

4 MOVIMIENTO Y EQUILIBRIO

Unidad y variedad son los conceptos que nos guían en el análisis de la función que cumple la organización visual en el diseño. La variedad, por su misma naturaleza, no se presta a la generalización. Los tres puntos que establecimos al definirla constituyen casi todo lo que podemos decir al respecto. Además, debemos estudiar el problema en el contexto de diseños específicos. Tal estudio es importante, ya que de la imaginación y la sensibilidad con que encaramos la variedad depende en gran medida la calidad de nuestro trabajo.

La idea de unidad, por el contrario, debe desarrollarse más acabadamente. La *unidad* se logra por medio de la estrecha trama orgánica de relaciones funcionales, visuales y expresivas que hacen de nuestro diseño algo único y autocontenido. La organización figura-fondo y el agrupamiento de figuras constituyen importantes factores, pero forman parte de toda percepción. Para darles la cualidad de unidad en nuestros diseños, necesitamos una idea más exacta de la naturaleza de tal cualidad.

LA NATURALEZA DE LA UNIDAD

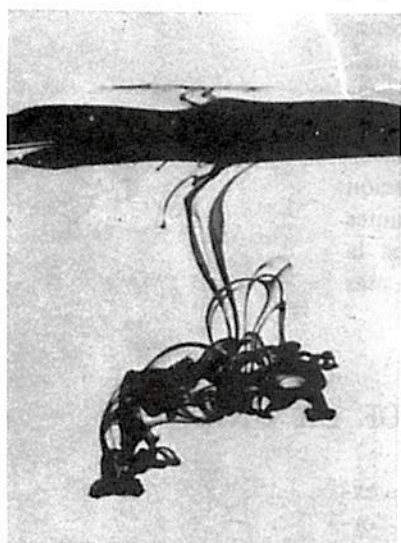
Encararemos el problema de esta manera. He utilizado la expresión "unidad orgánica" en varias ocasiones. La palabra "orgánica" sirve para subrayar la idea de una relación necesaria y funcional entre las partes y el todo. Procede del dominio de las cosas vivas, las que siempre poseen dicha cualidad. Un ejemplo tomado de la biología nos ayudará a aclarar el problema de la unidad en el diseño.

Sir D'Arcy W. Thompson ha escrito un libro fascinante, *On Growth and Form* *, en el que desarrolla la idea de que las formas naturales expresan el equilibrio entre las fuerzas interiores de crecimiento y las fuerzas exteriores del medio ambiente. Su tesis es que las formas naturales constituyen, por así decirlo, un diagrama material de las fuerzas internas y externas.

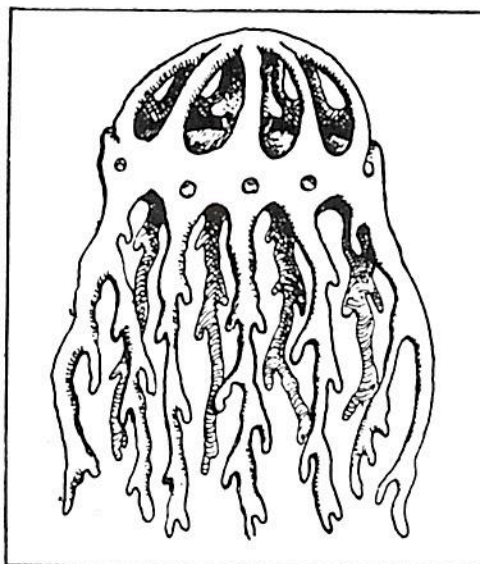
* Sir D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, The Macmillan Company, New York, 1942.

Una medusa, por ejemplo, está compuesta por protoplasma líquido. Siendo un líquido en un medio ambiente líquido, muestra tal equilibrio en forma muy clara. Las fuerzas internas son el crecimiento y la tensión superficial. Esta última es una fuerza física que actúa tanto en el reino orgánico como en el inorgánico. Las fuerzas externas son la gravedad y la fricción del fluido.

Un sencillo experimento nos ayudará a comprender cómo actúan las fuerzas físicas involucradas. Supongamos que tenemos un vaso alto con agua. Con un gotero, depositamos una gota de tinta china sobre la superficie. Observemos ahora qué ocurre. La tinta, más pesada, comienza a hundirse. La tensión superficial no le permite mezclarse rápidamente con el agua. La fricción flúida la aplana a medida que desciende y la convierte en un disco que luego se abre para formar un anillo. Algunas pequeñas gotitas se separan alrededor del borde y se hunden hasta que la fricción las hace formar nuevos anillos. Si el vaso es bastante alto, podemos obtener varios sistemas claramente definidos, que se tornan más pequeños a medida que descienden.



Anillos de tinta y medusa.



Comparen la fotografía de los anillos de tinta con la medusa y observen el evidente paralelismo entre ambas. El cuerpo en forma de campana de la medusa es como el disco de tinta justo antes de que las partes centrales constituyan un anillo. El protoplasma, que posee gravedad específica más elevada con mayor tensión superficial, alcanza un equilibrio antes de romperse en un anillo. Los tentáculos que cuelgan de la campana corresponden al sistema de gotitas que descienden. Otro paralelo notable es el modo de reproducción de la medusa. El vástago crece sobre un tentáculo de una manera similar a la formación de un anillo de tinta más pequeño.

Thompson no sostiene que una explicación puramente física baste para el crecimiento de la medusa. Antes bien, lo significativo aquí es el sorprendente paralelo entre la forma viviente y la que resulta únicamente de fuerzas físicas. La mínima conclusión que podemos extraer es el hecho de la íntima relación entre las fuerzas internas y las externas en la conformación de formas orgánicas.

