

LOS TORREZNOS

Cuatrocientos setenta y
tres millones trescientos
cincuenta y tres mil
ochocientos noventa
segundos



CUATROCIENTOS SETENTA Y TRES MILLONES TRESCIENTOS
CINCUENTA Y TRES MIL OCHOCIENTOS NOVENTA SEGUNDOS

LOS TORREZNOS

CUATROCIENTOS SETENTA Y TRES MILLONES
TRESCIENTOS CINCUENTA Y TRES MIL
OCHOCIENTOS NOVENTA SEGUNDOS

FOUR HUNDRED SEVENTY THREE MILLION
THREE HUNDRED FIFTY THREE THOUSAND
EIGHT HUNDRED AND NINETY SECONDS

ÍNDICE
INDEX

Presentación	10
<i>Presentation</i>	12

SOBRE LOS TORREZNOS
ABOUT LOS TORREZNOS

FERRAN BARENBLIT	
Escribir sobre Los Torreznos es fácil	17
<i>Writing about Los Torreznos is easy</i>	77

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA	
Enredarse sin laberinto	25
<i>Entangling oneself without a labyrinth</i>	85

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO	
Los Torreznos: Ba-bel canto	31
<i>Los Torreznos: Ba-bel canto</i>	91

MIGUEL COPÓN	
Estupefactos	39
<i>Stupefied</i>	99

OSCAR ABRIL ASCASO [Conversación / <i>Conversation</i>]	
Un trozo de piel, con carne (a veces)	45
<i>A Piece of Skin, with Meat (Sometimes)</i>	105

KURT JOHANNESSEN	
Los Torreznos en Bergen	63
<i>Los Torreznos in Bergen</i>	63

TRABAJOS
WORKS

ABC de la performance	-165.673.896 s
<i>ABC of Performance</i>	-165.673.896 s

8 pasos para la destrucción del sistema capitalista	-102.227.704 s
<i>Eight Steps for the Destruction of the Capitalist System</i>	-102.227.704 s

Energía Española Normal	23.667.687 s
<i>Normal Spanish Energy</i>	23.667.687 s

La noche electoral	31.556.926 s
<i>Election Night</i>	31.556.926 s

La Pasión según Los Torreznos	47.335.389 s
<i>The Passion According to Los Torreznos</i>	47.335.389 s

35 minutos	63.113.852 s
<i>35 Minutes</i>	63.113.852 s

Confiado en Shakespeare	64.192.824 s
<i>Trusting in Shakespeare</i>	64.192.824 s

Mis maletas, ¿dónde están mis maletas?	65.271.796 s
<i>My Luggage, Where is My Luggage?</i>	65.271.796 s

De Perejil a Diwaniya	66.350.768 s
<i>From Perejil to Diwaniya</i>	66.350.768 s

Breathing	132.464.620 s
<i>Breathing</i>	132.464.620 s

Election Night	228.214.370 s
<i>Election Night</i>	228.214.370 s

La Cultura	229.293.342 s
<i>Culture</i>	229.293.342 s
El Reloj	230.372.314 s
<i>The Clock</i>	230.372.314 s
El Dinero	246.151.240 s
<i>Money</i>	246.151.240 s
Poder	261.929.703 s
<i>Power</i>	261.929.703 s
Identity	269.818.934 s
<i>Identity</i>	269.818.934 s
La condición humana	277.708.165 s
<i>The Human Condition</i>	277.708.165 s
El Cielo	285.597.396 s
<i>The Sky</i>	285.597.396 s
El Desierto	293.486.627 s
<i>The Desert</i>	293.486.627 s
Las Fronteras	309.265.090 s
<i>The Borders</i>	309.265.090 s
El Problema	323.043.553 s
<i>The Problem</i>	323.043.553 s
Ya llegan los personajes	337.822.015 s
<i>The Characters are Arriving</i>	337.822.015 s
Los segundos 1.000 RECUERDOS	353.600.478 s
<i>The Second 1,000 Memories</i>	353.600.478 s
Las Posiciones	366.378.942 s
<i>The Positions</i>	366.378.942 s
La Caverna	385.157.404 s
<i>The Cave</i>	385.157.404 s

CRONOLOGÍA	463
<i>CHRONOLOGY</i>	463
LISTADO DE OBRA EN EXPOSICIÓN	474
<i>WORKS IN EXHIBITION</i>	474

La Comunidad de Madrid, en su constante apoyo al desarrollo de nuevas iniciativas en el arte actual, presenta la exposición individual del dúo artístico Los Torreznos, que se enmarca en la programación de la temporada 2013-2014 del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, cuyo eje fundamental es la performance. Un formato artístico experimental, en continua exploración, que parte del propio cuerpo del artista llegando a la intervención colectiva.

Rafael Lamata y Jaime Vallaura, Los Torreznos, constituyen una de las principales referencias de España en este tipo de expresión. Desde su nacimiento en el año 1999, en el fértil contexto de la performance madrileña de aquella época, Los Torreznos han sido largamente reconocidos en multitud de festivales nacionales e internacionales, llegando incluso a participar en el Pabellón Español de la 52.ª edición de la Bienal de Venecia de 2007.

Este dúo artístico trabaja «sobre» y «con» el lenguaje cotidiano para, desde un formato artístico, plantearnos una multitud de juegos lingüísticos irónicos y conceptuales. En esta exposición, su primera individual, se exhibe su obra y se evidencia su relación con el público.

El proyecto supone una irrupción en los lugares más recónditos del museo, al desarrollarse las obras en distintos espacios donde los visitantes no acostumbran a encontrarse intervenciones artísticas, jugando con las expectativas del público. A través de diversas piezas sonoras, Los Torreznos invaden áreas de paso, de trabajo y de comunicación cotidiana.

En esta línea, la presente publicación desarrolla el concepto intangible de la performance a través de un ejercicio de plasmación escrita, planteando, a su vez, la omisión de imágenes como una invitación al lector para que complete mentalmente la documentación gráfica de una acción.

Como parte de la continua internacionalización y desarrollo de redes artísticas que viene realizando la Comunidad de Madrid, este proyecto tiene lugar en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y en el Kunstmuseum Liechtenstein, en Vaduz. Estos dos centros de arte europeos tienen una filosofía similar en muchos aspectos, tales como su firme compromiso con la contemporaneidad y sus lenguajes, su determinación por situar al público en el centro de su trabajo o su voluntad de poner el acento en la acción como una forma contemporánea de expresión artística.

Quiero subrayar en estas líneas el agradecimiento de la Comunidad de Madrid hacia la Real Embajada de Noruega en Madrid, por su labor como responsable de la gestión del programa *Promoción de la diversidad en la cultura y las artes en el patrimonio cultural europeo*, que ha servido de base para financiar este magnífico proyecto, e invitar a todos los amantes de las expresiones artísticas contemporáneas a visitarlo.

Ana Isabel Mariño Ortega
Consejera de Empleo, Turismo y Cultura
Comunidad de Madrid

The Regional Government of Madrid, in its continuous support for the development of new initiatives in contemporary art, presents the solo exhibition of the artistic duo Los Torreznos. It is integrated in the programming of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo for the 2013-2014 season, whose focus is on performance. An experimental artistic genre that ranges from the artist's body to collective interventions.

Rafael Lamata and Jaime Vallauré, Los Torreznos, represent one of the principle proponents of this art form in Spain. Since their formation in 1999, within the fertile context of Madrid performance of the period, Los Torreznos have received extensive recognition at a multitude of national and international festivals, even participating in the Spanish Pavilion at the 52nd edition of the Venice Biennale in 2007.

This artistic duo works «on» and «with» everyday language in order to propose, within an artistic format, a multitude of ironic and conceptual linguistic games. This exhibition, their first solo exhibition, presents their work and portrays their relationship with the audience.

The project represents an intrusion in the most hidden corners of the museum, presenting their works in several spaces where visitors do not usually encounter artistic interventions and playing with the expectations of the audience. By means of various sound pieces Los Torreznos invade areas of transit, of work, and of everyday communication in the museum.

Following this line, this publication evolves the intangible concept of performance through its realisation in writing, proposing, in turn, the omission of all images as an invitation to the reader to mentally complete the visual documentation of an action.

As part of the continuous internationalisation and expansion of artistic networks carried out by the Region of Madrid, this project is realised jointly in the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo and in the Kunstmuseum Liechtenstein in Vaduz. These two European art centres share a philosophy that is similar in many aspects, such as in their firm commitment to contemporaneity and to its languages, their determination to situate the public at the centre of their activity, and their will to place emphasis on action as a contemporary form of artistic expression.

I would like to express here the gratitude of the Regional Government of Madrid to the Royal Embassy of Norway in Madrid for its work as the responsible institution for the administration of the «Promotion of diversity in culture and arts within European cultural heritage» programme, which has served as the basis for the financing of this magnificent project. Lastly, I would like to invite all followers of contemporary artistic expression to visit the exhibition.

Ana Isabel Mariño Ortega
Regional Minister of Employment, Tourism,
and Culture for the Region of Madrid

Sobre Los Torreznos
About Los Torreznos

Ferran Barenblit

35 minutos es uno de los trabajos más celebrados de Los Torreznos, que lo han representado en numerosas ocasiones desde el año 2002'. Treinta y cinco minutos es, según ellos, la duración media de una performance, aunque no ofrecen una fuente contrastada para comprobarlo: debemos creerlo. Contar hasta dos mil cien en voz alta equivale, aproximadamente, a treinta y cinco minutos. Y eso es lo que ocurre en ese trabajo: Los Torreznos, Jaime Vallaure y Rafael Lamata, cuentan, sin más, de 1 a 2.100. A lo largo de esos treinta y cinco minutos, y con una cadencia que va mutando con cada centenar, transitan por todas las dicciones posibles, por todas las entonaciones imaginables: más lento o más rápido, con una u otra musicalidad. Siempre perfectamente coordinados entre ellos, sin ningún error. El público acompaña en el *crescendo* de intensidad apasionada, cargado de sorpresa y expectación. Nada altera su expectativa: no se detienen antes, no hay ningún truco. Cuentan y cuentan. Al llegar a 2.100, al cumplirse los treinta y cinco minutos, la audiencia aplaude enfervorecidamente, como si hubiera compartido el esfuerzo de contar.

La exposición alrededor de la cual se presenta esta publicación, *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos*, de alguna manera, nos presenta a Los Torreznos como si a lo largo de estos quince años hubieran realizado una única pieza, la de contar desde uno hasta 473.353.890. Como si hubieran empezado a contar en el mes de febrero del año 1999 y hubieran seguido sin parar, día y noche, hasta ahora, en una performance de quince años.

El libro que el lector tiene entre sus manos es el catálogo de esta exposición, de las llamadas individuales, que el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo dedica entre febrero y mayo de 2014 a Los Torreznos. El comisario de la exposición es quien firma este texto, a su vez director del museo que la organiza y acoge. El CA2M es un museo que presenta su trabajo en formatos convencionales. En lo referente a exposiciones, organiza muestras individuales, colectivas y de su propia colección. La exposición de Los Torreznos llega tras cinco años de individuales que han ocupado una planta del museo de cerca de setecientos metros cuadrados, con una única excepción, la dedicada a Gregor Schneider, que ocupó más espacio, aunque el público no era del todo consciente de ello. En todas, ha habido una serie de obras del mismo autor dispuestas en el espacio, textos o cualquier otro material necesario para complementar la experiencia del visitante a lo largo de todas las horas de apertura del museo. Además, cada exposición ha ido acompañada de una publicación. En definitiva, todo aquello que responde a las expectativas de una exposición individual.

Sin embargo, *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* no usa ninguna de las salas del museo. Es una exposición que, más que ocupar un espacio, se expande a lo largo de un tiempo: las cerca de quince semanas que dura la muestra. Una serie de obras de nueva producción están instaladas en el edificio y se mantienen todo el período que dura el proyecto. Varias son locuciones con la voz de Los Torreznos. *El Teléfono* consta de un aparato instalado en la recepción del edificio y a disposición del público, al que los artistas llaman periódicamente con la intención de ponerse en contacto con los visitantes del museo. Igualmente, intervienen en los teléfonos del museo a través de la pieza *Llamada en espera*, donde una locución «ameniza» las cotidianas llamadas al centro. Otras piezas suenan sin cesar: *Los Recuerdos*, en los aseos del edificio; *Megafonía*, en su vestíbulo, y *El Reloj* (2007), que acompaña al visitante con la hora exacta a lo largo de su trayecto en los ascensores.

Por otra parte, varias intervenciones se desarrollan en días señalados, como *Las Posiciones* (2012), que saluda el día de la inauguración a cada una de las personas que accede al edificio; *El Desplazamiento*, que dialoga con el contexto de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid; *La Economía*, a modo de cierre de la exposición, y *La Cultura* (2007), que tendrá lugar durante el curso de Universidad Popular organizado por el museo y que reflexiona en torno a la construcción del individuo.

A su vez, dentro de la exploración a través de intervenciones en espacios habitualmente inaccesibles al público, se desarrolla puntualmente la célebre performance *De Perejil a Diwaniya* (2003). Precisamente durante el período de desmontaje y montaje de exposiciones en el museo, Los Torreznos invaden el espacio en construcción, habitualmente cerrado al público, con un trabajo que, bajo el título *La visita guiada*, presenta una recopilación de sus piezas videográficas: *ABC de la performance* (1995), *7 cuentos para la cárcel de Carabanchel* (1995), *35 minutos* (2007), *De Perejil a Diwaniya* (2007), *Election Night* (2007), *Ejercicios para cruzar fronteras* (2008), *Las Fronteras* (2010) y *Los Suicidas* (2013).

