

Fundamentos de la composición visual

Javier Martín Arrillaga ✉

Una versión resumida de este artículo, con animaciones y ejemplos, se encuentra en el [CD-ROM "La composición visual"](#) .

Existen libros de carácter divulgativo que reúnen, en formato de manual, los aspectos de la composición que han sido lugar común entre pintores. Son manuales eminentemente prácticos, como el de Frederick Malins, *Para entender la pintura*; el de T. W. Ward, *Composición y perspectiva*; el de J. de Sagaró, *Composición artística*; el de Amalia Polleri, *El lenguaje gráfico-plástico*; y otros muchos que tienen en común el haber sido concebidos como libros de consulta para pintores o aprendices de pintor. No están destinados a la elucubración o a la crítica, carecen incluso de reseñas bibliográficas, pero tienen la virtud estimable, frente a las obras de prestigio, de su completa ausencia de *ideología*. Así, se limitan a constatar aquellos aspectos de la organización formal que nadie se atreve a discutir por evidentes, dejando fuera cualquier otro que pudiera suscitar controversia. La razón de ser de estos libros no es académica sino puramente editorial, desestimando sus autores, en general, toda oportunidad de lucimiento que interfiera con sus objetivos didácticos. A estos autores debemos acudir, mejor que a otros más ambiciosos, para refrescar algunos conceptos básicos de la composición o para testear si algún principio menor, tomado de las obras más exhaustivas, ha obtenido ya su refrendo como lugar común.

En este apartado, sin embargo, he procurado acudir a las fuentes magistrales de los conceptos expuestos, antes que a su extracto en obras de divulgación. Entre los autores que bien sentaron bases disciplinares o bien actualizaron, con una interpretación moderna, cuestiones que eran de dominio corporativo desde el Renacimiento, destacaré principalmente la figura de Arnheim, por haber profundizado en estos principios sin desdeñar su humilde origen *de caballete*: «La buena teoría del arte debe oler a taller, aunque su lenguaje deba ser distinto del de la charla doméstica de pintores y escultores» (*Arte y percepción visual*, p. 16).

a/ Algunos principios

La psicología Gestalt de la percepción parte del axioma de que «todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas» (Arnheim, R., *Arte y percepción visual*, p. 70). Por tanto, cuando el artífice del esquema estimulador no es el azar sino la mano de un artista (incluyendo, si se quiere, al Supremo Hacedor, en las formas naturales), podemos suponer que éste se ha ocupado de facilitarnos un poco el trabajo de ver y comprender su obra mediante el empleo deliberado de estructuras sencillas, generalmente equilibradas. Los artistas buscan respuestas al interrogante clásico de la *parsimonia*: «¿cuál es la estructura más sencilla para mi propósito?»; y al del sentido del orden: «¿cuál es la forma más sencilla de organizar tal estructura?», dentro de los requerimientos superiores del estilo y del *isomorfismo*. El estilo representa una unidad de concepción que, en el artista maduro, contribuye a simplificar los recursos a la vez que enriquece los enunciados, mientras que el *isomorfismo* vela por garantizar la máxima correspondencia entre forma y significado, para reforzar el valor de simplicidad.

En el análisis de composición de un cuadro, nos atenderemos también a los aspectos más relevantes, sin pretender agotar la obra y resistiéndonos al impulso analítico de dejar todos los cabos bien atados. Desmenuzando completamente la imagen en sus unidades mínimas no haríamos justicia al cuadro ni tampoco a nuestra forma de

percibirlo, que se basa en conjuntos ampliamente reconocibles, eludiendo la tarea de recomponer el todo por sus partes. La tarea de analizar la composición de una obra debe comenzar, por tanto, con la pregunta: «¿qué es lo que hace a este conjunto singular y reconocible?»; aunque la respuesta, probablemente, no se encuentre en ningún manual de composición. Sin embargo, la clarificación de los conceptos que se exponen a continuación podrá ayudarnos, cuando menos, a formular la pregunta con mayor precisión.

Dado que prácticamente todos los elementos de la plástica pueden influir en lo que, de un modo a veces impreciso, llamamos *composición*, esta breve reseña sólo recoge los factores principales de *organización formal*, en una lectura bidimensional o proyectiva de la composición. La lectura tridimensional u *objetiva*⁽¹⁾ (en la que influyen de modo determinante la perspectiva y el claroscuro) queda fuera de este apartado no por ser de menor importancia, sino, sobre todo, por estar también excluida de los módulos didácticos de los tres últimos capítulos.

b/ Peso y fuerza visual

La percepción visual no precisa de fuertes estímulos para convertirse en una experiencia dinámica. En realidad, todo lo que no sea un vacío uniforme será percibido como un juego entre tensiones dirigidas o *fuerzas*, actuando recíprocamente y en función del formato. El campo de fuerzas visuales se ha comparado a veces con el magnético, sólo que, a diferencia de lo que sucede con las limaduras de hierro en éste último, las partículas visuales *caídas* bajo la influencia de un formato también establecen entre sí relaciones de atracción o repulsión (**fig. 1**). El campo de las fuerzas visuales recuerda, quizás más, al equilibrio gravitatorio alcanzado por los astros, en el sentido de que es un equilibrio homeostático, y por tanto, precisa de una continua negociación entre fuerzas jerárquicas. Ver es la percepción de una acción, asegura Arnheim; pero el resultado de las fuerzas contrarrestantes puede ser el equilibrio lo mismo que la ambigüedad. En este sentido, una composición desequilibrada tenderá a parecer transitoria, porque sus elementos presentan una poco sosegadora inclinación a cambiar de forma o de sitio.

