

*Curso de fotografía*

# Composición

*Paco Rosso, 2015*

# Composición

(c) Paco Rosso, 2011 Original:26/10/11 Copia:27/11/18

## El marco

El rectángulo enmarca la composición sobre la mesa y el caballete. Las obras pictóricas, antecedentes de la imagen fotográfica por similitud, pueden ser murales o de caballete. La pintura mural se adapta a la pared en la que se realiza, la de caballete se adapta a un rectángulo. El grabado adopta la forma del rectángulo. La fotografía, desde que nace, se asimila al grabado, no a la pintura, por lo que adopta también como marco el rectángulo.

La composición del marco está determinada por la relación que guardan los lados ancho y alto. Sus tamaños se escriben como una fracción.

Ahora bien, si dividimos ambos lados obtenemos la tangente del ángulo que forma la diagonal con uno de los lados y la cotangente del ángulo que forma con el otro. Este número indica la pendiente de la diagonal. Dos rectángulos que tengan la diagonal con la misma pendiente son equivalentes. Por ejemplo, un rectángulo que mide 1x1,5 cm tiene una proporción de 1:1,5, un rectángulo que tiene un tamaño de 2x3cm tiene la misma proporción. Si ajustamos ambos rectángulos colocando su esquina inferior izquierda una sobre otro veríamos que las diagonales se pisan. Al dividir la longitud de los lados entre si obtenemos un número al que llamamos *relación de aspecto* o *proporción*.

La relación entre los intervalos musicales y las proporciones del rectángulo se establece al dividir entre si las longitudes de la cuerda que vibra y que produce las frecuencias de dos sonidos.

Dentro de un sistema musical cada nota tiene una frecuencia, al sonido de dos notas simultaneas se le llama *intervalo*. La base teórica del sistema musical europeo es el intervalo de quinta, que es el que forman dos notas cuyas frecuencias están en relación 3:2, es decir, la frecuencia de la más aguda es un 50% mayor que la de la más grave.

A un intervalo musical le corresponde su *inverso* que podemos determinar restando de 9 el intervalo dado, así el inverso de un intervalo de quinta es un intervalo de cuarta porque cuatro más cinco son nueve. El inverso de un intervalo de tercera es un intervalo de sexta. La inversión del intervalo significa que cogemos la nota más grave y la subimos una octava. Por ejemplo, do y sol forman un intervalo de quinta, pero si tomamos el intervalo entre sol y do, es decir, subiendo el do grave al do superior, entonces el intervalo es de cuarta. (Do es 1, re es 2, mi es 3, fa es 4, sol es 5, de do a sol, una quinta. En la inversión, sol es la primera posición, la la segunda, si la tercera, do la cuarta. Do-sol es una quinta, sol-do es una cuarta).

Los intervalos principales del sistema griego y del europeo hasta el barroco fueron el de cuarta y quinta. El intervalo de tercera, si bien se usaba para definir los acordes (series de al menos tres notas simultaneas) no tuvo una importancia teórica hasta muy entrada la edad moderna.

### El marco clásico

Las composiciones clásicas están basadas en los intervalos musicales y son los siguientes:

- **-Unisono:** el cuadrado, el marco tiene el mismo ancho que alto. Proporciones 1:1. Dos notas iguales.
- **-Diapason:** el doble cuadrado, un lado es el doble que el otro. Proporción 2:1. El intervalo de octava.

- **-Diatesaron:** el lado corto son las tres cuartas partes del lado largo. Proporción 4:3 o 3:4. El intervalo de cuarta.
- **-Diapente:** el lado corto son dos tercios del lado largo, por lo tanto el lado largo es la mitad más larga que el corto. La proporción es 3:2 o 2:3. El intervalo de quinta.

Estas son las proporciones de la cultura griega y romana. Todas son racionales. La única proporción irracional empleada era la del lado del cuadrado y su diagonal. Raíz de dos a uno.

