

# UNA RECONFIGURACION POSMODERNA DEL CONCEPTO PARATEXTO DENTRO DEL ÁMBITO DE LAS ARTES VISUALES

## A posmodern reconfiguration of paratext concept in visual arts

CARMEN PORTA SALVIA  
Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona  
carneportas@ub.edu

STEPHEN HAMPSHIRE  
Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona  
StephenFrancis.Hampshire@uab.cat

Recibido: 22 de Febrero 2010

Aceptado: 19 de Abril 2010

### Resumen:

Paralelamente al paratexto en la literatura, existen en el campo de las artes plásticas una serie de obras que si bien no es su intención la de explicar una obra original, si que prestan hacia ésta una “atención” particular. Atender este tipo de actitud nos ha llevado a reflexionar sobre el tipo de percepción que ha tenido lugar para que nazcan como resultado de ello, un complejo de obras que más allá del punto de partida, nos sitúan en una dimensión contemporánea, además de reconstruir significativamente el original de nuevo y de otra forma.

Es prioritario en este estudio examinar como obras plásticas que se han desarrollado a partir de una obra maestra, pueden ser leídas a modo de paratextos, lo cual supone no solamente revisar el original en cuestión, sino reconstruir los vínculos que para cada artista en particular desde su propio campo perceptivo y entorno individual, han hecho posible la representación de otra obra. “Todo significa sin cesar y varias veces” (Barthes, 2001).

Propuesta que desarrollamos a partir de la obra de Jean August Dominique Ingres (Montauban, 1780-1867). Si bien su obra no fue muy prolífica, si que lo ha sido su resonancia a través de la historia.

**Palabras clave:** Paratexto, repetición, interpretación.

Porta, C. y Hampshire, S., 2010: Una reconfiguración posmoderna del concepto paratexto. *Arte, Individuo y sociedad*, 22.2: 9-20.

### Abstract:

In the plastic arts, there are works of art that function in similar way to the “paratext” in literature. This fact has led us to reflect on how contemporary works of art (which we understand as paratexts) allude to a previous original (which we understand as the maintext). This textual matrix, in which secondary works of art refer and relate back to the historical masterpieces, reveals much about how we currently understand art.

The aim of this paper is to examine how works of art have developed from a masterpiece and can be read in the same way as paratexts. The existence of a paratext (i.e. a contemporary work of art) means that not only can we read the main text (i.e. a historical masterpiece) differently but we can also examine

the way in which each artist has represented elements of the original historical masterpiece in his/her own new work of art.

“ Everything means without cessation and several times“ (Barthes, 2001).

This approach enables us to examine how we read and interpret contemporary works of art, in addition to significantly different reinterpretations of the original masterpiece.

**Key words:** Paratext, repetition, interpretation

Porta, C. y Hampshire, S., 2010: A posmodern reconfiguration of paratext concept. *Arte, Individuo y sociedad*, 22.2: 9-20

**Sumario:** 1. Introducción , 2. Estudio de las obras: “Odalisk” (1958) de Robert Rauschenberg, “La Source” (1965) de Alain Jacquet y “The Turkish Bath” (1986) de Calum Colvin como paratextos de la obra de Ingres, 3. Conclusiones: Repensar Ingres. Referencias bibliográficas

## 1. Introducción.

El paratexto está constituido por todos aquellos enunciados que rodean a un texto, esto es, autor, título, subtítulo, prefacio, críticas, etc... Su función es la de mediar el proceso receptivo del texto original en una dirección concreta, con lo cual el paratexto, constituye un factor importante en el proceso de lectura y comunicación de una determinada obra literaria o de otro género. (Genette, 1997)

Paralelamente a la literatura, en este artículo nos hemos servido del concepto “paratexto”, para la relectura de la obra de J. A. Dominique Ingres, a partir del análisis de las interpretaciones un tanto críticas que otros artistas más cercanos a nuestra generación, han elaborado a partir de la observación de las obras del pintor clásico citado. El concepto paratexto en el ámbito artístico es notablemente diferente del descrito por Genette para la literatura. Entendemos en el contexto de las artes visuales, el paratexto como aquel préstamo respecto del original que pasa por un proceso de transformación a través de las obras de otros artistas, hasta ocupar un espacio significativo fruto de las relaciones que lo componen, espacio que próximo al lenguaje engendra la idea de secuencia o desdoblamiento que nos posibilita ver la obra de arte desde distintos puntos de vista.

