



Dibuix i composició

Lliurament 2

Dibuix artístic II, Bloc 1. Departament d'Arts

Xavier Belanche Alonso

Curs 2016-2017

Aquests **continguts** han estat redactats i estructurats en el llenguatge de marques [Markdown](#), de John Gruber i exportats a $\LaTeX$, sistema originalment desenvolupat per Leslie Lamport i basat en el sistema $\TeX$ creat per Donald Knuth, gràcies a [Pandoc](#), la meravellosa navalla suïssa de la documentació de John MacFarlane.

Sobre **la tipografia** cal remarcar l'esplèndid treball de Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* que ha servit de gran ajuda i inspiració per a una millor decisió en l'elecció de la font que, en aquest text, ha estat escollida com a font del cos del text la fantàstica Bergamo Pro a 12pt i, en el cas de la portada, es combina amb l'Helvetica.

La **imatge de la portada** correspon a l'obra dels germans Jakes i Dinos Chapman, *Sad presentiments of what must come to pass*, (2003).

Concepció, recerca, disseny, desenvolupament i publicació a càrrec de
Xavier Belanche Alonso

Barcelona, 31 d'agost de 2016

Advertiment de l'autor

Els continguts de la matèria de Dibuix Artístic estan extrets del llibre *El manual de dibujo* de Juan José Gómez Molina, Juan Bordes i, especialment, Lino Cabezas. L'autor creu que, en l'àmbit dels estudis artístics, hi ha un buit pel que fa al seu coneixement conceptual i, per tant, limitant-la generalment a un aprenentatge clarament instrumental. Amb la voluntat de corregir aquesta situació, l'autor ha trobat en el recorregut proposat per Lino Cabezas un punt de partida per a establir el que podria ser un *manual de dibuix* actual i crític amb molts dels tòpics que, fins al dia d'avui, han configurat i determinat el seu aprenentatge. Punt de partida per a definir uns continguts que, en la mesura del possible, es faran modificacions i ampliacions fins que cristal·litzin en una obra completament nova.



Índex de continguts

Anàlisi compositiu de la imatge. Dibuix i composició

Composició intuïtiva	7
Composició. Aprenent a través de la còpia	11

Anàlisi compositiu d'imatges

<i>September</i> , de Bill Brandt	12
<i>Clearing Winter Storm, Yosemite National Park</i> , d'Ansel Adams	14
<i>Steps</i> , de Rodchenko	16

Anàlisi compositiu de la imatge. Dibuix i composició

Quan es parla de composició dins del context dels estudis artístics fem referència a l'anàlisi de l'ordre estructural que determina l'organització i la relació de cadascuna de les parts d'una obra d'art. Les lleis que les defineixen estableixen la manera de situar cada element amb la resta dels elements de l'obra i, segons aquestes teories, és possible aprendre a fer-lo a través d'unes regles determinades. En canvi, personalitats com a Ruskin advertia als seus alumnes que

és impossible proporcionar normes que et capacitin per fer una composició (...) l'essència de la composició radica en el fet que no es pot ensenyar.

però paradoxalment, Ruskin acaba per donar una sèrie de consells per aconseguir allò que cerca una correcta composició: epressar la unitat de la representació, és a dir, que tots elements participin com a un tot, no com a una suma de les parts.

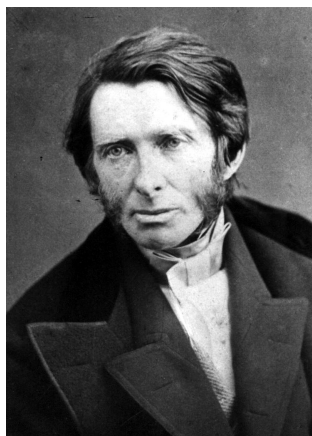


Fig. 1: John Ruskin

Tradicionalment les teories de la composició fan referència a la disposició i actituds dels personatges en una escena. Llegiu a continuació la definició de composició segons un manual de dibuixar còmics:

L'expressió de *composició* deriva de dues paraules llatines que signifcan “ficar junts”, és a dir, agrupar.

