

10

La composición I

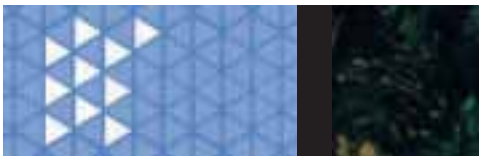
«En el sentido más amplio del término, la composición designa el conjunto de las operaciones que regulan las relaciones de una obra a fin de asegurarle su conexión. Esta solidaridad interior se debe a la unidad de expresión del artista y se manifiesta por la unidad de impresión del espectador. Siendo un principio de metamorfosis, es ella la que convierte todos los elementos de la obra al mismo sentido y la que, cambiando la naturaleza de nuestra mirada, eleva nuestro espíritu y nuestra sensibilidad hasta ella.»

René Berger

Con una peculiar perspectiva, y colocando entre los colores tenues intensos acentos de color, Schiele nos muestra en *Paisaje de verano (Krumau)* una obra enigmática y melancólica.

Egon Schiele, Paisaje de verano (Krumau) (detalle), 1917.





10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición

▶ 10.1. Elementos dinámicos en la composición

▶▶ A. La composición como método

En el dibujo artístico, la **composición** es la ordenación de las imágenes, es decir, la ubicación de los elementos plásticos a través de las posibles relaciones que pueden establecerse entre ellos. La organización de la forma consiste, por tanto, en la construcción y funcionamiento estructural de la imagen mediante la coordinación de las relaciones entre todos sus elementos, cuyo cumplimiento se nos muestra en la armonía. Aparece, ante todo, como la puesta en orden de los elementos plásticos para proporcionar coherencia formal y significado a la obra plástica. Podemos decir que la composición es la que dota de organización a las imágenes.



Fig. 10.1. Ferdinand Hodler, Noche, 1890. Óleo sobre tela, 116 × 299 cm.

La obra plástica es el resultado de una creación particular que se apoya en el conocimiento que el ser humano tiene de la realidad y del pensamiento. Se estructura como una proyección de los sistemas naturales y refleja, en consecuencia, la visión que del mundo tiene el artista. Estos sistemas necesitan para su existencia de *orden* y de *unidad*, que son los principios fundamentales de la composición. El **orden** es el criterio de selección que se aplica a la diferenciación o complejidad de la composición; sin orden es imposible configurar o, lo que es lo mismo, componer. La **unidad**, por su parte, pone en relación lo diferente, le proporciona entidad y lo agrupa en un todo. La composición también es un conjunto de elementos donde se aglutina lo singular con lo plural o múltiple. La planificación compositiva de la obra *Las señoritas de Avignon* de Picasso se estructura buscando un *orden* específico para cada personaje. En el estudio preliminar aparecen dos figuras más llamativas que posteriormente fueron sustituidas en la composición. Observa cómo en la obra definitiva se señalan dos personajes mediante sus retratos; de esta manera el autor une lo singular con el resto de las figuras obteniendo *unidad* en la imagen.

La composición, según su complejidad, posee varios grados de orden que dependen de las relaciones entre las formas. El **orden** es la disposición de objetos diferentes o semejantes de forma que cada uno está situado en el lugar que le corresponde, integrándose en una configuración perceptible y con sentido. También puede definirse como la combinación unificadora de objetos y formas seleccionadas previamente, que es lo que transmite a la obra plástica su sentido.

10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición



Fig. 10.2. Pablo Picasso, Estudio para Las señoritas de Avignon, 1907. Acuarela sobre papel, 17 × 23 cm.



Fig. 10.3. Pablo Picasso, Las señoritas de Avignon, 1907. Óleo sobre tela, 244 × 234 cm.

Evidentemente, dependiendo del criterio que se aplique a las relaciones que se establecen entre los objetos, se pueden formar varias configuraciones, en función de la distribución, del color, de la textura, etc., que se articulan, según los casos, en yuxtaposiciones, secuencias, oposiciones, jerarquías, etcétera.

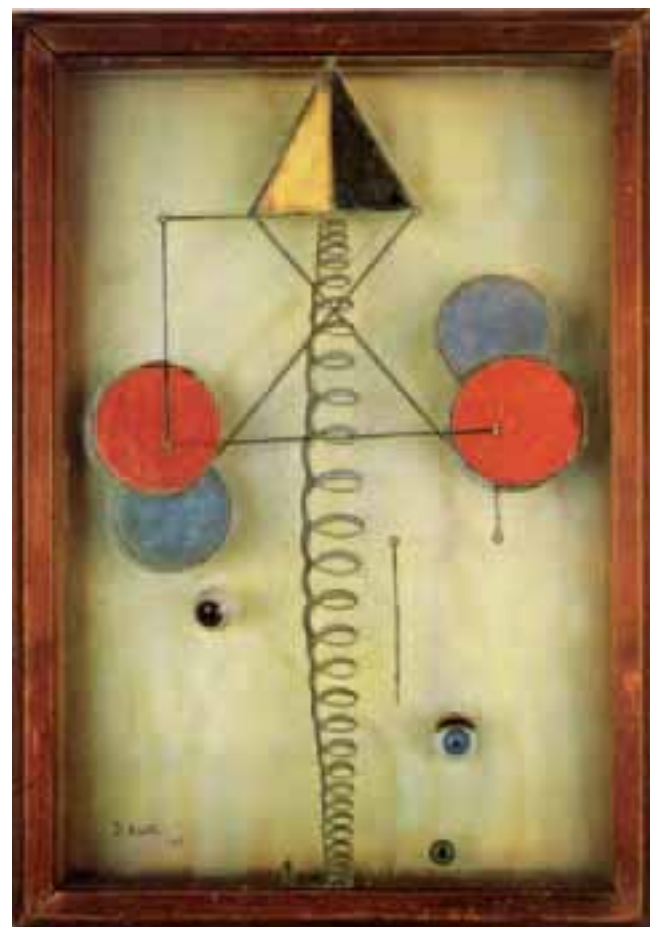
La **jerarquía** es una forma de generar orden. Una imagen puede considerarse ordenada cuando posee una relación concreta de estructuración, es decir, cuando está dotada de una relación de subordinación o dominación. Por tanto, la clave de las jerarquías se halla en la diferenciación organizada que lleva de nuevo a la percepción de unidad, creando de esta manera un orden al simplificar las diferencias que tienen los elementos que forman el conjunto y, así, facilitar su observación y análisis.

La unidad conforma el otro gran elemento de la composición. Su actuación es el resultado de la acción integradora del orden, es decir, la unión y el condicionamiento mutuo de las diferentes formas y objetos junto con sus cualidades en un determinado conjunto o configuración, lo que, además, supone la unidad visual de todas sus partes. Por tanto, la unidad hace hincapié en la autonomía de la obra respecto a lo que le rodea.

El concepto de **armonía** surge cuando las relaciones de unidad y orden están acopladas en todos los sentidos, de tal modo que se puede definir como la unificación de lo diferente, sin confundirla con la idea anteriormente expuesta de unidad. La armonía emana de la acción coordinada del orden y la unidad, y supone diversidad en la unidad misma. Esta acción se estructura sobre relaciones que se van aplicando a lo largo de la construcción de la obra y son conocidas como leyes compositivas, normas que, en su puesta en práctica, permanecen congruentes a lo largo del desarrollo de toda la estructura de la obra.