Las proporciones de diapente y diatesaron (4:3 y 3:2) son inversas. Si dibujas un rectángulo de base 2 y altura 3, al duplicar su base te queda un rectángulo de base 4 y altura 3, por tanto el 3:2 al desplegarse queda en 4:3 y viceversa. Si pliegas la hoja de 3:2 por su mitad te vuelve a quedar 4:3. Lo mismo sucede si pliegas por la mitad un rectángulo de 4:3 o lo despliegas: acabas con un o de 3:2. Esto funciona exactamente igual que en música donde la proporción de 4:3 es el intervalo de cuarta (por ejemplo un do seguido de un fa) y la proporción de 3:2 corresponde al intervalo de quinta (un do seguido de un sol, pero también un fa seguido de un do) . La inversión de una cuarta es una quinta y la inversión de una quinta es una cuarta. De do a fa hay una cuarta y de fa a do hay una quinta. De do a mi hay una quinta y de mi a do hay una cuarta.

Todas las proporciones escritas que se conservan de la antigüedad corresponden a estas dadas o a construcciones de ellas. La única proporción irracional que se menciona es la de raíz de dos a uno, es decir, la que corresponde a un rectángulo cuyo lado corto es el del cuadrado y el largo es la diagonal del cuadrado.

Hay proporciones racionales e irracionales. Una proporción es racional cuando relaciona a dos números enteros. Por ejemplo, la 1:1,5 en realidad es la misma que 2:3 por lo que es racional. La proporción irracional es la que relaciona dos números de los cuales al menos uno no puede escribirse como entero.

La proporción clásica de este tipo es el rectángulo cuyo lado menor es el de un cuadrado y el mayor la diagonal de ese mismo cuadrado. Si el lado es 1, la diagonal es raíz cuadrada de dos. También son irracionales el uno: raíz de tres, uno : raíz de cinco y el rectángulo cuya proporción es uno a phi.

Este rectángulo parte de un cuadrado cuyo lado define su lado menor y cuyo lado mayor se determina de la siguiente manera: desde el centro de la base del cuadrado se toma la distancia hasta el vértice superior, del que se baja un arco. Este rectángulo de lado menor el del cuadrado y lado mayor el de la línea que va desde uno de los vértices superiores al centro de la base, tiene por proporción phi, también llamada *el número de oro* o *proporción áurea*. Esta es una proporción a la que se presta una exagerada atención, especialmente por los aficionados a las historias de la atlántida y marcianadas similares. A esta proporción hay que atribuirle mucha menos atención que la que pretenden los vendedores de crepele actuales.

Empeñarse en enseñar que hay que componer con el número phi es como si un profesor de psicología explicara en sus clases la astrología como vía para conocer a la persona.

## **El marco moderno**

**Los formatos de imprenta.** Los rectángulos para las páginas de revistas y periódicos se determinan de manera que desperdicien la mínima cantidad de papel y no dependen de ningún planteamiento mágico como a veces se pretende. El papel para las máquinas de impresión viene en bobinas. Los formatos que mejor aprovechan el papel y que menos lo desperdician son aquellos cuyo lado entra un número de veces entero en el ancho del rollo. Para determinarlos, cortamos un cuadrado del papel de la bobina de lado a lado. Sobre él trazamos las dos diagonales. Utilizando el centro como vértice diagonalmente opuesto a uno cualquiera de los vértices del cuadrado podemos trazar rectángulos que definirán las páginas de la publicación. Con el cuadrado formado por la cuarta parte del primer corte podemos seguir trazando diagonales, que darán lugar a nuevos formatos de página, cada vez de menor tamaño, pero que desperdician el mínimo del papel de la bobina.

**Los formatos industriales.** En la Alemania de los años 20 se establece el formato para la presentación de documentación industrial. La diversidad de tamaños de planos dificultaba el mantenimiento de los

archivos por lo que el Instituto Alemán de Normalización (DIN) encarga a Walter Porstmann la normalización de los formatos de planos. Porstmann trabaja sobre la siguiente idea: el formato básico (llamado A0) debe tener 1 metro cuadrado de superficie y debe ser un rectángulo tal que al plegarlo por la mitad la proporción debe quedar igual que desplegado. Esto conduce al uso del rectángulo irracional de raíz de dos a uno. Al plegar el A0 por la mitad obtenemos el A1, al plegar el A1, tenemos el A2, al plegar el A2 tenemos el A3, al plegar el A3 tenemos el A4. El A4 corresponde a un tamaño que podemos llamar folio, que nunca se estandarizó y que es más una nombre para tamaño aproximado. Por tanto, si el A4 podemos llamarlo folio (aunque lo que entendemos por folio es algo más largo), su mitad, el A5 es una cuartilla. Esta propiedad del cuadrado de raíz de dos de mantener la proporción al plegarse y desplegarse lo hace ideal para ampliaciones y reducciones sin perder las proporciones.