(...) Compondre un quadre és *seleccionar, agrupar, entrelleçar i equilibrar* tots els elements del tema de manera que la idea es mostri clarament expressada

En el tractat de Betty Edwards es tracta aquest tema tenint en compte el punt de partida com obvi

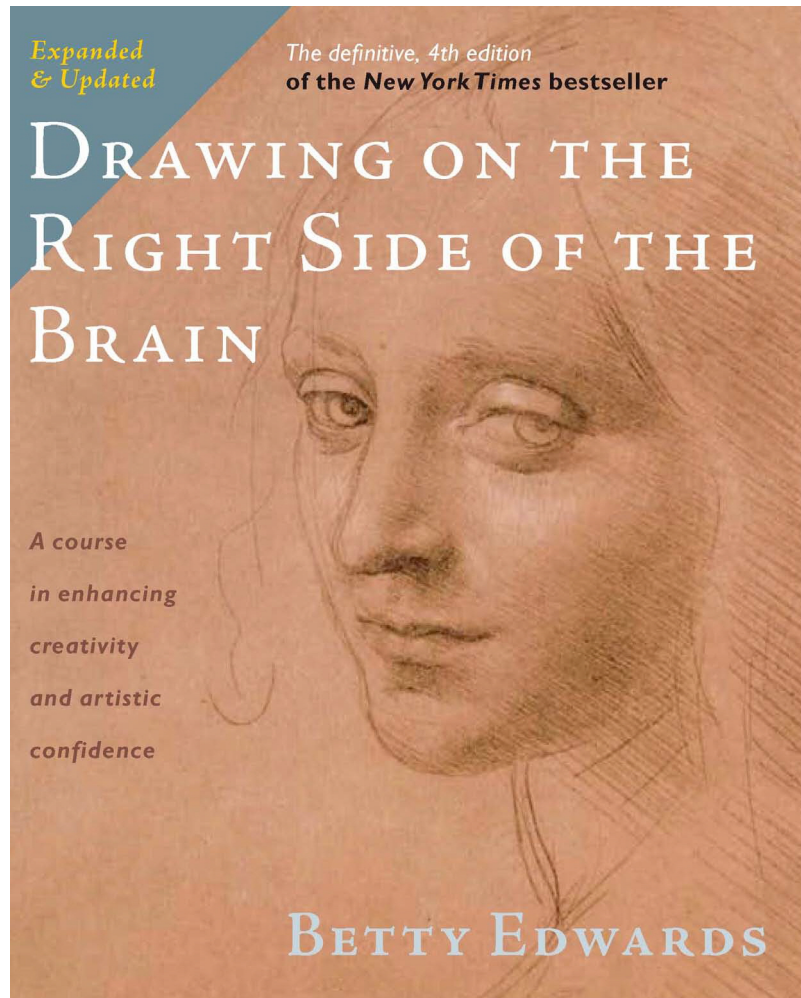


Fig. 2: Betty Edwards, *The New Drawing on the Right Side of the Brain*

El format condiciona la composició o, dit d'una altra manera, la *forma* de la superfície on es dibuixa (acostuma a ser un paper rectangular) condicionarà molt en la distribució que faci l'artista de les formes i espais dins dels límits que limiten aquesta superfície (...) Els artistes experimentats comprenen completament la importància de la forma del format. Contràriament els estudiants de dibuix principiants són curiosament inconscients dels límits del paper. Com que la seva atenció està adreçada gairebé exclusivament als

objectes o persones que està dibuixant, sembla que consideren inexistents els marges del paper, més o menys com l'espai real que rodeja als objectes i que no té límits

Composició intuïtiva

En qualsevol cas dels diferents preceptes que és possible trobar en la majoria de manuals de dibuix (i també en pintura o fotografia) han de considerar-se com un *preceptes intuïtius*, és a dir, que basen els seus principis estètics en conceptes físics com:

- equilibri
- pes
- volum
- dinamisme

Tots aquests conceptes es valoren des de l'“efecte” produït en l'espectador un tipus de sensació que es pot apreciar amb la simple observació.

Per parlar de composició, el concepte d'**equilibri** és un dels més utilitzats en la majoria de manuals; l'analogia de la balança que acostuma a acompanyar a la teoria de l'equilibri serveix per explicar aquest concepte i les seves variables. Llegiu a continuació una teoria sobre la importància de l'equilibri en la composició i l'ús de la balança com a estratègia per definir dos tipus d'equilibri en la composició: el simètric i l'asimètric.

