



Reconocimiento / No Comercial / Compartir Igual
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>



|| Víctor Iriarte

Licenciado en periodismo, Máster de Cine Documental de Creación por la Universidad Pompeu Fabra, se inicia en el cine como ayudante de dirección de Isaki Lacuesta en su largometraje *Cravan vs. Cravan* (2002). A partir de entonces combina docencia de lenguaje cinematográfico durante tres cursos en la Universidad de Montevideo, programación (comienza en la Cinemateca del Museo de Bellas Artes de Bilbao y sigue en Arteleku, fundando el colectivo de investigación audiovisual *Mapa*) y creación artística en diferentes disciplinas: de la experimentación audiovisual a lo performativo.

Wrócic/Volver 2006

Decir adiós 2007

Cinco películas breves 2008

Apuntes para una película de espías 2008

Zortzi-Bederatzi: Lisabó 2009

El mar 2010

Visiones 2011

Invisible 2012

Víctor Iriarte

***WeareQQ*. Apuntes y paisajes. Una conversación con Usue Arrieta**

Sucedió en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista de Pamplona. En el restaurante en el que se juntaban para comer los miembros del festival y los invitados, Gonzalo de Pedro, responsable de programación del festival, respondiendo a mi pregunta de “¿Quiénes son?”, me dijo que eran Usue Arrieta y Vicente Vázquez, del Colectivo *weareQQ*, que ese año presentaban una propuesta documental en la sección X-Films. Estuve en la presentación de esos trabajos, y Usue y Vicente dijeron que les gustaría hacer una película de *goitibeheras* y aviones de aeromodelismo. Su proyecto fue el que ganó y durante los demás días del festival coincidimos en los cines y bailando hasta tarde en los bares de Pamplona.

Un año antes, durante los cursos de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), alguien me había dejado una copia de su película *Canedo*. Después de verla, me quedé con ganas de conocer sus otros trabajos, pues la película me había parecido una extraña y muy sugerente mezcla rural/paisajístico/rara.

Durante el mes de junio del 2010, en la Muestra de Cine Raro que organizamos desde el Colectivo *Mapa* de Arteleku, uno de los invitados, Oliver Laxe, proyectó un trabajo suyo titulado *París #1* (2007), en el que aparecían Usue y Vicente. Y Oliver comentó que en su nueva película había un personaje femenino que conducía grandes camiones que atravesaban el desierto. Ese papel iba a ser protagonizado por Usue, nos dijo Oliver. En la primera edición del catálogo *D-Generación, Experiencias subterráneas de la no ficción española*, elaborado por Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter, se hablaba de un trabajo de tres minutos del Colectivo

weareQQ del año 2005 titulado *Sin título*. Lo que sigue comienza precisamente en ese trabajo, y es la transcripción de una charla mantenida con Usue durante las segundas jornadas de los cursos de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) que se desarrollaron en septiembre del 2011 en Bilbao bajo el título de *Experiencias documentales contemporáneas (II)*.

– Vuestra aparición en el ámbito del llamado nuevo documental se da con este trabajo del catálogo D-Generaciones. ¿Pero de dónde surge el colectivo, qué estábais haciendo entonces? Porque vuestra llegada se da desde el ámbito de las Bellas Artes más que desde lo cinematográfico, ¿no?

– Vicente y yo nos conocemos en el 2003 y el colectivo surge del amor. A partir de ahí comenzamos a hacer trabajos en el ámbito del arte, pues nos conocimos cuando estábamos estudiando Bellas Artes. Yo tenía una beca de intercambio en la facultad de Cuenca y Vicente estaba de oyente en la facultad. Empezamos a encontrar intereses comunes y a trabajar juntos, haciendo sobre todo intervenciones en el espacio público y participando en algunas convocatorias sobre arte urbano. Es cuando caemos en el formato vídeo, que comienza siendo una forma de registrar y pasa a convertirse en una forma de narrar, en una estructura en la que pensar.

– Imagino que antes de la película *Sin título* (2005), en esos años iniciales, hay trabajos de vídeo que podríamos llamar invisibles, de la época de la facultad, de formación y ajenos totalmente al contexto de festivales audiovisuales. ¿Cuál es esa prehistoria del Colectivo *weareQQ*? ¿Cómo y con qué empezáis?