Los nombres de los formatos del papel al doblarse, en el mundo editorial son: Folio, cuarto, octavo, dozavo.

# Composición, elementos formales

(c) Paco Rosso, 2011 Original:26/10/11 Copia:27/11/18

# Todo objeto gráfico tiene dos aspectos, el significante y el significado.

# El significante es el objeto gráfico solo por sus cualidades visuales, el conjunto de líneas y colores que tiene.

# El significado es lo que nos sugiere. Por ejemplo, la palabra «árbol» está formada por una serie de trazos que oímos como sonidos y en los que reconocemos unas letras. Pero la palabra «árbol» no es el árbol, la planta. La palabra «árbol» es el significante, la planta que nos sugiere es el significado.

# Siempre que hablemos de «formal» nos estamos refiriendo al significante, no al significado. Nos referimos al soporte visual, no a la lectura que hacemos de él.

# Hay tres tipos de elementos formales:

1. El punto.
2. La línea.
3. La mancha.

# El punto es estático, no tiene movimiento y posee una gran fuerza de atracción visual.

# De todas las funciones que puede adoptar el punto, las principales en lo que a la composición se refiere son dos:

1. El punto principal.
2. El punto de contrapeso.

# Cuando hay dos puntos principales aparece la *línea psicológica*.

# Cuando hay tres o más puntos principales, aparece la *línea óptica*.

# Cuando la línea óptica se cierra tenemos la *forma óptica*.

# Cuando tenemos una forma óptica no necesitamos puntos de contrapeso.

# Las líneas pueden ser:

1. Rectas.
2. Curvas.

### 3. Quebradas.

# Las líneas rectas pueden ser

1. Verticales.
2. Horizontales.
3. Oblicuas.

# Las líneas verticales y horizontales asientan la composición de manera estática y ordenada, crean una composición fuerte, como un muro difícil de derribar.

# Las verticales están relacionadas con la imagen de dignidad mientras que las horizontales nos dan más idea de reposo y calma, definen y exhortan.

# Las líneas oblicuas sugieren movimiento y decisión, son narrativas.

# Las curvas hablan más de belleza y movimiento, son líricas.

# Las líneas quebradas hablan de agitación.

# Para Kandinsky la línea es el trazo que deja un punto al moverse.

# Hay dos tipos de líneas, de dirección y estructurales.

# Hay tres tipos de líneas de dirección:

1. Las reales.
2. Las implícitas.
3. Las psicológicas.

# Las líneas reales son visibles en la imagen. También las llamamos explícitas.

# Las líneas implícitas aparecen solo de manera sugerida por los movimientos o formas.

# Las líneas psicológicas las crea el ojo uniendo puntos, son de las que hemos hablado más arriba.

# Las líneas estructurales dan carácter a la arquitectura de la imagen.

# Hay tres tipos de estructuras: horizontal, vertical y oblicua.

# La composición de ritmo horizontal sugiere calma, el horizonte.

# La composición de ritmo vertical dota de un sentido de dignidad y exaltación a la obra, le da cierto sentido espiritual y, como ya se ha dicho arriba, hablando de la línea, define y exhorta.

# La composición oblicua sugiere acción, velocidad y dinamismo.

# Una composición en diagonal suele frenarse con una horizontal o vertical.

# Si no frenamos la composición oblicua se parará en los márgenes del cuadro.

# La composición en diagonal puede ser de tres tipos:

1. Ascendente.
2. Descendente.
3. Entrecruzada.

# La composición ascendente va de abajo a la izquierda hacia arriba a la derecha y es fácil de deducir su efecto por las regiones del cuadro por el que discurren en el sentido de Kandinsky.