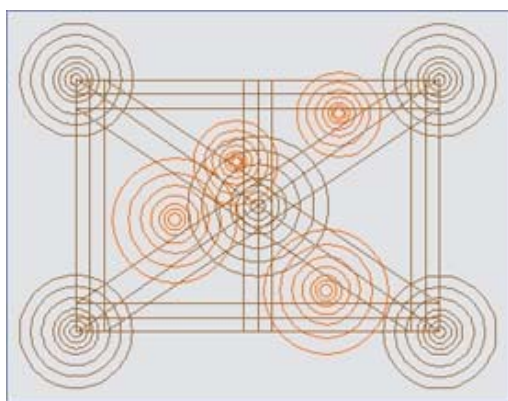


Fig. 1

Como en la naturaleza o el universo, el *peso visual* es el que determina, en última instancia, el poder de atracción gravitatoria de cada elemento de la composición. Existe cierta confusión entre *tener peso* y *aguantar peso*, conceptos que son, sin embargo, curiosamente contrapuestos. Se dice, por ejemplo, que un objeto pesa menos en el lado izquierdo del cuadro que en el derecho y, a la vez, que el lado izquierdo aguanta más peso que el derecho; y es que *aguantar más peso* significa que las cargas soportadas, siendo las mismas, se aligeran de parte de su densidad visual, es decir, *pesan* menos. Sin embargo, el peso visual es una cualidad del objeto que difícilmente puede medirse, dado que son muchos los factores que influyen en él alterando toda posible cuantificación, salvo la que pueda arrojar la muy fina balanza

de la retina del pintor⁽²⁾. En el peso visual influyen, entre otros, los siguientes factores⁽³⁾:

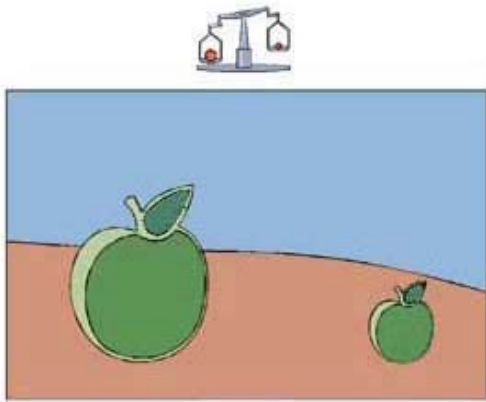


Fig. 2

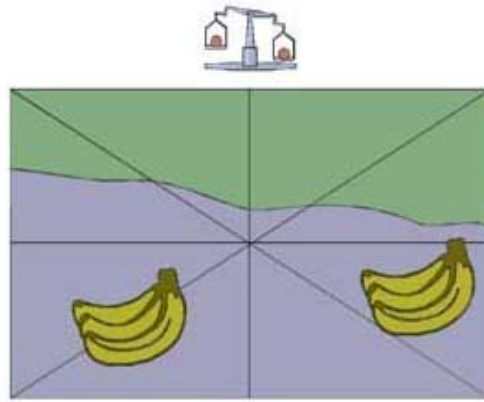


Fig. 3

- Tamaño. A mayor tamaño corresponde mayor peso (**fig. 2**).
- Color. Los colores cálidos, como el rojo, pesan más que los fríos, como el azul.
- Ubicación:

. Una posición fuerte sobre la armazón estructural (es decir, bien centrada o en coincidencia con alguno de los ejes principales horizontal-vertical y las diagonales) puede aguantar más peso que otra descentrada o alejada de dichos ejes (**fig. 3**).

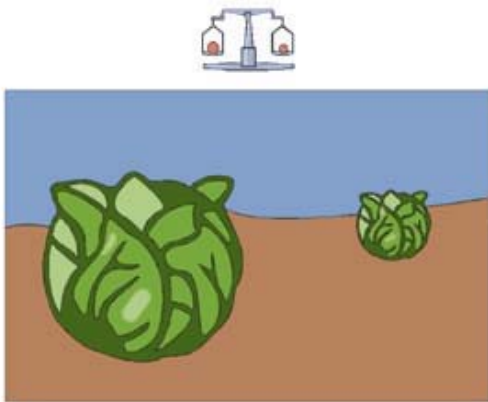


Fig. 4

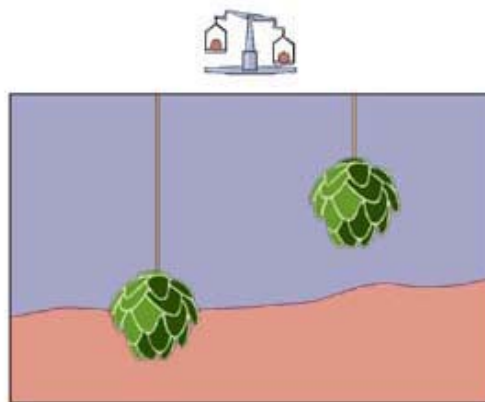


Fig. 5

- . A mayor profundidad o lejanía, también corresponde mayor peso (**fig. 4**).
- . *Arriba* pesa más que *abajo* (**fig. 5**).

