



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

Curso 2015-2016

Trabajo de Fin de Grado:
EL ENSAYO-DOCUMENTAL SOBRE ARTE

Tutor: Dr. José Enrique Monterde

Alumna: Leticia Lladó Ferrer

Niub: 14754401

ÍNDICE

1. Introducción, 3

- 1.1. Resumen, 3
- 1.2. Objetivos, 3
- 1.3. Finalidad, 4
- 1.3. Metodología, 4

2. El documental de arte, breve introducción histórica, 5

- 2.1. Definición de documental, 5
- 2.2. Los orígenes: la fotografía documental, 8
- 2.3. La edad de Oro del documental sobre arte: la consolidación en el cine sonoro, 11
- 2.4. El documental y la aparición de la televisión, 14
- 2.5. La resurrección del cine documental, 16

3. Cine y Arte, 18

- 3.1. La relación entre las artes plásticas y el cine, 18
- 3.2. El tratamiento del arte en el cine, 20
- 3.3. El documental de arte como expresión artística, 21

4. Cine y Ensayo, 24

- 4.1. Definición de film-ensayo, 24
- 4.2. Film-ensayo, realismo y Vanguardia, 28

5. Análisis de ensayos-documentales sobre arte de autor, 30

- 5.1. *Cézanne* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1989), 30
- 5.2. *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), 32
- 5.3 *Une visite au Louvre* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2003), 33
- 5.4. *Lo sguardo di Michelangelo* (Michelangelo Antonioni, 2004), 34
- 5.5. *Rembrandt's J'Accuse!* (Peter Greenaway, 2008), 36
- 5.6. *National Gallery* (Frederick Wiseman, 2014), 37
- 5.7. *El Bosco, el jardín de los sueños* (José Luis López Linares, 2016), 38

6. Conclusiones, 39

Bibliografía, 41

Anexos:

- Ficha técnica de los documentales analizados, 46
- Imágenes de los documentales analizados, 53

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente estudio no trata de hacer un análisis en profundidad sobre el film-ensayo sino una aproximación a una tendencia contemporánea del cine documental. Esta tendencia se da en algunos documentales de temática artística llevados a cabo desde finales de los años ochenta a día de hoy y puede denominarse como ensayo-documental. Para llegar a asimilar esta corriente se ha llevado a cabo un estado de la cuestión de lo que ha sido el documental de arte a lo largo de la historia del cine de una manera general, ya que un estudio completo comprendería un trabajo mucho más amplio.

El trabajo abarca desde la definición del documental, pasando por la historia del documental cinematográfico hasta un somero estudio de la relación entre cine y arte. Esta relación se ha enfocado desde tres puntos distintos: el cine como disciplina artística; el papel que juega el arte en el cine, esto es, como se lleva a cabo el transmitir el arte a través del cine; y por último, y más específico, como el documental que trata la temática artística puede llegar a ser un modo de expresión artística para su autor o director. Finalmente, para cerrar el discurso, se ha llevado a cabo la conceptualización de lo que es el film-ensayo y su relación con el cine documental. Una vez introducida la primera parte del trabajo lleva a cabo la segunda, de carácter más práctico, que consiste en el comentario de siete ensayos-documentales.

1.1. RESUMEN

El presente estudio consiste en el análisis de una tendencia que se está viendo cada vez con más frecuencia en el ámbito del documental cinematográfico. Esto es el film-ensayo o lo que puede denominarse como ensayo-documental que, a rasgos generales, se puede definir como la transmisión de la realidad a través de una visión personal y reflexiva. El trabajo se encarga, exclusivamente, del análisis de esta tendencia en aquellos documentales que tratan sobre arte.

1.2. OBJETIVOS

- Definir el concepto de documental.
- Llegar a una aproximación sobre el recorrido histórico del documental sobre arte.
- Estudiar, de manera general, las posibles relaciones entre cine y arte.
- Definir el concepto de film-ensayo.

1.3. FINALIDAD

Asimilar con cierta profundidad los objetivos para poder hacer un comentario ensayístico sobre una selección de documentales de temática artística que corresponden a dicha tendencia de film-ensayo.

1.4. METODOLOGÍA

Para la redacción del trabajo que nos ocupa es importante comprender las herramientas utilizadas. En cuanto a la bibliografía consultada, las fuentes de acceso principal han sido dos: por una parte los centros de documentación (entre los que cabe destacar la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya, el CRAI de la Facultad de Historia y Geografía de la Universidad de Barcelona, la biblioteca de la Facultad de Comunicación Blanquerna de la Universidad Ramon Llull y las bibliotecas de la Diputación de Barcelona), así como hemerotecas virtuales como el Jstor y los recursos virtuales ofrecidos por la Filmoteca de Catalunya (como el Mobydoc).

Cabe tener en cuenta que no es posible abarcar toda la bibliografía existente sobre este tema. Por lo tanto, uno de los límites de este trabajo consiste en construir un panorama detallado dentro de las posibilidades ofrecidas por los centros de documentación de nuestro entorno.

En lo que atañe a los artículos consultados en el idioma original, ha sido esencial la traducción propia de estos para llevar a cabo el estudio de fuentes originales y la comprensión del vocabulario cinematográfico.

2. EL DOCUMENTAL DE ARTE, BREVE INTRODUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA

2.1. DEFINICIÓN DE DOCUMENTAL:

La definición de film documental es ciertamente controvertida y puede variar según diversas consideraciones. La World Union of Documentary lo definió en 1948 del siguiente modo: “Todos los métodos de registro de cualquier aspecto de la realidad interpretada, ya sea como registro objetivo o reconstrucción sincera y justificable, con la finalidad de apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, y planteando con sinceridad problemas y sus soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas”¹. Sin embargo, según los especialistas en este terreno esta descripción cambia; veamos algunos ejemplos:

Robert Joseph Flathery (Estados Unidos): “la finalidad del documental es representar la vida bajo la forma en que se vive, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disminuyéndola tras un velo elegante de la ficción. Sin embargo nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse ‘film’ a ese conjunto de temas”².

John Grierson (Gran Bretaña): el documental es el “tratamiento creativo de la realidad. Habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. El actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Los materiales y relatos elegidos así al natural pueden ser mejores que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano”³. Fue Grierson quien llegó hasta la definición de documental tal y como la conocemos hoy día. “No

¹ Sellés, M., *El documental*, 2004, p. 59.

² Alsina, H. y Romaguera, J., *Textos y manifiestos del cine*, 1989, pp. 151-153. El fragmento corresponde a un texto publicado en *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematografica*, núm. 22, Roma, 25 de mayo de 1937. Robert Joseph Flathery (1884-1951), cineasta estadounidense, fue quien dirigió y produjo el considerado primer largometraje documental de la historia del cine, *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922).

³ *Ibidem*, pp. 139-147. El fragmento corresponde al texto publicado originalmente en tres artículos en *Cinema Quarterly* (1932-1934). John Grierson (1898-1972) fue uno de los primeros y más influyentes documentalistas de la historia del cine.

es contar una historia con actores sino lidiar con aspectos del mundo real que conllevan algún tipo de drama o importancia”⁴.

Jean Vigo (Francia): para él el documental consistía básicamente en un “punto de vista” documentado. Conceptualiza dicho concepto de “punto de vista” con su film *A propósito de Niza* (À propos de Nice, 1929), definiéndolo como la clave a descubrir por parte del espectador en todo film documental, por el hecho de que es el autor quien escoge de la realidad los fragmentos que le interesan y los combina durante el montaje, produciendo un discurso determinado por la realidad filmada, creando un punto de vista definido inequívocamente por el mismo, ya sea crítico, denunciatorio, distanciado, dialéctico, partidario, etc.⁵

Dziga Vertov (Unión Soviética): trabaja en una línea muy personal, postulaba un tratamiento cinematográfico de la realidad inmediata, llevando esa intención al nivel de toda una doctrina estética. Vertov postula el concepto de cine-ojo, “un método de estudio científico-experimental del mundo visible, basado en una fijación planificada de los hechos de la vida y de los cine-materiales documentales sobre la película (...) Es el cine explicación del mundo visible. Es el espacio vencido, la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documento, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales”⁶.

Siegfried Kracauer (Alemania): el documental evita la ficción a favor del material no manipulado. Sin embargo, según Ortiz y Piqueras esta afirmación no es válida desde el momento en el que el “material” siempre está manipulado, y más cuando se trata de llevar a la pantalla un medio artístico como el pictórico, donde prima lo personal y subjetivo, produciéndose siempre una elección⁷.

⁴ Ellis, J. y McLane, B., *A new history of documentary film*, 2005, p. 4.

⁵ Romaguera, J. y Ramió, J., *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, 1999, p. 50. La definición de documental de Vigo se publicó en la revista *Premier Plan*, núm. 19, Lyon, noviembre de 1961. Jean Vigo (1905-1934), director de cine francés que ayudó a establecer el realismo poético en el cine en la década de los treinta. Póstumamente tuvo una gran influencia en la *Nouvelle Vague* entre finales de 1950 y principios de 1960.

⁶ Alsina, H. y Romaguera, J., op. cit., 1989, pp. 29-34. Dziga Vertov (1896-1954) fue miembro de un grupo de cineastas de la Unión Soviética que intentaban utilizar la cámara hasta el límite de sus posibilidades. Hacia 1929 escribieron un manifiesto, “La cámara ojo”, en el que defendían que la cámara era un ojo abierto al mundo y que permitía hacerlo todo. Los intentos de Vertov fueron condenados por la Unión Soviética pero sus films se difundieron por todo el mundo, aportando un nuevo elemento: el cine-verdad.

⁷ Ortiz, A. y Piqueras, M., *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, 1995, p. 143. Siegfried Kracauer (1889-1966) fue un escritor, periodista y teorizador sociológico del cine alemán al que se le asocia con la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort.

Joris Ivens (Holanda): habla del documental políticamente neutral, derivado de la libre opinión de sus encuestados ante la cámara con el fin de presentar la vida como “más real”⁸.

Paul Rotha (Gran Bretaña): “el documental es un instrumento admirable para clarificar y coordinar todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que podría culminar, a su vez, en unas conclusiones más precisas (...) La tarea del documentalista es la de presentar media humanidad a la otra, de realizar un método de análisis social más inteligente y más profundo para ofrecer una representación total de la sociedad moderna. No debe sacar conclusiones sino enunciar un problema de manera que éstas puedan deducirse (...) Por encima de todo el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente. No puede derramar lágrimas sobre el pasado, y le resulta peligroso vaticinar el futuro (...) En ningún caso el documental es una reconstrucción histórica, y cualquier esfuerzo encaminado en este sentido está condenado al fracaso. Se trata, al contrario, de hechos y acontecimientos contemporáneos mostrados en su relación con los grupos humanos”⁹⁻¹⁰.

Jean Rouch (Francia): para Rouch, junto al cine industrial y comercial existe un ‘cierto cine’ que es fundamentalmente arte e investigación. Con esto se está refiriendo al cine etnográfico de Flathery, al concepto de cine-ojo de Vertov y a la cámara libre de Jean Vigo, es decir, a los primeros documentalistas. Concluye diciendo que “un film es una idea, fulgurante o lentamente elaborada, pero irreprimible, cuya expresión sólo puede ser cinematográfica”¹¹.

Po su parte, para el especialista Bill Nichols, el término documental debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio. Es el objetivo que se persigue con una definición y la

⁸ Zubiaur, F., *El cine como fuente de la historia*, 2005, pp. 205-219. Joris Ivens (1898-1989) fue un realizador holandés de cine documental.

⁹ Alsina, H. y Romaguera, J., op. cit., pp. 148-150. El fragmento corresponde a un texto publicado en Rotha, P., *Documentary Film*, Londres: Hastings House, 1936. Paul Rotha (1907-1984) fue un documentalista, crítico e historiador del cine.

¹⁰ El realizador soviético Dziga Vertov y documentalistas británicos como John Grierson y Paul Rotha realizaron comparaciones severas y poco halagadoras entre la industria del cine de ficción, el potencial formal del cine y el objetivo social del documental. Vapulearon a Hollywood como símbolo de espectáculos escapistas y postizos. Aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basados en motivos e intenciones más innovadoras en el aspecto formal y más responsables en el social. (Nichols, B., *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, 1997, p. 33.)

¹¹ Alsina, H. y Romaguera, J., op. cit., pp. 155-159. El fragmento corresponde a un texto publicado en *Domaine cinéma*, núm. 1, París, 1962. Jean Rouch (1917-2004) fue un cineasta y antropólogo francés, fue inspirador de la *Nouvelle Vague*, también conocido por films etnográficos y de docufiction.

facilidad con que ésta sitúa y aborda cuestiones de importancia, las que quedan pendientes del pasado y las que plantea el presente.¹²

2.2. LOS ORÍGENES: LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE DOCUMENTAL

Las intenciones y la consideración del cine documental sobre arte han variado a lo largo del tiempo dentro del género documental. La historia del documental artístico es reducida pero comprende desde la documentación fotográfica, al empleo de todos los medios y posibilidades de la cinematografía para conseguir mostrar argumentos en torno al arte y los artistas. Los principales temas tratados han sido la reconstrucción biográfica, el desarrollo de una historia, el análisis formal de una obra concreta, la aproximación divulgativa a una tendencia, escuela, estilo, técnica, etc. o la aproximación al mundo del museo y las exposiciones, etc. Lo que en este apartado se desarrolla es una aproximación a esa historia del documental cinematográfico, con una especial mirada al documental artístico, obteniendo así una visión más global.

Es ya con la invención de la fotografía que se realiza la necesidad de documentar fenómenos o acciones. Este hecho lleva a la invención del cinematógrafo, con el que el impulso documentalista se acrecienta. Se podría decir que los pioneros fueron hombres de ciencias, como es el caso de Pierre Jules César Janssen, que en 1874 registró, a través de un *revolver photographique* el paso de Venus ante el Sol. No obstante, no es considerada una película en movimiento. Por su parte, en esta misma época, Eadweard Muybridge se dedicaba a captar el movimiento de caballos con una serie de cámaras fotográficas, anticipándose a la capacidad del documental de mostrarnos mundos accesibles, que no son percibidos por nosotros. Un tercer personaje importante en la historia de lo que se puede denominar reportaje documental fue Étienne Jules Marey, quien ideó el *fusil photographique*, con el que seguía el vuelo de los pájaros en base a tiras fotográficas, aproximándose a la técnica del filme en movimiento.