# La composición ascendente resulta la más armónica al ojo.

# La composición descendente baja desde arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha.

# Es más inestable que la ascendente debido a que su pie está situado en la zona mayor peso y su cabeza en la de menor.

# El efecto final es que visualmente creamos una tensión en la que la diagonal se eleva por la parte alta, como un balancín en el que solo se sienta un niño a un extremo.

# La composición entrecruzada crea varias líneas de visión y sugiere inestabilidad y conflicto.

# Las formas gráficas son:

1. El triángulo.
2. El círculo.
3. El cuadrado.
4. El rectángulo.
5. Las formas libres.

# El triángulo es una forma activa.

# Cuando se apoya en un lado crea tensión en el sentido de la base al vértice opuesto, como una flecha.

# El círculo simboliza el infinito porque no podemos reconocer ningún principio ni fin.

# Representa la perfección, la armonía.

# El cuadrado se emplea para establecer puntos fuertes y contrapuntos de equilibrio.

# El rectángulo opera como un doble marco. Enfatiza el área remarcada.

# Composición, los siete principios de composición de Ruskin

*(c) Paco Rosso, 2011 Original:26/10/11 Copia:27/11/18*

Estas son las siete pautas que se enseñaban a los pintores en el siglo XIX para componer un cuadro, las declara John Ruskin en su curso de dibujo<sup>1</sup>:

1. Principialidad.
2. Repetición.
3. Continuidad.
4. Curvatura.
5. Radiación.
6. Contraste.
7. Intercambio

**Principialidad.** La composición tiene un elemento que destaca de los demás. Hay cinco maneras de dar importancia a la figura central;

1. **Mediante composición**, colocando la figura que queremos destacar como objetivo en el camino visual del ojo.
2. **Mediante la iluminación**, usando las ideas de engranaje (la relación entre las áreas centro, cerco y periferia de iluminación y centro, cerco y periferia de atención).
3. **Mediante enfoque selectivo**, en el que usamos la profundidad de campo para atraer el ojo hacia la figura, que quedará nítida dentro de un campo borroso.
4. **Con el tiro de cámara**, es decir picando la cámara hacia arriba o abajo y trabajando las perspectivas de uno, dos y tres puntos de manera que la atención recaiga sobre la figura que queremos destacar.
5. **Mediante referentes gráficos** como pueden ser viñetas, flechas, marcos, etc.

---

<sup>1</sup> Edición española: Ruskin, John «Técnicas de dibujo» Ed. Laertes, 2012.  
Edición original: «Elements of drawing» 1857,

Sobre esto trataremos en mayor profundidad en la fotografía de cosas y la publicidad.

El principio de principalidad no solo consiste en que uno destaque de los demás, sino que además esos otros deben someterse compositivamente a él.

**Repetición.** La repetición consiste en que varios objetos adopten configuraciones similares, bien en forma, en orden o en color. Al unir la repetición con la principalidad trabajamos elementos de mayor importancia con otros de menor que se relacionan entre si visualmente por su parecido. La repetición no significa clonado, sino parecido. No hay nada más aburrido que formas clonadas exactamente iguales. Evítalas. Siempre debe haber alguna diferencia entre ellas.

**Continuidad.** Consiste en la elaboración de líneas mediante la unión visual de las figuras que forman la escena. Estas líneas implícitas son las que dirigen el ojo. En una buena composición no debería haber muchos caminos de este tipo, idealmente solo uno, a no ser que estemos tratando precisamente de hacer una imagen confusa con algún propósito. Estas líneas no deben sacar la mirada del cuadro, sino dirigirla hacia el objeto que tratamos de anunciar, hacia la modelo con el vestido que fotografiamos.

**Curvatura.** La ley de curvatura dice que una composición en la que el ojo avance mediante un movimiento en arco funcionará mejor que una en la que el ojo se mueva solo con líneas rectas. Las curvas de una figura continúan en las curvas de otra, siguiendo el principio anterior de continuidad. Cuando una de las figuras está destacada, además, mantenemos el principio de principalidad.

