

PARATEXTOS EN UNA OBRA DE FRANCIS ALÿS

Sergio Moyinedo IUNA/UNLP

Introducción

La idea de realizar un “análisis de obra” puede sonar un tanto anacrónica, me recuerda a trabajos realizados en mi época de estudiante de Historia del Arte, trazando líneas de fuga y esquemas de composición sobre una hoja de papel calco, o identificando claves tonales, o enumerando interminables repertorios de motivos. Y es justamente a raíz de la inquietud de algunos alumnos actuales de la misma carrera, que me gustaría recuperar esa idea, la de la posibilidad de llevar adelante un análisis de obra. Para restablecer la vigencia del “análisis de obra” habrá antes que precisar algunas cuestiones.

La primera cuestión es la imposibilidad de analizar una obra, es decir, la imposibilidad –si no lógica, sí material– de decir todo lo que podría decirse respecto de una obra de arte. Nadie, aunque pudiese, emprendería ese interminable trabajo, ¿para qué? Si uno encara la idea del análisis es porque está buscando algo. Y ese algo no es “la obra” en su totalidad. Esto nos lleva a una segunda cuestión, la de “la obra”. Consideraremos aquí a la obra de arte como un *estado* y no como una cosa. Para el espectador la obra de arte es una cosa, es decir, aquella manifestación material que se brinda a sus sentidos; pero para el analista, la obra trasciende esa materialidad hacia las relaciones numerosas y complejas que establece con prácticas sociales diversas. Partiendo de esta idea de obra, pues, lo que debemos analizar no es una cosa sino ese entrelazamiento particular entre materialidades y prácticas sociales en el que se define el funcionamiento de una cosa como obra de arte. Todo análisis aborda, siempre, se quiera o no, se sepa o no, una relación. La cosa, por ejemplo una pintura considerada en sus límites materiales, sólo es un factor de esa relación que una materialidad puede establecer con otras y diversas materialidades, otras pinturas, palabras, espacios.

Esos “entrelazamientos” en los que la obra se constituye ante la mirada analítica son abordables a múltiples niveles. La idea aquí es indagar acerca de la utilidad que la noción de *paratexto* para el abordaje de algunas de las innumerables relaciones que determinan la circulación social de una obra de arte.

Paratexto

La idea de transtextualidad propuesta por Gérard Genette¹ puede servir como entrada para el estudio del universo discursivo que determina la circulación social del arte². Dentro de las distintas posibilidades de la transtextualidad, Genette dedica su libro “Umbrales”³ a la noción de *paratextualidad*. El autor utiliza esa noción para aplicarla a un conjunto de textos vinculados de manera específica con la obra literaria publicada como libro, para él el paratextos consiste en

“...un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro”⁴

El paratexto funciona como un “umbral” que articula el interior y el exterior de la obra literaria, es

“...aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados”⁵

Resumiendo:

“El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos....”⁶

La noción de paratexto nos interesa aquí en la medida en que se trata de uno de los espacios privilegiados de la regulación de la lectura. Más cercano que el metatexto crítico, el paratexto es el sistema de regulación de consumo de una obra más cercano a la materialidad en que esta se nos presenta.

Paratextos de las artes visuales

¿Es posible transpolar el uso de la noción de paratexto a las artes visuales? No es difícil encontrar analogías entre el funcionamiento paratextual de una obra literaria publicada como libro y el de una obra visual presentada en una exposición. Si pensamos en formatos artísticos tradicionales como un cuadro de caballete exhibido en un museo, comprenderemos rápidamente que ese cuadro nunca está solo: hay otros cuadros, un pequeño cartel a su lado que contiene los datos de catálogo (Autor, fecha, técnica, medidas, datos de la adquisición, etc.), carteles de sala impresos en las paredes, catálogo

¹GENETTE, Gérard: *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.

²VERÓN, Eliseo: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.

³GENETTE, Gérard: *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001.

⁴ *Ibíd*em, p. 7

⁵ *Ibíd*em p. 8

⁶ *Ibíd*em p. 8

de mano, catálogo principal, sitio web, hay también un cierto orden de relación entre nuestro cuadro y el resto de obras presentes, hay un recorrido (cronológico o temático), un emplazamiento espacial particular que determina comportamientos físicos de desplazamiento y proximidad del espectador con la obra, un entorno arquitectónico más amplio, en fin, lo que hay es una compleja red discursiva de la que la manifestación material de la obra es sólo una parte. En este entramado textual, que podría ser llamado el *paratexto* de la obra, se pone en funcionamiento una estrategia enunciativa que presupone ciertos comportamientos de lectura. Y enfatizamos la idea de estrategia, es decir, una presunción de comportamientos que eventualmente puedan ser incumplidos por espectadores que no se atengan a los recorridos de lectura propuestos por el museo y su poderoso sistema paratextual. La idea aquí, de todas maneras, es considerar la posibilidad de analizar esas estrategias.

