

MIREN JAIO

METODOLOGÍA *UPTIGHT*

A continuación, una descripción formal con notas explicativas de dos vídeos de Iñaki Garmendia.

IZARRA (14')

Un coche de noche por la carretera. El coche parado con sus ocupantes, cuatro jóvenes, dentro y fuera de él. Esos mismos jóvenes en el interior de un edificio con aspecto de escuela abandonada. En aulas y pasillos – en las esquinas, mesas y sillas apiladas –, los cuatro en la oscuridad: en círculo con los ojos cerrados y unidos de las manos, de pie mirando al frente como congelados, acurrucados en el suelo. Uno de ellos con rastros de algo que podría ser sangre en las manos. Después de mirar en la minipantalla de una vídeo-cámara a un joven bailando, otro repite el baile. De nuevo, los cuatro en un pasillo oscuro mirando al frente iluminados por una luz errática.

Ésta sería una sinopsis aproximada de *Izarra*¹. A lo largo de sus catorce minutos no se da una concatenación de acciones que construyen determinado hilo narrativo, sino un apilamiento de situaciones que generan una tensión que no termina de resolverse (van a pasar cosas y han pasado cosas, poco pasa). Frente a la acción como motor de la narración cinematográfica, la cámara se dirige siempre a la periferia de aquélla: lugares abandonados y espectrales, ensayos y preparativos difusos, ambientes de espera saturados, rastros de lo hecho o por hacer, oscuros rituales de grupos adolescentes, intrusión y merodeos furtivos².

La cámara no es el instrumento pasivo que registra la acción. Ella provoca con su presencia insistente una respuesta de incomodidad y tensión en sus objetos. Éstos, los actores, siempre en posición detenida, como si la película se hubiera atascado en un fotograma concreto del metraje, se ven forzados a mantener un *tour de force* con una cámara intrusa que sigue una metodología que podría denominarse *up-tight*³. De ahí se derivan una serie de discontinuidades en el discurrir de la acción – momentos en los que apenas pasa nada más que la cámara moviéndose entre los cuerpos de los actores⁴ – que se dilatan en el tiempo y devienen en condensación expresiva. El resultante es una galería de retratos vibrantes, individuales y colectivos, que la cámara hace salir de la oscuridad.

RED LIGHT / STRAIGHT EDGE⁵ (20' 17'')

Dos personajes, una chica y un chico, se alternan en la pantalla. En la oscuridad, iluminados por una luz roja, cantan a capella *Red Light*⁶ y *Straight Edge* mientras la cámara les encuadra en una serie de primeros planos.

Red Light / Straight Edge es también un vídeo retratístico “en negro” que sigue una metodología *up-tight*. Pero si en *Izarra* el retrato sucedía por elusión o interrupción de la acción, aquí resulta por saturación de ésta, a partir del canto. La cámara sigue imponiendo una relación de dominación⁷. Sin embargo, ahora la lucha cuerpo a cuerpo se desarrolla entre el actor y la canción que interpreta y que le impone su propio fraseo, melodía, modulaciones y ritmo.

El cuerpo del intérprete se convierte así en instrumento, medio al servicio de la canción. A veces la voz se deja llevar por el ritmo sensual pero controlado de la melodía (“Come into this room / Come into this gloom); otras, se quiebra y el canto se acerca al grito o al gemido cuando la disciplina impuesta resulta difícil de seguir (“But I've got better things to do / Than sit around and smoke dope / ... / I've got the straight edge”). La sumisión del intérprete al texto⁸ genera tensión. En *Izarra*, ésta nace de la potencia de algo que puede pero no acaba de suceder. En *Red Light / Straight Edge*, se resuelve como violencia desatada, mantenida e irresuelta (cuando una toma sucede a otra y a ésta le sigue una tercera...). La desnudez con la que se presentan los elementos principales del vídeo contribuye a condensar el *pathos* creado: rostro, voz y canción se presentan sin fondo paisajístico anecdótico, público entregado o instrumento de acompañamiento que los sostenga.

En la pantalla se suceden una tras otra las diferentes tomas (algunas fallidas, otras interrumpidas, ninguna igual a otra). Éstas son tanto ensayos como performances⁹, con la cámara como único público¹⁰. De vez en cuando, la sucesión sin solución de continuidad de tomas en las que el cuerpo insiste en su lucha agónica con la canción o, lo que es lo mismo, el texto, se rompe de manera arbitraria con la irrupción de textos escritos con contenido informativo (“Josetxo hace Straight Edge”, “Nadia”)¹¹.

