

# TALLER DE FORMA Y COMPOSICIÓN: MARCO CONCEPTUAL Y CATÁLOGO DE EJEMPLOS

Gemma San Cornelio Esquerdo



## ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Forma y estructura .....	5
2.1. Introducción .....	5
2.2. Forma simple, forma compleja.....	7
2.3. Estructura o esquema compositivo .....	8
3. La noción de composición .....	9
4. Jerarquía visual .....	12
4.1. Figura y fondo.....	12
4.2. Forma, color y espacio en la composición .....	14
5. Equilibrio y tensión .....	15
5.1. Introducción .....	15
5.2. Peso visual y espacio compositivo.....	18
5.3. Simetría / asimetría.....	21
5.3.1. Simetría .....	22
5.3.2. Asimetría.....	23
6. Movimiento.....	26
6.1. Introducción .....	26
6.2. Estabilidad, dinamismo y ritmo .....	27
6.2.1. Composición horizontal.....	27
6.2.2. Composición vertical .....	28
6.2.3. Composición en diagonal.....	28
6.2.4. Composición en aspa.....	29
6.3. Repeticiones .....	30
6.4. Conclusión .....	30
Referencias.....	32

# 1. Introducción

Podríamos considerar la forma como el mínimo elemento expresivo de la comunicación visual, y la composición como la manera en la que se articulan las diferentes formas que entran en juego. Dominar estos dos principios, pues, se convierte en una competencia imprescindible para poder desarrollar diferentes trabajos y proyectos de diseño.

Ambos elementos se inscriben en una larga tradición académica, especialmente entroncada en las bellas artes, tanto desde una perspectiva más teórica como desde otra más aplicada. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, a partir de los estudios previos de la Bauhaus, la Gestalt y del estructuralismo, ambos conceptos suelen encontrarse bastante a menudo vinculados al contexto del lenguaje visual. Sin embargo, a la vez, son varias las disciplinas que se ocupan de esta noción, constituyendo la cultura visual una amalgama interdisciplinaria: historia y teoría del arte, semiótica, iconografía, estudios culturales, antropología visual, estudios visuales y también el diseño forman parte de las disciplinas interesadas en entender y descifrar el amplio alcance de la imagen y su preponderancia en la cultura contemporánea. Más aún; en el caso del creador o diseñador, se percibe como necesario controlar todos los elementos que entran en juego en el momento de diseñar.

Así pues, más recientemente se habla de alfabetización visual, tratando de incluir las diferentes perspectivas académicas con el objetivo de instruir en la creación de imágenes y mensajes visuales. En este contexto se enmarca el trabajo de Donis Dondis, realizado a finales de los años setenta y todavía de una gran influencia en los programas académicos de arte, diseño y comunicación. Según esta autora, el modo visual constituye todo un cuerpo de datos que, como el lenguaje, puede utilizarse para componer y comprender mensajes situados a niveles muy distintos de utilidad, desde la puramente funcional hasta las elevadas regiones de la expresión artística.



Es un cuerpo de datos compuesto de partes constituyentes y de un grupo de unidades determinadas por otras unidades cuya significancia en conjunto es una función de la significancia de las partes. (Dondis, 2015, pág. 11)

Anne Bamford (2003), que ha profundizado en el tema de la alfabetización visual en los últimos años, sugiere que en el lenguaje visual se da una combinación de sintaxis y semántica. La sintaxis es la forma en la que se construye la imagen y se refiere a la estructura y a los elementos que la componen. Este sería el campo en el que Dondis desarrolla su trabajo.

Sin embargo, para Bamford la sintaxis no se limita solo a la composición gráfica de una imagen, como líneas, color o texturas. En ella se incluyen otros elementos con la capacidad de aportar significados a una escena, como, por ejemplo, la posición de una cámara. Al dar un ángulo de encuadre concreto podemos estar resaltando la importancia de una persona o un elemento en la composición. Entre algunos elementos que participan en la sintaxis se encuentran la luz, las sombras, la composición, el movimiento, la profundidad, el color, la perspectiva, la línea, los contornos, el tono, la escala, el énfasis, la armonía, el contraste, la metáfora o el fondo.

Por otra parte, la semántica se refiere al significado, a la manera en la que las imágenes se relacionan más ampliamente con cuestiones del mundo para obtener sentido. La palabra *semántica* tiene un origen similar a la palabra *signo*, y por ello a menudo está estrechamente relacionada con la semiótica, que se encarga del estudio de los signos. En la práctica, la semántica visual se refiere a las formas de las imágenes en el proceso cultural de la comunicación. Esto incluye la relación entre forma y significado. Según Bamford (2003, pág. 3) la semántica podría incluir mirar la forma en la que se crea el significado mediante:

- forma y estructura,
- ideas construidas culturalmente que configuran la interpretación de iconos, símbolos y representaciones, y
- una interacción social con las imágenes.

De una manera similar, Wong (2001, pág. 11) distingue entre los siguientes elementos del diseño:

- **Elementos conceptuales:** punto, línea, plano y volumen.
- **Elementos visuales:** forma, tamaño, color y textura.
- **Elementos de relación:** dirección, posición, espacio y gravedad.
- **Elementos prácticos:** representación, significado y función.

En su libro *Fundamentos del diseño* desarrolla los tres primeros puntos, aunque podría considerarse que su trabajo gravita principalmente en torno a la noción de forma y sus diferentes articulaciones, en forma de composición, pero más centrado en una forma básica, en su estructura, las retículas y sus repeticiones en forma de módulo.

Como puede verse, la mayoría de los autores hacen de algún modo una distinción entre las cuestiones más formales, que se relacionan con las perceptivas, y las cuestiones culturales, de las que se alejan un tanto. De hecho, para determinados autores como Hocks y Hendricks (2003), tanto la visión formalista de la imagen en Dondis como la visión más historicista de W. Mitchell (1995) estarían agotadas en el contexto de la cultura digital. Estos autores proponen recuperar nociones de semiótica y retórica para abordar la combinación de texto e imagen en los entornos electrónicos y digitales (pág. 19).

En realidad, es bastante destacable que en materia de forma y composición se ha publicado muy poco en los últimos años y muchos menos autores abordan la composición visual aplicada a los medios digitales. Si bien la neurociencia va avanzando en identificar los patrones cognitivos que rigen la percepción, todavía hoy siguen siendo válidos, en líneas generales, y sin entrar en dogmatismos, planteamientos del siglo pasado.

Así pues, para los propósitos de esta asignatura nos centraremos en la composición bidimensional y haremos referencia a diversos autores que proponen conceptos de tipo formal y sintáctico, enmarcados en una perspectiva semiótica y cultural y tomando ejemplos de diversa procedencia –teniendo en cuenta las limitaciones por derechos de autor– que sean capaces de ilustrar las múltiples posibilidades que la forma y la composición nos brindan a la hora de abordar un proyecto de diseño.

## 2. Forma y estructura

### 2.1. Introducción

En este módulo trataremos la noción de forma de un modo complementario al trabajo realizado por W. Wong y que se toma como base en esta asignatura a partir de su libro *Fundamentos del diseño*, donde se aborda la forma de un modo exhaustivo.

