

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**



**ACERCAMIENTO A LA COMPOSICIÓN  
CON EJEMPLOS DE PLÁSTICA EN MÉXICO**

**TESIS**

que para obtener el título de  
**LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

presenta

**CARLOS VILLANUEVA AVILÉZ**

México, D. F. 2000

28/329



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

Introducción	3
La composición en el contexto visual	7
La composición perceptual. Hipótesis de trabajo	12
Apuntes para un texto sobre la composición	16
Estructura del texto de divulgación	19
Selección de obras	20
La composición en la pintura mexicana	21
• Espacio	25
• Formato	28
• Sección áurea	31
• Equilibrio	33
• Tensión	37
• Contrapeso	39
• Nudos	40
• Simetría	42
• Ritmo	44
• Análisis de la composición	46
Conclusiones	51
Bibliografía	54

## Introducción

**C**omo apunta Giovanni Sartori (1998) el desarrollo del ser humano se fundamenta en su capacidad de abstracción. Ésta le permite llevar a la mente imágenes de cosas visibles para formar conceptos que se traducen en palabras concretas, como casa, cama, mesa, automóvil, mujer, etcétera.

Sin embargo, una buena parte de nuestro vocabulario cognoscitivo y teórico consiste en palabras abstractas, esto es que no corresponden a “cosas visibles y cuyo significado no se puede trasladar ni traducir en imágenes”. El saber humano se desarrolla en la esfera de los conceptos y concepciones mentales, a partir de la percepción sensorial. Actualmente, las sociedades contemporáneas tienen una relación cada vez más determinante con lo visual a través de los medios de comunicación y en ocasiones podemos observar el fenómeno de que las imágenes sustituyan a los conceptos.

«Al principio fue la palabra»: así dice el Evangelio de Juan. Hoy se tendría que decir que «al principio fue la imagen».

Giovanni Sartori

Un buen ejemplo de esto es la controvertida y comentada campaña publicitaria de la compañía Benetton. Aquí la descontextualización y el manejo de la imagen permiten lecturas diversas; tal es el caso de la fotografía de la muerte del activista David Kirby involucrado en la lucha contra el sida. Benetton al publicar la imagen –coloreada del original– sin ningún texto, a excepción de la marca comercial, la convierte en un referente cristiano.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Para abundar en este tema: Calvin, Sue, *Los dólares unidos de Benetton, entrevista a Fred Ritchin*, Luna Cornea No. 2, primavera 1993, México.



La enajenación del obrero, que Marx veía en el proceso de producción industrial, es hoy también la enajenación del consumidor que nunca verá en un comercial de MacDonalds la imagen de los mataderos y la jifería de la carne.

Fabrizio Andreella

Para Sartori esta influencia de lo visual en el ámbito de lo cognitivo repercute en la relación entre el entender y el ver, entre la formación de conceptos abstractos y su sustitución por sucedáneos visuales. Y esto influye especialmente en las generaciones jóvenes, aquellas que se forman en la cultura televisiva, de la computadora y el internet. Más allá de las tesis de este pensador italiano, es una realidad la presencia y el poder de influencia que tienen los medios en la sociedad, donde la imagen desarrolla un papel protagónico.

Este panorama presenta, entre otras, las siguientes situaciones y contradicciones:

- Es relevante el reconocimiento social de la presencia e importancia de lo visual.

- En general, el acceso a la educación visual es inexistente o sumamente pobre y desarticulada. La población en general recibe una enorme influencia visual a través de los medios de comunicación, en donde en gran medida los criterios de, producción y distribución de imágenes está en íntima relación con la eficacia comercial.
- Existe un desfase cultural y generacional en la apropiación de las imágenes. La tendencia de los medios es homogeneizar el tipo de mensajes visuales y las compañías transnacionales fomentan gustos y preferencias visuales según espectros del mercado. Así, existen imágenes relacionadas con determinadas estéticas que se ubican en rangos de edad o niveles sociales mas o menos específicos.
- Es patente un fenómeno de separación generacional de las preferencias visuales, que en ocasiones se relaciona con diferencias en la apropiación de la tecnología
- Hay una desigual integración de la población a tecnologías en donde lo visual es preponderante (televisión, videocasetera, televisión por cable, internet).
- Lo visual agrada y seduce por igual.

El presente trabajo se inscribe en este clima de ideas y busca el aportar un texto de divulgación que acerque al espectador común a uno de los elementos formales que conforman la imagen: la composición. Esto con el fin de aportar ciertos elementos de análisis que permitan al lector reflexionar sobre las imágenes, en general y las llamadas artísticas, en particular. Para esto se han tomado como ejemplos para ilustrar cada uno de los apartados obras pictóricas y gráficas mexicanas, que van del siglo XVI al XX.

El texto resultado de esta investigación fue seleccionado para ser incluido dentro de la antología *Didáctica de los Medios de Comunicación* que forma parte del Programa Nacional de Actualización Permanente de la Secretaría de Educación Pública y está dirigido a maestros en activo. El tiraje inicial de esta antología es de 25,000 ejemplares, además de una edición en CD room.

Esta antología forma parte de un curso y se complementa con un cuaderno de actividades que contiene sugerencias para realizar ejercicios con medios impresos y audiovisuales en el aula; y una guía de estudio, que estructura los componentes del curso y articula sus distintos soportes. El paquete completo pretende integrar a las herramientas didácticas del maestro, los lenguajes visuales, sonoros y audiovisuales con el fin de enriquecer su práctica educativa. Con esto se busca promover el uso didáctico de los medios con los que docentes y alumnos interactúan, así como el uso de acervos audiovisuales nacionales e internacionales de calidad que puedan apoyar los contenidos curriculares de la educación básica y propicien la formación integral de niños y jóvenes.

El incluir un texto sobre composición con ejemplos de pintura mexicana responde a la idea de brindar al maestro elementos de lectura y análisis del lenguaje visual.

## La composición en el contexto visual

**E**n un mundo en donde lo visual es cada vez más relevante, en el que la imagen llámese cine, vídeo, televisión, publicidad, diseño, publicaciones o arte, invade los ámbitos más remotos e íntimos, cada persona como espectador tiene pocas oportunidades de reflexión y análisis a través de las imágenes a las que es expuesto. Vivimos la paradoja de relacionarnos fuertemente con la realidad a través de la mirada y al mismo tiempo sufrir un analfabetismo visual, efecto de nuestra época en donde el desarrollo de los medios de reproducción y comunicación han fomentado una cultura que ilustra, explica, recrea y ameniza por medio de imágenes.

El universo de lo visual en la actualidad es sumamente complejo, haciéndose presente en todos los aspectos de nuestra vida social e íntima. Su producción, distribución y consumo es parte fundamental de la economía: la imagen vende y es un negocio en sí misma. Se sirve de la fascinación para atraer al individuo, llámese este consumidor, feligrés, votante o espectador. La frase “una imagen dice más que mil palabras” se ha convertido en un postulado que lo mismo promueve la venta de un producto, lanza a la fama a algún personaje, promociona a un candidato o nos entretiene.

La fuerza de las imágenes radica en su poder de convocatoria, en la fascinación que ejercen en nosotros, produciendo múltiples reacciones que van desde el embelesamiento hasta el morbo y el rechazo.

Desde la televisión a los periódicos, desde la publicidad hasta toda la gama de las epifanías mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza por un canceroso crecimiento de lo visual, y todo se mide por su habilidad para mostrar o para ser mostrado, trasmu-tando así a la comunicación en una jornada visual.

Michel de Certeau

Los diferentes componentes de una imagen (tamaño, ubicación, composición, textura, color, etcétera) trabajan en conjunto para llamar la atención del espectador. De estos, es quizá la composición el que de una manera menos evidente influye en nosotros.



Tomemos por ejemplo una imagen publicada en el periódico. La fotografía ilustra un incidente en una carrera de caballos. Después de efectuar un salto, jinetes y monturas se desploman, se observa como se hunde en el suelo cabeza, cuello y pecho de uno de los caballos. Sus patas traseras se estiran en un tenso ángulo en donde podemos apreciar músculos, tendones y venas. Atrás se puede ver la valla de contención desde donde dos fotógrafos se afanan en tomar el instante. El significado y las implicaciones de la imagen –dos de los caballos tuvieron que ser sacrificados posteriormente, tal y como explicita la nota periodística- son reforzados por su composición, la fotografía capta una fuerte y dinámica línea inclinada (el cuerpo del caballo que se desploma) seguida de una sucesión de

líneas que forman una curva acentuada por la horizontal (formada por la valla). Esta distribución de los elementos en el espacio bidimensional produce una reacción en nosotros a un nivel sensorial, adicional a su significado. No somos conscientes de la composición y sin embargo esta nos impacta perceptualmente.

En un pasado reciente, los individuos socialmente encargados de la producción de imágenes eran los artistas y artesanos. Ya sea por medio de dibujos, pinturas, grabados y cualquier otra forma de representación, estos han explorado, a lo largo de los siglos, los fundamentos de la representación plástica en el espacio, sea este bidimensional (cuadros, gráfica) o tridimensional (escultura, arquitectura). En la actualidad diseñadores, publicistas, cineastas y cualquier persona que se dedique a generar imágenes utilizan estos fundamentos en su afán de hacer lo visible atractivo. Inclusive con la incorporación moderna de imágenes en movimiento mediante el cine, la televisión y el video, son aplicados los conocimientos sobre composición, uso del color y otros elementos que constituyen la imagen bidimensional.

Como dice Román Gubern (1994) "...el modo de representación cinematográfico se ha basado históricamente en una apropiación muy selectiva y funcional de ciertas aportaciones previas de las artes plásticas (pintura y fotografía, principalmente)...";

De manera tanto teórica como empírica, el artista visual conoce los fundamentos de la composición, mediante una labor en donde experimenta con el espacio plástico. Paralelamente, el investigador y estudioso del arte puede recurrir a textos en donde desde diferentes concepciones se analizan composiciones de obras y se habla de sus bases. Sin embargo, el público en general, el espectador común y corriente, rara vez tienen acceso a este tipo de información, de una manera accesible y sencilla que le permita aplicarla en sus contactos con las imágenes.

Aquí cabe la pregunta ¿para qué le sería útil al espectador común conocer algunos de los fundamentos que constituyen las imágenes y en específico, cómo se componen las imágenes en el espacio?. Como se señaló en un principio, el

entorno visual contemporáneo no busca la reflexión a través de lo que se ve. Vivimos no solamente en una cultura visual sino altamente iconográfica. Este es un fenómeno contemporáneo en donde la vista ha adquirido una preeminencia por sobre los demás sentidos.

En la Grecia antigua, la visión era considerada como el sentido más noble, sin embargo varios siglos después Martín Lutero declara: *Solae aures sunt organa Christiani* (sólo el oído es un órgano cristiano)<sup>3</sup>. Estas diferencias ilustran como la valoración social de los sentidos, así como son codificadas las percepciones, han cambiado a lo largo de la historia. Por ejemplo antes del Renacimiento y de uno de sus principales aportes, la perspectiva, no existía una relación entre el tamaño de los objetos y su distancia aparente. A este respecto Maurice Merleau-Ponty dice en *El ojo y el espíritu*: "...la mirada lineal de la perspectiva era desconocida para el ojo medieval que tenía un campo visual esférico y no estaba enjaulado en un código matemático de lectura..."<sup>4</sup>

La publicidad no hace otra cosa más que proponemos modelos aspiracionales, evitándonos la pesada responsabilidad de imaginar y representamos el mundo, encargándose de pintar, en los muros grises de las ciudades, nuestras esperanzas.

Fabrizio Andreella

Del mismo modo Robert Mandrou con referencia a los siglos XVI y XVII dice: "la jerarquía de los sentidos no era como la actual porque el ojo, que hoy domina, se encontraba en tercer lugar, después del oído y del tacto. Por lo menos hasta el siglo XVIII, el tacto fue el sentido principal, que controlaba y confirmaba lo que la vista podía sólo percibir; convalidaba la percepción y daba solidez a las impresiones ofrecidas por los otros sentidos, que no daban la misma seguridad."<sup>5</sup> Más allá de la certeza de estos argumentos, la valoración de la mirada corresponde a una relación entre el sujeto y su entorno. La cantidad y naturaleza de las imágenes con las que tiene

---

<sup>3</sup> Referido en Fabrizio Andreella, 1999

<sup>4</sup> Ibidem

<sup>5</sup> Ibidem

contacto un individuo hoy en día son sustancialmente diferentes a lo que era en el pasado.