Tanto Edison como los Lumière fueron los grandes interesados en la invención y experimentación con los elementos fotográficos, convirtiéndolos en una realidad comercial e industrial, creando un trabajo filmico que pasaría a ser un negocio del espectáculo. Fueron los Lumière y no Edison quienes desempeñaron un papel clave en lo que fue la película

¹² Nichols, B., op. cit., pp. 42-44.

documental/reportaje¹³. Esto fue debido a que los Lumière hacían uso de una cámara mucho más ligera que la de Edison, que podía ser transportada más fácilmente, el *cinématographe*. Edison hacía uso de una cámara mucho más pesada que apenas podía salir al exterior. El mundo exterior era el terreno de trabajo de los operadores de los Lumière (p.e.: *Escena con góndola en Venecia*, 1896). Fueron los primeros y principales profetas del cine documental/reportaje. Los Lumière, en 1895, empezaron sus rodajes filmando escenas cotidianas como “La salida de la fábrica” (*La Sortie des Usines*). Durante ese año los hermanos Lumière llegaron a hacer cerca de una docena de filmes con una duración de un minuto aproximadamente, la longitud máxima de un carrete. El *cinématographe* fue un auténtico éxito. A lo largo de los años se fueron introduciendo mejoras, de forma que en 1907 el número de asuntos documentales de las películas sobrepasaban a las de ficción; luego este aspecto fue cambiando. Las películas de ficción se fueron multiplicando y dominaban entre los intereses del público, gracias a las aportaciones de Méliès y Porter entre otros muchos.

Entre las principales temáticas del documental (a pesar de que son films que se encuentran más cercanos a la categoría de “noticia filmada”, antecedente del “reportaje”, que desembocarían en el noticiario, donde hay muy poco punto de vista reflexivo) del momento encontramos la propaganda de actos políticos, como por ejemplo con Theodore Roosevelt; o el reflejo de las actitudes propias de los países que poseían colonias (ej.: *Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero*, 1903)¹⁴. Otro tema fueron las reconstituciones o imposturas, que fueron muy exitosas¹⁵, así como la filmación relacionada con el mundo animal. En 1910, con la aparición del noticiario, el documental se convirtió en una composición más habitual, cosa que aceleró su decadencia.

Este primer periodo del cine documental constituía un pronóstico del amplio abanico que podía considerar un productor de filmes documentales. “El documentalista es siempre algo más que un simple documentalista. Diferentes ocasiones, diferentes momentos de la historia, determinan que funciones diferentes pasen al primer plano. Esto era cierto en la

¹³ Barnouw, E., *El documental: historia y estilos*, 1996, p. 13. Cabe matizar que los Lumiere hiciesen documentales o reportajes. Sus películas son más bien “vistas filmadas” que serían un precedente del reportaje o la “actualidad filmada”.

¹⁴ Film realizado en las Indias Occidentales por un camarógrafo de Edison.

¹⁵ Barnouw, E., op. cit., p. 28. En cuanto a las reconstituciones e imposturas se refiere a los sucesos dados en diferentes lugares, ya fueran desastres naturales o hechos sobresalientes, siendo cercanos al noticiario, que nacería después, en 1910. Un ejemplo sería *Ataque a un puesto misionero en China* (1898) o bien *La erupción del monte Vesubio*, (1905), filmados por James Williamson.

primera década de la historia del documental y continuó siendo cierto en las décadas posteriores”¹⁶.

Sacha Guitry hizo lo que se considera hoy como un documental cercano a lo artístico, *Ceux de chez nous* (1915), en el que se intentaba reivindicar el valor de los artistas e intelectuales franceses, haciendo contrapeso a la supremacía germana del momento. Algunos de los artistas que aparecen en el film son Pierre-Auguste Renoir, Camille Saint-Saëns, Claude Monet o Edgar Degas entre otros. En la década de 1920 aparece la formulación concreta del género documental, con Robert Flaherty y su *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), que revelaba los hechos característicos de la vida de un esquimal y su familia. El film fue rodado después de que Flaherty se sumergiera durante un año o quizás dos en el poblado, hasta que el relato surgió de sí mismo¹⁷. A este documental le sucedieron otros también centrados en pueblos considerados primitivos y exóticos; algunos ejemplos son *Hierba* (*Grass*, 1925), realizado con Merian C. Cooper y Ernest B. Schodsack, sobre la migración de 50.000 personas en busca de pastos para sus rebaños en las montañas de Turquía y Persia. Otro ejemplo, realizado por el mismo equipo fue *Chang* (*Chang: A Drama of the Wilderness*, 1927), mostrando a una familia que lucha por sobrevivir en la jungla. Una década después de la presentación de *Nanook el esquimal* el género documental de exploración o etnográfico se encontraba en decadencia.

Otro gran documentalista de los orígenes fue el realizador soviético Denis Arkadievich Kaufman (1896-1954), médico y poeta futurista, también conocido como Dziga Vertov. Con él el impulso informacional predomina y el material en sí es lo más importante. Vertov, en base a su teoría del cine-ojo, crea reportajes puros de la realidad para informar al público de manera objetiva, estando a favor de la acción por los hechos y en contra de la acción por la ficción. Algunos ejemplos de la filmografía documental de Vertov, que generalmente se centra en aspectos políticos, sociales e ideológicos, son *Cine-ojo: La vida al imprevisto* (*Kino-Glaz-zhizn vrasploj*, 1924), *La sexta parte del mundo* (*Shestayaya chast mira*, 1926), *¡Adelante, Soviet!* (*Shagay, sovet!*, 1926), *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929), *Entusiasmo/Sinfonía del Donbáss* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, 1931), o *Tres cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) entre otros.¹⁸

En la década de 1920 fueron muchos los artistas plásticos interesados por el cine. Se reunían en cineclubs, donde miraban películas, hablaban sobre ellas y exponían sus

¹⁶ Barnouw, E., op. cit., 1996, p. 32.

¹⁷ Alsina, H. y Romaguera, J., op. cit., p. 143.

¹⁸ Jacobs, L., *The documentary tradition*, 1979, pp. 29-32.

experimentos. Concebían el cine como un arte pictórico, en el que lo que principalmente les interesaba era su estructura, el ritmo y la interrelación con la luz. El artista más destacado cercano al documental fue Walter Ruttmann (1887-1941), músico, pintor y arquitecto, que en 1927 hizo *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt); este no era el primer film centrado en una gran ciudad, pero fue el que consagró las “sinfonías urbanas” y suscitó diversas imitaciones.¹⁹ El argumento del film es un día en la urbe, en el que se muestra el interés de los ritmos y configuraciones que tenía el autor, sin prestar especial interés a las personas. Esta tendencia de hacer filmes sobre ciudades se dio también en Francia con Alberto Cavalcanti y su film *Sólo las horas* (Rien que les heures, 1926), sobre un día de la vida en París. Otros como Jean Vigo y Boris Kaufman se unieron también a esta corriente con el film *À Propos de Nice* (1929). Estas sinfonías urbanas suponían la contribución de todas las artes; no obstante, el documental de carácter artístico tuvo un muy breve momento de gloria debido a la aparición del sonoro y a la crisis económica, factores que determinaron grandes cambios en el cine documental. En un inicio, el sonoro destruyó todo tipo de espontaneidad del documental (a pesar de que más adelante la introducción del comentario “en off” será básico en el documental sonoro), acostumbrado a un montaje más poético o constructivista en el que apenas se usaba los intertítulos. Fueron muchos los problemas de sincronización entre imagen y sonido, lo que lo llevó a un periodo de crisis²⁰.

2.3. LA EDAD DE ORO DEL DOCUMENTAL SOBRE ARTE: LA CONSOLIDACIÓN SONORO

La edad de Oro del documental de arte comprende entre mediados de los años treinta hasta finales de los cincuenta. Arreglados los problemas de adaptación al sonoro, en general las imágenes en blanco y negro de los documentales iban acompañadas de una voz radiofónica (a pesar de que no exclusivamente: había muchos tipos de comentario, desde los estrictamente informativos hasta los poéticos...), que ilustraba un desarrollo explicativo. Las imágenes pueden fascinar pero también distraen; en ese momento la fuerza productiva e interpretativa empezaba a residir en las palabras²¹. Muchos de los documentales de este primer momento, debido al contexto histórico de entreguerras, eran usados como instrumento propagandístico. Es en la década de 1930 cuando aparece, el que se considera primer filme

¹⁹ Barnouw, E., op. cit., 1996, p. 69.

²⁰ Gauthier, G., *Le documentaire, un autre cinéma*, 1995, pp. 53-54.

²¹ Nichols, B., op. cit., p. 33.

sobre arte, *Idea* (L'Idée, 1934), de Berthold Bartosch, una versión de los grabados de Frans Masereel por un autor de dibujos animados.

A partir de la década de 1940, los filmes sobre arte van a superar su tono descriptivo para centrarse en la creación puramente artística. Esto se produce en Italia, con Luciano Emmer (1918-2009) y Enrico Gras (1919-1981); en Francia, con Jean Grémillon (1901-1959) y Alain Resnais (1922-2014) y en Bélgica, donde destacan André Cauvin (1906-2004) y Henri Storck (1907-1999) entre los documentalistas más notables del momento. A finales de los años cuarenta y los años cincuenta directores e historiadores del arte²² experimentaron en este sentido, intentando obtener del nuevo medio divulgativo unas normas de carácter filmico, apropiadas para el trabajo con este tipo de documental. El movimiento otorgado al objeto artístico fomentaba un cambio progresivo en la percepción tradicional de la fotografía, de la imagen fija. Una de las obras más emblemáticas, precursora de todos estos aspectos, es *Carpaccio* (1948), de Umberto Barbaro y Roberto Longhi. La obra del pintor veneciano se ilustra mediante reproducciones en blanco y negro, mostradas a través de lentos movimientos de cámara, casi siempre laterales. La utilización de la cámara tiene la función de indicar los puntos focales de la narración pictórica, con un montaje subordinado al comentario crítico²³.

Henri Storck (1907-1999) fue, junto a Paul Haesaerts, uno de los pioneros en la realización de documentales artísticos²⁴. Tras la segunda guerra mundial en Bélgica surge una iniciativa excepcional encabezada por Storck, discípulo de la escuela de Flaherty, empleando a fondo el montaje cinematográfico y sus posibilidades. Storck aplica la historia del arte al cine. Partiendo de la observación y la crítica comparada, por medio de diversos efectos y procedimientos técnicos obtiene la yuxtaposición de imágenes. Algunos ejemplos de documentales de Storck que tratan la obra artística son *Le Monde de Paul Delvaux* (1946) y *Rubens* (1948).

En ese momento uno de los objetivos a destacar era el realzar cierta tridimensionalidad, sobre todo en los documentales sobre pintura. La unión de esta cierta profundidad con los movimientos de la cámara permite hablar de sensación de realidad. Una

²² Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), de quien se hace un estudio más profundo en el apartado 3.3. *El documental de Arte como expresión artística*, crítico, historiador y teórico del arte tuvo gran influencia en este momento con el critofilm, que define aquellos documentales sobre arte en los que la interpretación de la obra de arte se da a través del movimiento de la cámara, las luces y el montaje, desarrollando así un lenguaje crítico.

²³ El documental *Carpaccio* (Barbaro y Longhi, 1948) está marcado por la actitud formalista de Longhi, reflejando su interés por la escuela de Viena y por Riegl. Las referencias culturales son imprescindibles para entender el desarrollo y su trabajo común con Barbaro. Ambos creen que “entrar en el tiempo de la pintura sin trastornar la estructura interna del cuadro es lo más riguroso que se puede concebir al realizar un documental de arte: *Carpaccio* es, pues, una lección de visión pensada, coherentemente con el medio, en un ritmo filmico”. (Ortiz, A. y Piqueras, M., p. 144)

²⁴ Ortiz, A. y Piqueras, M., p. 145.

realidad que se refiere a la utilización de la obra de uno o varios pintores para reconstruir un período histórico concreto. Como ejemplo están los documentales de Luciano Emmer como *Goya, I disastri della guerra* (1950) poniendo el acento en la coherencia narrativa de la historia a través del montaje.

Resnais, en sus documentales sobre arte trabaja el tiempo, el tiempo filmico, la concentración, la intensificación de los encuadres, que intentan transmitir el movimiento interior de las imágenes que el director trata de capturar. Estos aspectos los vemos, especialmente, en su cortometraje *Guernica* (1951). Otros ejemplos de documentales de Resnais serían *Van Gogh* (1948), en el que reconstruye la vida del artista mediante fragmentos de sus cuadros o *Les Statues meurent aussi* (junto con Chris Marker, 1953) que va sobre el arte africano desde una perspectiva anticolonialista. Todo ello nos lleva a resaltar la importancia que toman los movimientos de la cámara en la filmación de obras de arte a finales de 1940 y en la década de 1950. Los filmes carecen de color y es con los movimientos de cámara con lo que se llega a crear sensaciones más potentes. Según Jean Mitry²⁵ “la finalidad buscada por el cineasta no es ya la obra pintada sino una emoción nueva obtenida al olvidarse totalmente del carácter estético de la pintura”, siendo este el punto de vista de un teórico del cine que analiza la puesta en escena de la obra pictórica. Al fin y al cabo el cineasta, con sus movimientos de cámara, nos muestra un objeto artístico diferente, que no es el objeto propio creado por el artista, otorgando importancia a los detalles que quiere mostrar.

El francés Pierre Kast (1920-1984) es otro de los cineastas interesados por el documental sobre arte. Con documentales como *Les désastres de la guerre* (1952), en el que Kast muestra su propia visión sobre la obra de Goya, eliminando el marco con el que el artista había delimitado su obra. Kast nos muestra el arquetipo monstruoso de todas las guerras, siendo una puesta en escena sobre la guerra, la violencia, la muerte a través de la obra pictórica de Goya. Nos muestra la obra pictórica de manera fragmentada, algo que recoge de la tradición de cineastas como Emmer o Resnais.

En la década de 1950 se realiza el primer largometraje dedicado a un pintor en acción, Picasso, por Henri-Georges Clouzot en *El misterio Picasso* (*Le Mystère Picasso*, 1957). La tela del cuadro se identifica con la pantalla cinematográfica, evidenciando la simbiosis entre el espacio de la pintura y el de la cámara. Según Bazin, “el film de Clouzot no explica a Picasso, sino que lo muestra”²⁶. Este documental se puede considerar como el último gran film de la era dorada. Las causas de esta crisis del género documental en este momento son

²⁵ Mitry, J., *Estética y psicología del cine*, 1986, p. 302.

