

Anselm, o una mirada a la fenomenología en lo documental. Kiefer según Wim*

“Vemos las cosas, no como son, sino como somos nosotros.”
Immanuel Kant

En los últimos años, en internet se ha popularizado un tipo de arte digital muy peculiar. Son videos de espacios arquitectónicos altamente realistas y vacíos que parecen no tener fin. A esto se le ha denominado *liminal art*. Ahí se acogen fotos, videos y animaciones de piscinas, bodegas, de edificios brutalistas, paisajes y pasillos, hasta pinturas donde la profundidad del vacío rompe la sensación de límite propia de los espacios físicos. Es algo que trasciende los trampantojos de la pintura, les hace de antítesis, sin estar en la línea de lo tridimensional, brinda la sensación hiperreal de inmersión a través de la simple mirada a los vacíos dispensados y definidos desde una imagen bidimensional. La mención de este fenómeno no es arbitraria : surge a propósito del documental que nos convoca, y, en efecto, resulta clave para la comprensión existencial de Wim Wenders y sus visuales sobre Anselm Kiefer.

Si algo quedó claro, es que el documental, por lo que se nos enseñó, es un dispositivo para la representación de la realidad. Como estudiantes de Audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social en la Universidad del Valle, ha sido fundamental cuestionar la realidad que nos rodea y la forma en que se nos presenta. En esta oportunidad, para la clase de Análisis Documental, fue clave comprender y examinar autores interesados el problema de la representación y lo real.

Para cuestionar eso, elegimos referirnos a Carl Plantinga en el análisis que hace la académica María del Rincón Yohn de la Universidad de Navarra en España, para confrontar varias nociones base del documental con los postulados de Bill Nichols. Plantinga no solo

***Anselm, o una mirada a la fenomenología en lo documental. Kiefer según Wim.** Trabajo final de la materia de Análisis Documental. Elaborado por Daniela Lugo, código: 1942697 y por Juan Camilo Agudelo, código: 1741983. Presentado a la profesora Diana Kuéllar. Escuela de Comunicación Social. Universidad del Valle. Cali, Colombia. Diciembre del 2024.

rebate el hecho de que para Nichols el documental posea un propósito predeterminado y predefinido por el autor, para él el documental puede tener un sinnúmero de utilidades y posibilidades no especificadas más allá del argumento generador que parte de lo autoral; para él la serie de códigos y modismos que se confabulan como formalidades estéticas, e incluso tropos, son esquemas condicionantes añadidos y externos a la realidad, productos sintéticos de la intención manifiesta del realizador. Así, para Nichols, lo que define al documental es precisamente su función de interpelar, mediar, afectar, transmitir o implantar en el público, desde el deseo del autor, un mensaje o reflexión.

Más allá de que Carl Plantinga critique que esa postura responde a una mecánica que subestima la capacidad intelectual del público, y de que como lectores y estudiantes coincidamos con él en ese punto, consideramos que el fondo de la disputa apunta a algo más profundo. Se trata de un supuesto compartido por ambos teóricos y por casi todos, si no la gran mayoría: el axioma según el cual el documental, en su definición, constituye una representación de la realidad, ya sea construida, fiel, capturada o recreada, de forma absoluta o parcial. Ese orden se transgrede y colapsa, de maneras que restan importancia a toda discusión teórica, dentro del documental **Anselm**.

Cuando se exponen las características del documental, se evade u obvia un problema de conceptualización histórica: la tensión entre la modernidad y la posmodernidad. Para sintetizar el paralelo contextual que implica explicar los marcos referenciales de la modernidad y la postmodernidad, basta reconocer que desde las humanidades se han dividido los periodos históricos de ciertas maneras, acordes a sus características sociales, políticas y culturales. Desde ello, viéndose a la luz del siglo pasado, se produjo una ruptura enorme con la época anterior, una fractura en el constructo cultural que somos como civilización. Dicha ruptura, producida por una profunda crisis social, puede comprenderse a partir del concepto de *metarrelato* que introduce Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979).

“Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. [...] La función narrativa pierde sus funciones, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos”. (Pág. 4)

Este complejo marco de comprensión resulta especialmente pertinente para el filme. No solo es necesario para aproximarse al porqué de **Anselm** frente a lo teorizado sobre el documental, sino que además es éticamente importante hacerlo, pues Anselm Kiefer, además de ser un artista posmoderno, nace al igual que Wim Wenders en el vórtice histórico que da origen al debate posmoderno. Ambos comparten un contexto común: el final de la Segunda Guerra Mundial y el trauma cultural que de él se deriva. Kiefer vino al mundo el 8 de marzo de 1945, exactamente dos meses antes de la rendición del régimen nazi, ocurrida el 8 de mayo de ese mismo año. Wenders, por su parte, nació el 14 de agosto de 1945, el mismo mes y año de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, apenas dos semanas antes del fin formal de la guerra con la rendición japonesa.