Si antes de la invención de los medios de reproducción masiva que permitieran hacer accesibles la imágenes impresas, la cantidad de imágenes creadas por el hombre - proviniendo generalmente de los artistas y artesanos -; a las que tenía acceso una persona eran muy limitada, con el advenimiento de la fotografía la imagen se democratizó. En la actualidad la abundancia de imágenes nos han conducido a un estado en donde su cantidad abrumba al espectador, se estima que diariamente son tomadas en Estados Unidos la asombrosa cantidad de cuarenta y un millones de fotografías de todo tipo. Si antes la persona no tenía posibilidad de mirar por escasez, ahora es por abundancia. Aquí vale la pena preguntarse ¿Es posible que un espectador que conozca algunos elementos de la gramática de la mirada puede adoptar una postura crítica acerca de lo que le es presentado, de lo que mira?. Y esto ¿le permite un acercamiento a las manifestaciones artísticas plásticas? Tales son algunas de las preguntas por las que apuesta el presente trabajo.

## La composición perceptual. Hipótesis de trabajo

**S**i tomamos un álbum fotográfico cualquiera y echamos una mirada por los sucesos y personas ahí retratados, podremos ver que independientemente de su contenido emocional o anecdótico, hay imágenes que nos parecen más atractivas que otras. Colores, expresión, postura y disposición de los elementos que conforman la imagen influirán en nuestra apreciación. Pareciera que existe una especie de sentido común de cómo deben aparecer los elementos en la imagen y con base en él podemos decir si está “bien tomada la foto” o no. Hay maneras de distribuir las cosas en una imagen para que esta nos parezca más atractiva –por ejemplo centrar al personaje- del mismo modo que otras formas de componer la imagen son descalificadas. Esto que es percibido por cualquier persona, pocas veces se medita; es mucho más fácil aplicarlo intuitivamente, como cuando tomamos fotos y experimentamos con diferentes encuadres.

Estamos en contacto constante con imágenes visuales. De hecho nuestro mundo contemporáneo es inimaginable sin esta abundancia de fotos, mensajes escritos, diseños, imágenes en movimientos o estáticas y todo lo que conforma la iconografía ambiental. Y es frecuente que crucemos entre las imágenes del entorno sin mirarlas realmente, percibiéndolas inconscientemente, de una manera muy similar a como deambulamos por un mundo permanentemente sonorizado – mensajes, ruidos y música están presentes en todo lugar, en la casa, el trabajo, los medios de transporte, la calle – sin atender a lo que oímos. No obstante aunque no pongamos nuestra atención en las imágenes visuales que nos rodean, estas tienen un efecto en nosotros.

Así, si regresamos al ejemplo del álbum de fotos y tratamos de decidir cuál nos gusta más, gran parte de la elección estará influida por lo que hemos visto a lo largo de nuestra vida, el tipo de imágenes a las que hemos estado expuestos, su valoración social y cómo todo esto ha determinado la manera en que miramos, es

decir nuestra cultura visual. Las imágenes que vemos conforman un criterio y un gusto.

¿Hay en el ámbito de la composición, alguna relación constante en las imágenes que nos rodean? ¿Su estructuración corresponde a una relación del individuo con el ambiente?

¿Cómo ha trabajado esta composición a nivel perceptual? es decir ¿por qué determinada distribución de los elementos en una imagen nos llama más la atención que otros?, ¿es percibida de la misma manera por diferentes personas?.

Para responder a estas cuestiones, es necesario ubicarnos en lo que constituye la relación espacial primordial del ser humano, la que establece con su entorno: la postura erecta. En términos evolutivos los antecesores del hombre empezaron a distinguirse de otros homínidos por adoptar esta posición.

Siguiendo a Ives Coppens (1997), paleoantropólogo, hace unos siete millones de años diferentes tipos de homínidos convivieron en un continente africano cubierto por una espesa selva. Es en ese tiempo cuando sucede un fenómeno geológico que determinará el curso de la evolución humana: el valle del Rift se hunde, levantándose algunos de sus bordes y constituyendo una especie de muro. Esto va a producir cambios climáticos en donde al Este de esta depresión las lluvias son cada vez más escasas. Así los homínidos constituyen dos grandes grupos, aquellos que se desarrollan en un clima húmedo con gran vegetación y los que tienen que adaptarse a una sequía creciente, en condiciones primero de sabana y luego de estepa. De los primeros surgen los grandes simios actuales, de los segundos, los prehumanos y después los humanos.

“Todo lo que nos caracteriza, el estar de pie, la alimentación omnívora, el desarrollo del cerebro, la invención de nuestras herramientas, todo resultaría de una adaptación a un medio más seco.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> ibidem

Así el estar de pie –relacionado con un crecimiento distinto de la pelvis – permite a estos homínidos ver mejor a las presas y los predadores, atacar y defenderse, transportar mejor el alimento o a sus hijos, construir herramientas y aún ofrecer menos superficie corporal al sol en un paisaje con menos vegetación. Este cambio –el bipedismo- que marcará una diferenciación de los homínidos con los simios sucedió hace unos 6 o 4 millones de años, surgiendo una multitud de especies nuevas que compartían el mismo espacio, de las cuales evolucionará el hombre.

Al mismo tiempo que el bipedismo, entre otras adaptaciones<sup>7</sup>, permite la sobrevivencia y evolución del hombre, constituirá con el tiempo una relación perceptual en donde los valores predominantes están conformados por lo horizontal –el entorno- en contra de lo vertical –la postura erecta-.

De aquí se desprenden una gran diversidad de conceptos afines, en donde la idea de verticalidad en el humano se ha asociado con la actividad, estar alerta, vivo; la horizontalidad con el yacer, descansar, estar muerto, y todas las variantes posibles en donde la posición corporal tiene que ver con actitudes y relaciones con el entorno.

Así lo diagonal está relacionado con lo que cae, el desequilibrio y la necesidad de recuperar la verticalidad. Esto produce una tensión en la percepción. Aplicado a la imagen, la composición es un permanente juego de equilibrios, fuerzas en tensión, puntos dinámicos y ritmos internos, producto de esta relación entre la verticalidad y la horizontalidad.

La manera intuitiva en que distribuimos los elementos dentro de una imagen tiene que ver con estas relaciones espaciales establecidas entre el espectador y el entorno y que tuvieron su origen en la evolución de la postura erecta del género humano. A esto se suman diferentes aspectos sociales, en donde cada cultura ha

---

<sup>7</sup> De la vida en un medio selvático, con una dieta basada en frutas y semillas los simios y homínidos desarrollaron la- visión estereoscópica. Hace aproximadamente 2.5 millones

desarrollado diferentes maneras de representación y por consiguiente de distribución de los elementos de una imagen en el espacio de acuerdo a códigos comunes. Ejemplo de esto es la gráfica tradicional japonesa en donde la posición de los elementos en el espacio está en función con la relación de lejanía y cercanía independientemente de su tamaño relativo. Sin embargo más allá de estas particularidades las constantes perceptuales básicas –la relación entre verticalidad y horizontalidad- son comunes.

---

de años los homínidos empezaron a utilizar herramientas e incorporaron la carne en su dieta.

## La composición cultural. Apuntes para un texto sobre composición

**L**a relación que establece el individuo con el entorno –resumida en la expresión horizontalidad verticalidad- interviene tanto en la producción de imágenes como en su apreciación, combinándose en el plano y el volumen con otros elementos que darán por resultado su composición en el espacio.

Desde la antigüedad remota la creación de imágenes a conllevado un orden y distribución en el espacio dado para ello. En ocasiones esto tiene que ver con un significado más allá del propio de la imagen misma.

Tal es el caso de las pinturas rupestres en donde adicionalmente al uso de las formas naturales de las rocas en que están plasmadas, su distribución por la totalidad del sitio tiene una significación, que si bien escapa a nuestro entendimiento, se hace presente en la elección de determinados espacios para diferentes tipos de imágenes.

Así tenemos que la manera en que miramos un espacio determinado está condicionada por aspectos fisiológicos, perceptuales y culturales que interactúan entre sí.

Del mismo modo, los valores inherentes a diferentes áreas de un espacio dado marcan constantes perceptuales, así un objeto representado en el lado derecho del espacio le parecerá al espectador más grande y pesado que si se colocara en el lado izquierdo. La significación que se da al espacio de acuerdo a rasgos culturales del espectador son posibles explicaciones para fenómenos como el anterior: en Occidente el sentido de la lecto-escritura ha influido en el orden e importancia que damos a lo que vemos con respecto a su ubicación espacial.

En determinadas culturas el espacio tiene una significación religiosa. A este respecto se pueden citar dos casos a manera de ejemplo: en las civilizaciones mesoamericanas la concepción cosmogónica determinaba cómo era significado y percibido el espacio, materializándose esto en el trazo de sus ciudades, la disposición de sus edificios y templos, y aun en sus códices. "...la comunicación entre la gente y los dioses se lograba por medio de símbolos sagrados, que comprendían la naturaleza, el ordenamiento del espacio, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y las voces." Heyden (1988). De manera similar en el Tibet, para la realización de las pinturas con arena coloreada llamadas mandala, la disposición de los elementos corresponden a un esquema sagrado que representa la estructura del universo, "su visión reconstruye la pauta de la que se sirvió la divinidad para crear toda la complejidad del orden del mundo" Maclagan (1989).

A estas relaciones con el espacio debemos sumar la forma misma de este. No es lo mismo como se distribuyen los elementos de una imagen en un espacio de forma cuadrangular que en uno redondo. El llamado formato de espacio –su forma y proporción- guarda una íntima relación con las relaciones internas de los elementos plásticos que alberga.

En cuanto a la proporción, desde el tiempo de los griegos clásicos se ha conocido una relación entre las partes que interviene en muchos de los seres vivos, la llamada sección áurea. Esta proporción será aplicada de manera consciente durante muchos siglos en las composiciones plásticas.

Una composición plástica, tanto bidimensional como tridimensional, parte de la percepción vertical – horizontal para establecer una serie de relaciones a su interior en donde los distintos elementos se distribuyen en un juego de desequilibrio - equilibrio. Las sensaciones que brindan al espectador fluctúan entre los rangos de tensión – calma, pesadez - ligereza, movimiento – quietud, simetría – asimetría, patrón – no patrón.

El acercamiento a los diferentes aspectos de la composición permite hacer una lectura de esta y su relación con el significado e intención que deseó expresar la persona que realizó la imagen. En este sentido, el análisis de la composición de una obra va más allá del descubrimiento de su estructura interna, aportando al espectador elementos de reflexión.

