



**Distirak#6**

**Olatz Otalora**

Flores y patos en la superficie

«*Flores y patos en la superficie*», un comentario a partir de la sexta sesión de Kinu con Ute Aurand (Alemania, 1957), cineasta y programadora desde la década de los 80.

El encuentro tuvo lugar primero en los Cines Golem de Azkuna Zentroa para la proyección en 16mm de dos de sus películas y después en el espacio Atoi para el visionado y discusión de otras tantas películas más, incluyendo las de algunos de sus referentes más cercanos. En sus películas, Aurand explora las posibilidades técnicas de la edición en cámara. A partir de un rechazo manifiesto a todo tipo de narración basada en el argumento, retrata su realidad más inmediata componiendo una serie de imágenes donde el estímulo no es la comunicación sino el entusiasmo y el goce de grabar una película. El comentario que sigue tratará de acercarse a una forma de trabajo que, alejándose de la ilación argumental, propone combinar el placer de grabar con el regalo de ver.

*How does one make a form?* Así comienza una entrevista<sup>1</sup> entre Renate Sami y Ute Aurand, ambas cineastas y programadoras de ciclos de cine desde la década de los 80 y que a menudo trabajan juntas, al igual que con otras realizadoras como Ulrike Pfeiffer, Jeannette Muñoz, Helga Fanderl o Margaret Tait.

La propia Aurand «concibe sus films en la tradición del diario y el retrato filmado»<sup>2</sup>, construyendo secuencias que exploran las posibilidades del medio cinematográfico, experimentando con las facultades plásticas y rítmicas de la imagen en movimiento a través de la edición en cámara y la mesa de montaje.

---

<sup>1</sup> **Open City Documentary Festival** Ute Aurand and Renate Sami in Conversation [En línea]. - junio de 2021. – [<https://opencitylondon.com/news/ute-aurand-and-renate-sami-in-conversation>].

<sup>2</sup> **Aurand, Ute** UNA CÁMARA PROPIA. RETRATOS Y DIARIOS FÍLMICOS DE UTE AURAND, MARGARET TAIT Y MARIE MENKEN. [Entrevista]. - 6 de febrero de 2014. - Entrevista extraída de la muestra de cine “Etats Generaux du Film Documentaire” (2013), sección “Fragment d’une oeuvre” : pág. 1.

En una conversación entre Ute Aurand, Jeannette Muñoz y Helga Fanderl<sup>3</sup>, a propósito de la publicación del libro *Meditaciones sobre el presente* (Festival Punto de Vista, 2020)<sup>4</sup>, subrayan su posición anti-narrativa como cineastas y el rechazo que sienten a la hora de construir un hilo argumental en sus propuestas cinematográficas. Claro ejemplo de ello es la película *Zu Hause* (Aurand, 1998)<sup>5</sup>, rodada en 16mm donde la imagen se construye a partir de la silueta y la sombra que genera la propia Aurand al manipular su cámara Bolex en la cocina de su casa (Imagen 1). La película consiste en una narración técnica que sitúa los elementos formales en el centro de la trama.



Imagen 1<sup>6</sup>

Es fácil reconocer en el trabajo de Aurand la búsqueda de una imagen como resultado directo del goce de la propia grabación. En ocasiones, los motivos sobre los que experimenta con la captación de la luz y el ritmo, casi musical, son objetos o situaciones tan cotidianas como encontrar un edificio en obras y tomar la decisión de documentar el proceso de su construcción durante varios años<sup>7</sup>. Por lo general, más que mostrar elementos o situaciones en cámara, lo que hace es utilizarlos como fondo para la experimentar con la imagen a partir de la apertura y cierre del diafragma, lentes, color y enfoque de motivos, situando en el centro su verdadero objeto de interés: el cine. En otras ocasiones, las figuras sobre las que experimenta no son motivos tan identificables como edificios, plantas o paisajes, sino formas en las que la relación figurativa comienza a ser menos reconocible: en el retrato realizado a Margaret Tait, *Glimpses From A Visit*

---

<sup>3</sup> **Festivalpuntodevista YT** Ute Aurand - Helga Fanderl - Jeannette Muñoz - Renate Sami - Retrospectiva [En línea]. - 4 de marzo de 2020. – [<https://youtu.be/jXNZLL1rU9k>].