Anselm no es tanto un documental biográfico ni historiográfico, como lo es una retrospectiva a un artista, pero no es una retrospectiva artística, es una retrospectiva personal. De alguna manera, lo que Wenders y Kiefer vivieron en la coyuntura de sus tiempos, se ve reflejado sensorialmente en las inquietudes existenciales y filosóficas detrás del montaje, puesta en escena y objetos de representación dados dentro de la película. La bancarrota moral de Europa y Alemania, las infancias y adolescencias de ambos atravesando el tiempo de escasez y derrota de la posguerra, es algo que se evidencia en sus trabajos: tanto Wim como Kiefer son representantes del nuevo expresionismo alemán, cada uno en sus respectivos campos, por un lado el cine y por el otro la pintura y la escultura.

El tema objetivo de la representación no es del todo claro. Es innegable que es sobre Anselm Kiefer, su obra, su vida, su visión, pero la esquematicidad del documental se da en

capas sobre capas, la una seguida de la otra, y cada cual más sutil que la anterior. Hay un atributo de arte liminal, expandido más allá de la imagen, en el sonido. La profundidad se traza desde el susurro, susurros de pensamientos de Kiefer, murmullos de poemas, bucles en decreciendo de voces que se mezclan con el vacío para invocar un principio de horizonte, una sensación de infinito en el espacio recóndito y no extraterrestre.

Si bien las artes plásticas han sabido fundamentarse y desarrollarse desde las nociones de la posmodernidad, para algo tan esquematizado y estructurado, como puede ser el storytelling en el cine, es mucho más complejo y difícil de lograr. En **Anselm**, Wim Wenders lo consigue de forma magistral. Porque, volviendo a lo dicho por Lyotard sobre los metarrelatos, podríamos decir que el carácter de lo documental se fundamentó desde una lógica moderna para una narrativa existencialista y expositiva/explicativa, características constitutivas de los metarrelatos. El problema es la pretensión de la representatividad hacia la realidad, cuando el revisionismo del posmoderno sobre la modernidad indica, por inferencia, que la realidad debería ser expresada y no representada. Esto se debe a que, al representar, se incurre en una enunciación que actúa como un dispositivo de credibilidad sobre algo acerca de la realidad. La diferencia está en que no toda expresión es representación, no toda expresión tiene el peso de pretender defender un argumento sobre la existencia y la realidad, y no toda expresión, estando conectada a la realidad, ni demanda credibilidad, ni se construye elocuentemente en torno a la verosimilitud.

Un paso más allá de Bill Nichols, quien seguramente estaría en desacuerdo con este análisis, se encuentra Carl Plantinga, quien también concibe el documental desde la representación de la realidad, con la salvedad de cuestionar la fidelidad de la representación por encima de la realidad. De todos los teóricos y críticos con los que nos topamos para poder elaborar esta reflexión, quien realmente se abre a, de manera inintencional, desligar al documental de la representación es Dirk Eitzen en su texto *When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception* (1995). En este texto, Eitzen revisa una de las

disertaciones de Plantinga, donde se incluye una voz del filósofo, esteta y teólogo Nicholas Paul Wolterstorff sobre la realidad y las artes:

“Wolterstorff sugiere que todas las obras representativas, incluyendo tanto los documentales como las películas de ficción, «proyectan un mundo». Este mundo es imaginario, ya que, al ser producto de una obra de arte, es la expresión de la imaginación de alguien (aunque pueda ser su imaginación de la realidad). Al igual que el mundo de la experiencia cotidiana, puede consistir en cosas, eventos, personas, causas y efectos, categorías, leyes generales, y otros elementos. En un mundo proyectado dado, cualquiera o todos estos elementos pueden agruparse bajo el término «un estado de cosas». (Pág. 85)

Es ese estado de las cosas lo que nos devuelve al inicio de este texto con **Anselm**, lo liminal de una imagen y la cita de Kant “Vemos las cosas, no como son, sino como somos nosotros.”. Para Eitzen en su texto, puede ser más importante que la representación y lo autoral, la interpretación de la realidad que se da por el público, así pone a discusión la cuestión salomónica de qué es la realidad. Entonces, se introduce la idea de que "algo no está terminado, sino que es quien lo observa el que lo termina". Así nos permitimos decir que en el caso de *Anselm* hay un asunto de metarreferencialidad, los observadores en primera instancia no somos el público, pues lo que vemos es la observación que Wim Wenders hace sobre el mismo Anselm Kiefer.

