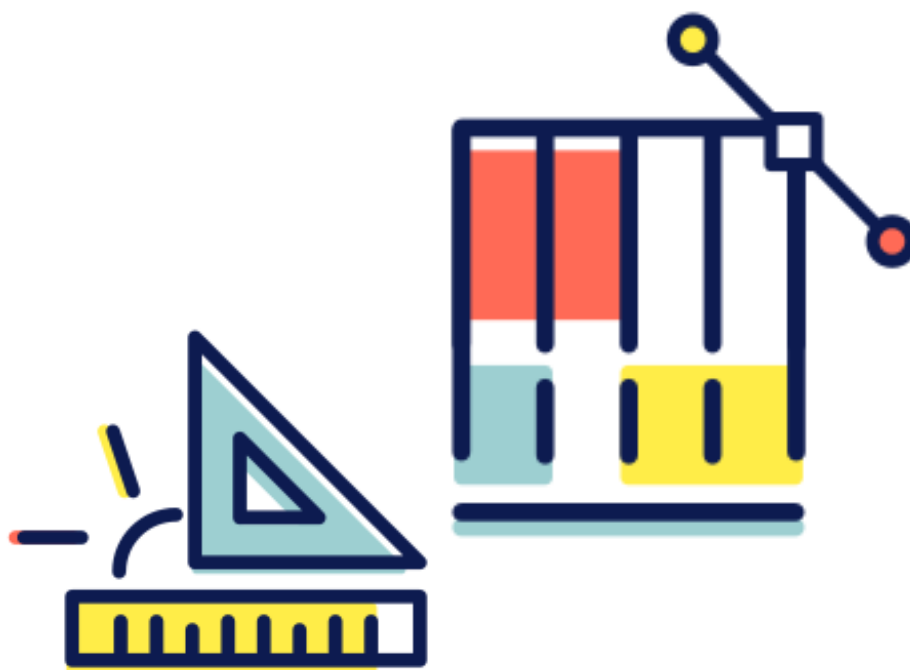


TALLER DE FORMA I COMPOSICIÓ: MARC CONCEPTUAL I CATÀLEG D'EXEMPLES

Gemma San Cornelio Esquerdo



ÍNDEX

1. Introducció.....	3
2. Forma i estructura	5
2.1. Forma simple, forma complexa.....	7
2.2. Estructura o esquema compositiu	8
3. La noció de composició	9
4. Jerarquia visual	12
4.1. Figura i fons.....	12
4.2. Forma, color i espai en la composició	14
5. Equilibri i tensió	15
5.1. Pes visual i espai compositiu	18
5.2. Simetria / asimetria	21
5.2.1. Simetria.....	22
5.2.2. Asimetria.....	23
6. Moviment.....	26
6.1. Estabilitat, dinamisme i ritme	27
6.1.1. Composició horitzontal.....	27
6.1.2. Composició vertical	28
6.1.3. Composició en diagonal.....	28
6.1.4. Composició en aspa.....	29
6.2. Repeticions	30
Referències.....	31

1. Introducció

Podríem considerar la forma com l'element expressiu mínim de la comunicació visual, i la composició com la manera en què s'articulen les diferents formes que hi entren en joc. Dominar aquests dos principis, doncs, es converteix en una competència imprescindible per a poder desenvolupar diferents treballs i projectes de disseny.

Ambdós elements s'inscriuen en una llarga tradició acadèmica, especialment entroncada amb les belles arts, tant des d'una perspectiva més teòrica com des d'una altra més aplicada. Al llarg de la segona meitat del segle xx, a partir dels estudis previs de la Bauhaus, la Gestalt, i l'estructuralisme, els dos conceptes es troben sovint vinculats al context del llenguatge visual. Tanmateix, a la vegada, són diverses les disciplines que se n'ocupen i així constitueixen la cultura visual una amalgama interdisciplinària: història i teoria de l'art, semiòtica, iconografia, estudis culturals, antropologia visual, estudis visuals i també el disseny formen part de les disciplines interessades a entendre i desxifrar l'ampli abast de la imatge i la seva preponderància en la cultura contemporània. Més que més, en el cas del creador o dissenyador, es considera necessari controlar tots els elements que entren en joc en el moment de dissenyar.

Així doncs, més recentment es parla d'alfabetització visual, mirant d'incloure les diferents perspectives acadèmiques amb l'objectiu d'instruir en la creació d'imatges i missatges visuals. En aquest context s'emmarca el treball de Donis Dondis, realitzat a finals dels anys setanta i encara d'una gran influència en els programes acadèmics d'art, disseny i comunicació. Segons aquesta autora, el mode visual constitueix tot un cos de dades que, com el llenguatge, pot utilitzar-se per a compondre i comprendre missatges situats a nivells molt diferents d'utilitat, des de la purament funcional fins a les elevades regions de l'expressió artística.



És un cos de dades compost de parts constituents i d'un grup d'unitats determinades per altres unitats la significació en conjunt de les quals és una funció de la significació de les parts. (Dondis, 2015, pàg. 11)

Anne Bamford (2003), que ha aprofundit en el tema de l'alfabetització visual en els darrers anys, suggereix que en el llenguatge visual es dona una combinació de sintaxi i semàntica. La sintaxi és la forma en la qual es construeix la imatge, i es refereix a l'estructura i als elements que la componen. Aquest seria el camp en què Dondis desenvolupa el seu treball.

Això no obstant, per a Bamford la sintaxi no es limita només a la composició gràfica d'una imatge, com ara línies, colors o textures. S'hi inclouen altres elements amb la capacitat d'aportar significats a una escena com, per exemple, la posició d'una càmera. En donar un angle d'enquadrament concret, podem estar destacant la importància d'una persona o un element en la composició. Entre alguns elements que participen en la sintaxi, s'hi troben la llum, les ombres, la composició, el moviment, la profunditat, el color, la perspectiva, la línia, els contorns, el to, l'escala, l'èmfasi, l'harmonia, el contrast, la metàfora o el fons.

D'altra banda, la semàntica es refereix al significat, a la manera en què les imatges es relacionen més àmpliament amb qüestions del món per obtenir sentit. La paraula *semàntica* té un origen similar a la paraula *signe* i, per això, sovint està estretament relacionada amb la semiòtica, que s'encarrega de l'estudi dels signes. A la pràctica, la semàntica visual es refereix a les formes de les imatges en el procés cultural de la comunicació. Això inclou la relació entre forma i significat. Segons Bamford (2003, pàg. 3), la semàntica podria incloure mirar la forma en la qual es crea el significat per mitjà de:

- forma i estructura,
- idees construïdes culturalment que configuren la interpretació d'icones, símbols i representacions, i
- una interacció social amb les imatges.

D'una manera similar, Wong (2001, pàg. 11) distingeix entre els elements del disseny següents:

- **Elements conceptuals:** punt, línia, pla i volum.
- **Elements visuals:** forma, grandària, color i textura.
- **Elements de relació:** direcció, posició, espai i gravetat.
- **Elements pràctics:** representació, significat i funció.

Al seu llibre *Principles of Form and Design* desenvolupa els tres primers punts; tot i que podria considerar-se que el seu treball gravita principalment al voltant de la noció de forma i les diferents articulacions d'aquesta, en forma de composició, però més centrat en una forma bàsica, en la seva estructura, les retícules i les seves repeticions en forma de mòdul.

