

## Documentartismo

*Por Diana Kuellar*

### Resumen

Aunque documental y arte son prácticas que se han entret Tejido históricamente, es desde hace veinte años cuando comenzaron a aparecer de manera sostenida exhibiciones de obras fruto de esta hibridación y se establece como una dimensión artística en potencia. Esta forma de arte que presenta como formato final la instalación y su elemento esencial es su contenido político, circula en doble dirección: la de los documentalistas que entran a los espacios del arte y la de los artistas que recurren a elementos documentales en su obra. El siguiente artículo propone el estudio de esta corriente, a la que se le ha denominado documentartismo.

### Palabras clave

Arte, documental, memoria, instalación.

### Abstract

Even though documentary and art are practices that have been historically interwoven, it is since 20 years ago that exhibitions resulting from this hybridisation started to appear in a sustained manner and they established as a powerful artistic dimension. This form of art that has installation as its final format and its essential element in its political content circulates in two directions: that of the documentary filmmakers entering the spaces of art and that of artists who use documentary elements in their work. The following article proposes the study of this trend, which has been denominated in Spanish as documentartismo.

### Keywords

Art, documetary, memory. art installation.

# Cine Documental

## Resumo

Embora documentário e arte são práticas se entrelaçam historicamente, é de vinte anos atrás quando eles começaram aparecer constantemente exposições de obras fruto dessa hibridização e começa a definir-se como uma dimensão artística poderosa. Esta forma de arte tem como o formato final a instalação, e seu elemento essencial é seu conteúdo político, circula em duas direções: os documentalistas que entram nos espaços de arte e artistas que usam elementos documentais em seus trabalhos . O artigo a seguir propõe o estudo desta tendência , que tem sido chamada documentartismo

## Palavras-chave

Arte, documentário, memoria, instalação da arte.

## Datos de la autora

Diana Kuellar (Diana Patricia Cuellar España). Docente Escuela de Comunicación - Universidad Del Valle, Cali, Colombia. Doctoranda en Investigación de Medios de Comunicación, Universidad Carlos III De Madrid, España. Mestrado em Comunicação e Cultura- Universidade Federal do Rio De Janeiro, Brasil. Realizadora y productora de documentales.

\* El artículo es una versión resumida de un capítulo de mi disertación de maestría "Documentartismo. Construcción de la memoria a través del arte. Colombia y Cono Sur (1995-2015)" entregado y aprobado en enero de 2016.

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 15 de mayo de 2016

## **Documentartismo**

*No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia. Jacques Rancière.*

## **Marco inicial**

Cine y arte son dos importantes instituciones que han construido su discurso de manera independiente y con pocos puntos de convergencia a través de su historia. El cine, en su forma dominante, tiene el foco de su desarrollo en la narratividad, mientras que el de las artes está en la autonomía de la forma y el despliegue de la auto-expresión. Por este motivo, durante mucho tiempo parecía que el cine no encajaba en los discursos vigentes del arte y su presencia en los museos sólo era posible a costa de disipar su esencia narrativa para convertirse en "materia museable" (Zunzunegui, 2010: 80). Surge el cine de museo que cambia el tipo de inmersión que bajo las condiciones clásicas de oscuridad, aislamiento y silencio tiene una audiencia cautiva y que nada tiene que ver con el hecho de ver una película en un museo que no tiene idea cuánto tiempo va a estar, en qué momento de la obra se detendrá, qué omitirá y qué repetirá.

A partir de mediados del siglo pasado, con la experiencia de los vanguardistas, dadaístas y surrealistas, y luego con el cine experimental y *underground*, los artistas pusieron una particular atención al cine. "Desatentos a la funcionalidad narrativa de la enunciación fílmica, su imagen fue para ellos un signo que remitía a una determinada realidad social y a sus valores. Los íconos de la cultura popular apropiados en las obras del pop art, informaban sobre la sociedad en lugar de representarla" (Alonso, 2001). Así aparecen conceptos en los que se fusionan los dos mundos: cine y arte; y en colateral una

# Cine Documental

corriente que a partir de la década de 1970 planteó la idea del museo como un espacio vivo. Chris Drake habla de la *gallery-film*, Jean-Cristophe Royoux del *cinéma d'exposition*. Durante las últimas décadas ha habido una transformación tajante de estas prácticas y cada vez es más fuerte la presencia del cine en el museo. El artista brasileño André Parente se refiere al "cinema de museo" o "cinema de artista".