En su modulación del tiempo, Los Torreznos actúan entre el «ha sido» y el «aún no»: están allí, en su destino, antes de haber llegado. Su forma de operar es a través del verbo, entendido no solo como palabra, ni como descripción de una acción, sino como la misma acción. Un término que aquí multiplica sus sentidos. Los Torreznos no analizan la realidad, la lucen en todas sus posibles formas verbales: presente, futuro, pretérito imperfecto, perfecto, pluscuamperfecto, participio, gerundio. Los Torreznos no son un sustantivo, son un verbo que debe ser conjugado —torreznar, torreznado, torreznaré, torreznando.

De alguna manera, esta exposición toma de los propios artistas su principal estrategia: definir su campo de acción y establecer sus propias reglas sobre él.

La principal fuente de inspiración para Los Torreznos es Los Torreznos —trazando una gran parábola, es algo similar a lo que hace gran parte de la performance, cuyo principal sentido es la propia performance, y, por qué no, el propio arte, que en buena medida hace lo mismo—. La sencillez es una de sus armas: digamos que son de una simpleza hiriente. Describir a Los Torreznos es una tarea muy fácil que se hace solo una vez: son dos tipos en una escena². Desprovistos de todo mecanismo superfluo, más que sobre el lenguaje, orientan la atención de su audiencia sobre ellos mismos y lo que dicen. El punto de partida invariable son los dos cuerpos en escena. Dos presencias sin personalidad propia, vestidos casi siempre de traje negro en referencia a una de las uniformidades comúnmente aceptadas en la performance. No tienen nombre —aunque alguna vez lo pronuncian— y no tienen ninguno de los elementos que convierten a ese cuerpo en un personaje. No hay construcción de una personalidad, no hay expectativas acerca de su comportamiento, y, si las hay, no hay decepción al descubrir que esas expectativas no se cumplen. Sí que existe una «ilusión de ser humano» porque gozan del atributo más humano, el de la palabra. Por encima de todo, Los Torreznos son artistas que hablan o, como dice más adelante en esta misma publicación Alberto Ruiz de Samaniego, que explotan todas las posibilidades que tiene el acto de hablar, exprimiendo al máximo la fonación y la articulación.

Sus piezas siguen siempre un guión. En eso, quizá, sean los más teatrales de los performers españoles. Dejan escaso espacio para la improvisación y, cuando esta aparece, su inserción en la representación está meticulosamente prevista —como ocurre en *Las Posiciones* con la incorporación del nombre de los asistentes a la propia pieza—. En la traza de la tradición de la performance más clásica (más adelante, en esta publicación, se debate hasta qué punto puede ser clásica la performance), la repetición es insistente. Las mismas palabras, coreadas una y otra vez, ponen el acento en cómo se dicen más que en qué dicen. En algunas ocasiones, hablan al unísono —el espectador oye dos voces declamando exactamente el mismo texto—. En otras, la mayoría, sus frases se suceden, pero no dialogan. O sea, en su conversación —si es que se puede usar esa palabra—, Los Torreznos viajan de A a B por el camino más largo posible.

Su trabajo es intenso. Como ellos mismos dicen, Los Torreznos son artistas que sudan y, además, están orgullosos de su transpiración. Volvemos al elemento principal de su trabajo, incluso antes que el habla: dos cuerpos en escena. Dejo de lado el hecho de que son dos cuerpos masculinos por dos motivos: el primero, porque ellos no lo han decidido (es obvio decir que es una condición que viene dada); el segundo, porque la cuestión del género permanece ajena a su reflexión en casi la totalidad de sus piezas. El comportamiento, el tono, es temperamental y distante al mismo tiempo. Fogoso por ese sudor,

pero frío porque las emociones son ajenas: no son cuerpos que sienten, son cuerpos que se mueven y hablan.

Hablan y dicen cosas que, por el solo hecho de ser mencionadas, se vuelven ciertas o, como mínimo, posibles. En la línea de gran parte del arte de acción de las últimas décadas, sus obras se ajustan al concepto de «enunciados performativos» que formuló J. L. Austin en sus conferencias en la década de 1950, posteriormente publicadas en el libro *Cómo hacer cosas con palabras*. Austin describe estas afirmaciones como formas no solo de describir los hechos, sino de realizarlos. Aquello que describen no puede ser comprobado por el receptor sino dentro del sentido que le otorga el emisor. Austin pone de ejemplo todo aquello que tiene que ver con la promesa, con el futuro, un valor tan intrínseco a la sociedad europea occidental de la posguerra. El hecho de prometer se realiza en el instante mismo en el que se emite el enunciado. No se describe un hecho ni se enuncia la voluntad, sino que se realiza la acción. En el caso de Los Torreznos, conforme avanza cada uno de sus trabajos, los sentidos esbozados al principio van tomando forma y se transforman en realidad —al menos, dentro del espacio que define la propia obra—. Y, eventualmente, en eso se convierte la propia obra: en un sistema de sentidos que van creciendo y se van cruzando conforme el espectador avanza con ellos en el tiempo que dura la acción.

La complicidad con los espectadores es fundamental. Una complicidad que se encuentra en un cruce de caminos entre lo intelectual y lo emocional, a lo que se suma el complot de compartir un amplio código de referencias con su audiencia. Así, Los Torreznos actúan en cada uno de sus trabajos en un terreno reducido, el del contacto directo. La aspiración es tener un impacto en un círculo mínimo, actuar en lo micro, en lo cercano, en lo controlable. La renuncia voluntaria a llegar a una gran audiencia, a ser (re)conocidos más allá de su campo estricto de operación, forma parte de la estrategia torrezna de dominar el mundo. Comienza por romper la lógica interna de uno de sus trabajos y provocar la risa contagiosa en las docenas de personas presentes en la sala; acaba por derrotar ejércitos: tan solo son necesarios, como en el efecto mariposa, los factores de multiplicación adecuados. Ellos se autodefinen como «una herramienta de comunicación sobre lo social, lo político y las costumbres más arraigadas». En definitiva, su cuestionamiento es sobre aquello que nos convierte en humanos: la percepción del paso del tiempo, la palabra, la capacidad de hacer arte.

Uno de sus mayores logros es el de llevar la performance al territorio de «lo español»; mejor dicho, del imaginario de lo español. Una forma de citar lo tradicional no exenta de cierta crítica a la inercia social y al pensamiento generalizado de que todo está bien porque «siempre se ha hecho así». De esta manera, se apartan del *international style* que abunda en el campo de la performance,

y ponen una —pequeña, pero innegable— dificultad añadida a su eficacia cuando se presentan ante un público culturalmente lejano. Lo español emerge por su particularidad, pero también como tema. Uno de sus primeros trabajos del año 2000, *Energía Española Normal*, analizaba a los hispanos como seres rudimentarios, primates de respuesta inmediata y previsible, al transitar por algunos de los tópicos que, con mayor o menor acierto, constituyen la esencia de lo patrio. *De Perejil a Diwaniya* repasaba algunos de los principales éxitos militares de la era Aznar, cuyo análisis era más bien irrelevante más allá de nuestras fronteras.

Los Torreznos son, así, españoles. Y no solo por su propio nombre —que evoca un alimento propio de cristianos viejos, popular e hipercalórico—; por la severidad visual de su puesta en escena —que enlaza con una vieja tradición nacional de austeridad—; ni por los muchos y variados temas y personajes de la tradición dramática y novelística española que evocan; ni por el protagonismo de la rica dicción castellana heredera de similares fuentes. Quizá el mayor motivo es el que señala Isidoro Valcárcel Medina en su texto de esta misma publicación: porque dan un nuevo sentido al costumbrismo, tejiendo una trama insólita entre lo racional y lo absurdo, convirtiendo el teatro de lo real en una «apología de la incertidumbre». Gran parte de la fuerza de su trabajo radica ahí, en la tensión que genera la contraposición de sentido y sinsentido, o, más aún, en poner en tela de juicio la noción de «sentido común» como elemento que guía las decisiones individuales y colectivas. Nuevamente, esto se acopla a una tradición de «lo español», al mismo tiempo que conecta con una forma de pensar que, desde el surrealismo, atraviesa transversalmente la cultura ibérica.

Esta defensa de la incertidumbre, esta puesta en tela de juicio del propio juicio enlaza con un elemento presente en el arte y la cultura contemporánea desde la década de 1960, la ironía, sobre la que yo insisto como referencia. El trabajo de Los Torreznos se sitúa ahí, entre lo dicho y lo no dicho, en lo insinuado, lo susurrado intelectualmente, lo probable pero no seguro. No es humor. Para ellos, lo gracioso no tiene el más mínimo interés si no pone en duda el pensamiento dominante, si no ejerce cierta violencia sobre las formas en las que vemos las cosas o en las que estamos forzados a verlas bajo el paradigma que nos acoge. La ironía es un mecanismo que no existe por sí mismo, sino que ocurre: pasa cuando se dice algo y quizá, solo quizá, se quiere decir lo opuesto. Un análisis sintáctico estricto de un enunciado irónico resulta en una afirmación rotunda; sin embargo, tras pasar por el espacio de complicidad que genera el emisor o el lugar en el que se lleva a cabo el acto de comunicación, la afirmación se convierte en una posibilidad. Así, la ironía convierte la certeza en duda y en aceptación de la duda.

Esos no son los únicos orígenes del trabajo de Los Torreznos. Las fuentes de las que beben, su campo de referencias, son innumerables y, además,

permanecen muy visibles para establecer un contexto y un vocabulario compartido con su audiencia. En el campo de la amplia cultura visual, la cinematográfica y los *mass media*, las citas son múltiples. Desde el vodevil, que aquí toma todo su sentido de «voz del pueblo», al *slapstick*, presente en su pertinaz exageración y compromiso físico. En las referencias escénicas más académicas, desde el teatro clásico español hasta las experiencias de renovación del teatro occidental en la segunda mitad del siglo xx —Brecht, Beckett, Ionesco, Jodorowsky—. No me extiendo en citar las referencias al campo mismo de la performance, sobre todo al contexto español desde la Transición, pues es objeto de la conversación que mantienen ambos componentes con Oscar Abril Ascaso, y del texto de Miguel Copón. Al margen del ámbito estricto de la performance, para entender sus obras en el museo, otro de los objetivos de la presente exposición en el CA2M, tenemos que extender esa contextualización a partir de las reflexiones que el arte ha vertido sobre el lenguaje —desde René Magritte a Marcel Broodthaers, de Marcel Duchamp a Bruce Nauman o de Filippo Tommaso Marinetti a Lawrence Weiner.

¿Cómo presentar a Los Torreznos en un museo como el CA2M? En alguna ocasión ya he escrito sobre una de las paradojas bajo las que se sitúa el arte desde las vanguardias. Pareciera como si el objetivo del arte a lo largo del siglo xx hubiera sido crear la obra concebida como imposible de ser coleccionada y exhibida. La búsqueda de una obra que se sitúe en la historia del arte, que responda al pasado, mire al presente y, además, se desvanezca en el futuro dejando tras de sí únicamente la consistencia de su esencia. Un anhelo quimérico al que solo han podido acceder unos pocos, y a precios muy altos³. Mientras tanto, la historia del trabajo curatorial y de los museos parece perseguir precisamente lo contrario: coleccionar y exhibir la obra que ha sido concebida como imposible de ser coleccionada y exhibida. Una voluntad cartesiana y fordista. Dar con el objeto, o su sustituto, en la forma que sea. Un documento gráfico. Una foto. Una grabación en vídeo. Un contrato legal suscrito por algún motivo. Cualquier cosa mientras sea coleccionable y exhibible, algo que pueda ser enmarcado o mostrado en una urna. En esa tensión se ha situado una porción no insignificante del trabajo en arte, pero, sobre todo, una porción que ha condicionado la relación del polinomio arte-artista-museo-mercado. Presentar una exposición individual como esta, y hacerlo sin que el espectador se encuentre con nada que remita a otras experiencias similares de una exposición, y la edición de este catálogo forman parte de esta búsqueda: intentar enmarcar o poner sobre una peana *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* de trabajo de Los Torreznos.

NOTAS

- 1 *35 minutos* fue, también, la pieza presentada la primera vez en la que yo pude trabajar con Los Torreznos. Fue en Barcelona, en 2007, en el Festival Espontani que Antonio Ortega organizó en el CASM. Allí los aplausos fueron fabulosos.
- 2 Ese es el motivo por el cual el lector pronto se dará cuenta de que esta publicación carece totalmente de imágenes. O, mejor dicho, está repleta de ellas, pero su pertinaz insistencia en mostrar «solo» dos personas vestidas de negro en escena ha resultado en la decisión de suprimir las imágenes y, actuando de forma torrezna, concentrar la atención del lector en la palabra, esos pies de imagen.
- 3 Por algún motivo, aquí acuden a mi cabeza casos extremos, aquellos que van todo lo lejos que pueden ir, y más allá. Chris Burden y su disparo. Bas Jan Ader perdiéndose para siempre en el Atlántico Norte. Tehching Hsieh realizando cinco piezas de un año de duración, luego otra de trece años que le mantuvo lejos de cualquier relación formal con el arte, para después abandonarlo definitivamente.