Proponemos, pues, el uso de la noción de paratexto en el ámbito de las artes visuales, en tanto ese término designa un conjunto heteróclito de textos (verbales, espaciales, visuales) más o menos cercanos a la obra y que buscan constituirse en el “umbral” de entrada propuesto al espectador.

Catálogo

Podríamos especificar aún más la relación paratextual si tenemos en cuenta la situación espacio-temporal de una exposición. En esa situación podemos homologar la distinción que hace Genette entre *peritexto* y *epitexto*⁷. El peritexto, que es la dimensión paratextual en la que nos detendremos, se caracteriza por su contigüidad material con la obra, se encuentra alrededor de la obra constituyendo su exhibición. Comencemos a pensar en nuestro ejemplo, una obra de Francis Alÿs exhibida en el MALBA en el año 2006 cuyo título es “A Story of Deception. Patagonia 2003-2006.”

Si imaginamos la trayectoria del espectador desde el momento en que toma conocimiento de la exposición hasta el instante en que se encuentra de pie frente a la materialización de la obra como un conjunto textual (verbal, visual), podemos pensar en una cantidad de instancias discursivas en las que se ha ido enredando sucesivamente. Desde la metatextualidad más lejana de la crítica, pasando por la diversa epitextualidad de la promoción, hasta su entrada en los dominios de la peritextualidad -que coincide con su entrada en el edificio del museo con todos sus indicadores exteriores e interiores y todas sus posibilidades de recorrido espacial-, el espectador se va constituyendo como resultado de una estrategia institucional de lectura.

Dentro del complejo sistema paratextual que aguarda al espectador en el museo, encontramos el catálogo principal, un libro que, de alguna manera, representando la obra, se constituye en uno de sus umbrales de entrada. El espectador, al menos como lo sueña la estrategia curatorial, transita este espacio vestibular en donde encuentra a su disposición una serie de instrucciones para relacionarse con la obra.

El catálogo en sí mismo es ya una compleja maquinaria textual compuesta por materialidades heterogéneas. En nuestro caso, además de una variedad de imágenes fotográficas y de diversos formatos verbales, encontramos cuatro bloques textuales

⁷ *Ibidem* p. 10

principales bien diferenciados genéricamente: una *presentación*, una *bitácora*, una *conversación* y una *relación*⁸. De estos cuatro textos, seleccionaremos la *conversación*.

Análisis

El catálogo es un fragmento del paratexto de la obra elegida, más específicamente, de su peritexto. A su vez, seleccionamos del catálogo el texto titulado “Fragmentos de una conversación” y atribuido a Francis Alÿs. Y de ese texto aislamos el segmento verbal central, dejando fuera las imágenes y sus epígrafes.

El análisis de este fragmento paratextual⁹ puede darnos repuestas acerca de diferentes niveles de funcionamiento de la obra. En esta ocasión nos centraremos en algunos aspectos de su funcionamiento genérico y estilístico.

Se trata de un paratexto *oficial*¹⁰ y *autoral*¹¹, es decir, de una representación que el artista hace de su propia obra. Tomando como punto de partida la problemática del género, podemos observar la manera en que en el texto aparecen distintos indicadores de prácticas genéricas habituales.

Refiriéndose a ciertos aspectos presentes en varias de sus obras, Alÿs introduce una comparación entre la obra exhibida en el MALBA y otra que consistió en arrastrar un bloque de hielo por la calles de la ciudad de México durante un día hasta que aquél se derritiera. Bajo el título “A veces hacer algo no ayuda a nada”, esta obra, descrita así, no nos diría nada claro acerca de su condición genérica. El primer indicador temático esclarece la ubicación genérica de la obra, encaminando la lectura hacia sentidos bien especificados: “La pieza del hielo (...) planteaba de manera muy directa el contrato de producción.”¹² La comparación de la obra expuesta en el MALBA con la pieza del hielo introduce así, por vía paratextual, una instrucción de lectura a nivel temático que va a ir definiendo su funcionamiento genérico.

Citando a continuación la obra “Cuando la fe mueve montañas” la especificación temática es clara:

“...con su lema “Máximo esfuerzo, mínimo resultado”, planteaba a la vez la desproporción ridícula entre el esfuerzo y el efecto, refiriéndose al escenario de una sociedad donde mínimas reformas son alcanzadas mediante masivos esfuerzos colectivos, pero la acción también quería sugerir la posibilidad de una alternativa a los modelos de desarrollo importados, a la noción de progreso lineal implícita en el modelo de modernidad...”¹³

El marco brindado por estos dos ejemplos se inscribe evidentemente en una invitación a una conversación política.

⁸ La *presentación* es del director del museo, la *bitácora* de Olivier Debrouse, la *conversación* aparece firmada por Francis Alÿs y la *relación* es de Marcelo Pacheco.