Este ejemplo aclara dos aspectos del problema de la unidad en el diseño. En primer lugar, nuestra respuesta visual se caracteriza por percibir todos los elementos como partes de un todo. En segundo lugar, la unidad visual surge de una unidad estructural más profunda. Dicha unidad estructural no es un fenómeno casual, sino el resultado de una necesidad inevitable que, en la naturaleza, es la interacción de las fuerzas de crecimiento y las influencias configurativas del medio ambiente, y, en el diseño, es la finalidad que encuentra expresión formal en el material mediante una técnica.

Ahora estamos en condiciones de analizar las características especiales de la unidad visual sin perder de vista el lugar que ocupa en el problema aún más vasto de la unidad del diseño. Ellas son:

1. Un esquema cerrado de movimiento.
2. Equilibrio.
3. Relaciones proporcionales de tamaño, número y grado.
4. Ritmo.

En este capítulo consideraremos el movimiento y el equilibrio; en el siguiente, la proporción y el ritmo.

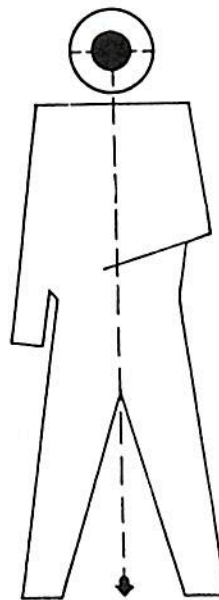
FUNDAMENTO DE LA UNIDAD VISUAL: Movimiento y Equilibrio

La Estructura de Nuestro Campo Visual

El espacio en que vivimos y nuestros campos visuales poseen estructura. Esta es una función de nuestra propia naturaleza, algo que "agregamos" en el proceso de la percepción. Por ejemplo, el campo homogéneo del que hablamos en el Capítulo 2 se percibe como un espacio lleno de neblina. Es tridimensional con los ejes potenciales: arriba-abajo, derecha-izquierda, adelante-atrás. Estas son ideas que dependen de quienes percibimos. Veamos ahora cómo se llega a esa situación.

ARRIBA-ABAJO Y DERECHA-IZQUIERDA

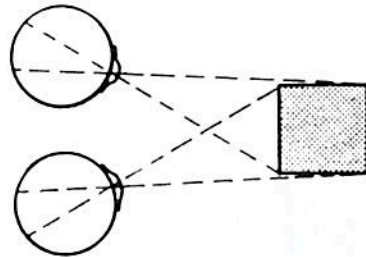
Las direcciones vertical y horizontal en nuestro campo espacial dependen de nuestros órganos del equilibrio. Al igual que la medusa (y todo lo demás) estamos sometidos a la gravedad. Para mantenernos de pie o para movernos, debemos conservar el equilibrio; tenemos que mantener nuestro centro de gravedad dentro de la base de sustentación. (Este principio está diagramado en la ilustración). Cuando fracasamos, nos caemos, lo cual resulta fí-





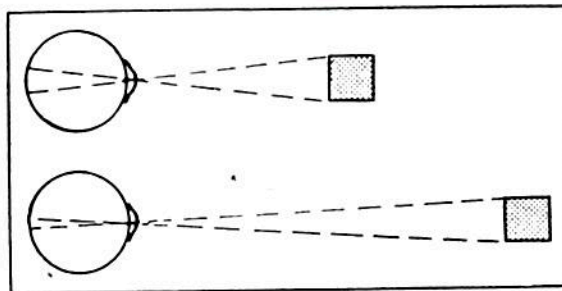
sica y psíquicamente desagradable. (Parecería que nuestros dos únicos temores congénitos se refieren a las caídas y los ruidos violentos). En consecuencia, el equilibrio y los signos visuales correlativos tienen gran importancia para nosotros. Dos pequeños órganos del oído interno, los canales semicirculares, constituyen la base orgánica del equilibrio. Actúan como una especie de nivelador espiritual que nos informa dónde está nuestro centro de gravedad. Como ocurre con el nivel del carpintero, las direcciones espaciales vertical y horizontal son las coordenadas que nos permiten lograr igual resultado, pero visualmente. Esas dos direcciones asumen, por lo tanto, una polaridad. Se convierten en dimensiones estructurales del campo espacial y del visual. En los parques de diversiones suele haber cuartos en los que los planos diagonales producen la ilusión de ser verticales y horizontales. Si alguna vez han visto uno, sabrán hasta qué punto el engaño perturba el sentido del equilibrio. El truco sólo es posible porque existe una íntima relación entre la estructura percibida de nuestros campos visuales y el organismo de equilibrio sobre el que descansa.

ADELANTE-ATRÁS

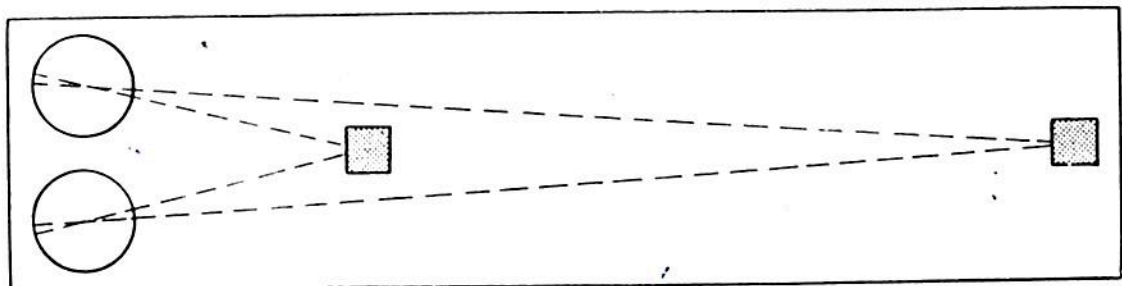


Disparidad.

Pero el espacio homogéneo de nuestra niebla también posee profundidad además de direcciones vertical y horizontal. Me he referido ya a la importancia de esta percepción directa de profundidad: es uno de los factores dados en lo referente al espacio. Cuando hay objetos en el campo, otros tres procesos fisiológicos refuerzan la percepción de profundidad. Ellos son *disparidad*, *acomodación* y *convergencia*, explicados en el diagrama. Las respues-



Acomodación.



