

El documental surrealista de naturaleza, estudio de un movimiento dentro del género documental de naturaleza

Ignacio Martínez Armas

Introducción

El objetivo de este estudio es trazar el origen de un movimiento dentro del género documental de naturaleza: el surrealista. Para ello, se toma como base la obra de Jean Painlevé (1902-1989), que en 1924 escribe en la revista *Surrealisme* (Goll, 1924) y durante más de 50 años desarrollará una obra cinematográfica con el documental de naturaleza como estandarte. Así, se realiza una genealogía estética de la obra de Painlevé para así definir, desde la perspectiva técnico-narrativa, el documental surrealista de naturaleza, un movimiento que nace con Etienne-Jules Marey a finales del siglo XIX.

La metodología seguida en esta investigación consta de dos partes: documentación y análisis. En cuanto a la metodología documental, se estudian las investigaciones de los principales autores que abordan la problemática de la historia del documental de naturaleza y científico de inicios del siglo XX. En particular, se rescatan los recientes trabajos de Gaycken, Cahill, Lendecker, Lefevbre o Bousé, referenciados en la bibliografía de este trabajo. A través de estas investigaciones y de una exploración propia, se está revisando el mayor número de películas del género fechadas entre 1880 y 1920, con aproximadamente una centena y media de visionados. Con esta base conceptual y filmica y siguiendo una metodología analítica basada en los sistemas no narrativos de Bordwell y Thompson (1995), se compara la obra de Painlevé con la de autores anteriores a 1920 con el fin de describir los principios técnico-narrativos documental surrealista de naturaleza.

Aunque no será utilizada en este trabajo, Nichols también ofrece una perspectiva de análisis de relevancia. Al describir el modelo expositivo de representación, habla de un enfoque surrealista visible en *Le sang des bêtes* (Franju, 1949) (Nichols, 1997: 68), cuyo comentario está escrito y narrado por Painlevé. Pero cuando Nichols habla de documental, realmente está hablando del documental social, de representación humana, y sus modelos parten de esta premisa (Nichols, 2001: 1-5). Bordwell, por otra parte, establece unos sistemas no narrativos universales, aplicables a la representación de otros seres vivos.

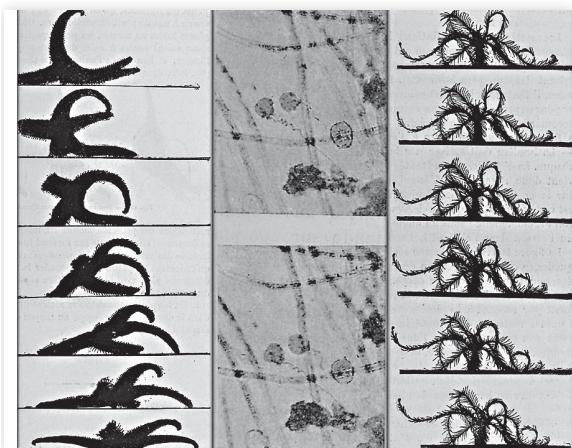


Figura 1: Cronofotografías de Etienne-Jules Marey. MAREY, E. J. (1894) *Le Mouvement*. G. Masson: 221; 291; 213

El documental surrealista de naturaleza

El documental surrealista de naturaleza se configura en torno a Jean Painlevé, científico y cineasta que colaboró en el primer y único tomo de *Surréalisme*, revista editada por Ivan Goll y publicada en 1924. Lejos del “automatismo psíquico puro” de Breton (2001: 44), Goll y, por consiguiente, Painlevé, promulgan un surrealismo cuyo objeto es la “transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique)” (1924: 14). Más allá de esta vaga concepción del movimiento, en un artículo atribuido a Jean Painlevé (Bellows y otros, 2001: 46) llamado *exemple* (sic) *de surréalisme: le cinéma* (Goll, 1924: 16-17), se habla de la

pureza del cine en relación con su cercanía a la realidad, concibiendo al cineasta como un mero intermediario entre la cámara y la naturaleza. Algo similar a lo que venía sosteniendo en aquella época el movimiento del Cine-Ojo, cuyo objetivo era “la interpretación de la vida tal como es” (Vertov, 1974: 211), siendo el montador el “organizador de la vida visible” (Vertov, 1974: 213). Así, para este enfoque del surrealismo, la mejor forma de crear arte es a través del conocimiento de los secretos, de los milagros en términos de Painlevé (1931, en Bellows y otros, 2001: 119), de la realidad. Es en la revelación del milagro que se encuentra el surrealismo y, por tanto, es en el saber científico donde puede encontrar este movimiento una de sus más importantes fuentes de inspiración.