Así pues, recordando los orígenes de la relación entre forma, estructura y composición, cabe señalar que para Rancillac las leyes matemáticas regulan la ordenación de la imagen pictórica.



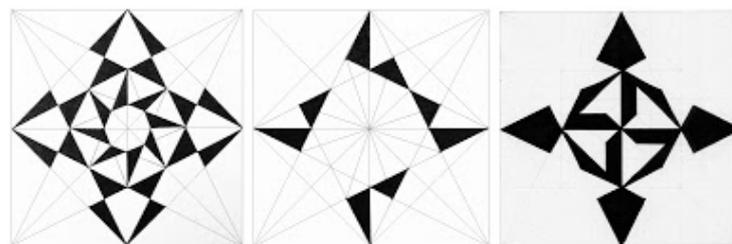
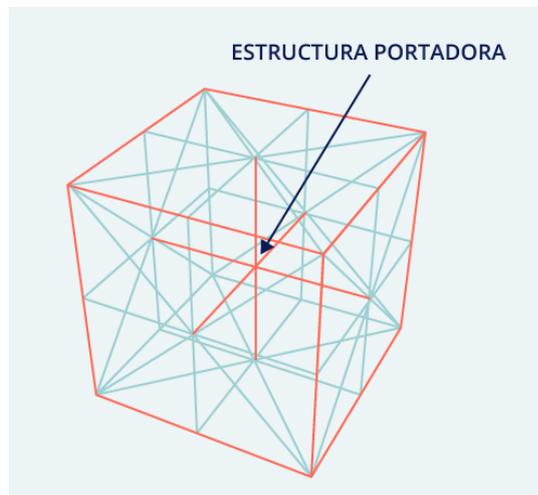
Todas las formas corresponden, más o menos, a figuras geométricas que constituyen el fondo, común a toda la humanidad, de los esquemas de representación. Rubens define muy claramente el método: se pueden reducir los elementos o principios de la figura humana al cuadrado, al círculo y al triángulo, y Cézanne, generalizando esta ley a todo el espacio pictórico: hay que tratar la naturaleza mediante el cilindro, la esfera y el cono. (Rancillac, 1992, pág. 50)

Especialmente en el contexto del diseño industrial y la arquitectura adquiere bastante importancia la teoría del campo de Marcolli (1978), que también se centra en la síntesis de los elementos geométricos fundamentales.

El campo es un espacio que presenta algunas características constantes en cada uno de sus puntos, porque tienen en su interior ciertas características homogéneas (colores, materiales, forma y función). La composición modifica el campo, es decir, el espacio, hasta crear un nuevo campo, un nuevo espacio.

Según la teoría del campo, geoméricamente hablando, **todas las formas pueden reducirse a las más simples: circunferencia, cuadrado y triángulo** en el campo bidimensional y sus proyecciones tridimensionales. Así mismo, cada una de estas formas consta de tres tipos de estructuras: estructura portadora, estructura modular y estructura proyectiva, a partir de las cuales pueden desarrollarse múltiples formas:

1. **Estructura portadora.** Está formada por los puntos y las líneas de máxima caracterización formal y por su relativa articulación. Cada forma posee una estructura propia más o menos visible. La estructura es lo que caracteriza la esencia formal de un espacio.



Obtención de formas a partir de la estructura portadora del cuadrado.

- 2. Estructura modular.** Está basada en submúltiplos que constituyen una retícula orientada según los lados del perímetro del campo. La estructura modula el espacio o campo geométrico.



- 3. Estructura proyectiva** (de proyección interior). Da máxima tensión espacial y su relativa articulación. Posee la estructura de un espacio; significa no solo conocer su esencia, sino también todas sus articulaciones posibles.



La forma interna de los cristales de estauroilita se puede conseguir a partir de las múltiples combinaciones de la estructura modular y proyectiva del cuadrado.

## 2.2. Forma simple, forma compleja

Cabe destacar aquí la aportación de la Gestalt denominada ley de la buena forma o de la pregnancia, que determina que las formas simples se perciben mejor y más fácilmente que las complejas. Se trata, pues, de la búsqueda visual de la estructura más sencilla.

No obstante, según Marcolli:



La paradoja que plantea [la Gestalt] es que por un lado tendemos a percibir con mayor facilidad las formas geométricas simples, elementales, cerradas, simétricas, pero después vemos de modo más legible, interesante y significativo las formas no simétricas, más complejas, abiertas, articuladas. (Marcolli, 1978, págs. 111-112)

En este sentido, Muñoz y otros (1999) nos recuerdan a Foucault:



Así pues, observar es contentarse con ver. Ver sistemáticamente pocas cosas. Ver aquello que, en la riqueza un tanto confusa de la representación, puede ser analizado, reconocido por todos y recibir así un nombre que cualquiera podrá entender [...]. (Foucault, 1966, pág. 134)

Según estos autores, en la actualidad la forma se asocia poco o nada con las posibilidades generativas, como sistema ordenador y potenciador de la producción de formas y como soporte de las operaciones morfológicas complejas. Así pues, ellos proponen ampliar la mirada sobre la geometría, ligada a sus potencialidades generativas y estructuradoras, a partir de la noción de morfología, desde la concepción espacial de las formas, que muchas veces bordea los límites de lo que la geometría puede brindar (Muñoz y otros, 1999).

### 2.3. Estructura o esquema compositivo

La estructura, como hemos visto antes en Marcolli, es inherente a la forma de modo fundamental, pero también al conjunto de la composición. Volviendo al mundo del arte, observamos los diferentes tipos de estructuras que han regido en los periodos históricos. Según Rancillac (1992), el arte clásico, originario de Egipto y Grecia, busca un equilibrio armonioso, a imagen del funcionamiento universal. La simetría y la estabilidad obtenidas en la conjunción de las verticales y las horizontales caracterizan la expresión de una sociedad basada en el respeto a un orden establecido de naturaleza divina y una jerarquía incontestable. La pirámide simboliza bien este sistema social (Rancillac, 1992, pág. 51).

A partir del siglo XVI esta estructura va a liberarse, a ponerse en movimiento. La era del Barroco se abre con la conquista del mundo, la investigación científica y la expresión de los sentimientos personales. El uso del oblicuo traduce el desequilibrio que se instaura. La curva y la espiral introducen el movimiento. Las formas se aligeran. Dos tipos de estructura van a determinar dos estilos de pintura: el Clásico y el Barroco.

