IES JORGE JUAN
Departamento de Dibujo
Profesor: Manuel Chica Pancorbo

LA COMPOSICIÓN EN LA OBRA DE ARTE

1-LA COMPOSICIÓN COMO MÉTODO

> Un dibujo es un enunciado visual que está compuesto de signos visuales gráficos sobre un soporte en función de una idea. Su lectura es comprensible gracias a su organización y estructura compositiva. (Enunciar: Expresar breve y sencillamente una idea).

En el Dibujo artístico, la **composición** es la ordenación significativa de los signos visuales gráficos (plásticos o icónicos*),* es decir, su ubicación en un espacio y las posibles relaciones que entre ellos pueden establecerse. Este orden proporciona coherencia formal y espacial a la obra plástica.

La expresión composición deriva de dos palabras latinas que significan “poner juntos”, es decir, agrupar.

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. Los sistemas naturales y los artificiales necesitan para su existencia de *orden* y de *unidad,* los principios fundamentales de la composición.

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 signos visuales seleccionados previamente, que es lo que transmite a la obra plástica su sentido.

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 signos visuales donde se aglutina lo singular con lo plural o múltiple.*

Jerarquizar es una forma de generar orden. Una composición puede considerarse ordenada cuando posee una relación concreta de estructuración, es decir, que está dotada de una relación de subordinación o dominación, creando de esta manera un orden al simplificar las diferencias que tienen los signos visuales que forman el conjunto y, así, facilitar su observación y análisis.

La acción de coordinación del orden y la unidad, es desempeñada por el concepto de armonía.

La armonía se estructura sobre relaciones que se van aplicando a lo largo de la construcción de la obra buscando el equilibrio compositivo 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.

El **equilibrio** es una necesidad innata tanto en la naturaleza como en el ser humano que tiende a un estado de bienestar. Podemos definirlo como *la justa medida de todos los valores que pueden concurrir en una composición.*

La *composición* se fundamenta en [la *unidad* y el *orden*] mediante la *armonía* y el *equilibrio*

2-INDUCCIONES PERCEPTIVAS EN LA ESTRUCTURA DEL SOPORTE

> (Inducir: extraer, a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares, el principio general que en ellas está implícito).

En el tratado de Betty Edwards se aborda este tema teniendo en cuenta el punto de partida, advirtiendo, como algo obvio, que: *«El formato condiciona la composición.* Dicho de otro modo, *la forma* de la superficie donde se dibuja (generalmente un papel rectangular) va a influir enormemente en la distribución que haga el artista de las formas y espacios dentro de los bordes que limitan esa superficie [...] Los artistas experimentados comprenden totalmente la importancia de la forma del formato. Sin embargo los estudiantes de dibujo principiantes son curiosamente inconscientes de los limites del papel. Como su atención está dirigida casi exclusivamente a los objetos o personas que están dibujando, parece que consideran inexistentes los márgenes del papel, mas o menos como el espacio real que rodea a los objetos y que no tiene limites».

Uno de los conceptos que favorecen la lectura global de la composición es la jerarquización de los signos visuales en el soporte compositivo que ocupan. Este soporte, antes de ser un espacio plástico, ya posee distintos valores de actividad condicionados por factores externos que influyen en el equilibrio compositivo según la zona que ocupan los signos visuales.

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:

EL ESPÍRITU	Cabeza, pensamiento, lo trascendente, eternidad.
EL ALMA	Corazón, sentimiento, lo cognoscitivo, vitalidad.
EL CUERPO **(zona de mayor peso visual)**	Genitales, pasión, lo terrenal, caducidad.

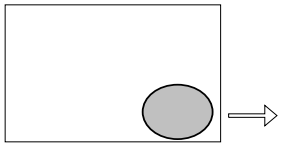
- **En función de la lectura.** La dirección de la lectura occidental, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, hace que el peso visual se desplace hacia el ángulo inferior derecho y que el tiempo pasado se asocie con el tiempo espacial de la lectura.

PASADO	Izquierda, la muerte, la intuición.
PRESENTE	Medio, la vida, la razón.
FUTURO **(zona de mayor peso visual)**	Derecha, la trascendencia, el arte.

- **En función de la gravedad**. Nuestros hábitos perceptivos nos han acostumbrado a entender que el peso en la parte inferior del campo visual es mayor que en la parte superior (todo lo más pesado suele estar en el suelo).

INGRAVIDEZ
GRAVEDAD

Estas divisiones nos indican que existen unas zonas de mayor peso visual que otras, concretando que **la zona de mayor peso visual está situada en la parte inferior derecha del soporte**.



La forma y las proporciones del **soporte** condiciona el resultado compositivo. Un formato vertical con un acentuado predominio de la vertical sobre la horizontal, determina tensiones hacia lo alto y no hacia lo ancho. Si el *formato* es apaisado el predominio de la horizontal sobre la vertical es notorio, dando sensación de calma, tranquilidad o reposo. La superficie cuadrada, genera una superficie inerte en cuanto a tensiones espaciales y determina una superficie inexpresiva.

3-ORGANIZACIÓN DEL CAMPO VISUAL: LA FORMA, EL COLOR Y LA TEXTURA.

Todo enunciado gráfico-plástico (dibujo, pintura), se puede analizar desde dos aspectos:

-Aspectos formales que corresponden al **campo de la expresión**, y que son: la forma, el color y la textura.

-Aspectos semánticos que corresponden al **campo del contenido**: connotación, denotación y retórica.

CAMPO DE LA EXPRESIÓN

En este bloque analizaremos el campo de la expresión, donde después de analizar la forma, el color y la textura, estaremos en disposición de crear relaciones entre ellos para configurar un enunciado. Estas relaciones se llevan a cabo en el *plano o eje de los sintagmas o sintagmático*. Las combinaciones son múltiples, por lo que las posibilidades creativas son infinitas.

