

[Referencia para citación]

Antonio Weinrichter: "Bocados de realidad: Notas sobre el documental en el museo". En THE FACE AND THE FACE, catálogo, MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), Badajoz, 2006.

BOCADOS DE REALIDAD: NOTAS SOBRE EL DOCUMENTAL EN EL MUSEO

¿Hay lugar en el museo para la *realidad en bruto*? Hasta hace bien poco tiempo la respuesta a esta abrupta pregunta hubiera debido ser negativa. La institución artística ha aceptado (el *collage* cubista, Duchamp, el *arte povera*) la inclusión de elementos de la realidad, no trabajados, pero siempre a condición de que propiciaran, aun desde su condición estrictamente matérica, una lectura alegórica activada por el artista por medio de procesos o gestos (anti)artísticos de apropiación, *détournement* o montaje; y rara vez se admitían esos objetos del mundo real como una representación directa de dicha realidad. En consecuencia, el discurso sobre lo que el estudioso del cine documental Bill Nichols llama el *mundo histórico* ha solido diversificarse según dos vías que sólo han tenido privilegiados momentos de cruce:

- un discurso directo, científico o histórico, para el que los procesos de mediación formal resultan tanto más sospechosos cuanto más evidentes; y,
- un discurso indirecto, artístico, que privilegia dichos procesos como el lugar donde se efectúa precisamente el trabajo del artista.

Esta dicotomía generadora de categorías y juicios de valor aún se mantiene pese a que ya hace años que el teórico de arte Hal Foster venía a recordarnos, haciendo una relectura de una famosa conferencia ["El autor como productor"] pronunciada por Walter Benjamin en 1934, que

"las dos oposiciones que todavía afectan a la recepción del arte en los años 80 y 90 -la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido- eran "sempiternas y estériles" ya en 1934. Benjamin trató de superar estas oposiciones en la representación mediante el

tercer término de la *producción*, pero ninguna de las dos oposiciones ha desaparecido”¹.

Por supuesto, el cine documental se sitúa firmemente, o se situaba hasta hace poco, en uno de los polos enfrentados de esta serie de oposiciones. El documental (que viene de documento, con la connotación de tener un valor evidencial, casi jurídico, de registro de lo real) caía del lado de lo político, del contenido, del discurso sobrio y objetivo, más que expresivo. Se trata de un formato que tradicionalmente ha aspirado a captar el mundo histórico desde unos presupuestos muy alejados de las cuestiones que preocupan a la institución artística. La autonomía de la forma y el despliegue de la *auto-expresión* (rasgos, si no de todo trabajo artístico, sí de aquél de aspiraciones modernistas) no sólo resultan ajenos a la ontología del documental: representan además algo contra lo que éste ha luchado a lo largo de casi todo su desarrollo histórico, por lo que complicaban su proyecto declarado de representar el mundo con la mínima mediación posible.

Y, sin embargo, a lo largo de la década transcurrida desde que Foster publicara el texto citado, esa sempiterna y estéril oposición ha parecido diluirse, al menos en el caso de la imagen real en movimiento: recientes ediciones de la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia, el ciclo anual “Cine y casi cine” que ofrece desde hace un lustro el Museo Reina Sofía, y propuestas como “Després de la notícia. Documentals postmèdia” (CCCB, Barcelona, 2003) o “*Ficcions documentals*” (Caixa Forum, Barcelona, 2004), entre muchos otros posibles ejemplos, han presenciado una casi masiva irrupción del audiovisual de carácter filo-documental en los espacios museísticos. Hasta tal punto esto es así que el creciente interés de los artistas plásticos por el medio audiovisual, que ha dado lugar al nacimiento de términos como *screen art*, *cinéma d'exposition*, *gallery film* o *artists' films* y a numerosas “exposiciones” antológicas en los principales museos del mundo², ya no tiene como tendencia dominante la apropiación del repertorio cinematográfico sino que a menudo se traduce en la práctica de la menos *artística* de las formas audiovisuales, el cine de no ficción (el formato al que el museo sigue más reacio es el dramático; pero el cine de ficción tiene otros cauces de exhibición).