Com es pot veure, la majoria dels autors distingeixen, d'alguna manera, entre les qüestions més formals, que es relacionen amb les perceptives, i les qüestions culturals, de les quals s'allunyen una mica. De fet, per a determinats autors, com Hocks i Hendricks (2003), tant la visió formalista de la imatge en Dondis com la més historicista de W. Mitchell (1995) estarien esgotades en el context de la cultura digital. Aquests autors proposen recuperar nocions de semiòtica i retòrica per a abordar la combinació de text i imatge en els entorns electrònics i digitals (pàg. 19).

En realitat, és bastant destacable que, en matèria de forma i composició, s'ha publicat ben poc en els darrers anys i molts menys autors aborden la composició visual aplicada als mitjans digitals. Si bé la neurociència va avançant en identificar els patrons cognitius que regeixen la percepció, avui segueixen sent vàlids, en línies generals i sense entrar en dogmatismes, plantejaments del segle passat.

Així doncs, per als propòsits d'aquesta assignatura, ens centrarem en la composició bidimensional i farem referència a diversos autors que proposen conceptes de tipus formal i sintàctic, emmarcats en una perspectiva semiòtica i cultural i veient exemples de diversa procedència –tenint en compte les limitacions per drets d'autor– que siguin capaços d'il·lustrar les múltiples possibilitats que la forma i la composició ens brinden a l'hora d'abordar un projecte de disseny.

2. Forma i estructura

2.1. Introducció

En aquest mòdul tractarem la noció de forma d'una manera complementària al treball realitzat per W. Wong i que es pren com a base en aquesta assignatura a partir del seu llibre *Principles of Form and Design*, on s'aborda la forma de manera exhaustiva.

Així doncs, recordant els orígens de la relació entre forma, estructura i composició, cal assenyalar que per a Rancillac les lleis matemàtiques regulen l'ordenació de la imatge pictòrica.



Totes les formes corresponen, més o menys, a figures geomètriques que constitueixen el fons, comú a tota la humanitat, dels esquemes de representació. Rubens defineix molt clarament el mètode: es poden reduir els elements o principis de la figura humana al quadrat, al cercle i al triangle, i Cézanne, generalitzant aquesta llei en tot l'espai pictòric: cal tractar la natura per mitjà del cilindre, l'esfera i el con. (Rancillac, 1992, pàg. 50)

Especialment en el context del disseny industrial i l'arquitectura adquireix bastanta importància la teoria del camp de Marcolli (1978), que també se centra en la síntesi dels elements geomètrics fonamentals.

El camp és un espai que presenta algunes característiques constants en cadascun dels seus punts, perquè tenen en el seu interior certes característiques homogènies (colors, materials, forma i funció). La composició modifica el camp, és a dir, l'espai, fins a crear un nou camp, un nou espai.

Segons la teoria del camp, geomètricament parlant, **totes les formes poden reduir-se a les més simples: circumferència, quadrat i triangle** en el camp bidimensional i les seves projeccions tridimensionals. Així mateix, cada una d'aquestes formes consta de tres tipus d'estructures: estructura portadora, estructura modular i estructura projectiva, a partir de les quals poden desenvolupar-se múltiples formes:

1. **Estructura portadora.** Està formada pels punts i les línies de màxima caracterització formal i per la seva relativa articulació. Cada forma poseeix una estructura pròpia més o menys visible. L'estructura és el que caracteritza l'essència formal d'un espai.

ESTRUCTURA DEL QUADRAT



DE NUSOS



DE LÍNIES

ESTRUCTURA DEL CERCLE

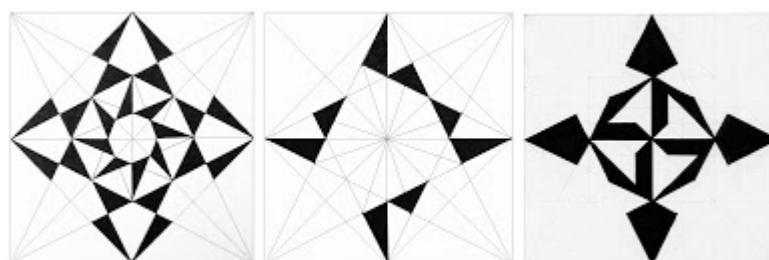
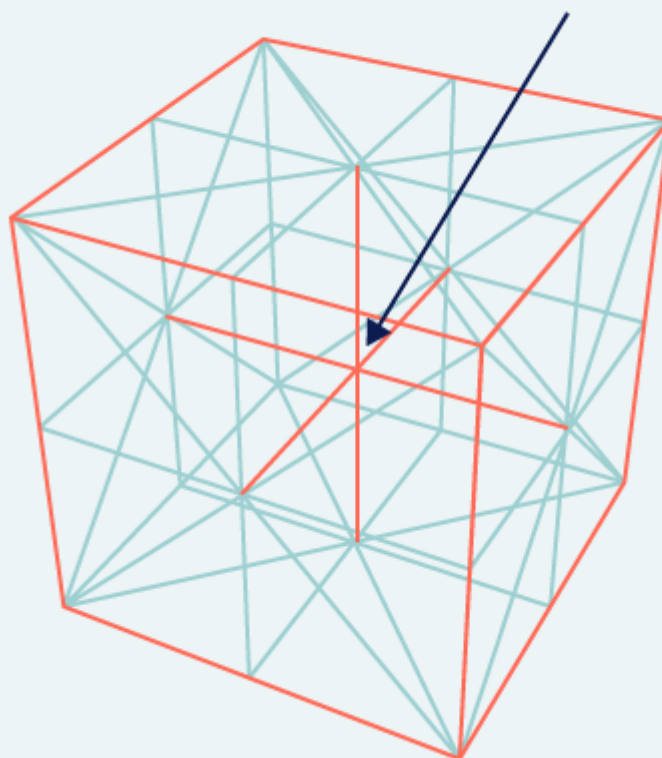


RADIAL



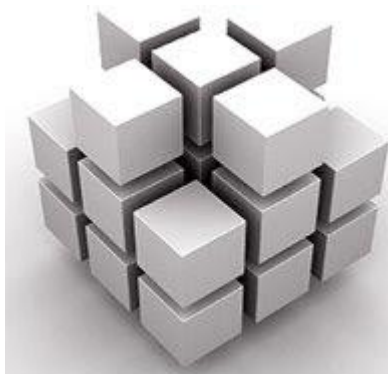
DE NUSOS

ESTRUCTURA PORTADORA



Obtenció de formes a partir de l'estructura portadora del quadrat.

2. **Estructura modular.** Està basada en submúltiples que constitueixen una retícula orientada segons els costats del perímetre del camp. L'estructura modula l'espai o camp geomètric.



3. **Estructura projectiva** (de projecció interior). Dóna màxima tensió espacial i la seva relativa articulació. Poseeix l'estructura d'un espai; significa no només conèixer-ne l'essència, sinó també totes les seves articulacions possibles.



La forma interna dels cristalls d'aquesta estauroilita es pot aconseguir a partir de les múltiples combinacions de l'estructura modular i projectiva del quadrat.

2.2. Forma simple, forma complexa

Aquí cal destacar l'aportació de la Gestalt denominada llei de la bona forma o de la pregnància, que determina que les formes simples es perceben millor i més fàcilment que les complexes. Es tracta, doncs, de la recerca visual de l'estructura més senzilla.