En 1990, diez años antes de la creación de Los Torreznos, sus integrantes ya existían. Coincidieron en esa fecha en un curso que tuve la suerte de dirigir en el Círculo de Bellas Artes, en Madrid. Era una existencia que en modo alguno hacía presagiar la futura coexistencia, pero que resultaba, sin embargo, garantía de la misma. Un lugar, en suma, el taller de arte, en el que se manejaban las experiencias, por un lado, y las expectativas, por otro. Ambas cosas andaban fluctuando entre el ser y el estar¹ en aquellos lugares que no eran entonces tan uniformes como ahora —entiéndase uniforme en un sentido especulativo, no cualitativo.

Un aula vespertina, en la primavera de 1990, en el centro de la ciudad, permitía cosas como entrar y salir en fila india del Chicote auténtico, leyendo cada uno su periódico..., o hacer cola ante las casetas-urinario de delante de Correos (auténtico)..., o escenificar la procesión y el himno del mes de María... (aunque me parece que ninguno de nuestros ahora vociferantes personajes podía cantarlo).

Puedo recordar de uno de los futuros torreznos, Jaime Vallaure, que su primera manifestación en aquella sala de las alturas fue algo así como subirse a un taburete y bracear imperativamente, cosa a la que, sin encontrarle sentido, le encontré gracia y, sobre todo, sorpresa. Por su parte, el otro torrezno en potencia, Rafael Lamata, al finalizar las sesiones de aquel largo curso, dijo que para él no era del todo nuevo lo que allí había ocurrido, pero que, en realidad, le había sido útil; una tranquilidad para el supuesto enseñante. Digo lo de supuesto porque los sucesivos tiempos han ido evidenciando la discutible relación entre aquellas prácticas y los derroteros insólitos por los que habrían de caminar estos clásicos de lo imprevisto que han terminado por ser Los Torreznos, a los que, de igual manera, y quién sabe si con más justicia, podría tildárseles de vulgarizadores de la vanguardia.

*

Las bienvenidas dudas que acechan a un presunto analista de la tangencialidad quedan prontamente satisfechas con la garantía del error. Juzgar, aventurar una conclusión sobre Los Torreznos parece tan quimérico como es o ha de ser cualquier análisis sobre lo descaradamente inesperado y creativo.

El mismo hecho de que ellos, mírese como se mire, arrastren multitudes minoritarias no puede hacernos creer que sus escenificaciones son del gusto de las mayorías estrictas. Ellos son mayoritarios de minorías, lo cual ocupa el

peligrosísimo terreno de lo exclusivo², cuando ellos, creo, aspiran a lo general o, si se me permite, a lo mostrenco con clase. Después de todo, el torrezno es una ordinariez exquisita.

Es más, el hecho de que su calidad como actores (en el buen y estricto sentido) quede testimoniada en cada representación, por no decir en cada gesto, no significa que esa categoría se interprete como valor intrínseco, sino más bien extrínseco, fruto de un mal entendido oportunismo argumental.

Preciso es aclarar que el haber hecho uso en el párrafo anterior del concepto de «representación» es una decisión muy consciente e intencionada. Los Torreznos, hasta ahora —y es la base de su papel creativo—, «presentan» sus piezas; es decir: desempeñan un papel superior exponiendo sus tramas (sean culturales, sociales, políticas...) y otro inferior colocándolas ante los ojos y los oídos del público. Re-presentar significa presentar dos veces o por segunda vez³. Es por esto por lo que resulta difícil imaginarse a esta pareja de intervinientes en el cotarro artístico no ofreciendo «sus» piezas, sino concepciones lejanas, aunque hayan sido elegidas. Y si hemos visto con idéntico desparpajo a estos «presentadores» poner en juego alguna sugerencia externa ha sido porque esta andaba sujeta al modo y al estilo que les es propio.

Pero, sobre todo, ¿para qué quieren estos clásicos de la cotidianeidad quedarse sin el ingrediente de lo ordinario?, ¿de qué habría de servirles el recurso al discurso ajeno?, ¿gustaríamos de Shakespeare o de Platón al pie de la letra? Ellos han sabido afrontar este escollo: es cierto que solemos utilizar al primero de estos autores como molde de repetición, pero lo gratificante es que Los Torreznos pueden servirse de él como muletilla de no importa qué, porque en el fondo «hay más cosas en el cielo y en la tierra».

Un clásico es el único apoyo de un revolucionario. Sin ortodoxia, no hay anarquía; sin motivo, no cabe invención; lo cual es lo mismo que decir que hay que confiar en Shakespeare, ya que su obra tanto vale para un roto como para un descosido. El «Mio Cid» en orden de batalla, como ellos han hecho, nos aporta la paz de la honra cumplida. El clasicismo anárquico, pues; porque lo cierto es que, si nos ponemos así, también Platón, aunque a regañadientes, nos lo dejó escrito todo.

*

Es por este revoltijo de razones por lo que nuestros autores no precisan inventar argumentos o temas. Los temas están ahí; es el punto de vista lo que varía, lo que se inventa. En puridad, Los Torreznos serían inventores de puntos de vista, gesticuladores de la realidad, incluso cultural, en aquellos casos en que esta trasciende la racionalidad, el raciocinio. Tales son los ejemplos de «contar» y «enumerar» que aparecen en sus obras, los cuales ejemplos no son

sino pruebas de lo consabido, ya sea en el ámbito general o en el particular de quien se expresa. Así, los recuerdos: una materia contable, memorable, diría. Al fin y al cabo, son cronología pura, algo que entronca con esa tendencia suya a avisar «ahora» del absurdo del presente desafuero.

Los Torreznos, en trabajos titulados sentenciosa y pretenciosamente con el sustantivo escueto (*El Dinero, El Poder, El Cielo...*) no se proponen dictar sentencia definitiva, no. Ellos lo que hacen es quedar a la espera; una cuestión de tiempo, en definitiva.

Particularidades hay en su quehacer que definen las virtudes y encantos de la cosecha propia; algo así como una voluntad de convivir con la incertidumbre para transgredir los límites de las convenciones. Y eso que cuando ellos, en una de sus obras, se limitan a repetir con encono que «no» y que «no», es difícil saber si lo hacen en apoyo de que esa negación sea la afirmación más rotunda del afán cultural y creativo.

La aparente eficacia divertida de sus acciones en cuanto contacto con el público —al que alguna vez incordian en sus pasividades— deja de ser tal pasado el tiempo, algo de tiempo. La obviedad de la pantomima y el descaro de la escenificación no son las cosas que ellos propalan; lo que ellos sugieren es la tristeza de una realidad inmisericorde contada machacona y esperpénticamente con la escasez de medios necesaria para que no nos enganche con su atractivo plástico..., con la rotundidad monocorde de unas interpretaciones actorales perfectas, pero consabidas, o con la aún más sutil de otras, parcas, pero sobradas.

No sé por qué el término «costumbrista», aquí tan oportuno, anda un tanto desprestigiado, cuando califica a aquello que es costumbre. Muchos de los disparates que se tocan en los discursos de Los Torreznos no son otra cosa que un aflorar de costumbres (viajar sin motivo, razonar sin argumentos...).

Enredarse sin laberinto es la esencia de una puesta en escena escueta y barata, de un lenguaje diáfano y vulgar. Este dúo o bien discute, o bien se da la razón sin que nunca tengamos la sensación de que cualquiera de esas dos posturas viene al caso. La esencia de sus roces o plácemes nos deja fríos cuando ya no estamos frente a ella y, sin embargo, ambas situaciones nos han aclarado, de forma pasajera al menos, una parte de nuestra torpeza.

Pero, por encima de todo, me queda la duda de qué tienen estos coloquios de diálogos de sordos...; y lo que me sorprende es que esa posible circunstancia no me disguste.

*

La pareja lleva el XXI a cuestras... y el XXI viene siendo un siglo de sobreabundancia de datos y de fuentes, pero escaso en lo que toca a las ideas. La pareja tiene nutrimento suficiente con estas miserias de la época (huelga decir que

no me refiero a aquellas en las que siempre se piensa), pero tal vez ansien otro mundo más imperioso y hasta más imperativo en el que la inmediatez sea menos palpable, en el que quepan los matices y se valoren las sutilezas. En un restaurante abulense he descubierto estos días un plato titulado «Revolconas con torreznillos». Ahí reside el peligro del siglo, en conformarse con el acompañamiento en diminutivo.

NOTAS

1 Años más tarde, esta dicotomía o disfunción orgánica era puesta por nuestros protagonistas en una suerte de apología de la incertidumbre que, en lugar de inquietud, transmitía una tranquilidad sospechosa; un apacible sosiego como el que nos produce saber que «torrezno» goza de una raíz latina y que ya hubo otro autor español, El Tostado, que venía a significar lo mismo: hay que estar suficientemente caldeado para entrar en la órbita de la transmisión.

2 Cabe informar de que existe una cadena de bares que, en clara competencia con nuestros héroes, lleva también el nombre de Los Torreznos y que, a modo de principio funcional, enarbola el eslogan «únicos especializados».

3 Esta peculiaridad de presentar por segunda vez, cuando no se refiere al número de «representaciones», desenmascara de nuevo la función creativa del autor-actor que tanto viene atormentando a los performer al uso, pero que en nada debe inquietar a quienes, como nuestros personajes, van de suyo.

*pasos dando veloces,
número crece y multiplica voces.
Góngora, Soledades*

I.

«Y Dios llamó a la luz "día" y a las tinieblas "noche" [...] y llamó al firmamento "cielo".» La creación se produce, más que nada, como un *acto de habla*. Ante todo, Dios es un ser que nombra. Habla para crear la luz, el cielo y la tierra, al hombre y los animales. Solo al nombrar las cosas, a medida que las va creando, Dios es capaz de conferirles un estatuto ontológico.

Posteriormente, una vez creado el hombre, Dios «formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves de los cielos, y los condujo ante el hombre para ver qué nombre les daba; y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera» (*Génesis*, 2, 19 y ss.).

He aquí el hombre como creador *por el lenguaje*. El hombre es, en consecuencia, un *nomoteta* —por delegación y a imagen de Dios, él mismo *nomoteta*—. No queda, sin embargo, claro con qué criterio puso nombre Adán a los animales: ¿por algún irreductible carácter extralingüístico que estaba incorporado a ellos?, ¿a causa de la naturaleza del animal o de la que Adán le atribuyó?, ¿o decidió asignarles arbitrariamente esa designación?

En la franja, inquietante, de esta insufrible ambigüedad se sitúa la corrosiva aplicación, el ahínco de Los Torreznos. Repitiendo sin pausa, con fervor histriónico y pasional, este primer acto (de habla) del universo.

Esta creación primera, Los Torreznos la sitúan en medio del abismo y las tinieblas de su propia arbitrariedad meticulosa y, en buena medida, en una muy preparada inconsciencia. La reiteración, de hecho, multiplica el capricho lingüístico y su deriva delirante hasta extremos tan monumentales como irrisorios y, tal vez, angustiosos. Ansiosamente, pues, el sinsentido y la estupidez van abriendo brecha en toda fundamentación ontológica del decir, de lo dicho mismo. Y la palabra se va rodeando, amplificando y llenando de su (propio) eco y vacío.

El proceso de degradación, fragmentación, torsión y troceamiento del discurso se vuelve imparable y, por decir así, somático; también mecánico: fatal.

En este dinamismo impetuoso y desencajado no es un elemento menor la colaboración del dúo. Ese acto de habla a dos voces, ese diálogo infuso

—infinito y confuso— que no progresa hacia ningún sentido preciso más que en su propia *babelización*, se ve claramente intensificado por la participación —que es partición y es iteración— de estas dos emanaciones de voz, dos enunciados: dos locuciones. (En este punto, Los Torreznos han de incluirse en la gran familia —parentela estrambótica y bizarra, nunca padres, siempre tíos— de los Hernández y Fernández de *Tintín*, de los Laurel y Hardy o de los fundacionales Bouvard y Pécuchet. De los primeros, han heredado la pulsión replicante y especular —más que especulativa—; de los segundos, la irremediable profusión perifrástica, *meándrica: circunvolutiva*; de los personajes de Flaubert —esto es innegable—, la malsana voluntad enciclopédica.)

Los Torreznos, o el acto de habla verdaderamente blasfemo, *contracreador*. Por su boca emerge, impávida, insultante, burbujeante, la des-creación definitiva.

Diríamos que estos torreznos, en fin, se cocinan en las marmitas de Babilonia. Los Torreznos: Ba-bel canto.

II.

Cuando uno observa a Los Torreznos se da cuenta del profundo sentido teatral de la experiencia que ellos transmiten. Pues vemos, en definitiva, el modo en que unos cuerpos se entregan a la lengua. Se ponen a su servicio: deben servirla a ella, y no al revés. Mas, ¿de qué lengua se trata? No, desde luego, la del discurso comunicativo, ni la del uso instrumental de la palabra. Para nada tampoco —y esto menos— la de la lengua *retorizada* y vana, pobre e impotente, siempre previsible pero inflada en su propia vacuidad altisonante, de la academia o la cátedra, de los medios, de la jurisprudencia o el poder: de *la Cultura*. Más bien, y de hecho, son estos (ab)usos de lengua los que Los Torreznos ponen en evidencia al colocar una especie de espejo deformante, precisamente y a menudo, sobre esa insidiosa y común utilización —per-versión: mal-versación— de la lengua. Espejo, entonces, que, a la vez que muestra, multiplica y enfatiza, agiganta, deforma y anula, al cabo, lo mostrado.