En su libro analizando la obra de Painlevé, Cahill (2019) define el estilo del autor como un “surrealismo zoológico”. Esto es, un cine “that displaces us from the world we think we know and offers it to be encountered anew, so as to be conceived otherwise” (Cahill, 2019: 315). Pero en su estudio, Cahill no hace referencia a los documentales de naturaleza que se venían haciendo desde comienzos de siglo, tanto en la propia Francia como en el resto de Europa, que comparten una gran cercanía estética con la obra de Painlevé. El presente estudio adopta el término “documental surrealista de naturaleza” para englobar en él no solo a Painlevé, sino a todo un movimiento de cineastas que siguen una serie de principios estéticos similares.

Con un análisis técnico-narrativo de cuatro obras representativas de Jean Painlevé a partir de los sistemas no narrativos de Bordwell (1995),¹ se puede ver que son dos los esquemas narrativos que sigue el documental surrealista de naturaleza. Por un lado, sigue el modelo categórico como método de divulgación, y, por el otro, las diferentes categorías se articulan en torno a un sistema abstracto. Para Bordwell, la esencia de la abstracción no radica en que la imagen sea extraña, sino en “un tratamiento alternativo [...] que consiste en utilizar objetos reales y aislarlos de su contexto cotidiano, de forma que se muestren sus cualidades abstractas” (Bordwell y Thompson, 1995: 120). Esta ausencia de referentes provocado por la abstracción genera la necesidad de una reflexión en torno a la forma. En el documental surrealista de naturaleza, al preconcebir estas formas como seres vivos, adquieren un carácter mágico, de seres de otro mundo.

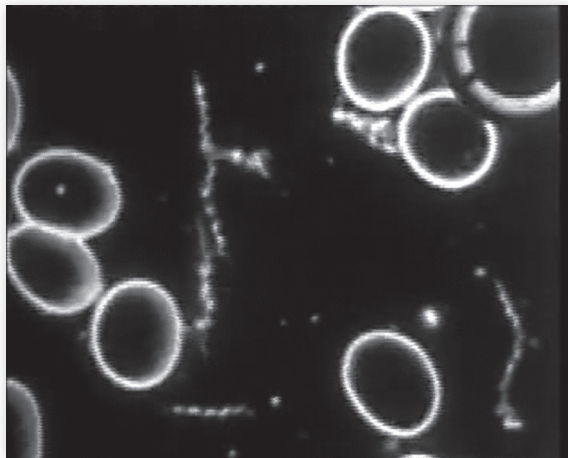


Figura 2: Imagen ultramicroscópica de Jean Comandon (1909). Jean Comandon, Public domain, via Wikimedia Commons

Landecker habla de la microcinematografía como un “portal” a otros mundos (2011: 383). Este término puede expandirse a cualquier alteración espaciotemporal cinematográfica capaz de generar nuevos mundos visibles (Landecker, 2011: 398). Así, se puede entender el time-lapse, la cámara lenta, la cámara submarina o la microcinematografía como “portales”. Si bien estas técnicas por sí mismas no tienen por qué conseguir una “transportación a otro plano” (Goll, 1924: 14), cuando son utilizadas como un mecanismo de abstracción con el fin de explorar el mundo descubierto, se convierten en narrativas propias del documental surrealista de naturaleza.

