

HACIA UNA HERMENÉUTICA DE LA PERCEPCIÓN EN LA IMAGEN WEB DE CONTENIDO PICTÓRICO

RICARD SILVESTRE

Universitat de València

«Ante la conciencia tecnocrática, todos aquellos problemas que nos exigen aprender a regir prácticamente nuestra historia se reducen a cuestiones relativas a una técnica más adecuada. Oculta en ella se encuentra una porción de filosofía tecnicista de la historia: es como si el progreso de la técnica en el contexto de la vida social plantease únicamente problemas que el propio progreso técnico podría también resolver»

Jürgen Habermas. *Teoría y Praxis*.

RESUMEN

El desarrollo tecnológico sufrido estas últimas décadas ha llegado no solo al cambio de visión conceptual de nuevos medios sino también ha hecho experimentar nuevas formas de visión y percepción ante elementos y disciplinas artísticas del ámbito más clásico como es la pintura.

La pintura y su nueva visión en Internet (W.W.W.) da lugar a experimentación y estudio de nuevas posibilidades de formatos respecto al color, espacios, etc, al poner en relación la obra pictórica propiamente dicha de un espacio físico a otro virtual, cambiando su concepción del espacio y las nuevas posibilidades de direccionar los focos atractivos del acto de mirar.

ABSTRACT

The technological development undergone these last decades has arrived nonsingle at the change of conceptual vision of new means but also it has made experience new forms of vision and perception before elements and artistic disciplines of the most classic scope as it is the painting.

The painting and its new vision in Internet (W.W.W.) it gives rise to experimentation and study of new possibilities of formats with respect to the color, spaces, etc. When putting in relation the pictorial work itself of a physical space to another virtual one, changing to its conception of the space and the new possibilities of direccionar the attractive centers of the act to watch.

El desarrollo tecnológico siempre ha precedido a la elaboración de imágenes nuevas, y ha facilitado la creación de nuevas maneras de ver. El último de los instrumentos que la sociedad tardocapitalista ha asumido como mecanismo que contribuye a su bienestar es Internet. Como medio de alcance totalizador, las posibilidades del cual –a la hora de admitir cualquier contenido– son ampliamente conocidas, proporciona al arte, en general, y a la pintura, en particular, un lugar desde donde ser vista y divulgada. Respecto a esto último, creemos que las cosas se siguen obviamente de este orden, ya que todo aquello divulgado dependerá primeramente de que pueda

ser visto, y el acto de ver implicará, esencialmente para la pintura, una significatividad de la percepción. Así, entendemos que el hecho de ver supone siempre una lectura articulada de aquello que se muestra, de modo que a aquello visto, le anteceden unas determinadas pautas, maneras o estrategias sobre la base de las cuales podríamos decir que el hecho de ver se transformaría en la concreción de un mirar. Este mirar participará de la idea de un reconocimiento interpretativo de aquello representado, en nuestro caso, la imagen web, y en su interior, otras imágenes, es decir, la pintura. Esencialmente, sólo este reconocimiento ofrece la posibilidad de

conducirnos la mirada con el detenimiento que demanda toda comprensión. Por tanto, la articulación que supone la percepción de una imagen constituye el mecanismo a través del cual ésta última podrá ser comprendida.

La cuestión que tratamos de mostrar es si el ordenamiento visual clásico es aplicado a la imagen web, el contenido de la cual es la pintura y, a partir de este hecho, dejar constancia de las consecuencias que esto tiene, todo ello en el convencimiento de que la experiencia del arte, la experiencia de la pintura, reside en aquello que Gadamer definió desde el concepto de juego¹. Escribe Gadamer:

“Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con ello al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa así misma en el juego, sino a la manera de ser de la propia obra de arte”.

Así las cosas, para intentar contestar a aquello que hemos planteado como una doble pregunta, nuestra manera de proceder se corresponde con el seguimiento del esquema que propondría una teoría general de la imagen, lo que nos permitirá reflexionar sobre las composiciones web a través de una interpretación comprensiva como hermenéutica de la imagen.

Realizamos, pues, un continuo ejercicio perceptivo que se construye sobre la base del hilo del movimiento² que nos proporciona, en primer lugar, el seguimiento de los elementos que más evidentemente se constituyen en el alfabeto visual de la imagen fija-aislada³ y también de la ordenación sintáctica de éstos. Por eso hemos tenido en cuenta principalmente aquellos elementos que se correspondían con la morfología de la imagen. Así, partiendo de un repertorio compuesto por el punto, la línea, el plano, el color, la forma y la textura, entendemos que se desarrollan implícitamente otros como la tensión, el ritmo, el tamaño, la proporción, la escala, el formato. Del análisis descontextualizado de los elementos citados, consideradas las interpretaciones para su aplicación, introduciremos la investigación de la composición visual como constitución global de un ordenamiento sintáctico, estructurado sobre la base de las interrelaciones observadas en el seguimiento de los elementos anteriormente señalados.