## Estructura del texto

### La composición en la pintura

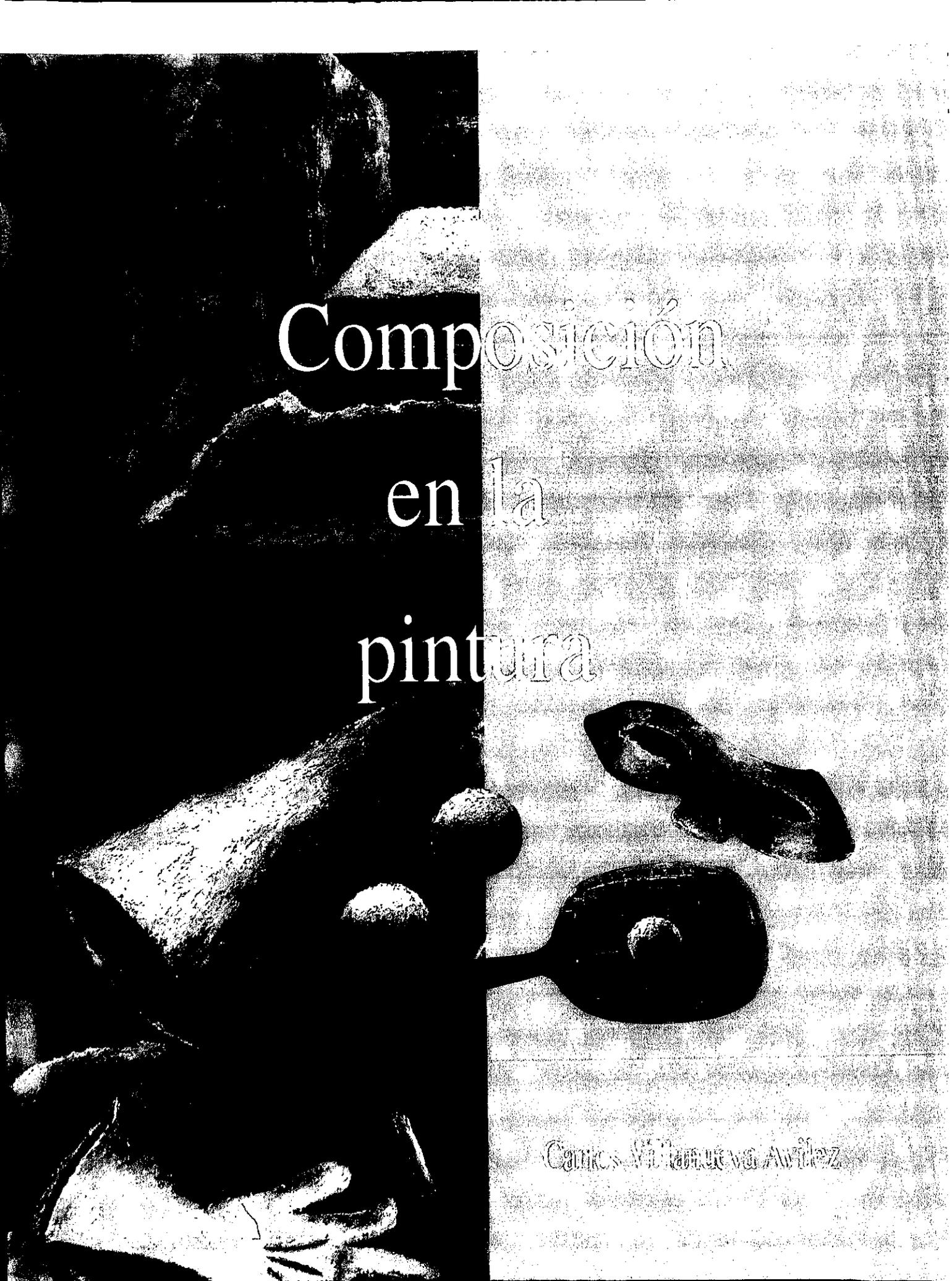
**S**e busca a través de la siguiente estructura brindar los elementos básicos para analizar una imagen bidimensional estática. Sin embargo estos pueden hacerse extensivos a otros tipos de imágenes (tridimensionales, en movimiento, etcétera).

La composición en la pintura mexicana	Introducción en donde se define lo que es la composición en el plano y se especifican los alcances de la investigación y el tipo de ilustraciones que contiene.
Espacio	Enumeración y ejemplos de fundamentos básicos del espacio bidimensional.
Formato	Forma y proporción en el espacio bidimensional.
Sección áurea	Antecedentes y explicación de la sección áurea en la composición.
Equilibrio	A partir de definir el equilibrio como una relación del individuo con el entorno se trata de cómo este concepto influye en la composición.
Tensión	La tensión es definida a partir de la noción de desequilibrio.
Contrapeso	Cargas que contrarrestan la tensión dentro del cuadro.
Nudos	Puntos donde se organizan elementos al interior de la obra.
Simetría	Ejemplos de algunos patrones de repetición de elementos.
Ritmo	Patrón interno de la obra y que brinda un carácter.
Análisis de la composición	Cinco ejemplos de lectura de imágenes en donde a partir de un análisis de la composición se propone una interpretación de la obra.

## Selección de obras

**E**n general, las publicaciones referidas al tema de la composición en la pintura, utilizan obras del arte universal para desarrollar sus contenidos. Para el texto de divulgación *La composición en la pintura* se estableció como uno de los criterios de selección de las obras plásticas, que su origen de producción fuera México. De esta manera se hizo una búsqueda iconográfica que abarcó del siglo XVI a la actualidad. Las obras de arte prehispánico quedaron excluidas ya que, en muchos casos, las culturas mesoamericanas asociaban el espacio con un significado cosmogónico, influyendo esto de una manera particular en la composición.

Las obras seleccionadas debían, adicionalmente a sus cualidades estéticas, responder a una necesidad didáctica, esto es, que de una manera clara y evidente ejemplificaran el concepto al cual aluden.



Composición

en la

pintura

Caricó Váhamueva Aviléz

# LA SORPRESA





## La composición bidimensional

**P**ero, ¿cómo hemos llegado a este punto? Hemos rodeado nuestro entorno en gran medida a través de los ojos. Vivimos rodeados de imágenes, nuestra cultura es eminentemente visual. De entre estas imágenes muchas son bidimensionales; se encuentran impresas, fotografiadas, grabadas o pintadas. El modo de distribuir en el plano los elementos que constituyen una imagen ha sido materia de estudio de los pintores durante siglos. En este ensayo, recurrimos a ejemplos de pintura mexicana para hablar de los principales elementos de la composición bidimensional.

La pintura es una de las manifestaciones artísticas más antiguas de las que tenemos registro. Los hombres han pintado a lo largo del tiempo con múltiples medios y diferentes fines y objetivos. Hay una gran diversidad de formas y significados en la pintura; sin embargo, ésta es, en cuanto objeto, una superficie plana cubierta de líneas, puntos y colores dispuestos según un orden determinado. A ese

La lectura  
de un cuadro  
inicia al azar.

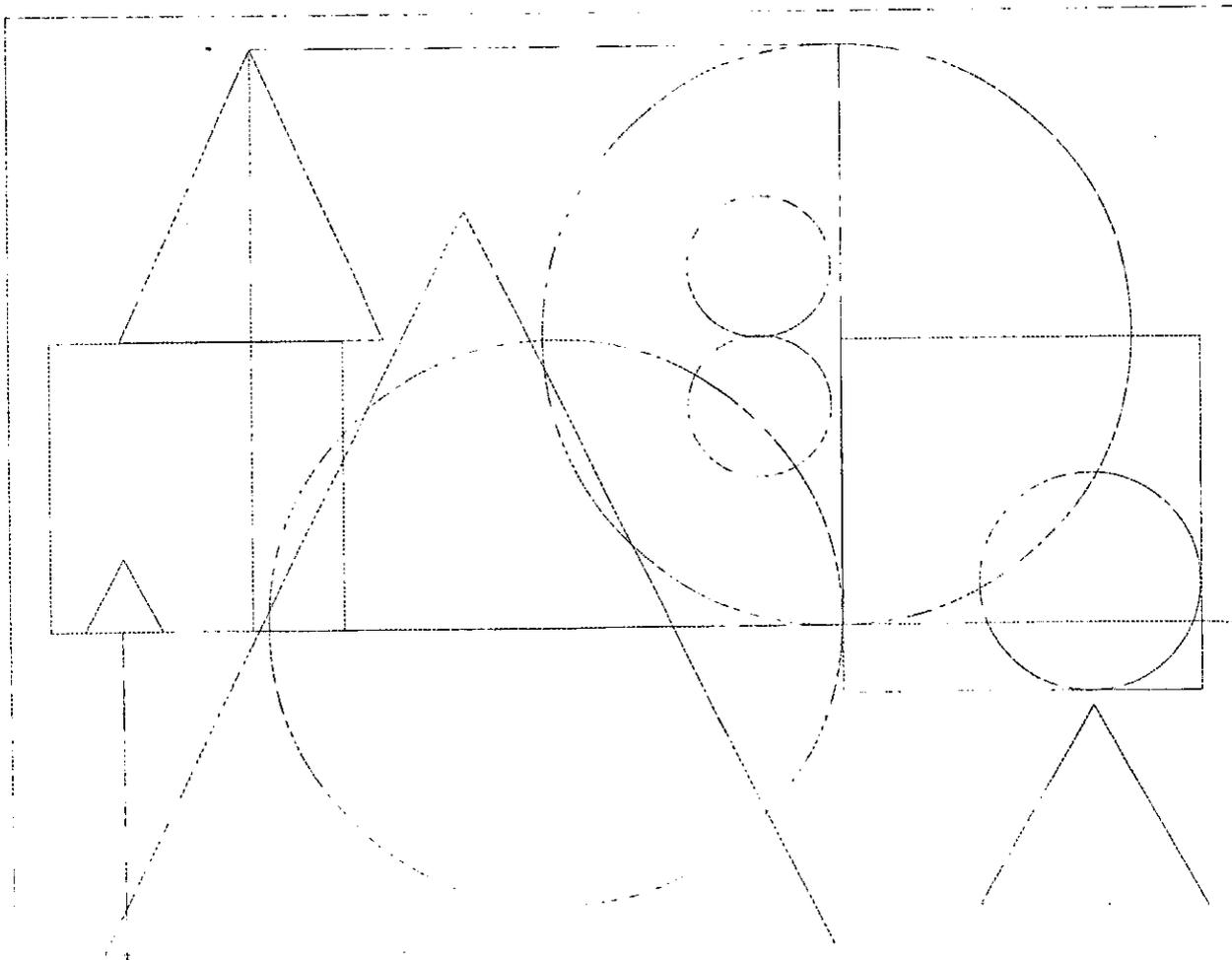
Después

comienza la  
búsqueda de  
un conjunto  
coherente.



orden interno, que en combinación con la imagen plasmada marca el propósito y el significado de la obra, se le llama composición. Ante un lienzo, hoja de papel o muro, el artista toma decisiones: elige la manera de dividir ese espacio, de distribuir cada una de las partes que constituyen la imagen y, en ocasiones, los elementos cromáticos de acuerdo con el orden de la obra. Estas decisiones determinarán el curso general del trabajo. La composición trabaja en el interior de la obra plástica sin ser evidente al espectador. Hace las veces de una estructura ósea que da forma al cuerpo. Durante su formación los pintores estudian los fundamentos compositivos y experimentan con diferentes modos de distribuir, dividir y organizar las imágenes en el espacio pictórico. Del mismo modo que el aprendizaje de una

lengua implica la adquisición de la sintaxis respectiva, siendo ésta la disposición ordenada de las palabras en estructuras apropiadas, la educación visual implica el conocimiento de los efectos de líneas, planos, colores y texturas en el espacio; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la lengua, no existen reglas que determinen lo correcto o incorrecto en pintura, sino un cierto grado de comprensión de los efectos de la composición en el espectador: la manera en que son distribuidos estos elementos influye en la percepción de la obra. Dicho de otra manera, el lenguaje visual está íntimamente relacionado con nuestra percepción y la relación de nuestro ser con el entorno. En seguida comenzaremos la revisión de los principales elementos de la composición en el plano.



