

## EL DOCUMENTAL DE ARTE EN ESPAÑA

Joaquín Cánovas y José Javier Aliaga Cárceles (eds.)

Madrid

Ediciones Akal, 2022

252 páginas



El estudio teórico y formal, añadido a la catalogación de los documentales de arte en España ha sido una tarea que, a excepción del trabajo de Carlos Fernández Cuenca *30 años de documental de arte en España* (1967), aún estaba por desarrollar. *El documental de arte en España*, se inscribe al proyecto homónimo llevado a cabo en la Universidad de Murcia. Consta de dos partes, la primera abarca desde los inicios hasta el franquismo, época

en la que se establecieron y desarrollaron los primeros modelos de documental de arte en España; la segunda parte atiende a la evolución del género a partir de la Transición donde, otros espacios, soportes y tecnologías —principalmente el museo y la televisión—, permitieron su emancipación del circuito cinematográfico.

Se establece pues, una lógica histórica sobre la evolución temática y técnica del género dentro de los marcos político y cultural correspondientes a cada periodo. El texto de Begoña Soto Vázquez da luz sobre la dictadura de Primo de Rivera quien, vía Patronato Nacional de Turismo (PNT), utilizó el documental de arte como medio propagandístico mediante el que poder limpiar la imagen de una España atrasada, pero también, promocionando el patrimonio artístico, activar el turismo proveniente del extranjero. Por tanto, aquella primera producción documental se movía entre el documental turístico y el noticiario.

También se atiende al documental desde una perspectiva biográfica, donde el núcleo de la investigación recae sobre el sujeto documentado; esta pretensión vasariana, los sitúa en la órbita de la historia del arte. José Javier Aliaga Cárceles, con dos textos, aborda la producción del NO-DO (1943-1981). Documentalistas como Jesús Fernández Santos, José López Clemente o Antonio Ruiz Castillo captaron las obras de aquellos genios del pasado, pero también trataron la obra de artistas contemporáneos. Por otro lado, atiende al *boom* televisivo en los años sesenta y, basándose en las modalidades documentales propuestas por Bill Nichols, considera *Prado vivo* (Ramón Masats, 1965), pese a la voz en *off*, un documental observacional. Trávelins, distancia focal, fuera de campo, sonidos ambientales, todos ellos elementos formales que fabricaron un discurso vivo en el que cada pintura era un nuevo escenario y donde el montaje y la yuxtaposición propiciaron un universo propio, atemporal.

Fernando Sanz Ferreruela y Francisco J. Lázaro Sebastián se encargan de rastrear la obra de Goya a partir del análisis de documentales durante la etapa franquista. El didactismo en unos, como *Goya* (José María Elorrieta, 1948) y los del NO-DO, o la puesta en escena cinematográfica en otros, como *Les Désastres de la guerre* (Pierre Kast, 1951), marcaron la ruta del documental de arte a lo largo de este periodo. Los autores subrayan la importancia de *La España negra* (José Gutiérrez Solana, 1920), obra literaria que exploró los escenarios más oscuros de aquella España de principios del siglo XX y

que fue fuente de inspiración para algunos documentales sobre Goya.

Gloria Camarero Gómez se ocupa de los cinco documentales de Pere Portabella sobre Joan Miró, poniendo en diálogo diferentes lenguajes expresivos, siendo el cine la «mesa redonda» sobre la que se desarrolla todo este proceso. La colaboración artística entre Portabella y Miró también se extendió a actuaciones políticas estrechamente ligadas a lo cultural; su lucha contra el franquismo y el imperialismo estadounidense, los llevó a compartir varios escenarios en los que las fronteras entre arte y reivindicación se difuminaron. Portabella, al registrar los procesos plásticos a los que se enfrentaba el pintor, hizo que el documental de arte español subiera un peldaño más.

Dentro de este proceso vivo, Ana Mejón escoge *El espíritu de la pintura* (Isabel Coixet, 2017), obra paradigmática por ser la primera vez que expone un artista vivo en el Museo del Prado. Este documental sigue los procesos de creación del artista chino Cai Guo-Quiang, tanto en su taller de Nueva York como en el Salón de Reinos, espacio en el que se llevó a cabo la exposición. El documental recogió todo el proceso de creación, estableciéndose el tándem Coixet-Quiang, en el que pintura, cine, *performance* y museo constituyeron un universo donde el arte, el tiempo y el espacio consiguieron dialogar con el espectador.