En la interrelación del uso de la abstracción como articulación de las categorías narrativas con los “portales” a otros mundos se genera un tipo de antropomorfización propia del documental surrealista de naturaleza, la que Cahill atribuye a Painlevé y llama “antropomorfización plasmática” (2019: 136-148). Esto es que ni humano ni animal tienen una forma determinada, sino que, como el plasma de las células

1.- Las obras seleccionadas para este análisis han sido *La piovre* (1927), *Les Oursins* (1928), *Oursins* (1954) y *Les amours de la pieuvre* (1967)



Figura 3: Imagen microscópica de Francis Martin Duncan. DUNCAN, F. M. (1903) Cheese Mites. Urban. Recuperado de <https://youtu.be/wR2DystgByQ>: min 1:09

vistas a microscopio o como los dibujos animados, sus límites son difusos.² Así, la puesta en pantalla de seres vivos abstraídos de su entorno desafía los límites prestablecidos, haciendo que el espectador deshaga sus fronteras psicológicas para incorporar en sí mismo aquello que ve.

Origen del documental surrealista de naturaleza (1878-1913)

“Elle montrera, dans tous les actes de leur vie, les innombrables espèces animales, celles qui volent dans les airs, celles qui nagent dans les eaux, et même celles qui ne sont visibles que dans le champ du microscope” (Marey 1878: VI)

Etienne-Jules Marey quería ver animales inconcebibles en movimiento y, a su vez, poder observar sus formas imposibles. Lo primero por su interés científico, lo segundo por sus posibilidades artísticas. En definitiva, Marey encontraba en la reproducción del movimiento una forma de expandir el conocimiento visual y, a su vez, obtener un medio en el que poder observar con detenimiento la vida (Gaycken, 2011: 364-365). Sus investigaciones le llevaron a obtener cronofotografías microscópicas, con las que podía observar formas y movimientos de la biología imposibles para la percepción humana (Gaycken, 2011: 366). De hecho, Marey insistió en diferenciar la cronofotografía del cine vulgar, acercando la primera al método científico: “le vrai caractère d’une méthode scientifique est de suppléer à l’insuffisance de nos sens ou de corriger leurs erreurs. Pour y arriver, la Chronophotographie doit donc renoncer à représenter les phénomènes tels que nous les voyons” (Marey, 1878: VII; Canales, 2011: 349). La cronofotografía, junto con el método científico, era para Marey una “máquina” que daba acceso a ver aquello que el ojo no era capaz. De esta forma, Marey establecía las bases de lo que sería el documental surrealista de naturaleza.

2.- Esta perspectiva metamórfica de la imagen entronca también con el concepto filosófico de “devenir-animal” que exponen Deleuze y Guattari (1978: 24-25).

Tras el fallecimiento de Marey en 1904, es el Institut Marey quien recoge el testigo de sus investigaciones científicas. Creado en 1903, a Marey le sucede Lucien Bull como director efectivo del Institut (McKenzie, 2007: 38). Bull no era fisiólogo, era más bien un mecánico que, entre 1904 y 1905, desarrolla un cámara capaz de captar hasta 2000 imágenes por segundo en rollos de 54 imágenes (Lefebvre y Mannoni, 1995: 146). Esto suponía que, a máxima velocidad, la cámara captaba 1/40 de segundo, lo que, sumado a la necesaria iluminación, limitaba el uso a experimentos en laboratorio. Las imágenes de animales obtenidas por Bull consistían, entre otras, en libélulas alzando el vuelo (Lefebvre y Mannoni, 1995: 144). Por las condiciones descritas, se ve a este insecto como una silueta abstracta que se mueve sobre un fondo homogéneo con un movimiento lento, como si nadara por el aire. Además, Bull también continúa con los esfuerzos microscópicos de Marey con numerosas películas (Lefebvre y Mannoni, 1995: 144). En definitiva, Bull perfeccionó la microcinematográfica e inventó una cámara lenta. Si bien sus películas eran de un carácter científico y no divulgativas, Lucien Bull pule los “portales” a otros mundos que Marey ya había iniciado.