Los Torreznos silabea, deletrea, pronuncian, modulan, denuncian, alegan, citan, nombran, precisan, observan, profieren, opinan, enumeran, pormenorizan, se extienden, aclaran, elucidan, denotan, puntualizan, recitan, definen, especifican, confiesan, indican, conferencian, glosan, declaman, entonan, parafrasean, salmodian, insisten, niegan y afirman, confirman, arengan, asienten, contestan, responden, objetan, apostillan, rebaten, rechazan, arguyen, desaprueban, sostienen, oponen, impugnan, exclaman, gritan, prorrumpan, protestan, juran, chillan, aclaman o vitorean, vocean,

chacharean, chapurrean, murmuran, mascullan, balbucean. Con tierna crueldad, con picardía, con sorna suma y exigente, intransigente: insurgente. Se trata, en consecuencia, de sacar a escena una lengua malabarista y excitada, *diagonal*; capaz de utilizar todos los recursos y sortilegios, todas las sutilezas y las situaciones. Lengua de inteligencia anarquista y voluble. Astuta, capaz de atravesar y devastar todos los géneros y terrenos; de encarnar múltiples máscaras, de volver contra sus usuarios todos los recursos naturales, todos los giros disponibles. Directa, variada, compuesta y transitable como un paisaje. En el fondo de todo ello: la lengua misma; su(s) potencia(s), su virtualidad maravillosa, atrayente como canto de sirena y enigmática. Acto puro de la lengua. Su irradiación y posesión de los cuerpos, de nuestros cuerpos, íntimos y sociales, personales y públicos. Políticos y púdicos.

Despojados de todo efecto realista, su interpretación es teatral hasta el exceso, la evidencia, la estridencia, la fanfarria. Lo suyo es la alternancia brusca, ciclótica y polar. La esquicia, (re)desdoblada, pánica y *farsesca*, de una aventura rítmica de ascensión y derrumbe; de un estallido súbito de vivacidad y masiva presencia y aceleración dinámica, seguido de la sustracción petrificante o *tancrediana* de todo gesto o efecto; la congelación augusta, estatuaría de la momia (en esa frontera se desenvuelve, por ejemplo, *Política Interior*). Su interpretación es teatral también porque hace de la lengua misma una máscara y explora todos sus roles y personificaciones; su facultad intrínseca de imitación y de contagio; su *polimorfía* sospechosa y subyugante que hace vacilar todas las apariencias, todo(s) lo(s) postulado(s). El teatro, ya lo sabía Platón, aleja de la estabilidad solar de la *Idea*, muestra con delirio y énfasis la partición y la inversión de lo que es. Y, lo que es peor, su constante imitación capta al sujeto espectador con una violencia tal que parecería que vence cualquier esfuerzo que haga la verdad por imponerse.

Todo, en fin, en Los Torreznos deriva en interrupción, conduce al margen. Como un poema de tendencia *glosolálica* —he aquí de nuevo el triunfo revoltoso, voluptuoso, de la voz—, Los Torreznos someten las palabras, las sílabas, los fonemas a todo tipo de manipulación y violencia; de fricción y roce, de raspado, masticación y deglución. Lo suyo, en todo caso, es la fragmentación o, directamente, su contrario: elongación perpetuada de todos los componentes y matices de la lengua. La destrucción o el amor, porque se destruye lo que se ama, y se destruye con amor, por amor por tanto, pausadamente, pormenorizadamente o frenéticamente, rozándose uno con las palabras, trabándose uno en ellas, manoseándolas y atorándose o *histerizándose* en compulsión y éxtasis, en voracidad caníbal y rugiente.

Escuchando a Los Torreznos, da la sensación de que el habla circula por unos resortes y a través de unos tornos o bobinas que, de repente, descarrilan. Entonces, los materiales que transitan por entre toda esta maquinaria

se amplifican y se replican, se coagulan y enredan en una figura insistente o terca. O también se corroen unos a otros como por mímesis, eco, injerto y roce. Deliran y entran en una relación célibe, soltera, disparada, disparatada: como de boca loca. A veces, esta fusión con la lengua hace de ella, de la lengua misma, de su acto de habla, como una carrera, una persecución, una suerte de sofocamiento despavorido; una fisión. Diríamos que la *poesía torrezna* pretende, con sus consonancias erráticas y móviles, sus aliteraciones y giros o deformaciones, sus distribuciones exigentes y sus correspondencias inéditas, sus acoples y superposiciones que van ligados a una impronta claramente secuencial, talmente lo que Góngora: «sin detener al movimiento, apresarle». Un imposible, sin duda, que, sin embargo, deja sus frutos, muy notables. Las contorsiones del *lenguaje torrezno* logran reflejar al cabo las curvaturas mismas de la creación, el fragor y la potencia de una decisión volcánica. La reiteración amalgamada y reincidente del océano, o del mar, siempre recommenzado. Cojamos, pues, la lengua, ese instrumento de comunicación y expresión que hemos metabolizado desde la infancia, y observémoslo, experimentémoslo, penetrémoslo, re-partámoslo como en misa: *actuémoslo* hasta el exceso. Hasta ese frenesí y el agotamiento en *exhaución* y goce que todo enamorado está dispuesto a ofrecer a su cuerpo amado, con su cuerpo amado.

Holocausto del discurso, el *poema torrezno* no es solo un *tenérselas* con la lengua; es, al cabo, un entretenimiento y, aún más: un detenimiento y (con)torsión fetichista de la lengua misma sobre sí misma. Poema que dibuja una vez tras otra el lenguaje y organiza espacialmente, corporalmente, sus diversos movimientos y enlaces. Literatura *aluvional*, centrada en la materia misma del vórtice lingüístico. Por mediación de ese cuerpo sacrificado, servil y placentero que es el actor hablante (amante) que se ofrece como puente y soporte a este mismo proceso de exhibición y desnudamiento de la palabra. El *poema torrezno* es un espejo. Cóncavo; resorte de todas las ondulaciones pensables, de todas las excavaciones posibles sobre la mina del verbo.

III.

Cuando Los Torreznos pasan del acto en vivo al *videograma*, diríamos que esta misma conversión en espejo se replica o se intensifica en un segundo grado, al convertir lo real mismo en imagen. Nos interesa aquí, en este pasaje, no tanto la separación entre las formas o las especificidades diferenciales de cada una de las técnicas o de los gestos o gramas, sino más bien lo que pasa de uno a otro campo, entre uno y otro campo. En el *entre-dos* que es, como sabemos, signo actuante y sustancial del *universo torrezno*. Fijémonos en las correspondencias, nudos, deslices y vaivenes. En el movimiento o corrimiento

general de los seres, los sonidos y las cosas que la grabación en vídeo realiza. Ha de trabajarse ahora la *puesta en plano*, lo que es como decir la *tipografía* —el marcaje del gesto—, la *coreografía*, la *cronografía* y *topografía* —el relieve y la puesta en sitio— de todas las acciones, de todas las voces.

Y es que el papel de la voz, y su relación intrínseca con el cuerpo, se revela por ejemplo alterado en el tránsito de forma significativa. Diríamos que ahora la voz *también se ve*, y que los cuerpos —al modo de la Alicia de Carroll— se hallan sometidos a transformaciones y cambios de escala determinantes. Aparecen y desaparecen, crecen o se fragmentan, se dibujan y estilizan como esquemas animados sobre un fondo de pantalla en blanco.

La pantalla, es cierto, transforma también la relación del espectador con los propios contenidos, que pasan a ser mucho más intensamente visuales, desplegándose al modo de una escritura *figural* en la que las potencias expresivas de la voz y las de la propia escritura de los cuerpos sobre el fondo se entrelazan en un movimiento mucho más coreografiado; donde la duración, el *tempo*, los silencios de pura visualidad inmanente, por ejemplo, pasan con rotundidad a un primer plano.

El arte de la *puesta en plano* de una acción teatral evidencia, al cabo, que una (re)presentación lograda consiste primero, antes de nada, en una imposición de un tiempo; que ella es, en esencia, la puesta en escena y la composición de una duración. (¿No está aquí, por tanto, puesto también en evidencia el interés característicamente *torrezno* por la numeración, la contabilidad, la narración y el inventario del tiempo mismo, de su sucesión? ¿No hay, en definitiva, una fascinante volición catastrófica, babélica, que no para de celebrar la quemazón misma del acontecimiento hecho tiempo y palabra —palabra en el tiempo— que se escurre una vez que se ha erigido con extrema dificultad y ansia en medio de un océano de insignificancia sin límites? Quién lo diría: Los Torreznos ilustran a la perfección la definición que del acto teatral nos ofreció Mallarmé: «El drama se resuelve de inmediato, en el tiempo de mostrar su derrota, que se desarrolla fulgurantemente».)

La *puesta en plano* también saca a la luz todas las potencias expresivas del rostro (del *close-up*, del detalle: hay una *rostridad* fundamental en Los Torreznos que el trabajo en vídeo ha destacado, focalizado, incluso saturado). Y la propia tensión soberana, autónoma, desjerarquizada por completo o incluso insubordinada, de la voz y los sonidos. El vídeo no solo permite combinar *todo en uno*, en una suerte de líquido amniótico blanco y original, u originario, sino que funciona, efectivamente, en tanto que *imagen de síntesis*. Como una superación y un destaque, una sobredimensión de lo conservado, o aun: una suerte de *aufhebung* dialéctica de todas las tensiones y las esquivias que construían la pieza al natural. Y que ahora se manifiestan en su resolución más precisa y perfilada. Más perfecta, en todo su sentido etimológico: el

acabamiento de un recorrido, de una experimentación teatral que alcanza en este estadio su exposición de máxima *simplicidad* y eficacia. Dialéctica de tensión y liberación, donde las figuras (del lenguaje y de los cuerpos) *topologizan* y ahondan, proyectan y correlacionan, multiplican y relativizan, ondulan y fragmentan. Torsiones y curvaturas que se encuentran meticulosamente medidas y que responden, asimismo, a la propia (in)surgencia de la creación misma, de la locución del mundo. ¿Acaso no acompaña la forma videogramática *torrezna* tantas veces a esta elasticidad de lengua que aspira sin duda a la totalidad por medio de la forma decididamente abarcante, *sinfónica*, totalizante de la panorámica?

Hay en la grabación en vídeo de Los Torreznos algo de típico que solo se alcanza con un máximo de virtuosidad y contención; como la destilación y el refinado de una experiencia sucedida múltiples veces en ocasiones anteriores. Hablamos de una fuerza de estilización que es la proximidad misma de la pieza y de sus gestos a lo genérico, por encima de cualquier singularidad y rasgo demasiado particular. Hablamos del recurso genérico de lo simple, que es, como sugirió alguna vez Alain Badiou, meditando precisamente sobre el genio de lo teatral, lo más difícil que se puede inventar. Pues en los vídeos de Los Torreznos sucede algo así como si a la acción se le concediese, efectivamente, la expresión máxima o más intensa y extrema de su duración. Del espesor de su duración y su gesto, con su gesto; su *agenciamiento* más preciso y simple.

Por eso, el registro videográfico no puede más que destacar, justamente, el *entre-dos* de Los Torreznos. Su *escisiparidad* intrínseca y sempiterna; he ahí su eje o resorte actorial y determinante: su íntima (pro)pulsión. El *entre-dos* es así no solo la forma de actuar o de desplegar su acción y su voz, y el juego de su palabra. Es en el *entre-dos* donde se desliza el hecho visual mismo: entre los dos actores, entre su cuerpo y su discurso, entre el sonido y el silencio, entre la mano y la boca, entre su gesto y su rostro, entre la figura y el fondo, entre lo acontecido y lo grabado, entre la pantalla y nosotros. El verdadero fondo de lo teatral se da, efectivamente, siempre y solo, entre dos. En ese pasaje donde el soliloquio se complica en rito, en mito, en eco, partición, participación, declamación, recursividad, reiteración, deformación, ruido, catástrofe, conflicto. También eso, desde el principio, nos lo han enseñado, evidenciado, Los Torreznos.

Universidad de Vigo, noviembre de 2013

ESTUPEFACTOS

Miguel Copón

Si te cortan la cabeza, no hay cultura.