¹ Hal Foster, “El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo”. Akal /Arte contemporáneo, Madrid, 2001 (orig. 1996). Pág. 176.

² Para un repaso a este fenómeno, y una bibliografía, ver: Antonio Weinrichter, “Pasajes de la imagen: documentales en el museo”, en Berta Sichel (ed.) “Postvérité”, Centro Párraga, Murcia, 2003.

Una estudiosa como Hito Steyerl llegaba a afirmar recientemente que “las estrategias documentales se consideran uno de los rasgos más importantes del arte contemporáneo”³; para precisar luego que este fenómeno de inmersión en lo documental no sólo se produce a través de producciones de carácter reflexivo y experimental, que al fin y al cabo estarían en su lugar en un museo, sino de documentales en el sentido *duro* de la palabra, de carácter didáctico y realista. Aquí se ha producido lo que casi cabría calificar de un cambio en el paradigma. ¿Qué ha pasado para que se recupere esa fe casi *naïf* en el poder de la imagen para captar directamente lo real, nada menos, en esta época que se califica de post-artística? ¿Qué ha pasado para que tantos artistas dejen de tomar el cine como objeto y utilicen ahora el documental como lenguaje en primer grado y como herramienta de conocimiento no sólo de sí mismos sino de su entorno?

Hay muchos y muy diversos factores cuya conjunción puede arrojar luz sobre esta nueva preferencia de la institución museística por la realidad *en bruto*, en su presentación documental, y sería presuntuoso tratar de hacer aquí algo más que sugerir alguno de ellos.

En primer lugar, hay que mencionar el *desembarco* del audiovisual en el museo gracias a la aparición del video, un dispositivo que a diferencia del cine tuvo una temprana vocación artística: se vio apropiado enseguida por lo que luego se llamaría *video art* y así entró de una forma natural en la institución artística. Esto no es un dato nuevo precisamente. Pero sí lo es el tipo de producto que se exhibe ahora en el espacio galerístico/museístico. No se trata ya del video arte de los años 70, que exploraba las condiciones espaciales y temporales del nuevo soporte, y se centraba en cuestiones de *performance*, de instalación, del *playback* de la imagen en tiempo real, etc. Ahora el museo puede acoger gustoso films documentales incluso poco elaborados, a veces meramente testimoniales, sobre cuestiones de género, identidad, multiculturalismo, cultura *queer*, etc. Podemos ejemplificar esto comparando un par de obras en video del artista albanés afincado en París Anri Sala. “Uomoduomo” (2000) es una simple toma estática de cien segundos de duración de un hombre dormido en un banco de la catedral de Milán, pensada para ser proyectada en

³ Hito Steyerl, “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico”, incluido en el catálogo de la exposición “*Ficcions documentals*”, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 2004. Pág. 23.

bucle continuo en “un espacio separado” en una pantalla de gran tamaño. Su anterior “Intervista” (1998), de concepto mucho más funcional, muestra al propio Sala entrevistando a su madre respecto a su antigua pertenencia al partido comunista albanés mientras examinan juntos un viejo noticiario propagandístico que contiene imágenes de la madre en un congreso del partido: ofrece una reflexión sobre el cambio histórico, la identidad personal, la relación de la memoria con la imagen (quizá el único tema “artístico” al que agarrarse) y, a diferencia de “Uomoduomo” de la que Sala dice expresamente que no debe presentarse en televisión, podría perfectamente emitirse por la pequeña pantalla como caso ilustrativo. Pues bien, mientras que la primera obra citada de Sala, un *loop* pensado como instalación, sería la única que tradicionalmente habría interesado al museo, lo cierto es que ahora éste también incluye a menudo en sus exposiciones piezas como la segunda, la emocional, biográfica y testimonial recuperación de una anécdota personal, una *trouvaille* sin duda no desprovista de alguna relevancia histórica pero sin veleidades formales⁴.