Figura 4: Imagen de mosca de Frank Percy Smith. SMITH, F. P. (1910) *The acrobatic fly*. Urban. Recuperado de <https://youtu.be/8hlocZhNc0M>: min 02:31

Para Painlevé, además de Lucien Bull, uno de los grandes pioneros y divulgadores del cine científico francés es Jean Comandon (Bellows y otros, 2001: 162). En el año 1909, se presenta de forma oficial en Francia la microcinematografía con una obra de Comandon, lo que le vale el título de su inventor, aunque esto no sea del todo cierto (Lefebvre, 2003: 1504). Más allá de eso, es la estética de la microbiología sobre un fondo negro lo que resulta interesante para este estudio. Así, el propio Comandon describe las imágenes como “presque féeriques et du plus haut intérêt scientifique” (Comandon, 1909, como se citó en Gaycken, 2011: 374). Esta magia o fantasía es, como se ha dicho, el resultado de la observación de la forma en movimiento frente a un fondo abstracto. Jean Comandon popularizó el uso de la microcinematografía, y lo hizo nombrando también sus propiedades mágicas, sus cualidades como portal a otros mundos: “(...) It is into one of these worlds, that of

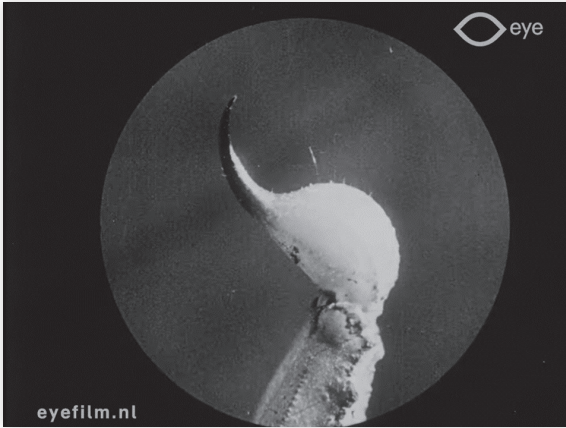


Figura 5: Imagen de escorpión de la serie Eclair Scientia. ANÓNIMO (1912) *Le Scorpion*. Eclair Scientia. Recuperado de <https://youtu.be/H6Ux7f9WPtw>: min 02:42

cells and microbes, that I am going to conduct you in a moment” (Comandon, 1914; como se citó en Landecker, 2011: 384).

Mientras en Francia la relación entre cine y biología era eminentemente científica, en Reino Unido aparece Charles Urban. Urban fue un importante productor en los inicios del cine británico que se especializó principalmente en la no ficción. Así, en 1903 cuenta con Francis Martin Duncan para la realización de *The Unseen World*, la primera serie de divulgación científica de la historia del cine (Gaycken, 2015: 16). Duncan venía de una familia de divulgadores y él mismo creía en el cine como un gran mecanismo de enseñanza (Duncan, 1903a: 550).

De *The Unseen World* se conserva únicamente la parte correspondiente a *Cheese Mites* (Duncan, 1903b). La película recuerda en su estructura narrativa a la afamada *Grandma’s Reading Glasses* (Smith, 1900), que, para no confundir al espectador con el plano detalle, este se enmarcaba en un círculo, como si se observara a través de una lupa. El propio George Albert Smith amplificó en otras películas el plano detalle observando pequeñas arañas sobre un fondo abstracto (Smith, 1900). *Cheese Mites* de Duncan (1903) no enmarca la vista de los ácaros del queso como Smith, pero sí que es visible en casi todo momento el reborde circular de la preparación microscópica, manteniendo el “ver a través de”. La importancia en este estudio de *Cheese Mites* radica en que, a través de una lupa, el ser humano accede a un mundo visual cuyas formas, lejos de parecer animales, “plays more like abstract art or animation” (Bousé, 2000: 57). Tras *The Unseen World*, Duncan colaborará en más películas con Urban hasta abandonar la compañía en 1908, continuando por su cuenta su labor de divulgación lejos del cine (Gaycken, 2015: 49). A pesar de lo poco conservado, la herencia de Duncan es fundamental en el documental surrealista de naturaleza haciendo los mundos microscópicos accesibles a la mayoría de la población.