Si bé no són necessàries regles matemàtiques precises en la composició, és important que l'estudiant desenvolupi un criteri de càlcul i apreciació de volums, àrees, espais, valors per distribuir-los en equilibri dins del quadre i en igualtat relativa a cada costat d'un “eix”.

La composició podrà tenir un equilibri *estàtic* o *dinàmic*.

Estàtic serà quan els pesos dels elements que intervenen estan repartits a cada costat d'un eix central simètricament (*composició simètrica*).

La composició dinàmica és aquella en que els elements s'equilibren no per igualtat sinó per relativitat. És a dir, els pesos es compensen, de manera que sense ser d'igual volum o valor, mantenen l'equilibri en raó de la distància que els separa de “l'eix” (*composició asimètrica*).

Una alta manera d'estudiar la composició intuitiva és a través de l'anàlisi del moviment rítmic que suggereixen les línies, encara que aquestes no siguin línies realment dibuixades; poden ser línies imaginàries que, enllaçant o agrupant certes parts, les situa en harmonia amb la concepció rítmica del conjunt de l'obra.

Habitualment, en els anàlisis compositius, la línia del contorn d'una part de l'obra es continua amb la d'un objecte situat a l'altra banda de la composició, encara que no existeixi cap referència gràfica real que enllaçi el dos elements, establint entre ells, d'aquesta manera una unitat.