La confirmación o no de que exista una unidad compositiva específica para las web de contenido pictórico pasaría, pues, por un nuevo análisis que ponga de manifiesto, desde el ámbito de la percepción, el establecimiento de los principios compositivos clásicos. De este modo, en primer lugar atenderemos a las diferencias cualitativas existentes en la superficie del cuadro, es decir, la heterogeneidad del espacio plástico –en nuestro caso espacio web– como formato regularmente vertical. Y en segundo lugar nos introduciremos en el análisis tripartito de aquello que conforma la estructura de la representación espacial incidiendo fundamentalmente en los procedimientos convencionales aplicables a partir de la ordenación sobre la perpendicular del cuadro, rastreando las opciones que posibilitarían los planos superpuestos, la variación de tamaño, la distancia sobre la base del cuadro, la perspectiva y el cambio de color. Seguidamente consideraremos el protagonismo del peso visual a partir de los factores más importantes de los cuales depende, sumándose esto finalmente, de acuerdo con la mejor disponibilidad hacia la obertura sintáctica, a la importancia de las direcciones visuales como punto de llegada desde donde advertir toda propuesta de lectura. En base al camino marcado por todo lo anterior, ya adelantamos la conclusión de que en el análisis realizable

¹ Concretamente nos decantamos deliberadamente por la idea que Gadamer expresa cuando, definiendo el concepto, observa el juego en tanto que un abandonarse por parte del jugador al acto de jugar, ya que la aproximación de esta idea a la concepción de nuestro estudio es el punto de vista que hemos adoptado. (Ver Gadamer, H.G. *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca. Sígueme, 1996. P. 144).

² Entendemos esta noción como un sinónimo del concepto de juego. En este sentido nos es útil para evidenciar el acercamiento a toda web que tenga por contenido a la pintura, dado que la apertura perceptiva que nos impulsa incide en el hecho de poner al descubierto las diferentes comprensiones realizadas en las composiciones web, ya que nuestro planteamiento metodológico intenta sobrepasar lo clasificatorio tal y como Horkheimer i Adorno lo expresan en *Dialéctica de la Ilustración*: “la clasificación del conocimiento, no el conocimiento mismo, y el conocimiento vuelve a disolver la clasificación” (Ver: Horkheimer, M. y Adorno, T.W. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid. Trotta, 1994. P. 263. Traducción: Juan José Sánchez).

³ Villafañe i Minués, señalan que, casi en su totalidad, este tipo de imágenes adolecen de movimiento. En el estudio de éstas, en tanto que representaciones icónicas, el espacio es la dimensión sensorial analizada, de manera que la temporalidad aparece atenuada. Esta opción es aquella que postulamos para la imagen web (Ver: Villafañe, J.; Minués, N. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid. Pirámide, 2000. P. 110).

sobre las imágenes web que tienen por contenido a la pintura, no se podrá encontrar un mirar que, frente al hecho de mostrar lo pictórico, se pudiera concretar en estrategias claras que hicieran posible una percepción específica, una percepción para una comprensión de la imagen⁴. Así, creemos que es provechoso escoger una perspectiva que se asiente sobre la base del eclecticismo que se descubre en Internet respecto al tipo de páginas que se diseñan. Prevalce, por ello, la heterogeneidad de propuestas, y eso teniendo en cuenta que las páginas a través de las cuales hemos transitado se insertan en sitios web pertenecientes a museos, galerías de arte o artistas particulares, sin que los citados sectores los entendamos como referencias de género. Antes al contrario, la apertura hacia una “selección” de las web que nos han servido para, desde ellas, delimitar las conclusiones antes adelantadas, permite, a nuestro modo de ver, erigirse en garantía metodológica desde la diversidad de la Red. Advertimos pues, que nuestro estudio no pretende, en ningún caso, constituirse en un análisis sobre la navegación tipo que pudiera acomodarse en los diferentes sitios web observados, aunque resulte difícil no referirse a este aspecto en la medida en que la mayoría de las páginas web estructuran su composición influenciadas por un esquema de navegación que haga posible al usuario encontrar aquello que supuestamente está buscando⁵. Finalmente, siendo conscientes del universo de la simulación o de lo virtual, como un discurso compulsivamente dominante en la sociedad postmoderna, nuestra intención es, también, desentrañar, bajo las posibilidades que ofrece una teoría de la imagen y el pensamiento hermenéutico de Gadamer –ambas cosas adecuadas para un acercamiento hacia los múltiples ejemplos web– el potencial de cambiar nuestras percepciones y pensamientos que tiene Internet, ya que somos afectados por las formas con las que utilizamos el medio y también por la manera en que dicho medio nos usa. En este nivel, el enfoque de nuestro estudio participa de la pregunta por el valor de una sensibilidad estética que no trate de experimentar el mundo⁶.

El comportamiento de un elemento morfológico como es el punto, se plantearía intuitivamente como decisivo para una señalización pragmática, y por ello rápida, de todas aquellas informaciones o contenidos que por su importancia significativa debieran subrayarse en cualquier página web. Ciertamente su uso compositivo permite básicamente esta licencia,

pero el alcance de sus posibilidades sobrepasa con creces estos usos. El punto, en un medio donde la compartimentación de la información⁷ obliga a distribuir y, podríamos decir, a ensamblar contenidos, toma atribuciones decisivas para elaborar recorridos visuales, generar polos de atracción, situar al usuario en lugares previstos. Siendo ésta su función plástica dominante, como punto explícito persigue atrapar nuestra atención y en muchas ocasiones señala el mismo centro de la web. En otras ocasiones se tratará de la no presencia del elemento en la web, pero siendo definido, por ejemplo, desde un contorno de cuadros –de pinturas– que evidencian un centro. En otras ocasiones la idea es focalizar la atención en el logotipo que identifique a la web. El punto es el logo, y con mucho más protagonismo si éste se sitúa en un alfabetizado emplazamiento en el ángulo superior izquierda de la pantalla, de la ventana,

⁴ La aproximación que realizamos hacia la imagen web la efectuamos desde sí misma, es decir, en los términos con los cuales Gadamer se remite a la comprensión de un texto: desde “la congruencia de un detalle con el todo” (Ver Gadamer, H.G. *Verdad y Método I*. P. 361). Más objetivamente, Nietzsche habla en parte de una comprensión emparentada con la anterior interpretación cuando, descartando la visión apolínea del mundo, reclama que “la forma no se quede congelada en una rigidez y frialdad egipcias...” (Ver Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid. Alianza, 1995. P. 94).