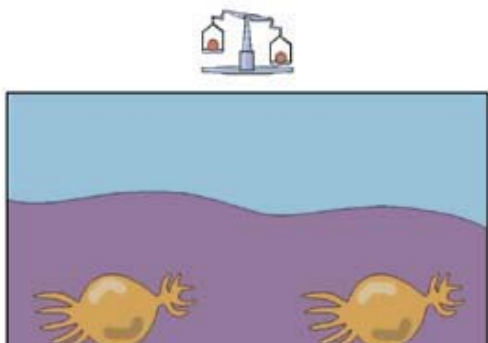




Fig. 6

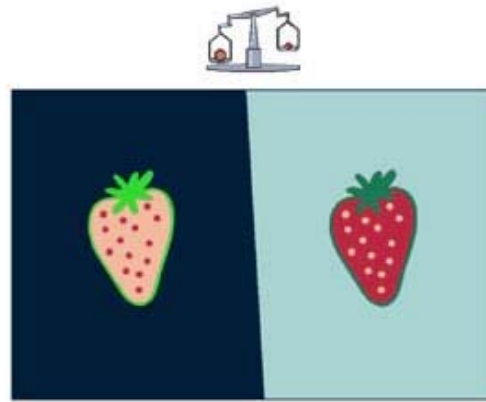


Fig. 7

. A la derecha pesa más que a la izquierda (**fig. 6**).

- Tono:

. Los tonos claros sobre fondo oscuro pesan más que los oscuros sobre fondo claro (**fig. 7**).

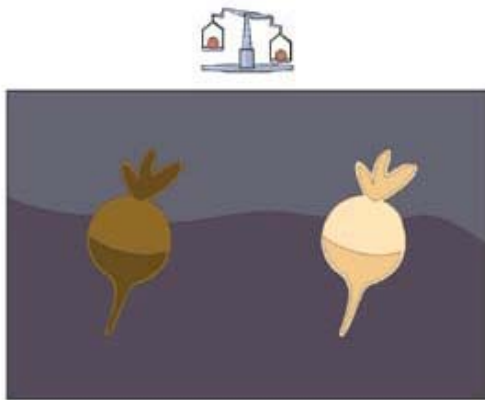


Fig. 8

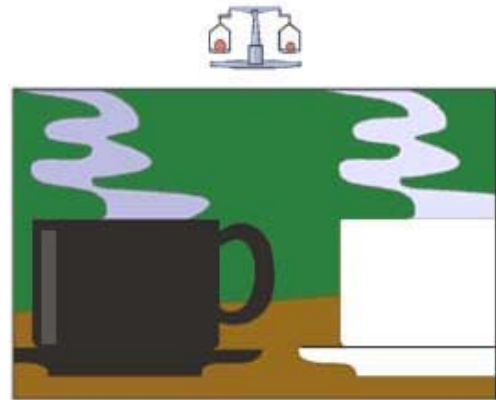


Fig. 9

. A igualdad de fondo, es más pesado el tono que más contraste (**fig. 8**).

. Una zona negra tiene que ser mayor que otra blanca para contrapesarla (**fig. 9**).

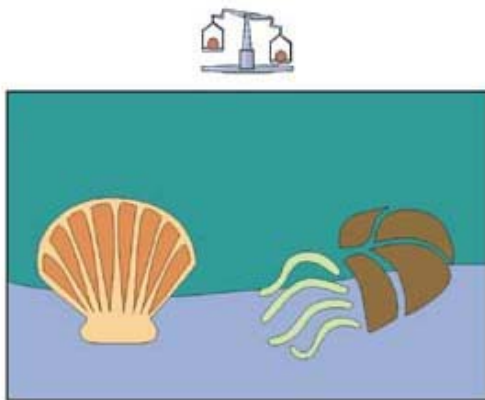


Fig. 10

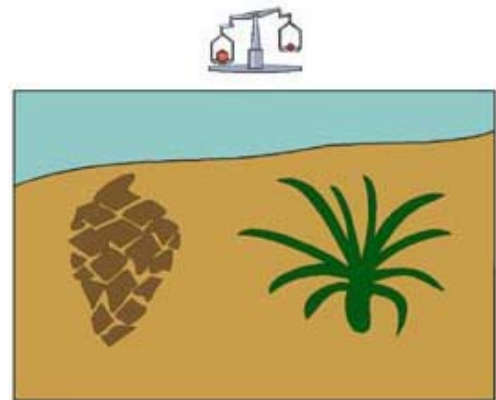


Fig. 11

- Forma:

. La forma regular es más pesada que la irregular (**fig. 10**).

. La compacidad de la forma respecto a su centro es más pesada que la dispersión de la misma (**fig. 11**).