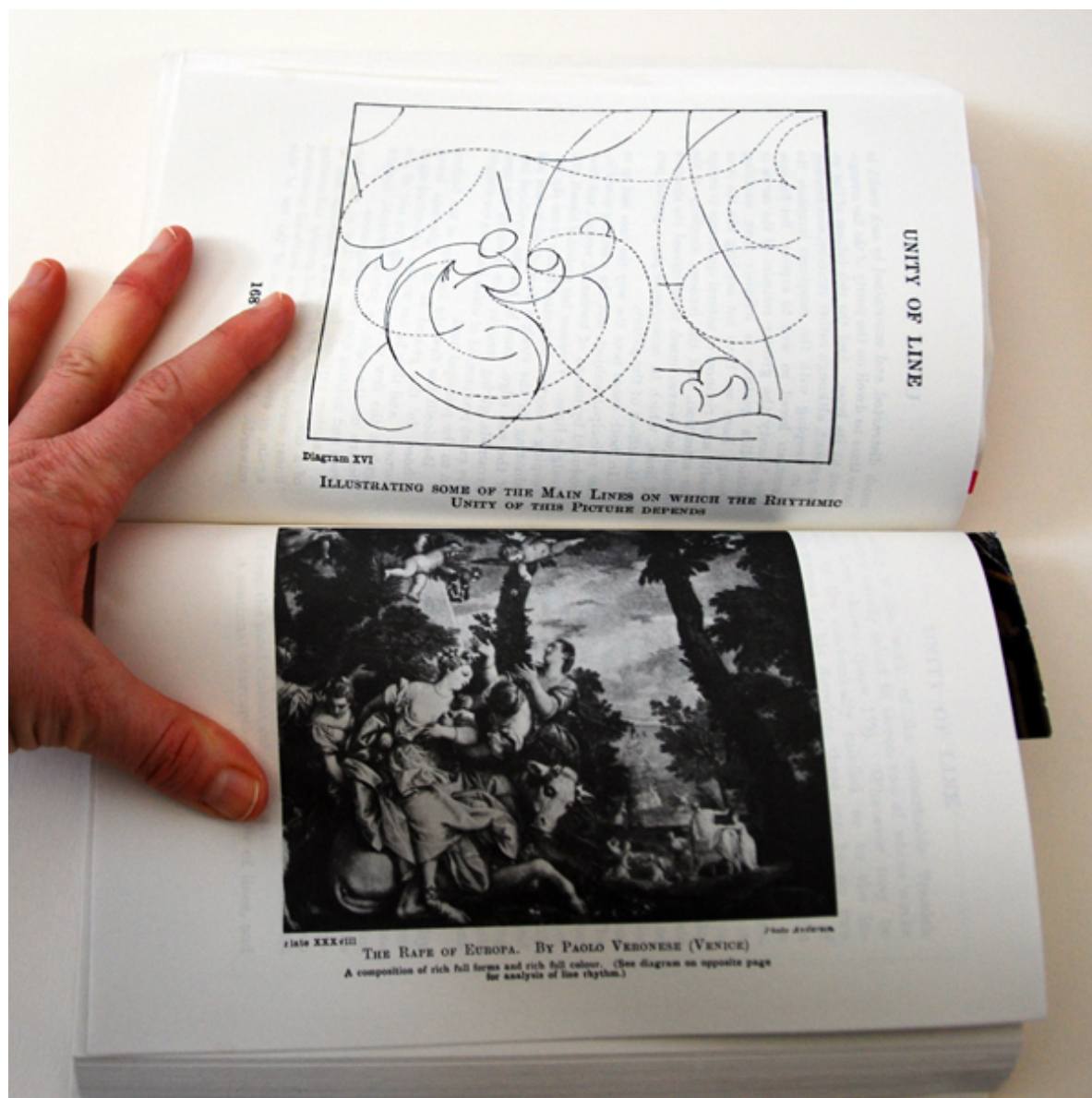


Fig. 3: Extracte del llibre de Harold Speed, *The practice & science of drawing*

En el tractat de Harold Speed (Fig. 3), *The practice & science of drawing* (que podeu trobar en la següent [web](#)) es recomana el següent:

En gairebé totes les composicions un flux rítmic de les línies es pot traçar. No necessàriament un flux de línies reals (encara que sovint existeixen); poden ser només les línies imaginàries que uneixen certes parts, i que els posin en conformitat amb la concepció rítmica del conjunt. O, de nou, només una certa tensió i flux en les formes, el que suggereix moviments de línia. Però aquests moviments de línies que flueixen a través del seu panell són de la major importància; són com les melodies i temes d'una simfonia musical, teixit a través i la vinculació de tota la composició.

Sovint, la línia d'un contorn en una part d'una imatge és recollit de nou pel contorn d'un objecte en una altra part de la composició, i encara que no hi ha línia real de les connecta, una unitat aquesta manera es crea entre ells. (Veure diagrames, pàgines 166 i 168, que il·lustra composicions lineals d'imatges 145by Botticelli i Paolo Veronese). Aquest següent imaginari a través de corbes de nivell a través d'espais en una composició sempre s'ha de mirar cap a fora per i buscat, ja que res serveix per unir una imatge com aquesta relació de les parts remotes. El flux d'aquestes línies dependrà de la naturalesa de l'assumpte: que serà més amable i fàcil, o més vigorós i de gran abast, d'acord amb les exigències del seu tema.

Aquesta vinculació dels contorns s'aplica igualment als dibuixos d'una sola xifra o fins i tot un cap o la mà, i l'estudiant ha d'estar sempre en la mirada cap a fora per aquesta qualitat unificadora. És una qualitat de gran importància en donar unitat a una composició.

Els anàlisis com el d'Speed es poden trobar a altres manuals dedicats a l'estudi de la composició en les obres d'art, des de preceptes simples més a ofuscades combinacions geomètriques ocultes.

El que ens interessa d'Speed és la proposta que fa sobre els significats expressius i les impressions produïdes segons l'estructura geomètrica de les composicions a través d'uns esquemes elementals de les línies verticals i horitzontals de les composicions

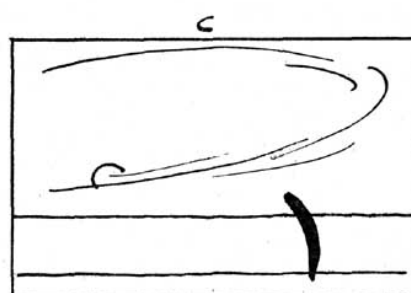
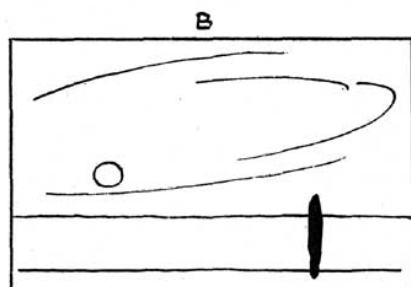
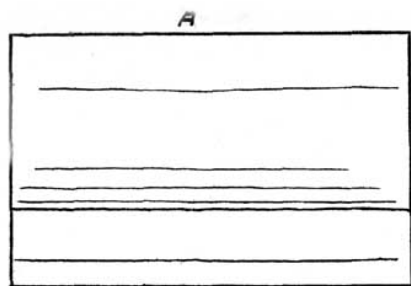


