



El Artista

E-ISSN: 1794-8614

marthabarriga@hotmail.com

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Porta Salvía, Carmen; Hampshire, Stephen
Una Lectura Paratextual en el campo de las artes visuales
El Artista, núm. 9, diciembre, 2012, pp. 159-174
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Pamplona, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87424873009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Una Lectura Paratextual en el campo de las artes visuales

Paratextual Reading in the field of visual arts

*Por: Carmen Porta Salvía
docente de la Universidad de Barcelona y
Stephen Hampshire
docente de la Universidad Autónoma de Barcelona*

Recibido 02/09/2012; aceptado 04/18/2012

"Todo significa sin cesar y varias veces"
Roland Barthes

Resumen

El objetivo de nuestro estudio estriba en redefinir el concepto *paratexto* dentro del campo de las artes plásticas.

Nuestro argumento se basa fundamentalmente en las características que encierra el *paratexto*: 1. Es un texto breve, no más de tres o cuatro frases. 2. Además de su impacto visual, se trata de un mensaje conceptualmente denso y que direcciona la lectura iconográfica de la obra.

Aproximación para la cual nos hemos servido de aportaciones que nos llegan de la mano de Francisco de Goya, de Max Ernst desde la corriente surrealista, y de los trabajos que Paulo Bruscky desarrolló desde el otro lado del Atlántico bajo la catalogación de Arte-Postal.

Palabras clave: paratexto, interpretación, percepción, composición, pintura.

Abstract

The aim of this paper is to redefine the concept *paratext* for the Plastic Arts. The term *paratext* is already widely used in literature. However, we conceptualize the term in a different field, namely the plastic arts – not literature. We do so with examples from painting, engraving and photography.

Our argument is based on the characteristics that the paratext contains, namely

1. a short text

2. in addition to the visual impact of the paratext, it has a conceptual message that guides the viewer's reading of art.

Our study is founded on contributions that we can discover in the works of Goya, Ernst and the Postal Art of Paulo Bruscky from the other side of the Atlantic.

Key words: paratext, interpretation, perception, composition, painting.

Introducción

Sabemos que el concepto *paratexto* en el campo de la literatura es ampliamente usado no con el objetivo de explicar una obra, sino con la intención de prestar una ayuda interpretativa en una u otra dirección premeditada por el autor.

Según la voz de Gerard Genette, autoridad en el campo de la lingüística:

"El *paratexto* está constituido por todos aquellos enunciados que rodean a un texto, esto es, autor, título, subtítulo, prefacio, críticas, epílogos, ilustraciones, cubiertas de libros y muchos otros factores que de forma secundaria conllevan el proceso de recepción de una obra desde su autor al lector"¹.

Según esta definición podemos entender un *paratexto* como:

1-Un texto corto que está separado del texto principal y de forma adicional a éste explica con pocas palabras cual es la intención de su autor. Un eslogan publicitario, un título de una película, o un titular de un periódico pueden ser ejemplos de ello.

2-Un texto de mayor extensión pero considerado de valor secundario desde el punto de vista de la literatura, ya que como crítica, introducción o epílogo, siempre está subyugado a la dependencia del texto original.

3- Y por último, el *paratexto* como aquella imagen o demás aspectos formales que iluminan un texto de carácter críptico para un lector poco versado.

En el campo de las artes visuales si bien no es habitual encontrarnos con este concepto, pensamos que es del todo importante reflexionar sobre el mismo en tanto no nos parece un factor secundario, ni sumiso a otro en una escala de valores, sino que forma parte del proceso de creación. Por lo tanto, si partimos del punto 2- arriba mencionado y según la definición de Genette, el *paratexto* es entendido como crítica o interpretación de una obra maestra (texto o cuadro). Ejemplo de ello es la obra de tantos maestros contemporáneos que se apoyan en la tradición, y que han logrado llegar a ser quien son, con su propia personalidad después de "ver" e interpretar la obra de artistas catalogados de clásicos. Por solo citar algunos, recordemos a

¹Genette Gerard, (1987), *Translated as Paratexts. Thresholds of Interpretation*, París, Editions du Seuil.

Francis Bacon quien afirma ser “otro” después de ver Picasso, pero también podemos en este aspecto reconsiderar quien es Picasso después de Bacon. Resonancias que trasladan fragmentos de unas obras a otras y que el imaginario personal se encarga de su transformación. Podríamos entender el *paratexto* en el campo de las artes visuales, como aquel préstamo del original que después de pasar por el filtro personal del artista interprete, llega a ocupar un espacio significativo con autonomía propia².