El vídeo parte de elementos estructurales organizados en forma de binomio: dos canciones muy diferentes¹², dos cantantes, hombre y mujer, que se acercan a la interpretación de muy distintas maneras, dos proyecciones de vídeo confrontadas en su instalación para sala. Una serie de distorsiones y disonancias introducidas de manera arbitraria pero necesaria rompe con la apariencia de estructura simétrica (la alternancia de canciones e intérpretes no responde a una pauta regular, la voz de uno de los cantantes se monta sobre la imagen de la otra cantante que interpreta la misma canción...). Hay, sin embargo, una razón que explica mejor por qué, a pesar de todo, *Red Light / Straight Edge* no es una película de antagonismos ni dicotomías. Los elementos que la componen están en última instancia supeditados al ritmo, el principio unificador que recorre como una corriente subterránea todas las imágenes y todos los sonidos¹³.

MIREN JAIO es crítica y profesora de Historia del Arte. Vive en Bilbao.

CC

Esta revista está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de reative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia. Licencia completa:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ El título *Izarra* es un topónimo que hace referencia al municipio alavés que da nombre a un conocido colegio destinado al fracaso escolar privilegiado, hoy día abandonado, en el que se rodó el vídeo. La traducción castellana del término vasco “izarra” es “estrella”.

² Estos referentes aparecen de una u otra manera a lo largo del trabajo de Iñaki Garmendia. Donde más claramente lo hacen es en *Kanala* de 1999 y en la fotografía que figura en el catálogo del taller dirigido por Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku, en 1997.

³ Barbara Rubin desarrolló el concepto “*up-tight*” de “hacer que la gente se sintiera tensa en lugar de relajada al filmar sus reacciones con la cámara” para el espectáculo de rock multimedia. “Andy Warhol, Up-Tight”, New York, (1965-1966). En V. Bockris & G. Malanga. *Up-tight. The Velvet Underground Story*, London : Omnibus Press, 1983.

⁴ “El cuerpo (...) no se considera ya en sus acciones sino en su postura”. Deleuze, a propósito de la imagen y los actores en el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial. En G. Deleuze: *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1999. Pág. 116.

⁵ *Red Light* es una canción del disco *Kaleidoscope* (1980) de Siouxsie and The Banshees y *Straight Edge* pertenece al disco homónimo de Minor Threat de 1981.

⁶ En la elección de las canciones interpretadas en este vídeo hay un homenaje a *Red Light*, el vídeo de 1995 de Itziar Okariz, una de las artistas más valiosas del panorama vasco. Garmendia y Okariz comparten, además, ciertos aspectos programáticos como, por ejemplo, el status de necesidad que dan a lo intuitivo en su proceso de trabajo y la carga emocional que se deriva de esa toma de posición.

⁷ Esta metodología *up-tight* ha sido también utilizada por Jon Mikel Euba en algunos de sus vídeos (*Neska, La Noche*). Sin embargo, sus aproximaciones son distintas: en el caso de Euba, partiendo de una situación construida, el dispositivo de la cámara funciona como proyección del deseo de controlarlo todo; en el de Garmendia, la cámara busca registrarlo todo, también aquello que escapa a su control.

⁸ El sometimiento tácito de los actores a una disciplina dura y exigente recuerda los principios del teatro de la crueldad de Artaud.

⁹ Donde un ensayo es siempre una actuación y una actuación es siempre el ensayo de una canción en una cadena de versiones posibles y nunca definitivas. Esto es así porque, frente a las artes visuales, el cine o la literatura, la música, en tanto que forma artística desarrollada en el tiempo, permite la recreación constante de una obra ya terminada. Es decir, las formas artísticas de base temporal siguen una lógica según la cual con cada nueva versión se está ante una cosa que, siendo totalmente nueva, nunca deja de ser la misma cosa.

¹⁰ Garmendia trabajó también con el formato de actuación musical en *Kolpez kolpe* en la Bienal de Taipei de 2002 y en *Harder, Better, Faster, Stronger* para Manifesta5 en 2004. A lo largo de gran parte del metraje del primero se asiste a los preparativos de un grupo de punk-rock taiwanés que va a interpretar versiones de *rock radical vasco* durante la inauguración de la bienal (pruebas de sonido, repasos de las transcripciones al chino de las canciones en euskera, audiciones en cd de las versiones originales, esperas). No es hasta los minutos finales cuando comienza el concierto (aunque, siguiendo con lo argumentado más arriba, los previos también serían performances). En la pantalla no hay público a la vista. Sólo al final, unas *groupies* espontáneas se cuelan en el campo de la cámara, no para animar al grupo, sino para bailar de espaldas a él mientras posan y saludan a la cámara. *Harder, Better, Faster, Stronger* recoge un concierto del grupo alemán Terrorgruppe en Berlín. La cámara se coloca detrás de los miembros del grupo mientras realiza retratos intimistas del público de las primeras filas.