En la obra *El payaso* de Crotti, el equilibrio se obtiene por la disposición de los objetos y la armonía aparece como un todo gracias a la jerarquía formal y cromática de los elementos que configuran la dinámica cabeza del payaso representado (ver Fig. 10.4).

Fig. 10.4. Jean Crotti, El Payaso, 1916. Técnica mixta sobre vidrio, 35 × 23 cm.





10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición

►► B. Equilibrio dinámico

El equilibrio es una necesidad innata, tanto en la naturaleza como en el ser humano, que tiende a un estado de bienestar y armonía.

Cuando vemos una obra plástica esperamos encontrar una estética legible y ordenada. Dado que el equilibrio es al mismo tiempo el resultado exterior de una composición y el principio que rige su propia configuración, es difícil formular una definición exacta; no obstante, se puede decir que el **equilibrio** es la justa medida de todos los valores que pueden concurrir en una composición; estos valores son las leyes específicas mencionadas anteriormente, de las que el equilibrio es su principal coordinador.

Una composición equilibrada ofrece al espectador un efecto de «totalidad» o **unidad compositiva**, no una suma de elementos colocados sobre una superficie plástica, pues el equilibrio hace que dichos elementos pierdan su autonomía a favor de la síntesis visual, ordenada y de fácil lectura. Es decir, al observar un retrato la lectura global nos hace identificarlo con un personaje, y no como un conjunto de ojos, orejas, nariz, boca y pelo.

Aparentemente, el equilibrio se refiere únicamente al aspecto estético de la composición, pero las imágenes rítmicas o dinámicas también deben estar equilibradas. Existen, pues, dos tipos de equilibrio. Cuando un cuerpo está en reposo y permanece en él después de haber sido sometido a un sistema de fuerzas, se llama **equilibrio estático**. La obra *Azul rojo* de Ellsworth Kelly está compuesta de manera simétrica, esto hace que la forma azul se mantenga en reposo a pesar de su forma geométrica y redondeada: el sistema de presión que ejercen sobre ella las zonas laterales rojas produce un equilibrio estático no ajeno a la tensión (Fig. 10.5). El **equilibrio dinámico** se da cuando un cuerpo que está en movimiento conserva su mismo estado dinámico después de haber sido sometido a un sistema de fuerzas. La propia configuración dinámica de los dos elementos que aparecen en la obra *Whaam!* de Lichtenstein y el resultado exterior de la composición hace que la justa medida de estos valores otorguen un gran equilibrio dinámico y compensado que favorece su significado (Fig. 10.6).

Fig. 10.5. Ellsworth Kelly, *Azul rojo*, 1965. Óleo sobre tela, 165 × 381 cm.



Fig. 10.6. Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963. Óleo y magna sobre tela, dos partes. 173 × 422 cm.





►► C. Inducciones perceptivas

Uno de los conceptos que favorecen *la lectura global* de una obra es el soporte compositivo que ocupan sus elementos. Este soporte, antes de ser un espacio plástico, ya posee distintos valores de actividad. Estos valores están condicionados por factores externos que influyen en el equilibrio compositivo según la zona que ocupan los elementos plásticos.

Dado que el ser humano asocia su experiencia y conocimiento de sí mismo y su entorno para comprender su existencia, se pueden establecer diferentes relaciones con el soporte:

- **En función del cuerpo.** La lectura antropológica del cuerpo (cabeza, tronco y extremidades) induce diferentes zonas de influencia que jerarquizan el soporte en tres espacios horizontales.

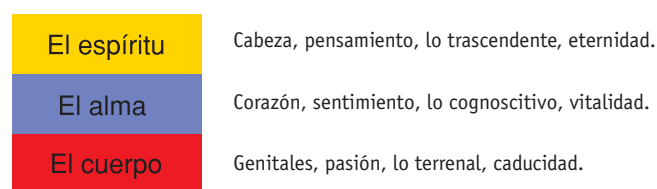


Fig. 10.7. En función del cuerpo.

- **En función de la lectura.** La dirección de la lectura occidental, de izquierda a derecha y de arriba abajo, hace que el peso visual se desplace hacia el ángulo inferior derecho y que el tiempo pasado se asocie con el tiempo espacial de la lectura.

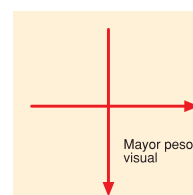


Fig. 10.8. En función de la lectura.

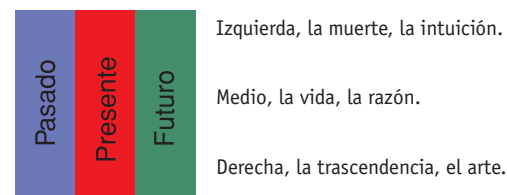


Fig. 10.9. En función de la lectura.

- **En función de la gravedad.** La fuerza que hace que todos los cuerpos caigan hacia abajo provoca que los elementos compositivos situados en la parte superior pesen más que los de la inferior; sin embargo, nuestros hábitos perceptivos nos han acostumbrado a entender el peso en la parte inferior del campo visual, hasta el punto de conferirle mayor peso a la zona inferior que a la superior.

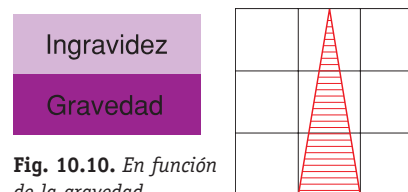


Fig. 10.10. En función de la gravedad.

Fig. 10.11. Línea de Atenea.

Ya en el mundo clásico, los griegos combinaban estas zonas de influencia y sus aspectos psicológicos para representar la línea de sus dioses. Así, la línea de Atenea, diosa de la sabiduría, tiene el cuerpo, el alma y el espíritu en el presente, con una dirección ascendente hacia la eternidad, sin pasado ni futuro, en la vida, la razón.

Estas divisiones nos indican que existen unas zonas de mayor estabilidad que otras, zonas donde el peso visual de un elemento disminuye o aumenta; así, la izquierda del cuadro posee mayor estabilidad y, por tanto, los elementos cobran un mayor peso en la derecha. Si observamos una obra a través de un espejo o la invertimos, los elementos de la imagen se alteran y desequilibran.



Fig. 10.12. Jan van Goyen, Marina, 1644. Óleo sobre lienzo 103,5 × 133 cm.



10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición

►► D. Factores que intervienen en el equilibrio compositivo

Según Arheim, «en una composición equilibrada todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente de tal modo que no parece posible ningún cambio», es decir, su colocación hace que no sobren ni falten elementos, «[...] y el todo asume un carácter de necesidad en cada una de sus partes».



Fig. 10.13. Josef Albers, *Homenaje al cuadrado*, 1964. Óleo sobre tela, 121 × 121 cm.