Són muchísimas las referencias que de este pintor del s. XIX, descubrimos en obras contemporáneas, así mismo también es una constante encontrar dentro de un mismo autor, la repetición de un tema visto de formas distintas, o representado en diferentes registros. Al respecto hablando de J.A. Dominique Ingres, Rosalind Krauss decía:

Podría decirse que Ingres fue un traficante de copias, ya que en lo esencial se dedicó a realizar versión tras versión un mismo cuadro. Uno de los críticos más acérrimos que tuvo Ingres, Théophile Silvestre, llegó a mofarse de esta práctica diciendo que Monsieur Ingres se ha pasado la vida entera repitiendo, por una parte, las mismas formas y combinando por otra, no sin insidia los tipos tradicionales de más fama con los modelos vivos que ha tenido a su alcance. Y el propio Ingres, con evidente narcisismo y a la defensiva, como estuvo siempre terminó por reconocer que, ‘tal vez, reproduzco mis propias composiciones con demasiada frecuencia’. (Krauss, 1986).

Recordatorios que de un cuadro a otro han ido trasladando fragmentos de historia o imaginarios personales desde la antigüedad hasta nuestros días, resonancias significativas e iconográficas que solo por poner un ejemplo encontramos en artistas de la talla de Picasso, respecto de Velazquez, Monet, o Goya, imprescindible igualmente resulta recordar las múltiples versiones que Tiziano hizo de su Venus, o tantos autores que como el propio Francis Bacon, dice ser “otro” después de ver los dibujos de Picasso.

Nos preguntamos en este artículo por la función de la mirada en la pintura contemporánea originada a partir de una reinterpretación de obras clásicas, observaciones que nos llevan a resumir puntos importantes de lectura frente al arte de nuestros días, sin olvidar tampoco cómo ha cambiado después de estas interpretaciones (paráfrasis), nuestra percepción respecto de las obras originales. Nos servimos para ello, como ya hemos adelantado anteriormente, de la obra J.A. Dominique Ingres, pinturas que han sido punto de partida para tantos artistas como Renoir, Cézanne, Picasso y otros más contemporáneos como Marcel Broodthaers, Sigmar Polke o David Hockney por solo citar algunos de ellos.

Concretamente señalamos para este estudio, las pinturas: “La Gran Odalisca” (1814), “La Fuente” (1842) y “El Baño Turco” (1862) pinturas, que blanco de diana para tantos otros, recuperamos ahora bajo la atención de los trabajos desarrollados por Robert Rauschenberg (Texas, 1925-2008), Alain Jacquet (Neuilly –sur- Seine, 1939-2008) y Calum Colvin (Glasgow, 1961).

## 2. Estudio de las obras: “Odalisk” (1958) de Robert Rauschenberg, “La Source” (1965) de Alain Jacquet y “The Turkish Bath” (1986) de Calum Colvin como paratextos de la obra de Ingres.

### 2.1. J. A. Dominique Ingres “La Gran Odalisca” (1814) - R. Rauschesberg “Odalisk” (1958)



Fig. 1. J. A. Dominique Ingres, *La Gran Odalisca* (1814)



Fig. 2. R. Rauschenberg, *Odalisk* (1958)

La obra de 1814 de Jean August Dominique Ingres (Fig. 1) sufrió importantes críticas en el Salón del 1819 donde fue presentada por primera vez. La pintura retoma el tema del desnudo femenino, asunto que desde la mitología hasta el renacimiento ha sido reiteradamente pintado por artistas de las más diversas culturas. Destacan en el cuadro de la odalisca o mujer del harén, claras reminiscencias orientales a lo cual se une de forma particular, las deformaciones anatómicas que devuelven una de las imágenes más esbeltas y bellas de la historia del arte occidental.