No obstant això, segons Marcolli:



La paradoxa que planteja [la Gestalt] és que per un costat tendim a percebre amb més facilitat les formes geomètriques simples, elementals, tancades, simètriques, però després veiem de manera més llegible, interessant i significativa les formes no simètriques, més complexes, obertes, articulades. (Marcolli, 1978, pàgs. 111-112)

En aquest sentit, Muñoz i altres (1999) ens recorden Foucault:



Així doncs, observar és acontentar-se a veure. Veure sistemàticament poques coses. Veure allò que, en la riquesa una mica confusa de la representació, pot ser analitzat, reconegut per tots i rebre així un nom que qualsevol podrà entendre [...]. (Foucault, 1966, pàg. 134)

Segons aquests autors, en l'actualitat la forma s'associa poc o gens amb les possibilitats generatives, com a sistema ordenador i potenciador de la producció de formes i com a suport de les operacions morfològiques complexes. Així doncs, ells proposen ampliar la mirada sobre la geometria, lligada a les seves potencialitats generatives i estructuradores, a partir de la noció de morfologia, des de la concepció espacial de les formes, que moltes vegades voreja els límits del que la geometria pot brindar (Muñoz i altres, 1999).

2.3. Estructura o esquema compositiu

L'estructura, com hem vist abans en Marcolli, és inherent a la forma de manera fonamental, però també en el conjunt de la composició. Tornant al món de l'art, observem els diferents tipus d'estructures que han regit en els períodes històrics. Segons Rancillac (1992), l'art clàssic, originari d'Egipte i Grècia, busca un equilibri harmoniós, a imatge del funcionament universal. La simetria i l'estabilitat obtingudes en la conjunció de les verticals i les horitzontals caracteritzen l'expressió d'una societat basada en el respecte a un ordre establert de naturalesa divina i una jerarquia incontestable. La piràmide simbolitza bé aquest sistema social (Rancillac, 1992, pàg. 51).

A partir del segle XVI aquesta estructura s'alliberarà, es posarà en moviment. L'era del Barroc s'obre amb la conquesta del món, la investigació científica i l'expressió dels sentiments personals. L'ús de l'oblic tradueix el desequilibri que s'hi instaura. La corba i l'espiral hi introdueixen el moviment. Les formes s'alleugeren. Dos tipus d'estructures determinaran dos estils de pintura: el clàssic i el Barroc.

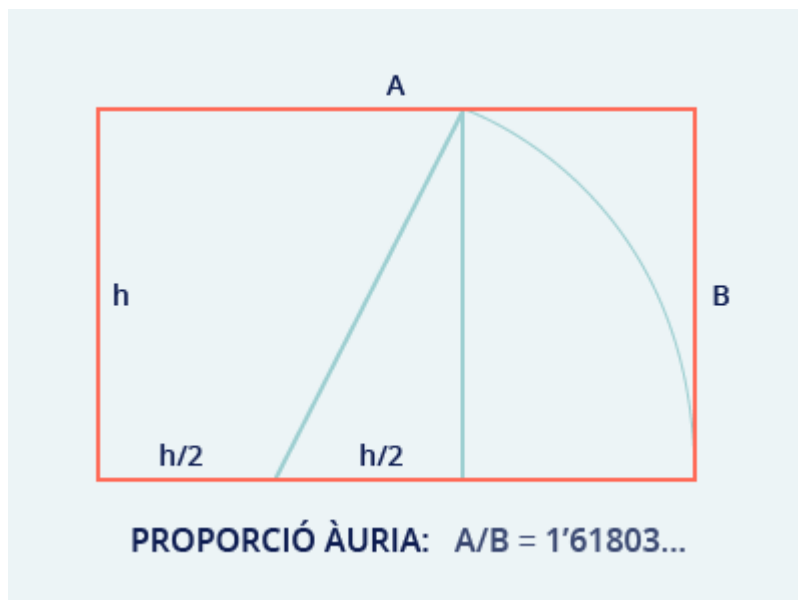
L'estructura es ressent sense ser percebuda formalment. És la composició la que organitza la disposició dels elements plàstics en la superfície del quadre, respectant l'esquema de l'estructura (Rancillac, 1992, pàg. 52).

Una altra forma de denominar l'estructura interna d'organització és la noció d'esquelet o esquema compositiu. L'esquema compositiu és un conjunt de línies mestres sobre el qual es construeix el cos del tema escollit. Aquest traçat regulador està format normalment per figures geomètriques –polígons, cercles, òvals–, xarxes modulars simples o complexes o línies rectes i corbes relacionades entre elles. Hi ha una gran varietat d'esquemes compositius. Els més usats són: diagonal, triangular, simètric, circular, radial, en essa, en ela o format per una combinació de dos o més esquemes simples. Tal com veurem més endavant, l'estructura o esquema pot coincidir amb la composició quan els seus elements es disposen d'una manera més evident al voltant de l'estructura. Tractarem nombrosos exemples de cadascun d'aquests tipus d'estructura compositiva predominant.

3. La noció de composició

Partint del terreny artístic, Berger associa la composició a l'ordenació de mitjans plàstics establint les relacions fonamentals de l'obra, les que es refereixen a la distribució de la superfície, a la disposició de les formes i a les seves proporcions. (Berger, 1975, pàg. 140)

D'acord amb Rancillac, la composició es desenvolupa de tres maneres al llarg de la història de l'art: de forma numèrica, de forma intuïtiva o de forma totalment indeterminada. La forma numèrica, instituïda a Grècia i reactivada al Renaixement, realitza els càlculs de les proporcions ideals basades en el postulat de la fórmula del nombre auri. Composició i proporció¹, doncs, estan directament relacionades.



Seguint amb Rancillac, la forma intuïtiva caracteritza el Romanticisme, i, per tant, l'estructura que regeix les composicions seria més activa i caòtica, com la proporcionada per la naturalesa en els paisatges. Finalment, la composició indeterminada correspon a l'art contemporani que es regeix per qualsevol tipus d'estructura sense predeterminació; un exemple en sèrie són les pintures de Jackson Pollock.

Tanmateix, per a Berger, en pintura la composició s'organitza de manera que no se subjecta de forma estricta a la naturalesa ni a la geometria:

¹ En sentit ampli, la proporció designa una relació: la que uneix les parts entre elles i les parts al tot. Aquesta noció es refereix, doncs, a l'aspecte quantitatiu de les coses i es fonamenta en la grandària. Això no obstant, no té gaire sentit a menys que alterem aquesta noció de relació, ja que en molts casos es tracta d'una abstracció o generalització. D'aquesta manera, la idea de proporció evoca menys la de relació que la idea de dimensió fixa o de norma: tothom coneix el cànon de Policleto, en què el cap entra set vegades a l'alçada total. Per a Lisip no hi entra set vegades, sinó vuit (Berger, pàg. 206).

Malgrat el seu origen normatiu, la proporció resulta eficaç quan es tracta de compondre de forma harmoniosa en l'espai i resulta determinant en certes aplicacions de plantilles, com ara en la publicació, tant impresa com en línia.