Los Torreznos

La estupidez es un argumento de obstrucción. Quizá el más exacto. Delante de una obra nos detenemos a la espera de un sentido, traducido aquí como una dirección que seguir. Cuando la espera se defrauda, la sensación es de inutilidad, la cual, para no ser asimilada, tiende a proyectarse como agresión ante lo que supuestamente no se entiende. Resulta sintomático ver cómo el arte contemporáneo, sobre todo desde que se aloja en una estrategia de hermetismo, provoca la mayor de las violencias en parte de los espectadores, precisamente aquellos que, al detenerse, esperan que los signos enfrentados sean comprensibles, amables, domesticables; que cumplan, en definitiva, aquello que se espera, antes que abrir alguna puerta a lo inesperado. Las formas de Los Torreznos son sarcásticas, formas ácidas de la ironía. Su trabajo es una búsqueda de los tópicos que se cumplen, como una rutina, entre las estrategias de la modernidad y que se formulan como rupturas esperables, rituales cansados, metáforas muertas, hábitos y fórmulas antes que contener ninguna búsqueda. La visita al humor es una de las características que los diferencian, tanto como la seriedad con la que el tema se trata y las estrategias para que los tópicos no apaguen lo que de inesperado tiene que haber en toda representación, sea o no artística, en cuanto el arte es uno de estos tópicos, un ritual mayor en el que siempre es preciso contar con una dosis teatral de alejamiento. El humor es complejo y sus mecanismos son diversos. La raíz de humor, como los líquidos que formulan nuestro carácter, indica la posición húmeda, líquida y fluida que tanto preocupa a la tradición filosófica, hecha de sustancias y formas permanentes antes que de hechos que cambian o que no pueden ser comprendidos en su totalidad. Si nos centramos en lo húmedo del humor, o en lo húmedo del cuerpo, nos acercamos a algo que nos incomoda; así sucede con todas las formas fluidas de nuestro cuerpo, normalmente asociadas a un tabú —perfecta palabra polinesia que significa peligro— y que se aproximan en su incomprendibilidad a una de las formas gráficas asociadas a lo humorístico, la risa. Bien lo sabe el niño, que invoca lo prohibido en la letanía «caca culo pedo pis», provocando la risa ante algo mal categorizado. La risa es una reacción nerviosa frente a algo que no entendemos en su totalidad, o que no entendemos en sus conexiones: dos formas no concuerdan pero hay una imagen que nos las presenta unidas. La razón que no puede medirlas reacciona mediante

el disparo neuronal de la hilaridad; en la risa no es necesaria explicación, no hay respuesta ante un por qué te ríes, sino la asunción del fondo mismo de lo razonable, una paradoja de la palabra suficientemente ácida si nos concentráramos en ella: la razón diría «no lo sé».

Tanto la mística como el absurdo reivindican esa «nube» del no saber como el modo de dejar cerrado lo cerrado; eso viene a significar el *miein* etimológico de misterio y mística; eso viene a ser la frase más repetida en la obra de Samuel Beckett, cargada con toda la ácida ironía que proviene de pensar que el pensamiento no puede explicarse a través de la palabra. El absurdo —literalmente, lo que produce un sonido falso— es el modo en que la razón se niega a sí misma al presentar situaciones incongruentes, con toda la paciencia de lo presente y toda la extrañeza de lo incomprensible. Existe el absurdo como base del surrealismo, entendido como el choque fortuito de la realidad con los corsés que no pueden contenerla; también en el existencialismo, enfrentado a la paciencia de una falta teleológica, que se dibuja tan solo como una razón proyectada, teleología fracasada, desilusión ante el conocimiento de que todo es ilusorio y los problemas generales —como proa, el del sentido— son opacos a cualquier acceso. El teatro del absurdo escenifica esta razón que se niega a sí misma, transformando el discurso razonable en cháchara, inyectando una dosis de locura y delirio allí donde debiera aparecer algún significado, donde reclamamos una dirección. El análisis mitológico de la música de Lévi-Strauss sirve para definir este método: mientras que en la comunicación normalizada existe una adecuación entre sonido y sentido, las formas musicales desdefinen el sentido, lo transforman en ambiguo, para potenciar lo sonoro. Un texto repetido hasta la saciedad se transforma en sonido, alejándose de sus direcciones semánticas. Un texto transformado en música se oye antes como un zumbido que como una estructura de significados. La variación hace flotar lo esperado, lo transforma, y a este reconocimiento de lo absurdo literal que se esconde en la segunda dermis de la palabra reaccionamos progresivamente con sorpresa, inquietud, desorientación y, cuando llegamos al límite de lo esperado, estallamos, reímos. Es una actitud de contagio, al tiempo que una clara estructura de respuesta artística, en la que los materiales se desestructuran hasta llevarlos a ofrecer algo no esperado en ellos. Las piezas procesuales de Los Torreznos categorizan todos estos pasos hasta llegar a la risa; la respuesta del público —al modo de John Cage— está incluida en la pieza, en cuanto que el contagio se produce por todas las proximidades que puedan encontrarse alrededor del espacio del sentido. Sucede, del mismo modo, en los desarrollos no presenciales. Las piezas de vídeo producen la misma comicidad amarga, la misma sensación de abandono ante algo expuesto de una forma muy clara, sencilla y accesible, que se trastorna en sinsentido por la transformación del signo en insignificante. Trastocar y trastornar desde la fuente

de la palabra y utilizar el tópico porque en él existe una mayor fuerza de lo esperable. En una frase hecha tendemos a completar los referentes; en una pieza tonal tendemos a finalizar la melodía. Si trastornamos alguno de los parámetros, el primer efecto es la confusión; el segundo, la sorpresa; el tercero, la risa. «A buen entendedor...», «Dame pan...», «Dime con quién andas...», funcionan de modo diverso a una frase que defrauda la espera, como si decimos «Dios ahoga». La estructura de previsión formula el hábito, la desestructuración de lo previsto abre el sentido hacia lo no contenido en él. La risa no es ironía, en tanto que la ironía es una fórmula retórica basada en un contraste previsto que consiste en decir lo contrario, una interrogación que finge ignorancia y despierta la risa o la reflexión ácida. En la risa no hay explicación, mientras que la ironía transmite un mensaje. La explosión risueña deja el discurso vacío, nos deja inermes en cuanto no esperamos ninguna pregunta, ninguna respuesta en su interior.

Todas esas formas son antecedentes de lo que encontramos en el discurso de Los Torreznos, que no se basa en la risa, sino en el contagio; no en el humor, sino en el deshacerse del sentido. La voz inglesa para «tontería» es conveniente: *nonsense*. No se espere nada, no se espere siquiera que algo va a defraudarse. Es un lugar común dentro de la tradición griega establecer una asociación entre los filósofos errados y la falsificación, como sucede con Protágoras o Diógenes el Cínico, auténticos maestros del sinsentido más ácido, espectacularmente cruel en la creación de distancias sobre la normalidad del pensar. Falsificar el sonido ya lo hemos caracterizado como creación del absurdo. Solo nos queda dar el paso hasta la estupidez como forma estética mayor. Partimos en la primera frase de una posición —señalemos— como algo posterior a una suposición: el espectador se detiene ante la obra y espera su sentido. Perseguir el tópico es concentrar la atención sobre cualquier posición y no dar nada por supuesto, elaborar una desestructuración medida de cualquier hipótesis, dejarla abierta, inane, sin sentido. Si esto se produce, cualquier acción se convierte en lo que es, cómica e incomprensible. La trama teatral o la que corresponde a la performance es utilizada para lograr ese lugar donde cualquier lugar (*topos*) se convierte en algo extraño. Los tópicos son lugares comunes y en ellos esta desviación se siente con la mayor crudeza. De hecho, denunciar los tópicos produce un efecto medido que ya adelante como otra de las estrategias específicas de Los Torreznos, el contagio. Si comenzamos a deshacer un tópico, el movimiento desencadenado, como una duda metastásica, se expande en lo que lo rodea. El lugar esperable no corresponde tan solo a una frase hecha, a una acción esperada, sino a toda estructura de comunicación. Las palabras son tópicos, las situaciones son tópicas, todo el pensamiento se viste de rutina para evitar el exceso de sorpresa que nos haría parecer por hilaridad si encontráramos la suficiente distancia para vernos

como seres patéticos accionando hechos ridículos en la búsqueda o la creencia de que detrás de todo se esconde algún sentido. El contagio puede ser todo lo virulento que imaginemos: Nietzsche no es más que el desencadenante virulento de esa falsificación ilusoria de cualquier sentido, muy a propósito en la línea que comenzarán Protágoras y Diógenes, muy a propósito contra la tradición socrático-platónica, que no entendería la risa, ni la fluidez, ni la existencia del pis en el mundo. Nuestro supuesto era que el espectador se detiene ante la obra, espera encontrar su significado. La distancia que Nietzsche nos lega es la de la radicalidad idiota de preguntar en exceso, de nuevo, como un niño. Es sencillo, tan solo hay que generalizar la pregunta de modo radical. Como un virus, para que la razón enferme. ¿Por qué espectador?, ¿qué espera? ¿Por qué detenerse? ¿No es posible contemplar en movimiento, o el movimiento? ¿No será que la obra está detenida para que el espectador la capte, la abrace, la comprenda? ¿Y si la pieza se mueve más que el espectador? ¿Y si el espectador se mueve más que la pieza? Si todo se disloca, si todo tiene la trama de una locura, el tejido de un sueño, más inaprensible que cierto, más sensible que perceptible.

Para que todo esto suceda es preciso provocar un escalón más. La estupidez es la vía, con todo el peligro que ella encierra, aunque un enorme número de géneros y estilos artísticos deban su nombre a una fórmula peyorativa con la que el público se defendía del exceso que el arte trae, fórmula que luego es asimilada por los artistas como lo propio. La estupidez es una forma compleja porque no puede depender de cualquier medio esperable, debe ser una provocación que deje abierto el sentido y al espectador con él. La estupidez es exigente con sus formalidades; de otro modo, puede degenerar en el chiste fácil, en la acción teatral previsible, en la estandarización de lo risible. Es estúpido quien está aturdido, y el modo teatral de acceso a ese aturdimiento es la base del trabajo de partitura de Los Torreznos. Pero la estupidez es la fórmula de sumir las expectativas en el estupor. Una palabra familiar así nos lo anuncia: un estupefaciente es el medio de crear el espacio absurdo del sinsentido. La estupenda tontería, donde el contagio ya ha ganado la posición al sentido y donde cualquier signo que se emita juega en otro campo; y en donde cualquier guiño, por mínimo que sea, provoca la risa como contagio, la risa como defensa del espectador ante algo que no entiende por su extremada sencillez, o no entiende porque no puede entenderlo, por su extremada razón de ser. El contagio, literalmente, el contacto compartido de algo, ya no es tan solo el de la risa, sino el de la fórmula temática que normalmente sirve de coartada para las obras de Jaime y Rafa, el poder. Todas sus obras rondan o rozan este tema, si bien no pueden hacerlo de modo directo o, cuando aparece en modo nominal, se encuentra desvirtualizado como tópico que hay que disolver para que otro contagio aún más virulento y enfermizo aparezca: la falta de sentido

general, o lo irrisoriamente patética que es la estructura de poder más común y tópica, la que une un sentido a un sonido, la que une una acción o una presencia a un significado. Una andanada que puede decirse de forma sencilla, pero que contiene una dosis enorme de peligro: no existe otro poder más que el de crear sentido; si el sentido queda vacante, la fuerza de constitución de todo discurso queda inane, disuelta. Si es así, nos podemos reír de todo; si es así, nos reímos de todo. De hecho, nos reímos cuando los hechos no están atados y se presentan en todo su radical patetismo. El contagio de la risa infecta la razón, que queda estupefacta, aturdida y estúpida, en un proceso ritual en el que las técnicas teatrales nos conducen poco a poco al sumidero de lo razonable, para quedarnos expuestos en ellas. Reímos para defendernos de la más incómoda de las situaciones. Reímos por no llorar, o reímos hasta llorar, porque la sinrazón y el sinsentido se llaman *nonsense*, tontería, con todo su grandioso tono peyorativo, disolvente, cómico, surreal o superreal o hiperreal, en tanto la realidad se ha trastocado en cuanto el sentido se ha convertido en mostrenco, contagiado por la risa.

De lo que acontece antes de ser torrezno.
Una conversación entre Oscar Abril Ascaso,
Rafael Lamata y Jaime Vallauré sobre la performance
española de los años ochenta y noventa.

O. A. A.: Yo tengo muy poca memoria. Cuando empecé a pensar en esta conversación, me parecía que lo suyo era, primero, interpelaros a vosotros —porque yo, la verdad, no lo tengo muy claro— respecto de si recordáis cómo nos conocimos. Tengo determinadas imágenes... Por ejemplo, recuerdo la presentación de *Sin Número*, en la que tú, Jaime, estabas implicado al ser uno de los comisarios del festival. También recuerdo el viaje a Suiza con ocasión del proyecto de intercambio In and Out. Y luego, recuerdo otras cosas más peregrinas, como, por ejemplo, caminar un día por París y que me pite un motorista, que se quite el casco y que sea Rafael Lamata... Ya de vosotros juntos, me acuerdo de haber visionado en Barcelona el *ABC de la performance*. Curiosamente, la primera vez que vi a Los Torreznos fue, probablemente, en una pantalla.

R. L.: No lo sé. Recuerdo algún festival de performance en Madrid donde tú participabas...

J. V.: Yo tampoco lo sé. Te recuerdo muy vinculado a esa generación de performers —Borja Zabala, las C72R, Jaume Alcalde...—, gente que estaba trabajando desde principios de los noventa, cuando hicimos el *ABC de la performance*. Y creo, además, que conocías a Marta Pol.

O. A. A.: Efectivamente, la conocía. Os referís a la generación neoconceptual que salió de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona: Borja Zabala, Jaume Alcalde, Pere Lluís Plà Buxó, Lluís Alabern, Ramón Guimaraes, las C72R. Generación en la cual yo me inscribí tardíamente a partir del proyecto de Fluxus en la Fundació Antoni Tàpies. Y, probablemente, vosotros erais dos performers a los que nos sentíamos cercanos; a diferencia, quizás, de otros. Respecto a ese momento y a *Sin Número*, *arte de acción*, una cosa curiosa es que, cuando hablas con las generaciones actuales de jóvenes artistas, constatas que conocen poquísimas cosas del arte de la performance española de los años ochenta y noventa. Me gustaría preguntaros si creéis que la historia de la

performance española está todavía por escribir. Y si así fuese, ¿de quién creéis que es responsabilidad?, ¿del sistema museístico?, ¿de la propia singularidad de la performance como ámbito de trabajo?