Diagram X

ILLUSTRATING, A, CALM RHYTHMIC INFLUENCE OF HORIZONTAL LINES SUCH AS A SUNSET OVER THE SEA MIGHT GIVE; B, INTRODUCTION OF LINES CONVEYING SOME ENERGY; C, SHOWING DESTRUCTION OF REPOSE BY FURTHER CURVING OF LINES. THE CALM EVENING HAS BECOME A WINDY ONE

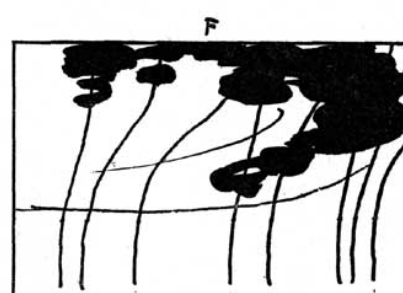
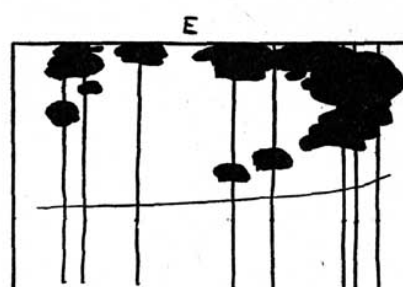
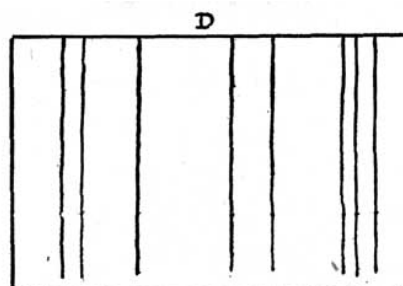


Diagram XI

ILLUSTRATING, D, RHYTHMIC INFLUENCE OF VERTICAL LINES; E, THE INTRODUCTION OF SOME VARIETY; F, THE DESTRUCTION OF THE VERTICAL AND CONSEQUENT LOSS OF REPOSE

Fig. 4: Anàlisi dels significats expressius produïts per estructures compositives de línies horitzontals, verticals, corbes i combinacions de totes elles

Veieu a continuació els dibuixos esquemàtics (fig. 4) on es descriuen els efectes que produeixen cadascuna d'aquestes estructures. Segons l'autor:

en A és res més que sis línies rectes traçades a través d'una forma rectangular, i no obstant això crec que transmeten alguna cosa del sentit contemplatiu i pacífica donada per una posta de sol sobre el mar a una nit tranquil·la. I això es deu enterament a la força expressiva línies rectes posseeixen, i els sentiments que tenen el poder d'evocar en la ment. En B una mica més incident i la varietat s'ha introduït, i tot i que hi ha una certa pèrdua de la calma, encara no és suficient per a destruir la impressió. La línia que suggereix una figura és vertical i així juga fins a la mateixa sensació

de calma com les línies horitzontals. El disc circular del sol té la mateixa qualitat estàtica, sent el revolt més desproveïda de varietat. Es tracta de les línies dels núvols que donen una mica d'emoció, però són només prou per suggerir l'energia morint d'apartar dia.

Ara ens anem, però doblar la xifra en una lleugera corba, com en C, i destruir la seva direcció vertical, cobreix en part el disc del sol amb la finalitat de destruir el cercle complet, i tot això s'altera immediatament, la nostra nit 151 calm s'ha convertit en un es ventós, les nostres línies d'ara ser expressiva d'una mica d'energia.

Per prendre un exemple similar amb línies verticals. Sigui D representa una fila de pins en una àmplia plana. Tals línies transmeten una sensació d'exaltació i infinita calma. Ara bé, si s'introdueix una mica de fullatge, com a E, donant una línia oscil·lant, i si aquesta línia oscil·lant està explotada per un corresponent al cel, hem introduït una mica de vida i varietat. Si destruïm del tot la sensació vertical i doblem els nostres arbres, com en F, l'expressió de la quantitat d'energia serà el resultat, i una sensació de la tensió i la lluita dels elements introduïts en què havia perfecta calma.

Composició. Aprenent a través de la còpia

Per acabar, i com a proposta d'un altre manual de dibuix, es convida als estudiants, en relació amb els principis d'equilibri, moviment, harmonia, estructura i disseny en la composició:

Podem aprendre bastant del potencial d'aquests principis a través de l'estudi intensiu i còpia de les obres d'art. La còpia és un dels mètodes més antics i fructífers per aprendre qualsevol disciplina, sigui pintura, escultura, mecànica o matemàtiques. Ens formem, en primer lloc, copiant-nos uns als altres, i ho seguim fent fins ens ho permeten.