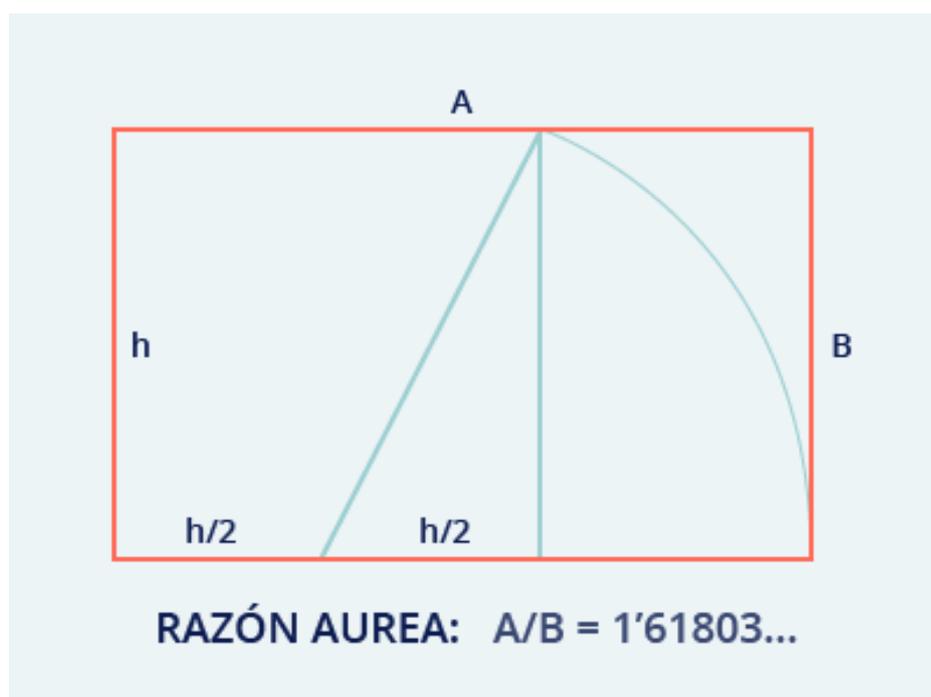
La estructura se resiente sin ser percibida formalmente. Es la composición la que organiza la disposición de los elementos plásticos en la superficie del cuadro, respetando el esquema de la estructura (Rancillac, 1992, pág. 52).

Otra forma de denominar la estructura interna de organización es la noción de esqueleto o esquema compositivo. El esquema compositivo es un conjunto de líneas maestras sobre el que se construye el cuerpo del tema elegido. Este trazado regulador está formado normalmente por figuras geométricas – polígonos, círculos, óvalos–, redes modulares simples o complejas o líneas rectas y curvas relacionadas entre sí. Hay una gran variedad de esquemas compositivos. Los más usuales son: diagonal, triangular, simétrico, circular, radial, en ese, en ele o formado por una combinación de dos o más esquemas simples. Como veremos más adelante, la estructura o esquema puede coincidir con la composición cuando sus elementos se disponen de un modo más evidente en torno a la estructura. Trataremos numerosos ejemplos de cada uno de estos tipos de estructura compositiva predominante.

### 3. La noción de composición

Partiendo del terreno artístico, Berger asocia la composición a la ordenación de medios plásticos estableciendo las relaciones fundamentales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas y a sus proporciones (Berger, 1975, pág. 140).

De acuerdo con Rancillac, la composición se desarrolla de tres modos a lo largo de la historia del arte: de forma numérica, de forma intuitiva o de forma totalmente indeterminada. La forma numérica, instituida en Grecia y reactivada en el Renacimiento, realiza los cálculos de las proporciones ideales basadas en el postulado de la fórmula del número áureo. Composición y proporción<sup>1</sup>, pues, se encuentran directamente relacionadas.



Siguiendo con Rancillac, la forma intuitiva caracteriza el Romanticismo, y, por tanto, la estructura que rige las composiciones sería más activa y caótica, como la proporcionada por la naturaleza en los paisajes; por ejemplo, en los paisajes. Finalmente, la composición indeterminada corresponde al arte contemporáneo que se rige por cualquier tipo de estructura sin predeterminación; un ejemplo serían las pinturas de Jackson Pollock.

---

<sup>1</sup> En sentido amplio, la proporción designa una relación: la que une las partes entre ellas y las partes al todo. Esta noción se refiere, pues, al aspecto cuantitativo de las cosas y se funda en el tamaño. Sin embargo, no tiene mucho sentido a menos que alteremos esta noción de relación, ya que en muchos casos se trata de una abstracción o generalización. De este modo, la idea de proporción evoca menos la de relación que la idea de dimensión fija o de norma: todo el mundo conoce el canon de Policleto en el que la cabeza entra siete veces en la altura total. Para Lisipo no entra siete veces, sino ocho (Berger, pág. 206).

A pesar de su origen normativo, la proporción resulta eficaz cuando se trata de componer de forma armoniosa en el espacio, resultando determinante en determinadas aplicaciones de plantillas, como en la publicación, tanto impresa como en línea.

Sin embargo, para Berger, en pintura la composición se organiza de tal suerte que no se sujeta de forma estricta a la naturaleza ni a la geometría:



«Pueden las formas estirarse hasta convertirse en trazos casi geométricos como se ve en los cubistas y en los abstractos, o distenderse hasta llegar a ser “casi” la copia de las apariencias naturales, en un Millet o un Courbet, por ejemplo. Sin embargo, ni las obras del pasado ni las del presente franquean jamás uno u otro límites, que respetan por igual» (Berger, pág. 141).



*Autumn Landscape with a Flock of Turkeys*, Jean-François Millet, 1917, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#), dominio público.

Para ilustrar la noción de composición Berger compara un paisaje de Cézanne con una imagen fotográfica del mismo lugar con el mismo encuadre. Para este autor, la principal diferencia entre la pintura y la fotografía, en términos de composición, sería la «depuración» de las líneas del bosquejo que Cézanne realiza para que su composición quede más limpia.



«La sensación de solemnidad mesurada que se apodera de nosotros en la contemplación del cuadro de Cézanne es cuestión de formas. Para la pintura, la composición sería menos “la puesta en relación de las partes”, como se conoce más comúnmente, para ser la puesta en relación de elementos convertidos en medios plásticos con miras a transmitir al espectador el sentimiento o emoción del artista» (Berger, pág. 143).

En el sentido más amplio del término, la composición designa el conjunto de las operaciones que regulan las relaciones de una obra a fin de asegurarle su cohesión.

Esta solidaridad interior se debe a la unidad de expresión del artista y se manifiesta por la unidad de impresión del espectador. En cuanto orgánica, es a la vez materia, construcción y movimiento; en cuanto a lenguaje, es a la vez discurso, emoción y estilo (Berger, pág.153).

De un modo más general, y trasladando la idea a cualquier ámbito de la comunicación visual, según Don-dis, los **resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual** y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. En esta etapa vital del proceso creativo es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad para expresar el estado de ánimo total que quiere que transmita la obra (Don-dis, pág. 33).

Así pues, vemos como la mayoría de los autores otorgan a la composición un papel sumamente relevante en dos sentidos principalmente: en la cohesión de las partes con el conjunto y en sus implicaciones expresivas y emocionales.

## 4. Jerarquía visual

Dentro de una composición rigen diferentes componentes que determinan una jerarquía. Dicho de otro modo, si todos los elementos de una composición tuvieran la misma importancia, el mensaje resultaría más caótico y difícil de interpretar. De esta manera, a la hora de realizar una composición debemos tener en cuenta los diferentes pesos visuales, los recorridos y la importancia de cada uno de los elementos.