Nosotros no conocemos a Anselm Kiefer, posiblemente ni lo lleguemos a conocer de verdad en persona, pero si tenemos acceso al pie de página de su vida, creado por Wenders. Lo que seguramente es una minucia insignificante, frente a los más de treinta años de amistad que ellos dos llevan desde que se conocieron, pero la forma en la que se concibe, realiza y toma sentido el audiovisual es lo que realmente posee una alta carga de significados. A los juicios fríos del internet les pareció que **Anselm** no aportaba nada nuevo sobre la mesa, que

era un documental más sobre quien se han hecho muchos documentales, y quizá algo de razón guardan, porque no lo ven desde estos puntos que estamos elaborando.

Desde una perspectiva superficial, **Anselm** podría parecer no más que un conjunto de archivos preexistentes, instalaciones artísticas, dramatizaciones y registros ya utilizados en otros filmes. Sin embargo, es la mirada de Wenders la que establece una distinción significativa. Este acceso a la intimidad vital y mental de Kiefer posiciona al documental como algo único, tanto desde la representación como desde la expresión. Esto se evidencia en lo contextual: el cineasta no se obliga a aparecer en su propia película explicando su cercanía con el artista, sino que el uso de la cámara y el conocimiento público permiten interpretar que, aunque la imagen sea etérea, no se habría logrado sin la proximidad de Wim con Kiefer. Esta diferencia resulta notable frente a otros documentales, como **Sobre tus ciudades crecerá hierba** (2010) y **Recordando el futuro** (2014), en los cuales la imagen no adquiere la omnisciencia que pasa cuando se difumina el límite de la presencia tras la cámara con lo que se está grabando.

Otro ejemplo que diluye los límites entre Wenders y Kiefer es cuando se dirigen al tópico del neonazismo en el documental, un problema de la pérdida de la memoria que a ambos los toca por sus contextos y orígenes. Ambos, al pertenecer a la primera generación alemana de la posguerra, fueron notoriamente impactados por un pasado que no vivieron, pero que nunca los abandonó. En el caso de Wenders, se intentó darlo a la fuga a través de la migración; en el de Kiefer, se buscó confrontarlo mediante lo público. Acerca de ese pasado, entre muerto y vivo, entre indeseable y necesario de recordar, es cuando vemos que Kiefer de joven protestó contra políticas blanqueadoras de la historia, que le negaban el legítimo lugar a la memoria; que por realizar el saludo hitleriano, contra leyes que imponían el olvido, en lugares públicos de alto simbolismo y por posteriormente padecer de alopecia, es que terminarían acusándolo de neonazi, cosa que niega desde el inicio del documental.

Esa idea evocada por la mitad del largometraje, de ese Anselm Kiefer adolescente y contestatario se conecta con la inclusión del mito de Lilith en la narración. Esta figura enigmática, mítica y rebelde resuena no solo con el joven Kiefer, sino que se manifiesta desde el inicio del film y está presente a lo largo de toda la película, cada vez que se muestran las esculturas de vestidos de novia con estructuras en lugar de cabezas: rígidas, metálicas, pesadas, inmensamente desproporcionadas y, sobre todo, contrarias al símbolo de pureza, docilidad y sumisión de los delicados vestidos blancos. El hecho de apreciar dichas esculturas dispuestas entre naturalezas, grandes estructuras de estilo brutalista y restos de arquitecturas arruinadas por el tiempo obliga a contemplar cierto aspecto del vacío, un vacío humano que sobrecoge, pero que al mismo tiempo se expresa visceralmente sobre la condición humana tanto del realizador como de Anselm Kiefer.

Podemos decir que de cierta manera, la historia del artista y sus hechos no son tan importantes para la película, pese a que se incluyen algunos sobre su destacamento y proceso en los reconocimientos artísticos, como archivos de informaciones noticiosas y quizá hasta radiales. Lo que de verdad importa es la atmósfera, lo que se expresa y comunica a través de lo sensorial, tanto para quienes no se enteran de quién es Kiefer, como para quienes ya poseen el contexto. No es relevante saber que él es el heredero y que fue el protegido de Joseph Beuys, figura de importancia histórica para las disciplinas que conforman el arte contemporáneo. Lo humanamente revelador es dado por la atmósfera, que en sus licencias se le da por incluir a un niño en soledad abriéndose paso en medio de grandes Artes de A mayúscula, con inocencia y sabiduría, como quien se aventura a lo desconocido. Ese gesto es en un inicio aparentemente arbitrario, pero para el final de la historia es lo que más sentido tiene en la trama.