No obstante quizás, sea la atención con que mira, o como escucha la que ha llevado a tantos artistas a situarse frente a este cuadro y experimentar de que se trata. Mirada que más allá de lo dicho, alcanza al espectador de la forma que lo haría una bisagra, nos cuestiona por una parte hacia donde se dirige su visión, llena el espacio exterior al cuadro y capta la atención del

que observa, no obstante en dirección opuesta, encontramos una mirada introspectiva que habita únicamente en la presencia y plenitud del ser que se muestra. Ambigüedad espacial que permiten al observador al menos en cierta forma, participar de la escena del cuadro. Precisamente la interpretación que del espacio nos llega de la mano de Rauschenberg es lo que nos ha interesado en este estudio.

El pintor de Texas interpreta sarcásticamente el tema de “La Gran Odalisca”, y elabora una de sus más importantes *combine paintings* (Fig. 2). Rauschenberg emplea para ello tan solo una caja de madera erguida y clavada sobre un cojín, espacio real, pero vacío y sin contenido. Las paredes de la caja aparecen repletas de manchones de pintura pero sobretudo de recortes de estampas pertenecientes a la imaginería popular e instrucciones de bricolage, paralelamente quizás a las pequeñas miniaturas y accesorios turcos presentes en el cuadro de Ingres. Irónicamente en la parte superior de la caja un gallo recuerda no la sensualidad si no la vanidad como categoría que enfatiza lo femenino, por no decir de la almohada sucia atrevesada de forma brutal, y casi violenta lo cual tiene claras connotaciones sexuales, en comparación con la delicadeza de las telas en el cuadro del pintor francés.

Al parecer la actitud de Rauschenberg delante del cuadro de Ingres, es la de estar delante de una superficie heterogénea de objetos dispuestos sin el menor orden. Todo lo representado involucra por igual al artista americano, no hay niveles de prioridad, su lectura parece fruto de experiencias fragmentarias, de lo que también se desprende su falta de inmanencia conceptual. La repetición de trozos de la historia del arte es una constante en la obra del pintor americano, partes de fotografías de cuadros de Vermeer, de Rembrandt, de Picasso, o de Ingres, y hasta de iconografía religiosa etc.. aparecen yuxtapuestos sin importar las épocas, los estilos, ni el color empleado,

todo se puede mezclar, incluso la letra impresa, *poupurri* al que se une la diversidad de materiales empleados. Como un inventario sin necesidad de coherencia entre los objetos archivados ni motivo que les justifique estar unos al lado de otros. Contenedor de imágenes, o como metáfora del basurero, término sugerido por Steinberg ante la pintura de Rauschenberg, (Owens, 2001) pues lo que vemos solo son pedazos incrustados, si de alguna uniformidad se puede hablar es sólo de la densidad de imágenes que parecen en una misma superficie alcanzar cierto estado de reposo.

Lo que nos interesa no obstante, tal como hemos avanzado, es la apropiación y desplazamiento del concepto espacio en la obra del pintor contemporáneo. El cuadro convertido en escultura supone una reorientación por parte de Rauschenberg del campo tradicional de la pintura, la cual pasa de una posición horizontal a desempeñar la función de soporte, transformación que requiere de una actitud por parte del lector/espectador distinta a la tradicional. Rosalind Krauss, ha observado como Rauschenberg induce a una lectura sucesiva del espacio, lo cual transfiere a la obra un carácter temporal distinto del de nuestra tradición. Ya no existe un mensaje coherente ni monológico, cohabitan siempre varias voces que hablan a tiempo lo cual imposibilita un grado de certeza en su interpretación que dificulta descifrar de que se trata (Krauss, 1947). El texto, apunta Roland Barthes:

Consta de múltiples escrituras, extraídas de diversas culturas y organizadas en relaciones recíprocas de diálogo, parodia, enfrentamiento..... pero hay un lugar en el que esta multiplicidad se focaliza; este lugar es el lector y no, como se ha dicho hasta ahora, el autor. El lector es el espacio en el que se inscriben todas las citas que componen una escritura sin que ninguna de ellas se pierda; la unidad de un texto no está en su origen sino en su destino. Sin embargo, este destino ya no puede ser personal: el lector no tiene historia, biografía, psicología, es simplemente ese alguien que mantiene en un campo único todos los trazos que constituyen el texto escrito. (Barthes, 1987).