### 4.1. Figura y fondo

Una primera aproximación a la jerarquía visual sería la distinción entre figura y fondo. Así pues, el campo visual suele organizarse en dos elementos: la figura y el fondo. Tal y como expresa Felicia Puerta:



«La figura adquiere peso visual y dirige la atención debido a que se emplea más energía para percibir la figura que el fondo, por ello se considera activa a la forma y pasivo al fondo, pero ambos están unidos, no existen separadamente» (Puerta, 2005, pág. 95).

El ejemplo del cartel de la película *El príncipe y la corista* (1957), da buena cuenta de la separación entre figura y fondo, quedando este segundo en un color negro que confiere todo el protagonismo a la pareja que forma la figura principal.



Cartel de la película *El príncipe y la corista*, Bill Gold, 1957, dominio público.

De acuerdo con la teoría de la Gestalt sobre fondo y figura, la **figura** es un elemento que existe en un espacio o «campo» destacándose en su interrelación con otros elementos. En cambio, el **fondo** se define por exclusión: es todo aquello que no es figura. Es la parte del campo que contiene elementos interrelacionados que no son centro de atención. El fondo sostiene y enmarca a la figura y por su contraste menor tiende a no ser percibido o a ser omitido.

En el siguiente ejemplo vemos que, pese a haber una distinción entre fondo y figura, el fondo puede tener algo más de información visual (como texturas sugeridas, en este caso) y no necesariamente tiene que ser una tinta plana de un solo color. Evidentemente, cuanto más información tenga el fondo más se apoderará de la figura y resultará difícil su separación visual. Por tanto, resulta fundamental encontrar el equilibrio.



Enfoque selectivo, Gemma San Cornelio, 1996.

Siguiendo en el campo de la fotografía, uno de sus principios de composición se denomina *el espacio negativo*, y consiste precisamente en otorgar mucho espacio al fondo para destacar la figura. En la siguiente fotografía tenemos un ejemplo de esta forma de componer la imagen.

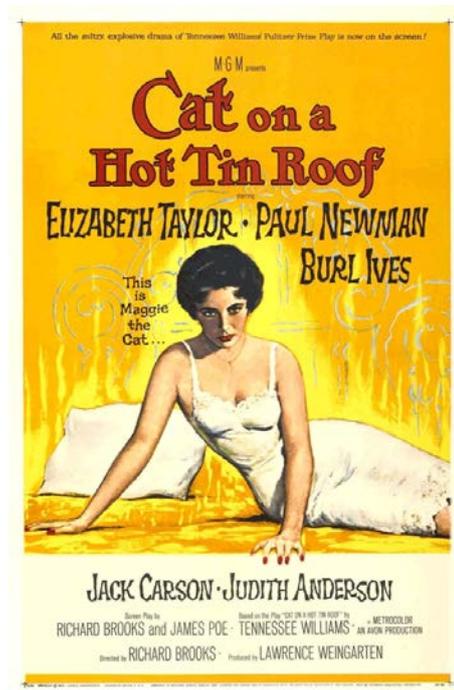


Jake Johnson, 2011, licencia [cc.https://www.flickr.com/photos/jakepjohnson/](https://www.flickr.com/photos/jakepjohnson/)

## 4.2. Forma, color y espacio en la composición

De acuerdo con Sherin, lo que determina cómo aparece un elemento dentro de una composición es su colocación, el tamaño, el color, el equilibrio, la repetición y otras variables visuales. Manipulando la forma es posible crear una ilusión óptica y hacer que un espacio bidimensional tenga profundidad, que los elementos se acerquen o se alejen, pudiendo ser estáticos y dinámicos (Sherin, 2012, pág. 50).

En la siguiente imagen, perteneciente al cartel de la película *La gata sobre el tejado de zinc*, la figura de Elisabeth Taylor en primer plano, haciendo que su mano izquierda se salga del encuadre, marca una profundidad espacial que también se refuerza por la textura de fuego situada en un tercer plano al fondo.



*Cat on a Hot Tin Roof*, Reynold Brown, 1958, [dominio público](#).

## 5. Equilibrio y tensión

### 5.1. Introducción

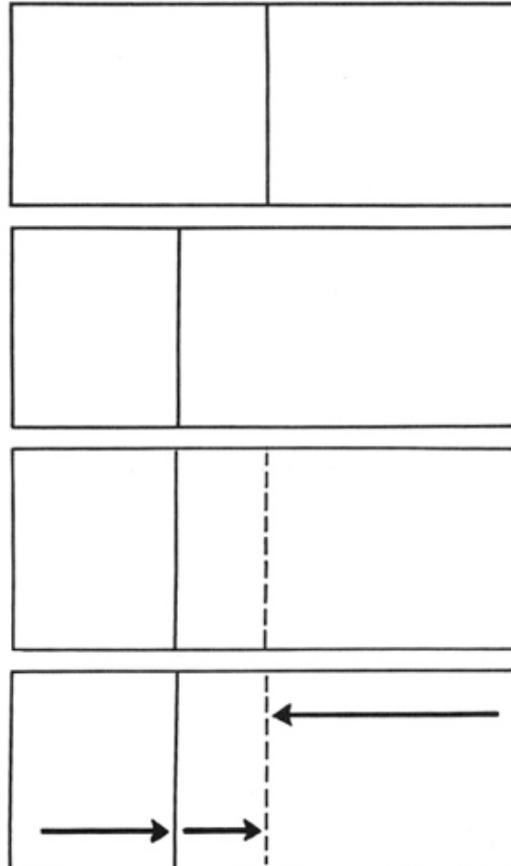
Uno de los pilares fundamentales en la composición es la noción de equilibrio. En este sentido, Dondis afirma que la necesidad de permanecer de pie hace que el equilibrio sea la referencia visual más fuerte y de las personas, ya que se hace de forma inconsciente. Según Arnheim, el equilibrio en una imagen es el estado en el que las fuerzas que actúan se compensan las unas a las otras. Así, todos los elementos se determinan mutuamente pareciendo que no es posible ningún cambio. Para este autor el desequilibrio en una imagen dificulta su lectura.

De este modo, la tensión aparece ante la falta de equilibrio. Cualquier alejamiento de la estructura visual y geométrica provoca centros de interés y tensión. De forma similar, Berger asegura que el movimiento y la calma absoluta llevan igualmente a la apatía.



Para que nos hagamos sensibles, es preciso que nuestro equilibrio amenace en romperse, pero sin llegar a ello, y que si se rompe, aspiremos a restablecerlo enseguida» (Berger, pág. 155).

Por ejemplo, para Berger, si dividimos un rectángulo por la mitad, el ojo se aparta de un efecto de simetría, agotado al momento. Pero si se divide en partes desiguales, se produce un incentivo de tensión.



Si la composición tiene por efecto disponer los elementos de tal suerte que ninguno de ellos sea indiferente, lo logra por la tensión produciendo en nosotros un juego de impulsos contrario que provoca nuestra sensibilidad plástica, la mantiene y la renueva (Berger, pág. 160).