²⁶ Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, 1990, p. 217.

diversas, por orden de importancia: la aparición de la TV, el incremento de costes debido a la necesidad del color y la progresiva desaparición de los documentales, noticiarios y cortometrajes de todo tipo de los programas de las salas de cine, limitando su rendimiento económico.

Desde la década de 1950 hasta hoy las películas/documentales de tema artístico han enfocado asuntos y autores diversos, orientándose su producción hacia la televisión y el vídeo, exhibiendo a menudo un pesado didactismo, salvo excepciones, en las que la intención pedagógica se atempera con un equilibrado rodaje, poesía y rigor histórico, que nos permite conocer la creación artística sin intermediarios. Es de esta serie de filmes/documentales de lo que se ocupará este estudio.

2.4. EL DOCUMENTAL Y LA APARICIÓN DE LA TELEVISIÓN:

Los años sesenta supusieron una considerable crisis en el campo del documental artístico, probablemente a causa de la televisión y la aparición de las retransmisiones en directo, así como por el auge del cine de ficción. En este momento se dio una transformación de conceptos, oportunidades y estilos de los cortometrajes de no ficción²⁷. La televisión acaparaba toda la estructura funcional y didáctica del género, contando, a veces, con medios más eficaces, por rápidos, pero sin volver a plantear la discusión en torno a la simbiosis o interrelación entre el medio cinematográfico y el artístico²⁸. Ya en los primeros documentales sobre arte un objetivo central, pero no único, era la divulgación de la materia artística, dentro de un estilo directo, trasladando la obra y el oficio del artista a la pantalla. Así, el carácter predominante del cine documental de este momento, a pesar de sus virtudes estéticas, es el de ser informativo o didáctico, primando el contenido sobre cualquier otro aspecto²⁹. Según Juncosa y Romaguera “el cine documental trabaja sobre la realidad o la representa, por lo cual siempre está relacionado con la historia (...), es el reflejo, más o menos fiel, del fragmento de la historia del momento que se relata”³⁰. Este documental televisivo sobre arte de los sesenta se caracterizaba por ser neutral, objetivo e impersonal, la estructura y el acercamiento al documental quedaron muy alterados. Sin embargo, durante los años setenta esto cambió

²⁷ Rosenthal, A., op. cit., 1971, pp. 5-6.

²⁸ Ortiz, A. y Piqueras, M., op. cit., 1995, p. 151.

²⁹ Monterde, J.E., “Algunas observaciones sobre el documental histórico”, 2004, p. 29.

³⁰ Juncosa, X. y Romaguera, J., *El cinema. Art i tècnica del segle XX*, 2004, p.69.

ligeramente, los films se empezaron a hacer desde un punto de vista más personal³¹ (p.e. el documental de Karen y David Crommie, *The life and death of Frida Kahlo*, 1976; o el de Jean Eustache ser *Le jardin des délices de Jérôme Bosch*, 1979).

Otro aspecto que afectó durante este periodo fue la aparición el video, con una tecnología mucho más rápida, sencilla y barata. Este avance tecnológico tuvo numerosos efectos en la producción de documentales. El video permitía rodar durante mucho más tiempo que el film de 16mm, capturando momentos que habían sido imposibles anteriormente. Sin embargo, la calidad de las imágenes bajó notablemente, la cámara estaba ahora al alcance de muchos³².

La transición entre los 60 y los 70 fue crucial para el cine documental; apareció una nueva generación de documentalistas, una generación que no había vivido ni la depresión de los 30, ni la Segunda Guerra Mundial. Este hecho, propició que estos nuevos directores hicieran documentales más creativos³³. Un documental sobre arte a destacar de uno de los nuevos directores del momento es *A Bigger Splash* (1975), de Jack Hazan (1939). En él se muestra la vida cotidiana y la técnica de trabajo del pintor David Hockney desde la particular perspectiva de su universo figurativo y su estilo de vida. Otro ejemplo sería Jill Godmilow con su documental *Antonia: Portrait of a woman* (1974), en el que se aborda la carrera de la directora de orquesta Antonia Brico, mostrando su lucha por usar su talento en una profesión mayormente frecuentada por hombres.

Hay también, en este momento, documentales destacables de directores ya veteranos, como es el caso del director de renombre en el terreno de la ficción, André Delvaux (1926-2002). En 1975 Delvaux hace el documental *Met Dieric Bouts*, producido por la televisión belga con motivo del quinto centenario de la muerte de Bouts, en el que Delvaux plantea la investigación del proceso creativo de una obra del pasado. En el documental la reflexión sobre la pintura se pone en paralelo al lenguaje cinematográfico, adoptando una visión teocéntrica del pintor mediante la cámara, con un mismo punto de vista del pintor y la cámara.

Un destacable director que durante esta época se dedicó al documental para televisión fue Roberto Rossellini. Decidió decantarse por el cine documental didáctico a partir de 1959 con la serie televisiva *India* (India: Matri Bhumi, 1959). Los documentales fueron hechos para la televisión, siguiendo un impulso informativo. Rossellini comprendía el gran alcance de la televisión y las necesidades de adaptarse a la pequeña pantalla. Estos documentales no

³¹ Rosenthal, A., op. cit., 1971, p. 7.

³² Ellis, J. y McLane, B., op. cit., 2005, p. 259.

³³ Ellis, J. y McLane, B., op. cit., 2005, pp. 227-228.

son documentales didácticos al uso, sino que abren una nueva vía distinta del tradicional documental didáctico, haciendo uso de la ficción histórica. Un documental sobre arte destacado fue *Beaubourg, centro de arte y cultura Georges Pompidou* (Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou, 1977) en el que crea un modelo de exposición de la información, desarrollándola al máximo en un periodo de tiempo mínimo, clarificando sin distorsionar, observando el universo a través de la cámara³⁴.

2.5. LA RESURRECCIÓN DEL CINE DOCUMENTAL³⁵:

A partir de este momento, en la época contemporánea – que podría delimitarse entre finales de los años ochenta hasta hoy – aparecen nuevas formas de narratividad, nuevos lenguajes. Los nuevos territorios del arte del relato cinematográfico, como el videoarte, suponen un nuevo elemento que se podría poner en comparación con el tradicional documental sobre arte, así como con el nuevo documentalismo de arte. La impureza pasa a ser la base, tanto del texto como de la imagen.³⁶ En los ochenta los estudiosos del documental centran su atención en sus modalidades reflexiva y preformativa. Focalizando su atención en el proceso de producción y las convenciones utilizadas. Aumenta nuestra conciencia sobre la intervención del dispositivo cinematográfico en el proceso de representación de la realidad.³⁷

Desde mediados de los noventa, el documental cuenta con un público más fiel, una producción regular y unos circuitos de difusión más estables, gracias a las programaciones de determinadas cadenas de televisión y la progresiva implantación de la tecnología digital que abarata costes y aligera la producción. La discusión sobre el documental ha experimentado un notable incremento en todo el mundo. El conocimiento de los planteamientos de Flaherty, Grierson o Vertov iniciaron el debate, desde el punto de vista formal e ideológico. Durante los últimos tiempos el documental ha centrado su atención en la problemática de la representación de la realidad.³⁸ Su éxito se ha visto plasmado en el acceso a los cines comerciales o en la proliferación de festivales de documentales (Punto de Encuentro, Docs Barcelona, Docúpolis del CCCB, Documenta Madrid, entre otros en España). A todo eso ayudan los bajos presupuestos que supone hacer un documental vs. un film de ficción; así

³⁴ Rossellini, R., *Un espíritu libre no debe aprender como un esclavo*, 2001, p. 10-15.

³⁵ En el apartado 5. *Análisis individual de documentales sobre arte*, se hace un análisis detallado de algunos de los más destacables documentales de autor de este periodo.

³⁶ Mirizio, A., *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*, 2014, p. 195.

³⁷ Sellés, M., *El documental*, 2007, p. 69.

³⁸ Breu, R., *El documental como estrategia educativa*, 2010, p. 14.

muchos jóvenes se decantan, pues, por esta técnica. Unos bajos presupuestos que son dados, a grandes rasgos, por la ausencia de actores, la accesibilidad del instrumental técnico y la necesidad de rodar muchos metros, lo cual repercute en menor coste y mayor capacidad de difusión.

Según Frederic Jameson la principal preocupación de la modernidad sería la temporalidad. En la postmodernidad esto cambia, ahora nos encontramos en el final de esta temporalidad, estamos en la reducción al presente y al cuerpo, desapareciendo así toda trama o argumento. Estos aspectos se pueden ver también en las prácticas artísticas visuales³⁹. Por otro lado, para Ortiz y Piqueras el tratamiento cinematográfico más habitual de los artistas contemporáneos es el documental. La proximidad y la falta de distancia temporal impiden la necesaria conversión del artista en personaje cinematográfico requerida por el cine de ficción, es decir, su ficcionalización⁴⁰. En este campo podríamos incluir el documental *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice.

Desde los inicios del cine documental se ha diferenciado del cine de ficción; no obstante, esto ha cambiado a partir del siglo XXI. El documental ha desarrollado un camino en el que no difiere tanto de la ficción y, de hecho, en muchas ocasiones es difícil de distinguir entre una y otra tipología. La tecnología, la economía y la experimentación artística no cesan en empujar y tirar el documental hacia nuevos caminos, así como los directores, que amplían su visión y concepción sobre el documental⁴¹.

Algunos ejemplos de este tipo de documentales son aquellos que se pueden incluir en el grupo de film-ensayo. Lo son los 7 documentales que ocupan este estudio, *Cézanne* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1989); *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992); *Une visite au Louvre* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2003); *Lo sguardo di Michelangelo* (Michelangelo Antonioni, 2004); *Rembrandt's J'Accuse!* (Peter Greenaway, 2008); *National Gallery* (Frederick Wiseman, 2014); *El Bosco, el jardín de los sueños* (José Luis López Linares, 2016).

³⁹ Mirizio, A., op. cit., 2014, 196.

⁴⁰ Ortiz, A. y Piqueras, M., op. cit., 1995, p. 152.

⁴¹ Ellis, J. y McLane, B., op. cit., 2005, pp. 293-294.

3. CINE Y ARTE

3.1. LA RELACIÓN ENTRE LAS ARTES Y EL CINE:

El parangone de las artes ha sido, a lo largo de la historia, uno de los temas de reflexión estética más apasionantes. Sin embargo, en cuanto a la relación entre el cine y las demás artes se ha dicho poco. Algunos historiadores se han preocupado de conducir un análisis específico a través de la forma de expresión del cine vs. las artes plásticas. La temporalidad filmica se podría comparar con la temporalidad pictórica, la comprensión de la filmica viene aventajada gracias a una concepción apropiada de la pictórica. Esto es, sin crear contraposición entre la teoría y la práctica, sino delimitando un área de reflexión entre las soluciones empíricas. Serguéi Eisenstein y Eric Rohmer son dos de los directores/teóricos que han estudiado acerca de estas reflexiones, al margen de los historiadores del arte como Carlo Ludovico Ragghianti⁴², Rudolph Arnheim o Erwin Panofsky. No limitan el campo de la teoría a la pura especulación sino que desarrollan la operatividad tanto en el plano creativo como en el interpretativo en relación al cine y las artes plásticas⁴³. Algunos críticos de cine como Pascal Bonitzer y Jacques Aumont o el filósofo Gilles Deleuze han tratado, asimismo, este tema.

Según Eisenstein pintura y cine viven en una especie de simbiosis, estando en una fuerte tensión, queriendo superarse; de hecho, define el cine como un estadio contemporáneo de la pintura⁴⁴. Para Rohmer la pintura constituye un fuerte punto de referencia; interesado por los componentes plásticos del cine, se centra en el trato entre las artes plásticas y el cine, desarrollando una confrontación entre ambas⁴⁵. En su teoría, en línea con el pensamiento de André Bazin, sostiene que la artísticidad del cine debe derivar de la naturaleza reproductiva y fotográfica de las artes plásticas. Rohmer sostiene que a través del cine el arte reconquista su relación con el objeto, queriendo definir el papel del cine en el sistema de las artes; emerge una exigencia de equilibrio entre estas que nos lleva a su crítica y a su cine. En el cine distingue tres espacios: el pictórico, el arquitectónico y el filmico. En el primero se refiere a la imagen proyectada sobre la pantalla, que representa una porción del mundo exterior. Con el espacio arquitectónico se refiere al espacio filmado, ya sea natural o ficticio, traducido o

⁴² De quien se habla con más profundidad en el apartado 3.3. El documental de arte como expresión artística.

⁴³ Costa, A., *Cinema e pintura*, 1991, p. 92.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁵ Rohmer, E., *El gusto por la belleza*, 2000b, pp. 55-56.

respetado, es decir, el espacio profilmico. El espacio filmico sería el espacio virtual que se produce en la mente del espectador⁴⁶.

Arnheim inspira su trabajo teórico en la sistemática devaluación de los aspectos puramente reproductivos del cine y la sobrevaloración de los elementos como la estructuración o estilización de la experiencia perceptiva. Creando una estrecha relación entre el cine y la pintura, dice que en el cine, como en los procesos visuales más elementales, no existe, pues, una reproducción mecánica pura y simple. La intención de Arnheim es la de fundar una estética del cine que se basa en el modelo pictórico, teniéndolo como un modelo a seguir.⁴⁷

Panofsky define el cine como un sistema artístico que permite ser ubicado dentro del sistema general de las artes. El medio expresivo cinematográfico es el producto de una sociedad materialista que ha puesto en crisis el idealismo platónico, que ha marcado la historia de las artes. El cine no puede ser considerado como una forma ornamental ya que responde a una necesidad que había sido puesta en evidencia a partir de la evolución de la propia historia del arte. El cine se basa en una concepción que pone el mundo físico en primer término. El medio organiza las cosas y las personas dentro de una composición que puede llegar a ser artística gracias a la manipulación que el artista ha realizado del mundo físico.⁴⁸ Panofsky, poniendo la atención en el carácter popular del cine, ve un posible punto de conexión con el arte del pasado y no con el contemporáneo. De hecho, compara el trabajo colectivo de la realización de un film con la construcción de las antiguas catedrales. Panofsky concluye diciendo: “los filmes son en la vida moderna aquello que la mayor parte del resto de formas artísticas han cesado de ser, no un ornamento, sino una necesidad”.⁴⁹

Pascal Bonitzer⁵⁰ no desarrolla una confrontación directa entre pintura y cine sino que trata de encontrar relaciones ocultas. Analiza los cuadros de pintores como Leonardo Cremonini, Francis Bacon, Monroy o Ralph Goings, que introducen los modelos filmicos en sus pinturas. Con esto demuestra la existencia de analogías en la organización simbólica de una cierta pintura y un cierto cine. Un cierto cine que hace referencia a cineastas como Antonioni, Straub y Duras por sus encuadres filmicos y por su trabajo consciente bajo una dimensión pictórica. Una cierta pintura de la que coge los elementos como el trompe-l'oeil y

⁴⁶ Rohmer, E., *L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau*, 2000a, p. 19.

