representaciones. Antes de esta etapa se conformaba con el placer provocado por los movimientos que ejecutaba, ahora en cambio, conecta dichos movimientos con el mundo que lo rodea. "Ha cambiado del pensamiento kinestésico al pensamiento imaginativo."<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Ibid., pág. 178

<sup>61</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología de la Visión Creadora*, Op. Cit., pág. 137.

<sup>62</sup> VIKTOR LOWENDFELD, Op. Cit., pág. 115.

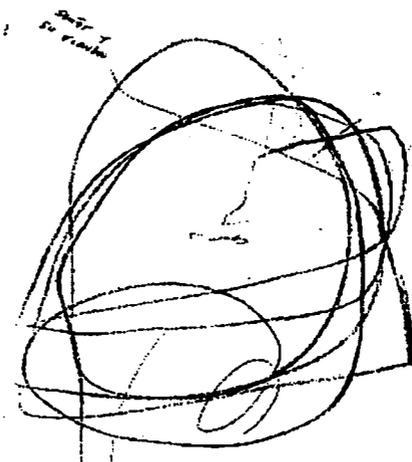


Figura 27. Garabato con nombre. Joaquín (dos años y medio) "Señor y su flauta".

Existe una tendencia a creer que todas las imágenes deben derivar de observaciones del mundo material, esto lleva a suponer que el niño para hacer sus dibujos redondos se inspira en diversos objetos redondos de su entorno.

"El psicólogo freudiano los hace proceder de los senos de la madre, el jungiano de la mánala; otros aluden al sol y a la luna [...] En realidad, la tendencia fundamental hacia la forma más simple en el comportamiento visual y motor, es más que suficiente para explicar la prioridad de las formas circulares. El círculo es la forma más simple asequible en el medio pictórico porque es centralmente simétrica en todas sus direcciones."<sup>63</sup>

El niño no observa el entorno para poder realizar un círculo, sino que a partir del círculo realizado establece una relación con los objetos similares percibidos en su entorno.

Los objetos circulares no representan la redondez de las formas, dicho concepto puede ser adquirido sólo después de que el niño es capaz de representar otros conceptos como la calidad de recto o la oblicuidad. Por ahora el círculo representa "...la cualidad más general de coesidad es decir, la compacidad [sic] del objeto sólido frente a un fondo indeterminado."<sup>64</sup> Un círculo puede representar una casa, un hombre, un árbol; no hay aún una conciencia de la calidad de redondez. Un adulto puede considerar que hay un error en la percepción y representación de un objeto cuando el niño dibuja los dientes de una sierra mediante una secuencia de círculos.

<sup>63</sup> RUDOLF AIRHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología del ojo Creador*, Op. Cit. ,Pág. 183.

<sup>64</sup> *Ibid*, Pág. 184.

Seguramente ese adulto, a la hora de hacer una representación simplificada de una sierra utilizará triángulos para los dientes de la misma, pero para el niño de esta etapa, los círculos pueden ser tan agudos y filosos como los triángulos, sólo cuando conozca y maneje la triangularidad podrá resultarle absurda una sierra con dientes circulares.

Otro aspecto que vale la pena mencionar es que los niños no sólo dibujan los objetos, sino también los movimientos, si desean representar un ventilador lo más probable es que en el dibujo terminado se observe un remolino concéntrico producido por el movimiento del brazo en imitación al movimiento de las aletas del ventilador. La figura 28 corresponde a la representación que hace un niño de un pájaro volando. Si bien el movimiento del vuelo no es circular queda claro con este ejemplo ese concepto de movimiento representado a través del propio movimiento corporal.

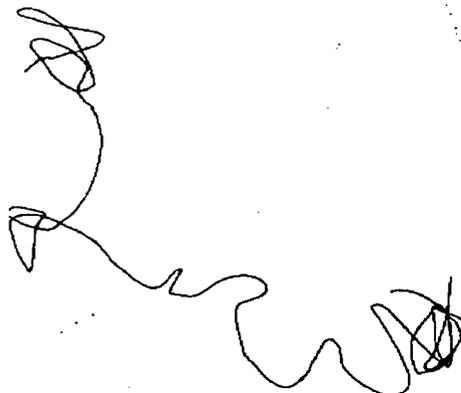


Figura 28.  
Joaquín, (dos años y medio)  
*Pipío volando*

### III.3. EVOLUCIÓN HACIA LA FIGURACIÓN

En este proceso de creación, que va de lo más simple a lo más complejo, el siguiente paso a la aparición del círculo como figura capaz de abarcar todas las formas existentes lo constituye la combinación de otros círculos en relación a uno primordial. Una de las maneras en que se da esta construcción es a partir de la organización de círculos concéntricos sobre el papel, esto marca el inicio de la dominación de la relación espacial de contención, que según Amheim es la relación más simple entre unidades que un niño aprende a dominar. Dos círculos concéntricos pueden representar una oreja, un señor con un sombrero, un plato y la comida, y un sin fin de relaciones de contención. Este concepto es el que mas adelante le servirá para realizar dibujos como el de una casa con una persona en su interior trazando simplemente la silueta exterior de la vivienda y una persona justo en el medio de la misma.

La figura 29 muestra un estado avanzado de círculos menores dentro de uno mayor, en el círculo de la cabeza aparece una serie de círculos correspondientes a la cara, en su interior se encuentran los dos círculos de los ojos y varios círculos que corresponden a los dientes de la boca.

En el cuerpo aparece nuevamente una serie de círculos que en este caso corresponden a los botones de un saco.

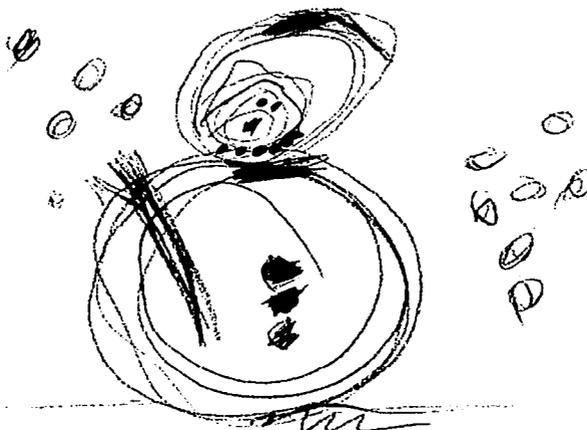


Figura 29.  
Ana Lucía, (5 años)  
*Mufeco de nieves.*

El otro camino por el que evoluciona el círculo primordial es a partir del adosamiento exterior de líneas o de círculos, conduciéndolo de esta manera a esquemas de tipo solar. Estos esquemas radiales, si bien están integrados por líneas que son portadoras obligadas de dirección, siguen operando como círculos estables debido a que todas las líneas se esparcen de igual manera sobre la superficie.

Es decir que en ambos casos, en el de la contención o en el de esquemas radiales sigue existiendo una carencia de direccionalidad.

Cuando el niño consigue dominar la línea recta vuelve a actuar lo que en la psicología de la Gestalt se denomina *Principio de Simplicidad* y que afirma lo siguiente: "...en tanto un rasgo visual no esté diferenciado, la gama total de sus posibilidades estará representada por la más simple de estas desde el punto de vista estructural."<sup>65</sup> Lo primero y más simple que domina el niño

<sup>65</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador, Nueva Versión*, Op. Cit. pág. 188.

es el círculo, por eso todos los objetos son para él circulares, cuando aparece la recta en su vocabulario gráfico esta "...hace las veces de todas las formas alargadas, antes de que se produzca la diferenciación de este rasgo."<sup>66</sup>

La recta puede ser un árbol, las piernas, los brazos o los dedos de una persona. Esto podría llevar a suponer que el niño puede representar una figura humana (cuyo aspecto general es de una forma alargada) de la forma comúnmente llamada *hombres de palo*, sin embargo muchos investigadores del arte infantil niegan la existencia de un dibujo de esta etapa en donde el tronco de una persona esté representado mediante una línea recta. Para estar satisfecho con su producción el niño debe considerar en su dibujo "...la solidez de la cosidad por lo menos en una unidad bidimensional."<sup>67</sup>

A pesar de la negación del hombre de palo, encontré un dibujo de un niño de cinco años en donde se observan dos representaciones de este tipo. Supongo que las manos, las cabezas y los tenis con los pies incluidos (a la manera mencionada de contención) al estar representados mediante claros círculos le devuelven a la figura el carácter de objeto bidimensional.

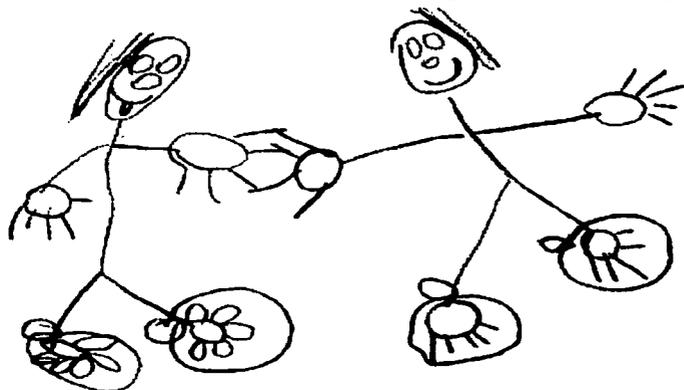


Figura 30.  
Carlos Emiliano (5 años).  
*Mi hermana y yo dándonos la mano.*

#### III.4. REPRESENTACIONES DE LA FIGURA HUMANA

La primera representación intencional del cuerpo humano se realiza a partir de lo que comúnmente se denomina *renacuajos* o *cabezones*. Este tipo de dibujos son una evolución de los esquemas radiales primarios, están compuestos por un círculo del cual emanan cuatro rayos representando las piernas y los brazos. A medida que el niño controla la línea recta va entendiendo las relaciones espaciales de horizontalidad y verticalidad (la noción de

<sup>66</sup> Ibid., pág. 190.

<sup>67</sup> Idem.

líneas oblicuas es posterior). Las figuras 31 y 32 son un claro ejemplo del manejo de estas líneas, la figura humana es representada mediante un círculo con dos líneas verticales que corresponden a las piernas, y dos horizontales como los brazos, lo único que diferencia ese dibujo del perro de la figura 32, es que en esta última los cuatro miembros son verticales, en fiel representación de la verticalidad de las patas de los perros.

Figura 31.  
José (4 años)  
Un señor.



Figura 32.  
Mimo niño.  
Mi perro.

Arnheim no acepta esta denominación de *renacuajos*, ya que la misma deriva de lo que muchos consideran una ausencia de tronco, afirmando que los brazos y las piernas se unen deliberadamente a la cabeza. Un ejemplo concreto lo representa la siguiente cita correspondiente a Dj. Hargreaves, quien exclama con horror: "...los renacuajos carecen de torso, si tienen brazos, ¡se unen a la cabeza!"<sup>66</sup> Esta concepción es común, algunos como Gibson (1969) piensan que los niños pequeños tienen una imagen incompleta de la figura humana, por lo que sus representaciones resultan igualmente incompletas. Otros como Freeman (1980) creen que la imagen mental del niño es completa aunque se omita el tronco en la representación y atribuyen dicha omisión a la tendencia de examinar los objetos en un eje vertical de arriba hacia abajo y a la tendencia a dibujarlo en el mismo orden; si unimos estas características a las conclusiones de algunos estudios sobre la memoria, que afirman la existencia de una tendencia a recordar lo primero y lo último en una lista, se puede afirmar que el niño representa la cabeza y las extremidades, porque en su lista constituyen lo primero y lo último, mientras que el torso, situado en el medio, es el candidato ideal para ser omitido.

Otros puntos de vista sostienen que los renacuajos derivan de lo que el niño sabe de sí mismo y no de una representación visual.<sup>66</sup> Las actividades más importantes para el niño son el desplazamiento, la manipulación de objetos, la alimentación, el habla, la vista y el oído, todas estas actividades ocurren gracias a los brazos, las piernas y la cabeza. Esa es la concepción fundamental de su organismo, el tronco no tiene mucha importancia y por eso es eliminado de sus dibujos.

Para Arnheim, la imagen corporal del niño es completa y el torso está incluido en el dibujo de los renacuajos. La construcción a manera de círculo con extremidades es producto del desarrollo. "En el estadio más temprano, el círculo hace las veces de la figura humana total, lo

<sup>66</sup> HARGREAVES; DJ., *Infancia y Educación Artística*, Morata, Madrid 1991, pág. 65.

mismo que de tantos objetos completos. Más adelante, la forma se diferencia mediante la adición de apéndices.<sup>69</sup>

Existen dos formas diferentes de concebir el tronco en las representaciones humanas, la más común consiste en integrarlo a la parte inferior del círculo primordial y a veces pueden llegar a diferenciarlo mejor marcando un pequeño círculo en representación del ombligo. Otros niños sitúan el estómago entre las dos líneas de las piernas, de esta manera se observa "...la doble función de la línea como unidad autónoma y contorno no está aún claramente diferenciada..."<sup>71</sup> las dos verticales actúan al mismo tiempo como líneas, representando las piernas y como contorno del tronco. La figura 33 muestra un dibujo de este tipo, en donde los botones del saco se encuentran entre las dos líneas de las piernas.

Cuando el niño considera el tronco como una parte diferenciada del cuerpo humano suele comenzar a dibujarlo mediante un óvalo unido al círculo de la cabeza, del cual ahora salen los brazos y las piernas. Cuando esta manera de representación a sido alcanzada, la figura humana adquiere su carácter vertical y deja de ser evidente el surgimiento de la forma a partir del círculo primordial.

La figura 34 muestra el dibujo de una niña de 4 años y medio, en donde a incluido una línea divisoria en el círculo principal, este será el primer paso hacia la separación del tronco y la cabeza. La figura 35 corresponde a una representación de la figura humana en donde las diferentes partes del cuerpo se encuentran claramente diferenciadas, obsérvese el cuello, los hombros, las pupilas, las orejas.



Figura 33.

Doble función de las piernas.



Figura 34.

Comienzo de la diferenciación del tronco y la cabeza.  
Galla, (cuatro años y medio).

<sup>69</sup> Teoría apoyada por Victor Lowendfeld.

<sup>70</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador, Nueva Versión, Op. Cit.*, pág. 203.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pág. 205.

La ley de diferenciación seguirá actuando a medida que el niño se encuentre frente a nuevos elementos de los que aún no diferencia rasgos particulares. Los esquemas radiales que antes eran utilizados para representar el cuerpo humano, ahora ocuparán el lugar de las manos, de un estanque con plantas alrededor, de un árbol con flores, de un collar, etc. Esto se debe a que los niños están entrando en la etapa esquemática, es decir que tienen la capacidad de entender un diseño como un esquema y repetirlo ininidad de veces. No sólo entienden la existencia de un esquema apropiado para una figura, sino que pueden aplicar un mismo esquema a diversos objetos hasta que diseñe un nuevo esquema mas apropiado para ese nuevo elemento.

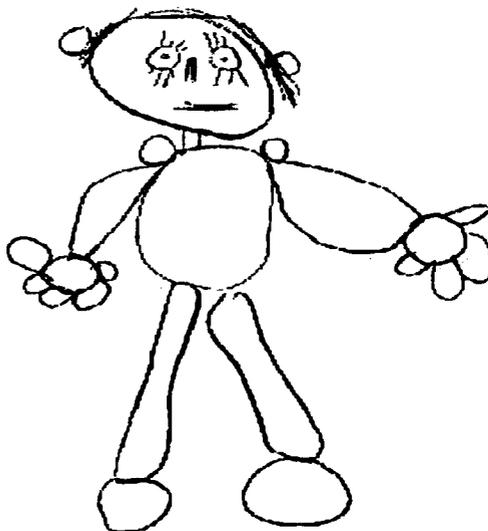


Figura 35.  
Figura humana bien diferenciada.  
Ana Lucía (cinco años).

En la siguiente figura<sup>72</sup> se pueden apreciar esquemas radiales correspondientes a diferentes objetos: a) diseño libre; b) flor; c) árbol con hojas; d) tocado de piel roja; e) estanque rodeado de plantas; f) árbol con ramas; g) cabeza rodeada de cabello; h) manos con dedos; i) sol; k) hombre corriendo.

<sup>72</sup> La ilustración está tomada de RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador, Nueva Versión, Op. Cit. pág. 187.*

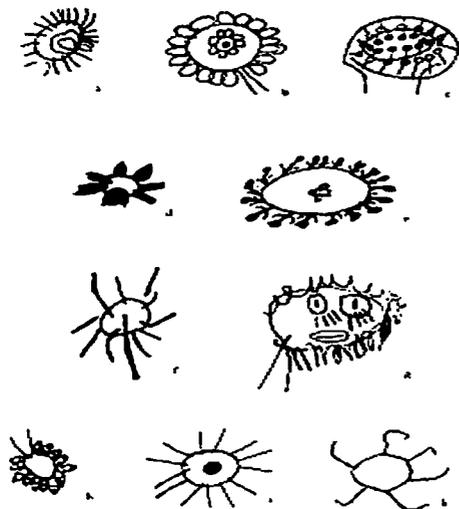


Figura 36.  
Esquemas radiales.

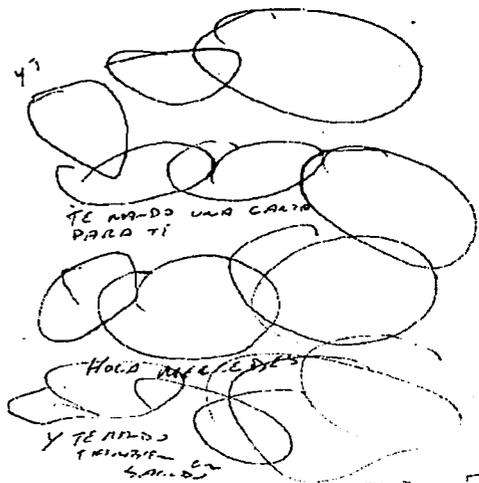


Figura 37. Carta de Joaquín  
(las letras corresponden a la traducción del padre)

La figura 37 corresponde a una carta que me envió un niño de cuatro años que comenzaba a interesarse por la escritura, en ella podemos apreciar una serie de círculos consecutivos que llevan una trayectoria constante desde la parte superior de la hoja hasta la inferior, el niño aún no conoce las letras, pero ya ha entendido el movimiento sucesivo de caracteres, ocurre lo mismo que en el dibujo, como no conoce las letras las representa mediante la figura más amplia y común de todas, el círculo.

### III.5. RESUMEN

El círculo está presente en los primeros trazos infantiles, es la primera manifestación del movimiento controlado del brazo, una vez que aparece en el papel el niño le atribuye inmediatamente la cualidad de cosidad, de elemento compacto que puede funcionar en representación de cualquier objeto. El círculo abarca todas las figuras y es a partir de él que se van incorporando nuevos elementos que paulatinamente irán identificando las diferencias entre un árbol, una casa y una persona.

## CAPÍTULO IV

### EL CÍRCULO EN LA COMPOSICIÓN PLÁSTICA

#### IV.1. INTRODUCCIÓN:

En este capítulo pretendo analizar las diferentes maneras en las que actúa el círculo dentro de una composición plástica. Cabe aclarar que me estoy refiriendo tanto a la figura geométrica plana de contornos bien delimitados, como a las estructuras no visibles de una composición. Ya hemos visto como en el *Renacimiento* existen triángulos, cuadrados y círculos que dominan el espacio sin que exista una línea real que los delimite. Por eso, al referirme a la función del círculo dentro de una composición pretendo abarcar tanto la figura real como la sugerida mediante la organización de los elementos circundantes.

Lamentablemente no he encontrado un autor que le dedique el tiempo y el espacio que a mi consideración merece esta figura, pero me consuela el hecho de saber que Wasilly Kandinsky de alguna manera estaba tan preocupado como yo por este tema, al menos así lo expresa en la siguiente frase: "...el plano se ha tornado circular. Se trata aquí de un caso muy sencillo y a un tiempo muy complejo. Tengo el propósito de ocuparme de él algún día minuciosamente."<sup>73</sup> Lamentablemente no he encontrado ningún texto en donde lo hiciese, por lo que en mi búsqueda he tenido que recurrir a muchas fuentes para tratar de unificar lo que diferentes autores opinan sobre este caso "sencillo y complejo".

Uno de estos casos es el de la aportación que hace Arnheim en relación al círculo y la esfera:

"Los objetos esféricos y circulares son forasteros privilegiados de nuestro medio. Una pelota que toca el suelo en un solo punto está menos sometida a la fricción que un cubo, producto de la cuadrícula cartesiana [...] siendo iguales todos sus diámetros, no es posible singularizar ninguno. Al no conocer la vertical ni la horizontal la esfera o la rueda no tienen relación con el sistema cartesiano y están exentas de sus restricciones, como no pertenecen, no tienen que obedecer. Como no tienen ángulos ni bordes, a ningún lado señalan y carecen de puntos débiles. Son invulnerables e indiferentes. La redondez es la forma propia de los objetos que pertenecen a todas partes y a ninguna."<sup>74</sup>

De esta definición se pueden extraer tres ideas principales que intentaré desarrollar con detenimiento: 1- El círculo no tiene relación con el sistema cartesiano. 2- No señala a ningún lado en particular, no genera una tensión dirigida. 3- Pertenece a todas partes y a ninguna.

<sup>73</sup> WASILLY KANDINSKY, *Punto y línea sobre el plano*, pág. 138.

<sup>74</sup> RUDOLF ARNHEIM, *El poder del centro*, Alianza, Madrid, 1998, Pág. 123.

#### IV.2. AFIRMACIÓN 1:

##### EL CÍRCULO "NO TIENE RELACIÓN CON EL SISTEMA CARTESIANO".

En realidad no estoy totalmente de acuerdo con esta afirmación de Arnheim; en mi opinión lo único que permite al círculo ausentarse del sistema cartesiano es la escasez de elementos verticales y horizontales; pero las relaciones en los ejes cartesianos no se establecen por completa coincidencia o paralelismo con sus ejes. El objetivo de este sistema establecido por René Descartes en 1637 "... es fijar la posición de un punto en un plano por medio de las distancias que le separan de dos líneas, trazadas en ángulo recto una a la otra a través de un punto..."<sup>75</sup> Se puede fijar entonces en este sistema una secuencia de puntos que unidos formen una figura circular.

En composición artística existe también un sistema de ordenamiento visual en ejes verticales y horizontales, pero este no se encuentra ligado al sistema cartesiano, sino a la necesidad intrínseca del hombre de mantenerse siempre en equilibrio. Dan Pedoe afirma lo siguiente:

"La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio del hombre, la necesidad de tener sus dos pies firmemente asentados sobre el suelo y saber que ha de permanecer vertical en cualquier circunstancia, en cualquier actitud, con un grado razonable de certidumbre. El equilibrio es pues, la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales [...] Por eso el constructo vertical-horizontal es la relación básica del hombre con su entorno."<sup>76</sup>

Ya sea debido al sistema cartesiano o a la necesidad de equilibrio, al mirar una obra de arte buscamos siempre de alguna manera las referencias verticales y horizontales para comprender la estructura de la imagen. El círculo carece de estos dos elementos, su contorno está formado por una línea continua que debería otorgarle un gran dinamismo, si embargo, cuando observamos un círculo lo percibimos como una figura estática y estable. Según Dondis esto ocurre porque mentalmente le imponemos "... el eje vertical que analiza y determina el equilibrio en cuanto a forma, añadiendo después la base horizontal como referencia que completa la sensación de estabilidad."<sup>77</sup> (Figura 39). Es decir que la estabilidad perceptual del círculo está determinada por la inclusión de ejes verticales y horizontales no visibles.

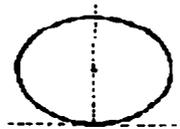


Figura 39

<sup>75</sup> DAN PEDOE, Op. Cit. pág. 175.

<sup>76</sup> D.A. DONDIS, Op. Cit., Pág. 35-36.

<sup>77</sup> Ibidem, pág. 37.

Tan fuertes son estos ejes invisibles que todo lo que ocurre dentro del círculo también está dominado por las verticales y las horizontales. La figura 40, compuesta por un radio y un círculo se presenta con mayor estabilidad que la 41 (compuesta con los mismos elementos) esto ocurre debido a que mentalmente le imponemos al círculo los ejes de equilibrio. En el caso de la primer figura, al ser el radio coincidente con el eje vertical, percibimos una sensación de reposo, mientras que en el segundo caso la sensación es de tensión, esto se debe a que el radio no concuerda con ninguno de los ejes.