El museo es el espacio donde el cine se convierte en arte, pero al mismo tiempo el que hace que el cine se transforme "en dispositivos extraños, constantemente renovados, hasta desaparecer como tal so pretexto de reinventarse con otros nombres" (Bellour, 2009: 9). Bellour dice que la videoinstalación es el dispositivo donde el artista encuentra la manera de plantear su resistencia a lo que él llama "flujo" (Bellour, 2009), la televisión emitida, pues es una instancia que pertenece en exclusiva a la galería y al museo; donde el espectador se convierte en dueño del espacio, lo que genera una interacción tanto crítica como imaginaria con el cine; esto por las condiciones mismas en las que está expuesto. "El espectador de la instalación es un paseante, tanto más sensible al pasaje entre las imágenes cuanto que su propio cuerpo pasa a veces por la imagen, y que él mismo circula entre imágenes" (Bellour, 2009: 16). La instalación brinda la posibilidad de reinventar el cine. Abrirse a la virtud infinita de lo que Bellour denomina "el otro cine" para referirse a obras audiovisuales con una impronta cinematográfica presentadas en espacios de arte, haciendo énfasis en la hibridación de lenguajes. En la instalación, el observador tiene el punto de vista privilegiado que le permite vivir sensorialmente la obra a partir de múltiples dispositivos (objeto, luz, espacio y cuerpo humano) dispuestos en ciertos espacios y en cierto orden o desorden que hace que su nivel de involucramiento varíe. La instalación "por medio de la imagen recupera la escena de una dimensión perdida, la restablece en su tridimensionalidad, creando un espacio penetrable y practicable en el cual nuevas relaciones pueden convertirse en escena" (Duguet, 1988: 228). El espectador se

# Cine Documental

desplaza a su ritmo, cambiando de postura y perspectiva a su antojo, transformándose en actor y autor de la propuesta. La atención puede dirigirse hacia diferentes puntos, las imágenes ser proyectadas simultáneamente en una o varias pantallas y los sonidos provenir de inimaginables fuentes; o simplemente, el receptor puede encontrarse inmóvil frente a una pantalla pulsando un botón y seleccionando el orden de visionado a su gusto. La adopción de estas estrategias no-lineales que en el pasado eran estrategias propias de la experimentación, ubica al trabajo documental contemporáneo en una dimensión fuera de la sala de cine y la televisión.

## **Los detonantes del documentartismo**

El nacimiento y desarrollo del documentartismo han sido estimulados por varias coincidencias históricas. En el ámbito de las artes es importante destacar dos: las crisis de las instituciones cine (*black box*) y museo (*white cube*), cada uno por su lado; y la aparición del video que ofrece nuevas posibilidades en la creación y exhibición tanto en el cine como en el arte.

## **Las crisis**

Empecemos con la crisis del cine. Hace décadas éste empezó a sufrir una aparente decadencia que provocó que filósofos, teóricos, críticos y cineastas vaticinaran su "muerte". Algunos lo llamaron incluso un arte arcaico y en la actualidad se habla de la era del post-cine (Machado, 1997). El investigador español Santos Zunzunegui plantea una crisis de las formas que históricamente ha utilizado el cine para su exhibición. A finales de la década de los veinte se establece la sala oscura como dispositivo en la proyección de película y con esto la experiencia de ver cine se centró en una ritualidad casi mística al interior de la caja negra. La disposición del público y su inmersión fueron afectados por diversos factores como el tipo de proyección, la espectacularización y comercialización del evento, lo que generó también que el cine más intelectual fuera reemplazado por el de entretenimiento.

# Cine Documental

Esto empeoró con el auge de la televisión y el posterior desarrollo tecnológico que hizo que las salas perdieran su monopolio sobre la imagen en movimiento. Las pantallas se expandieron a tal punto que en la actualidad las imágenes "nos asaltan desde cualquier dispositivo tecnológico que, dado su carácter muchas veces portátil, elimina el anclaje que el cine venía teniendo hasta nuestros días con el espacio de la sala de exhibición, para convertirse en un espacio itinerante de carácter crecientemente virtual" (Zunzunegui, 2010:78).

Por otro lado encontramos la *white cube* que vive su propia crisis. Según el filósofo francés François Dagognet, el museo contemporáneo es "el lugar en la ciudad en donde una sociedad almacena los artefactos que ha seleccionado porque constituyen la trama de su memoria material: la colección que el museo preserva, restaura y aumenta" (Rubio, 2005: 5); y cuyo principal objetivo, según Jean-François Lyotard, es el de "transformar en monumento cualquier cosa" (Rubio, 2005: 6). En el museo los espacios fueron diseñados a fin de ofrecer al observador un recorrido pausado en el que se pudieran apreciar las huellas de la historia y el arte. "El museo habitualmente entregaba al visitante un *relato* de carácter épico y evolutivo que se consideraba implantado de una vez por todas y que por un tiempo pareciera vivir al margen del desarrollo tecnológico, lo que ha producido cambios importantes incluso en la idea misma de obra de arte." (Rubio, 2005: 5).