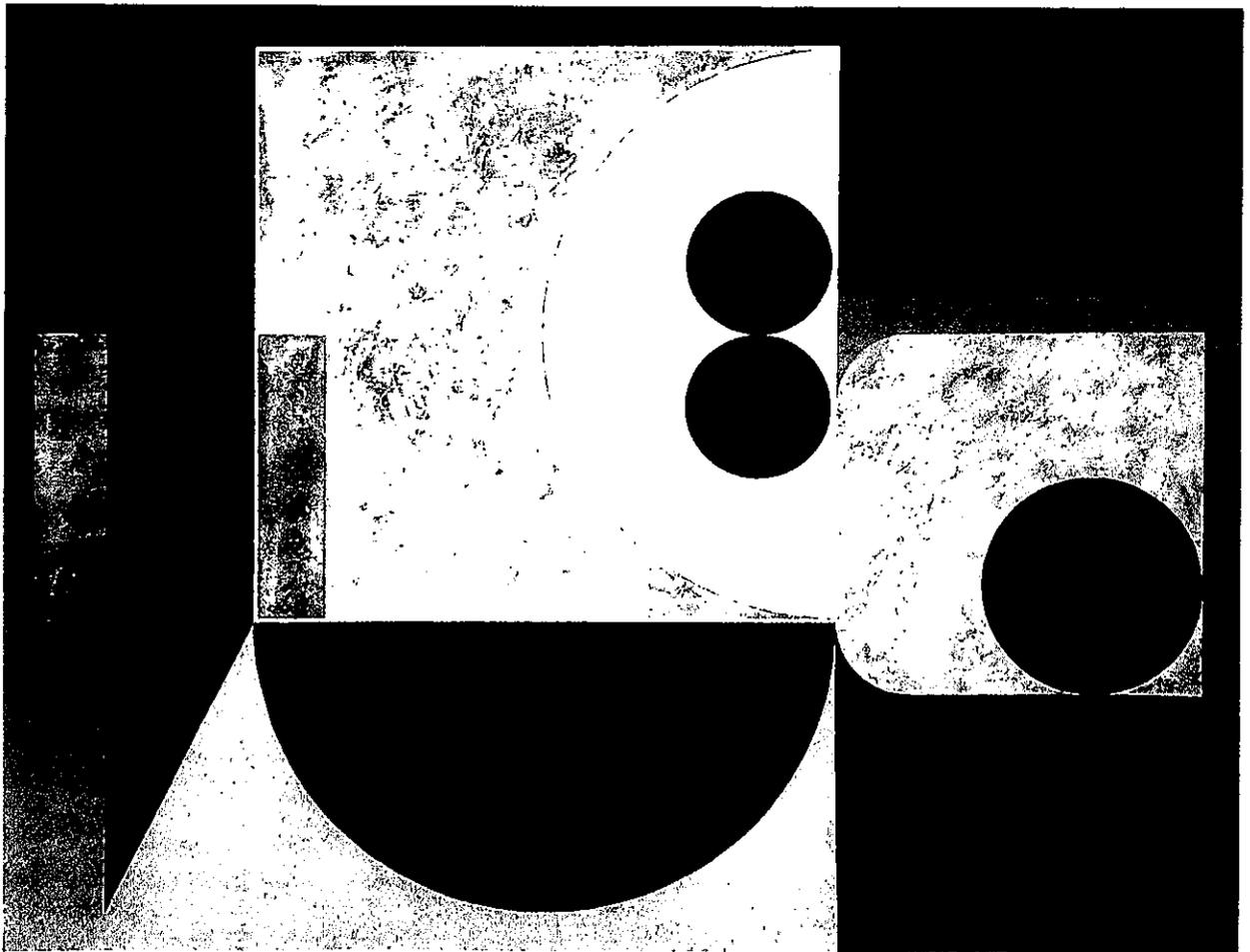
## Espacio

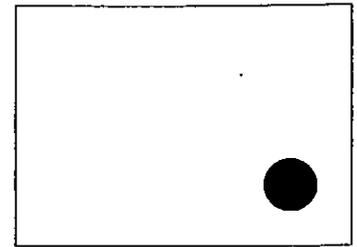
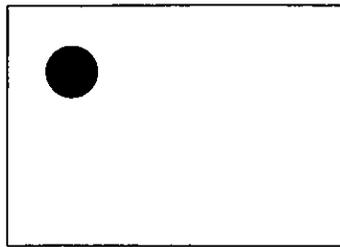
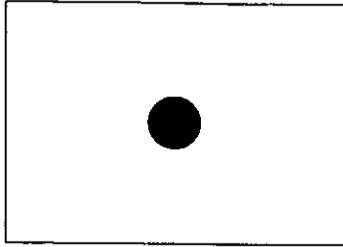
**L**a manera en que percibimos nuestro entorno tiene componentes fisiológicos y culturales. El modo en que los estímulos en la retina son interpretados por el cerebro es influido por ideas, experiencias, edad y cultura de la persona que ve. Podemos decir que un mismo objeto puede parecer diferente a distintas personas. Los ojos realizan un recorrido al encontrarse ante una superficie bidimensional como la de una pintura. Nuestra mirada lee espontáneamente la imagen de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Una de las posibles explicaciones de este fenómeno la podemos encontrar en la influencia de la dirección de la lectoescritura en occidente. Su importancia con respecto a nuestro tema ra-

dica en la manera en que el recorrido visual de una imagen determina la percepción del espectador en lo general y el impacto que cada uno de sus elementos provoca según su ubicación en el espacio. Como resultado del recorrido que realizan nuestros ojos ante una imagen, los elementos ubicados en el lado derecho del espacio bidimensional son percibidos más grandes y pesados; lo mismo ocurre con la parte inferior respecto de la superior. Así lo que está abajo se relaciona inconscientemente con lo pesado, denso, y lo que está arriba con lo ligero, etéreo. Relaciones de ubicación como éstas son aprovechadas por los artistas y personas que producen imágenes para dirigir la percepción del espectador.

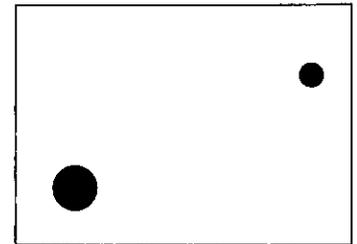
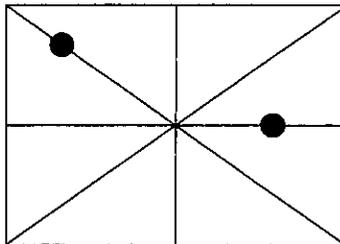
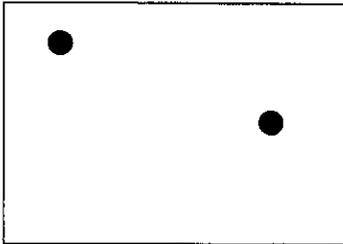
*Pero su forma es lejana.*  
Manuel Felguérez.

■ En esta obra el peso visual del punto negro de la derecha es contrarrestado por el trapecio de la izquierda.





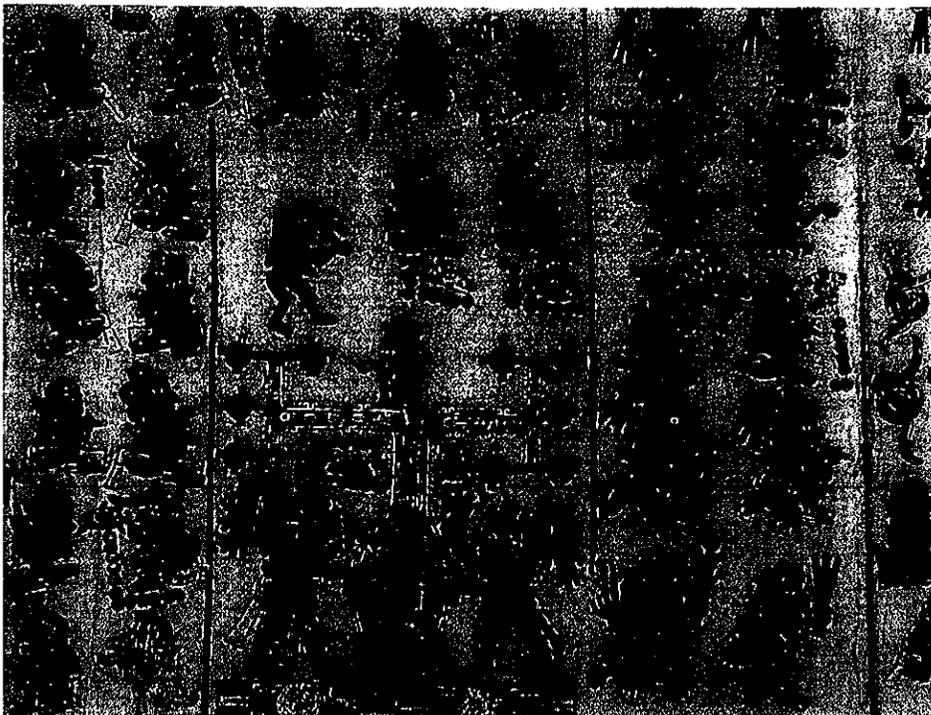
En estos tres rectángulos la ubicación del punto negro establece una relación diferente con el espacio, modificando la percepción del mismo. Nótese la impresión que nos produce cada uno de ellos. ¿Cuál nos parece más agradable, estable, inquietante, armónico? ¿Cuál preferimos?



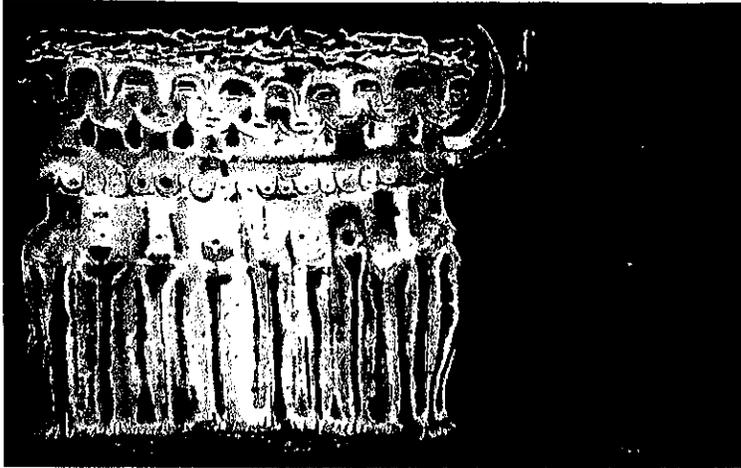
Cuando se introduce un segundo punto en el espacio las tensiones internas se dinamizan, existiendo una atracción entre los puntos y con respecto al espacio.

En este caso los puntos coinciden con los ejes internos del rectángulo. ¿Qué impresión nos produce?

El punto de la izquierda, grande y pesado, está contrapuesto a uno más pequeño. ¿Cuál sería el efecto si intercambiáramos los puntos?



La composición forma parte de un sistema visual que está en relación con la cultura a la que pertenece. Por eso, aunque existen elementos en la percepción comunes a todo el mundo, también ésta se modifica según particularidades culturales. Ejemplo de esto son las culturas mesoamericanas, en donde el espacio tiene un significado simbólico y la composición obedece a un sistema cosmogónico propio. En las manifestaciones artísticas de las culturas mesoamericanas, los elementos que constituyen la imagen adquieren un significado adicional según su ubicación en el espacio bidimensional.



*Apolo y las musas, Juan Soriano.*

El conjunto de las nueve musas equilibra el peso visual de Apolo. ¿Qué pasaría si se intercambiaran los papeles?

*La raqueta, María Izquierdo.*

La composición está dividida en dos secciones: superior e inferior. Un convencionalismo de la representación en el plano ubica más cercano del espectador lo que está abajo que lo que está arriba. Sin embargo este convencionalismo depende de la época y la cultura de las cuales procede la imagen.



*El valle de México desde las lomas de Tacubaya, José María Velasco.*

La división del espacio en varios horizontes otorga a la composición diferentes planos de observación. Un primer plano sería el que forman los árboles de la parte inferior, el camino y los caminantes. El plano siguiente se ubica en el grupo de árboles que se encuentra a la mitad del cuadro. La ciudad y los lagos conforman otro; las montañas y por último el cielo completan la composición. Podemos recorrer visualmente la obra, deteniéndonos en cada plano como lo haríamos ante el paisaje real; moviendo y enfocando nuestra visión de manera alternativa.



## Formato

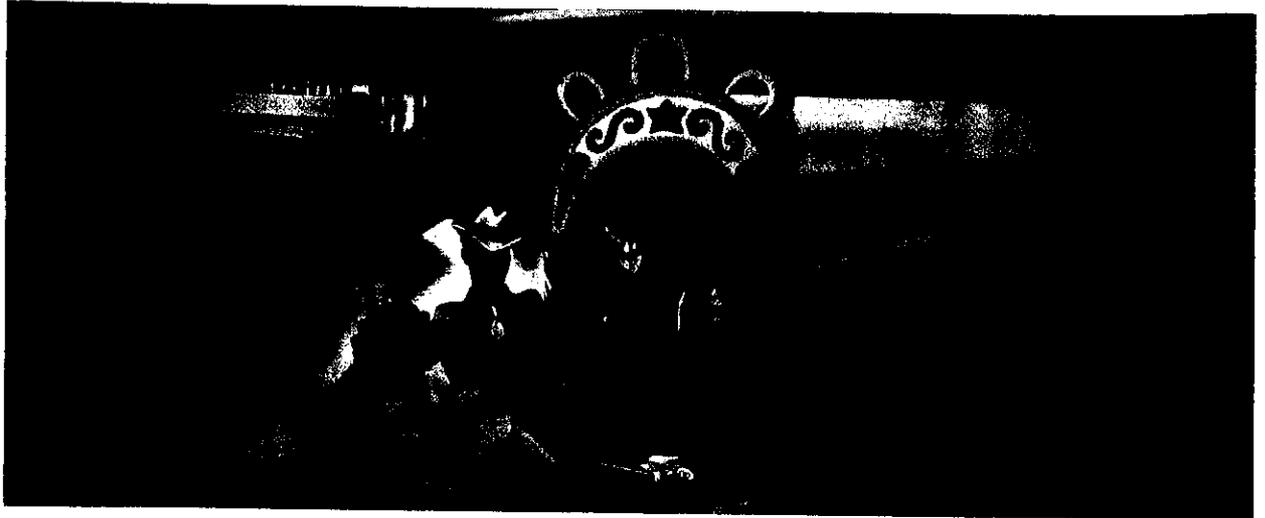
**E**n artes plásticas se denomina así a la forma y proporción del espacio en que está plasmada la obra. En la pintura, esta forma puede corresponder a figuras geométricas regulares (cuadrados, rectángulos, círculos, óvalos, pentágonos, etcétera) o irregulares. La proporción de estas figuras se refiere a su tamaño y a la relación entre

altura y longitud. Estas características del plano —forma, tamaño y proporción— repercuten en la composición de las obras; los elementos de la imagen se distribuyen e interactúan entre sí de diferente manera según sea el formato. Es por esto que el formato<sup>28</sup> es el primer punto que toma en cuenta el artista en el momento de determinar la composición.