Esto parece representar un giro copernicano en la relación del museo con el audiovisual. Y puede fundamentarse en una condición objetiva de carácter tecnológico: las nuevas cámaras digitales de fácil manejo, que favorecen la movilidad y la accesibilidad, han propiciado la práctica de formatos que aprovechan esta inmediatez, como el cine-diario, el reportaje subjetivo, la pesquisa antropológica sobre el entorno cercano, e incluso la forma ensayística. Podría decirse que si en un principio el *portapak* creó el video arte, según se planteaba desde su título un famoso texto de Burris, la nueva cámara digital puede representar algo parecido a lo que el acceso a equipos portátiles que permitían la toma sincronizada de imagen y sonido supuso para el florecimiento del cine directo y del cine *vérité* en los años 60. De ahí el resurgimiento actual, por retomar los nombres sugeridos respectivamente por Nichols para estos dos modos que revolucionaron la práctica documental, de un documentalismo observacional (de seguimiento de la realidad en directo) o participativo (que incluye la entrevista a testigos históricos, también *a pie de obra*) pero a una escala mucho más democrática: falta saber si el museo acogerá esta expansión del video a escala cuasi-amateur sin pasar por el filtro previo de su conversión en objeto artístico.

⁴ “Intervista” formó parte de una de las primeras selecciones previas de “Cine y casi cine”.

“Uomoduomo” se exhibió dentro de la exposición “Fast Forward. Media Art de la Colección Goetz”, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2005.

A favor de este nuevo video arte -con a minúscula- factual juega el presente interés, tanto de la institución documental como de la artística que en esto coinciden, por el conocimiento *encarnado*. Este término se refiere al grado de autoridad epistemológica sobre el mundo mostrado que exhibe la enunciación de una obra documental; frente a la voz desencarnada del documental expositivo clásico, que ofrecía un discurso global sin fisuras desde fuera y desde arriba del mundo mostrado (por eso se llamaba “voz de Dios”), hoy sólo aceptamos una voz que esté encarnada en dicho mundo, que forme parte de él y nos hable desde esa subjetividad y desde esa pertenencia. Una vez más acudimos a Nichols para explicar esta evolución en la enunciación del documental:

"Tradicionalmente, la palabra documental sugería algo pleno y completo, hechos y conocimiento, explicaciones del mundo social y de los mecanismos que lo motivaban. Pero, más recientemente, documental ha venido a sugerir algo incompleto e incierto, recopilación e impresiones, imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva. Se ha producido un cambio de proporciones epistemológicas. Lo que cuenta como conocimiento ya no es lo que solía ser"⁵.

Esta evolución de lo general a lo particular del documental, que ahora incluye nuevas formas de conocimiento y de pronunciarse sobre el mundo que se alejan de lo histórico y lo retórico para acercarse a lo afectivo y encarnado, ha hecho que se hable de un cine de no ficción performativo⁶.

Algunos estudiosos han sugerido que este énfasis en lo subjetivo puede disminuir la cualidad *referencial* del documental como fuente de conocimiento objetivo de la realidad. Igual que en un film de ficción se hace un *casting* para elegir a los mejores actores, en uno de no ficción se elige a los sujetos más fotogénicos (elijo adrede este término que evoca el *glamour* del *star-system*) que serán los que, en iguales condiciones de representatividad social o histórica, *den mejor en cámara*: se expresen mejor, resulten más graciosos, tengan una mejor historia que contar... En el caso de los videos de

⁵ Bill Nichols, “Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture”, Indiana University Press, Bloomington, 1994. Pág. 1.

⁶ Para una descripción del documental performativo, véase “Postvérité”, *op. cit.*, en particular los dos últimos capítulos; también en Weinrichter, “Desvíos de lo real. El cine de no ficción”, T&B-Festival de Las Palmas, Madrid, 2004. Cap. 10, “El documental performativo”.

Isabel María, por ejemplo, cabe preguntarse sobre los protocolos previos que le han llevado a elegir a la cantante del primer bloque de “The Face & The Face” o al matrimonio de “El torito”; cabe preguntarse si la naturalidad ante la cámara de la primera (una *performer*, al fin y al cabo) y la falta de naturalidad de los segundos nos alejan del referente, es decir, nos distraen de un discurso más general y contextualizado sobre la emigración, para centrar nuestra atención en la performatividad de su actuación, en el grano de su voz, en la mera captación de su gestualidad y su idiosincrasia.