⁴⁷ Arnheim, R., *El cine como arte*, 1996, p. 40.

⁴⁸ Quintana, A., *Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte*, publicado en el nº 35 de la revista *Archivos de la Filmoteca*, 2000, pp.189-191. Comentario de Ángel Quintana acerca del artículo de Erwin Panofsky, E., *El estilo y el medio en la Imagen cinematográfica* escrito en 1934.

⁴⁹ Costa, A., *Cinema e pintura*, 1991, p. 106.

⁵⁰ Bonitzer, P., *Décadrages: peinture et cinéma*, 1985.

la anamorfosis. A partir de estos efectos produce una nueva figuración similar a la nueva figuración de la pintura contemporánea.

Jacques Aumont⁵¹ considera que el cine nace en el momento en que se produce una revolución en la historia de la representación, la movilización de la mirada. Esto afecta primero a la pintura y posteriormente a la fotografía y el cine; se revaloriza la vista como elemento de conocimiento. Aumont ve un único elemento relacionable entre pintura y cine, que coinciden en este momento revolucionario, de finales del XVIII y principios del XIX, en que la perspectiva renacentista deja de ser el principio que determina la representación. No ve el cine como una continuación de la pintura.

Por último, Gilles Deleuze hace una reflexión del cine como arte. Afirma que existe una aproximación taxonómica hacia el cine como imágenes que piensan.

3.2. EL TRATAMIENTO DEL ARTE EN EL CINE:

Según Giorgio Tinazzi⁵² existe una autorreflexión entre arte y cine; en determinadas películas se utilizan imágenes pictóricas para plantear una reflexión sobre la pintura como punto de partida para recapacitar sobre las características del lenguaje cinematográfico. Pone como ejemplo el documental de André Delvaux *Met Dieric Bouts* (1975). Antonio Costa⁵³ define, sin pretender catalogar toda la variedad de referencias pictóricas, cuatro tipologías que se pueden asociar al cine documental sobre arte. En primer lugar habla de los filmes sobre arte, ya sea sobre un pintor, su estilo, etc., poniendo como ejemplo el citado *Carpaccio* (1948) o filmes que plantean algún tema relacionado con la representación pictórica. En segundo lugar habla sobre los filmes que tratan sobre el trabajo cotidiano de un artista; por ejemplo *El misterio Picasso* o *El sol del membrillo*. Otra tipología serían las biografías de artistas, como es el filme de ficción *Vincent and Théo* (Robert Altman, 1990). Finalmente define las películas históricas en las que se evocan tiempos pasados utilizando fuentes pictóricas, así como los filmes que hacen referencias a un artista, una escuela o una tendencia artística. Sin embargo, esta tipología estaría ya más centrada en el cine de ficción, con filmes como *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963) o *El gabinete del doctor Cagliari* (R. Wiene, 1920).

⁵¹ Aumont, J., *El ojo interminable: cine y pintura*, 1997, p. 37.

⁵² Tinazzi, G., "La caverna di Platone e la luce di Cézanne," 1989, p. 42.

⁵³ Costa, A., op. cit., 1991, p. 94.

Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras⁵⁴ distinguen entre tres tipologías de filmes sobre pintura: los de género biográfico (*Danton*, Andrzej Wajda, 1982), los documentales (*Carpaccio*, Umberto Barbaro y Roberto Longhi, 1948) y aquellas que tratan sobre el proceso de creación artística (*La bella mentirosa*, Jacques Rivette, 1991). José Enrique Monterde establece tres maneras de utilizar la referencia pictórica en el cine: la alusión, la imitación y la interpretación⁵⁵. En la alusión la fuente iconográfica está oculta; en la imitación existe una alusión pictórica confesada y reconocible; y en la interpretación se da una remodelación de la realidad del pasado a través de la pintura. En este último apartado se incluiría la biografía artística.

3.3. EL DOCUMENTAL DE ARTE COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA:

El documental cinematográfico es entendido como la verificabilidad de los datos, la evidencia de los hechos, como si fuera un libro proyectado. Pero esta realidad nunca es representada como un espejo sino como la interpretación de un conjunto de datos organizados, enfocados desde una perspectiva particular, que es la del director/autor. La huella del artista solo queda reflejada mediante la selección, a partir de todo aquello que el sujeto cineasta elige y lo que deja fuera del campo de encuadre.⁵⁶

La forma más común de documental es la de que un narrador habla mientras vemos tomas de lugares donde tuvieron lugar los hechos, combinados con fotografías, gráficos, pinturas, etc. Una forma en la que, por lo general, la emoción queda bajo control. Sin embargo, existen otros modos de proyectar el arte, la historia o el objeto al que se le dedica el documental. Esta es la proyección de imágenes filmicas como experimento vanguardista y de producción independiente (o no). Las películas de esta modalidad son de consumo minoritario por su lenguaje opuesto al cine convencional salido de los estudios de Hollywood (acrítico). Aquí se habla de un relato histórico crítico y profundo. Pero ¿qué es lo verdaderamente artístico que subyace en el cine y la relación que este puede llegar a establecer dentro del sistema de las artes? Dominique Château⁵⁷ responde de la siguiente manera, “la intrusión del cine en la problemática de la estética sería susceptible de crear nuevas pistas, de profundizar en el conocimiento del concepto de arte. La duda que pesa sobre el aspecto artístico del cine,

⁵⁴ Ortiz, A. y Piqueras, M., op. cit., 1995, p. 150.

⁵⁵ Monterde, “Cine, pintura e historia” en *Cine, historia y enseñanza*, 1986, p. 112-114.

⁵⁶ Quintana, A., op. cit., 2000, p. 189.

⁵⁷ Dominique Château (1948) es profesor en la Universidad Sorbona de París desde 1974 de filosofía del arte, estética y estudios cinematográficos.

debido a su carácter de medio de reproducción o de comunicación – sin hablar de su factor comercial – podría ser un factor susceptible de abrir la estética hacia nuevas consideraciones”.⁵⁸ Por otro lado Monterde afirma que el reto futuro no debe consistir en sentar los cimientos de una estética cinematográfica sino de forjar la necesidad de pensar lo cinematográfico desde la tradición sistemática e histórica de la estética.⁵⁹

Carlo Ludovico Ragghianti, quien trató de formular un corpus teórico sobre el documental artístico, pone la base de sus ideas en el “critofilm”. Ragghianti dice que “si el cine es un lenguaje como el lenguaje artístico, un lenguaje donde los procesos espacio-temporales se verifican al más alto grado, en el modo puro, entonces también la crítica se puede hacer con este lenguaje, la crítica como entendimiento, como comprensión. He tratado de hacer ver por medios cinematográficos los procesos que se efectúan realmente en la obra de arte”⁶⁰. Así pues, Ragghianti, considera el cine como un arte figurativo, estudiado con los instrumentos propios de la historia del arte. En sus “critofilms” la crítica se explica a través del lenguaje cinematográfico. Su lenguaje es puramente formal, es el arte hecho con elementos artísticos; el “critofilm” nace de una visión crítica que es luego trasladada a la toma cinematográfica. Ragghianti insiste en la necesidad de la unión ritmo-filme respecto a las características formales de la obra a analizar, además del papel esencial del movimiento y el montaje en la lectura crítica filmica que propone de una obra de arte.

Nathan Smith y Jenny Rock⁶¹ hablan del cine documental como la intención de comunicar del director y no como la comunicación del contenido. Entienden el documental como la expresión artística de elementos conectados por un discurso realizado por el autor/director. Este pensamiento puede ser complementado con el de Sigfried Kracauer. Kracauer dice que el artista cinematográfico trabaja con la propia realidad y la convierte en materia de otra realidad que, para poder llegar a ser asimilada por el espectador, necesita ser verosímil. El artista debe limpiar el material hasta otorgarle un cierto grado de belleza.⁶²

Para Arnheim la artísticidad del cine depende de una serie de factores capaces de garantizar un carácter de diferenciación de la imagen filmica en relación a la realidad percibida. En el plano psicológico, estos factores se garantizan con lo que Arnheim define como *ilusión parcial* que la imagen cinematográfica produce en el espectador. La *ilusión*

⁵⁸ Château, D., “Philosophie du cinéma comme art” en Lageira (ed.), *Après Deleuze. Philosophie et Esthétique du cinéma*, 1997, p. 72.

⁵⁹ Monterde, J.E., “El cine desde la estética” en AA.VV., *Cinema, Art i Pensament*, 1999, p. 47.

⁶⁰ Ragghianti, C.L., *Metodi e finalità del “critofilm” di Ragghianti*, 1989, p. 8.

⁶¹ Smith, N. y Rock, J., *Documentary as a statement: Refining old genere in a new age*, 2014, p. 58

⁶² Quintana, A., op. cit., 2000, p. 191.

parcial la define como la contemporaneidad del cine de dar una imagen real al mismo tiempo que la de un cuadro. Potenciando la diferenciación del medio cinematográfico y su artisticidad. Hace coincidir la artisticidad del cine con las soluciones expresivas condicionadas por la actitud técnico-lingüística, es decir. de la creación de un lenguaje propio del director, de la creación de unas formas⁶³.

François Jost diferencia entre tres maneras de introducir la pintura en el cine⁶⁴, una de ellas es la que denomina el *picto-film II*. El *picto-film II* consiste en que la pantalla se convierte en un cuadro, de manera que el realizador del film actúa como un auténtico pintor, desarrollando sus capacidades artísticas.

⁶³ Arnheim, R., op. cit., 1996, p. 63.

⁶⁴ François Jost (1949) es profesor de ciencias de la comunicación en la universidad de París III. Para él las maneras de introducir la pintura en el cine son el *picto-cinema* (el cuadro es utilizado como un decorado), el *picto-film I* (la narración de la película se desarrolla en un determinado momento sobre la transposición a la pantalla de una pintura conocida) y el *picto-film II*. (Jost, F., *Le picto-film*, 1990, p. 121)

4. CINE Y ENSAYO

4.1. DEFINICIÓN DE FILM-ENSAYO

Cuando hablamos de film-ensayo, nos estamos refiriendo al cine pero también al ensayo. El ensayo, en su forma literaria, adquirió su naturaleza con los escritos de Michel Eyquem, comúnmente conocido como Montaigne, que en 1580 publicó la primera edición de sus *Essais*. Cuando esta forma de ensayo se aplica fuera del ámbito estrictamente literario, adquiere un potencial regenerador de una enorme repercusión, capaz de revelar magnitudes escondidas del propio medio al que visita. La eclosión del cine-ensayo, incluso su concepto, tuvo lugar en los cortometrajes que se realizaron en los años cincuenta los llamados integrantes del cine de la Rive Gauche, especialmente Agnès Varda, Alain Resnais y Chris Marker. Para estos cineastas el documental se transforma en una apuesta posibilista frente a la rigidez de las leyes que impedían el acceso a la profesión de los jóvenes cineastas; pero para ellos el documental no funcionaba como un género sino como una apuesta ensayista. Cada uno de ellos hizo su propio comentario sobre el cine ensayo. Varda lo entendía como una modo de situarse entre el documental y la ficción. Para Marker la fórmula ensayística tenía como soporte imágenes documentales reelaboradas a partir de la subjetividad camuflada y de los juegos con el texto literario. Finalmente, para Resnais el ensayo era susceptible de trasladarse al territorio de la ficción.⁶⁵

El documental tradicional narra o muestra un encadenamiento de los hechos que responde a la sucesión real de los mismos. En cambio, el documental ensayístico trabaja sobre una estructura cuyos trazos configuran una distribución de los materiales más encaminada a poner de manifiesto tensiones que a duplicar verdades. Esta nueva forma de hacer documental aparece después de que el documental clásico haya llegado a un callejón sin salida en su modalidad reflexiva.

En el film-ensayo el énfasis no se hace tanto en una nueva forma de representar el pensamiento, la mente o la experiencia subjetiva, como de explorar una nueva forma de pensar, de organizar el conocimiento. Hace más énfasis en los procesos de reflexión que en el contenido. El film-ensayo reflexiona por medio de las imágenes: no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes, ni de captar imágenes y luego reflexionar sobre ellas sino de establecer el proceso de reflexión justamente en las imágenes. El cineasta no pone en

⁶⁵ Weinrichter, A., *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, 2007, pp. 131-133.

escena el resultado de reflexiones. El film-ensayo no establece una distancia entre la reflexión y la representación, sino que ambas se conjuntan: se reflexiona representando y se representa reflexionando. El film-ensayo trabaja, en principio, con elementos reales. Es por lo tanto una modalidad del cine de lo real, a la que pueden incorporarse luego dispositivos retóricos provenientes de la ficción o que pueden decantarse eventualmente hacia lo ficticio como estrategia del proceso especulativo en el que consiste el medio. Se trata de modelar estos elementos reales para extraer de ellos su verdad, su realidad, una verdad y una realidad que no se encuentran, sin embargo, fuera del dispositivo sino que son una consecuencia del mismo. El film-ensayo es un discurso, una trayectoria regida por una determinada voluntad que se expresa en la propia práctica filmica, en la propia materialidad del discurso visual. Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación.⁶⁶ No obstante, según José Moure, la forma ensayo se escapa de todo tipo de definición, cualquier descripción la encerraría en unos límites a los que rebasaría.⁶⁷

La estructura del film-ensayo es híbrida, va de lo personal-biográfico a lo reflexivo, filosófico, artístico... Tiene dos niveles, uno a través del que se persigue un objeto o tema y otro por el que este tema se expresa estéticamente, mediante imágenes. Unas imágenes que se realizan a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión.

La tarea de dar forma al contenido se presenta hoy (así como ya tuvo su momento con Flathery) ante la película documental, aunque en una forma variada y actual. El film documental se enfrenta a la tarea de visualizar conceptos intelectuales. El dar forma a los pensamientos en la pantalla requiere un esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos, las ideas... El cine-ensayo cuenta con muchos más medios expresivos que el puro cine documental. Esto es debido a que en el ensayo filmico no se está sujeto a la reproducción de las apariencias externas o a una serie cronológica sino que al tener que integrar material visual de varias procedencias, se puede saltar libremente en el espacio y en el tiempo. Se abren, pues, grandes posibilidades artísticas para la película documental. El cine ensayo es una propuesta que no cree en el documental como captura de una hipotética verdad del mundo, sino en el cine como un laboratorio de formas que permitan crear múltiples vías de acceso hacia el pensamiento del mundo.⁶⁸

⁶⁶ Català, J.M., "Film ensayo y vanguardia", 2005, pp. 135-145.