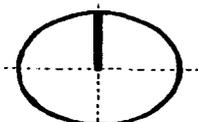


Figura 40

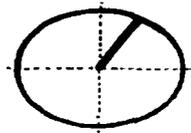


Figura 41

El ejemplo de la figura 41 es muy utilizado en publicidad y diseño gráfico. La potencia compacta del círculo se une a un elemento interno que tiende al desequilibrio. La forma estática es de este modo impulsada al movimiento. Esta unión de estatismo con dinamismo resulta visualmente muy atractiva. Requiere de mayor atención por parte del espectador y por consiguiente mayor análisis y retención de la información.

Pero la línea horizontal y la vertical no son las únicas que dominan el espacio compositivo. Las referencias visuales se basan principalmente en tres elementos. El centro, los ejes vertical-horizantal y las diagonales. La figura 42, a la cual Arnheim denomina: *Esqueleto estructural del cuadro* ejemplifica claramente este postulado. Las fuerzas se organizan en torno al centro, los ejes y los vértices, cualquier elemento que no esté en completa concordancia con ellos se sentirá fuertemente atraído hacia alguno de ellos, dependiendo principalmente de la proximidad con los mismos.

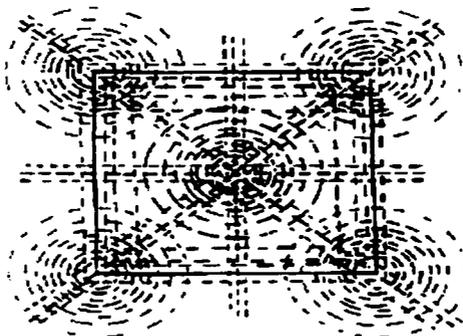


Figura 42

En los siguientes círculos observamos el cruce de dos líneas perpendiculares en el centro del mismo, pero el efecto que ellas provocan es muy diferente en cada uno de los casos. Esto está directamente relacionado con el esquema anterior de Arnheim, el constructo vertical horizontal genera estabilidad, el diagonal tensión y la no concordancia con alguno de ellos provoca movimiento.

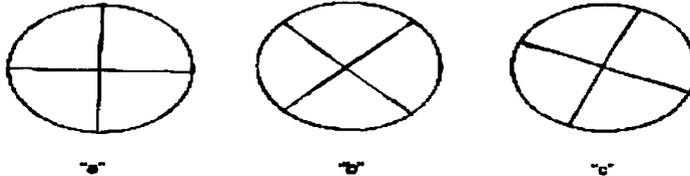


Ilustración 43.

- La figura "a", se encuentra en reposo debido a su coincidencia con los ejes verticales y horizontales.
- La figura "b", aparece en tensión por coincidencia con los ejes diagonales, también llamados ejes de tensión. Estos ejes normalmente coinciden con los vértices de un formato ortogonal, pero como vemos, no es necesaria su presencia para generar esa sensación de tensión.
- La figura "c" se nos presenta en movimiento debido a que las líneas internas no coinciden con ninguno de los dos sistemas de ejes.

Lo que me interesa demostrar con estos ejemplos es que el círculo no se escapa del sistema cartesiano, como tondo (marco circular) obedece a las mismas reglas perceptivas que los formatos tradicionales de contornos rectangulares, es decir que en él actúan los ejes verticales, horizontales y diagonales, como elementos estructurales de la imagen contenida en su interior. Lo mismo ocurre en un círculo que ya está inmerso en una composición, ya que al ser una forma tan compacta y cerrada crea un nuevo mundo interno en el cual vuelven a aplicarse las características mencionadas para el tondo. Y como hemos visto el círculo también le obedece al sistema cartesiano en relación a su funcionamiento como método de ubicación espacial.

#### IV.3. AFIRMACIÓN 2:

##### EL CÍRCULO "A NINGÚN LADO SEÑALA". NO TIENE DIRECCIÓN.

En una composición los ejes estructurales del plano entran en contacto con las figuras y las tensiones que estas generan; la búsqueda del equilibrio debe conjuntar ambos elementos. Todas las figuras son generadoras de tensiones y los principales elementos que determinan la dirección o la tensión de las mismas son los ángulos y los ejes vertical y horizontal.

A continuación se analizarán las tensiones de las figuras básicas.

En un cuadrado de base horizontal las tensiones se originan en relación a sus ángulos y a los ejes de equilibrio (Figura 44). Si sus lados pierden relación con los ejes también desaparece la tensión vertical-horizontal y aumenta la tensión en relación a sus ángulos (Figura 45). Al convertirse ese cuadrado en rombo aumenta notablemente la tensión, ya que el sentido de los ejes se une con la dirección de los ángulos, estableciendo de esta manera una doble tensión (Figura 46).

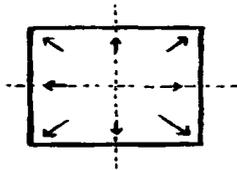


Figura 44

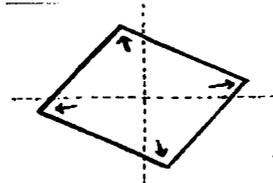


Figura 45

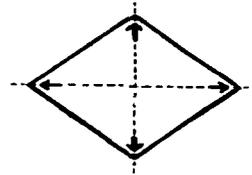


Figura 46

Algo similar ocurre en un triángulo rectángulo, cuando uno de los ejes (horizontal o vertical) coincide con la dirección de alguno de los ángulos y el otro con uno de los lados aumenta la tensión en dirección al ángulo coincidente, mientras que los otros dos ángulos encuentran reposo en el eje. (Figuras 47 y 48). Si no existe relación alguna con los ejes de equilibrio la tensión se esparce equitativamente entre los tres ángulos (Figura 49).

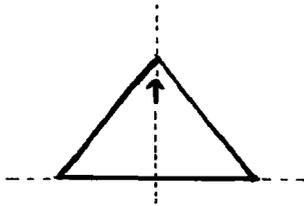


Figura 47

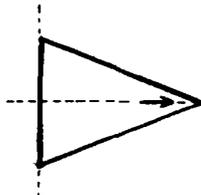
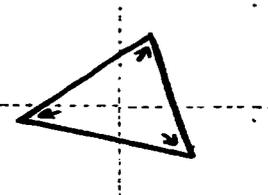


Figura 48



Figura

En las figuras de contornos curvados, las líneas cóncavas generan una tensión concéntrica y las convexas una excéntrica. Una figura que contenga ambos tipos de líneas generará también ambos tipos de tensiones (Figura 50). Mientras más cerrado sea el arco, mayor será la tensión. Lo mismo ocurre con los ángulos, en un triángulo escaleno, la mayor tensión estará dirigida hacia el vértice de apertura más pequeña.

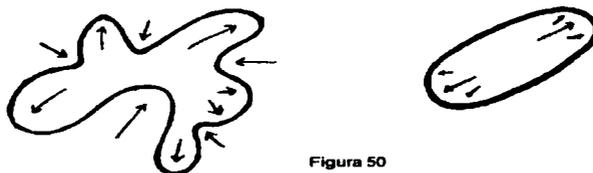


Figura 50

El círculo no obedece a ninguna regla de ese tipo, puede actuar de manera indistinta generando una tensión excéntrica o concéntrica, o puede respetar el sentido de equilibrio de los ejes horizontal y vertical. Pero nunca apunta a un lugar en particular. Genera tensión pero no dirección (Figura 51).

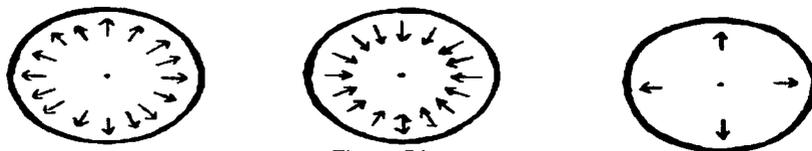


Figura 51

Gran parte de la contundencia del círculo se debe a esta escasez de dirección que le permite mantenerse firme en su posición. Al interactuar en un plano con otras figuras, inevitablemente se convierte en un centro de atracción y su tensión concéntrica aumenta. Cuando aparece como esquema único genera una atmósfera estática y cerrada. "Si se utiliza como esquema total de un trabajo, la circunferencia centra y resalta el tema. Produce una impresión de blanda armonía cerrada, sin escapes."<sup>78</sup> Aunque no es relevante para esta investigación vale la pena aclarar que la tensión concéntrica o excéntrica del círculo depende en gran medida del manejo del color en la totalidad de la composición.

#### IV.4. AFIRMACIÓN 3:

##### EL CÍRCULO "PERTENECE A TODAS PARTES Y A NINGUNA"

Esta afirmación de Arnheim está directamente relacionada con lo que la psicología de la Gestalt denomina *Ley de simplicidad*, que como se vio en el capítulo dedicado al arte infantil, consiste en que "...todo esquema estimulador tiende a ser visto de forma tal que la estructura resultante sea la más simple que permitan las condiciones dadas."<sup>79</sup> Mientras menos se conozcan las características del esquema estimulador, mayor será la influencia perceptual hacia la manera más simple, el círculo.

<sup>78</sup> JOSE ANTONINO, *La composición en el dibujo y la pintura*. Pág. 74.

Ya se vio como los niños empiezan sus representaciones gráficas mediante círculos, igualmente cuando un adulto no conoce con claridad lo que está explorando utiliza el círculo como elemento representativo, y a medida que va conociendo los rasgos constructivos del elemento investigado, va reemplazando la simplicidad del círculo con un esquema que establezca un nexo más fuerte con el elemento investigado. Cuando no se conocía la estructura exacta de los átomos se los representaba de manera circular, lo mismo ocurrió con las órbitas de los planetas y otro sin número de ejemplos. En la vida cotidiana, cuando hacemos esquemas o pequeños mapas de orientación, el círculo es ese lugar a donde hay que ir o en donde estamos parados, también lo utilizamos para destacar un elemento importante o un error en un texto. Hablando de escritura, vale la pena traer a referencia a Kandinsky, quien comienza su libro *Punto y Línea sobre el Plano* (dedicado a las artes visuales) hablando de la escritura, para él, el punto es un elemento poderoso que junto con las letras significa el silencio y el vacío, pero que mientras se va alejando de ellas va recobrando fuerzas y se convierte en un elemento gigante y absorbente, cabe aclarar que el mismo Kandinsky considera al círculo como una extensión del punto. Podríamos decir entonces que un texto manipulado con una pluma contiene la nada del punto y el todo de las marcas circulares hechas sobre las cosas importantes.

En lo que respecta a la percepción visual, la distancia es el factor que acentúa la imposición del círculo ante todo lo desconocido "...la distancia debilita el estímulo hasta tal punto que el mecanismo perceptual queda libre para imponerle la forma más sencilla posible, a saber, el círculo."<sup>79</sup> Pero este no es un descubrimiento de Arnheim, Euclides, matemático griego (315- 225 ac.) además de sus grandes aportaciones a la geometría, escribió una obra dedicada a la óptica, en donde afirmaba: "...los objetos rectangulares vistos desde cierta distancia parecen redondeados [...] existe una distancia más allá de la cual no puede verse una magnitud correctamente..."<sup>81</sup>

Además de la distancia existen dos factores que permiten la debilitación del estímulo perceptivo, la mala iluminación y la visión tan sólo por un instante. Existen numerosos experimentos en los cuales se les muestra a un grupo de personas esquemas lineales que luego tienen que transcribir a un papel. Los resultados coinciden en que si el tiempo durante el cual observaron el esquema no fue suficiente para analizarlo, cuando realizan la representación sus dibujos tienden a simplificar el esquema original y generalmente caen en figuras geométricas simples con algunas variaciones para intentar acercarse al diseño original. Y como ya dijimos el círculo es la más simple de todas las figuras y predomina siempre que el estímulo sea lo suficientemente débil. A mayor debilidad mayor imposición de la forma circular.

**"El círculo pertenece a todos lados y a ninguno" precisamente por esa capacidad de sintetizar todo. El todo, la nada, el universo, lo absoluto, son cosas inalcanzables, son un**

<sup>79</sup> RUDOLF ARNHEIM. *Arte y Percepción Visual, Psicología de la visión creadora*, Op. Cit., Pág. 74.

<sup>80</sup> Idem.

**círculo. No existe ningún estímulo visual que los defina o los delimite, se escapan a todo, el círculo es lo único que puede contenerlos en nuestra mente.**

#### IV. 5. OTRAS CARACTERÍSTICAS PERCEPTUALES:

##### IV.5.1. CERRAMIENTO:

Tal vez la manera más evidente en la que se aplica en una composición plástica este todo circular es a través del cerramiento. Un espectador que se encuentra ante una obra que presenta una situación óptica compleja busca siempre la manera de organizar esa impresión mediante unidades más simples y cerradas. Necesita establecer nexos que apacigüen la complejidad de la imagen. Gyorgy Kepes (pintor y diseñador húngaro, 1906) llama a esta necesidad: *fuerzas de organización interna*, y explica lo siguiente: "Las fuerzas de organización que impulsan hacia el orden espacial, hacia la estabilidad, tienden a moldear las unidades ópticas en conjuntos compactos y cerrados."<sup>82</sup> Este factor de cierre puede unir elementos bidimensionales o tridimensionales, puede unir líneas con puntos, matices, valores formas o colores. Organiza el estímulo de la manera más simple.

El cierre que actúa en el interior de una obra, también tiene su influencia en lo que respecta a la relación de la imagen con su entorno. Goethe observaba:

"...la postimagen de un cuadro bien nítido paulatinamente se redondea y adquiere una forma circular. Así como una gota de agua tiende a adaptar su forma a la superficie más económica, también una unidad óptica tiende a adaptar su forma a la superficie más económica, también una unidad óptica tiende a formar el cierre más económico separándose de su entorno en toda la medida posible."<sup>83</sup>

Una superficie cerrada resulta más formada y más estable que una superficie abierta sin límites.

##### IV.5.2. CONTINUIDAD:

La continuidad está estrechamente ligada al cerramiento; consiste en la necesidad de completar un elemento inconcluso teniendo en cuenta los rasgos estructurales de la figura percibida. De esta manera, si observamos un esquema como el de la figura 52 tenderemos a continuar el círculo. El procedimiento más económico para cerrar esta figura es trazar una recta entre las extremidades, pero nos resulta más simple continuar con la estructura curva del esquema.

<sup>81</sup> DAN PEDOE, Op. Cit., Pág. 114.

<sup>82</sup> GYORGY KEPES, *El lenguaje de la visión*, Pág. 79.

<sup>83</sup> Idem.

Arnheim lo explica de la siguiente manera: "Cuando se muestra a la vista un caracter incompleto de un esquema bien estructurado, se crea una tensión hacia el cerramiento."<sup>84</sup> La simetría absoluta del círculo le confiere ese carácter de esquema bien estructurado y permite que la continuidad prevalezca aunque sea visible solamente una pequeña fracción de la figura.

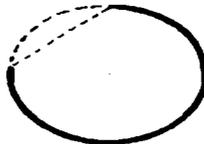


Figura 52

En una composición artística la continuidad actúa en el interior del cuadro relacionándose con todos los elementos existentes en cualquier ubicación espacial del mismo. Pero cobra mayor importancia cuando la estructura es cortada por el marco y la continuidad se lleva a cabo fuera del cuadro. Cuando esto ocurre el centro del elemento incompleto es el factor que determina la intensidad con la que prevalecerá esa necesidad de continuidad. "No protestamos cuando el marco cercena un pequeño arco de una circunferencia, pero cuando en el fragmento ausente reside el peso de una forma redonda, la redondez se revela contra la violación de su integridad."<sup>85</sup> Ese peso es justamente el centro. Las siguientes figuras corresponden a dos esquemas en los cuales se presenta un círculo incompleto, notaremos como en el segundo caso "la violación de su integridad" es más evidente.

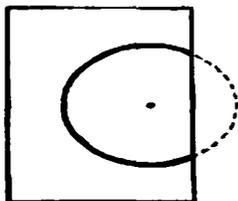


Figura 53

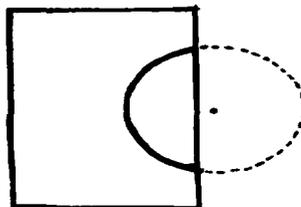


Figura 54

En estos ejemplos los círculos se encuentran solos, no interactúan con ningún elemento, si esto ocurriera, las tensiones y los pesos en la composición se verían afectadas por estas mutilaciones. El centro de las figuras es quien determina su peso. En la figura 54, en donde el centro escapa del cuadro, los pesos compositivos se reparten teniendo en cuenta ese centro ausente. Lo que probablemente le otorgará mayor dinamismo a la composición.

<sup>84</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología de la visión creadora*, Op. Cit., Pág. 431.

<sup>85</sup> RUDOLF ARNHEIM, *El Poder del Centro*, Op. Cit., Pág. 67.

## CAPÍTULO V CINCO ARTISTAS DEL SIGLO XX

### V.1. INTRODUCCIÓN:

**Este capítulo pretende establecer una conexión entre cinco artistas del siglo XX que trabajaron con el círculo y la información recopilada en los capítulos anteriores, del capítulo II la prehistoria, del capítulo III el arte infantil y del IV las funciones compositivas del círculo.**

En relación al arte prehistórico he tomado como referencia a dos artistas representativos del *Land Art*, Richard Long (1945) y Andy Godsworthy (1956) ambos ingleses. El *Land Art* ha sido relacionado con el arte primitivo por distintos historiadores, es por eso que he decidido tomar a dos representantes del grupo para establecer los nexos existentes entre sus obras y las de la prehistoria. En casi todos los artistas del *Land Art* se pueden establecer dichos nexos, pero en Long y en Godsworthy las obras circulares son una constante a lo largo de toda su carrera.

En lo que concierne al arte infantil los artistas que a mi parecer se encuentran más influenciados por las creaciones infantiles (en cuanto a la representación de formas circulares) son Jean Dubuffet (1901-1985) y Joan Miró (1893-1983). Otros artistas como Paul Klee o Pablo Picasso tienen también cierta influencia del arte infantil, pero toman como referencia los estados más avanzados del mismo, en donde el círculo ya ha perdido su importancia primordial.

Un caso especial es el de Wasily Kandinsky (1866-1930), en el cual podemos observar una primera etapa artística que manifiesta influencias infantiles, y una posterior más intelectual en donde se dedica cuidadosamente a estudiar los colores y las formas. El período de mayor interés para mi investigación es el comprendido entre 1920 y 1930 en donde el círculo aparece en casi todas sus composiciones y la mayoría de las veces actúa como elemento principal y estabilizador de la obra.

No es mi intención hacer una biografía de cada uno de los artistas mencionados, solamente voy a evocar a su relación con el círculo, observada a través de sus obras o sus escritos en caso de ser encontrados.

### V. 2. ANDY GOLSDWORTHY Y RICHARD LONG.

#### V. 2. 1. LAND ART:

*Land Art* es un término en inglés designado para agrupar un conjunto de obras relacionadas con intervenciones del paisaje. "El *Land Art* no es un movimiento ni, desde luego un estilo; es una actividad artística circunstancial, que no tiene programas ni manifestaciones artísticas."<sup>66</sup> La diversidad acogida en este grupo genera cierta polémica en relación al nombre, que en español sería traducido como arte de la tierra; algunos prefieren denominar sus obras como

<sup>66</sup> TONIA RAQUEJO, *Land Art*, Colección Arte Hoy, Nerea, Madrid, 1998, pág. 7.

arte ecológico, arte ambiental, o simplemente esculturas. Debido a esta diversidad vale la pena aclarar las tres divisiones principales existentes dentro del *Land Art*.

En el primer grupo se encuentran las obras que mantienen una estrecha relación con la acción y el performance, en ellas el proceso de realización es lo fundamental. Un artista representativo de este grupo es Denis Oppenheim.

En el segundo aparecen las obras que han sido catalogadas por algunos críticos como "megalómanas" debido a su monumentalidad, en ellas se utiliza maquinaria y necesitan de un plan o proyecto concreto para su realización. Este tipo de obras son características de las realizaciones de Robert Smithson, Walter De María y Turrell. Este grupo no podría ser definido como ecológico, ya que para la realización de sus obras suelen alterar de manera considerable el sitio.

Y por último, en el tercer grupo aparecen los dos artistas seleccionados, Richard Long y Andy Goldsworthy. Las manifestaciones de este grupo se oponen a las anteriores, su intervención en el entorno es ínfima y efímera. Tonia Raquejo define estas intervenciones como "...obras más íntimas [...] [en donde] la relación del artista con el entorno es mítica, al situarse a mitad del camino entre preceptos y conceptos."<sup>87</sup>

#### V.2. 2. LAND ART Y PREHISTORIA:

"Algunas de las intervenciones que los artistas del *Land Art* hacen en el paisaje se asocian instintivamente a aquellas otras que hicieron los hombres primitivos."<sup>88</sup> Al hablar de instinto se hace referencia a una conexión perceptiva e inmediata entre las imágenes primitivas y las del *Land Art*. Pero las asociaciones entre ambos no son meramente visuales, conceptualmente existen varios puntos a analizar en este encuentro de arte actual con prehistórico. Algunos de los elementos que los artistas de este grupo toman del arte primitivo son: la conquista de espacios inhóspitos; el manejo de un lenguaje abstracto basado en figuras primarias; la carencia de marcos delimitadores; la existencia de un fluido diálogo con la naturaleza; la concepción a histórica del tiempo y una intención anónima.

Según Tonia Raquejo, el parecido de las obras del *Land Art* con las de la prehistoria, "...resulta de un acercamiento consciente e intencionado hacia las culturas primigenias."<sup>89</sup> Este acercamiento se debe en gran medida a los cambios efectuados en el pensamiento de la época; en los años sesenta la nueva antropología había revolucionado la concepción de las manifestaciones artísticas prehistóricas. Los principales responsables de esta revelación fueron Lévi-Strauss con *El pensamiento Salvaje* (1961) y *Mito y Significado* (1972) y Sigfried Giedion con *El presente eterno* (1961) las grandes aportaciones de ambos historiadores fueron: el concepto de

---

<sup>87</sup> Ibidem, pág. 7-8.

<sup>88</sup> Ibidem, pág. 19.

<sup>89</sup> Idem.

progreso cultural y la explicación semántica de los símbolos abstractos, carentes hasta entonces de significado.

Los artistas del *Land Art* sintieron una gran atracción por estos símbolos y actitudes míticas de los hombres prehistóricos. Además otra de las ideas reinantes en ese tiempo era (citando a Levi-Straus) la siguiente: "cuanto más avanza la sociedad tecnológica de nuestro tiempo tanto más capaces somos de entender el pensamiento del hombre primitivo."<sup>90</sup> De esta manera, el hombre de la época, si se consideraba avanzado, tenía que ser capaz de comprender las creaciones prehistóricas, y porque no también imitarlas o tomarlas como inspiración para la realización de obras artísticas.

### V.2.3. CONQUISTA DE ESPACIOS INHÓSPITOS:

Tonia Raquejo relaciona esa necesidad de conquistar espacios inhóspitos con la llegada del hombre a la luna. La manera de marcar un territorio como propio es dejar una huella. "Pisar es poseer, dejar una huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio [...] en lugar."<sup>91</sup> La huella marcada por Neil Amstronng sobre la superficie lunar en 1969, fue uno de los símbolos más importantes de esa hazaña del hombre. El *Land Art* de alguna manera recrea esta situación en lugares inhóspitos, apenas habitados, en donde una pequeña alteración o un mínimo objeto adquieren una relevancia expresiva inesperada. Las obras de Richard long son un claro ejemplo de este efecto. Véase la figura 55, *Walking a circle in Ladakh* y la 56, *A circle in Alaska*, en donde el vacío y la inhospitalidad del lugar compiten con sus pequeñas alteraciones que ubicadas allí actúan como una gigantesca huella producto de la mano del hombre.



Figura 55.  
Richard long,  
*Walking a circle in Ladakh.*

<sup>90</sup> Citado por TONIA RAQUEJO, Op. Cit. Pág. 19.

<sup>91</sup> TONIA RAQUEJO, Op. Cit., pág. 9.

Dentro de toda esa fascinación que había provocado la llegada a la luna persistía la idea de la conquista del espacio, ¿si el hombre llegó a la luna, porqué otros seres de otros planetas no podrían haber llegado a la tierra? Surgió entonces una intensa búsqueda de huellas extraterrestre en ruinas prehistóricas y precolombinas. "...la preferencia del *Land Art* por lugares asociados a antiguas culturas desaparecidas [...] coincidió con una serie de publicaciones pseudocientíficas [...] que interpretaron los restos arqueológicos de las antiguas civilizaciones bajo la fascinación de los viajes espaciales."<sup>92</sup>

Muchos de los restos arqueológicos antiguos se encuentran en lugares inhóspitos, pensemos en el megalito de Stonehenge o en las líneas de Nazca. Tal vez antes existió algo a su alrededor, pero el hombre actual los conoce como lugares desolados en donde destaca notoriamente la intervención humana.