⁵ Jacob Nielsen escribe una breve pero clara explicación de la manera de diseñar una página web al principio del capítulo segundo de *Usabilidad*, en la cual centra nítidamente la perspectiva de trabajo en la realización de imágenes. (Ver: Nielsen, J. *Usabilidad. Diseño de sitios web*. Madrid. Pearson Educación, 2000. P. 18-32).

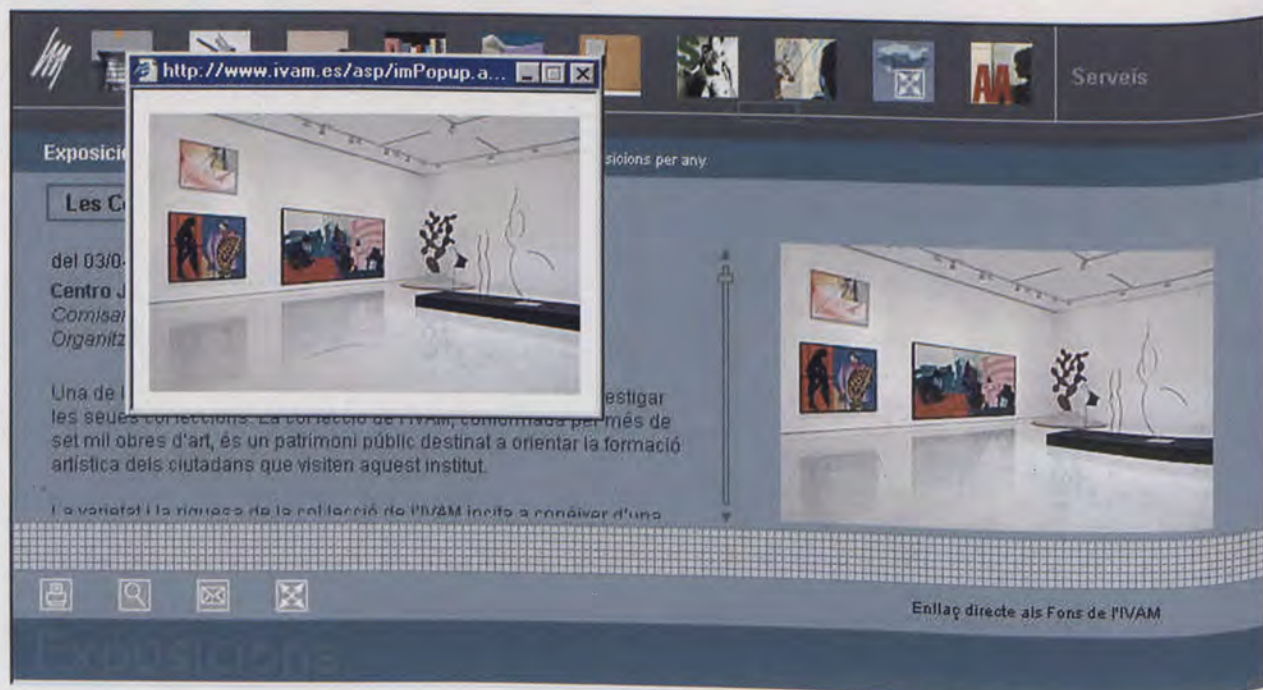
⁶ La relevancia que otorgamos a esta idea vive al socaire de una extendida y justificada prevención sobre la duplicación que la época postmoderna de la información –que no del conocimiento– ha ido estableciendo como mecanismo para una supuesta comprensión del mundo. Pero con ello, también seguimos la perspectiva de Colli cuando advierte que el mundo es representación en tanto que está subordinado a la categoría de relación –alejándolo de toda consideración sustancial– que fluctúa entre los términos de sujeto y objeto. La captación de la representación que es el mundo, supone verse afectado por el *pathos* que tiende a la contemplación. A nuestro modo de ver, el mundo no es Internet y la contemplación de la pintura no reside en la percepción de una web dedicada a su difusión. (Ver Colli, G. *Filosofía de la Expresión*. Madrid. Siruela. 1996, 38-39 p.)

⁷ La estructura organizativa de la imagen web se debe, en primer lugar, a la necesidad de difundir una información diversificada. En este sentido, para profundizar en este particular se ha asumido el procedimiento que consiste en trabajar con una cuadrícula base en la cual distribuir los contenidos. (Ver Davis, J.; Merrit, S. *Diseño de páginas web. Soluciones creativas para la comunicación en pantalla*. Madrid. Anaya Multimedia, 1999).

de la web. Otras veces, tomado como punto geométrico, aparece como un cuadrado en el centro de la imagen web, en certera correspondencia respecto a los formatos pictóricos. Generalmente, se nos dice como usuarios: ¡venga usted aquí, lo demás es accesorio!, la visión de lo pictórico es secundaria. El punto participa preferentemente de la iniciativa, del ideal, de un diseño web que consiste en la apuesta por la clarificación de todos aquellos contenidos que el usuario podrá encontrar en el sitio. Es evidente que el objetivo de las imágenes web es construir una composición más cercana a cualquier índice de catalogación que a sugerir una determinada propuesta abierta a la percepción de lo pictórico. Los puntos-imagen son lugares en el espacio alejados de la posibilidad de ser considerados objetos a contemplar en tanto que obras pictóricas. Son interrelaciones de elementos que plantean uno de los problemas más importantes a considerar en todo diseño, que de hecho nos introduce en la dicotomía que permanecerá en la totalidad de nuestro estudio, pues las implicaciones y consecuencias al considerar las obras de arte –la pintura– en un contexto virtual se nutre de aquellas interrelaciones previas. Fácilmente advertimos que la web principal de todo sitio web es el escaparate del conjunto de dicho sitio, del resto de webs que lo integran y que a su vez hacen suyas aquellas interrelaciones.