►►► Peso visual

Los elementos que configuran toda imagen gráfico-plástica poseen un peso visual que no es estable y que, como hemos visto anteriormente, puede variar en función de su ubicación en el espacio compositivo. Su forma, tamaño, textura o color y sus modificaciones son otros aspectos de los que depende, en gran medida, el equilibrio compositivo.

Observa la obra de Josef Albers *Homenaje al cuadrado* (Fig. 10.13). Los cuadrados son formas geométrica estáticas, y colocados en la zona central inferior del espacio equilibran la composición con mucha estabilidad.

►►► Posición

La colocación de los elementos en distintas zonas del soporte puede aumentar o disminuir el peso visual de dichos elementos. Recuerda que el espacio compositivo está sometido a diversas estructuras internas, y cada una de ellas crea diferentes sensaciones y tensiones; una forma o mancha incrementa su peso visual si está situada a la derecha del espacio. En la obra de Miró *Collage, verano*, de 1929, la zona de máxima atención está formada por un gran círculo oscuro que compensa su peso visual al estar situado a la izquierda y colocar como contrapeso una figura más pequeña que aumenta su peso visual al estar situada a la derecha, las finas líneas horizontales apoyan el equilibrio visual y favorecen el dinamismo compositivo (Figura 10.14). Siempre que la zona de **máxima atención** es desplazada del centro geométrico se obtiene mayor dinamismo.

En la obra *Persona tirando una piedra a un pájaro* (Fig. 10.15) se produce uno de los hechos que más afecta al peso visual: es la ubicación de un objeto separado y pequeño, en este caso el pájaro que va a recibir la piedra, de manera que compense a una masa mayor formada por un grupo de objetos o un objeto mayor como lo es la persona representada por una gran pie. El elemento aislado, en este caso equilibra el espacio y aumenta su peso visual.

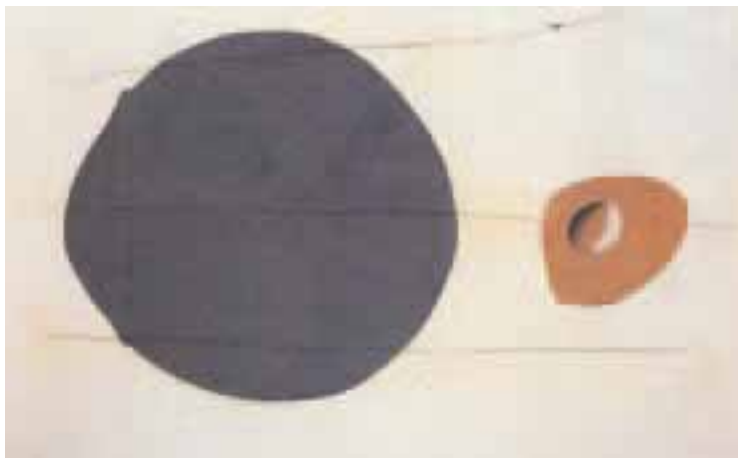


Fig. 10.14. Joan Miró, *Collage, verano*, 1929. Collage y carboncillo sobre papel, 67 × 101 cm.



Fig. 10.15. Joan Miró, *Persona tirando una piedra a un pájaro*, 1926. Óleo sobre tela, 73'7 × 92'1 cm.

10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición



►►► Tamaño

Generalmente, un elemento pesa más al aumentar su tamaño o menos al disminuirlo; así, podemos compensar y variar el equilibrio y estabilidad de una obra. Cuando existe una relación entre objetos que varían su tamaño de forma sucesiva se crea una profundidad de campo, de forma que los elementos más pequeños aumentan su peso visual.

Las figuras humanas más pequeñas son entendidas como más alejadas, por lo que su peso visual se percibe menor. Así ocurre en la obra *Escalera de la Bauhaus*, de Oskar Schlemmer (ver Fig. 10.16).

►►► Forma, color y textura

Variar la forma, el color o la textura de un elemento cambia su peso. La modificación morfológica de un elemento puede provocar interrelaciones entre su peso y su lejanía o proximidad.

Como se ha visto en el color, los tonos fríos pesan más que los calientes, aunque estos últimos son más llamativos y compensan su menor peso con una mayor proximidad.

Lo mismo ocurre con las formas geométricas, que tienden a pesar más pero también se alejan, y las irregulares, que incrementan su peso visual al acercarse al espectador.

El tratamiento superficial de los elementos provoca la misma reacción: un acabado texturado puede pesar menos que otro pulido y homogéneo; sin embargo, el primero se aproxima más al espectador.



Fig. 10.16. Oskar Schlemmer, *Escalera de la Bauhaus*, 1932. Óleo sobre tela, 162 × 114 cm.



Fig. 10.17. Adolf Gottlieb, *Ráfaga n.º 1*, 1957. Óleo sobre tela, 228 × 114 cm.

Esta interrelación hace posible equilibrar una composición estableciendo equivalencias entre el peso y la distancia de los elementos según sea su forma, color o textura.

Observa el dinamismo y el equilibrio en las obras de Gottlieb. En *Ráfaga n.º 1* (ver Fig. 10.17) se han conjugado características opuestas para equilibrar la composición, es decir, la forma geométrica que pesa más está coloreada con un tono que se aproxima, y esto se compensa con la forma irregular que se aproxima más que la geométrica coloreada con el tono que más pesa, el negro. En *Contraposición* (ver Fig. 10.18) se combina la forma irregular más llamativa de un color que se aproxima, el amarillo, con una forma geométrica y oscura que pesa más y está colocada en la parte inferior.



Fig. 10.18. Adolf Gottlieb, *Contraposición*, 1950. Óleo sobre tela.



10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición

►► E. Las direcciones visuales

Los movimientos dependen de las direcciones o tensiones producidas en la composición. La forma más simple de tensión es la producida por líneas horizontales, verticales y diagonales con diferentes direcciones, arriba-abajo, izquierda-derecha que, a su vez, pueden ser convergentes en una zona de divergentes, es decir, opuestas.

Las **direcciones visuales** de la imagen son, como hemos visto, un medio de ordenar los elementos compositivos produciendo movimiento y dinamismo. No son una suma de elementos sino la combinación dinámica de las diferentes relaciones plásticas.



En un tablero de ajedrez la impresión visual está gobernada por las continuidades del color y las hileras de casillas blancas y negras; esto provoca que no podamos mantener largo tiempo una lectura: constantemente buscaríamos alternativas visuales haciendo que la imagen fluctúe ante nuestros ojos.

La función básica de las direcciones visuales es jerarquizar el espacio plástico y unir ordenadamente los elementos de una imagen.

Existen dos tipos de direcciones: unas propias de la composición y otras provocadas por el orden de la lectura.

Las **direcciones visuales compositivas** son las internas de una imagen, que pueden estar representadas o inducidas. La estructura o colocación de los elementos posee vectores gráficos de dirección; por ejemplo, los brazos de una figura, los dedos de una mano, los radios de una forma circular o estrellada, etc., es lo que llamamos *direcciones visuales representadas*.

Las **direcciones visuales inducidas** son las miradas (*visual lines*) de los personajes que aparecen en una obra, que se pueden establecer entre dos o más personajes, o por uno de ellos al espacio exterior (mirando al espectador). Tales relaciones ejercen un poder de atracción de los diferentes elementos entre sí.