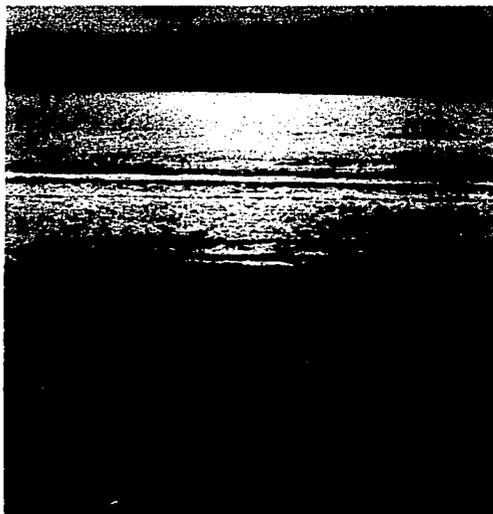


Figura 56, Richard Long, A circle in Alaska.

#### V.2.4. LENGUAJE ABSTRACTO:

La mayoría de los trabajos del *Land Art* están realizados en un lenguaje abstracto basado en figuras primarias: círculos, líneas rectas, rectángulos, triángulos y espirales. Estas actúan como huellas primordiales semejantes a las que dejaron nuestros antepasados.

Como vimos en el capítulo de la prehistoria, los círculos o las líneas no tienen una única manera de ser representados, existe una infinidad de variantes en diferentes lugares, con diferentes materiales y también con algunas diferencias de significado. Los artistas del *Land Art* utilizan esta repetición de figuras como un elemento más de su trabajo. Comparemos las figuras 55 y 56 de Richard Long con las 57, *Circle in Africa* y 58, *Six stone circles*, del mismo autor. El círculo se repite como un signo constante, no importa el material ni el lugar, o mejor dicho eso es lo único

<sup>92</sup> Ibidem., pág. 10 y 11.

que diferencia a uno de otro, estructuralmente son idénticos. El mismo Richard Long nos habla en relación a ese tema:

"Si en 1967 hubiera caminado una línea recta, o si hubiera hecho en 1966 el primer círculo y no hubiera hecho más, habrían sido buenas obras, pero, como ya llevo toda mi vida haciendo lo mismo, como ya hay círculos por todo el mundo dentro de diferentes paisajes y contextos, parecen que se suman y tienen una especie de significado distinto que se superpone a cada lugar individual [...] En ese contexto uno es consciente de que cada círculo que se tiene círculos hermanos, y que cada línea, otras complementarias por todo el mundo."<sup>93</sup>



Figura 57  
Richard Long  
*Circle in Africa.*



Figura 58  
Richard Long  
*Six stone circles.*

<sup>93</sup> PHILIPS HASS, *Stons and Files: Richard long in the Sahara*, Éditions à voir, Amsterdam, 1988.

La simbología del círculo en la prehistoria (como vimos en el capítulo II) estaba relacionada con lo femenino y la representación del espacio; en contraposición con la línea recta asociada con lo masculino y la concepción del tiempo. Otro de los elementos representados a través de formas circulares es el sol, que fue muy importante para las culturas primigenias, especialmente las agrícolas. La obra de Goldsworthy, *Touching north* (figura 59) nos recuerda al megalito de Stonehenge, que como se analizó, estaba relacionado con el transcurso solar. Si bien Stonehenge posee una planta circular con piedras verticales a su alrededor y en la obra de Goldsworthy la planta es cuadrada con estructuras circulares, la similitud entre ambos es incuestionable. Lamentablemente no encontré datos en relación a la orientación de los anillos circulares de Goldsworthy, pero considero que la existencia o no de conexiones entre ellos y los puntos cardinales o los solsticios de verano o invierno realmente no es importante, la sola existencia de esa pieza es increíble.

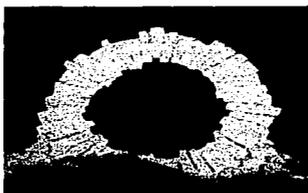
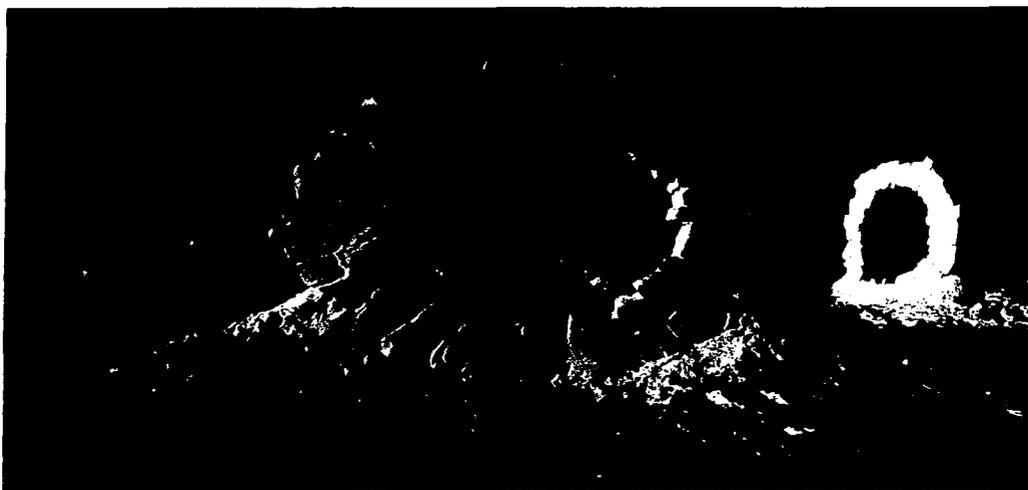


Figura 59, Andy Goldsworthy, *Touching North*.

Otro de los elementos analizados en el capítulo de la prehistoria son las bolas de piedra, que como vimos están consideradas como las primeras formas regulares creadas por el hombre. Andy Goldsworthy a lo largo de toda su trayectoria en el *Land Art* a realizado una infinidad de bolas con diferentes materiales. La sensación provocada por cada obra depende básicamente del tipo de material utilizado y la intención del artista, por lo que su simbología no se mantiene constante. De esta manera su obra *Large, fallen cak tree* (figura 60) creada con hojas y ramas nos incita a lo lúdico. ¿que pasaría si empujamos la bola para que siga rodando en el pasto?. Contrariamente *Stacked ice* (figura 61) se nos presenta como algo rígido, frío, estable, no es nuestro deseo interactuar con ella, con contemplar su grandeza basta. Lo mismo ocurre con *Stacked stone* (figura 62). Por último *Thin ice* (figura 63) una bola formada (como su nombre lo indica) por delgados trocitos de hielo nos transmite una sensación de inestabilidad y fragilidad, nos maravillamos de su creación pero somos conscientes de su pronta destrucción. De esta manera el artista a través de una misma estructura, un mismo símbolo, es capaz de transmitir mensajes totalmente diferentes.

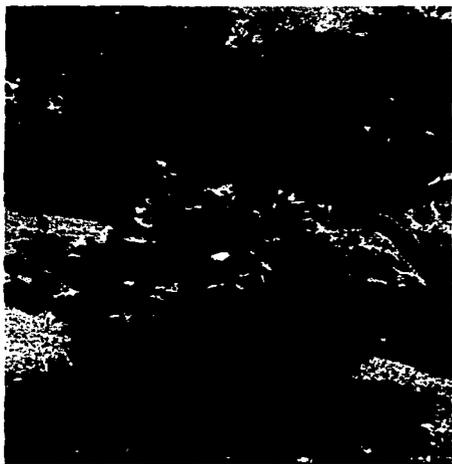


Figura 60, Andy Goldsworthy,  
*Large, fallen cak tree..*



Figura 61, Andy Goldsworthy,  
*Stacked ice.*



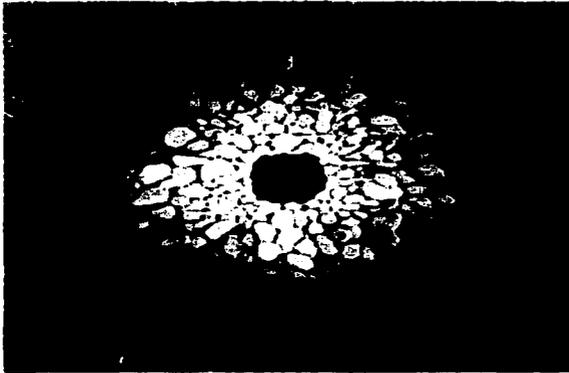
Figura 62, Andy Goldsworthy,  
*Stacked.*



Figura 63, Andy Goldsworthy,  
*Thin ice.*

Un elemento constante en la obra de Goldsworth, y que ya forma parte de su lenguaje simbólico es el hoyo. En sus palabras: "El hoyo se ha convertido en un elemento importante. Mirar un hoyo profundo me desespera. Mi concepto de estabilidad es cuestionado y soy consciente de las potentes energías dentro de la tierra. El negro es energía hecha visible."<sup>94</sup> En numerosas oportunidades ambos elementos se relacionan formando un hoyo circular, tal es el caso de obras como *Pebbles around a hole* (figura 64); *Rowan leaves laid around hole* (figura 65); *Japanese Maple* (figura 66); *Tom hole* (figura 67). Recordamos con este tipo de profundidades las cúpulas prehistóricas.

<sup>94</sup> ANDY GOLDSWORTHY, *A Collaboration with Nature*, Harry N. Abrams, New York, 1990 Pág. (s/n).



**Figura 64, Andy Goldsworthy, *Pebbles around a hole.***



**Figura 66, Andy Goldsworthy, *Japanese Maple.***

**Figura 65, Andy Goldsworthy, *Rowan leaves laid around hole.***

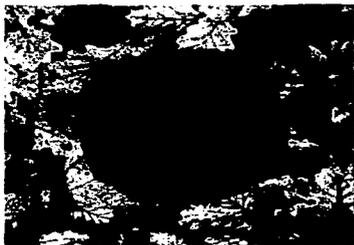


**Figura 67, Andy Goldsworthy, *Torn hole.***



Entre los elementos circulares de la prehistoria analizados en el capítulo II, además de los ya mencionados: bolas de piedra, cúpulas y construcciones solares (Megalito de Stonehenge), se encuentran los puntos de color y las perforaciones circulares.

Los primeros se pueden relacionar con la serie de círculos: *Oax*; *Elm*; *Damp*; *Lichen*; *Elm*; *Cherry*; *Blue pebbles rubbed with red stones to make edge* y *Gray atons rubbed with red* (figura 68). Analizadas con más detenimiento en el subtema *Diálogo con la naturaleza*, en ellos Goldaworthy juega con coloraciones naturales producidas por variaciones climáticas y temporales.



*Oax*



*Cherry*



*Lichen*



*Damp*



*Gray stones rubbed red*



*Blue pebbles rubbed with red to make*

Figura 68. Círculos efímeros de Andy Goldaworthy.

El último de los elementos prehistóricos lo constituye las perforaciones circulares, recordemos el megalito del Mentol; la perforación perfectamente redonda en esa gran roca funciona como una especie de ventana, en la que el paso de la luz y la sección de paisaje contemplado al atravesarla se convierten en los elementos más importantes de la totalidad de la obra. Goldsworthy también experimenta con el paso parcial o total de la luz a través de sus objetos. Claros ejemplos de ello son: *Leaves torn between the veins* (figura 69) y *Slab of snow* (figura 70). Sin embargo el ejemplo más claro y más impresionante en este tema lo conforma la obra: *Bright sunny morning* (figura 71) en ella no existe una perforación completa, sino que un bloque de nieve es desbastado progresivamente en forma de círculos concéntricos, de esta manera el paso de la luz está condicionado por el espesor de cada anillo circular.

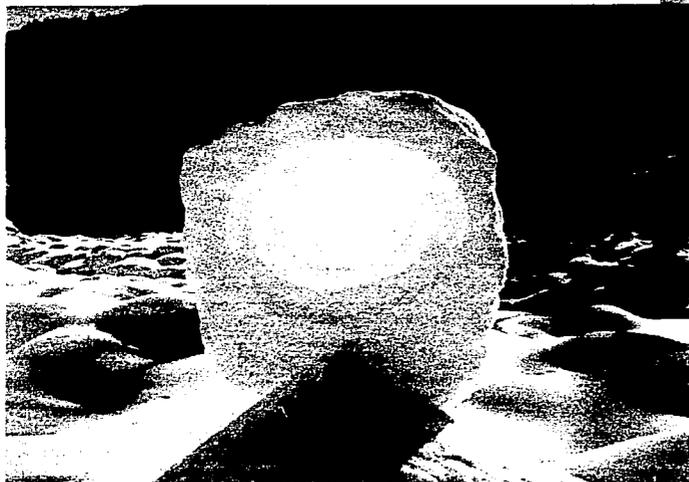


Figura 69, Andy Goldsworthy, *Leaves torn the veins*.

Figura 70, Andy Goldsworthy, *Slab of snow*.

Figura 71, Andy Goldsworthy, *Bright sunny morning*.

### V.2.5. LA ATEMPORALIDAD:

Los símbolos abstractos prehistóricos coinciden con los de los artistas del *Land Art*. De esta manera llegamos a otra de las características en relación a la prehistoria; lo ahistórico, de alguna manera ambas huellas parecen confundirse en el tiempo y en el espacio. Es interesante la concepción que tiene Richard Long de esta atemporalidad tanto en su trabajo como en las construcciones encontradas al azar, él asegura detenerse muchas veces durante sus viajes en lugares que fueron utilizados por otras personas, que pueden haber sido creados una semana antes o unos cincuentamil años antes, lo importante es que son huellas humanas. "Veo otros círculos de piedras que podrían ser lugares religiosos, casas en ruinas o encierros para animales, [...] Me gustaría que mi trabajo fuera anónimo, en el sentido de que mis imágenes son parte de un continuo de huellas humanas y de animales que son intemporales y no pertenecen solamente al presente."<sup>95</sup>

Andy Goldsworthy también juega de alguna manera con esa atemporalidad. En *The wall* (figura 72) se limita a completar una pirca antigua que como se observa en la imagen recorre varios kilómetros, su participación es notoria ya que la base de su construcción son dos círculos incompletos formando una especie de S, de esta manera él interrumpe la continuidad de la línea recta con sus curvas pronunciadas, que luego vuelven a integrarse al recorrido original. Utiliza el mismo tipo de piedra y el mismo diseño de construcción, intensificando así la fusión entre elemento antiguo y elemento creado por él.



Figura 72. Andy Goldsworthy, *The wall*.

<sup>95</sup> PHILIPS HAAS, Op. Cit.

## V.2.6. INTENCIÓN ANÓNIMA:

La cita anterior de Richard Long habla justamente de esa especie de intención anónima que tienen estos dos artistas del *Land Art*. Son sus obras, les pertenecen, pero luego de documentarlas las abandonan y quien las descubre se enfrenta sin duda a una creación de la cual desconoce la fecha, el autor y la intención. Sólo quienes concurren a la galería en donde se exponen los documentos o leen un libro o un folleto que diga Richard Long entienden el verdadero significado de la construcción. Para los exploradores casuales la obra es anónima.

## V.2.7. DIÁLOGO CON LA NATURALEZA:

"La dialéctica que los artistas del *Land Art* establecen entre su obra y los alrededores donde la sitúan y ejecutan, nos remite a un diálogo con la naturaleza propio de las culturas primevas, ya sea por la utilización de materiales autóctonos del lugar, ya sea por la inclusión de otros totalmente ajenos a él."<sup>96</sup> Los dos artistas escogidos mantienen una relación de gran respeto con la naturaleza, sus alteraciones en el ambiente son ínfimas. Ambos utilizan los materiales encontrados en el lugar para la realización de nuevos objetos, sin embargo, en algunas obras de Goldsworthy los materiales están utilizados de tal manera que aparentan ser totalmente extraños al lugar, tal es el caso de *Dandelion flowers* (figura 73) en donde flores amarillas son acomodadas en forma circular sobre flores de color lila. En la imagen fotográfica las flores amarillas resultan totalmente extrañas al sitio, esto nos recuerda en una menor escala a las pirámides de Egipto, hechas de piedra en un desierto de arena, o las piedras en Stonehenge. Pero lo ajeno del material es sólo aparente, porque a unos pocos pasos del lugar seguramente existen un millar de flores amarillas.

La manera de trabajar de ambos artistas consiste en emprender largos viajes a diferentes lugares del mundo, cuando sienten el impulso se detienen, ejecutan su obra, la fotografían y se marchan. Richard Long en su respeto por el ambiente muchas veces reacomoda los elementos una vez fotografiados. "En general, las obras de Long mantienen una relación íntima con la naturaleza [...] Sus intervenciones son casi presentimientos del lugar; por eso sus obras parecen mantener un diálogo interno con el entorno [...] En ese sentido su obra encarna el lugar..."<sup>97</sup> Para él cada lugar merece una intervención única y específica, donde utilizó un círculo no podría haber habido un línea, el sitio mismo sugería y necesitaba lo circular, ese era su complemento. No siempre emplea elementos en la realización de sus obras, muchas veces se basan únicamente en su caminar, su trayectoria deja una huella lo suficientemente importante como para ser fotografiada y juntada con las demás intervenciones realizadas a partir de objetos. "Caminar en círculos pocas

<sup>96</sup> TONIA RAQUEJO, Op. Cit. Pág. 21.

<sup>97</sup> *Ibidem.*, Pág. 69.

veces deja invisible la obra, mientras que cuando más la recorro, más visible se hace. Me gusta tener ese control sobre la visibilidad y la no visibilidad."<sup>98</sup>

Andy Goldsworthy también tiene ese gran respeto por la naturaleza, para él es muy importante el diálogo existente entre el objeto y el entorno.

"La energía y el espacio en torno a un material son tan importantes como la energía y el espacio dentro de él [...] Cuando toco una roca, estoy tocando y trabajando el espacio alrededor de ella. No es independiente de su entorno y la manera en que se posa dice como es que llegó ahí. En un esfuerzo por entender porque la roca está ahí y a donde va, debo trabajar con ella en el área en que la encontré."<sup>99</sup>

No toma o imita simplemente una forma o un material, sino que lo estudia e intenta exaltar su esencia. Las contradicciones están muchas veces presentes en sus obras, utiliza las tensiones para afianzar su relación con la naturaleza. *Snowball* (figura 74) es una de las obras en las que experimenta las cualidades opuestas de un material, la bola de nieve es gigante pero hueca, de esta manera su tamaño nos habla de peso e importancia, mientras que su espesor se relaciona con lo frágil y delicado.

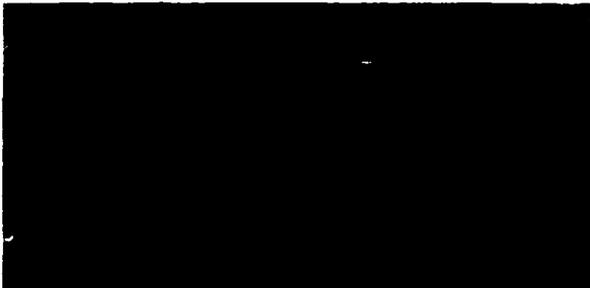


Figura 73, Andy Goldsworthy, *Dandelion flowers*.

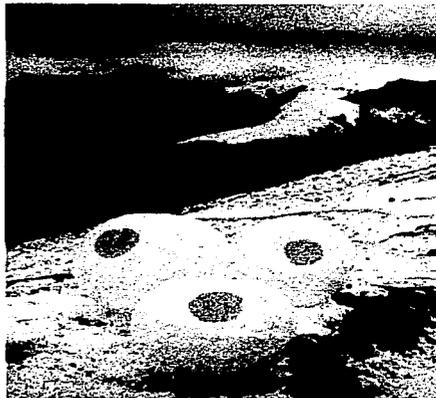


Figura 74, Andy Goldsworthy, *Snowball*.

<sup>98</sup> PHILIPS HAAS, Op. Cit.

<sup>99</sup> ANDY GOLSWORTHY, Op. Cit. , Pág. (s/n).

Otra de las características de Andy Goldsworthy en su relación con la naturaleza, es el respeto y la admiración que tiene por la influencia que el paso del tiempo y los cambios climáticos ejercen sobre los elementos naturales. En la introducción a su libro *Andy Goldsworthy, En colaboración con la Naturaleza* comenta:

"El movimiento, el cambio, la luz y la descomposición son el alma de la naturaleza, las energías que intento tocar a través de mi trabajo. Necesito el choque del tacto, la resistencia del lugar, materiales y clima [...] Cuando trabajo con hojas, piedras, ramas, no es solamente ese material en sí mismo, es una apertura hacia el proceso de vida dentro y alrededor de ella. Cuando la dejo, el proceso continúa."<sup>100</sup>

Sus obras: *Oax, Elm, Damp, Lichen, Elm, Cherry, Blue pebbles rubbed with red stones to make edge* y *Grey atons rubbed with red* (figura 68) son claros ejemplos circulares en donde intervienen tiempos y cambios climáticos. Abarcan desde los cambios más simples, como la presencia de agua en un sector de piedras o la carencia de luz o presencia de nieve por un determinado período en un sector de hojas, hasta procesos que naturalmente requerirían un tiempo mucho mayor, como la presencia de óxido en las piedras; para este último caso Goldsworthy se limitó a seleccionar piedras sin oxidar y colocarlas en el centro de otras ya oxidadas por el proceso natural, para marcar el contorno circular frota cuidadosamente las oxidadas sobre las azules, traspasando de esta manera parte de su coloración.

#### V.2.8. CARENCIA DE MARCOS:

Las obras del *Land Art*, al igual que las prehistóricas carecen de marcos delimitantes, la obra se extiende integrándose en el espacio. La imagen está concebida, como vimos en palabras de Goldsworthy con el objeto de integrarse en el espacio que lo rodea, todo el espacio visible. El problema del *Land Art* surge a partir de la necesidad de acercar esas imágenes a espectadores que no tienen acceso al lugar de origen de la obra, para hacerlo toman una fotografía o hacen un video reproduciendo el espacio, pero al utilizar una cámara están haciendo una selección, están imponiendo un marco. En el caso de las filmaciones se logra conservar de una manera un poco más fiel la integración de la obra con el espacio.

Muchas de las piezas de Goldsworthy están realizadas de tal manera que si se nos presentan sin las relaciones espaciales pierden su fuerza y se convierten en simples abstracciones, tal es el caso de *Early morning calm* (figura 75) en donde una serie de ramas atadas con bejuco forman parte de una estructura semicircular que se refleja en el lago Derwent en Columbia, la suma de la estructura y el reflejo completan la forma circular. La figura 76 es un acercamiento a esa pieza, si logramos eliminar las pequeñas referencias espaciales, la obra no se concibe como un complicado diseño arquitectónico y visual, sino que podría entenderse como

<sup>100</sup> ANDY GOLSWORTHY, Op. Cit. Pág. s/n.

ramas flotando en el agua o colocadas sobre la nieve. La integración con el espacio es lo que permite apreciar la complejidad y la fuerza de la obra.



Figura 74. Andy Goldsworthy, *Early morning calm*.

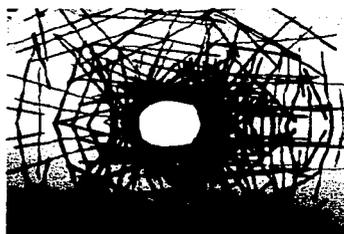


Figura 76. Parcialidad de *Early morning calm*.

Con el tema del espacio entramos a uno de los grandes conflictos que tiene el *Land Art*, la presentación de sus obras en las galerías. "La galería, entendida como el único lugar donde mostrar la obra, llegó a ser un espacio tan restrictivo como a principios de siglo lo fue el marco para la pintura."<sup>101</sup> Pero los artistas del *Land Art*, no buscaron eliminar las galerías, sino extender sus límites. La manera de presentar su obra es a través de la documentación, fotografías, videos, textos o mapas del territorio intervenido. Algunos artistas, y entre ellos se encuentran los dos escogidos, recrean en el espacio de la galería sus obras del exterior. Estableciendo de esta manera una estrecha relación entre el no-lugar (la galería) y el lugar. Se crea entre ambos una relación de existencia y ausencia, lo que le falta a la una se encuentra en la otra y se complementan. Las piedras recogidas en el camino dejaron un pequeño espacio vacío y pasaron a formar parte del gran vacío que es la galería. A la vez esas piedras que en su entorno eran pequeñas, se convirtieron en grandes elementos dentro del no-lugar, se originó también un cambio de escalas.