<sup>4</sup> **Punto de Vista - Festival Internacional de Cine Documental de Navarra** Meditaciones sobre el presente: Ute Aurand, Helga Fanderl, Jeannette Muñoz, Renate Sami [Libro] / ed. Ortega Garbiñe y Palacios Cruz María. - Navarra : NICDO S.L., 2020. – Colección Punto de Vista, nº 14.

<sup>5</sup> **Aurand, Ute** *Zu Hause* [16mm] = At Home. - 1998.

<sup>6</sup> Fotograma de la película *Zu Hause* (Aurand, 1998) – [[http://www.uteaurand.de/filme/zu\\_hause.php](http://www.uteaurand.de/filme/zu_hause.php)].

<sup>7</sup> **Aurand, Ute** *In die Erde gebaut* [16mm (S)] = Building Under Ground. - Zurich's Museum Rietberg : Arsenal Distribution, 2008.

to *Orkney in Summer 1995*, (2020)<sup>8</sup>, por ejemplo, hay un momento de la película donde aparece una secuencia de colores malva y degradados rosáceos conseguidos mediante planos rodados sin lente y fuera de foco, desapareciendo así toda referencia figurativa directa.

Tait, por su parte, en su película *Colour Poems* (1974)<sup>9</sup>, y en un ejercicio similar de experimentación con el medio, intercala una serie de imágenes documentales con una secuencia de animación acelerada que se mantiene en la tensión de una figura que no termina de aparecer y que, sin embargo, identificamos como forma.

*Glimpses From A Visit to Orkney in Summer 1995* y *Colour Poems* parecen tener en común la combinación de elementos más ligados a la representación figurativa con otros sin equivalencia mimética. Así, las secuencias se construyen sobre la tensión entre las figuras y sus referentes ausentes, de manera que las posibilidades narrativas no necesariamente se centran en un hilo argumental, sino en una consecución de muchas y que dan lugar a una forma.

En una carta dirigida a Ute Aurand en 1995, Helga Fanderl escribía lo siguiente:

No debes desanimarte si tu pasión y entusiasmo se topan con reacciones a la defensiva que resultan más prudentes y «somnolientas». Ya es bastante difícil lograr la atención y comprensión de otras personas sin un «apoyo de protección», es decir, sin que otros hayan abierto el camino antes (críticos, instituciones, publicidad) y, en especial, cuando se trata de percepciones y formas de expresión muy personales. ¡¿«Flores y poesía»?! Resulta problemático para muchas personas. Cuando preparaba un programa para el evento del 8 de diciembre, me atreví por primera vez a componer una parte completamente lírica y, después, una segunda parte de «acción». Y tuve la sensación de que esa era la primera vez que un programa había resultado tan armonioso. Antes, sin embargo, quería contar la con la visión y la opinión de otra persona, así que le pedí a Inkkrit, una amiga pintora de la que podía esperar una opinión sincera, que viera las películas. La parte lírica la irritaba: demasiadas flores, demasiados patos en la superficie del agua y las mariposas en las «flores» también eran demasiado para ella. Esos sentimientos no se pueden salvar; necesitamos tenerlos en cuenta. Y creo que la única forma de quedarnos con las «flores» es creando tensiones y contrastes. Sin embargo, me dejé convencer por la reacción de Inkkrit y, lamentándolo mucho, me despedí de mi montaje y reconstruí el programa, dejando flores solo en

---

<sup>8</sup> **Aurand, Ute** *Glimpses From A Visit to Orkney in Summer 1995* [16mm (S)] / int. Tait, Margaret. - Ute Aurand Filmproduktion, 2020.

<sup>9</sup> **Tait, Margaret** *Colour Poems* [16mm ]. - Ancona Films, 1974.

*Weybridge*, pero manteniendo el programa en dos partes, lírica y de acción, solo que menos «florido». Y fue bien. También se aceptó lo puramente lírico y, hasta donde pude ver, no hubo hostilidades al respecto<sup>10</sup>.