Convergencia.

tas musculares y los esquemas de energía nerviosa involucrados se convierten en una parte integral de nuestras percepciones.

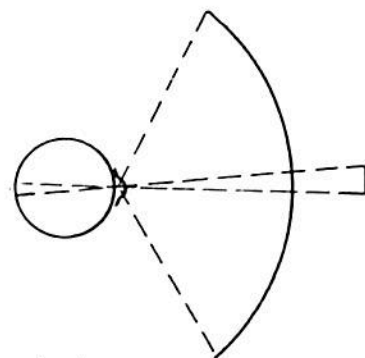
Estas tres direcciones (vertical, horizontal y profundidad), existen en realidad como fuerzas polares en nuestra constitución orgánica y psíquica. Las proyectamos en el espacio y sobre nuestros campos visuales. Como resultado de ello, todo lo que hay en el campo se percibe en relación con esta estructura.

Movimiento del Ojo en la Percepción

Los ojos reciben estímulos desde un ángulo de casi 180 grados. Sin embargo, sólo podemos enfocar claramente alrededor de tres grados en el centro de ese ángulo, debido a la estructura de la retina. Sólo la fovea, una pequeña zona sobre el eje del cristalino, proporciona una percepción detallada. Para percibir objetos de cualquier tamaño, debemos modificar el enfoque. La base de nuestra percepción es, en realidad, un mosaico de muchos esquemas sensoriales relacionados entre sí, más las vías asociativas que se han acumulado en el cerebro a través de la experiencia previa. *Vemos por medio de los ojos, pero percibimos con el cerebro.*

Observen cómo se comportan los ojos al leer esta línea. Avanzan a saltos, fijándose a intervalos. Enfoquen el principio de una línea y traten de observar el final. Tendrán conciencia de la estimulación. Pueden distinguir bastante bien el contraste de textura entre lo impreso y el margen, pero sólo pueden leer en la zona enfocada: "Leemos" todas las formas de esa manera. Los ojos se comportan en cierto sentido como las antenas de un insecto: exploran un lugar por vez. La comparación no es exacta; el resto del campo también está lleno de estimulaciones, si bien éstas carecen de una forma satisfactoria. Aun así, ello es de suma importancia. Las formas y atracciones apenas vistas reclaman imperiosamente que se las mire y mantienen los ojos en constante movimiento.

Estas dos características de nuestra constitución fisiopsicológica son importantes. Sus corolarios son nuestra necesidad de equilibrio y la necesidad de movimiento en el diseño. Consideraremos en primer término el movimiento en el diseño.



Agudeza.

MOVIMIENTO EN EL DISEÑO

El *movimiento* implica dos ideas: cambio y tiempo. El cambio puede tener lugar objetivamente en el campo o subjetivamente en el proceso de la percepción, o en ambos. En todos los casos, interviene el tiempo. Tenemos que establecer una distinción entre los aspectos objetivo y subjetivo del movimiento en el diseño. Algunas artes —cinematografía, danza y teatro, por ejemplo— implican movimiento objetivo. Dichas artes poseen una duración real en el

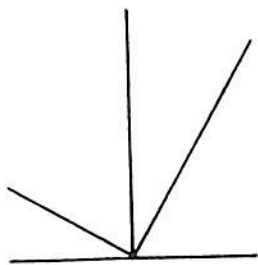
tiempo. El movimiento subjetivo está presente en toda percepción. Sin embargo, es de máxima importancia en cuanto a diseño, en las artes que se expresan a través de esquemas físicamente estáticos. Es precisamente el movimiento subjetivo lo que nos interesa ahora.

He dicho ya que toda percepción implica movimiento. Para que contribuya a la unidad del diseño, debe poseer una cualidad espacial. No se trata simplemente de introducir movimiento en nuestros esquemas, ya que ello es inevitable. El problema consiste más bien en organizar los movimientos perceptivos de modo que creen un circuito cerrado y autosuficiente. No existen reglas para lograrlo. Los valores que manejamos son completamente relativos y dependen del carácter de la composición. La misma configuración y el mismo color poseerán distintos valores en campos diferentes o aún en partes diferentes del mismo campo. En último análisis, la composición del movimiento depende de la sensibilidad y la intuición. Pero, si bien no podemos establecer reglas, es posible aislar los factores que determinan nuestros juicios. Ello constituye una buena base para desarrollar y refinar nuestra sensibilidad.

Para controlar nuestros esquemas de movimiento subjetivo, debemos utilizar este tipo de criterio: ¿cuál es el valor dinámico relativo de cada elemento en la composición? Percibimos directamente que cada elemento posee alguna cualidad dinámica positiva o negativa. ¿Cuál es la base de tales percepciones?

Valores Dinámicos en el Campo

Relación de los Elementos con la Estructura del Campo



Debido a que proyectamos nuestra propia relación dinámica con la gravedad en el campo y en su contenido, estos se tornan dinámicos. Los elementos horizontales se perciben como si tendieran a una condición estática. Los verticales son estables, pero están cargados de movimiento potencial. Al igual que nosotros, ellos deben mantener el equilibrio o caer. Las diagonales, ya sea en la superficie o moviéndose en profundidad, desarrollan la mayor actividad. Las formas adoptan estos valores, en parte, de sus contornos lineales y, en parte, de su eje dominante.

Atracción y Valor de Atención:

La fuerza relativa de atracción y de valor de atención que una forma posee, constituye un importante factor en su valor dinámico. La atracción y el valor de atención dependen de varios elementos dentro de la forma.