Las obras como *kilkenny circles*; *Napoli circles* y *River avon mud ottawa circle*, (figuras 76, 77 y 78) de Richard Long, y la figura 79 de Goldsworthy son claros ejemplos de la manera de llevar la obra a la galería. Como vimos ambos artistas no trabajan con elementos ajenos al lugar, pero en el caso de la galería, el lugar debe extenderse a la región, es decir a los alrededores de la galería. Estas obras no deben ser entendidas como un simulacro de las realizadas en el exterior, sino como una extensión de las mismas y del territorio. "Con ellas también se modela, se factura y se interviene en el territorio, de tal manera que entre la obra presentada en la galería y la realizada al exterior se genera una dialéctica tan eficaz que la una no puede entenderse sin la otra."

<sup>101</sup> TONIA RAQUEJO, Op. Cit. Pág. 75.

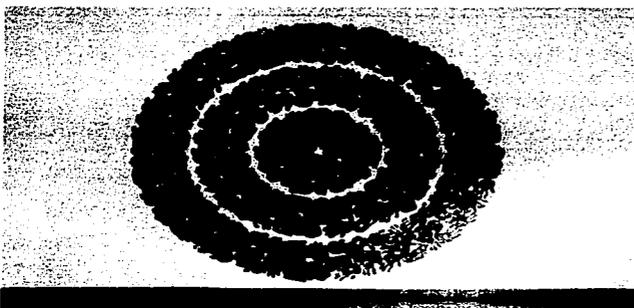


Figura 76, Richard Long, *Kilkenny Circles*.



Figura 77, Richard long, *Napoli Circles*.

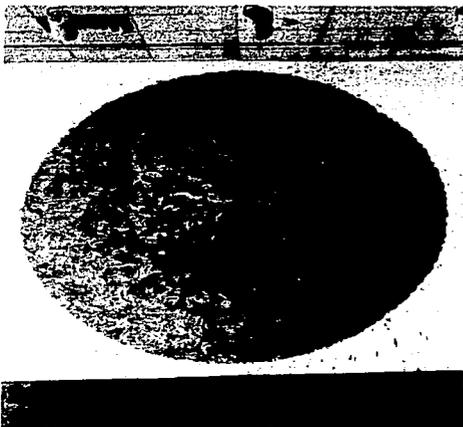


Figura 78, Richard Long, *River even mud Ottawa circle*.

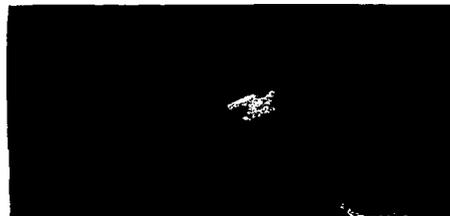


Figura 79, Andy Goldsworthy, *Stick holes*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### V.3. JOAN MIRÓ Y JEAN DUBUFFET.

#### V.3.1. ARTE MODERNO Y ARTE INFANTIL.

La comparación de las obras de algunos artistas contemporáneos con dibujos infantiles no es algo novedoso. Podría decirse que dichas comparaciones surgen desde las primeras manifestaciones vanguardistas a finales del siglo XIX, la mayoría de las veces dichas comparaciones surgen a modo de crítica insultiva. Era común que los críticos del arte acusaran a los aventureros modernistas de infantiles. Un ejemplo de esto es el comentario que recibe una exposición de Monet en 1874, la misma explica que sus trabajos parecen hechos "...por la mano de un infante escolar que utiliza los colores por primera vez."<sup>102</sup>

Para entender el poder de tal insulto hay que tener en cuenta el pensamiento que se tenía en esa época sobre los primeros trazos infantiles, estos eran considerados como un mero garabateo equivocado y torpe, si un dibujo infantil llegaba a agradar a un adulto, dicha creación era considerada simplemente como un acierto accidental. El desprecio que sufrían las creaciones infantiles se debía a que eran evaluadas en relación al único sistema de representación considerado preciso, es decir el sistema impuesto por los cánones académicos. Recordemos que la época de las vanguardias se caracterizó también por la búsqueda o el redescubrimiento de sistemas de representación diferentes a los reinantes en la Europa Occidental. Al entender que la suya no era la única manera de componer y que las representaciones simbólicas se extendían hacia la utilización de otro tipo de símbolos, tal vez entendieron que en el desordenado garabateo infantil existía un tipo de orden diferente al conocido, pero tan válido como este. Podría decirse que se trata de un orden desaprendido, desplazado de la conciencia por el pensamiento inculcado en la enseñanza académica.

Con el tiempo se dejó de hablar de los absurdos y desordenados garabateos infantiles, para pasar a hablar de la creatividad y espontaneidad de los mismos. Sin embargo el paso más importante para llegar a este cambio estuvo en manos de la psicología. Los trabajos más significativos en el tema fueron los de Sigmund Freud, Melanie Klein, Waldon y Jean Piaget. Ellos se encargaron de analizar el desarrollo evolutivo de los niños, estudiando su mente y su comportamiento establecieron etapas del proceso del desarrollo; cada una de estas etapas se relaciona con un sistema específico de representación simbólica.

Vale la pena aclarar en este momento que las etapas evolutivas analizadas en el capítulo III, corresponden a los análisis de Victor Lowendfeld, psicólogo contemporáneo a los mencionados en el párrafo anterior. Sin embargo existen ciertos nexos entre su división y la de ellos, de tal manera que la *etapa del Garabato* de Lowendfeld se corresponde aproximadamente a la *etapa anal* de Freud. La diferencia radica en que Lowendfeld pone un gran énfasis en el desarrollo

psicomotor del niño, dejando de lado las cuestiones afectivas de frustración en las que hace tanto hincapié Freud.

Regresando al tema anterior; fueron todas estas investigaciones, que de alguna manera intentaban conocer y entender el pensamiento y el desarrollo simbólico de los niños las que lograron eliminar la frase: *parece hecho por un niño* del lenguaje insultivo de la época. Para ese entonces artistas como Paul Klee, Miró y Dubuffette se encontraban maravillados con las creaciones infantiles y buscaban en ellas de alguna manera una fuente de inspiración.

Mucho más adelante, ya en 1966 la concepción de que el arte moderno mantiene una estrecha relación con el arte infantil es afianzada por el pensamiento de Rudolf Arnheim:

"... el arte moderno representa entre otras cosas una vuelta a un hacer que deriva de forma generalizada y natural de la psicología de la observación espontánea y de las condiciones inherente a los medios. Se ha remontado, incluso, más atrás. El gusto del artista moderno por los trazos primitivos, su apreciación por las formas elementales y los colores puros son típicos de las facetas más primitivas de la creatividad artística. La alta estima de que hoy goza el arte primitivo e infantil parece indicar a su vez que el estilo moderno ha creado un clima favorable para la enseñanza del arte. Ya no se piensa que los primeros esbozos del principiante sean balbuces toscos y carentes de valor que haya que reemplazar lo antes posible por técnicas distantes y altamente refinadas. Se los valora como respuestas legítimas y muchas veces hermosas."<sup>103</sup>

Establecidas ya las similitudes entre ambas manifestaciones artísticas vale la pena mencionar la principal diferencia que existe entre ellas: el niño recurre a formas sencillas (por llamarlas de alguna manera) porque aún no ha logrado un contacto pleno con la realidad, en cambio el artista moderno ya conoce la realidad y su proceso no se basa en un acercamiento a la realidad si no más bien a un intento de retraerse gradualmente de la misma. Vale la pena volver a citar el pensamiento de Arnheim en relación a artistas modernos.

"...su obra es abstracta porque se ha retraído de sí mismo. Su mente no es una tabla rasa; está llena de recuerdos abandonados y hecha a todas las mafias del intelecto civilizado. Las formas sencillas son un refugio ante la complicación inasequible y un refrigerio bárbaro para el cansado placer alejandrino. Además el artista, como vivo observador y ciudadano sensible, se halla sometido al desorden, la violencia y la fantasmagoría de la vida moderna, y sus traumas se reflejan en sus obras."<sup>104</sup>

Hemos llegado al punto en que no queda ninguna duda de la existencia de nexos claros y fuertes entre el arte infantil y el arte moderno. En los artistas escogidos las similitudes no son solamente visuales, sino que ambos manifestaron de alguna manera esa atracción que sentían

---

<sup>102</sup> PIERRE GORGEL, *L'enfant au Bohemmer*, Klaus Gallwitz Herding, 1979. Citado por JONATHAN FINEBERG, *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.

<sup>103</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Hacia una Psicología del arte*, Alianza, Madrid 1988, pág. 319.

<sup>104</sup> *Ibidem*. Pág. 320.

hacia el arte infantil y en el caso de Dubuffette, también hacia el arte primitivo y el de los enfermos mentales.

### V.3.2. ACERCAMIENTO DE MIRÓ AL ARTE INFANTIL.

Miró admiraba y exploraba constantemente las creaciones infantiles. Prueba e ello es la carpeta que armó con los trabajos de su hija Dolores, nacida en 1930. Él recolectó y organizó cuidadosamente dichos trabajos, los mismos estaban catalogados prolijamente por años. "Miró estuvo toda su vida interesado en la expresiva libertad de la infancia. La vivaz expresividad de recordar el arte infantil es un sello distintivo de los trabajos maduros de Miró."<sup>105</sup> Según André Bretón, los rasgos infantiles de su obra, no se deben solamente a su vivaz interés por el arte infantil, sino también a las características infantiles de su personalidad. En un ensayo de 1941 escribió: "Hay un cierto acercamiento entre su personalidad y el estado infantil". Podría decirse que una de las características de la personalidad infantil es la espontaneidad ante el asombro. Y en 1929, Michel Levis describió a Miró como alguien "...caminando por las calles con los ojos bien abiertos como un niño asombrado."<sup>106</sup>

El análisis de Jonathan Fineberg en relación a la similitud de sus trabajos con el arte infantil va un poco más allá de las comentadas, para él, la fascinación de Miró por la obra de los infantes no estaba basada en la manera de componer o en el tipo de síntesis utilizada, sino en la imaginación característica de los infantes. Explica que Miró antes de guardar los trabajos de su hija había archivado los propios, pero las características que le otorga a los mismos no son nada alentadoras: "...muestran un sobrio intento de realismo, en lugar de la creatividad caprichosa de un niño..."<sup>107</sup> entonces lo que buscaba Miró en el arte infantil era "...recuperar precisamente la exuberancia imaginativa de la que carecían sus propios dibujos infantiles."<sup>108</sup>

Sea como sea no puede negarse la similitud entre ambos y el respeto que Miró tenía por el arte infantil.

#### V.3.2.1. CARACTERÍSTICAS INFANTILES EN LA OBRA DE MIRÓ.

Desde los primeros trabajos de Miró ya puede apreciarse cierto tipo de acercamiento con el arte infantil. Su famosa obra *La Granja* (1921-1922) Figura 80, manifiesta claras características del arte infantil, tal vez en esa época el acercamiento con el arte infantil no era intencional, pero no podemos negar su existencia.

<sup>105</sup> JONATHAN FINEBERG, Op. Cit., pág. 138.

<sup>106</sup> MICHEL LEIRIS, Joan Miró, Documents no. 5. 1986. Citado por JONATHAN FINEBERG, Op. Cit. Pág. 138.

<sup>107</sup> JONATHAN FINEBERG, Op. Cit. Pág. 138.

<sup>108</sup> Idem.

La primera de las características es la carencia de una escala entre los elementos de la obra, los objetos no se relacionan entre si de acuerdo a su tamaño, sino más bien de acuerdo a su ubicación espacial.

Otra de las características que aparece en esta obra y que se corresponde en el arte infantil es la transparencia, recordemos que un niño al hacer sus representaciones no se basa en la apariencia visual de los objetos sino más bien en el significado subjetivo del mismo.



Figura 80. Joan Miró, *La Granja*.

De esta manera lo importante de una mujer embarazada es la idea de que tiene una persona en su interior, entonces para el niño será suficiente ese concepto de contención, para tomarse la libertad de colocar un cuerpo humano más chiquito dentro de uno grande y sentirse satisfecho de su *mamá embarazada*. Miró utiliza este recurso de transparencia al eliminar deliberadamente la tela metálica del gallinero, con el objeto de hacer más claro todo lo que ocurre en el interior.

Y por último podemos decir que Miró opera como un niño al mostrarnos siempre el lado más representativo de cada objeto, no aparecen en el lienzo grandes recursos de perspectiva complicada (como el escorzo) los objetos son fácilmente reconocidos; los animales por ejemplo están representados de perfil, vista en la cual no cabe ninguna duda de su morfología, la única excepción la conforma uno de los conejos que aparece de frente, pero igualmente su representación es clara. Además todas las figuras aparecen completas, el caballo es el único mutilado, tal vez por eso destaca en toda la composición. El círculo ubicado en la base del árbol y en la del comedero del gallinero corresponden a una vista aérea que actúa al mismo tiempo que la vista frontal mayoritaria de toda la composición. El niño utiliza siempre ese recurso, observemos la figura 98 correspondiente al dibujo de una niña de 4 años, en donde representa una fuente de agua mediante el círculo principal de su base visto desde arriba y la estructura vertical de la fuente contenida en dicho círculo.

Hasta aquí, con el análisis de una sola obra de Miró, hemos mencionado tres características que corresponden también a las creaciones infantiles: carencia de una escala entre los elementos de la obra; transparencia de los objetos y utilización de múltiples puntos de vista para la transmisión más clara de la idea. Estas características serán una constante en sus obras posteriores.

Para seguir descubriendo nexos entre la obra de Miró y el arte infantil vale la pena analizar *El Cazador*, obra de 1924 (figura 80). En ella se observa una sardina que supera ampliamente el tamaño del cazador, no porque forme parte de la realidad visual, sino porque lo importante es que la sardina va a ser cazada, igualmente el tamaño de la escopeta que carga el cazador en su mano izquierda no corresponde a la escala del propio cazador. El círculo claro que domina y calma de alguna manera la composición representa un árbol con una hoja. Una característica no mencionada anteriormente y que aparece claramente aquí, es la intención narrativa de la obra, propia también de los trabajos infantiles, en ellos el niño inmerso en la etapa del realismo intelectual (siete años aproximadamente) está preocupado por la representación de elementos secuenciales, luego de terminar la obra el infante tendrá la necesidad de explicar pacientemente todo lo que acontece en su dibujo, existirá una conexión y un porque para cada elemento de la obra, los pájaros, la sardina, el cazador, al pipa, el árbol, el conejo y el ojo tendrán una razón de ser y existirá una secuencia que comunique a uno con otro.



Figura 81, Joan Miró, *El Cazador*.

La carencia de una escala no sólo se manifiesta en relación a los demás objetos de la obra, sino que acontece también dentro del mismo objeto, recordemos que un niño suele enfatizar la parte importante de una figura aumentando notoriamente el tamaño de la parte interesante. Este recurso es utilizado por Miró en su obra *Persona arrojando una piedra a un pájaro* (1926) (figura 82). En ella el tamaño del pie de la persona es exageradamente grande, al igual que en la concepción de un niño, lo importante es la sensación kinestésica de estar descalzo y parado, el pie representa la imposibilidad del hombre de elevarse, los pies se mantienen firmes en la tierra, el pájaro se hace inalcanzable.

La figura presenta además del pié una segunda característica referencial, el ojo, que claramente señala la acción de mirar a la piedra y al pájaro. Sin embargo la acción más importante de la obra, como su título lo indica, está representada por la línea punteada que marca la trayectoria de la piedra, esto es también un recurso muy utilizado por los niños, recordemos la figura 28, en donde Joaquín de dos años y medio dibuja un pájaro volando a partir de la trayectoria efectuada por el mismo y no a través de su morfología.



Figura 82. Joan Miró, *Persona arrojando una piedra a una pájaro*.

Otra de las características observables en esta obra y que también será una constante en sus trabajos posteriores es la utilización de títulos largos y con un carácter altamente narrativo. Sabemos que Miró estaba influenciado por la poética de la época, pero eso no descarta que exista una estrecha relación entre la manera de denominar sus obras, con la manera infantil de hacerlo. Títulos como: *Pájaro calmado mirando sobre las ramas*, y *Perro vagueando en la luna y paisaje*, reflejan claramente esa característica narrativa. "Los extensos títulos narrativos de Miró proveen historias muy similares a las contadas por un infante en el proceso de dibujo, siempre absorto en el desenvolvimiento del momento presente."<sup>109</sup>

### V.3.2.2. EL CÍRCULO EN LOS TRABAJOS DE MIRÓ

En los trabajos hasta aquí analizados no existe una importancia notoria del círculo, la aproximación de Miró con esta figura primaria surge a partir de la segunda guerra mundial en donde como Jonathan Fineberg afirma: "...el estilo de Miró en su conjunto se tornó crecientemente gestual, incluso más directamente táctil."<sup>110</sup> Todas las obras de este período manifiestan una notoria permanencia de formas circulares, esto se debe principalmente a esa búsqueda de lo gestual, como vimos el gesto deriva directamente de formas circulares. Cuando el niño controla sus movimientos aparece el círculo. En el caso de Miró es justamente a la inversa, él busca descontrolar sus movimientos, volverlos más expresivos.

Podríamos decir que la evolución de Miró se corresponde inversamente a la evolución infantil; de componer como un adulto pasa a interesarse por las representaciones de las etapas de realismo intelectual infantil, correspondiente a la edad de entre siete y ocho años, y poco a poco va involucionando hasta acercarse a las etapas del garabateo infantil de los dos a los cuatro años, en donde el gesto es lo primordial. Como el mismo decía:

<sup>109</sup> Ibidem., pág. 144.

**“Conforme más envejezco y más dominio tengo del medio, más regreso a mis experiencias tempranas, pienso que al final de mi vida recurro a la fuerza de mi infancia.”<sup>110</sup>**

Una de las características más importantes del gesto en el arte infantil es la importancia que los niños le dan a la actividad quinesésica del tacto. Miró experimenta arduamente con dicha actividad, así lo expresan sus palabras de 1976: “Comúnmente trabajo con mis dedos, tengo la necesidad de sumergirme en la realidad física de la tinta, del pigmento; tengo que cubrirme con ellos de los pies a la cabeza.”<sup>112</sup>

Tal vez en donde más se observa el carácter gestual de la obra de Miró y en donde más aparece el círculo como elemento central de la composición es en sus litografías. Veamos por ejemplo la Figura 83, en ella los nexos con la etapa del garabateo infantil son muy evidentes, encontramos características como la contención de un círculo en otro en la cabeza del personaje, que en su interior contiene un círculo menor que representa la cara, a la vez que esta contiene dos círculos que son sus ojos y en estos un círculo aún menor correspondiente a la pupila.

Otra de las características evidentes en este grabado es la estructura radial, en este caso ejemplificada por el cabello que sale del a cabeza y termina en otros círculos. También puede hablarse aquí de una de las características más importantes de esa etapa infantil, la utilización de un patrón, que consiste en que cuando un niño descubre una estructura que él considera válida la repite nuevamente, no sólo para la representación de objetos idénticos a aquél para el cual lo utilizó por primera vez. Sino que traslada dicha estructura hacia otros objetos con funciones totalmente diferentes. Esto se aprecia en el grabado de Miró en la clara similitud del patrón utilizado en los ojos y el que se repite en el interior del cuerpo del personaje.



Figura 83, Joan Miró (litografía).

<sup>110</sup> Idem.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> Joan Miró en Gañton Pico, Carnets catalans, vol.1, Citado por JONATHAN FINEBERG, Op. Cit., pág. (s/n).

Otro de los grabados de Miró que llamó notablemente mi atención es el de la figura 84, realmente no hace falta decir nada para establecer los nexos con el arte infantil, supongo que al observar esta obra lo primero que alguien se pregunta es ¿realmente la hizo Miró?

Tal vez el mismo efecto puede encontrarse en los bocetos para pinturas de Miró. Si miramos cuidadosamente la figura 85 vemos en ella la espontaneidad de sus trazos, caro que los mismos nunca son deliberados y mantienen una estudiada relación de un elemento con el otro, cosa que no suele ocurrir en los trabajos infantiles, en donde no existe un boceto ni un trabajo previo. Pero si tomamos estos bocetos de Miró como obras concluidas la espontaneidad de las mismas nos refieren a los trazos infantiles, en donde el maestro o los padres se encargaron de preguntarle al niño que es cada cosa y escribieron el lado la explicación. Claro que en ellos fue Miró quien hizo las anotaciones, refiriéndose la mayoría de las veces al color que luego sería aplicado.



Figura 84, Joan Miró (litografía).

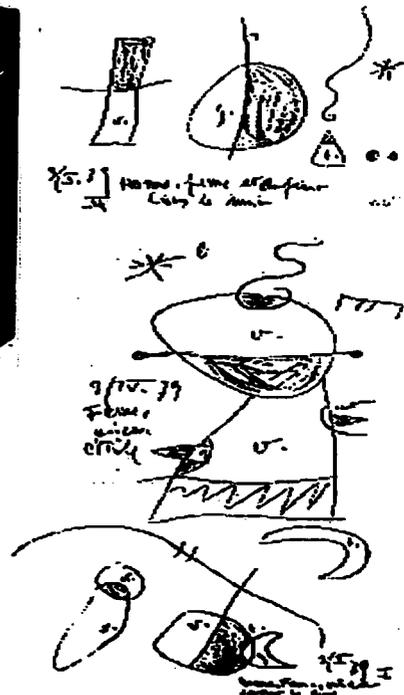


Figura 85, Bocetos de Joan Miró.

### V.3.3. JEAN DUBUFFET

La obra de Dubuffet es altamente gestual. Como vimos el acercamiento de Miró a lo gestual se fue dando a través del paso del tiempo, en el caso de Dubuffet, ese fue uno de los principios básicos de su búsqueda artística.

Dubuffet estaba convencido de que el sistema occidental de comunicación visual no era el único válido. El estaba empeñado en descubrir nuevos sistemas de representación, más espontáneos y efectivos. Buscaba un arte "...que capturara el instante inmediato y reflejara las más intensas emociones, sin recurrir a las ideas preconcebidas en la civilización occidental."<sup>113</sup> Su búsqueda se dirigió hacia el arte de los niños, de los primitivos, de los locos y de los enfermos mentales. Lo que tienen en común estas manifestaciones artísticas es lo que él denominaba valores del salvajismo, e intentaba rescatar siempre en sus obras. En sus palabras: "En lo que a mí respecta, siento una gran admiración por los valores del salvajismo: instinto, pasión, capricho, violencia, delirio..."<sup>114</sup>

Como vimos este tipo de manifestaciones eran consideradas como algo inferior, simple y carente de valor. El objetivo de Dubuffet consistía en otorgarles un valor equivalente al de las de la cultura occidental de la época, o incluso un valor superior a las mismas. "Surge la pregunta de si nuestro occidente no tiene nada que aprender de estos salvajes. Podría suceder que, en muchos campos sus soluciones y sus trayectorias que tan simplistas nos habían parecido no resulten más simplistas que las nuestras. Es posible que los simplistas a fin de cuentas seamos nosotros."<sup>115</sup>

También tiene una postura muy firme en relación a la comunicación entre los hombres, tanto los primitivos como los niños carecen de un sistema abstracto de escritura, y su método para comunicar sus sentimientos o percepciones de la vida es a través de dibujos, pinturas y esculturas. Dubuffet considera que estos medios son mucho más eficientes que la escritura en la transmisión de un mensaje, y lo explica de la siguiente manera:

"La pintura opera a través de signos que no son abstractos e incorpóreos como las palabras, los signos en la pintura son más cercanos a los objetos mismos. Más aún, la pintura manipula materiales que son en sí mismos sustancias vivas. Por ello la pintura permite a uno ir más allá que las palabras, en el acercamiento a las cosas (...) la pintura es un medio mucho más inmediato y más directo que la lengua de las palabras."<sup>116</sup>

De esta manera establece nuevamente una superioridad del arte de los niños, los salvajes y los locos, valorando no sólo las características estéticas de sus obras, si no

<sup>113</sup> Catálogo de la exposición: *Cuatro Maestros del Arte Figurativo. Dubuffet, Giacometti, De Kooning, Bacon.* Museo de Arte Moderno, México D.F., Julio- Agosto de 1973. Imprenta Madero, México, Pág. s/n.

<sup>114</sup> JEAN DUBUFFET, *Jean Dubuffet*, Fundación Joan March, España 1976, Pág. 7.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> JEAN DUBUFFET, *Articultural Positions*, Art Magazine, Abril 1979. Citado por JONATHAN FINEBERG, Op. Cit., pág. 174.