Al mantenerse fuera de la evolución tecnológica, el museo tradicional entró en declive. Los artistas y curadores de arte contemporáneo se resistían a integrarse a un modelo de exhibición que consideraban anacrónico y comenzaron a replantear su lugar de exposición. Zunzunegui dice que esto se nutrió, de un lado, "por la creciente desmaterialización del objeto artístico (hurgando en la herida infringida al arte convencional por Duchamp, herida que, como la del Amfortas wagneriano, parece no poder cerrarse nunca) y, de otro, la ampliación irreversible de las prácticas artísticas hacia el acontecimiento, con lo que éste tiene de singular e



irrepetible" (Zunzunegui, 2010: 83)

En medio de estas dos crisis surge lo inevitable: una relación bilateral y estrecha entre cine y museo. Una fusión que fue favorecida por la aparición del video, a partir de los años sesenta. Éste "no sólo estableció la presencia de las imágenes en movimiento en las galerías, sino que también desarrolló un repertorio de instalaciones y entornos espaciales para poner en escena dichas imágenes" (Darke, 2000: 163).

## **La aparición del vídeo**

El video se convirtió en un dispositivo que brindaba infinitas posibilidades creativas, a pesar de ser un formato que había nacido sin pretensiones artísticas. Poco a poco el video fue adoptado por un tipo de arte que utilizaba los medios que fueran necesarios para llegar a la forma y contenido que se buscaba en la obra. Como ocurría con el *fluxos*; un arte que no persigue la idea de la vanguardia como renovación lingüística, por el contrario, procura hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte y se separa de todo lenguaje específico. Las obras transmitían una perspectiva inconformista de la realidad y estaban dirigidas a impactar en el público como una imitación de lo intrínsecamente vital. La pasión y el poder innovador de los artistas generaron un cambio profundo en la expresión del arte. En 1958 el artista Wolf Vostell incorporó por primera vez un televisor a una obra, *Ciclo La Habitación Negra* (1958); una instalación de tres piezas, *Deutscher Ausblick*<sup>1</sup>, *Treblinka* y *Auschwitz Scheinwerfer*, presentada dentro de una habitación con paredes pintadas de negro. Luego, con la obra *6 TV Dé-coll/age* (1963) exhibida en la Smolin Gallery de Nueva York el artista alemán se convierte en el pionero de la instalación y el mismo año con su video *Sun in your head* (1963) se convierte en pionero del videoarte. Los televisores siempre fueron parte sustancial de las obras del artista alemán y una característica importante de sus instalaciones es que durante la exhibición los televisores siempre emitían imágenes del momento, lo que le daba

actualidad a algo tan efímero como es la instalación. El músico y artista Nam June Paik dio continuidad a esto, trabajando en obras que implicaban la tecnología televisiva: la señal de video y la imagen electrónica. "Paik, junto a un inmenso grupo de artistas, recuperaba también esa historia ausente de más de treinta y cinco años de posibilidades de innovación con el soporte, pero de manera independiente, y fuera de las estructuras corporativas de los canales de televisión" (La Ferla, 2009: 13).

Este tipo de arte buscaba la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes áreas en función del concepto. La investigadora francesa Anne-Marie Duguet lo explica: "El formalismo suscitado por la obsesión de la *especificidad* (cada arte sólo debía hacer uso de los medios que le eran propios) y la autonomía de la obra en relación con todo el contexto eran también preocupaciones extrañas al desarrollo del *Happening* en los años 50, al Pop Art y después a la Nova Dança, al Performance y al Arte Minimalista" (Duguet, 1998:221). Para las artes visuales contemporáneas el lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como "arte total". El uso del video se convierte en un elemento fundamental a la hora de exponer la idea del artista.

Es por el hecho de poder exponer el propio proceso de producción de la imagen, es por trabajar su ficción en un espacio real. Como el objeto del arte minimalista, la imagen es puesta en un situación y no pasa de un término en una relación que pone en juego conjuntamente la máquina óptica y la electrónica (una fuente de luz, una cámara y un monitor o proyector) el ambiente o una arquitectura específica y el cuerpo del visitante retomado en la imagen o simplemente implicado en la percepción del dispositivo (Duguet, 1998: 228).

## **Vanguardia y realidad**

En los años veinte, aunque lejos de la narrativa, las vanguardias excepcionalmente utilizaron objetos que representaban directamente la realidad. "La vanguardia privilegia la imagen cinematográfica por aquello que ella tiene de «visión directa», sin mediaciones, y por lo que tiene de especial frente a la vi-



sión natural.” (Xavier, 2008: 132). Entre esas excepciones encontramos obras de Léger, Richter o Eggeling que tomaron imágenes del mundo para ponerlas en estructuras de significación no realistas. “En el lenguaje tomado de Jakobson, la función referencial o denotativa del signo dará paso a funciones como la expresiva y la poética. En ejercicio de esas funciones, el mundo histórico continúa siendo mirado, pero ahora lo es de una manera distinta de la habitual.” (Silva; Kuéllar, 2015: 29). E. Barnouw, a propósito de trabajos de artistas experimentales como los mencionados antes, dice:

Al principio, sus experimentos parecían muy alejados del género documental, pero luego adquirieron un elemento documental. Estos artistas a menudo filmaban objetos familiares «fragmentos de la realidad actual», para decirlo en la jerga de Vertov, y los utilizaban como base de sus movimientos interrelacionados. Llevaron pues las ideas de Vertov a su última conclusión. El artista comenzaba con la actualidad y luego creaba su propia síntesis expresiva (Barnouw, 1996: 68).