*El hombre en llamas,*  
José Clemente Orozco.

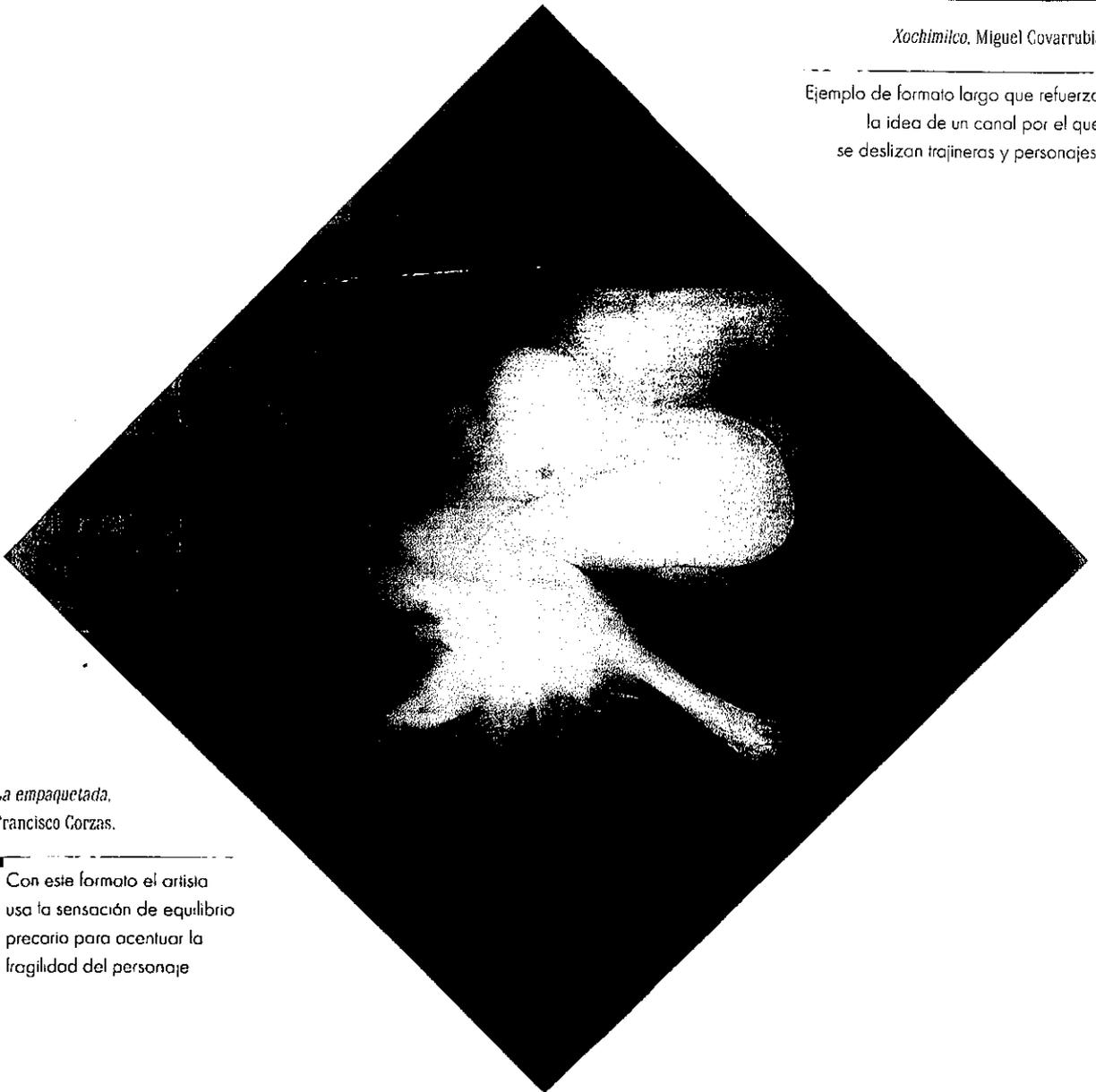
■ Formato circular y abovedado. Entre 1936 y 1939 Orozco pintó la capilla del Hospicio Cabañas, *El hombre en llamas* ocupa el espacio de la cúpula central.





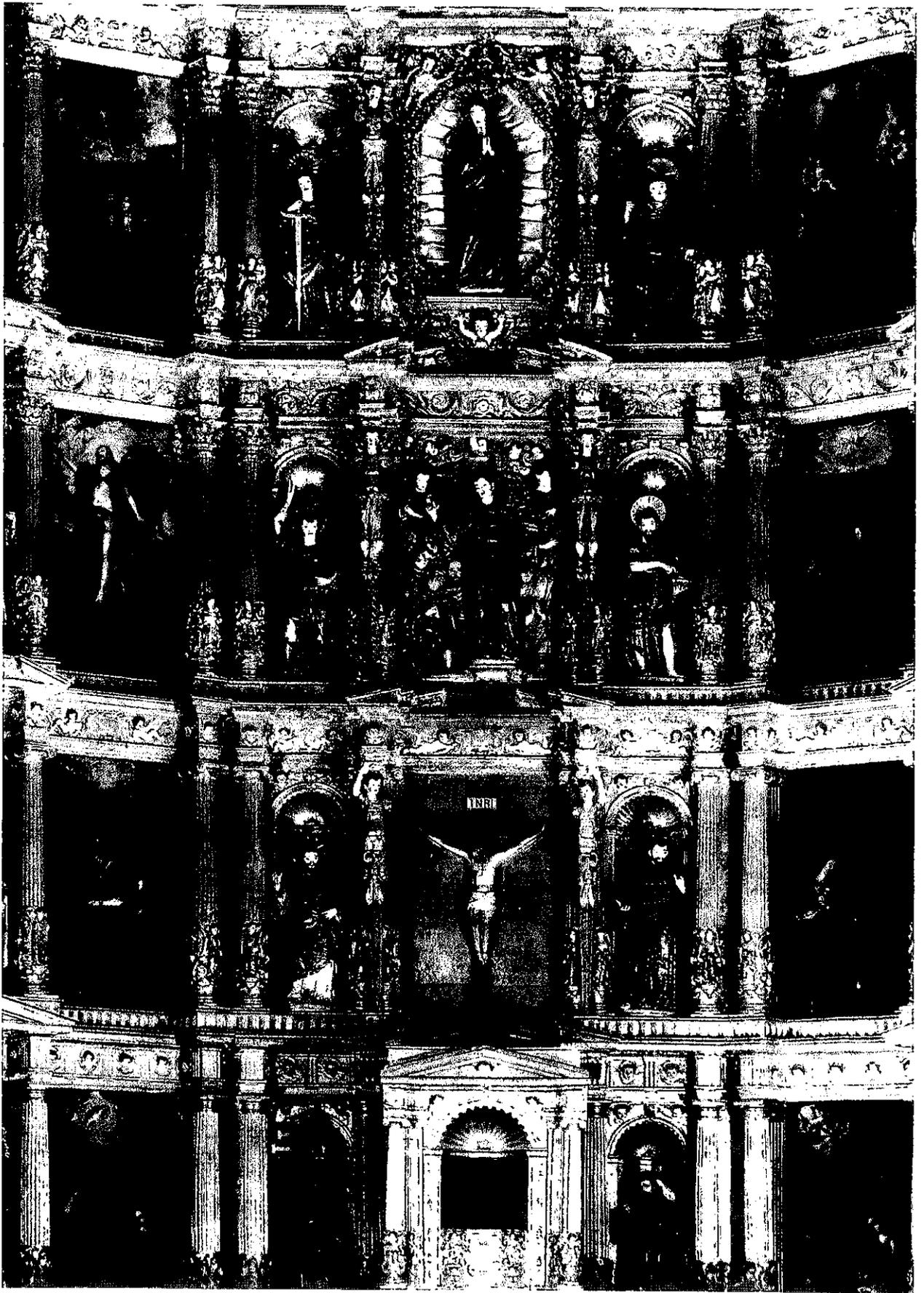
*Xochimilco, Miguel Covarrubias.*

Ejemplo de formato largo que refuerza la idea de un canal por el que se deslizan trajineras y personajes.



*La empaquetada, Francisco Corzas.*

Con este formato el artista usa la sensación de equilibrio precario para acentuar la fragilidad del personaje



## Sección áurea

**E**xiste una proporción en las formas que desde la antigüedad ha sido considerada de equilibrio armónico. Se le conoce como relación de oro o sección áurea y está presente en muchas formas de la naturaleza, por ejemplo, en la espiral de algunos moluscos, el orden en que crecen las hojas en las ramas de ciertas plantas, la relación entre la hoja y su pedúnculo o entre los dedos y la palma de la mano de los humanos. La explicación de este orden en la naturaleza radica en una respuesta de ciertos organismos a la gravedad: la organización de algunas formas vivas bajo esta proporción permite un mejor aprovechamiento de la energía. La sección áurea tiene relación con una sucesión matemática determinada, conocida como la serie de Fibonacci, y que se obtiene empezando por 1 y añadiendo los dos últimos números del siguiente modo:

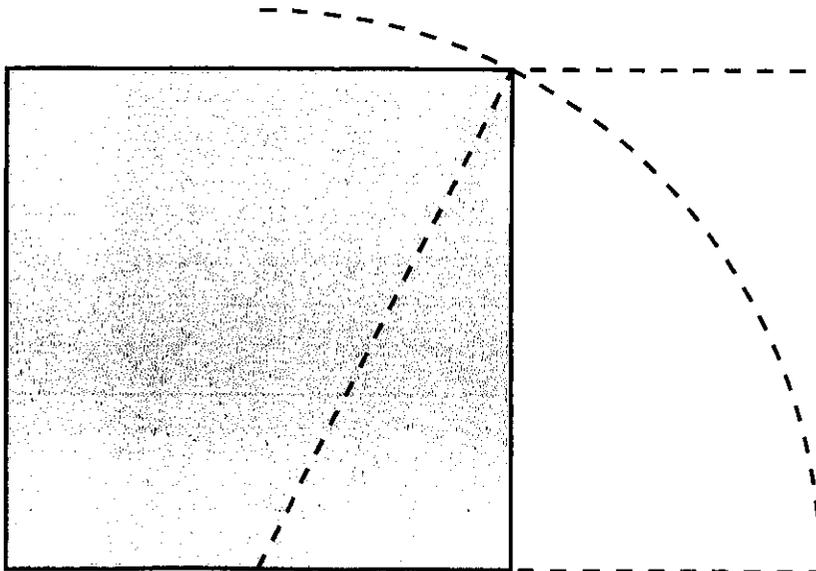
$$\begin{aligned}
 1+1 &= 2 & 1+2 &= 3 & 2+3 &= 5 & 3+5 &= 8 \\
 5+8 &= 13 & 8+13 &= 21 & 13+21 &= 34 \\
 & & 21+34 &= 55 \text{ etcétera.}
 \end{aligned}$$

Si dividimos el resultado de cada suma entre su último sumando tendremos una constante:

$$\begin{aligned}
 1.65/3 &= 1.66 & 8/5 &= 1.6 & 13/8 &= 1.625 \\
 21/13 &= 1.615 & 34/21 &= 1.619 \\
 55/34 &= 1.617
 \end{aligned}$$

De donde se toma la proporción 1:1.6.

Con esta proporción se pueden construir rectángulos y espirales. Estas formas geométricas, que por extensión se denominan de oro o áureas, han sido utilizadas para determinar formatos y dividir el espacio en las obras de arte. Desde el siglo V antes de Cristo los arquitectos griegos utilizaban conscientemente esta proporción que aún permanece en el arte contemporáneo. Del mismo modo que las formas de la naturaleza que no están organizadas conforme a la sección áurea son tan eficientes como las que sí, el hecho de que una obra artística use en su composición esta proporción no influye en sus valores estéticos.



*En la página anterior*  
Retablo principal  
de la parroquia de San  
Bernardino de Siena,  
1580-1590, Xochimilco.