Ejemplos que lejos de acercarnos a la definición de Genette, nos ponen de manifiesto como las obras engendradas por este proceso nos han conducido a hablar de desdoblamiento interpretativo o significativo si se prefiere, pero en ningún caso han dado pie a hablar de un texto o en su caso de una obra de arte secundaria. No obstante no pretendemos en este momento profundizar en el concepto *paratexto*, ni desde la vertiente interpretativa (punto 2- de la definición), ni tampoco en los aspectos formales que lo acompañan (punto 3- de la definición).

Nuestro objetivo para el siguiente estudio se dirige a reconceptualizar el valor del *paratexto* atendiendo al punto primero de la definición de Genette, texto de muy poca extensión y que de forma adicional aparece yuxtapuesto a un texto o obra maestra como puede ser un cuadro en nuestro caso (aspecto que según Genette es estimado como secundario). Nuestro planteamiento no obstante, se acerca más a la definición de *paratexto* que propone Gray, quien argumenta que el *paratexto*, tiene un poderoso impacto en la interpretación, tanto, que no puede ser considerado un texto periférico al principal, sino que posee la misma o más convicción que el primero³.

Respecto de nuestro estudio consideraremos como *paratexto* en una obra de arte (pintura, grabado, fotografía etc..) aquellas palabras o frases que están incluidas en la propia obra, ya sea al pie de la misma o formando parte de la propia composición, pero que además de tener un valor visual, son portadores de un mensaje que nos acerca a cual fue la intención del autor, y por tanto facilitan la lectura de la obra en una dirección determinada. Estudio que llevaremos a término a partir de la siguiente selección de obras:

- 1- “Por que fue sensible”, 1798 Grabado nº 32 de la serie Los Caprichos.
- 2- “La puberté proche ou Les Pléiades” (1921) de Max Ernst.
- 3- “Alto retrato de Paulo Bruscky” (1985) y Arte-Postal de Paulo-Bruscky.

²Porta-Hampshire, (2010), Una reconceptualización posmoderna del concepto paratexto en el ámbito de las artes visuales, *Arte Individuo y Sociedad*, Madrid, Universidad Complutense, nº 22. pp.9-20.

³ Gray Jonathan, (2009), *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratext*. New York , NYU Press.

Convergencia entre imagen y palabra. El paratexto, una intervención en clave interpretativo a través de la obra de Francisco de Goya, Max Ernst y Paulo Bruscky.

El paratexto y el mundo de Goya

Podría parecernos prácticamente absurdo preguntarnos como sería la serie de grabados que Goya realizó, sin las inscripciones que aparecen a pie de imagen. Es evidente que estos dibujos sin la participación del texto son incompletos y de ahí también el artificio que alcanza la palabra, portadora en este caso, de un mensaje paratextual encubierto pero por ello también, con una capacidad extraordinaria de información.

Goya dotó a la serie de grabados de "Los Caprichos" (1797-99), de un rótulo a pie de imagen, dudoso pero que daba carácter universal a ataques o alusiones muy concretas. Colección de estampas que ponen de relieve los errores de la censura así como los vicios humanos. Extravagancia e ignorancia de aquella sociedad que Goya supo sabiamente ridiculizar y por lo cual fue acusado por la Santa Inquisición, de quien se libró después de ceder la serie de grabados al Rey Carlos IV.⁴

Comentamos a continuación la inclusión del texto así como la importancia que éste asume en la estampa nº 32, "Por que fue sensible". Analizamos la lectura de la misma en primer lugar sin el *paratexto* que la acompaña y posteriormente, con la información que aporta el mismo.



Fig. nº 1
Estampa de Goya
(Imagen sin texto)



Fig. nº 2
Goya "Por que fue sensible" (1792)
Aguafuerte (21,8 x 15,2) cm.

⁴ Lafuente Ferrari Enrique, (1978), *Los caprichos de Goya*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Interpretación sin paratexto, Fig. nº 1:

Se trata de una mujer sentada con los pies descalzos, las manos desnudas y juntas, el vestido ceñido al cuerpo, por lo demás observamos un gran contraste de claro-oscuro, la dama esta fuertemente iluminada dentro de una celda oscura, lo cual refuerza la idea de pesadumbre, angustia, y desde luego soledad. En la habitación no aparece ningún tipo de mobiliario, lo cual aparenta la sensación de abandono, o aceptación de un destino irreversible. No podemos en ningún caso pensar en una mujer con rasgos de maldad, si bien de cierta delicadeza que no le otorga ninguna fuerza para vencer no se sabe bien que situación, su cabeza aparece reclinada y con la boca semiabierta dando a entender un cansancio estremecedor, más que espíritu de venganza.