Una respuesta a este vértigo ante la pérdida del referente o del contexto la podemos encontrar en un viejo manifiesto de Jean Vigo. Tras proclamar que los sujetos deben ser sorprendidos por la cámara y no actuar para ella (estamos en 1930, mucho antes de que se asuma, como dice Stella Bruzzi, que el documental *siempre* es *performativo* porque, aunque parta de una realidad anterior al rodaje, “adquiere su significado por la interacción entre realidad y *performance*”⁷), Vigo propone al presentar su película “A propos de Nice” un programa que no está lejos del que luego será perseguido por el cine *vérité*:

“Lograremos nuestra meta si podemos revelar la razón oculta de un gesto, si podemos extraer de una persona banal, casi por azar, su belleza interior o su caricatura, si podemos revelar el espíritu de una colectividad a partir de sus manifestaciones puramente físicas”⁸.

Una respuesta más reciente procede de Michael Renov, uno de los estudiosos del documental que piensan que la novedad de esta forma personalizada de abordar la no ficción consiste en que

“la subjetividad ya no se construye como *algo vergonzoso*; es el filtro a través del cual lo Real entra en el discurso, así como una especie de compás experiencial que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado”⁹.

Debe entenderse que el modo documental performativo abarca la *performance* a ambos lados de la cámara, englobando tanto

⁷ Stella Bruzzi, “New Documentary. A Critical Introduction”. Routledge, Londres, 1999. Pág. 154.

⁸ Cf. Kevin Macdonald y Mark Cousins (eds.) “Imagining Reality. The Faber Book of Documentary”, Faber & Faber, Londres, 1996. Pág. 83.

⁹ Michael Renov, “New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-*vérité* Age”. Incluido en Renov, “The Subject of Documentary”, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2004 (orig. 1995). Pág. 176.

aquellos films contruidos alrededor de la presencia intrusiva del cineasta (Michael Moore, Alan Berliner, Nick Broomfield, Agnès Varda) como aquellos otros contruidos a partir de una actuación deliberada del sujeto. Esta evolución que ha llevado a aceptar la inscripción textual tanto del sujeto como del documentalista sirve para entender el interés que despierta ahora el documental en la institución artística, al haber dejado atrás esta práctica sus viejas pretensiones de ofrecer un discurso sobrio, objetivo y autoritario sobre el mundo histórico. Esto ocurre dentro de la práctica documental convencional; si consideramos además formatos contemporáneos de la no ficción más alejados de la corriente principal como el *fake* o falso documental, el cine de apropiación de materiales de archivo o el floreciente ensayismo fílmico, no resulta extraño que, según se aparta el cine de no ficción actual del concepto tradicional de documental, mejor acomodo encuentra en la institución artística. Por citar algún ejemplo más, valga esa novísima ola de lo que algunos llaman documental experimental americano: Cameron Jamie, Travis Wilkerson, Jem Cohen y otros más filman desde hace años películas que funden, o hacen chocar, el modo informativo del documental y los recursos del cine de vanguardia. Y saliéndonos de Occidente, ahora mismo existe en China un vigoroso movimiento, a veces llamado Generación Urbana, del que el excelente realizador (de cine de ficción) Jia Zhangke dice: “Estos nuevos cineastas han desarrollado el documental, que previamente no existía como forma artística, y han acabado por hacer de él el tipo de cine más interesante y popular”¹⁰.

Sin embargo, esta prodigiosa evolución del cine (pos)documental es una condición necesaria pero todavía no suficiente para caracterizar el nuevo interés del museo por el cine de materiales reales. El espacio para esta confluencia entre museo y documental se ha creado gracias a que la práctica reciente del cine de no ficción se ha encontrado en la orilla de enfrente, por así decir, en la orilla artística, con un vigoroso proceso de crítica del modo documental, que sustituye al anterior desinterés por el mismo, y con un renovado interés del mundo artístico por la realidad (dos movimientos separados entre sí pero entre los que cabe establecer una cierta causalidad). Algunos historiadores de arte como Hal Foster, en su espesa obra ya citada, hablan de un *retorno de lo real* que puede