LA FORMA

Según Rudolf 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».*

Toda forma puede definirse por tres parámetros: la dimensión (tamaño o dominancia), la posición (tensión) y la orientación (equilibrio). Son los llamados **formemas.**

A su vez, una forma se puede relacionar con otras formas dentro de un enunciado gráfico- plástico. Esto se lleva a cabo en el plano de los sintagmas o sintagmático, y nos sirve para organizar el campo visual de un enunciado gráfico-plástico.

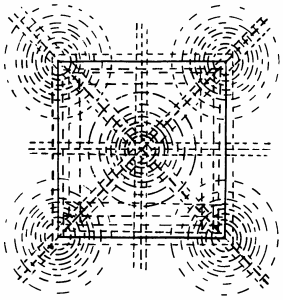
- ***POSICIÓN / TENSIÓN***

Todo signo visual tiene una posición en un fondo. Según la colocación del signo visual en el centro de un fondo o en otro lugar, surgen diferentes efectos de sentido, creando tensiones.

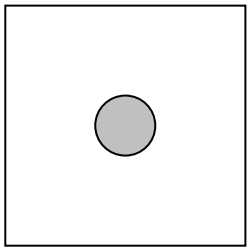
La tensión o falta de tensión es uno de los principales factores compositivos que podemos encontrar en la imagen bidimensional. Cuando hablamos de tensión nos referimos a lo inestable, lo inesperado, lo irregular, lo complejo, etc. *El ojo humano busca la referencia del centro, de la vertical y de la horizontal en cualquier hecho visual,* esto permite el establecimiento de un equilibrio, cualquier elemento que se desvíe de esta **apreciación estructural** generará una tensión visual. Podemos utilizar, intencionadamente, diferentes tensiones en una obra para que la composición resulte estática, dinámica, equilibrada o desequilibrada.

Los signos visuales colocados en el centro geométrico equilibran con mucha estabilidad. Si se alejan del centro, varía su peso, produce tensiones y atracciones hacia los **polos** y provoca mayor dinamismo.

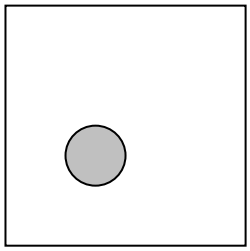
Rudolf Arnheim, creó lo que llamó **"esqueleto estructural"** del cuadro, donde situó los sitios de mayor atracción llamados **Polos**. El polo principal queda determinado por el cruce de las cuatro líneas estructurales más importantes. Otros signos visuales situados sobre dichas líneas son menos poderosos que el centro.



Rudolf Arnheim
"Esqueleto estructural del cuadro". Polos de atracción



Los signos visuales colocados en el centro geométrico equilibran con mucha estabilidad.



Los signos visuales desplazados del centro geométrico, crea tensiones y provoca mayor dinamismo

Si movemos un signo visual a lo largo de la diagonal de un espacio (soporte-formato), el punto de equilibrio parece encontrarse algo más cerca del ángulo del formato que del centro, lo cual puede significar que el centro tiene más fuerza que el ángulo y que esa prepotencia ha de ser compensada por una distancia mayor, como si ángulo y centro fueran dos imanes de fuerza desigual.(figura 1) Cuando se coloca un signo visual en el punto medio exacto entre centro y ángulo, tiende a empujar hacia el centro.(figura 2)

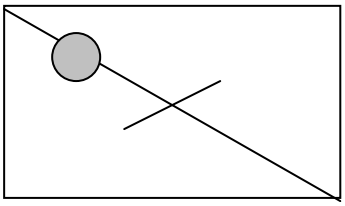


Figura 1

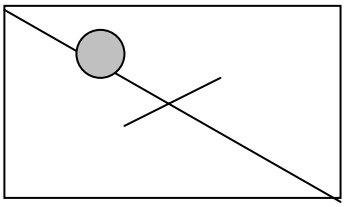


Figura 2

La colocación de los signos visuales en distintas zonas del soporte puede aumentar o disminuir el peso visual de dichos signos. Un signo visual (icónico o abstracto) incrementa su peso visual si está situado en la zona inferior derecha del espacio.

Uno de los hechos que más afecta al peso visual es la ubicación de un **signo visual aislado** de manera que compense a una masa mayor formada por un grupo de signos visuales. El *signo visual aislado*, en este caso equilibrador del espacio, aumenta su peso visual (figura 3).

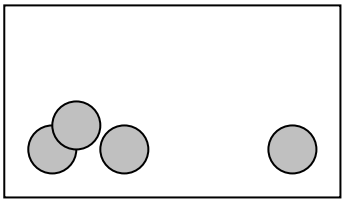


Figura 3

Otro factor de posición que influye en el peso es la *profundidad espacial.* Cuanto mayor sea la profundidad a que llegue una zona del campo visual, mayor será su peso (figura 4). Los dos círculos pequeños tienen la misma dimensión, sin embargo, el de la figura 4a pesa más.

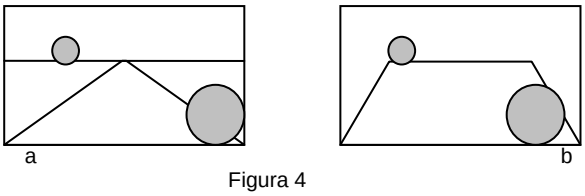


Figura 4

- ***Relación fondo y figura***

En toda composición, la relación entre espacio positivo (figura), el negativo (fondo) y el formato (superficie del soporte de la obra) es fundamental. Por regla general, nuestro modo de percibir tiende a conceder más importancia a la figura que al fondo, quizá porque en aquella encontramos más referencias a la realidad que observamos cotidianamente. No obstante, ambos poseen una importancia similar, para conseguir una correcta composición hay que valorar por igual las formas del fondo y la figura en relación a la superficie del formato. La línea de contorno pertenece por igual a fondo y figura, por eso su situación determina una correcta composición.