Interpretación con paratexto, Fig. nº 2:

Si contemplamos el capricho con la inscripción con la que fue publicado: "Por que fue sensible", evidentemente, que la primera pregunta que nos hacemos es por qué Goya puso esta frase, ¿Es que ser sensible significa una falta grave?, o es que ser sensible supone estar en situación de soledad, ser un demente, o un enfermo. Está claro que el mensaje de Goya crea confusión pues no podía denunciar la injusticia, la ignorancia ni tampoco la violencia de un país cuyas leyes eran la mayoría, sino fruto de la jurisprudencia de la Inquisición, consecuencia de un razonamiento popular falto de luces.

El dibujo de la estampa es considerado uno de los más bellos que Goya realizara de la serie perteneciente a los prisioneros. Admiración que Don José Camón Aznar plasmó con la glosa, -Cierto que cuando Goya encarna en una mujer la desdicha o la pasión, produce figuras de la emoción más delicada, como la maravillosa lámina nº 32-.⁵

Evidentemente que la inclusión del texto induce a interpretaciones de carácter político-social, aspecto que destaca Stephanou cuando afirma, -el arte tiene una utilidad práctica, la de concienciar a las personas, llamar a la lucha y denunciar la realidad de los desfavorecidos-⁶

El historiador y crítico Antonio Astorgano⁷ quien ha estudiado la estampa de forma fidedigna, comenta que se trata del martirio de una muchacha melancólica y romántica detenida por amar a quien no debía y otros asuntos con ello relacionados. Se sabe que el dibujo fue consecuencia de un caso real y que dio mucho que hablar en la España del momento. La Biblioteca Nacional

⁵ Aznar Camon J., (1981), *Goya Tomo III (1797-1812)*, Zaragoza, Ibercaja, p. 52.

⁶ Stephanou Alexandre, (2001), *Censura no Regime Militar e militarização das artes*, Porto Alegre, EDIPUCRS, p. 139.

⁷ Astorgano Antonio, (1999), La mujer del castillo y Meléndez Valdés, *Revista Goya*, Madrid, Nº 271-272, pp. 308-314.

guarda los comentarios que ello suscitó: "Como ha de ser este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que ella traía no podía parar en otra cosa" y otros como, "Las pobres mozas incautas van a las cárceles después de quedar preñadas por una natural sensibilidad"⁸. Se sabe que la mujer representada era Dña. M^a Vicenta de Mendieta asesinada después de humillada y torturada, el 23 de abril de 1798.

La inscripción entendida a modo de *paratexto*, "por que fue sensible" de forma metafórica nos da en clave irónica y crítica el significado de la estampa que Goya realizó, nos da también a conocer unos hechos reales a modo de denuncia. Goya no podía en su tiempo hablar de otra forma y empleaba el poder de la palabra en relación a la imagen para hacer pública, la barbarie y la sin razón que gobernaba en la época. No podemos en ningún caso pensar que se trata de un texto secundario a la imagen, sin el cual en este caso, es evidente que la estampa resulta incompleta. Es de notar la brevedad y contundencia de las palabras escogidas, así como su alto contenido informativo, características de las cuales Goya hace uso magistral.

Paratexto y surrealismo: Max Ernst

Cabe señalar la importancia de la escritura para el grupo surrealista. De hecho, éste era al principio un grupo de escritores que pretendían la creación de un nuevo lenguaje. Poética que se movía dentro del ámbito del inconsciente, estrategia que sembró no solamente una actitud, sino que dio como resultado un material verbal que pronto causó interés a los ojos de los artistas plásticos, forma alternativa y origen para la creación de una nueva manifestación estética.⁹ Breton formulaba juicios estéticos como, "...nada me atrae más que una vista que se extienda hasta donde no llego a ver y que queda fuera de mi visión"¹⁰.

El teórico del surrealismo sugería un arte basado en un modelo interno como ya lo hicieron los poetas Lautréamont, Rimbaud y Mallarmé. Si bien es verdad que primero causó cierta dificultad traducir el automatismo verbal a modelos plásticos, pronto artistas como Max Ernst, De Chirico y Miró se alistaron en las filas del movimiento de forma incondicional. Vinculación entre escritura y pintura que experimentó un interés renovado en temas mitológicos por no decir de aquellos ricos en connotaciones psicológicas y derivaciones freudianas como es el caso de Max Ernst.

⁸Pérez Sanchez, E., (1986), *Goya.Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*, Madrid, Fundación Juan March, p. 50.