Craig Owens, hace alusión a este quehacer artístico como de alegoría de la conciencia o del inconsciente. Notemos en este punto la referencia casi obligada a Walter Benjamin, quien hace de la alegoría precisamente un recurso estético alternativo para el s. XX tan válido como otro sistema de pensamiento, “Hasta ahora la estética ha considerado a la alegoría como un recurso artístico de segunda clase. Él, Benjamín, quería mostrar el valor artístico de ésta y aún más quería presentarla como una forma artística particular de comprender la verdad” (Buck-Morss, 1995). Esto es, fragmentos de realidad y objetos concretos y mundanos se convierten en el punto de partida ya sea para pintar, ya para filosofar. Todo lo cual no hace sino reafirmar la idea de desplazamiento de la bidimensionalidad característica de la pintura, hacia otra esfera próxima a lo real. Así mismo señalaba Alan Solomon, para Rauschenberg, “La obra de arte ha dejado de ser un mundo ilusorio o un fragmento de ese mundo, rodeado por un marco que la separa irrevocablemente del mundo real” (Solomon, 1963). Tal vez sea ésta la aportación de mayor envergadura para el arte contemporáneo por parte del pintor americano, si bien cabe decir que fue objeto de escándalo por la crítica del momento, quien consideró su obra de insólita e irreverente. Situación por otra parte que emparenta la obra de Rauschenberg con la también calificada de descarado, referido a la muestra de la “Odalisca” en el París del 1819.

## 2.2. J. A. Dominique Ingres “La Fuente” (1848) – Alain Jacquet “La Source” (1965).



Fig. 3. J. A. Dominique Ingres, *La Fuente* (1848).



Fig. 4. Alain Jacquet, *La Source* (1965).

Digno de la sencillez de Grecia, la pintura (Fig. 3) encarna los cánones del clasicismo, su resolución de forma serena, grande y contornos cerrados reafirman la idea que de la belleza se tenía en la época. La joven adolescente representada simboliza el nacimiento de una fuente escondida en un bosque. Iconografía empleada tradicionalmente en la mitología para representar el nacimiento de los ríos Según J. Eduardo Cirlot:

Según la tradición....su significación simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias.... Su sentido como centro se refuerza y ratifica cuando en un plan arquitectónico claustro, jardín o patio, la fuente ocupa el lugar central. Jung....se inclina por asimilarla a una imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual (Cirlot, 1991).

El cuadro de Alain Jacquet “La Source”(1965) (Fig.4) se dirige de forma muy distinta al espectador. Si bien podemos leer también la idea de centro, la representación de la figura femenina, bajo la máscara de la burla y un tanto déspota se aleja de la representación clásica. Nos preguntamos si se trata esta vez de una alegoría, o mejor de una reivindicación de lo real, no tanto con la finalidad de representarse en sí, sino como medio que sirve tanto más que a la crítica incluso a la publicidad, es evidente que la imagen transgrede el mundo del arte para incidir en la escena de lo político y social. Ante el cuadro de Alain Jacquet, podemos hablar de fuentes de poder, de dominio y por tanto también de subordinación, parodia que sin duda descubrimos con la representación del cántaro de agua, sustituido aquí por un envase de plástico, o contenedor de algún tipo de líquido mejor parecido al petróleo, fuente de atracción debido al poder económico que representa, a la vez que autoridad avasalladora de los países que de forma prepotente dominan por encima del resto. N, Heinrich, apunta:

Ya no se trata de discutir para saber si lo que se ve es bello o feo, si el artista tiene o no talento, si sabe o no pintar, sino que se trata de decidir si lo que se ve es o no es arte, si su autor es o no un artista y, accesoriamente, cuales son los criterios pertinentes en materia de arte. (Heinich, 1998)

En cuanto a la presencia femenina, tiene las mismas proporciones que las del cuadro de Ingres, no obstante la mujer del cuadro de Alain Jacquet, ha perdido el carácter dócil y hasta servicial que tenía la adolescente de Ingres, aquello que antes nos miraba de forma casi ingenua ha dejado de mirarnos, lugar abstraído de nuestra lectura/observación por lo cotidiano, la venus de Alain Jacquet, apela a una imagen de mercado y a los medios de comunicación de masas, belleza desacralizada que despierta otro tipo de sentimiento, o mejor dicho resentimiento, podría ser venganza o también como Lyotard nombra en sus estudios sobre la posmodernidad, de cierto espíritu de “nostalgia” .