Poden les formes estirar-se fins a convertir-se en traços gairebé geomètrics, com es veu en els cubistes i en els abstractes, o distendre's fins a arribar a ser "quasi" la còpia de les aparences naturals, en un Millet o un Courbet, per exemple. Tanmateix, ni les obres del passat ni les del present no franquegen mai ni l'un ni l'altre límits, que respecten de la mateixa manera. (Berger, pàg. 141)



Paisatge de tardor amb un grup de galls dindis, Jean-François Millet, 1917, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#), domini públic.

Per tal d'il·lustrar la noció de composició, Berger compara un paisatge de Cézanne amb una imatge fotogràfica del mateix lloc amb el mateix enquadrament. Per a aquest autor, la principal diferència entre la pintura i la fotografia, en termes de composició, seria la «depuració» de les línies del boscatge que Cézanne realitza perquè la seva composició quedi més neta.



La sensació de solemnitat mesurada que s'apodera de nosaltres en la contemplació del quadre de Cézanne és qüestió de formes. Per a la pintura, la composició seria menys "la posada en relació de les parts", tal com es coneix més comunament, per ser la posada en relació d'elements convertits en mitjans plàstics amb vista a transmetre a l'espectador el sentiment o l'emoció de l'artista. (Berger, pàg. 143)

En el sentit més ampli del terme, la composició designa el conjunt de les operacions que regulen les relacions d'una obra a fi d'assegurar-ne la cohesió.

Aquesta solidaritat interior és deguda a la unitat d'expressió de l'artista i es manifesta per la unitat d'impressió de l'espectador. Quant a orgànica, és a la vegada matèria, construcció i moviment; quant a llenguatge, és a la vegada discurs, emoció i estil (Berger, pàg.153).

D'una manera més general, i traslladant la idea a qualsevol àmbit de la comunicació visual, segons Dondis, els **resultats de les decisions compositives marquen el propòsit i el significat de la declaració visual** i tenen fortes implicacions sobre allò que rep l'espectador. En aquesta etapa vital del procés creatiu és on el comunicador visual exerceix el control més fort sobre el seu treball i on té una oportunitat més gran per a expressar l'estat d'ànim total que vol que transmeti l'obra (Dondis, pàg. 33).

Així doncs, veiem que la majoria dels autors atorguen a la composició un paper summament rellevant principalment en dos sentits: en la cohesió de les parts amb el conjunt i en les seves implicacions expressives i emocionals.

4. Jerarquia visual

Dins d'una composició regeixen diferents components que en determinen una jerarquia. Altrament dit, si tots els elements d'una composició tinguessin la mateixa importància, el missatge resultaria més caòtic i difícil d'interpretar. D'aquesta manera, a l'hora de realitzar una composició, hem de tenir en compte els diferents pesos visuals, els recorreguts i la importància de cadascun dels elements.

4.1. Figura i fons

Una primera aproximació a la jerarquia visual seria la distinció entre figura i fons. Així doncs, el camp visual acostuma a organitzar-se en dos elements: la figura i el fons. Tal com ho expressa Felicia Puerta:



La figura adquireix pes visual i dirigeix l'atenció ja que s'empra més energia per a percebre la figura que el fons, per això es considera activa la forma i passiu el fons, però ambdós es troben units, no existeixen separatament. (Puerta, 2005, pàg. 95)

L'exemple del cartell de la pel·lícula *El príncep i la corista* (1957) dóna compte de la separació entre figura i fons, atès que queda aquest segon en un color negre que confereix tot el protagonisme a la parella que forma la figura principal.



Cartell de la pel·lícula *El príncep i la corista*, Bill Gold, 1957, domini públic.

D'acord amb la teoria de la Gestalt sobre fons i figura, la **figura** és un element que existeix en un espai o «camp» destacant-se en la seva interrelació amb altres elements. En canvi, el **fons** es defineix per exclusió: és tot allò que no és figura. És la part del camp que conté elements interrelacionats que no són centre d'atenció. El fons sosté i emmarca la figura i, pel seu contrast menor, tendeix a no ser percebut o a ser omès.

En l'exemple següent veiem que, malgrat haver-hi una distinció entre fons i figura, el fons pot tenir una mica més d'informació visual (com ara textures suggerides, en aquest cas) i no ha de ser necessàriament una tinta plana d'un sol color. Evidentment, com més informació tingui el fons més s'apoderarà de la figura i en resultarà difícil la separació visual. Per tant, és fonamental trobar-ne l'equilibri.



Enfocament selectiu, Gemma San Cornelio, 1996.

Seguint en el camp de la fotografia, un dels seus principis de composició s'anomena *l'espai negatiu* i consisteix precisament a atorgar molt d'espai al fons per tal de destacar-ne la figura. A la fotografia següent tenim un exemple d'aquesta forma de compondre la imatge.

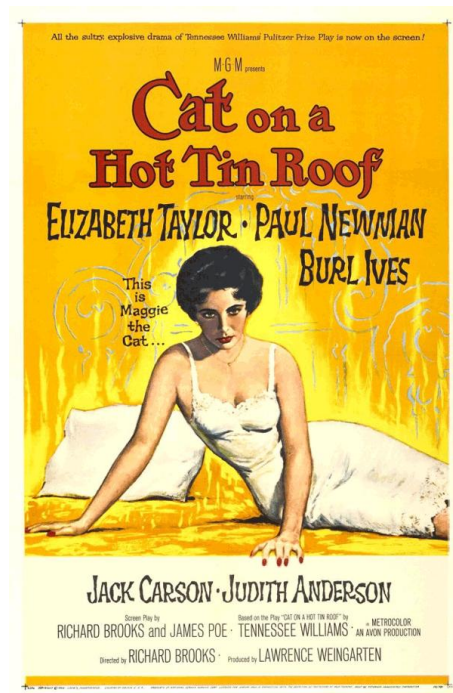


Jake Johnson, 2011, [llicència CC](#).

4.2. Forma, color i espai en la composició

D'acord amb Sherin, allò que determina com apareix un element dins d'una composició n'és la col·locació, la grandària, el color, l'equilibri, la repetició i altres variables visuals. Manipulant la forma és possible crear una il·lusió òptica i fer que un espai bidimensional tingui profunditat, que els elements s'apropin o s'allunyin, i puguin ser així estàtics i dinàmics (Sherin, 2012, pàg. 50).

A la imatge següent, pertanyent al cartell de la pel·lícula *La gata sobre la teulada de zinc*, la figura d'Elizabeth Taylor en primer pla, fent que la seva mà esquerra se surti de l'enquadrament, marca una profunditat espacial que també es reforça per la textura del foc situada en un tercer pla en el fons.



La gata sobre la teulada de zinc, Reynold Brown, 1958, [domini públic](#).

5. Equilibri i tensió

5.1. Introducció

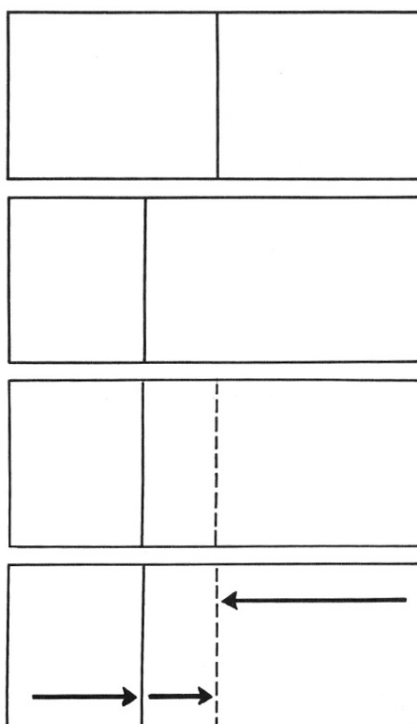
Un dels pilars fonamentals en la composició és la noció d'equilibri. En aquest sentit, Dondis afirma que la necessitat d'estar-se dempeus fa que l'equilibri sigui la referència visual més forta de les persones, ja que es fa de forma inconscient. Segons Arnheim, l'equilibri en una imatge és l'estat en què les forces que actuen es compensen les unes a les altres. Així doncs, tots els elements es determinen mútuament de manera que sembla que no sigui possible cap canvi. Per a aquest autor, el desequilibri en una imatge en dificulta la lectura.

