

# Incertidumbre documental

Hito Steyerl

Universität der Künste Berlin, UdK, Berlín

Translation: Fernando Baños Fidalgo

Recuerdo muy gráficamente una extraña emisión televisiva de hace unos años. En uno de los primeros días de la invasión estadounidense de Iraq, en 2003, un experimentado corresponsal de la CNN iba subido en un vehículo blindado. Se le veía exultante porque estaba realizando una emisión en directo con la cámara de un teléfono móvil colocado fuera de la ventana. Decía a voz en grito que nunca antes se había visto una emisión de ese tipo. Y realmente era así. Porque era difícil ver algo en aquellas imágenes. Debido a la baja resolución, lo único que se veía eran unas manchas verdes y marrones moviéndose lentamente sobre la pantalla. En realidad, la imagen era como el camuflaje de los uniformes de combate; una versión militar de expresionismo abstracto. ¿Qué nos dice este tipo de documentalismo abstracto sobre el documentalismo como tal? Apunta hacia una característica más profunda de muchas imágenes documentales contemporáneas: cuanto más rápido se transforman, menos hay que ver en ellas. Cuanto más cerca de la realidad estamos, menos inteligible es. Lo llamaremos 'el principio de incertidumbre del documentalismo moderno'.

Pero, en realidad, este principio se aplica tanto a las imágenes documentales como a su teoría. Porque gran parte de la teoría documental es tan difusa como las imágenes que el corresponsal transmitía desde Iraq. Cuanto más intentamos localizar la esencia del documental, menos capaces somos de comprenderlo. Se debe a que los conceptos usados para describir los documentales están tan mal definidos como las imágenes. Veamos un ejemplo muy obvio: el papel del documental en el campo del arte contemporáneo. Hablar de esto es complicado por dos motivos. El primero, porque no hay una definición clara de 'documental'. El segundo, porque no hay una definición clara de 'arte' o incluso de 'campo del arte contemporáneo'. Y si queremos seguir reflexionando sobre la conexión entre ambos, tenemos que enfrentarnos al hecho de que apenas sabemos de lo que estamos hablando.

Esto también se puede aplicar a la mayoría de los conceptos que habitualmente se utilizan para definir el documental. Términos como 'verdad', 'realidad', 'objetividad' y otros se caracterizan tanto por una falta de interpretación válida como de definición inequívoca. Así pues, nos enfrentamos con la primera paradoja: la forma documental, que supuestamente transmite conocimiento de una forma clara y transparente, tiene que ser investigada con herramientas conceptuales que no son ni claras ni transparentes. Cuanto más real consigue ser un documental, más perdidos estamos conceptualmente. Cuanto más firme es el conocimiento ofrecido por las articulaciones del documental, menos se puede decir de estas con seguridad –todos los términos utilizados para describirlas se vuelven dudosos, peligrosos y sujetos a debate–.

No quiero reiterar, como en un ejercicio de teología negativa, todas las definiciones erróneas con las que convive el modo documental. En su mayoría, obviamente, no son consistentemente objetivas, sea cual sea el significado de la palabra objetividad; contienen hechos sin poder ser totalmente objetivas. Aunque su meta fuera representar la verdad,

habitualmente no lo hacen, al menos según sus propios estándares. El postestructuralismo nos ha enseñado que la 'realidad', la 'verdad' y otros conceptos básicos sobre los que descansan las posibles definiciones de documental son, en el mejor de los casos, tan sólidos como los efímeros reflejos de una superficie de agua agitada. Pero antes de sumergirnos en la incertidumbre y la ambigüedad que estos paradigmas prescriben, hagamos un antiguo movimiento cartesiano. Porque, en esta ambivalencia, nuestra confusión es lo único que permanece cierto e incluso fidedigno. Y siempre representará, de una forma inconsciente, nuestra reacción ante los materiales documentales. La duda perceptual, la inseguridad persistente –si lo que vemos es “verdad”, “real”, “objetivo”, etc.– acompaña como una sombra la recepción del documental contemporáneo. Permítanme sugerir que esta incertidumbre no es una carencia de la que avergonzarse, que tenga que estar oculta, sino que constituye la cualidad central de los modos documentales contemporáneos como tales. Las preguntas que invariablemente surgen, preocupaciones no legitimadas que están ocultas tras aparentes certidumbres, difieren substancialmente de las asociadas con los modos ficcionales. Lo único que en estos momentos podemos asegurar sobre el modo documental es que siempre dudamos de su verdad.

Nada más que la verdad

Dudar de la representación documental no es, por supuesto, algo nuevo. Es tan viejo como la propia forma documental. Sus pretensiones de verdad siempre han sido cuestionadas, deconstruidas o tachadas de arrogantes. Generalmente, la relación con las propiedades de lo documental siempre ha sido la de un *impasse* no reconocido. Oscila entre la creencia y la incredulidad, entre la confianza y la desconfianza, entre la esperanza y la desilusión.

Por esta razón la forma documental siempre ha planteado problemas filosóficos a sus audiencias. Siempre se ha cuestionado no solo si representa la realidad sino el modo en el que la representa. El principal argumento se mueve entre los defensores del realismo y los del constructivismo. Mientras que los primeros creen que las formas documentales reproducen los hechos naturales, los segundos las ven como construcciones sociales. Los realistas creen que la realidad está ahí afuera y que una cámara puede capturar su esencia. Los constructivistas se centran en la función de la ideología y la comprensión de la verdad como una función del poder. Michel Foucault acuñó la expresión política de la verdad [1] [2]. Según los constructivistas, la forma documental no representa la 'realidad' sino la 'voluntad de poder' de sus productores.

Pero ambas posiciones son problemáticas. Mientras que los realistas creen en una objetividad que a menudo resulta ser extremadamente subjetiva y hace pasar indiferentemente la horrorosa propaganda como verdad, los constructivistas acaban por no ser capaces de distinguir la diferencia entre hechos y desinformación manifiesta o, por decirlo más directamente, entre verdad y meras mentiras. Mientras que la posición de los realistas podría ser llamada ingenua, la posición de los constructivistas corre el peligro de deslizarse hacia el relativismo oportunista y cínico ¿Que hacemos en este punto muerto? La lección es que deberíamos aceptar la intensidad del problema de verdad, especialmente en una era en la que las dudas lo invaden todo. La duda constante sobre si lo que se ve concuerda con la realidad no es una carencia de la que avergonzarse y deba de ser desautorizada; al contrario, es la cualidad decisiva de las formas documentales contemporáneas, que están caracterizadas por una subliminal y persistente incertidumbre, así como por la cuestión: ¿esto es realmente verdad?

El principio de incertidumbre documental es, obviamente, una simple definición provisional del documental moderno; está

muy contextualizado en nuestro momento histórico. Pero nunca ha sido más evidente que en el contexto contemporáneo de los circuitos mediáticos globalizados. En esta época de ansiedad generalizada, de condiciones precarias de vida, de incertidumbre general y de pánico e histeria provocados por los *media*, se debilita nuestra creencia en las demandas de verdad articuladas por cualquiera, por no hablar de los medios y de sus producciones documentales. Pero, al mismo tiempo, nuestras condiciones de vida dependen, más que nunca, de acontecimientos remotos sobre los que tenemos muy poco control. La omnipresente cobertura de noticias corporativas que soportamos diariamente sostiene la ilusión del control, mientras que, al mismo tiempo, demuestran que estamos reducidos a un papel de mirones pasivos. Mientras nosotros ensayamos actitudes de respuesta racional, ellos nos transmiten miedo a un nivel básico, afectivo. Así, las formas documentales articulan un dilema fundamental de las sociedades de riesgo contemporáneas [3]. Los espectadores se sienten abatidos entre falsas certidumbres y sentimientos de pasividad y exposición, entre la agitación y el aburrimiento, entre su papel como ciudadanos y su papel como consumidores.

#### Documentalismo en el campo del arte

Llegamos al campo del arte. En los años 90, las formas documentales volvieron a ser populares de nuevo después de un período de veinte años de reaganismo y la simplificación artística que trajo consigo. Durante este tiempo, el campo del arte sufrió la misma avalancha en la esfera pública que en el campo de la producción documental. Como el modo documental fue automáticamente asociado con lo público, la financiación estatal y el campo de batalla de la racionalidad comunicativa, en la mayoría de los casos estuvo abocado por reflejo dentro del campo del arte. El arte también intentó, de forma parcial, asumir el papel de un circuito mediático alternativo. Este aspecto ha sido señalado por Stefan Jonsson, quien argumentaba que el campo del arte podría convertirse en una especie de CNN alternativa que elucidaría los puntos ciegos del periodismo corporativo y de la globalización en general [4]. Pero en los noventa también se produjeron otros acontecimientos en el campo del arte que hicieron del modo documental una elección lógica para los artistas. Primero, la práctica del denominado 'arte contextual', en el que los productores intentaron averiguar las condiciones económicas y políticas de sus propias actividades. Dado que los documentos solían estar envueltos en la evaluación de estos parámetros, se hacía evidente trabajar con o sobre ellos. Los documentos se utilizaban o, a veces, simplemente se exponían, como una evidencia de la investigación de archivo, de investigaciones de tipo social o de la producción alternativa de conocimiento. Además, se creó una nueva afinidad debido al impacto de los Estudios Culturales en el campo del arte y consecuentemente surgió una preocupación por las políticas de representación. La toma de conciencia de las relaciones de poder se vio intensificada no solo en las articulaciones documentales, sino en todas las formas de representación y, en muchos casos, también se vio transformada por nuevas formas narrativas que reflejaban su propia implicación con la autoridad y con en las jerarquías de producción de conocimiento, con sus efectos en el género y otras relaciones sociales.

Todas estas influencias, que están interconectadas y solapadas, hicieron del documental una de las más importantes características del campo del arte de los noventa y de principios del siglo XXI. Pero ¿qué significan estas evoluciones? Dentro de la excitación generalizada asociada con el uso común del documentalismo social, muchos productores descuidaron aspectos importantes del carácter de los documentos. Como el documentalismo fue automáticamente asumido como algo culto y crítico, la mayoría de los productores prestaron poca atención al hecho de que los documentos eran habitualmente condensaciones de poder. Apestan autoridad, certificación, pericia y concentradas jerarquías epistemológicas. Tratar con documentos es algo delicado; especialmente si uno intenta deconstruir el poder,

tiene que tener en cuenta que los documentos existentes son –como ya escribiera Walter Benjamin– fabricados y autorizados, principalmente, por los vencedores y los gobernantes.

Así, se ha creado una situación ambigua en el campo del arte. A nivel de contenido, muchas articulaciones documentales parecen erosionar o incluso atacar las injustas estructuras de poder. Pero a nivel formal, al confiar en los autoritarios procedimientos de verdad, los documentales convencionales han intensificado el aura de juzgado, de cárcel o de laboratorio dentro de un campo del arte muy saturado ya de estos elementos. La institución conocida como White Cube [5]. ha sido criticada por alimentar una constelación clínica de miradas con valores estéticos y sociales que son ciertamente muy similares a los utilizados en los modos documentales convencionales. Como es bien conocido, la producción documental ha asumido durante mucho tiempo responsabilidades forenses y ha funcionado al servicio de una empresa epistemológica a gran escala que está muy cerca del proyecto del colonialismo occidental. Su dominación ha estado comprometida con el hecho de informar sobre la supuesta verdad de lugares y personas lejanas. Los procedimientos de verdad del documental dominante y las características de la tecnología fotográfica basadas en la tecnología militar testifican de este lazo histórico.

Jacques Rancière ha descrito recientemente la importancia de estas estructuras de visión y conocimiento que ha denominado 'distribución de lo sensible'. De acuerdo con él, el componente político de cualquier esfuerzo estético está precisamente localizado en la forma en la que ciertos regímenes estéticos permiten determinadas visibilidades o articulaciones mientras que invalidan otras. Así, la importancia política de las formas documentales no reside principalmente en su tema sino en los modos de organizarse. Reside en las distribuciones específicas de lo sensible implementadas por las articulaciones documentales. Y esto se aplica no solo al documentalismo corporativo sino también a aquellas producciones documentales que asumen sus estándares, sus procedimientos de verdad, su vocabulario formal y su actitud científica y objetiva.

Más allá de la representación

Incluso las demandas de una política de representación más radical no consiguen estar a la altura del cambio que presenta el documental contemporáneo. La forma documental como tal es ahora más potente que nunca, incluso creyendo cada vez la verdad documental que reclama. Los informes documentales son capaces de desencadenar intervenciones militares, provocar linchamientos, movilizar la ayuda internacional, causar euforia y pánico de masas. Y esto es debido a su función dentro de las industrias culturales globales que convierten en mercancía la información y, más importante aún, la transforman en poderosos y emotivos afectos. Nos identificamos con las víctimas, héroes, supervivientes, vencedores afortunados, y el impacto de esta identificación se ve realzado por la supuesta autenticidad de las experiencias que creemos que se están compartiendo. Las imágenes que aparecen siempre más inmediatas, que ofrecen cada vez menos que ver, evocan una situación de excepción constante y crisis permanente, un estado de tensión y alerta intensificado. De este modo, la forma documental se convierte en un actor muy importante en las economías afectivas contemporáneas. Intensifica un sentimiento general de miedo que caracteriza el discurso gubernamental de nuestro momento histórico. Como Brian Massumi ha demostrado, con el ejemplo de los colores de alerta nacional en Estados Unidos, el poder también nos dirige en el nivel afectivo. Los colores planos provocan múltiples reacciones emocionales. En la era del terror, la televisión crea un "nerviosismo conectado" por medio de la modulación de la intensidad de los sentimientos colectivos [6]. Irónicamente, el poder asume el gesto artístico de la

abstracción. Cada vez más, la política se está moviendo en el dominio de la pura percepción. No está sólo estetizada. Se ha convertido en estética como tal, ya que trabaja (a través de) los sentidos. La relación entre política y arte está siendo reconfigurada en un nivel más allá de la representación.

El documentalismo artístico contemporáneo, todavía centrado en una política de representación, no ha prestado suficiente atención a este cambio; la política como tal se están moviendo más allá de la representación. Hay sucesos muy tangibles que ponen en evidencia que el principio de democracia representativa se está volviendo cada vez más problemático. La representación política de la ciudadanía es percibida de muchas formas –desde la no representación de los emigrantes a la creación de extraños híbridos democráticos como la Unión Europea–. Si la gente ya no está representada políticamente, entonces puede ser que otras formas de representación simbólica estén también arruinadas. Si la representación política se vuelve abstracta y difusa, podría ocurrirle lo mismo a la representación documental. ¿Es esto también una forma de interpretar el documentalismo abstracto de la CNN? ¿Un documentalismo que se mueve más allá de la representación?

Cabe destacar otro aspecto de las imágenes documentales de la CNN mencionadas al comienzo. Podría no haber ningún 'documento objetivo' (por así decirlo) más que aquellas imágenes, ya que están hechas desde la posición de lo que se conoce como incrustación [7], que básicamente renuncia a la mayoría de las pretensiones de objetividad y distancia crítica. Para poder unirse a las tropas, los periodistas tenían que soportar verdaderas restricciones dramáticas de libertad de prensa. Pero ¿qué ocurre si nos diésemos cuenta de que, en este mundo, todos estamos incrustados de alguna forma en el capitalismo global? ¿Y de que el paso atrás, hacia la distancia crítica y la objetividad, fue, bajo estas circunstancias, siempre una ilusión ideológica? En cierto sentido, esto es probablemente verdad. Y, paradójicamente, se puede decir que no hay más verdad, y mucho menos dentro del documentalismo. Pero invirtamos la perspectiva: ¿qué ocurriría si aquellas difusas y desenfocadas imágenes de la cámara del teléfono móvil expresaran la verdad de la situación mucho mejor que lo que cualquier noticia pudiera hacer? Porque estas imágenes realmente no representan nada. Simplemente son demasiado difusas. Son tan postrepresentacionales como la mayoría de las políticas contemporáneas. Pero, increíblemente, mirándolas todavía podemos hablar de verdad.

Aquellas imágenes de la CNN todavía expresan gráfica y plenamente la incertidumbre imperante no solo en la producción de la imagen documental contemporánea, sino también en el mundo contemporáneo como tal. Salta a la vista que son verdaderos documentos de esta incertidumbre general, por así decirlo. Reflejan la naturaleza precaria de las vidas contemporáneas tan bien como la dificultad de cualquier representación. Encontrar una posición crítica con respecto a estas imágenes implica mucho más que tener esto en cuenta o evidenciarlo. Esto significa reemplazar la colección de afectos que están conectados a esta incertidumbre –a saber, estrés, exposición, amenaza y un sentido general de pérdida y confusión– por otra. Y, en este sentido, el único documental crítico posible hoy es la presentación de una constelación afectiva y política que no existe y que aún está por venir.

## Notas:

1] Foucault, M. 1978. 'Wahrheit und Macht. Interview with A. Fontana and P. Pasquino'. En *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag.

2] La noción de 'sociedades de riesgo' está desarrollada en (entre otros): Giddens, A. 1999. "Risk and Responsibility". *Modern Law Review* 62(1): 1-10. Beck, U. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Nueva Delhi: Sage.

3] Jonsson, S. 'Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalisation' [online]. Disponible en: [http://www.nordicom.gu.se/common/publ\\_pdf/157\\_057-068.pdf](http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_057-068.pdf).

4] Massumi, B. 2006. 'Fear (The spectrum said)', *Multitudes* [online]. Disponible en: <http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.html>.

## Notas

[1] Nota del traductor: en el original "a politics of truth"

[2] Foucault, M. 1978. 'Wahrheit und Macht. Interview with A. Fontana and P. Pasquino'. In *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag.

[3] La noción de 'sociedades de riesgo' está desarrollada (entre otros) en: Giddens, A. 1999. "Risk and Responsibility" *Modern Law Review* 62(1): 1-10. Beck, U. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Nueva Delhi: Sage.

[4] Jonsson, S. 'Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalisation' [online]. Disponible en: [http://www.nordicom.gu.se/common/publ\\_pdf/157\\_057-068.pdf](http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_057-068.pdf).

[5] Nota del traductor: la autora se refiere al espacio de la galería de arte, el 'cubo blanco'

[6] Massumi, B. 2006. 'Fear (The spectrum said)', *Multitudes* [online]. Disponible en: <http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.html>.

[7] Nota del traductor: en el original 'imbeddedness', o también 'embeddedness', puede ser traducido como implantado, incorporado o incrustado. Esta última acepción es, a mi entender, la más correcta, al tratarse de unas imágenes cuyo destino pasa a formar parte rápidamente de archivos audiovisuales virtuales (youtube, google video, etc.) desde los que son incrustadas en páginas webs y blogs fundamentalmente. También es de uso extendido la utilización del anglicismo 'embebido'.