



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



||| Colectivo *weareQQ*

Vicente Vázquez y Usue Arrieta han desarrollado un cuerpo de obra multidisciplinar que se centra en ejercicios de redefinición de los espacios sociales, una manera de investigar -a través del vídeo, la instalación y las intervenciones en el espacio público- nuevas posibilidades de lo colectivo.

Han expuesto en centros de Arte como el Juan Ismael o el CA2M, Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Paraninfo de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en Bilbao y en múltiples galerías.

Han disfrutado de residencias artísticas en Las Fábricas de Creación Fabra i Coats (Barcelona), en Bilbaoarte y en El Levante (Argentina) y Seoul Art Space Geumcheon (Corea). Han recibido becas de Barcelona Producció, Can Xalant, Injuve y Agadic y su obra ha sido premiada por el Injuve y por la Fundación José García Jimenez.

En 2012 presentaron *Goitik Behera eta behetik gora*, proyecto premiado en la segunda edición de X Films, Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista 2011. Son artistas residentes de Hangar.

Sin título 2005

Oficios preventivos: postas sanitarias 2005

Oficios preventivos: vigilante de seguridad 2006

Oficios preventivos: vigilante de incendios 2006

El enemigo 2010

Canedo 2010

Goitik Behera eta behetik gora 2012

<http://weareqq.com>

www.hamacaonline.net

||| Oficina Curatorial *Rivet*

Rivet es una oficina curatorial radicada en Nueva York y conformada por Sarah Demeuse y Manuela Moscoso. *Rivet* integra la publicación, la traducción, la enseñanza y la organización de exposiciones. Las condiciones del contexto en el que trabaja y sus redes específicos definen el formato final de los proyectos. Desde su inicio en 2010, *Rivet* se ha enfocado en la filosofía del objeto (Object-Oriented Ontology) y sus posibles conexiones y fricciones con la práctica artística.

www.rivet-rivet.net

weareQQ / Rivet

CA NE DO

CA

***Cada qué/cada quién**

Una película en sí misma bien pudiera ser una mini fábrica pues produce un objeto otro -la imagen filmica- e implica una clara división de trabajos. En *Canedo*, sin embargo, hay una completa integración de trabajo/manufactura y su imagen filmica. Las preferencias y especificidades del plano extra-cinematográfico informan la materia cruda de la película: el que es piloto de rallies es piloto de rallies, el que encuaderna libros en la imprenta encuaderna libros también en *Canedo*. Ninguno de estos actores es interpelado como actor con fines de representar una historia. Asistimos a la producción de un evento emocional y personal como un enunciado de la asociación entre arte y vida, sin ninguna intención de llevar la vida real a la pantalla desde una perspectiva subjetiva. Asistimos también a la construcción de la realidad a través de procesos, prácticas y modos de hacer. En *Canedo* no hay observador y observado. La cámara es un mecanismo que registra la integración de un evento en el tiempo y cuya fabricación describe las relaciones afectivas que tienen lugar en la familia, los modos de producción de una localidad en particular así como la manufactura de la obra en sí.

Por lo tanto, *Canedo* no es un documental sobre la vida diaria, que observa a los seres humanos en su entorno haciendo lo que normalmente hacen. Cada uno se desarrolla en el mejor papel de su vida y colectivamente dan razón de existencia a una película. Juntos forman un ensamblaje productivo: la sierra que corta el

árbol, el director de fotografía, el tronco y el humo de la fábrica de celulosa o el 124 Abarth. *Canedo* se mantiene lejos de lo costumbrista o de lo meramente documental, a saber, de enfatizar tipos y ponerlos en escena o de observar sin forzar conexiones y sugerir colaboraciones ‘a-típicas’.

Las cosas y las personas convergen para co-producir *Canedo*, que se refiere ambos al lugar y a la película. De hecho, la observación cinematográfica del paisaje natural o humano se imposibilita: falta la clásica distinción entre *figura y fondo* y no hay abstracción ni subjetividad clara. Así, *Canedo* hace más evidente lo que ocurre a cada instante en el plano vital: las acciones y los enunciados se constituyen a través de concatenaciones más que a través de la voluntad última de un ser dirigente. Ahora mismo, por ejemplo, pasa algo semejante: este texto se escribe gracias a una combinación de conversaciones mojadas en cafeína, materiales brutos minados en el corazón de África actuando debajo del teclado manchado, nuestras preferencias teóricas, el “estilo” y el afecto que produjo *Canedo*. Las asociaciones producidas por todos los actores – el padre, el árbol, la música, la cinta, la cámara, el clima, los realizadores, la edición, el estado de ánimo- determinan lo que *Canedo* es. Mantener un estado democrático en estas asociaciones es evitar el juicio sobre los acontecimientos. Donde el documental fílmico pretende ser desinteresado, en *Canedo* la inclinación por el conjunto de personas/cosas se hace evidente.

La realidad de *Canedo* se construye a partir de las relaciones tanto humanas (la familia) como no humanas (el libro, las máquinas, la naturaleza, la cinética, la gravedad, el folclore, la verticalidad y la horizontalidad -árbol que cae-, el ritmo -la música de instrumentos y cantantes, pero también la musicalidad de máquinas y de espadas-, la energía). De alguna manera, la consecución de un enunciado válido en el audiovisual está, en tanto que lenguaje, también en la producción de sentido a partir de lo heterogéneo y por lo tanto tiene una dimensión inmaterial relevante. Es ahí donde lo ritual, lo artesanal, lo físico, lo natural, lo cultural o histórico y lo humano en *Canedo* muestran sus semejanzas constructivas y sus asociaciones siempre temporales. Es también ahí donde la obra interpela a categorías como cultura, naturaleza, familia o tradición, aceptándolas como formaciones en tránsito, como colectivos, no como marcos, estructuras o esqueletos a habitar.