Este fenómeno de migración ocurre con la producción de obras independientes cuya estructura no encaja en la sala de cine tradicional ya sea porque requiere de otro tipo de relación con el observador, o porque presenta un reto creativo que se resuelve en la especificidad que brinda la *white cube*.

Es así como el cine de no-ficción moderno regresa al museo: muchos de sus formatos actuales —el ensayo, el film-diario, algunas variantes del modo performativo, el fake, el cine de metraje encontrado— simplemente no encajan dentro de las categorías vigentes para la grande o la pequeña pantalla y así acaba siendo expulsado de la institución [...]. Todo ello no hace sino repetir el movimiento de rechazo anterior, producido históricamente dentro de la propia institución documental, para este tipo de prácticas anómalas (Weinrichter, 2004: 63).

Las vanguardias descubren en su relación con el cine nuevos caminos para la imagen cinematográfica. La toma de distancia con respecto al sistema de representación hegemónico y la exploración con la imagen de otras funciones lingüísticas, quizás sean los más notorios. Son caminos que, sin duda, tienen repercusiones tanto en el lenguaje del cine como en su dimensión política, por lo que respecta a la determinación de la sensibilidad

# Cine Documental

en la sociedad mediática. El vanguardismo de los años veinte acaba con la crisis económica que desembocaría en la guerra. Para entonces el cine, en particular el documental, sería utilizado como instrumento de propaganda y combate.

Hoy en día, de las vanguardias sobreviven la pulsión de explorar las alternativas estéticas que ofrecen los materiales y la construcción de formas no codificadas. En los ochenta, Gilles Lipovetsky dijo: "la vanguardia ha llegado al final" (Lipovetsky, 2007:119). Posiblemente así fue si se mira desde la persecución incansable de lo absolutamente nuevo, pero no desde el punto de vista de continuar trabajando con las técnicas y las formas; sin que esta disposición signifique el deseo permanente de reinventar y refundar una tradición artística y un orden político. Según la tesis de Lyotard, el impulso que subyace a lo nuevo, aunque haya cambiado de sentido, no ha perdido sentido. Esto lleva a pensar que, si no la totalidad de su espíritu, sí algunos rasgos de las vanguardias se han prolongado en prácticas artísticas posteriores. Así, algunos de estos rasgos se encuentran en corrientes y productos localizables en el trazo del documental. El artista estadounidense Andy Warhol durante los años sesenta rompe los paradigmas del arte experimental al involucrar elementos propios del documental; además, altera las convenciones sobre la duración de una película, pues filma y exhibe en tiempo real. De sus obras se destaca la conocida trilogía *Anti-film* (A. Warhol, 1963) y la película *Empire* (A. Warhol, 1964) con una duración de ocho horas, donde muestra el edificio Empire State de New York en blanco y negro filmado desde una misma perspectiva entre las 8:06 p.m. y las 2:42 a.m. en un día de verano. En este contexto las vanguardias artísticas jugaron un papel decisivo en la revelación del modo cómo la realidad podía ser reproducida con imágenes con el fin de lograr efectos estéticos y artísticos. Ismael Xavier afirma que

Hablar de las propuestas de la vanguardia significa hablar de una estética que, para ser precisos, sólo es antirrealista por ojos encuadrados en una perspectiva conformada en el Renacimiento o porque, en el plano narrativo, es juzgada con los criterios de una narración lineal cronológica, dominada por la lógica del sentido



# Cine Documental



común. Finalmente, todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legitima o condena cierto método de construcción artística (2008: 132).

## **Del documental al documentarismo**

Las cualidades de los momentos únicos e irrepetibles de la realidad se replantearon a partir del momento en el que el cine pudo capturar instantes de la vida para proyectarla una y otra vez en otros tiempos y otros espacios. La posibilidad de dar cuenta, de traer, de llevar y de repetir las proyecciones, la pérdida del aura de Benjamin, instauró nuevas prácticas, nuevas sensibilidades, nuevos oficios: una nueva tradición. "Esta tradición es la del cine que se detiene a mirar el mundo. A mirar lo que sucede. En un lugar cercano, alejado o en el propio. Un cine que se hizo explicativo, casi didáctico, que revela y enseña algo a los espectadores" (Siva, Kuéllar, 2015: 19)

Los artistas llevan el cine al museo y muchos de ellos utilizan elementos propios del documental en sus obras unificando dos discursos que se consideraban disidentes; uno directo, científico y/o histórico, que es el documental; y otro que privilegia la no utilización de objetos del mundo real, como una representación directa de dicha realidad. De acuerdo a otros teóricos contemporáneos Renov sostiene que todas las formas discursivas, como lo es el documental, si no son ficcionales, por lo menos son ficticias (Renov, 1993: 8), por eso la ficción y no-ficción son dos categorías que no pueden ser analizadas por separado, son jerarquías que por naturaleza cohabitan, pues hay desplazamiento de elementos característicos de una y de otra. El documental al ser un género que logra representar más fielmente la realidad, en su permanente evolución como expresión artística va sorteando problemas de veracidad y verosimilitud a medida que experimenta en sus modos; pasó por diversidad de modalidades estéticas y narrativas, incluyendo la del deseo que expone Renov (1993); fue reflexivo, expositivo, fue subjetivo, con narrador, en primera persona, ensayístico, filosófico; es un género que permite la re-escritura de lo ya representado.