Anàlisi compositiu d'imatges

En el moment de fer l'anàlisi compositiu d'una imatge (fotogràfica o pictòrica) es lògic plantejar-se quin són els elements que configuren la seva lectura. Disposeu a continuació de tres exemples d'anàlisi compositiu. Les tres imatges han estat seleccionades basant-se en el llibre de Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Càtedra, 2011.

September, de Bill Brandt



Fig. 5: Bill Brandt, *September* (1955)

El motiu principal de la imatge és el cos femení nu que ocupa el centre d'atenció de la nostra mirada. Veieu que les formes del cos dibuixa una sèrie de línies sinusoïdal (les cames marquen el camí que ha de seguir la mirada de l'espectador cap al centre d'atenció de la imatge, és a dir, el rostre de la model, que se situa una mica més amunt del centre geomètric de la imatge. Aquest centre visual surt reforçat pel moviment del braç esquerre en dibuixar una sort de piràmide inclinada cap a la dreta). La direcció de les línies traçades

per les cames s'accentua pel fet que el braç dret traça una diagonal que va de la cantonada inferior esquerra cap al centre de la imatge. Aquestes línies de contorn del cos femení contrasta amb les línies verticals dels diferents elements del fons de la imatge. D'aquesta manera es produeix una contraposició entre l'element central de la imatge, el cos femení com a objecte orgànic, viu i, per tant, expressant-se amb formes suaus, amb la resta dels elements inorgànics (quadres, catifa, armari, flexo).

L'ús d'un gran angular accentua la composició triangular que defineix la representació de la figura humana i, al mateix temps, fent coincidir el punt de fuga al rostre de la model.

Aquesta representació del cos femení en contrast amb la resta d'elements de la imatge és la responsable de generar la tensió de la imatge, provocada especialment pel contrast entre les línies corbes definides pel contorn del nu femení amb les línies verticals dels elements inorgànics.

Cal destacar també la distorsió de la figura femenina provocada per la mirada del fotògraf al situar-se en una posició baixa (a ras del cos de la dona). És evident que les mides de les cames i de la mà dreta són superiors a la de la resta del cos (especialment el rostre de la model).

En relació a l'equilibri de la imatge, podem identificar un equilibri de forces en la imatge: la mida desproporcionada de les cames, amb origen a la cantonada inferior dreta, es compensen visualment amb la seqüència de les línies paral·leles en perspectiva determinades pels contorns de la catifa, de l'armari i del quadre. Cal destacar com a element de pes equilibrador la llum articulada que, per la seva forma, sembla que es contraposi amb el gest de la cama dreta.

Si dividim la imatge en 9 parts iguals, la part del tòrax fins al colze del braç esquerre se situa en la regió central de la graella i, per tant, accentua encara més el focus central d'atenció.

La mirada de l'espectador s'adreça en primer lloc a la cama dreta de la model perquè ocupa un 20% del total de la imatge. La profunditat de camp convida a què la mirada de l'espectador recorre el cos des d'abaix a dalt. La convergència de línies (la cama semi flexionada i el braç caigut) cap al punt de fuga d'aquesta composició en perspectiva es dirigeixi cap al rostre de la model.

Per acabar es podria dir que la model adopta una postura pròpia d'un escorç, com si fos una composició barroca.

Clearing Winter Storm, Yosemite National Park, d'Ansel Adams



Fig. 6: Ansel Adams, *Clearing Winter Storm, Yosemite National Park* (1937)

La fotografia d'Ansel Adams presenta una composició en perspectiva, accentuada per la presència de la profunditat de camp. El punt de fuga se situa a la part central de la imatge, entre les dues muntanyes principals que estan als dos costats de la vall del fons. Aquest punt de fuga està situat lleugerament a l'esquerra, fet que proporciona un subtil dinamisme a la composició.