⁶⁷ Liandart-Guigues, S. y Gagnebin, M., *L'essai et le cinéma*. 2004, p. 37.

⁶⁸ Weinrichter, A., op. cit., 2007, pp. 186-187.

Probablemente fue André Bazin quien primero intuyó la aparición de una nueva forma filmica de tipo ensayístico, ya que en uno de sus últimos escritos⁶⁹ calificó el film de Chris Marker *Lettre de Sibérie* (1958) como un “ensayo documentado mediante un film”. A pesar de que no habla manifiestamente de film-ensayo, al equiparar la forma filmica a la literaria, Bazin le estaba dando más importancia al ensayo que al film. El film, actúa como un documento ilustrativo de reflexiones esencialmente literarias, expresadas en esencia a través de la voz en off. En *Lettre de Sibérie* la imagen se relaciona lateralmente a aquello que se dice, siendo la belleza sonora el elemento primordial. El montaje se efectúa de oído a la vista.⁷⁰ A pesar de que Bazin fue el primero en utilizar los términos documental y ensayo para la descripción de un film, en Francia ya se había intuido esta forma. En 1955, Jacques Rivette en un artículo para *Cahiers du Cinéma*: “Lettre sur Roberto Rossellini”, compara el cine con el ensayo haciendo referencia al film *Viaggio in Italia* (1954). El film ofrece al cine la posibilidad del ensayo por su libertad y espontaneidad, Rossellini está unificando sus ideas y los detalles cotidianos de la vida. Por otro lado, Alexandre Astruc, en 1948, en un artículo para *L’Ecran Français*: “Naissance d’une nouvelle avant-grade: la caméra stylo”, anuncia el nacimiento de un cine de autor capaz de producir una variedad de registros lingüísticos y discursivos. A pesar de todo esto, se conoce una primera contribución explícitamente dedicada al film-ensayo de 1940⁷¹, “Der Filmessay, eine neue Form de Dokumentarfilm”, publicada el 24 de abril en la revista *Nationalzeitung* por Hans Richter. En este artículo se anuncia un nuevo tipo de cine intelectual pero también emocional, capaz de proveer imágenes del pensamiento y para representar conceptos. Este esfuerzo por dar cuerpo al mundo invisible de la imaginación, pensamiento e ideas, el cine-ensayo puede emplear una gran reserva de significados expresivos que se pueden verter en el cine documental.

Para Jean Luc Godard el cine-ensayo es “como escribir un ensayo sociológico en forma de novela y que para ello sólo dispusiera de notas musicales (...) Se trata de una tendencia innovadora que propone la fusión de documental con ficción, que busca otros rostros, otros personajes y que aúna el azar de la creación con los medios existentes”.⁷² Entre 1988 y 1998 Godard escribió *Histoire(s) du cinéma*, un proyecto monumental, tan asimilable a la práctica del ensayo como al de la poesía, en el que escribe la historia del cine con el cine

⁶⁹ Publicado en *France Observateur* el 30 de octubre de 1958, consistía en una retrospectiva sobre el film de Chris Marker, *Lettre de Sibérie* (1958). Fuente: Català, J.M., op. cit., 2005, p. 135.

⁷⁰ Català, J.M., “Film ensayo y vanguardia”, 2005, pp. 135.

⁷¹ Rascaroli, L., *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, 2009, p. 24.

⁷² Corrigan, T., *The essay film. From Montaigne, after Marker*, 2011, pp. 52-55.

mismo. Para ello utiliza la técnica del collage, con fragmentos de películas, textos, citas, fotografías, música, sonido, lecturas a cargo del propio director y de diversos actores franceses. Es en el capítulo 3A en el que define la naturaleza del film-ensayo como “un pensar que forma una forma que piensa”⁷³

Con motivo de una retrospectiva en el centro Georges Pompidou en la que se intentó institucionalizar el término cine-ensayo⁷⁴, Alain Bergala trazó algunas de las claves para una tipología del género. Según Bergala, el film-ensayo debe funcionar como una película libre que no se ajusta a los parámetros interpretativos clásicos del cine como institución, que inventa su propia fórmula y que rehúye el concepto de tema como regla preexistente del discurso documental. Bergala sigue las premisas del concepto de ensayo establecido por Montaigne, entendido como digresión, como intento de llevar a cabo un pensamiento abierto a múltiples territorios.⁷⁵

Dziga Vertov ya prevé en su momento la posibilidad del moderno film-ensayo mencionando la posibilidad de captar los pensamientos humanos. “Del montaje de los hechos visibles registrados sobre la película se pasa hoy al montaje de los hechos acústicos y visibles. Se llegará después al montaje simultáneo de los hechos visibles, acústicos, táctiles, olfativos... Se llegará a captar de improviso los pensamientos humanos. Finalmente se llegará a las mayores experiencias de organización directa de los pensamientos y, consecuentemente, de los actos de toda la humanidad”.⁷⁶

Finalmente, cabe destacar la gran importancia del espectador en el cine-ensayo. En palabras de Raymond Bellour⁷⁷, “el espectador es la persona invitada a entrar en el diálogo del film. Cada espectador, como individuo, está llamado a una relación de diálogo con el anunciador, llamado a estar activo tanto intelectualmente como emocionalmente, a interactuar con el texto”.⁷⁸ Tal y como dice Montaigne, la posición del espectador, puesto que el ensayo genuino propone problemas y hace preguntas, no es la de descubrir cosas sino la de abrirse al contenido del ensayo.

⁷³ Weinrichter, A., op. cit., 2007, p. 143.

⁷⁴ La retrospectiva fue realizada en el año 2000 bajo el título *Le film-essai. Identification d'un genre*.

⁷⁵ Weinrichter, A., *Desvíos de lo real*, 2004, p. 98.

⁷⁶ Sadoul, G., *El cine de Dziga Vertov*, 1971, p. 128.

⁷⁷ Raymond Bellour (1939) es un escritor francés, crítico y teórico del cine y de la literatura. Fundamentalmente es conocido por sus ensayos sobre cine.

⁷⁸ Rascaroli, L., op. cit., 2009, pp. 34-36.

4.2. FILM-ENSAYO, REALISMO Y VANGUARDIA

El cine, como básica operación para-fotográfica que es, obtiene su material primigenio directamente de la realidad y en este sentido es, antes que nada, documental; pero ello no quiere decir que el fenómeno cinematográfico estuviera destinado a ser irreductiblemente documentalista, sino todo lo contrario: el documental como género nace de una maniobra concreta de interpretación reduccionista de la peculiaridad técnico-ontológica que lo alberga. Sin embargo, si el documental hubiera querido plasmar la realidad tal cual es, hubiera sido anti-cinematográfico, antiestético y anti-documentalista. Si el cine quería ser realista tenía que haberse sumado al carro de la vanguardia, que perseguía una visión profunda de la realidad, en lugar de confiar en la esencia del documental, que se conformaba con preservar el testimonio de una visión de muy corto alcance. Pero de hecho, el film-ensayo, en cierto modo, reúne el documental, la vanguardia y el cine de ficción para superar las aristas estéticas, dramáticas y epistemológicas que cada ámbito expone a los demás, consolidando así un nuevo formato. La forma ensayo es primordialmente ecléctica precisamente porque constituye el lugar donde afluyen todas las tendencias. De hecho, es en la vanguardia que se gestan los dispositivos que luego el film-ensayo asimilará para sus propios fines.⁷⁹

Durante la primera mitad del siglo XX la vanguardia está relacionada con planteamientos institucionalistas ligados a aquellas filosofías que se oponían a la razón. Como vanguardia cinematográfica se entiende aquel tipo de cine que representa para el público el espectáculo de los sueños, pero no pretende que el espectador sueñe a la vez que lo hace el film; es, por tanto, onírico. Esto sería válido para cineastas que se encuentran en el ámbito europeo, como Buñuel o Cocteau. En Estados Unidos, la vanguardia cinematográfica busca que el espectador comparta las experiencias subjetivas del personaje-autor, como es el caso de Maya Deren. Todo tiene que ver con la posición de la cámara dentro de la estructura de su imaginario cinematográfico. Es la concepción del punto de vista, representado por la cámara, la que invierte los polos dentro de cada corriente. Para los europeos la subjetividad está en las imágenes, para los norteamericanos se encuentra en el mismo aparato, que sustituye al ojo, aunque lo hace de forma distinta a como lo pensaba Vertov.⁸⁰

Todo esto nos lleva a que en el documental-ensayo la representación de la realidad pasa a ser, en cierto sentido, un mito. Según Béla Balázs⁸¹, el cine tiene la capacidad de

⁷⁹ Català, J.M., op. cit., 2005, pp. 110-111.

⁸⁰ Corrigan, T., op. cit., 2011, pp. 51-55.

⁸¹ Béla Balázs (1884-1949) fue un crítico de cine, escritor y poeta.

mostrar el alma de las cosas, “es una especie de visualización antropomórfica de los objetos, de las cosas inanimadas, que permite transformar el mundo entero de la materia inanimada en un cosmos animista y ponerlo de manifiesto como pura expresión”.⁸² Por otro lado, Walter Benjamin cree que “resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconsciente”.⁸³ Con lo que nos explica la subjetividad de lo que sería la representación de la realidad en este tipo de films, en los que se pretende anular la distancia entre la realidad mostrada y el espectador, colocando al espectador en la mente del cineasta para hacerle experimentar sus mismas sensaciones, que resultan de su propia percepción.

⁸² Català, J.M., op. cit., 2005, pp. 113.

⁸³ Latorre, J., “El cine como arte popular: entre Panofsky y Benjamin”, 2009, pp. 173-187.

5. ANÁLISIS DE ENSAYOS-DOCUMENTALES SOBRE ARTE

Los siguientes comentarios acerca de los ensayos-documentales se plantean desde un único punto de vista. No se pretende hacer un análisis completo de cada documental sino de hacerlo desde la definición de film-ensayo. Esto es, definiendo qué es lo que pretende transmitir, expresar, sobre que tema reflexiona, cual es el discurso de cada director/autor⁸⁴, teniendo en cuenta todos los aspectos sobre los que se ha hablado a lo largo del presente trabajo, como si se tratara del análisis iconológico de una pintura. Los autores de los documentales tratados generalmente no se han dedicado al ámbito documental, sino que más bien se han movido en el campo de la ficción, a excepción de Frederick Wiseman, lo que nos confirma el auge de la tendencia del film-ensayo.

5.1. CÉZANNE: DIALOGUE AVEC JOACHIM GASQUET, JEAN-MARIE STRAUB Y DANIELÈ HUILLET, 1989

No se trata ni de una biografía ni de una tradicional visión del documental de carácter didáctico. El film sobre Cézanne sigue a los impresionistas en cuanto a “hacer posible el sentido de la luz” (Danièle Huillet), siendo un homenaje a la luz, al color, a la pintura, a la naturaleza y al cine. Contiene extractos del film de los Straub, *La muerte de Empedocles (Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt, 1987)*, yuxtapuestos con diez pinturas de Cézanne, extractos del film de Renoir *Madame Bovary* (1933) y una voz en off que transmite los textos de las conversaciones entre Cézanne (con la voz de Danièle Huillet) y su amigo Joachim Gasquet (con la voz de Jean-Marie Straub)⁸⁵.

El film revela en su estructura una clara intención de poner en evidencia los hábitos perceptivos y los ritmos de la visión cinematográfica (Fig. 1). Plantea una interrogación radical sobre el sentido de la visión pictórica y la visión fílmica⁸⁶. Con el film los Straub

⁸⁴ Entendiendo por autor la definición que en su día dio Alexandre Astruc, “el cine se está convirtiendo en un medio de expresión (...), se está convirtiendo en un lenguaje. Como lenguaje, quiero decir la forma como un artista puede expresar sus pensamientos, sin importar lo abstracto que pueda ser, o traducir sus obsesiones (...). Este es el porque me gustaría llamar a esta nueva era del cine como la era de la *caméra-stylo*” (Romaguera, J. y Homeroa, A., *Textos y manifiestos del cine*, 1998, pp. 220-224 escrito por Astruc en 1948). Así como la que se encuentra en el libro: Caughie, J., *Theories of autorship*, 1981, pp. 9-10, “Cuando el director de cine es artista, autor, es más probable que el film sea la expresión individual de su personalidad, de sus propias obsesiones. Esta personalidad puede estar plasmada en la temática o en el estilo de todos (o casi todos) sus filmes. Si el cine fuera considerado un arte, como generalmente lo ha sido, sería la expresión de las emociones, de las experiencias y de la visión del mundo de un artista individual, un autor, un director”.

⁸⁵ Byg, B., *Landscapes of Resistance*, 1995, p. 19.

⁸⁶ Costa, A., op. cit., 1991, pp. 12-13.

pretenden hacer como hacía Paul Cézanne en sus pinturas: recoger la esencia de la realidad en lugar de reproducirla; esto es, sin plagiarla, sin imitarla. Según Bellour este proceso “se trata de reestablecer una distancia justa con la cosa vista para hacer escuchar la lección de pintura ante la lección de cine y estimar lo que sigue siendo posible para el arte”⁸⁷.

Los Straub utilizan dos fotos (tomadas por Maurice Denis) de Cézanne mientras trabajaba (Fig. 2), y las filman de manera que se ve el marco y el fondo en el que se coloca dicha imagen. Se lleva el mismo procedimiento con la filmación de diez pinturas del artista. Con esto los Straub relacionan el trabajo y el proceso de creación de la obra con el valor expositivo y de culto. Dado este efecto, el espectador percibe la distancia que conlleva un lugar de exposición. Este tipo de planos son largos y con ello pretenden que tanto otros cineastas como el propio espectador sean conscientes de lo que conlleva la observación, la recepción, la percepción, la contemplación, que requieren tiempo. Estas imágenes van acompañadas de la lectura de los textos. Una lectura que no es dramática sino que representa un estudio de la voz humana en cuanto a la dicción y la calidad tonal. Los directores confían en sus voces para ello, para identificarse tanto con Cézanne como con Gasquet. Straub y Huillet cogen sólo algunos fragmentos de dicho diálogo, aquellos que les identifican con su manera de hacer cine.