⁹Gerard Francis, (1924), *Etat d'un surréaliste*, publicado en *La Revolution surrealiste*, París, Diciembre de 1924, N° 1. pp. 29.30.

¹⁰ Spector J., (2003), *Arte y Escritura Surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis, S.A., p. 194.

Max Morise, nos habla como sigue:

".....Pero ¿dónde se encuentra la piedra de toque? Más bien parece que la sucesión de imágenes, el vuelo de ideas sean ideas fundamentales de toda manifestación surrealista....Por lo general, entendemos un texto escrito como un ente situado en el tiempo, y percibimos un cuadro o una escultura tan sólo en su espacio..... Pintar y escribir son ambos medios capaces de representar un sueño." ¹¹

Evocaciones tanto de la escritura como de las imágenes que cobran vida en una obra en la cual ambos registros conviven con el mismo prestigio e intención. Tal vez ello haya sido la causa de que muchas veces se ha criticado a la pintura surrealista de literaria, no obstante, ello condujo precisamente a un tipo distinto de obra, nos referimos a la poesía visual, al cuadro-objeto, al libro de artista, y otras manifestaciones consecuencia de licencias nunca anteriormente concedidas a la pintura, como por ejemplo, la inclusión de todo tipo de texto y otros materiales que yuxtapuestos, daban pie a situar a esta disciplina fuera de su lugar, la palabra collage nos remite a este quehacer cuyo deseo por lo plural nos sitúa en un territorio fronterizo y por esa misma razón delante de una obra de arte inclasificable.

Tal como hemos planteado en este artículo, estudiaremos la importancia del texto que aparece acompañando a una imagen con el propósito de dar una explicación a la representación, *paratexto* si se nos permite la concesión, que en este caso Max Ernst acompaña a la pintura que lleva por título, .Fig. nº 4. Max Ernst. "La puberté proche ou Les Pléiades" (1921) Collage de fotografía, gouache y oleo sobre papel. (24,5x16,5cm).



Fig. nº3
Max Ernst
(Imagen sin texto)



Fig. nº 4
Max Ernst
"La puberté proche ou les Pléiades"
(1921) Técnica mixta (24,5x16,5)cm.

¹¹ Morise Max, (1925), Les Yeux enchantes, *Beaux Arts*, París, Octubre de 1925, Nº 5.

Interpretación sin paratexto, Fig. nº 3:

Cuadro de pequeño formato que por las características iconográficas y la mezcla de materiales empleados, producen en el espectador cierta confusión, si bien es obvio que nuestra atención se centra en la figura humana que protagoniza la obra, su interpretación puede variar entre un y otro lector. En todos los casos, no obstante, podemos describir una escena cercana al mundo de los sueños o, si más no una representación del imaginario personal del autor y por el mismo motivo difícil de descifrar

Interpretación con paratexto, Fig. nº 4:

El texto incluido en el cuadro dice:

"La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades. Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber. La gravitation des ondulations n'existe pas encore."

La presencia del texto provoca en el espectador una doble lectura, esto es una observación de la obra a dos distancias distintas. La traducción del texto dice así: "La pubertad cercana no ha arrebatado todavía su gracia a las pléyades / La mirada de nuestros ojos llenos de sombras se dirige hacia el adoquín que caerá / Todavía no existe la fuerza de gravedad de las olas."

Palabras que abren camino para la lectura de la obra, incluso el color del papel donde aparecen las letras es el mismo que bordea el perímetro de una representación, de por sí irreal y de naturaleza enigmática.

La interpretación del cuadro de Ernst después de la lectura del texto podría seguir la dirección que se describe:

1- Inconscientemente relacionamos "La gracia de las pléyades" con el cuerpo femenino, flotando desnudo en el centro del cuadro.

2- "La mirada....hacia el adoquín que caerá", nos sitúa frente a la piedra que cercana al suelo se sostiene a una distancia del mismo.

3- Y por último, "No existe la fuerza de gravedad de las olas". Nos sumerge en un fluido de color azul que se extiende a toda la superficie del cuadro. Espacio debajo del agua que podemos asociar a una visión interior, o dado el contexto en una región perteneciente al mundo de los sueños.

El origen del significado de las pléyades que nos aporta la mitología nos desvela el carácter del cuadro:

"....son siete hermanas que, divinizadas, se convirtieron en las siete estrellas de la constelación homónima.....hijas de una reina de las Amazonas (o de Atlante y de Pléyone en otras tradiciones), a ellas se debía la institución de los coros de danzas y de las fiestas nocturnas.