D'aquesta manera, la tensió apareix davant la falta d'equilibri. Qualsevol allunyament de l'estructura visual i geomètrica provoca centres d'interès i tensió. De forma similar, Berger assegura que el moviment i la calma absoluta porten igualment a l'apatia.



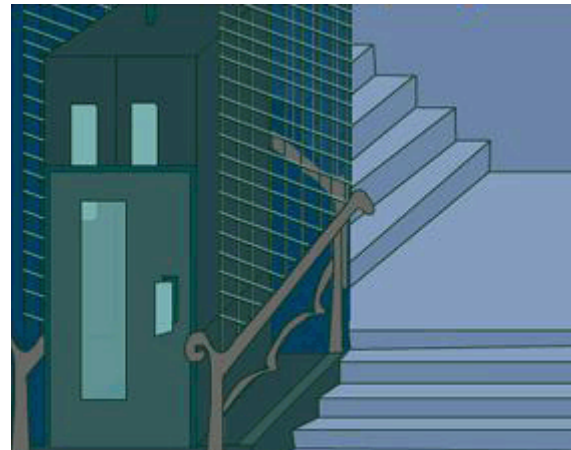
Per tal que ens fem sensibles, cal que el nostre equilibri amenaci de trencar-se, però sense arribar-hi, i que, si es trenca, aspirem a restablir-lo de seguida. (Berger, pàg. 155)

Per exemple, per a Berger, si dividim un rectangle per la meitat, l'ull s'aparta d'un efecte de simetria, esgotat en un moment. Però si es divideix en parts desiguals, es produeix un incentiu de tensió.



Si la composició té per efecte disposar els elements de tal manera que cap d'ells sigui indiferent, ho aconsegueix per la tensió produint en nosaltres un joc d'impulsos contrari que provoca la nostra sensibilitat plàstica, la manté i la renova (Berger, pàg. 160).

El gràfic següent presenta una composició asimètrica amb una tensió cap amunt.



Il·lustració projecte *unavezseera.net*, Gemma San Cornelio, 2004.

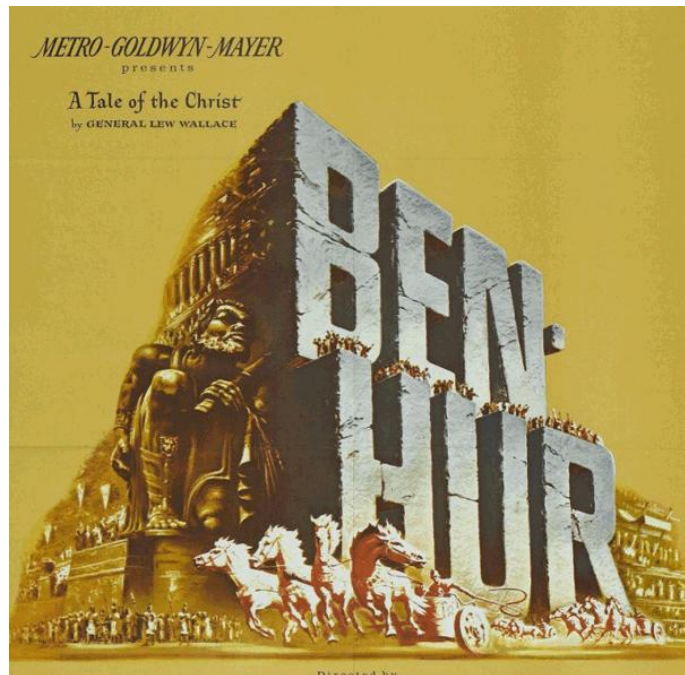
En les representacions religioses es manté aquesta estructura de certa asimetria. En l'exemple següent, *L'anunciació* de Botticelli, hi trobem unes línies de tensió que van en diagonal descendent des de la cantonada superior esquerra.



L'anunciació, Botticelli, 1485, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

Berger assenyala un altre exemple sobre tensió basada en la figura del triangle present al quadre de *L'últim sopar* de Thierry Bouts. La disposició triangular estableix punts de tensió privilegiats, de manera que en el triangle central la nostra atenció va en primer lloc als tres vèrtexs que formen el cap de Jesús i els apòstols.

En l'exemple que proposem a continuació, el pòster original de la pel·lícula *Ben Hur*, aquesta estructura piramidal es repeteix i atorga el protagonisme als cavalls de la carrera que té lloc a la pel·lícula.



Cartell de la pel·lícula *Ben Hur*, Reynold Brown, 1959, impawards.com, [domini públic](#).

Segons Arrillaga (2000), l'equilibri compositiu ha d'entendre's en termes relatius, ja que no és en si un valor absolut ni un estat pur de cristal·lització de l'ordre i la forma; ni tan sols és l'únic valor que determina l'equilibri global d'una imatge, ja que, per exemple, en estils com l'impressionista, l'*equilibri cromàtic* o, més comunament, l'harmonia de color pot ser més determinant que l'equilibri de l'organització formal. Així doncs, com gairebé totes les nocions que anirem desgranant en aquest mòdul, les hem de considerar com meres indicacions i no com a veritats científiques o dogmàtiques. En aquest sentit, Arnheim, que és potser un dels autors més exhaustius en la classificació, escrivia sobre l'equilibri en l'art com a contrapunt:



El contrapunt pictòric és jeràrquic, és a dir, contraposa una força dominant a una altra subordinada. Cada una de les relacions és desequilibrada en si; juntes, s'equilibren totes mútuament en l'estructura de l'obra sencera. (Arnheim, pàg. 56)

Tanmateix, no tots els esquemes d'equilibri es basen en la riquesa del contrapunt. El mateix Arnheim distingeix quatre esquemes principals on no existeix aquesta compensació explícita de forces:

- Centrals, amb un sol accent fort al qual tot se supedita, com en el retrat tradicional.
- Binaris, amb un duo de figures o grups, típic de les composicions fortament simètriques.
- Jeràrquics, constituïts per accents que van del més fort al més dèbil en una xarxa de relacions subordinades. Bona part de la pintura universal està basada en aquest esquema.
- Atonals, amb moltes unitats del mateix pes creant textura en lloc d'estructura.

5.2. Pes visual i espai compositiu

Una altra manera d'abordar l'equilibri i la tensió és a partir de la noció de pes visual dins l'espai compositiu. Aquesta consideració es basa en el fet que l'espai compositiu es regeix per la força de la gravetat. Per exemple, en el món natural estem acostumats que hi hagi més pes a baix que a dalt, i tendim a traslladar aquest fet no només al disseny dels objectes que construïm, sinó també al mode de percebre tot allò que ens envolta. La relació superior-inferior s'estableix, doncs, segons l'orientació espacial de la imatge, independentment de si aquesta es troba en posició vertical o en posició horitzontal.