Confieso que, en ocasiones, yo también he sentido una irritación similar. ¿Demasiadas flores y patos en la superficie? ¡¿«Flores y poesía»?! En literatura, la lírica se define convencionalmente como la manifestación de sentimientos y emociones profundas ligadas a la expresión poética. Sin embargo, me parece que fue Viktor Shklovski el primero en separar el *cine de prosa* del *cine de poesía*, siendo este último el que abogaría por un abandono radical de la narración clásica y de las pretensiones miméticas para ofrecer una nueva mirada sobre las cosas del mundo»<sup>11</sup>. El denominado cine lírico o poético se situaría en un lugar de experimentación fílmica que no necesariamente atendería a los motivos y a la narración argumental ni expresiva, sino al evento perceptivo de construcción de sentido a partir de la unión de dos imágenes independientes a través del montaje.

Sin ninguna ambición de encontrar respuesta a *qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte*<sup>12</sup> —o en este caso, qué es lo que hace que lo cotidiano se vuelva extraordinario—, pienso que es interesante prestar atención a ese sentimiento casi generalizado de irritabilidad provocado por un aparente exceso de «flores y patos en la superficie» que en ocasiones nos ofrece el cine o el vídeo, y que intuitivamente relaciono no con un rechazo a lo lírico, sino con, precisamente, a la separación entre la lírica y la acción, como si el motivo y su movimiento, a la manera de forma y contenido, pudieran ser divisibles. Imagino que lo que llevó a Fanderl a modificar su programa no se basa, precisa y lamentablemente, en cómo se rodaron esas películas aparentemente demasiado líricas, sino en el significado cultural de lo florido.

En este punto es interesante traer a la discusión las consideraciones en torno al montaje en el cine de Eisenstein y sus y sus posteriores lecturas. Con la ayuda de un cuento de Ambrose Bierce (*Fantastic Fables*, 1899) y una anécdota sobre el comediante Givochini en el teatro ruso, Eisenstein explica la problemática de situar el objeto cinematográfico en las consecuencias legibles del montaje a través de la elección de motivos, en vez de

---

<sup>10</sup> **Punto de Vista - Festival Internacional de Cine Documental de Navarra** Meditaciones sobre el presente: Ute Aurand, Helga Fenderl, Jeannette Muñoz, Renate Sami [Libro] / ed. Ortega Garbiñe y Palacios Cruz María. - Navarra : NICDO S.L., 2020. – Colección Punto de Vista, nº 14: pág. 37.

<sup>11</sup> **Perez Bowie, José Antonio** Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología [Sección del libro] // II Memoria del Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos / aut. libro Macciuc Raquel. - [s.l.] : Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2011. - Vol. 3: pág. 4.

<sup>12</sup> **Jakobson, Roman** Lingüística y Poética [En línea] // Textos en Línea.- 1981. – [<https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Jakobson%20-%20Linguistica%20y%20poetica.pdf>].

en el hecho perceptivo que posibilita esas uniones narrativas, las llamadas irrepresentables:

*The inconsolable Widow (1899):*

**Una mujer con manto de viuda estaba llorando sobre una tumba. "Consuélese usted, señora", dijo un forastero compasivo. "La misericordia del cielo es infinita. En algún sitio habrá otro hombre, aparte de su marido, con quien usted pueda aún ser feliz". "Había", sollozó, "había, pero ésta es su tumba:" 3**