Fig. 10.19. Otto Dix, Metrópolis (tríptico, panel central), 1927-1928. Técnica mixta sobre madera, 181 × 200 cm.



Fig. 10.20. Direcciones representadas. Las direcciones marcadas por brazos, manos, objetos, etc., son las direcciones representadas, que dirigen la atención a las zonas más significativas de la imagen y estructuran el espacio.



Fig. 10.21. Direcciones inducidas. Las miradas de los personajes dirigen la atención visual del espectador hacia las zonas de mayor interés y le hacen partícipe de la acción.



Fig. 10.22. Dirección de lectura. La dirección de lectura indica el orden en que se debe leer una imagen desde la zona más importante, como punto de partida, a los elementos compositivos que contribuyen a su significación.

10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición



Por su parte, la jerarquización de las formas da origen a un *vector direccional de lectura* que indica la forma en que se debe leer una imagen.

Generalmente, en la obra gráfica existen zonas de máxima atención (por su peso visual) que indican el punto de partida para iniciar la observación; ésta irá recorriendo la obra plástica en función de la jerarquización compositiva establecida.

►► F. El movimiento

El movimiento forma parte de la estructura compositiva de una imagen. Se puede decir que a todo movimiento se le opone otro en sentido contrario, llamado *contramovimiento*; del contraste suscitado entre ambos emana la **tensión dirigida**, causada por la orientación e interrelación de los elementos.

Su representación produce configuraciones que provocan percepciones de dinamismo y velocidad mediante líneas, volúmenes articulados, contrastes de luces y sombras, de formas colores y texturas o (como ocurre en el futurismo) representando simultáneamente las diferentes posiciones que presenta un elemento en el espacio durante la acción.

►► G. La velocidad

Al igual que la dirección, la percepción de velocidad es variable y depende no sólo de la forma del elemento sino del contexto en el que se produce el movimiento; un coche a la misma velocidad parece más lento cuando se ve en un espacio abierto que cuando pasa entre dos edificios; si al viajar miramos por una ventanilla observaremos que los objetos en la lejanía apenas se mueven, mientras que los más cercanos pasan veloces ante nuestros ojos. Pero no siempre lo que vemos en movimiento realmente se mueve. La sensación de velocidad se acentúa cuando el movimiento se produce cerca de los márgenes del campo visual; si el movimiento ocupa poco espacio y la acción se sitúa lejos de los márgenes, la velocidad disminuye. En la obra de Russolo *Dinamismo de un coche* (Fig 10.23), además de una forma dinámica, reforzada con líneas de fuerza que marcan la trayectoria del movimiento, la acción se representa cerca de los márgenes del campo visual y ocupa todo el espacio compositivo; de esta manera se acelera la velocidad del coche.

►►► Para profundizar: lenguaje del movimiento

El movimiento dentro de la composición constituye una técnica de expresión y de comunicación. Toda imagen transmite una información; ésta tiene una capacidad expresiva que lleva a su autor a utilizarla dosificando los elementos y ordenándolos según su finalidad funcional o artística. El lenguaje del movimiento, junto con el del color y el de la forma, nos permite construir imágenes capaces de transmitir diferentes sensaciones:

- Un movimiento en sentido horizontal resulta tranquilo y transmite estabilidad.
- Si es vertical indica equilibrio, orden, espiritualidad.
- Si sigue una línea oblicua expresa dinamismo, tensión, desorden.
- Cuando es ondulado y sinuoso sugiere continuidad, idea de plenitud y totalidad.
- El movimiento quebrado regular expresa un impulso entre dos direcciones que se contrarrestan y es menos dinámico que el sugerido por una línea quebrada irregular.
- Si es concéntrico indica concentración, reunión de pensamientos.



Fig. 10.23. Luigi Russolo, *Dinamismo de un coche*, 1912-1913. Óleo sobre tela, 106 × 140 cm.



10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición

▶▶ H. El ritmo

El **ritmo** es una sucesión regular y armónica de formas visuales y representa un elemento activo y dinámico, tanto en la naturaleza, *ritmo vital*, como en la composición, *ritmo expresivo o estético*.

▶▶▶ Ritmo uniforme



Fig. 10.24. Andy Warhol, Triple Elvis, 1962. Serigrafía sobre tela, 208 x 300 cm.

Cuando una misma forma es repetida de forma regular se produce un **ritmo uniforme**. La repetición de una sola nota instrumental dejando siempre un mismo tiempo de silencio forma un *ritmo monocorde* compuesto por un espacio ocupado de sonido y alternado con otro de silencio. En la composición la nota sería la forma y el silencio el espacio vacío. Cuando el espacio es amplio, el movimiento es lento; si disminuye, se produce una sensación de mayor rapidez; si la sucesión combina distintos vacíos, el ritmo se percibe menos monótono. En la obra de Warhol *Triple Elvis* (Fig. 10.24) aparece el cantante en el acto de disparar al espectador; se trata de una secuencia de ritmo casi uniforme donde el autor repite la misma escena. Esta obra, de aparente frialdad, transmite una percepción muy diferente de lo que cabe esperar en un ídolo del *rock and roll*: el hecho de que la última figura se superponga a la central altera sensiblemente la monotonía compositiva, sugiriendo una pista sobre los acontecimientos que suceden a la muerte del personaje.

▶▶▶ Ritmos alternos

Los ritmos se vuelven más complejos cuando se combinan dos o más formas agudizando la viveza y el dinamismo. La sucesión de dos formas se llama *ritmo binario*, la de tres elementos se denomina *ritmo ternario*, y así sucesivamente. Para la creación de estos ritmos se pueden alternar formas diferentes o iguales con distinta posición, color, tamaño o textura. La obra de Dine *Cinco pies de herramientas coloreadas* (Fig. 10.25) nos ofrece un ejemplo de ritmo alterno donde se observan herramientas diferentes con similar funcionalidad que se suceden en un espacio de lectura horizontal, como si se tratase de un jeroglífico egipcio realizado en el siglo xx.



Fig. 10.25. Jim Dine, Cinco pies de herramientas coloreadas, 1962. Óleo sobre tela con objetos, 141'2 x 152'9 cm.

▶▶▶ Ritmos crecientes y ritmos decrecientes

Este tipo de ritmos puede crecer o decrecer por una sucesión de tamaños, grosores, alturas o colores, produciéndose una sensación de tensión progresiva y un movimiento, que se intensifica cuando aumenta la dirección, o disminuye si se ralentiza. La combinación de ambos, es decir, la sucesión periódica de aumento de intensidad seguida de su disminución, provoca un movimiento de oscilación ondulada. Este efecto se puede producir también variando la distancia interespacial de forma progresiva. Observa cómo la línea genera un ritmo decreciente en la obra de Duchamp (Fig. 10.26).

Fig. 10.26. Marcel Duchamp, Desnudo bajando la escalera nº 2, 1912. Óleo sobre lienzo, 148 x 89 cm.