# Cine Documental

Es aquí donde se inscribe nuestra fascinación por la no ficción. Es un cine que parece heredar la vocación reflexiva del cine de la modernidad (o, ya lo hemos dicho, del propio cine experimental) y que incorpora sus mismas estrategias. Es un cine que descubre nuevas formas más allá de los límites marcados por su propia tradición y que, de rechazo, ejerce una crítica de la misma. Un cine en fin del que, antes de extraer ninguna otra generalización, cabe decir que ha generado un corpus rico y variado que va por delante de la historización (Weinrichter, 2004: 63).

Liberado de las teorías y modalidades en las que se había determinado lo que es y no es documental, este género se expande y de esta manera "el artista no tiene por qué acercarse a él para tomarlo como objeto, crear un contexto nuevo, etcétera; le basta utilizar sus hallazgos para demostrar que todavía se puede producir un discurso sobre el mundo" (Weinrichter, 2006: 258).

## **Arte contemporáneo y realidad**

En la fusión de arte y cine se incorpora el concepto documental como una herramienta valorada en el mundo artístico de las últimas décadas por varias razones. Principalmente porque es el medio por el que se ha logrado representar el mundo histórico. Los artistas están en la búsqueda de implementar una estrategia de autenticidad que permita a la obra entrar al ámbito *social-realista* y lograr mostrarse lo más diáfana posible. Ahí surge una contradicción, pues la transparencia vista desde la objetividad es lejana de la relación entre política y arte; en este caso, entendiéndose política como una postura crítica frente a una realidad, el uso de elementos documentales le brinda a la obra de arte una especie de aval que legitima.

Las formas documentales como herramientas de autenticidad (Steyerl, 2011) son la puerta de entrada de las obras artísticas a la esfera de lo social y lo político, una especie de prueba que evidencia un contacto orgánico del autor con la realidad que representa y hay "una autenticación en el ámbito del arte mediante el cultivo del mito rousseauiano de que existe un arte activamente incrustado en las comunidades y prácticas locales,

que no se ha visto corrompido en absoluto por ningún mercado artístico que lo genere primero a través de su demanda” (Steryel, 2010: 244).

Al ser el cine documental un género o sub-género cinematográfico, resulta esperable el surgimiento y definición de este género también en su amalgamiento con el arte. Esta rama de “cine-arte” con énfasis en lo documental es el documentartismo. Hito Steyerl afirma que en las últimas décadas el uso de estrategias documentales es uno de los rasgos más importantes del arte contemporáneo, y luego precisa que este fenómeno de inmersión del arte en lo documental no solo se genera a través de producciones de carácter reflexivo y experimental, las que al fin y al cabo es natural que tengan su lugar en un museo, sino de documentales en el sentido estricto de la palabra, piezas de carácter didáctico y realista.

## **Cineastas en el museo**

Es en 1993 cuando la belga Chantal Akerman se convierte en una de las primeras cineastas establecidas que fusiona documental y museo en la instalación artística derivada de su película *D'est* (Ch. Akerman, 1993). La instalación fue renombrada *D'est. Au bord de la fiction* (Ch, Akerman, 1993) y expuesta por primera vez en París en la Galerie Nationale du Jeu de Paume en 1995. Akerman retrata de manera poética la vida íntima de Europa del Este tras la desintegración de la URSS y explora situaciones históricas específicas. Las imágenes de la cineasta belga plantean un análisis sociológico, antropológico, casi filosófico de la estética de una sociedad en el sentido político. Con su cámara hace un recorrido por rostros y grupos de personas que ella describe como un “mundo desorientado, con esa impresión de posguerra en el que cada día vivido parece una victoria.” Es una obra que arroja una mirada atenta a los modos en que la esa realidad está internalizada en los sujetos y sus entornos, en las impresiones cotidianas y en los paisajes. “La singularidad y el indiscutible acierto de la película residen en gran parte en su duración; por su lentitud tan

peculiar parece distenderse y sumergirse en el algodón nevado del invierno, igual que esa sociedad petrificada en el inmovilismo soviético y aún a salvo del consumismo que la iba a meter de lleno en el mundo globalizado” (Royoux, 2007: 112).

