

ESTÉTICA FILOSÓFICA Y DOCUMENTAL: ANACRONÍA Y UCRONÍA SOBRE HEGEL¹

PHILOSOPHICAL AESTHETIC AND DOCUMENTARY FILM:
ANACHRONY AND UCHRONY ON HEGEL

ESTÉTICA FILOSÓFICA E DOCUMENTAL: ANACRONIA E
UCRONIA SOBRE HEGEL

Por

Manuel Silva Rodríguez

Profesor de la Escuela de Comunicación Social

Universidad del Valle

manuel.silva@correounivalle.edu.co

Resumen: Este texto plantea un horizonte filosófico para leer la diversidad de formas en las cuales tiene expresión hoy la experiencia de lo real. La propuesta busca perfilar un escenario en el cual, por una parte, la experiencia histórica aparece en la modernidad como materia constitutiva de la producción artística, lo que prefigura desde temprano las posibilidades estéticas del cine documental. Pero, por otra parte, se dirige a señalar también que esa condición de la modernidad se expande desde temprano a los más diversos ámbitos creativos, lo cual determina la posible borratura de las fronteras entre ellos. Dicho en otros términos, el diagnóstico histórico que, a comienzos del siglo XIX, Hegel realizó sobre el lugar del arte en occidente dibujó el horizonte en el cual el cine documental llegaría a ser la expresión por excelencia de la experiencia de lo real. Sin embargo, y paradójicamente, ese mismo diagnóstico puede ser leído, al tenor de la tesis del fin del arte, como el escenario que describe la fusión y la confusión contemporánea de formas artísticas en las que se da expresión a la experiencia de lo real.

Palabras clave: Cine documental y prácticas artísticas documentales, filosofía del arte, Hegel, historia e historicidad, tiempo.

Abstract: This article states a philosophical horizon to examine the various forms in which the experience of the real takes shape. This approach seeks to outline a scene where, on one hand, historical experience appears in modernity as a basic matter of artistic production, which early prefigures the possibilities of aesthetics of documentary film. Nevertheless, on the other hand, this paper also intends to show that this condition of modernity early appears in the most diverse creative spheres. In other words, the historical diagnosis made by Hegel, in the early XIX Century, about the place of art in Western society outlined the horizon in which the documentary film would become the expression of the real at its best. However, paradoxically, this very same diagnosis can be read, in the light of the premise of the end of art, as the stage that describes the contemporary fusion and confusion of artistic forms in which the experience of the real has its expression.

Keywords: documentary film and artistic practices in documentary, philosophy of art, Hegel, History and historicity, time.

Resumo: Este texto desenha um horizonte filosófico para ler a diversidade de formas nas quais tem lugar a experiência do real. A proposta visa perfilar um cenário no qual, por uma parte, a experiência histórica aparece na modernidade como matéria constitutiva da produção artística, o que prefigura desde cedo as possibilidades estéticas do documentário. Porém, dirige-se a sublinhar que essa condição da modernidade tem uma expansão aos mais diversos âmbitos criativos, o qual determina a possível borradura das fronteiras entre eles. Dito de outra forma, o diagnóstico histórico que, começando o século XIX, fez Hegel sobre o lugar da arte no Ocidente rascunhou o horizonte no qual o documentário seria a expressão por excelência da experiência do real. Não obstante, paradoxalmente esse diagnóstico mesmo pode ser lido, no sentido do fim da arte, como o cenário que descreve a fusão e a confusão contemporânea das formas artísticas nas quais tem expressão a experiência do real.

Palavras-chave: Documentário e práticas artísticas documentais, filosofia da arte, Hegel, história e historicidade, tempo.

Este texto es un intento anacrónico. Es anacrónico porque pretendo relacionar algunas ideas de un señor muy viejo —Georg W. Friedrich Hegel, un filósofo alemán de patillas largas que vivió entre 1770 y 1831, es decir en tiempos en los que apenas se daban los primeros pasos de la fotografía— con el cine documental. ¿Qué tiene para decirnos el pensamiento de este señor, devoto del arte griego, sobre una práctica artística del siglo XX? Mi intención, espero que sin caer en elaboraciones teleológicas, es mostrar que algunos momentos de la filosofía del arte de Hegel anuncian el horizonte histórico y estético que parece haber contribuido a la emergencia, y por extensión a la comprensión, del cine documental, o quizás más ampliamente de las prácticas artísticas documentales o que incorporan *lo* documental. Dicho de otra manera, y de ahí parte de su anacronismo, mi hipótesis es que ciertos rasgos del complejo panorama contemporáneo de las artes —de un panorama que implica al cine documental y a otras prácticas artísticas— pueden encontrar ideas esclarecedoras en un pensamiento formulado a comienzos del siglo XIX, aunque Hegel reflexionaba sobre particularidades que había advertido desde obras como las de Cervantes y Shakespeare².

La argumentación que expongo parte de considerar varios aspectos, quizás obvios hoy. Uno es temático y ontológico. El otro es otro material y formal. Es decir, quiero señalar que el cine documental, y de manera más amplia aquello que denomino *lo* documental, lo voy a examinar, en relación con Hegel, desde estas dimensiones.

En el plano temático simplifico diciendo que en él se comprende aquello de lo que trata el cine documental. Ese *aquello* es un asunto que se reconoce en el tema. Hasta donde me lo parece, hoy no hay —y no sé si lo ha habido— un tema único, exclusivo o predominante para el cine documental.

En el plano ontológico considero el lugar donde se localiza aquello de lo que trata el cine documental, la naturaleza del mundo del cual toman su materia los documentales, sobre el cual discurre el sentido que proponen. Cuando se habla de ontología, tanto la terminología como los conceptos que ella guarda se hacen más complejos, a veces oscuros. Esta dimensión remite aquí a la cualidad o propiedades del mundo del cual los documentales toman la materia y con respecto al que ellos postulan sentido. En este punto, en términos semióticos, surge la cuestión de lo externo y diferente del signo pero con lo cual en el signo se establece una relación, ya sea ésta, siguiendo el lenguaje de Pierce, indicial, icónica o simbólica. Por cualidad o propiedades entiendo, pues, si ese mundo se puede identificar fuera del producto audiovisual como un fenómeno o una existencia real o profilmica. Existencia que al pasar por la subjetividad (de alguien) es transfigurada como sentido. Situación que, como sabemos, implica operaciones que elaboran y transforman en un producto aquellos fenómenos que aparecen ante nuestra sensibilidad e intelecto. Dicho en otras palabras, ese mundo que nos desvela la consideración ontológica es el *continuum* histórico. *Continuum* que mediante tales operaciones, de recorte, de transformación y de transmisión, transmuta en memoria e historia.

Por la dimensión material entiendo la materia y el soporte del producto. En una escultura, por ejemplo, materia y soporte parecen indisolubles: el hierro, la piedra. Sin embargo, en la escultura hay una materia que parece imperceptible pero que es constitutiva: el espacio. Así, en el documental y en las prácticas documentales hay en mi criterio una materia: el tiempo³, esto es, ese *continuum* histórico que, tras ser percibido, es transformado en sentido cuando se recorta de la experiencia inmediata, se interviene, se elabora y se comunica. Pero para ser recortado e intervenido debe ser captado, debe ser transferido a un soporte que guarde su huella. Ya sea por impresión lumínica o por otro proceso físico y simbólico, el soporte queda impregnado de tiempo. Y las operaciones realizadas durante la captación del tiempo y con el soporte conducen la configuración de un producto. Esas operaciones median la construcción de una forma. Por forma entiendo la disposición de las distintas partes que integran un producto; la figura, el diseño que resulta de tal disposición. La unión de las partes configura un todo. Esa unión puede hacer visibles u ocultar sus puntos de sutura. Las partes pueden estar dispuestas de las más diversas maneras. Pero en cualquier caso, las partes son trozos de tiempo que, por un proceso físico y simbólico, impregnan el soporte y luego son ordenados de una manera particular.

Digo, entonces, que desde estas dimensiones pretendo establecer una relación entre el documental y unos apartes del pensamiento de Hegel. Por ahora, además, deliberadamente dejaré pendiente aclarar qué entiendo por *lo* documental.

Imágenes

Para intentar aproximarnos a cosas que Hegel pudo reconocer, situémonos frente a algunas imágenes canónicas de la pintura europea de los siglos XVII, XVIII y XIX. Digamos Rembrandt, Vermeer, Goya, Turner. No se trata de imágenes en movimiento, como las cinematográficas, pero creo que ellas están impregnadas, a través de las mediaciones que caracterizan a la pintura como un tipo particular de arte, de tiempo. Hago referencia a las siguientes obras: de Rembrandt *El pintor en su estudio* (1629), *La lección de anatomía* (1632), *El buey desollado* (1655) y varios autorretratos. De Vermeer *La joven dormida* (1657), *La lechera* (1658-60), *El arte de la pintura* (1665-66) y *La enajenada* (1669). De Goya dos grabados de la serie de *Los desastres de la guerra* (1810-1815), *Fusilamientos del 3 de mayo* (1810-1813) y un autorretrato en grabado de fecha imprecisa. De Turner *Autorretrato* (1799), *Atardecer* (1841), *Tormenta de nieve* (1842) y *Yate acercándose a la costa* (1845-50).