....Se contaba que las Pléyades, en compañía de Pléyone, hallándose un día en Beocia, se encontraron con el terrible cazador Orión, el cual se enamoró de ellas. Orión las persiguió durante cinco años, hasta que al fin fueron transformadas en palomas. Zeus se apiadó y las convirtió en estrellas.¹²

La presencia femenina sumergida en un medio ingrátido puede asociarse a su transformación en estrella, así como el plumaje que aparece en la parte derecha superior, a las palomas que según se documenta protegieron a las pléyades del cazador Orión. Electra podría ser su nombre ya que se describe sobre ella, que, abandonó presa de desesperación la compañía de sus hermanas a la caída de Troya, se cubrió el rostro y fue transformada en cometa. Motivo por el que en el cuadro de Ernst el cuerpo aparece sin cabeza. Es indudable la diferencia interpretativa de la imagen sin el texto que la acompaña o con la presencia del mismo, aportación que no únicamente supone un cambio a nivel compositivo en este caso particular, sino que proporciona una lectura sin la cual el lector difícilmente puede adivinar. Contenido semántico que nos acerca a la mente de su creador desde donde nos formulamos cual fue el proceso creativo que tuvo lugar para llegar a tal finalidad. Aspectos que nos inducen a reconsiderar el *paratexto* y apreciar su identidad

Paratexto y arte postal: Paulo Bruscky

A modo de secretismo o casi con la misma intuición que lo hiciera Francisco de Goya con la edición de sus grabados "Los caprichos" o la serie de "los Disparates", el texto en la obra del artista brasileño Paulo Bruscky toma un protagonismo significativo. La palabra más allá de adaptarse como una imagen dentro del cuadro o si más no, como un recurso gráfico, tan empleado por otra parte por tantos artistas contemporáneos, adquiere esta vez una función interpretativa de la imagen, a modo de pistas advierte al público, provoca o critica de forma subyacente una determinada situación y además es susceptible de ser difundido de forma sistemática. La obra del artista que presentamos está marcada por la protesta y el compromiso social ante los cambios que experimentó en los años 70 América Latina.

La obra de Paulo Bruscky de gesto trasgresor y sin códigos a los que obedecer, le condicionan de artista periférico y casi de marginado según las corrientes hegemónicas del arte. A la deriva entre intervenciones urbanas, performances, arte-correo, fax, xerografía, poesía visual y otras invenciones

¹²Grimal Pierre, (1997), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós, SAICF, p. 433.

propias como xerofilmes, el artista transita entre disciplinas que le han otorgado en ocasiones el calificativo de contaminado, otros hablan de una experiencia de libertad que se nutre de la combinación de técnicas y elementos tanto sencillos como vulgares, hasta los de más compleja tecnología. Si bien podemos ver en él, nexos de relación con el surrealismo, la corriente dada, y como no también con el *objet trouvé* de Marcel Duchamp, Fluxus y Dick Higgins.

De entre su extensa y polifacética obra, es de nuestro interés para el estudio que presentamos, la obra que el artista brasileño ha desarrollado dentro de lo que se ha dado en llamar Arte-Postal o Correo. Forma artística que por propia naturaleza comparte imagen y palabra, de la cual Pilar Parcerisas menciona: "El hecho mencionado de desarrollarse al margen de los circuitos comerciales, aumentaba su carácter ético. Por sus características de fácil accesibilidad, el Arte Postal permitía una amplia difusión y participación; era un instrumento de comunicación inigualable, abría las puertas de la internacionalidad e implicaba la idea de viaje, azar y recorrido. Era un soporte de formato pequeño y estándar, que permitía dejar una huella personal y a la vez potenciar la reproducción. Además, a pesar de su reducido formato, podía ser de gran impacto visual. Había lugar para el dibujo, la fotocopia, el tampón, la caligrafía, la tipografía, el sobre, el sello, entre otros recursos técnicos y gráficos." ¹³(Parcerisas, 2007: 219)(14)

Paulo Bruscky, que en los años 70 se hace eco de la situación político-social del contexto latinoamericano, encuentra en el Arte Correo una forma artística que oscilan entre la crítica y lo efímero, pero que se convirtió en instrumento ideológico de lucha en contra de la represión ejercida por regímenes militares, que controlaban tanto la información como la producción cultural. Paulo aún y considerándose apolítico, su arte es provocador y orientado a cuestionarse por el monopolio que ejercía el poder. El mismo en una ocasión afirmaba no pertenecer a ningún partido político ni grupo económico o fracción religiosa puesto que según el, ser artista supone ya adoptar una actitud política. No obstante Bruscky fue perseguido por el gobierno de su país quien lo consideraba un artista subversivo, no en el sentido técnico de resistencia o de reacción contra una dictadura, sino en un sentido mucho más amplio y complejo.