**también la capacidad expresiva de un medio de comunicación diferente al occidental tradicional.**

Él buscaba en la pintura algo más que una metáfora. El arte de la tradición occidental estaba cargado de metáforas y simbolismos, es cierto que había en él un tipo de comunicación ideológica, pero la misma era altamente intelectual y estaba regida por una gran cantidad de códigos y normas. Dubuffet necesitaba un tipo de imagen espontánea, un lenguaje visual que permitiera la comunicación inmediata.

De la última cita de Dubuffet puede desprenderse además de lo dicho, su fascinación hacia la experimentación con diversos materiales. Al igual que un niño, puede utilizar cualquier tipo de material para su experimentación artística. Como él dice: "los materiales son en si mismos sustancias vivas." cada material tiene su propia fuerza y carácter expresivo. Una de las razones por la cual el arte de Dubuffet era rechazado por el público era precisamente la inclusión en sus cuadros de materiales ordinarios como la brea, arena, piedras, cuerdas y vidrios, entre otros. Ejemplo de esto es el comentario que aparece en el catálogo de la exposición *Cuatro Maestros Contemporáneos del Arte Figurativo*, realizada en el Museo de Arte Moderno en 1973: "...la exposición de Dubuffet *Mirabolus, Macadam et Cie, Hautes Pates*, en la galería de René Drovín (1946) causó un escándalo sin precedentes con un público que enfurecido rompía los cordones de terciopelo para destrozarse las pinturas. Lo que chocó a ese público enfurecido aparte de su estilo crudo y primitivo de las grotescas figuras, eran los materiales [...] usados para captar la representación..."<sup>117</sup>

Al igual que un niño juega a crear castillos y caminos con su comida, Dubuffet juega a crear obras de arte con todos los materiales que tenga a su alcance, rescatando siempre el carácter expresivo de cada uno de ellos.

#### V.3.3.1. SU ACERCAMIENTO AL ARTE INFANTIL.

Al igual que Miró, Dubuffet coleccionó gran cantidad de dibujos infantiles. Y en él es aún más notoria la semejanza entre unos y otros. Para Jonathan Fineberg la organización de su colección de dibujos infantiles fue la responsable del gran avance en su carrera artística, ocurrido en 1942, cuando se dedicó definitivamente al arte como profesión.

Del arte infantil toma las mismas características instrumentales que impactaron a Miró: la carencia de perspectiva, la frontalidad de los objetos y la repetición de patrones, entre otros. Claro ejemplo de la utilización de todos estos recursos es la obra *Évreaux 5 Km.* (1949) (figura 86). En ella puede observarse la carencia de perspectiva y la utilización de la vista aérea al mismo tiempo que la vista frontal. Los patrones circulares de la cabeza y tronco se repiten en los personajes; el círculo es también el estanque y sus peces, las hojas de un árbol, todo un árbol, las piedras en el camino, y otros elementos.

<sup>117</sup> Catálogo de la exposición: *Cuatro Maestros contemporáneos del Arte Figurativo*. Op. Cit. Pág, s/n.

Figura 86, Jean Dubuffet,  
*Évreux 5 Km.*



Pero la búsqueda de Dubuffet no se basa solamente en estos elementos formales de los dibujos infantiles, él va más allá, está interesado en la concepción del mundo que tienen los niños y en su manera de volcarlo sobre el papel:

"Para Dubuffet el arte infantil involucra más que un lenguaje de instrumentos formales para pedir prestados. Vio en las pinturas infantiles una expresión no consciente de sí misma, de valores primitivos que la cultura oculta y una apertura a todas las cosas, cualquier cosa, sin una jerarquía de valores impuesta, la frescura del encuentro del niño con el mundo, como aparece en la obra de Dubuffet, le dio una nueva perspectiva de objetos de otra manera ordinarios [...] En el vistazo proporcionado por el arte infantil hacia las dinámicas verdaderas de nuestra mente, Dubuffet descubrió la unidad primaria."<sup>118</sup>

Dubuffet estaba fascinado por esa capacidad de expresión ajena a los cánones establecidos. Intentó aprender a operar como una mente infantil. Una de las características que se desprenden de esta búsqueda y que constituye un elemento constante y representativo de todos sus trabajos es la espontaneidad de su trazo. Para él, como para cualquier niño, el boceto carece de importancia, mas bien no existe. Un niño empieza un dibujo y lo termina, nunca regresa a completarlo, a corregirlo, o a trasladarlo a otro formato, el dibujo ya está terminado. Sin embargo a veces ocurre que los niños más pequeños dibujan sobre lo ya dibujado, pero esto no significa que estén corrigiendo o completando el dibujo anterior, simplemente están haciendo uno nuevo y diferente sobre el ya existente, esto normalmente ocurre cuando no tienen otra hoja a su alcance. El consejo de Dubuffet para lograr un buen cuadro es el siguiente: "Hágase un cuadro de golpe, de un solo impulso. Nada pues de añadiduras ni de retoques [...] hay que dejarlo con todos los defectos y todo lo que no se halla puesto."<sup>119</sup>

<sup>118</sup> JONATHAN FINEBERG, Op. Cit., Pág. 176.

<sup>119</sup> JEAN DUBUFFET, Jean dubuffet, Op. Cit., Pág. 44.

En donde se aprecia con mayor claridad la influencia de su colección de dibujos infantiles es en la serie de retratos realizada entre 1945 y 1947. En realidad no sólo en esa serie, sino en todos los retratos que hizo a partir de entonces. Antes de analizar su obra, miremos cuidadosamente los retratos infantiles de su colección (figura 86). Las características de estos trabajos son: la representación de la cabeza mediante una forma circular; la frontalidad de los personajes y la ubicación central de los mismos; la ausencia de pies (en las figuras que aparece representado el cuerpo, este acaba antes de llegar a los pies) el tratamiento del fondo como un elemento totalmente diferente a la figura, generalmente esos fondos son planos, aunque en algunas ocasiones aparecen patrones repetitivos que manifiestan una textura diferente; en la mayoría de ellos el rostro carece de color añadido, se mantiene entonces el color blanco del papel.

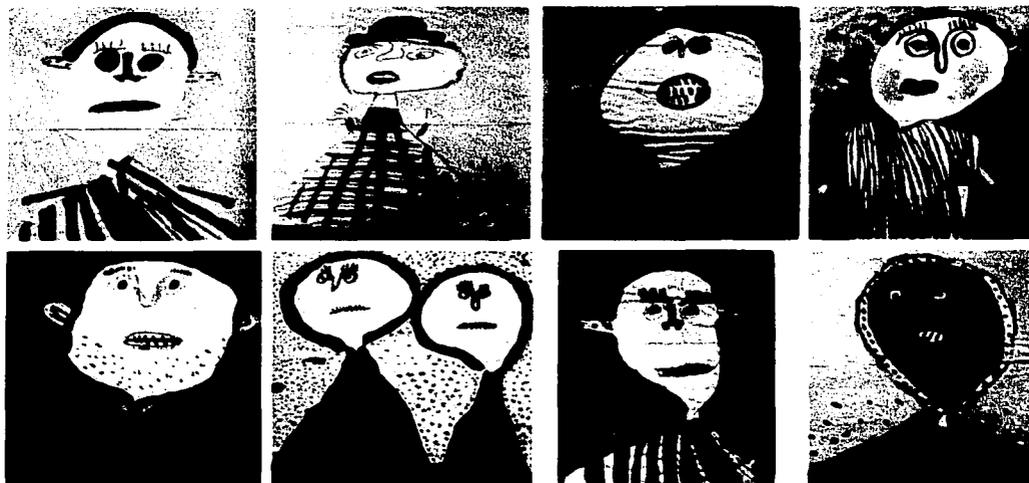


Figura 87. Trabajos infantiles de la colección de Jean Dubuffet.

Ahora observemos el trabajo de Dubuffet, en la figura 88, *Francis Ponge* (1947) no cabe duda de la circularidad de su cabeza y del tamaño desproporcionado de la misma, de la frontalidad del personaje, ni de la centralidad del mismo; lo único que diferencia a este trabajo de uno realizado por un niño es la plasticidad de las texturas utilizadas y lo matérico de las mismas. En las figuras 89. y 90 se observa la característica mencionada de dejar el sujeto sin color y pintar el fondo mediante una textura diferenciada del mismo, los rasgos faciales están remarcados mediante líneas simples, en la figura 88 la línea gruesa del contorno de la figura le otorga al dibujo un alto carácter expresivo y aísla aún más la figura del fondo.



Figura 88, Jean Dubuffet, *Francis Ponge*.



Figura 89, Jean Dubuffet, *Portrait of Paulhan*.



Figura 90, Jean Dubuffet, *Portrait of Henri Michaux*.



Figura 91, Jean Dubuffet, *Antonin Artaud aux hoppes*.

En la figura 91, *Antonin Artsud aux hoppes* (1947), encontramos otra característica típica de los retratos infantiles, el cuerpo humano se conforma de una cabeza desproporcionada en relación al cuerpo, un tronco compacto redondo u oval del que emanan piernas y brazos. Los dibujos mencionados corresponden a ese período de retratos comprendido entre 1945 y 1947. Vale la pena citar aquí un comentario sobre el trabajo de ese período:

"Mas que caricaturas, hacía imágenes salvajes, con cada rasgo que definía a una determinada persona exagerando más allá de los límites concebibles [...] La ubicación del rostro o del cuerpo es de la mayor importancia en esta extraordinaria serie. En algunas obras todo el lienzo está lleno, dejando visible sólo los bordes o rincones del fondo. En otros aparece una inmensa cabeza y un rostro diminuto, con palillos por brazos y piernas, tal como sucede en los dibujos infantiles, pero tan astutamente colocados que delineaban el carácter por sus gesto y formaban infinitos modos de composición."<sup>120</sup>

Otra de las características notables de esta serie es el tipo de títulos con los que designa a sus obras, en la mayoría se refiere directamente al nombre del personaje retratado, pero en otras el título conforma la descripción física del personaje: *Grandes ojos*; *ceño fruncido*; *dientes amarillos*, entre otros, esto es algo común en la denominación de los niños a sus personajes creados.



Figura 92, Jean Dubuffet, *Arabe et palmier (El Góme)*.

<sup>120</sup> Catálogo de la exposición: *Cuatro Maestros contemporáneos del Arte Figurativo*. Op. Cit. Pág. s/n.

Esta manera de componer sus retratos se mantiene mas o menos constante en los años posteriores, veamos por ejemplo las figuras 92 y 93 (correspondientes a 1948 y 1954 respectivamente). En ellas sigue siendo primordial la frontalidad de la figura y la posición central de la misma, la excepción que conforma la figura 92 es la inclusión de un fondo diferenciado en el que existe un tema aislado de la figura, es un fondo en el cual aparecen nuevos elementos con una función representativa, pero como su nombre lo indica, no se trata solamente de un retrato, sino de la unión de un personaje con su habitat, *Arabe et palmiers (El Goléa)*.

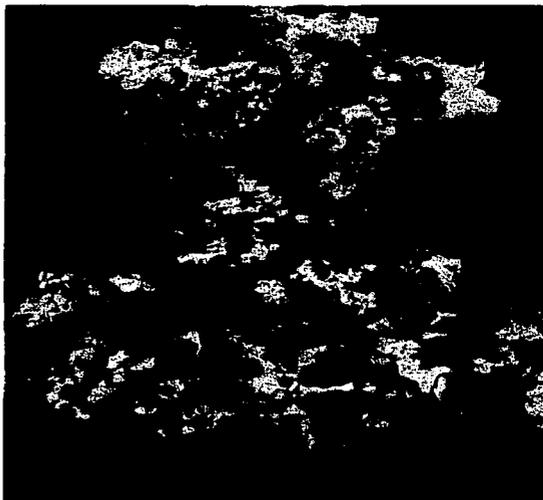


Figura 93. Jean Dubuffet, *L'iravagante*.

La figura 93 parece surgida directamente de manchas casuales sobre el papel, nos recuerda a los test de psicología en donde la consigna es " diga lo que ve", parece que a esa mancha accidental Dubuffet le hubiera agregado ojos, boca, nariz y manos. Nos recuerda con ello y su disposición en el espacio a la serie de retratos de años anteriores.

Para terminar, vale la pena traer una última cita en relación a su apreciación hacia los productos de la mente infantil: "El espacio mental no se parece al espacio tridimensional óptico, y no precisa nociones como arriba y abajo, adentro y afuera, cerca o lejos. Se presenta como agua fluyendo, girando, serpenteando, y por lo tanto su transcripción requiere instrumentos elevados muy diferentes de aquello que se consideran apropiados para transcribir el mundo observable."<sup>121</sup>

<sup>121</sup> D. Pièces d'arabes historiés de Bogosav ZivKovic, 1966, En *Prospectus et tous écrits suivants*, Vol. 1. citado por JONATHAN FINEBERG, Op. Cit. Pág. 170.

#### V. 4. WASILLY KANDINSKY. EL CÍRCULO EN LA COMPOSICIÓN.

Quien mejor que Wassily Kandinsky para ejemplificar la función compositiva del círculo en las artes plásticas. Como sabemos él (al contrario de los artistas analizados en relación al arte infantil) no se caracterizó por la espontaneidad de sus trazos ni por la búsqueda del azar, sino que se dedicó desde sus comienzos en la pintura al análisis de las formas y los colores. Pero no basándose en las reglas establecidas por el academicismo de la época, sino creando un nuevo sistema de códigos. El cual, como buen maestro que era, compartió con sus alumnos y los plasmó en libros como: *De lo Espiritual en el Arte*, *Punto y Línea sobre el Plano* y *Escritos de la Bauhaus*, entre otros. "El problema que se planteó Kandinsky fue saber si la forma y el color, libres de todo propósito representativo, podían ser articulados en un lenguaje de contenido simbólico. A través de su propio desarrollo llegó a la conclusión de que las formas puras pueden dar expresión externa a una necesidad interna."<sup>122</sup>

En el capítulo II, en lo que se refiere al Renacimiento, se analizó un tipo de composición que otorgaba gran importancia a las formas circulares, pero estas estaban cargadas siempre de un simbolismo religioso y relacionadas con representaciones figurativas que poseían una intención simbólica aún mayor. Es decir que el círculo estaba sujeto a la transmisión de un mensaje específico, generalmente religioso. Mi intención en este punto es apartar al círculo de lo figurativo, para poder analizarlo partiendo de las cualidades más íntimas (Gestáltica). Kandinsky, por lo mencionado en el párrafo anterior, es tal vez el artista más oportuno para alcanzar este objetivo. No sólo por ser uno de los precursores del arte abstracto a principios del siglo XX, sino también por el estudio que dedicó a las formas básicas en una composición. Muchos autores consideran que puede hablarse de un antes y un después de Kandinsky en la historia del arte, el siguiente comentario es un claro ejemplo de ello: "Era un revolucionario, pero no de la especie de los cubistas, por ejemplo. Él quería dar al arte una base sólida. Y lo consiguió [...] Sometió al arte en su conjunto a una metamorfosis."<sup>123</sup>

Las primeras obras abstractas de Kandinsky, que datan de la primera década del siglo XX, se caracterizaban por la utilización de formas blandas que se entremezclaban, el color estaba manejado a partir de manchas orgánicas en donde no existen planos lisos, sino que todo el cuadro se llena de texturas cromáticas. Podría decirse que estas primeras abstracciones derivan de alguna manera de un proceso de síntesis de elementos de la naturaleza, pero poco a poco va apartándose de la misma y crea un original lenguaje que no puede ser relacionado con elementos naturales, todo parte de su imaginación y en ella se entremezclan sus experiencias musicales, poéticas y plásticas. El consejo que Kandinsky daba a sus alumnos en relación a la capacidad creativa era el siguiente: "La pintura abstracta es, entre todas, la más difícil. Exige que sepa dibujar

<sup>122</sup> ...

bien, que tenga una sensibilidad aguda para la composición y los colores, y que sea un verdadero poeta: Ahí está lo esencial [...] Si tu imaginación no es lo bastante poderosa para desarrollar visiones que te sean propias y que reducidas al estado de ideas, puedan traducirse en imágenes, vuelve al estudio de la naturaleza."<sup>124</sup>

Es a partir de 1920 que Kandinsky comienza a aplicar en sus obras de una manera más evidente todos los conceptos relacionados al color y a las formas. Las obras comprendidas entre 1920 y 1930, de alguna manera se convierten en las más fieles ejemplificaciones de su libro *De lo espiritual en el Arte*, escrito en 1910. En ellas predominan las formas circulares y las angulosas, los dos elementos que Kandinsky considera fundamentales en la pintura. "... el círculo y el triángulo como elementos contrastivos que encarnan el movimiento [triángulo] y la estabilidad [círculo]."<sup>125</sup>

Como vimos en el capítulo IV, el círculo carece de dirección y genera una tensión concéntrica o excéntrica. Kandinsky era consciente de esta característica, es más, los grandes valores que él le otorgaba al círculo derivan precisamente de esa cualidad, como señala Unrike Beck-Malorny: "Para Kandinsky el círculo es la síntesis de los mayores antagonismos, ya que combina las fuerzas concéntricas y excéntricas, manteniéndolas en equilibrio."<sup>126</sup> Para acentuar una u otra fuerza recurre al manejo del color. Principalmente a los dos colores que considera como máximos opuestos, el amarillo y el azul. En su libro *De lo espiritual en el arte*, es muy claro al respecto:

"...el amarillo irradia fuerza, adquiere movimiento desde su centro y se aproxima casi perceptible al espectador. El azul por el contrario, desarrolla un movimiento concéntrico [...] que se aleja del espectador. El primer círculo incide sobre el ojo, el segundo lo absorbe. El efecto se intensifica al añadir la diferencia de claros y oscuros; el efecto amarillo se aumenta al aclararlo [...] y el efecto azul se potencia al oscurecerlo."<sup>127</sup>

Un claro ejemplo de la utilización del color para acentuar las tensiones producidas por el círculo es *Composición VIII* (Figura 94) en ella el vocabulario pictórico está reducido a unos pocos elementos, círculos y semicírculos, ángulos y unos pocos trapezoides. En esta composición todos los elementos se entrelazan en el centro y a la derecha del cuadro, pero separados de toda la acción se encuentran los tres círculos más importantes. El de la esquina superior izquierda es el mayor y el que marca un verdadero acento aislado, los colores que utilizó en el mismo son rojo, negro y violeta. El rojo para Kandinsky es un color cálido e inquietante, pero que no posee el carácter absorbente del amarillo, el violeta es prácticamente neutro, ya que mezcla la calidez del

<sup>123</sup> SAN LÁZZARO, Citado por FRANÇOIS LE TARGAT, *Kandinsky*, Polígrafa, Barcelona, 1986, Pág. 22 a 23.

<sup>124</sup> WASILLY KANDINSKY, Citado por FRANÇOIS LE TARGAT, Op. Cit., Pág. 27.

<sup>125</sup> UNRIKE BEDIS- MALORY, *Wasilly Kandinsky, En camino hacia la abstracción*, Benedikt Taschen, Italia, 1994, Pág. 141.

<sup>126</sup> *Ibidem*, Pág. 157.

<sup>127</sup> WASILLY KANDINSKY, *De lo Espiritual en el Arte*, Paidós, Barcelona 1996, Pág. 70.

rojo con la frialdad del azul, el negro por su parte es un color frío, silencioso e indiferente.<sup>128</sup> La mezcla de todos ellos hace del círculo un elemento potente pero estático.

Los otros dos círculos que destacan en esta composición, son el azul y el amarillo, ambos cerca de la esquina inferior izquierda del cuadro, el carácter de estos es totalmente diferente, el amarillo realmente parece salirse de la imagen y acercarse al espectador, mientras que el azul podría ser un hueco profundo que perfora el cuadro, el carácter de ambos se acentúa aún más debido a las aureolas del color opuesto que los acompañan, marcando el contraste entre figura-fondo.

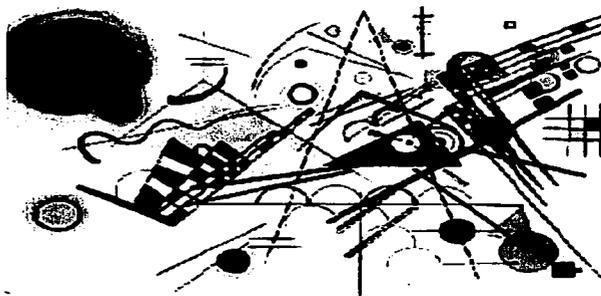


Figura 94. Wassily Kandinsky, *Composición VIII*.

Figura 95. Wassily kandinsky, *Sobre las puntas*.



En la figura 95 es evidente la utilización del las dos formas primordiales: círculos y triángulos, en ella ambas figuras ejercen una fuerza equivalente, ninguna domina sobre la otra, los límites entre círculos y ángulos se entremezclan y se relacionan, los círculos son divididos por las líneas, y en donde esto ocurre, ocurre también un cambio cromático sobre el círculo; lo mismo sucede cuando el círculo es quien interseca a una línea.

Todos los círculos tienen un claro acento blanquecino, pero no se puede hablar aquí de un color definido, en esta composición ocurre algo similar a la anterior, en donde un círculo aparece claramente apartado y destaca en este caso no sólo por su color (amarillo) sino también porque es la única figura plana de la composición. Podríamos decir que esta composición pertenece a todo un grupo de obras con características similares, en donde el círculo interactúa con construcciones

<sup>128</sup> Apud. En WASILLY KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Op. Cit., Pág. 72 a 81.

lineales. Perre Volbout, describe la función del círculo en esta etapa de la siguiente manera: **"Apresado en la malla de diagonales [el círculo] se convierte en punto de convergencia y de irradiación, polo estable en medio de vías transversales."**<sup>129</sup>

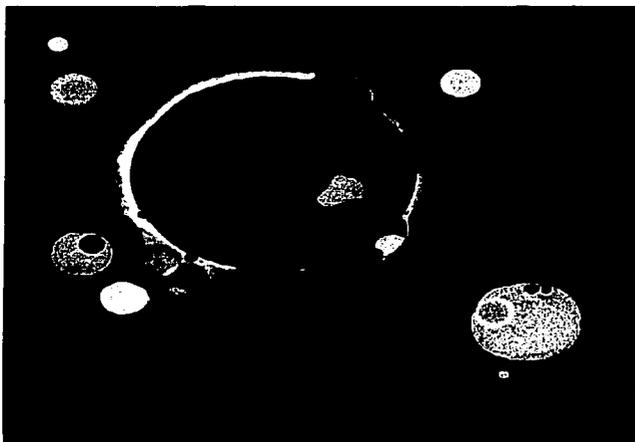


Figura 96. Wassily Kandinsky, *Algunos círculos*.

Para Kandinsky el círculo era algo más que una simple figura geométrica y entre los años 1926 y 1929 realizó una serie de cuadros en los que aparece el círculo como única forma existente. Ejemplo de ello son las figuras 96, *Algunos Círculos* (1926) y 97, correspondiente a un dibujo hecho a lápiz y tinta sobre cartón (1926). En ambas los círculos actúan como elementos abstractos que flotan en el fondo formando diversas constelaciones.

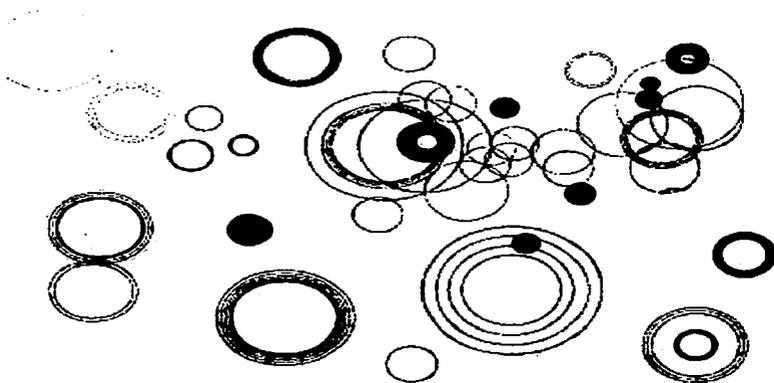


Figura 97.  
Wassily kandinsky.  
Dibujo a lápiz y tinta  
sobre cartón.

<sup>129</sup> PIERRE VOLBOUT, *Kandinsky, Dibujos*, Colección Comunicación Gráfica – Serie Gráfica. Gustavo Gili, Barcelona 1981., Pág. 21.

En este período el círculo ocupa en la obra de Kandinky un lugar místico.