– Hay un trabajo titulado *Flipper moon* que es un corto de ficción y que es lo primero que hicimos cuando nos conocimos. Se trataba de terminar un corto que Vicente había iniciado cinco años antes en Galicia. Había unas imágenes grabadas por Vicente donde salían él y unos amigos en una feria, montándose en las atracciones, y lo terminamos en Bilbao, en el puerto. Él quería hacer una cosa como *Cassavetes* y yo una cosa como *Fassbinder* y de todo eso salió algo a medias. Está grabado en Hi-8 y es una pieza que hace poco recuperamos y reescribimos para una muestra en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Es algo que no solemos enseñar y que se ha mantenido durante mucho tiempo en el ámbito de lo privado.

– ¿Y esos trabajos previos, los de los años 2003 y 2004, los consideraréis procesos, forman parte de vuestra filmografía o cómo los veis ahora?

– Nosotros trabajamos de una forma muy autónoma e imagino que esto tiene que ver con el estigma conquense. Era algo que nos gustaba y lo hacíamos por placer. Es algo que seguimos haciendo, pero ya no somos tan jóvenes y las necesidades hoy en día son otras. Esos primeros trabajos eran experimentos en colaboración con otra gente, de Cuenca normalmente, como por ejemplo los títulos *Cowboy vasco* o *Pagar el plato*, que son acciones. En *Pagar el plato* alquilamos una máquina de

lanzar platos, de tiro al plato, y la fuimos poniendo en diferentes sitios de la ciudad de Valencia. Son por lo tanto piezas audiovisuales que registran eventos, pero creo que no tienen una entidad autónoma como audiovisual. Por eso están más ocultas.

– ***Sin título* es por lo tanto vuestra presentación oficial. Y marca unas líneas que se van a ir repitiendo en vuestros sucesivos trabajos, como pueden ser la idea de apuntes audiovisuales, el paisaje, lo rural, lo periférico, o vuestra propia presencia física, ya sea en imagen o en sonido.**

– La película presenta una serie de conversaciones que se dan mientras un grupo de personas, mi familia en este caso, está de vacaciones en Gales y observa un paisaje. Son ese tipo de conversaciones que se dan después de comer, cuando te sientas a mirar por la ventana o al aire libre en un entorno natural. Elegimos algunas de esas charlas porque nos parecían relevantes: por ejemplo, cómo un paisaje te puede llevar a hablar de cine, cómo se pueden relacionar una imagen de naturaleza y una imagen audiovisual. El sonido es sonido directo. Y está subtulado no como estrategia, sino como una manera de unificar una conversación que se está dando en tres idiomas, euskera, catellano e inglés.

El paisaje lo hemos utilizado mucho y es un tema que nos interesa, sí. En este caso son espacios naturales mediados: paisajes que han sido reconvertidos en espacios de ocio, como un campo de fútbol en mitad del campo, por ejemplo. Esa hibridación entre el paisaje como término ontológico y los usos que se dan a ese paisaje y cómo se transforman para convertirlos en lugares útiles para la actividad humana es una tónica en nuestro trabajo. O la idea de la medida de un paisaje: reducir su inmensidad y dotarlo de cierta medida, como puede ser la del campo de fútbol.

– **Has dicho que *Sin título* parte de un material familiar, de unas imágenes de vacaciones familiares. Quizá este detalle nos puede servir para conocer vuestra manera de trabajar como colectivo. Porque no siempre hace falta que estéis los dos en el lugar de rodaje, no se trata de dividir funciones durante el rodaje, sino de otra cosa.**

– El trabajo, la forma en que se rodó, es doméstico. Yo voy de vacaciones a Gales con mis padres, llevo la cámara de vídeo y grabo muchas cosas. Después, ya de vuelta, visiono ese material en casa con Vicente, aparecen cosas que nos parecen interesantes y se monta un trabajo. Podríamos decir que sale del magma de representaciones familiares que tenemos todos. Podría haber sido un álbum de fotos o cualquier otra cosa.