Rembrandt. *El pintor en su estudio* (1629)

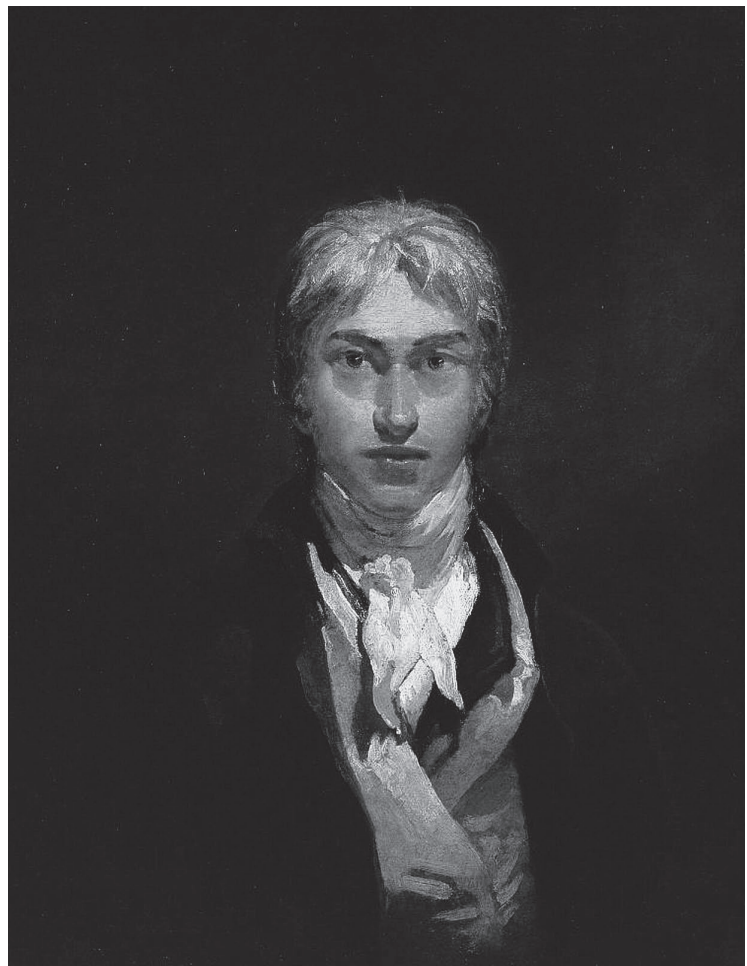
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Artist_in_his_studio.jpg

Recuperado 22/11/2015

En estas pinturas, además de unas particularidades correspondientes a la tipología de arte en la cual las ubica la historia del arte, podemos identificar esas dimensiones de las que hablaba más atrás. En ellas podemos detenernos en sus planos temático, ontológico, material y formal. Si lo hacemos, sin profundizar en las diferencias existentes entre ellas, es posible anotar lo siguiente. En el plano temático reconocemos a seres humanos ocupados o implicados en asuntos que les conciernen. Asuntos de distinta índole: figuras humanas que se exhiben, que miran, que desfilan, que examinan un cadáver, que contemplan el mar. O que se ocupan en actividades domésticas, cotidianas, banales: servir un cazo de leche, bordar un encaje, descabezar un sueño. U otra para nada banal: la manifestación abrupta de la historia en la guerra, con sus guerreros y sus muertos. Y, por último, un tema no menos importante: el artista, en este caso los pintores, dentro del cuadro a través de ese género llamado autorretrato. O el pintor pintado mientras pinta, en lo que constituye una expresión de conciencia y de reflexividad sobre el medio.



Vermeer. *El arte de la pintura* (1665-66)
http://es.artewikia.com/wiki/El_arte_de_la_pintura
 Recuperado 22/11/2015



William Turner. *Autorretrato* (1799)
<http://queaprendemoshoj.com/turner-un-revolucionario-de-la-pintura/>
 Recuperado 22/11/2015



Vermeer. *La joven dormida* (1657)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vermeer_young_women_sleeping.jpg

Recuperado 22/11/2015



Goya. *Los desastres de la guerra* (1810-1815)

<http://www.art-Wallpaper.com/10406/De+Goya+Francisco/Follow+the+Desastres+de+la+Guerra++Sheet+39+Great+Heroic!+Dead!+>

Recuperado 22/11/2015

Todas estas escenas, en las que identificamos temáticas correspondientes a situaciones protagonizadas por seres humanos, podemos situarlas dentro del mundo reconocible del cual formamos parte y que se despliega ante nuestros sentidos. Es decir, esas escenas, que han quedado en el lienzo gracias a la mediación pictórica, podemos referirlas como propias del mundo histórico. Desde luego, la mediación pictórica introduce un matiz: hay pose y actuación, hay recomposición de las situaciones, no hay un registro o una impregnación inmediata del tiempo en el soporte material. Se trata, en todo caso, de una representación visual que remite a una circunstancia mundana. Tampoco se trata, necesariamente, de una representación realista. Vermeer incluye alegóricamente a una musa en su taller mientras él se pinta pintando. Rembrandt y, más aún, Goya se autorretratan con marcas próximas a otras que más tarde serán nombradas como expresionistas. En Turner las figuras y las líneas se diluyen, se evaporan.



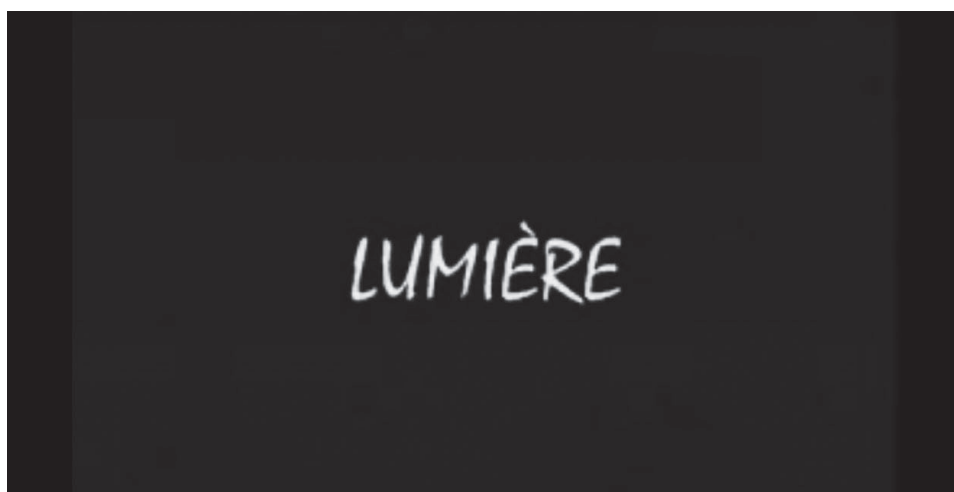
Goya. *Autorretrato*

<http://sdelbiombo.blogia.com/temas/rembrandt.php>

Recuperado 22/11/2015

Discurriendo sobre el tema y su localización ontológica desembocamos en las dimensiones material y formal. El medio pictórico sirve, en los casos vistos, de vehículo a la plasmación de una imagen de situaciones, si bien modeladas, asociables a experiencias históricas y cotidianas acaecidas alguna vez frente a los ojos del pintor. Pero el medio no se queda en su función de vehículo. Si pudiéramos ver las pinturas originales, podríamos reparar en su materialidad: en las huellas de los trazos hechos con los pinceles, en la definición o indefinición de las líneas, en la acentuación del esmalte que da o quita brillo, en la concentración de tonalidades para conformar contrastes. En la dimensión formal podemos señalar que los temas reciben un tratamiento, apreciable en su materialidad pero también en la forma que definen las composiciones: los autorretratos parecen mirarnos, el movimiento parece tomarse algunas pinturas, en otras las miradas internas conducen la nuestra, etc.

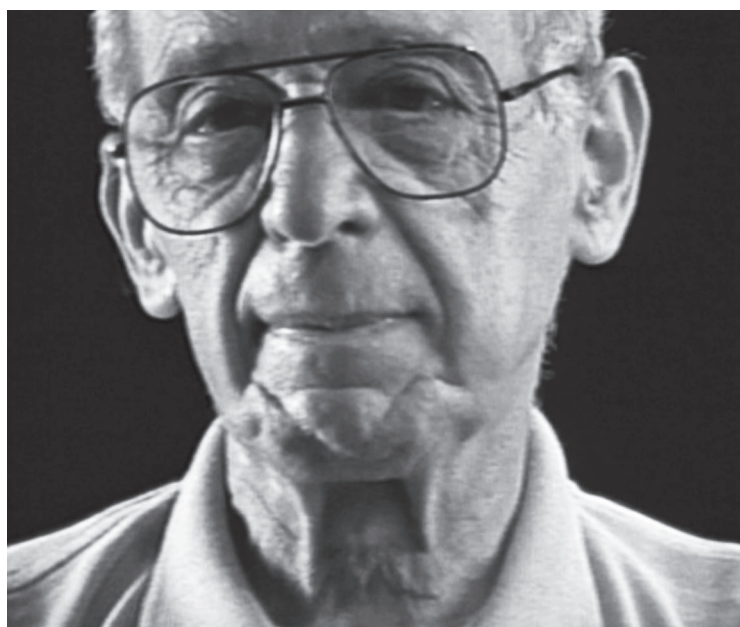
Ahora detengámonos en algunos frames y secuencias de películas, algunas de ellas reconocidas como documentales. Comencemos por un lugar común, una situación capturada por la cámara de los Lumière durante sus experimentos iniciales con un invento para entonces reciente. Pensemos en estas imágenes, citadas aquí por su valor de antecedente: *La salida de la fábrica* (1895). Hemos oído, de historiadores y analistas de los comienzos del cine, que en ellas no hay un lenguaje o una propuesta de sentido que resista el nombre de documental. Hay la prefiguración de éste. O la profecía sobre él, según Erik Barnouw (Barnouw, 1996, p. 13). Hay una vista de la vida, dice Barnouw. Retornamos entonces a las dimensiones temática y ontológica de la imagen, en tanto ésta es una producción que guarda un tipo de relación con algo externo a ella. Podríamos decir, sin excluir otras posibilidades, que en esas imágenes reconocemos un tema. Un tema sugerido por el título de la pieza, por la época y el contexto de su realización. Podríamos sugerir, por ejemplo, cosas así: el tema es una faceta de la sociedad industrial; o es los obreros después de ser explotados; o es los pequeños burgueses que miran a sus empleados.



Hermanos Lumière. *Salida de la fábrica*
https://www.youtube.com/watch?v=xxLGDF_121U
Recuperado 22/11/2015

Total, vemos trabajadores que salen de su lugar de empleo y los vemos tal como los miran, a través de una cámara, otros sujetos que no son obreros. Y se trata de trabajadores que, según nos dicen los historiadores a quienes decidimos creerles, laboraban en el lugar de donde salen y solían salir después de cumplir con su jornada laboral. Es decir, esa situación, por tratarse de una acción rutinaria en la vida urbana, ocurría —ocurrió— en una ciudad francesa, un día en particular del año 1895. La condición del mundo observado era —es— histórica. Era el *continuum* histórico frente al cual la mirada de los Lumière, mediada por una tecnología acabada de inventar, se situó y elaboró unas imágenes a partir de él, nos dio la posibilidad de ver unos fragmentos de aspectos del *continuum* como si fueran una totalidad. Como resultado de esa operación las imágenes fijan momentos del *continuum*. Imágenes cuya materia es tiempo: tiempo que apreciamos en la pantalla desde que las primeras mujeres atraviesan la puerta hasta que vemos a las últimas personas. Y aunque de una manera muy incipiente, primitiva para recordar a Noël Burch (Burch, 2000), nuestra mirada contemporánea infiere elementos de una forma: la línea que va entre el punto inicial y el punto final de la salida de los obreros, la sucesión de movimientos de las distintas personas que aparecen por la puerta, avanzan en una u otra dirección y luego salen de cuadro, pero también la quietud de la cámara y la amplitud del encuadre.

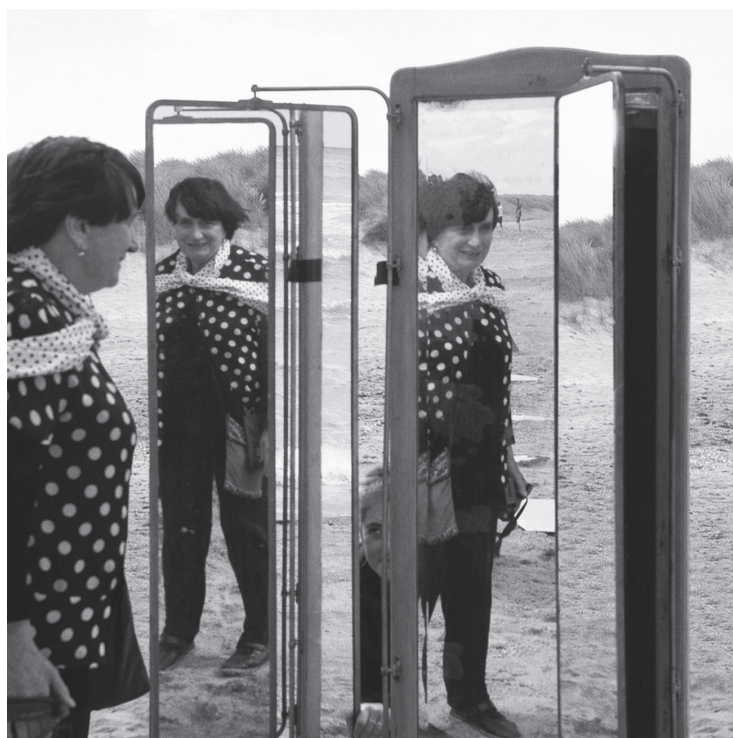
Ahora saltemos a unas imágenes audiovisuales elaboradas un siglo después. Detengámonos en *Nobody's business* (1996), de Alan Berliner. Utilicemos el mismo procedimiento que he seguido con las anteriores imágenes. ¿Qué vemos? La relación entre un padre y su hijo. Pero también el retrato de un padre. Y, en contrapartida, el del hijo. En ambos casos, el del padre y el del hijo, son personas que han tenido una existencia histórica y que en el plano de la representación se han transfigurado en personajes del filme. Aquí, además, hay algo particular: Alan, el hijo retratado, es el mismo sujeto que elabora el retrato. O sea, estamos ante el autorretrato, la autorepresentación de un hijo. Lo que equivale a decir, en este caso, que quien elabora el retrato es su mismo autor, aquel que firma la película. Una subjetividad que busca hacerse inteligible. Algo tan corriente como la relación entre un padre y un hijo, tan común en el arte desde que Kafka transfigurado en insecto nos mostró que podía ser un tema artístico, es el asunto de esta película. Y otra vez percibimos tiempo: el tiempo de la vida de dos hombres, que a su vez están inmersos en un tiempo más amplio: una parte del siglo XX.



Alan Berliner. *Nobody's business*
<https://www.youtube.com/watch?v=KoUwYYsR608>
 Recuperado 22/11/2015

Pero en *Nobody's business* hallamos algo que no apreciamos en *La salida de la fábrica*. Ahora el tiempo es elaborado en una forma singular, no solo a través del tratamiento de la imagen sino también —y muy especialmente— del sonido. Las imágenes y los sonidos del filme no son solo aquellos que el autor retuvo del *continuum* histórico, sino otros que él trajo de tiempos y espacios diferentes de los de su experiencia inmediata y que los puso en relación metafórica o alegórica con aquellos que él mismo capturó. Esa relación, realizada mediante la operación llamada montaje, hace que la materia tiempo se estructure conceptualmente de una determinada manera: la manera que produce el sentido del filme. La relación padre-hijo se construye como una pelea de boxeo. Hay conteos, sonidos de campanas, puñetazos retóricos. No es tiempo en su percepción sucesiva. Es tiempo en su captación conceptual: como el propio de la tensión, de la dialéctica, de la fatiga, de la emoción. Las imágenes y los sonidos se alternan, saltan para establecer entre ellos nexos no de causalidad o de secuencialidad sino asociaciones conceptuales, imaginarias, metafóricas. Las conversaciones entre padre e hijo, la articulación de los recuerdos, en el filme se convierten en asaltos. La forma transfigura la cotidianidad de una relación familiar en un ring.

Con menor detalle recordemos *Las playas de Agnès* (2007), de Agnès Varda. En esta película encontramos una subjetividad que se esfuerza por reconstruir, no sin ironía, su propia trayectoria. Es una subjetividad que se mira a sí misma como si fuera otras. El tiempo de una vida refractado a través de múltiples espejos. Con otra particularidad: es la voz de una mujer que vuelve sobre sus pasos, consciente de su lugar como mujer.



Agnès Varda. *Las playas de Agnès*

<http://www.laescueladelosdomingos.com/2010/10/la-casa-de-agnes.html>

Recuperado 22/11/2015

Hagamos ahora referencia a un fragmento de *Corta* (2012), de Felipe Guerrero. Una luz tenue, como en el mito de la caverna, nos anuncia en la oscuridad que estamos frente a una imagen cinematográfica. Advertimos que hay movimiento en la imagen. Pero no es la imagen de un sujeto que se mueve. Es el soporte mismo de la imagen, su materialidad que se hace visible por el efecto de la luz que impregnó el celuloide y que ahora vemos correr ante nuestros ojos. La materialidad del medio, en este caso del cine, parece ser el tema de estos segundos de *Corta*. Y en esa materialidad también hay tiempo. Esto es, según lo dicho antes, la materia del cine expuesta en su dimensión visual. Suenan abstractas estas palabras, así como se ve abstracta la imagen de *Corta*.



Felipe Guerrero. *Corta*

<https://www.youtube.com/watch?v=Xe9O5qMUDfI>

Recuperado 22/11/2015

Sin embargo, tres segundos después una suerte de destello borra la oscuridad y la pantalla la llena la imagen de un hombre de espaldas frente a un cañaveral. Pero no se trata de un hombre indeterminado. Es un hombre que, por lo menos en este lado del mundo desde el que escribo, por el lugar en el que se encuentra, por su vestuario y por su color de piel reconocemos enseguida: es un cortero. Un hombre que desempeña un trabajo dentro del circuito industrial de la producción de caña de azúcar. El cortero espera. Nos produce extrañamiento que se mantenga de espaldas, como si contemplara las cañas. Parece posar, actuar interpretando a un cortero que acentúa su rutina y que la representa como un rito cotidiano. El tiempo sigue, unos sonidos que parecen tomados del ambiente rompen el silencio y la cámara se mantiene inmutable, en un plano abierto. De pronto, como si atendiera una orden, siempre de espaldas a la cámara, el cortero termina de ponerse su indumentaria de trabajo, agarra un machete y empieza la corta. Sin ningún corte de la imagen pasan varios minutos. Hasta que otra vez un sonido y un destello,

un efecto visual producido por la terminación del rollo de 16 mm, hace desaparecer al cortero y nos recuerda que estamos frente a una imagen cinematográfica. Y más o menos así transcurre toda la película, entre los cortes impuestos por la finalización de cada rollo, mientras vemos proyectado el proceso de corta y recolección de la caña de azúcar en el Valle del Cauca, en Colombia.

Entonces en *Corta* la dimensión temática implica tanto a la industrialización del cultivo, a la explotación de la energía vital de unos obreros en un tiempo histórico detallado por la dimensión sonora del filme, como a la materialidad de la imagen cinematográfica. El tiempo histórico, ese que vemos en la larga secuencia que en la totalidad del filme describe el proceso de producción y la quema final de un cañaveral, también lo apreciamos en su dimensión más abstracta en una suerte de exploración fílmica de la visualidad pura cuando la pantalla se vacía de referente externo y no queda más que la imagen referida a sí misma, a su soporte. La imagen misma se evidencia en los sobresaltos visuales y sonoros de los pocos cortes, esos que le imprimen cierto carácter de cine experimental a la película, y que nos recuerdan que los planos fijos, esos que parecen mostrar transparentemente la labor de unos obreros, también son fruto de una operación. Que también son imagen, cine. Las operaciones que definen la forma, pues, nos permiten ver una doble dimensión de la materia. La duración y la construcción de los planos y el montaje visual y sonoro nos muestran dos manifestaciones del tiempo.

Apuntemos ahora unas líneas sobre *En el cuarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa. Del tráiler varios rasgos llaman la atención de inmediato: las sombras, la quietud de la cámara, la invariabilidad del plano. Una mujer revisa unos apuntes, murmura, y unos sonidos del fuera de campo nos indican que alrededor de ella parece haber otras personas. En otro plano, con la cámara también fija, el encuadre queda dividido por el espaldar de una silla que fragmenta la pantalla en dos secciones verticales. Al lado derecho vemos a una mujer comiendo mientras parece mirar la tele, de la cual nos llegan los sonidos aunque el aparato está fuera de campo. Del lado izquierdo, vemos a otra mujer que va hasta el fondo, vuelve, parece poner algo en una báscula y luego regresa a la parte posterior del cuarto. El verde de las paredes, el rojo de un asiento y el tenue brillo de una luz sobre la silla que divide el encuadre dan relieve cromático a un espacio oscuro, a una composición visual que parece deliberadamente descuidada y por eso mismo inquietante, sorprendente. En un tercer plano vemos de nuevo a la mujer que está en los dos anteriores. La cámara, fija otra vez, la observa desde arriba. Está en un espacio cerrado, sombrío. En la boca tiene una suerte de inhalador, recorre con un encendedor un trozo de papel metálico y aspira algo que parece calentar con el fuego. Luego le da una calada a un cigarro y de una bolsa comienza a retirar y a revisar la carga de gas de lo que parecen encendedores usados. Mientras con movimientos mecánicos revisa 18 encendedores, la mujer tose. Aparta dos encendedores, que aún se antojan útiles, y con uno de ellos vuelve sobre el papel y el inhalador. Pero el fuego se extingue. El siguiente plano es una toma de una cubeta colmada de encendedores usados.



Pedro Costa. *En el cuarto de Vanda*
<https://www.youtube.com/watch?v=XP-UolzAmkM>
 Recuperado 22/11/2015



Pedro Costa. *En el cuarto de Vanda*
<https://www.youtube.com/watch?v=XP-UolzAmkM>
 Recuperado 22/11/2015

Son cuatro planos que duran cerca de cuatro minutos y medio y que, salvo el último, permiten coleccionar una retórica, una forma audiovisual. Una cámara dispuesta en el espacio, como un ojo mimetizado entre el mobiliario. Unas sombras, unos colores y unos sonidos captados con elaborada naturalidad e intencionado naturalismo.

Finalmente, vemos a una mujer, Vanda, representada en lo que parece ser su cotidianidad, su espacio. La vemos drogarse en un cuarto de paredes verdes, un lugar que parece denotar no solo apartamiento físico sino también de otro orden. La cubeta hasta el tope de encendedores usados funciona no solo como sinécdoque de toda la situación, sino también como conclusión de un silogismo. Es tiempo, tiempo de la vida de Vanda, una yonqui lisbonesa de comienzos del siglo XXI, sintetizado en un plano cinematográfico de cinco segundos.

Ocupémonos también con un breve fragmento de *Costa da Morte* (2013), de Louis Patiño. Un plano abierto en el que apreciamos algunos árboles envueltos por la niebla, mecidos por el viento, y a un hombre maniobrando en la base del árbol que está en primera línea. Como si estuviéramos a su lado, y aunque no podemos siquiera apreciar su rostro, escuchamos la respiración agitada del hombre, el viento viajando por el bosque y el rugido de una motosierra. El hombre es apenas una figura que se mueve en un espeso fondo blanco, entre la bruma. De pronto, tras un breve movimiento del hombre y el ruido insoportable de la motosierra, el árbol cruje y cae, cortado desde su base. Su caída agita las ramas de otros árboles. La distancia y la inmovilidad de un único encuadre nos obliga a imaginar la fractura del tronco al doblarse, de las ramas al chocar contra la tierra. La operación utilizada por el director nos mueve a completar la imagen. Y si bien la distancia nos resta detalles de la situación, al mismo tiempo subraya sus dimensiones visual y sonora. Lo que no vemos lo dicen los sonidos. No hay redundancia entre imagen y sonido. La cámara fija nos presenta un gran paisaje, su transformación y la interacción que un hombre realiza con él. Un hombre, que quizás a diferencia de nosotros no concibe, o no concibió mientras ejecutaba tal acción, ese espacio como un paisaje sino como medio de subsistencia. Toda la acción se toma poco más de cincuenta segundos, el tiempo en el que apreciamos a una figura diminuta, con respecto a la altura del árbol, maniobrar para lanzar a un gigante por el suelo.



Por último, hagamos una breve referencia a otra pieza de Patiño, de escasos cuatro minutos. Se titula *Carretera* (2012) y hace parte de la serie titulada *Paisaje-Duración*. Consiste en una única toma, con la cámara fija, en la cual la pantalla se presenta como un lienzo en el que cine y pintura se funden, como si la pintura cobrara movimiento y el cine fuera hecho a pinceladas.



Lois Patiño. *Paisaje-Duración. Carretera*
<http://www.loispatino.com/Paisaje-Duracion>
Recuperado 22/11/2015

Ahora bien, voy a intentar poner en relación las imágenes de Vermeer, Rembrandt, Goya y Turner con las de Lumière, Berliner, Varda, Guerrero, Costa y Patiño. Poner en relación significa buscar proximidades y distancias. Lo haré observando las cuatro dimensiones que propuse para esta suerte de fenomenología de las imágenes. Todas las imágenes comparten el hecho de que se sitúan en una dimensión ontológica que está anclada en la historicidad de nuestra condición. En todas las imágenes vemos seres humanos, o acciones o situaciones protagonizadas, provocadas o como mínimo percibidas por seres humanos. Por obvio que hoy nos parezca, en ellas no hay dioses, seres fantásticos o mitologías —salvo, quizás, la del progreso, de la que conocemos su origen moderno— por las cuales o alrededor de las cuales fueron construidas las imágenes. En todos los casos es el mundo histórico, ese mundo cambiante y contingente, producido y habitado por los seres humanos, el que se constituye en el asunto de fondo de cada imagen. Es el mundo histórico que en cada configuración particular aparece en la imagen de un modo específico: como un oficio, una manera de hacer, un paisaje propio de un tiempo (encajera, soldado, médico, obrero, cortero, aserrador, atardecer, carretera).

En ese orden de ideas, es el tiempo histórico, éste que vivimos y experimentamos, el que provee la primera materia para la elaboración del producto cultural. Dicho de otra manera, es nuestra historicidad, ese *continuum* recortado y elaborado, el material de las imágenes. Esa materia histórica la vemos desplegada en los más diversos temas, entre los que se incluye, como en *Corta*, la propia materialidad del cine; en Rembrandt, Berliner y Varda, la autorrepresentación del artista; en Turner, la emergencia de una visualidad; en Patiño, la fusión de dos visualidades; otra vez en *Corta*, en Rembrandt, en Vermeer y en Varda, la autoconciencia del propio artefacto artístico y la reflexión sobre su propia producción.



Vermeer. *La lechera* (1658-60)

<http://educacion.ufm.edu/jan-vermeer-la-lechera-oleo-sobre-tela-1660/>

Recuperado 22/11/2015

En esa materia también hallamos un rasgo definitivo: la referencia a la cotidianidad, la apelación a convertir en motivo de la representación —también en el valor del término en cuanto presentación, pues la construcción formal supera el mero valor representacional del producto— las experiencias más ordinarias y corrientes. O si no, recordemos a Vermeer: una mujer vertiendo leche en un cuenco, otra mujer dormitando, una más en su costurero. Y, por otro lado, a Vanda confinada en su cuarto en la cotidianidad de su vida de adicta, a un conjunto de corteros en la faena de cortar caña, a la relación de un padre con su hijo. Los temas en sí mismos muy poco, por no decir nada, tienen de extraordinarios. Quizás puedan resultar exóticos para algún espectador, pero difícilmente extraordinarios. Son pasajes, episodios de vidas cotidianas. Salvo, a pesar de los guerreros y más aún de las víctimas, la guerra. Guerra que quedó representada por Goya y que, sabemos bien, es tema de no pocos documentales gracias a que la guerra, un producto de la historia, que debería ser extraordinario parece ordinario, sobre todo en un país como Colombia.



Pedro Costa. *En el cuarto de Vanda*

<https://www.youtube.com/watch?v=XP-UolzAmkM>

Recuperado 22/11/2015

Ahora bien, en la dimensión temática también hay diferencias. Aunque reconozcamos oficios, prácticas cotidianas, entre las pinturas y el cine hallamos discrepancias. Las propias, diríamos, que marcan la distancia entre los siglos XVII, XVIII y XIX, y el XX y el XXI. Es decir, vemos los cambios históricos patentes en imágenes producidas bajo condiciones históricas. *La Lección de anatomía* quizás esté presente en un documental científico sobre el cuerpo humano. *La encajera*, esa que elaboraba los encajes para las señoras de los burgueses del siglo XVII, quizás se prolongue en los corteros que cortan la caña para los industriales del siglo XX. Los paisajes etéreos de Turner parecen estar animados en los sutiles experimentos visuales de Patiño. De pronto lo permanente de la historia parece oculto en las contingencias históricas.

La cuestión, como se propuso, no pasa solo por la dimensión ontológica y temática. También pasa por la dimensión formal. Si en algunas de las pinturas identificamos situaciones ordinarias, la construcción de imágenes a partir de esas experiencias cotidianas se convierte en un espacio para la búsqueda formal y para la elaboración de un lenguaje expresivo. Reconocemos figuras humanas o lugares, sí, pero cada pintor los construye de una manera particular. En cada caso una subjetividad da forma, con los recursos técnicos y tecnológicos disponibles en su tiempo, a la materia que provee la historicidad. Esa forma aparece ante nuestros ojos como el tratamiento pictórico, visual, del material. Hallamos en cada pintor un determinado predominio de situaciones, una concreción particular de la luz, una intensidad característica del color, una manera especial de los sujetos y los objetos a estar dispuestos en el cuadro, una elección variable o recurrente de los formatos. No se trata de una mera correspondencia entre el *continuum* histórico y la imagen producida. Se trata de una construcción que afirma su propio valor, sin dejar de hacer referencia a su exterior.

Fijémonos en Vermeer, por ejemplo. Sus formatos suelen ser pequeños, la luz suele entrar por un costado, los personajes tienden a ocupar un tercio del cuadro, las situaciones representadas suelen ser de la vida doméstica, en interiores. En Rembrandt, en cambio, vemos burgueses o figuras de alguna jerarquía, dramáticos claroscuros, óleos y grabados. En Rembrandt, en particular, encontramos el autorretrato como constante. Desde joven hasta mayor el pintor se autorepresentó, de suerte que podemos apreciar cómo el pintor se miró a sí mismo y cómo el tiempo avanzó por su rostro, por su cuerpo. Es el mismo artista mirándose, y es su propia imagen devenida en recurso para construir una imagen pictórica. Ahora detengámonos en Goya. El buril y la tinta del grabado o los pigmentos de las pinturas sirven para que las escenas de la guerra o el rostro del pintor adquieran forma en el plano. En sus imágenes el dramatismo no resulta de acentuar cierto mimetismo mediante el claroscuro, sino de cierta abstracción a la cual el trazo somete a la figura. El autorretrato de Goya parece emanado más de un sueño que de un espejo. Los paisajes de Turner no son la geografía que reflejaría un espejo, son el espacio que conciben los ojos del pintor.



Rembrandt. *Autorretrato*, 1639

http://leteocultura.blogspot.com.co/2008_03_23_archive.html

Recuperado 22/11/2015



Rembrandt. *Autorretrato*, 1658

http://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2013/09/Rembrandt_Autorretrato-de-1658.jpg

Recuperado 22/11/2015

Observamos, pues, que la subjetividad de cada pintor, el dominio de unas técnicas y la utilización de unas herramientas, sin desconocer otros condicionamientos sociales y culturales, nos pueden ayudar a entender qué han hecho con o a partir de ese continuum histórico en el cual estaban implicados. Cada uno de estos trabajos puede ser reconocido como *un Vermeer*, *un Rembrandt*, *un Goya*, *un Turner*. La metonimia del nombre, que en cada caso sustituye el título de la pintura o el grabado por el de su realizador, nos descubre lo que luego sería reconocido bajo la figura del autor. Un autor es una manera particular de hacer, de mirar. Una manera reconocible y en cierto grado codificada en unos rasgos, que goza de la sanción de la institución social del arte.



Turner. *Yate aproximándose a la costa* (1845-50)
<http://theavantguardian.com/travel/tate-modern/>
 Recuperado 22/11/2015

Ahora volvamos sobre las películas. En ellas también encontramos el mundo y la experiencia históricos, en algunas de sus manifestaciones ordinarias, transformados en espacio para la búsqueda formal y para la construcción de un lenguaje expresivo. La cotidianidad de una adicta, la relación de un padre y su hijo, la vida de una cineasta, la faena de unos corteros de caña, la atmósfera brumosa de una costa gallega proveen la sustancia a unas maneras muy singulares de operar sobre la materia, de construir una mirada. *La salida de la fábrica*, además de ser un antecedente temático y de toma de posición de la cámara frente a lo real, al tenor de la teoría de Noël Burch (Burch, 2000) podríamos decir que nos muestra un estado primitivo del lenguaje cinematográfico, de las posibilidades de construir una escritura audiovisual. Desde nuestro presente, en esas imágenes podemos inferir el momento en el que se descubre un uso de un artefacto nuevo y éste se introduce en la historia⁴, aunque todavía no se conocía la utilización artística que se le podría dar. El artefacto es una cámara que fija en película aspectos de momentos que pasan frente al objetivo. Quizás haya ahí unos momentos documentales, aunque todavía no un film documental. Para que hubiera un film aún faltaba.

Eso que allí se echa en falta está, de modos muy singulares, en los otros productos. En *Nobody's business*, en *Las playas de Agnès*, en *El cuarto de Vanda*, en *Corta*, en *Costa da morte* y, aún más singular e inquietante, en *Carretera*, está el mundo histórico, esa materia documental, pero transfigurada por obra del lenguaje, de la forma que éste les da en cada caso. Forma que asocia, que yuxtapone, que contrasta, que hace chocar sus elementos en Berliner. Forma que contempla, que dibuja un paisaje natural y lo convierte en ensoñación, que parece transferir la morosidad del paso de la niebla al tiempo del filme, en Patiño. En Varda, forma que refracta y proyecta juntos los diferentes rostros de una identidad, los distintos tiempos de una vida reunidos en el presente de la enunciación. En Costa, forma que observa sin tregua a los sujetos desde posiciones alejadas de las convenciones visuales utilitarias, que perturba al revelarnos los tiempos que no suelen hacer parte de la *Historia*. En Guerrero, forma que da relieve y pone en evidencia la materialidad del soporte filmico, que observa imperturbable el desarrollo de un proceso productivo y la transformación de la tierra por obra de la industrialización, que articula la experimentación visual y sonora con la construcción de una performance.

En todos estos casos es palpable una voluntad de maniobrar con la materia, de darle un uso estético y poético y, a través de la inducción en el espectador de una experiencia sensible, de proponer un sentido que potencie la producción de significado sobre el mundo histórico. Esas maniobras realizadas sobre la materia son las operaciones técnicas que subyacen a la configuración de las películas como un todo. Son operaciones basadas en las posibilidades que se desprenden del uso imaginativo de los recursos tecnológicos y en las decisiones que toma cada director. Y aquí vemos una gran diferencia entre las películas y las pinturas: sabemos que las cámaras —de cine, vídeo o digitales— ofrecen unas posibilidades que no brindan el pincel, el lienzo, los pigmentos y el buril. La mediación tecnológica, resultado de las mismas condiciones históricas en tanto el desarrollo del conocimiento y la producción de tecnologías hacen parte de los cambios históricos, resulta decisiva al considerar una y otra forma de producción artística.

Ahora bien, a pesar de esa diferencia, reconocemos otra vez que una subjetividad decide cuáles operaciones realizar. Es decir, una subjetividad decide dónde situar la cámara ante el paisaje, en el cañaveral o en cuarto de Vanda. Y así con la duración de las tomas, con la elección de los sonidos, con el montaje, etc., para configurar un todo con la unión organizada de las partes. Finalmente, del mundo histórico vemos lo que esa subjetividad, que es ella misma parte de la historia, decide mostrarnos y cómo ella decide mostrarlo. En el caso particular de Alan Berliner y de Agnès Varda, esa subjetividad se muestra explícita, con cuerpo y rostro visibles y audibles en la pantalla. Así como Rembrandt, Vermeer o Goya lo hicieron con sus recursos pictóricos, con sus recursos cinematográficos el rostro y la voz de Berliner se toman el cuadro. Podemos ver, en todos, aunque gracias a mediaciones tecnológicas y a operaciones técnicas y retóricas diferentes, los ojos que han construido la mirada que nos muestra aquello que vemos.

¿Y Hegel?

Como se habrán dado cuenta, si han tenido la paciencia de seguirme, no he hecho ni dicho nada nuevo. Simplemente he puesto en relación unas imágenes. Y alguien, con un poco de mala sangre, a estas alturas podrá estar preguntando: ¿y a todas estas dónde está Hegel?



Lois Patiño. *Paisaje-Duración. Carretera*
<http://www.loispatino.com/Paisaje-Duracion>
Recuperado 22/11/2015

Pues a ese le respondo que en todo lo dicho no he hecho más que seguir a Hegel. He intentado mirar tanto las pinturas como las películas con anteojos hegelianos. Lo que propongo, de manera temeraria quizás, es que Hegel descifró tempranamente el escenario histórico y estético que sería constitutivo del cine documental. Y de modo más genérico, el escenario donde lo documental encontraría unas condiciones para ser una materia constitutiva del arte y se desplegaría en las más diversas prácticas artísticas. Hegel advirtió la formación de este escenario en algunas particularidades de la pintura (aunque no solo en la pintura), una forma del arte existente en su tiempo y posible en virtud de los recursos tecnológicos disponibles entonces. Si se permite aquí un comentario de ciencia ficción, ahora una ucronía en lugar de una anacronía, quizás si a Hegel le hubiera alcanzado la vida para ver *El cuarto de Vanda* o un trabajo de Lois Patiño expuesto en un museo de arte contemporáneo, ese señor que escribía tan complicado hubiera incluido en sus *Lecciones de estética*, al discurrir sobre la disolución de la forma romántica del arte, las prácticas artísticas producidas con imagen en movimiento elaborada a partir de lo real. Ahora voy a intentar exponer estas ideas.



Pedro Costa. *En el cuarto de Vanda*

<https://www.youtube.com/watch?v=XP-UoIzAmkM>

Recuperado 22/11/2015

Cuando digo que Hegel descifró temprano el mundo en el cual el cine documental se constituye en congruencia con el espíritu de una época y, de manera más general, que *lo documental* es sustancia de diversas prácticas artísticas, me baso en el diagnóstico histórico-cultural que el filósofo hizo sobre el arte. Ese diagnóstico tiene varios componentes. Uno: la transformación del concepto y del uso social del arte, lo cual encarna en la tesis del carácter pasado del arte. Dos: el reconocimiento de la subjetividad humana y del mundo histórico en su contingencia característica como el lugar de enunciación y la materia constitutiva del arte a partir de la modernidad. Estos elementos están presentes, en grados y modos diferentes, según he mostrado, tanto en las pinturas como en los trabajos documentales comentados más atrás.

Para poder continuar voy a realizar una aclaración pendiente y a darle contenido a una expresión. He hablado de cine documental y de *lo documental*. Si, de una manera muy escueta, asumimos que el cine documental es el cine de lo real —aunque muchas veces saber si se está frente a un documental no es sencillo, incluso puede ser discutible—, la aclaración es sobre lo que entiendo por *lo documental*. Para mí *lo documental* son esos recortes del continuum histórico, esa captación y elaboración audiovisual de lo real y su utilización con fines estéticos y artísticos. Esos recortes pueden estar tanto dentro de una película documental, en el sentido más convencional del género, como en una videoinstalación, en una pieza de museo, en la proyección de imágenes que definen el espacio escénico de una pieza teatral, de una performance o de un concierto, etc.

Por eso sostengo que *lo* documental es hoy sustancia de diversas prácticas artísticas y, por lo mismo, punto de intersección entre ellas. *Lo* documental está en ese fragmento audiovisual de historia que, solo o articulado con otros en una forma particular, postula un sentido sobre nuestra experiencia o nuestra condición histórica, que es material para el juego imaginario y la exploración formal.

Vuelvo a Hegel. Aquí debo presentar otra aclaración terminológica para evitar confusiones. Más atrás definí la noción de forma como la figura o el diseño que resulta de la organización total de las distintas partes que integran un producto. Ahora, siguiendo a Hegel, debo introducir la categoría “formas históricas del arte”, una categoría que en la jerga del filósofo no alude a la figura de un producto en particular sino a maneras sociales diferentes de concebir el arte y de las comunidades relacionarse con él. Amigo de las clasificaciones y la periodización histórica, Hegel postuló desde su racionalidad centroeuropea tres formas históricas en las cuales la producción estética y cultural, eso que hoy llamamos arte, se ha dado (se da). Una la llamó simbólica, la cual relacionó con objetos o figuras elaborados en culturas no letradas, indígenas. Para él, que como europeo se creía el centro de la historia, la forma simbólica nombra expresiones de culturas fuera de la historia, expresiones en las cuales el espíritu, digamos, según él apenas balbucea. La segunda forma, de la que se declaró devoto, la llamó la clásica. Esa, que para él fue la perfección porque en ella vio la armonía perfecta entre espíritu y forma sensible, entre una idea (religiosa) y su concreción en una forma material (la escultura) la situó entre los griegos. La tercera, la que me interesa, y más aún lo que él llama su disolución, es la forma romántica. Otra aclaración: Hegel no está hablando del romanticismo, aunque ese movimiento estético y literario cabe dentro de lo que él llama la disolución de la forma romántica del arte.

La forma romántica del arte se caracteriza porque se trata de un momento histórico y cultural en el que la razón tiene conciencia de sí. Hay conciencia de la propia subjetividad, de la separación entre la representación y lo representado. Si, según sostiene Hegel y como él otros, los griegos clásicos no discernían entre la escultura y el dios, pues el objeto era una unidad inseparable, la forma romántica ya introduce esa distinción. No entraré en la discusión histórica sobre las iconoclastias reformistas, pero en este punto resuena la vena protestante de la tradición alemana a la cual perteneció Hegel. Dice Hegel:

la forma artística romántica supera a su vez aquella compacta unidad de la clásica, dado que ha adquirido un contenido que rebasa la forma artística clásica y el modo de expresión de ésta. Este contenido —para recordar representaciones [conceptos] conocidos— coincide con lo que el cristianismo dice de Dios en cuanto espíritu, a diferencia de la creencia griega en los dioses, que constituye el contenido esencial y más adecuado para el arte clásico (Hegel, 1989, p. 59).

La cuestión es que en la forma romántica Dios, la idea superior alrededor de la cual se forma una comunidad histórica, ya no es representable. Dios, o más exactamente los dioses se han retirado. Hegel sitúa dentro de la llamada forma romántica del arte la producción cultural asumida en sociedad propiamente como arte, como una producción realizada, en principio, para ser contemplada, que se constituye en objeto de la reflexión. Una producción hecha en un momento histórico caracterizado por la formación de la conciencia histórica, del reconocimiento de nuestra contingencia y finitud. Es decir, la asunción de que los humanos y el mundo en el que vivimos somos resultado de lo que nosotros hacemos y decidimos, no de una voluntad o un poder trascendente. Es en ese modo de pensar, donde el arte no va a cumplir una función religiosa (como en la Grecia antigua) y donde la religión no va a imponer el tema (como sucedía en la Grecia antigua y parcialmente hasta el final de la Edad Media en el cristianismo, donde Dios es considerado irrepresentable). En otros términos, es el mundo que Nietzsche describe cuando pone a un loco a gritar: ¡Dios ha muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! Ese mundo es el mundo desacralizado, moderno, postaurático, el de las revoluciones científicas, industriales y políticas.

Pues bien, ese mundo con un Dios muerto, o con el cadáver omnipresente de un dios, el mundo de la conciencia de la transitoriedad de lo existente, del tiempo y las obras de los humanos, es, según Hegel, el que se convierte en materia del arte. Es el tiempo en el que los inmortales —al menos para los occidentales— ya no están en la figura tallada o esculpida. Ahora en las figuras o en las representaciones visuales —o audiovisuales, para recordar el anacronismo de esta exposición— estamos los mortales en nuestra existencia ordinaria, contingente, finita, maloliente. La mentalidad moderna, consciente de su finitud, se ha situado en el lugar que otrora ocuparan los divinos: “el contenido del arte romántico [...] aparece ante todo muy restringido, al menos en lo que a lo divino concierne. Pues, en primer lugar, [...] la naturaleza está desdivinizada, el mar, la montaña y el valle, los ríos, las fuentes, el tiempo y la noche, así como los procesos naturales universales, han perdido su valor en relación con la representación y el contenido de lo absoluto” (Hegel, 1989, p. 386). Ahora Dios no es representable, pero en cambio sí su hijo, que encarnó en un cuerpo humano. Es ahí donde Hegel ve un giro cultural que será definitivo: la figura humana defiere de la idea de Dios, por lo tanto, los humanos toman conciencia de sí, de su diferencia con lo trascendente. Hegel sostiene entonces que ya no son los dioses sino la interioridad del ser humano, su mundo interno y su proyección externa, aquello que conformará en adelante el contenido del arte, de lo que hoy llamamos prácticas artísticas: “Este mundo *interno* constituye el contenido de lo romántico y deberá por ello ser llevado a la representación” (Hegel, 1989, p. 60).

Sin embargo, agrega Hegel, como todo arte el de la forma romántica necesita una expresión exterior. Dicho de una manera más simple: el arte necesita algún soporte, materialidad y apariencia para ser percibido por nuestros sentidos. Es ahí donde, sostengo, Hegel prefigura en el siglo XIX las múltiples posibilidades materiales y formales del arte de nuestro tiempo:

esta forma, como todo arte, ha menester la exterioridad para su expresión. Ahora bien, puesto que la espiritualidad se ha retraído sobre sí misma [...] la exterioridad sensible del configurar [la obra] deviene precisamente por ello, como en lo simbólico [la forma simbólica], inesencial, efímera, y del mismo modo el espíritu y la voluntad finitos y subjetivos son asumidos y llevados a la representación hasta la particularidad y el arbitrio de la individualidad, del carácter, del obrar, etc., del acontecimiento, del enredo, etc. (Hegel, 1989, p. 60).

Fijémonos en detalle en la cita de Hegel. En ella se habla del contenido del arte, el cual también fija un lugar de enunciación y de mirada: lo interno, la espiritualidad, o sea la subjetividad. Esa subjetividad, contingente, personal e individual —igualmente histórica y transubjetiva—, al constituir el contenido del arte se lleva a la expresión sensible. En consecuencia, ya no hay, como predica Hegel sobre el arte de los griegos, una apariencia sensible perfecta que corresponda con un único contenido porque ahora los contenidos son subjetivos, contingentes. En efecto, como en la forma romántica —y más todavía en su desintegración o disolución— no hay una apariencia perfecta del arte, que se corresponda con una idea de dios porque ya la dimensión religiosa no pone el contenido del arte, cualesquiera pueden ser el aspecto exterior y la forma de los productos artísticos. Aunque un poco complicado con su lenguaje idealista, parece que Hegel anticipa el panorama del arte contemporáneo, que es donde me interesa situar el documental y, más aún, lo documental:

En el seno de esta contingencia de los objetos que acceden a la representación [...] se produce la *desintegración* del arte romántico. Por una parte, en efecto, la realidad efectiva real se sitúa en su *objetividad prosaica* —considerada desde el punto de vista del ideal—: el contenido de la vida ordinaria [...] en su alterabilidad y finita caducidad. Por otra parte, es la *subjetividad* la que sabe elevarse con su sentimiento y enfoque, con el derecho y el poder de su ingenio, al dominio de toda la realidad efectiva (Hegel, 1989, p. 436).



Vermeer. *La encajera* (1669)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_encajera._Vermeer._03.JPG

Recuperado 22/11/2015



Pedro Costa. *En el cuarto de Vanda*

<https://www.youtube.com/watch?v=XP-UolzAmkM>

Recuperado 22/11/2015

Hegel añade allí mismo varias ideas que encuentro oportunas para entender algunas operaciones características del arte contemporáneo. Operaciones apreciables, por ejemplo, en películas cuya forma se decide en el mismo rodaje o en el uso que se hace del material durante el montaje. Volvamos a las *Lecciones de estética*: “El aspecto del ser-ahí externo es dejado a merced de la contingencia y abandonado a las aventuras de la fantasía, cuyo arbitrio puede reflejar lo dado *tal como* se da, así como también revolver las figuras del mundo externo y distorsionarlas grotescamente” (Hegel, 1989, pp. 60-61). Hegel desvela aquí que la subjetividad del artista, del documentalista, mira *lo dado*, ese *continuum* histórico del que he hablado. *Continuum* que, captado, recortado y transformado por la mirada, puede ser presentado en la forma como creemos que se da ante los sentidos —un artificio mimético— o de otra manera más compleja. Aquí Hegel destaca un elemento, cuya raíz está en Kant, y que en mi criterio resulta decisivo cuando revisamos películas como las comentadas en este texto. Ese elemento es la forma. Es el rasgo que hace que la imagen construida a partir de las tomas hechas a un bosque, a una mujer encerrada en un cuarto, de un cortero situado frente al cañaveral que ha de cortar o el uso de materiales de archivo, en cada caso constituya una manera “de revolver las figuras del mundo externo”, una singularidad visual y sonora que afecta nuestros sentidos.

La forma y con ella la capacidad del artista para construirla, lo advierte Hegel, pasan entonces a ser un tema del arte. Ese aparecer de lo real como ordinario y banal ante nuestros ojos, para usar un verbo propuesto por Artur Danto, lo *transfigura* la forma. Una encajera, un ama de casa o una empleada que vierte leche, un médico diseccionando un cadáver, una mujer buscando un encendedor útil, un padre gruñón, son transfigurados cuando una subjetividad dueña de una sensibilidad y de una técnica apropiada los transmuta en un artefacto estético: “así como aquí la apariencia como tal les suministra a los objetos el contenido propiamente dicho, así el arte, al hacer estática la apariencia efímera, va aún más allá. Es decir, aparte de los objetos, también los medios de representación devienen para sí mismos fin, de modo que la destreza subjetiva y la aplicación del medio artístico se elevan a tema objetivo de la obra de arte” (Hegel, 1989, p. 439).

Ahora bien, cuando Hegel habla de espíritu, de mundo interno y de conciencia no podemos quedarnos atrapados, por cierto uso común de las palabras, en una concepción mística y sicológica de esa interioridad. Cuando Hegel habla del espíritu y de la conciencia habla de nuestro intelecto, de nuestra manera de entender las cosas, de actuar según la razón (que no siempre es razonable) y del despliegue de nuestra razón en la vida. Es decir, Hegel señala que es nuestro presente, en tanto corresponde al tiempo donde nuestra razón se despliega, se percibe a sí misma y se traduce en acciones, donde el arte encuentra sus insumos. Si más atrás quedó dicho que la subjetividad es el contenido del arte, en la dimensión social la subjetividad encuentra su manifestación objetiva en las decisiones y las acciones que ejecutamos los seres humanos. Dice Hegel:

[En] la forma artística romántica han desaparecido por tanto los materiales religiosos [...]. Lo que por contra nuevamente se satisface de nuevo es la sed de este presente y de esta realidad efectiva mismos, el contentarse con lo que es ahí, la complacencia consigo mismo, con la finitud del hombre y lo finito, particular y retratista en general. En su presente el hombre quiere ver ante sí [...] lo presente mismo, recreado en vitalidad presente por el arte (Hegel, 1989, p. 421).



Goya. *Fusilamientos del 3 de mayo* (1810-1813)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Los_fusilamientos_del_tres_de_mayo_-_1814.jpg

Recuperado 22/11/2015

Pues bien, decisiones y acciones de nuestro presente son las que vemos representadas, con sus singularidades y diferencias, en las pinturas del XVII y de otros siglos y en las películas comentadas. Los personajes de Vermeer, de Rembrandt y de Goya nos muestran un presente en el que lo divino ya se había retirado como materia del arte. En Vanda, en los corteros, en el aserrador, en Alan Berliner y su padre, vemos representado nuestro presente, la finitud de unas vidas que, quizás en alguna medida, nos ayudan a entender la nuestra. A diferencia de la mediación que ofrece la pintura para representar nuestro tiempo, si le creemos a Hegel que en el presente queremos ver y entender lo presente mismo en el arte, el documental y la producción artística que incluye lo documental están cumpliendo con esa función.

Detrás de toda la jerga de Hegel reside este mensaje: con la racionalidad moderna se ahuyenta a los dioses y con el posicionamiento de la razón y de la historia como centros, cualquier cosa que la subjetividad considere puede pasar a hacer parte del arte. Por esta razón, propone Hegel, ya no hay una manera única de producir arte. Esta intuición hegeliana nos ayuda a comprender que el actual estadio histórico del arte es dinámico. Nos ayuda a pensar la fusión y la confusión contemporánea de prácticas, la borradura de fronteras entre las distintas artes y la emergencia de nuevas: lo documental puede estar en una u otra forma o práctica artística, no hay una forma única y privativa de lo documental.

En efecto, en este punto sitúo la relevancia de la actualización de este diagnóstico histórico para reflexionar, por lo que respecta a sus contenidos, sobre el variopinto abanico que conforman las artes actualmente, en las cuales me interesa localizar el documental. Cualquier cosa, como ha mostrado Artur Danto al actualizar algunas ideas de Hegel, desde hace algunas décadas puede hacer parte del mundo del arte. Y, por otro lado, en lo que respecta a las configuraciones o formas que pueden tener las obras de arte y la incorporación en ellas de los más diversos materiales, me interesa retomar este diagnóstico para entender que la defensa de unas artes puras y de la existencia de materiales privativos de alguna de ellas es una postura que ya en el siglo XIX un señor de patillas largas reconocía como un asunto del pasado. Esta idea de Hegel, creo, nos puede ayudar a comprender por qué hoy el cine no es lo que fue, por qué el documental no es hoy y quizás no fue solo lo que se creía que era hace algunas décadas, por qué eso que he llamado *lo documental* puede estar también fuera del cine documental. Y, por último, nos puede ayudar a entender por qué la labilidad de *lo documental* podría explicar que el documental se haya expandido y que hoy esté en lugares donde no estaba o no se lo reconocía antes.

Voy a señalar, quizás a riesgo de redundar, otros lugares de la exposición de Hegel donde se vuelve sobre estas ideas. Dice en las *Lecciones* sobre esa transición histórica y cultural que Hegel advirtió:

Finalmente, se muestra la descomposición de los aspectos cuya cabal identidad constituye el concepto propiamente dicho del arte, y por lo tanto la descomposición y disolución del arte mismo. Por una parte, el arte pasa a la representación de la realidad efectiva vulgar como tal, a la representación de los objetos tal cual son ahí en su contingente singularidad y la peculiaridad de ésta, y tiene ahora el interés de transformar este ser-ahí en apariencia mediante la destreza del arte; por otra parte, muda por el contrario en la perfecta contingencia subjetiva de la aprehensión y la representación, en el humor como el trastrueque y la dislocación de toda la objetualidad y la realidad mediante el ingenio y el juego del enfoque subjetivo, y termina con el poder productivo de lo subjetivo sobre todo contenido y toda forma (Hegel, 1989, p. 422).

La “descomposición de los aspectos cuya cabal identidad constituye el concepto propiamente dicho del arte” y “la descomposición y disolución del arte mismo” aluden al cambio histórico-cultural que Hegel advirtió en su tiempo. No se trata de ningún apocalipsis del arte. Aquí estamos, casi doscientos años después de Hegel, discutiendo sobre arte. Se trata del cambio en un concepto de arte y del lugar del arte en la sociedad. Hegel sostiene que en su tiempo, incluso antes del siglo XIX, el arte no se podía comprender bajo los mismos criterios con que se entendía, según él, en la antigüedad clásica, en la que vio, según su pensamiento de filósofo idealista, la manifestación suprema del arte. Con la modernidad venía otro arte, en el que su contenido no era lo divino, motivo por el cual la relación con el arte devenía otra. Esas ideas, aproximadamente, están implicadas en la sonada tesis del carácter pasado del arte: “Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado” (Hegel, 1989, p. 14). Por lo tanto, como se acaba de exponer, la necesidad de pensar cuál era el tipo de relación que entonces se situaba en el lugar de una sagrada y de elaborar otro concepto de arte:

Con ello [el arte] ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra representación [intelección]. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos (Hegel, 1989, p. 14).

Como ha propuesto Danto al releer al filósofo alemán, aproximadamente desde la década de 1960 en el mundo del arte se dio un cambio análogo al que apreció Hegel⁵. Y yo agrego que en ese entorno conceptual podríamos situar algunas transformaciones del cine documental y su expansión y mezcla con otras formas de producción artística. Hoy resulta difícil mantener un concepto unitario del arte, un concepto que sirva para entender cosas tan diversas como las que podríamos reconocer (aunque sin que exista un consenso) como obras de arte. Por eso se habla de productos o de artefactos artísticos, de prácticas artísticas, de documentalismo o de prácticas documentales.

Hoy *lo documental* puede hallarse, como he sostenido, en diversos tipos de producción. No tiene un lugar predeterminado, fijo. Está en lo que tradicionalmente se ha entendido como cine documental, pero puede estar en otros productos. Quizás, si hacemos memoria, en las décadas de 1960 y 1970 podía haber en algunas geografías una identidad más definida entorno del concepto de documental. Pero desde hace algunos años esa identidad es difusa, borrosa. Hoy no parece haber un a priori que siempre nos resuelva la pregunta sobre si estamos o no ante un documental. De hecho, si la pregunta ha cobrado relieve es porque la certeza se ha perdido. Al cine documental le calza la frase con la cual Adorno, que en algún grado sigue las sendas de Hegel, inicia su *Teoría estética*: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo” (Adorno, 2004, p. 9).

No hay una manera de hacer documentales y lo documental no está en un único tipo de arte o de práctica artística. Como sostenía Hegel, “La sujeción a un contenido particular y a una clase de representación solo idónea para este material es para el artista actual algo pasado, y el arte se ha convertido por tanto en un instrumento libre que el artista puede manipular proporcionalmente en la medida de su destreza subjetiva respecto a cada contenido” (Hegel, 1989, p. 443).

Por otra parte, cuando el filósofo sostiene que “el arte pasa a la representación de la realidad efectiva vulgar como tal, a la representación de los objetos tal cual son ahí en su contingente singularidad y la peculiaridad de ésta”, nos repite, como lo vimos con las pinturas y los filmes, que la vida corriente, en su vulgaridad y banalidad circunstanciales, es quizás *la* fuente de la producción artística. Corriente, común, es en mi opinión el tema de no pocas de las imágenes comentadas antes: una mujer durmiendo (tema que encontramos también en una célebre película de Warhol, cuando filma una noche entera a un durmiente); otra mujer vertiendo leche; otra mujer comiendo frente a un televisor; la relación entre un padre cascarrabias y su hijo; un individuo anónimo que corta un árbol, un bosque envuelto por la niebla, un espeso cañaveral, un relato autobiográfico. Por lo que respecta al tema y a los objetos que sirven de referencia para la construcción de las imágenes, no creo que se trate de cosas extraordinarias.

Hegel precisa por qué eso corriente y ordinario, la prosa del mundo, que podemos ver en películas y en pinturas, entró en la esfera del arte. Con el cambio histórico y cultural, el arte “muda por el contrario en la perfecta contingencia subjetiva de la aprehensión y la representación, en el humor como el trastrueque y la dislocación de toda la objetualidad y la realidad mediante el ingenio y el juego del enfoque subjetivo, y termina con el poder productivo de lo subjetivo sobre todo contenido y toda forma”. Esa subjetividad, que produce los cambios históricos y donde reside el contenido del arte según Hegel, es la misma que se impone sobre el contenido y la forma de los productos singulares. Dicho de otro modo: la subjetividad transforma ese material corriente y vulgar que ofrece nuestra condición histórica en una forma que afecta nuestra sensibilidad. La contingencia subjetiva es la capacidad del artista, del cineasta, para dar sentido a lo real. El humor y el ingenio son su manera particular de mirar lo que ocurre y de transformarlo al pasar por el tamiz de su mirada. El poder productivo son su inteligencia, su intuición y su sensibilidad para construir y articular imágenes a partir de lo real.

Sostengo, entonces, que el documental y las prácticas artísticas que incorporan lo documental se sitúan, como ninguna otra producción estética, en un lugar privilegiado en el contexto histórico que describe Hegel. En el documental se explora y se explota, quizás

como en ninguna otra producción estética, el momento histórico del arte que Hegel describe. Si cierto tipo de pintura, como he sugerido, lo hacía en tiempos de Hegel o próximos a él, la cinematografía y en general la imagen en movimiento construida a partir de lo real lo hacen de manera más profunda. Y lo hacen porque las mediaciones tecnológicas en las que se basan les permiten captar como nunca antes, o al menos generar la ilusión de que lo hacen, tiempo, aquello que he llamado la materia del documental. Ese tiempo, o la ilusión de su captación, es finalmente lo que constituye eso que llamo *lo documental* y que podemos encontrar tanto en películas como en otras prácticas artísticas que incorporan y realizan operaciones de sentido con la imagen construida a partir de lo real. Lo real, que en su concepción más amplia, abarca esa prosa del mundo de la cual Hegel sostiene que es finalmente hacia donde mira el arte cuando la subjetividad se ha desplegado por todas partes:

En las representaciones del arte romántico tiene por tanto lugar todo, todas las esferas vitales y todos los fenómenos, lo máximo y lo mínimo, lo supremo y lo ínfimo, lo ético, lo no ético y el mal; y particularmente el arte, cuanto más se mundaniza, más se instala en las finitudes del mundo, más afición les toma, más les confiere perfecta validez, y más a gusto se encuentra el artista cuando las representa como son (Hegel, 1989, p. 436).

El arte en el que pensaba Hegel, como ocurre con el cine documental, toma su contenido de

la realidad efectiva contingente en su ilimitada modificación de figuras y relaciones, la naturaleza y su variopinto juego de formaciones singularizadas, las ocupaciones cotidianas del hombre en su urgencia natural y su placentera satisfacción, en sus contingentes hábitos, situaciones, actividades de la vida familiar, de los negocios civiles, pero en general de lo incalculablemente cambiante en la objetividad externa (Hegel, 1989, p. 437).

Ante este panorama, que nos alcanza con mayor radicalidad que en tiempos de Hegel, desconcierta la diversidad de productos y formas en los que el arte cristaliza, como también en los que se nos presenta hoy el cine documental y la ubicuidad de *lo documental* en el arte. Frente a la norma, frente al canon de la belleza que Hegel veía en el arte griego, y que nosotros podemos asociar a una concepción hasta hace unas décadas canónica del documental, este filósofo señalaba que “Surge por tanto la pregunta de si semejantes producciones [las que se ocupan de la realidad efectiva y según la subjetividad del artista] han de seguir llamándose en general obras de arte” (Hegel, 1989, p. 437). Sin embargo, el mismo Hegel considera otra alternativa a esta inquietud: por “la vitalidad subjetiva con que el artista se acomoda enteramente, con su espíritu y ánimo, al ser-ahí de tales objetos [...] y se los presenta con esta animación a la intuición. Por estos aspectos no podemos negarles a los productos de esta esfera el nombre de obras de arte” (Hegel, 1989, p. 437).

Notas

¹ Este texto es resultado del proyecto de investigación *Documental de creación. Voces, ideas, imágenes*. El proyecto fue financiado por la Vicerrectoría de investigación de la Universidad del Valle, tras ser elegido en la convocatoria interna para la investigación y la creación en artes y humanidades en el año 2012. Una versión corta del texto fue presentada en el seminario internacional *Pensar lo real* de la 17 Muestra Internacional de Documental de Bogotá MIDBO 2015.

² Esta relación entre algunas ideas de Hegel y el panorama de las artes contemporáneas fue advertido hace tiempo por Arthur Danto. Mi propuesta es situar en ese marco de pensamiento un momento histórico en el que el continuum histórico entendido como lo real irrumpe en el dominio de las artes, el cine documental y lo documental se constituyen en espacios de elaboración de la experiencia histórica y lo documental se posiciona como un punto de intersección entre prácticas artísticas. De Danto remito a libros como *Después del fin del arte* (Buenos Aires: Paidós, 1999) y *La transfiguración del lugar común* (Barcelona: Paidós, 2002). En ambos textos Danto relee varios aspectos de la filosofía del arte de Hegel y de ellos deriva ideas para la interpretación de la situación histórica de prácticas artísticas contemporáneas y del concepto de arte a partir de la década de 1960.

³ Andrei Tarkovsky mantiene una idea similar sobre el cine: “La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. El hecho de que el flujo del tiempo también se observe en el comportamiento de los personajes, en las formas de representación y en el sonido, es tan solo un fenómeno concomitante que —hablando en teoría— podría faltar sin que con ello se viera minada la obra cinematográfica en su esencia” (Tarkovsky, 2002, pp. 138-139).

⁴ La palabra historia, por su doble acepción en castellano, nos permite pensar en dos sentidos. Por una parte, en la introducción del artefacto en la cotidianidad histórica. Por otra, en la introducción del nuevo tipo de imágenes como fuente de la escritura de la historia. Recordemos la apreciación de Boleslaw Matuszewski, un operador de Lumière, que en 1898 reconoció en las imágenes de cine “una nueva fuente de historia” y un “cine histórico”.

⁵ Arthur Danto, por ejemplo, escribió sobre su asunción de la tesis de Hegel: “Se ha hecho mucho arte desde el fin de éste; si se tratase verdaderamente de su fin, de igual modo que según la visión histórica de Hans Belting, se hizo mucho arte antes de la era del arte. Así, la cuestión de una invalidación empírica de mi tesis no podría descansar en el hecho de que se siga produciendo arte, sino en qué clase de arte es, y entonces podríamos (tomado prestado un término del filósofo que a veces he considerado como maestro en mi investigación, Georg Wilhelm Friedrich Hegel), hablar del *espíritu* en el cual el arte fue hecho” (Danto, 1999, p. 48).

Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Burch, N. (2000). *El tragaluz infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Pinturas

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

El pintor en su estudio (1629)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Artist_in_his_studio.jpg

Recuperado 22/11/2015

La lección de anatomía (1632)

El buey desollado (1655)

Autorretrato (1658)

http://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2013/09/Rembrandt_Autorretrato-de-1658.jpg

Recuperado 22/11/2015

Autorretrato

<http://leteocultura.blogspot.com.co/2008/03/semana-rembrandt-iii-autorretrato-como.html>

Recuperado 22/11/2015

Autorretrato (1639)

http://leteocultura.blogspot.com.co/2008_03_23_archive.html

Recuperado 22/11/2015

Johannes Vermeer van Delf

La joven dormida (1657)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vermeer_young_women_sleeping.jpg

Recuperado 22/11/2015

La lechera (1658-60)

<http://educacion.ufm.edu/jan-vermeer-la-lechera-oleo-sobre-tela-1660/>

Recuperado 22/11/2015

El arte de la pintura (1665-66)

http://es.artes.wikia.com/wiki/El_arte_de_la_pintura

Recuperado 22/11/2015

La encajera (1669)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_encajera._Vermeer._03.JPG

Recuperado 22/11/2015

Francisco de Goya

Los desastres de la guerra (1810-1815)

<http://www.art-wallpaper.com/10406/De+Goya+Francisco/Follow+the+Desastres+de+la+Guerra++Sheet+39+Great+Heroic!+Dead!+>

Recuperado 22/11/2015

Los desastres de la guerra (1810-1815)

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Goya+y+Lucientes,+Francisco+de%3A+Folge+der+%C2%BBDesastres+de+la+Guerra%C2%AB+%5B48%5D>

Recuperado 22/11/2015

Fusilamientos del 3 de mayo (1810-1813)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Los_fusilamientos_del_tres_de_mayo_-_1814.jpg

Recuperado 22/11/2015

Autorretrato

<http://sdelbiombo.blogia.com/temas/rembrandt.php>

Recuperado 22/11/2015

William Turner

Autorretrato (1799)

<http://queaprendemoshoj.com/turner-un-revolucionario-de-la-pintura/>

Atardecer (1841)

Tormenta de nieve (1842)

Yate aproximándose a la costa (1845-50)

<http://theavanguardian.com/travel/tate-modern/>

Recuperado 22/11/2015

Filmografía

La salida de la fábrica (Hermanos Lumière, 1895)

Nobody's business (Alan Berliner, 1996)

En el cuarto de Vanda (Pedro Costa, 2000)

Las playas de Agnés (Agnés Varda, 2007)

Corta (Felipe Guerrero, 2012)

Carretera (Lois Patiño, 2012)

Costa da morte (Lois Patiño, 2013)

Frames

Agnés Varda. *Las playas de Agnès*

<http://www.laescueladelosdomingos.com/2010/10/la-casa-de-agnes.html>

Recuperado 22/11/2015

Alan Berliner. *Nobody's business*

<https://www.youtube.com/watch?v=KoUwYYsR608>

Recuperado 22/11/2015

Felipe Guerrero. *Corta*

<https://www.youtube.com/watch?v=Xe9O5qMUDfI>

Recuperado 22/11/2015

Hermanos Lumière. *Salida de la fábrica*

https://www.youtube.com/watch?v=xxLGDF_121U

Recuperado 22/11/2015

Lois Patiño. *Costa da morte*

<http://www.loispatino.com/Costa-da-Morte>

Recuperado 22/11/2015

Pedro Costa. *En el cuarto de Vanda*

<https://www.youtube.com/watch?v=XP-UolzAmkM>

Recuperado 22/11/2015