GRADO DE CONTRASTE TONAL

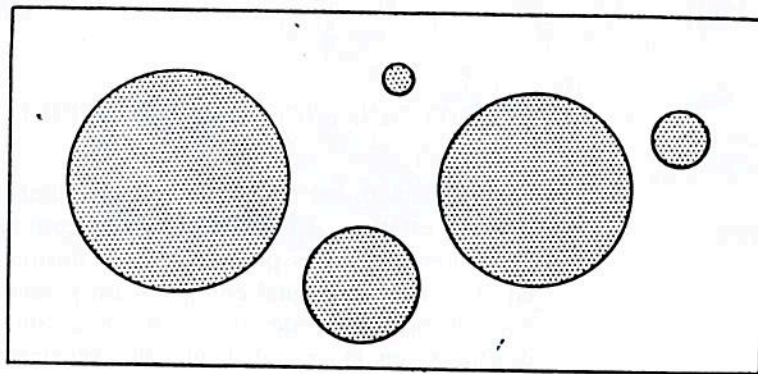
Ello puede expresarse en cualquiera de las dimensiones tonales, por ejemplo, valor o matiz o intensidad. Con mayor frecuencia, implica una combinación de dimensiones. (Recuerden que el contraste surge del tono de los elementos-figura tanto como de los del fondo).

GRADO DE CONTRASTE DE TEXTURA VISUAL

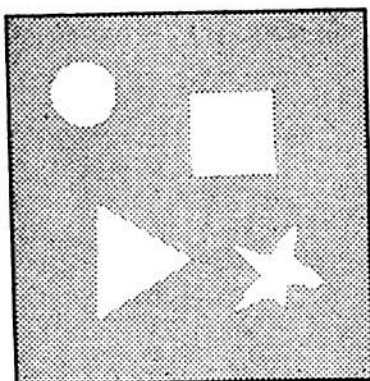
Por lo general, se encuentra estrechamente relacionado con el tono. A veces puede haber contraste visual con unidad de tono. Ello suele utilizarse, por ejemplo, cuando se trabaja con telas. Un terciopelo azul, digamos, puede destacar un raso azul, por su contraste de textura visual.

TAMAÑO DEL AREA

La consideración del efecto que ejerce el tamaño nos enfrenta directamente con el aspecto relativo de nuestro problema. No es posible generalizar y afirmar que las áreas extensas poseen mayor atracción que las pequeñas, o viceversa. La atracción de un área particular depende de sus cualidades, tales como tono, configuración, posición. Sin embargo, si dichos factores permanecen constantes, siempre es posible determinar exactamente cuál es el efecto del tamaño en un caso dado.

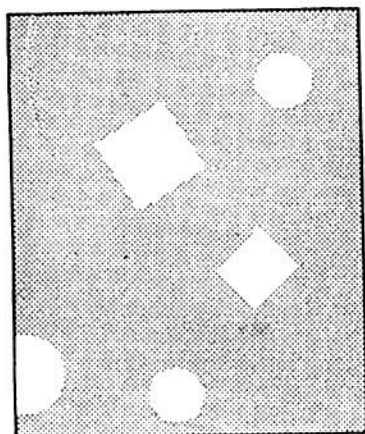


FORMA DEL ELEMENTO FIGURA



Nos encontramos aquí con idéntica relatividad. Tres factores generales influyen sobre los casos específicos. En primer lugar, ciertas formas, como el círculo, son más fáciles de ver que otras. (Los psicólogos han medido la cantidad de energía nerviosa necesaria para ver las formas. El círculo es la más fácil, y le siguen de cerca otras formas geométricas simples). Ello probablemente explica la fuerza de las configuraciones geométricas simples. Por otra parte, las buenas configuraciones (es decir, las que se perciben fácilmente), que a la vez son dinámicas en cuanto a línea y posición, ejercen una atracción más poderosa que las configuraciones estáticas. Finalmente, las configuraciones siempre implican algún valor asociativo o de reconocimiento. En seguida examinaremos esta cuestión en mayor detalle.

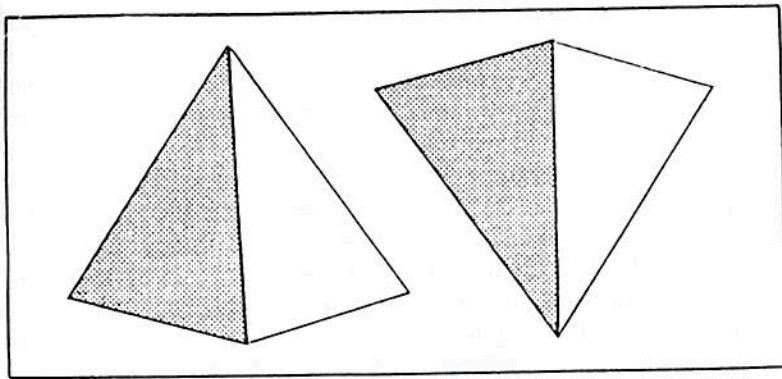
POSICION DE LA FIGURA SOBRE EL FONDO



En virtud de la estructura de nuestro campo visual, algunas partes de éste son más fuertes que otras. Los datos experimentales demuestran que tendemos a "penetrar" en un esquema bidimensional por un punto situado a la izquierda y un poco por encima del centro geométrico. En consecuencia, ésta es una posición "fuerte". Las posiciones próximas a los bordes del campo suelen, asimismo, intensificar la atracción de las configuraciones. Probablemente ello es consecuencia de la tensión espacial entre la configuración y el borde del formato. Al romper el formato con una figura, se aumenta dicho efecto. La sangría de la ilustración, por ejemplo, la torna más atractiva. Finalmente, el peso aparente de una figura, debido a nuestra proyección de la fuerza de gravedad, afecta también el valor de la posición. Por lo general, para equilibrar una configuración, hace falta más espacio en la parte inferior del campo que en la superior. Esta es la razón por la cual cortamos un "passe-partout" más ancho abajo que arriba.