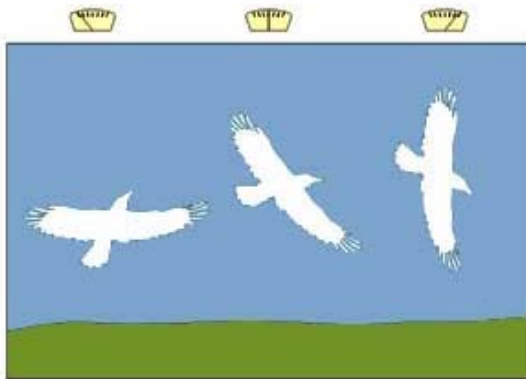


Fig. 12



Fig. 13

. La orientación vertical es más pesada que la oblicua, y ésta, a su vez, es más pesada que la horizontal (**fig. 12**).

- El interés intrínseco de la forma.

. Por el tema representado, en función de los deseos y temores del espectador. Por ejemplo, una cabeza, como soporte de la mente, pesa mucho en el cuadro (**fig. 13**).

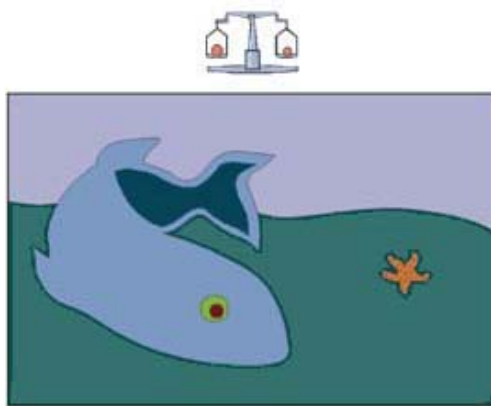


Fig. 14

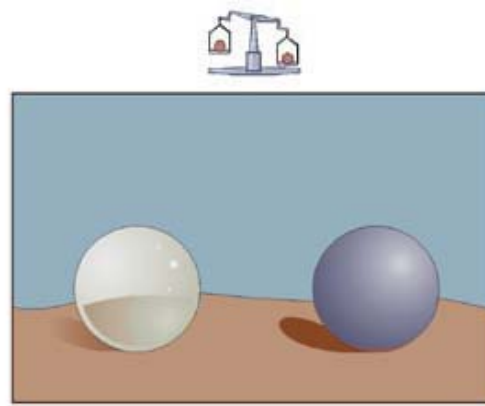


Fig. 15

. Por su complejidad formal u otro factor; la propia pequeñez puede ejercer fascinación, aumentando el peso (**fig. 14**).

- El conocimiento previo de la densidad o resistencia de los elementos representados, por lo que atribuiremos algo más de peso a la representación de una bola de plomo que a la de otra de cristal; factor discutible, según Arnheim. (**fig. 15**).

Lo que diferencia al peso visual del resto de las fuerzas visuales es que se trata de una característica intrínseca de cada elemento de la composición, mientras que otras fuerzas pueden actuar con independencia del objeto que las produce o sobre el que se aplican. Los elementos que componen una fuerza visual son tres, como en los vectores descritos por la física: punto de aplicación, intensidad y dirección. Estos elementos pueden ser inducidos por determinantes no visibles, por ejemplo la dirección izquierda-derecha de lectura de la imagen o las direcciones de mirada de los personajes representados. Según esto, podríamos definir el peso visual como una

clase de fuerza visual inseparable de las figuras, que se caracteriza por un punto de aplicación en el centro de gravedad del objeto, una intensidad debida a los factores ya enumerados y una dirección que es siempre vertical y hacia abajo. En las demás fuerzas visuales, sin embargo, la dirección depende de alguno de los siguientes factores:

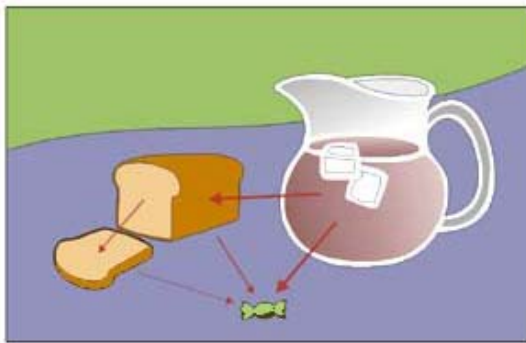


Fig. 16

- Atracción del peso de los elementos vecinos; así, entre dos objetos próximos podemos localizar el vector resultante de la interrelación de sus campos gravitatorios, en función del peso (**fig. 16**).