¹³ Parcerisas Pilar, (2007), *Conceptualismo(s) Poéticos/ Políticos/ Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Ediciones Akal S. A. p. 219.

Exponemos a continuación dos ejemplos en los que la presencia del texto adquiere un carácter significativamente importante dentro de la obra del artista en estudio.

Fig. nº 6. Paulo Bruscky "Muestra Retrospectiva en la X Bienal de la Habana, 2009.

El texto incluido en el cuadro dice: "Alto retrato de Paulo Bruscky".

Interpretación sin paratexto, Fig. nº 5:

Tal como vemos en la Fig. nº 5, la imagen sin el texto podríamos interpretarla como un conjunto de fotografías que pertenecen a un examen médico escaner o cosa por el estilo.

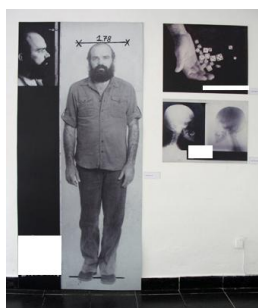


Fig. nº 5
Paulo Bruscky
(Imagen sin texto)

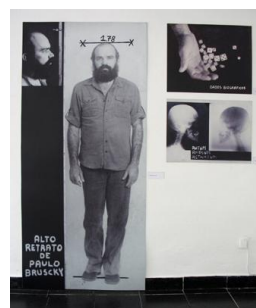


Fig. nº 6
Paulo Bruscky "Alto retrato de Paulo"
Bruscky" (2009). Fotografía (29x20)cm.

Interpretación con paratexto, Fig. nº 6:

La palabra retrato como *paratexto* de la imagen, "Alto retrato de Paulo Bruscky", que podemos ver en el margen izquierdo inferior de la fotografía, interpela al lector de forma interpretativa e invita a cuestionarse si tal vez, ¿Sólo somos unos miembros o partes de un cuerpo puestos unos al lado de otros? ¿Cuál es la naturaleza humana que valoramos? ¿Qué es lo que se mide? Es obvio que sin el texto la obra se acerca al sin sentido al menos desde el punto de vista artístico.

En las fotografías siguientes apreciamos el reclamo visual que ejerce el lenguaje.

Fig. nº 8 Paulo Bruscky & Daniel Santiago, 1984.



Fig. nº 7
Paulo Bruscky
(Imagen sin texto)



Fig. nº 8
Paulo Bruscky "Artistas limpos y
Desinfectado". Fotografía, 1984

Interpretación sin paratexto, Fig. nº 7:

La fotografía sin el texto que cruza el pecho de ambos personajes, puede darnos a entender tan solo la imagen de dos hombres sencillos sin demasiada ambición ni mucho menos interpretaríamos rasgos impostores o de delincuencia. No obstante el texto guía evidentemente una dirección de lectura.

Interpretación con paratexto, Fig. nº 8:

La frase que acompaña a la obra, "Limpo e desinfectado, clean and disinfected" conlleva un mensaje que implica una consecuente actuación, esto es, si no sigues las directrices del estado, eres considerado sucio. Etiquetas que también nos hacen pensar como no, en dos hombres sin libertad y por ello prisioneros no se sabe exactamente el por qué.

Tanto en un caso como en otro, lo que transparenta en los textos que acompañan las obra de Bruscky es una voluntad incansable por recuperar unos valores perdidos a causa de imposiciones que alejan al hombre de su providencia. Imponiendo la poesía y la imaginación por encima de apreciaciones económicas, Cristina Freire, habla de Bruscky como de un artista que intenta despertar el *homo luden* adormecido en cada uno de nosotros. Su quehacer artístico aliado con lo irreverente, habla de un tipo de desestructuración que empieza por lo cotidiano en todas sus formas y sentidos.¹⁴

El mismo Paulo, habla diciendo de estas manifestaciones, -Lo subterráneo explotó- Cabe destacar en este sentido las intervenciones críticas que Paulo Bruscky realizó por este medio, entre las más importantes, la III exposición internacional de Arte-Correo llevada a término en la biblioteca más importante de Brasil en homenaje a dos amigos suyos encarcelados, Clemente Padín y Jorge Caraballo. Si bien ya con anterioridad el mismo Paulo había sido arrestado por movilizar mensajes parecidos.

¹⁴ Freire Cristina, (2006), *Paulo Bruscky-Art, arquivo y utopia*, Sant Pau, CEPE, p. 23.