Otra interesante parcela es aquella en la que el director, a través de la filmación de las obras pictóricas de otros artistas, consigue construir un discurso original. El documental de arte pierde, en parte, esa pretensión expositiva y didáctica para tomar un acento cercano al cine-ensayo en unos casos, al videoarte en otros. Rafael R. Tranche se acerca a este campo analizando el documental póstumo de José Val del Omar, *Tríptico elemental de España* (1996), el cual compila los tres documentales anteriores (*Aguaespejo*, 1955; *Fuego en Castilla*, 1960 y *Acariño galaico*, 1961). Tranche brinda aquí una aproximación desde un punto de vista formal donde, apoyándose en autores como Bordwell y Thompson, desvela los procesos visuales (sintácticos y semánticos), que constituyen el experimento no narrativo del cineasta granadino.

En *Imágenes para un retablo* (Basilio Martín Patino, 1955), Fernando González García observa cómo la puesta en contacto de la vida de Cristo y la imaginaria del siglo XV —contenidas en el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca— con los procedimientos de captación y narración cinematográfica formaban un escenario in-

termedial. La relación con *La luz como sustancia. Holoscopia* (Pablo Martín Pascual, 1994), una instalación efímera y multimediática dentro del marco catedralicio, abre un encuentro de lenguajes, soportes y técnicas que invitaban a la autorreflexión, motivada por la metamorfosis semántica de las imágenes a lo largo de la historia, fenómeno que el autor enmarca dentro del concepto de leuziano «imagen-cristal».

Isabel Durante Asensio analiza *Chaos and Creation* (Salvador Dalí, 1960), una pieza realizada en colaboración con el fotógrafo Philippe Halsman, la cual no se descubrió hasta los años noventa. El texto introduce una nueva modalidad audiovisual y pese a considerarse a Nam June Paik padre de esta, la autora sitúa la obra de Dalí como prototipo del videoarte. El proceso material —grabada con una cámara de vídeo— y la experimentación daliniana, en una época en la que estaban apareciendo nuevos conceptos y rupturas del canon artístico, a la par de importantes avances tecnológicos en el campo audiovisual, situaban al excéntrico artista de Figueres como uno de los pioneros del videoarte.

El cine-ensayo en Val del Omar, el *found footage* o la instalación en Patino y el videoarte en Dalí, enlazan con otro peculiar trabajo: *No escribiré arte con mayúscula* (Luis Deltell y Miguel Álvarez-Fernández, 2015). José Luis Sánchez Noriega escoge para su estudio este documental dedicado al artista plástico Isidoro Valcárcel Medina, quien cuenta con una obra efímera centrada, entre otros fines, en transgredir el concepto del Arte. Sánchez Noriega resalta la doble funcionalidad de esta pieza: 1) como documento productor de una memoria que estaba condenada al olvido; y 2) como apéndice de la obra de Valcárcel, convirtiéndose en un elemento que completa —en cierto modo— toda su realidad conceptual, donde el peso y el discurso narrativo recae sobre la sonoridad. Valcárcel Medina no es el único artista murciano al que se le dedica un espacio en este libro. Francisco José Sánchez Bernal se adentra en la obra del joven director de documentales Gonzalo Ballester, quien cuenta con tres trabajos sobre los pintores murcianos Ramón Gaya y Pedro Serna (*La serenísima*, 2006; *El último paisajista*, 2007; y *Ramón Gaya. La pintura como destino*, 2015). Sánchez Bernal se detiene sobre el reciclaje de archivos audiovisuales practicado por Ballester, quien traza un discurso a través de unos montajes que en ocasiones pueden remitir a esas sinfonías urbanas de los años veinte, entre el realismo y la lírica.

Palma Martínez-Burgos García —especialista en Ba-

roco—, analiza el periplo de la pintura de Zurbarán *Jacob y sus doce hijos* (h. 1640-1645), señalando la importancia de la conservación, de los especialistas y las pruebas radiográficas y químicas que confirmen o no la autoría de una obra. *Zurbarán y sus doce hijos*, documental del 2020 realizado por Arantxa Aguirre, se sitúa entre la divulgación, la historia y la sátira, pues modifica, a través de la animación y la escena, la obra del pintor pacense. La diáspora judía puede verse en paralelo respecto a la itinerante exposición sobre esta obra de Zurbarán que, filmada por Aguirre, pasó por Dallas, Nueva York y Jerusalén, antes de regresar al Castillo de Auckland en Durham.