– **La presencia de este trabajo en el catálogo de *D-Generación* os sitúa en el mapa del audiovisual e imagino que a partir de ese momento las cosas cambian un poco. ¿Cómo fue esa “llegada”? ¿Qué supone compartir “generación” con otra serie de realizadores?**

– En esa época vivíamos en Valencia. Josetxo Cerdán contacto con nosotros y le mandamos el trabajo por correo. Ahí quedó todo. Pero el cambio sucedió cuando

nos fuimos a vivir a Barcelona. Empezamos a ir a Xcèntric, a conocer gente, y entramos en contacto con contextos en los que se hablaba más en términos de cine que de arte. Es cuando empezamos a tener un encuentro con toda esa otra dimensión del audiovisual.

– Antes de seguir con la etapa catalana, quizá estaría bien que contaras algo sobre ese momento que podríamos llamar “el videoclub de Valencia”. Porque uno se pregunta a veces cómo son los orígenes cinéfilos de los que hacen audiovisual y quizá este capítulo pueda dar alguna pista al respecto. Porque vosotros estábais en el ámbito de lo artístico, de la intervención urbana, pero también estábais muy cerca de lo cinematográfico.

– Lo de la intervención urbana es algo que seguimos haciendo, no es que lo hayamos dejado por el audiovisual. No me gustaría hablar de etapas concluidas porque no es así. Nosotros seguimos trabajando mucho en el territorio del arte. Tanto o más que en el del audiovisual. Que un mismo proyecto se pueda leer de diferente forma en dos contextos diferentes no significa que uno excluya al otro. Y lo de Valencia, sí, lo que hacíamos era alquilar muchas películas. Había un videoclub que estaba muy bien; el tío iba a China a comprar material y tenía además un grupo de gente que le subtitulaba las películas. Y alquilabas la película con subtítulos de manera un tanto “por lo bajini”. Y durante dos años nos dedicamos a ver muchísimo cine, que es algo que a los dos siempre nos ha gustado mucho y disfrutamos. Era una manera bastante ermitaña de ver películas y arrozales. Para nosotros fue muy importante ese videoclub, porque nos permitió descubrir mucho cine y muchas formas de hacer.

– Seguimos con la cronología de vuestra filmografía y llegamos a *Oficios preventivos* (2005), donde retratáis a diferentes personas en sus entornos de trabajo. Hay un vigilante de incendios, una posta sanitaria de la Cruz Roja en la playa y un guarda de seguridad. Y no se trata sólo de registrar un cuerpo y una voz, sino que el retrato también abarca los objetos y el entorno que rodean al personaje. Sus paisajes. En esta época aún no habéis llegado a Barcelona, pero los retratos se dispersan geográficamente: comunidad Valenciana, Burgos y Galicia. Y en los créditos se lee que recibisteis una ayuda del Injuve. Cuéntanos de dónde surge y cómo se desarrolla el proyecto.

– Son tres películas, la primera del 2005 y las otras dos del 2006. La primera la produjimos nosotros mismos. Presentamos esa película al Injuve y nos dieron un dinero que nos permitió producir dos más. Básicamente el proyecto surge de algo muy cercano a la vida: Vicente trabajaba en la playa y pasábamos mucho tiempo en ese entorno. Y cuando veíamos este tipo de trabajos, de alguna forma lo veíamos como un espejo que podía ayudarnos a entender nuestra propia práctica como artistas. Una práctica basada en la contemplación, basada en la idea de “lo que ves, como estímulo”; y con una productividad dudosa. En ese sentido había una analogía entre este tipo de trabajos y el nuestro.

Hicimos primero el de la playa porque era el más cercano. Después hicimos uno que sucedía en una arquitectura (el del vigilante de seguridad de la universidad) y uno que sucedía en un entorno natural (el guarda y el bosque). La metodología de trabajo consistió en hablar primero del proyecto con los retratados y después en dejarles la cámara a ellos para ver qué tipo de representaciones de su práctica construían.