D'altra banda, la relació esquerra-dreta s'estableix sobre la base dels nostres hàbits culturals. En la cultura occidental, l'escriptura –i la lectura– és responsable del poderós vector dinàmic que recorre tota imatge d'esquerra a dreta. La combinació d'aquest vector amb el superior-inferior de la gravetat dona origen a les naturaleses contraposades de les dues diagonals d'una composició emmarcada en un quadrat o rectangle: la descendent i principal, que va del vèrtex superior esquerre a l'inferior dret, i l'ascendent i secundària, del vèrtex inferior esquerre al superior dret (Arrillaga, 2000).

En l'exemple següent del quadre de Daumier podem observar aquesta estructura en aspa que determina la diagonal esquerra descendent amb la diagonal ascendent.



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

A més, el pes visual és el que determina dins d'una composició el poder d'atracció gravitatòria de cadascun dels elements. Així doncs, tot i que el pes visual és una qualitat de l'objecte que difícilment pot mesurar-se, hi actuen els factors següents:

Grandària	Com més gran és més pes li correspon.
Color	Els colors càlids, com el vermell, pesen més que els freds, com el blau.
Ubicació	• El centre pesa més que els laterals. • La coincidència amb algun dels eixos principals horitzontal-vertical i les diagonals pesa més que una altra descentrada o allunyada d'aquests eixos. • A dalt pesa més que a baix. • A la dreta pesa més que a l'esquerra.
To	• Els tons clars sobre fons fosc pesen més que els foscos sobre fons clars. • Amb un mateix fons, serà més pesat el to que més contrasti. • Una zona negra ha de ser més gran que una de blanca per contrape-sar-la.
Forma	• La forma regular és més pesada que la irregular. Aquí val la pena re-cordar la llei de la pregnància o la bona forma, la qual determina que les formes simples són més fàcils d'identificar que les complexes. • La compacitat de la forma respecte al seu centre és més pesada que la seva dispersió. Això també té relació amb la llei de la proximitat, que afavoreix la integració en una unitat major en què els elements es per-ceben com si fossin integrants d'aquesta. • Tancament. Es tendeix a tancar les formes buscant-ne una de més es-table i senzilla. Això té a veure amb la llei de la continuïtat. La unitat li-neal tendeix a ser contínua. • L'orientació vertical és més pesada que l'obliqua i aquesta, al seu torn, és més pesada que l'horitzontal. • Textura. Les taques de color la configuració de les quals sigui geomè-trica i que tinguin una textura compacta i densa pesen més que altres formes de configuració més lliure i de textura porosa, que deixen entre-veure la superfície del suport.

En aquesta fotografia les textures aporten complexitat a la visió i dificulten trobar-hi el centre de la composició.



Casa abandonada, Gemma San Cornelio, 1996.

Segons Arrillaga, allò que diferencia el pes de la resta de les forces visuals és que es tracta d'una característica intrínseca de cada element de la composició, mentre que altres forces –com la direcció o el moviment– poden actuar sobre la composició amb independència de l'objecte que les produeix o sobre el qual s'apliquen. No obstant això, és difícil separar l'efecte de cada un dels elements que actuen en la composició. Així doncs, la tensió, per exemple, tindria una relació clara –o de vegades resulta coincident– amb la direcció esquerra-dreta de lectura de la imatge o les direccions de mirada dels personatges representats. En aquest sentit, Dondis (pàg. 42) afirma més concretament que l'ull afavoreix la zona inferior esquerra de qualsevol camp visual. Això té a veure, com hem dit, amb els hàbits de lectura, però també amb esquemes d'escodrinys que fa l'ull davant d'una composició. Tot això està sent àmpliament estudiat per la neurociència cognitiva i no és un comportament igual per a cada persona, però val la pena tenir-ho en compte.

Al bodegó següent, on el pes visual està molt centrat al plat amb el pastís, hi ha una entrada d'ull per l'angle esquerre inferior que ve marcat per la inclinació del gotim de raïm i que ens dirigeix cap a la copa de vi.



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

Caravaggio, que va ser un gran mestre de les composicions complexes, determina a *Els músics* un recorregut de l'ull a partir de les mirades dels personatges en forma de *M* que produeix un gran dinamisme en el recorregut visual del quadre.



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

Més concretament en l'àmbit de la fotografia, existeix l'anomenada llei de la mirada, que consisteix a deixar un espai a la banda cap a on es dirigeix la mirada de la persona retratada. Es considera que deixar aire al costat on mira el personatge el fa «respirar», no quedar-se constret.



Enfocament selectiu, Gemma San Cornelio, 1996.

5.3. Simetria / asimetria

La simetria i l'absència d'aquesta és, sens dubte, una forma d'organitzar l'espai que té una gran influència en termes d'equilibri, tensió i contrast. De forma simplificada, podríem distingir dos tipus d'equilibri principals: **l'estàtic i el dinàmic**.

L'equilibri estàtic sol identificar-se amb la **simetria**, dins de les dues tipologies existents: la **simetria axial** i la **radial**.

5.3.1. Simetria

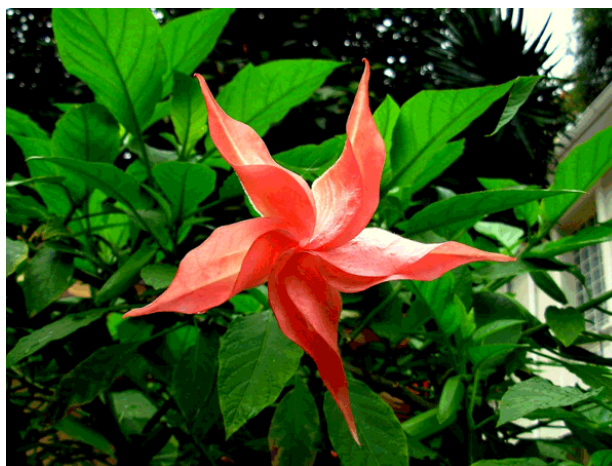
Una composició posseeix una simetria axial quan els seus elements es distribueixen entre els dos costats d'un eix imaginari situat a la meitat del suport. El pes dels elements ha de ser el mateix a ambdós costats de l'eix. És el tipus de composició més simple i el resultat sol ser estàtic.

A continuació tenim dos exemples fotogràfics on la simetria regeix la composició de forma absoluta, tant en disposició vertical com en disposició horitzontal. En aquest cas, s'utilitza com a referència l'eix vertical i se situen els elements a cada un dels costats.



A l'esquerra, *Mesquita Xúquer*, Gemma San Cornelio, 1996. A la dreta, *A tale of two windows*, Ruben Alexander, 2016, [CC](#).

D'altra banda, en l'ordenació per simetria radial els elements es distribueixen al voltant d'un punt, centre de la composició, de manera que existeixen diferents eixos que s'estructuren com els radis d'una bicicleta.



Simetria radial, Alexandre Hamada Possi, 2010, CC.

No és un tipus de composició gaire freqüent, tot i que fa uns anys es va fer bastant popular en el camp del disseny gràfic, especialment en el camp de la imatge corporativa.