Fuera de los límites de la pintura Alain Jacquet, nos cuestiona como unos valores que servían de normas hoy han dejado de serlo, pero por contra, hasta que punto otras apreciaciones sirven de estímulo para nuestra propia manipulación, ya sea económica ya de índole ética. La obra puede interpretarse como una crítica de género, la feminidad es juzgada por sus características no de belleza sino por el poder que puede ejercer, a la vez que debido a las connotaciones que se muestran, el cuerpo humano podemos leerlo/percibirlo lejos de toda sublimación, como un objeto con lo cual, desaparece la distancia entre éste y lo representado. Sin duda como señala Lyotard, este invento “no hace sino significar activa y paródicamente el proceso constante de disolución del oficio de pintor, incluso del oficio de artista. La pregunta estética moderna no es: ¿qué es lo bello?, sino ¿qué sucede con el arte (y con la literatura)?” (Lyotard, 1987). Es más el goce estético que dependía de lo percibido ha dejado el lugar a la capacidad de interpretación a que se presta lo mostrado.

### 2.3. J. A. Dominique Ingres “El Baño Turco” (1862) – Calum Colvin “The Turkish Bath” (1986).



Fig. 5. J. A. Dominique Ingres, *El Baño Turco* (1862).



Fig. 6. Calum Colvin, *The Turkish Bath* (1986).

Clásico y admirado por generaciones “El Baño Turco” (1862), (Fig.5), es un cuadro que muestra mujeres en distintas situaciones, tomando café, bailando, tocando el laúd, o sencillamente peinándose después del baño, Se considera una obra maestra en la que el desnudo femenino es su tema principal. La belleza es protagonista aún y las deformaciones anatómicas que acostumbraba su creador lo cual en ningún momento, supuso sacrificar la voluptuosidad y la carga de erotismo supuestamente escenificado en la atmósfera que nos sitúa la pintura.

Destaca en la obra del pintor de Glasgow la manipulación de imágenes especialmente las referentes a arquetipos de la pintura occidental, como en este caso “El Baño Turco” de Ingres recreado en un espacio que el autor ha manipulado por medio de técnicas infográficas, medio electrónico, que le posibilita la creación de un imaginario personal increíble. Una fotografía de una habitación, es el escenario que alberga el dibujo de una línea que recuerda la iconografía de Ingres, quizás sea ésta la parte más erótica de la obra, (dos mujeres que podrían por su posición dar que hablar en cuanto a connotaciones de homosexualidad se refiere) realidad secularizada y entremezclada que da como resultado un significado múltiple y distinto del que tenía en un principio.

Delante del trabajo de Calum Colvin (Fig.6), hablar de proceso en construcción es casi tan imprescindible como inherente a la obra en si, tanto la fotografía como la pintura intervienen en orden de crear una multireferencialidad perceptiva propia de la cultura a la que pertenecemos. Mirar, percibir, interpretar, se suceden de forma que podríamos hablar de un “art in progress”, el significado potencial del cuadro en este caso, crece en la medida que la fotografía deja espacio a la pintura y viceversa, disciplinas que aún perteneciendo a tiempos históricos distintos gozan de una relación de permanencia, a la vez que ambas posiblemente se retroalimenten en pro de un tejido de lecturas que abre sin duda narrativas nuevas. Desde esta perspectiva podemos hablar más que del mensaje de una obra, de su contexto interpretativo reflejo por otra parte de una contemporaneidad que no cabe duda, se plantea cual es la autoridad conferida al lector El cuadro de Ingres puede ser interpretado según una fragmentación de nuestra percepción en función de planos sucesivos de luz, forma de proceder característica del sistema renacentista y que daba por supuesto una lectura unívoca. Contrariamente a la concepción de la obra de Colvin en donde la reiteración de citas de un pasado y la yuxtaposición con elementos de nuestro presente, permiten hablarnos de reconstrucciones que como las palabras “También pueden ser moduladas, partidas, reemparejadas, redefinidas, co-polimerizadas unas con otras en cadenas universales que emergerán de vez en cuando, sobre largos silencios moleculares como la parte visible de un tapiz”. (Pynchon, 1978)

Fusión entre pasado y presente que provoca realmente una obra cambiante, si los referentes de la tradición pueden servirnos para lograr cierta identificación, también estos sirven para dar fe de la distancia respecto de la actualidad. Extravió forzoso a través de una repetición que adquiere cuerpo de metáfora, de metonimia u otro recurso literario fuente de divergencias, de descentralización y en el fondo de pérdida de una experiencia de iluminación, la que nos producía el arte llamado clásico.