"Si, por ejemplo, en los últimos años he empleado el círculo en tantas ocasiones y tan apasionadamente, la razón (o la causa) no es la forma geométrica del círculo o sus características geométricas, sino mi fuerte sentimiento ante la fuerza interna que posee el círculo en sus innumerables vibraciones. Hoy amo al círculo como en el pasado amé, por ejemplo, al caballo. Quizás más, porque en el círculo encuentro más posibilidades internas [...] Pero lo dicho, todo esto no significa nada durante el trabajo. Yo no elijo conscientemente la forma, sino que ella se elige a sí misma dentro de mí."<sup>130</sup>

Podríamos sintetizar entonces que el proceso en el manejo de las formas circulares abstractas en la obra de Kandinsky es el siguiente; primero lo relaciona con elementos naturales, en donde este no aparece como una forma geométrica exacta, sino evocado mediante manchas redondeadas. La siguiente etapa se caracteriza por la utilización del círculo en conjunto con otros elementos. Y por último una etapa en la que utiliza sólo círculos que adquieren características diferentes de acuerdo a su posición, tamaño y grosor de su contorno. Para Pierre Volboudt, estos círculos pueden tener las siguientes características: "Inmóvil, inalterable, centro, blanco de tiro, astro celeste, reposo máximo, anillo perfecto, mónada indivisible, gravita solo o en racimos de espacios cerrados en sí mismos."<sup>131</sup>

Su obra no acaba en esta etapa, pero en los trabajos posteriores, aunque no dejan de existir formas circulares, las mismas no poseen la importancia que tuvieron en los períodos analizados.

---

<sup>130</sup> WASILLY KANDINSKY, Carta a Will Grohmann, 1930. Citado por UNIRKE BECKS- MALORY, Op. Cit. Pág. 157.

<sup>131</sup> PIERRE VOLBOUDT, Op. Cit., Pág. 21.

## Capítulo VI PROPUESTA GRÁFICA

### VI.1. INTRODUCCIÓN.

He trabajado al círculo desde dos lenguajes totalmente diferentes (aunque ambos estén incluidos en esta escuela dentro del campo de la gráfica): la fotografía y el grabado. El primero cumple todavía la función de representación de la realidad, obviamente estoy hablando de la fotografía tradicional y no de la procesada por el ordenador, ya que en ella la imagen deja de ser una representación para convertirse en una presentación de una nueva realidad. En el grabado no cabe actualmente una intención representativa o narrativa, estas intenciones tienen ahora su lugar en la fotografía y en la imagen digital, el grabado debe lograr entonces explotar las características más representativas de la técnica (lo que no puede obtenerse mediante el ordenador, en este caso el relieve real del papel) no tiene mucho sentido que se convierta en algo narrativo, cualquier intención de ese tipo puede ser ampliamente superada por la computadora. José Luis Brea es un poco drástico al respecto y hablando de las diferencias entre fotografía y pintura expresa lo siguiente: "Tan patética resulta entonces cualquier tentativa de introducir narración en la pintura [...] como lo sería al contrario jugar con la fotografía como campo de superficie, la fotografía abstracta [...] es un camino errado, tan conservador, como la pintura narrativa: aquella que en el juego de laboratorio, ésta en comic pretencioso y relamido."<sup>132</sup>

Es decir que la fuerza de la fotografía radica precisamente en su carácter narrativo, mientras que la del grabado en imágenes abstractas. Teniendo en cuenta estas diferencias entre ambas técnicas es que desarrollé dos propuestas que a simple vista son realmente opuestas. La propuesta fotográfica tiene una intención narrativa y busca evidenciar la exuberancia del círculo en la vida cotidiana, esta serie fue realizada en el plan de educación continua de San Carlos, en el taller del maestro Estanislao Ortiz. La serie de grabados, realizada en el taller de huecograbado a color dirigido por la maestra María Eugenia Quintanilla, busca realzar las características propias de este lenguaje, dejando de lado la intención narrativa.

---

<sup>132</sup> JOSE LUIS BREA, *Un Ruido Secreto, El Arte en la Era Póstuma de la Cultura*, Madrid, Tecnos, 1996, Pág. 45.

## VI.2. EL CÍRCULO COTIDIANO. Fotografías.

Diariamente nos vemos inmersos en una realidad visual que nos enfrenta de manera constante ante formas circulares. Pero rara vez nos detenemos ante ellas para analizarlas como figuras geométricas perfectas, simplemente tomamos en cuenta sus características funcionales. Por ejemplo: cuando tomamos una taza, no estamos pensando en el hermoso y perfecto círculo que nos vamos a llevar a la boca, sino simplemente en el sabor o temperatura de su contenido.

Considero que dentro de esa realidad cotidiana el círculo se nos presenta básicamente a través de tres aspectos: el natural, el social y el artificial.

En el aspecto natural, el círculo y sus derivados (elipse y espiral) representan una constante morfológica de gran relevancia en los elementos y fenómenos naturales. Tal es el caso de las formas y del curso de los astros; de formas microscópicas; de los fenómenos meteorológicos como lo tornados y huracanes, la expansión de ondas circulares en medios acuosos; de las burbujas provocadas por el hervor de un líquido; de la composición geométrica centralizada de una flor; las pupilas de los ojos de la mayoría de los animales; y un sin fin de ejemplos más.

En el aspecto social existen numerosas conductas humanas que se relacionan constantemente con el círculo. En una reunión de más de dos personas tendemos a ubicarnos en forma circular, de tal manera que sea más factible y eficiente la comunicación con todos los integrantes de la misma. Estamos acostumbrados a hablar de una mesa redonda refiriéndonos a una reunión de debate. Hablamos constantemente de nuestro círculo social, círculo de abogados, círculo de amigos, como una unidad hacia adentro y hacia fuera.

Y en el aspecto artificial, que es el que me interesa fotografiar, vale la pena hacer la diferencia entre los elementos circulares creados por el hombre en los cuales explota sus características funcionales y el círculo utilizado en la publicidad para atraernos hacia esa cerrada perfección. Al decir características funcionales, me refiero a la cantidad de elementos de forma circular que no poseen ningún sentido psicológico o simbólico, sino que su redondez se atribuye meramente a su funcionalidad práctica. Para citar ejemplos podemos situarnos en el ámbito culinario y analizar que la mayoría de los recipientes utilizados desde tiempos remotos poseen forma circular, esto se debe principalmente a que las superficies cóncavas no ofrecen resistencia alguna para mezclar los ingredientes, no hay ningún ángulo que acumule residuos ni que impida el movimiento rotatorio circular de la mano. Este esquema se repite en platos, vasos y tazas, aunque en estos dos últimos casos no podemos atribuir su redondez solamente a la funcionalidad mencionada, sino que debemos agregarle una razón anatómica que nos ofrece mayor comodidad.

Otro ejemplo de gran importancia es el conocimiento de la rueda, invención que marcó un verdadero cambio en la historia del progreso humano. Según Releux, el origen de todas las ruedas deriva del rodillo de arrastre por rotadura, utilizado en épocas remotas para trasladar grandes moles de piedra, cuyo antecesor es seguramente un simple tronco cilíndrico regular. Volviendo con este ejemplo al aspecto natural del círculo. Así podemos citar una infinidad de elementos en los cuales su forma circular se encuentra sustentada por una inminente razón utilitaria. Como serían: el

sistema a rosca; el rodillo de las imprentas; el sistema de engranajes utilizado en una amplia gama de maquinarias; los molinos de viento; las tuberías y otra infinidad de ejemplos en los que la presencia del círculo si bien es útil, no es imprescindible. Tal es el caso monedas, cestos de basura, medicamentos en pastillas, paraguas, etc.

El caso del círculo en la publicidad no está incluido en las fotografías, ya que no encuentro ningún atractivo en fotografiar una imagen ya resuelta y con un fin específico como lo es el de transmitir un mensaje de la mejor manera posible.

Supongo que una de las razones por las cuales no somos conscientes de que nos enfrentamos cotidianamente ante tantas formas circulares es que rara vez los objetos son planos, y si bien uno de sus lados o vistas presentan claramente una forma circular, la totalidad del objeto se percibe como una estructura mucho más compleja. Solamente las esferas conservan siempre un contorno circular.

Como señala Arnheim "... el concepto visual que se tiene de un objeto generalmente se basa en la totalidad de las observaciones hechas desde innumerables ángulos."<sup>133</sup> Cuando pensamos en una taza, no recordamos un ángulo visual específico, sino que nos imaginamos la taza completa desde diferentes ángulos a la vez. El problema surge cuando transportamos un objeto tridimensional a un plano bidimensional, "...la concepción visual no puede ser reproducida directamente en todas sus facetas sobre un único plano."<sup>134</sup> Es decir que para trasladar un objeto tridimensional a un plano, hay que sacrificar ciertos aspectos o vistas del objeto a representar. Es necesario para ello escoger un ángulo que a la hora de ser representado establezca un nexo realmente fuerte con la estructura del concepto visual que se quiere representar.

La única manera de escapar a esta regla sería hacer una representación con el método egipcio o infantil, es decir, captando al mismo tiempo diferentes vistas del mismo objeto o de un conjunto de objetos, obedeciendo al aspecto más representativo de lo que se pretende transmitir. La figura 98 corresponde a una fuente dibujada por una niña de cinco años, en ella se observa la base de la fuente claramente circular y en su interior la estructura vertical del centro de la fuente. En la representación hecha por un adulto de esa misma fuente el ángulo escogido seguramente no incluiría ningún círculo, en cambio la niña se toma la libertad de incluir no solo uno, sino cuatro círculos en su representación.

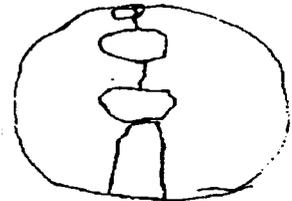


Figura 98  
Ana Lucía, (5 años).

Fuente en el patio de su casa

(lo presentado es una parte de todo el dibujo correspondiente al patio de su casa).

<sup>133</sup> RUDOLF ARNHEIM. *Arte y Percepción Visual, Psicología del ojo creador*, Op. Cit., Pág. 116.

<sup>134</sup> Idem

## VI.2.1 ¿POR QUÉ FOTOGRAFÍA?

Podría haber escogido cualquier otra técnica como pintura, grabado o dibujo, para ejemplificar la idea del círculo cotidiano, poseo en ellas un mayor conocimiento y tiempo de práctica. Mi decisión de hacerlo mediante un medio un tanto desconocido, se encuentra apoyada en lo que mencioné anteriormente en relación a la elección del aspecto más representativo de un objeto.

Si digo que voy a dibujar una botella, lo que todos esperan ver, es una representación similar a la de la figura 99 en donde el ángulo escogido es lo suficientemente fuerte como para que nadie dude que se trata de la representación de una botella. Pero de esta manera, estoy destruyendo la circularidad de la boca y la base de la misma. La manera en la que yo escogería representar la misma botella sería la que aparece en la figura 100, si bien yo estaría muy conforme con esa representación (ya que resalto las formas circulares) pocas personas entenderían mi dibujo como una botella y se desarrollarían una serie de hipótesis destinadas a averiguar que objeto se quiso representar.

Si fotografio una botella desde arriba, debido a la fidelidad de la cámara, se entiende claramente cual es el objeto representado. De esta manera, a través del realismo de la cámara poseo más libertad para escoger los ángulos deseados.

La figura 101 muestra el esquema correspondiente a la fotografía que aparece más adelante de un cartón de huevos. El resultado de este esquema es una especie de abstracción que difícilmente alguien relacionaría con un cartón de huevos.

Igualmente en fotografía se corre el riesgo de perder conexión con el objeto representado, es lo que considero que ocurrió en la fotografía de unas velas vistas de desde arriba. Yo estaba totalmente convencida del poder representativo de esa imagen, pero varias personas se han detenido en ella sin encontrarle relación alguna con objetos cotidianos. Para evitar este tipo de confusiones me he preocupado por respetar lo más posible las cualidades del objeto, textura, transparencia y luminosidad, de esta manera, si bien el ángulo escogido es confuso, las características presentadas permiten establecer un nexo entre el objeto real y la imagen fotográfica.



Figura 99.



Figura 100.

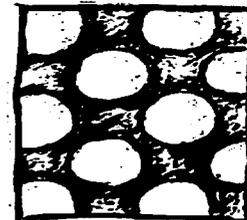


Figura 101.  
Esquema de la fotografía  
de un cartón de huevos.

**Mi intención es entonces mostrar a través de las siguientes fotografías los aspectos o lados circulares de los elementos cotidianos ante los cuales nos enfrentamos diariamente.**



*El huevo Negro.*  
*México D.F., 2000, Proyección /bromuro de plata, 18.3cm. x 23.8 cm.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*No es un ojo de pescado,*  
Mexico D.F., 2000, Proyección /bromuro de plata, 18.3cm. x 23.8 cm.

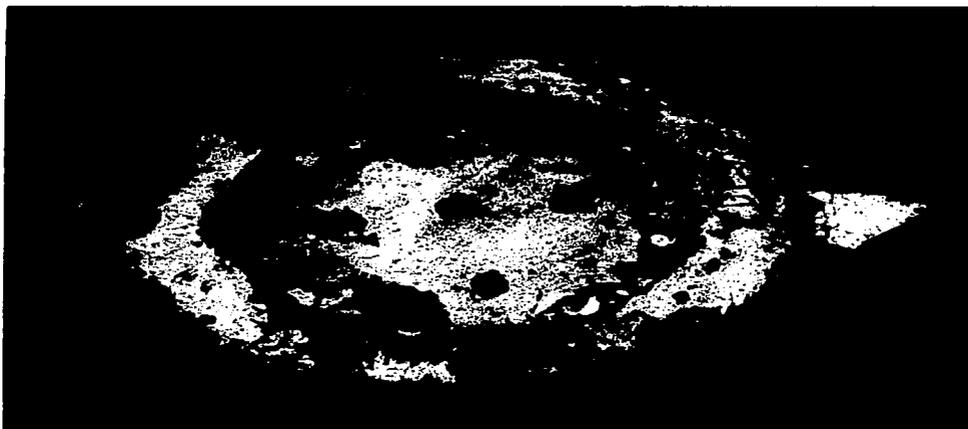
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Última salida.*

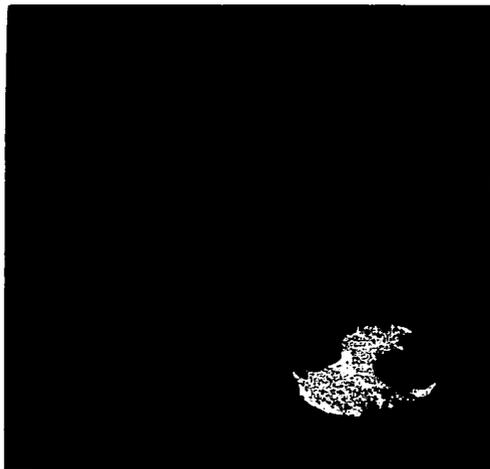
México D.F., 2001, Proyección / bromuro de plata, 16 cm. X 28 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Sin Título, México D.F., 2001, Proyección/bromuro de plata, 29.8 cm. X 28 cm.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin título,  
México D.F., Proyección / bromuro de plata,  
15 cm. X 21 m.

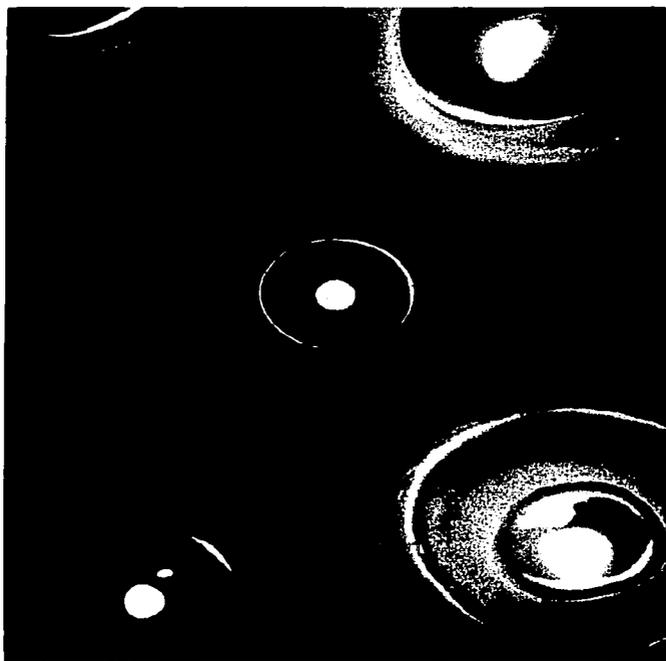
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Tocando en las puertas del milenio.*

Tepoztlán, 2001, proyección / bromuro de plata, 34 cm. X 22.5 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



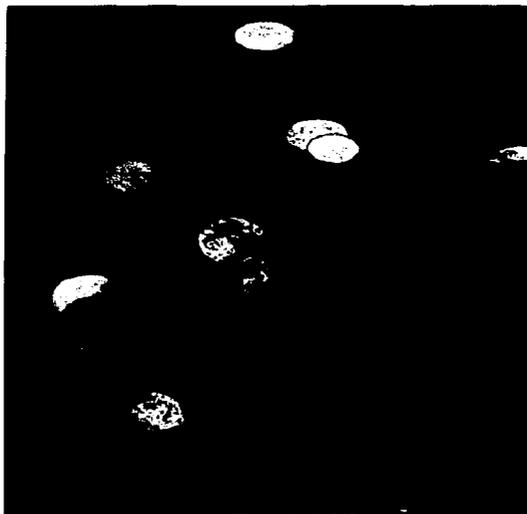
*Deseos de año nuevo*  
México D.F. , 2000, proyección /bromuro de plata, 17.8 cm. X 23.5 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin Título, México D.F., 2000. Proyección / bromuro de plata, 23 cm. X 17.5 cm.

TESTE CON  
FALLA DE ORIGEN



**Sin Título,  
Taxco, 2001, proyección / bromuro de plata,  
17 cm. X 31.5 cm.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Sin Título, México D.F., 2000, Proyección / bromuro de plata, 16,5 x 24 cm.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



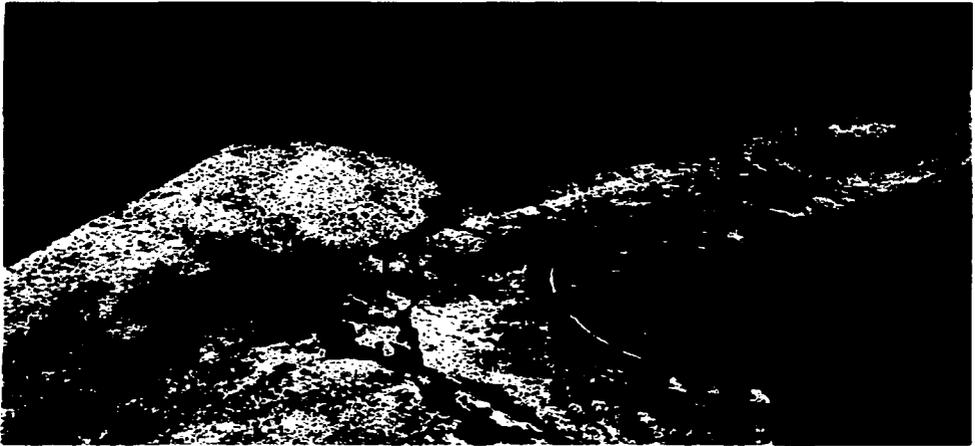
Sin Título, México D.F., 2001, Proyección / Bromuro de plata, 17.8 cm. X 24.6 m.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin Título, México D.F., 2000, Proyección sobre bromuro de plata, 19 cm. X 12.2 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



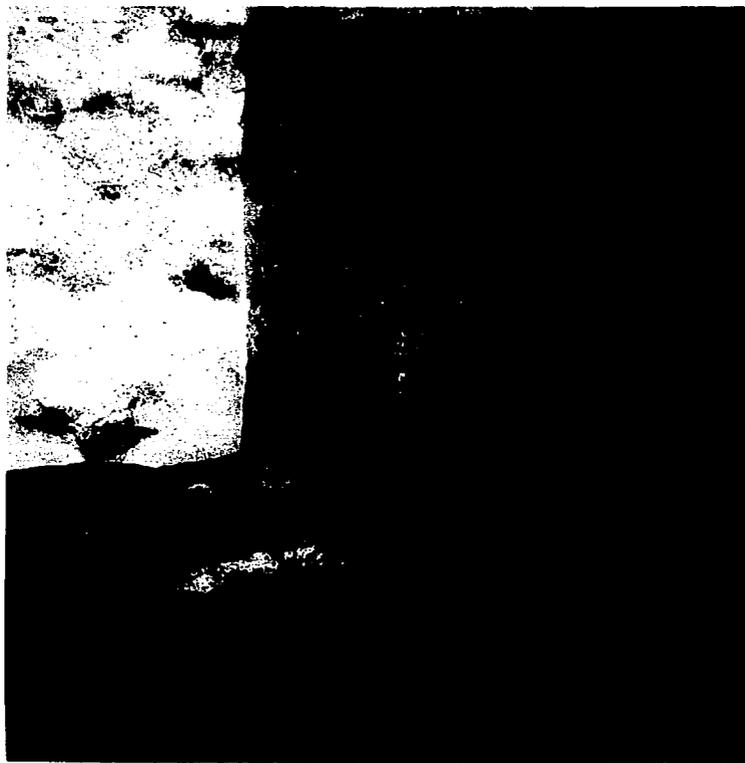
*Tránsito*, México D.F., 2001, Proyección / bromuro de plata, 32.3 cm. X 16 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin Título, México D.F., 2001, Proyección / bromuro de plata, 23 cm. X 31.4 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Sin Título,**  
**Iglesia de Tepoztlán, 2001, proyección / bromuro de plata, 20.2 cm. x 28 cm.**

TEST CON  
FALLA DE ORIGEN



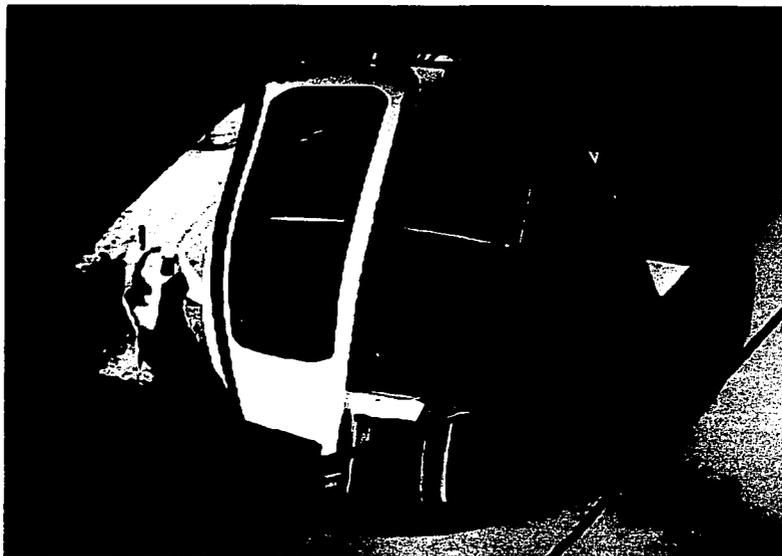
*Antes del Principio,*  
México D.F., 2000, proyección / bromuro de plata, 18.5 cm. X 24 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin Título,  
México D.F., 2000,  
Proyección / bromuro de plata,  
6cm. X 11 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Autorretrato,*  
México D.F., 2001, proyección / bromuro de plata, 18.5 cm. X 18.5 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin Título.  
México D.F., 2000, Proyección / bromuro de plata,  
14.5 cm. X 18.8 cm.