5.3.2. Asimetria

L'equilibri dinàmic sol ser asimètric a nivells diferents i, per tant, suposa un compromís difícil entre forces desiguals. És, sens dubte, una de les opcions compositives més utilitzades i efectives. Són dues les lleis de la composició que podrien considerar-se un exemple d'aquest tipus d'equilibri:

1) Llei de la balança. Rep aquest nom perquè l'esquema compositiu resultant és semblant al de la figura d'una balança. El peu de la balança se situa en el centre de la composició i és en aquest espai central on es representa la figura amb més importància. A ambdós costats es distribueixen la resta dels elements i n'equilibren els pesos. Així doncs, un pes gran pot ser equilibrat amb un altre de més petit escurçant, simplement, la distància que separa el pes més gran de l'agulla de la balança. Un clar exemple d'aquestes composicions religioses seria el Pantocràtor. Frontal d'altar de la Seu d'Urgell o dels Apòstols (segle XII).

Aquest quadre de Cézanne suposaria una reformulació del concepte de balança del Pantocràtor, atès que se cenneix formalment en aquest pressupòsit. La figura principal seria el jugador del centre i, a tots dos costats, hi té un jugador més. No obstant això, hi ha una asimetria que provoca el quart personatge que observa la partida des del costat esquerre, que queda compensat visualment per la cortina situada a la dreta del quadre. A més, hi ha quatre pipes de tabac penjades a la paret, la diagonal de les quals apunta novament al jugador del centre.



Els jugadors de cartes, Paul Cézanne, 1890-92, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](#).

2) Llei de compensació de masses. Aquesta llei es basa en l'equilibri dels pesos visuals (la grandària, el color, la posició). En aquest cas la figura principal de la composició es desplaça del centre i passa a situar-se en un lateral. Per compensar aquest pes descentrat es col·loquen una o més formes allunyades del centre, de manera que contrarestin el pes de la principal. La gran majoria de les composicions que existeixen podrien encaixar d'alguna manera amb aquesta llei, ja que la compensació és un instint natural en el procés creatiu.

A la fotografia següent veiem com la finestra, que ocupa un espai ampli en la composició, està descentrada cap a la dreta. En canvi, queda compensada per la presència del fanal, més petit i situat més amunt. Això succeeix per dos motius: està més allunyat del centre i a dalt té més pes que a baix.



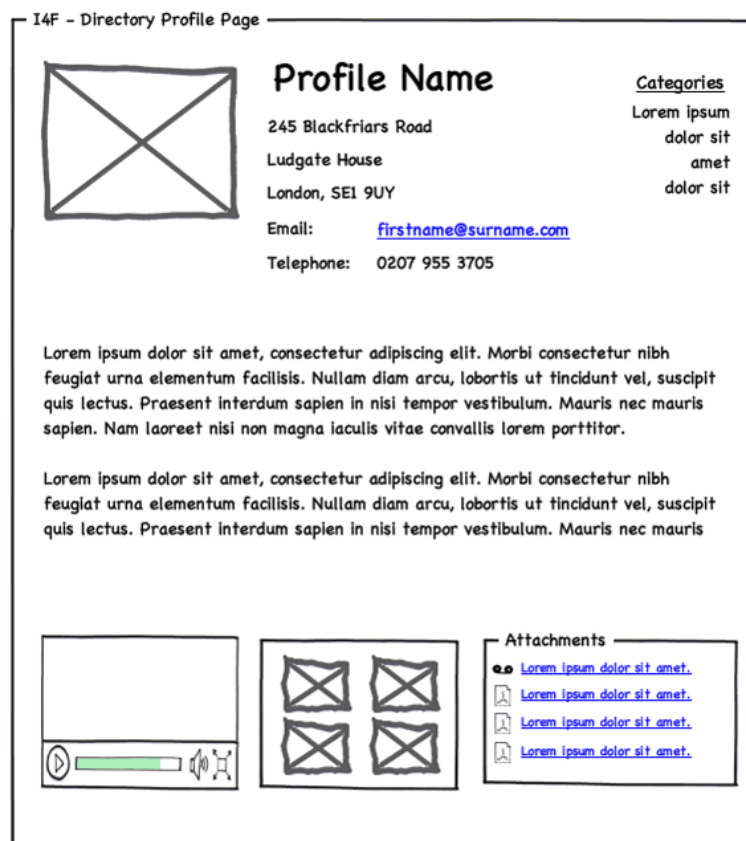
French facade, Ruben Alexander, 2016, [CC](#).

En canvi, en aquesta altra fotografia la composició és lleugerament asimètrica cap a la dreta per poder tenir perspectiva del reflex al mirall, i també queda compensada pels dos elements a l'esquerra: la fotografia i el perfum.



Cartes, Gemma San Cornelio, 1997.

Les lleis de la balança i la compensació de masses són d'una gran aplicació en el disseny web i es materialitzen en documents de plantilla denominats *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. Moviment

6.1. Introducció

Segons Dondis, el moviment és probablement una de les forces visuals més predominants en l'experiència humana i la percepció del moviment és una cosa present en tot allò que veiem, inclús les imatges estàtiques (pàg. 79). De la mateixa manera, Bruce Block coincideix amb Dondis en la idea que el moviment és el primer element que atrau l'atenció. El moviment es produeix més literalment en el camp audiovisual per desplaçament de la càmera, però no s'ha d'oblidar el moviment produït pel recorregut que realitzen els ulls de l'espectador en mirar la imatge, tal com hem vist fins ara.

A més, tal com expliquen Ràfols i Colomer (2016), el moviment en l'audiovisual s'expressa per mitjà del temps. En una imatge estàtica el temps permet aprofundir en la lectura, mentre que en una imatge en moviment el temps implica transformació (March, 2011).

En el quadre de Van Gogh, el moviment es produeix a partir de la direcció de les pinzellades en cadascun dels elements representats; a més a més, la repetició de les pinzellades i els patrons de color confereixen ritme a la pintura.



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

En el cas de la fotografia, la captura del moviment resulta més evident. En aquesta imatge la posició dels dofins marca el moviment vertical.



Oceanogràfic, Gemma San Cornelio, 2014.

6.2. Estabilitat, dinamisme i ritme

Així doncs, podem abordar la qüestió del moviment en la composició a partir de les nocions d'estaticisme, estabilitat o dinamisme que estan presents en determinades estructures. A grans trets, es podia dir que les composicions l'estructura predominant de les quals és horitzontal tendeixen a l'estabilitat. L'exemple més conegut serien les natures mortes de Zurbarán.

6.2.1. Composició horitzontal

Tanmateix, en aquesta composició de Cézanne, predominantment horitzontal, hi ha dinamisme present en el moviment de les fruites, en la vertical del gerro de la dreta així com en els colors. Podríem dir que equilibri no és incompatible amb estabilitat, però no al revés: una cosa desequilibrada no podrà ser estàtica.