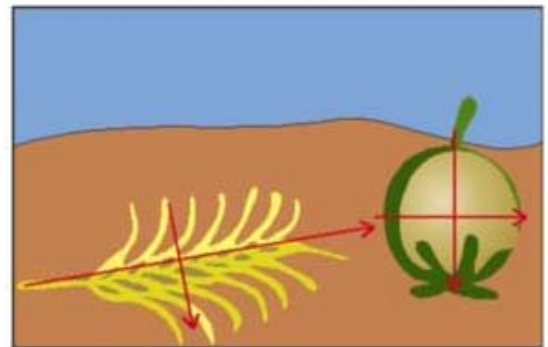
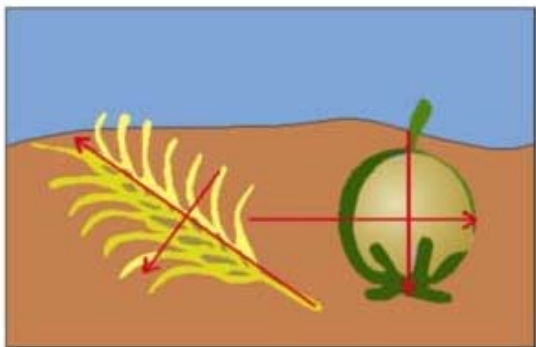


Fig. 17

- Atracción de los ejes de los esqueletos estructurales de las formas; los ejes longitudinal y transversal suelen decidir la dirección del vector que resulte de la atracción o repulsión entre los objetos (**fig. 17**).

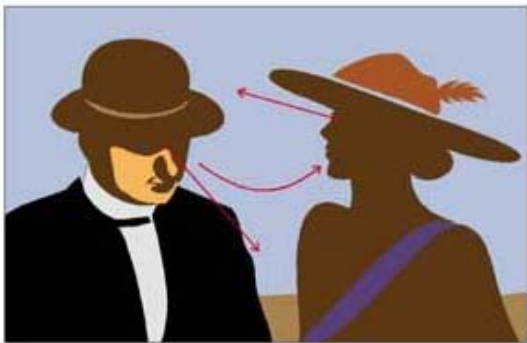


Fig. 18

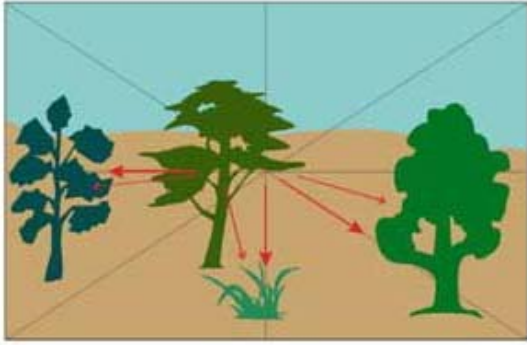


Fig. 19

- Líneas visuales o direcciones de mirada; resultan alteradas por variaciones mínimas en la posición relativa de las pupilas del sujeto representado, orientación de su cabeza, disposición general del cuerpo, objetos próximos de interés, influencia de las diagonales, etc. (**fig. 18**).

- Influencia de los cuatro ejes fundamentales de la representación (horizontal, vertical y diagonales); estos ejercen una poderosa atracción que desvía hacia sí cualquier otra fuerza menor en las zonas próximas a ellos (**fig. 19**).

c/ Nivelación y agudización

Los conceptos de *nivelación* y *agudización* ocupan lugares distintos, aunque siempre importantes, en las distintas teorías sobre composición. Según Arnheim, nivelación y agudización son tendencias perceptuales que dependen de otra de mayor rango: la *ley de pregnancia* o tendencia a la estructura perceptual más definida y clara posible, que no se debe confundir con la ley de simplicidad, principal piedra de toque de la Gestalt. La nivelación se asocia con técnicas -en D. Dondis- o con estilos -en E. H. Gombrich- que tienden a la unificación, la simetría, la reducción de rasgos estructurales, la repetición, la eliminación de la oblicuidad y de toda discordancia, etc., mientras que la agudización tiende a acentuar las diferencias o contrastes y a subrayar la oblicuidad. El clasicismo es el paradigma de la nivelación y el barroco de la agudización.



Fig. 20

Aparentemente relacionados con los conceptos de nivelación y agudización, tenemos respectivamente los de *semejanza* y *diferencia*. La semejanza establece puentes entre partes alejadas -y en realidad distintas- de un conjunto dado. Es posible establecer semejanzas visuales, por ejemplo, entre una mano y un florero, en cuanto a su identidad de tamaño en un contexto dominado por elementos considerablemente más grandes o más pequeños (**fig. 20**). Las semejanzas se pueden dar respecto a cualquier elemento plástico, como la forma, el color, la luminosidad, la proximidad, la ubicación, la orientación, la dirección, e incluso la

velocidad. Por ejemplo, dos corredores que se persiguen entre una multitud llamarán de inmediato nuestra atención como unidad separada del resto. Paradójicamente, la semejanza sólo puede actuar como principio estructural (esto es, tejiendo relaciones entre elementos dispares) en conjunción con la diferencia y la separación. De hecho, en el espacio de la representación sólo reconocemos lo que es semejante por contraste con otros elementos que no lo son.

La semejanza es también el factor principal del ritmo, porque allí donde hay semejanza hay repetición y, por lo tanto, ritmo y cadencia. Las composiciones abstractas aprovechan especialmente el factor de semejanza para la creación de ritmos visuales, ya que la semejanza determina vínculos preferentemente abstractos entre los elementos. Además, distintos factores de semejanza pueden entrelazarse unos con otros en la misma obra, creando agrupaciones distintas según el color, el tamaño, la forma, etc., que enriquecen el ritmo visual hasta altos grados de complejidad. Uno de los recursos más utilizados de nivelación es la simetría, que puede considerarse, en realidad, un caso especial de la semejanza por ubicación en la que dos objetos, conjuntos o partes de los mismos se relacionan por su ubicación respecto a un eje. Sin embargo, la semejanza puede emplearse, en realidad, tanto para nivelar como para agudizar, no siendo en sí un recurso expresivo sino, más bien, un elemento sintáctico de primer orden.