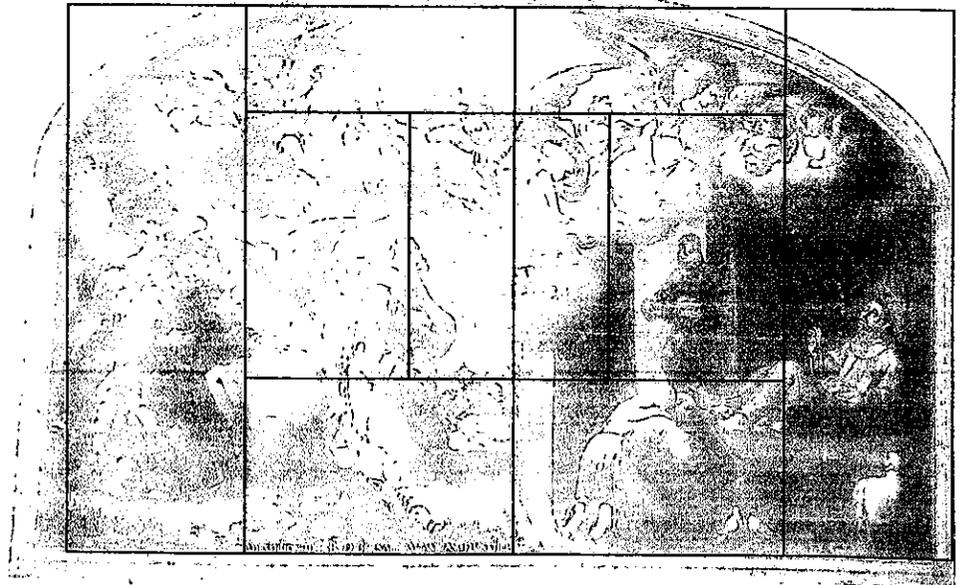
Los retablos novohispanos se construían de acuerdo con un plan iconográfico, en donde las imágenes, esculturas y elementos ornamentales estaban distribuidos con base en un simbolismo. De esta manera, los formatos de las pinturas que se incorporaban estaban determinados por un orden general de composición en concordancia con los significados de la obra.

Construcción de un  
rectángulo de oro.  
Partiendo de un cuadrado  
se traza una diagonal entre  
la mitad de una de sus  
aristas y un vértice opuesto,  
que constituirá el radio de  
un arco que ubica un  
vértice del rectángulo.



*Las visiones  
de San Francisco.*  
Juan Correa.

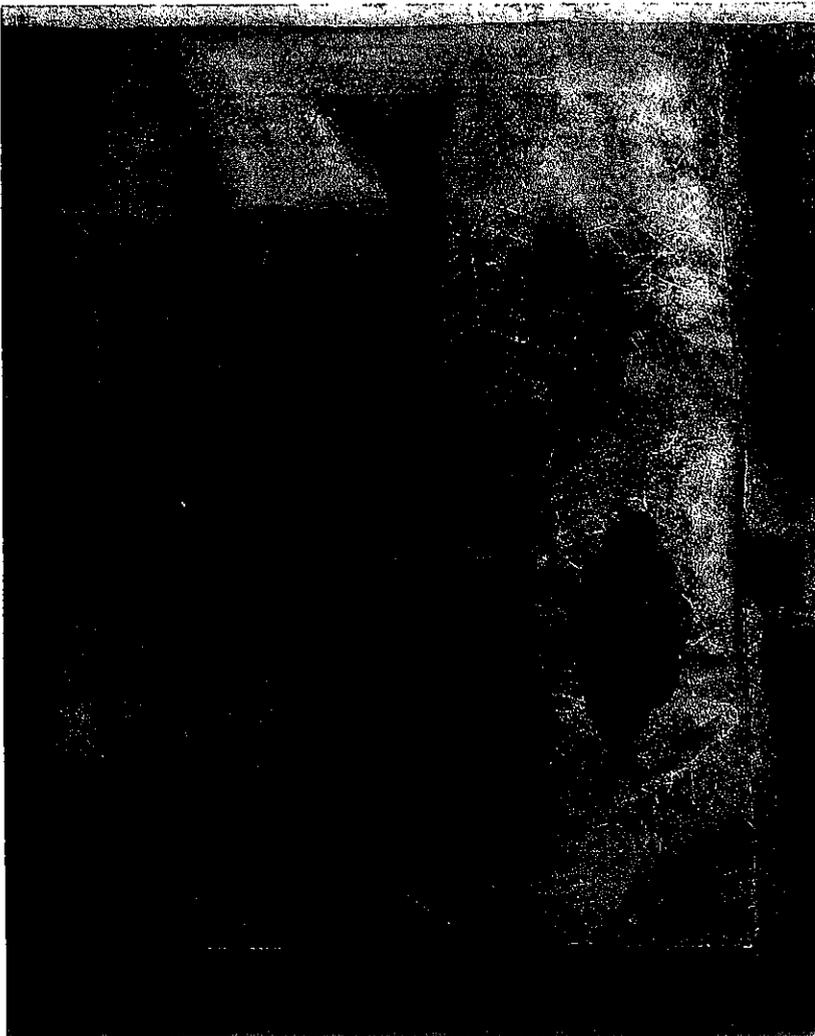
Como se puede ver en el diagrama, la composición de esta obra se basa en la sección áurea. El formato y su espacio interior están organizados en múltiples rectángulos áureos. Antiguamente, por no tener una explicación para esta constante de la naturaleza, a la sección áurea se le atribuyó un origen divino, considerándose como el canon de belleza y armonía.



## Equilibrio

Una de las principales características de los seres humanos es la postura erguida, de hecho es una de las claves de su evolución. La verticalidad física y psicológica del hombre se contrapone a la tendencia horizontal del entorno. Esta relación constituye el sentido de equilibrio, que es la influencia más fuerte y primaria sobre la percepción humana. A partir de ella hacemos juicios visuales. De manera innata, ante una variación en la percepción de verticalidad, buscamos el contrapeso que equilibre el desajuste. Lo mismo ocurre en una composición bidimensional.

Buen ejemplo de ello es una pintura de retrato, donde el eje vertical se deduce fácilmente y guarda una relación de estabilidad con la base horizontal. En la pintura el espectador ubica de manera natural un eje vertical y su contraparte en el horizonte. Ésta es una constante inconsciente. Ese mismo eje nos muestra una relación de peso que perceptivamente identifica el centro de gravedad del objeto representado. En ocasiones la imagen consta de un mínimo de elementos y esto contribuye a que la relación verticalidad-horizontalidad sea el punto más destacable de la composición.



*Pescados enterrados.*  
Francisco Toledo.

Al centro un fuerte elemento rodeado de formas de menor tamaño y peso. Uno baja, otros suben, y el pez en diagonal establece la variante de la composición

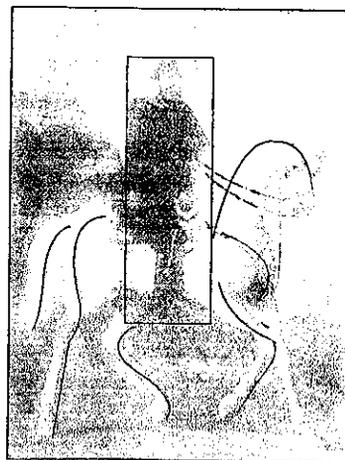
*Retrato de don Pablo José María de Jesús  
Villaseñor. José María Estrada.*

La imagen se enmarca visualmente en un triángulo, cuyo vértice se encuentra en la cabeza del niño y la base en el piso cuadrículado. Esto brinda una enorme estabilidad a la composición.



*General Mariano Escobedo, anónimo.*

El rectángulo oscuro y vertical que conforma la figura del personaje se apoya firmemente en las ondulaciones de un caballo estilizado, así se apoya la impresión de equilibrio y dominio de la situación.



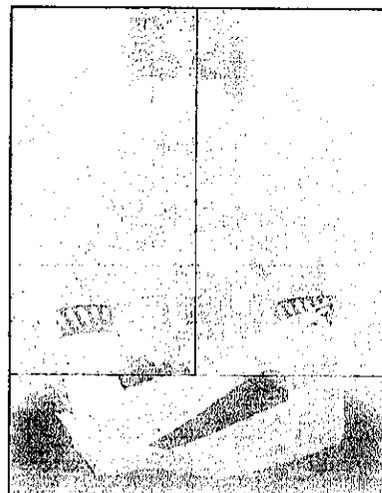
*Retrato de la Condesa  
de Santiago de Calimaya.*  
Ignacio Ayala.

Es evidente aquí la composición  
en forma de letra T invertida.  
El cuerpo del personaje forma  
una perpendicular con la base  
de la obra. Los brazos se han  
colocado en paralelas  
diagonales al eje central para  
añadir movimiento al conjunto.



*Retrato de Lupe Marín.*  
Amado de la Cueva.

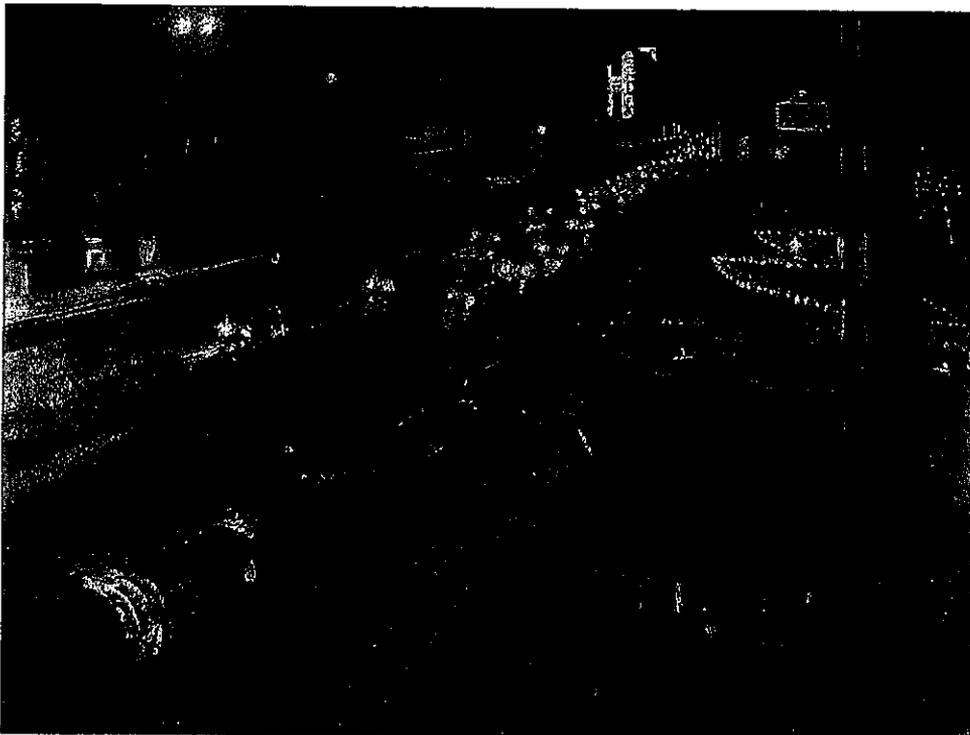
Este retrato está basado en el mismo tipo de  
composición que el de Ignacio Ayala. Como  
en aquel, los brazos juegan un importante  
papel para dar movimiento y, en este caso,  
destacar las manos del personaje.





*San Miguel Arcángel, Luis Juárez.*

Si trazamos una línea visual que baje en diagonal de la parte superior izquierda veremos que pasa por el brazo derecho del arcángel, su rodilla izquierda y el codo del demonio. Esta diagonal divide y dinamiza el espacio, otorgando movimiento a la composición. Tal movimiento es enfatizado por la posición del cuerpo del arcángel que sigue la dirección de dicha línea.



*San Juan de Letrán, Dr. Atl (Gerardo Murillo).*

Las líneas de la avenida se fugan hacia arriba formando una diagonal que, en contraste con la verticalidad del marco de la ventana, nos remite al movimiento y la velocidad de los automóviles.

## Tensión

Hablar de equilibrio implica la noción de que éste puede ser alterado. Todos hemos sentido lo que es el desequilibrio, la sensación de caída. En una imagen puede haber líneas que surjan o se contrapongan al eje vertical y alteren visualmente el equilibrio. Éstas son conocidas como *líneas de tensión*. Es común encontrar composiciones que parten de una fuerte línea diagonal que desequilibra el espacio y lo pone en movimiento.



Proyecto para el mural  
*La Trinchera*,  
José Clemente Orozco.

Los cuerpos inclinados acentúan la sensación de caída. El movimiento es continuado por la dirección de los brazos, que hacen girar la imagen hacia la derecha.

*Madre campesina*,  
David Alfaro Siqueiros.

Las figuras monolíticas, madre con su hijo y cactus, están alineadas en una diagonal que las proyecta hacia adelante, como si cayeran sobre el espectador.