Betty Edwards propone como prácticas de observación, realizar dibujos atendiendo a las formas negativas (fondo).(figura 5)

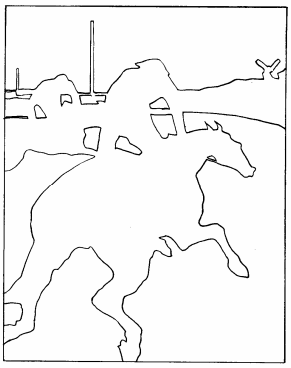
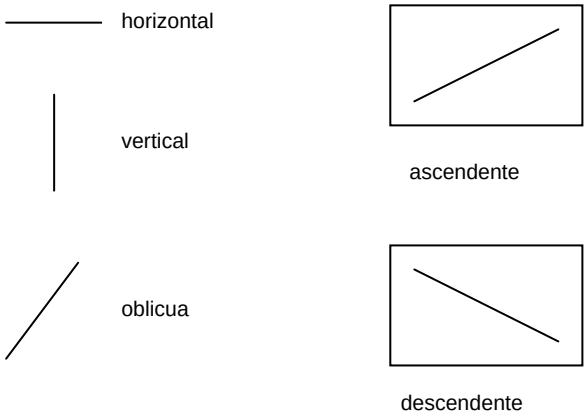


Figura 5

- ***ORIENTACIÓN / EQUILIBRIO***

La línea indica orientación o dirección y crea una tensión en un determinado sentido. También produce equilibrios o desequilibrios dentro de los enunciados visuales. La línea más simple es la línea recta. Si está en posición horizontal crea en el espectador una sensación de calma, quietud y reposo. Es la posición más relajante. Si la línea recta está en posición vertical el efecto que produce es de estabilidad, ascensión, equilibrio y firmeza. La línea recta oblicua determina inestabilidad, y sugiere acción, movimiento y actividad. Si en un soporte situamos una línea que vaya del ángulo inferior izquierdo al superior derecho, dará sensación de ascendencia. Por el contrario, si la línea recta va del ángulo inferior derecho al ángulo superior izquierdo, dará sensación de descendencia (figura 6).



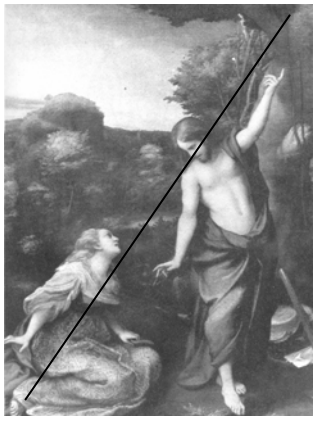


Fig. 6. Corregio. Noli me tangere

La dirección de las fuerzas visuales viene determinada por las *tensiones* y *atracciones* que ejercen los elementos vecinos. En la *figura 7* el caballo es arrastrado hacia atrás por la atracción que ejerce la figura de la caballista, en tanto que en la *figura 8* es arrastrado hacia delante por el otro caballo.

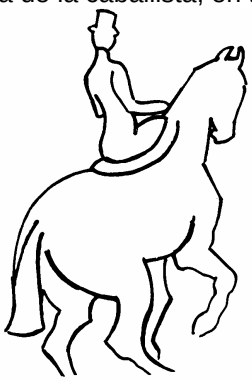


Figura 7

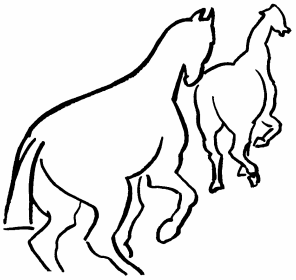
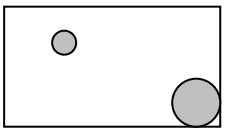


Figura 8

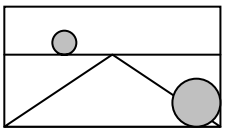
- ***DIMENSIÓN /DOMINANCIA***

La dominancia es el eje semántico (significado) que corresponde a la dimensión. Cuanto mayor es una forma, mayor será su presencia y por tanto mayor será su dominancia. A menor dominancia menor presencia.

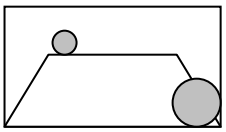
Generalmente, un signo gráfico pesa más al aumentar su tamaño, o menos al disminuirlo, así podemos compensar y variar el equilibrio y estabilidad de un enunciado gráfico-plástico. Si existiese perspectiva en una composición, el peso visual del signo gráfico dependerá de su dimensión y de su situación en la profundidad espacial. A más profundidad espacial, mayor peso visual.



En el plano, sin perspectiva
Tiene más peso visual el más grande



Con gran profundidad espacial
Tiene más peso visual el más pequeño



Con poca profundidad espacial
Los pesos se equilibran

Las ***formas regulares*** de las figuras geométricas simples, las hacen parecer *más pesadas* pero también se alejan. Las ***formas irregulares*** *pesan menos*, pero incrementan su peso visual al acercarse al espectador. Este efecto se puede observar en los cuadros de pinturas abstractas, y sobre todo en algunas obras de Kandinsky, en las que los círculos o cuadrados suministran acentos notablemente fuertes dentro de composiciones de formas menos definibles. Las formas orientadas verticalmente parecen pesar más que las oblicuas.

EL COLOR

El peso visual del **color,** en el signo visual, varía según sus cromemas: tono o dominancia, valor o luminancia y saturación. Los tonos calientes pesan más que los fríos. Los tonos más saturados y con más claridad son más pesados que los tonos más acromáticos y oscuros.

LA TEXTURA

Si un signo gráfico puede aparecer gracias al contorno, puede también nacer gracias al contraste de diferentes texturas (que a su vez crearán un contorno).