El siguiente gráfico presenta una composición asimétrica con una tensión hacia arriba.

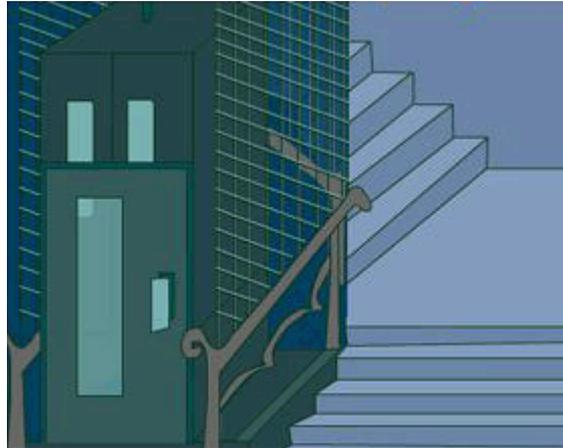


Ilustración proyecto *unavezseera.net*, Gemma San Cornelio, 2004.

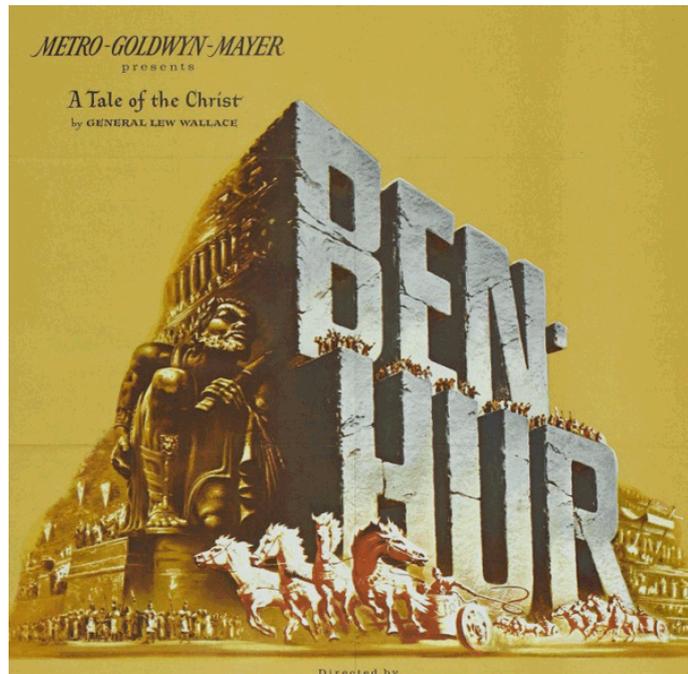
En las representaciones religiosas se mantiene esta estructura de cierta asimetría. En el siguiente ejemplo, en *La anunciación* de Botticelli, encontramos unas líneas de tensión que van en diagonal descendente desde la esquina superior izquierda.



*La anunciación*, Botticelli, 1485, Open Access for Scholarly Content (OASC) by [Met website](https://www.metmuseum.org).

Berger señala otro ejemplo sobre tensión basada en la figura del triángulo presente en el cuadro de *La última cena* de Thierry Bouts. La disposición triangular establece puntos de tensión privilegiados, de manera que en el triángulo central nuestra atención va ante todo a los tres vértices que forman la cabeza de Jesús y los apóstoles.

En el ejemplo que proponemos a continuación, el póster original de la película *Ben Hur*, esta estructura piramidal se repite, otorgando el protagonismo a los caballos de la carrera que tiene lugar en la película.



Cartel de la película *Ben Hur*, Reynold Brown, 1959, [impawards.com](http://impawards.com), [dominio público](#).

Según Arrillaga (2000), el equilibrio compositivo debe entenderse en términos relativos, ya que no es en sí un valor absoluto ni un estado puro de cristalización del orden y la forma; ni siquiera es el único valor que determina el equilibrio global de una imagen, ya que, por ejemplo, en estilos como el impresionista, el *equilibrio cromático* o, más comúnmente, la armonía de color puede ser más determinante que el equilibrio de la organización formal. Así pues, como casi todas las nociones que iremos desgranando en este módulo, las debemos considerar como meras indicaciones y no como verdades científicas o dogmáticas. En este sentido, Arnheim, que es quizás uno de los autores más exhaustivos en la clasificación, escribía sobre el equilibrio en el arte como contrapunto:



El contrapunto pictórico es jerárquico, esto es, contrapone una fuerza dominante a otra subordinada. Cada una de las relaciones es desequilibrada en sí; juntas se equilibran todas mutuamente en la estructura de la obra entera» (Arnheim, pág. 56).

Sin embargo, no todos los esquemas de equilibrio se basan en la riqueza del contrapunto. El propio Arnheim distingue cuatro esquemas principales en donde no existe esta compensación explícita de fuerzas:

- Centrales, con un solo acento fuerte al que todo se supedita, como en el retrato tradicional.
- Binarios, con un dúo de figuras o grupos, típico de las composiciones fuertemente simétricas.
- Jerárquicos, constituidos por acentos que van del más fuerte al más débil en una red de relaciones subordinadas. Buena parte de la pintura universal está basada en este esquema.
- Atonales, con muchas unidades de igual peso creando textura en lugar de estructura.

## 5.2. Peso visual y espacio compositivo

Otra forma de abordar el equilibrio y la tensión es a partir de la noción de peso visual dentro del espacio compositivo. Esta consideración se basa en que el espacio compositivo se rige por la fuerza de la gravedad. Por ejemplo, en el mundo natural estamos acostumbrados a que haya más peso abajo que arriba, y tendemos a trasladar esta tendencia no solo al diseño de los objetos que construimos, sino al modo de percibir todo aquello que nos rodea. La relación superior-inferior se establece, pues, según la orientación espacial de la imagen, con independencia de que esta se encuentre en posición vertical o en posición horizontal.

Por otra parte, la relación izquierda-derecha se establece sobre la base de nuestros hábitos culturales. En la cultura occidental la escritura –y la lectura– es responsable del poderoso vector dinámico que recorre toda imagen de izquierda a derecha. La combinación de este vector con el superior-inferior de la gravedad da origen a las naturalezas contrapuestas de las dos diagonales de una composición enmarcada en un cuadrado o rectángulo: la descendente y principal, que va del vértice superior izquierdo al inferior derecho, y la ascendente y secundaria, del vértice inferior izquierdo al superior derecho (Arrillaga, 2000).

En el siguiente ejemplo del cuadro de Daumier podemos observar esta estructura en aspa que determina la diagonal izquierda descendente con diagonal ascendente.