*Ana bailando*  
(Retrato de Ana Mérida).  
Carlos Mérida.

El cuerpo de la bailarina emerge entre formas triangulares limitadas por líneas de tensión que cruzan toda la superficie. La figura estática del personaje adquiere movimiento dentro del contexto en que está inmersa.

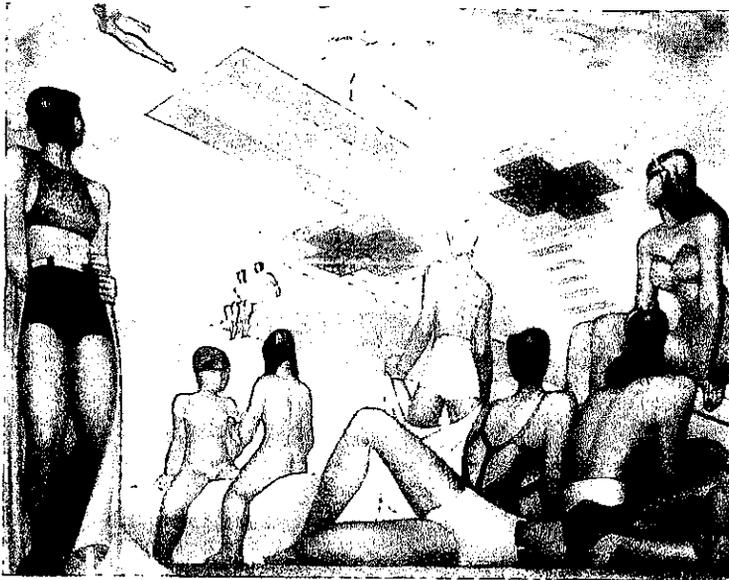
*Calavera de Don Quijote*,  
José Guadalupe Posada.

La línea inclinada de la calavera que arremete, la lanza en risire y el espinozo del caballo en paralelo, sus patas delanteras que se extienden, todo el conjunto da la impresión de ímpetu y velocidad, subrayada por las pequeñas calaveras que salen volando al paso del caballero.



## Contrapeso

De manera similar al funcionamiento de las palancas, donde un pequeño peso puede desplazar otro mucho mayor, en la pintura un elemento dispuesto en contrapeso con una línea de tensión,<sup>26</sup> aun siendo de menor tamaño, sirve para contrarrestar la fuerza de ésta y restablecer el equilibrio perdido.



*Las bañistas.*  
Jorge González Camarena.

El trampolín y el grupo de las bañistas de la derecha conforman un grupo compacto y pesado al que se contraponen la mujer que está parada del lado izquierdo. Además, casi todos los personajes dirigen la mirada a la pequeña figura de la clavacista que parece suspendida en el aire.

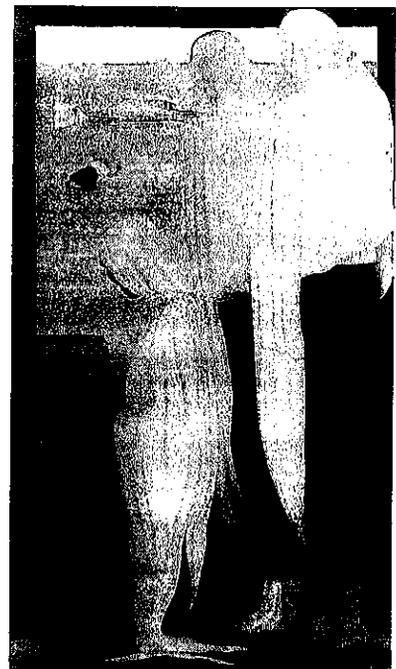


*María Marín.*  
Carlos Orozco Romero.

La pequeña figura al fondo, el paracaídas y la mirada de la mujer conforman un triángulo que se contraponen al peso visual de la cabeza

*La tragedia del desierto.*  
Manuel Rodríguez Lozano.

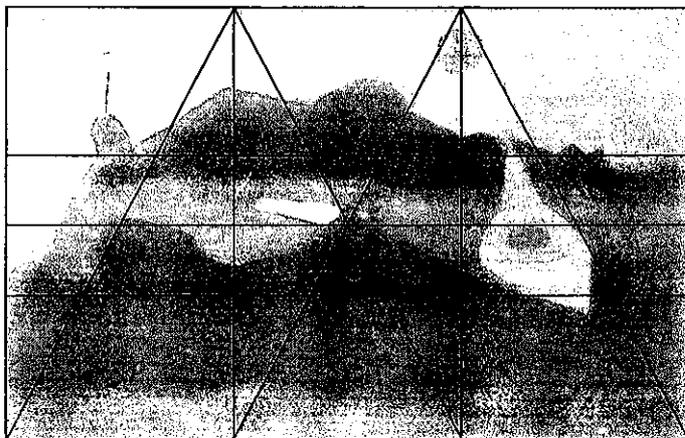
En esta composición la mayor parte del peso visual se encuentra del lado derecho. Los grandes y pesados cuerpos de los personajes femeninos desequilibran la obra hacia ese lado. La línea de tensión formada por las cabezas y hombros enfatiza el efecto. La pequeña figura en el lado izquierdo restablece la armonía.



## Nudos

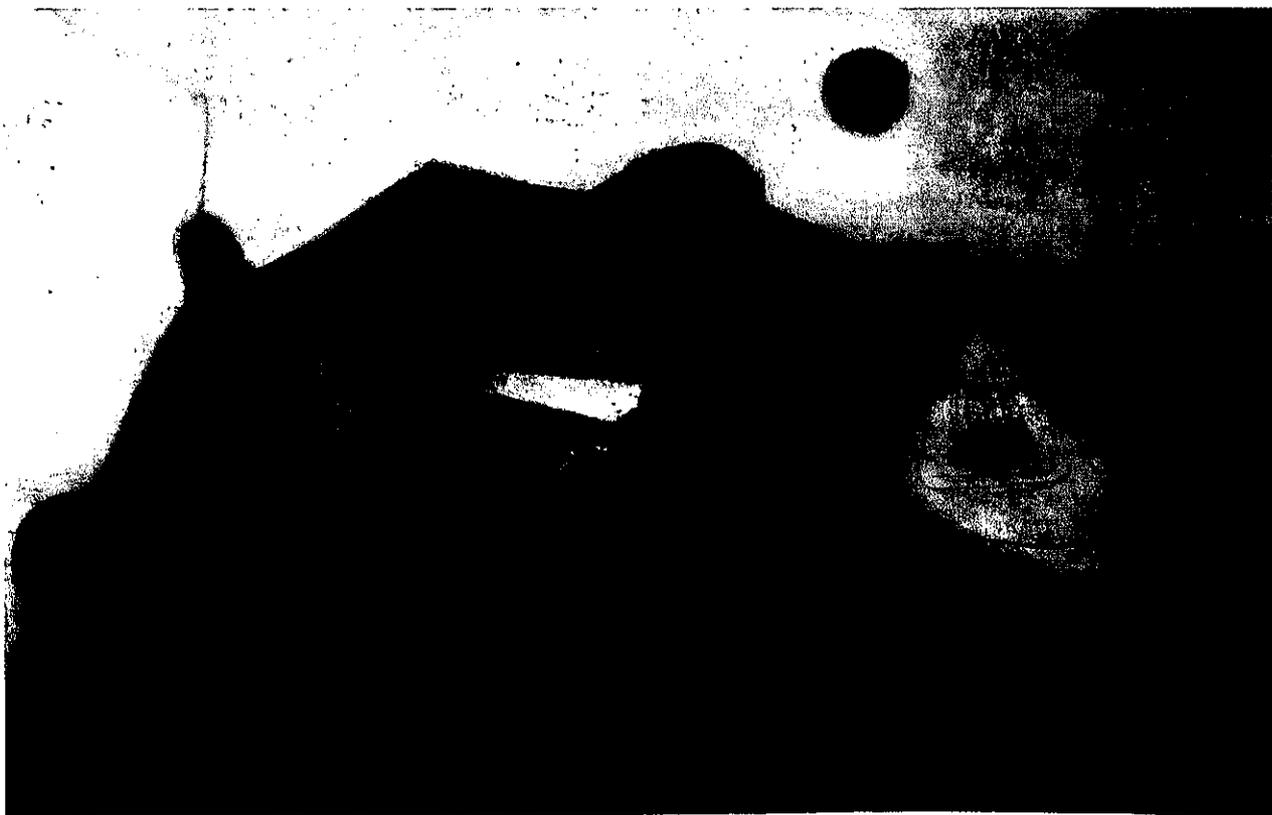
**H**asta aquí hemos hablado de líneas que por su ubicación en el plano producen una impresión en el espectador. Los nudos son puntos alrededor de los cuales se organizan elementos y tienen como fin hacer que la mirada converja en ellos para contextualizar el resto de la imagen. Los

nudos pueden ofrecer un descanso, alterar la calma o marcar la tónica de la composición. En ocasiones se ubican en puntos donde convergen líneas de estructura o se utilizan para enriquecer una zona desprotegida de la obra. De esta manera los nudos refuerzan el significado que el artista quiere transmitir en su obra.



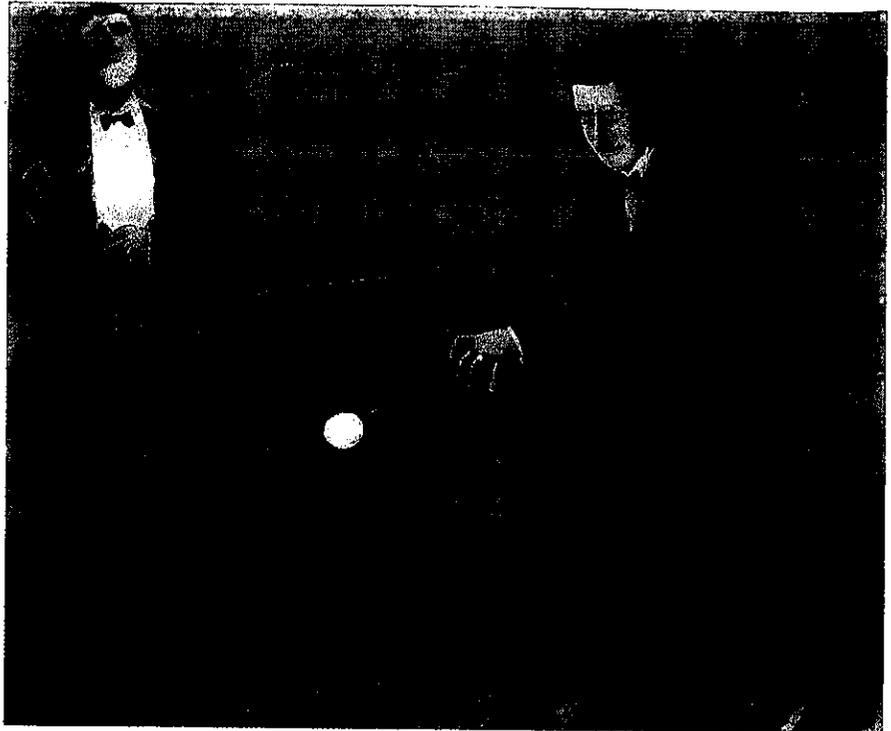
*Músicas dormidas, Rufino Tamayo.*

Las músicas, que conforman dos fuertes líneas horizontales, reposan extendiendo su peso visual a todo lo largo de la obra. El punto ascendente ressignifica el firmamento y levanta la totalidad de la composición.



*Homenaje a Joe Chamaco, que fue  
Sub-campeón mundial de billar,  
Abel Quezada.*

¿Quién es el personaje principal  
en esta composición: Joe  
Chamaco o las bolas de billar  
que forman un triángulo y nos  
recuerdan la tensión del juego?  
¿Habrà logrado la carambola?



*Las futbolistas,  
Ángel Zárraga.*

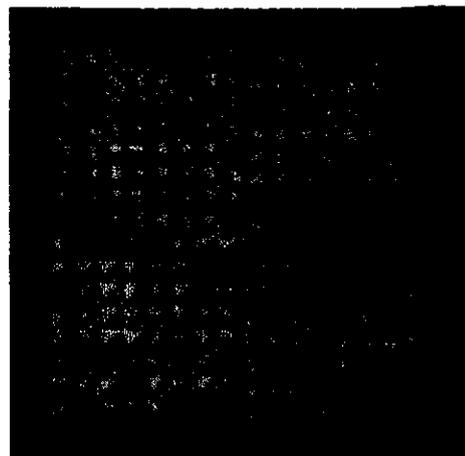
En la parte superior las miradas  
conforman un diálogo entre  
las futbolistas y el espectador,  
en la parte inferior el conjunto  
de piernas que se mezclan  
es organizado por la pelota.