**Radiación.** La ley de radiación dice que una manera de atraer la mirada consiste en crear movimientos de formas que irradian de un punto o una línea. Al estilo de un abanico, las formas se esparcen por el espacio gráfico de la imagen. Si mantenemos los principios de principalidad, repetición, continuidad y curvatura la radiación debería tener un elemento destacado central del que parten otros parecidos, nunca exactamente iguales ni siquiera entre si, que emergen siguiendo curvas y que dibujan trazos para el ojo que enlazan con otras figuras de la composición

**Contraste.** El principio de contraste consiste en contraponer formas que presenten diferencias notables entre si que el lector sea capaz de identificar. El contraste puede ser tanto formal como semántico. El contraste formal significa que hay diferencias en las figuras tratadas como manchas de luz y color y no por lo que veamos en ellas. Es decir, contrastamos formas similares grandes con pequeñas, duras con blandas, claras con oscuras, jugamos con los colores. El contraste semántico no atiende a las formas sino a lo que reconocemos en ellas. Es el contraste de lo nuevo sobre lo viejo, lo caro sobre lo barato, lo rico junto a lo pobre, lo alegre sobre lo triste, etc.

**Intercambio.** El principio de intercambio establece un parecido entre figuras que contrastan. El vestido de alta costura sobre el desorden de la casa en ruinas en el que se repiten diseños, o la configuración de colores. La repetición de colores entre lo pequeño y lo grande, etc.

### Como ejercicio

1. Obra plana: Busca varias obras (pinturas, grabados, fotografías) y consigue ejemplos de los siete modos de composición.
2. Obra volumétrica: Busca siete obras escultóricas en las que aparezcan cada uno de los modos de composición.
3. Espacio real: En un espacio real en el que te encuentres, busca los modos de composición. Si puedes, fotografíalos para mostrarlos.
4. Haz una única fotografía con un objetivo muy angular en una escena en la que haya mucha variedad. Haz siete reencuadres de manera que en cada uno aparezca uno de los modos de composición.

# Composición, mitologías modernas

(c) Paco Rosso, 2011 Original:26/10/11 Copia:27/11/18

## Mitologías modernas

Con antecedente en los escritos de Zeising en los años 80 del siglo XIX, Jay Hambidge publica en 1920 un libro que será el origen de muchas de las fantásticas leyendas que circulan hoy día sobre las propiedades mágicas de la composición. Leyendas que llegan a ser repetidas tanto por aficionados al arte como por profesores de comunicación excesivamente crédulos y que prefieren no ejercer su capacidad crítica. La obra de Hambidge se titula *El vaso griego* y en ella el autor pretende haber descubierto las normas compositivas de los artesanos de la antigua Grecia. De esta y las siguientes obras de Hambidge y de otros autores coetáneos suyos surgirán tres ideas que se repetirán como dogmas desde entonces en los ambientes poco dados a la crítica real. Estas ideas son las series de rectángulos de la composición dinámica, la regla de oro y la regla de los tercios. Estas tres ideas hemos de verlas más cercanas a la superstición que a la realidad perceptiva. Conocimientos similares a estos son los que hablan de la civilización de la Atlántida o las que mantienen que las pirámides de Egipto son obras de extraterrestres. No obstante, a pesar del despropósito de este tipo de conocimiento que no podemos tomar en serio por la risa que causan, el de las reglas áureas, el número phi y la regla de los tercios se ha introducido en los ambientes populares tomándolos como dogmas y tratan de introducirse en los ambientes académicos especialmente crédulos.

Pero vamos con Hambidge. Según el autor, puede establecerse una serie de rectángulos cuyo primer componente es el cuadrado (proporción 1:1) y cuyos subsiguientes elementos se crean haciendo el lado largo la diagonal del anterior. Así la sucesión de rectángulos es:

En primer lugar el cuadrado, de proporciones 1.1. El segundo rectángulo tiene de alto 1 y de ancho la diagonal del cuadrado, por tanto raíz cuadrada de dos. El tercer rectángulo tiene de altura uno y de largo la diagonal del rectángulo de raíz de dos. Por tanto su altura es uno y su base raíz cuadrada de dos. Su diagonal vale:

$$\sqrt{1^2 + \sqrt{2}^2}$$

que es  $\sqrt{3}$

Por tanto el tercer rectángulo tiene por proporciones uno a raíz cuadrada de tres. El cuarto cuadrado tiene como altura uno y como base la diagonal del rectángulo de uno raíz de tres, por tanto su lado largo es:

$$\sqrt{1^2 + \sqrt{3}^2}$$

que es  $\sqrt{4}$   
que es 2:1.