*The Connoisseur*, Honoré Daumier, ca. 1860-65, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

Además, el peso visual es el que determina dentro de una composición el poder de atracción gravitatoria de cada uno de los elementos. Así pues, aunque el peso visual es una cualidad del objeto que difícilmente puede medirse, actúan en él los siguientes factores:

<b>Tamaño</b>	A mayor tamaño corresponde mayor peso.
<b>Color</b>	Los colores cálidos, como el rojo, pesan más que los fríos, como el azul.
<b>Ubicación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El centro pesa más que los laterales.</li> <li>• La coincidencia con alguno de los ejes principales horizontal-vertical y las diagonales pesa más que otra descentrada o alejada de dichos ejes.</li> <li>• Arriba pesa más que abajo.</li> <li>• A la derecha pesa más que a la izquierda.</li> </ul>
<b>Tono</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los tonos claros sobre fondo oscuro pesan más que los oscuros sobre fondo claro.</li> <li>• A igualdad de fondo, es más pesado el tono que más contraste.</li> <li>• Una zona negra tiene que ser mayor que otra blanca para contrapesarla.</li> </ul>
<b>Forma</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La forma regular es más pesada que la irregular. Aquí vale la pena recordar la ley de la pregnancia o la buena forma, que determina que las formas simples son más fáciles de identificar que las complejas.</li> <li>• La compacidad de la forma respecto a su centro es más pesada que su dispersión. Esto también tiene relación con la ley de la proximidad, que favorece la integración en una unidad mayor en la que los elementos se perciben como integrantes de esta.</li> <li>• Cierre. Se tiende a cerrar las formas buscando una más estable y sencilla. Esto tiene que ver con la ley de la continuidad. La unidad lineal tiende a ser continua.</li> <li>• La orientación vertical es más pesada que la oblicua, y esta, a su vez, es más pesada que la horizontal.</li> <li>• Textura. Las manchas de color cuya configuración sea geométrica y su textura compacta y densa pesan más que otras formas, de configuración más libre y textura porosa, que dejan entrever la superficie del soporte.</li> </ul>

En esta fotografía las texturas aportan complejidad a la visión y dificultan encontrar el centro de la composición.



Casa abandonada, Gemma San Cornelio, 1996.

Según Arrillaga, lo que diferencia el peso del resto de las fuerzas visuales es que se trata de una característica intrínseca de cada elemento de la composición, mientras que otras fuerzas –como la dirección o el movimiento– pueden actuar sobre la composición con independencia del objeto que las produce o sobre el que se aplican. No obstante, es difícil separar el efecto de cada uno de los elementos que actúan en la composición. Así pues, la tensión, por ejemplo, tendría una clara relación –o a veces resulta coincidente– con la dirección izquierda-derecha de lectura de la imagen o las direcciones de mirada de los personajes representados. En este sentido, Dondis (pág. 42) afirma más concretamente que el ojo favorece la zona inferior izquierda de cualquier campo visual. Esto tiene que ver, como hemos dicho, con los hábitos de lectura, pero también con esquemas de escudriñamiento que hace el ojo ante una composición. Todo ello está siendo ampliamente estudiado por la neurociencia cognitiva y no es un comportamiento igual para cada persona, pero vale la pena tenerlo en cuenta.

En el siguiente bodegón, donde el peso visual está muy centrado en el plato con el pastel, hay una entrada de ojo por el ángulo izquierdo inferior que viene marcado por la inclinación del racimo de uvas y que nos dirige hacia la copa de vino.



Still Life with Cake, Raphaëlle Peale, 1818, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

Caravaggio, que fue un gran maestro de las composiciones complejas, determina en *Los músicos* un recorrido del ojo a partir de las miradas de los personajes en forma de *M* produciendo un gran dinamismo en el recorrido visual del cuadro.



Los músicos, Caravaggio, 1595, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

Más concretamente en el ámbito de la fotografía existe la denominada ley de la mirada, que consiste en dejar un espacio en el lado a donde se dirige la mirada del retratado. Se considera que dejar aire en el lado donde mira el personaje lo hace «respirar», no quedar constreñido.



Enfoque selectivo, Gemma San Cornelio, 1996.

### 5.3. Simetría / asimetría

La simetría y la ausencia de ella es, sin duda, una forma de organizar el espacio que tiene una gran influencia en términos de equilibrio, tensión y contraste. De forma simplificada, podríamos distinguir dos tipos principales de equilibrio: **el estático y el dinámico**.

El equilibrio estático suele identificarse con la **simetría**, dentro de las dos tipologías existentes: la **simetría axial y la radial**.

### 5.3.1. Simetría

Una composición posee una simetría axial cuando los elementos se distribuyen a ambos lados de un eje imaginario situado en la mitad del soporte. El peso de los elementos debe ser el mismo a ambos lados de dicho eje. Es el tipo de composición más simple y el resultado suele ser estático.

A continuación tenemos dos ejemplos fotográficos donde la simetría rige la composición de forma absoluta, tanto en disposición vertical como en disposición horizontal. En este caso, se utiliza como referencia el eje vertical y se sitúan los elementos a cada uno de los lados.



A la izquierda, *Mezquita Xúquer*, Gemma San Cornelio, 1996. A la derecha, *A tale of two windows*, Ruben Alexander, 2016, [CC](#).

Por otra parte, en la ordenación por simetría radial los elementos se distribuyen en torno a un punto, centro de la composición, existiendo diferentes ejes que se estructuran como los radios de una bicicleta.



Simetría radial, Alexandre Hamada Possi, 2010, [CC](#).

No es un tipo de composición muy frecuente, aunque hace unos años se hizo bastante popular en el campo del diseño gráfico, especialmente en el campo de la imagen corporativa.



### 5.3.2. Asimetría

El equilibrio dinámico suele ser asimétrico en diferentes niveles y, por tanto, supone un compromiso difícil entre fuerzas desiguales. Es, sin duda, una de las opciones compositivas más utilizadas y de mayor efectividad. Dos leyes de la composición podrían considerarse un ejemplo de este tipo de equilibrio:

**1) Ley de la balanza.** Recibe este nombre porque el esquema compositivo resultante es semejante al de la figura de una balanza. El pie de la balanza se sitúa en el centro de la composición y es en este espacio central donde se representa la figura con más importancia. A ambos lados se distribuyen el resto de los elementos, equilibrando los pesos. Así pues, un peso grande puede ser equilibrado con otro más pequeño acortando, simplemente, la distancia que separa el peso mayor del fiel de la balanza. Un claro ejemplo de estas composiciones religiosas sería el Pantocrátor. Frontal de altar de la Seu d'Urgell o de los Apóstoles (siglo xii).

Este cuadro de Cézanne supondría una reformulación del concepto de balanza del Pantocrátor, en cuanto se ciñe formalmente a este presupuesto. La figura principal sería el jugador del centro y a ambos lados tiene dos jugadores más. No obstante, hay una asimetría que provoca el cuarto personaje observando la partida en el lado izquierdo, que queda compensado visualmente por la cortina situada a la derecha del cuadro. Además hay cuatro pipas de tabaco colgadas en la pared cuya diagonal apuntan de nuevo al jugador del centro.



Los jugadores de cartas, Paul Cézanne, 1890-92, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

**2) Ley de compensación de masas.** Esta ley se basa en el equilibrio de los pesos visuales (el tamaño, el color, la posición). En este caso la figura principal de la composición se desplaza del centro y pasa a situarse en un lateral. Para compensar este peso descentrado se colocan otra u otras formas alejadas del centro, de forma que contrarresten el peso de la principal. La gran mayoría de las composiciones que existen podrían encajar de algún modo dentro de esta ley, puesto que la compensación es un instinto natural en el proceso creativo.