⁹ Fragmento que a su vez se presenta como el fragmento de una conversación más amplia

¹⁰ “Es *oficial* todo mensaje paratextual asumido abiertamente por el autor y/o el editor del que no se puede rehuir la responsabilidad”. GENETTE, Gérard, Op. cit. p. 14

¹¹ Justamente por estar este “Fragmento...” *autorizado* mediante la adjudicación al artista

¹² Catálogo “Francis Alÿs. A Story of Deception / Historia de un desengaño” 1ª. Ed.

Buenos Aires. Fundación Eduardo F. Constantini, 2006. p. 26

¹³ *Ibidem* p. 26

En el caso de “A Story of Deception. Patagonia 2003-2006”, Alÿs parte de una investigación *in situ* acerca de la caza de los ñandúes en el sur argentino, investigación que lo lleva a prestar atención a los espejismos que aparecían y desaparecían en los caminos de tierra transitados durante su travesía patagónica. En el texto del catálogo la asociación temática del espejismo es inmediata:

“Ahora sí entiendo que lo que me sedujo inmediatamente en la fuga sin fin de los espejismos es que materializaba algo que había investigado antes en otras piezas, este escenario muy latinoamericano en el que los programas de desarrollo suelen funcionar precisamente como espejismos”¹⁴

El artista constituye al espejismo en el motivo central de su obra convirtiéndolo en soporte metafórico de una tematización político-económica. Esa tematización, puesta en el centro del funcionamiento de la obra por el propio artista, emplaza a la obra dentro de los límites de uno de los géneros artísticos habituales denominado usualmente como “arte político”, y esto por el hecho de que la misma obra a través de uno de sus paratextos se propone a sí misma como una representación artística de aspectos políticos del mundo.

Por otra parte, la metáfora del espejismo pone en juego una doble operación que trabaja sobre dos niveles de determinación. Por un lado, la inscripción en un registro genérico y, por el otro, una estrategia enunciativa que trabaja a nivel del estilo. La obra de Alÿs no se presenta sólo como representación del aspecto político del mundo, sino que también busca, sobre ese fondo genérico, producir un efecto espectacular específico. Este segundo funcionamiento enunciativo, encabalgado en la operación de inscripción genérica, articula la tematización metafórica con otros aspectos de su proceso productivo:

“Construyo imágenes porque siento (...) enormes limitaciones o dudas al traducirlas en palabras; por eso opero en el campo de las artes visuales; disparo chispas, imágenes, eventos, alegorías inclusive, pero trato –en la medida de lo posible- de dejar la narrativa o, si se quiere, la interpretación, abierta”¹⁵

El espectador aparece figurado como alguien que debe comportarse de una manera distinta a la prevista por las modalidades narrativas y descriptivas habituales en el arte político:

“La licencia poética opera como un hiato en el marasmo de una situación de crisis política o económica. A través de la gratuidad o del absurdo del acto poético, el arte provoca un momento de suspensión de sentido, quizá incluso crea una breve sensación de sinsentido que revela lo absurdo de la situación y, a través de este acto de transgresión, hace que uno se distancie y reasuma o revise sus *a priori*s sobre esta realidad...”¹⁶

Vemos como se dibuja aquí un espectador asaltado en sus expectativas cotidianas y empujado a una situación de absurdo que lo expulsa momentáneamente de la relación habitual que mantiene con el mundo político-económico que habita.

Conclusión

¹⁴ *Ibidem* 26

¹⁵ *Ibidem* p. 29

¹⁶ *Ibidem* p. 29

Cuando, como espectador, vi por primera vez el video de Francis Alÿs sentí que algo tremendamente poético se estaba desplegando; el paratexto trajo la desilusión, no se trataba de otra cosa que de una simple tesis política.

Sin embargo, en el análisis, las impresiones personales no cuentan. Lo que nos propusimos aquí fue indagar acerca de las posibilidades analíticas de la noción de paratexto aplicada a las artes visuales tal y como la propone Gérard Genette para la obra literaria. Los espectadores “reales” que asistieron a la exposición pueden haber leído el catálogo antes, durante o después de visitar la sala en donde se encontraba emplazada la obra. O no haberlo leído. No importa. Aquí lo importante es la manera en que en el fragmento paratextual analizado se construye una vinculación de lectura como parte de una estrategia enunciativa institucional mucho más amplia y que va determinar –más allá de la voluntad de los actores puestos en juego- la suerte de la circulación social de la obra.

Bibliografía

Catálogo “Francis Alÿs. A Story of Deception / Historia de un desengaño” 1^a. Ed. Buenos Aires. Fundación Eduardo F. Constantini, 2006.

GENETTE, Gérard: *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.

GENETTE, Gérard: *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001.

VERÓN, Eliseo: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.