

## UNA CÁMARA PROPIA. RETRATOS Y DIARIOS FÍLMICOS DE UTE AURAND, MARGARET TAIT Y MARIE MENKEN.

■ ◀ **A portrait of Ga.** M. Tait, 1955, 16mm, 4' • **Happy Bees.** M. Tait, 1955, 16mm, 16' • **Bagatelle for Willard Mass.** M. Menken, 1961, 16mm, 6' • **Hanging Upside Down In The Branches.** U. Aurand, 2009, 16mm, 15' • **At Home (Zu Hause).** U. Aurand, 1998, 16mm, 2'30" • **Paulina.** U. Aurand, 2011, 16mm, 5' • **Franz.** U. Aurand, 2011, 16mm, 5' • **Maria.** U. Aurand, 2011, 16mm, 3' • **Susan + Lisbeth.** U. Aurand, 2013, 16mm, 7' • **The Gravediggers of Guadix.** M. Menken, 1961, video, 45' (Preservada por Anthology Film Archives, NYC) • *Con la presencia de Ute Aurand.*

Cineasta fundamental de la escena fílmica berlinesa, Ute Aurand concibe sus films en la tradición del diario y el retrato filmado, bajo la influencia mayor de Margaret Tait, Marie Menken o Jonas Mekas. Películas que exploran la intimidad de sus amistades, la belleza y sensibilidad de la luz y las texturas de los espacios, en meticulosos montajes y estructuras. Este programa se centra en los recientes retratos filmados de Aurand, puestos en relación con la obra de Margaret Tait y Marie Menken, con la presentación de un film muy poco visto de Menken, rodado durante un viaje con Kenneth Anger por España y que quedó inacabado.

Esta sesión se divide en dos partes. En la primera, que muestra piezas en el umbral entre el diario íntimo y el retrato, se presenta obra reciente de Ute Aurand, puesta en relación con la de dos pioneras del retrato fílmico, Margaret Tait y Marie Menken (quien, según resumió Brakhage, "hacía retratos de las personas fotografiando las cosas que ellas amaban o habían amado"). Después de los filmes de Ute Aurand habrá un coloquio con la cineasta. La segunda parte muestra los materiales en bruto de *The Gravediggers of Guadix*, una película inacabada que Marie Menken rodó en España, durante un viaje en el que estuvo acompañada por Kenneth Anger. Estos materiales rara vez se han exhibido. El objetivo de esta segunda parte es acercarnos al proceso creativo y conocer la metodología de trabajo de Marie Menken. La proyección nos muestra diferentes rollos en 16mm rodados por Menken que descubren un proceso creativo de diferente naturaleza al que habitualmente se ha asociado a la cineasta - planos de pocos fotogramas, montaje en la propia toma en rodaje, etc.-, ya que aquí las tomas son más bien largas (por lo menos en comparación a su estilo) y sin sus interrupciones características, lo que parece revelar que Menken realizaba después una escritura y composición muy elaborada durante el montaje.

### ENTREVISTA CON UTE AURAND, por Federico Rossin

**Comenzaste muy joven a realizar películas y nunca has parado de hacerlas. ¿Cómo te vino el deseo de ser artista?**

En 1979 entré en la DFFB, la escuela de cine en Berlín. Allí realicé mi primer film, *Schweigend ins Gespräch vertieft*. No dominaba ninguna disciplina, simplemente estaba armada de

un coraje insensato y de la necesidad de pasar al acto. En esa época, no pensaba todavía que haría cine. Nunca me he considerado como una artista, prefiero el término realizadora.