10. La composición I

10.1. Elementos dinámicos en la composición



▶▶▶ Ritmo modular

Se llama **módulo** a un pequeño conjunto de formas que crean entre sí unidades visuales compuestas. Cada módulo ofrece en sí mismo unas características específicas y propias cuya repetición se puede realizar con respecto a un eje de simetría dividiendo el espacio en partes iguales y opuestas.

La sucesión modular puede cambiar variando la colocación, el tamaño, el color o la textura de una o varias formas, alternado con uno o varios interespacios. La unidad modular de la obra de Gilbert & George, *Muerte*, está formada por los retratos de los artistas que se alternan de manera decreciente hacia abajo (ver Fig. 10.27). La doble lectura de esta composición muestra dos conceptos, por un lado la ascendente que sugiere la inmortalidad y por otro la descendente que evoca a la extinción.

▶▶▶ Ritmo radial y concéntrico

Este tipo de ritmo crea un efecto de expansión, ya que los elementos surgen de un punto central que se abre hacia afuera, como si fuesen radios. El ritmo concéntrico parte, igualmente, de un punto central, dilatándose hacia el exterior. La combinación de ambos, expansión y dilatación, produce una espiral que se extiende hacia afuera, provocando un movimiento vertiginoso. Un ejemplo de ritmo concéntrico nos lo da Charles Demuth en la obra *He visto el número 5 dorado*. Observa el dinamismo de la composición generado por el número y las líneas concéntricas del fondo (ver Fig. 10.28).

▶▶▶ Superficies rítmicas

La colocación de ritmos lineales en paralelo sobre toda la superficie visual convierte el soporte en una red dinámica y rítmica más o menos uniforme; tales superficies se convierten en un mapa donde podemos ir señalando el ritmo. Observa cómo la obra de Tobey *Cosecha* genera una superficie dinámica a través de la textura (ver Fig. 10.29).



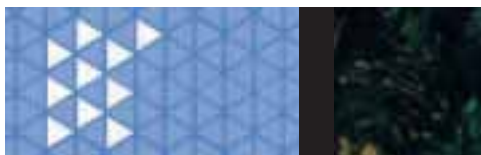
Fig. 10.27. Gilbert & George, *Muerte*, de la serie «*Muerte, Esperanza, Vida, Miedo*», 1984. 422 × 250 cm.



Fig. 10.28. Charles Demuth, *He visto el número 5 dorado*, 1928. Óleo sobre conglomerado, 90 × 76 cm.



Fig. 10.29. Mark Tobey, *Cosecha*, 1958. Óleo sobre tela, 91 × 62 cm.



10. La composición I

10.2. Propuestas

▶ 10.2. Propuestas

▶▶ A. Ley de compensación de masas



Esta ley relaciona dos formas de diferente tamaño y peso visual; según su composición, la imagen, busca el equilibrio mediante el contrapeso. Un elemento alejado del centro posee más peso visual que otro de mayor tamaño situado más cerca del centro. Recuerda que puedes equilibrar y compensar cada peso visual utilizando las propiedades del color y la textura.

Este tipo de composiciones se asemeja a las de las balanzas romanas que tienen un solo platillo, compensando con unas pesas en el otro extremo el eje de equilibrio que se encuentra desplazado hacia el plato.

La zona de máxima atención, o el elemento más significativo de la composición, se desplaza ligeramente del centro hacia un lateral. Para compensar este peso visual descentrado se colocan otras formas más alejadas del centro, en la parte opuesta, de forma que contrarresten el peso anterior.

Fig. 10.30. Edgar Degas, Estudio de danza de la ópera, 1872. Óleo sobre tela, 32 × 46 cm. En esta obra, la zona de atención no está situada en el centro; por eso el equilibrio se ha logrado compensando el peso visual con los elementos del lateral izquierdo.

▶ Propuesta 1. El peso visual y el contrapeso

Combinar los pesos visuales de los elementos compositivos en función del espacio que ocupan es esencial para equilibrar mediante la ley de compensación de masas. Te proponemos investigar diferentes soluciones estéticas de un misma imagen combinando los factores que intervienen en el peso visual de sus elementos. A modo de ejemplo, hemos reinterpretado la obra *La pausa sobre fondo rojo* de Léger (Fig. 10.31).

- Busca fotografías del entorno o de obras de arte y haz de la elegida varias fotocopias ampliadas a un formato A4. Coloca encima un papel vegetal y reduce las formas que aparecen a elementos geométricos sencillos. Busca papeles impresos de diferentes colores y recorta las formas obtenidas.
- Sobre un soporte de formato A4 combina los elementos geométricos recortados y busca diferentes posiciones por compensación de masas de forma que tengan equilibrio. Siguiendo este esquema, recorta la fotocopia y coloca los elementos sobre una cartulina cuyo formato sea A4. Manipula las formas y colores del fondo para que no se desequilibre la composición.



Fig. 10.31. Fernando Léger, La pausa sobre fondo rojo, 1949. Óleo sobre tela, 114 × 146 cm. Tomamos esta obra como base para el comentario.



Fig. 10.32. Al cambiar la ubicación, el color y la textura de los elementos se cambia también el mensaje expresivo y la dirección de lectura de la obra.



Propuesta 2. Para profundizar: equilibrio compositivo

En la propuesta anterior hemos observado la dificultad que encierra encontrar nuevos equilibrios para una imagen ya realizada. Para encontrar equilibrio es necesario manejar todos los factores que intervienen en él, pues un mismo elemento varía su peso visual con facilidad.

Te proponemos realizar una composición con la ley de compensación de masas. Ésta debe tener los mismos elementos sin variar su tamaño. Puedes combinar su posición, color y textura. Utiliza un soporte de formato A3 de papel especial para técnicas al agua y trabaja el color con témperas, acuarelas líquidas o acrílicos. Para obtener diferentes texturas puedes superponer trazos y entramados con lápices de colores. A modo de ejemplo, hemos reinterpretado la obra *Paseo en Barca* de Münter (Fig. 10.33).



Fig. 10.33. Gabrielle Münter, Paseo en barca (Kandinsky, Andreas, el hijo de Jawlensky, Marianne von Verefkin en el lago Staffel), 1910. Óleo sobre tela, 123 × 73 cm.



Fig. 10.34. El estudio compositivo de esta propuesta se basa en el cuadro Paseo en barca, de Gabrielle Münter. Esta composición posee los mismos elementos, y se ha conseguido el equilibrio variando su peso visual, mediante la manipulación del color y del fondo.

Material

- Fotocopias de fotografías ampliadas a formato A4.
- Papel vegetal, papeles y cartulinas de papel impreso. Dos soportes blancos de papel especial para técnicas al agua de formato A3.
- Acrílicos o témperas, tarros para el agua, pinceles, plato para mezclar y trapos.
- Lápices de colores, pegamento, tijeras, lápiz de grafito HB.



10. La composición I

10.2. Propuestas



Fig. 10.35. Rosemarie Trockel, *Hoz y martillo*, 1986. Lana, 130 × 150 cm. La traslación es una de las formas rítmicas más utilizadas en la «decoración» en todos los periodos artísticos.



►► B. Ritmo por traslación y giro

Recuerda que el ritmo, como se ha visto en el tema anterior, es una combinación de formas que se suceden de manera armónica, considerándose los espacios vacíos como alteradores del movimiento. Entre los diferentes métodos utilizados para componer rítmicamente se encuentran la **traslación** y el **giro**.