R. L.: Yo creo que la pregunta también podría ser: ¿qué interés tiene la historia de la performance, más allá de lo estrictamente antropológico o académico?, ¿qué interés tiene, para el público en general, el ámbito de la performance? Se trata de un círculo muy restringido. Evidentemente, ha habido intentos de documentación de la performance de los noventa. Pero me da la impresión de que, al tratarse de un momento fruto de la historia anterior, de los años sesenta y setenta, con una carga artística de una gran profundidad —como la que representan ZAJ, Nacho Criado o Isidoro Valcárcel Medina...—, se tiende, en general, a considerar la performance de los ochenta y los noventa como un periodo muchísimo más ligero. Además, los performes anteriores tenían un carácter pionero en nuestro país. Creo que estos dos factores hacen que no se valore demasiado lo ocurrido en los noventa.

O. A. A.: ¿Y creéis que este hecho es expresión del fracaso de la performance o que, al contrario, refleja su triunfo?, en tanto que la performance habría conseguido llevar a término su vocación de independencia respecto al sistema museístico. Hace ya muchos años, había la presunción de que la performance seguiría el mismo camino que el vídeo, el cual, finalmente, consiguió introducirse en los sistemas museísticos. Pero yo diría que no ha sido así; a pesar de contadas excepciones como la vuestra, por ejemplo, que habéis llegado a la Bienal de Venecia, lo cual no es poco.

J. V.: Pues no lo sé. Entre el 90 y el 96 había bastante contacto con performers que ya tenían un trabajo fantástico, como Jaume Alcalde o Borja Zabala, pero que han sido barridos totalmente de la memoria colectiva; de la nuestra en el ámbito del arte y de la de todo el mundo en general. A mí eso me da un poco de rabia, ya que rompe la transmisión generacional. Y provoca que te vuelvas a encontrar ahora ante situaciones que ya habían sido tratadas anteriormente, y muchas veces de forma más interesante. Supongo que hace veinticinco años había más libertad y menos expectativa que en estos momentos. Y es cierto lo que dices: creo que hay un rotundo fracaso instalado en esa ausencia de memoria, como si hubiera desaparecido una civilización entera.

O. A. A.: Como la Atlántida.

R. L.: Quizás haya otro factor que influye en esta situación: los festivales de performance en los noventa eran masivos. Había mucha gente participando,

con distintos bagajes, experiencias y calidades. Se generaba una situación muy rica y dinámica, pero también se producía un efecto que teñía todo aquello de una tonalidad que no permitía distinguir los magníficos trabajos que había y que posteriormente no se mantuvieron, al no tener una repercusión ni un reconocimiento acordes con su calidad.

J. V.: Al hilo de lo que dice Rafa, me viene a la cabeza lo que contaba Primo Levi sobre que los supervivientes de los campos de exterminio no fueron los más valientes, ni los más preparados, ni los más fuertes. No. Posiblemente, los que quedaron eran los menos aptos para sobrevivir. En ocasiones, en el ámbito del arte, salvando las distancias, tienes esa sensación. Es decir, el más talentoso, el más inteligente, el más preparado es el que ya no está, no aguanta el pulso. Quedan otros, o quedamos otros que no tenemos todas esas cualidades. Pero hay circunstancias, algunas incluso ajenas o no buscadas directamente, que te permiten seguir adelante sin fijarte en quién se queda por el camino.

O. A. A.: Por ejemplo, desde la perspectiva de Cataluña, un caso ejemplar sería Borja Zabala. Él era probablemente, de entre los artistas de su generación, el que suscitaba, en su momento, unas expectativas más altas. Y, en un momento dado, desapareció de la escena. Él mismo decidió quitarse de en medio. Pero no es el único. Una figura absolutamente de referencia en aquellos años era Pere Lluís Plà Buxó, quien también desapareció del mapa. O sea que lo que comenta Rafa puede ser cierto. Y ya que estamos metidos en esos años, veo, consultando la publicación de *Sin Número*, que las primeras acciones de Rafa, con La Constructora, se remontan al año 1985, antes de tus primeras acciones, Jaime, que son ya en los noventa. Si os parece, hablemos de vuestros inicios en la performance, antes de Los Torreznos...

R. L.: Pues hacia 1983, un amigo mío de la Facultad de Pedagogía, Alejandro Martínez Parra, se vinculó a Pedro Garhel y al grupo que este formaba con Rosa Galindo, el grupo Corps. Por aquel entonces, yo estaba investigando en temas escénicos, cercanos al teatro de Jerzy Grotowski. El salto a la performance me vino a través de esta relación con Alejandro y con Pedro Garhel. En el 84 hice un curso de danza experimental en el Espacio P de Pedro Garhel, situado en la plaza de Santa Ana. Se trata de un lugar que no ha tenido el reconocimiento que merece, ya que, en aquellos años, era prácticamente el único en Madrid con una programación estable de actividades, y fue fundamental para sostener el puente entre los setenta y los noventa. Por allí pasaron Isidoro Valcárcel, Llorenç Barber, José Antonio Sarmiento..., así como muchas otras personas que venían de experiencias interesantes y del arte conceptual de los

setenta en España. Fue allí donde parte de esa generación se enganchó con las generaciones nuevas. Ahí empezó mi trabajo en el ámbito performático y, a raíz de eso, con Alejandro, me vinculé a un colectivo que se puso en marcha en Aranda de Duero, A Ua Crag, una experiencia pionera, desde luego, en Castilla y León. A partir de allí, también con Alejandro, creamos otro grupo, La Constructora, al que luego se sumaría Luis González Gámez. Y empezamos a hacer cosas, trabajos que aparecen en el catálogo de *Sin Número*. Por aquellos años, había otro lugar en Madrid, el Poisson Soluble, que también planteaba proyectos experimentales y acciones. Estas fueron las referencias en mis inicios a mediados de los ochenta.

O. A. A.: ¿Y tú, Jaime?

J. V.: Yo venía de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En mi caso, el final de la carrera estuvo muy vinculado a la videocreación. Estamos hablando de finales de los ochenta, cuando parecía efectivamente que el vídeo iba a ser un nuevo soporte en los museos, aunque eso paradójicamente no terminó de cuajar tal como lo planteaban en aquellos años artistas como Fabrizio Plessi, Marie-Jo Lafontaine o el propio Bill Viola. Al acabar la facultad, vivía un vacío enorme a nivel conceptual, ya que no había una relación entre lo que significa ponerte a hacer algo y pensar antes qué vas a hacer; simplemente se hacía y era ese hacer lo que tenía que provocar una reflexión posterior. En 1990, una amiga me habló de un taller en el Círculo de Bellas Artes que iba a impartir un tal Isidoro Valcárcel Medina, un tipo único, formidable. Hay que recordar que entonces no le conocía casi nadie. Me inscribí junto con Daniela Musicco, con la que trabajaba en el campo videográfico, tanto en el territorio creativo como en el industrial, y a partir de entonces para mí se abrió un mundo, un universo que, en cierta medida, ya llevaba probablemente dentro. De repente, apareció una herramienta conceptual extremadamente prolífica que me permitió organizar lo que ya había en mí y ponerlo en movimiento. Y desde ahí la cosa arrancó, así de simple; hasta ahora.

O. A. A.: ¿Y vuestra primera colaboración como Jaime Vallauré y Rafael Lamata?

R. L.: Pues, precisamente, nosotros nos conocimos en ese taller de Isidoro Valcárcel Medina en el año 1990.

J. V.: Creo que nuestro primer trabajo juntos fue el *ABC de la performance*. Lo que pasa es que el proyecto duró bastante tiempo, porque primero fue una pieza en directo y luego la hicimos en vídeo. Creo que empezamos el proyecto

en 1993 y al año siguiente hicimos los textos y lo estrenamos en un festival de performance en Granada. Y, a partir de ahí, nuestra colaboración se fue entretejiendo de manera intermitente pero constante. Desde entonces, más o menos, siempre hemos ido «haciendo cosas».

O. A. A.: ¿Y así hasta Los Torreznos?

J. V.: Hasta que aparecen Los Torreznos entre el año 1999 y el 2000, sí. Lo que pasa es que Los Torreznos coinciden con el Circo Interior Bruto (CIB). Es un momento de afianzamiento en nuestra colaboración. Teníamos un local, nos veíamos mucho. Con el Circo hacíamos unas cosas y como Los Torreznos hacíamos otras. En nuestro primer viaje al extranjero, que fue a Canadá ese año 2000, con el proyecto *Energía Española Normal*, nos presentamos como Rafael Lamata y Jaime Vallauré. Pero a la vuelta nos planteamos la posibilidad de ponernos un nombre conjunto. Surgió un día: Los Torreznos. De hecho, el nombre juega con las denominaciones de dúos de payasos, como los Tonetti. Era como un antinombre, el nombre más absurdo, más tonto, más estúpido que se te pueda ocurrir. Pero, al final, es el nombre que cuaja. De hecho, mi mujer ha estado muchos años diciéndome: «Con este nombre no vais a ningún sitio; es imposible salir de España con este nombre». Bueno, son las paradojas de la vida.

O. A. A.: La historiografía oficial de la performance —que haberla, hayla— siempre acaba repicando en ese lugar común que sostiene que el fenómeno de la performance en los noventa fue, en parte, una reacción a la hegemonía de la pintura y del mercado del arte en los ochenta. Aquello que se definió como el arte-arte, la escultura-escultura, la pintura-pintura. Por ejemplo, en Cataluña, la remisión de los nuevos performers al arte conceptual de los setenta, su referencia a Grup de Treball, Fina Miralles o ZAJ, era muy obvia.

Por otro lado, decíais antes que empezasteis en un taller de Isidoro Valcárcel. Y yo mismo me inicié en la performance en un taller de Juan Hidalgo en la QUAM [Quincena de Arte de Montesquieu]... ¿Compartíais vosotros, ya por separado, esa necesidad de escapar a ese paradigma del arte por el arte, de escapar del sistema del mercado del arte, etcétera? ¿Compartíais esa voluntad —no sé si decir «política»— de escapar a ese paradigma tan vinculado, desde mi punto de vista, a la cultura de la Transición y que apuntaba a que la conflictividad social había acabado y el arte tenía que hablar de sí mismo? Personalmente, la performance, en este sentido, siempre me ha parecido un ámbito de trabajo con una altísima capacidad de empoderamiento personal, de poner en valor tu propia circunstancia y tus posibilidades de expresión...

R. L.: En mi caso, la entrada en el ámbito de la performance viene desde la idea de grupo, de colectivo, que en sí misma no es una fórmula que encaje bien con el mercado, ya que siempre va a estar mal vista al conllevar connotaciones de tipo social o político. La Constructora era un grupo. A Ua Crag era un grupo. En el taller de Isidoro Valcárcel cuajó cierto tipo de grupo. Y, luego, con Jaime. Y, más tarde, con la Zona de Acción Temporal. Y, después, con el Circo Interior Bruto... La verdad es que tampoco le hacíamos mucho caso al mundo del arte, sino que nos hacíamos caso a nosotros mismos y a lo que nos interesaba. De alguna forma, era un posicionamiento que no atendía a los criterios del mercado o de la dominante artística de aquel momento. Nos interesaba el tema colectivo insertado en un contexto social real, en un pueblo, en el barrio. No porque tuviéramos un afán manifiestamente político, sino, simplemente, como una reacción natural que decía: «Estamos aquí, nos comportamos de esta forma, desarrollamos estos proyectos y se los ofrecemos a la gente que está en este entorno». Esos son los principios que estaban en la base de aquel proceso. Y además, en esas circunstancias, el tema de la autogestión era imprescindible. No podía ser de otra manera. Era impensable esperar a que te viniera a buscar una galería, a que alguien te ofreciera algo para tú reaccionar a ello. No tenía sentido, era perder el tiempo. No había otra posibilidad que no fuera la de «organízalo tú, móntalo tú y desarróllalo tú». Creo que era más bien una especie de brote natural que, por nuestra situación, por nuestra posición, nos colocaba en esta otra dinámica totalmente ajena a la que pudieran tener, en ese momento, centros de arte, galerías o museos.

J. V.: Mirando hacia atrás, te das cuenta de que las sociedades, muchas veces, se construyen sin memoria. En el año 85, yo estaba en la facultad pintando mucho. En ese preciso momento, Miquel Barceló era un personaje único en España; era un héroe. De la noche a la mañana, un chaval joven, con talento, se había convertido en un «rey Midas». Y eso no se había dado antes en España; la posibilidad de alcanzar ese estatus pintando como un rebelde y haciendo las cosas que le apetecía hacer. Creo que esos años de pintura-pintura en España, y más dentro de una facultad como la de Bellas Artes, tuvieron muchísima influencia; esa atmósfera lo invadió todo. Hubo una exposición muy polémica de José Luis Brea en 1989 que se llamó *Antes y después del entusiasmo* donde planteaba un poco esto. Parafraseando, podríamos hablar de «antes y después del espejismo». Porque el problema de esa situación estaba en que, tal como era vivida por la gente joven, era irreal. Es decir, las galerías no te atendían; no había un canal real de comunicación entre el artista que empezaba y el sistema que se alimentaba de él. Era como darse, permanentemente, contra la pared. Tú tenías que ser el elegido, no sabías por qué razón; desde luego, no por tu trabajo, sino por extraños mecanismos. Cuando, de

repente, entro en el ámbito conceptual, performático, me doy cuenta de que hay otra manera de abordar el trabajo de creación: la autogestión. Es decir, la posibilidad de ser tú mismo quien encuentre los mecanismos, los recursos, la gente con la que compartir la experiencia creativa.