Por tanto el cuarto rectángulo es el de doble cuadrado.

El quinto rectángulo por tanto tiene como altura 1 y como base la diagonal del rectángulo de 2:1, por tanto:

$$\sqrt{1^2 + \sqrt{4}^2}$$

que es  $\sqrt{1+4}=\sqrt{5}$  , raíz de cinco.



El sexto rectángulo tiene por lado menor 1 y por lado mayor la diagonal del de uno a raíz de cinco, por tanto:

$\sqrt{1^2 + \sqrt{5}^2}$   
que es raíz de seis.

Lo dejamos aquí, la serie, como se ve avanza con raíces cuadradas, por tanto la serie es:

$$1:1, 1:\sqrt{2}, 1:\sqrt{3}, 1:\sqrt{4}, 1:\sqrt{5}, 1:\sqrt{6}, 1:\sqrt{7}, 1:\sqrt{8}...$$

en esta serie hay dos tipos de rectángulos, los que tienen una proporción de números enteros y los que tienen unas proporciones de números irracionales. Raíz de cuatro es dos, raíz de nueve es tres. Por tanto:

$$1:1, 1:\sqrt{2}, 1:\sqrt{3}, 1:2, 1:\sqrt{5}, 1:\sqrt{6}, 1:\sqrt{7}, 1:\sqrt{8}, 1:3...$$

Hambidge establece por tanto dos series: los rectángulos de proporciones enteras y los de proporciones irracionales. A la primera serie les llama *rectángulos estáticos* mientras que a la segunda les llama *rectángulos dinámicos*. A los rectángulos estáticos se les dota de propiedades de reposo mientras que a los dinámicos se les da propiedades de movimiento.

El cuadrado pertenece a ambas series, estática y dinámica, y por tanto tiene todas las propiedades de composición posibles.

Así: los rectángulos de proporciones clásicas 2:1, 3:2, 4:3, 2:1 y el 5:4 correspondiente al intervalo musical de tercera son rectángulos estáticos. Mientras que los de raíz de dos (el formato A) y los demás, de los cuales el más importantes es el raíz de cinco, son dinámicos.

Otro de los mitos modernos es el del número phi y la serie de fibonacci. Este número, phi, corresponde a la proporción de *media* y *extremo* de Euclides que consiste en cortar una recta en dos trozos, uno mayor que otro de manera que la proporción entre el segmento corto y el segmento largo sea la misma que la que hay entre el segmento largo y la recta completa. Esta proporción ha interesado más a aficionado a las matemáticas que a artistas y sobre ella se ha creado una religión moderna que dice que esta proporción tiene propiedades mágicas que convierten en una obra de arte la foto en la que se usa.

El problema es que este mito nace en los años veinte del siglo XX y que anteriormente nadie había hablado de ella ni la había empleado. Es verdad que hay muchos artículos cuyos autores se empeñan en dibujar rectángulos encima de la mona lisa y del partenón y pretenden que encajen en la proporción de phi. Lamentablemente cualquiera de estos ejemplos se desmonta fácilmente trazando los rectángulos sobre puntos diferentes pero con tanto derecho a ser tenidos en cuenta como los empleados para demostrar las locas ideas de sus aburridos sacerdotes.

El número phi tiene dos valores, 1,62 y 0,62 y tienen numerosas propiedades matemáticas bastante curiosas que no vamos a mostrar, para eso hay muchos artículos de matemáticas recreativas y pseudoartísticas en los que se habla por extenso de ellas.