Y dice Einsestein: «Todo el efecto de este cuento se construye sobre la circunstancia de que la tumba y la mujer de luto nos llevan a inferir, por una convención establecida, que se trata de una viuda llorando a su marido, cuando en realidad el hombre por quien llora es su amante. La mujer (...) es una representación; su ropa de luto, otra, es decir que ambas son *objetivamente representables*<sup>13</sup>. Pero "una viuda", surgiendo de una yuxtaposición de las dos representaciones, es irrepresentable objetivamente; constituye una nueva idea, un nuevo concepto»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Sería interesante añadir una pequeña nota en relación al comentario de Eisenstein donde afirma que, al igual que la ropa de luto, una mujer puede ser *objetivamente representable*. Es cierto que, como decimos, Eisenstein emplea el cuento de Ambrosi Bierce junto a otra anécdota para explicar un concepto concreto relativo al montaje en cine. Aquí también nos sirve en tanto que estamos tratando de definir un método de construcción de imágenes alejado de la ilación argumental como objetivo en el trabajo cinematográfico. Sin embargo, es de recibo subrayar que, por una casualidad, recientemente he escuchado que es posible que Bierce resultara ser un completo machista. Por eso me parece justo añadir estas dos definiciones — entre otras tantas que encontramos en el libro *The Cynic's Word Book* (1906)— [<https://www.gutenberg.org/files/43951/43951-h/43951-h.htm>] traducido al castellano primero como *64 epigramas de un cínico*, y después como *Diccionario del Diablo* [[https://hmgong.es/wiki/The\\_Devil%27s\\_Dictionary](https://hmgong.es/wiki/The_Devil%27s_Dictionary)]-, donde encontramos grandes afirmaciones como las siguientes: *Woman would be more charming if one could fall into her arms without falling into her hands* (Una mujer sería encantadora si uno pudiera caer en sus brazos sin caer en sus manos); o la definición de la belleza como *BEAUTY, n. The power by which a woman charms a lover and terrifies a husband* (BELLEZA, n. El poder con el cual una mujer seduce a un amante y aterroriza a su marido). A partir de aquí podríamos empezar a definir un posicionamiento desde el cual alguien puede llegar a afirmar sin complejos que una mujer es objetivamente representable. En cualquier caso, y aunque de dudosa moral o simplemente de mal gusto, este diccionario del diablo nos sirve también para acercarnos a una forma de construir una imagen que cumple también con lo establecido por Eisenstein al estudiar el jeroglífico y las bases del humor desde una unión copulativa de sentido; aunque en este caso, más que de un jeroglífico, se trataría de un chiste, como digo, de mal gusto.

<sup>14</sup> **Einsestein, Sergéi** El Sentido del Cine [Libro]. - Córdoba : Argentina Editores S.A., 1974. - Del original "The Film Sense" Harcourt, Brace and Company, Inc., New York, 1942 : pág. 16.

Sin tratar de relegar la universalidad de ciertas uniones copulativas como las que encontramos en jeroglíficos<sup>15</sup> o en las adivinanzas<sup>16</sup>, Eisenstein se refiere a la ilación en cine como una de las causas del «menoscabo del montaje»<sup>17</sup>, como una de las razones por las cuales el cine deja de ser un ejercicio plástico y de experimentación con la unión, para pasar a ser la técnica narrativa de los irrepresentables: la guerra, el amor, una viuda, o un retrato a partir de «flores y patos en la superficie».

No creo que ser la técnica narrativa de los irrepresentables sea motivo de rechazo, al contrario, resulta extraordinario. Lo que sí que creo, o lo que me cuesta creer, es que el cine base sus esfuerzos en la representación a partir de la significación cultural de los motivos —floridos o no— que emplea en sus películas. Al contrario, pienso que lo extraordinario del evento perceptivo para la construcción de sentido a través del montaje y unión de dos imágenes independientes reside precisamente en la aparición de un irrepresentable a partir de esa unión, es decir, a partir de la acción que mueve sus motivos en pantalla.

Cuando vimos la película *At Land* de Maya Deren (1944)<sup>18</sup>, las primeras imágenes de la playa me hicieron pensar en cuántas veces habremos visto el mar representado en cine, en pintura, y si es posible a día de hoy representarlo sin aludir a otras representaciones anteriores. Recordé el *Mar de Plata* de Claudia Rebeca Lorenzo<sup>19</sup>, que casi es más mar que el mar aún siendo asfalto caliente, y me doy cuenta de que más que agua o suelo, es la representación de una persona que ha decidido no parar de grabar. Y entonces me pregunto si podemos llegar al mar desde la representación, y siento que no; siento que el motivo o el objeto en escena nunca puede ser alcanzable a un nivel de representación, de no ser por una acción que lo traiga al mundo.

