

## LAS PRACTICAS DOCUMENTALES ENTRE LO GLOBAL Y LO LOCAL

@anna maria guasch (2016)

Junto al impulso memorialista vinculado al decir de Mieke Bal a una reactualización del pasado a través de acciones efectuadas en el presente, habría que destacar a otro grupo de creadores que asisten a un resurgimiento de lo documental tanto en las prácticas artísticas contemporáneas sean pinturas, dibujos, fotografías, vídeos, textos o instalaciones como en los debates teóricos; y coincidiendo con un renovado interés por lo real y una revalorización del estatus del observador, del reportero, del artista comprometido en todos los dominios de la vida humana. El artista se convierte en un documentalista y busca representar al “otro” que le rodea. Y si bien la modalidad de arte documental aparece en el siglo XIX a raíz de la invención de la fotografía y del cine, la novedad residiría en una apuesta de un tipo de arte que, en su voluntad testimonial cercano a una ética del compromiso, se opone tanto al liberalismo económico reinante como al arte de mercado basado en la espectacularización de la cultura. Así se explica la emergencia en el arte reciente de la fotografía y el cine documental tradicional gracias a un proceso de hibridación con el vídeo, la performance y el arte conceptual. Los recientes trabajos documentales se dirigen a una diversidad y complejidad de formas, incluyendo desde los fotoensayos y las fotos escenificadas hasta los *collages* arqueológicos.

La imagen documental –tanto en formato fotográfico como fílmico– ha experimentado un notable auge en las recientes décadas. Los fotógrafos y cineastas documentalistas han empezado a moverse en los límites entre hecho y ficción, considerando fundamental la cuestión del compromiso. Tras constatar el notable impulso del giro documentalista a partir de la *Documenta 11* de Kassel (2002) y su progresiva museificación e incluso institucionalización, Adams se plantea las siguientes cuestiones: ¿Cuál es el significado de la imagen documental en la actualidad? ¿Es aún posible –y deseable– definir la noción de lo documental? ¿Desempeña todavía lo documental un papel social? ¿Es el museo de arte el lugar en el que lo documental puede desarrollarse o lo convertirá en su tumba silenciosa?

Fue en este sentido en el marco de la *Documenta 11* donde se planteó de una manera más clara la relación entre arte y documentación y, más en concreto, la condición contemporánea de las formas documentales bajo el efecto de las aporías de la

globalización. En los debates teóricos en torno a la *Documenta11 Platform 2* celebrados en la India en 2002, Okwui Enwezor se planteó la relación entre documento y verdad<sup>1</sup> en dos planos: el jurídico y el artístico. En este sentido la *Platform 5* consolidó una clase de trabajos que se servían del film y del vídeo para presentar una diversidad de estrategias que planteaban un metadiscurso que garantizaba la verdad de nuestra vida política, social y cultural. *Documenta 11* presentó una amplia serie de lo que Tom Holert denomina *Wunderkammer* o “teatro de las epifanías documentales” (que es como decir la *black box* alojada en el *white cube* de las galerías como respuesta a las necesidades de proyección e instalación de los cineastas y videoartistas), cuyos ejemplos más paradigmáticos fueron la instalación de Steve McQueen *Western Deep* (2002), la compilación de trabajo documental por parte del colectivo Huit Facettes o los documentales televisivos del Group Amos, ejemplos en los que Holert apunta la noción de un “diagrama de la visibilidad” que alimenta un modo de ver descentrado, permitiendo a los espectadores libertad de movimiento y de elección.

Abundando en este sentido, Boris Groys, en uno de los ensayos incluidos en el catálogo de la exposición, señala cómo en el marco de la moderna biopolítica es la documentación, una documentación rayana en lo burocrático y en una tecnología derivada de las reconfiguraciones digitales de la representación, la que hace posible desplazar el arte puro, contemplativo y elevado a un tipo de arte que es en sí mismo una actividad, la práctica del arte como tal. Un arte que ni busca hacer presente un acontecimiento artístico del pasado ni promete un arte futuro:

“No comprender y trivializar el arte como documentación sería pasar por alto su originalidad, su característica identitaria, que es precisamente el hecho de que es un resultado sin un resultado y que, en definitiva, más que presentar el arte, lo documenta”

Tras *Documenta 11* un creciente número de exposiciones, como *It's hard to Touch the Real* (Kunstsverein, Múnich, 2002), *[based upon] TRUE STORIES* (Witte de With, Rotterdam, 2003), *Documentary Creations* (Luzern Museum, Lucerna, 2005), *The Need to Document* (Kunshaus

---

<sup>1</sup> Véase el texto de Okwui Enwezor (ed.), *Experiments with Truth: Transnational Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*, Osfildern-Ruit, Hatje Kantz, 2002.