De manera similar al uso del punto, la heterogeneidad de planteamientos y recursos creativos que pueden adjudicarse a la línea reincide en la pura visualidad de la imagen, en el desglosamiento formal de sus elementos para llegar a la investigación sobre la posibilidad o no de una estructura genérica, y por tanto común, para toda web el contenido de la cual esté directamente relacionado con la pintura. Así, en el ligar contenidos de un lado a otro de la web, se puede optar por otorgar a línea la función de llevar la mirada del usuario, tratando, en ocasiones, de evitar la monotonía que, por ejemplo, supondría situar todas y cada una de las obras expuestas en la web, una tras otra, como un listado. La visión en zigzag facilita la creación de líneas implícitas cuando las obras alternan en su posición organizada en el espacio de la imagen web. Ciertamente la direccionalidad se convierte en la principal propiedad de las líneas, pero también en conseguir un efecto de profundidad a partir de un punto de convergencia que codifique el espacio en una escala de tamaños que en todos los casos afectarán a la comprensión de lo pictórico.

En la estrategia de compartimentación del espacio definida respecto del uso de la línea, ya se anticipaba en parte la significativa necesidad de delimitar zonas en nombre de una mejor lectura visual de los contenidos de las páginas web. A pesar de esto, es a



partir del análisis sobre la funcionalidad del plano como podemos ver, de una manera global, las grandes zonas que generalmente se tienden a parcelar en aquellas páginas web, los sitios de las cuales tienen como principal objetivo mostrar la pintura. Al ser el plano un elemento morfológico de superficie, lo entendemos como bidimensional y definido por su forma y color. En este sentido, la rotundidad de esta perspectiva avala la continuidad en la utilización de los mismos planos para todo un sitio web, pero no siempre es una característica seguida como norma general. A la coherencia interna entre páginas se llega, entre otras cosas, a partir de la combinación de un conjunto de elementos morfológicos, entre los cuales el plano permite fácilmente relacionar visualmente las páginas que componen un mismo sitio web, algo así como un espacio corporativo. Un espacio «vacío» de color amarillo puede ser un plano de fondo, puede ser el espacio amarillo de la pantalla, y si se repite en todo el sitio web, su indiferenciación hace que sea a través de iconos, tablas, celdas, o incluso texto, como podemos advertir la existencia de otros planos que articulen aquel espacio vacío en diferentes subespacios, en distintos planos del diseño que se descubren en tanto que obras pictóricas instrumentalizadas. La pintura puede aparecer destacada y exenta, mucho más si se muestra en la obertura de una nueva ventana⁸, sin embargo ello no implicará que en otras ocasiones la obra de arte se muestre aparentemente al margen de toda influencia visual externa, estableciéndose entonces la coincidencia entre plano y obra.

Con todo, no podemos dejar de llamar la atención sobre las ilimitadas posibilidades a la hora de evidenciar la existencia de planos pertenecientes a la propia obra, y a través del aprendizaje de la mirada en el contexto que nos ocupa, podemos llegar a justificar alguna de las reflexiones alrededor de la idea de incertidumbre como fundamento razonable para devaluar la experiencia estética⁹. En general, tal vez menos polivalente que la línea o el punto, el plano mantiene aquello que denominaríamos las «grandes zonas» de las web, es decir, aquellos espacios que se destinan a ofrecer al usuario una determinada clase de contenidos. Las opciones son ilimitadas, pero si dejamos constancia de las más recurrentes, seguramente una de ellas consistiría en discriminar entre texto e imagen. Se trata de aquellas webs en las cuales todos aquellos elementos textuales son situados sobre un sólo plano, ya sean las secciones

habituales del sitio, la frase de presentación de una determinada exposición o el logotipo perteneciente a un museo. También por lo que respecta a la ocupación de pequeños planos, sería posible establecer una división entre aquellos que ejercen una función relacionada con la organización del espacio desde un puro interés informador, y aquellos otros en los cuales esta organización espacial supera la simple compartimentación, para crear intencionadamente resultados visuales y, como parece lógico derivarse de esto, la creación de significaciones asociadas nutridas también del poder del color.

Como ya sabemos, nuestra percepción del color viene determinada por muchos factores, desde el estado de adaptación del observador, hasta la iluminación que recae sobre el objeto. Asimismo, académicamente se contemplan los conceptos de adición y sustracción para explicar la generación de la gama cromática¹⁰. En nuestro caso, y teniendo en cuenta las especiales condiciones que comporta usar el color en la WWW¹¹—porque evidentemente toda imagen se visualiza a través del monitor y éste puede

⁸ Hablamos de nueva ventana porque toda web visualizada en pantalla se entiende como una ventana, y ésta es siempre aquella que aparece en primer lugar, ya que desde ella obtendremos la siguiente.