Para nosotros, Wim Wenders consigue, sobre Anselm Kiefer, un equilibrio justo en la balanza entre representación y expresión. Si se mira rápidamente, se podría pensar que la expresión se devoró completamente a la representación en la película, por la temática principal

que se recuesta en el trabajo del artista, pasajes de su vida, archivos y concepciones audiovisuales para llevar la poética de sus creaciones a lo cinemático; sin embargo, la representación tiene lugar al darnos cuenta de que lo recreado es un retrato del mundo interior de Kiefer. Datos de importancia biográfica, como que desde muy temprano en su vida fue huérfano o como que tiene un hijo pequeño y es el mismo infante que lo interpreta a él de niño, quedan fuera de la película, quizá para no conmover, y no recurrir a una manipulación extraña a la intencionalidad.

De todos los autores mencionados al inicio de este texto, tenemos que agregar que: “La existencia precede a la esencia.” De Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*. (1943) es para el padre del existencialismo que el orden de significación se crea a partir de la existencia, y en sí somos cada quien en nuestras interpretaciones los que atribuimos sentido, y así es que entendemos el orden de lo que es la representación en el documental, un juego del sentido dado sobre la realidad, en tanto que la expresión vendría siendo la cara de la realidad que, pese a ser abstracta, incluye a la representación sin añadir una configuración de sentido sobre la realidad. Entonces, poniendo la existencia como a la realidad misma, la expresión en esencia es una manifestación sin sentido catalogado u orden predeterminado dentro de la existencia y la representación es una manifestación racionalizada que le otorga sentido a la existencia, a veces en contra de la esencia.

Así es **Anselm**: sumándose a nuestras inquietudes y a varias lecturas, es una excusa para comprender lo que puede hallarse dentro de la connotación postdocumental, o del documental en la hipermodernidad. La película concluye con Anselm mirando a una plaza, desde lo que parece ser Venecia, en un palacio renacentista donde, en un paralelismo temporal, se reencuentra con su yo de niño y juntos miran al sol en el horizonte, desde la orilla de un lago. Al final de eso se trata este documental, concretar una retrospectiva que va más allá del artista explicando su obra en orden cronológico. Es una mirada a los ciclos de vida de un ser humano que sabe contemplar su existencia desde el vacío en la inmensidad; es el punto

donde el inicio y el final se encuentran para reconocer que son lo mismo y así mirar la desolación en lo desconocido que se aproxima en el porvenir. Tal como es la tendencia de igualar el arte contemporáneo al arte renacentista, ahí hay otro punto en que la postmodernidad comparte lugar dentro de la película, pues la obra gráfica de Kiefer se instala en el palacio renacentista para dar lugar a la misma analogía que relatamos.

Sobre la belleza y la poética de la imagen de este documental no hablamos mucho, no porque haya estado ausente, sino porque el interés narrativo y discursivo de Kiefer está en lo sublime, en lo que sobrecoge y es inmenso, frente a lo que se disfruta meramente porque es bello.

Bibliografía

- Lyotard, J.-F. (1987). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* (M. Antolín Rato, Trad.). Cátedra. <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/J-F-lyotard-la-condicion-posmoderna.pdf>
- Carmona, C. R. (2016). *The ethical tension between artistic expression and historical representation in documentary making: the filmmaker's mediation with reality*. Journal of Science and Technology of the Arts, 8(2), 19-26. <https://doi.org/10.7559/citarj.v8i2.176>
- Eitzen, D. (1995). *When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception*. Cinema Journal, 35(1), 81–102. <https://doi.org/10.2307/1225809>
- Plantinga, C. (1996). Carl Plantinga Responds to Dirk Eitzen's "When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception" ("Cinema Journal" 35:1). Cinema Journal, 36(1), 94–96. <https://doi.org/10.2307/1225597>
- Rincón Yohn, M. D. (2015). *Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones*. Revista Cine Documental. Número 11. ISSN 1852 - 4699. <https://revista.cinedocumental.com.ar/una-comparacion-de-las-teorias-del-cine-documental-de-bill-nichols-y-carl-plantinga-fundamentos-definiciones-y-categorizaciones/>
- Film at Lincoln Center. (2023). *Wim Wenders on Anselm, His 3D Portrait of an Innovative Fine Artist*. [Video]. YouTube. [\[https://www.youtube.com/watch?v=BeXIVkcFUZ8&ab_channel=FilmatLincolnCenter\]](https://www.youtube.com/watch?v=BeXIVkcFUZ8&ab_channel=FilmatLincolnCenter)

- Alteveer, Ian. (2008). *Anselm Kiefer (born 1945)*. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/kief/hd_kief.htm