Basselland, Basilea, y Halle fur Kunst, Lüneburg, 2005) y *Experiments with Truth* (The Fabric Workshop and Museum, Filadelfia, 2005), insistieron en el hecho de que el documental no tiene tanto que ver con las noticias como con el arte, una nueva y vital forma artística que en esencia no es información, ni tampoco reportaje, sino algo cercano al tratamiento creativo de la actualidad. Lo documental puede ser antiestético, pero no por ello deja de ser arte sujeto a los límites de su propia factualidad. Lo documental es una manera de enmarcar la realidad o, en otras palabras, el lugar en el que la función referencial de la imagen y el sonido filmográfico reflexionan sobre sus principios operativos y se cuestiona su identificación con el mundo empírico y fenomenológico.

Exposiciones que pueden considerarse alternativas al periodismo y a la investigación académica y en las que se presenta la realidad como relacional, construida y distinta dependiendo del punto de vista particular. Y lo importante no es sólo pensar qué imágenes nos rodean, sino la forma y el contexto en que se hallan inmersas, así como el hecho de que traten de reflejar en la dicotomía de sus títulos (contraponer la ficción a lo documental) el dilema de la propia naturaleza de sus imágenes: imágenes que apuntan a una realidad relacional y construida. Lejos de ilustrar hipótesis, las obras en cuestión abren campos complejos de experiencia y estimulan la discusión acerca de las actuales estrategias documentales y ensayísticas. Y es así como encontramos desde imágenes documentales en la forma y políticas y sociales en su contenido hasta otras que, bajo una apariencia conceptual, esconden un poder mágico y poético mostrando diferentes niveles de autenticidad en los que se confunden lo histórico y lo real con lo ficcional.

En concreto, la muestra *Documentary Creations* (2005), con artistas como Matthew Buckingham, Adam Chodzko, Tacita Dean, Manon de Boer, Marine Hugonnier, Melik Ohanian y Douglas Gordon, entre otros, no sólo plasmó una cierta fascinación por la realidad artificial sino que buscó mostrar los diferentes mecanismos de autenticación que nos permitían captar la realidad construida como un dispositivo de sentido:

“Empezando por el complejo proceso de la creación, mediación y experiencia de verdad, la exposición explora la paradoja de la autenticidad documental y la creación artística del mito a través de la ilustración de la complejidad y ambivalencia de los artistas seleccionados”.

En el caso de [*based upon*] *TRUE STORIES* (2003), la cuestión era cómo cineastas y videoartistas (entre ellos Chantal Ackerman, Pedro Costa, Mauricio Dias, Omer Fast, Peter Friedl, Mark Lewis, Jean-Luc Moulène, Alejandra Riera, o Danielle Vallet Kleiner) se valían de determinadas elecciones retóricas para dar testimonio visual de su compromiso. Tras la caída de las metanarrativas de la modernidad, se hacía imposible hablar en nombre de todos, y la única salida posible era ofrecer un testimonio individual. Y ello afectaba tanto a cineastas como a artistas: en este sentido podía hablarse de lo documental no sólo como un testimonio y una declaración política sino como un punto de partida.

Por su parte, *The Need to Document* (2005), con artistas como Azorro, Ursula Biemann/Angela Sanders, Mircea Cantor, Jens Haaning, Joachim Koester, Kirsten Pieroth, Oliver Ressler/Dario Azzellini, Jiri Skala y Olivier Zabat, presentó el estilo documental como una manera de proyectar los significados políticos, sociales e históricos en formatos típicos del arte conceptual como la fotografía, el film o el vídeo sin renunciar a una cierta autorreflexividad. El impacto de acontecimientos como el 11-S, la guerra en Irak, el creciente proceso de derechización de muchos gobiernos europeos y la problemática de los refugiados había alimentado desde la década de los años noventa debates acerca de una repolitización del arte contemporáneo. Y un mayor número de artistas procedentes de los países de la Europa Oriental tras la caída del Muro de Berlín, en lugar de mimetizar los estilos occidentales orientados al mercado, se valieron del método documental unido a la objetividad, la búsqueda de la verdad y la defensa de la factualidad para concentrarse en sus raíces históricas y socioculturales desde el presente. Y ello partiendo de la base de que los métodos documentales podían ser usados desde un punto de vista visual, verbal o textual y que podían ser aplicados tanto a estrategias políticas y públicas como a declaraciones íntimas y privadas. La selección de los artistas no respondía al hecho de que documentasen o ilustrasen una *performance* o una acción, sino de que se centrasen en las cuestiones cruciales en juego y en las características más destacadas de una actitud documental<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Véase Christy Lange, "The Need to Document", *Frieze*, n.º 94, octubre, 2005.