Cuando pensamos en la textura nos referimos metafóricamente al grano de la superficie de un objeto y a la especie de sensación táctil que produce visualmente. Podemos diferenciar entre textura táctil y textura visual. En el primer caso la textura se percibiría con el tacto y con la vista. En el segundo caso la textura solo sería percibida por la vista.

De manera más analítica se dirá que la textura de una imagen es su microtopografía, constituida por la repetición de infinidad de elementos.

Los significantes de la textura son los **texturemas**:

1-Primer texturema: ***los elementos.***

El elemento, sería el módulo que repitiéndose produciría una textura determinada. Este elemento puede tener múltiples formas y dimensiones.

2-Segundo texturema: ***la repetición.***

La repetición de uno o varios elementos según un determinado ritmo, producen una textura, y formas más complejas, que solo podrán ser apreciadas a una cierta distancia, cuando la percepción se hace más globalizada e integral.

Las texturas también producen un determinado peso visual. Un acabado texturado puede pesar menos que otro pulido y homogéneo, sin embargo el primero se aproxima más al espectador.

EL CAMPO DEL CONTENIDO

En el campo del contenido, se estudian los aspectos semánticos (significados) de un enunciado gráfico-plástico (dibujo, pintura) y que relacionan el grado percibido (lo que vemos en un dibujo, pintura) y el grado concebido (lo que comprendemos o pensamos al ver un dibujo o pintura): **denotación, connotación, y retórica.**

- **Denotación:** Roland Barthes describe la denotación como la mera identificación de los elementos de la escena, o lo que es lo mismo, con el reconocimiento icónico. Así mismo, Humberto Eco dice que "Es la referencia más inmediata que un elemento produce en el espectador del mensaje visual, teniendo en cuenta la cultura a la que pertenece dicho espectasdor".(Referente).

  Por consiguiente, la lectura denotativa de un enunciado gráfico-plástico (dibujo, pintura) consiste simplemente en la descripción y enumeración de aquello que representa, sin realizar ninguna estimación personal que no esté dentro de su configuración.(Grado percibido).

- **Connotación:** es la lectura de un enunciado gráfico-plástico, donde la subjetividad es el factor más significativo, atendiendo principalmente a la formación cultural y a la ideología. Para Humberto Eco la connotación "es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario".

  Los valores, las normas, las pautas sociales... entran en juego en este nivel de análisis. El poder de evocación de una imagen, en este caso, no es igual para todos. Las experiencias previas y el contexto van a permitir una serie de asociaciones y proyecciones particulares en cada individuo. (Grado concebido).

Augusto Rodin. Desnudo femenino(detalle). Lápiz y acuarela.

-Nivel denotativo: desnudo de mujer con las piernas flexionadas, el brazo derecho levantado por encima de la cabeza y sujetando una gasa con sus manos.

-Nivel connotativo: este dibujo del escultor Augusto Rodin es una obra muy significativa por el estudio que realiza en ella de los valores plásticos de la línea como elemento configurador de las formas y volúmenes de la figura femenina. El contraste entre el trazo plano de la acuarela y los suaves trazos del lápiz acentúan la ligereza de la gasa sobre el fondo. Se puede añadir un análisis más subjetivo.

- **Retórica:** es la ciencia de las desviaciones que se producen en un determinado enunciado gráfico- plástico. Con la retórica, el arte rompe normas, así el cubismo rompe con el punto de vista único fragmentando las formas y el espacio; el fauvismo exalta el color puro frente al color tonal matizado; la abstracción supone el abandono definitivo de lo referencial.Dentro de la retórica podemos destacar la metáfora y la metonimia. Ejemplo de metonimia: *frase*: "tengo un Picasso"(se toma al autor por su obra). *Cuadro*: pensemos en un pintor que quiere hacerse un autorretrato, y en vez de aparecer su rostro, aparece su sombrero, bastón y abrigo (el personaje es representado por sus prendas-objetos más personales).

Ejemplo de metáfora: *frase*, "eres un cielo" (es una comparación). *Cuadro*, "Los fusilamientos del 3 de Mayo" de Goya, donde la camisa blanca del personaje principal, es una metáfora de la inocencia.(figura 9)

Fig. 9: El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío (1814, Museo del Prado, Madrid)

4-LEYES COMPOSITIVAS FUNDAMENTALES

Según Rudolf Arnheim, “una composición desequilibrada parece accidental, transitoria, y por lo tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total. Excepto en los raros casos en que éste es precisamente el efecto que busca, el artista se esforzará por alcanzar el equilibrio a fin de evitar esa inestabilidad”.

A lo largo de la historia los artistas han seguido siempre unas pautas determinadas que les permitían distribuir de manera armónica y equilibrada, las masas y los pesos sobre la superficie del soporte.

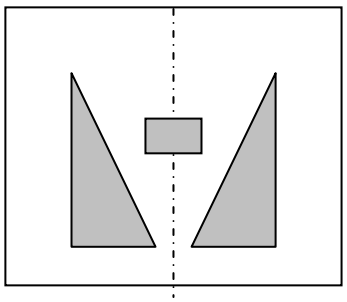
Obviamente, estas reglas de composición han ido variando con el tiempo, y desde las normas estrictas de periodos como el Románico, se ha llegado en la actualidad a una mayor libertad compositiva, e incluso a la negación del uso de leyes compositivas. No obstante, todas las leyes de la composición siguen siendo válidas y son utilizadas en mayor o menor medida por los artistas actuales.

Las reglas compositivas más conocidas son:

- Las simetrías axial y radial.
- La ley de la balanza.
- La ley de compensación de masas.
- La sección áurea.