En la siguiente fotografía vemos como la ventana, que ocupa un mayor tamaño en la composición, está descentrada hacia la derecha. En cambio queda compensada por la presencia del farol, más pequeño y que está situado más arriba. Esto sucede por dos motivos: está más alejado del centro y arriba tiene más peso que abajo.



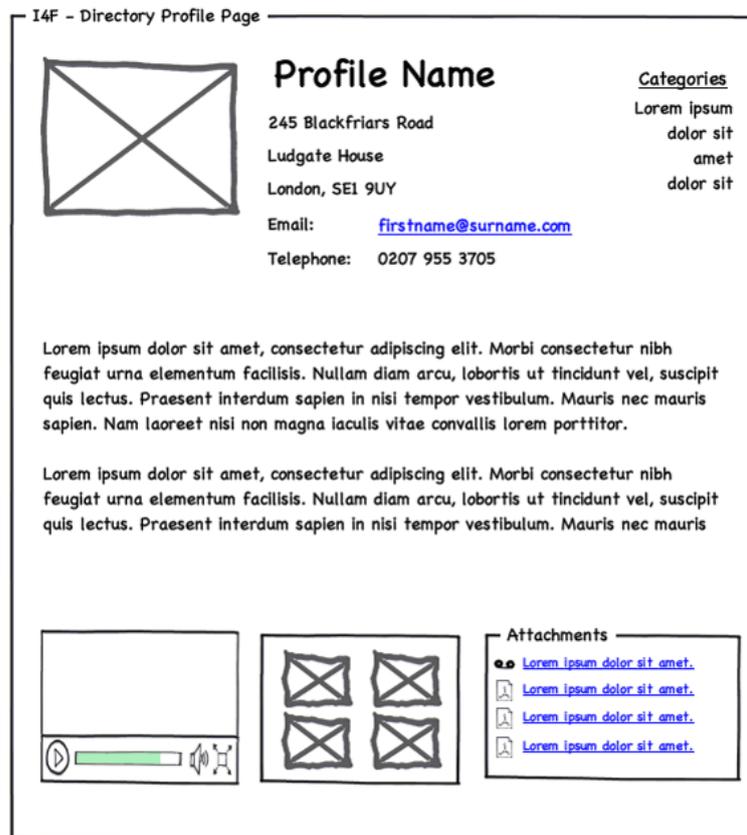
French Facade, Ruben Alexander, 2016, [CC](#).

En cambio, en esta otra fotografía la composición es ligeramente asimétrica hacia la derecha para poder tener perspectiva del reflejo en el espejo, y también queda compensada por los dos elementos a la izquierda: la fotografía y el perfume.



Cartes, Gemma San Cornelio, 1997.

Las leyes de la balanza y la compensación de masas son de una gran aplicación en el diseño web y se materializan en documentos de plantilla denominados *wireframes*.



created with Balsamiq Mockups - www.balsamiq.com

<http://www.flickr.com/photos/doors/3931846833/> , CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12888965/>

## 6. Movimiento

### 6.1. Introducción

Para Dondis el movimiento es probablemente una de las fuerzas visuales más predominantes en la experiencia humana, siendo la percepción del movimiento algo presente en todo lo que vemos, incluyendo las imágenes estáticas (pág. 79). De la misma manera, Bruce Block coincide con Dondis en la idea de que el movimiento es el primer elemento que atrae la atención. El movimiento se produce más literalmente en el campo audiovisual por desplazamiento de la cámara, pero no debe olvidarse el movimiento producido por el recorrido que realizan los ojos del espectador al mirar la imagen, tal y como hemos visto hasta ahora.

Además, como explican Ràfols y Colomer (2016), el movimiento en el audiovisual se expresa por medio del tiempo. En una imagen estática el tiempo permite profundizar en la lectura, mientras que en una imagen en movimiento el tiempo implica transformación (March, 2011).

En el cuadro de Van Gogh, el movimiento se produce a partir de la dirección de las pinceladas en cada uno de los elementos representados; además, la repetición de las pinceladas y los patrones de color confieren ritmo a la pintura.



*Wheat Field with Cypresses*, V. van Gogh, 1889, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

En el caso de la fotografía, la captura del movimiento resulta más evidente. En este caso la posición de los delfines marca el movimiento vertical.



*Oceanogràfic*, Gemma San Cornelio, 2014.

## 6.2. Estabilidad, dinamismo y ritmo

Así pues, podemos abordar la cuestión del movimiento en la composición a partir de las nociones de estatismo, estabilidad o dinamismo que están presentes en determinadas estructuras. A grandes rasgos podría decirse que las composiciones cuya estructura predominante es horizontal tienden a la estabilidad. El ejemplo más conocido serían los bodegones de Zurbarán.

### 6.2.1. Composición horizontal

Sin embargo, en esta composición de Cézanne, predominantemente horizontal, hay dinamismo presente en el movimiento de las frutas y también por la vertical del jarrón de la derecha, así como en los colores. Podríamos decir que equilibrio no es incompatible con estabilidad, aunque no al revés: algo desequilibrado no podrá ser estático.



Still Life with Apples and a Pot of Primroses, Paul Cézanne, 1890, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

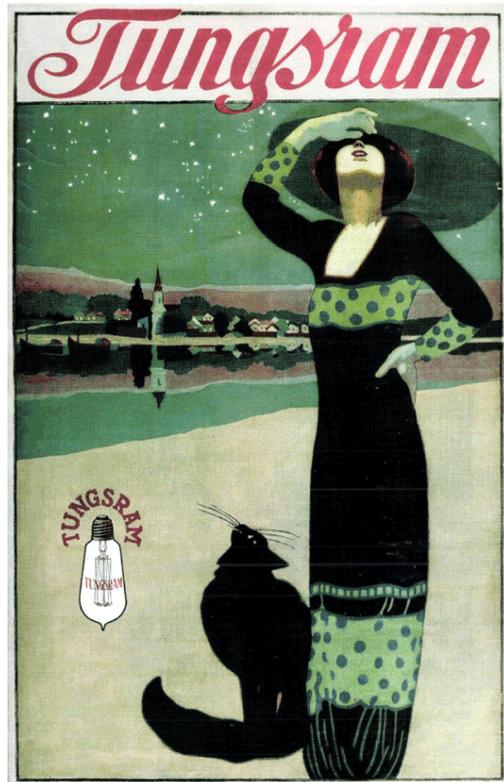
En el caso concreto de la fotografía, respecto a las composiciones horizontales rige la denominada ley del horizonte. No solo sirve para fotografías de paisajes en las que tengamos un horizonte, sino también para cualquier línea de la imagen que nos ayude a dividir la composición en dos partes diferenciadas. De la misma manera, mantener rectas las horizontales contribuirá a que la composición sea más estática.



Barri Carme, Gemma San Cornelio, 1996.