¹⁰ Citado por Alberto Elena en “Mi cámara no miente: el nuevo documental chino, 1990-2004”. En Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.) “Documental y vanguardia”, Cátedra, Madrid, 2005. Pág. 268. (El mismo título de esta antología, que mezcla términos que parecían antitéticos desde la época de las sinfonías urbanas del último cinema silente, induce al optimismo: si documental y vanguardia pueden ir juntos, el primero tiene un lugar asegurado en el museo...)

deberse a un cansancio de los juegos formales del post-arte, del minimalismo, del arte-como-simulacro, del pastiche; si bien ese camino de retorno, tal y como lo desanda Foster, se revela particularmente tortuoso, al incluir paradas en la obra estrictamente *superficial* de Andy Warhol (“No hay nada detrás de la superficie de mis cuadros y películas”), en el hiperrealismo (que precisamente niega lo real) y en la fotografía de referente mediático de Cindy Sherman (detrás de una imagen lo que asoma siempre es otra imagen, no el *mundo real*), antes de arribar al final a su concepción del artista como etnógrafo.

Por otro lado, dentro de la escéptica concepción posmoderna de la práctica documental como algo opuesto a la expresión personal (y al trabajo artístico), se ha venido produciendo una revisión de algunos de los dogmas recibidos respecto a dicha práctica. Significativamente, esta revisión ha corrido a cargo de artistas que teorizan sobre su trabajo; lo que sin duda ha servido para que sus reflexiones encuentren más eco en la institución artística que la copiosa literatura académica sobre el cine de no ficción que viene publicándose desde hace unos quince años desde el interior de la institución documental. Nos referimos a los escritos de Martha Rosler sobre la fotografía documental, de Allan Sekula sobre los archivos documentales y la fotografía como depósito de la memoria, o de la realizadora Trinh T. Minh-ha sobre su particular, y muy influyente, concepción del cine etnográfico¹¹. Sin duda, estos y otros trabajos han hecho mucho por atemperar el secular desprecio del museo por una práctica considerada poco artística.

El fenómeno global de emergencia de nuevos modos de la no ficción ha servido para acercar dos instituciones, la documental y la museística, justo en el momento en el que una tercera institución, la del propio cine, está cayendo en el pecado de ignorar dicha emergencia: muchas de estas películas híbridas que ensayan una fecunda confusión categórica entre documento y ficción, entre improvisación y *performance*, entre observación y reflexividad, no encuentran por eso mismo fácil acomodo en las salas comerciales ni en muchos festivales cinematográficos ni por supuesto en una televisión dominada todavía por el paradigma del reportaje. Hay que ir a verlas al museo.

¹¹ Véase sobre los tres artistas-escritores citados el texto de Scott McLeod en el catálogo de la exposición “Moving Stills”, Gallery 44, Toronto, 2000. Respecto a Minh-ha, nos limitaremos a evocar las famosas palabras con las que la voz de la propia cineasta abría su opera prima “Reassemblage” (1982): “No quiero hablar sobre, quiero hablar *cerca de...*”

Falta por ver si la llegada de estas películas y videos documentales será recibida con la misma reticencia que recayó sobre la fotografía documental norteamericana, por ejemplo, cuando llamó a la puerta del museo en los años del New Deal, sucediendo a los *experimentos técnicos*, sin duda dotados de mejor pedigree vanguardista, de Man Ray o Moholy-Nagy, sin preocuparse demasiado por preguntarse si la fotografía era o no un Arte. Una pregunta que nadie se hizo unas décadas después con la fotografía *vérité* de un Larry Clark. En el caso de esta nueva oleada de artistas documentalistas, de Chantal Akerman a Péter Forgács, de Lluís Escartín Lara a Elizabeth Subrin, más todos los citados anteriormente, existe un riesgo de desencuentro a la hora de tender puentes entre las dos orillas: los críticos de cine no suelen ir al museo (a ver películas) y los críticos de arte -y los propios artistas- suelen desconocer la evolución anterior y sobre todo reciente del cine de no ficción, con lo que corren el peligro de reproducir algunos de los viejos dilemas y agonías del documental antes de su expansión actual.

Antonio Weinrichter