O. A. A.: Hablas de espejismo, de desencanto... ¿Crees que incluso se podría establecer ahora, en la distancia respecto a aquel momento, una correspondencia entre ese desencanto artístico y otro desencanto de trasfondo político? Es decir, una vez que el PSOE había ido ocupando el poder en los ochenta y aquello no se correspondió con lo esperado, quizá la performance emerge, en el contexto de los noventa, precisamente bajo la constatación de ese *soufflé* y de que había trabajado de otra manera.

J. V.: Sí; el término burbuja, que se usa mucho últimamente, aquí funciona a la perfección. Entonces hubo un globo lleno de arte por dentro, pero sin mucha esencia. Y es interesante ver cómo no solo Barceló, que es más conocido, sino también otros —por ejemplo, José María Sicilia— eran gente con talento pictórico pero con muy poca carga conceptual. Desarrollaban trabajos que se sustentaban en lo decorativo, con todo lo malo y lo bueno que tiene la decoración, porque lo decorativo también ayuda a soportar la vida, como el espectáculo. Aquella fue una inmensa burbuja que no se pudo sostener, porque no tenía una base sólida, real, auténtica.

O. A. A.: Recuerdo una anécdota que me contó Carles Hac Mor: estando en una fiesta a finales de los setenta o principios de los ochenta con García Sevilla, este le soltó: «¿Sabes qué? Esto del arte conceptual se ha acabado. Mañana me pongo a pintar». Y lo hizo. Pero quien me importa aquí es Hac Mor, que fue también una persona de referencia, un importante dinamizador de la escena performática, sobre todo en Cataluña.

R. L.: Y aquí lo fue también.

O. A. A.: Pues bien, las *Revistas caminadas* y las *Revistas habladas* estaban articuladas desde un determinado modelo de exhibición de la performance muy dionisiaco, cercano a la idea de *happening* colectivo. Por otro lado, otros agentes articuladores, como el Club 7 en Barcelona o Public Art en Madrid, intentábamos modular la gestión de esa efervescencia de la performance en los noventa desde otra perspectiva. En todo caso, respecto a ello, Jaime, en el catálogo de *Sin Número*, hay un artículo tuyo donde escribes: «El arte de acción de nuestros días no es más que una mera moda pasajera. La repetición de temas existentes sin trascendencia de ninguna clase». Y lo decías en el año 96.

¿Creéis que, de alguna manera, éramos conscientes de ser los transmisores de una genealogía que nos antecedió y a la que nosotros dábamos continuidad, sin estar inventando nada nuevo?

R. L.: Yo creo que no éramos conscientes.

J. V.: No lo sé. En el contexto histórico de ese artículo, yo tuve esa percepción. *Sin Número* fue un proyecto irreplicable de dos personas: Marta Pol y Jaime Vallauré. Marta tenía un conocimiento del ámbito catalán muy completo y eso nos permitió traer a Madrid, por ejemplo, a Joan Brossa. Fue un momento de gran efervescencia y entusiasmo. Pero, a la vez, había un profundo desconocimiento del pasado. Rafa lo ha dicho antes; a veces, en aquella mezcla, en aquella especie de macedonia de artistas, la capacidad de crítica y de análisis no existía por ninguna parte. El *ABC de la performance* fue un trabajo sobre los tics de la performance; es decir, sobre lo que se repite una y otra vez, generación tras generación, como un péndulo. Pero sorprende igualmente que hoy en día, por ejemplo, nadie conozca el accionismo vienés; que incluso sea desconocido por gente que está trabajando con el cuerpo. En aquellos años, los canales de comunicación entre generaciones eran difíciles, muy escasos; la visibilidad de lo performático era prácticamente nula; los museos entraban de puntillas en estos territorios... Por ejemplo, el Reina Sofía organizó un ciclo de performances titulado *La Acción* en 1994, y nunca más. Es cierto que había cierta intencionalidad de apertura. Pero claramente los museos, en aquel entonces, aún no estaban capacitados para afrontar toda la problemática que conlleva «exponer» trabajos en vivo y sus consecuencias.

O. A. A.: Es verdad. En aquel momento sí que parecía despuntar un cierto proceso de oficialización del trabajo de esa generación de performers y de ese fenómeno de emergencia de la performance. Pero, a la postre, por sus propias singularidades y, sobre todo, porque era un fenómeno inconmensurable, ese proceso no se concretó. Releyendo *Sin Número*, te das cuenta de que aquel fenómeno, en realidad, iba mucho más allá de artistas que hacían arte de acción. Por ejemplo, había una gran presencia de músicos, de gente que provenía del ámbito sonoro. Sin ir mas lejos, la primera entrada que de mi propio trabajo consta en *Sin Número* es como Oscar Abril Ascaso + Sedcontra, que era un grupo musical. Y tú, Jaime, has citado a Brossa, que era un poeta. Pero la influencia de Brossa era enorme en el contexto de la performance, como lo había sido en el fomento de la música de acción desde el Club 49. Ese carácter de indefinición y de multiplicidad del fenómeno de la performance de los noventa jugó, probablemente, en su contra a la hora de hacer una taxonomía de la misma.

Refiriéndome nuevamente a *Sin Número*, hay una cuestión que siempre me ha interesado personalmente. El libro se tituló *Sin Número, arte de acción*; «acción» y no «performance», y utilizáis explícitamente esa categoría de arte de acción. Me gustaría que comentásemos un poco la diferencia entre arte de acción y performance. Por un lado, el arte de acción es un ámbito más ligado a una expresión experiencial, a una economía de recursos, vinculado a la noción de acontecimiento, más agenciado. Tú mismo, Jaime, defines la acción en *Sin Número* como la suma del *happening*, el *fluxus* y el accionismo. Por otro lado, el término performance parece más vinculado a un ámbito de expresión guionado, escénico, parateatral, ligado ya no tanto a la noción de acontecimiento como a la de representación. Aunque en el ámbito anglosajón esa diferenciación no existe como tal, ya que una performance es cualquier actuación.

R. L.: En relación al tema que planteas, esa cuestión terminológica, personalmente, no me ha importado nunca. Este asunto de las definiciones no sé si es irrelevante, pero, desde luego, nunca ha jugado un papel en la dirección de mi trabajo. Y, si alguna vez hemos entrado en esa disquisición, creo que lo hemos hecho de una forma irónica o humorística, para jugar con ella. Otra cosa es que, desde un punto de vista historicista, desde la perspectiva de la organización académica, como en el catálogo de *Sin Número*, se haga esa puntualización. Pero, por ejemplo, en mi trabajo con La Constructora, ¿qué hacíamos, performance o acción? Pues era más bien un *cabaret* conceptual. O, con A Ua Crag, lo que proyectábamos eran instalaciones que creaban una situación performativa, que planteaban posibilidades de acción para el espectador, una acción que no realizabas tú, sino que invitabas a que la realizaran otros. Quiero decir que, en realidad, de lo que se trataba era de buscar de qué manera desarrollar tu trabajo de la forma más libre o interesante.

O. A. A.: Sin embargo —lo recuerdo nítidamente—, en otros artistas y en otros contextos de aquel momento, sí se daba una cierta militancia a favor del arte de acción como algo claramente distinguible de la performance. Por ejemplo, entre la generación de performers neoconceptuales de los noventa en Barcelona, estaba muy claro. Y también, creo, en Madrid, por parte de Nieves Correa y de aquel círculo de performers afines a nosotros. De hecho, la cuestión teatral se veía un poco, no diré como el enemigo, pero sí como nuestro contrario.

R. L.: Quizás sí, y posiblemente con Los Torreznos nos colocamos un poco en una posición casi enemiga, aunque se mantenga la amistad de antaño. Es algo que planea sobre nosotros. Pero, como digo, yo no he tenido nunca en

cuenta la definición en sí, la cuestión de si lo que hacemos es arte de acción o si es performance. Me puede caer más simpático el concepto «arte de acción» porque es castellano, porque es muy amplio..., pero no tanto porque signifique una diferenciación en relación al concepto de performance.

O. A. A.: Pero, a pesar de este posicionamiento vuestro, Los Torreznos nunca habéis dado el salto a un planteamiento plenamente teatral, en el sentido de desarrollar un espectáculo para el circuito teatral; algo que, por ejemplo, sí han hecho en Barcelona los Accidents Polipoètics, un proyecto, en algún que otro sentido, cercano a vosotros. Ellos sí que pasaron de dar recitales de polipoesía a un concepto más elaborado de espectáculo, creado bajo un tema y para ser programado en circuitos teatrales.

J. V.: No, nosotros, de momento, no hemos dado ese salto; pero no tenemos ningún problema, a priori, en trabajar en un teatro.

R. L.: De hecho, nuestro trabajo con Juan Domínguez, *Ya llegan los personajes*, es una pieza escénica...

J. V.: Sí, y no puede hacerse más que en determinadas condiciones escénicas. Pero es un caso especial, una colaboración muy concreta con una persona que viene de la danza contemporánea y que nos propone un encuentro interesante entre ese ámbito y la performance tal como la entendemos y practicamos...

Enlazando con lo anterior, hubo una época en la que yo creía que combinar gestión, crítica y creación era algo que podía asumir como proyecto vital. Pero eso concluyó, precisamente, con *Sin Número*. A partir de ahí, me di cuenta de que era una situación insostenible, donde sufría mucho. En el fondo, era incapaz de asumir la creación artística de aquella manera...

O. A. A.: *Sin Número* fue un proyecto especialmente doliente en ese sentido, ¿verdad?

J. V.: Sí. Había que tener mucho estómago para trabajar con tantos egos juntos, y decidí romper, cortar, tomar otra dirección: ¿y si montamos un espacio y generamos experiencia desde dentro? Eso fue la Zona de Acción Temporal (ZAT), que no llegó al año de existencia pero que nos permitió, de pronto, replantear el trabajo de creación bajo otro esquema. En todo caso, y volviendo a *Sin Número*, cuando escribí aquel artículo existía una deriva teatralizante en la que Marcel·lí Antúnez era la gran esperanza. Y es curioso que su trayectoria tampoco haya respondido a las expectativas. Luego, estaba otro tipo de posicionamiento mucho más conceptual, como era el trabajo de Isidoro Valcárcel.

Recuerdo que, por entonces, Valcárcel dijo: «Ya no hago más performances»; de hecho, el trabajo que hizo en *Sin Número* fue ir a ver el centenar de performances del programa como público. Esa fue su propuesta, en la que, precisamente, desplazaba el foco del actante al observador.

En este sentido, el contexto del arte de acción era, para mí, más interesante porque cabía un tipo de reflexión más amplia sobre el entorno del proceso creativo que en el ámbito de la performance, que era más un juego espectacular donde se trataba de epatar al que te estaba mirando. Ahora, sin embargo, con los años y con la influencia anglosajona, eso ya no se debate y todo se llama performance. Aquella discusión fue más una cuestión del momento. Desde mi punto de vista, ese espíritu que nos llegó de Brossa o de Valcárcel se ha muerto; ese puente se ha roto. Ahora todo es performance, ya no hay arte de acción. Es como en el terreno musical, que tú conoces bien: ahora se escucha mucha música electrónica, pero casi nadie sabe qué es la música concreta o la primera música electrónica de los sesenta. Kraftwerk, sí, claro; pero Kraftwerk tenía unos primeros trabajos que eran experimento puro, y esos no se escuchan ahora. Creo que actualmente, en el ámbito de la performance, pasa algo así: hay como una barrera, un agujero, no hay puente intergeneracional. Además, es muy difícil conectar con las experiencias que no se han vivido, hay que vivirlas en carne propia; creo que eso es lo fundamental. No es una casualidad que tú empezases después de estar en un taller con Juan Hidalgo, y nosotros después de estar en un taller con Isidoro Valcárcel. En el fondo, es de la experiencia de lo que estamos hablando, ¿no?

O. A. A.: Sí. Y, a tenor de lo que estás comentando ahora, recuerdo que, hacia finales de los noventa, participé en el festival Arte Algo, organizado por Nieves Correa. Un festival de performance en Navalagamella, un pueblo recóndito de la sierra madrileña. Para mí, esta es una de las características fundamentales de todo aquel fenómeno de la performance de los noventa. Hablo —como tú decías, Rafa— de su capacidad de crear un circuito independiente, muy vinculado a la idea de arte situacional, de arte que se produce en un contexto local. Pues recuerdo que, en aquel festival, sentado en la mesa de un bar con Nieves y, creo, con Joan Casellas y Nelo Vilar, comenté que dejaba la performance porque detectaba que estaba empezando a dejar de sentir aquello que me había llevado a este ámbito; básicamente, todo aquello relacionado con una posibilidad real de enraizar nuestro trabajo en contextos sociales amplios, a partir de la inmaterialización de la producción artística, de la despotenciación de la autoría, de la disolución de la divisoria entre artista y espectador... Todo eso, yo empezaba a verlo más en la emergencia, en aquel momento, del arte electrónico que en el contexto de la performance. Y por eso me pasé muchos años trabajando en el ámbito de las artes digitales.