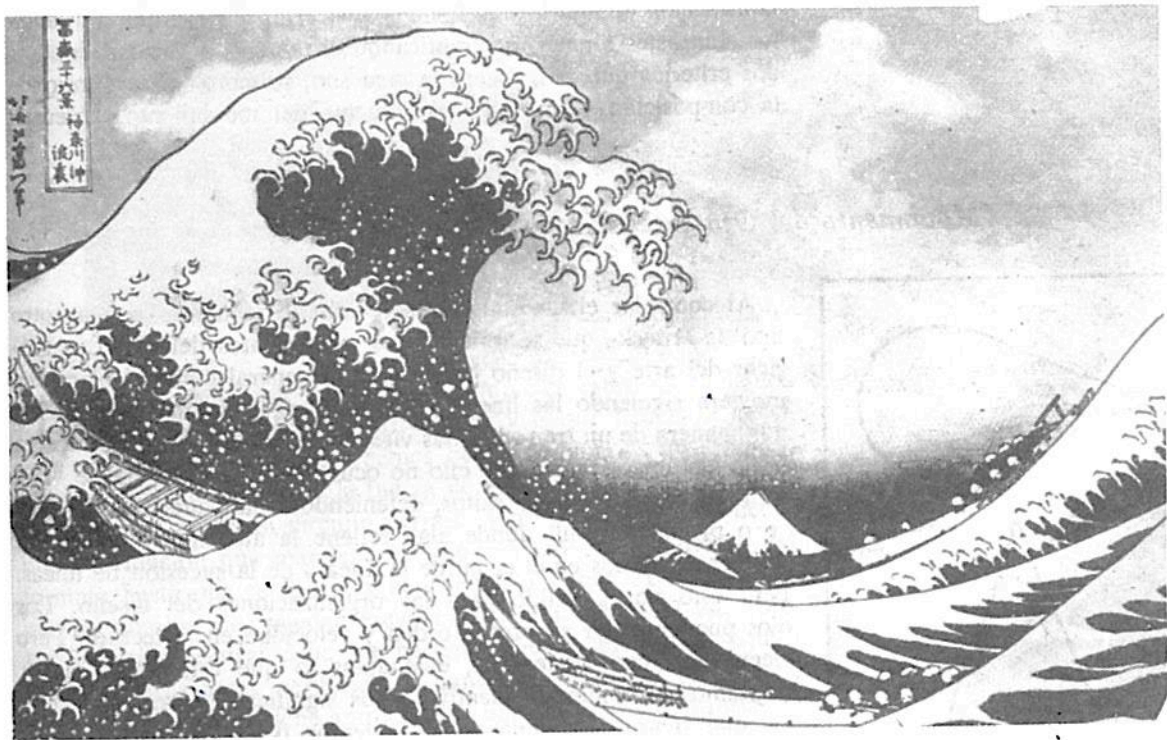
EFFECTO DINAMICO DEL EQUILIBRIO

He señalado que las configuraciones dinámicas son más fuertes que las estáticas. El equilibrio tiene con ello estrecha relación. Comparemos las dos pirámides de la ilustración: la que se apoya en el vértice tiene igual configuración y está constituida por idénticos elementos lineales que la estática. Sin embargo, su relación dinámica con la gravedad aumenta enormemente su atracción.



El Efecto de la Asociación y la Representación

Dije hace unos instantes que cualquier configuración evoca algún valor asociativo o de reconocimiento. Cuando ello implica la idea de movimiento, puede realzar considerablemente el valor di-

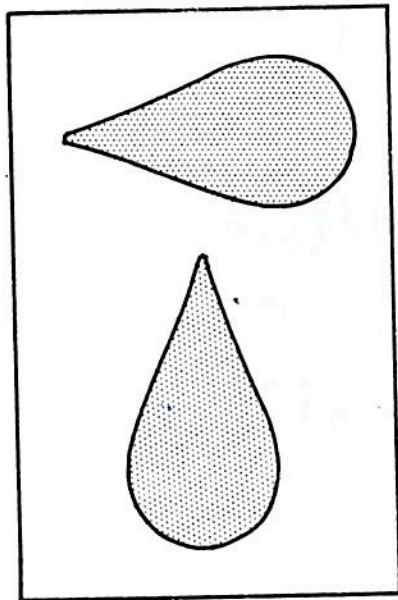


"Gran Ola de Kanagawa", por Hokusai (1760-1849). (Cortesía del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York).

námico de la forma. Voy a especificar. Tomemos el conocido grabado "Gran Ola de Kanagawa", de Hokusai. Interpretamos como olas las configuraciones que el autor utiliza y de inmediato suplimos un rico contenido de movimiento constituido por nuestra experiencia directa con agua en movimiento y por las correspondientes asociaciones literarias. *Ahora bien, esto es muy significativo:* es perfectamente posible que una configuración evoque este tipo de connotación y sea, a la vez, completamente estática en sus valores formales directos. Una forma tal será aún más dinámica que la primera pirámide, por ejemplo, que es estática tanto en forma como en idea. No obstante, en el grabado de referencia, el significado representativo y los valores formales directos se refuerzan de manera recíproca, y la cualidad dinámica se amplía enormemente. Es por ello que un dibujo sensible suele ser más expresivo en cuanto a movimiento que la fotografía de una acción.