La voz y las imágenes (Fig. 3) se intercalan con algunas escenas de las citadas películas, algo que podría parecer no tener sentido. Sin embargo, los Straub están adoptando una posición dialéctica de distancia y dependencia entre los componentes de un film. La finalidad es acentuar la heterogeneidad que existe entre la pintura y todo lo demás, la imposibilidad de unirlo todo de manera que quede homogéneo, pero cada elemento forma parte del todo. El trasfondo sería el rechazo a reconstruir un mundo global en el que se quisiera eliminar la distinción entre lo representado y lo real.⁸⁸ Pero, ¿por qué utilizar fragmentos de *La muerte de Empédocles* (Fig. 4) y de *Madame Bovary*? Eligen *La muerte de Empédocles* por sus diálogos sobre la luz, que son relacionables con las pinturas de Cézanne; por otro lado, utilizan los fragmentos de *Madame Bovary* en relación a la pintura de Cézanne “Vieille au Chatelet”, al pintar este retrato le venía el recuerdo de la obra de Flaubert. Existe un instante del film de Renoir que se relaciona con la pintura de Cézanne, que en cierto modo la representa. Este momento es al inicio, cuando la anciana recibe la medalla. Los Straub nos muestran, una vez más, la profundidad de las cosas, en este caso las relaciones entre literatura y pintura, entre pintura y cine.

⁸⁷ Bellour, R., *L'Entre-images 2, Mots, Images*, 1999.

⁸⁸ Faux, A.M., *Jean-Marie Straub-Danièle Huillet: Conversations en archipel*, 1999, pp. 96-99.

5.2. EL SOL DEL MEMBRILLO, VÍCTOR ERICE, 1992

Existe una evidente conexión entre la pintura y los largometrajes de Víctor Erice; lo vemos en *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1982) y *El sol del membrillo* (1992). A lo largo de su carrera, Erice ha manifestado gran interés por las luces y colores de los cuadros de Vermeer, Rembrandt o Velázquez. En una de sus declaraciones afirmó que la pintura es el “decapante capaz de limpiar al cine de todos los barnices de lo ornamental y lo superfluo”⁸⁹. De hecho, el efecto que consigue Erice en muchas de sus películas se asemeja al producido por algunas obras pictóricas. Un efecto que obliga al espectador a leer los planos de las escenas como si se tratase de un cuadro.⁹⁰ Los pintores que en mayor medida se pueden relacionar con su obra cinematográfica son Vermeer, Velázquez, Antonio López y Hooper⁹¹. Según Erice “la pintura va a ayudar al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha puesto tradicionalmente.”⁹²

El sol del membrillo se caracteriza por utilizar un lenguaje menos vinculado a lo pictórico y más en la línea de la tradición cinematográfica que se remonta a los inicios del cine (Figs. 5-6). Esto se debe básicamente al hecho de haber sido concebida para profundizar en la reflexión sobre las respectivas facultades de la pintura y del cine como medios de acceso al conocimiento, por lo que Erice ha elegido el lenguaje cinematográfico más virginal para poderlo contrastar con el pictórico. No obstante, como este film se ha realizado siguiendo los principios básicos de la poética de Erice, en él se encuentran varias escenas muy arraigadas a lo pictórico, entre las que destacan:

- Aquellas que, mediante el juego del espejo, hacen referencia a Velázquez (sobre todo “Las Meninas”) para plantear la reflexión sobre la representación.

- Las que representan el tiempo como un fluido continuo (como una acumulación de vivencias), de manera semejante a como lo hace Antonio López en varias de sus obras; por ejemplo: “Madrid sur. 1965-1985”, “Gran Vía. 1974-1981”, “Terraza de Lucio. 1962-1991”, “Madrid desde Torres blancas. 1976-1982” y “Madrid hacia el Observatorio. 1965-1970”.⁹³

⁸⁹ Erice, V., *Cine y pintura, una aproximación*, 1998 p. 120.

⁹⁰ Aristarco afirma que hay filmes que pueden ser leídos como si se tratase de un cuadro, exigiendo al espectador detenerse en ellos, reclamando una reflexión. Esto es lo que sucede en los filmes de Erice. (Cerrato, R., *Cine y pintura*, 2009, p. 144)

⁹¹ Cerrato, R., op. cit., 2009, p. 148.

⁹² Erice, V., op. cit., 1998, p. 120.

⁹³ Cerrato, R., op. cit., 2009, p. 166.

Con una mirada escondida, se da la búsqueda de contacto íntimo entre el objetivo y los movimientos del pintor, las cámaras intentan captar el momento de la creación, utilizando la técnica como elemento para exponer de una manera “objetiva” la obra del artista desde el instante de su nacimiento. Erice nos muestra el estilo y técnica de Antonio López adaptándose a su ritmo, a su forma de hacer, a su modo de crear, a su forma de pensar. (Figs. 7-8)

5.3 UNE VISITE AU LOUVRE, JEAN-MARIE STRAUB Y DANIELÈLE HUILLET, 2004

El film se basa en la filmación frontal de 14 pinturas⁹⁴ y de la *Victoria de Samotracia* (Figs. 10-11), acompañadas de una voz en *off* que transmite algunos de los comentarios que hizo en su día Paul Cézanne durante una visita al Louvre con Joachim Gasquet. El comentario es transmitido por Julie Koltai del mismo modo que se hace en el film *Cézanne* (1989), centrándose en la dicción, con algunas intervenciones de Jean-Marie Straub haciendo el papel de Gasquet. De hecho *Une visite au Louvre* se la puede llamar como la compañera del *Cézanne*.

El film se encuadra por dos escenas de exterior. Al inicio se muestra una vista del Louvre desde el puente del Carrousel (Fig. 9). El final se cierra con las vistas de un frondoso paisaje de la Toscana, que muestra la atención de los Straub hacia la naturaleza, como en *Cézanne* con la filmación del Mont Sainte-Victoire. Un tercer plano de exterior se muestra a la mitad del film, una vista del Sena. La última escena supone una entrada lírica de la naturaleza, el olor de las hojas mojadas, en el bosque, en las sombras que crea el sol sobre los árboles... se va más allá de la pintura, al cine en un plano panorámico circular, en el que no existen los límites de la pintura (Fig. 12). Es una escena que se pone en paralelo a Cézanne, al no mostrar ninguna pintura del artista se muestra un plano de cine, un plano de los Straub.⁹⁵ Todo esto se puede poner en relación a una frase de Cézanne hacia Emilio Bernard en 1904 en la que opone el Louvre a la naturaleza: “el Louvre es un buen libro que hay que consultar, pero debe ser sólo un intermediario. El estudio efectivo que hay que llevar a cabo es la

⁹⁴ *La fuente de Ingres, El asesinato de Marat de David, La distribución de las águilas de David, Las bodas de Caná de Veronese, La hija de Jaïre de Veronese, Concierto campestre de Tiziano, La Cocina de los ángeles de Murillo, El Paraíso de Tintoretto, El Triunfo de Homero de Ingres, Las mujeres del Alger de Delacroix, La entrada de las cruzadas a Constantinopla de Delacroix, La balsa de la Medusa de Géricault, El cielo en primavera, combate de ciervos de Courbet, Entierro en Ornans de Courbet.* Algunas de estas pinturas no están ya en el museo del Louvre, lo que nos muestra los cambios que se han ido dando en su colección.

⁹⁵ Albera, F., “*Une visite au Louvre* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: un abîme où l’œil s’enfonce...”, 2004, p. 77.

diversidad del cuadro de la naturaleza (...) no debemos quedarnos únicamente con las formas de nuestros antecesores”.⁹⁶

Los directores muestran complicidad con los comentarios de Cézanne. En los momentos en los que el artista habla de pinturas que le desagradan los Staub incluyen una escena en negro en la pantalla, como con los primitivos o con Jacques-Louis David. En cambio, cuando Cézanne habla de algo que realmente le gusta, como *Las bodas de Caná* de Veronese o *El Paraíso* de Tintoretto, intentan capturar los detalles de las pinturas con la cámara. El film no es una visita casual al museo sino un catálogo de opiniones de un pintor. Unas opiniones que son un reflejo de la experiencia de un Cézanne ya mayor, que crea un debate sobre la historia del arte, entre los seguidores de Poussin y los de Rubens, entre los florentinos y los venecianos. Sin embargo no lo hace hablando de Poussin o de Rubens sino que habla de neoclásicos como David o Ingres y de expresivos y coloristas como Veronese, Tintoretto o Delacroix.⁹⁷ La pintura ofrece una guía al espectador si éste se deja sorprender por lo que aparece sobre el lienzo y así rehacer la experiencia que tuvo el pintor, a través de una mirada virgen, tal y como pensaba Cézanne.⁹⁸

5.4. LO SGUARDO DI MICHELANGELO, MICHELANGELO ANTONIONI, 2004

Documental sobre la visita de Michelangelo Antonioni a la Basílica San Pietro ad Vincoli, donde se encuentra la tumba del papa Julio II Della Rovere, restaurada en el 2001, obra de Michelangelo Buonarroti. Antonioni fue contratado por los organizadores del “Proyecto Moisés”, quienes le propusieron rodar un breve film sobre la obra restaurada. Tras una primera visita a San Pedro ad Vincoli, sobrecogido por la belleza y la potencia sobrehumana de la estatua, e intrigado por la personalidad del más grande fundador de religiones de occidente, Antonioni decide hacer un homenaje muy personal de la obra de Miguel Ángel (Figs. 13-14).

El cortometraje puede ser leído desde diferentes perspectivas: ya sea como la documentación y exploración de los resultados de la restauración; como un tributo a Miguel Ángel; como un estudio del Moisés; como un reflejo de la relación entre el cine y las artes;

⁹⁶ Cézanne, P., *Correspondance*, 1937, p. 222.

⁹⁷ Faux, A.M., op. cit., 1999, pp. 96-99

⁹⁸ Albera, F., op. cit., 2004, p.79.

como una exploración de las tecnologías digitales⁹⁹ y su relación con las formas tradicionales; como una meditación acerca de la relación entre el arte y la vida o bien como una contemplación de la muerte (Fig. 16).

Impresiona el contraste entre la fragilidad de la carne y la perfección inalterable del mármol. Este viaje hacia el redescubrimiento del Moisés es también el autorretrato de un gran anciano: físicamente minusválido, en lo físico, privado ya durante demasiado tiempo de la palabra y del placer de filmar: “para mí hacer una película es vivir”¹⁰⁰. Un autorretrato realizado cerca del final de su carrera y de su vida y es que es cuando Antonioni abandona la iglesia por su propio pie que está abandonando el cine, su audiencia y su vida. Por lo tanto, está haciendo una evocación a la muerte. El canto de unos pájaros acompaña al director a su entrada a San Pietro ad Vincoli, pero cuando sale oímos un coro lejano que entona el “Magnificat” de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Siguiendo con el concepto de autorretrato, *Lo sguardo di Michelangelo* alude a Michelangelo Buonarroti pero también a Michelangelo Antonioni, quien comparte nombre con el artista. Antonioni se presenta como en una especie de espejo con Buonarroti y en cierto modo se está comparando con él. De hecho, el cine de Antonioni se puede considerar como pictórico, caracterizado por el uso de marcos, luces y colores (cuando los hay) inspirados por la observación de la pintura.¹⁰¹

Lo sguardo di Michelangelo es también una reflexión sobre la melancolía de un artista visual privado de la palabra. Un Antonioni enmudecido (que por primera vez decide aparecer en una película suya) da la palabra a la escultura de Miguel Ángel y entabla un juego de miradas e interpelaciones. Antonioni se compromete sin rodeos enfrentándose al misterio del arte, apostándolo todo a la tensión de la mirada, una intensidad casi insostenible. De ahí el título del documental: “lo sguardo”. Una mirada que se refiere tanto a la visión artística de Miguel Ángel, como a la mirada del Moisés, como a la observación de la escultura por el propio Antonioni y su mirada como director del film. En su momento, al haber finalizado Miguel Ángel la escultura le golpeó la rodilla derecha y exclamó “¿Porqué no hablas?”. Ahora, parece ser que Antonioni exclame “¡Ahora mira!”. Observando la figura de abajo hacia arriba Antonioni consigue mostrar una figura vital y compleja.¹⁰² Este bloqueo de la

⁹⁹ Al uso de la tecnología se refiere a la alteración de la posición de Antonioni frente a la obra escultórica. En este momento de su vida Antonioni estaba ya condicionado a una silla de ruedas y es, gracias a la tecnología, que este aspecto se puede alterar, mostrando al director en pie frente al Moisés. Con esto Antonioni está cumpliendo uno de sus últimos deseos, el “pintar un film así como se hace una pintura” (Tinazzi, G., *Michelangelo Antonioni*, 2005, p. xxv).

¹⁰⁰ Tassone, A., *Los films de Michelangelo Antonioni*, 2006, p. 204.

¹⁰¹ Rohdie, S., *Antonioni*, 1990, p. 51.

¹⁰² Rascaroli, L., op. cit., 2009, p. 183.

palabra lleva al director a tener la necesidad de tocar el mármol, de captar su energía interior (Fig. 15).¹⁰³

Intenso, emocionante cara a cara entre un maestro ferrarés del arte de la visión y la obra más compleja del genio florentino de la escultura, *Lo sguardo di MA* es un himno a la capacidad de mirar, escrutar, interpelar, un ejemplo fascinante de puro “cine de la mirada” sin palabras, sin precedentes en la historia del sonoro. Sólo un eco totalmente interior nos advierte de esta intensa conversación secreta, el misterio permanece intacto, pero el gran realizador ferrarés nos ha enseñado a hacer algo esencial, mirar adentro. Ya no volveremos a mirar como antes el Moisés de MA.

5.5. REMBRANDT'S J'ACCUSE!, PETER GREENAWAY, 2008

En Greenaway, así como en Eisenstein, la concepción del encuadre deriva del cuadro pictórico. Sus películas no se pueden entender sin tener en cuenta que, previa a la existencia del cine está la pintura¹⁰⁴. Greenaway trabaja con precisión y claridad sus intenciones, en extrema coherencia, a veces radical e incomprensible, que nos muestra su obra (pinturas, cortometrajes, largometrajes o trabajos de video): “Me disgusta no poder estar solo con la imagen como el pintor con la tela. El pintor puede ser conciso, sintético, ir directo a su objetivo (...). Desarrollada la película, la suerte está echada. Se puede siempre cortar, organizar, pero no alterar en profundidad aquello que se ha hecho”.¹⁰⁵ Greenaway ha hecho de la identificación entre el plano y el cuadro, el principal recurso estilístico de sus películas. Para él, el movimiento filmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan sin noción de continuidad, a modo de collage. Insiste en la composición de la imagen como si se tratara de un cuadro. Todas las películas están construidas mediante una sucesión de largos planos fijos, reencuadrando y recomponiendo constantemente la imagen mediante miras ópticas, ventanas, puertas, etc., teniendo en cuenta el concepto de simetría, cerrando la imagen en sí misma, mostrando espacios cerrados y ordenados (p.e. *El contrato del dibujante* y *Z.O.O.*).¹⁰⁶

En *Rembrandt's J'accuse* Greenaway realiza un minucioso análisis de la pintura *La ronda de noche* (Fig. 19), tomando el papel de historiador del arte, tras haber hecho una tesis

¹⁰³ Tassone, A., op. cit., 2006, pp. 204-205.