Los tres vídeos parten de uno de los pilares que sostienen la liturgia del concierto de rock, el trasvase y retroalimentación consensuados de energía entre grupo y público, para, a continuación, fracturar este flujo: en *Kolpez kolpe*, la energía se pierde y se demora en las esperas y los preparativos; en *Harder...*, la película se centra en un elemento concreto de la sintaxis del documental del concierto de rock, el plano del público visto desde el escenario, pero se omite su contraplano, el del grupo visto desde el público; en *Red Light / Straight Edge*, no hay público que recoja y devuelva la carga eléctrica de las interpretaciones editadas una detrás de la otra sin solución de continuidad. La pulsión de la energía, casi violencia, por encontrar un polo de transmisión queda colgando en el aire, insatisfecha.

¹¹ El texto, como sonido o como imagen, tiene una presencia preferente en el trabajo del artista. En *Red Light / Straight Edge*, el texto cantado es el hilo conductor. Al igual que en *Kolpez kolpe*, los actores

interpretan una canción en un idioma que no es el suyo. Sólo en el primero se presenta el texto como impedimento y elemento extraño. En el vídeo en el que un grupo taiwanés interpreta canciones del *rrv*, la versión aproximada e imperfecta aparece como forma de traducción válida más allá de la imposible, y por otra parte innecesaria, traducción total. En *Red Light / Straight Edge*, una excusa narrativa similar sirve para escenificar el canto como lucha del cuerpo por apropiarse e interiorizar un texto.

Las formas y lecturas que adoptan los textos son extraídos generalmente de letras de canciones diversas: el texto explicativo y redundante en blanco sobre negro que irrumpe en mitad de la acción (“Josetxo hace Straight Edge”) no cumple una función semántica, sino gráfica y rítmica; en *Kolpez kolpe*, el grupo hojea unos papeles. Apenas se distingue lo que está ahí escrito. Son las transcripciones fonéticas de las canciones.

El universo temático y sentimental del que parte Garmendia es el del post-punk. De ahí proceden los textos fragmentarios que aparecen en su trabajo, siempre por razones diversas y nunca coincidentes (por su valor fonético, potencia gráfica, significado, capacidad para dislocar el ritmo del montaje...). Son textos procedentes de un limbo de mensajes perdidos cuyo origen no es preciso conocer. Distribuidos de manera aleatoria y dispersa, su sentido nunca llega a imponerse sobre lo que tienen a su lado.

Hay un trabajo que simboliza el carácter necesario para el artista de estos mensajes enigmáticos: una fotografía de un grupo de chavales sentados en el suelo después de un concierto berlinés. Todos los rostros eluden la cámara. Es una imagen de un mundo *columbine*. En primer plano, acurrucado, un chico de pelo oscuro y camiseta negra da la espalda al espectador. Su perfil huidizo y un brazo blanco se recortan contra el fondo oscuro. El artista ha colocado una frase en rojo sobre la camiseta: “Orain bihotzak inoiz baino gehiago daude sutan”.

¹² Las canciones ejemplifican las dos grandes líneas irreconciliables del punk, dos vías de subversión que parecen anularse la una a la otra. Por un lado, aquélla representada por el rock siniestro de Siouxsie & The Banshees y sus particulares atributos, feminidad, mundos privados no sometidos a las normas, abandono erótico y hedonista, y mascarada epidérmica; por otro, la línea que lidera el *straight edge* del *hardcore* americano, caracterizada por la masculinidad, la utopía de retorno a un orden natural, el control de raíz puritana sobre las propias pulsiones y el compromiso político (para un análisis en profundidad desde el punto de vista del género, ver J. Press y S. Reynolds: *Sex Revolts*, Serpent’s Tail, London, 1995). Esta polarización (y su difícil resolución) se encuentra en el fondo del trabajo de Iñaki Garmendia y también el de Asier Mendizabal, un artista con el que comparte referencias y formas de trabajo, y con el que ha colaborado en diversas ocasiones. Esta polarización, rastreada desde las vanguardias históricas hasta el punk, pasando por la *nouvelle vague*, viene a simbolizar la eterna lucha entre *lovey & politics*, o de cómo conciliar lo individual y lo colectivo, qué viene antes y qué después, cómo y por qué y, finalmente, qué hacer.

¹³ La música en la obra del artista no sólo funciona como referente, sino en su aspecto estructural. Elementos musicales internos como el ritmo o la melodía, que en *Red Light / Straight Edge*, aparecen de forma sincopada y como *mantra*, respectivamente, se integran de manera natural en su trabajo. También marcan de forma no evidente la obra de Garmendia otros elementos que en principio no resultan ser estrictamente musicales, como son la disposición y el orden de las canciones en un disco, las razones por las que ésta sí y ésta no, etc.