La instalación de Akerman está dividida en tres partes. En una primera sala se proyecta la película *D'Est* (Ch. Akerman, 1993) en las condiciones habituales de una sala clásica y en su versión completa. En un segundo espacio, hay ocho grupos de tres monitores instalados sobre módulos a la altura de los ojos, donde se presentan *loops* de tres minutos libremente asociados a partir de motivos formales como el color, movimientos de cámara o por personajes. El espectador se desplaza en un espacio no centrado y puede detenerse con libertad delante de cada tríptico. Así, reconoce o redescubre imágenes y fragmentos de secuencias de la película cuyos efectos audiovisuales son amplificados por el montaje y por las modificaciones de la banda sonora: la narración, o lo que se recordaba de ella, parece estallar una vez más en una infinidad de microacontecimientos. La sala sólo está alumbrada por la luz tenue y parpadeante de las imágenes. En otra sala contigua desde un monitor colocado en el piso se escucha la voz de la directora preguntándose por la aventura del rodaje. Sobre la imagen de un detalle amplificado hasta la abstracción, Akerman recita en hebreo el texto del Éxodo que aparece en el Antiguo Testamento, y un fragmento de texto reelaborado de la sinopsis de la película. Es una manera de presentar la película, es como si se hiciera una disección de la producción, revelando lo oculto de las imágenes, el origen y el fin de la representación, la estructura interna de la cineasta.

*D'Est* es la representación de un mundo detenido llamado a desaparecer y una forma inédita de mostrarlo. Pues al hacerlo así -ya que se trata del Este y de su fin, del fin de la Guerra Fría y de la oposición entre bloques, del fin del siglo XX- podemos decir de la película de Akerman que es la primera de la nueva era posthistórica. La primera película rodada antes de la perfecta consecución de la globalización terrestre. Y su instalación sin desarrollo, que va del desfile de imágenes al desfile de espectadores ante las imágenes, pone de manifiesto este nuevo orden al cortocircuitar de



manera radical el dispositivo de la proyección (Royoux, 2007: 112).

Esta primera instalación documental fue exitosa. Al poco tiempo los cineastas uno tras otro empezaron a exponer sus propias instalaciones con un marcado perfil documental: Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Alexandr Sokurov, Raymond Depardon, Raúl Ruiz, Harun Farocki; se destaca la coproducción entre el CCCB de Barcelona y el Centre Georges Pompidou de París con la exposición *Correspondencias fílmicas* (2011), un proyecto en el que se exhibe la correspondencia filmada entre seis parejas de cineastas: **Abbas Kiarostami y Víctor Erice; José Luís Guerín y Jonas Mekas; Isaki Lacuesta y Naomi Kawase; Albert Serra y Lisandro Alonso; Jaime Rosales y Wang Bing; y Fernando Eimbcke y So Yong Kim.** "Si el cine está llamado a transformar el museo tanto como está llamado a verse transformado por él, será mediante el énfasis en lo que tiene de diferente con el arte que se alberga en aquel" (Zunzunegui, 2010: 84).

## **Artistas en el cine**

Desde la otra orilla<sup>2</sup>, la de los artistas, en la década de los noventa los elementos documentales empiezan a integrarse a la obra. La artista alemana Hito Steyerl dice:

Entre el realismo biopolítico y la reflexividad ociosa, entre el conceptualismo documental y la lectura precisa de miradas e imágenes y la negociación ético-política de sus demandas de verdad existe una gran diversidad de enfoques documentales, los cuales no sólo se articulan a través de variadas *documentalidades*, sino que también representan diversas formas de política de la verdad. Si bien son precisamente las cuestiones de la verdad, la ética y la realidad las que se han visto cada vez más excluidas de la teoría en los últimos veinte años, ahora están resurgiendo bajo una nueva forma debido a la emergencia de las obras documentales en el espacio artístico (2010: 249).

Las propuestas de la videoartista iraní Shirin Neshat tienen como base la realidad social de su país y una estrecha relación con el cine. Trabaja en torno a la oposición visual y

# Cine Documental

conceptual de los mundos enfrentados en Irán, como hombre/mujer, individuo/colectividad, tradición/renovación u oriente/occidente. Aunque la yuxtaposición de pantallas rompe la narrativa clásica, en sus instalaciones existe una linealidad que las acerca al lenguaje cinematográfico clásico. En su trilogía: *Fervor* (S. Neshat, 2000), *Turbulent* (S. Neshat, 1998) y *Rapture* (S. Neshat, 1999), la iraní logra trascender el tiempo (eternidad) y el espacio (universalidad), utilizando la alegoría a través del relato histórico. Estas obras son el resultado de su viaje a Irán después de muchos años de vida en el exilio; tras la revolución islámica, se encontró con una sociedad transformada. La artista, bajo la idea de que "el arte es nuestra arma y la cultura nuestra forma de resistencia"<sup>3</sup>, plantea una serie de interrogantes que buscan favorecer el diálogo, incluso desde la misma propuesta estética, y decide no plantear un debate político sino más bien filosófico que tuviese un trasfondo crítico, y utiliza como herramientas la fotografía y posteriormente la vídeo-instalación y el cine. En *Turbulent*<sup>4</sup> (S. Neshat, 1998) pone en evidencia la perspectiva distante de la artista que ha vivido lejos de su cultura. En una sala se enfrentan dos pantallas que proyectan en blanco y negro. En una de ellas se ve un hombre cantando ante un público atento, mientras que en la otra está una mujer cantando de espaldas a la cámara y frente a un auditorio vacío. Esto hace referencia al hecho de que en Irán las mujeres tienen prohibido cantar en público.