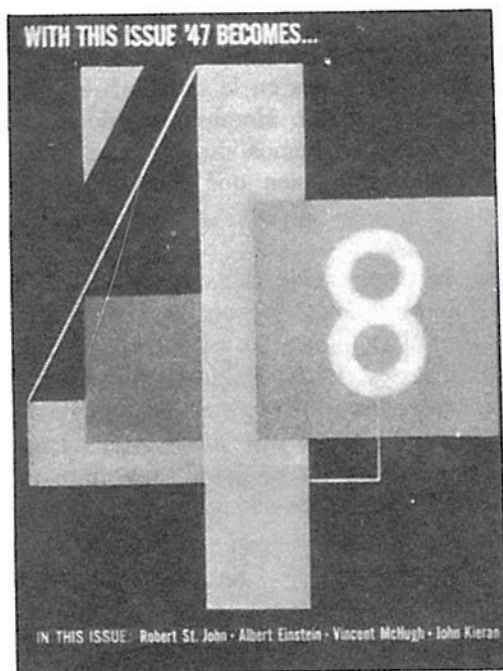
Al juzgar los valores dinámicos de los elementos de nuestra composición, tendremos que considerar algunos o todos estos factores al modificar las combinaciones. Si los aislamos, obtendremos una base más conveniente para ejercitar nuestra sensibilidad. También es útil para la práctica de la composición comprender que, mediante esos distintos métodos, es posible aumentar o disminuir la atracción de una forma. Podemos hacerlo, por ejemplo, variando los contrastes tonales, o modificando el tamaño o la posición. Los dos criterios que nos sirven de guía son, primero, el equilibrio de la composición y, segundo, el esquema del movimiento subjetivo.

Movimiento del Ojo en el Diseño



Al controlar el movimiento en el diseño, debemos aplicar otro tipo de criterio, que se refiere a los movimientos del ojo. Los teóricos del arte y el diseño hablan por lo general como si el ojo se moviera siguiendo las líneas y los contornos en una composición a la manera de un tren sobre las vías. Si recordamos lo dicho acerca de la lectura, veremos que ello no ocurre así. El ojo siempre viaja sobre el campo visual a saltos, deteniéndose para una fijación breve o prolongada allí donde algo retiene la atención y el interés. Al leer, entramos en el canal de la línea y de la sucesión de líneas. Pero esto no es válido para las organizaciones del diseño. Los ojos pueden elegir su propio orden y velocidad en la lectura. Pero "leen". En cada detención, evaluamos lo que estamos mirando. Captamos el contenido ideativo y los significados formales, entre los que figuran los dinámicos. Podemos discernir perfectamente si una línea tiende a elevarse o a descender; vemos que una forma se acerca o se aleja de otra. Un ejemplo específico demostrará esta afirmación. Consideremos las dos figuras con forma de lágrima. Son idénticas excepto en lo que respecta a su actitud. No

hay duda de que ambas son dinámicas. Pero el movimiento específico que les adscribimos dependerá por entero de nuestras asociaciones. Si pensamos en la figura horizontal como en una punta de lanza, se mueve de izquierda a derecha. Inversamente, si la asociamos con un automóvil de línea aerodinámica, se mueve de derecha a izquierda. A la forma vertical, tomada como gota de agua, la vemos cayendo; como un árbol, crece hacia arriba. Tales evaluaciones forman parte de nuestra percepción: tienen estrecha relación con los valores expresivos que asignamos a las formas y ejercen cierta influencia sobre lo que miraremos a continuación.



Diseño para la cubierta de "48 Magazine", por E. McKnight Kauffer. (Cortesía del artista).

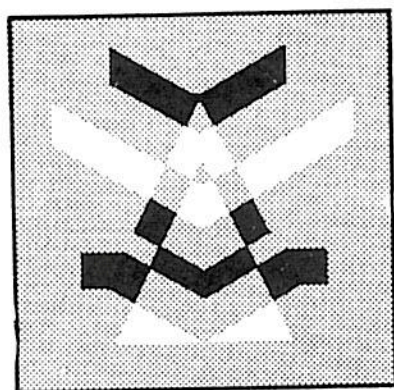
No quiero decir con ello que al componer estos movimientos oculares debemos proveer un sistema de vías que hemos de recorrer con la vista, sino que tenemos que distribuir las atracciones, las direcciones indicadas y la fuerza de las diversas ideas de movimiento, para crear un circuito cerrado y autocontenido. Es decir, una distribución que mantiene los ojos en movimiento dentro del formato hasta que se agota la atención. No deben existir brechas por las que los ojos puedan escapar accidentalmente del esquema. La atracción central debe ser bastante fuerte como para equilibrar las atracciones periféricas. Cuando se utiliza el recurso de romper el formato, debe introducirse alguna fuerza contraria de igual vigor. El hecho mismo de que no podemos obligar a los ojos a recorrer un solo circuito determinado constituye una de las fuentes de la riqueza de una composición. En un buen diseño de movimiento, hay cien maneras de leer el circuito, todas ellas sis-

temas cerrados e interrelacionados. Es éste el factor que determina esencialmente la diferencia entre un esquema rico y uno pobre. El principiante se conforma con un circuito simple, satisfecho de haber podido lograr un esquema cerrado. El maestro, por simple que pueda ser el efecto evidente, trabaja con una rica orquestación de esquemas de movimiento. La tapa de la revista 48, realizada por E. McKnight Kauffer, constituye un excelente ejemplo de lo que acabamos de ver.

EQUILIBRIO

Nos ha sido imposible referirnos a los problemas del movimiento en el diseño sin vernos envueltos en la cuestión del *equilibrio*, la segunda condición de la unidad. Hemos analizado los fundamentos subjetivos del equilibrio y hemos visto por qué es tan esencial en el diseño. Sabemos muy bien qué importancia tiene en nuestra propia conducta. ¿Qué significa exactamente el término cuando lo aplicamos al diseño?

El centro de gravedad sigue siendo el concepto básico, pero es obvio que debemos interpretarlo en un sentido menos literal. El problema no consiste en el equilibrio de un cuerpo en el espacio, sino en el de todas las partes de un campo definido. La manera más fácil de abordarlo es pensar en él como en una igualdad de oposición. Ello implica un eje o punto central en el campo alrededor del cual las fuerzas opuestas están en equilibrio. A partir de esta concepción básica, se desarrollan tres tipos distintos de equilibrio.