¹⁰⁴ Ortiz, A. y Piqueras, M., op. cit., 1995, p. 13.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 203-207.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 16-21.

en la que investigaba el crimen que esconde la pintura. El fin de la película es renovar los parámetros del cine, apoyándose en la revolución digital para hacer actuar al espectador. Esto es, valorando más el texto que la imagen, puesto que nuestra cultura está basada en textos. Quiere que el espectador dedique tanto tiempo, paciencia e inteligencia hacia la lectura de una pintura como se hace con un texto.

Greenaway crea un documental que es tanto didáctico como narrativo. Didáctico en cuanto a que nos muestra el modo de estudio de una obra de arte y su papel en la historia. Narrativo en cuanto que la obra es interpretada como una representación teatral (Fig. 17), como una historia cinematográfica a través de un cuadro. Es el propio director quien nos cuenta la historia. Con este documental quiere hacer ver al espectador como puede ser leída una obra de arte, tanto en su técnica como en su contexto, como su interpretación. Lo que importa no es si el relato de Greenaway es real sino el hecho de que nuestro modo de mirar una obra habrá cambiado, querremos ir más allá de lo meramente formal (Fig. 18).

5.6. NATIONAL GALLERY, FREDERICK WISEMAN, 2014

Frederick Wiseman es el único de los directores de los documentales que han sido analizados que podría denominarse como un verdadero documentalista, con grandes obras como *Titicut Follies* (1967). *National Gallery* se trata de un documental sobre el museo londinense, que no contiene acompañamiento musical, ni efectos de sonido añadidos. Los diálogos que se presentan se dan ante las obras de arte, y son estas voces las que suponen el apoyo intelectual del film de Wiseman.

La esencia de “National Gallery”, es la vida de una institución, el director se mueve tras las escenas para encontrar esta vida. Nos transmite su visión sobre el museo londinense y todo lo que contiene. Nos muestra la actividad interna de la institución, desde la preparación de exposiciones, la toma de decisiones por parte de los dirigentes hasta los expertos del museo, que muestran el sentido de las obras, tanto interpretando sus historias como las que las rodean (Figs. 20-22). El film llega a ser, en algunos momentos, una auténtica lección de historia del arte. Wiseman nos presenta las reacciones del público ante la obra de arte, reivindicando la importancia expresiva de la pintura y su influencia en otras formas artísticas, como en la imagen en movimiento.

Uno de los aspectos característicos de los documentales de Wiseman es su voluntad por que la cámara pase inadvertida, de aparentar ser invisible. Tanto los visitantes como los trabajadores del museo apenas se percatan de que alrededor suyo hay una cámara grabándoles

(Fig. 23). Esto crea la sensación en el espectador del film de que la acción está sucediendo como un día cualquiera, sin cámaras delante. Con este método, Wiseman consigue transmitir, en cierto modo, el aura de las obras filmadas. Su ética artística se fundamenta en la observación y en la no intervención, en la invisibilidad del documentalista.¹⁰⁷

En general se puede afirmar que el discurso de *National Gallery* es el de cuestionar la idea de museo como mausoleo de la cultura para proponerlo como organismo vivo y espacio de diálogo entre el pasado y el presente. Wiseman nos expone el complejo funcionamiento del museo pero sobretodo nos muestra el placer de los visitantes ante lecturas de guías del museo, sobre las obras, ante un piano que recita una Sonata de Beethoven (Opus 31, núm. 3), o ante una escena de danza. Sin embargo Wiseman invita a que saquemos nuestras propias conclusiones del film o bien que nos dediquemos a disfrutar del arte y de agradecernos por apreciar a Turner o a Leonardo sin cuestionarnos ni el cómo ni el porqué.¹⁰⁸

5.7. EL BOSCO, EL JARDÍN DE LOS SUEÑOS, JOSÉ LUÍS LÓPEZ LINARES, 2016

El documental se ha producido con el motivo de los 500 años de la muerte de El Bosco y se ha estrenado al mismo tiempo que la exposición dedicada al artista en el Museo del Prado. Se basa en la idea original del historiador del arte Reindert Falkenburg y su libro *The Land of Unlikeness*. El documental, dedicado a la obra *El jardín de las delicias*, contiene datos sobre la vida del pintor, comentarios descriptivos, analíticos, iconográficos de la obra. A todo esto lo acompañan los diversos comentarios y opiniones de escritores, historiadores del arte, artistas, filósofos, músicos, etc. (Figs. 24-25)¹⁰⁹

En *El Bosco: el jardín de los sueños* no se llega a ninguna conclusión sobre el significado o los motivos por los que pudo haber sido hecha la obra (Fig. 26). No se trata de llegar a una conclusión ni de desvelar el misterio que contiene la obra (Reindert Falkenburg). Este tipo de planteamiento nos lleva a la definición de documental dada por Paul Rotha en 1936, en la que afirma que la función del documentalista es la de presentar un problema. No hay necesidad de que el contenido del documental sea comprendido sino que se quiere llegar

¹⁰⁷ Rosenthal, A., op. cit. 1971, p. 12.

¹⁰⁸ Jenkins, D., "Interview: Frederick Wiseman", 2015.

¹⁰⁹ Incluyendo a los escritores Ohran Pamuk, Cees Nooteboom, Nélica Pión, Salman Rushdie y Laura Restrepo; el filósofo Michel Onfray; los artistas Miguel Barceló, Isabel Muñoz, Cai Guo Qiang y Max; los músicos William Christie, Ludovico Einaudi y Silvia Pérez Cruz; el dramaturgo Albert Boadella; los historiadores John Elliot y Carmen Iglesias; la neurocirujana Sophie Swartz; y los historiadores del arte y otras personalidades vinculadas a diversos museos, caso de Pilar Silva (comisaria de la exposición del Prado), Alejandro Vergara (Prado), Elisabeth Taburet-Delahaye (Museo de Cluny), Xavier Solomon (Frick Collection) y Philippe de Montebello (Metropolitan Museum).

a todo tipo de público, la obra puede atrapar y ser apreciada sin necesidad de ir más allá de lo que vemos, sin necesidad de hacer un análisis en profundidad. Con esto, es posible que la intención de López Linares sea la de acercar el arte a todo aquel que se interese por él. Se podría tratar de transmitir con este documental, como ya sucedió en Wiseman con *National Gallery*, la pasión por el arte, el sentir emociones diversas ante una obra, el sentir que es lo que te transmite, que es lo que te quiere decir la obra de arte. Se trata pues, según Flakenburg, de continuar la “conversación” que se había iniciado ya desde el momento de producción de la obra, con el encargo del tríptico por la corte de los duques de Nassau.

6. CONCLUSIONES

En síntesis, hoy día se puede hablar del documental-ensayo como una tendencia que cada vez vemos con más frecuencia. Una tendencia que en cierto modo vuelve a los orígenes del cine documental, a la experimentación, al jugar con las formas, al cine como medio de expresión artística, como medio de expresión de ideas y pensamientos dada su calidad de disciplina. Esta es una tendencia que pretende que se muestre la personalidad del director-autor, artista-creador. Para llevarla a cabo se requiere de un estilo propio, de una manera personal de ver la realidad. Dichos documentales llevados a cabo entre finales de los ochenta hasta hoy están muy relacionados con teorías cinematográficas de grandes figuras de la historia del cine, ya sean críticos, historiadores o directores, desde la propia definición de conceptos como qué es un documental hasta las más profundas teorías en relación al film-ensayo. Consiste en llevar a la práctica un pensamiento teórico desde una visión personal.

La historia del arte juega un papel muy importante. Es mediante el documental-ensayo que incluye el tema del arte como se transmiten ideas, conocimientos, investigaciones, pensamientos, etc., siendo una rica fuente de información. Pero no es una fuente de información en el sentido del didactismo sino de la exposición de un modo de ver el arte, reflejando la importancia del papel que tiene en nuestra sociedad. Se muestra el arte como un elemento esencial, lleno de sentido. Es con este tipo de documentales que se unen las disciplinas del cine y del arte para mostrarnos esta gran aportación que supone el arte en todas sus formas y de cómo y cuánto debemos valorarlo.

Para llegar a estas conclusiones es esencial entender las citadas teorías y la importancia del ir de lo general a lo particular, desde el concepto del documental y su historia, en un sentido amplio, hasta sus particularidades mostradas a través de diversos puntos de vista. El valor de investigación y conocimiento son muy importantes a la hora de estudiar una

tendencia que, aun haberse dado con anterioridad en casos aislados –como el documental de André Delvaux, *Met Dieric Bouts* (1975)– es en este momento que se está consolidando. El documental-ensayo sólo es entendible gracias al conocimiento de la historia del documental, de su evolución, de las relaciones que han ido surgiendo en lo relativo al cine y el arte, de cómo transmitir el arte a través del cine y de las teorías relativas al film-ensayo.

El presente estudio ha supuesto un gran aprendizaje puesto que en cierto modo supone el conocimiento de parte del recorrido del cine desde sus orígenes hasta hoy día. Gracias al estudio de esta tendencia son muchos los conceptos que de alguna manera quedan unidos, enlazados, estos son la historia, el cine, el arte, la filosofía y la estética. A pesar de haber sido tratados y presentados de una manera un tanto superficial podrían ser el motor de inspiración de una amplia investigación.

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. *Cinema, Art i Pensament*. Girona: Ajuntament de Girona/Universitat de Girona, 1999.
- AAVV. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2005.
- AA.VV. *Michelangelo Antonioni: la enfermedad de las ciudades*. Madrid: Mairera, 2005.
- AITKEN, I. (ed.): *Encyclopedia of the Documentary Film*. Londres: Routledge, 2005.
- ALBERA, F. “*Une visite au Louvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: un abîme où l’œil s’enfonce...*”, *Décadrages*, núm. 3, 2004, pp. 74-84.
- ALSINA THEVENET, H. y ROMAGUERA, J. (eds.). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra, 1989.
- ARISTARCO, G. *L'arte del Film. Antologia storico-critica*. Milan: Saggiatore, 1961.
- *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen, 1968.
- ARISTARCO, T. y ORTO, N. *Lo schermo didattico. Un esperimento di alfabetizzazione cinematografica nella scuola dell'obbligo*. Baro: Dedalo libri, 1980.
- ARNHEIM, R. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1996. (Primera ed. 1957; escrito en 1932)
- AROCENA, C. *Victor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ASÍN, M. *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: escritos*. Barcelona: Intermedio, 2011.
- ASTRUC, A. «The birth of a new avant-grade: la caméra-stylo.» En Graham, P. *The New Wave*, pp. 17-23. Londres: Secker&Warburg, 1968. (Escrito por primera vez en *L'Ecran Française*, nº 144, 1948)
- AUMONT, J. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997. (Primera ed. 1989)
- BARNOUW, E. *El Documental: historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990. (Primera ed. 1975)
- BELLOUR, R. *Cinéma et peinture. Approches*, París: Presses Universitaires de France, 1990.
- *L'Entre images 2, Mots, Images*. París: P.O.L., 1999.
- BONITZER, P. *Décadrages: peinture et cinéma*. París: L'etoile, 1985.
- BORAU, J.L. *La pintura en el cine, el cine en la pintura*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- BREU, R. *El documental como estrategia educativa. De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona: GRAÓ, 2010.

- BYG, B. *Landscapes of resistance. The German Films of Daniëlle Huillet and Jean-Marie Straub*. Londres: University of California Press, 1995.
- CASTRILLÓN, J.L. *El cine de Víctor Erice*. Valladolid: Caja España, 2000.
- CATALÀ, J.M. «Film ensayo y vanguardia», en CERDÁN, J. y TORREIRO, C., *Documental y vanguardia*. Cátedra, Madrid, 2005, pp. 109-158.
- CAUGHIE, J. *Theories of authorship*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (eds.). *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2007.
- CERRATO, R. *Cine y pintura*. Madrid: JC, 2009.
- CÉZANNE, P. *Correspondance*, París: Grasset, 1937.
- CHÂTMAN, S.B. *Michelangelo Antonioni: la investigación 1912-2007*. Madrid: Taschen, 2004.
- CHIARINI, L. *El cine en el problema del arte*. Buenos Aires: Losagne, 1956. (1ª ed. 1949)
- CORRIGAN, T., *The essay film. From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- COSTA, A. *Cinema e pittura*. Torino: Loescher, 1991.
- *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi, 2002.
- CUCCU, L. *Antonioni: il discorso dello sguardo e altri saggi*. Pisa: ETS, 2014.
- DALLE VACHE, A. *Cinema and Painting: How art is used in film*. Londres: Athlone, 1996.
- DANVERS, L. y ELHEIM, P. “A Zed and two Noughts. Les principes de Peter.” *Visions*, núm. 4, 1986.
- De BONIS, M. *Cosa devo guardare: riflessioni critiche e fotografiche sui paesaggi di Michelangelo Antonioni*. Roma: Postcart, 2012.
- DENIS, S. *Arts plastiques et cinéma*. Condé-sur-Noireau: Corlet, 2007.
- Di CARLO, C. *Michelangelo Antonioni, documentalista*. Barcelona: Daniela Aronica, 2010.
- ELLIS, J. y McLANE, B. *A new history of documentary film*. Londres: Continuum, 2005.
- EHRlich, L. *An Open Window. The Cinema of Victor Erice*. Londres: The Scarecrow Press, 2000.
- ERICE, V. “Cine y pintura, una aproximación” *Banda aparte. Revista cine-formas de ver*, núm. 9-10, 1998.
- FAUX, A.M. (ed.). *Jean-Marie Straub-Daniëlle Huillet: Conversations en archipel*. Milan: Mazzotta-Cinémathèque Française, 1999.