En *Rapture*<sup>5</sup> (S. Neshat, 1999) se enfrenta de nuevo el mundo masculino y femenino. La artista sobrepasa la imagen cliché que existe en el mundo occidental sobre las mujeres iraníes sometidas por el islam. Por el contrario, muestra su poder. La esencia que hila la historia, es el viaje que hace un grupo de mujeres a través del desierto para llegar al océano, teniendo como testigos un grupo de varones que las observa desde una muralla.

Por último, *Fervor*<sup>6</sup> (S. Neshat, 2000) es una historia de amor en la que se muestra la perspectiva de la relación hombre y

mujer en un país absorbido por el fervor religioso. Lo que los separa los une, lo que los une los separa. Como en las anteriores instalaciones, aquí trabaja la pantalla dividida; sin embargo el video propone una narración lineal con principio y fin. De esta manera Shirin Neshat conjuga cine, realidad y arte con un objetivo subversivo, potenciando el desarrollo narrativo en sus obras.

## **Latinoamérica**

En algunas proyecciones de la película argentina "*La hora de los hornos*" (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, se exhibía un cartel que decía "Cada espectador es un cobarde o un traidor". Este es un ejemplo de algunos encuentros entre el cine documental y la instalación en Latinoamérica. La artista alemana Hito Steyerl en su clase magistral titulada "¿Es el museo una fábrica?" (2011) pone este ejemplo como el comienzo del desplazamiento del cine político al museo en Latinoamérica. Pero es partir de los noventa cuando las galerías y museos latinoamericanos, al igual que los europeos y estadounidenses, ven en el cine y en particular el documental una manera de potencializar sus espacios. Lo que antiguamente distanciaba los dos mundos empieza a diluirse y así, en instituciones como el MALBA de Buenos Aires, el MAM de Río, Museo de Arte Moderno de México, el cine empieza a tener una presencia fundamental. Inicialmente con los ciclos o muestras cinematográficas, luego con exposiciones hechas por y para cineastas.

En la década de los noventa, dentro de un marco mundial en el que surgen fuertes políticas y culturas para visibilizar la verdad, abstenerse del silencio y ante la escasez de historicidad de la época de los regímenes de terror en Latinoamérica, surge en nuestras naciones la emergencia de reconstruir la memoria de esa época y mirar de frente el pasado reprimido y traumático para dejar testimonio desde una perspectiva reflexiva sobre las realidades violentas contemporáneas; una responsabilidad que, entre otros, asumen los artistas y cineastas. Como lo afirma Rancière, la consecuencia de la crisis del arte, la imposición del



# Cine Documental

espectáculo y la muerte de la imagen indican que “el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia” (Rancière, 2002: 10).

El discurso sobre la memoria rompe las fronteras y surge una política que exige justicia y reparación y una fuerte labor de construcción de la memoria. En América Latina, después de muchos años de silencio, éste se rompe y los países se ven enfrentados a ver y reconocer su propia historia, saliendo a la luz los abusos de poder de los Estados y sus consecuencias. Los estamentos encargados de escribir la historia se ven en crisis y es cuando otras fuerzas alternas entran en acción con el compromiso de plasmar la memoria de lo acaecido el siglo pasado. Artistas e intelectuales empiezan a desarrollar proyectos y trabajos que invitan a la conmemoración y reflexión de realidades presentes y pasadas en torno al tema de la violencia, el conflicto armado, el totalitarismo y los desaparecidos. En Latinoamérica las torturas, asesinatos y desapariciones han sido los principales objetos de trabajo de los documentaristas. En la orilla de los cineastas encontramos el trabajo de la argentina Albertina Carri, *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* (2015) que reúne tres instalaciones audiovisuales y dos sonoras que evocan la historia de su padres desaparecidos; y la paraguaya Paz Encina que con su obra *Notas de Memoria* (2012) se toma la ciudad como escenario y establece una relación especial con el observador, a quien estimula a realizar un ejercicio vivencial sobre los hechos ocurridos durante el régimen militar que terminó hace veinticinco años. Estas instalaciones presentan una importante labor documental de compilación y remontaje de material de archivo y proponen una distribución espacial particular que invita al observador a detenerse ante las imágenes del pasado y a reflexionar sobre ellas.