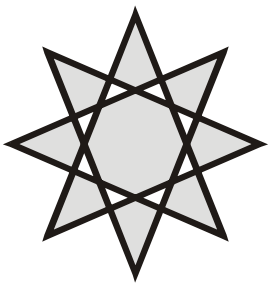
a) La simetría axial

Se produce una composición por simetría axial cuando los signos visuales se distribuyen a ambos lados de un eje imaginario situado en la mitad del soporte. Como es lógico, el peso de los signos visuales debe ser el mismo para que dé el equilibrio buscado. Este tipo de composición es el más simple y sencillo de todas las leyes compositivas y el resultado suele ser estático, inmóvil, y en ocasiones ingenuo, pero no por ello desprovisto de belleza.



b) La simetría radial

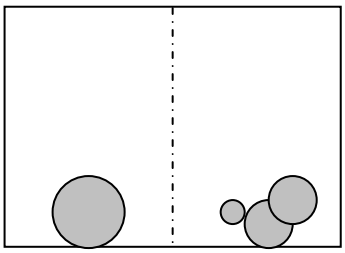
En la simetría radial no existe un solo eje como en el caso anterior, sino varios. Todos ellos parten de un punto situado en el centro de la obra y se estructuran como los radios de la rueda de una bicicleta. Los signos visuales representados están regularmente dispuestas en relación a cada uno de los ejes. No es un tipo de composición frecuente en la obra pictórica, pero aparece a menudo en decoraciones arquitectónicas.



c) La ley de la balanza

Recibe este nombre porque el esquema compositivo resultante es semejante a la figura de una balanza de cuyos extremos penden dos platillos. El fiel de la balanza está situado en la mitad del cuadro, y es el de mayor jerarquía e importancia en la composición aunque no contenga ningún signo visual. A ambos lados de éste, y a la misma distancia, se disponen sendos signos visuales, de igual tamaño y peso visual.

Otra variante compositiva de la ley de la balanza consiste en sustituir los dos signos visuales situados a los lados del eje por grupos de signos visuales que, equidistantes del centro, equilibren la composición. Esta variante produce una obra de mayor complejidad, dinamismo y riqueza expresiva, sin perder en absoluto la simetría característica de la ley.

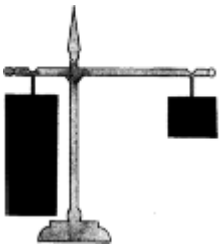


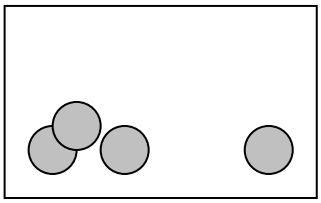
d)Ley de compensación de masas

La ley de compensación de masas no se basa en la simetría como las anteriores, sino que se fundamenta en el equilibrio de los pesos visuales.

Como ya hemos visto, el color, el tamaño y la posición de las formas son factores que posibilitan la creación de un equilibrio asimétrico.

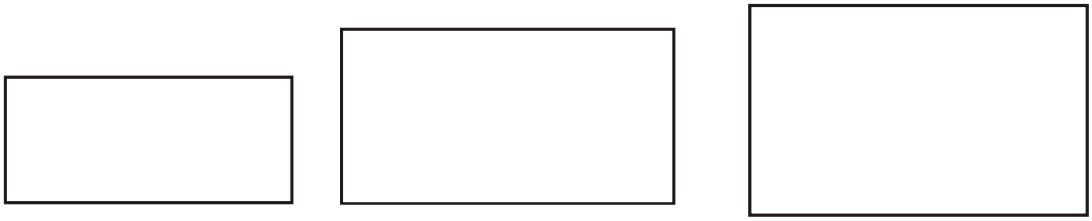
En este caso, el signo visual principal, figura humana, objeto, etc., se desplaza ligeramente del centro del cuadro y pasa a situarse en un lateral del mismo. Para compensar este peso descentrado se colocan otro u otros signos visuales, más o menos alejadas del centro, que contrarresten el peso del primero. De esta manera se logra el equilibrio visual. El *aislamiento* de un signo visual, hace que adquiera mayor protagonismo, y por tanto mayor peso.





e)La sección áurea

Si nos piden que dibujemos un rectángulo y no nos indican las dimensiones que deben tener sus lados, podríamos dibujar éstos o muchos otros:



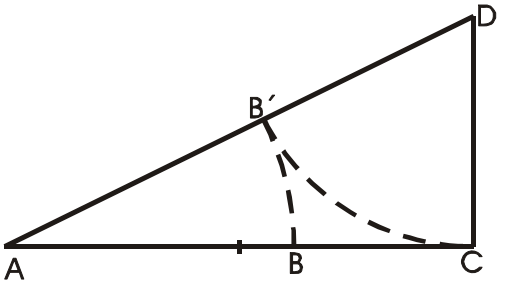
Pero de todos ellos, sólo uno, el dibujado en tercer lugar siguiendo las leyes de la sección áurea, contiene la relación más estética posible entre la medida de los lados menores y la de los mayores.

Desde el mundo clásico se ha considerado como proporción ideal a la *sección áurea*. Llamada y difundida en el renacimiento como *Divina Proporción,* era considerada la manera más sencilla de relación de un cuerpo con sus componentes. Su similitud con el campo visual humano puede justificar su uso para proporcionar el formato y estructurar el espacio compositivo, así como para relacionar las diferentes partes del cuerpo o localizar el centro de mayor armonía.

La sección áurea surge cuando un segmento está dividido en dos partes de forma que la parte mayor AB es a la parte menor BC, como el segmento total AC es a la parte mayor AB.