Equilibrio Axial

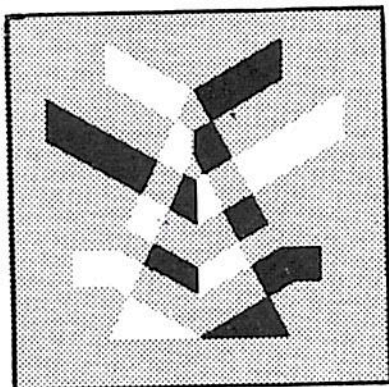
Equilibrio axial significa el control de atracciones opuestas por medio de un eje central explícito, vertical, horizontal o ambos.

SIMETRÍA

Simetría es la forma más simple de este tipo de organización del equilibrio. En un esquema exactamente simétrico, los elementos se repiten como imágenes reflejadas en un espejo a ambos lados del eje o los ejes. Es el tipo más obvio de equilibrio y, en consecuencia, el más pobre en cuanto a variedad. Resulta especialmente útil en esquemas decorativos o en composiciones muy formales.

FORMA SIMETRICA-COLOR ASIMETRICO

El esquema puede ser simétrico en cuanto a forma, pero asimétrico respecto del color. Ello significa, en realidad, utilizar prin-



cipios distintos para equilibrar la forma y el color. Constituye un eficaz recurso para suavizar la severidad de la simetría estricta y se emplea principalmente con fines decorativos.

SIMETRÍA APROXIMADA

Los dos lados pueden realmente ser diferentes en su forma, pero, a pesar de ello, bastante similares como para que el eje se pueda sentir positivamente. Por lo general, el equilibrio axial en pintura es de este tipo. La "Virgen y el Niño" de Bellini que se ilustra, constituye un buen ejemplo.

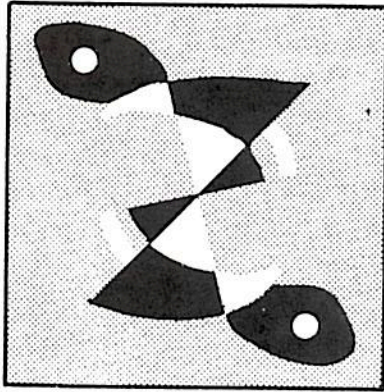
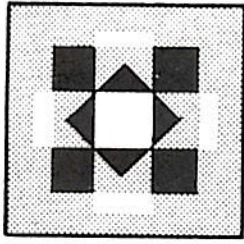


"Virgen y el Niño", por Giovanni Bellini (siglo XV). (Cortesía del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York).



Equilibrio Radial

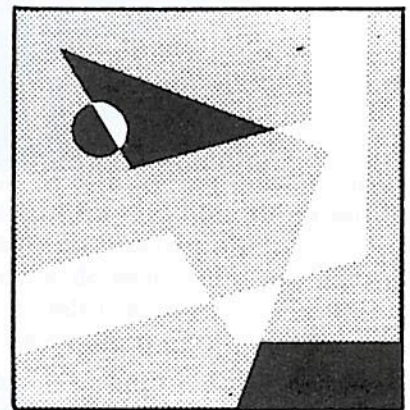
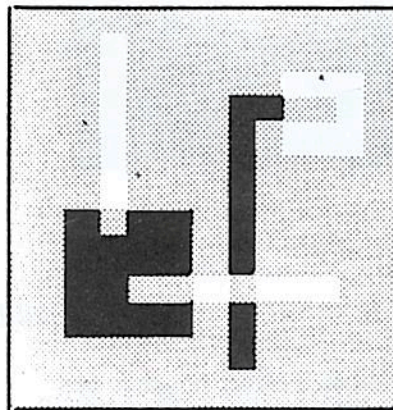
Equilibrio radial significa el control de atracciones opuestas por la rotación alrededor de un punto central, el que puede ser un área positiva del esquema o un espacio vacío. En los ejemplos literales, dos o más elementos idénticos giran alrededor de dicho punto. Para visualizar claramente este principio, conviene contras-



tar el esquema radial con uno simétrico equilibrado tanto sobre el eje vertical como sobre el horizontal. Existen semejanzas superficiales. La diferencia radica en que un esquema radial debe tener movimiento giratorio, mientras que el simétrico es estático. Se logra una variedad muy interesante de organización radial usando sólo dos repeticiones del motivo. El equilibrio radial se aplica en especial en esquemas decorativos, si bien aparece a veces en los proyectos arquitectónicos.

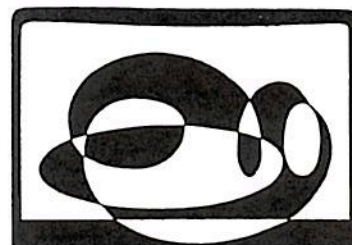
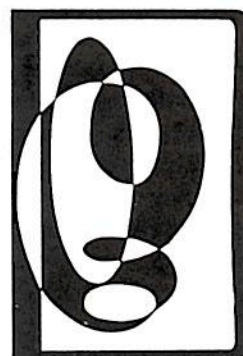
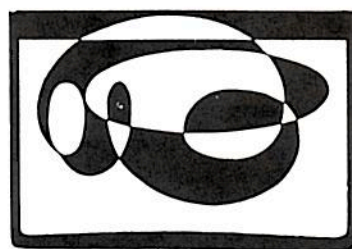
Equilibrio Oculto

Equilibrio oculto es el control de atracciones opuestas por medio de una igualdad sentida entre las partes del campo. No utiliza ejes explícitos ni puntos centrales. Sin embargo, un centro de gravedad que se sienta resulta esencial. Difiere en principio del equilibrio axial y del radial en dos aspectos. Primero, la ausencia de ejes reales o centros focales acentúa la relatividad de todos los elementos en el campo. Segundo, implica elementos opuestos cuyas diferencias son más acentuadas que las similitudes. Por ejemplo, equilibramos un área pequeña de color fuerte en una parte del campo con una extensa zona de espacio vacío en otra. No hay reglas para el equilibrio oculto: es una cuestión de sensibilidad frente a las atracciones variables existentes. Ello señala la estrecha relación entre los problemas de equilibrio y los de movimiento, los que sólo pueden aislarse en un planteo con fines teóricos. Cuando diseñamos, el esquema de movimiento forma parte de nuestra organización del equilibrio la que afecta el valor del movimiento en cada parte.