Cuenta Buñuel en su autobiografía<sup>20</sup> las experiencias de los habitantes de Zaragoza cuando llegaron a la ciudad las primeras proyecciones de cine, allá por el año 1914. Un narrador debía explicar sistemáticamente una historia para que el público no saliera corriendo de la sala pensando que eran ellos los que iban a recibir el disparo de un revólver del tamaño de una campana de iglesia. El narrador, acompañado del pianista, debía separar una realidad de otra, generando, por una parte sí, el milagro de la

---

<sup>15</sup> **Eisenstein, Sergéi** La Forma del Cine [Libro] / ed. Leyda Jay. - Madrid : Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1999. - Del original "The Film Form", 1949, Harcourt brace Javanovich, Inc. : pág. 34.

<sup>16</sup> *Ibid.*: págs. 18-19.

<sup>17</sup> *Ibid.*: pág. 19.

<sup>18</sup> **Deren, Maya** *At Land* [16mm] / int. Deren, Maya; Cage, John [y otros]. - Maya Deren Experimental Films, 1944.

<sup>19</sup> **Lorenzo, Claudia Rebeca** *Mar de plata* [<https://vimeo.com/165780679>].

<sup>20</sup> **Buñuel, Luis** *Mi último suspiro* [Libro]. - [s.l.] : Penguin Random House Grupo Editorial, 2016. - Del original "Mon dernier soupir" 1982. Éditions Robert Laffont, S.A., Paris. : págs. 43-44.

representación a través del montaje, pero a la vez, haciendo desaparecer toda lógica experimental de las propuestas de sus autores. Todo lo contrario a lo propuesto por Vertov en *El hombre con la cámara* (1929) donde sin guión y sin la ayuda de intertítulos persigue “crear un lenguaje cinematográfico absoluto y universal completamente libre de lenguaje teatral o literario”<sup>21</sup>, una respuesta a la mirada contraída por el exceso hegemónico de las influencias de otras disciplinas, que en su opinión, hacían perder al cine su autonomía como una práctica experimental de imágenes en movimiento.

Pero no hace falta remontarse a principios del siglo pasado para asistir a discusiones en torno a la separación taxonómica entre acción y lírica<sup>22</sup>. Directores y directoras que empezaron a trabajar a partir de las segundas vanguardias reivindicaron abiertamente el lugar que debía ocupar la técnica en la narración, creando tramas paralelas a las interpretables desde códigos más ortodoxos tales como *introducción-nudo-desenlace*, donde las cosas son el propio gesto de mostrarlas. Bresson, Fassbinder, Tarkovski, Resnais, Herzog, o la propia Deren, son un claro ejemplo de ello. Y, por supuesto, Godard, un autor al que la propia Aurand se referiría como alguien a quien no admiraba en exceso, pero en quien reconocía algo extraordinario: «*Para muchos en la DFFB Jean Luc-Godard era un héroe. Para mí no. Pero una noche, en la entrada de la DFFB oí música que salía de una sala de montaje y en ese mismo momento tuve la impresión de que allí estaba pasando algo totalmente diferente, era una música clásica muy normal, pero lo que desencadenaba como música cinematográfica sigue siendo una sensación de libertad inolvidable. Llamé a la puerta. Alguien estaba viendo Le Mépris (El Desprecio) en una mesa de montaje*»<sup>23</sup>.

Volviendo a Eisenstein y a la posibilidad de lo extraordinario, hay una anécdota sobre Vasili Ignatyevich Givochini que me interesa especialmente en relación a la separación entre motivo y acción:

---

<sup>21</sup> **Vertov, Dziga** Chelovek s kino-apparatom = The Man with a Movie Camera. - VUFKU, 1929 : min. 00:01:14 : “Fragmento del Diario de un Operador Cinematográfico. De interés para los espectadores: La película que va a ver es un ensayo de difusión cinematográfica de experimentos visuales. SIN RECURRIR A INTERTÍTULOS (la película no tiene intertítulos), SIN RECURRIR A UN GUIÓN (la película no tiene guión), SIN RECURRIR A LA TEATRALIDAD (la película no tiene ni decorados ni actores), esta obra experimental tiene como finalidad crear un lenguaje cinematográfico absoluto y universal completamente libre de lenguaje teatral o literario.”