En la orilla de los artistas nos encontramos con la obra *Réquiem NN* (2013) del colombiano Juan Manuel Echavarría en la



# Cine Documental

que toma como punto de partida una práctica social a través de la cual los habitantes de Puerto Berrío recogen los cadáveres arrastrados por el río Magdalena y que han sido desprovistos de toda identidad, los adoptan, les ponen un nombre y les dan sepultura. La obra representa esto por medio de hologramas de las tumbas que se van transformando. La dupla Dias & Riedweg (Brasil - Alemania), quienes a través de sus instalaciones invitan a los observadores a reflexionar sobre mecanismos de inclusión y exclusión social en obras como *Servicios internos* (1995), *Devotionalia* (1994-2002), *Belo é também aquilo que não foi visto* (2002) y *Funk Staden* (2007). El artista argentino Iván Marino ha mostrado especial interés por la exploración de los fundamentos del lenguaje audiovisual aplicados a nuevos formatos de instalación con un alto contenido documental.

Salirse de los circuitos del control industrial del arte y el cine en Latinoamérica ha permitido el surgimiento de espacios de libertad que desarrollan una posición radical de confrontación, su exclusión es proporcional a su libertad, no solo creativa, sino política. Las obras que buscan decir algo más encuentran su espacio natural en estos lugares, convirtiéndose en obras de resistencia. El crítico alemán Boris Groys habla de estos nuevos espacios de expresión artística en su concepto del diseño total (Groys, 2008) que plantea un mundo donde "la totalidad del espacio social se transformó en espacio de exhibición".

Durante las últimas décadas el documental ha irrumpido en todos los espacios posibles, mostrando su capacidad sin límite de mutación y dislocación; con el documentartismo al tener la instalación como formato de exhibición las posibilidades de experimentación son múltiples, pues exige un nuevo tipo de inmersión en la que plantea la reconstrucción total de la propia obra por parte del observador. Cada obra es una reinención de la realidad y cada espectador un reinventor de la obra. "Ahora valoramos su (la del documental) capacidad hermenéutica para profundizar en una realidad cuya esencia no culmina necesariamente en lo visible" (Catalá, 2010: 35).

## Bibliografía

Alonso, Rodrigo (2001), *Fuera de las formas del cine: Experiencias de Cine Expandido en Argentina*, EINCITED. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Catalá, Josep (2010) "Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documental", en Weinrichter, Antonio (ed.). *Doc. Documentalismo en el siglo XXI*, Festival Internacional de Cine de Donostia, San Sebastián

Barnouw, Erik (1996), *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona.

Bellour, Raymond (2009), *Entre imágenes. Foto. Cinema. Video*, Colihue, Buenos Aires.

Darke, Chris (2000), *Light Readings. Film Criticism and Screen Arts*, Wallflower, Londres.

Duguet, Anne Marie (1998), "Dispositifs" en *Vídeo Communications* N° 48. Paris, Tradução de Fernanda Gomes

Groys, Boris (2008), "Self-Design and Aesthetic Responsibility" en *Frieze Art Fair*, Londres.

La Ferla, Jorge (2009), "Relecturas. Convergencia y multiplicidad audiovisual" En La Ferla, Jorge (Ed.) *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires, Buenos Aires.

Machado, Arlindo (1997), *Pré-cinemas e Pós-cinemas*, Papirus, Campinas.

Rancière, Jacques (2002), *La División de lo sensible*, Consorcio Salamanca, Salamanca.



Royoux, Jean-Christopher (2007), "Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone", en: Martín, Carlos (Coord.). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino* (Catálogo). Centro José Guerrero, Granada.

Rubio, Jaime (2005), *El museo y la virtualidad*, Universidad Nacional, Colección Sincondición, Bogotá.

Silva, Manuel; Kuéllar, Diana (2015). *Documental (es) Voces... Ideas*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Steyerl, Hito (2010) "Políticas de la verdad. El documentalismo en el ámbito artístico", en: Weinrichter, Antonio (Ed.). *Doc. El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B editores.

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

Xavier, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires.

Zunzunegui, Santos Díez (2010), "Alianza y condena. El cine y el museo" en *Secuencias: Revista de historia del cine*. N° 32, Madrid

Zunzunegui, Santos Díez (2011), *Metamorfosi dello sguardo. Museo e Semiotica*, Nuova Cultura-Collana di Semiotica, Roma.

# Cine Documental

## Notas

1. <https://www.youtube.com/watch?v=KJq9eh6QsBg>
2. Antonio Weinrichter en la Conferencia **PASAJES DE LA IMAGEN. ¿Se puede exponer el cine?** en Slowtrack, en 2013, plantea la idea de las dos orillas: "hay un río que es la imagen y en una orilla estamos los de cine, a veces sube la marea y nos vamos quedando con menos territorio y en frente están los de arte, que tienen sus problemas también pero que parece que no les anega la corriente."
3. [https://www.ted.com/talks/shirin\\_neshat\\_art\\_in\\_exile?language=es](https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=es)
4. <https://www.youtube.com/watch?v=VCassCuOgl8>
5. <https://vimeo.com/65972620>
6. <https://vimeo.com/77076334>