Josef Albers ha elaborado un esquema abstracto muy interesante que ilustra acabadamente lo dicho acerca de la naturaleza del equilibrio oculto. Se planteó un problema muy arduo. Hemos analizado la manera en que los valores de atracción de las distintas partes del campo de un diseño se relacionan con la estructura que proyectamos en el campo al percibirlo. A causa de dicha relación, la actitud del formato tiene enorme importancia al componer. Los problemas que presenta una configuración en una actitud vertical son totalmente distintos de los que plantea la composición con la misma configuración ubicada horizontalmente. Albers encaró el problema de crear un diseño único que ofreciera un equilibrio perfecto en las cuatro actitudes posibles del formato. Las ilustraciones muestran el esquema colocado en sus cuatro actitudes. Lo que resulta interesante estudiar es la manera en que los valores de atracción y de movimiento de las diferentes partes de la forma cambian de una actitud a otra. Ninguna demostración podría evidenciar tan acabadamente la completa relatividad de los valores de las distintas formas y su relación con la estructura del campo.

Resulta evidente que el equilibrio oculto constituye sobradamente el tipo más importante, así como el más difícil, ya que proporciona más libertad pero exige mayor control. El equilibrio oculto posee una escala infinita de variedad y expresión. Se puede hacer con él todo lo que la imaginación y la sensibilidad sugieran.



Composición equilibrada en cuatro actitudes, por Josef Albers. (Cortesía del artista).

PROBLEMA III

Finalidad:

1. Permitir una clara comprensión de los tres tipos fundamentales de organización del equilibrio.
2. Explorar los problemas del movimiento y su relación con el equilibrio.

Problemas:

1. Utilizar un fondo de 12 por 20 centímetros y material de recorte. A esta altura, convendría empezar a preparar tonos propios. (Ver las instrucciones para ensayo de pigmentos en el Capítulo 6). Sin embargo, sugiero se continúe usando el método de recortar y pegar al realizar los diseños. Realizar una composición abstracta empleando equilibrio axial, con un eje vertical o uno horizontal, o ambos.
2. Con un fondo de 12 por 20 centímetros y material de recorte, realizar una composición empleando equilibrio radial.
3. Sobre fondos de 20 a 25 centímetros, realizar 3 composiciones con equilibrio oculto, en la siguiente forma:
 - a. Una en la que un esquema del movimiento lineal se organice en un circuito cerrado y equilibrado.
 - b. Una en la que un esquema de movimiento se base en el movimiento axial de formas organizadas en un circuito cerrado y equilibrado.
 - c. Una en la cual el movimiento de atracción del contraste tonal, la configuración, el tamaño, etc., se organice en un circuito cerrado y equilibrado.

Indicaciones:

1. Materiales:

- a. Utilizar papel grueso de dibujo para los fondos. Si hacen su propios tonos para los recortes, pinten áreas de aproximadamente 15 por 15 centímetros sobre un papel sobre el cual se pueda pintar con acuarela sin que se encurve demasiado. Es una buena idea hacer algunas áreas de ensayo con distintas texturas. (Pueden hacerlo con un cepillo, una esponja, salpicando, etc.). También pueden explotar las diferentes cualidades visuales de la

PROBLEMA III

Finalidad:

1. Permitir una clara comprensión de los tres tipos fundamentales de organización del equilibrio.
2. Explorar los problemas del movimiento y su relación con el equilibrio.

Problemas:

1. Utilizar un fondo de 12 por 20 centímetros y material de recorte. A esta altura, convendría empezar a preparar tonos propios. (Ver las instrucciones para ensayo de pigmentos en el Capítulo 6). Sin embargo, sugiero se continúe usando el método de recortar y pegar al realizar los diseños. Realizar una composición abstracta empleando equilibrio axial, con un eje vertical o uno horizontal, o ambos.
2. Con un fondo de 12 por 20 centímetros y material de recorte, realizar una composición empleando equilibrio radial.
3. Sobre fondos de 20 a 25 centímetros, realizar 3 composiciones con equilibrio oculto, en la siguiente forma:
 - a. Una en la que un esquema del movimiento lineal se organice en un circuito cerrado y equilibrado.
 - b. Una en la que un esquema de movimiento se base en el movimiento axial de formas organizadas en un circuito cerrado y equilibrado.
 - c. Una en la cual el movimiento de atracción del contraste tonal, la configuración, el tamaño, etc., se organice en un circuito cerrado y equilibrado.

Indicaciones:

1. Materiales:

- a. Utilizar papel grueso de dibujo para los fondos. Si hacen sus propios tonos para los recortes, pinten áreas de aproximadamente 15 por 15 centímetros sobre un papel sobre el cual se pueda pintar con acuarela sin que se encurve demasiado. Es una buena idea hacer algunas áreas de ensayo con distintas texturas. (Pueden hacerlo con un cepillo, una esponja, salpicando, etc.). También pueden explotar las diferentes cualidades visuales de la

pintura opaca y transparente. Hacer bastantes variaciones de valor en las distintas mezclas de matices.

- b. Cortar las formas deseadas de estas áreas de color, o utilizar recortes como antes. Organizar y pegar las composiciones. (Asegurarse de que las áreas están planas antes de recortar las formas).

2. Presentación:

- a. Diseñar un layout efectivo para las 5 composiciones y colocarlas sobre una hoja de cartulina.
- b. Titular la hoja "Movimiento y Equilibrio" e indicar el título de cada composición para aclarar su significado.

Nota: Todos los diseños deben ser abstractos.