Cuando una forma es tomada como «unidad visual» y se mueve sobre una línea horizontal, vertical u oblicua, se obtiene un ritmo uniforme de varias direcciones llamado **ritmo por traslación**. La constancia de la velocidad dependerá de la periodicidad y longitud de los espacios vacíos iguales o alternancia de interespacios diferentes. En la obra *Hoz y martillo* de Trockel (Fig. 10.35) aparece como unidad visual una hoz con un martillo, que se sucede por traslación guiada por líneas imaginarias paralelas oblicuas sobre una superficie de líneas horizontales donde se intercalan los colores de la bandera de Estados Unidos. En este caso la unidad visual es el símbolo del comunismo y su forma no es sintética sino esquemática.

Si se gira una forma sucesivamente con respecto a un eje y un punto la misma cantidad de grados, ésta rotará creando un **ritmo por giro**. El centro de giro puede estar situado en cualquier punto interno de la figura, en uno de su línea de contorno o en uno exterior a ella.

La modificación del grado angular varía la velocidad del ritmo y su dirección; si se utilizan sucesiones alternadas de color o textura el ritmo puede hacerse más dinámico. La obra «objeto» de Frank Stella, *Ctesiphon III* (Fig. 10.36) es un ejemplo del dinamismo que puede adquirir una composición realizada con giros en los que se varía la dirección. En ella, el formato del cuadro y los colores empleados ayudan a potenciar la velocidad del ritmo.

Fig. 10.36. Frank Stella, *Ctesiphon III*, 1968. Acrílico fluorescente sobre tela, 300 × 600 cm. El giro combinado con la traslación aparece con mucha frecuencia en el diseño de obras de grandes artistas abstractos.

Propuesta 3. Traslación

En esta propuesta vas a investigar el ritmo mediante la traslación de una *unidad visual*, combinando todos los conceptos convenientes que se han tratado en el tema anterior y a lo largo del curso.

Para crear una unidad te proponemos tomar apuntes de objetos naturales. Estudia su forma, contorno, sombras, texturas y colores. Sintetiza la imagen elegida sin que pierda sus características particulares, mediante una línea modulada con diferentes grosores. Utiliza esta síntesis como plantilla para la elaboración del ritmo.

Sobre un papel vegetal, formato A4, y una mesa de luces (puedes utilizar el cristal de una ventana), calca la unidad rítmica variando en cada investigación el interespacio, la dirección y el movimiento. Realiza al menos tres posibilidades rítmicas diferentes. Colorea cada una de ellas con lápices de colores aplicando diferentes criterios cromáticos y texturales. Selecciona uno de ellos y elabora una composición rítmica en un formato A3. Utiliza la técnica del collage y recuerda que puedes superponer trazos, manchas, etc., con otras técnicas.



Fig. 10.37a. Observa la síntesis elegida y la forma en que se ha modulado la línea.



Fig. 10.37b. La investigación ha sido coloreada por contraste tonal de fríos y calientes.

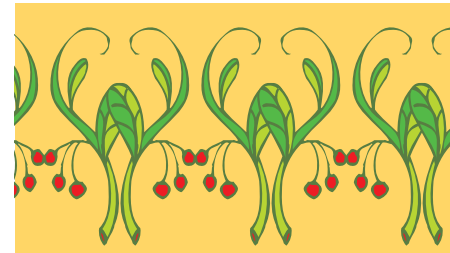


Fig. 10.38. La composición rítmica por traslación muestra un movimiento uniforme.



Propuesta 4. Para profundizar: giro

Las sucesiones producidas por el giro de una unidad visual producen ritmos radiales de expansión que al cerrarse se convierten en una nueva unidad modular. Por esta razón te proponemos ir variando el ángulo de giro de forma periódica. Puedes formar movimientos crecientes y decrecientes o combinar ambos.

Utiliza como modelo uno o varios objetos artificiales que presenten formas sencillas fáciles de identificar: vasos, botellas, jarras, etc. Sigue los mismos pasos que en la propuesta anterior: tomar apuntes, sintetizar la imagen, investigar diferentes posibilidades rítmicas, estudiar sobre su color y textura. Selecciona uno de ellos y elabora la composición en un soporte de formato A3. Utiliza acrílicos, acuarelas líquidas o témperas.

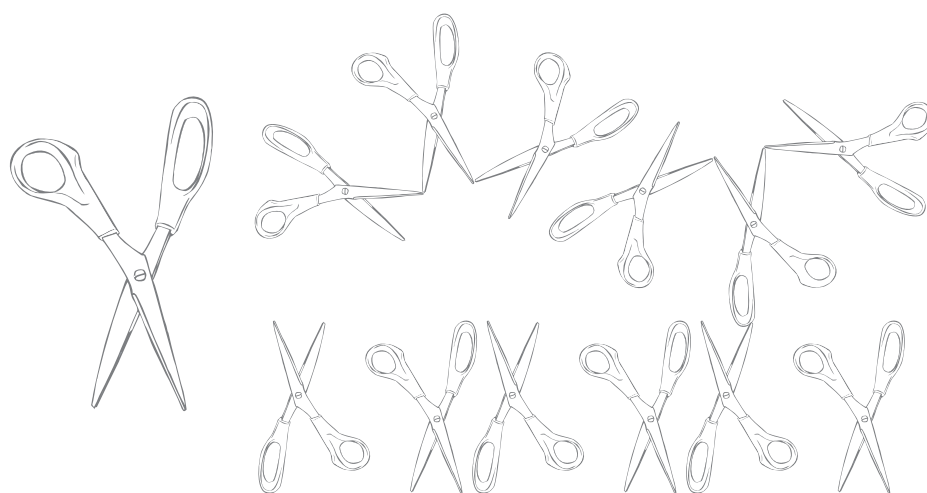


Fig. 10.39a. La síntesis efectuada es una unidad modular, elegida para la investigación del ritmo por giro.

Fig. 10.39b. El criterio cromático utilizado está en función del valor de los tonos.

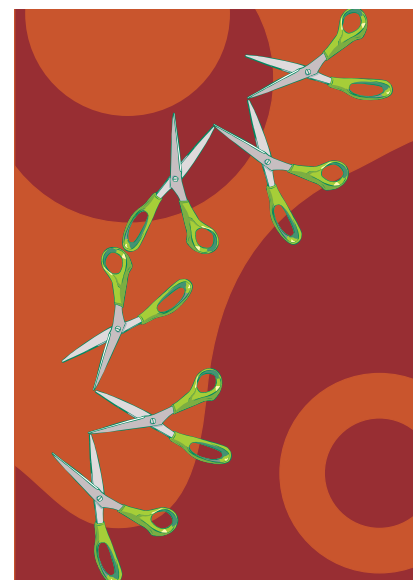
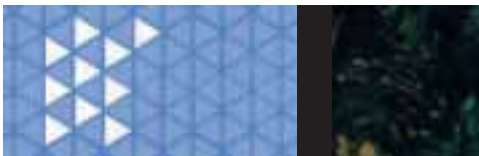


Fig. 10.40. Éste es un ejemplo de las distintas posibilidades rítmicas que se han obtenido después de la investigación de giros.