Es pot afirmar que la imatge té ritme visual: la repetició d'elements com línies (arbres), formes i tons dota a la imatge d'una cadència rítmica. Cal destacar el trencament visual que significa l'aparició sobre el bosc de les muntanyes abruptes que trenquen el ritme de formes i tons definits pels arbres del bosc que ocupa la part inferior de la imatge. Per tant, és important assenyalar que el ritme és un element fonamental per a destacar sobre un fons una sèrie d'elements visuals que tenen el protagonisme de la composició.

D'altra banda es podria parlar de l'existència d'un equilibri dinàmic. El fort contrast de la imatge, la presència de formes geomètriques sobre el bosc en primer terme, la presència

de diferents zones de llum de la imatge, el fet que no coincideixi el punt de fuga amb el centre geomètric de la imatge són aspectes que introdueixen tensió a la fotografia.

Sobre les dimensions dels elements de la imatge cal apuntar el següent: la grandària de les muntanyes que sobresurten del mar d'arbres que configuren el bosc que comença, des del punt de vista de l'espectador, al primer terme de la imatge. Aquestes muntanyes, d'enormes dimensions al natural (ja que l'espectador inevitablement les compara amb la mida dels arbres que les rodegen) cerca l'efecte d'experiència sublim per l'espectacularitat de les formes naturals per les seves proporcions i mides.

Pel que fa a la distribució de pesos a la imatge, cal destacar el pes visual de les muntanyes, per les seves dimensions però es compensa pel fet de situar-se de manera aïllada en el segon terme de la imatge (per sobre de la línia de l'horitzó). Afegir la intervenció plàstica dels núvols que estimulen l'efecte d'aïllament de les muntanyes.

Cal també indicar la divisió cel-terra fortament marcada a la imatge. De fet, la zona ocupada pel cel és lleugerament més gran que la zona de bosc. Aquesta divisió cel-terra també és fortament accentuada per una qüestió cromàtica: si les tonalitats en la part inferior de la imatge són dures (formes amb colors contrastats), la imatge superior és tot el contrari: abunda el joc de grisos i, per tant, suavitza (i equilibra) la duresa de la imatge

Es tracta, en definitiva, d'una imatge que vol transmetre equi·libri encara que hi ha elements presents a la imatge que produeixen inestabilitat: la simetria de la imatge, la separació horitzontal clarament definides, el joc de línies verticals contrasta amb la distribució de pesos visuals de manera irregular. No és casual que aquest equilibri visual de la imatge estigui permanentment desestabilitzat per elements com la cascada o els arbres en primer terme, que ens provoca un moviment de la mirada del centre d'atenció de la imatge (punt de fuga) cap a la seva perifèria



Fig. 7: Rodchenko, *Steps* (1930)

Un tret important de la imatge és l'absència de perspectiva: l'ús d'un determinat enquadrament i angulació impedeix la generació de la perspectiva, tot i que existeix la profunditat de camp -però dèbil per l'aixafament de la imatge-, per tant no hi ha cap punt de fuga predominant que domini la construcció de l'espai sinó una sèrie d'elements visuals com les ombres que projecten les escales, la silueta de la mare amb el seu fill, l'ombra que projecta i aquells altres elements que, ubicats dins dels marges de la imatge, insinuen línies de fuga que no acaben de concretar-se.

La repetició dels elements (les escales, els elements laterals, les ombres) és constant i contribueix a la definició d'un ritme interior de la imatge. Pot sumar l'evidència que la figura humana (la dona portant en braços la seva criatura) ha estat atrapada en un instant que el peu esquerre està en suspens, moment previ a agafar el següent esglaió de l'escala.

La distribució dels pesos és irregular. De fet, el punt central de la imatge, en què no hi ha cap convergència, està deshabitat. El pes de la dona amb el fill se situa al costat dret; la llum i els marges de l'escala a l'esquerra. Tot plegat la imatge transmet una estranya sensació d'equilibri que té forta relació amb la generació de la mirada en angle.

La llei dels terços no es compleix. La dona, com ja hem dit abans, es situa a un costat sense arribar el terç dret; el mateix passa amb la part de pedra de l'escala en el terç dret

superior. El fet que tots els elements estigui en diagonal dificulta el seguiment d'aquest principi compositiu. Cal destacar, per tant, el descentrament general.

Per acabar cal destacar la intencionalitat de l'artista en donar preferència als aspectes compositius de la imatge en lloc dels narratius o simbòlics. La decisió de Rodchenko de fer protagonista de la imatge les línies obliqües i les seves divergències és una constant, així com la posició de les ombres.