Fig. 21



Fig. 22

También la semejanza es, en buena parte, responsable de la desconcertante polisemia del lenguaje visual, fuente inagotable de metáforas visuales, ya que los vínculos formales que establece pueden transmutarse, en cualquier momento, en vínculos de significado. Al pintor le es dado comparar de modo más explícito que al poeta, un rostro, por ejemplo, con un bodegón floral, como en el retrato de Arcimboldo (**fig. 21**); o con una habitación, como en el retrato de Mae West de Dalí (**fig. 22**); o tal vez una cabellera de mujer con un chorro de agua, como en *La Source* de Ingres (**fig. 23**). Pero caben también metáforas más audaces, rozando ya la abstracción, que no pueden describirse con palabras, como las que caracterizan la obra de Paul Klee o Miró. Como ejemplo, tenemos en la **figura 24** *Libélula de alas rojas en persecución de una serpiente que se arrastra en espiral hacia la luna*, de Miró.





Fig. 23



Fig. 24

d/ Equilibrio y proporción

El equilibrio compositivo debe entenderse en términos relativos, ya que no es en sí un valor absoluto ni un estado puro de cristalización del orden y la forma; ni siquiera es el único valor que determina el equilibrio global de una imagen. En estilos modernos como el impresionista, el *equilibrio cromático* o, más comúnmente, la armonía de color pueden ser más determinantes que el equilibrio de la organización formal. El llamado *equilibrio dinámico* no es en sí la finalidad última del arte, sino más bien una condición necesaria para que se manifieste. La mejor prueba de que el equilibrio formal no es una ciencia exacta es que el fotógrafo adiestrado puede encuadrar, en pocos segundos, una composición aceptable en términos de equilibrio, sin importar demasiado la dirección a la que apunte el objetivo de su cámara. Jugando con el zoom y con ligeras variaciones en el ángulo de enfoque, no será difícil que encuentre una disposición correcta de los elementos prácticamente a todos los lados hacia los que mire. Cualquier pintor que se haya detenido a observar lo que le rodea a través de un marco de cartón, sabe que es relativamente simple, la mayor parte de las veces, dar con ese punto preciso en que la reunión casual de unos objetos dentro del rectángulo alcanza una cierta estabilidad.

Aunque la clase de equilibrio que perseguían artistas como Mondrian sea muy exigente, en general puede descartarse la idea de que el equilibrio visual es un estado puro de orden y armonía que una sola brizna puede echar abajo. El retrato, por ejemplo, suele basarse en un tipo de composición que deja, a menudo, poco juego a la imaginación del artista, sea pintor o fotógrafo. En la mayoría de los casos, estos se limitarán a centrar, lo mejor que puedan, la figura dentro del marco, y si hay lugar para ello, tomarán en cuenta elementos como los codos, las manos, las prendas de vestuario o de atrezo, para establecer un sencillo principio estructural. El equilibrio se verá dinamizado, por ejemplo, por la combinación de una actitud estática -y geoméricamente sencilla- en el modelo con una expresión facial cargada de tensión y fuerza interior; o a la inversa, por cierta crispación corporal junto a una expresión serena en el rostro. En estos y muchos otros ejemplos, el equilibrio global del cuadro dependerá de algo más que de la disposición de sus escasos elementos. En las artes figurativas y especialmente en la fotografía, hay que contar, por tanto, con la posibilidad de compensar aspectos formales con otros tan inaprehensibles como los psicológicos.

Acerca del equilibrio, escribía Arnheim: «El contrapunto pictórico es jerárquico, esto es, contrapone una fuerza dominante a otra subordinada. Cada una de las relaciones es desequilibrada en sí; juntas se equilibran todas mutuamente en la estructura de la obra entera» (*Arte y percepción visual*, p. 56). Sin embargo, no todos los esquemas

de equilibrio se basan en la riqueza del contrapunto. El propio Arnheim distingue cuatro esquemas principales:



Fig. 25



Fig. 26

- Centrales, con un solo acento fuerte al que todo se supedita, como en el retrato tradicional; en la **figura 25**, *Doña Isabel de Porcel* de Goya.

- Binarios, con un dúo de figuras o grupos, típico de las composiciones fuertemente simétricas; en la **figura 26**, *La Anunciación* de Fra Filippo Lippi.