Manuel Palacio aborda la historia de este género desde la perspectiva de la producción, para quien el museo y la televisión han sido responsables de un auge exponencial, tanto cuantitativa como cualitativamente. El documental de arte se desarrolla de formas muy diferentes, aplicando la teoría filmica en el cine, la teoría crítica en la televisión y el didacticismo e incorporación de pantallas que acercan al visitante a la realidad museística. Se centra sobre todo en la evolución del documental de arte en la televisión que, iniciado con el NO-DO, evolucionó hacia formas más depuradas, sobre todo a partir del surgimiento de TVE2.

En este sentido continua el texto de Ana Asión Suñer, señalando la importancia de los medios de comunicación en la tarea de divulgación artística, siendo, a partir de 1966, con la creación de la segunda cadena (UHF), cuando la televisión en España experimentó un incremento en su programación: series televisivas, programas, reportajes culturales, etc. *Los pintores del Prado* (Ramón Gómez Redondo, 1974), serie documental por la que pasaron algunos directores recién salidos de la Escuela Oficial de Cine EOC, dio la oportunidad a Antonio Drove de encargarse del episodio sobre Velázquez, una pieza que se encontraba entre el documental y la ficción, ya que dramatizó momentos de la vida y obra del pintor sevillano mediante un lenguaje completamente cinematográfico.

Es, por tanto, el Museo del Prado uno de los ejes sobre los que pivotan muchos de los estudios que componen este libro. M.<sup>a</sup> del Mar Nicolás Martínez se ocupa de la serie de seis documentales realizados por José Luis López-Linares para el Prado entre el año 2007 y 2016. De nuevo un director formado en la EOC iba a entrar en el museo más importante del país, realizando, más allá de lo meramente didáctico-expositivo, unos documentales que invitan a la reflexión sobre la propia

problemática de la representación; no sin ello dejar de recurrir a ciertas formas clásicas como la voz en *off*, la participación de expertos, o la banda sonora enfática.

Termina la relación del documental de arte y el Prado Sonia Prior —directora del Departamento de Comunicación del Prado—, con un texto que va más allá de la investigación sobre este género. «Presente continuo» es el proyecto encargado de seguir grabando la vida interna del museo. Han archivado y catalogado —desde 1988 hasta el presente—, exposiciones, charlas, conferencias, restauraciones, todo un fondo dedicado a la memoria audiovisual del museo en colaboración con otras entidades que poseen material al respecto, lo cual ha supuesto el descubrimiento de algunos proyectos inéditos, como el documental *Introducción al Museo del Prado* (Basilio Martín Patino, 1985).

En este libro pueden verse —en su mayoría—, textos que tratan la obra de pintores, o al menos donde la pintura es hilo conductor de producciones documentales —quizá sean menos ortodoxos en este sentido los textos dedicados a Val del Omar, Patino y Dalí—. Sol Carnicero se sale de los parámetros marcados, bien por la pintura, bien por el pintor como representantes de ese arte del que se ocupan los documentales. También innova en el cuerpo general del texto introduciendo una entrevista realizada a Miguel Ángel Trujillo, director de *Gil Parrondo, desde la ventana* (2013). Carnicero reivindica la inclusión de este documental en la categoría de documental de arte por dos razones: una, porque Gil Parrondo (escenógrafo y director de arte cinematográfico) representaba todas las aptitudes y actitudes de un artista; y dos, porque este documental biográfico muestra, con la misma sensibilidad y minuciosidad, lo que el género ha hecho con otras obras pertenecientes a los grandes artistas de la pintura.

En líneas generales, la dinámica de la obra que nos ocupa atiende a dos sujetos, por un lado, al creador o creadora del documental, y por otro, al sujeto que el documental expone: el artista; de igual manera se atiende a dos objetos, por un lado, al documental de arte, por otro, a las obras que documenta, mostrando al lector un campo que no cuenta con la publicidad de otros géneros cinematográficos. Dieciocho investigadores especializados en el audiovisual convierten el estudio de unos cuantos documentales, a través de la historia, la crítica y la estética, en todo un ejercicio de análisis interartístico.

**Manuel Herrería Bolado**