**Desde tu primer film, adoptaste la forma del diario filmado: ¿por qué escogiste este modo extraño de hacer films, en el que la vida y el cine están constantemente ligados?**

Siempre me he sentido cercana a obras que poseen una subjetividad muy fuerte. Tras salir de la escuela y realizar *Oh! The Four Seasons*, con Ulrike Pfeiffer, inspirada por *He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life* de Jonas Mekas, me decanté hacia la forma del diario. Compré una Bolex, una mesa de montaje y realicé mi primer retrato filmado, *Detel + Jon*. Desde entonces, busco hacer emerger la espontaneidad del diario íntimo, lejos del guión muy escrito y de la forma que puede caracterizar a los filmes de arte y ensayo. El diario se elabora con el diálogo interior que yo realizo con mi entorno, como una conversación muda con lo visible. Es lo cotidiano lo que me inspira: una fuente accesible a todos, que nunca se seca. Transformar este diálogo interno en una película representa cada vez una gran alegría y un desafío. Hace años, observando a una mujer caminando por la calle con su bebé, me dije que las madres eran las únicas filósofas dignas de ese nombre. Están excluidas del lado "productivo" de este mundo y tienen una manera singular de pensar, de sentir la vida que me es muy cercana, así que yo transformo mis sentimientos y mis impresiones en película.

**¿Qué cineastas te habían influenciado? El nombre de Jonas Mekas viene espontáneamente a la mente, aunque me pareces muy diferente: no hay ningún narcisismo en tu trabajo. Tu propia persona es sólo un factor entre otros en la realidad que retratas. Y, además, eres una mujer...**

La directora y fotógrafa alemana Elfi Mikesch jugó un papel muy importante en mis inicios debido a su interés en la mezcla de los géneros. La invité a la escuela y trabajamos juntos. *Blaue Matrosen*, de Ulrike Ottinger, nos fascinó por su estructura fragmentada, sus imperfecciones y artificios asumidos. El trabajo de Maya Deren me impresionó mucho, pero me sigue resultando distante, como Cocteau. Al principio de *Notebook*, de Marie Menken, vemos a un pato blanco nadando en la parte superior de la imagen, en un extremo del encuadre. A través de este corto momento, tuve la sensación de penetrar muy intensamente en su obra. Salí entusiasmada,

así que me traje todas sus películas al Arsenal, la sociedad de distribución de Berlín. En las películas de Margaret Tait, ciertos pasajes me llenan de alegría o me calman. *The Stoas*, de Robert Beavers, abrió en mí una brecha completamente inédita: sin comprender de dónde procedía, escuché algo muy importante que hablaba conmigo a través de la pantalla. Muy rápidamente, algunos compañeros de clase, que más tarde se convirtieron en amigos directores como Ulrike Pfeiffer, Renate Sami María Lang, Helga Fanderl y Jeannette Muñoz, se convirtieron para mí en interlocutores muy importantes que nutren mis reflexiones sobre el cine. Nos conocemos bien, y sabemos cuáles son nuestras similitudes y nuestras diferencias. Es algo muy valioso. Todas mis colaboraciones en el trabajo se basan en aspiraciones compartidas.

**El ritmo *staccato* de sus películas me hizo pensar en el fraseo musical, incluyendo a Webern y la música minimalista de los años setenta. ¿La música es para ti una fuente de influencia?**

En la escuela tuvimos un ejercicio de escritura crítica a realizar escogiendo entre *Oskar Langenfeld*, de Holger Meins (1967), un nítido y humilde corto documental, en blanco y negro, o *Momma Don't Allow*, de Karel Reisz (1955), una película sobre la danza, muy visual, muy rítmica y rápida. Escribí sobre esta última. Me gustó el ritmo, justamente. La historia no es muy importante, es el ritmo de las imágenes en blanco y negro lo que prima. Para mí, que hago películas con cámara en mano y me desplazo constantemente, el ritmo es un componente esencial de mi trabajo. Se le puede llamar "música". Para mí, es el ritmo. Es lo que crea la energía, el movimiento y el espacio en mis películas.

**¿Cómo trabaja para lograr este resultado? ¿Qué importancia le concede durante el montaje? ¿Qué grado de espontaneidad te permites durante el rodaje?**

Me gusta tanto el efecto de caleidoscopio, creado por el rodaje-montaje, como el misterio del corte en el montaje. Siempre filmo desde la perspectiva del montaje-rodaje. Una vez que estoy en la sala de montaje, me dedico a recortar los *rushes* y después organizo la estructura general del film. De este material en bruto conservo una parte, que varía según cada proyecto. En el caso de la reciente *Hanging upside down in the Branches*, consagré un montón de tiempo al montaje.