Fig. 27

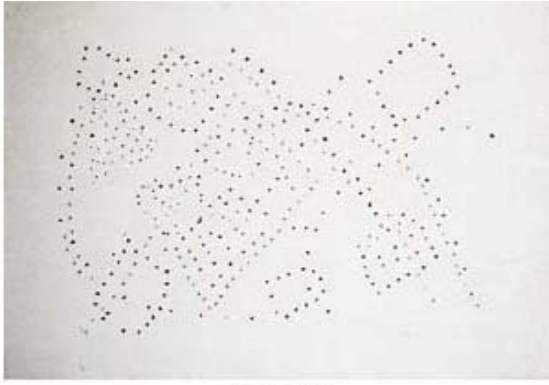


Fig. 28

- Jerárquicos, constituidos por acentos que van del más fuerte al más débil, en una red de relaciones subordinadas. Buena parte de la pintura universal está basada en este esquema; en la **figura 27**, *Escena de playa* de Degas.
- Atonales, con muchas unidades de igual peso creando textura en lugar de estructura; en la **figura 28**, *Concetto spaziale* de Lucio Fontana.

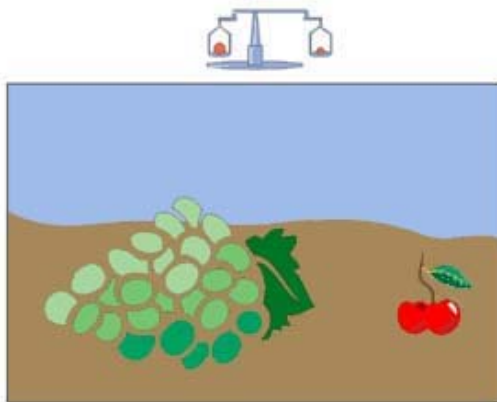


Fig. 29

Una simplificación de lo anterior distinguiría dos tipos principales de equilibrio: el estático y el dinámico. El equilibrio estático se suele identificar con la simetría, y es fácil encontrarlo en tres de los anteriores esquemas: los centrales, binarios y atonales. El equilibrio dinámico goza quizás de mayor predicamento, por cuanto supone un compromiso difícil entre fuerzas desiguales; los esquemas jerárquicos a los que se refiere Arnheim están basados en él. La famosa ley de la balanza ilustra con claridad el fundamento del equilibrio dinámico. En ella, el punto de apoyo del brazo que sostiene los platillos se identifica con el centro geométrico de la composición, comprobándose que un peso grande puede ser equilibrado con otro más pequeño acortando, simplemente, la distancia que separa el peso mayor del fiel de la balanza (**fig.29**). En el espacio de la representación, por tanto, las masas se suelen colocar a distancias del centro que son inversamente proporcionales a sus pesos relativos dentro de la composición. Un objeto grande y pesado desviado ligeramente del centro del cuadro hacia la izquierda, siempre podrá ser compensado con un objeto más pequeño situado cerca del extremo derecho. Un objeto grande y pesado situado en el extremo derecho sólo podrá ser convenientemente contrapesado con un peso semejante o sólo ligeramente inferior en el extremo izquierdo. Sin embargo, a poco que contemplemos algo de pintura, las excepciones a estas reglas pueden llegar a ser tan numerosas como sus ejemplos, por lo que habrá que aplicarlas siempre con mucho discernimiento.



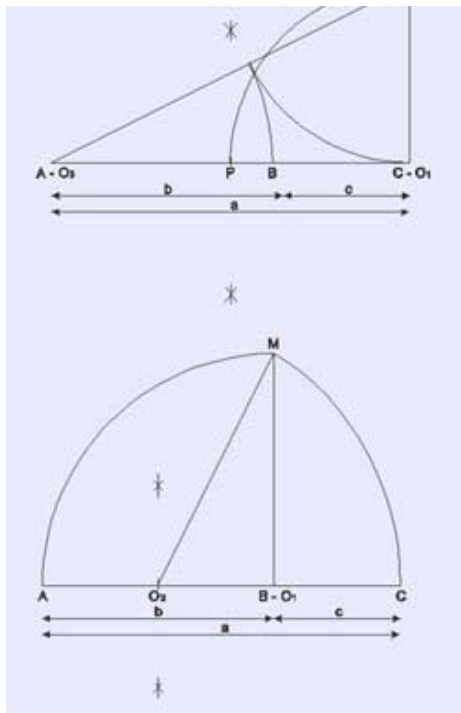


Fig. 30

Si en su sentido restringido, la *proporción* establece una relación aritmética entre las distintas partes del todo o entre el todo y las distintas partes, en el lenguaje común, sin embargo, *proporción* y *equilibrio* designan indistintamente el concepto más general de la armonía de la forma. De entre las infinitas proporciones que son posibles entre dos magnitudes, sólo algunas satisfacen el sentido de equilibrio de las creaciones artísticas, y sólo cuatro son principales: las basadas en la raíz cuadrada de 2, de 3, de 5 y, sobre todo, la conocida como *proporción áurea*. Ésta última es la única que ha alcanzado relevancia en pintura, dado que las otras sólo consiguieron imponerse en la arquitectura y las artes decorativas, en función de los criterios de estilo. La proporción áurea, basada en la *sección áurea*, pasa por ser la más armoniosa de las proporciones (estimación que refrenda la propia naturaleza), y ha jugado un papel determinante en toda la historia del arte occidental desde la Grecia clásica. La sección áurea se puede obtener por un procedimiento geométrico o aritmético, aunque éste último resulte más cómodo en pintura, sobre todo cuando se aplica a formatos grandes (**fig 30**). El procedimiento aritmético consiste, bien en multiplicar la longitud más larga de referencia (a) por la constante $0'618$; o bien la longitud más corta (c) por $1'618$. En el primer caso, el producto obtenido corresponde a la medida del tramo mayor (b) de la división áurea del segmento a ; y en el segundo, al propio segmento a .