⁹ Según Dufrenne la entiende, la experiencia estética es irreductible a cualquier explicación monolítica. Se pone en nuestro caso de manifiesto, que la conexión espectador-obra de arte sufre las consecuencias del frecuente efectismo que la saturación de planos provoca. Lo hemos calificado de incertidumbre, para una observación pausada de la obra de arte, tratando de explicar la actitud en que se encontraría el usuario. (Ver Dufrenne, M. *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Vol. 1. València. Fernando Torres, 1982). Para entender sintéticamente la idea en su evolución histórica, nos remitimos al desarrollo esquemático de la teoría de la experiencia estética que Tatkiewicz expresa al acabar el capítulo dedicado a su análisis, ya que finalmente, el concepto que prevalecerá será aquel sostenido por el pitagorismo, es decir, el de un espectador que mantiene una actitud estética. (Ver Tatkiewicz, W. *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos, 1990).

¹⁰ Son muchos los textos que se pueden consultar en relación con esto en el ámbito artístico, pero para tomar en consideración los aspectos psicofísicos y fisiológicos del color, resulta esclarecedor el capítulo V «La percepción del color» en Goldstein, B. *Sensación y Percepción*. Madrid. Debate, 1992, p. 120-149).

¹¹ Para tomar una referencia ejemplificadora en su aplicación web, resulta aclaratorio el estudio Pring, R. *WWW. Color*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Si lo entendemos como un código de información visual, la aplicación del cual se toma a partir de aspectos simbólicos, es ilustrativo el planteamiento realizado en Fernández-Coca, A. *Producción i diseño gráfico para la World Wide Web*. Barcelona, Paidós, 1999).

PICASSO MIO
MIL CONTEMPORÁNEOS EN SU SELECCIÓN DE OBRAS DE ARTE Y FOTOGRAFÍA

ADQUIERE POSTERS DE ARTE Y FOTOGRAFÍA

La mayor selección de posters de arte

VENTURA GRABADO ESCULTURA FOTOGRAFÍA MUEBLES Y OBJETOS DE ARTE LIBROS DE ARTE OBRAS DE ARTE

HOME Búsqueda Miembros Carro de Compras Mi Cuenta Nuestra Garantía Ayuda In English

Obras Relacionadas

Ampliar Ver a Escala Color de Pared

Fin de Siglo
José María Yturralde
US\$340 (EUR 290)

Obra Gráfica. Serigrafía. Edición Limitada. Firmada. (también disponible en la serie "Fin de Siglo" formada por 27 serigrafías diferentes de 27 diferentes autores, \$3995)

24 cm (10 in)
24 cm (10 in)
120 cm (48 in)
120 cm (48 in)
1 - 3 semanas

Comenzar en línea
Comprar por teléfono: +34 91 561 32 42

Manda una Postal
Imprimir
Convertir de Moneda
Añadir a Mi Colección

Solicitar Información
Enviar esta Página

El precio incluye gastos de envío

Comentario de la obra
La obra de José María Yturralde presenta una abstracción geométrica, influencia de Vasarely, de los espacialistas italianos y del Constructivismo.

Proponemos el Arte en Todo el Mundo. Cerca de 10.000 Obras de Arte. Garantía de Devolución del Dinero.

Home - Ayuda - Comentarios de Clientes - Cómo Comprar Arte Online - Contacto - ¿Quiénes Somos? - Solicitud de Catálogo - Guía de Arte - Programa de Afiliados - Servicios a Artistas - Cómo Vender Arte Online

Aceptamos: VISA, MasterCard, American Express, Otras formas de pago

© 2003 PicassoMio.com, LLC. All rights reserved.

ser manipulado según interés tanto por lo que hace al contraste como a la luminosidad— nuestro acercamiento a las web siempre se gesta a partir de la subjetividad que acompaña a una dimensión cultural del color alejada de consideraciones específicamente científicas. Así, el color es, con diferencia, aquello que conforma la totalidad como señal de identidad de la web, y ocasionalmente, a raíz del especial tratamiento que se le da con la finalidad de obtener un espacio tridimensional sobre el que la pintura —nunca asepticamente— se sitúe. Dando por hecha la primera de las vulneraciones, que es aquella limitación a las condiciones del monitor y sus 256 colores, siempre la segunda de ellas tendrá que ver con la confrontación cromática entre la obra y su entorno. La dicotomía es frecuente respecto al uso del color, ya sea bajo una perspectiva de cierta espacialidad, u otras funciones desde las cuales el color se presenta como ayuda o lastre. En general la homogeneización cromática de un sitio web potencia un diseño coherente tanto compositivamente como funcionalmente, pero suele olvidar las necesidades que la pintura tiene, incluso en un medio en el cual el concepto de información parece dispensar al de conocimiento¹². También la creación de ritmos espaciales se presenta

como objetivo a conseguir en nombre de una siempre buscada web efectista, y esto permanecerá frecuentemente por encima de los contenidos específicos de los que se trate en el sitio. Por no hablar de la interferencia que el cromatismo de los textos ejerce sobre las imágenes pictóricas, las obras.

Estrategias que paulatinamente venimos desvelando como mecanismo de composición, y que lo son también de «difusión publicitaria» tanto de autores, espacios expositivos, y de las propias pinturas. Interacciones de diverso cuño que se erigen en determinantes desde una libertad de elección habitualmente poco deliberativa¹³, en donde el color no representa únicamente un papel articulador respecto al sitio web, sino que participa y define un orden en la visión de las obras.

Afrontar los anteriores elementos morfológicos nos ha permitido realizar un breve recorrido desde la concreción de cada uno de ellos construida, comparativa y relacionadamente, con la intención de jugar con las partes de un todo estructurado. En el caso de la forma, nuestras reflexiones se canalizaran teniendo en cuenta su especial naturaleza, es decir, aquel carácter aglutinador mediante el cual fundamentalmente sintetiza aquellos otros elementos anteriores relativamente más sencillos de parcializar y, que en el caso que nos ocupa, son engullidos por ella.