Cuando Duncan deja la compañía de Charles Urban, este ya cuenta con Frank Percy Smith, un aficionado a la ciencia y la fotografía que acababa de comenzar

su carrera como cineasta. Muy probablemente, Urban conocía los avances que se estaban haciendo en el Institut Marey, escribiendo en 1907:

The perfected Cinematograph of to-day secures 1,920 pictures a minute, thus recording the very slightest motion of the demonstrator and his subject, and the processes, magnified and projected with absolute accuracy, and with a sharpness unexcelled by any still photograph, are invaluable to students who have no opportunities of witnessing the actual demonstrations or phenomena. (Urban, 1907: 11)

Familiarizado con la estética iniciada por Marey, Urban quería llevar estos avances a la población media. Percy Smith fue con quien contó para ello, y su éxito vendrá con sus películas de moscas y de plantas. De sus películas sobre el insecto, *The Balancing Blue-Bottle* (1908) y *The Acrobatic Fly* (1910) parecen ser bastante similares. Una mosca enganchada a una superficie por sus alas balancea una serie de objetos con sus patas. En *The Acrobatic Fly* (Smith, 1910) la mosca se encuentra abstraída sobre un fondo blanco, similar a las libélulas de Bull. Siguiendo con las moscas, *The Fly Pest* (1910) contiene, además de una escena grabada por Duncan (Gaycken, 2015: 150), imágenes a microscopio de la boca de la mosca: una figura simétrica que aprecia la belleza del insecto (Gaycken, 2015: 151). Así, parece tener sentido la frase que, años después, le diría Smith a su colega Mary Field: “If I think anything is a pest, I make a film about it; then it becomes beautiful” (Blakestone, 1931: 143-144).

Además de sus películas sobre moscas, Frank Percy Smith también realizó una importante película sobre la florescencia de las plantas llamada *Birth of a Flower* (Smith, 1910). En este filme, Percy Smith hace uso del time-lapse, técnica que él y Urban denominaban “speed-magnification”, una terminología que evoca directamente a la microcinematográfica (Gaycken, 2015: 78). El time-lapse no es novedoso en 1907, cuando Percy Smith comienza a trabajar en el filme. Lo que destaca en esta película es el uso del Kinamacolor. Gunning, al respecto del uso del color en el origen del cine, argumenta que este puede servir o bien para evocar verosimilitud o bien para evocar fantasía (Gunning, 1995, ¶ 1; Gaycken, 2015: 71). En *Birth of a Flower*, si al color se le suma el uso de la “speed-magnification” combinado con un fondo negro, parece evocar entonces la fantasía de la realidad, el “milagro de la naturaleza” que años después defiende Painlevé (Bellows y otros, 2001: 118-123).

Más allá de Reino Unido y Francia, en Italia también se pueden encontrar pioneros de este movimiento. Por un lado, Roberto Omegna que “was most likely inspired in Paris by the scientific work produced by Francis Martin Duncan for Urban Bioscope” (De Ceglia, 2011: 952). En un estudio sobre el cine científico italiano, De Ceglia

aventura a decir que el imaginario de Omegna anticipa de algún modo el de Painlevé (De Ceglia, 2011: 953). Su película *La vita de la farfalle* (Omegna, 1911) resulta interesante pues, si bien no hace uso de grandes abstracciones formales, a través del tinte del metraje junto con el uso del time-lapse Omegna consigue una estética muy similar a la de Percy Smith en *The birth of a flower* (1910). Por otro lado, además de Omegna, existe también la desconocida figura del veterinario Gianni Palazzolo, que hizo uso de la microcinematografía en diversas películas (De Ceglia, 2011, 958), haciéndola incluso el único recurso técnico de su película, como en *I parassiti della rana* (Palazzolo, 1913).