$\frac{AC}{AB} = \frac{AB}{BC} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} =$ **1,618**0339 da una constante llamada **número de oro.**

Para hallar el **segmento áureo** de una distancia AC, se traza una perpendicular por C llamada CD igual a la mitad de AC**,** después se opera como muestra la figura:



$\frac{AC}{2}$

El rectángulo áureo en la pintura

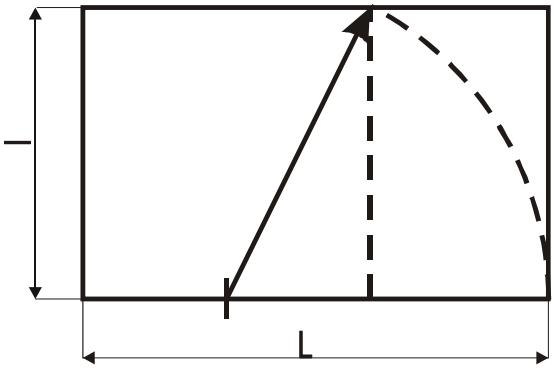
En la composición pictórica, la sección áurea se puede utilizar con diferentes objetivos; los más importantes son los siguientes:

De entre todos los rectángulos que se pueden dibujar sólo uno guarda una relación áurea entre la medida de los lados menores y la de los mayores, a esta figura se le llama **rectángulo de oro o rectángulo áureo.** Éste, a su vez, se puede dividir o multiplicar en áreas que guardan entre sí la proporción del número de oro. Estas divisiones espaciales se logran dividiendo cada uno de sus lados entre 1,618.

Algunas de sus aplicaciones son:

a) Para proporcionar las dimensiones del soporte.
b) Para estructurar la superficie creando formas cuyas áreas estén relacionadas unas con otras según la proporción áurea.
c) Para proporcionar las diferentes, partes del cuerpo humano.
d) Para, aplicándola a los lados del soporte dos a dos, crear en el mismo puntos de oro en los que destaca la armonía formal de lo representado como centro de atención del espectador.

Dibujo de un **rectángulo áureo** partiendo del lado menor o de un cuadrado:



$\frac{L}{l} =$ **1´618**

5-ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS o CONSTELACIONES

La estructura compositiva es el armazón oculto que determina la posición y la orientación de los elementos que intervienen en la composición. Estas estructuras suelen ser simples y pueden ser cerradas o abiertas. Estas relaciones se llevan a cabo en el *plano o eje de los sintagmas o sintagmático.*

a) ESTRUCTURAS CERRADAS: son algo **estáticas** y se usaron mucho en el Renacimiento.

-**Estructura cuadrada**: es poco frecuente porque determina tensiones espaciales inertes. Es demasiado estable y regular, y crea por tanto zonas neutras de tensiones. No es una estructura recomendada para temas dinámicos (Figura 6).

-**Estructura rectangular :** ofrece más variaciones y es más dinámica. Es una estructura estable y más ágil que el cuadrado, ya que varían sus efectos según sea su posición horizontal o vertical.

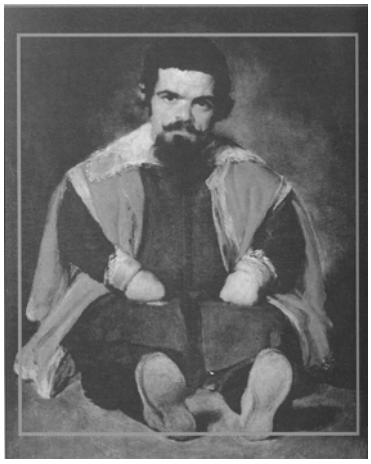


Fig. 6. Velázquez. Don Sebastián de Morra

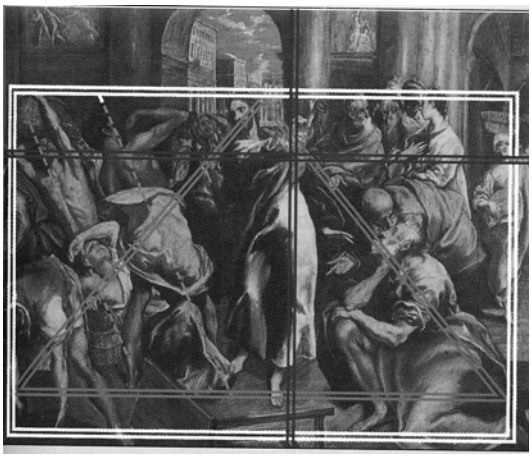


Fig.7. El Greco. Expulsión de los mercaderes del Templo

-**Estructura triangular:** es la más utilizada en todos los tiempos, preferentemente en el Renacimiento. Los triángulos más estables son los que tienen la base paralela al borde inferior del cuadro tanto si son equiláteros como isósceles (Fig. 7 y 8). Los triángulos menos estables son los rectángulos y escalenos, que requieren ser compensados con otros elementos (Fig.9). La composición diagonalizada del Barroco suele ser una variante de este último caso (Fig. 5).
Los triángulos con el vértice situado hacia la parte inferior son inestables y crean una sensación aérea, de elementos flotantes o suspendidos en el aire (Fig. 10). Por lo general suelen ser majestuosos. Se utilizaron en el movimiento Manierista, propagándose hasta el Barroco.