Frente a una realidad siempre visualmente compleja, el elemento forma que aquí analizamos, no será tanto aquel que se instala perceptivamente en la memoria como identificador posterior¹⁴ sino aquella

¹² Para introducirse en una visión global sobre la consideración de la idea de conocimiento en Internet, es interesante consultar Codina, LL.; Polo, Magda. *La representació del coneixement a Internet*. Barcelona. Elisava, 2001.

¹³ Acomodándonos a la idea kantiana de libertad como autodeterminación deliberativa de la acción de toda voluntad, nos referimos aquí a la merma de las intervenciones del espectador (usuario) por introducirse críticamente en el análisis de aquello que ve, seguramente a causa de lo que Marcuse toma de Adorno cuando postula que la ideología se encuentra en el propio proceso de producción. (Ver Marcuse, H. *El hombre unidimensional*. Barcelona. Ariel, 1999).

¹⁴ Psicológicamente se tiene en cuenta que para el reconocimiento de los objetos de nuestro entorno, la mente humana fija en su memoria un patrón formal de identificación en tanto que arquetipo.

estructura conformadora¹⁵ que se establece como consecuencia de desgranar todos los elementos del espacio de la imagen web. La idea –ingenua por no cumplible– sería introducirnos en una estructura formal que pudiera evidenciar una base común en la composición las páginas web, unas estrategias que creen un arquetipo de acuerdo con la inmediatez perceptiva que predisponga al fácil reconocimiento, y a cierta regularidad homogeneizadora sin duda modificadora de la pintura que se nos muestra en la Red. En este sentido, la forma adquiere también las propiedades de las cuales participaban el plano, el color y el resto de elementos, estando sus funciones plásticas bajo el tipo de representación proyectiva que necesariamente se pone en práctica dada la bidimensionalidad del soporte, en nuestro caso, la pantalla del ordenador. Asimismo, debemos recordar que, soslayando las diferencias entre cualquiera de las web que pudiéramos observar, éstas, suponen directa o indirectamente una estabilidad por lo bidimensional debido a la decisiva tarea, como razón de ser, de trasladar a la pantalla la pintura, es decir, de realizar un ejercicio compositivo en el que aquello bidimensional –la pintura– es mostrado en un nuevo soporte también bidimensional. Por todo lo anterior, existen un cierto tipo de páginas web que simplifican su estructura formal a través de procedimientos como la nivelación y la agudización. Respecto del último, la tendencia se encamina a enfatizar composiciones complejas en donde cierta irregularidad, basada en asimetrías, obtengan tensiones frecuentes y permitan dinamizar la web –abandonos de la simetría a favor de repeticiones que propicien la existencia de diagonales– potenciando el movimiento y, en síntesis, un esquema visual más abierto. En resumen, un entramado de fluctuaciones que efectivamente ponen de manifiesto las mismas estrategias de aquel –perceptiva i académicamente– mirar clásico. Consecuencia de esto, la mostración de la pintura se ve evidentemente influida, y sobre todo por el lado de una estructura formal en que lo discordante agudiza dicha estructura, sobre todo si tomamos en consideración el hecho de que gradualmente, en el diseño de páginas web, se van introduciendo elementos móviles¹⁶ que apuntalan una mayor confusión al hecho referido. De cualquier modo, si desglosáramos la estructura formal en una serie de relaciones parciales de ese todo, desvelaríamos que las nociones de semejanza y diferencia, pensadas como constructores conceptuales de distintos agrupamientos formales perceptivamente posibles,

están presentes en la idea de subdivisión aplicada al campo visual entero, es decir, a la totalidad de la imagen web. En realidad, todo agrupamiento es producto de subdivisiones, y es claro que la existencia de una estructura formal implica el ordenamiento global de la web. En este sentido es pertinente citar –ampliando la idea de identidad hacia los caminos del mero reconocimiento– las palabras de Arnheim sobre la prioridad de lo formal estructural al decir que «*la identidad de un objeto visual depende, no tanto de su forma como del esqueleto estructural creado por ésta*¹⁷». Anticipada esta idea, sin duda las subdivisiones originadas por las distintas partes que suelen distinguirse en las páginas web que tienen a la pintura como contenido a mostrar, con frecuencia aparecen –siguiendo la perspectiva de los agrupamientos por su semejanza o diferencia de forma– estableciendo una constante por separar las obras que allí se presentan, del contexto más estricto –compositivamente hablando– en donde se pueden ubicar. Una elección muy usual consiste en ocupar un lado de la imagen web, y crear así un vacío que se oponga al espacio en donde se encuentra la practica totalidad de la información visual. Pero las posibilidades, que son muchas, se aplican tal y como la percepción clásica define. Las modificaciones relativas a la pintura que se muestra en las web no son sino las consecuencias de una lógica conducta cuando se trata de hacer patente el ordenamiento de la imagen, es decir, la estructuración formal de ésta. Al observar las web –nuestro objeto de investigación– se descubren las mismas estrategias de aquel mirar clásico que tiene también a la textura como la pauta más sensorial.

Condicionante de la superficie, la textura esta ligada a ella desde su condición plástica i, naturalmente, adquiere su protagonismo perceptivo sobre las

¹⁵ Asumimos que con frecuencia, desde un principio, para la conformación de esta estructura partimos de la base que la complejidad y la novedad serán algo preferente en el interés por elegir determinadas formas. (Ver Francés, R. *Psicología del arte y de la estética*. Madrid. Akal, 1985).