Material

- Cuaderno de apuntes.
- Dos hojas de papel universal, formato A3.
- Mínimo seis hojas de papel vegetal, formato A4.
- Papel calcográfico.
- Cartulinas y papeles impresos de distintos colores.
- Témperas o acrílicos, pinceles, tarros de cristal, trapo, paleta para mezclar.
- Lápices de colores y grafito 2B.
- Tijeras y pegamento, mesa de luces o ventana.



10. La composición I

10.3. Aprender de los maestros

▶ 10.3. Aprender de los maestros

▶▶ A. En busca de la velocidad. El futurismo

Este movimiento de vanguardia publicó su primer manifiesto pictórico en 1910; en él proclamaba una militancia activa a favor de la modernidad. El futurismo se desarrolló también en la literatura, la música, el teatro, el cine, la política, el diseño de la moda, e incluso en la gastronomía. Fue el primer movimiento artístico moderno identificado con las máquinas, la velocidad, la energía, la luz eléctrica, el trabajo y la vida nocturna de las ciudades.



Fig. 10.41. Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro sujeto con una correa (correa en movimiento)*, 1912. Óleo sobre tela, 91 × 110 cm.

El futurismo pictórico utilizó del postimpresionismo la utilización del color y las técnicas puntillistas, y del cubismo la fusión de los objetos con el entorno y el análisis de la forma, aunque su mayor característica fue la expresión del dinamismo y la representación de la velocidad. Para trabajar el movimiento se valían de la expresividad de las líneas de fuerza y de la representación repetida de la trayectoria de los objetos y personajes en movimiento.

▶▶▶ Giacomo Balla

Este autor buscó la expresión de la luz y del movimiento hasta llegar a la abstracción. En su obra *Dinamismo de un perro sujeto con una correa* (Fig. 10.41) aprovecha la permanencia de la imagen en la retina para representar la línea cronofotográfica que consiste en representar la multiplicación de las formas en movimiento. Así, el perro corriendo no tiene cuatro patas sino éstas que se multiplican, se deforman y se suceden. El artista representa simultáneamente el movimiento y el recorrido del animal y de la persona que lo acompaña sujetándole con una correa que acentúa más el movimiento.



Fig. 10.42. Carlo Carrá, *Funerales del anarquista Galli*, 1911. Óleo sobre lienzo, 199 × 259 cm.

▶▶▶ Carlo Carrá

En sus primeras obras utilizó la fragmentación cubista de la forma y representó la sensación del movimiento por medio de líneas de fuerza. Una de sus obras más importantes, *Funerales del anarquista Galli*, representa la violenta agitación de la revuelta fraccionando las formas de los personajes con influencia cubista y representando las líneas de fuerza con diagonales que repiten la trayectoria de los movimientos (ver Fig. 10.42).

10. La composición I

10.3. Aprender de los maestros



▶▶▶ Luigi Russolo

Este artista también es conocido como músico futurista antecesor de la música electrónica que innovó en los ruidos como sonidos. Su pintura tiene un carácter simbolista y expresó el movimiento de manera esquemática; por ejemplo, en su obra *Recuerdo de una noche* el movimiento no es veloz (ver Fig. 10.43), y los elementos de la obra evocan la soledad y los recuerdos. Se trata de un paisaje urbano, nocturno, iluminado con luz eléctrica, donde la mezcla de colores recuerda al divisionismo neopresionista de Seurat.

▶▶▶ Gino Severini

Con gran influencia del cubismo analítico, es el más colorista de los futuristas; su temática se centra sobre todo en el ambiente bullicioso y nocturno de la ciudad. Un claro ejemplo es su obra *Jeroglífico dinámico del bal Tabarin* (ver Fig. 10.44); en ella representa una escena llena de color con multitud de formas quebradas que sugirieren el ritmo de la música y del baile.

▶▶▶ Umberto Boccioni

Escultor y pintor futurista, se caracteriza por la expresión de emociones y la representación del tiempo y del movimiento hasta llegar a la abstracción de la forma. Un ejemplo de la representación del alma pueden ser las obras pertenecientes al tríptico *Estados de ánimo* (*Los adioses*, *Los que parten* y *Los que se quedan*); en ellos trabaja el efecto de la luz eléctrica, la energía y el ruido mecánico. La obra *Estados de ánimo: los que parten* está ubicada en un escenario ferroviario de gente que se marcha (ver Fig. 10.45). El artista crea una atmósfera triste de fusión entre los hechos y las emociones. El movimiento es reforzado por pinceladas largas que acentúan una diagonal ascendente en la composición.



Fig. 10.43. Luigi Russolo, *Recuerdo de una noche*, 1911. Óleo sobre lienzo, 100 × 101 cm.



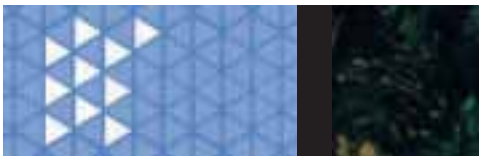
Fig. 10.44. Gino Severini, *Jeroglífico dinámico del bal Tabarin*, 1912. Óleo y lentejuelas sobre lienzo, 156 × 162 cm.



Fig. 10.45. Umberto Boccioni, *Estados de ánimo: los que parten*, 1911. Óleo sobre lienzo, 71 × 96 cm.

Propuesta 5. Interpretación futurista de un modelo

Elige elementos que puedan tener movimiento y colócalos iluminados eléctricamente. Estudia la manera de descomponer la forma y de representar la sucesión de movimientos posibles. Realiza un primer estudio en blanco y negro con barras de grafito o conté. Una vez estudiada la composición, trabaja las mezclas óptico-partitivas con colores. Puedes utilizar acrílicos, témperas o acuarelas líquidas.



10. La composición I

10.4. Proyectos: ver y representar

▶ 10.4. Proyectos: ver y representar

▶▶ A. El dibujo de memoria

Todos los dibujos, en cierto modo, son en mayor o menor grado, imágenes realizadas de memoria, puesto que no es posible observar el motivo y dibujarlo al mismo tiempo. Es muy común creerse impedidos para dibujar algo que no tengamos delante como referencia; no obstante, podemos ejercitar la memoria visual para retener colores, formas, texturas. Esto es muy útil, dado que en algunos momentos nos encontraremos en la situación de no tener otra información más que aquella que nos proporciona la memoria.

Ejemplo de todo esto es el dibujo de un objeto en movimiento, pues en realidad lo que representamos es una instantánea del movimiento que se ha retenido en nuestra memoria; si ésta, además, es ágil, se podrán añadir una gran variedad de detalles al dibujo.

Retener imágenes en nuestra memoria que después podamos representar exige activar la capacidad de análisis y síntesis en mayor grado que cuando se dibuja con el modelo delante. Para ello comenzaremos deteniéndonos a observar de siete a diez minutos de manera detallada el motivo de nuestro dibujo, e intentaremos guardar en nuestra memoria el mayor número de datos sobre su configuración: formas, colores, proporciones generales.