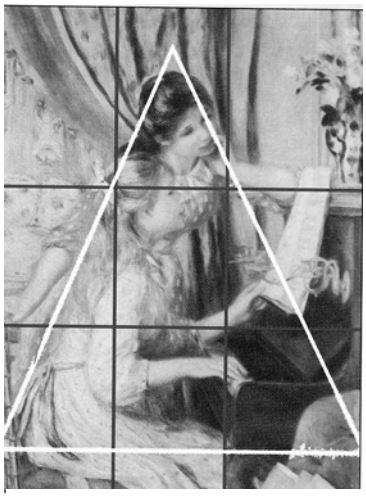


Fig.8. Renoir. Jóvenes al piano

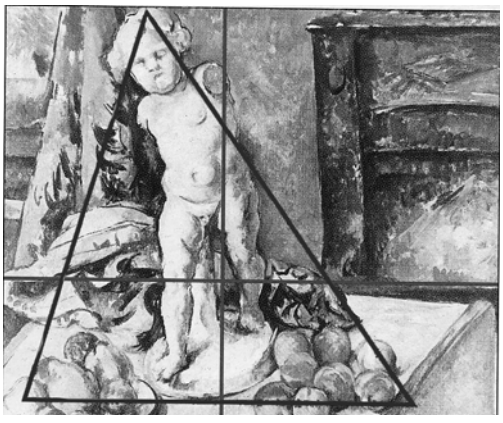


Fig. 9. Cezanne. El amor de yeso

Fig.10. Velázquez. Coronación de la Virgen

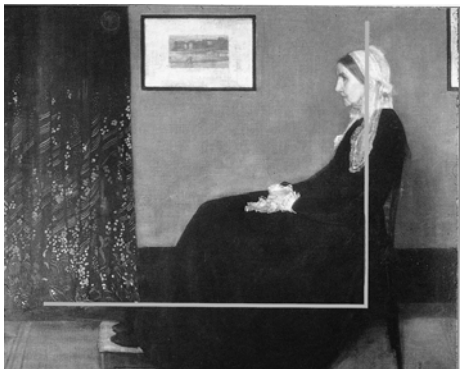
-**Estructura circular:** es algo estática y crea ambientes cerrados y agobiantes. Es poco utilizada(Fig.11).

-**Estructura elíptica:** es más dinámica que la circular y da mayor movilidad a la composición, aunque crea ambientes cerrados y sin salida (Fig. 12).

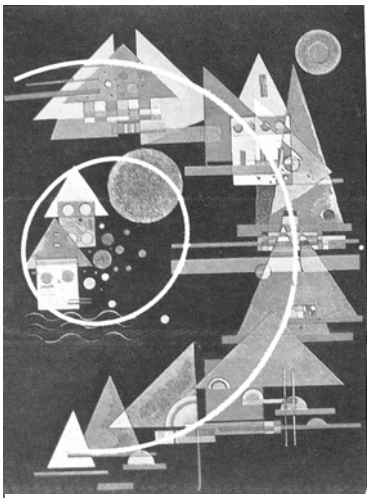
Fig.11.Bitticelli. Madona del Magnificat

Fig. 12. Goya. Aquelarre

b) ESTRUCTURAS ABIERTAS: las composiciones de estructuras cerradas, cuando se abren por alguno de sus lados, acentúan el **dinamismo** y crean espacios libres que permiten un desahogo visual, mayores posibilidades compositivas y una mayor participación del observador imaginando lo que no está en el cuadro. Fue muy usada en el Barroco.
A estas estructuras abiertas suelen tener forma de **L**, de **J**, de **C**, de **S**, de **X**, o de **V**.

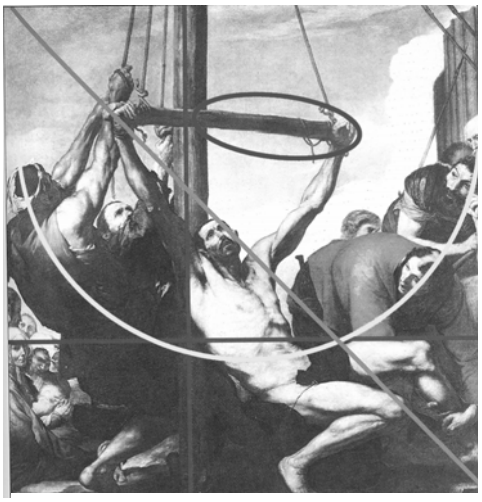


Whistler.La madre del artista (1883)



Kandinsky.

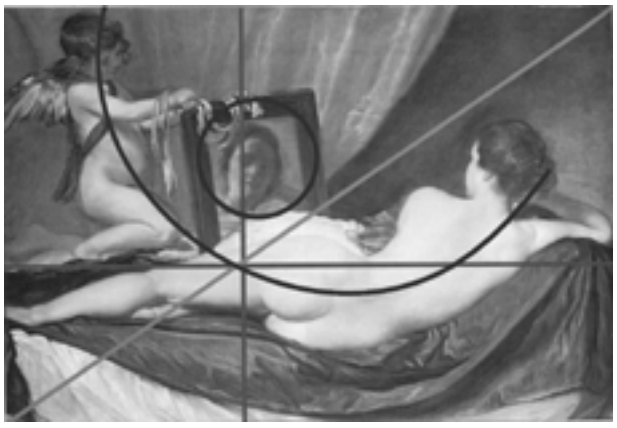
Gericol. Balsa de la Medusa



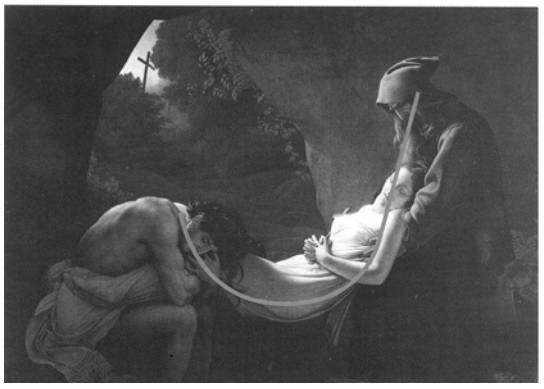
Ribera. Martirio de San Bartolomé

Botticelli (1445-1510). Nacimiento de Venus

Rubens (1577-1640). Ninfas agredidas por Sátiros



Velázquez. La Venus del espejo



Girodet de Roucy. Entierro de Atala

BETTY EDWARD. APRENDER A DIBUJAR CON EL LADO DERECHO DEL CEREBRO.