<sup>22</sup> **Vertov, Dziga** Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks) [Sección del libro]. - Texto en línea: [<https://leondelarosa.files.wordpress.com/2014/09/del-cine-ojo-al-radio-ojo-dziga-vertov.pdf>].

<sup>23</sup> **Punto de Vista - Festival Internacional de Cine Documental de Navarra** Meditaciones sobre el presente: Ute Aurand, Helga Fenderl, Jeannette Muñoz, Renate Sami [Libro] / ed. Ortega Garbiñe y Palacios Cruz María. - Navarra : NICDO S.L., 2020. – Colección Punto de Vista, nº 14: pág. 13.

Givochini, el famoso comediante del Teatro Ma-  
lii, fue obligado en una ocasión a sustituir a úl-  
tima hora al popular bajo moscovita, Lavrov, en  
la ópera *The amorous Bayaderka*. Pero Givochi-  
ni no tenía buena voz. Sus amigos sacudieron la  
cabeza simpatizando con él: "¿Cómo vas a can-  
tar el papel, Vasili Ignatyevich?" Givochini no  
se mostraba desanimado. Con expresión feliz,  
dijo: "*Las notas que no alcance con la voz, las  
mostraré con las manos.*"<sup>24</sup>

24

Desconozco si la técnica de canto por lo visto algo pobre del feliz Ignatyevich y sus manos influyeron en posteriores representaciones teatrales o si fueron generadoras de estilo. En cualquier caso, pienso que es en la exploración de las posibilidades del medio y a partir de ciertos límites técnicos (la voz) cuando una desarrolla lo que puede, sus recursos (las manos), escapando a lo que en un momento dado dio significación a esos motivos (Lavrov), y no a la inversa.

Entiendo que la referencia al cine lírico en contraposición al cine de acción en la carta de Fanderl se refiere a un problema que tiene que ver más con la lectura de imágenes y motivos asociados a un tipo de argumento u otro, que con la propia práctica de la grabación. Grabar es siempre acción y movimiento. Situar el trabajo cinematográfico en un lugar u otro dependiendo de las figuras que aparecen como fondo, en lugar del tipo de construcción de imágenes en movimiento que se experimentan en el propio montaje, me remite a un problema subyacente en ya prácticamente todos los acercamientos al arte desde las teorías de la cultura visual, es decir, al problema de la interpretación. Sobre todo porque no debemos olvidar que la expresión no es libre, y la técnica influye en la narración, por lo que pienso que lo más interesante en el trabajo de Aurand no son los motivos florales, íntimos o afectivos que, según las reseñas que he podido leer, caracterizan su trabajo; sino, precisamente, la forma en la que se acerca a su realidad más inmediata y el tipo de imagen que resulta de ella. Evidentemente podríamos hacer una lectura interpretativa a partir de los elementos que decide grabar o las situaciones en las que se sumerge para conseguir un tipo de imagen, y concluir lo que yo diría que es un autorretrato más que un retrato de su entorno. Pero estas consideraciones que pondrían a la significación del motivo por encima de la construcción de la forma, caen en el riesgo de olvidar que el arte tiene la capacidad de trabajar con la materialidad de los signos antes de la solidificación de sus significados y que su posibilidad no reside en la capacidad de hacer algo legible, sino en «revelar el potencial complejo para significar

---

<sup>24</sup> **Einsestein, Sergei** La Forma del Cine [Libro] / ed. Leyda Jay. - Madrid : Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1999. - Del original "The Film Form", 1949, Harcourt brace Javanovich, Inc. : pág. 24.

del propio signo»<sup>25</sup>. Hasta donde yo sé, el cine no construye narraciones con flores, sino moviendo las flores.