- GAUTHIER, G. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan Université, 1995.
- GERSTNER, D. y STAIGER, J. *Autorship and film*. Nueva York: Routledge, 2003.
- GOROSTIZA, J. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995.
- JACOBS, L. *The documentary tradition*. Nueva York: W. W. Norton & Co., 1979.
- JENKINS, D. "Interview: Frederick Wiseman", *Sight & Sound*, vol. 25, núm. 2, febrero 2015.
- JOST, F. "Le picto-film". En Bellour, R et al., *Écritures et Arts Contemporains. Cinéma et peinture. Approches*. París: Presses Universitaires de France, 1990.
- JUNCOSA, X. y ROMAGUERA, J. *El cinema. Art i tècnica del segle XX*. Barcelona: Paidós, 2004.
- LAGEIRA, J. (ed.). *Après Deleuze: philosophie et esthétique du cinéma*. París: Dis-Voir, 1997.
- LATORRE, J.: "El cine como arte popular: entre Panofsky y Benjamin", *Anthropos* núm. 225, 2009, pp. 173-187.
- LEMAITRE, H. *El cine y las Bellas Artes*. Buenos Aires: Losange, 1959.
- LESLIE, E. "Art, documentary and the essay film". *Radical Philosophy*, núm. 192, 2015 pp. 7-14.
- LIANDRAT-GUIGUES, S. y GAGNEBIN, M. (eds.). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- MELENDO, A. *Antonioni, un compromiso ético y estético*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010.
- MIRIZIO, A. (ed.). *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión Edypro, 2014.
- MITRY, J. *Estética y psicología en el cine*. Madrid: Siglo XXI, 1986. (Primera ed. 1963)
- MONTERDE, J.E. "Cine, pintura e historia." En *Cine, historia y enseñanza*, por J.E. MONTERDE. Barcelona: Laia, 1986.
- "Algunas observaciones sobre el documental histórico." *Trípode*, núm. 16, 2004.
- NICHOLS, B.: *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997. (Primera ed. 1991)
- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995.
- PAÑI, D. *Antonioni*. Paris: Flammarion, 2015.
- *Antonioni, le maestro du cinéma moderne*. Bruselas: Snoeck, 2013.
- PATANE, V. *Cinema e pittura*. Venecia: Comune di Venezia, 1992.

- PASSERONE, G. *Un lézard: le cinéma des Straubs*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- QUARESIMA, L. *Il cinema e le altre arti*. Venecia: Marsilio, 1996.
- QUINTANA, A. “Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 35, 2000, pp. 179-196.
- RAGGHIANI, C.L. “Metodi e finalità del "critofilm" di Ragghianti”. *Cineteca*, núm. 7, 1989.
- RANIERI, N. *Amor vacui: il cinema di Michelangelo Antonioni*. Triglio: Meta, 2013.
- RASCAROLI, L. *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press, 2009;
- ROHDIE, S. *Antonioni*. Londres: British film Institute, 1990.
- ROHMER, E. *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000a. (Primera ed. 1977)
- *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós, 2000b. (Primera ed. 1984)
- ROMAGUERA, J. y HOMEROA, A (eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1998.
- ROMAGUERA, J. y RAMIÓ, J. *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: La Torre, 1999. (Primera ed. 1991).
- ROSENTHAL, A.: *The New Documentary in Action*. Berkley: University of California Press, 1971.
- ROSSELLINI, R. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós, 2001. (Primera ed. 1977)
- SADOUL, G. *El cine de Dziga Vertov*, México DF: Era, 1971.
- SELLÉS, M. *El documental*. Barcelona: UOC, 2007.
- SELLÉS, M. “El documental” en *Trípodos*, núm. 16, 2004.
- SIEGEL, J. y NAVACELLE, M. C. *Frederick Wiseman*. Paris: Gallimard, 2010.
- SMITH, N. y ROCK, J. “Documentary as a statement: defining old genere in a new age.” *Journal of Media Practice* 15, núm. 1, 2014, pp. 58-62.
- TASSONE, A. *Los films de Michelangelo Antonioni: un poeta de la visión*. A Coruña: Fluir, 2006.
- TINAZZI, G. *Michelangelo Antonioni*. Bilbao: Mensajero, 2005.
- “La caverna di Platone e la luce di Cézanne”, *Cinema e cinema*, núm. 54-55, 1989, pp. 49-57.
- TURQUETY, B. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, "objectivistes en cinéma"*.

- Lausanne: L'Age d'Homme, 2009.
- WARREN, Ch. (ed), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Hanover: Wesleyan University Press, 1999.
 - WEINRICHTER, A. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.
 - ZABIAUR, F. “El cine como fuente de la historia”. *Memoria y Civilización*, núm. 8, 2005, pp. 205-219.

ANEXOS

- Ficha técnica de los documentales analizados:

1. Cézanne: dialogue avec Joachim Gasquet:

Título original: *Cézanne, dialogue avec Joachim Gasquet*

Año: 1989

Duración: 48 min.

País: Francia

Director: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Guión: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Fotografía: Henri Alekan

Sonido: Louis Hochet y Georges Vaglio

Productora: Le Musée d'Orsay / La Sept / Diagonale / Straub-Huillet

Género: Documental



Sinopsis: cortometraje que surge a partir del texto que recoge los diálogos entre el pintor Paul Cézanne y el crítico y poeta Joachim Gasquet, leídos por los propios directores. Se trata de un montaje que incluye pinturas del artista, escenas rodadas al pie del Mont Sainte-Victoire y escenas de las películas *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1933) y *The Death of Empedocles* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1987).

2. *El sol del membrillo*

Título original: *El sol del membrillo*

Año: 1992

Duración: 139 min.

País: España

Director: Víctor Erice

Guión: Víctor Erice

Fotografía: Javier Aguirresarobe, Ángel Luis Fernández

Sonido: Pascal Gaigne

Productora: Igeldo P.C. / María Moreno P.C.

Género: Documental



Sinopsis: el film trata sobre el proceso de llevar a cabo la pintura de un membrillero por el artista Antonio López. Un artista minucioso y perfeccionista que busca representar el árbol en un momento del año, en otoño, en el que el sol lo ilumina de modo que sus frutos llegan a su máximo esplendor. El film nos muestra la cotidianidad, el día a día de esta actividad, hasta el abandono de la obra por la caída de los membrillos y los cambios de luz.

3. *Une visite au Louvre*

Título original: *Une visite au Louvre*

Año: 2004

Duración: 44 min.

País: Francia

Director: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Guión: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Fotografía: Renato Berta, William Lubtchansky

Productora: Straub-Huillet / Atopic / CNC / Le Fresnoy Studio

National des Arts Contemporains / Fondation de France /

Ministère de la Culture / Strandfilm / ZDF / RAI

Género: Documental

Paul Cézanne et Joachim Gasquet

UNE VISITE AU LOUVRE



Film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub

Commentaire Julie Koltai

Sinopsis: el film se basa en el libro de Joachim Gaquet dedicado a Paul Cézanne, en el capítulo “Le Louvre”, en el que se recogen los comentarios del artista durante una visita al Louvre con Gasquet. El diálogo, leído por Julie Koltai, es acompañado por algunas de las pinturas del Louvre, por la imagen de la *Victoria de Samotracia* o bien por la pantalla en negro, refiriéndose a las salas que Cézanne no apreciaba.

4. *Lo sguardo di Michelangelo*

Título original: *Lo sguardo di Michelangelo*

Año: 2004

Duración: 15 min.

País: Italia

Director: Michelangelo Antonioni

Guión: Michelangelo Antonioni, Enrica Antonioni, Carlo Di Carlo

Fotografía: Maurizio Dell'Orco

Productora: Istituto Luce / Lottomatica

Género: Documental



Sinopsis: se trata de un diálogo entre Michelangelo Antonioni, ya mudo, y la estatua del Moisés de Miguel Ángel. Antonioni observa y toca con admiración la escultura.

5. *Rembrandt's J'Accuse!*

Título original: *Rembrandt's J'Accuse!*

Año: 2008

Duración: 86 min.

País: Países Bajos

Director: Peter Greenaway

Guión: Peter Greenaway

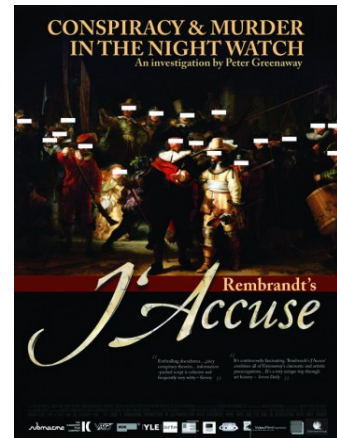
Fotografía: Reinier Van Brummelen

Sonido: Giovanni Sollima

Productora: Coproducción Holanda-Alemania-Finlandia;

Submarine / VPRO / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / ARTE / Yleisradio (YLE)

Género: Documental



Sinopsis: Peter Greenaway asume el papel de historiador del arte y nos muestra su investigación acerca de la conspiración y asesinato que hay tras la pintura de Rembrandt “La ronda de noche”. Greenaway realiza una deconstrucción del cuadro, analizando con detalle la escena del crimen y tratando de reconocer a los asesinos.

6. *National Gallery*

Título original: *National Gallery*

Año: 2014

Duración: 180 min.

País: Estados Unidos

Director: Frederick Wiseman

Guión: Frederick Wiseman

Fotografía: John Davey

Sonido: Frederick Wiseman y Emmanuel Croset

Productora: Zipporah Films, Idéale Audience

Género: Documental



Sinopsis: el film se adentra en el museo londinense y nos lleva a los más hondo de la institución, llena de obras maestras que van desde la Edad Media hasta el siglo XIX. El film muestra el lugar, su funcionamiento, su relación con el mundo, sus agentes, su público y sus obras.

7. *El Bosco, el jardín de los sueños*

Título original: *El Bosco, el jardín de los sueños*

Año: 2016

Duración: 90 min.

País: España

Director: José Luis López Linares

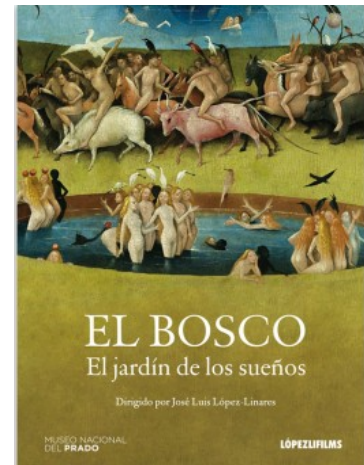
Guión: Cristina Otero

Fotografía: José Luis López Linares

Sonido: Juan Carlos Cid

Productora: López Li Films y Museo del Prado

Género: Documental



Sinopsis: el film se hace con el motivo de los 500 años de la muerte de El Bosco y en relación con la exposición sobre el artista llevada a cabo por El Museo del Prado. Es un documental sobre el cuadro más importante del artista, “El jardín de los sueños”, sobre sus posibles significados, su historia y su expresividad.

- Imágenes de los documentales analizados:

1. *Cézanne* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1989)



Figura 1: el Mont Saint-Victoire filmado por los Straub para *Cézanne*, 1989

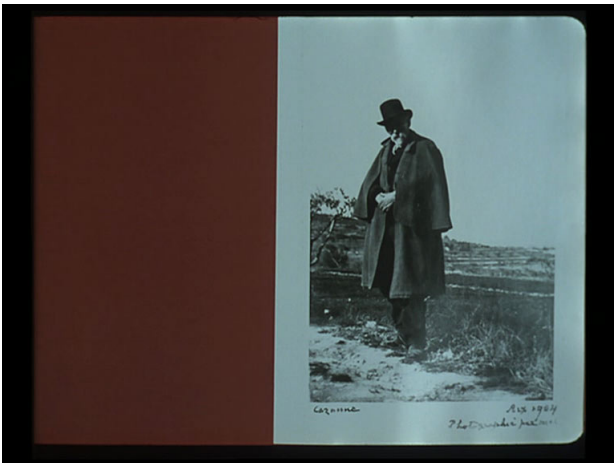


Figura 2: imagen de Paul Cézanne tomada por Maurice Denis en *Cézanne*, 1989.



Figura 3: pintura de Paul Cézanne, *Manzanas y naranjas*, c. 1899, Musée d'Orsay, mostrada en el film *Cézanne*.



Figura 4: escena del film *La muerte de Empédocles* (1987) inserida en el film *Cézanne*.

2. *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)



Figura 5: Antonio López llevando a cabo la pintura del membrillero en *El sol del membrillo*.



Figura 6: Antonio López analizando el sol en los membrillos en *El sol del membrillo*.



Figura 7: el escenario creado por Antonio López para poder llevar a cabo su pintura.



Figura 8: Antonio López con uno de los visitantes a su casa-estudio, un amigo de la escuela.

3. *Une visite au Louvre* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2003)



Figura 9: vista del Louvre en la primera escena del film *Une visite au Louvre*.



Figura 10: la imagen de la *Victoria de Samotracia* en el film *Une visite au Louvre*.



Figura 11: imagen de *La Fuente* de Ingres en el film *Une visite au Louvre*.



Figura 12: última escena del film *Une visite au Louvre*, la vista del bosque toscano.

4. *Lo sguardo di Michelangelo* (Michelangelo Antonioni, 2004)



Figura 13: Antonioni frente a la tumba de Julio II durante el film *Lo sguardo di Michelangelo*.



Figura 14: Antonioni frente a la tumba de Julio II durante el film *Lo sguardo di Michelangelo*.



Figura 15: Antonioni toca la escultura de la tumba de Julio II.



Figura 16: Antonioni en pie durante el film *Lo sguardo di Michelangelo*.

5. *Rembrandt's J'Accuse!* (Peter Greenaway, 2008)



Figura 17: Recreación de la pintura *La ronda de noche* de Rembrandt.



Figura 18: Peter Greenaway aparece en pantalla en diversos momentos del film.



Figura 19: esquema del análisis de *La ronda de noche* hecho por Greenaway.

6. *National Gallery* (Frederick Wiseman, 2014)



Figura 20: una de las guías del museo ante su público.



Figura 21: un visitante observa detenidamente una de las obras del museo, *La Virgen de las rocas* de Leonardo da Vinci.



Figura 22: visitantes de la National Gallery.



Figura 23: una de las restauradoras de la National Gallery.

7. El Bosco, el jardín de los sueños (José Luis López Linares, 2016)



Figura 24: Miquel Barceló ante *El jardín de las delicias* de El Bosco.



Figura 25: Ludovico Einaudi ante *El jardín de las delicias* de El Bosco.



Figura 26: filmación de la pintura *El jardín de las delicias* de El Bosco.