¹⁶ El desarrollo y la mejora de nuevos programas para el diseño web ha producido una cierta transformación en el estatismo inicial de las composiciones web, promoviendo la inserción de «animaciones» que al mismo tiempo que dinamizan las imágenes, contribuyen a confundir la percepción de éstas. El ejemplo de programa más frecuentemente utilizado es el Flash.

¹⁷ Ver Arnheim, R. *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza, 1986. P. 118.

cualidades que le llevan a crear espacios y a producir profundidades. Desde estas consideraciones resulta comprensible que abordemos la cuestión bajo la dualidad conceptual figura-fondo, o lo que es lo mismo, obra-fondo. Esto se debe al hecho de que el uso de la textura, en los sitios web donde la pintura es el contenido esencial, se centra en los fondos. Así, su tarea se dirige a sensibilizar superficies que estarán necesitadas de una suficiente uniformidad, un peso visual que fije la intencionada solidez de algunas páginas, o codifique el espacio e, indirectamente, lo que éste contiene, es decir, la pintura. Visto de este modo, la notoriedad de un relieve aportará una base sólida a una composición web, confiere estabilidad y acerca al espectador a la virtualidad de un espacio, pero puede también facilitar restricciones en la apreciación de una obra matérica, y tal vez convertirlo todo en una web «informal». Estos modos de hacer, que son modos de ver, son simples aportaciones de la textura a las imágenes web a partir de la ya citada sensibilización uniformizadora de las superficies, tienen la finalidad de crear, en ciertos casos, aquella distancia que le sea conveniente a la propia composición, pero también a la metáfora elegida como estilo del sitio¹⁸.

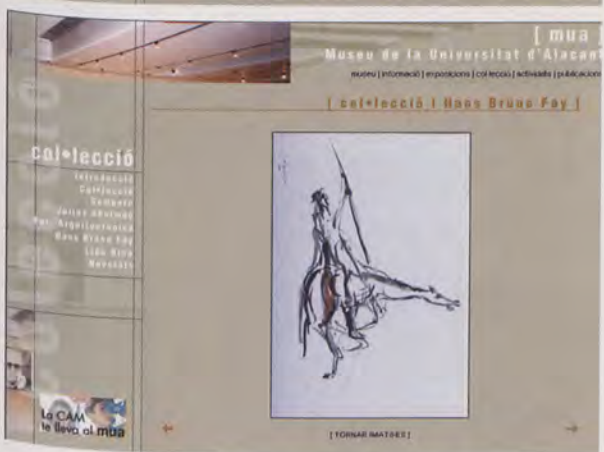
En la ordenación sintáctica de los elementos relacionados previamente y relacionables como continuidad para la aceptación de que en la representación icónica que toda web es, residen las evidencias de una configuración esquemática clásica -sus principios-, está plenamente vigente la confirmación de que la orientación vertical actualiza su cometido evidenciando los factores compensatorios marcados por los límites de la imagen, o el plus de efectividad compensador dado por la zona derecha del espacio web -siempre bajo el comportamiento de dependencias perceptivas- otorgado en base a la territorialidad que justifica la heterogeneidad del espacio web, de las zonas donde la pintura está presente. O la división segmentada que comporta la ley de los tercios, y las ganancias que la obra no recoge en función de su colocación en cualquiera de los tres estratos normativos. El principio es insistir en un juego de influencias y revelarlas como históricas, aunque sólo sea debido a que el incremento del peso visual siempre se produce en el primer segmento y es allí hacia donde se dirige el cursor, al margen de que la pintura ande o no cerca, marginando incluso el hecho de una normatividad occidentalizada en el movimiento de lectura. O la interpretación a través de

la cual la convención nos habla de la idea de centro como noción en la que coinciden centro geométrico, centro en tanto que punto de convergencia, y centro en tanto que lugar de equilibrio. Todo se redescubre en la pantalla del ordenador.

Nos interrogábamos substancialmente por la posibilidad de un giro en el mirar clásico si teníamos en cuenta la simple existencia de un medio nuevo para la percepción de una imagen, pero adelantábamos entonces que esto sería desmentido en el transcurso de un acercamiento paulatino a dicho medio, es decir, que en las composiciones web que tienen por contenido a la pintura no existirían unas pautas comunes que fuesen capaces de configurar un mirar perceptivo diferenciado del clásico, a partir de una posible unidad estructural. Consideramos pues, asentando lo dicho, que no hay modificaciones en el mirar la imagen web, es decir, que aplicamos el mirar clásico i nos percatamos de que usamos las mismas estrategias que éste nos despliega, verificando la existencia de una red clásica. En este sentido, hemos intentado desvelar a través de los elementos y principios compositivos de la teoría general de la imagen, la existencia de una conducta paradigmática, normas establecidas o pautas comunes, que nos permitieran afirmar que las webs de contenido pictórico operan compositivamente a través de una normatividad específica, es decir, pudieran evidenciar unos modos compositivos del medio. Finalmente constatamos que esta «composición» no se da en el soporte web que tiene por contenido a la pintura. Por tanto, las citadas maneras o pautas no se constituyen en la base compositiva sobre la cual la pintura se presenta en Internet.