**¿Cómo lo hace para colocarse a la justa distancia de la gente? Siento que una ética guía tu forma de filmar: mantener una promiscuidad, pero que no sea excesivo. Es aquí donde me parece que reside el secreto de tu cine de lo íntimo.**

Me gusta la brevedad. No es necesario pasar mucho tiempo en contacto con algo o alguien. Mi acercamiento a veces me hace pensar en el movimiento de un columpio: proyectarse hacia adelante y luego hacia atrás, y así sucesivamente. A menudo no conozco a la gente que filmo, pero incluso cuando es cercana a mí, me gusta que los momentos de comunicación sean cortos.

Es lo mismo que con el sonido: en una pieza de música, algunas notas son suficientes para extraer una emoción, no hay necesidad de escucharla en su totalidad. Las emociones son el eco de las imágenes o los sonidos. Ellos permanecen en nosotros. Imágenes y sonidos desaparecen, solo quedan como memoria y emociones.

**Hablemos un poco de Margaret Tait. No es conocida aquí, en Francia. ¿Nos puedes hacer un retrato de ella?**

La conocí en 1993, viendo sus películas, en la sala de montaje de los cineastas londinenses de la Co-op. Todo estaba allí, esta intimidad extremadamente poderosa, esta fragilidad que encontré más tarde en su casa, cuando me reuní con ella para siempre. Tengo un gran respeto por su trayectoria. Pasó por momentos difíciles, pero nunca se rindió y continuó desarrollando su enfoque personal. Cuando se ve *Portrait of Ga*, que data de 1952, resulta del todo increíble que ella hubiera podido hacer una película de este tipo tan pronto. El tono, la imagen, los movimientos de cámara y la mirada que se encuentran en su obra son muy refrescantes, y eso es un don muy raro. Margaret es una poeta. Un cineasta nunca ve su propio universo como extraño u oscuro, a pesar de que otros pueden encontrar sus películas complicadas o banales.

**¿Puedes contarnos cómo fue el encuentro con ella?**

Vimos sus películas las dos, en su sala de estar, en una pantalla del tamaño de un cuadro, enmarcada en oro. Me mostró *Happy Bees*, una película muy hermosa en que filma a sus sobrinos, muy pequeños, jugando en el jardín. También vi algunos fragmentos de una película que había raspado a mano y posteriormente reutilizado en la última de sus películas, *Garden Pieces*. Margaret vivía en el campo en una antigua y pequeña iglesia escocesa con vistas a una bahía, "the kirk", con vitrales amarillos. La utilizaba de taller y archivaba allí su trabajo. La obra de su vida iluminaba cada esquina. En las Orcadas, los cielos son muy claros y la luz fabulosa. Hacía mucho tiempo que Margaret no había trabajado con una Bolex cuando empezamos a rodar juntos algunos fragmentos de su *Video Poems for the Nineties*. Esta película está sin terminar. Ella trabajaba en la escritura de un guión de su segundo largometraje.

**Margaret Tait ha pasado la mayor parte de su vida en Escocia, en las Islas Orcadas, a pesar de que trabajó en la India durante la guerra, y después estudió en Italia. Tú también has viajado mucho. Os caracterizan la misma mentalidad, el mismo amor por la vida. Ambas sois cineastas del lugar y el retrato. ¿Ha influido en tu trabajo?**

No lo sé, quizás lo descubro en estas sesiones. El ritmo de Margaret, su relación con el movimiento de la cámara y su mundo visual, es muy diferente del mío, pero compartimos el mismo interés por las "pequeñas" cosas y por la gente. Su mirada poética, llena de optimismo, y el coraje desplegado para permanecer fiel a sus ideas me acompañan a cada instante.

Entrevista extraída de la muestra de cine "Etats Generaux du Film Documentaire" (2013), sección "Fragment d'une oeuvre".