Es así como el proceso de hacer y deshacer, de construcción y deconstrucción del que habíamos hablado al principio cobra vida sin fin, transformación, podría ser una respuesta a este tipo de formulaciones artísticas, que no dejan por otra parte de

objetualizar lo pictórico como dijo Rosalind Krauss, como “una sintaxis del doble negativo” citada por (Calvo Serraller, 2009), esto es, de modo irónico la realidad se muestra sin engaño y con capacidad inagotable de interrogar otras realidades, con lo cual ver de forma nítida es muy difícil.

### **3. Conclusiones: repensar Ingres.**

Así como en la literatura el paratexto es un texto que interpreta o ayuda a ver el original de otra forma, así en las artes visuales, ese doblarse sobre si mismo como dice Michael Tarantino obliga al espectador a darse la vuelta (Tarantino, 1992), y en este caso en particular, ver la obra de Ingres de otra forma. Normalmente catalogamos sus cuadros bajo los supuestos de una belleza ideal, esto es sublimación de la figura humana, trascendente y por ello aislada de todo contexto que pudiera distraer este objetivo.

#### **3.1. “La Gran Odalisca” después de Rauschenberg.**

Especulaciones tan atrevidas como la de Rauschenberg nos llevan a repensar el concepto de belleza, pues no podemos leer “La Gran odalisca” de la misma forma después de ver la obra del artista americano. Su interpretación espacial, nos induce a entender la figura representada no tanto de forma aislada sino formando parte del contexto donde está ubicada y en relación al, claro-oscuro, la luz, el color y la línea. De donde se desprende que interpretamos la belleza no como una cosa en sí, sino en relación a los elementos que la circundan. Ya sea a nivel conceptual o formal, apreciamos en la obra de Rauschenberg como una simple caja tridimensional nos hace pensar en la fuerza de la escenografía empleada por Ingres, si bien ésta es casi vacía, la reducción a simples horizontales y verticales la leemos de forma particular como aquella que confiere al cuadro una dimensión de fuerza poco común.

En cuanto a la presencia y uso desmesurado del collage de forma casi gratuita, nos hace pensar en el carácter tantas veces calificado de “deforme” en cuanto al empleo de desproporciones respecto de la representación femenina de Ingres, “Los críticos nunca perdonaron a su pintor predilecto el haber añadido a su Odalisca una vértebra más: no entendieron que ese error anatómico era una complacencia erótica, casi como una prolongada y tierna caricia sobre ese bello cuerpo” (Argan, 1991). Transgresión de la realidad, pero a la vez afirmación de que Ingres pintaba no lo que sabía a cerca del cuerpo humano, sino lo que veía, y únicamente su experiencia de la realidad es lo que dio lugar a tal pintura. Subjetividad, que reafirma nuestra lectura en el sentido que se dice de Ingres ser el primero en reducir la pintura únicamente a un problema de lo visual. Y también por este motivo punto de admiración por artistas de épocas tan distantes.

### 3.2. “La Fuente” después de Alain Jacquet.

Después de la interpretación de Alain Jacquet, es más probable ver “La Fuente” de Ingres como una pintura que habla de crítica o de camuflaje, más que de un cuadro de una adolescente en busca de agua.