– **Me voy a centrar ahora en el retrato del guarda de seguridad para hablar de algunas de las características que se dan en los tres: narración fragmentada, elipsis, no correspondencia entre imagen y sonido, vuestra presencia en el *off*, otra vez el interés por lo rural/popular, por lo pequeño, por cierta intrahistoria... Pero vamos a empezar por situar primero la producción de este retrato: es el tercero de la serie y os vais a Burgos. ¿De dónde surge la curiosidad por el trabajo y por el personaje y por qué se graba donde se graba?**

– Como he comentado antes, estábamos buscando un trabajo que sucediera dentro de una arquitectura. Un amigo de un amigo conocía a un amigo que había estudiado en un curso de cine con este chico que terminamos retratando; de esa manera nos fuimos a Burgos. Estuvimos una semana con él, con Víctor. Él era muy cinéfilo, por lo que estaba encantado con la propuesta. Le gustaba la pintura también, le gusta mucho Hooper, describe un cuadro en la película. Fue muy sencillo. Básicamente nosotros le hicimos de asistentes de cámara.

– **Hay una frase que dice el guarda de seguridad que nos puede servir para hablar de la idea del cine dentro del cine o de la idea de apunte. En *Sin título* los personajes hablaban de cine de una manera muy casual y aquí vuelve a suceder, hablar de cine desde lo cotidiano, sin necesidad de desarrollar teorías. Y creo que esto mismo sucede también en la parte formal de vuestro trabajo: que se construye desde el fragmento, desde el apunte, sin necesidad de una *sobrearquitectura*. Dice así la frase: “A mí las películas un poco en las que el director está muy metido en la acción o se nota que todo gira en torno a lo que él quiere, no me... Me gustan los que se colocan y las cosas pasan, fluyen, pero sin que el tío esté ahí...”.**

– En esa época nos interesaba mucho ese estadio previo al discurso que es el balbuceo. Está en *Sin título* y está en *Oficios preventivos*. Es un espacio para la palabra pero en el que el discurso todavía no ha tomado el poder. Son pensamientos inconexos que se van relacionando y que para nosotros eran interesantes. En la edición que hacemos hay una selección de esos pasajes.

Respecto a la rigurosidad en el uso del lenguaje, nosotros éramos neófitos y lo seguimos siendo. No nos importaba demasiado la corrección del lenguaje audiovisual. Está grabado con una Mini DV, con sonido directo, si sale la voz, pues sale, si no se oye, pues no se oye, no teníamos ningún prejuicio. Estábamos más con la idea de balbuceo. Nuestro interés y proceso estaba en otro lado. La búsqueda era otra, más humana y que iba más allá de si algo estaba en cuadro o estaba enfocado.

Hay un libro de Foucault titulado *El orden del discurso* donde empieza diciendo algo así como, “Me gustaría no empezar esta charla, sino retomar la palabra después de otro y que fuera un discurso que ya está construido en el que yo entro...”. No queríamos organizar algo con un principio y con un final, sino que la película se iniciara con un balbuceo en el que entras de golpe y sales de golpe.

En este caso además, el trabajo era un trabajo a tres. La grabación estaba en manos de él, de Víctor, que estaba muy entusiasmado. Nosotros en esa parte seguimos de alguna manera sus órdenes, pues él conocía el espacio totalmente y nos proponía dónde grabar y cómo. Y en el apartado de montaje es donde estamos nosotros. Tampoco ahí tenemos un método claro. En *Oficios preventivos* trabajábamos mano a mano. Empezaba montando yo, por ejemplo, después Vicente cambiaba cosas... El proceso era muy dialéctico: los descubrimientos se ponen en común, los errores también se detectan y se nominan. Así se fue construyendo la película.

– **A medida que avanzamos en vuestros trabajos sí que hay una idea de corrección audiovisual que se asume o a la que respondéis. Se ve en *El enemigo* (2008) y después en *Canedo* (2009), donde la parte formal está muy cuidada. Como si se hubiera producido una limpieza o como hacer las cosas “en fino”. Se domestica la parte “en bruto” y se llega a otros lugares desde el lenguaje ya propiamente audiovisual.**

– Sí, primero eres más salvaje y después te civilizas un poco, eso es así. Según vas teniendo más control y sabes más, ese propio código se apodera de ti también. Tú te apoderas de él y él se apodera de ti. Con el tiempo hemos ido teniendo un control mayor y una consciencia mayor. Y en el momento en el que eres consciente, está ya todo sobre la mesa y lo ves a la hora de rodar. Ya no es en el montaje, sino que lo ves antes incluso de empezar a grabar las cosas. Creo que tiene que ver con un proceso bastante natural de aprendizaje, no creo que sea estilístico.