El *paratexto* que acompaña la imagen es empleado en el contexto que describimos como valor de resistencia, según avanza Edgardo Antonio Vigo, publicado a través de una red de difusión autónoma sin la cual sería imposible divulgar tal información, dice como sigue :

"Arte correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación. El correo, funciona como puente de contacto entre creadores de todo el mundo y además de una forma totalmente descentralizada del cualquier tipo de institución judicial."¹⁵

El texto en esta ocasión como también sucedía en la obra grabada de Goya, habla de lucha contra la censura, hibridación entre imagen y palabra que supone romper límites entre disciplinas dando con ello una obra que se sitúa en la frontera de la literatura y la pintura. Textos en esta ocasión que incomodan a políticos y gerentes del mercado artístico, ya que suponía cuestionarse una recepción estética distinta, a la vez que un lugar alternativo para ser mostrada. Esto significa decir "No" al arte institucional, a las galerías, "No" a los jurados y a un arte llamado cultural. Textos o mejor dicho *paratextos* que promueven una conciencia crítica en el espectador o lector. Forma de comunicación que trajo consigo un desbordamiento divulgativo, pues el correo llegaba a muchos receptores y no solo eso, ellos también podían participar, entramado que posibilitó la multiplicación del mensaje de forma extraordinaria.

Conclusiones

Como hemos avanzado, la investigación que presentamos trata de analizar la importancia del "*paratexto*" (texto breve, según su definición) en aquellas obras de arte que lo contienen. Para nuestro propósito, es imprescindible señalar que no es nuestra voluntad, referirnos a todo tipo de escritura, como elemento que participa del espacio representacional de una obra de arte visual. Es de todos conocido la extraordinaria presencia que el texto tuvo en obras de arte de vanguardia como son las pertenecientes al cubismo, dada y futurismo por no decir al arte pop... tendencias para las cuales el cruce intersemiótico entre imagen y texto, actuaba en el sentido de poner ambos medios de comunicación a la misma altura, así una poesía podía representarse de una forma plástica, y la escritura tenía dentro de una pintura un valor iconográfico.

¹⁵ Vigo Eduardo Antonio, (1976), Arte correo, *Buzón de Arte*, Marzo 1976, Nº 2.

Nuestro estudio lejos de referirse a la función anteriormente descrita, pretende poner de relieve el valor de las palabras o frases que entendidas a modo de *paratextos* acompañan a una obra de arte. Consideraciones que nos llevan a analizar no solamente el valor visual de la tipografía, sino su contenido según caracteres fonéticos, semánticos y sintácticos. Muchas veces se trata de un mensaje un tanto críptico, pero que ilumina aquello que en la imagen permanece subyacente, además de producir de inmediato una transformación en la mente del receptor, por lo que pensamos que es importante recuperar y examinar la naturaleza de este tipo de mensajes (*paratextos*) dentro de la obra de arte plástica. Como dice Gilles Deleuze:

"La unidad elemental del lenguaje -el enunciado- es la consigna..... La indiferencia de los comunicados por cualquier tipo de credibilidad raya a menudo la provocación. Prueba evidente de que se trata de otra cosa. No nos engañemos.....el lenguaje no pide más.....El lenguaje es un mapa, no un calco." ¹⁶

Aspecto que contrariamente a lo que podríamos pensar, no nos conduce a una lectura unidireccional de la obra de arte, sino que precisamente la presencia del *paratexto*, induce al observador a adoptar otra mirada, si se prefiere ver con otra lente, la cual hace factible ver una pintura en nuestro caso, desde otra distancia. El lenguaje, continua Giles Deleuze:

"Es pues definido aquí como comunicativo más bien que como informativo, y esa intersubjetividad, esa subjetivación propiamente lingüística es la que explica el resto, es decir todo lo que se hace ser al decirlo." ¹⁷

Ocultismo de un lenguaje que encontramos en Goya y Paulo Bruscky, salvando las distancias, y que en los surrealistas surge a modo de clandestinidad, *paratextos*, que acentúan una actitud excepcional en el espectador, quien advierte el lenguaje bajo la forma de un discurso indirecto. Secreto es lo que rezuma de este tipo de mensajes como algo que puede percibirse de una caja semiabierta. El secreto según Luc Heusch:

"Ha sido inventado por la sociedad, es una noción social o sociológica. no es en modo alguno una noción estática o inmovilizada.... Toda sociedad secreta implica su modo de acción, ... por influencia, desplazamiento, insinuación, filtración,...." ¹⁸

¹⁶ Deleuze G. Guattari F., (1980), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, París, Les Editions de Minuit, pp. 82-83.

¹⁷ Op. Cita. Nº 16, p. 84.