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

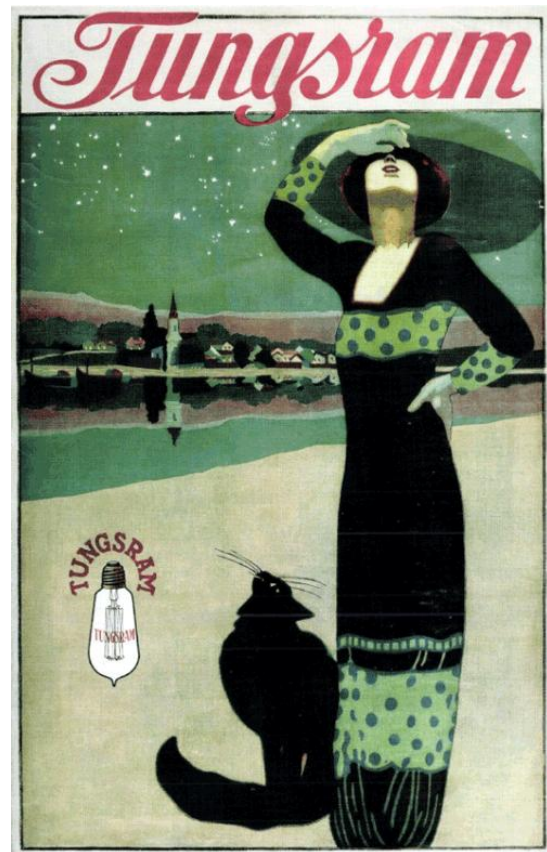
En el cas concret de la fotografia, respecte a les composicions horitzontals regeix l'anomenada llei de l'horitzó. Aquesta no només serveix per a fotografies de paisatges en què tinguem un horitzó, sinó també per a qualsevol línia de la imatge que ens ajudi a dividir la composició en dues parts diferenciades. De la mateixa manera, mantenir rectes les horitzontals contribuirà a fer que la composició sigui més estàtica.



Barri del Carme, Gemma San Cornelio, 1996.

6.2.2. Composició vertical

D'altra banda, si acompanyem la composició vertical –que té més dinamisme que l'horitzontal– de les direccions de les mirades, se'n produeix un moviment cap amunt, com en el cartell següent, que anuncia una marca hongaresa de bombetes.



Anunci de bombetes Tungsram, Géza Faragó, Museu Nacional Hongarès, [domini públic](#).

6.2.3. Composició en diagonal

Sens dubte, la composició en diagonal és la més dinàmica i, en alguns casos, a més de generar il·lusió de moviment, genera desassossec. La composició en diagonal va ser àmpliament utilitzada per artistes com ara Ribera, que destacava les figures en posicions forçades en alguns casos.

Altres autors, com ara Modigliani, han utilitzat aquest recurs que atorga dinamisme. En aquest cas, també acompanyat per la presència de corbes que exagereu i donen força.



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

En aquesta fotografia s'utilitza com a referència la diagonal reforçada pel braç, tot i que amb línies més rectes.



Cartes, Gemma San Cornelio, 1997.

En aquest cas, gairebé abstracció geomètrica, fa la sensació que l'edifici hagi de caure.



Mesquita Xúquer, Gemma San Cornelio, 1996.

6.2.4. Composició en aspa

Tenint com a base la diagonal i recuperant la idea de les direccions visuals, en aquest exemple tornem a recuperar un esquema dinàmic en un paisatge de Friedrich.



Dos homes contemplant la lluna, Caspar David Friedrich, 1825-1830, Open Access for Scholarly Content (OASC) via [Met website](https://www.metmuseum.org/art/pressroom/press-release/2015/05/01/caspar-david-friedrich-dos-homes-contemplant-la-lluna).

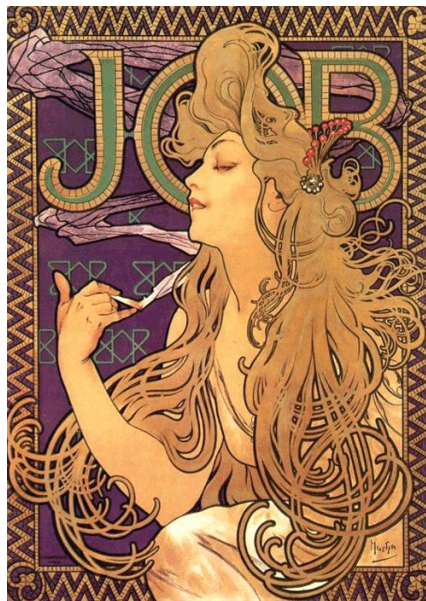
6.3. Repeticions

La repetició d'elements gràfics crea un ritme que agrupa els elements en una entitat més gran. A més, el ritme afavoreix el moviment, la sensació cinètica. Això tindria relació amb la llei de dos principis de Gestalt que postula que la semblança afavoreix l'agrupació.



Cactus, Huerto del Cura, Gemma San Cornelio, 1996.

La repetició és, sens dubte, un dels recursos més utilitzats en el treball de disseny amb mòduls² que, al seu torn, té una traducció pràctica en un gran nombre d'aplicacions de disseny gràfic i tèxtil. En l'estil *art déco*, la repetició d'elements decoratius en el marc i estampat de la imatge hi és molt present, tal com podem observar en el treball de Mucha sobre la base de la repetició del triangle.



Anunci de cigarros Job, Alphonse Mucha,
<http://masterpieceart.net/alphonse-mucha/>, domini públic.

6.4 Conclusió

La composició és un concepte present en múltiples disciplines, no només l'art o el disseny: resulta fonamental en la música i també en la dansa, per exemple, a partir del concepte de [composició coreogràfica](#). I també ho és en el context audiovisual, reforçat per tot el desenvolupament del *software* compositiu (Ràfols, 2016). En aquest mòdul ens hem centrat solament en la composició en l'àmbit bidimensional, però l'espai tridimensional també es regeix per paràmetres similars, si bé amb més complexitat.

Observar la composició en altres disciplines pot enriquir de manera abrumadora el treball creatiu, tal com succeeix amb creadors com ara Michel Gondry, que utilitza nocions com la simetria, la repetició i les gradacions per dur a terme els seus [videoclips musicals](#).

² Vegeu Wong.

Referències

Arrillaga, J. M.; Marino, R. A. (2000). *La composición visual*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

<<http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primeromodulos/teoria-de-la-representacion/fundamentos-composicion.htm>>

Bamford, A. (2003). *The Visual Literacy White Paper*.

<<http://www.images.adobe.com/content/dam/Adobe/en/education/pdfs/visual-literacy-wp.pdf>>

Berger, R. (1969). *Découverte de la peinture*. Verviers: Marabout.

Dondis, D. A. (1973). *A Primer of Visual Literacy*. Cambridge: The MIT Press.

Hocks, M. E.; Kendrick, M. R. (2005). *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*. Cambridge: 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 a la Universitat Politècnica de València.

Marcolli, A. (1978). *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*. Florència: G. C. Sansoni.

Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Muñoz, P.; Coronel, J. L.; Castellano, L.; Calvimonte, R. (1999). *Acerca de la pureza de las formas*. <<http://www.ilopezcoronel.com.ar/pdf/pdfpureza.pdf>>

Puerta, F. (2005). *Análisis de la forma y sistemas de representación*. València: 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. (2003). *Voir «et comprendre» la peinture*. Dessain et Tolra.

San Cornelio, G. (2015). «Diseño, coreografías y montaje en los clips de Michel Gondry». *Revista ComeIn*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

<<http://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero47/articles/Article-Gemma-San-Cornelio.html>>

Sherin, A. (2012). *Design Elements: Color Fundamentals*. Beverly: Rockport Publishers.

Wong, W. (1993). *Principles of Form and Design*. Van Nostrand Reinhold.