TESTS CON  
FALLA DE ORIGEN



*De la calle, México D.F., 2001, Proyección / bromuro de plata, 33.5 cm. X 21.5 cm*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*¿Prohibido el paso?*

México D.F. , 2001, Proyección / bromuro de plata, 33.5 cm. X 22.5 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin Título,  
México D.F., 2001. Proyección / bromuro de plata, 17 cm. X 22.2 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Galletitas.*  
México D.F., 2000,  
Proyección / bromuro de plata,  
7 cm, 10 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Tensión.*  
México D.F., 2001, proyección / bromuro de plata, 16.5 cm. X 12.4 m.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



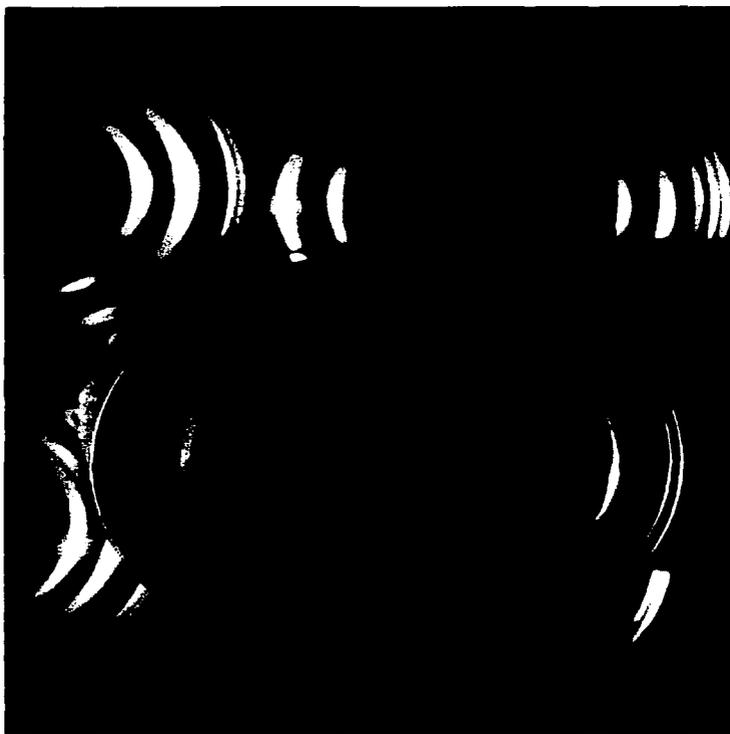
Sin Título, México D.F., 2000, Proyección / bromuro de plata, 23.5 cm. X 17.4 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Sin Título, México, D.F., 2000, proyección/ bromuro de plata, 25.4 cm. X 17.8 cm.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



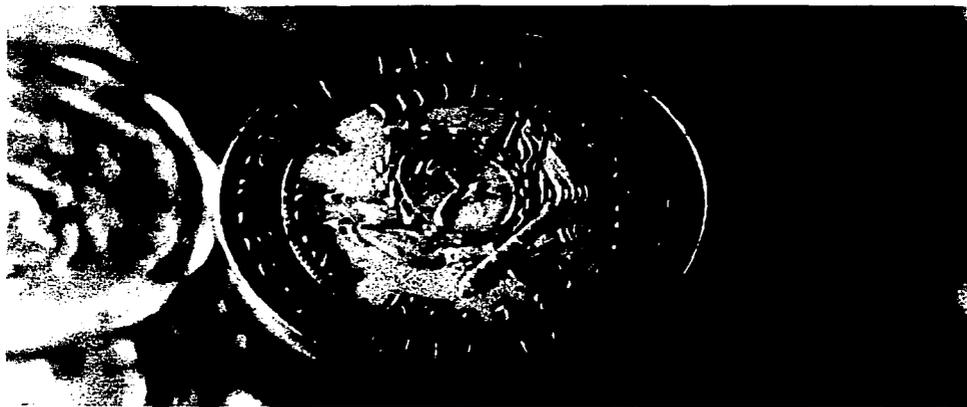
**Conservas,**  
México D.F., 2001, Proyección / bromuro de plata, 27.2 cm. X 18.7 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*El huevo de todos los días. México D.F., 2000, Proyección / bromuro de plata, 16 cm. X 26.8 cm.*

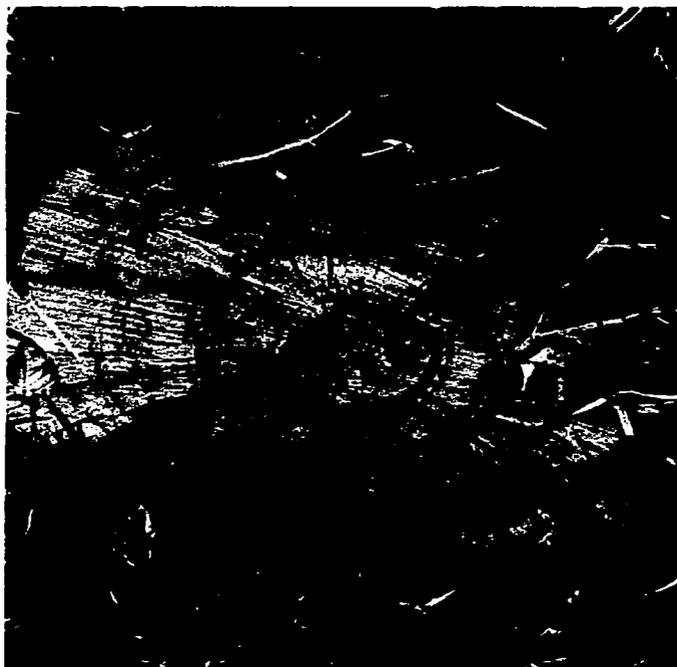
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Lo que alguna vez tubo valor.*

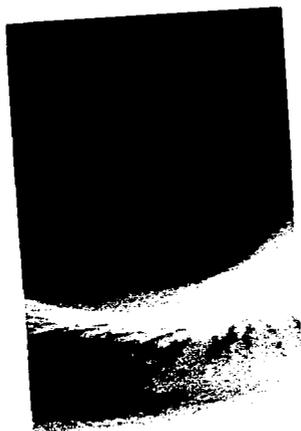
México D.F., 2001, Proyección / bromuro de plata, 12.2 cm. X 23.2 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



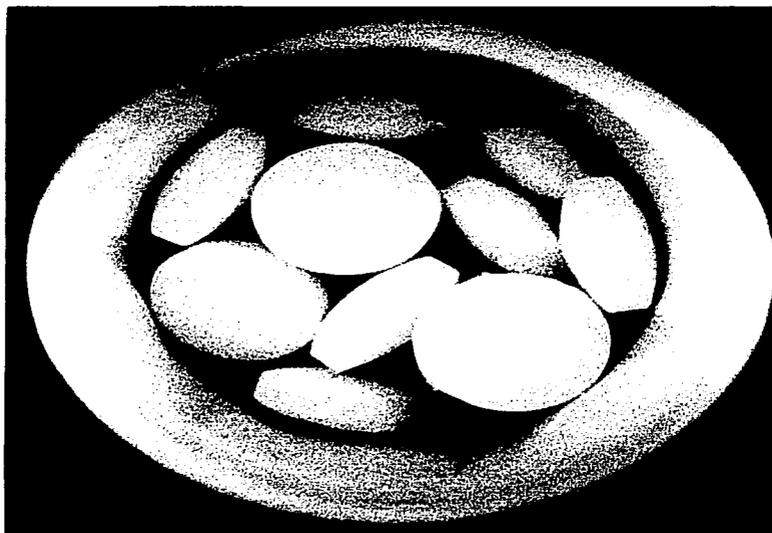
**Sin Título, México D.F., 2000, proyección / bromuro de plata, 21.1 cm. x 15 cm.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Ojo,  
México D.F.,  
Proyección / bromuro de plata,  
13 cm. x 7 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sin Título, México D.F., 2000, Proyección / bromuro de plata, 18.1 cm. X 18.1 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Autorretrato desnudo*

México D.F., 2001. Proyección / bromuro de plata, 27.1 m. x 12.1 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### VI. 3 GRABADOS.

La serie de grabados presentada en esta tesis fue realizada en el período escolar cursado en la maestría, en el taller de hueco grabado a color de la maestra María Eugenia Quintanilla; el objetivo de la misma es evidenciar el carácter compositivo del círculo a través de diferentes imágenes en donde se experimentan algunos de los conceptos expuestos en el capítulo IV "El círculo en la composición plástica".

Los trabajos presentados evidencian el proceso creativo ocurrido durante la maestría. El primer año escolar (acortado por los desajustes provocados por la huelga estudiantil) estuvo destinado al aprendizaje de una nueva técnica, totalmente diferente a la que venía trabajando, esta es la de *huecograbado a color, impresión por viscosidad* de las tintas, que permite superponer simultáneamente varias capas de tinta de color sobre una misma la placa que luego pasará una sola vez por la prensa. La estampa obtenida con esta técnica presenta gran variedad y riqueza cromática. Pero para lograr estos resultados es necesario que la placa esté trabajada a diferentes niveles de profundidad y utilizar rodillos de diversos grados de dureza, así como también haber obtenido un buen manejo de la variación de la viscosidad de las tintas. Cuando consideré que había logrado un manejo correcto de la técnica empecé a darme cuenta de las características que no me agradaban de la misma, tanto en mis trabajos como en los de mis compañeros de taller. Todas las estampas carecían de la utilización del blanco del papel como elemento importante, al entintar tanto el hueco como la superficie de la placa no queda espacio para el papel, que se ve reducido a actuar como una maría luisa, entonces comencé a trabajar con la integración del papel como elemento constitutivo de la imagen. El siguiente cambio en mis trabajos se dio a partir de los conceptos teóricos manejados en las clases de la maestra Blanca Gutiérrez Galindo, en donde empecé a plantearme cual era la función y el sentido actual del grabado, si en la actualidad el arte digital tiene la importancia que tiene y pueden lograrse infinidad de impresiones de un mismo trabajo ¿qué tiene el grabado que no pueda hacerse mediante la computadora? Mi respuesta fue el relieve real de la imagen, entonces empecé a trabajar en la búsqueda de esta cualidad, para lo que recurrí a las técnicas de collagraphía y gofrado que había trabajado con anterioridad, obviamente enriquecidas ahora por el trabajo de color realizado hasta ese momento en la maestría.

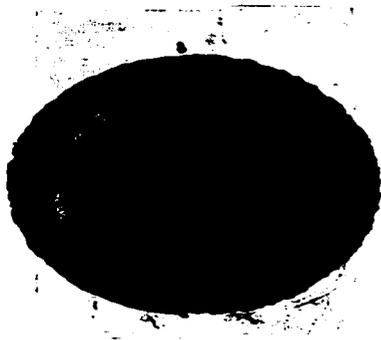
A continuación presento las imágenes logradas, acompañadas de una breve explicación del sentido y función de cada una de ellas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### **Limonas**

Es una pequeña plaquita (que en realidad es la tercera realizada en esta Academia, pero la primera que contiene formas circulares) que se acerca muchísimo al tipo de imagen figurativa trabajada en años anteriores, en donde la figura humana ocupaba el aspecto más importante de la composición. El círculo es en ella el segundo elemento en importancia que mediante la presencia de un limón central y varios agrupados en tres zonas rectangulares logran captar la atención del espectador. Sinceramente creo que a esta placa le falta todavía lograr un correcto manejo de la técnica pero a nivel personal lo considero un nexo importante entre mis trabajos anteriores y los realizados durante la maestría.

Limonas, 2000.  
Huecograbado a color, impresión por viscosidad de las tintas,  
19.2cm. x 32.8cm.



Lata de pescados, 1998, Aguafuerte, 11 cm. X 14 cm.

El grabado *Lata de pescados*, es uno de mis últimos trabajos anteriores a San Carlos, la técnica utilizada es aguafuerte realizada sobre la tapa de una lata de conservas, el entintado es diferente al trabajado en la maestría, ya que consta de dos impresiones superpuestas en el papel, la primera es de monotipo sobre acetato, y la segunda es de la lata y fue realizada con un entintado simultáneo en el intaglio y un solo rodillo duro como último color. Este es en realidad el único antecedente circular en mis grabados, el proceso inconsciente de la búsqueda del círculo que he comentado anteriormente, se dio principalmente en pintura.

Volviendo al trabajo en al maestría. El segundo trabajo lo conforma la serie *El circo*, compuesta por cuatro variantes, la riqueza del trabajo radica en su aspecto lúdico, ya que son cuatro placas que cambian de posición en cada una de las impresiones, formándose entre ellas de una u otra manera un círculo en el centro. La intención de este trabajo era ejemplificar algunos de los criterios explicados en el capítulo IV, en relación a los aspectos compositivos del círculo. Otra

TFCIS CON  
FALLA DE ORIGEN

de las características importantes de este grabado es que lo considero el primer acercamiento hacia la abstracción en mis trabajos, las figuras humanas que aparecen en él tiene gran importancia y le dan sentido a la obra, pero si las extraemos de la composición lo que queda creo que es más interesante aún y que se puede sostener sin la necesidad de estos personajes.

#### ***El Circo, Variante I***

Este grabado consiste en la impresión de una sola placa. Pero se trata de la placa que contiene el núcleo de la actividad compositiva y que en realidad no necesita de las demás para sostenerse. Se comporta como un grabado independiente.

En ella pretendo ejemplificar la continuidad. Aparecen dos líneas curvas que dividen tres espacios: el piso, la barda, y el cielo con los personajes. Al mirarlo sabemos que se trata de un espacio circular y continuamos el impulso generado por las curvas. La curva más potente es la inferior, esto se debe a que el centro de la circunferencia se encuentra fuera del marco pero muy próximo al ángulo inferior izquierdo. Los pesos compositivos se reparten teniendo en cuenta ese centro ausente en la imagen.

#### ***El Circo, Variante II***

Aquí aparecen las cuatro placas separadas por un pequeño espacio. Se genera entonces un cruzamiento de líneas horizontal-vertical, que como ya vimos en el capítulo IV, genera estatismo y tranquilidad.

La posición de las placas permite que el círculo superior sea el que predomine, si bien no aparece completo, el ojo no tiene problema en agregar las pequeñas porciones faltantes. Con el círculo inferior ocurre lo contrario ya que desaparece por completo, cuatro curvas diferentes se pelean por el espacio central de la composición. No comparten su centro con ninguna de las otras. Visualmente nos resulta difícil completar alguna de ellas porque inmediatamente se superpone con la otra.

#### ***El Circo, Variante III***

En este grabado predomina notoriamente el círculo central, todo gira a su alrededor. Las líneas curvas de la barda actúan con gran dinamismo, entran o se escapan del espacio compositivo, permitiendo que el grabado se extienda más allá de la impresión de las placas. Mentalmente no cerramos los círculos exteriores, pero si continuamos la mayoría de las líneas.

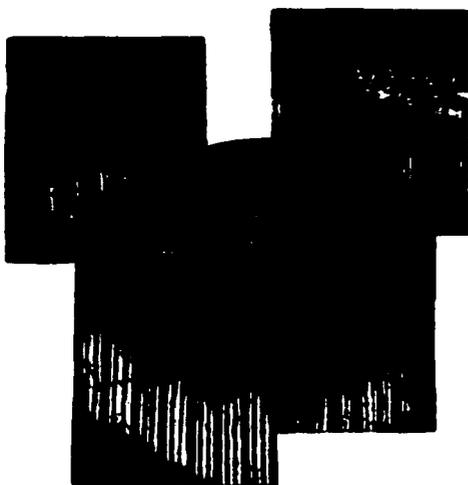
Esta copia requiere de una gran precisión en su impresión, ya que las cuatro placas se superponen y es necesario pasar por el tórculo varias veces. Además la placa inferior izquierda se repite parcialmente en el centro de la parte superior.

#### ***El Circo, Variante IV***

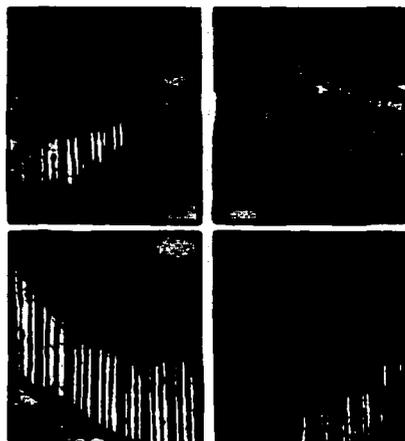
Esta impresión es similar a la anterior, el círculo central es el que se completa. Pero a diferencia de aquella aquí la orientación de las placas varía en relación a su lugar original. El carácter horizontal antes inexistente ahora prevalece. También como en el caso anterior la circularidad de la barda superior desaparece y las líneas actúan como un elemento que le otorga dinamismo a la composición.



**1/6, El Circo, Variante I,**  
2000, huecograbado a color,  
impresión por viscosidad de las tintas, 56 cm. X 75 cm.



**CU, El Circo, Variante III,**  
2000, Huecograbado a color,  
impresión por viscosidad de las tintas,  
56 cm. X 75 cm.



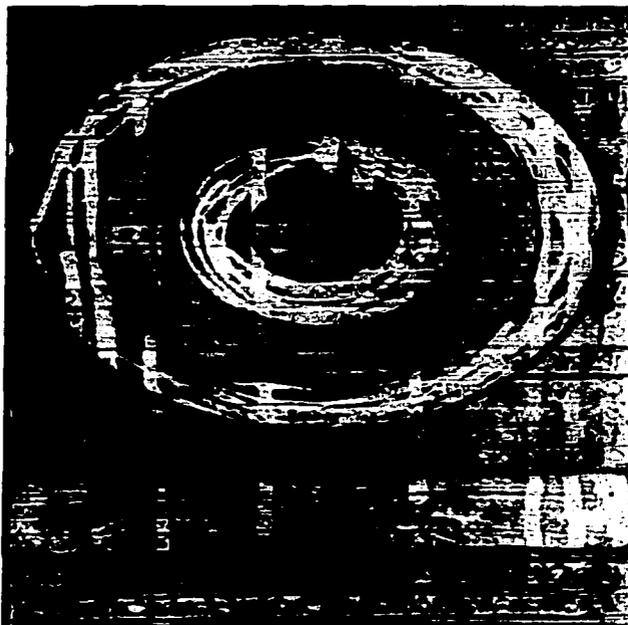
**1/10, El Circo, Variante II,**  
2000, huecograbado a color,  
impresión por viscosidad de las tintas, 56 cm. X 75 cm.



**CU, El Circo, Variante IV,**  
2000, Huecograbado a color,  
impresión por viscosidad de las tintas, 56 cm. X 75 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Como comenté al principio de esta descripción, la importancia de la placa no radica en el aspecto figurativo, hasta podría decirse que es un estorbo su presencia. Precisamente por eso es que en mis siguientes trabajos comencé a abandonar de a poco el carácter figurativo. El primer trabajo con resultados aceptables es el grabado *Tiro al blanco*.



1/8. *Tiro al blanco*, 2000, huecograbado a color, impresión por viscosidad de las tintas, 65 cm. X 79.5 cm.

### ***Tiro al blanco***

A nivel compositivo este grabado ejemplifica el poder del círculo cuando actúa sin la influencia de otros elementos. Los círculos concéntricos contienen una gran capacidad de atracción, se mantienen completamente aislados del entorno y no permiten que nada interactúe con ellos, en este grabado, la franja inferior es el único elemento no circular que actúa otorgándole cierta estabilidad a los círculos concéntricos y resaltando la horizontalidad de las líneas del fondo.

La intención de este grabado era además de ejemplificar lo dicho anteriormente, la de actuar como una especie de descarga a mi deseo de dejar de escribir. El título debería ser: *Estoy harta de escribir sobre el círculo*. El fondo representa lo escrito hasta ese momento de esta

investigación y los círculos intentan imitar los círculos de un blanco de tiro. Es un intento de destruir lo escrito, de atentar contra mi propia investigación.

A partir de este grabado en la mayoría de los trabajos siguientes recurrí nuevamente al círculo central como elemento compositivo preponderante, esto se debe a que considero que de esta manera se demuestra mejor la imponencia de la forma circular cerrada y contundente.

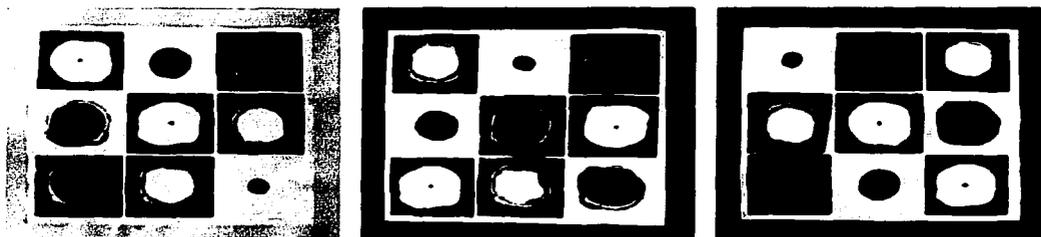


2/6 Ovilla, 2001. Huecograbado a color.  
impresión por viscosidad de las tintas ,79.5 cm. X 65 cm.

#### **Ovilla**

Considero que en este grabado alcancé por primera vez un buen manejo del color en las impresiones, no solo por la intensidad de los mismos, que se percibe en la fotografía presentada, sino por la planeación y la correcta elaboración de la placa en función de los colores deseados. Compositivamente vuelve a aparecer el círculo como elemento central en este caso se trata de dos círculos superpuestos atravesados por una línea vertical central.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

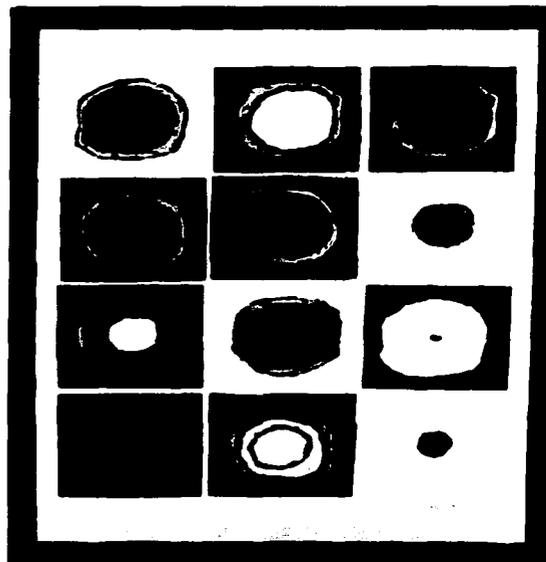


C/U, Sin Título, Tríptico, 2001, huecograbado a color, impresión por viscosidad de las tintas, 98 cm. x 98 cm. c/placa.

Este tríptico se podría decir que resume dos aspectos importantes de los grabados mencionados. Existe la utilización de círculos concéntricos y el aspecto lúdico de las impresiones de *El Circo*, ya que consiste en la estampación consecutiva de una sola placa que con pequeñas variaciones cromáticas se repite nueve veces en cada hoja, variando la posición y bloqueándose algunos sectores de la imagen, el resultado es una composición dinámica, pese al estatismo que presenta la placa individualmente.

El aspecto lúdico se extiende también hacia la ubicación de las tres imágenes, ya que están firmadas en las cuatro esquinas y no tienen ningún orden establecido, es decir que quien se encuentre con estos tres grabados puede ubicarlos en el orden y el sentido que se desee. Pero lo más importante de esta imagen y hacia donde apuntó mi experimentación en los trabajos subsecuentes, es la integración del blanco del papel como parte constitutiva de la imagen. Partiendo de esta idea surgieron los trabajos siguientes, en donde aproveché ampliamente este recurso.

El grabado de la derecha es también una variante de impresión de la plaquita del tríptico, en ella se observa una repetición de doce estampas.



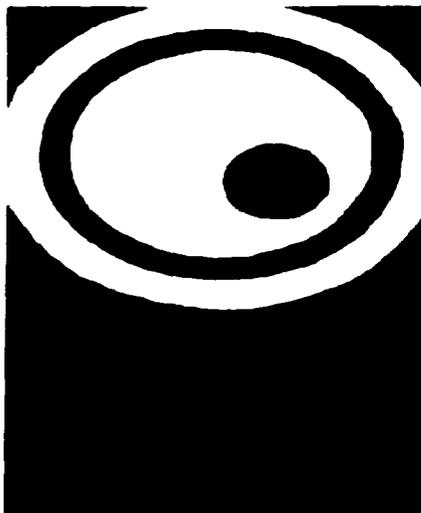
C/U, Sin Título, 2001, Huecograbado a color, impresión por viscosidad de las tintas, 130 cm. X 98 cm.



1/5. Sin Título, 2001, collagrafia, 60 cm. X 40 cm.

Trabajando con esta técnica retomé el uso del blanco del papel como elemento constitutivo de la imagen, la diferencia es que en este caso el blanco no se produce por un bloqueo de la placa a la hora de la impresión, sino que la placa está dividida en las pequeñas secciones de color que se acomodan en el tórculo a la hora de imprimirse, esto me permite manejar el color de manera independiente en cada sector de la imagen, otro recurso utilizado en estas imágenes es el relieve real del papel, ya que al seccionar las placas de cartón queda un espacio entre un segmento y otro, que con la presión del tórculo se transforman en relieves sobresalientes.