## Simetría

Se le llama simetría a la repetición regular de elementos con respecto de uno o más ejes. La más común de las simetrías es la bilateral, en donde al igual que en un espejo la imagen se duplica con un eje en medio. Ésta no es la única clase de simetría que existe, podemos mencionar la radial, la de rotación y la de traslación.

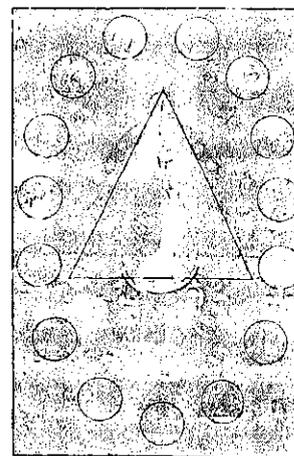
*Recuerdo 1429,  
Vicente Rojo.*

Ejemplo de simetría  
de rotación.



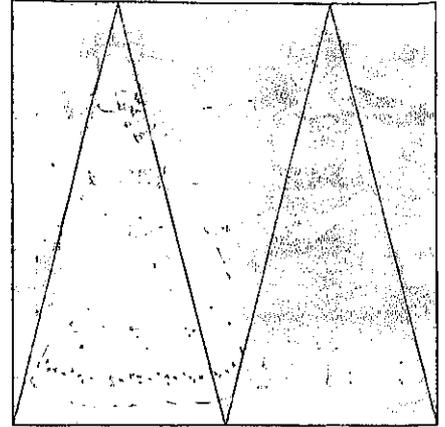
*La Virgen de Ocotlán, anónimo.*

A partir del triángulo que forma el cuerpo de la virgen, están distribuidas de manera radial escenas de los misterios.



*Las dos Fridas. Frida Kahlo.*

Aquí la simetría bilateral es usada como un recurso expresivo: la idea que tiene la pintora de sí misma como una persona dividida.



## Ritmo

**E**n composición se denomina ritmo a la alternancia de elementos que forma un patrón y brinda al conjunto su carácter: dinámico o estático.

*La quema de Judas, Diego Rivera.*

Una combinación de formas circulares que se alternan en todos sentidos otorga un especial dinamismo a esta obra.



*La Tebaida, anónimo.*

En esta composición los hábitos oscuros de los religiosos constituyen un recurso narrativo. Los caminos y paradas hacen que la obra transcurra lenta y constantemente.



*Don Porfirio y sus cortesanos,*  
David Alfaro Siqueiros.

Casi podemos sentir el vertiginoso baile que nos sumerge en el remolino formado por los sombreros de los cortesanos que rodean la imagen central de don Porfirio.



## Análisis de la composición

Los diferentes elementos vistos hasta aquí son algunos de los que intervienen en las composiciones plásticas en el plano. En una obra pueden estar presentes varios o sólo alguno de ellos. Analizar una obra desde el punto de vista de su composición es una vía de acceso a sus significados. Sin embargo, cabe aclarar que la complejidad o sencillez de una composición no guarda relación directa con los valores plásticos de la obra. Éstos son una suma de intenciones, propuestas y ejecución.

En los ejemplos anteriores hemos hecho énfasis en un solo elemento. En las obras que aparecen enseguida veremos cómo las composiciones pueden reunir varios de estos elementos a un mismo tiempo.

*Escena de mercado: La Sorpresa,*  
José Agustín Arrieta.

Esta obra puede dividirse visualmente en dos: en el lado derecho los personajes muestran formas curvas, se agitan, doblan, retuercen, incluso la calle que se ve en el extremo derecho conserva una perspectiva en forma de arco. Los tres personajes centrales (mujer, hombre con sombrero y niño) mantienen una relación de tensión por medio de la diagonal que forman sus cabezas y establecen un contrapunto con la figura recostada sobre un guacal que está a la derecha. Todos estos personajes —incluido el burro— conforman un círculo muy dinámico. Los tres personajes del lado izquierdo (la dama de negro, la mujer del rebozo y el hombre de corbata)

están enmarcados en un rectángulo formado por las líneas del puesto. Esto les da solidez, estabilidad. La línea de tensión entre sus cabezas es suave, del mismo modo que la formada por el vestido de la dama de negro. Transmiten una idea de calma en contraste con el lado derecho de la obra. Abajo del rectángulo del puesto vemos a una pareja de perros que se revuelcan. Es destacable la diferencia de actitudes corporales que corresponden a diferentes clases sociales. Una postura erguida, o que se inclina delicadamente, frente a' jaloneo o la lasitud. Pueblo y clase acomodada se diferencian en esta obra a través de la composición



*La liberación  
del peón.*  
Diego Rivera.

□ El jinete de la derecha constituye un poste, elemento vertical determinante a partir del cual se distribuyen los elementos como un abanico que se abre. El cuerpo del peón cubierto por sus compañeros y el estático caballo del extremo izquierdo conforman una línea de tensión que contrasta con el horizonte

curvado que baja al fondo. Esta combinación de elementos hace girar la composición. Existe una alternancia de ritmos en la obra: las montañas se agitan al fondo en formas redondeadas y angulares (herencia de los pintores renacentistas primitivos); los cabezas y riendas de los caballos dan la impresión de vaivén





*La destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban.*  
José de Páez.

El tema de la obra, mencionado en el largo título, se desarrolla primeramente conforme a una simetría bilateral. En cada extremo un fraile, con su respectivo cartucho (con su sinopsis biográfica), muestra los instrumentos de su martirio con un dramatismo muy acorde con la época. La parte central establece un recorrido tempo-visual en donde la parte superior izquierda se ubica en la lejanía tanto espacial como temporal. La sucesión de acontecimientos está marcada por letras de la A a la R y se explica en el cartucho central. La distribución de los sucesos en

zigzag imprime un gran dinamismo a toda la escena. El contraste entre la acción, la violencia de los acontecimientos y el estatismo de los frailes, quienes mantienen una actitud piadosa y calmada aun en el martirio, acentúa el carácter de los religiosos y los naturales. Esta obra cumplió en su época una doble función: ser testimonio de un hecho y establecer una justificación visual de la estrategia expansionista, militar y misionera de la política borbónica, siendo transmitido el mensaje por la composición de manera elocuente.



*La ofrenda. Saturnino Herrán.*

Esta composición se *desliza* gracias a la fuerte diagonal que conforman la trajinera, las flores de zempasúchil y el remo del viejo. Esto, aunado al peso visual de los personajes que se carga en la parte derecha de la

obra, empuja la composición adelante y abajo. El contrapeso lo encontramos en el espacio azul verdoso del agua, del lado izquierdo, y en el pequeño personaje

que rema. La composición contiene varias líneas de tensión organizadas a partir del remo del hombre, que constituye la única línea vertical. Los personajes se disponen en

dos diagonales paralelas: mujer-recién nacido-niña y hombre-anciano, y conforman una alegoría del ciclo de la vida que rinde culto a la muerte.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



*Viento y piedra, Irma Palacios.*

Los elementos de esta obra no constituyen cuerpos cerrados y definidos sino que rememoran formas minerales y orgánicas. El ritmo de la composición levanta el peso visual de la parte inferior, lanzándolo en dirección circular,

en contra de las manecillas del reloj. El óvalo de la parte superior izquierda parece suspendido en medio de este movimiento, a punto de caer en el espacio que tiene debajo. Existe un especial cuidado en

el tratamiento de cada una de las áreas, con diferentes valores cromáticos y de textura. De esta manera pesadez y levedad, características esenciales de la piedra y el viento, son conjuntados en la obra.

## Conclusiones

**E**n la reflexión sobre las imágenes visuales del entorno, la adquisición de conocimientos sobre composición puede ser de utilidad en la adopción de una postura crítica por parte del espectador. Sin embargo, esto no puede estar aislado. Entender como está compuesta una imagen no basta para hacer una lectura de ella, ni para hacer un análisis profundo. La demostración de esta idea está más allá de los alcances de esta tesis, pero la experiencia obtenida en el Curso Nacional de Actualización *Didáctica de los Medios de Comunicación* puede ser de utilidad para entender el proceso en el cual las personas seleccionan y utilizan los elementos de la cultura visual.

Este curso se ha impartido a maestros en activo de diferentes niveles educativos – preescolar, primaria, secundaria, educación especial, educación indígena y consejos técnico pedagógicos-, buscando que se relacionen con los distintos lenguajes visuales, sonoros y audiovisuales presentes en los medios de comunicación y posibilitando su uso en el contexto escolar. En la antología que sirve como libro de texto se han incorporado una serie de temas relacionados, como: *Imagen y pedagogía*, *La función educativa de la fotografía* y *Análisis de la publicidad gráfica*

Esto implica que el texto *Composición en la pintura* ha sido incluido dentro de un discurso más general, así, el identificar la composición de una obra de arte, un cartel o un anuncio publicitario está en íntima relación con sus componentes formales y contenidos conceptuales. Esto posibilita que los conocimientos que el docente adquiera sobre fundamentos de la composición en el plano puedan aplicarse y hacerse extensivos a su práctica docente.

*Didáctica de los Medios de Comunicación*, al mes de febrero de 2000, ha sido implementado en dos fases:

1. La formación de asesores que a su vez multiplicarán el curso entre maestros, y
2. El trabajo directo con maestros.

Dentro de la primera fase los resultados obtenidos son los siguientes:

La formación de asesores se ha llevado a cabo como un programa de actualización que involucra maestros de preescolar, primaria, secundaria, educación especial, educación indígena y consejos técnico pedagógicos.

En este rubro se ha trabajado en ocho estados (Quintana Roo, Jalisco, Chiapas, San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato, Nuevo León y Sonora) De acuerdo al interés, aptitudes y su aprovechamiento durante el curso se ha logrado la capacitación de:

24 formadores de asesores

34 asesores en cualquier nivel educativo (preescolar, primaria, secundaria, etc)

25 asesores en su nivel (solo multiplica el curso en el nivel en que trabaja)

6 asistentes de asesor (apoya la labor de un asesor)

Adicionalmente se ha hecho un trabajo de formación de asesores al interior de Escuelas Normales, cubriéndose en la actualidad 10 estados y resultando:

14 formadores de asesores, y

5 asesores de cualquier nivel educativo

La suma de ambos rubros contempla la capacitación de 108 personas que pueden multiplicar el curso a otros maestros tanto de su entidad como de otros estados.

En la segunda fase, los asesores formados trabajan directamente con grupos de maestros pertenecientes tanto a alguno de los niveles educativos como a docentes normalistas. El número total de maestros que han tomado el curso a la fecha es de 374.

## Bibliografía

Ades, Dawn. *Art in Latin America*, The South Bank Centre, London, 1989.

Andreella, Fabrizio, *Genealogía del ojo posmoderno*, La Jornada Semanal, 26 de septiembre de 1999 pp. 8 y 9

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Eudeba, Buenos Aires 1987.

*Arte y mística del barroco*, CNCA, México, 1994.

Berdicio, Roberto. *Posada's popular mexican prints*, Dover Publications, New York, 1972.

*Catálogo de la colección de banderas*, Museo Nacional de Historia, INAH, México, 1990.

Dondis, Doris, *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gilli, México, 1995.

Driben, Lelia, *Vicente Rojo, el arte de las variaciones sutiles*. Colección Círculo del arte, CNCA, México, 1996

Gubern, Román. *La mirada opulenta, exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona 1994.

Heyden, Doris. *México origen de un símbolo, Mito y simbolismo en la fundación de México Tenochtitlan*, DDF México 1988

Maclagan, David. *Mitos de creación*, editorial debate 1989 Madrid

Malins, Frederick. *Mirar un cuadro*. Herman Blume Editores, Madrid, 1989

*Museo de Arte Moderno 25 años*, CNCA, México, 1990.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*, Piados, Barcelona, 1986.

Rancillac, Bernard. *Ver y comprender la pintura*. Editorial del Prado, Madrid, 1972.

Reeves, Hubert; de Rosnay, Joel; Coppens, Yves y Simonnet, Dominique, *La más bella historia del mundo, los secretos de nuestros orígenes*. Ed. Andres Bello, México.

Sartori, Giovanni, *Homo videns, la sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid 1998

Scott, Robert Guillam, *Fundamentos del diseño*, Trillas, México, 1991

Tousanit, Manuel. *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1989