Además tendremos que estructurarlos y organizarlos por orden de interés compositivo; es evidente que en principio, cuando comencemos a dibujar sin el motivo, nos resultará complejo establecer relaciones constructivas, incluso las más esenciales como las de movimiento y proporción. No obstante, estos primeros pasos no deben desalentarnos: es cuestión simplemente de volver a intentarlo, analizando y prestando atención a la relación entre los elementos configuradores de la composición.

En este sentido, el pintor Camille Pissarro escribía: «... las observaciones que se fijan en la memoria gozan de mayor fuerza y originalidad que aquellas otras que se obtienen mediante la mirada directa de la naturaleza.»

Giorgio Morandi nos muestra sus objetos sin detalles superfluos, con una síntesis a la que se llega sólo a través del análisis y conocimiento formal de aquello que se dibuja (Fig. 10.46).



Fig. 10.46. *Giorgio Morandi, Naturaleza muerta, 1956.*
Óleo sobre tela, 35'5 × 35 cm.



Proyecto 1. La mesa de estudio



Ciertamente, la memoria nos proporciona innumerables posibilidades en la elaboración de nuestras obras; por ello vamos a dedicar este proyecto a desarrollar esta capacidad.

El motivo va a ser tu mesa de estudio. Coloca en ella libros, cuadernos, lápices, de manera que su composición sea estética. Este proyecto que te proponemos va a combinar la realización de apuntes rápidos del motivo con la elaboración de tres dibujos hechos de memoria.

Los apuntes van a servirte de estudio de la composición que vas a dibujar posteriormente. Estas anotaciones han de ser el producto de una profunda reflexión de las relaciones existentes entre los objetos que configuran la imagen y sus propias formas; apóyate para ello en la proporción, el movimiento, la simetría. Por tanto, su representación debe exponer de manera analítica los rasgos más peculiares de dichos objetos. Haz tantos apuntes como quieras, siempre que sean previos al dibujo de memoria, el cual realizarás después de haber observado el motivo durante un tiempo de cinco minutos. Procura evitar, mientras dibujas, ver la imagen real que estás dibujando.

Los apuntes se realizarán en formato A4 y lápiz de grafito, mientras que las representaciones de los dibujos de memoria se desarrollarán en un formato A2 y con carboncillo.

Material

- Papel básico formato A4 y A2.
- Lápiz de grafito, carboncillo y goma de borrar.
- Tablero y chinchetas.



Fig. 10.47. Un primer apunte de nuestra mesa de estudio.

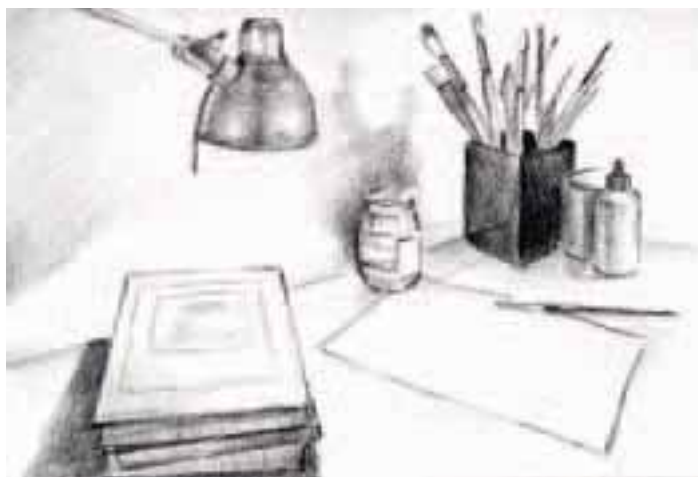


Fig. 10.48. El mismo conjunto desde otro punto de vista.



Fig. 10.49. Un dibujo más elaborado realizado de memoria.

10. La composición I

10.5. La técnica

▶ 10.5. La técnica

▶▶ A. Técnicas mixtas



El término «técnicas mixtas» se emplea para determinar las obras plásticas en cuya elaboración se mezclan varios medios o técnicas de dibujo o pinturas. Es una manera de trabajar llena de posibilidades al combinar medios adecuados e inadecuados, y una forma de expresión común y constante en el desarrollo y realización contemporánea de obras gráficas y plásticas. En la actualidad son habituales las exposiciones en las que algún trabajo muestra el uso de alguna técnica mixta.

Cuando se utilicen técnicas mixtas es muy importante conocer la naturaleza física de los medios, así como las características plásticas del tema que se va a representar; por tanto, habrá que considerar si los efectos que se quieren conseguir son posibles con el medio utilizado. En efecto, cuando se utilicen pinturas, lápices, etc., se debe recordar que los medios compuestos por aglutinantes a base de aceites o ceras no se dejan impregnar por un medio soluble en agua. No obstante, no existen normas que definan cómo se han de combinar los diferentes medios plásticos.

Hausmann, en su fotomontaje *Tatlin en casa* (véase Fig. 10.50), combina diferentes recortes de revistas, mapas, fotografías, etc., con gouache o témpera para realizar una composición satírica en la que se yuxtapone la forma y el contenido desde diversos puntos de vista. En la obra, los efectos producidos por la técnica permiten al artista expresar la realidad transformada del retrato.

Fig. 10.50. Raoul Hausmann, *Tatlin en casa*, 1920, Collage y gouache, 41 × 28 cm.

10. La composición I

10.5. La técnica



►►► Ceras o pasteles al óleo con acuarela

Se puede aprovechar la capacidad de estos medios grasos para rechazar el agua y así producir reservas. Es evidente que la acuarela no se fijará en las superficies pintadas con materiales grasos, sino sólo en aquellas partes del papel no trabajadas con dichos medios.

►►► Grafito, carbón y tinta negra

Estos medios de dibujo se caracterizan fundamentalmente por su expresión tonal. Sus relaciones y calidades de técnicas secas y húmedas generan unas mezclas plásticas muy expresivas. La combinación del grafito y del carbón, de configuración seca, pueden crear una sutil gama tonal por medio de suaves trazos, manchas difuminadas e incluso rotundos negros ejecutados a partir de gestos vigorosos. Por otra parte, la viscosidad de la tinta puede rebajarse añadiendo agua y aplicándose mediante pinceles, plumillas metálicas, cañas, etc. Mezclando estos dos medios pueden conseguirse infinidad de posibilidades expresivas.

►►► Fotocollage

Actualmente, los avances tecnológicos nos suministran una gran cantidad de imágenes impresas a través de pósters, periódicos, revistas, que nos pueden servir como base de expresión plástica. Además, nosotros también podemos realizar imágenes utilizando la cámara fotográfica o el ordenador. El principio fundamental de esta técnica consiste en componer formas recortadas para elaborar un motivo estético. Las imágenes seleccionadas pueden modificarse a través de la fotocopiadora o del ordenador para conseguir los efectos deseados.



Fig. 10.51. Dibujo realizado con ceras, pasteles al óleo y acuarelas.



Fig. 10.52. Dibujo realizado con grafito, carbón y tinta negra.



Fig. 10.53. La técnica del fotocollage resulta especialmente útil para centrar la atención en el motivo de la obra y su simbolismo.