La aplicación de una normatividad clásica, por encima de sopesar las particularidades de la pintura, establece un discurso uniforme y merma lo sustancial de aquello que se muestra en las web, para convertirse en mero escaparate, y ello fundamentalmente en que no hay una unidad visual en el proceder

¹⁸ Para la unificación de los contenidos de una sola web o de un sitio web, se ha establecido como norma -generalmente observada- que una figura retórica como la metáfora se use para captar a la audiencia. (Ver Davis, J.; Merritt, S. *Diseño de páginas web. Soluciones creativas para la comunicación en pantalla*. Madrid. Anaya Multimedia, 1999. P. 21-24. Y también Moreno Muñoz, A. *Diseño ergonómico de aplicaciones intermedia*. Barcelona. Paidós, 2000. P. 63).



compositivo de los sitios web de contenido pictórico que se pudiera adecuar a las mínimas necesidades que la pintura reclamaría. No existe tal unidad, ya que se mantiene la percepción normativa clásica. Las web son, por así decir, un soporte nuevo, pero no crean un sistema nuevo para percibir la imagen. No hay un mirar nuevo, y esto es algo que contribuirá a deshacer el tópico que suele plantearse cuando un nuevo medio técnico surge en donde mostrar la imagen, pues a partir de las referencias proporcionadas por la televisión, y anteriormente el cine, al cambio de medio se le supone un sistema específico para percibir las imágenes. Así las cosas, que la pintura sea el contenido de las web, no modifica la aplicación de un mirar clásico, de la percepción normativa clásica, pues no existe una convención compositiva web para las páginas que se incluyen en sitios cuyo contenido es la pintura. Por ello, el mantenimiento de dicha percepción, tal que determinación del conocimiento, conlleva, por la imbricación de la pintura en la web, ciertas alteraciones en la percepción, en esta ocasión, de lo pictórico. Consideramos, en este

sentido, la existencia de una problematicidad del medio web para mostrar la pintura, para acercarse al significado visual de las obras. Naturalmente, el hecho de que no aparezcan modificaciones en el mirar la imagen web, no implica que el uso de dichas estrategias sí las produzca en las obras de arte, en la percepción de los cuadros y, por tanto, en el significado visual y seguramente en el sentido de los mismos. Entendemos que las composiciones web van más allá de lo que se muestra en ellas, superando a aquello que se cierra en su interior, superando a la pintura, que termina por convertirse en algo simplemente allí depositado. En definitiva, se sacrifica lo mostrado en función del diseño de las páginas, pues la inestabilidad que sufre la pintura, el cuadro, ya no es tan sólo un riesgo permanente, sino una situación de constante alteración. Las composiciones web se encaminan frecuentemente en sus planteamientos hacia la incompatibilidad para una observación de la obra de arte, lo que implicará la pérdida de la experiencia estética como estado intelectual para interpretar la pintura. No se trata, sin embargo, de buscar la fidelidad compositiva a la hora de ver las obras, pero sí de demandar un mirar que estuviera más cerca de la verosimilitud. Así, podríamos definir Internet como medio para la difusión de la pintura, pero no como medio en donde mirarla.

Bajo esta perspectiva, la pintura se ha empequeñecido, y no nos estamos refiriendo al mero hecho físico, sino que termina usándose para maquetar, y el recurso de la interactividad de la Red no resuelve el problema, pues la indiferenciación de los contenidos está siempre latente. El mirar clásico, el uso de las estrategias clásicas, hace posible la distorsión, la alteración de la pintura, pues la composición de las web dispone como norma general una jerarquía perceptiva, es decir, la percepción web está, por así decir, jerárquicamente por encima, es previa, a la percepción de lo pictórico, que supondrá un segundo momento en el mirar la imagen web. Como ya hemos dicho, la composición web, en la aplicación del mirar perceptivo clásico, ordena la visión, la percepción de las obras de arte que en las páginas se muestra. Atendemos a este particular, también constatando el fracaso de la noción de usabilidad¹⁹ en

¹⁹ Simplicidad y fácil lectura son las características que Nielsen trata de destacar como necesarias para la usabilidad de cualquier sitio web. (Ver Nielsen, J. *Usabilidad. Diseño de sitios web*. Madrid. Prentice Hall, 2000).

cuanto a las posibilidades que ésta tiene si tenemos en cuenta el goce estético como realidad subjetiva a la que el usuario podría tener acceso al contemplar la pintura. Se prioriza de este modo la productividad de la información frente a la meditación de la pintura, pues esta última acaba por convertirse en objeto vinculado a una estructura omniabarcante en la que declina toda particularidad.

En síntesis, creemos que la bóveda compositiva bajo la cual se ubica la pintura en Internet, está construida sobre un mirar convencional clásico que pone al descubierto una problemática que afecta a la pintura, a la percepción visual de la misma, y que ello ocasiona la pérdida de su significado visual, estadio a partir del cual sería posible acercarse a su sentido. Creemos, finalmente, que lo anterior contribuye a la performatización de la experiencia, en aras a efectuar una retención del usuario como objetivo sobre

el que informar, y no al que proporcionar una información. Pretendemos, con el presente texto, una pedagogía del mirar el diseño web, y una llamada de atención sobre las condiciones en que es posible experimentar estéticamente la pintura para poder alejarla del tormento del ver²⁰. Una pretensión crítica cada vez más necesaria.

²⁰ La expresión está extraída de un amplio comentario que Gadamer realiza al ilustrar el reconocimiento imprescindible que lleva a la comprensión, siendo ésta el modo en que aparece toda construcción artística. Dice Gadamer: «ver significa articular. Mientras seguimos probando o dudando entre formas variables de articulación, como ocurre con ciertas imágenes que pueden representar varias cosas distintas, no estamos viendo todavía lo que hay. Este tipo de imágenes son en realidad una perpetuación artificiosa de esta vacilación, el tormento del ver. (Ver Gadamer, H.G. *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca. Sígueme, 1996. P. 132).