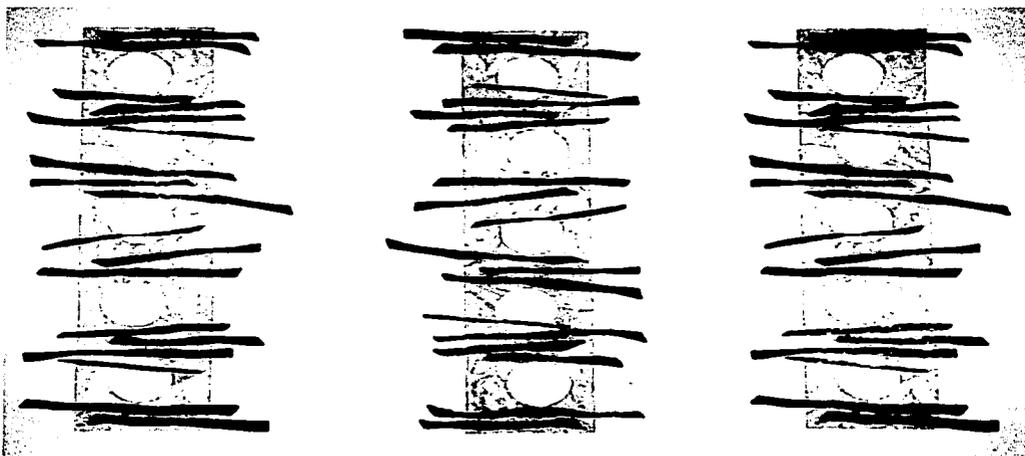
Estos dos grabados son los primeros trabajos en collagrafia, si bien ya había trabajado la técnica nunca la había unido al tipo de impresión por viscosidad de las tintas, los logros obtenidos me fueron muy gratificantes, ya que mediante esta técnica el proceso de elaboración de las placas es mucho más rápido y por el tipo de imagen deseada (una imagen gestual y espontánea) el metal que es ideal para un trabajo delicado y con importancia de una buena línea no me otorga nada imprescindible y solamente implicaba una pérdida considerable de tiempo.



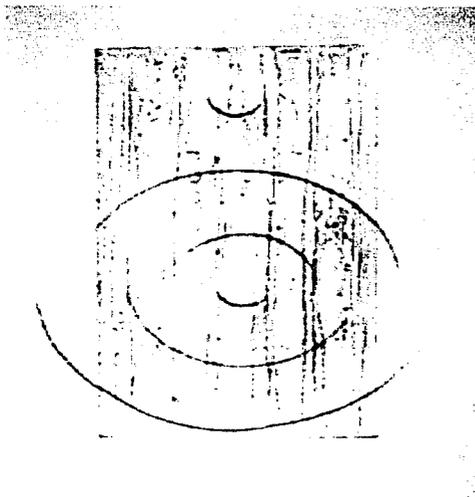
1/6. Sin título, 2001, collagrafia, 60 cm. X 49 cm.



5/6. Escalera, 2001, collagrafia, 100 cm. X 40 cm.



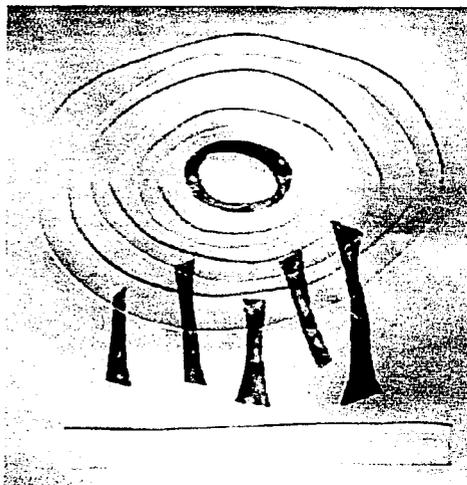
En el grabado *Escalera* que presento en esta ocasión de manera horizontal y a modo de tríptico vertical, continúa siendo en la técnica de collagrafia, y en ellas, los círculos, quienes son mi objeto de estudio aparecen como un vacío en la placa, pero por la disposición de los elementos no se percibe como tal sino como un elemento más de toda la imagen, se convierten en círculos blancos no en perforaciones sin sentido, sigo con esto trabajando con la importancia del banco del papel.



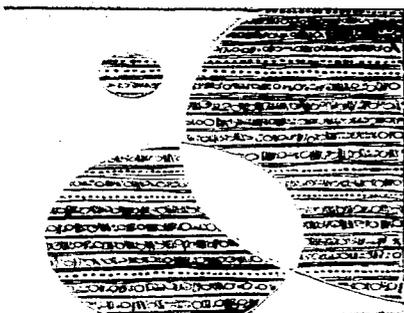
3/8, Sin Título, 2001,  
Collagrafia y gofrado, 63cm. X 40 cm.

En el primero no existe una directa relación entre la imagen a color y la imagen gofrada, son dos formas diferentes superpuestas, la integración se logra justamente por la superposición de los planos rectangular (color) y circular (gofrado). Otro de los aspectos que facilitan la integración de estas placas es la utilización de un color tenue, que permite una mayor visibilidad del gofrado, antes de llegar a esta imagen hice más de 10 pruebas de color, buscando un tono que realmente no interfiriera con el relieve y ayudara a resaltarlo.

En estos dos trabajos intenté explotar al máximo una de las características técnicas propias del grabado: la obtención del relieve real, es decir crear una profundidad sin recurrir a ningún sistema de representación, se percibe profundidad porque ella existe físicamente en el papel. En ambos trabajos el gofrado fue el elemento principal y cabe destacar que fue también el elemento circular de los mismos, la tinta, de escaso color solo una vez aparece como un círculo, pero no por eso la figura circular pierde importancia.



CU, Sin Título, 2001,  
Collagrafia y gofrado, 75 cm. X 52 cm.



2/8 Sin título, 2002,  
gofrado y punta seca, 60cm. X 50 cm.

La textura de los círculos es similar a la del grabado *Tiro al Blanco*, pero en este caso está realizada en la técnica de Punta seca. Collagrafia y punta seca fueron las técnicas más trabajadas por mí en mis años de estudio en Argentina, al llegar aquí aprendí nuevas opciones que enriquecieron mi trabajo, pero poco a poco fui regresando a mi antiguo lenguaje, aunque ahora sumamente enriquecido por la experiencia del taller.

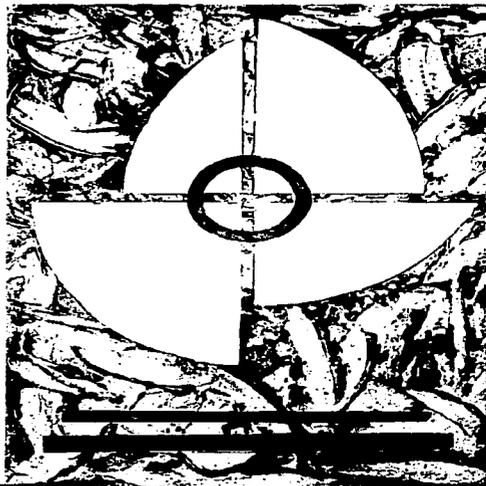
Esta imagen, un poco más dinámica que las anteriores da una sensación de tranquilidad y de leve movimiento.

### **Molinos**

En este grabado el relieve del papel se pierde debido a la intensidad de los colores utilizados. Se aprecia en él una tensión extraña entre los elementos sólidos que son: el círculo naranja central, la cruz acentuando el carácter ortogonal y las líneas de abajo que subrayan toda la actividad compositiva, con las líneas abiertas de los círculos incompletos y el tipo de textura expresiva del gofrado.

El blanco del papel vuelve a actual como elemento importante en la constitución de la imagen, tanto en las texturas como en las 4 figuras triangulares.

1/10 Molino, 2002, Collagrafia, 76 cm. X 56 cm.



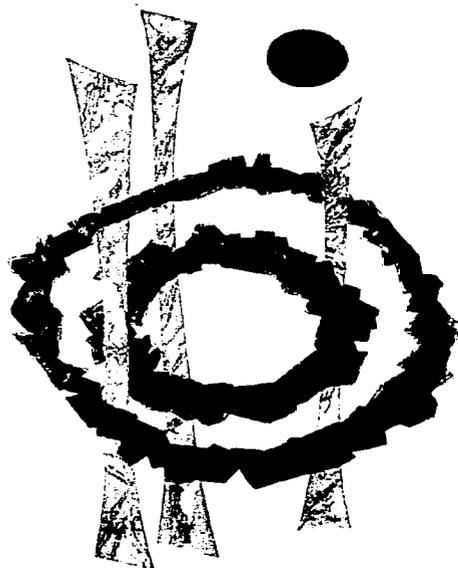
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El siguiente grabado surgió a partir de la mutilación de una a placa anterior, cuyos resultados no me habían sido satisfactorios (presento también la primer placa). Con el tiempo ambos trabajos me agradaron, pero lamentablemente ya había destruido la placa del primero y no pude sacar otra copia del mismo, me hubiera gustado probar más opciones de color en esa imagen.

La placa destruida estaba hecha de pequeños fragmentos de cartón corrugado y fue entintada con un intaglio verde y negro. La imagen obtenida me pareció muy pesada y abrumadora, por eso la destruí y realicé con ella (y otros fragmentos de cartón) un segundo trabajo, en donde lo que prevalece es el espacio alrededor de la imagen. En este trabajo se rompe totalmente con el marco que caracteriza a la mayoría de mis trabajos, aquí no existe un comienzo y un fin de la imagen, sino que la misma se integra al papel abarcando casi todo el espacio del mismo. También aparecen en ella tres pequeños gofrados independientes, son círculos de diferentes tamaños que solo son visibles en una mirada exhaustiva, ya que la intensidad de los colores de las placas de collagrafia absorben toda la atención del espectador.



C/U, Destruído, 2002.  
Collagrafia. 76 cm. X 56 cm.

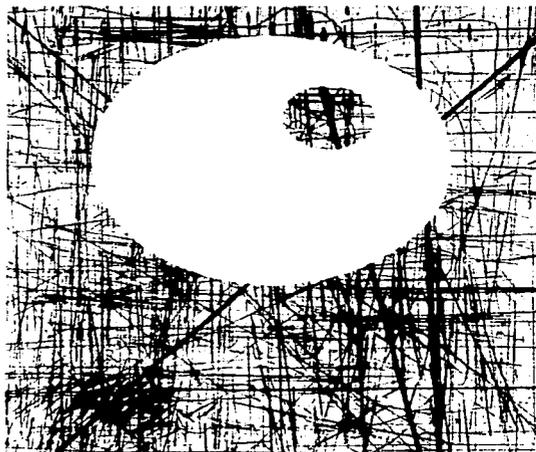


6/6, Paisaje, 2002.  
Collagrafia y Gofrado, 115cm. X 77cm.

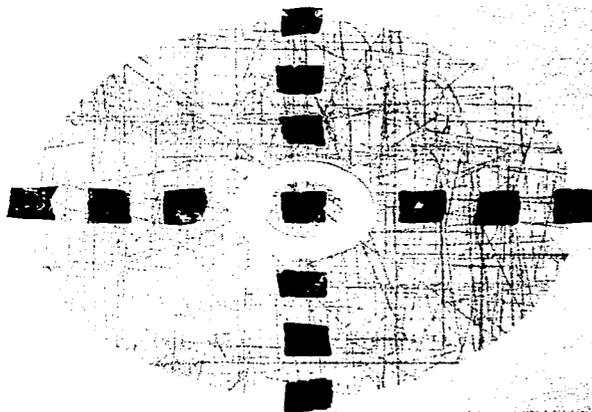
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Los dos siguientes grabados son los últimos que he hecho en relación al círculo, la base de ambos trabajos es una placa de acrílico gruesa cuya superficie estaba rayada, entinté la misma con un intaglio y a la hora de pasarla por el tórculo coloqué placas de cartón para que bloquearan algunos espacios de la imagen, de esta manera, con la utilización del cartón le otorgué a la imagen el blanco como figura importante y el relieve tan buscado en mis trabajos anteriores.

Ambos trabajos cumplen con todos los requisitos que me fui planteando en esta búsqueda creativa, y los considero un buen final para este capítulo de mi propuesta gráfica.



4/4, Sin Título, 2002, Mixta, 90 cm. X 77 cm.



2/5, Cruz, 2002, Mixta, 90 cm. X 77cm.



Detalle de Cruz.

Se podría resumir que la evolución de mi producción se ha ido dando a partir de los siguientes conceptos adquiridos mediante la experimentación práctica y los textos leídos en materias complementarias: descarte de la figuración, búsqueda de aspectos lúdicos,

**valoración del blanco del papel como elemento constitutivo de la imagen, valoración del relieve como característica propia de este lenguaje plástico.**

**Considero que los grabados presentados en esta tesis constituyen un fiel documento de la evolución gráfica vivida desde mi llegada a este país, pero también debo aceptar que tal vez no se presenten como algo sólido y contundente, sino precisamente como una búsqueda constante de nuevas soluciones, casi puedo estar segura del tipo de imagen que voy a realizar de ahora en adelante, y se basa precisamente en las cuatro características mencionadas: abstracción, aspectos lúdicos, valoración del papel y relieve.**

## CONCLUSIONES.

**Podría decir que el principal objetivo de esta tesis era descubrir por qué el círculo es considerado la figura perfecta y por qué ha sido una constante en la historia del arte a pesar de los cambios culturales y estilísticos.**

**Respecto a lo primero creo haber llegado a la conclusión de que la importancia del círculo no deriva solamente de sus características formales que lo definen como la figura perfecta de acuerdo a su propia morfología de simetría total y todas aquellas que se mencionaron en el capítulo I, tampoco se trata de algo aprendido culturalmente, sino que de alguna manera esta preponderancia es producto de un condicionamiento biológico (gestalt) y del reconocimiento cultural de su importancia en la comunicación humana. El círculo siempre ha sido y va a ser un elemento importante no solo en el arte sino en la vida misma.**

**Hay algo intuitivo o mejor dicho intrínseco en el hombre que lo lleva a utilizar el círculo como elemento primordial. Como vimos el círculo es la primera figura que domina el hombre primitivo hecho que deriva seguramente de la observación de la naturaleza y de la cantidad de hechos circulares que ocurrían en ella, y el niño sin que nadie le enseñe que el círculo es la figura perfecta, es también la primera que maneja, es en ella en donde reconoce su primer acto de representación de la realidad observable.**

**Históricamente la utilización del círculo ha sido muy variada y existen diferentes maneras de verlo y valorarlo, del círculo se pueden decir muchísimas cosas, los casos citados en esta tesis son un claro ejemplo de esta variedad. La hipótesis de Freud de ver al círculo salir de los dibujos infantiles y relacionarlos directamente a los senos maternos difiere de la idea de Arnheim de considerarlos derivados de la propia construcción motriz del cuerpo humano que permite que el movimiento circular del brazo sea continuo y fluido. En el arte tampoco se puede decir que la manera emocional con que Kandinsky trata al círculo es igual al trato racional que recibió en el renacimiento o el evocativo de Miró y Dubufet, o a la valoración simbólica ancestral con que lo retoman los artistas del Land Art.**

**Si bien todas estas maneras son diferentes y algunas veces hasta opuestas, considero que todas son válidas por ser complementarias y creo que la suma de todas ellas hacen del círculo esa figura perfecta tan difícil de manejar, de tan ricos significados y tan diversa aplicación.**

**La importancia de esta tesis radica exactamente en esa conjunción de ideas diferentes sobre el círculo, muchísimas personas escribieron sobre el círculo, en infinidad de libros pueden leerse párrafos dedicados a esta figura, pero no he encontrado aun ningún libro o apunte serio dedicado exclusivamente a su análisis como elemento formal en el arte y la multiplicidad de funciones que realiza tanto como elemento compositivo, simbólico o conceptual. Considero también que aún quedan muchas cosas por decir de él, pero creo que el**

camino avanzado en esta tesis puede servirle de mucho a quien desee seguir ahondando sobre esta figura tan importante y enigmática.

Algo muy importante y que me hubiera gustado contar con más tiempo para profundizarlo, es el hecho de que cada vez que en la historia del arte se ha producido un cambio conceptual importante, el círculo ha estado presente, de una u otra manera se regresa a esta figura primordial. En el cubismo se reducen las formas a las primarias, y entre ellas está el círculo, en el arte cinético el círculo es la figura preferida para presentar el movimiento continuo, en el *Land Art* se lo busca al retomar los orígenes del arte, en fin, muchas veces cuando se buscó un replanteamiento del arte apareció el círculo como elemento vital de esa búsqueda, y creo que en este caso está mal hablar en tiempo pasado porque considero que el retorno del círculo en el arte va a ser eterno.

En relación a mi producción artística, podría decir que después de haber trabajado exclusivamente con él durante dos años y de investigar todo lo expuesto en esta tesis, he llegado a la conclusión de que el círculo definitivamente no es mi figura. Su perfección me avasalla, me satura, me bloquea, todas las características de las que ahora puedo ser consciente que posee no me resultan interesantes para trabajarlas. Creo que al final mi antiguo maestro tenía razón, yo prefiero y persigo la inestabilidad y el dinamismo del triángulo a la compacta, fuerte y perfecta presencia del círculo.

Lo que realmente valoro y rescato de mi producción en este tiempo es la serie de fotografías, primero porque la idea de perseguir el círculo cotidiano terminó siendo una experiencia muy gratificante y además me sirvió de excusa para aprender a manejar un medio diferente. Creo que los resultados fueron satisfactorios, no solo en cuanto a la producción presentada sino también a la incorporación de este nuevo lenguaje que seguramente seguiré usando como medio de expresión.

Espero que quienes se hayan atrevido a leer esta tesis, hayan disfrutado tanto como yo del hecho de encontrar tantas cosas de un elemento aparentemente tan insignificante como el círculo.

## FUENTES DE CONSULTA

- ANTONINO, JOSÉ, *La Composición en el Dibujo y la Pintura*, Cear, Barcelona, 1972.
- ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y Percepción Visual, Psicología de la Visión Creadora*, Editorial Universitaria, Bs. As., 1972.
- \_\_\_\_\_, *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador*, Nueva versión, Alianza, Madrid, 1999.
- \_\_\_\_\_, *El poder del Centro*, Alianza, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Hacia una Psicología del arte*, Alianza, Madrid, 1988.
- BOULEAUS, CHARLES, *Tramas, La Geometría Secreta de los Pintores*, Labor, Barcelona, 1988.
- BREA, JOSÉ LUIS, *Un Ruido Secreto, el Arte en la Era Póstuma de la Cultura*, Mestizo, Madrid, 1996.
- BRECKS, MALORY, *Wasilly Kanddinsky, En Camino Hacia la Abstracción*, Benedikt Taschen, Italia, 1994.
- CASTEX, JEAN, *Renacimiento, Barroco y Clasicismo, Historia de la Arquitectura*, Akal, Madrid, 1994.
- Da Vinci, Leonardo*, Volumen I Y II, Teidé, Barcelona, 1977.
- DONDDIS, D. A., *La Sintaxis de la Imagen*, Gustavo Gili, Barcelona 1995.
- DUBUFFET, JEAN, *Jean Dubuffet*, Fundación Joan March, España 1976.
- FINEBERG, JONATHAN, *The Innocent Eye, Children Art and the Modern Artist*, Princeton Universiti Press, New Jersey, 1997.
- FRANZKE, ANDREAS, *Dubuffet*, Harry N. Abrams, Inc New York, 1981.
- FUCHS, H., *Richard Long*, Thames and Hudson Ltd., London, 1986.
- GARDNER, H., *Arte Mente y Cerebro, Una aproximación Cognitiva a la Creatividad*, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- GEIDON, SIGFRIED, *El Presente Eterno, Los Comienzos de la Arquitectura*, Alianza Forma, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_\_, *El Presente Eterno, Los Comienzos del Arte*, Alianza Forma, Madrid, 1985.
- GOLDWORTHY, ANDY, *A Colaboration with Nature*, Harry N, Abrams, Ney York, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Wall at storm king*, Thames & Hudson, Londres, 2000.
- HARGREAVES, *Infancia y Educación Artística*, Morata y Ministerio de Ciencia y Educación, Madrid, 1991.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, (volumen III), Labor, Barcelona, 1988.
- HUNTER, SAM, *Joan Miró, Su Obra Gráfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1959.
- JIMENES DEL ARCO, OLGA PATRICIA, *La Estructura como Elemento de la Composición*, Tesis de grado para obtener el título de Licenciada en Pintura, Escuela nacional de Pintura Escultura y Grabado, La Esmeralda, México D.F., 1997.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- KEPLES, GEORGY, *El Lenguaje de la Visión*, Infinito, Buenos Aires, 1976.
- KANDINSKY, WASILLY, *De lo Espiritual en el Arte*, Paidós Estética, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La Gramática de la Creación*, Paidós Estética, Barcelona, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Punto y Línea sobre el Plano*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- LE TARGAT, FRANÇOIS, *Kandinsky*, Polígrafa, Barcelona, 1986.
- LONG, RICHARD, *Mountains and Waters*, Anthony d'offay Gallery, London, 1992.
- LOWENFELD, VIKTOR, *Desarrollo de la Capacidad Creadora*, Kapelusz, Buenos Aires, 1972.
- LUQUET, MANFRED, *El Mensaje de los Símbolos, Mitos Culturas y Religiones*, Herder, Barcelona, 1992.
- MIRÓ, JOAN, *Miró*, Colección de los Genios de la Pintura Española, Sarpesa, Madrid, 1988.
- MUNARI, BRUNO, *Diseño y Comunicación Visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- OLEA, OSCAR, *Estructura del Arte Contemporáneo*, UNAM, México, 1979.
- PEDOE, DAN, *La Geometría en el Arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1993.
- PIAGET, JEAN, *Psicología del Niño*, Morata, Madrid, 1980.
- RAGON, MICHEL, *Dubuffet*, Le Musée de Poche, Georges Fall, Paris, 1958.
- RAILLARD, GEORGES, *Conversaciones con Miró*, Granica, 1996.
- RAQUEJO, TONIA, *Land Art*, Colección Arte Hoy, Nerea, Madrid, 1998.
- SARDUY, SEVERO, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- TOSTO, PABLO, *La Composición Áurea en las Artes Plásticas*, Librería Machete, Buenos Aires, 1969.
- TREVOZ, MICHEL, *Art Brut*, Rizzoli International Publications, Inc, New York, 1976.
- VOLBOUDT, PIERRE, *Kandinsky, Dibujos*, Colección Comunicación Gráfica – Serie gráfica, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- WING, WICIUS, *Fundamentos del diseño Bi - Tridimensional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- WOLFIN, HENRRICH, *Renacimiento y Barroco*, Paidós Ibérica, España, 1986.

#### CATÁLOGOS:

- Catálogo de la exposición: *Cuatro Maestros Contemporáneos del Arte figurativo; Dubuffet, Giacometti, De Kooning, Bacon*, Museo de Arte Moderno, Mexico D.F., Julio – Agosto, 1973, Imprenta madero. México.
- Catálogo de la exposición: *Una Exposición Binacional de Arte Instalación en Sitios Específicos*, Comercial Press, San Diego, 1995.
- Catálogo de la exposición: *Ver a Miró, la Irradiación de Miró en el Arte*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Septiembre – Octubre, 1993, Fundación La Caixa, Barcelona, 1993.
- JOAN MIRÓ, *Territorios Creativos*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca, 1996.

#### DICCIONARIOS:



### DICCIONARIOS:

- BEKER, UDO, *Enciclopedia de los Símbolos*, Océano, México D.F
- CHEVALIER, JEAN, Y CHERBRAN, ALAIN, *Diccionario de los Símbolos*, Hudes, Barcelona 1991.
- CIRLOT, CIRLOT, *Directorio de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1995.
- Diccionario Enciclopédico, *Larousse Ilustrado*, Printer Colombiana, Colombia, 2000.
- FEDERICO REVILLA, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Catedra, Madrid, 1995.
- MOLINER, MARÍA, *Diccionario de Español*, Gredos, Madrid, 1987.
- REVILLA, FEDERICO, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Catedra, Madrid, 1995.

### SITIOS WEB:

- <http://alebrije.unam.mx/cursos/arte/Kandson/index.htm>. (16/01/01)
- <http://www.sculpture.uk/biograph/long.html>. (29/02/01)
- <http://personal2.redeatb.es/critica/mandala/html>. (04/03/01).
- [http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see\\_an\\_andy.html](http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see_an_andy.html). (04/03/01).
- <http://artsednet.getty.edu/ArtsEdNet/Resources/Eaology/Issves/goldworthy.html>. (16/03/01).
- <http://2kj.com/thursday/Goldsworthy.html>. (16/03/01).
- <http://www.iva.upf.es/miro/frames2.html>. (16/03/01).
- [\\_http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/lee\\_diccionario.html?busca=círculo&diccionario=1\(20/12/01\)](http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/lee_diccionario.html?busca=círculo&diccionario=1(20/12/01)).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN