



Universidad  
Carlos III de Madrid

**Máster Universitario en Teoría y Crítica de la Cultura  
2014-2015**

*Trabajo Fin de Máster*

**“La Fabricación de la mirada:  
el documental expandido como intersticio  
social”**

**Paula Cueto Noguero**

Tutor:

Julio Enrique Checa Puerta

En Madrid a 7/09/2015



# Índice

1. Introducción: objetivos, metodología, estructura del trabajo y conceptos básicos,	5
3. Bases de lo documental	10
a) Memoria y Archivo	
b) Representación y prácticas de lo real	25
4. Bases de lo expandido: Estética relacional	33
5. Documental expandido	42
6. Estudios de caso	
a) La expansión a la imagen: Rabih Mrouè y la image-maker	
b) La expansión a la palabra: Roger Bernart y el re-enactment	
c) La expansión a la etnografía: <i>Mapa Teatro</i> y la etno-ficción	
7. Conclusiones y posibles líneas de investigación futuras	63
8. Bibliografía	66



## 1. Introducción

En el presente trabajo analizaré las prácticas culturales que pueden englobarse bajo la denominación *documental expandido*. La investigación podría estar incluida en el campo de los estudios culturales, los estudios visuales o la teoría del arte, si bien es importante admitir que las limitaciones de tiempo y espacio a las que estoy sujeta me han obligado a dejar de lado cuestiones importantes para un estudio más profundo de la cuestión. En lugar de escribir un ensayo en el que proponga una teoría completa propia expondré un marco teórico que me permitirá contar con buenas herramientas para el análisis de trabajos documentales. Por lo tanto, soy consciente de que en el dibujo de ese marco he tomado ciertas decisiones que dejan de lado caminos posibles de investigación que seguramente completarían el trabajo. En todo caso, la selección es también una toma de posición en la que la relación arte y política es central, pues la motivación para escribir este texto es contribuir a los estudios críticos que se preguntan por la capacidad de incidencia social del arte y, en concreto, del documental. Considero importante prestar atención en un ambiente académico a aquellos experimentos artísticos y sociales que ponen en juego aspectos tan fundamentales para las humanidades y los estudios culturales como son la memoria, la representación o el documento. Entiendo que el papel del crítico y del investigador debe estar al servicio de una comunidad amplia que va más allá de las salas universitarias. Abogo por una investigación de ida y vuelta siempre cercana a las prácticas y que proponga imágenes o conceptos para orientarse, para seguir pensando y también para seguir creando. En este sentido, no apostaré como primer criterio de valor por la originalidad de la investigación sino por su inserción en las corrientes ya en curso, siempre en movimiento, para continuar su gesto y dar lugar a una teoría asible, manoseable, utilizable, estimulante y, por qué no, expansible.

El documental es un género con un largo recorrido y en él se cruzan varios caminos importantes desde un punto de vista artístico y también político. El documental ha sido considerado un género fronterizo entre arte y periodismo, investigación y denuncia, memoria y olvido y por lo tanto bucear en sus mecanismos permite cuestionar nuestra relación contemporánea con las narraciones, la dotación de sentido, la transformación social. En este trabajo sólo utilizaré como referencia las obras y artistas del siglo XX y

XXI, quizá alguna del XIX, con lo que no puede ser considerada una investigación histórica ni total, sino que me servirá de algunos ejemplos que me parecen interesantes para pensar el presente. También buscaré puntos de apoyo en otras disciplinas y corrientes como son el cine documental y el teatro político con los objetivos de:

1. Hacer explícitas algunas de las preguntas comunes que plantean las obras de documental expandido. Contribuir con ello a la creación de un contexto de investigación teórica y práctica que trascienda los quehaceres individuales.
2. Presentar a modo de breve genealogía algunos hitos en la escena y en la pantalla que se han cuestionado previamente la relación del arte con la realidad.
3. Analizar los fundamentos y la importancia del documental en su vinculación con la memoria.
4. Dilucidar algunas de las aportaciones del documental expandido en cuanto a la relación arte-política y arte-conocimiento.
5. Analizar la relación del documental con sus dispositivos narrativos.

Para la consecución de dichos objetivos realizaré un análisis teórico de la cuestión y también un estudio de caso enfocado en tres piezas que me parecen especialmente relevantes y que permiten imaginar de forma más concreta las posibilidades del *documental expandido*. En el marco teórico abordaré algunas cuestiones a pensar que se encuentran en la base del documental, como es la relación con la memoria y el archivo por un lado y con la representación por otro, así como las que se encuentran en la base de lo expandido, la estética relacional. Debido a las limitaciones de tiempo y espacio que ya he mencionado antes, he considerado más adecuado utilizar como punto de partida las propuestas de dos teóricos muy solventes y estimulantes como son José Luis Brea y José Antonio Sánchez. José Luis Brea fue doctor e investigador en Estética y Teoría del arte contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid y se interesó especialmente por los Estudios Visuales. De hecho, fue director de las revistas *Estudios Visuales*, *Acción Paralela* y *::salonKritik::* que reúnen numerosos artículos convidados a pensar la imagen. José Antonio Sánchez es catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y se ha especializado en Teoría e Historia de las Artes Escénicas. Es director de la revista *Cairón. Revista de Estudios de Danza*, director del grupo de investigación ARTEA y director del Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Ambos son

reputados investigadores y considero el diálogo entre las aportaciones de ambos muy fructífero para el estudio del documental expandido, disciplina híbrida entre sus dos campos de estudio. También presentaré como base de *lo expandido* la teoría de una de las influencias fundamentales de la crítica cultural contemporánea como es la obra de Nicolás Borriaud, *La Estética Relacional*. En esta obra se sientan buenas ideas para fundamentar la expansión del documental en su concepción como práctica relacional.

Una vez establecido el marco, expondré las características y aportaciones del documental expandido. Plantearé algunas de las preguntas que sus prácticas suscitan en torno a la memoria, la representación, y lo relacional. Plantearé la posibilidad de concebir el documental expandido como práctica relacional.

Por último procederé a los estudios de caso donde presentaré la obra de Rabih Mrouè (Líbano), Roger Bernat (España) y *Mapa Teatro* (Colombia). Las obras escogidas de estos tres artistas servirán para contrastar las características abstractas postuladas en el apartado anterior con las prácticas contemporáneas. Además son tres obras de índole muy distinta que me permitirán hacerme cargo de las posibilidades del documental expandido en cuanto a diseño de dispositivos se refiere. Analizaré un caso de expansión hacia la imagen como es el de Rabih Mroué, quién explora la imagen como soporte expresivo; otro de expansión hacia la palabra como es del de Roger Bernat que juega con la capacidad expresiva del documental en la palabra y el discurso; y el último hacia la etnografía con *Mapa Teatro*, grupo muy comprometido con la realidad diversa de Colombia y que confía en la capacidad crítica de la ficción.

Para poder llevar a cabo el análisis de sus trabajos me parece importante contar con una serie de conceptos que, aunque están muy connotados, me serán útiles. Soy consciente de que cada uno de ellos tiene grandes complejidades y por eso creo necesario sobre el papel la forma en que utilizaré los conceptos principales que entrarán en juego a lo largo de la investigación. Por supuesto no se trata de dar definiciones exhaustivas sino de marcar una serie de pinceladas que nos permitan entendernos en términos básicos.

Utilizaré desde el principio el concepto de *representación* entendiéndola como aquello que abarca el campo de lo visible y a lo que las miradas que acceden a través de signos (verbales, icónicos, sonoros, etc.). La representación no consiste en una doble

presentación (re-presentación) pues no se trata de replicar un algo esencial e idéntico existente en el mundo ante un público, un lector o un auditorio. Considero necesario huir de la noción de autenticidad y por tanto de la concepción de la representación como algo falso.

Otro de los conceptos clave en el trabajo será el de *imagen*, que la entenderé como la forma en el campo de la visualidad. Esto es, una unidad estructural con cierta duración en el tiempo creada con una intencionalidad y que delimita una parcela del mundo de las representaciones ante el que mira.

En tercer lugar, además del de *representación* y el de *imagen*, es también problemático un concepto central como el de *documento*. En su definición canónica el documento es aquello que es utilizado como prueba para demostrar algo. El documento certifica que algo ha ocurrido y compromete en esa certificación a quienes dan su palabra, su firma, por ello. Cumple una doble función: recordar lo acordado en el pasado a los futuros consultores del documento y accionar o generar realidades. La dimensión performativa del documento la encontramos por ejemplo en contratos matrimoniales, sentencias judiciales o en el Boletín Oficial del Estado. Existen una gran cantidad de documentos y no realizaré en este trabajo una clasificación de los mismos, siendo consciente de las complicaciones que implicaría y de la cantidad de funciones que cumplen los mismos en una sociedad burocratizada como la nuestra (documentos de identidad, documento informático, etc.) En el presente trabajo entenderé por tanto el documento como aquello que nos vincula indiscutiblemente con la realidad.

Acompañando al nombre *documento*, utilizaré en calificativo *expandido* para diferenciarlo de otras prácticas documentales. Se trata de un adjetivo que se aplica a las prácticas artísticas contemporáneas que exploran los límites formales y conceptuales de la disciplina en la que se inscriben sin romper con los principios mínimos que la constituyen sino poniéndolos en cuestión. El arte expandido explora paralelamente a la innovación formal mecanismos de percepción que aporten una nueva lectura a la disciplina original.

Si bien *representación, imagen, documento y expandido* son conceptos cruciales para el contenido de las prácticas, también creo importante explicar dos últimos conceptos que tienen que ver con la forma de hacer del documental expandido y su trasfondo: *fragmento* y *dispositivo*. Hablaré del *fragmento* como recurso narrativo que apela a la imposibilidad de comprensión del mundo como un todo. La concepción posmoderna entiende el mundo como una realidad fragmentada en la que las partes no tienen por qué tener una continuidad entre sí sino que constituyen un collage habitable. La apelación al fragmento propone una defensa de la parcialidad en los discursos en detrimento de una imposición ideológica monolítica. Por último, hay que mencionar el concepto de *dispositivo*, que entenderé como la estrategia de relación entre los elementos heterogéneos que componen una pieza artística y el público. Soy consciente de lo reduccionista que es utilizar este concepto dejando de lado las connotaciones políticas de las formulaciones de Foucault, Deleuze o Agamben con respecto a los dispositivos en plural, pero de momento me limitaré a analizar las relaciones directas que los dispositivos artísticos establecen con su público sin dar el salto a una mirada más amplia.

## 2. Bases de lo documental

### Memoria y archivo

La concepción de la memoria no es invariable. La importancia que se le concede ha cambiado a lo largo de los años según del papel que desempeña en el entramado social y cultural en relación con el pasado, el futuro y el presente. En la antigüedad occidental, así como en diversas culturas hoy en día, la cosmovisión mitológica del mundo concede al pasado un lugar privilegiado en relación a la verdad. Los maestros por su condición de ancianos son considerados más sabios y valiosos pues la memoria es entendida como portadora de la tradición. El alma platónica accede a la verdad en un ejercicio de recuerdo; *Mnemosine*, hija directa de *Gea* y *Urano*, es en la mitología griega la madre de todas las musas, fundamento último de la inspiración de los hombres; las sagradas escrituras preservan la memoria del Mesías para que sean recordadas por siempre por todos los hombres. Una sociedad que confía en el progreso, que entiende su paso por el mundo en una progresión lineal hacia un mundo mejor, no puede permitirse abandonar la memoria a su suerte, pues es la garantía de mejora del mundo. Esa mejoría se narrará transformando la memoria en Historia. Ahora bien, la memoria en las pocas situaciones que he mencionado como ejemplo cobra connotaciones absolutamente distintas. No puedo en este trabajo desarrollar como se merecería el rol que la memoria (como icono, como motor o como criterio de verdad) ha cumplido a lo largo de la historia del arte pero sí es importante tener en cuenta que no se trata de una noción homogénea independiente de los presupuestos culturales o de la filosofía de la historia vigente.

Para comenzar a pensar el papel que puede cumplir el documental en la vida contemporánea me pregunto: ¿qué papel cumple hoy en día la memoria? ¿qué características tiene y cómo se relaciona con el documental contemporáneo? El documental tradicional en su dimensión política ha sido entendido como aquello que impide que las realidades que refleja caigan en el olvido. Los documentos que le aportan el sustrato de realidad son aquellos que, en tanto portadores de verdad, hacen al documental verídico, narrador de hechos reales. Partiré de un lugar común, si bien absolutamente discutible: el documento es un registro de los hechos. Documentar “forma parte de nuestra cadena de desarrollo experiencial y de la fijación de una

memoria”. (Sucari, 2012: 12). El documental aporta una capa más, la de la comprensión, la de la búsqueda de sentido, la de una subjetividad en relación con esos documentos; subjetividad que explica, describe, traduce, narra, analiza, etc. El documental, por tanto, se toca con la práctica artística en tanto que esta se encarga de la exploración de formas de percepción y de comprensión y por lo tanto de los modos de relación con el *sentido de las cosas*. También con el sentido del documento, el sentido de la *realidad* o el sentido de *lo real*.

El documento registra los hechos pasados con la pretensión de que hoy, de que mañana, podamos acceder de la forma más fiable posible a ellos. El documento se yergue como puente entre tiempos, como estandarte inmutable que se adhiere a una verdad sobre la que construir narraciones y explicaciones pero que no se puede tocar. Es la piedra angular sobre la que especular, esto es, sobre la que proyectarnos, en la que reflejarnos desde nuestro presente y medir el ángulo que nos separa (cómo de cerca o de lejos estamos de ese espacio-tiempo registrado). La imagen ha sido la herramienta preferida durante muchas décadas para explorar esa cercanía con el mundo y nuestra capacidad de poseerlo.

“Puede que- en efecto- todo el sentido de las imágenes en el mundo- todo el de una cierta concepción de la cultura, en su conjunto- sea el de un furioso acto de rebeldía –acaso inútil- contra la certidumbre de que ese horizonte de negrura, de absoluta nada, sea el único destino que espera a todo lo que hemos vivido. Como si ellas pudieran abrirnos el camino al pacto mefistofélico, las instituímos, tal vez como *promesas de memoria*: memoria que expande lo vivido hacia los otros- en los que ese *yo* se ensancha en colectividad, de la que toda imagen hace enseñar- pero también y sobre todo hacia el porvenir y sus habitantes otros-.” (Brea, 2010: 9-10)

Esa imagen que lleva consigo la fuerza de la promesa (promesa de permanencia, de eternidad), es la que José Luis Brea denomina *imagen- materia*. En su libro *Las tres eras de la imagen* realiza una categorización sistemática de las características de tres estadios donde la imagen pasa de estar ligada unívocamente a su material a una imagen inmaterial y en red, la *e-imagen*, pasando por la *imagen filmica* en la que reconocemos la fuerza del relato y el movimiento. Estos tres tipos de imagen se desarrollan en un

contexto histórico determinado y vinculadas a condiciones técnicas de producción específicas. Como consecuencia, las imágenes proponen modelos epistemológicos distintos entre sí y concepciones diversas de la imagen como memoria.

En el primero de los estadios, el de la imagen- materia, la imagen *se hace memoria*. La memoria se define como *puesta en consigna* o *puesta a resguardo* (a salvo del tiempo y su borradura), y *puesta en signo* (se convierte en operador equivalente al hecho mismo que guarda). “La imagen es fuerza de archivo que retiene lo capturado para que, fuera de su tiempo propio pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a ocurrir. Para que, en realidad, en todo momento persista ocurriendo, suspendido en el tiempo estetizado de la representación”. (Brea, 2010: 13). Son imágenes que subsumen en ellas lo diferente identificando lo similar bajo el rostro de lo idéntico. La imagen funciona como *disco duro del mundo* en el que todo se almacena con la esperanza de que en un momento dado, cuando se quiera, pueda ser restituido. Es lo que Brea llama *memoria ROM*.

Todo lo que queda acumulado en el archivo de imágenes se entiende como conocido. La imagen actúa como testigo de que alguien ha estado ahí, más aún, quien ha estado ahí se ha apropiado de lo que ha visto, esto es, lo ha convertido en recuerdo. La imagen objetualiza ese recuerdo y permite que otros actúen *como si* también recordaran haber estado ahí. La imagen colectiviza la experiencia de un individuo y la convierte en fuente de conocimiento. “En efecto, todo el modelo ontoteológico de la metafísica occidental es escrutable como afirmación de lo archivado” (Brea, 2010: 29). Conocemos lo que recordamos y recordamos aquello de lo que tenemos imágenes. El modelo de conocimiento de la *imagen-materia* es el de la memoria archivística. La imagen hace la función de operadores de repetición y en esa repetición se identifica con la verdad. La verdad de la *imagen- materia* se concibe como sometimiento de lo distinto a lo idéntico en la representación. Su estrategia es la de la insistencia, representación como presentación una y otra vez, por siempre y sin variar. En este sentido la imagen-materia, según Brea, jamás podrá ser una imagen subversiva, pues es un pilar del sistema ontoteológico basado en la promesa del recuerdo, en la promesa de eternidad (Brea, 2010).

El documento de la *imagen- materia* es por excelencia el monumento. A través de los monumentos conmemorativos que nos permiten recordar siempre, a través de una imagen simbólica o alegórica los hechos se construye la Historia.

“La Historia es, simplemente otra cosa. Está fija, escrita, registrada, plasmada, cincelada en libros, videos, registros, canciones. La historia, tal y como bien lo señala la canción, la escriben los vencedores que de esta forma justifican su victoria. A los perdedores nos queda precisamente eso, la memoria”.  
(*Carabancheleando*, 2015)

Esta cita está sacada de la definición de “Memoria Histórica” que propone *Carabancheleando*. Se trata de un grupo de trabajo formado por vecinos y activistas que se preguntan por la situación de la periferia de Madrid y en concreto de su barrio, Carabanchel. Para ello aplican lo que denominan *investigación militante*, esto es, una investigación gestada desde abajo, desde las prácticas concretas; una investigación sin pretensiones académicas pero con convencimiento de la utilidad del pensamiento, sin la urgencia práctica de quienes desarrollan prácticas militantes desde un centro social, un movimiento, etc. Para ello están construyendo, a modo de caja de herramientas, un *Diccionario de las Periferias*. En él se incluyen conceptos que les son útiles para pensar la realidad de su barrio.

Para ellos “(...) la memoria se presenta así como un ectoplasma intangible, sin forma, una esencia que sobrevuela por encima de nosotros y cuyos afluentes nos atraviesan una y otra vez llevándose siempre algo nuestro, propio, pero que una vez que lo ha recibido, lo vuelca de nuevo, incansablemente, construyéndose y reconstruyéndose en un proceso sin fin. Así es la memoria colectiva” (*Carabancheleando*, 2015) ¿A qué memoria se refieren en *Carabancheleando*? Desde luego no a la *memoria ROM*. Es la memoria que permite narrar la historia, esto es, generar un relato que le dé sentido. La memoria que alberga la *fuerza del relato* se plasma según Brea en la *imagen filmica*. Se trata de una *memoria retiniana* aquella que se constituye en la *duración*. Es una memoria que, en lugar de extraer el instante de la realidad y retenerlo, señala su pertenencia a la continuidad de un flujo temporal. La *imagen filmica* encuentra su motor en el movimiento y en la capacidad de montaje muy rápido entre la imagen anterior y la siguiente, obviando las suturas y concentrándose en la consecución de imágenes como

un continuo. Brea llama a esta *memoria de lectura* Memoria REM: “aquella capaz de reconocer lo distinto en lo parecido, como propio dinamen de transformación” (Brea, 2010: 43)

La memoria de lectura se basa en el desarrollo de lo que Ricoeur llama una *inteligencia phrónica* o nuestra capacidad para generar narraciones que den sentido a los acontecimientos aislados. La construcción de relatos se aplica a todos los ámbitos, a la imagen de las cosas y a la imagen de nosotros mismos, quienes nos constituimos como identidades narrativas. “Sucede entonces que nuestra vida, abarcada con una sola mirada, se nos aparece como el campo de una actividad constructiva, tomada de la inteligencia narrativa, mediante la cual intentamos reencontrar, y no solamente imponer desde afuera, la identidad narrativa que nos constituye.” (Ricoeur, 2009: 54). Ricoeur hace frente a la creencia popular de “la vida se vive y la historia se cuenta”. Haciendo una apología de la palabra, una apología de las mediaciones, defiende que no existe tal distinción pues es a través de la palabra como vivimos. Contamos lo que vivimos y volvemos a vivir desde el relato construido que contamos a los demás. Se trata de un continuo diálogo, una continua mediación, entre espacio de narración y espacio de la acción.

Sin embargo, el carácter de las mediaciones que interceden entre el mundo y nosotros es más bien poético y no tanto lingüístico en sentido estricto. En nuestra vida cotidiana y también en nuestro quehacer político el tipo de relaciones que establecemos tienen más que ver con la dotación de sentido de lo que ocurre que con el análisis de las estructuras de pensamiento que lo configura. ¿Qué significa dotar de sentido en el contexto de la imagen filmica? Significa ante todo interpretarlo. Como dice Fernando Broncano: toda experiencia no narrada (no interpretada) permanece ciega y nosotros sin líneas para orientarnos (Broncano, 2014)

Por lo tanto, la memoria exige a la imagen otra relación con la noción de verdad. Se renuncia a una verdad absoluta cuasi natural en pos de un *efecto de verdad* o *verdad entre nosotros* pactada entre los hombres.

“Basta con que haya cierta garantía de que entre humanos nos entendemos en nuestra diversidad. Y acaso sentar alguna base, una política desde la que diseñar un

horizonte para la relación práctica para la consecución en lo común de ideales tan irrenunciables como los de igualdad, paz, justicia o libertad, sentándolo acaso en la memoria de eficacia del diálogo (como productor de entendimiento, si nunca acuerdo) que deja esta extendida e infatigable conversación que llamamos arte, cultura”. (Brea, 2010: 61)

Esa “cierta garantía” de entendimiento no es baladí. La lucha por la memoria continúa y ha marcado generaciones enteras que combatieron la amenaza de perder la memoria. La lucha contra la amnesia política es precedida por la lucha por la información. Por esa información cuenta Todorov de manera magistral cómo los prisioneros de los campos de concentración en Siberia se cortaban un dedo y lo ataban a un tronco lanzado a la corriente del río que los transportaba para que se supiera qué clase de leñador había talado ese árbol. “Informar al mundo sobre los campos es la mejor manera de combatirlos; lograr ese objetivo no tiene precio” (Todorov, 2013: 13). Los regimenes totalitarios del siglo veinte prohibieron la circulación de información. Hoy la sobreabundancia de información condena al acontecimiento al olvido. El afán de las democracias liberales europeas o norteamericanas por rendir culto a la memoria (que se ha convertido en estandarte de condena al totalitarismo) contribuye, según Todorov, a acrecentar la barbarie. “Con menor brutalidad pero más eficacia- en vez de fortalecerse nuestra resistencia seríamos meros agentes que contribuyen a acrecentar el olvido- Los estados democráticos conducirían a la población al mismo destino que los regimenes totalitarios, es decir, al reino de la barbarie”. (Todorov, 2013: 15)

El reino de la sobreabundancia de información es el reino que habita la *e-imagen* de Brea, aquella que porta una *memoria de la diferencia*. Se trata ya no sólo de una inmaterial, sino de una imagen fantasma, casi como imágenes mentales. “Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad” (Brea, 2010: 67). Son imágenes fugaces que no llegan en representación de alguna otra cosa ni se puede aplicar a ellas la lógica aristotélica de predicados y atribuciones de verdad/falsedad. Se conforman en torno a una *lógica del sentido- acontecimiento*. La memoria que propone la e-imagen difícilmente puede ser denominada como memoria, pues sería una *memoria hacia delante, memoria de lo que todavía no hay*. No existen almacenes para la e-imagen. No existe ninguna promesa en la e-imagen.

Una memoria *potencia de productividad*, una *inteligencia-artificio (RAM)*. La *e-imagen* se encuentra siempre en red y en proceso y su aportación no es a la conservación de lo anterior sino a la producción de significado, de subjetividades, de modos de vida. Sin embargo ese aporte no es en vacío, sino que se confirma sólo gracias al trabajo activo de su destinatario en su lectura. “La producción de estas imágenes está integrada como un modo más de trabajo inmaterial que nos concierne a todos” (Brea, 2010: 125). La *e-imagen* está integrada en nuestras vidas y funciona como espejo de nuestra propia construcción, lo que nos obliga “a situar ese quehacer y su reto efectivamente en el orden de la biopolítica, [con lo que] es fuerza reconocer la importancia que toda la gestión de los imaginarios tiene al respecto”. (Brea, 2010: 125)

La *e-imagen* no contribuye ya a la construcción de una identidad narrativa. No es posible enmarcarla dentro de un relato lineal, sino que se constituye como potencia en relación y su capacidad performativa se encuentra en la propia acción, activación de sí misma a través del usuario. No contamos por tanto con narraciones que permitan dotar de sentido al estilo ricouriano a las experiencias. ¿Qué papel tiene entonces el documental, aquello que hemos definido como dotación de sentido del documento, en la era de la *e-imagen*?

Brea plantea una tríada muy interesante desde el punto de vista pedagógico, pero puede resultar problemática. El planteamiento de tres eras nos coloca ante una propuesta que analiza la imagen desde un punto de vista casi evolucionista que desdeña la *imagen filmica* y la *imagen- materia*. El argumento que se esgrime para el desarrollo de otro tipo de imagen es el del desarrollo tecnológico (antes no se podían contar las cosas tan rápido, no era posible la simultaneidad sino la linealidad en la narración, etc.). Desde mi punto de vista vivimos en una época compleja que no puede identificarse con la *e-imagen* como si pudiésemos prescindir de las demás. Sin embargo lo interesante, más que colocarnos ante la elección de una u otra imagen es la lucidez de presentar junto con ellas las connotaciones epistemológicas y ontológicas que de su utilización se derivan; o lo que es lo mismo, el contexto filosófico-moral en el que triunfan dichas concepciones visuales. La imagen materia, la imagen filmica y la *e-imagen* surgen para dar respuesta a las preguntas de la época, así como las consiguientes concepciones de la memoria y del archivo.

## Representación y prácticas de lo real

La práctica artística ha tenido a lo largo de la historia un largo diálogo con *la realidad* a través de su capacidad de representación del mundo. No nos remontaremos a Platón y su expulsión de los poetas pero es bueno tener presente lo naturalizado del vínculo entre verdad- representación- mundo como un eterno problema por resolver. “Describir e interpretar visualmente el mundo en el que vivimos es aquello que nos sitúa en el ámbito de la representación”. (Sucari, 2012: 21).

En la producción cultural contemporánea encontramos un renovado interés por la realidad que se manifiesta en prácticas que van desde el documentalismo contemporáneo al activismo artístico (con artistas como Nuria Güell o Isidro Valcárcel Medina), la literatura periodística y crónica política (en proyectos como *Las voces Salvajes de Nociones Comunes*) o en de entre las artes visuales las llamadas artes de archivo. Sin dejar de lado, por supuesto, las prácticas relacionales.

La preocupación por la representación de la realidad es de un orden distinto a la del problema de *lo real*, sin embargo merece la pena detenerse a hacer un breve repaso de las prácticas ocupadas en uno y otro aspecto. Peter Weibel afirma que representar es una manera de *hacer maquetas* a partir de nuestra experiencia sobre *lo real*. De repetir una experiencia para exorcizarla (Weibel, 1998: 110-121). La práctica artística tiene esa capacidad, la de convertir el mundo en un material accesible a nosotros y por lo tanto permeable a nuestra intervención, a su modificación.

Fue en el tránsito del idealismo al realismo cuando se desarrollan las prácticas que pretenden mirar al mundo *tal y como es* en lugar de proyectar cosmovisiones ideológicas del mundo *tal y como debería ser*. En ese momento a la tradicional reflexión filosófica sobre la materia le sucede una reflexión sobre la realidad misma. El arte realista abandona las aspiraciones románticas de generar una *mitología de lo sensible* para zambullirse en el contexto del naciente capitalismo burgués e indagar en la posibilidad de reducir al máximo la distancia entre la realidad y su representación. Lo real se establece como único criterio de verdad aceptable. Comienza un proceso de fijación de una realidad objetiva a partir de la depuración de sus representaciones, que no sólo configuran formas y estilos sino que dibujan un imaginario individual y social.

Las diferentes disciplinas artísticas se afanan por construir mecanismos que nos permitan la representación más fiel posible de las cosas. Escritores, pintores, fotógrafos, dramaturgos perfeccionan sus herramientas para captar la realidad de las cosas hasta llegar a casos de meticulosidad fascinante como es el de Edgar Allan Poe con sus descripciones sobre los estados anímicos del psicópata o el de Flaubert con su minucioso dibujo de las alteraciones físicas de Madame Bovary ante la presencia de su amado (jamás descripciones de sus sentimientos, sino análisis clínico de sus reacciones).

En este contexto, la fotografía se convierte a mediados del s. XIX en uno de los criterios de verdad utilizados por los científicos, los historiadores y los artistas bajo la premisa de que “es verdadero lo que es real y es real aquello que la fotografía nos devuelve” (Sánchez, 2007: 25). Se vinculan de forma indisociable la percepción y la representación a través de la herramienta técnica. Tal y como defiende Sucari las estrategias de representación se constituyen como *hechos de la cultura*, proponen un mundo desde el que mirar y hacernos ver. La creación de imágenes a través de una máquina fotográfica supone una absoluta revolución. Ya no hace falta la mano del hombre para crear las imágenes plasmándolas sobre materiales sino que a través de herramientas mecánicas se puede recrear la imagen del mundo exterior. En el auge del positivismo científico del siglo veinte la fascinación por la tecnología impregna todas las áreas de la vida social y cultural. El lugar privilegiado de la mediación tecnológica<sup>1</sup> sigue estando vigente cuando aún hoy se asume mayoritaria y oficialmente un “principio de realidad colectivo o (sin)sentido común. Un estado de conciencia generado por el relato mediático audiovisual, que es a fin de cuentas el gran legitimador de las relaciones de poder del presente”. (Sucari, 2010: 27)

En las artes escénicas *la realidad* ha sido una constante con la que se han medido las propuestas y las compañías. La escena ha funcionado como doble del mundo y sobre ella se han proyectado las más diversas ilusiones, ficciones y formas de hacer. El nacimiento de la fotografía fue como una honda expansiva que arrojó luz sobre las demás disciplinas artísticas y las obligó a reformularse en relación a la representación

---

<sup>1</sup> Merecería la pena en otra ocasión profundizar en la distinción entre técnica y tecnología y el debate que se desató a este respecto en autores como José Ortega y Gasset o Martin Heidegger para relacionarlo con la construcción de la imagen.

de la realidad. Strindberg, Zola, Ibsen o André Antoine en París desarrollan al máximo un teatro naturalista en el que cada escena se aparece al público como una fotografía. Se reduce al mínimo la convención teatral con respecto al espacio reproduciendo sobre el escenario al milímetro el lugar en el que tendrá lugar la acción dramática. Esto condiciona mucho técnicamente las obras pues no es posible recrear (con suelo y techo incluidos) diferentes espacios, con lo que muchas de sus obras tienen lugar en una única estancia.

Sin embargo, el padre del realismo teatral será Stanislavsky para quien el criterio de verdad no era ya el de *real material* sino el de *real vivido*. Para ello explora la importancia de la atmósfera, aquello que recree no ya una imagen objetiva sino el efecto de la vida. Stanislavsky cuenta la importancia del sonido en la creación de la atmósfera, cómo en ocasiones introducía el croar lejano de ranas para generar el efecto de un silencio completo. La vida no es lo mismo que la realidad y para la reproducción de la vida el director ruso desarrolló una metodología revolucionaria primero para incidir en la vida psíquica del actor en pos de una complejidad psicológica del personaje y más adelante en la composición de sus acciones físicas. La forma más exacta de reproducir la realidad es la de crear una ilusión compartida.

Aquí tenemos la distinción fundamental entre *lo real* y *la realidad*. En palabras de José Antonio Sánchez “lo real escapa a la representación: toda representación lo es siempre de una ilusión, más o menos compartida, a la que denominamos realidad (...) La realidad es el referente universalmente garantizado de una ilusión colectiva, que sirve como garantía para la evaluación del resto de las ficciones; es la representación o composición en que la sociedad se concibe, que incluye lo real, pero disponiéndolo de un determinado modo”<sup>2</sup>. (Sánchez, 2010: 37)

No tengo intención aquí de hacer un repaso completo de los realismos teatrales del siglo veinte pero, como introducción a las *prácticas de lo real* que necesariamente nos servirán para pensar el documental expandido, es imprescindible pasar por aquel que se caracterizó precisamente por la interrupción y la suspensión de la ilusión: Bertolt

---

<sup>2</sup> Sánchez se apoya en el análisis de Pierre Bourdieu de los “tres niveles de realidad” que desarrolla en su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995. Barcelona.

Brecht. Brecht acometió el proyecto de convertir el teatro en lugar de placer estético y cognoscitivo para hacer de él una herramienta de transformación social y política. Para él lo real se convierte en un objeto de conocimiento al que el espectador puede acceder. El teatro revolucionario nace como una urgencia entre los autores de una generación llamada a filas para quienes su oficio se convierte inevitablemente en un brete moral. ¿Qué hay más real que la guerra? ¿Qué papel tiene el arte en un contexto bélico? “Yo hubiera puesto de buena gana el arte al servicio de la política sólo de haber sabido cómo hacerlo”, dice Erwin Piscator (Piscator, 1976: 25)

Piscator confía en la capacidad subversiva de la representación teatral y pone como ejemplo *A pesar de todo*, obra en la que se proponen revisar las luchas revolucionarias de los últimos años y que representan ante una gran multitud de obreros y trabajadores en la Grosses Schauspielhaus con motivo del Congreso del PKD. “Para ellos el teatro se había hecho realidad, dejando enseguida de ser escena contra sala, para convertirse en un único salón de mitin, su único gran campo de batalla, una única imponente manifestación. Esta unidad proporcionó aquella noche la prueba definitiva de la fuerza de agitación del teatro político”. (Piscator, 1976: 82)

Tanto Piscator como Brecht se proponían representar no ya la realidad como apariencia, sino desvelar los intereses ocultos que la movían. Sin embargo, a diferencia de Piscator, cuyos esfuerzos iban dirigidos a la representación de las estructuras sociales completas, Brecht trató de proporcionar al espectador las herramientas para que él mismo pudiera desvelar esas estructuras sociales que rodeaban la escena. Estas mismas herramientas se utilizaron en la escena latinoamericana con fines políticos y de emancipación social por autores como Augusto Boal con su *Teatro pobre* y su *Teatro del oprimido* o Miguel Rubio con su grupo Yuyachkani. Después de Brecht, en un contexto de guerra fría, se vuelve al ilusionismo. Es la época de la expansión de lo espectacular diagnosticado por Guy Debord en su obra *La sociedad del espectáculo*. Lo espectacular se utiliza fuera de la escena en la organización político- económica y en los medios de comunicación. “Todo lo directamente experimentado se ha convertido en representación” (Debord, 1967: 37). En este clima poner al espectador sobre aviso de que asiste a una representación es alertarle sobre las ficciones alienantes que pueblan la vida de europeos y norteamericanos a partir de los años sesenta.

En el caso del audiovisual los mecanismos de representación han tendido a generar en el cine la ilusión de transportarse a otro tiempo y otro lugar. La sala de cine se manifiesta como máquina del tiempo- espacio donde se suspende el transcurso regular de los minutos y donde el espacio gira frente a ti y tú con la pantalla. Sin embargo, por otro lado, el mecanismo del cine es extremadamente visible en su relación con la realidad. Se instituye, tal y como ya adelantábamos antes, como garante de objetividad maquina. “El dispositivo se hace transparente para el espectador que persiste en ahondar en su ilusión de estar viendo directamente una imagen de lo real. La transparencia y la objetividad tienen una vinculación directa y explícita con la máquina” (Sucari, 2010: 24). Sin embargo, en los años del espectáculo los artistas visuales se suman a la desconfianza de la noción de la realidad como algo puro por desvelar. La crisis de la representación se manifiesta en un giro en la investigación cinematográfica hacia los propios sujetos de enunciación, quienes confían en que la construcción de nuevas maneras de representación generan otros mundos. Se produce por tanto un giro epistemológico “con dos consecuencias de interés desde el punto de vista de la representación documental: una actualización del valor y función de la mirada del sujeto sobre su mundo y la inclusión de procesos sociales de intercambio como fórmula de diálogo y de validación de la verdad” (Sucari, 2010: 30). El cine, y en concreto el documental, se erige como instrumento privilegiado para el movimiento contracultural de los sesenta y los setenta. Nacen entonces los estudios de antropología visual en el plano académico y en la creación cinematográfica movimientos como el *cinema verité*, el *free cinema*, el *direct cinema* o el *cine observacional*. Las nuevas formas de representación abren una grieta en el documental tradicional “que justificaba con una *voz en off* institucional la concordancia entre imagen y mundo” (Sucari, 2010: 32).

Paralelamente, la vanguardia artística se apropia del género audiovisual desde una experimentación que pone en juego nuevos dispositivos que exploran el acto perceptivo y los modos de relación con la imagen. El movimiento minimalista y el movimiento Fluxus obligan al documental a reformularse bajo dos influencias fundamentales: los nuevos cines (con las variaciones introducidas respecto a las narraciones) y las vanguardias artísticas. El documental se inscribe entonces en el espacio abierto entre la institución cine y la institución arte.

Los años de la experimentación en lucha contra el *statu quo* del espectáculo de masas vuelcan la escena tradicional (aunque por supuesto continúan los grandes musicales como *Grease*, *Jesucristo Superstar* o *Chicago*). El *Living Theatre* fue una de las compañías más extremas a la hora de habitar el límite entre vida y teatro (a ello deben su nombre) poniendo al público frente a actores que para la creación del espectáculo habían tenido que transformarse en aquello que ahora encarnaban: habían tenido que pincharse heroína y convivir en los espacios de toxicómanos de Nueva York, habían tenido que vivir varios meses encerrados en una cárcel vejados por su director para sentir la experiencia del campo de concentración, etc. Más precisamente, habían tenido que desarrollar la escena en su carne real, *poniendo su vida en juego* antes, durante y después de subirse al escenario. La frontera entre actor y personaje se elimina. La realidad es compartir una experiencia, espectadores y actores, a través del cuerpo de éstos, que se ponen a disposición de la escena.

Además del contenido brutal y extremo de sus obras (como las que citaba más arriba: *The Prison* y *The Conexión*) el *Living Theatre*, (junto con Grotowsky, Tabori u otros creadores de la época) se propuso desplazar los límites que restringían el arte teatral en sus dos convenciones fundamentales: el tiempo y el espacio. Comienza a expandirse el teatro más allá de la salas burguesas; el arte de acción, ligado a las protestas estudiantiles de mayo del 68 se vuelca en las calles; El *Odin Teatret* desarrolla el concepto de *antropología teatral* y practica el *trueque teatral* en diversos espacios no convencionales a lo ancho y largo del mundo; Peter Brook experimenta con el espacio vacío; Grotowsky se repliega en su laboratorio al que denomina espacio *parateatral*. Al mismo tiempo se experimenta con la noción de *tiempo teatral*. La segunda de las convenciones fundamentales de la escena hasta entonces era la de un tiempo pactado entre espectadores y actores decidido por un director. La escena duraba lo que duraba y una vez acabada todos abandonaban el teatro. El *Living* propuso en obras como *Paradise Now* un nuevo tiempo teatral en el que era el público quien decidía cuando marcharse. La escena se colocaba a ras de suelo, incluyendo a los espectadores en la misma, quienes la interrumpían o detonaban debates entre los propios miembros de la compañía a tiempo real. Hoy sigue en primera línea la pregunta por la lucha contra la espectacularización que comenzó el *Living Theatre* y contra la tiranía de la expectativa.

Un buen ejemplo de investigación contemporánea a este respecto sería la iniciada por Paz Rojo en su comisariado del festival *¿Y si dejamos de ser artistas?*<sup>3</sup>.

*Lo real* irrumpe en la escena incluyendo la vivencia de espectadores y de artistas. Lo real hay que buscarlo dentro. Se generan corrientes artísticas de hibridación entre disciplinas que se desmarcan de la denominación *teatro*, vinculado necesariamente con el espectáculo. Con la irrupción de lo real las líneas de experimentación se vuelven híbridas y se dan nombres con adjetivos como teatro de acción, happening, performance, teatro ensayo, teatro de lo invisible, otro teatro, teatro periodístico, teatro alternativo, teatro-danza, teatro físico, práctica escénica, etc. Los años setenta y ochenta son los años de artistas como Günther Brus, Rudolf Swarzkogler, Marina Abramovic o Gina Pane quienes se centraron en la experimentación directa con la experiencia del cuerpo utilizando la autolesión, mutilación y retando al público a presenciar y a actuar. El cuerpo se acepta como medio ineludible de relación con lo real. Lo real se inscribe en el ámbito de lo privado autobiográfico.

“Frente a la disociación de lo real (reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado) y la realidad (concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes), en la década de los noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de este modo, poder intervenir sobre ella. El retorno de lo real implica también, obviamente, la opción por una práctica artística directamente comprometida en lo político y en lo social” (Sánchez, . 2007: 16)

Es importante recordad que he comenzado este apartado hablando del surgimiento de los realismos, cuyo objetivo fundamental era la puesta en escena (o en imagen) de una reproducción del mundo lo más fiel posible con el objetivo de a través de las artes poder modificar la realidad. Hoy en día parece que el arte ha perdido ese lugar privilegiado

---

<sup>3</sup> Para más información consultar el blog Tea-tron: Reseña y presentación del Festival desarrollado en La Casa Encendida. Madrid, 2013.  
<http://www.teatron.com/pazrojo/blog/2013/02/12/¿y-si-dejamos-de-ser-artistas-una-invitation/>

para la intervención en la realidad a través de sus representaciones. Debord denuncia como la sociedad del espectáculo incluye a los usuarios, ciudadanos, consumidores en el propio juego, haciéndoles creer que participan en la toma de decisiones. Sin embargo lo que se ha producido es una conversión no del usuario en agente, sino en figurante (Debord, 1967). “El resultado sería la transformación de la sociedad del espectáculo en una “sociedad de figurantes” en la que éstos no obstante habrían (habríamos) quedado más reducidos a la condición de consumidores de tiempo y espacio” (Sánchez, 2007: 261). La práctica artística es entendida por numerosos artistas en este contexto como la oportunidad para generar otros espacios de juego, organización y ensayo en las relaciones entre nosotros, liberándonos de nuestra condición de figurantes para convertirnos en agentes del juego.

En esta línea, la investigación en dispositivos expositivos, de producción y de relación con la obra y con *lo real* es uno de los focos fundamentales que me interesan en este trabajo sobre el *documental expandido*. Se puede pensar el documental contemporáneo como aquello que interpela a partes iguales al documento y a la subjetividad, con lo que es fundamental para las nuevas prácticas documentales (lo que Català se empeña en incluir dentro de la categoría de *cine de lo real*) la investigación de los modos perceptivos y de comunicación. “Si antes se cuestionaba o afirmaba el documental con relación a su indexicalidad, a su condición de *verosímil de lo real* o sus variantes en los *modos de representación*, hoy se hace necesario incluir cuestiones referidas al espacio de percepción, al recorrido del espectador por la sala, a la multiproyección y la multipantalla a la vez que las formulaciones de interacción obra-usuario” (Sucari, 2010: 72).

### 3. Bases de lo expandido: estética relacional

Como hemos visto en los apartados anteriores la cuestión del papel del arte, y del documental en concreto, con respecto a la memoria y a la preocupación por la realidad y su transformación queda en entredicho desde un nuevo paradigma social, político, económico y tecnológico. Fue en 1998 cuando un crítico llamado Nicolas Borriaud puso nombre a una serie de características que identificaba en las prácticas de arte contemporáneo, que ya no responden a las preguntas de la posmodernidad de los años 80, nuevas características comunes.

“Arte:

1. Término genérico que califica un conjunto de objetos puestos en escena en el marco de un relato llamado “historia del arte”. Este relato establece una genealogía crítica y plantea como problema lo que está en juego en esos objetos, a través de tres subconjuntos: pintura, escultura, arquitectura.
2. La palabra “arte” aparece hoy sólo como un resto semántico de esos relatos, cuya definición más precisa sería esta: el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos y objetos” (Borriaud, 2013: 135).

El arte relacional es aquel que pone en el centro de sus preocupaciones las relaciones humanas. El diálogo no es ya con otros momentos ni con otros artistas de la historia del arte sino con el presente y sus públicos.

El contexto es el de la *sociedad de los figurantes* en la que nos hemos convertido tras asumir que las predicciones de Guy Debord se cumplieron todas: el sistema capitalista ha cooptado todas las esferas de la realidad humana incluyendo la de las relaciones humanas. Esto se basa sobre todo en la sociedad consumista donde los espacios de socialización están mediados por una actividad de pago (tomarte un café, ir al cine, ir al parque de atracciones). Lo que no se puede consumir está condenado a desaparecer. En ese mundo mediado por las relaciones de poder basadas en las transacciones económicas el ciudadano cuenta con tiempo para producir (tiempo intercambiable o

tiempo comercializable) y tiempo para consumir (tiempo de ocio, de relación con los demás capitalizada).

Sin embargo, Borriaud difiere de Debord en una cosa: el arte sí puede escapar de la lógica de la sociedad del espectáculo. “Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico- la historia del arte- tradicionalmente abocada a su *representación*?” (Borriaud, 2013: 8). La obra de arte se erige como campo de experimentación, como *intersticio social*<sup>4</sup> en el que pueden regir otras lógicas distintas a las de la sociedad en las que se inscribe. Por tanto, el arte no tiene ya como objetivo el alcanzar una realidad otra utópica o imaginaria sino el insertarse dentro de la actual e imaginar, poner en práctica, modos de vida, modos de supervivencia de las relaciones humanas. Borriaud coloca al artista en el papel de diseñador de micro-utopías abiertas para el cuerpo social. En este sentido concuerdo con Aurora Polanco en que *el arte piensa*, porque interrumpe la acción ordinaria, el flujo de la inercia capitalista. (Fernández Polanco, 2010). En torno a las obras de arte relacionales nacen colectividades instantáneas que participan en ellas. El que mira es integrante de la obra, como ya sucedía en el arte minimalista. Michael Fried denominaba a esa participación ocular del que mira *teatralidad*<sup>5</sup>.

“La participación del espectador, teorizada por los happenings y las performances Fluxus, se han vuelto una constante de la práctica artística. El espacio de la reflexión abierto por el coeficiente del arte de Marcel Duchamp- que trata de delimitar precisamente el campo de intervención del relector en la obra de arte- se resuelve hoy en una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido” (Borriaud, 2013: 28). El arte relacional se inscribe en una cultura de lo interactivo. Ahora bien, ¿en qué plano o en qué realidad interactuamos? La reproducción exacta de la realidad, o de una realidad, como ilusión compartida se ve materializada hoy en día en lo que denominamos *realidad virtual*, utilizado en ámbito científico y de investigación, pero sobre todo en el videojuego. La realidad virtual es duramente criticada por desarrollarse fundamentalmente en el campo de lo espectacular.

---

<sup>4</sup> Expresión utilizada por el propio Borriaud.

<sup>5</sup> Aunque utiliza el término en muchos de sus textos tal vez sea en *Arte y objetualidad*, 2004, Visor Libros, donde mejor lo exponga.

“Esa no es la realidad”, se oye, “los adolescentes de hoy en día viven en un mundo paralelo”. “Ahora bien, tal juicio sólo puede sostenerse desde un realismo militante, es decir, desde el convencimiento de que *la realidad (casi) universalmente aceptada* tiene privilegio sobre cualquier otra realidad parcial o interesadamente construida. ¿Es posible demostrar esa superioridad ontológica?” (Sánchez, 2007: 82)<sup>6</sup>.

Susan Buck Morss también entiende que ha emergido una nueva cultura, una en la que asumimos que nuestro mundo compartido (es decir, para Borriaud la realidad) es el *mundo- imagen*. Nuestro objetivo en ese mundo no es desentrañar lo que está debajo de la superficie de la imagen sino habitar en ella, definirla, enriquecerla, ampliarla. “De manera que parece ser que la pobre imagen no es culpable, es todo cuanto poseemos y compartimos. Son las narrativas oficiales las que “cubren” el mundo de la imagen y se opera así una distribución monopolista de palabra e imagen” (Fernández Polanco, 2010: 127)

Llegados a este punto es importante preguntarse en qué consiste la interacción. ¿No ha sido el arte siempre un acto comunicativo? ¿Qué distingue una obra de arte relacional de un videojuego? Es verdad que el arte entendido como un acto social ha requerido siempre de un público al que interpelar y en este sentido que interactúe con él. Sin embargo, a diferencia de otros momentos en la historia del arte, el artista relacional no se plantea cómo hacer llegar un mensaje al espectador sino que la relación es el centro de la obra. Semejante cambio de perspectiva es especialmente interesante en cuanto a la práctica documental. Expondré en el apartado siguiente en qué sentido podemos entender el documental expandido como práctica relacional. El documental, tal y como aparece descrito al comienzo de este texto, da sentido a los documentos, a los hechos convertidos en imágenes. Ese sentido está en la relación con las imágenes y en su potencial transformador. No puedo evitar cuestionarme: ¿Puede el arte relacional ser un arte transformador? ¿Cómo puede incidir en la realidad en la que se inscribe?

---

<sup>6</sup> Este punto merecería ser desarrollado en otra ocasión. Si se acepta la definición de la realidad como “ilusión compartida”, ¿no es nuestra realidad una realidad virtual? ¿En qué basamos la “inmediata” diferencia epistemológica, ontológica, afectiva?

Tal ver sea desde lo micropolítico. El campo de la *e-imagen* tiene, como decíamos en el capítulo primero, un impacto directo en la creación de la subjetividad. El deseo y la subjetividad son la moneda más cotizada en el CMI (Capitalismo Mundial Integrado, por utilizar términos de Guattari). Guattari define la subjetividad como el conjunto de las relaciones que se crean entre el individuo y los vectores de subjetivación con los que se encuentra, individuales o colectivos, humanos o inhumanos (Guattari, 2000).

La creación de la subjetividad no es natural ni neutra, y el arte, si quiere tener incidencia política, esto es, capacidad transformadora de la realidad, debe configurarse como un lugar para proponer formas subversivas de subjetivación. “Lo que importa es nuestra capacidad de crear nuevos dispositivos en el seno del sistema de equipamientos colectivos que forman las ideologías y las categorías del pensamiento, creación que presenta numerosas similitudes con la actividad artística” (Borriaud, 2013: 111).

Borriaud no sólo propone englobar bajo el nombre de arte relacional prácticas artísticas con características comunes, sino que su proyecto es más ambicioso. Propone un criterio estético para juzgar las obras de arte en función de su capacidad transformadora de la realidad. La realidad es para el pensador francés aquello de lo que puedo hablar con el otro. Por lo tanto, el foco se sitúa en el carácter vinculante del territorio compartido con otro y mediado por fuerzas simbólicas comunes, un lenguaje común. Ese criterio, extrapolable desde mi punto de vista a prácticas sociales más allá de las artísticas, es la *estética relacional*.

“Relacional (estética):

Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan. (Ver: criterio de coexistencia) (...)

“Criterio de coexistencia:

Toda obra de arte produce un modelo de sociedad, que traspone el ámbito de lo real o podría traducirse en él. Entonces, frente a una producción estética, podemos preguntarnos: ¿Esta obra me autoriza al diálogo? ¿Podría yo existir, y cómo, en el espacio que esta obra define? Una forma puede ser más o menos democrática: las formas que produce el arte de un régimen totalitario son

perentorias y cerradas sobre sí mismas (sobre todo por su insistencia en lo simétrico); no dejan “al que mira” la posibilidad de completarlas”

(Borriaud, 2013: 139)

El arte relacional, por tanto, tiene su piedra angular en la producción de una imagen (utilizando el concepto de imagen en sentido amplio: instalación, video, acción), o lo que es lo mismo, de una forma. La obra de arte relacional no da primacía a la concepción, a la idea, considerando la materialización como mera ejecución. La forma es importante porque ella será la mediadora y la detonante de determinados juegos en las relaciones de quienes las activen. Sin embargo, nunca está completamente predeterminada, pues sólo al entrar en contacto con el público se decanta de una o de otra manera. La forma es lo que termina de concretar la propuesta del artista, lo que se coloca en el medio del panel de juego para que quienes la contemplan discutan en torno a ella, provocando sus propios deseos. “La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino lo visual, es decir, información sin fin”. (Borriaud, 2013: 25). Hoy no se puede confiar en un arte revolucionario, en un arte que nos haga avanzar a partir de sucesivas confrontaciones, sino que se trata de inventar nuevos conjuntos, de tejer redes entre imágenes que permitan su activación. En este sentido llama al artista *semionauta*, aquel capaz de trazar trayectorias entre signos.

La noción de autoría cambia porque la mano del artista se inserta en la pieza en cuanto desarrollador de un proceso, no como el genio romántico que tiene una idea genial. El artista propone un punto de partida que el espectador tendrá que activar. La pieza deja espacio a lo inesperado. “El arte se hace en la galería, así como para Tristan Tzara *el pensamiento se hace en la boca*” (Borriaud, N. 2010: 47)- dice Borriaud- pero yo diría más bien, el arte se hace donde hay alguien que mira según una mirada propuesta. El pensamiento se hace en la boca. El arte se hace en la galería. El arte, el documental, se hace sobre todo en la mirada. El artista visual no es ya el que genera imágenes, sino el que propone miradas- si bien la generación de miradas puede requerir de imágenes nuevas o resignificadas de entre las ya existentes-.

Pero las imágenes del arte, o los dispositivos, no sólo ponen en juego las relaciones entre humanos, sino las relaciones humanas. Uno de los interlocutores fundamentales en

el mundo- imagen es la relación con otras imágenes<sup>7</sup>. “Las imágenes del arte- dice Aurora Fernández Polanco- *pueden* al dirigirse a otras imágenes, pueden, diríamos con Didi Huberman “abrir las, enriquecerlas, darles definición, tiempo...”. Pueden “hacernos ver” si consideramos la experiencia estética como modalidad de experiencia capaz de restaurar nuestra percepción”. (Fernández Polanco, 2010: 127). Borriaud señala que los años ochenta fueron los años de auge de lo visual y los años noventa el auge de lo táctil y del contacto. Sin embargo merece la pena cuestionarse la vigencia de términos como *experiencia estética* que tiene que ver con esa apelación a lo sensorial como modo recepción preponderante de la obra de arte contemporánea. De la falta de cuestionamiento del concepto de experiencia se derivan los problemas acerca de “las distintas formas de receptividad visual ya que, la mayoría, están estrechamente relacionadas con los comportamientos de consumo generalizados en nuestra sociedad postfordista. Son esos comportamientos de consumo tal vez los que tengamos que estudiar” (Fernández Polanco, 2010:131).

Los modelos expositivos que amparan las obras de arte contemporáneas en el formato de exposición se ven obligados a reaccionar ante los cambios en la actitud perceptiva del público. Cambian los tiempos (los tiempos de percepción postfordista según ciertos comisarios) con los que el público va a una exposición. Los tiempos reales (cuánto tiempo me quedo, y por tanto, cuánto tiempo me quedo delante de una pieza) y los tiempos mentales (qué valor le doy a la contemplación, cuánto la ejercito en mi actividad diaria y cuánto tiempo de concentración puedo o quiero mantener). Al hilo de esto es muy interesante retomar discusión de Benjamin en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, tal y como hace Fernández Polanco, cuando excluye al cine de ser calificado como arte por conducir a un disipamiento de las masas en lugar de al recogimiento que el arte reclama a su público.

La imagen cinematográfica pasa ante los ojos de quien la mira rápidamente, una sucede a la anterior, impidiendo así ese estado contemplativo ante el lienzo que permitía abandonarse a la libre asociación de ideas. De igual modo, Adorno critica el estado de distracción, absolutamente infantil frente a la profundidad de la contemplación estética. Distracción o contemplación. El hombre es el animal que ha construido una sociedad

---

<sup>7</sup> Hablaré de la importancia de este punto en el análisis de la obra de Rabih Mrouè.

suficientemente sólida como para permitirse el ensimismamiento, dice Ortega y Gasset, en lugar de tener que estar continuamente alerta (Ortega y Gasset, 1983).

Hoy, en ámbitos tan dispares como la enseñanza, la filosofía o el comisariado, siguen presentes posturas nostálgicas ante esa otra forma de percibir que se entiende como extinta: cómo se va a aprender si no es a través de la profundidad de un buen libro, qué podemos esperar de un arte que ante un público inquieto se vuelve entretenimiento, etc. Es, tal vez, una postura modernista por no decir reaccionaria. “Antes, en el modernismo, esas *otras* maneras de mirar eran impuras y por ello despreciadas. Ahora están entretejidas, como de hecho lo han estado siempre, decía ayer Rancière. El tiempo de la contemplación, que en otro momento se utilizó en el placer de *verse viendo*, no desaparece por completo, persiste y lo hace también en la imbricación con la distracción”. (Fernández Polanco, 2010: 136). Esto no significa que el estado de distracción no contenga efectivamente los riesgos de los que hacían gala los fanáticos de la contemplación. La aceleración del Capitalismo Mundial Integrado necesita ser combatida, y necesita ser combatida también desde el arte. Ahora bien, combatida desde el hoy y desde la “sensibilidad contemporánea”. Borriaud da muchas pistas acerca de en qué consiste esa sensibilidad contemporánea (necesidad de democratización de las obras, implicación de las relaciones humanas, apertura de micro-utopías, que interpelen a los modos de vida y la construcción de la subjetividad, etc.) y entre otras cosas los territorios autónomos, los intersticios que crean las piezas nos permiten ganar tiempo en la distracción. “La obra ya solo por su presencia, ¡su existencia!, puede funcionar en el fluir espectacular a modo de shock, de interrupción. O de desviación, como prefiere decir Rancière” (Fernández Polanco, 2010: 138).

Benjamin distingue entre distracción como mero entretenimiento (el teatro burgués del momento, tal vez hoy el videojuego) y distracción productiva (la del cine). No profundizaré mucho más en esto por cuestiones de espacio, pero merecería la pena emprender una investigación sobre la tesis de *atención en la distracción* que Benjamin postula como propia de la segunda de las distracciones. En un mundo sobrepoblado de imágenes y estímulos las costumbres perceptivas cambian. ¿Qué implicaciones epistemológicas tiene el estado de distracción generalizado en la era de la e-imagen? ¿Qué tipo de concentración se le exige al espectador para su participación en la pieza de arte relacional? Estas nuevas costumbres perceptivas nos permiten generar formas

inéditas de experiencia. “¿En una sociedad fluida en la que se hacen cada vez más difusos los límites entre trabajo y no-trabajo, si hay una dispersión de la productividad, cómo no va a haberla de los procesos perceptivos?” (Virno, 2003)

Haciéndose cargo de los cambios en los modos perceptivos la práctica comisarial reacciona, no sólo la artística. El arte contemporáneo no se expone ya como reunión de piezas individuales sino que la figura del comisario se ve impregnada de características propias del cineasta. Borriaud propone la noción de *exposición- decorado* en oposición a la de *exposición- tienda*. En la *exposición- decorado* los que miran “se mueven como una cámara, instados a encuadrar ellos mismos su mirada, a recortar los ángulos de la visión y los segmentos de sentido” (Borriaud, 2013: 89)

Críticos de la *Estética Relacional* arremeten contra su autor por limitar el espacio de contacto con las piezas artísticas a la sala de exposiciones (por ser el museo una institución burguesa) en lugar de atender a espacios no convencionales como son la calle, la escuela, la fábrica o el hogar. Sin embargo desde mi punto de vista la *exposición*, independientemente de que tenga lugar en un museo o en otro espacio, no es tanto un *decorado* como una *puesta en escena*. Las piezas funcionan como *escenas* donde tiene lugar una acción que interpela al espectador. Es un lugar que recorrer, *secuencia por secuencia*, “como un cortometraje inmóvil en el que el espectador debería desplazarse por sí mismo” (Borriaud, 2013: 90).

#### 4. Documental expandido

Una vez sentadas las bases de lo que subyace a la noción de documental (memoria y archivo por un lado, representación y prácticas de lo real) y retomadas las ideas de Borriaud en torno a la estética relacional considero el marco conceptual suficientemente amplio como para abordar aquello que he convenido en llamar *documental expandido*.

Si bien se ha teorizado sobre la escultura expandida (como Rosalind Krauss, en *La escultura en el campo expandido*, 1979), sobre cine expandido (Genne Youngblood, en *Cine expandido*, 1970) o sobre teatro expandido (José Antonio Sánchez en *El teatro en el campo expandido*, 2007) el concepto de documental expandido ha sido muy recientemente estudiado. Jacobo Suari registra su tesis doctoral bajo la dirección de Josep M. Català Domènech bajo el nombre de “Documental expandido: pantalla y espacio”. Ese mismo título lleva su libro publicado en 2012 donde analiza las características de aquellas prácticas documentales que dan el salto de la pantalla a la sala de exposiciones, del cubo negro al cubo blanco. Jacobo Suari es, además de investigador, artista visual, razón por la cual los ejemplos y referencias que aparecen en su libro pertenecen a las artes plásticas o al cine. Sin embargo en la definición que propone de documental expandido, pueden tener cabida, como propondremos aquí, aún más formatos de los que él contempla.

Tal y como planteo en la introducción a este trabajo, el calificativo *expandido* no es muy preciso, sino que se aplica a una serie de prácticas de arte contemporáneo que tienen en común la búsqueda de nuevas formas de percibir y nuevos modos de comprender. Se enmarca dentro de un paradigma cultural que podemos llamar posmoderno, en el que no están vigentes como en la modernidad las disciplinas como departamentos estancos donde hay un centro (un arte puramente escultórico, puramente pictórico, puramente teatral, etc.) y una periferia; sino que se tiende a la hibridación. Arlindo Machado habla, en su artículo “Convergencia y Divergencia en los Medios”, de la superación del régimen de especificidad. (Machado, 2012). Por lo tanto las piezas e imágenes son mestizas, no compuestas. No hablaremos de multidisciplinaridad cuando nos refiramos a lo expandido, sino de prácticas donde las características internas no coinciden con la definición canónica de ninguna disciplina artística.

¿Qué hace entonces que podamos hablar de documental expandido? Rosalind Krauss se plantea la misma pregunta con respecto a la escultura. Parece una definición demasiado poco concreta como para saber a qué grupo se aplica. Sin embargo, según la crítica estadounidense, “la práctica no se define en relación con un medio dado-escultura- sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse” (Krauss, 2008: 72). Mi empresa será analizar entonces cuáles es ese espacio lógico (y en qué términos culturales se expresa) que definen el campo del documental expandido. Dentro de ese campo expandido el artista tendrá libertad de buscar los medios óptimos para elaborar canales para su discurso.

El documental expandido, tal y como nos lo presenta Sucari se define como la puesta en escena expandida de material informativo multimedia (textual, audiovisual, informático), es decir, la construcción de una estrategia expositiva desenvuelta en el espacio que incluya en su propuesta la utilización de recursos narrativos. Como he descrito en los apartados anteriores, a partir de los años 60 se inaugura un panorama cultural que puede medirse en términos de espectacularidad o contraespectacularidad. Las vanguardias artísticas influyen tanto en el cine como en las artes escénicas buscando nuevos canales de relación con la *memoria*, el *archivo* y *lo real*. En este contexto, el documental tiene que reaccionar para adecuarse a una coyuntura política, social y económica específica que hoy se manifiesta en el neoliberalismo. ¿Es aceptable por tanto el lugar común del que partí en el primer capítulo donde se presenta el documento como el registro objetivo de los hechos? ¿En qué consiste el documental como dotación de sentido? ¿podemos entender el documental expandido como práctica relacional? ¿Qué connotaciones epistemológicas tiene tal aceptación? ¿Qué papel puede desempeñar el documental expandido en la era de la e-imagen?

Parece que Sucari aceptaría la idea de Borriaud de que el arte del documental puede ser un intersticio social que habitar para transformar la realidad, pues afirma que “el mundo no es un a priori sino que se crea en las maneras de nombrarlo” (Sucari, 2012: 9) y, concluyo yo, el documental es una forma de nombrar el mundo.

Pero no quiero adelantar conclusiones precipitadamente. Si entendemos que lo que caracteriza el documental expandido no puede ser solo la cuestión formal, su definición como aquello que antes se contaba en una pantalla y ahora se expone en la sala de una galería o un museo parece muy pobre. Pero, ¿por qué ese empeño en la definición? No se trata de un afán de catalogación que cosifique la práctica o la encorsete, sino más bien de buscar ese contexto común que nos permite orientarnos en las búsquedas e investigaciones contemporáneas, entendiendo que es importante la creación de contexto para apoyar a la *inteligencia colectiva*. Entiendo que debe haber una comunidad artística- investigadora en la que cada artista no sea un mundo cerrado en sí mismo sino que las preguntas a las que se tratan de dar respuesta desde varias propuestas artísticas sean accesibles y explícitas. En ese ejercicio de dilucidación, propongo pensar el documental expandido como aquello que desplaza el interés de la narración objetiva la situación. Veamos por qué:

El documental se ha consolidado en su preocupación por la realidad y por la generación de conocimiento. Sin embargo, este conocimiento ha estado tradicionalmente asociado a la investigación y la posterior difusión de información obtenida, tarea compartida con el periodismo. Tradicionalmente sus objetivos han sido la explicitación y la descripción (la vida de los pueblos amazónicos, el movimiento minero en Irlanda, la reproducción de las gacelas, el funcionamiento de las economías sumergidas de los países del sur de Europa, el reinado de los Reyes Católicos, por ejemplo). El objetivo ahí está claro, tal y como apuntaba Todorov, informar es combatir. Ahora bien, en el panorama de sobreabundancia de información que hemos dibujado, donde podemos acceder a cantidad ingente de datos, donde las imágenes se suceden unas a otras de forma brutalmente superficial al servicio del neoliberalismo, ¿cómo articular el documental como práctica de resistencia? La pregunta resuena junto con la de Mrouè: “¿Pueden mis ojos seguir viendo todavía?” (Mrouè, 2013: 104)

El reto que se plantean los artistas documentales no es ya el de dar cuenta de la realidad de la forma más fiel posible. La proximidad no es ya un criterio de valor del documental, sino que la relación mimética con el contenido de la obra se abandona en pos de una relación crítica con las nociones de información y contrainformación simultáneamente. Una vez asumida la crisis de la representación a la que ya hemos hecho referencia, sabemos que la realidad no opera como verdad pura por desvelar, sino

como esa ilusión compartida, esa forma última de representación, que nos sirve como fondo para poder ver las cosas que se contienen en ella, para contrastar el resto de ficciones. Parece que las nuevas prácticas documentales ponen en cuestión la identidad entre acontecimiento y registro permitiendo a lo ficcional entrar por esa grieta. Teresa Bordons aporta un buen ejemplo al hablar del Grupo Atlas, dedicado a investigar y documentar la historia del Líbano. Para sus documentales utilizan en ocasiones documentos atribuidos a personajes ficticios o a personajes anónimos. Pudo existir un tal Dr. Fakhouri que en su libreta registra “las apuestas de un grupo de historiadores que se reunían durante la guerra del Líbano los domingos en las carreras de caballos y dan cuenta para nosotros de una narración ficticia que documenta la mayor evidencia, la imposibilidad de hacer coincidir hechos y verdad: como argumentaba Agamben, la dificultad de coincidencia entre la historia y su imagen”. (Bordons, 2009: 88 ). Así no sólo se replantea la cercanía con la *realidad* sino que se tambalean los pilares tradicionales sobre los que se asentaba la memoria (como criterio de verdad) y el archivo como refugio contra el olvido. Teresa Bordons se propone pensar otros archivos posibles, propósito que merecería una extensa continuación.

Català aboga por abandonar la noción de *documental* para las obras con este nuevo enfoque y llamarlas *cine de lo real*. El *cine documental* sería aquel preocupado por la reproducción de la realidad bajo una interpretación muy ligada a las circunstancias de lo que se graba y el *cine de lo real*, perteneciente a lo que él llama *era de la post-verdad* sería “un cine interesado por la realidad en todas sus dimensiones y armado con una intencionalidad crítica de carácter tanto ideológico como epistemológico” (Català, 2011: 47). Desde mi punto de vista, sin embargo, mantener el término documental tiene su importancia: no renunciar al documento, sino más bien cambiar su estatus. Ese es el giro fundamental del documental expandido, poner en cuestión la imagen, poner en cuestión nuestra forma de generar documentos, de leer y compartir esos documentos y de construir narrativas a partir de ellos. *Lo real* no es menos problemático que *lo verdadero*, pues *lo real* es lo irrepresentable. Podemos situar *lo real* en la muerte, en la enfermedad, en el horror, como Adorno y decir que escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie; pero también podemos decir que *lo real* se encuentra en nuestra relación con las representaciones. Ahora bien, la crítica a la representación es una crítica al poder, al diseño unilateral de esa *ilusión compartida* a la que llamamos realidad. La repetición una y otra vez de las mismas relaciones entre imágenes produce

un imaginario colectivo que se rige por las lógicas capitalistas. La joya de la corona de esas relaciones atrofiadas es, como dije en el capítulo anterior, la construcción de subjetividad. Eso no significa que tengamos, que podamos incluso, prescindir de las representaciones, sino que debemos rescatarlas de la lógica de la eficacia económica en la que están atrapadas. Para eso debemos construir otras representaciones, generar otras relaciones entre imágenes, reconquistar voz y voto en la construcción de imaginarios colectivos que propongan otros modos de vida deseables. Representaciones para poder ver. El documental expandido no se encuentra ya fuera de la realidad social sino que se encuentra inserto en ella abriendo grietas. Es en la autonomía de la grieta en la que se puede plantear la resistencia. “Consecuentemente, tampoco se trata de romper definitivamente con lo espectacular o con lo objetual, sino de proponer lo espectacular y lo objetual como generadores de acción” (Sánchez, J. A. 2007: 264). El documento no podrá ser definido desde el lugar común que trazamos al principio de este ensayo, como el registro de los hechos, sino más bien como el hito que elegimos para poder ver. Aunque no se trata de *documento* sino de *monumento*, podemos tomar como estímulo la distinción que hace el alemán entre *Denkstätte*, *Denkmal* y *Mahnmal*. Las tres palabras refieren a *monumento*, pero en función de su utilización pueden utilizarse como *lugar para pensar*, *monumento* o *monumento conmemorativo*. No me extenderé más en este punto pero es importante tomar consciencia de las modificaciones sustanciales que sufre el documental si entendemos que su elemento base, el documento, no es ya un registro de los hechos sino un lugar para pensar o un lugar para poder ver.

Las nuevas estrategias documentales buscan crear un espacio discursivo donde el espectador no esté condicionado por un punto de vista unidimensional ni relacionado con la tradición periodística de la noticia. Se asume la parcialidad, rompiendo con los principios de objetividad del documental tradicional, cuya opacidad pasa por el ocultamiento de la fabricación (por ir anticipando términos de Mrouè) de las imágenes. Las imágenes son concebidas como un material que, como dice Sergio Martínez Luna, van más allá del acto fisiológico de ver (Martínez Luna, 2014).

En todo caso, la innovación formal, si bien no tiene que ver con la aspiración del documental expandido de dar cuenta de la realidad de forma fiel, sí tiene como reto la búsqueda de modos de establecer relaciones que privilegien “la crítica epistemológica de la ontología de la realidad y su representación, desplazando a un segundo término la

voluntad mimética, testimonial”. (Català, 2011: 46). Cambia el rol del documentalista. El autor es quien busca en la maraña de representaciones, de imágenes, y explicita su búsqueda más que hacernos leer un relato unívoco de aquel que supo comprender y luego cuenta. Más bien se trata de aquel que fabrica una mirada, una mirada política que conecta imágenes de las cuales surgen preguntas importantes para el cuestionamiento de *lo real*. En este sentido, podemos llamar también al artista documental *semionauta*. La obra nos permite acompañar al artista en su relación con lo real y nos deja solos en el punto al que llegó el autor cuando terminó la pieza<sup>8</sup>.

Ese desvelamiento del proceso tiene que ver con la accesibilidad a la obra de arte; con que el documental expandido, que propone ese otro modo de conocer, permita al espectador formar parte de ella. El formar parte no tiene que ver sólo con la teatralidad generada por el que mira sino con la ambición de un proceso compartido, un *pensar juntos*. Se rompe así con la forma cerrada en si misma (propia del formalismo de las vanguardias) y con el relato unilateral (propio del documental tradicional). Si no podemos, como público, responder a la pregunta *¿qué se ha hecho aquí?* la pregunta *¿qué es esto?* nos es inaccesible. Como dice Jorge Luis Marzo “el espectador se queda sin herramientas directas para que juzgue en confianza: queda imposibilitado de pensar que su juicio tenga algo que ver con aquello que juzga” (Marzo, 2009: 64). En muchos casos el documental no se agota en la sala sino que se permite la continuación de la investigación en otros medios (una plataforma Web por ejemplo) tanto por parte del espectador como por parte de otros artistas.

El documental expandido se preocupa por la forma de producir, distribuir o resignificar su material, llamaremos a este material: imagen. Para eso desarrolla dispositivos específicos que generen o bien espacios y momentos de sociabilidad o bien objetos productores de sociabilidad entre espectadores (que pueden estar todos juntos presentes

---

<sup>8</sup> Es evidente el peligro que puede anunciarse ante la revalorización del proceso. Entender la práctica artística como un continuo “work in progress” y no sólo hacer visible el proceso que lleva a una pieza acabada tiene su riesgo. El capitalismo neoliberal coloca a los artistas como trabajadores inmateriales, dentro de la categoría *cognitariado*, regidos por la lógica de la insaciabilidad. En un mundo de la formación continua y la marca personal tal vez sea necesario apostar por las formas. El *work in progress* infantiliza a los artistas y permite mirar las piezas siempre con precaución y condescendencia.

en una sala o no, distribuidos en distintas partes del mundo) y entre espectador e imagen.

Tal y como ya mencioné en el apartado anterior, en función de los cambios en los hábitos y los modos perceptivos, esos dispositivos tienen que planearse cómo involucrar al espectador. El contenido documental no puede ya ser un contenido meramente informativo ni meramente conceptual, sino que ineludiblemente debe involucrar el cuerpo del que produce y también el cuerpo del público. El material documental debe ser *pasado por el cuerpo*. Como alternativa a una contemplación romántica y a una dispersión parcheada con medios de entretenimiento, el documental se expande hasta el público proponiéndole relaciones con la realidad que tengan en cuenta lo afectivo y lo corporal.

Es a través de los preceptos, que “no son percepciones, son paquetes de sensaciones y relaciones que sobreviven a quienes los experimentan” y de los afectos, “que no son sentimientos, son devenires que desbordan a quienes los atraviesan (que devienen otros)” (Deleuze, 1995: 217, 218), como las líneas son trazadas por los artistas con propuestas significativas en el campo expandido del documental. Aquellas propuestas que siguen moviéndose en un marco exclusivamente conceptual pertenecen aún a una experiencia puramente lingüística, puramente visual (en el sentido de *imagen- materia*). La práctica documental es entendida como una tecnología del conocimiento, pero no es un conocimiento científico sino afectivo. La crítica epistemológica de la que habla Català pasa por un cambio de rol en el espectador pues las preocupaciones fundamentales son las nuevas formas de comprender que no pueden ser desligadas de las nuevas formas de percibir.

La noción de participación se da por hecho en la obra de arte contemporánea; ahora bien, para que esa interactividad de la obra no caiga del lado del puro entretenimiento como remedio contra el tedio es necesario que se coloque al público como co-productor del significado y no solo como consumidor del documental. Para ello, entiendo que el público no sólo queda incluido en la pieza como aquello que genera la teatralidad (aquel que mira) sino como parte integrante de la obra sin cuya presencia no se activa. El documental expandido no propone un relato cerrado antes de que el público entre en sala, sino que propone espacios y tiempos para pensar juntos, como comunidad artificial

en torno a la pieza, la realidad acotada que se plantea. He mencionado aquí varias características que pueden ayudar a dibujar el marco del campo expandido del documental, aquellas que tienen que ver con: la crítica a la representación y el cuestionamiento epistemológico de la realidad, el desvelamiento del proceso y la accesibilidad, los modos perceptivos (afectos y preceptos) y la interactividad y participación.

Siguiendo esta lógica, con las connotaciones que tiene para el tratamiento del documental, los artistas buscan el mejor modo de expresar y vehicular sus propuestas. Los artistas visuales y los artistas escénicos buscan la forma de diseñar dispositivos que permitan crear mundo al mismo tiempo que lo nombran y lo comparten con un público.

En el caso de la práctica escénica, este diseño comienza por romper una tradición que ha justificado la subordinación discursiva del público frente a los actores, al director y en última instancia al dramaturgo. “Si la convención se rompe el espectador se puede sentir liberado del compromiso y tomar la iniciativa: responder, actuar o marcharse” (Sánchez, 2007: 5). En el teatro tradicional quienes se mantienen juntos en una sala durante lo que dure la función lo hacen en vistas a mantener una convención que sostenga la ficción. También en teatros políticos como el teatro documento o el teatro periodístico aquel que está sobre el escenario mantiene una posición de autoridad reivindicativa pues es el portador de una verdad olvidada. En cambio si pensamos la práctica documental como una experiencia compartida se abre un nuevo camino para artistas que buscan modos de apertura al discurso para generar esas micro-utopías o para proponer miradas. Una vez superada esa escisión entre actores y espectadores éstos asumen voluntariamente una serie de reglas, una nueva convención, no ya para generar una ficción que otorgue a unos superioridad discursiva, sino para generar una situación. Considero adecuado, por tanto, recuperar la afirmación de José Antonio Sánchez con respecto al teatro en el campo expandido para aplicarla al documental expandido: es aquel que concibe su medio como un espacio concreto de acción, un espacio de vida o como un medio de generación de sentido (Sánchez, 2007: 9)

En este contexto, el ideal de una pieza que se regule a si misma cobra fuerza. La situación creada debería tener suficiente cuerpo como para que, teniendo espacio lo inesperado, funcione el juego y se active una forma, una mirada. Hemos dicho

anteriormente que la forma es aquello que surge de la heterogeneidad, pues en la homogeneidad sólo encontramos información indiferenciada. Como dice Roger Bernat “Se trata de crear reglas que no impongan significados sino que condicionen realidades” (Bernat, 25/01/2009). La estrategia del juego como lugar abierto a que se dispare una situación es recurrente en el trabajo de Bernat así como en otros artistas que buscan mediante lo lúdico otra forma de pensar y cuestionar la realidad. Es una estrategia de distanciamiento e implicación a la vez.

El documental expandido genera espacios de encuentro para que la imagen friccion con el contexto de recepción (imágenes de rebeldes sirios en Móstoles, frases de los trabajadores vascos de Numax en una asamblea improvisada de los ex trabajadores de Fagor). Es en esa fricción donde el documento cobra su dimensión performativa desplegando su inteligencia como *e-imagen*. Es la comprensión del arte como estado de encuentro lo que hace al documental expandido llamar a las puertas de la escena, “en primer lugar por la naturaleza colectiva de lo escénico; en segundo lugar por la centralidad de lo lúdico en su definición” (Sánchez, 2007: 263).

Roger Bernat es uno de los que más vehementemente ha desarrollado estrategias lúdicas en las que se evidencie la ruptura entre actores y espectadores (en obras como *Domini Publi*, *La consagración de la primavera* o *Pendiente de voto*). Considero su trabajo una tentativa de resistencia a las formas tradicionales de generación de conocimiento y dará mucho que pensar en torno a las posibilidades y limitaciones de lo entendido como participación.

## 5. Estudios de caso

A continuación analizaré tres trabajos de artistas provenientes de ámbitos distintos pero cuya obra puede ser, desde mi punto de vista, considerada documental expandido. A partir de ellos tal vez se clarifique lo expuesto anteriormente y con el fin de aterrizar ese espacio lógico que he dibujado.

### **La expansión a la imagen. Rabih Mrouè. *La revolución pixelada.***

“Pueden los ojos seguir viendo todavía? A veces me pregunto si soy una imagen o una persona que vive entre imágenes”

Rabih Mroué, vive y trabaja en Beirut, ciudad en la que nació. en 1967. Actor, director, escritor y artista, es uno de los editores de The Drama Review (TDR), Nueva York y Kalamon, Beirut. Es cofundador del Beirut Art Center, en cuya junta directiva sigue involucrado, y es miembro de The International Research Center: Interweaving Performance Cultures/Freie Universität-Berlin, 2013/2014. Desarrolla su carrera como artista híbrido entre la plástica, la escena y el cine.

La trayectoria de Rabih Mrouè tiene un origen teatral y su mirada dramaturgica se traslada al conjunto de su obra. Por ello considero que es un ejemplo muy bueno para ilustrar lo expuesto anteriormente sobre el documental expandido y seguir pensando en torno a ello. En concreto me centraré en obras que ponen en juego: la imagen pobre y el mutiformato, el elemento narrativo-ficcional, la implicación del cuerpo de quien produce y del espectador-paseante.

Rabih se pregunta desde el principio por nuestra relación con las imágenes. En el contexto de figurantes que hemos descrito anteriormente alega que “el mundo se ha convertido en una maquinaria que produce flujos de imágenes y cada imagen borra la anterior” (Mrouè, 2013: 104) y defiende la necesidad de parar la maquinaria de producción de imágenes para utilizarlas de otro modo, resignificarlas. Se pregunta: ¿Cómo pensar la imagen? Opta por una implicación personal en su investigación

abandonando la distancia clínica. Su estrategia es la de la insistencia. Desmenuza las imágenes y las despliega en distintos materiales que permite la imagen digital. Desmenuzarlas para simplemente verlas con todas sus consecuencias: descifrar su significado. No significa esto desarrollar un ejercicio de análisis semiótico de la imagen en sentido estricto, sino asumir que debemos *hacernos cargo, cuidar*, determinadas imágenes. “No podemos soportar todas esas imágenes. ¿Es ese el motivo por el que solamente podemos asimilar la superficie de la imagen? ¿Es debido a la incapacidad de ver las imágenes como si fueran la continuidad de una experiencia corporal? ¿Pueden los ojos seguir viendo todavía? A veces me pregunto si soy una imagen o una persona que vive entre las imágenes” (Mrouè, 2013: 104)

En la obra de Mrouè esta muy presente el cuerpo de quien produce las imágenes, de quien las transforma en material artístico y de quién las recibe. Veremos estos tres niveles en su reflexión sobre la imagen de los rebeldes sirios, en su metodología de investigación y en los dispositivos que diseña para el *display* de sus obras.

La obra que analizaremos se titula *La Revolución pixelada* (2012) tal y como se presentó en el Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, en 2014, en la retrospectiva titulada *IMAGE(S) MON AMOUR*. La obra parte de un hallazgo en Youtube: los rebeldes sirios están grabando y subiendo a Internet pequeños videos en los que con sus móviles graban su propia muerte. Videos anónimos en los que un disparo repentino gira la cámara hasta apuntar al techo, al suelo, mientras el sonido sigue en el plano fijo. Mroué descarga estos videos y empieza a hacerse preguntas a medida que va desplegando, manoseando, jugando con esas imágenes en varios formatos. De esta forma, el artista propone distintos modos de activar las mismas imágenes. Por lo tanto esta obra está compuesta por varios dispositivos con títulos propios.

En una *conferencia no académica* que acompaña como actividad paralela la exposición, Mroué explica su proceso en la relación con las imágenes propuestas. La conferencia performativa es una estrategia para esa activación. Entiendo la conferencia como una tentativa de generar discurso a partir de los materiales, construir y compartir una mirada. El agenciamiento de imágenes, palabras y cuerpos, según Aurora Fernández Polanco, comisaria de la exposición, nos ayuda a construir políticamente la mirada, a *fabricarla*. Fabricar políticamente la mirada es fabricar narrativas. La conferencia no

académica propone un pensamiento situado, no de arriba hacia abajo sino a ras de suelo. En ella explica cómo paralelamente a los videos en Internet circulaban infinidad de documentos anónimos de rebeldes para rebeldes y para el pro-común. Documentos que ayudan a la producción de esas imágenes. Rabih recoge las indicaciones que circulan por Internet sobre cómo grabar una manifestación en Siria sin ser identificado o detenido y lo compara con un manifiesto cinematográfico. Lo compara con el *Dogma 95*. Las condiciones para grabar hacen la forma de producir imágenes. Se revelan grandes diferencias entre la imagen oficial con trípode y la imagen oficial sin trípode. La oficial tiene un movimiento preciso, sin temblores, pero requiere más tiempo para instalarse. La imagen rebelde tiembla, corretea, es ágil y difícil de atrapar. Y por encima de cualquier cosa: es múltiple y no se guarda en ningún sitio, está en la nube.

En Siria se trataba de una guerra entre una cámara con tres patas y una con dos patas; entre un trípode y un bípedo. La guerra en Siria es una guerra contra la imagen oficial. Es, según Mrouè, una guerra entre dos épocas distintas: los viejos tiempos, los tiempos de Assad donde las armas eran cuchillos, balas, tortura y mutilación de los cuerpos, etc. y la actual donde se añaden como armas las cámaras digitales, los móviles, Internet.



### ***Blow up***

The Fall of a  
Hair, 2012  
Part 3: Blow up  
Photographs,  
text.  
Installation view  
dOCUMENTA

Mrouè se pregunta por qué los rebeldes sirios siguen grabando una vez que ven a quien les apunta con un cañón en lugar de salir corriendo. ¿es tan importante que quede la imagen como para seguir grabando? ¿de qué se trata realmente?

Impresas en paneles a tamaño real la obra pone en evidencia las carencias de la imagen de baja calidad. Son imágenes pixeladas. Aunque ampliemos *frame* por *frame* las imágenes no podremos identificar al asesino. Se produce por tanto un cambio en la figura testimonial de estas imágenes. La capacidad de testimonio de estas imágenes está en el hecho viral, no en la calidad que permita un uso policial de las mismas sino socio-político. Cabe preguntarse entonces quién es el interlocutor de estas imágenes. ¿los otros rebeldes: es una colección de videos en clave interna? ¿la comunidad internacional extrajudicial?



### **“Eye” vs “Eye”**

The Fall of a Hair,  
2012  
Part 4: "Eye" vs "Eye"  
16mm film, Loop  
Installation view  
dOCUMENTA (13)

Un proyector con una pequeña pantalla muestra un video generado por el artista a partir de dos fotografías. En una un militar apunta hacia quien sostiene la cámara. En la otra una persona escondida en un hueco de un edificio sostiene un teléfono móvil apuntando con el objetivo de la cámara incorporada. El video es un *loop* en el que un zoom que gira nos va acercando a uno y otro objetivo (cámara/rifle) hasta sumirnos en la oscuridad<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Para hacerse mejor una idea de la obra ver el siguiente enlace: Mundi, Owen. *Rabih Mrouè- “Eye” vs “Eye”*. <https://www.youtube.com/watch?v=HB8rRxjz7ml>

Esta otra pieza de nuevo insiste: ¿por qué mueren por algunas imágenes más? ¿Por qué continúan filmando incluso cuando sus ojos observan las pistolas apuntando a los objetivos de sus cámaras dispuestas a disparar? En “Eye” vs “Eye” nosotros estamos situados también delante de un cañón y podemos imaginar a qué corresponde esa agujero negro frente a nuestra cara cuando nos agachamos para ver la pantalla. Sin embargo no imaginamos que de ahí vaya a salir una bala que nos parta la cabeza en dos.

A lo mejor, dice Mrouè, los ojos van más rápido que el cerebro. La cámara se identifica con el ojo igual que la mirilla. Los rebeldes miran a su adversario a través de una pantalla mediadora que aísla el acontecimiento de la realidad inmediata y fomenta una sensación de pertenencia a la ficción. El francotirador está encuadrado. Las balas no salen de la película, no traspasan la pantalla.



### ***Thicker than water***

Segunda parte de la serie The Fall of a Hair  
Instalación. Mesa 641 x 55 x 100 cm, 7 folioscopios de 50 a 70 páginas cada uno, botones, sonido (10'' aprox.) y tinta.

Se vuelcan en una serie de folioscopios videos de las características ya mencionadas. No en todos aparece la propia muerte sino que también se muestran escenas de bombardeo de la ciudad de Beirut grabadas desde un tejado, detenciones, barricadas. El espectador puede presionar un botón antes de coger el folioscopio y a medida que va pasando las hojas rápido para que se produzca el movimiento escuchará el audio del video original. La base sobre la que se apoyan los folioscopios es un tintero de tal forma que quien los coge queda impregnado en tinta. Quien quiere ver la imagen la toca y se mancha. En el mostrador blanco sobre el que se apoyan los folioscopios encontramos las huellas de quien se ha limpiado la tinta de las manos.

La tinta (y también la sangre) es más densa que el agua. Nadie sale impoluto de una obra como esta. El cuerpo del espectador se ve directamente involucrado.



### ***Dooble shooting***

Instalación: 72 fotografías y texto  
Dimensiones variables  
Instalación original en Tempelhof Airfield Berlín.  
producida por HAU, Berlín

Continuando con la idea del cuerpo del espectador llegamos a *Double Shooting*. Un pasillo largo con unas instrucciones al principio que te indican cómo recorrerlo (*rápido, mirando con el rabillo del ojo a las imágenes que se mueven a tu paso, ahora más lento, para, ¡BOOM!*). Un disparo suena al final y una línea en el suelo señala dónde debes permanecer unos instantes. El espectador respira. Y frente a él una puerta (*ahora ábrela*) que da paso a la siguiente obra.

Los ejemplos expuestos son, a mi juicio, buenos representantes de documental expandido. Es bueno, para empezar, recordar el concepto *de cine de lo real* que

proponía Català frente al documental, entendido como esta nueva forma en el que las imágenes y su *puesta en escena* exigían una crítica epistemológica. En este caso las imágenes son volcadas en paneles, folioscopios, miniproyectores, ampliadas, reducidas. Sólo la imagen digital, dirá Hito Steyrl, puede ser dilapidada de esta forma.

Siguiendo a esta pensadora, las imágenes sirias son *imágenes pobres*. La imagen pobre es *el fantasma de una imagen*. Es el lumpen proletariado en la escala social de las apariencias (Steyrl, 2012: 35). Son aquellas de baja calidad que pueden ser descargadas, reeditadas, difundidas, que viajan a gran velocidad online al margen de los circuitos comerciales. En la industria audiovisual el foco tiene una posición privilegiada y todo (y todos) lo que está fuera de foco tiene poco valor como imagen. Rabih Mroué en su trabajo con imágenes juega siempre en el campo de la imagen latente: entre la imagen que manifiesta presencia y la imagen que evidencia la ausencia, que demuestra la exclusión de la imagen oficial. Según Steyrl en la imagen oficial la resolución es fetichizada. En este caso es necesario valorar otras cosas además de la resolución, como la velocidad, la intensidad o la difusión. Las imágenes pobres están desmaterializadas. Por un lado hacen frente a la tiranía del HD, (democratización, acceso libre, participación del usuario...) y por otro lado se integran perfectamente en el capitalismo de la información: rápidas y superficiales. Una imagen en alta resolución tiene más fuerza mimética, pero como hemos visto la potencia de la imagen en el documental expandido no pasa por la capacidad de mimesis sino de ser el detonante de la crítica. “By losing its visual substance it recovers some of its political punch and creates a new aura around it. This aura is no longer based on the permanence of the original, but on the transience of the copy”<sup>10</sup>. (Steyrl, 2012:42)

¿Es la transitoriedad el aura de los videos de muerte de los rebeldes sirios? Están producidos con cámaras de móvil de muy mala calidad. Su función ya no es la de otras imagen-documento sino que el estatuto de la imagen ha cambiado radicalmente: ya no es la imagen que guarda, la imagen que plantea problemas de representación, sino que es la *image-maker*: una imagen que fabrica el acontecimiento. En ese sentido Pablo Martínez, director del equipo educativo del CA2M defiende que “No podemos hablar

---

<sup>10</sup> “Perdiendo su sustancia visual recupera algunos de sus puntos políticos fuertes y crea un nuevo aura. Este aura no está ya basada en la permanencia del original sino en la transitoriedad de la copia” [traducción propia]

sólo de imágenes de personas en lucha sino también de imágenes en lucha” (Martínez, 2012: 78). Pasamos de acontecimientos que se convierten en imágenes a imágenes que se convierten en acontecimientos.

Rabih Mrouè somete a las imágenes a un ejercicio dialéctico que le permite dialogar con la realidad introduciendo para la fabricación del relato elementos de ficción. En su práctica documental no busca testimonios en los que los rebeldes se dirijan a la cámara para narrar su experiencia en primera persona. No busca vivir con ellos, no es una experiencia etnográfica al estilo del documental clásico. Lo que hace es recoger el material generado por ellos y distribuido por sus canales para fabricar una posible lectura con cierto hilo dramático.

Los espectadores-paseantes estamos implicados en esa fabricación del relato viéndonos envueltos en dispositivos que apelan directamente a nuestra experiencia con esas imágenes (nos manchamos, entramos en pasillos angostos donde las imágenes se mueven a medida que nos movemos nosotros y la velocidad que nosotros marcamos, somos apuntados por un cañón, somos incapaces de identificar un rostro). Eso propone modos de percepción que permiten una comprensión de la imagen desde los materiales sensibles fragmentados y no desde una narración única generada por parte del autor. En este caso el espectador que recorre la sala genera las relaciones entre las piezas autónomas que se distribuyen a lo largo de la exposición. Se puede entender *La revolución pixelada* como una obra de arte relacional, más aún si se atiende a la exposición de Borriaud como un corto cinematográfico: el tiempo se hace espacio y el espectador montador.

Ahora bien, se trata de un montaje no absolutamente autónomo en el sentido de acceso a la realidad no filtrada, pues la forma, la imagen generada por Mrouè en su resignificación de las imágenes dadas, se presentan ante nosotros como piezas preparadas de antemano para nuestra activación.

## La expansión a la palabra. Roger Bernat. *NUMAX- FAGOR- PLUS*

“Sin embargo, todas esas palabras siguen hoy resonando poderosamente. Circulan, las hacemos circular, pero nunca llegan a encarnarse donde se las espera.”

(Bernat, 10/12/2013)

En segundo lugar analizaremos la obra *NUMAX-FAGOR-PLUS* del artista catalán Roger Bernat (1968- ). Nacido en el año del mayo francés ha desarrollado su carrera como director teatral con una clara vocación política. La obra de Bernat ha sido calificada como teatro- ensayo con una doble intención: por un lado sus obras proponen espacios de experimentación social, de laboratorio donde ensayar formas de organización y relación extrapolables a nuestra cotidianeidad y por otro lado en su dramaturgia las acciones se despliegan delante y en los espectadores como un texto que no pertenece a nadie, sino que está entre todos.

La preocupación fundamental de Roger Bernat ha sido la cuestión del público contemporáneo, formulando desde 2002 con su serie *Buena Gente* y teorizado en el libro coeditado con Ignase Duarte *Querido Público: el espectador ante la participación: jugadores, usuaios, prosumers y fans*. El objetivo de Bernat en el teatro es generar un contexto artificial en el que la realidad se exprese sin ser representada o reproducida. Entiende el escenario como un espacio de observación. “El espíritu de mi trabajo es recuperar la estética de los hechos y los discursos. Para ello he tenido que dejar de imponerme a la realidad y aprender a crear las condiciones para que ésta se exprese” (Bernat, 25/01/09).

Para aprender a crear esas condiciones se interesa por la convención teatral. A diferencia de otros él sigue denominando a sus piezas *espectáculos* y a su medio *teatro*. Sin embargo, ese diálogo con la convención no trata de forzar sus límites, sino operar con sus mismas reglas. Bernat entiende el texto dramático como un libro de instrucciones con normas precisas y sobre las normas reflexiona su trabajo: tipos de normas, grados de libertad, inclusividad de la norma, repetición, azar. Para su puesta a

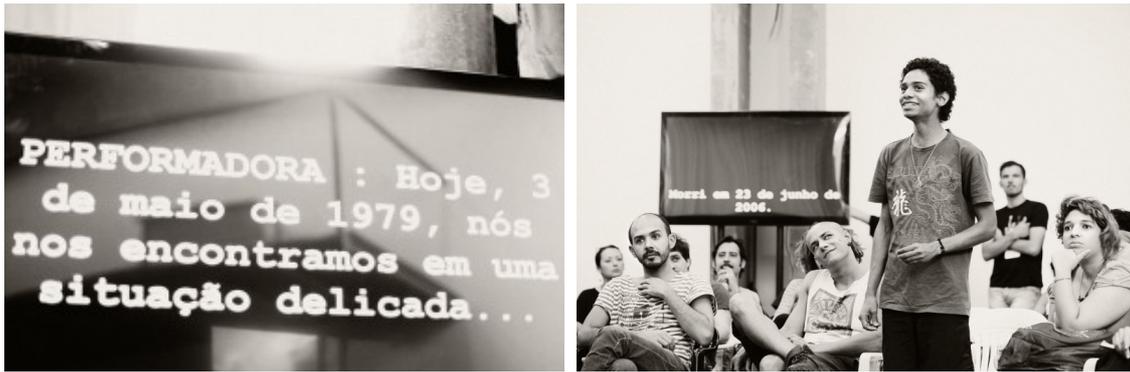
prueba la exploración formal es fundamental con la aspiración de llegar a crear “organismos teatrales que no necesiten ser gobernados desde el exterior sino que sean autoproducidos y auto-organizados. (...) Se trata de crear reglas que no impongan significados sino que condicionen realidades” (Bernat, 25/01/09). Bernat ha apostado por el juego como forma de entender la realidad y transformarla, pero no a través de la reproducción de sus formas sino de la reproducción de sus mecanismos.

*NUMAX-FAGOR-PLUS* es una pieza de 2014 que arranca de la película de Joaquin Jordà *Numax presenta* (1979)<sup>11</sup>. Se trata de un documental producido con las últimas 6.000 pesetas de la caja de resistencia de los trabajadores de Numax, una fábrica de electrodomésticos de Barcelona, como última acción de lucha. En la película documental los trabajadores de la fábrica cuentan cómo dos años antes, tras varios meses de huelgas y encierros por despidos y malas condiciones de trabajo, los patronos abandonan la empresa dejándola completamente descapitalizada. Los trabajadores tomaron entonces las riendas de la fábrica y comenzaron un proceso histórico de colectivización del trabajo y autogestión para poder mantener sus puestos de trabajo y sacar adelante un modo de organización anticapitalista que rompiera con las jerarquías y la explotación obrera. La Asamblea de Trabajadores de Numax, a las puertas de tomar la dura decisión de cerrar la empresa para irse todos al paro, decide contar su experiencia de lucha a través de testimonios pero también de la recreación de episodios clave en los que hacen el papel de ellos mismos en el pasado.

Roger Bernat recrea las asambleas de Numax en una pieza *para público y una intérprete* a partir de los diálogos entre los trabajadores. Los presentes en la pieza son invitados por la única interprete a leer en voz alta las frases de los trabajadores que aparecen en varias pantallas. Con la voz de los presentes en forma de, podríamos decir, *lectura dramatizada* aparece la asamblea.

---

<sup>11</sup> Numax Presenta, Joaquin Jordà. Película completa:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RLP7eKY9ih8>



[Imágenes extraídas de <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/representacion-numax-1979/>]

Paralelamente, en noviembre de 2013, al mismo tiempo en que se está desarrollando esta pieza la empresa de electrodomésticos Fagor, perteneciente a las cooperativas Mondragón, cierra sus puertas. Los 1.800 trabajadores se encuentran en una situación muy delicada provocada por la mala gestión, dicen algunos, la intervención de los intereses financieros en la cooperativa, la falta de democracia interna y vinculación con el proyecto cooperativista, la falta de competitividad con las grandes multinacionales, etc. El cierre de Fagor despierta un gran revuelo. Se suceden los movimientos de solidaridad con los trabajadores. Se reactiva el debate sobre la vigencia del sistema cooperativista. Bernat decide llevar a Fagor la recreación de las asambleas de Numax. En Guipúzcoa se organiza una asamblea improvisada en la nave Fagor posterior a la representación, a la que asiste y graba el equipo de Bernat.



[Asamblea en Fagor. *Work in progress* de *Numax-Fagor-Plus* en CA2M de Madrid. 2014. Imágenes extraídas de: <https://www.youtube.com/watch?v=t7gT4b7A1ys> ]

La asamblea de Fagor así como sus comentarios tras la recreación de las asambleas de Numax son incluidas en la pieza *NUMAX-FAGOR-PLUS* en el mismo formato: diálogos escritos y pronunciados por el público. En la pantalla se proyectan las frases ordenadas según un hilo dramático realizado por Roberto Fratini, así como algunas indicaciones a modo de acotaciones (*levantado, alzando la voz, dirigiéndose a todos*). Se trata de un guión desconocido a priori por todos, ni siquiera la intérprete lo conoce de memoria, pues se contrata una intérprete allá donde viaje la obra. Además en la puesta en escena se incluyen vídeos a modo de interludio en el que aparecen imágenes del documental de Jordà así como de la asamblea de trabajadores de Fagor.

La combinación de estos dos hechos con 35 años de diferencia detona una reflexión en torno al sentido de la lucha obrera, la explotación, el individualismo, la colectividad, la alternativa al capitalismo, etc. pero también acerca del paso del tiempo, el aprendizaje colectivo, la documentación. ¿Podemos considerar *NUMAX-FAGOR-PLUS* una pieza de documental expandido? ¿Qué estrategias utiliza Bernat? ¿Qué aportaciones identificamos con relación a la memoria, los modos de percepción, al arte como intersticio social, a la representación?

Su autor considera la pieza un *re-enactment*, sólo que lo que se recrea son los discursos y no los movimientos. El término inglés, *re-enactment* es, según la definición que utiliza Bernat en su página Web un método de aproximación histórica que recrea ciertos aspectos de un evento, un periodo histórico o un modo de vida a partir de documentos originales. El objetivo de los *re-enactments* es brindar al público participante la posibilidad de vivir en sus propias carnes dicho evento o acontecimiento histórico. El público, por tanto, no es un observador sino que se convierte en personaje, es público y actor a la vez. Son bien conocidos los *re-enactment* dentro del campo del ocio, del rol o de la tradición popular, como son las fiestas de moros y cristianos en España, las batallas vikingas o las recreaciones del desembarco de Normandía. Sin embargo en el caso de *NUMAX-FAGOR-PLUS* se persigue revivir el discurso de los años 70 para confrontarlos con la actual situación en un paralelismo claro aunque con grandes diferencias que evidencian el paso del tiempo y la línea política-social que ha tenido lugar en nuestro país durante estos 35 años. Ahí está el PLUS de la obra, ese desplazamiento en el que las frases pronunciadas cobran un sentido nuevo, producen un

significado distanciado del original. Ahí está la clave de la propuesta ¿puede un documento seguir diciendo algo años después? ¿cómo mantener vivo el documento para que continúe orientándonos ligado a nuestra realidad? La utilización del *re-enactment* es, según Francisco Tomisch, “un modo de profundizar en el problema de la escisión entre cuerpo e historia y también de revisar y (...) tensar al máximo la posibilidad de una acción de perdurar en el tiempo vital” (Tomisch, 2014).

En un experimento más, rizando el rizo del quién dijo quién, se propone a algunos de los trabajadores de Numax 35 años después, asistir al *re-enactment* de sus propias asambleas y las de Fagor. Acceden unas 30 personas. Bernat señala su inquietud al comprobar que nadie se reconoce en las palabras ni de los otros ni de ellos mismos hace años. Tampoco los trabajadores de Fagor se reconocen en las afirmaciones de Numax, es más, se siente un punto de irritación ante la comparación de situaciones. Algo como la insinuación de que ellos recogieron el legado de la lucha de Numax y han desembocado en otro punto muerto, como si estuvieran de nuevo planteándose la posibilidad del anticapitalismo. Los ojos de los trabajadores catalanes también han cambiado. “La historia les ha convertido en héroes, y hay que estar un poco loco para creerse un héroe” (Bernat, 10/12/2013).

Esa falta de identificación se traduce a la obra. El público encarna cada una de las frases sin casarse con un personaje o rol con el que identificarse. Ni siquiera la intérprete es una actriz (a veces poeta, a veces activista, a veces personal de un museo), porque el objetivo no es la transformación de quien se sitúa en escena. En este sentido Bernat rompe con una de las convenciones que según José Antonio Sánchez genera superioridad de los actores frente al público. En este caso no hay transformación, sólo el dispositivo propone reglas para jugar todos al mismo nivel. Ahora bien, cabe preguntarse ¿al mismo nivel? ¿no es el establecimiento de semejantes normas mucho más dirigista que ver un documental tradicional? Quim Pujol le dirige una crítica inteligente, reconociendo el interés y el peligro que tiene su metodología FFF<sup>12</sup> en la ambigüedad de la participación que se exige al público. Bernat propone un dispositivo que invita a los espectadores a obedecer o conspirar, pero en todo caso a pagar con su propio cuerpo y comprometerse. Ese compromiso, que resulta esencial para la

---

<sup>12</sup> Bernat firma sus últimos trabajos, así como su Web, con las siglas FFF, que él mismo explicó que corresponden a The Friendly Face os Fascism.

democracia a la que aspira todo el trabajo de Bernat, puede implicar cierto autoritarismo. “Se trata- dice Pujol- de una cuestión crucial en una sociedad donde participación y autoritarismo se entremezclan constantemente sin que sea fácil dilucidar hasta qué punto ciertos mecanismos de participación son una estrategia de dominación”. (Pujol, 2/06/2010)

Efectivamente, las normas que marcan el funcionamiento del juego son rígidas. Sin embargo, una cosa está clara: el espectador es consciente en todo momento de que está obedeciendo, de que está siguiendo una serie de indicaciones, no hay fascinación y en este sentido las reglas se aceptan voluntariamente para generar una situación. En otros trabajos, como la *Consagración de la Primavera* o *Domini Publi* la cosa es aún más explícita, pues las órdenes vienen dadas a través de unos auriculares que hacen a su portador moverse para generar una coreografía colectiva en la que cada uno es una pequeña pieza. La coreografía nunca aparece ante los espectadores sino que es ejecutada por los espectadores. En *NUMAX-FAGOR-PLUS* tampoco aparece el documental ante los ojos del público sino que se genera a través de las voces de todos: de esta forma hay un cuestionamiento doble, hacia la propia noción del documental y hacia la realidad de la que se quiere dar cuenta. Defendiéndose de la crítica de Pujol, Bernat describe el proceso al que se enfrenta el público al entrar a una de sus obras: se enfrenta primero a una ausencia, ahí no hay nada. Todo va a tener que ser construido para generar un fantasma (coreografía de Pina Bauch, enfrentamiento con la policía, asamblea de trabajadores) que nunca se mostrará ante nosotros sino que tendremos que atravesarlo con nuestras acciones y palabras.

En todo caso, el extenso debate que se ha generado a lo largo de la trayectoria de Bernat da cuenta de una búsqueda en torno a los modos perceptivos y al estado de sospecha de la creación sobre *lo real*. En *NUMAX-FAGOR-PRESENTA* los espectadores se ríen de ellos mismos cuando no entonan bien o cuando ponen un énfasis que parece desmedido al leer las frases o cuando hay un silencio incómodo y nadie quiere comenzar a hablar. Esas interrupciones operan como recordatorio de la presencia de un nosotros entre el yo y lo representado en el documental. Se trata de la famosa distancia crítica de los detractores de la espectacularización. Creo que está justificado afirmar entonces que *NUMAX-FAGOR-PLUS* es una pieza de documental expandido cuya preocupación fundamental es el experimentar formas de relación con *lo real* a través de la

construcción de una situación compartida. Sus piezas fundamentales son el juego, la palabra y la presencia.

### **La expansión a la etnografía. *Mapa Teatro. Los santos Inocentes***

*Mapa Teatro* es un grupo de investigación afincado en Bogotá fundado en 1984 por Heidi, Elizabet y Rodolf Abderhalden. Los fundadores, colombianos de origen suizo, han abierto las puertas a una gran cantidad de artistas que han desarrollado con ellos sus investigaciones en torno a las Artes Vivas, generando una cartografía propia enfocada a la transgresión de las fronteras. Fronteras geográficas, lingüísticas y artísticas que se desdibujan en sus trabajos migrantes en los que se mezclan continuamente los lenguajes (teatro, instalación, video, música, radio, etc.), los autores y las lenguas. Han investigado profundamente en torno a la palabra, la imagen y el movimiento (en trabajos como *Psicosis 4:48* o *Simplemente complicado*) así como en torno a la memoria y la ciudad (*Exxxtrañas amazonas, Trans/posiciones*). Otra de sus preocupaciones, transversal a sus piezas, es la relación entre poética y política (que se hace explícita en la trilogía *Anatomía de la violencia colombiana*). Esta relación se ha matizado en las últimas piezas, donde se han concentrado en la producción de acontecimientos artísticos, tal y como ellos lo denominan, entre micro-política y poética a través de la construcción de *etno-ficciones* y la creación efímera de comunidades experimentales. *Mapa Teatro* se define como un laboratorio de imaginación social.

La tercera obra que analizaré se titula *Los Santos Inocentes* y pertenece a la trilogía *Anatomía de la violencia colombiana (2010-2014)*. Las tres obras que la componen giran en torno a la violencia y la fiesta en tres ámbitos: lo público (*Los Santos inocentes*), lo privado (*Discurso de un hombre decente*) y lo íntimo (*Los Incontados*). La primera toma como punto de partida la celebración que cada año tiene lugar en Guapi (Colombia) el 28 de diciembre, día de los inocentes, donde hombres vestidos de mujeres y con máscaras salen a la calle armados con látigos para azotar a sus vecinos. Los que no llevan látigo corren delante de sus perseguidores armados. Algunos se tiran al suelo para recibir los golpes. ¿Por qué hacen eso? ¿A qué viene la búsqueda de sufrimiento en un acto festivo? Gali es una región marginal de Colombia a la que sólo

se puede acceder por barco o avioneta, una zona que ha sido durante siglos víctima del colonialismo español y francés y más tarde del narcotráfico colombiano-estadounidense, la expoliación de sus minas de oro y los asaltos paramilitares. Sus habitantes son en su mayoría descendientes de esclavos africanos. Parece ser que el rito al que hacemos alusión tiene su origen en el siglo diecisiete cuando los esclavos negros subvertían el orden establecido y en lugar de dejarse azotar por sus capataces tomaban ellos el arma para flagelar o dejarse flagelar por sus iguales. Más tarde el cristianismo adoptó la tradición en un ejercicio de sincretismo que la identificaba con el día de los inocentes en el que se conmemora la matanza de niños ordenada por Herodes.

Se trata, por tanto, de un ritual de humillación y sufrimiento colectivo tal vez como ejercicio de expiación (de la culpa del explotado) o de afluencia de memoria física. En todo caso la celebración toma el control de la ciudad por un día en el que quien no quiere participar debe quedarse en casa pues, tal y como anuncian en la página oficial su Ayuntamiento, la fiesta no respeta a nadie. En lugar de conmemorar la liberación se revive la humillación y la indignidad. No consiste efectivamente en un acto simbólico en el que se celebra un hito sino en una explosión carnavalesca del horror autoimpuesto. Hombres vestidos de mujeres y enmascarados persiguen a una multitud que grita “maricón, maricón, maricón”. Sin ninguna mujer por las calles según las imágenes que muestra *Mapa Teatro* sería muy interesante, en otra ocasión, una aproximación de género a este tipo de rituales.

En *Los Santos Inocentes* el público entra en una sala dispuesta a la italiana y se sienta en sus butacas a ver la obra de teatro<sup>13</sup>. En el escenario aparece una fiesta en la que Heidi Abderhalden con un micrófono nos cuenta que el 28 de diciembre es su cumpleaños y que en 2009 fue a celebrarlo a Guapi. Se trata de una pieza en la que se combinan elementos que van desde la escena al video, el audio grabado, la música en directo y la gráfica. Todo ello en un escenario que cuenta con escenografía y diseño de luces, en el que se incluye una pantalla. Todos esos elementos se van combinando en una narración no lineal en la que ficción y no ficción se mezclan tanto en la escena como en la pantalla. Los actores se presentan ante el público justificando su presencia allí “yo fui a

---

<sup>13</sup> Para ver el video completo: <https://vimeo.com/19341860>

Guapi a celebrar mi cumpleaños”, “yo fui a rodar una escena de un documental ficticio”. Se pone así previo aviso al público de que debe sospechar de lo que ve.



[Captura de pantalla del video completo subido a Vimeo por *Mapa Teatro*. Actuación en Zurich, 2010]

Ahora bien, en relación con las anteriores piezas analizadas y con las características que hemos dado del *documental expandido*: ¿qué es esto?, ¿no se inscribe en la dimensión espectacular de la que se trataba de huir?

José António Sánchez, el mismo que nos hablaba de las prácticas de lo real contemporáneas, advierte: “En el apogeo de la sociedad del espectáculo y en contra de lo que habían pensado quienes en los sesenta renunciaron a la teatralidad, el arte espectacular se revela como un potente medio e resistencia, siempre que en el interior de lo espectacular sea corregida la relación con el público” (Sánchez, 2005). Relación que hasta ahora he leído bajo el régimen de la linealidad, del relato unívoco y unidireccional, de la imagen mimética, de la ilusión y de la verdad. En este caso veamos si es posible entender que *Mapa Teatro* hace un ejercicio de experimentación con los modos de percepción y la crítica epistemológica con la memoria y la representación. Parece que el propio Rolf Abderhalden estuviera escuchando cuando responde: “Hoy en

día las inquietudes no serían tanto definir si esto es lo uno y lo otro, sino que se trata de entender unos modos de pensamiento y unas prácticas que comprometen a otros públicos, otros actores y otras formas de comprometer la ciudad con el arte”. (Ramírez, S.f).

En *Los Santos Inocentes* se pone en práctica la experiencia escénica como experiencia total, trascendiendo el nivel narrativo que nos ligaría a la tiranía del relato único ficcional. Por el contrario, encontramos una mirada fragmentada en la que como recurso narrativo se utiliza la superposición de imágenes que, a modo de fractal, generan una tercera imagen no presente directamente sobre las tablas. Esa tercera imagen, que a nivel superestructural encontramos entre *violencia* y *fiesta*, se genera recurrentemente a lo largo de la pieza. Un hombre vestido de mujer se adentra en un gran río; cinco actores avanzan hacia el público sosteniendo telas en las que se proyectan trozos de pescado. Hombres enmascarados corren y se flagelan; Ever Veloza, HH, hombre blanco, narcotraficante y exjefe paramilitar miembro de las ultraderechistas Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), detenido, extraditado a Estados Unidos y condenado culpable de miles de muertos, muestra su rostro en una ficha policial.

El documental pone en relación imágenes de la realidad social. No desarrolla una labor periodística sino que cuestiona la relación entre las capas que conviven en el complejo entramado social colombiano. ¿De verdad lo que vemos cuando nos muestran a HH es un rostro? ¿Podemos reconocerle? ¿Qué hay detrás de ese único culpable condenado? ¿Qué esconden los fustigadores de Guapi? ¿Y los fustigados sin máscara?

Más que un montaje teatral lo que llevan a cabo en *Mapa Teatro* es un *desmontaje*. Es, según los hermanos Abderhalden, una demolición: “Nuestro proceso de búsqueda no consiste en montar una obra siguiendo una sucesión de construcciones lógicas sino el proceso inverso, demoler y demoler los hallazgos hasta encontrar el centro del temor, esa tensión que nos guía” (Flórez Maeza, 2011: 48).

Para ello, los modos de representación se distancian tanto del espectáculo del entretenimiento como del teatro político de los años setenta y ochenta. En los años setenta colombianos la referencia obligada es *La Candelaria*, compañía de teatro político fundamental que sigue la línea de otros grupos como *Yuyachkani* en Perú o

*Escambray* en Cuba. Es un teatro comprometido con la tarea de dar voz a quienes no tienen voz, a los marginados, a los expulsados. Durante la década siguiente se comprenden las limitaciones de esa representación de la alteridad y se pone de manifiesto la necesidad de hablar de uno mismo. Surgen así obras de teatro íntimo que corren el riesgo del solipsismo y de la desvinculación política y también prácticas participativas (como las de Boal) donde se propone a actores no profesionales que se adueñen de las herramientas escénicas para construir sus propias obras.

*Los Santos Inocentes* se distingue del teatro político anterior en primer lugar en su renuncia al control del discurso. No hay ya un mensaje único que quiera transmitirse al espectador, pues los actores ni son portadores de una verdad universal ni son emancipados a través de la construcción y muestra de su propio relato. Por el contrario el equipo desarrolla un proyecto de experimentación artística en el que se involucran personas de la realidad social que se aborda en la pieza. En este punto es importante tener en cuenta el concepto de *comunidad experimental* que utilizan en *Mapa Teatro*.

Para salvar el peligro de instrumentalización del otro es imprescindible plantear el trabajo como un proceso de experimentación artística en el que las personas que participan lo hacen desde esa comunidad creadora. No se trata entonces de hacer experimentos artísticos o sociales en la comunidad (a costa de la comunidad) ni de proponer a sus miembros experiencias alejadas de su vida diaria y efímeras, sino de invitar a un grupo de personas a constituirse en un grupo específico, “es decir, en sujeto colectivo, y que, como tal puedan abordar un proceso de experimentación que se desarrolla simultáneamente en el ámbito de lo real y en el ámbito de lo simbólico” (Sánchez, 2005).

La utilización de la ficción en los procesos creativos es importante para distinguir el plano en el que se mueve la creación: no se proyecta una mirada etnográfica sino artística, esto es, guiada por la intuición y no por hipótesis con intención de ser verificada. Esa ficción / no-ficción permite la entrada a la imaginación y por tanto a la institución del laboratorio como intersticio social generador de micro-utopías (tal y como veíamos con Borriaud). Aludir a las posibilidades ficcionales de los acontecimientos reales opera como rearticulación de las vivencias reales expropiadas

por los relatos oficiales. La ficción ha sido siempre un recurso para el despliegue de imágenes que escapan al permiso oficial.

Ahora bien, esa ficción es generada a partir de documentos reales, lo que permite la apropiación la inserción en el mundo de las representaciones comunes. En una entrevista realizada en 2014 a Heidi Abderhalden por la revista *Transversales* explica el proceso de creación de *Discurso de un hombre decente*, la segunda pieza de la trilogía. Comienzan analizando los discursos de Pablo Escobar y llaman a un logógrafo, experto en discursos, para que redacte un discurso paralelo. Un discurso, según parece, indiscernible de los originales en cuanto a tono, estilo y modelo de razonamiento. Además, analizan horas y horas de video observando sus gestos hasta que se dan cuenta que siempre se mete la mano en un bolsillo. Una y otra vez el bolsillo. Ellos continúan el gesto y ahí comienza la ficción. Comienzan ficcionalizando ese gesto y preguntándose por qué aparece: ¿qué tendrá en ese bolsillo? La obra comienza con las anotaciones secretas que se encuentran en el bolsillo de Pablo Escobar tras su muerte.

Al cabo de un rato sentado en las butacas del teatro el público comienza a dudar. ¿Qué es esto? ¿Es real o no? ¿es una denuncia o es un cuento? ¿es una conferencia o es teatro? ¿es un *reallity show*? También en *Los Santos Inocentes* se juega con la duda sistemática que permite la distancia suficiente del documento. Cuando aparece la ficha policial de HH en la pantalla, y su cara en el sueño, Heidi se pregunta “¿quién es este? ¿es un conocido mío? ¿un cantante famoso? ¿un actor? ¿un político? ¿sale en un *reallity show*?”.

El objetivo final de *Mapa Teatro* no es en ningún caso el beneficio terapéutico ni la sensibilización social, sino incidir en las representaciones para dibujar otro tipo de teatralidad social. Esa es su respuesta frente a una de las preguntas fundamentales de este trabajo: ¿qué sentido político tiene el arte? “Justamente una de las preguntas, más que el teatro, es: ¿dónde está la teatralidad? Porque Colombia es un país con una realidad muy compleja, (...) pero pensábamos de qué manera nosotros como artistas podíamos empezar a dibujar algo de los que ya sea otro tipo de representación” (Abderhalden, H. Entrevista en *Transversales*, 2014)

Por todos los motivos expuestos anteriormente creo que se puede defender *Los Santos Inocentes* como una pieza de documental expandido. Por su renuncia al control del discurso, por la búsqueda de lo real en las representaciones (la *tercera imagen*), por el cuestionamiento continuo de los mecanismos narrativos utilizados, por la crítica epistemológica a las representaciones oficiales, por la presencia del cuerpo (escénico y simbólico) como agente de memoria.

*Los Santos Inocentes* permite cerrar este capítulo de análisis de casos prácticos haciendo hincapié en la desidentificación documental expandido con los mecanismos de presentación e incidir en la idea de fabricación de miradas.

## 6. Conclusiones y posibles líneas de investigación

El documental expandido puede entenderse como una práctica artística que se desembaraza del corsé tanto del cine documental como del teatro político. No por ello renuncia a su dimensión política, sino todo lo contrario: reivindica el lugar del arte como intersticio social y sitúa el campo de acción en la micropolítica. La transformación no viene dada por una narración reveladora que da cuenta de la realidad sino por la formulación de espacios de experimentación donde se incide en las relaciones que configuran la teatralidad social a través de sus representaciones. El artista de documental expandido es aquel que propone miradas desde las que cuestionar las representaciones dominantes. Para ello, debe primar la crítica epistemológica a la representación mimética. Así, el documento se postula no ya como registro de los hechos sino como lugar para poder ver, lugar de pensamiento y acción, y el documental como estrategia para imaginar otros modos de vida deseables (otras formas de producción de subjetividad, otras relaciones entre humanos, otras relaciones con las imágenes). El modo del documental expandido no será nunca el de la tesis sino que el autor renuncia al control del discurso. Así, las formas de narratividad tradicionales basadas en el relato lineal y en la explicación de lo mostrado son sustituidas por la narración fragmentaria, no unívoca.

El documental expandido se encuentra en el cruce entre dos líneas: por un lado la línea que cuestiona la relación entre *cuerpo* e *Historia* y por otro lado la línea que cuestiona el vínculo entre *palabra* e *imagen*. En la sospecha de la articulación entre esos cuatro conceptos habita el documental expandido. Como práctica de lo real se relaciona con la memoria-artificio para la generación de ficciones que se proyecten sobre la ilusión compartida que es la realidad y de ese modo desplacen el imaginario compartido regido por las lógicas de la sociedad neoliberal.

En ese habitar, los mecanismos que utiliza el artista pueden ser de índole tanto espectacular como no espectacular, siempre que en el espectáculo la relación con el público sea de igualdad y no quede subordinado discursivamente. Para ello, el rol del público cambia, ya que se erige como productor de significado y no ya como consumidor. No busca en el documental sólo información sino formas que propongan

modos de dotación de sentido. Para que pueda darse la generación de sentido por parte del público el artista explora nuevos modos perceptivos que permitan vincular las piezas con la vida y rescatar así las imágenes y formas producidas de la amalgama de imágenes que inundan nuestra cotidianidad. La práctica expandida del documental vincula indisociablemente percepción y conocimiento. Las características formales no son definitorias del documental expandido, si bien podemos identificar varias: recurso al fragmento en lugar de la narración lineal y simultaneidad de capas narrativas; búsqueda de la aparición de la *imagen latente* o *tercera imagen*; generación de una situación compartida como aglutinador de la comunidad temporal en torno a la obra y no una ilusión ficcional; comprensión de la pieza como experiencia total y no sólo conceptual; hibridación en los materiales.

Es imprescindible confiar en que podemos escapar a los relatos oficiales que monopolizan la imagen y la palabra, que colonizan nuestros cuerpos y negocian con la Historia. Es imprescindible experimentar para imaginar mundos posibles, caminos para la resistencia, artes de la disidencia que abran esas grietas desde las que probarnos a nosotros mismos proyectados en otros fondos. Esas grietas sólo pueden abrirse desde un pensamiento situado, desde la ficción común que compartimos, desde la realidad con los otros. El documental expandido es un lugar privilegiado para ello, si bien considero fundamental su diálogo con la crítica cultural. El buen comisario, o el buen crítico, no es aquel que inserta las prácticas en el relato de la historia del arte, sino quien las considera precisamente documentos, lugares desde los que pensar, y como tal las analiza.

Como ya he dicho al comienzo del trabajo, las limitaciones de tiempo y espacio impiden dar cuenta de la complejidad del tema tratado y por tanto quedan muchas líneas de investigación pendientes que me parecería importante continuar en otro momento. Me parecería bueno seguir pensando las posibilidades del documental expandido en su relación con la sensualidad más allá de la visualidad. De igual modo, sería importante profundizar más en ese estado de distracción contemporáneo propio de la sociedad del cansancio ya que también el espectador debe ser un agente de resistencia y no sólo la pieza artística. También sería interesante desarrollar una genealogía de las prácticas de la memoria, tal y como decíamos al principio de este trabajo, para pensar qué lugar ocupa la memoria RAM, la memoria como artificio, en nuestro actual panorama

epistemológico-cultural. En el campo de la memoria merecería la pena continuar la propuesta de Teresa Bordons y pensar qué archivos posibles podemos construir no condenados a la *promesa de memoria*.

## 7. Bibliografía

### Libros:

Bourriaud, Nicolas. 2013. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina.

Brea, José Luis. 2010. *Las tres Eras de la Imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal- Estudios Visuales 6. Madrid, España.

Catalá Domench, Josep María. 2012. *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Shangrila. Santander, España.

Debord, Guy. 1999. *La Sociedad del Espectáculo*. Pre-Textos. Valencia, España.

Deleuze, Gilles. 1995. *Conversaciones*. Pre-Textos. Valencia, España.

Guattari, Félix. 2000. *Las tres ecologías*. Pre- Textos. Valencia, España.

Krauss, Rosalind. 2008. *La escultura en el campo expandido en La posmodernidad*, Kairós, Barcelona. Barcelona, España.

Ortega y Gasset, J. 1983. *Obras Completas*, Tomo V. Revista de Occidente, Alianza. Madrid, España.

Piscator, Erwin. 1976. *Teatro Político*. Ayuso. Madrid, España.

Quintana, Ángel. 2011. *Después del cine. Imagen y Realidad en la era digital*. Acantilado. Barcelona, España.

Ricoeur, Paul. 2009. *Educación y Política. De la Historia personal a la comunión de Libertades*". Prometeo Libros. Buenos Aires, Argentina.

Sánchez, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la Escena contemporánea*. Visor Libros. Madrid, España.

Sánchez, José Antonio. 2007. *El Teatro en el Campo expandido*. Quaderns portàtils (MACBA). Barcelona, España.  
[http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf)

Steyrl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press. Berlín, Alemania.

Sucari, Jacobo. 2012. *El Documental Expandido: Pantalla y Espacio*. Editorial UOC. Barcelona.

Todorov, Tzvetan. 2013. *Los abusos de la memoria*. Paidós. Barcelona, España.

Virno, Paolo. 2003. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños. Madrid, España.

#### **Artículos/ capítulos de libros:**

Bordons, Teresa. 2009. *Archivos posibles*. Revista de Estudios Visuales, nº 6. Pág. 82-92. URL: [www.estudiosvisuales.net](http://www.estudiosvisuales.net) [Última consulta: 20/05/2015]

Catalá Domenech, J. M. 2012. *El reflujó de lo visible: la expansión post-fotográfica del documental*. adComunica: Revista Científica de Tendencias e Innovación en Comunicación, nº2, 201. Castellón. U. Complutense y U. Jaime I, Pág. 43-62.

Fernández Polanco, Aurora. 2013. *Fabrications. Image(s), mon amour*. Catálogo Image(s), mon amour: FABRICATIONS. CA2M. Pág.: 10-62.

Fernández Polanco, Aurora. 2010. *Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?* Revista de Estudios visuales nº 7. Pág. 125-143.  
URL: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm> [Última consulta: 15/08/2015]

Machado, Arlindo. 2012. *Convergencia y divergencia en los medios*. En *Industrias culturales, músicas e identidades: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. Pág. 73-88. Universidad Pontificia Javeriana, España. Url:

[http://www.usergioarboleda.edu.co/comunicacion/guias/Machado\\_convergencia\\_y\\_divergencia.pdf](http://www.usergioarboleda.edu.co/comunicacion/guias/Machado_convergencia_y_divergencia.pdf) (Última consulta: 25/04/2015)

Flórez Maeza, Jaime Alfredo. *Imago Theatrum. El teatro como praxis expandida en las creaciones del grupo colombiano Mapa Teatro*. 2011 (Tesis final del Programa de Estudios de la Cultura. Mención: Artes y Estudios Visuales, Universidad Andina Simón Bolívar, Bogotá) Recuperado de:

<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2966/1/T1059-MEC-Florez-Imago.pdf>

Martínez, Pablo. 2013. *Cuando las imágenes disparan*. Catálogo Image(s), mon amour: FABRICATIONS. CA2M. Pág.: 74-97.

Martínez Luna, Sergio. 2014. *Visualidad y materialidad. El problema de la imagen y el (con)texto*. Revista Internacional de la Imagen. Vol. 1, nº 2. Pág. 11-15.

Marzo, Jorge Luis. 2009. *Se sospecha de su participación. El espectador de la vanguardia*. En *Querido Público: el espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Ed. Roger Bernat e Ignasi Duarte. CENDEAC. Murcia, España.

Mrouè, Rabih. 2013. *Once años, tres meses y cinco días*. Catálogo Image(s), mon amour: FABRICATIONS. CA2M, Madrid (2013), pág: 100-107.

Mrouè, Rabih. 2013 *La revolución pixelada*. Catálogo Image(s), mon amour: FABRICATIONS. CA2M, Madrid. Pág: 358-393

Ramírez, Carlolina. S.f. *Mapa Teatro: Territorio de exploración e hibridación*. Revista Reflector, Universidad Nacional de Colombia.

URL: <http://www.reflector.unal.edu.co/mapateatro.pdf>

Tomich, Francisco. 2014. *De qué se repite, cómo y por qué. Modelos de re-enactment en el arte contemporáneo y actual: un panorama crítico*. Muestra *Discursos encontrados*, MACMO (Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo).

URL: <http://macmo.uy/sitio/de-que-se-repite-como-y-por-que-por-francisco-tomsich/>

Villarroya, Oscar. 2009. *El arte de la percepción*. En *Querido público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Ed. Roger Bernat e Ignasi Duarte. CENDEAC. Murcia, España.

Weibel, Peter. 1998. *El mundo como interfaz*. Revista *El Paseante* nº 27-28. Pág. 110-121.

### **Recursos audiovisuales:**

Berlín Documentary Forum 2. 31/05/2012- 3/06/2012. *Conferencia no académica*. [Archivo de video] Recuperado de: <https://vimeo.com/63916014> [Última consulta: 4/06/2015]

CA2M1. 2014. *Work in progress* de Numax-Fagor-Plus en CA2M de Madrid. [Archivo de video] Recuperado de : <https://www.youtube.com/watch?v=t7gT4b7A1ys> [Última consulta: 15/08/2015]

Jordá, Joaquim. 1979. *Numax Presenta*. [Película documental] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RLP7eKY9ih8> [Última consulta: 12/08/2015]

Mapa Teatro. 2011. *Los Santos Inocentes*. [Archivo de video] Recuperado de <https://vimeo.com/19341860> [Última consulta: 2/09/2015]

Mundi, Owen. *Rabih Mrouè- "Eye" vs "Eye"*. 10/08/2012. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HB8rRxjz7mI> [Última consulta: 25/05/2015]

RTVE: UNED – 20/12/2013. *Rabih Mroué. Image(s), mon amour. FABRICATIONS* – [Archivo de video] Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-rabih-mroue-images-mon-amour-fabrications-20-12-13/2252269/> [Última consulta: 5/05/2015]

Sfeir- semler gallery. Fotos tomadas de:  
<http://www.sfeir-semler.com/gallery-artists/rabih-mroue/>

Tellez, Camila.. 30/01/2014 Imágenes tomadas de: *Reflexiones tardías sobre la obra de Rabih Mrouè: Image(s), mon amour.* <http://www.artishock.cl/2014/01/reflexiones-tardias-sobre-la-obra-de-rabih-mroue-images-mon-amour/>

### **Otros recursos:**

*Carabancheleando*, 14/05/2015. *Diccionario de las periferias: Memoria Histórica*, [Mensaje en un blog] Recuperado de:  
<https://carabancheleando.wordpress.com/2015/05/14/diccionario-de-las-periferias-memoria-historica/>  
[Última consulta: 1/09/2016]

Broncano, Fernando. 25/10/2014. *La vida exagerada de “El pequeño Nicolás”*. [Mensaje en un blog] Recuperado de:  
[http://laberintodelaidentidad.blogspot.com.es/2014\\_10\\_01\\_archive.html](http://laberintodelaidentidad.blogspot.com.es/2014_10_01_archive.html)  
[Última consulta: 5/08/2015]

Bernat, Roger. . 25/01/2009. *Las Reglas de este Juego. Teatro y juego*. [Texto incluido en su página Web oficial] Recuperado de: <http://rogerbernat.info/txts/> [Última consulta: 1/09/2015]

Bernat, Roger. 10/12/2013. *Numax- Fagor- Plus (Show)*. . [Texto incluido en su página Web oficial] Recuperado de: <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/> Última consulta: 1/09/2015]

Heidi Abderlhard. 5/08/2014. *Entrevista con Haidy Abdelhard. "Mapa Teatro: Fans del embrollo, agitadores del espectador"* Revista Transversales. [Artículo no académico] Recuperado de:

<https://transversales2014.wordpress.com/2014/08/05/entrevista-con-heidi-abdelharden-mapa-teatro-fans-del-embrollo-agitadores-del-espectador/>

[Última consulta: 2/09/2015]

Pujol, Quim. *No Coment.* 2/06/2010. Tea- tron. [Mensaje en un blog] Recuperado de: <http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/page/7/?s> [Última consulta: 26/08/2015]

Sánchez, J. A. 2005. *C'undua.* Archivo de Artes Visuales. [Artículo no académico]

<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=3> [Última consulta: 30/08/2015]

Sánchez, J. A. *Por inocentes.* Parataxis 2.0. [Mensaje en un blog] Recuperado de:

<https://parataxis20.wordpress.com/tag/teatro/> [Última consulta: 31/08/2015]

Suely Rolnik. 19/09/2008. *Cartografía sentimental.* Cartografías-sociales. [Mensaje en un blog] Recuperado de: <http://cartografias-sociales.blogspot.com.es> [Última consulta: 2/08/2015]