El método de dibujo de Betty Edward se basa en que, aunque los dos hemisferios del cerebro humano intervienen las funciones cognitivas elevadas, cada hemisferio emplea diferentes métodos o sistemas para procesar la información. Esto hace posible que la capacidad de un individuo para el dibujo esté controlada por la facilidad para cambiar a un modo diferente de procesar la información visual: pasar del procedimiento analítico y verbal (modo **I**zquierdo) a un procesamiento espacial y global (modo **D**erecho).
La premisa básica es que desarrollando un nuevo modo de ver, utilizando las funciones espaciales del hemisferio derecho del cerebro, se puede aprender a dibujar fácilmente.

COMPARACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MODALIDAD IZQUIERDA Y LA MODALIDAD DERECHA

MODALIDAD I

verbal: Usa palabras para nombrar, describir, definir.
Analítica: Soluciona las cosas paso a paso, parte por parte.
Simbólica: Usa un símbolo para representar algo. Por ejemplo el dibujo
quiere decir ojo, el signo + representa la suma (imágenes estereotipadas).
Abstracta: Toma un pequeño fragmento de información y lo usa para representar el todo.
Temporal: Lleva cuenta del tiempo y ordena las cosas en sucesión, una tras otra: empieza por lo primero, sigue por lo segundo, etc.
Racional: Extrae conclusiones basándose en la *razón* y los *datos.*
Digital: Usa números, como al contar.
Lógica: Extrae conclusiones basándose en la lógica: una cosa se sigue de otra en orden lógico, por ejemplo, un teorema matemático o un argumento bien expuesto.
Lineal: Piensa en función de ideas encadenadas, de modo que un pensamiento sigue directamente a otro, y esto suele conducir a una conclusión convergente.

MODALIDAD D

No verbal: Tiene conocimiento de las cosas pero una relación mínima con las palabras.
Sintética: Une las cosas para formar todos o conjuntos.
Concreta: Se relaciona con las cosas tal como son en el momento presente.
Analógica: Ve semejanzas entre las cosas; comprende las relaciones metafóricas (eres una joya).
Atemporal: No tiene sentido del tiempo.
No racional: No necesita basarse en la razón ni en datos; de buena gana posterga los juicios.
Espacial: Ve las relaciones entre una cosa y otra y la manera en que las partes se unen para formar un todo.
Intuitiva: Da saltos de comprensión, con frecuencia basándose en datos incompletos, corazonadas, sensaciones o imágenes visuales.
Holista: Ve la totalidad de las cosas de una vez; percibe las formas y estructuras en su conjunto, lo cual suele conducir a conclusiones divergentes.

Algunas estrategias para llevar a cabo este método son: dibujar una imagen invertida, dibujar el espacio que rodea a una figura (fondo), no hablar y dibujar a la misma vez, etc.

LA TEORIA DE LA GESTALT

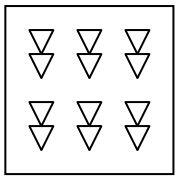
La escuela de psicología conocida popularmente con el nombre de la *Gestalt*, desarrolló su actividad más importante entre 1910 y 1950. Entre sus figuras más destacadas se encuentran Wertheimer, Köhler y Koffka.

Esta teoría defiende la idea de que el ojo humano sólo puede percibir un limitado número de elementos, si éste fuese excesivo el mecanismo perceptivo del ojo no es capaz de construir una imagen y, por tanto, rechaza la impresión por desordenada y poco congruente.

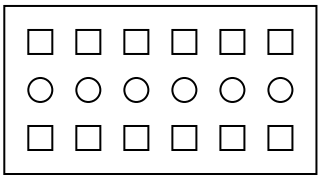
De sus teorías se desprende que nuestro sistema de visión, con el fin de crear una **unidad** en la información visual, percibe en un primer momento una imagen que aglutina el conjunto y posteriormente pasa a analizarla para reconocer todas y cada una de las partes que la componen.

Algunas de las principales leyes de la *Gestalt* son las siguientes:

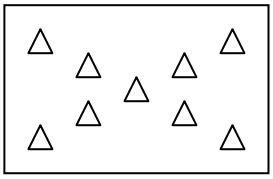
1. **Una figura se percibe mejor cuanto más simple sea la forma del objeto:** a veces el exceso de detalles hace que la forma no se identifique con facilidad.
2. **Un objeto se percibe mejor si pertenece al campo de experiencias de observador:** esto sucede aunque el objeto no esté completo.
3. **El principio de figura y el fondo**: diferenciar la figura del fondo.
4. **La totalidad:** toda percepción es una unidad, es algo más que la suma de sus partes. Si se alterase o modificase alguna de sus partes, el resultado afectaría a todo el conjunto.
5. **Ley de la proximidad**: los elementos que se encuentran próximos entre sí se perciben como correspondientes a la misma figura**.**



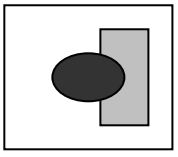
6. **Ley de la semejanza:** los signos visuales semejantes se perciben como pertenecientes a la misma forma.



7. **Ley de la continuidad:** los signos visuales orientados en la misma dirección tienden a configurarse en una forma agrupada.



8. **Contraste:** un signo visual se distingue del resto por su singularidad, por su especificidad. Un objeto puede contrastar con otros por color forma, textura, tamaño, cualidades intrínsecas del propio objeto.



9. **Inclusividad:** es un tipo de camuflaje que tiende a dar sensación de homogeneidad a la forma y al fondo (puede ser mediante la forma, el color y la textura)**.**

BIBLIOGRAFÍA:
-"Arte y percepción visual". Rudolf Arnheim. Ed. Alianza forma.
-"Tratado del Signo Visual". Grupo μ. Ed. Cátedra.
-"Retórica de la Pintura". Alberto Carrere, José Saborit. Ed. Cátedra.
-"Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro". Betty Edwards. Ed. Urbano.
-"Manual de dibujo". Juan J. Gómez, Lino Cabezas, Juan Bordes. Ed. Cátedra.