¹⁸ Heusch Luc, (1972), *Le roi Ivre ou l'origin de l'etat*, París, Gallimard, p. 120.

A modo de respuesta a los objetivos propuestos, resumimos:

1- El *paratexto* implícito en la obra de arte, es un texto de carácter indirecto, pero que proporciona "otra" lectura de la obra, ofrece pistas como lo haría un guía en una cartografía, o lo que es lo mismo, direcciona la interpretación iconográfica del cuadro.

2- El *paratexto* por naturaleza subjetivo, actúa como reseña comparable a los trazos que a modo de líneas esenciales, guían los movimientos que en la mente del creador dieron lugar a la obra de arte en cuestión, esto es, nos remite a la estructura, a la esencia de la obra.

Textos infravalorados desde el principio y que es nuestro objetivo reconceptualizar tanto desde el punto de vista de la literatura, como el que ahora nos ocupa dentro de las artes plásticas. De la elección de las palabras que se empleen depende su interpretación, y por su carácter esencial y breve, no pueden ser cualesquiera, son insustituibles y abren desde esta perspectiva un tipo de comunicación, que nos habla de perspicacia, si nos referimos a la intención de su creador, pero también abren en el receptor un tipo de comunicación distinta. Desplazamiento de lectura que además del dialogo que entre texto e imagen se produce, nos sitúa en el límite de dos disciplinas, y por tanto delante de una obra con características estéticas nuevas.

Bibliografía

- Astorgano Antonio, (1999), La mujer del castillo y Meléndez Valdés, *Revista Goya*, Madrid, Nº 271-272, pp. 308-314.
- Aznar Camon J., (1981), *Goya* Tomo III (1797-1812), Zaragoza, Ibercaja.
- Deleuze G. Guattari F., (1980), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, París, Les editions de Minuit.
- Freire Cristina, (2006), *Paulo Bruscky-Art, archivo y utopía*, Sant Pau, CEPE.
- Genette Gerard, (1987), *Translated as Paratexts. Thresholds of Interpretation*, París, Editions du Seuil.
- Gerard Francis, (1924), *Etat d'un surréaliste*, publicado en *La Revolution surrealiste*, París, Diciembre de 1924, Nº 1.
- Gray Jonathan, (2009), *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York, NYU Press.

- Grimal Pierre, (1997), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós, SAICF.
- Heusch Luc, (1972), *Le roi Ivre ou l'origin de l'état*, París, Gallimard.
- Lafuente Ferrari Enrique, (1978), *Los caprichos de Goya*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Morise Max, (1925), *Les Yeux enchantes*, *Beaux Arts*, París, Octubre de 1925, Nº 5.
- Parcerisas Pilar, (2007), *Conceptualismo(s) Poéticos/ Políticos/ Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Ediciones Akal S. A.
- Pérez Sanchez E., (1986), *Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*, Madrid, Fundación Juan March.
- Porta-Hampshire, (2010), *Una reconceptualización posmoderna del concepto paratexto en el ámbito de las artes visuales*, *Arte Individuo y Sociedad*, Madrid, Universidad Complutense. nº 22.
- Spector J., (2003), *Arte y Escritura Surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Ed. Síntesis, S.A.
- Stephanou Alexandre, (2001), *Censura no Regime Militar e militarização das artes*, Porto Alegre, EDIPUCRS.
- Vigo Eduardo Antonio, (1976), *Arte correo. Buzón de Arte*, Marzo 1976, Nº 2.

Carmen Porta

carmeportas@ub.edu

Profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Ha participado en varios proyectos de investigación interdisciplinares concedidos por el Ministerio de ciencia e Innovación, el último lleva por título "Bases para una nueva teoría del arte gráfico".

Trabaja en proyectos de investigación interdisciplinar entre las áreas de pintura y grabado. Además de estudios que versan sobre la lectura de las artes visuales en la contemporaneidad. Experiencias y trabajos artísticos que se exponen en la galería Atelier de Barcelona. Presencia en certámenes nacionales Art-Madrid 2011 y reconocimiento de obra gráfica premiada por Lessedra (Bulgaria, 2006).

Stephen Hampshire

StephenFrancis.Hampshire@uab.cat

Profesor de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona y traductor freelance. Además del castellano y del catalán, es conocedor de otras lenguas europeas, principalmente francés e italiano. Su interés por la lingüística le ha impulsado a dedicarse a la traducción automática y a explorar las fronteras entre el arte y la traducción. Tiene en su haber tres libros que versan sobre traducción, siendo su última aportación en el área *Translation Competence in Use* (Barcelona: 2010, ISBN-10 8461426739 Amazon.com)