Ne

*No se habla

Bien puede ser que *Canedo* produzca este afecto en el espectador o estas relaciones entre los colaboradores precisamente porque se utiliza el lenguaje verbal de manera muy restringida. Al principio hay direcciones por parte del fotógrafo, y al final éste mismo, encima de un escenario con otros músicos, canta. Y no hay más palabra entre principio y fin. Vemos un lenguaje aparentemente ritualizado, tanto por parte de los mecanismos industrializados (celulosa, prensa de papel, aserradero), como por parte de los elementos culturales (hay una procesión, un entierro, y baile). Estamos más en un ámbito de comunicabilidad que de comu-

nicación: las cosas se entienden y se entienden entre sí. No hacen falta palabras para que la acción se desarrolle. Hay una pluralidad de lenguajes no-verbales, incluyendo el ritmo de la edición o de la procesión, los gestos y los cortes, todos ellos exceden la función meramente instrumental.

La combinación de lenguaje práctico mecánico con elementos rituales y colectivos se cristaliza en la figura del árbol: éste funciona como lugar simbólico que significa hogar y familia (como los árboles lo han hecho en mitos, leyendas, etc.) pero a la vez es un dato material real que produce papel, que da trabajo al conductor del tractor, al de la imprenta, etc. En *Canedo* hay elementos aparentemente simbólicos pero siempre enraizados en cosas concretas. Estas figuras (la procesión, el baile, las artes marciales, el entierro) tienen en *Canedo* un carácter tan cinético como la conversión de la madera en celulosa, el tractor o la impresión de la fotografía en offset y denotan que toda alegoría es una proyección que sirve para acercarse a una tradición (la teatral, la del cine de ficción) pero también sirve para marcar la diferencia.

De igual manera, la antinomia entre trabajo y ocio se desmitifica y ambos aparecen entretnejidos; hay continuación más que ruptura o inversión. Quizás *Canedo* funcione porque estamos en familia, algo que se entiende sin más ni más, pero quizás también se pueda apreciar como una comunidad productiva íntegra cualquiera, poniendo así en duda nociones recibidas como la alienación o la bifurcación entre vida y trabajo.

Do

***Todo esto para nada**

Vemos un ciclo de producción casi absurdo: un árbol es talado para luego enterrarlo de forma procesada. Se materializa la distancia (y el tiempo) que hay entre proceso de producción y producto final. Cualquier objeto, consumible o no, es el resultado de un ensamblaje de cosas, relaciones, emociones, tecnología, etc... esto es lo que el plano narrativo (el elaborado entierro del álbum de fotos) nos revela.

Surgen dos referencias: otro absurdo ritualizado, el entierro de la sardina a finales de cuaresma, y el lema de Francis Alÿs, "máximo esfuerzo para mínimo resultado." Si en Alÿs se puede entrever una insistencia en la fuerza física y la duración debido a la voluntad del sujeto, en *Canedo* vemos la transformación de un árbol en un almanaque familiar de fotos cuyo título es también *Canedo*. Ese trayecto habla literalmente de la desmaterialización y de la conversión de la cosa en imagen (de una realidad en sí a una realidad referencial), y así entramos a un plano autorreflexivo, que trata de lo que es la producción visual. Dicho de otro modo, nos enfrenta literalmente con la toma de la foto (es decir, el ensamblaje que crea la foto en el instante) y la foto impresa (los puntos de tinta negra sobre el papel blanco), y su subsecuente seriación y ordenación en un formato de libro. El almanaque, en tanto que producto fotográfico y resultado de la misma cadena de asociaciones que crea la película, se erige como lugar de la película misma.

Pero el vídeo no termina una vez fabricado el álbum pues este es acompañado a de vuelta a casa y enterrado en la celebración familiar. El entierro y la celebración del entierro nos acercan a la parte más complicada de *Canedo*: es decir, nos enfrenta a la imposibilidad de asir el almanaque. Este gesto anula la comunicación representativa y útil del objeto y enfatiza su manufactura; tacha el producto material en favor del relato audiovisual. La foto impresa, entonces, no está destinada a cumplir su función representativa y se postpone indefinidamente la relación indexical entre la foto y la toma. Añadimos a esto una sutil noción del absurdo (las apariciones inesperadas del baterista al lado de la carretera, el ritmo anti-documental) y uno se da cuenta que igual estamos hablando del arte: es decir, de la producción de cosas presuntamente no-prácticas / inoperativas / no-aplicables / innecesarias. Es decir, cosas que no obedecen al ratio evaluativo (1=1) de la representación uniforme o medible. Esto se debe en parte a que el “producto” de *Canedo* no depende de la valorización o compartimentación de trabajo de cada componente del ensamblaje. Al contrario, hay una resistencia intrínseca a una modificación inmediata que también, por bien y por mal, se destaca generalmente en la obra de arte. Lo que parece absurdo en *Canedo*, entonces, no es tanto la referencia a ciertos rituales folclóricos, sino que tiene que ver con esta dificultad de economizar, de obtener una relación equitativa o valorable entre los medios y el fin. De ahí que no importe tanto el actual resultado de un cierto ensamblaje: la comunicabilidad (ver arriba) reside en el proceso, más que en el objetivo final.

Para *Canedo* su actividad es su vigencia.

Como película es narrativa pero no dramática,

o es un drama en su nivel cero

en tanto que actividad (δράμα,) en un estado previo a su codificación en géneros.

Como artefacto, hace más que decir.

Como dispositivo, es performativo más que discursivo.

Como obra, es más constructiva que teatral.