Seguro que se han escrito y dicho, pero yo no conozco, lecturas interpretativas sobre los trabajos de mi entorno más cercano. Me pregunto qué dirán sobre *HB* de Lorea Alfaro<sup>26</sup>, *Ensueño de Amor* de Elena Aitzkoa<sup>27</sup>, los clips en loop de Ignacio Sáez<sup>28</sup>, la bota con Rihanna de fondo de Imagen 29\*\*<sup>29</sup>, *Chulo* de Claudia Rebeca Lorenzo<sup>30</sup> o la nueva versión de *Lay all your love on me* de Elbis Rever<sup>31</sup>. Yo no estoy en contra de la interpretación, pero sé que dice más de quien interpreta que de lo que está tratando de interpretar. Y por eso de que *el arte tiene la capacidad de mostrar el signo antes de la solidificación de sus significados*, no me costó entender a Ute cuando dijo que no le gusta que le digan lo que tiene que sentir. Ella tampoco nos obliga a sentir nada con su trabajo, no dirige nuestros sentimientos; tan solo es una forma de compartir su entusiasmo.

De todas las películas que vimos en el taller con Aurand me quedo con *Envío 30, para Claudio Maturana* de Jeannette Muñoz<sup>32</sup>, una película por correspondencia<sup>33</sup> que todo el mundo querría, por lo menos una vez en la vida, recibir como regalo.

---

<sup>25</sup> **Mendizabal, Asier** *Fire and/or Smoke* [Libro]. - Londres : Koenig Books, 2016 : pág. 9: *"The sign is, above all else, in its materiality, a signifier. The signifier has no fixed equivalence with its meaning. The signifier "fire" does not have the same signification in a forest fire in Galicia, at a cash point in Bilbao, with a car in Neuilly-sur-Seine or in Los Angeles shopping mall. Ideology fixes that signifying network at a concrete point with certain determinate meanings, solidifying the process of symbolization in one of many possible options. Art has the advantage of working with the materiality of signs before the solidification of meaning. It is not therefore the task of art to make anything understood in the register of fixed equivalence, but to avail itself of the potential of the complexity of the sign"*.

<sup>26</sup> **Alfaro, Lorea** PRO ETO Presentación Lorea Alfaro / Producciones de arte feminista [En línea]. - Arteleku, 24 de julio de 2013. - [https://vimeo.com/77581516] : min. 00:45:45.

<sup>27</sup> **Aitzkoa, Elena** *Ensueño de Amor* / int. Aitzkoa, Elena; Vegas, Natalia.

<sup>28</sup> **Prego, Sergio** Ignacio Sáez - Albatross [En línea]. - Et Hall, 2016. - [http://www.ethall.net].

<sup>29</sup> **Torre, Mar** Mar Torre (Imagen 29\*\*). ENCUENTROS CON LOS ARTISTAS 2016. [En línea]. - Fundación Bilbaoarte Fundazioa, 2016. - [https://vimeo.com/202734910].

<sup>30</sup> **Lorenzo, Claudia Rebeca** *Chulo* [https://vimeo.com/221117300].

<sup>31</sup> **Elbis Rever** *Lay all your love on me* - ABBA (Elbis Rever cover) [En línea]. - [https://soundcloud.com/user-103275402/lay-all-your-love-on-me-abba-elbis-rever-cover].