También parece reseñable en este estudio las películas anónimas de Eclair Scientia. Entre 1911 y 1914, la Eclair lanza esta serie de documentales dedicados a la divulgación científica con el 85% de las producciones dedicadas a la biología (Lefebvre, 1993b: 141). Cercano a la visión de Percy Smith, que pretendía hacer de las pestes algo bello, George Maurice, director técnico de Eclair Scientia, decía: "There is always a way to make a subject interesting, however dry it may be: this is the goal of modern education, this is as well the one of Cinema" (Maurice, 1913; como se citó en Lefebvre, 1993b: 139). Así, Eclair monta un laboratorio donde se grabarán la mayoría de las películas de Scientia. Una de las técnicas más llamativas de esta serie es la recuperación del círculo de George Albert Smith para enmarcar los planos detalles. Este encuadre reafirma la abstracción del ser vivo y los planos parecen cobrar valor pictórico por sí mismos. Además, para una relación más íntima con el surrealismo, la película de *Le Scorpion* (1912) de Scientia fue utilizada por Luis Buñuel al comienzo de la película *L'Age d'Or* (1930).

Conclusiones

El documental surrealista de naturaleza lo exploró conceptualmente por primera vez Jean Painlevé, pero en las mismas raíces del cine, Etienne-Jules Marey estableció sus bases. El imaginario de Painlevé no fue rompedor, sino que fue parte del refinamiento de un movimiento que llevaba a los científicos a hablar de magia. La abstracción de la forma viva permitía la reflexión sobre la misma, modificando los propios límites del ser humano. La técnica del documental surrealista de naturaleza abría un portal con el que se descubrían mundos dentro de mundos, invitando al espectador a participar de ellos, a soñar que los vivía por el tiempo que se proyectaba la película. Así, al salir del cine el espectador estaba algo cambiado, seguía siendo humano, pero devenía un poco en mosca, en ácaro, en glóbulo blanco.

Bibliografía

- BELLOWS, A., BERG B., MCDUGALL, M. (2001) *Science is Fiction. The films of Jean Painlevé*. The MIT Press.
- BLAKESTON, O. (1931) Personally About Percy Smith, *Close-Up*, 8, (2).
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995) *El arte cinematográfico*. Paidós Ibérica.
- BOUSÉ, D. (2000) *Wildlife films*. University of Pennsylvania Press.
- CAHILL, J. (2019) *Zoological Surrealism: The Nonhuman Cinema of Jean Painlevé*. University of Minnesota Press.
- CANALES, J. (2011) Desired Machines: Cinema and the World in Its Own Image. *Science in Context*, 24 (3): 329-359.
- DE CEGLIA, F. P. (2011) From the laboratory to the factory, by way of the countryside: Fifty years of Italian scientific cinema (1908–1958). *Public Understanding of Science*, 21 (8): 949-967.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978) *Kafka: Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- DUNCAN, F. M. (1903a) The application of animated photography to science and education. *The British Journal of Photography*. N° 2253, Vol. L, 549-550. Recuperado de archive.org
- GAYCKEN, O. (2011) "The Swarming of Life": Moving Images, Education, and Views through the Microscope. *Science in Context*, 24 (3): 361-380.
- GAYCKEN, O. (2015) *Devices of curiosity: Early cinema and Popular Science*. Oxford University Press.
- GOLL, I. (editor) (1924) *Surréalisme*, 1 (1). Recuperado de [BnF Catalogue général](http://BnF.Catalogue.général)
- GUNNING, T. (1995) *Colorful Metaphors: the Attraction of Color in Early Silent Cinema*. Archivio Storico: ex Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università' di Bologna. Recuperado de <https://n9.cl/sdnln>
- LANDECKER, H. (2006) Microcinematography and the History of Science and Film. *Isis*, Marzo 2006, 97: 121-132.
- LANDECKER, H. (2011) Creeping, Drinking, Dying: The Cinematic Portal and the Microscopic World of the Twentieth-Century Cell. *Science in Context*, 24 (3): 381-416.
- LEFEBVRE, T. (1993) Contribution à l'histoire de la microcinématographie: de François-Frank à Comandon. *1895, revue d'histoire du cinéma*, 14: 35-46.
- LEFEBVRE, T. (1993b) La produzione Scientia (1911-1914) La divulgazione scientifica attraverso le immagini. *Griffithiana*, 47: 136-202.
- LEFEBVRE, T. (2003) Jean Comandon et les débuts de la microcinématographie. *La Revue du Praticien*, 53: 1502-1505
- LEFEBVRE T. y MANNONI L. (1995) La collection des films de Lucien Bull (Cinémathèque française). *1895, revue d'histoire du cinéma*, 18: 144-151.
- MAREY, E. J. (1899) *Préface*. La photographie animée. Gauthiers-Villars.
- MCKENZIE, J. S. (2007) The origins of the Institut Marey of the Collège de France and its role in the upsurge of french neurophysiology. *The Letter of the Collège de France*, 2: 38-41.
- NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el docu-*

mental. Paidós Comunicación.