– ***El enemigo* es un trabajo de 2008 que dura cuarenta minutos y que se aleja totalmente de los lugares de los que venimos hablando hasta ahora: los espacios naturales se cambian por un interior, hay actores o personajes y también un discurso/guión/estructura elaborada. La película es un remake de *La Chinoise* (1967), de Jean Luc Godard. De esta manera se podría decir que la naturaleza da paso a la política. ¿Cómo surge el proyecto tan diferente a lo que veníais haciendo hasta ese momento? ¿Qué intereses teníais entonces?**

– Este proyecto se inicia en el 2008 en respuesta a una invitación a participar en una exposición. En esa exposición juntaban a un grupo de artistas que habían ganado el Injuve y proponían una especie de campamento de dos semanas en Málaga donde todos convivíamos para preparar esa exposición. El campamento coincide con nuestra mudanza a Barcelona y para nosotros ese momento significa la entrada de un discurso muy fuerte por un lado y, como comentábamos antes, un momento de contacto con otros artistas y con otro lenguaje.

El resultado de esas dos semanas fue una revolución en sí misma; había que hacer una exposición colectiva y aquello, como estábamos allí durmiendo, comiendo y trabajando, se fue cargando muchísimo. Se creó y se fomentó la idea, desde los tutores del proyecto, de que con la exposición se iba a cambiar todo. “*Todo el ambiente artístico va a cambiar con esta exposición*”, o algo así. Y nosotros, cuando tuvimos que crear una pieza para esa exposición, en reacción al ambiente creado, hicimos *El enemigo*. Lo que la película se plantea es cómo podemos traer a día de hoy *La Chinoise*. Cómo se podría hacer una revolución cultural, cómo se podría hacer una película sobre artistas que quieren organizarse en torno a una idea de revolución, pero en el siglo XXI. Después de salir de este campamento con la cabeza como un bombo, volvimos a Barcelona, juntamos a nuestros amigos durante cuatro días en nuestro piso y les pedimos que organizaran unas conferencias en torno a lo que estaban trabajando pero en clave de *alter ego*. Y de ese rodaje sale *El enemigo*, que efectivamente, es una pieza más larga, rodada en interiores y en la que nosotros vamos insertando también mucha de la intervención que solíamos hacer en el espacio público. Para nosotros fue de alguna manera un momento catártico, que marcó el final de cierto aislamiento y que arrancó una nueva etapa.

– El enemigo es una película muy consciente de sí misma; se inicia incluso con un cartel que dice: “Una película haciéndose”. Hay mucho de lo que acabas de decir, de vuestra época de Bellas Artes, muy *godardiana* a la vez, con textos en pantalla, material de archivo, youtube, pop, kitsch... Muy libre también en el sentido de romper la estructura y de mezclar referencias y culturas. Y muy unida a vuestra llegada a Barcelona, muy de retratar a vuestros amigos del ámbito artístico. ¿Es la película que se supone que tenáis que hacer en Barcelona? ¿Una película más catalogable que las otras?

– Esta película funcionó muy bien. Había más interés, estaba dentro de un territorio cultural, Barcelona, mucho más trabajado. Y está más dentro de la formas. También es un momento en el que nosotros empezamos a preguntarnos por muchas más cosas en relación al audiovisual: qué diferencia hay entre un registro documental y un registro de ficción, cómo se construyen estos registros, cómo repercuten las producciones de ficción que hacen referencia a hechos históricos, qué es un hecho histórico en la actualidad, cuál es nuestra función como artistas... Bueno, nos pegó ahí toda la golpetera. Llegamos a Barcelona y nos dio fuerte. Por lo tanto es un trabajo que empieza a preguntarse estas cosas y se sofistican. Es mucho más metodológico: planos fijos, todos iguales, se van a editar de esta manera, etcétera. Sí que tiene una estructura a priori. Después hay que tener en cuenta que es una película que se hizo para una exposición. Su objetivo no era que tuviera una distribución como película, aunque después se ha proyectado en cines y nosotros decidimos, la segunda vez que se expuso en Barcelona, proyectarlo en un cine.