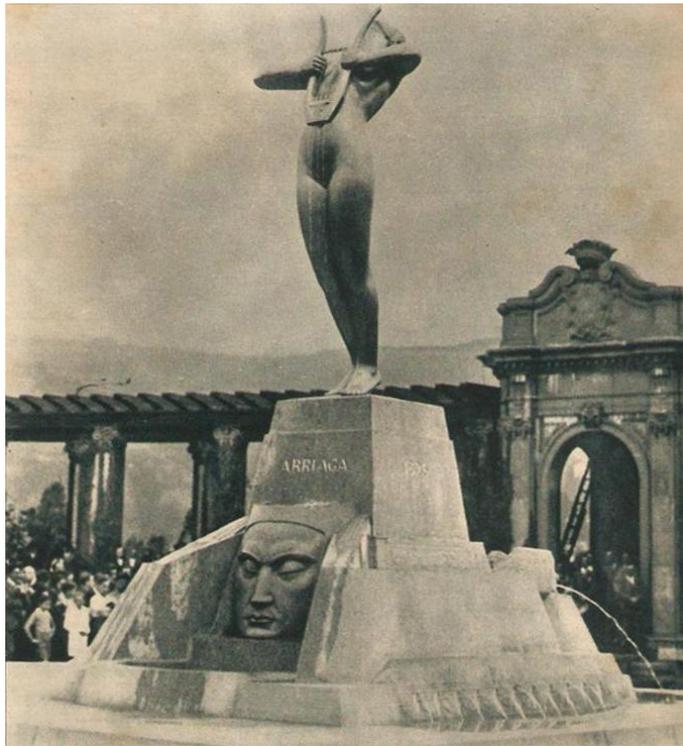
<sup>32</sup> **Muñoz, Jeannette** *ENVÍO 30 para Claudio Maturana G., El Cortijo, Santiago de Chile 2017* [16mm (S)]. - 2017.

<sup>33</sup> **Muñoz, Jeannette** *ENVÍOS* [En línea]. - [http://jeannettemunozcandia2.blogspot.com/2011/04/envios-are-moments-in-photography-and.html].

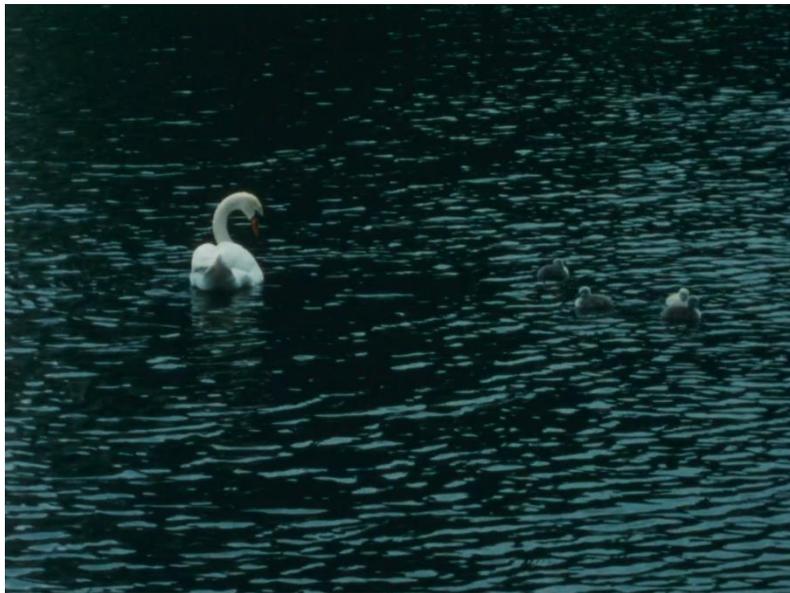
Otras películas que pudimos ver en el encuentro-taller:

**Aurand, Ute** *Four Diamonds* [16mm]. - 2016.

**Aurand, Ute** *Schweigend ins Gespräch vertieft* [16mm/digital] = *Deeply Absorbed in Silent Conversations*. - Stiftung Deutsche Kinemathek, 1981.



*Una lira en el monumento a Arriaga por el escultor Paco Durrio.*



*Un cisne y sus pichones en la película Renate de Ute Aurand*

---

**Mekas, Jonas** Reminiscences of a Journey to Lithuania [16mm]. - Vaughan Films, 1972.

**Aurand, Ute; Pfeiffer, Ulrike** OH! Die 4 Jahreszeiten [16mm] = OH! The Four Seasons / int. Pfeiffer, Ulrike; Aurand, Ute. - Arsenal Distribution, 1986-88.

**Aurand, Ute** Kopfüber im Geäst [16mm (S)] = Hanging Upside down in the Branches. - Arsenal Distribution, 2009.

**Beavers, Robert** Listening to the Space in my Room [16mm ]. - 2013.

**Aurand, Ute** Renate [16mm] / int. Sami, Renate. - Ute Aurand Filmproduktion, 2021.