El número 0,62 es muy parecido al número 0,66. Un rectángulo de 2:3 (0,66, diapente, intervalo de quinta) se parece bastante al rectángulo «de oro» de proporción 1:phi (1:1,62), aunque este es más alargado (y hace difícil encuadrar nada dentro de él). Como sugerencia para «componer adecuadamente» se recomienda (desde los púlpitos de la iglesia de Phi) dividir el cuadro en tercios para hacer más sencilla la composición en phi. Estas supersticiones se normalizan con la regla de los tercios, una especie de geomancia que da propiedades mágicas de peso a ciertos puntos del cuadrado. (una geomancia es el conocimiento supersticioso según el cual la posición de las cosas crea poderes mágicos en el espacio).

La regla de los tercios funciona de la siguiente manera: dividimos el rectángulo en tres columnas iguales y tres filas. Según la regla, los cuatro puntos de intersección entre filas y columnas tienen un poder especial de atracción de manera que si colocas ahí un objeto la mirada se sentirá atraída mágicamente por el y tu foto en vez de ser un recuerdo para tu álbum familiar se ganará toda la admiración de tu

flicker y ganarás millones de euros en concursos de fotoclubs y te hará sentir como un artista antes los pobres individuos que desconocen los secretos de la composición y que solo pueden aspirar a amar tu obra sin saber de donde viene ni la razón ni el por qué. Como si usaras el desodorante axe. El problema: que ningún autor habla de nada ni remotamente parecido a la regla de los tercios antes de 1920 ¿Eso significa que nosotros somos seres superiores que hemos trascendido y comprendido los misterios de la creación que los antiguos solo podían intuir pero no describir? Bueno, esto se llama *etnocentrismo* y consiste en creer a pies juntillas que nuestra sociedad es superior a todas las demás, tanto en el espacio como en el tiempo.

### La composición newtoniana

La idea de los pesos es una hipótesis de trabajo que supone que a la composición se le puede aplicar las leyes de la física, según esta manera de entender la composición, cada forma, cada color tiene una propiedades que se llaman peso y tensión. El peso pertenece a cada elemento y modifica el espacio a su alrededor atrayendo al resto de las piezas. La tensión son las supuestas líneas de fuerza creadas en la composición. La tensión se aplica al *otro* objeto mientras que el peso pertenece al objeto considerado. El peso es un punto hacia el que se caen las cosas, la tensión son las cuerdas que, atadas por un extremo al objeto pesado, tira de los demás hacia él. Según esta hipótesis de las tensiones (que no tiene por qué ser cierta, solo es una manera de comprender la imagen) la composición consiste en un juego de fuerzas que llevan la mirada de un sitio a otro. La idea central es que deberíamos crear caminos visuales mediante tensiones que conduzcan al ojo hacia los objetos en los que queremos centrar la atención y que este camino no conduzca la mirada fuera del cuadro... a no ser que estemos componiendo una secuencia y precisamente lo que buscamos es llevar el ojo al cuadro siguiente.

El peso se adquiere por la posición y por las propiedades intrínsecas que (mágicamente) se asigna a las formas y los colores. Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano* hace el siguiente planteamiento para el cuadro:

Divide el cuadro en dos mitades verticales y dos mitades horizontales que dan lugar a cuatro áreas. Según Kandinsky todo lo colocado en la mitad derecha o inferior adquiere *mayor peso* visual que lo colocado en el lado izquierdo o superior. Como consecuencia al mezclar las dos divisiones resulta tener el área inferior derecha el mayor peso mientras que la superior izquierda tiene la menor. Las otras dos, inferior izquierda y superior derecha tienen un peso medio. Una figura tiene por tanto más peso a bajo a la izquierda, menos arriba a la derecha y un peso intermedio en los otros dos. Una diagonal trazada desde la esquina inferior izquierda a la superior derecha se asienta con igual peso en ambos extremos y resulta, por tanto, estática. En cambio, una línea situada sobre la diagonal que desciende arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha tiene mucho más peso en un parte inferior que en la superior, con lo que tiene una sensación visual en la que tiende a subir. Es una diagonal dinámica.

# Composición de color

(c) Paco Rosso, 2011 Original:26/10/11 Copia:27/11/18

Este texto se ha sustituido por el que hay en la carpeta de iluminación denominado composición de color.