– **Es evidente esa hibridación entre lo artístico (de bellas artes) y lo cinematográfico. Sus puntos en común y sus diferencias.**

– Para nosotros es muy importante el momento de presentación en el espacio. A diferencia de un contexto cine, en el que tienes la sala oscura y siempre es poco más o menos el mismo asunto, cuando tú haces una presentación en un espacio expositivo hay muchas condicionantes. Ese es el momento de la verdad. Tienes que organizar el material y dependes mucho del contexto. No es lo mismo un edificio de la Universidad del País Vasco que una capilla del siglo XVIII en Barcelona o que los sótanos del Ministerio de Cultura de Madrid, que es donde se expuso por primera vez. Nuestro trabajo no es disciplinar, sino expandido: en los procesos hay registro de películas y hay otros materiales, incluso en *Sin título* y en *Oficios*. En el ámbito audiovisual lo que se ven son nuestras películas, pero los procesos de trabajo son muy amplios y no terminan en una proyección monocanal. Y toda esta mezcla es a veces más evidente en los trabajos.

– **Llegamos así hasta *Canedo, 2009*. Como veníamos diciendo, vuestra trayectoria parece avanzar hacia la depuración formal, algo así como que en el camino habéis dejado de ser salvajes de una manera para serlo quizá de otra. De alguna manera parece que vamos a asistir a un trabajo observacional de no ficción. Pero no, la película se escapa y el balbuceo sigue ahí: lo paisajístico, rural, fragmentario, familiar, sigue estando, pero a la vez hay que añadir también el humor y el extrañamiento, lo raro mezclado con lo folclórico. Cierta misterio. Y eso también es salvaje.**

– Queríamos hacer una película con la familia de Vicente para explicarles a qué nos dedicábamos, pues no estaba del todo claro qué hacíamos nosotros. Cuando un año después pasamos la película con toda la gente del pueblo, fue increíble. “No sé lo que hacemos, pero es esto”, les dijimos. Quedó todo muy claro, nos entendieron perfectamente.

Teníamos algo de dinero de producción, más de lo que jamás habíamos tenido, y entonces pudimos contratar a un amigo, Álex, para que nos hiciera el sonido; Virginia nos dejó su cámara, que era mejor que la nuestra. Construimos una historia con su guión, que intentaba poner en relación a la familia de Vicente con todo el tejido industrial y de servicios, con toda la cinética productiva que ocurría en el pueblo en el que vivían. Todas las empresas que salen son empresas que hay alrededor de la casa. Y lo mismo con los personajes. Todo el mundo participó en la transformación de esa materia. Al mismo tiempo que participaban en la transformación del árbol (convertir un árbol en un libro), participaban en la producción de la película.

– **En este sentido la película tiene mucho que ver con vuestro trabajo artístico no exclusivamente audiovisual, pues lo que en esencia mostráis en las imágenes es una acción: cómo convertir un árbol en un libro. Y cómo un libro es enterrado, cómo el libro vuelve al lugar del árbol. Por lo tanto hay también algo muy simbólico y circular en todo lo que vemos.**

– El proceso productivo y de transformación de la materia se relaciona con el proceso de producción de imágenes familiares, de representación familiar. Una fotografía que sacas y que después se convierte en un libro editado, una imagen que va desapareciendo en la imprenta y que después vuelve a enterrarse en el mismo lugar donde estaba el árbol... Hay cierta mirada antropológica de lo que nosotros entendemos por cultura y por rito y por resistencia. Y otra vez existe esa analogía entre los procesos productivos que existen y los que nosotros realizamos. Esa mirada de espejo entre la producción audiovisual que nosotros estamos haciendo y la acción que se deriva.

– **Y esa estructura tan clara, conecta también con algo de lo que habéis hablado en alguna ocasión al referiros a vuestra manera de abordar lo audiovisual: desde lo escultórico, desde la construcción. Hacer películas como manera de ordenar materiales, vidas, gentes, espacios y tiempo.**

– Es que nuestra formación es escultórica. No hacemos esculturas objetuales pero a nosotros lo que nos interesa es el espacio tiempo. Es nuestra materia prima. En ese sentido, las nociones básicas que utilizamos provienen de ahí. Y son bastante útiles para el audiovisual. Quizá no sean tan útiles como formas dramáticas, como formas de narratividad clásicas, ni como los géneros, pero nos sirven para construir. Para seguir construyendo.