### 6.2.2. Composición vertical

Por otra parte, si acompañamos la composición vertical –que tiene un mayor dinamismo que la horizontal– de las direcciones de las miradas, se produce un movimiento hacia arriba, como en el siguiente cartel, que anuncia una marca húngara de bombillas.

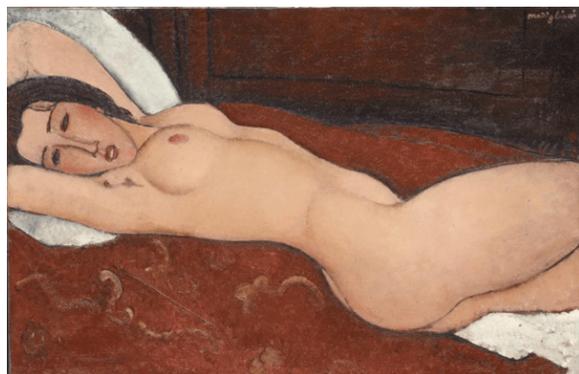


Anuncio bombillas Tungram, Géza Faragó, The Hungarian National Museum, [dominio público](#).

### 6.2.3. Composición en diagonal

Sin duda, la composición en diagonal es la más dinámica y en algunos casos, además de generar ilusión de movimiento, genera desasosiego. La composición en diagonal fue ampliamente utilizada por artistas como Ribera, que resaltaba las figuras en posiciones forzadas en algunos casos.

Otros autores, como Modigliani, han utilizado este recurso que otorga dinamismo. En este caso, también acompañado por la presencia de curvas que exageran y dan fuerza.



*Reclining Nude*, Amedeo Modigliani, 1917, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

En esta fotografía se utiliza como referencia la diagonal reforzada por el brazo, aunque con líneas más rectas.



*Cartes*, Gemma San Cornelio, 1997.

En este caso, casi abstracción geométrica, da la sensación de que vaya a caerse el edificio.



*Mezquita Xúquer*, Gemma San Cornelio, 1996.

#### 6.2.4. Composición en aspa

Teniendo como base la diagonal y recuperando la idea de las direcciones visuales, en este ejemplo volvemos a recuperar un esquema dinámico en un paisaje de Friedrich.



Two Men Contemplating the Moon, Caspar David Friedrich, 1825-1830, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

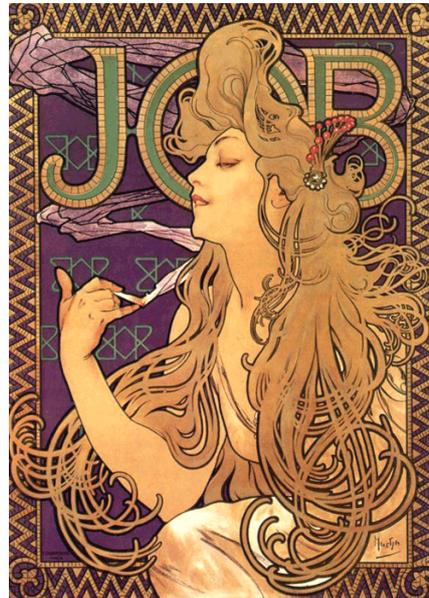
### 6.3. Repeticiones

La repetición de elementos gráficos crea un ritmo que agrupa los elementos en una entidad mayor. Además, el ritmo favorece el movimiento, la sensación cinética. Esto tendría relación con la ley de dos principios de la Gestalt que postula que la semejanza favorece la agrupación.



Cactus, *Huerto del cura*, Gemma San Cornelio, 1996.

La repetición es, sin duda, uno de los recursos más utilizados en el trabajo de diseño con módulos<sup>2</sup> que, a su vez, tiene una traducción práctica en un gran número de aplicaciones de diseño gráfico y textil. En el estilo *art déco*, la repetición de elementos decorativos en el marco y estampado de la imagen está muy presente, tal y como podemos observar en el trabajo de Mucha sobre la base de la repetición del triángulo.



Anuncio de cigarrillos Job, Alphonse Mucha.  
<http://masterpieceart.net/alphonse-mucha/>, dominio público.

### 6.4. Conclusión

La composición es un concepto presente en múltiples disciplinas, no solo el arte o el diseño: resulta fundamental en la música y también en la danza, por ejemplo, a partir del concepto de **composición coreográfica**. Y también lo es en el contexto audiovisual, reforzado por todo el desarrollo del *software* compositivo (Ràfols, 2016). En este módulo solo nos hemos centrado en la composición en el ámbito bidimensional, pero el espacio tridimensional también se rige por parámetros similares, si bien con más complejidad.

---

<sup>2</sup> Véase Wong

Observar la composición en otras disciplinas puede enriquecer de un modo abrumador el trabajo creativo, tal y como sucede con creadores como Michel Gondry, que utiliza nociones como la simetría, la repetición y las gradaciones para llevar a cabo sus [videoclips musicales](#).

## Referencias

- Arrillaga, J. M.; Marino, R. A.** (2000). *La composición visual*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.  
<<http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primero/modulos/teoria-de-la-representacion/fundamentos-composicion.htm>>
- Bamford, A.** (2003). *The Visual Literacy White Paper*.  
<[http://www.adobe.com/uk/education/pdf/adobe\\_visual\\_literacy\\_paper.pdf](http://www.adobe.com/uk/education/pdf/adobe_visual_literacy_paper.pdf)>
- Berger, R.** (1976). *El conocimiento de la pintura*. Barcelona: Noguer.
- Dondis, D. A.** (2015). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hocks, M. E.; Kendrick, M. R.** (2005). *Eloquent images: Word and image in the age of new media*. The MIT Press.
- March Leuba, M. E.** (2011). *Lenguaje visual y animación 3D. Propuesta educativa de desarrollo de la alfabetización visual para el disfrute del producto 3D*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Politècnica de València.
- Marcolli, A.** (1978). *Teoría del campo*. Florencia: G. C. Sansoni. Traducción de Gabriel Ibarra y Antón Capitel, *Teoría del campo*. Curso de Educación Visual Xarait Ediciones y Alberto Corazón Editor, 1978.
- Mitchell, W. T.** (1995). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.
- Muñoz, P.; Coronel, J. L.; Castellano, L.; Calvimonte, R.** (1999). *Acerca de la pureza de las formas*.  
<<http://www.jlopezcoronel.com.ar/pdf/pdfpureza.pdf>>
- Puerta, F.** (2005). *Análisis de la forma y sistemas de representación*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Ràfols, R.; Colomer, A.** (2003). *El diseño audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ràfols, R.** (2016). *Tecnología y estética. Los motion graphics como exponente de la imagen interfaz*. Tesis doctoral.
- Rancillac, B.** (1992). *Ver «y comprender» la pintura*. Ediciones del Prado, S. A.
- San Cornelio, G.** (2015). «Diseño, coreografías y montaje en los clips de Michel Gondry». *Revista Come in*.  
<<http://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero47/articles/Article-Gemma-San-Cornelio.html>>
- Sherin, A.** (2012). *Elementos del diseño. Fundamentos del color*. Barcelona: Parramón
- Wong, W.** (2001). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.