Tomando la magnitud a como valor inicial, se han de cumplir las siguientes igualdades:

$$b = a \cdot 0'618; a = b + c;$$

$$c = b \cdot 0'618; a : b = b : c$$

e/ El espacio pictórico

El ejemplo anterior de la balanza no tiene en cuenta la naturaleza anisótropa del espacio pictórico, que modifica los pesos tanto sobre la horizontal del brazo de la balanza como sobre la vertical del fiel. El espacio es *anisótropo* por la fuerza de la gravedad; así, elevarse significa vencer una resistencia, triunfar sobre los impedimentos que nos retienen en el plano material. A mayor altura de un objeto,

éste acumula más energía potencial y, por tanto, un mayor peso. En el mundo natural, estamos acostumbrados a que haya más peso *abajo* que *arriba*, y tendemos a trasponer esta tendencia no solo al diseño de los objetos que construimos sino al modo de percibir todo aquello que nos rodea. Para que dos partes del mismo objeto, una encima de la otra, parezcan iguales, la superior ha de ser más corta o ligera que la inferior⁽⁴⁾. La relación *superior-inferior* se establece según la orientación espacial de la imagen, con independencia de que ésta se encuentre en posición vertical -por ejemplo, sobre una pared- o en posición horizontal -sobre una mesa o pintada en el techo-.

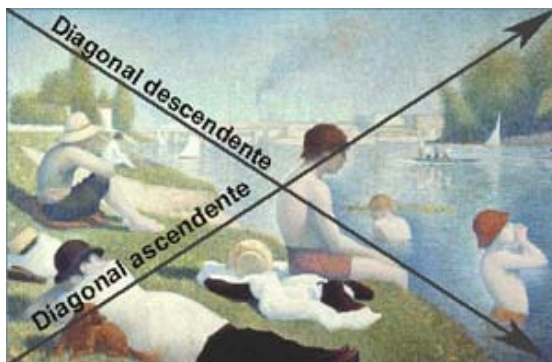


Fig. 31

Respecto a la dirección izquierda-derecha, las diferencias se establecen no por constitución fisiológica, sino por hábitos culturales. La escritura es la responsable, en la cultura occidental, del poderoso vector dinámico que recorre toda imagen de izquierda a derecha. La combinación de este vector con el superior-inferior de la gravedad da origen a las naturalezas contrapuestas de las dos diagonales del cuadro: la descendente y principal, que va del vértice superior izquierdo al inferior derecho; y la ascendente y secundaria, del vértice inferior izquierdo al superior derecho (**fig. 31**).



Fig. 32

Como ya hemos visto, un objeto *pesa* más en el lado derecho del cuadro que en el izquierdo y, de hecho, parece de mayor tamaño. Relacionado con este fenómeno, el mismo objeto a la izquierda parecerá más alejado que a la derecha. Sin embargo, el espectador se siente más identificado con el lado izquierdo, atrae más su atención, aunque no esté tan próximo como el derecho. También el movimiento hacia la izquierda se ve más rápido que hacia la derecha, porque vence una resistencia mayor al avance. Todos estos conceptos, lejos de pertenecer al plano especulativo, tienen una incidencia cotidiana en el terreno de la publicidad impresa, donde las fotografías de automóviles, por ejemplo, suelen ponerse en sentido contrario al de

lectura, con objeto de *amarrar* sobre el anuncio la mirada esquiva del lector o del viandante (**fig. 32**).

f/ Referencias

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1980.

Malins, Frederick, *Para entender la pintura*, Herman Blume, Madrid, 1983.

Polleri, Amalia, *El lenguaje gráfico-plástico. Manual para docentes, estudiantes y artistas*, Edilyr Uruguay, S.A., 1971.

de Sagaró, J., *Composición artística*, L.E.D.A., Las Ediciones de Arte, Barcelona, 1980.

Ward, T. W. *Composición y perspectiva*, Blume, Barcelona, 1992.

1. Según terminología empleada por Arnheim (ver nota 99). En las representaciones perspectivas, la lectura tridimensional de la imagen no llega a anular por completo a su lectura proyectiva o literal, que sería comparable con la mirada ingenua del niño. Poniendo un ejemplo sencillo, la pequeñez relativa de una figura del cuadro respecto a otra situada más cerca se atribuirá no sólo a la distorsión que introduce la perspectiva cónica por efecto de la profundidad, sino también a una menor importancia o rango dentro de la composición.

2. En este sentido, llegar a objetivar el peso visual, como otras cualidades inaprehensibles de la forma, dependerá probablemente de la evolución de la programación digital.

3. Según Arnheim en *Arte y percepción visual*.

4. Se comprende que este *defecto* de la percepción está relacionado con la lectura tridimensional del entorno (la perspectiva, en suma), que modifica las percepciones de la lectura bidimensional o proyectiva.

[**Volver al índice**](#)