NICHOLS, B. (2001) *Introduction to documentary*. Indiana University Press.

URBAN, C. (1907) *The Cinematograph in Science, Education, and Matters of State*. Charles Urban F.Z.S.

VERTOV, D. (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Editorial Labor.

Filmografía

ANÓNIMO (1912) *Le Scorpion*. Eclair Scientia. Recuperado de <https://youtu.be/H6Ux7f9WP-tw>

BULL, L. (1904-1905) *Stenographics 1*. Institut Marey. Recuperado de <https://youtu.be/RLR-LT55UJeo>

BULL, L. (1904-1905) *Stenographics 2*. Institut Marey. Recuperado de <https://youtu.be/rfm-GzjlpUa4>

BUÑUEL, L. (1930) *L'Age d'Or*. Charles de Noailles.

COMANDON, J. (1909) *Spirochaeta pallida*. Pathé Frères. Recuperado de (min 9:39 a 13:00) <https://youtu.be/8ZT2YP2nn4Q?t=579>

DUNCAN, F. M. (1903b) *Cheese Mites*. Urban. Recuperado de <https://youtu.be/wR2DystgB-yQ>

FRANJU, G. (1949) *Le Sang des Bêtes*. Paul Legros. Recuperado de https://youtu.be/OOYl-hs_8SBQ

MAREY, E. (1889-1904) *Films chronophotographiques*. Institut Marey. Recuperado de <https://n9.cl/8cjlU5>

OMEGNA, R. (1911) *La vita de la farfalle*. Ambrosio, S.A.. Recuperado de <https://vimeo.com/397424352>

PALAZZOLO, G. (1913) *I parassiti della rana*. Itala Film – Torino. Recuperado de <https://n9.cl/uxo1z>

SMITH, F. P. (1909) *To Demonstrate How Spiders Fly* Urban. Recuperado de <https://n9.cl/0in0x>

SMITH, F. P. (1910) *Birth of a flower*. Urban. Recuperado de <https://youtu.be/HqW093bUjdg> (datos sobre la película erróneos en la descripción del video)

SMITH, F. P. (1910) *The acrobatic fly*. Urban. Recuperado de <https://youtu.be/8hlocZhNc0M>

SMITH, G. (1900) *Grandma's Reading Glass*. Recuperado de https://youtu.be/s_JPJQ5e4u0

SMITG, G. (1900) *Spiders on a web*. Recuperado de <https://n9.cl/5osk0>

ABSTRACTS

The surrealist nature documentary: Study of the origin of a movement within the nature documentary genre

In 1927, Jean Painlevé began a cinematographic work that can be described as a “surrealist nature documentary”. Through a documentary study and a comparative analysis of his work with artists prior to 1920, this study aims to show that the surrealist nature documentary is not exclusive to Jean Painlevé, but rather is a movement whose aesthetic origin dates back to the pioneer of the cinema, Etienne-Jules Marey.

El documental surrealista de naturalesa: Estudi de l'origen d'un moviment dins del gènere documental de naturalesa

El 1927, Jean Painlevé comença una obra cinematogràfica que es pot qualificar com a “documental surrealista de naturalesa”. A través d'un estudi documental i una anàlisi comparativa de la seva obra amb autors anteriors a 1920, aquest estudi pretén mostrar que el documental surrealista de naturalesa no és exclusiu de Jean Painlevé, sinó que és un moviment l'origen estètic del qual es remunta fins el pioner del cinema Etienne-Jules Marey.