Alain Jacquet nos propone un objeto de plástico con una serigrafía en lugar de una pintura, lo cual nos plantea hasta que punto el arte es o no una ficción. Su cuadro deja de hipnotizarnos para acercarnos a otra realidad, lo cual paradójicamente nos interpela ante el cuadro de Ingres por un tipo de consideración, que dista evidentemente de unos cánones a los que respondía un cuerpo femenino perfecto, contrariamente éste, lo podemos leer como un objeto digno de ser fácilmente manipulado. Provocación que obliga al espectador a valorar no tanto el oficio del pintor ni tampoco la plástica ni la seducción de la joven en este caso, sino el mensaje de negación sobre el propio arte. Ruptura respecto de la distancia aurática en donde nos situábamos ante el original, para aceptar como lo visualizado hasta cierta punto nos pertenece, cercano a la sociedad de consumo, toma la apariencia de mercancía envasada, rasgos de un arte fácil, no banal pero si como señalaron los artistas pop en su momento “Popular (diseñado para un público masivo) / transitorio (solución a corto plazo) prescindible (fácilmente olvidable) / barato / producido en serie / joven (dirigido a la juventud) / divertido / sexy / tramposo / lleno de glamour / un buen negocio”. (Hamilton, 1982).

Aspectos que por sus efectos inmediatos se puede entender sin reflexionar, de ahí que sea aceptado por la mayoría, (como lo fue en su día el cuadro de “La Fuente “ de Ingres”) acento que nos permite categorizar una pintura de “cursi”, “Kitsch” o de cuadro “afeminado”. Lyotard señala:

Haciendose Kitsch, el arte halaga el desorden que reina en el gusto del aficionado. A falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las “necesidades”, a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra. (Lyotard, 1987)

### 3.3. “El Baño Turco” después de Calum Colvin.

Extravíos los que nos muestra Colvin, que nos llevan a remirar el cuadro de Ingres. No cabe duda que ello nos invita a una multiplicidad sin límite de formas de ver, pues la interferencia entre el espacio y la línea en el cuadro de Colvin, incitan también a que ante el cuadro de Ingres, el espectador deje de lado una lectura unidireccional, guiada tal vez por un foco de luz, para sumirse en una atmósfera que cambia completamente la dimensión temporal de la lectura del cuadro. Lectura heterogénea del cuadro, descentralizada, contraria a la idea artística de la representación de la pintura occidental como un microcosmos. Ello nos implica atender al sutil tratamiento del claro-oscuro en Ingres, más que tenebroso es tenue, se difumina imperceptiblemente y crea la idea de espacio tridimensional en una sala en donde el ambiente se mezcla con la anatomía de unas figuras resbaladizas y entremezcladas entre si. Cuerpos que si bien están delimitados por una línea, el tratamiento de la luz, modela volúmenes en relación con el color y provoca cambios vibracionales entre tonos cálidos y dorados.

Recorridos de lectura que pueden partir de cualquiera que sea el punto de inicio y que nos ayudan a interpretar una vez más, las acusaciones debido a exageraciones anatómicas tan usadas sin escrúpulos por el pintor del s. XIX, si bien llegados a este punto, no tienen para el espectador más importancia que la de dar continuidad a la sensación que ante el cuadro se experimenta. Todo lo cual me remite a una lectura en donde lo sensorial prioriza, por encima de otra interpretación. Además de transferir al espectador, la autoridad de construir ante cualesquiera que sea el fragmento del cuadro, una unidad significativa sin necesidad de la totalidad de la obra.

Para finalizar es inevitable no pensar en la presencia del tiempo entre los cuadros del siglo XIX y las versiones contemporáneas, paratextos que nos inducen al estudio de la actitud del artista, al de su proceder y también a analizar las diferencias respecto del original, lo cual nos ha proporcionado elementos fundamentales de lectura frente al arte contemporáneo. Los más importantes:

1. Desplazamiento del medio, esto es de las técnicas tradicionales de producción, pasamos a las de reproducción, nos referimos al uso de la serigrafía, fotografía y técnicas digitales. Con la consecuente pérdida aurática de la obra original. En las tres obras comentadas podemos plantearnos la transferencia de la idea de autor hacia el lector/observador, con lo cual tambalean las nociones de originalidad y autenticidad.
2. Cabe como no hablar de sentimiento de ironía y también de desencanto ante un arte que, deja de ser una ficción para mostrar una realidad que precisamente cuestiona, ¿Qué es arte?
3. En los tres casos obtenemos como consecuencia de su proceder, unas lecturas multidireccionales descentralizadas a la vez que parcelarias, lo cual induce a fragmentar la interpretación. La inclusión del elemento temporal en la lectura de la obra de arte, es una característica de la 2ª mitad de s. XX, lo cual nos lleva a entender la historia del arte como una gran secuencia en la que si bien los temas pueden repetirse, éstos permanecen en continuo estado de cambio y con posibilidades debido a su naturaleza heterogénea, de relacionarse con otros campos del conocimiento, ya sea el social, antropológico, literario o político.
4. La mezcla de elementos llamémosle collage, assemblage, u otro nombre, nos ha conducido al transvase de una disciplina hacia otra, cambio en el modelo de proceder fruto de un cambio en el modo de pensar que ha dado como consecuencia, una dispersión de las categorías clásicas de dibujo, pintura y escultura. La obra de arte contemporánea fuera de estas fronteras es de difícil clasificación. (Porta, 2008).

Es lógico pensar que no podemos reducir a estos elementos la lectura de un arte que de por sí muchas veces resulta ajeno a nuestra forma de ver y entender, no obstante los puntos aquí nombrados, son una constante que aparece en un gran número de obras de nuestra contemporaneidad. De donde concluimos que el paratexto o repetición de una imagen, nunca nos lleva a la obtención de una copia, al igual que con las palabras, cuando pedimos a alguien que vuelva a expresar lo dicho, nunca llega a producir el mismo efecto. Diferencia, que argumenta en el campo de la imagen algu-

nos de los elementos propuestos, además de notar como un tema no se agota con el paso de los años, sino que tiene capacidad de continuar. Concluimos con la definición de paratexto en el ámbito de las artes visuales, como el resultado de un préstamo respecto del original, que sigue un proceso de transformación y ocupa un espacio significativo fruto de las relaciones que se establecen entre los elementos que la componen, espacio que próximo al lenguaje engendra la idea de secuencia o desdoblamiento, a la vez que nos ayuda a ver la obra de arte desde distintos flancos.

### Referencias bibliográficas:

- Argan, G. C. 1991: *Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneo.*, Madrid, Ed. Akal. P. 43-44.
- Barthes, R. 1974 . *S/Z*. Nueva York, Hill and Wang. P.P. 11-12. Ed. Castell: 2001: *S/Z*, trad. N Rosa, Madrid, Sigle XXI.
- Barthes, R 1987: La muerte del autor, en *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernandez Medrano, Barcelona, Paidós.
- Buck Morss, S. 1995: *Dialéctica de la mirada*. Madrid, Ed. Visor 1995. P.32.
- Calvo Serraller, F. 2009. *Discurso de Laudatio*. En la Universidad Pública de Navarra, [www1.unavarra.es/digitalAssets/112/112010\\_Laudatio.pdf](http://www1.unavarra.es/digitalAssets/112/112010_Laudatio.pdf)
- Cirlot, J.E. 1991: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Ed. Labor.210.
- Crimp, D. 1980: On the museum's Ruins. *October*, (13), verano de 1980.
- Genette, G. 1997: *Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Heinich, N. 1998: *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris, Minuit. P.P. 52-72.
- Hamilton, R. 1982: *Collected Words, 1953-1982*. London, Thames and Hudson. P. 65.
- Kauss, R. 1974: Rauschenberg and the Materialized Image. *Artforum* (13) , 4, diciembre. P. 37.
- Kauss, R. 1986: Originality as Repetition. *October*,(37), verano de 1986, PP. 36-37.
- Liotard, J-F. 1987: *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona. Gedisa. P.16-18.
- Owens, C. 2001: El Impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En *Arte después de la Modernidad*. Madrid, Ediciones Akal. P. 226.
- Pinchon, T. 1973: *Gravity's Rainbow* . Nueva York, Viking. (Ed. Cast. *El arcoiris de la gravedad*, Barcelona, Grijalbo. 1978)
- Porta, C. 2008: El grabado en la fusión plástica actual. *Grabado y Edición* (15), 32-36.
- Solomon, A. 1963: Catálogo de exposición, The Popular Image. Washington Gallery of Modern Art.
- Tarantino, M 1992. Catálogo de exposición. Repetición/Transformación. Madrid, MNCARS.