La gente pensaba que había abandonado la performance, cuando, en el fondo, había ido a buscar a otro sitio aquello que me interesaba de la performance.

De la misma manera, definiendo que Fluxus no fue el último movimiento de vanguardia, sino el primer movimiento de posvanguardia, un movimiento que anticipa la cultura digital. Y precisamente aquí, a finales de los noventa —tú, Jaime, hablabas del caso de Marcel·lí Antúnez—, el ámbito de la performance cohabita con la emergencia del arte electrónico. Vosotros mismos, a principios de los noventa, habíais trabajado con el vídeo, que, en aquel momento, aún se entendía como un nuevo formato.

Pero, volviendo a Navalagamella y a la vertebración del fenómeno de la performance en los noventa a partir, fundamentalmente, de la autogestión de festivales, ¿qué relación tuvisteis vosotros con aquel circuito, con eventos como, por ejemplo, el festival de performance que hacía la gente de El Afilador en Burgos, o lo que hacía Bartolomé Ferrando en Valencia, o Nel Amaro en Pola de Lena...?

R. L.: En los Encuentros de Performance organizados por Nel Amaro en Pola de Lena estuvimos en un par de ocasiones. Y en Valencia también estuvimos. Pero no fue algo muy frecuente para nosotros.

J. V.: Nosotros estábamos en otras cosas. A partir del 96, entre La Zona de Acción Temporal (ZAT) y El Circo Interior Bruto (CIB). Durante cuatro años eso ocupó prácticamente todo nuestro tiempo. Siempre en Madrid, pues ese era nuestro ámbito de trabajo.

R. L.: Sí participamos en los tres o cuatro primeros festivales de performance que se organizaron en los noventa en Madrid, y, luego, en algún otro fuera. Pero nosotros teníamos nuestra sala, nuestro lugar, nuestro espacio, lo que suponía mucho trabajo. Por eso, no nos movimos demasiado por esos circuitos. Aunque *El ABC de la performance*, por ejemplo, nació y se nutrió de la percepción de aquellos festivales de performance.

J. V.: Es cierto: *El ABC de la performance* se movió por aquellos festivales, pero no así las piezas siguientes que hicimos juntos. *7 cuentos para la cárcel de Carabanchel*, una pieza en vídeo a partir de una experiencia con internos de la cárcel, y *8 pasos para la destrucción del sistema capitalista*, una instalación participativa en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, fueron proyectos complejos que necesitaron un año de producción respectivamente, pensados específicamente desde y para su contexto, lo que ahora se denomina *site specific*. En realidad, no íbamos buscando un trabajo performático «de marca», sino que aportábamos soluciones a preguntas concretas. Por eso, para

mucha gente, el trabajo de Los Torreznos ya no es performance, pero nos da igual. Tú estás en tu proyecto, sigues en tu dinámica.

O. A. A.: Precisamente por eso, creo que vuestro deambular siempre ha estado más cerca de lo que se entiende como performance en un sentido anglosajón, como antes comentábamos, que de lo que se entiende aquí como arte de acción.

R. L.: Sí, pero la verdad es que simultaneábamos estos trabajos conjuntos con otros propios de cada uno que tenían más ese carácter de arte de acción. Un ejemplo son las *Revistas caminadas* que comentabas antes, y que organicé en Madrid junto con Miguel Nava. A lo largo de los noventa llegamos a realizar unos doce eventos en distintos barrios y zonas de la ciudad. También, con Alejandro Martínez e Isidoro Valcárcel, desarrollamos durante unos meses un proyecto de acción pura y dura, sin nada, en el Centro Comercial La Vaguada, que era el primero que se abría en Madrid. Allí trabajamos durante el horario en que estaba abierta la superficie comercial, cada uno desarrollando su acción en ese contexto. Tan simple como eso: sin título, sin público, sin registro.

J. V.: Probablemente eso es lo que nos ha salvado y nos ha permitido seguir disfrutando de nuestro trabajo: no estar obligados a hacer una cosa y no otra. Por ejemplo, en este proyecto del CA2M, el planteamiento es estupendo: «Mirad, os proponemos una exposición, pero no tenemos espacio; lo que tenemos es tiempo». Entonces te pones a pensar y llegas a la conclusión de que las piezas tienen que ser sonoras, ya que permiten trabajar mejor la presencia desde la ausencia. Es cierto que no tienen esa visualización de la acción presencial directa, pero es que eso nos da igual. Nos da igual porque hacemos realmente lo que pensamos que tenemos que hacer.

O. A. A.: Volviendo a Fluxus, precisamente una de sus particularidades consiste en ser el primer movimiento artístico que nace de la experimentación sonora, y no de las prácticas visuales. Para mí, esto marca un antes y un después. De hecho, en la cultura popular de finales del siglo xx, con los nuevos modos de producción y de distribución digital, el sonido ocupa una posición central. Y, en el fondo, el sonido es vibración, como lo es la propia existencia, el acto, la acción. Hace un momento, Jaime, citabas a Kraftwerk y hablabas de la ausencia de puentes intergeneracionales. Sin embargo, yo, como comisario y como profesor, constataría que actualmente las prácticas de las nuevas generaciones de artistas tienen mucho en común con cómo nosotros contemplábamos las nuestras. Comparten con nosotros la inmediatez, la construcción de

contextos independientes, un cierto posicionamiento natural transdisciplinar; trabajar con sonido o con músicos... Es decir, recurriendo al título de la exposición *En el espíritu de Fluxus* de la Fundació Antoni Tàpies, podríamos decir que aquel espíritu de práctica artística, más allá del recuerdo del nombre de los artistas de aquel momento, ha calado.

R. L.: Sí, totalmente. Creo que, en este campo de juego del que estamos hablando, y por la experiencia en los procesos de formación en los que participamos también, de lo que se trata no es de si haces performance, arte de acción o lo que sea, sino de cómo configuras un lenguaje propio, y cuál es la dificultad para desarrollar, elaborar, mantener y cultivar ese lenguaje propio. En este sentido, esa configuración de un lenguaje propio creo que se nutre de lo que ocurre, de lo que uno intuye, de lo que uno recuerda, de una memoria difusa. Y, para mí, esa es la dificultad: ¿qué tienes que decir?, ¿tienes algo que decir? y ¿cómo lo dices? Creo que esa es la cuestión del puente, o de los espíritus que habitan en el pasado pero que pueden dar cuerpo a tu lenguaje.

J. V.: Es interesante, en esta dirección, revisar el análisis de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*. Ahora te das cuenta de la visión que tuvo. Hace veinte años no lo teníamos tan claro. Qué olfato.

O. A. A.: Efectivamente. El situacionismo, hasta que el MACBA no le dedicó aquella exposición, no lo conocía casi nadie, y ahora parece que todo el mundo ha sido compañero de parvulario de Guy Debord. Pero, curiosamente, el situacionismo, con toda la impronta que ha dejado, fue, en realidad, un fenómeno muy minoritario, de micropolítica, de grupos políticos extraordinariamente reducidos y marginales. Como lo era el circuito de la performance.

Hay otro tema que, antes de finalizar, me gustaría introducir. A lo largo de la conversación, habéis utilizado indistintamente los términos «performático» y «performativo». Yo defiendo que la performatividad es hoy una categoría central para entender los procesos culturales, sociales, políticos y económicos. Casualmente, la publicación en 1962 del libro que introduce el concepto de performatividad, *How to Do Thing with Words*, de John Langshaw Austin, coincide con el primer festival Fluxus en Wiesbaden.

Creo que, hoy en día, no solamente la performatividad es una categoría de análisis central, sino que el propio cuerpo es una instancia central para entender los procesos sociales, culturales, económicos y políticos. Podríamos, incluso, hablar de un desplazamiento de la centralidad de la visión, como órgano validador de lo real, al tacto, a lo háptico, a lo presencial. Y, desde aquí, defiendo que las prácticas performáticas ocupan un lugar privilegiado desde donde analizar y expresar los procesos sociales contemporáneos. ¿Cómo

veis vosotros este planteamiento? ¿Creéis que hoy el cuerpo ocupa un lugar central? Y, en ese sentido, ¿qué diálogo establecería el cuerpo con su representación audiovisual, algo que vosotros habéis trabajado mucho?

R. L.: Para mí, la experiencia directa con personas no tiene nada que ver ni con la imagen, ni con el vídeo, ni con el sonido. Creo que la clave fundamental de una situación que pretende transmitir o provocar algo es la experiencia física, el momento, la presencia. Ese es, para mí, el punto de partida. La imagen gráfica es un recuerdo, pero es imposible recordar la experiencia real del momento en que estás ejecutando una pieza. Creo que esto es clarísimo. Un trabajo en vídeo te aproxima, te propone un cierto nivel de experiencia, pero, si lo midiéramos en porcentajes, creo que la presencia real tiene un cien por cien de experiencia y la visualización videográfica un cincuenta. Pienso que el valor del trabajo presencial directo y el valor de un trabajo videográfico es muy diferente. La persona que observa un trabajo siempre tiene que construir ella misma el sentido de lo que ve, pero la presencia permite envolver mejor ese sentido. Aunque, por otro lado, los vídeos nos han ayudado mucho a comunicar nuestro trabajo por lugares absolutamente inesperados.

J. V.: Últimamente, uno tiene la sensación de que nos estamos pixelando y digitalizando muchísimo. Pero, por contraposición, hay una mayor cercanía de lo corporal, como una necesidad mayor de ver carne real delante, poder tocarla...

O. A. A.: Probablemente, entiendo yo, los movimientos políticos de base, los modelos asamblearios, tienen mucho que ver con ese reencuentro con el otro, con el cuerpo. Y la performance está situada ahí, ¿no?

J. V.: Sí; uno detecta esa necesidad, aunque no sabe muy bien de dónde viene o por qué nace. Hace veinte años era algo más intelectual; ahora es más instintivo. Por otro lado, ¿qué pasa cuando no estás y tienes que estar? Pues que te tienes que buscar un soporte para conseguirlo. En este sentido, el propio libro en el que está inserta esta entrevista debería estar lleno de fotos, pero solo tiene recuadros negros. Nos planteamos también este libro como una intervención. Esto es, ¿qué podemos hacer para que un catálogo de artistas de performance cuestione la documentación de un acto en vivo?

La mayoría de las veces, las fotografías de performances son iguales que las fotografías de una boda. Es decir, tienen solo interés para los que han vivido el acontecimiento, al resto de la humanidad le dan igual. Porque hay millones de bodas, de bautizos o de primeras comuniones. El ámbito de sugerencia que puede plantear un pie de foto en una foto que no puedes ver te acerca más

al acto en vivo que la imagen per se; tienes que poner más de tu parte como lector. Esa reflexión de cómo estar sin poder estar nos mueve a seguir. Hay una voluntad de conexión, una necesidad de crear vínculos con la parte más biológica de la vida, la que te hace mover las manos y la boca. No sé si llamarla animal. Estoy vivo y quiero compartirlo contigo.

O. A. A.: Hablando de estar vivo y de querer compartirlo, y de la noción de cuerpo, que, en el fondo, es la historia de nuestro relato como artistas, volvamos a esa instalación que comentábamos antes, *8 pasos para la destrucción del sistema capitalista*, del año 96. Consistía en ocho camas en un espacio oscuro y, curiosamente, el público le encontró usos paralelos, como el de ir a dormir o a hacer el amor a la instalación. Respecto a ello, desde vuestro punto de vista, una vez que has practicado sexo anal, tríos, intercambio de parejas y orgías, ¿qué creéis que queda por hacer en la vida?

LOS TORREZNOS EN BERGEN
LOS TORREZNOS IN BERGEN

Kurt Johannessen

BERGEN 20 OCTOBER 2013

THIS SUN IS UNBELIEVABLY
SMALL, BUT FAR FAR AWAY
AND THAT IS
NORMAL

THIS SUN IS SMALLER,
BUT NOT SO CLOSE

TINY
LITTLE
SUN

VERY
CLOSE

DISTANCE TO
THE BACK OF
THE KNEES

NORMAL
SPANISH
LEGS

LOTS OF SUNSCREEN,
ACTUALLY TOO MUCH,
BUT NORMAL

NORMAL
TROUSERS

SOMEWHERE ELSE:
NOT SO NORMAL
KNEES

BERGEN 20 DE OCTUBRE 2013

ESTE SOL ES INCREIBLEMENTE
PEQUEÑO, PERO ESTÁ LEJOS,
MUCHO MÁS LEJOS
Y ESO ES
NORMAL

ESTE SOL ES MÁS PEQUEÑO,
PERO NO ESTÁ TAN CERCA



EN ALGÚN OTRO
LUGAR: RODILLAS
NO TAN NORMALES

BERGEN 20 OCTOBER 2013

SOUTH

NORTH

THE DESERT MAY
LOOK A LITTLE BIT
LIKE LEMON, BUT IT IS
NOT A LEMON

THE FEET ARE A
LITTLE BIT IN FRONT
OF THE DESERT

NOT SO GREAT A DISTANCE

DESERT
DIRECTION

UNDER THE DESERT IS THE FLOOR

NOT-DESERT
DIRECTION

UNDER THE NOT-DESERT THERE IS THE FLOOR

NOT SO
NORMAL
WALKING

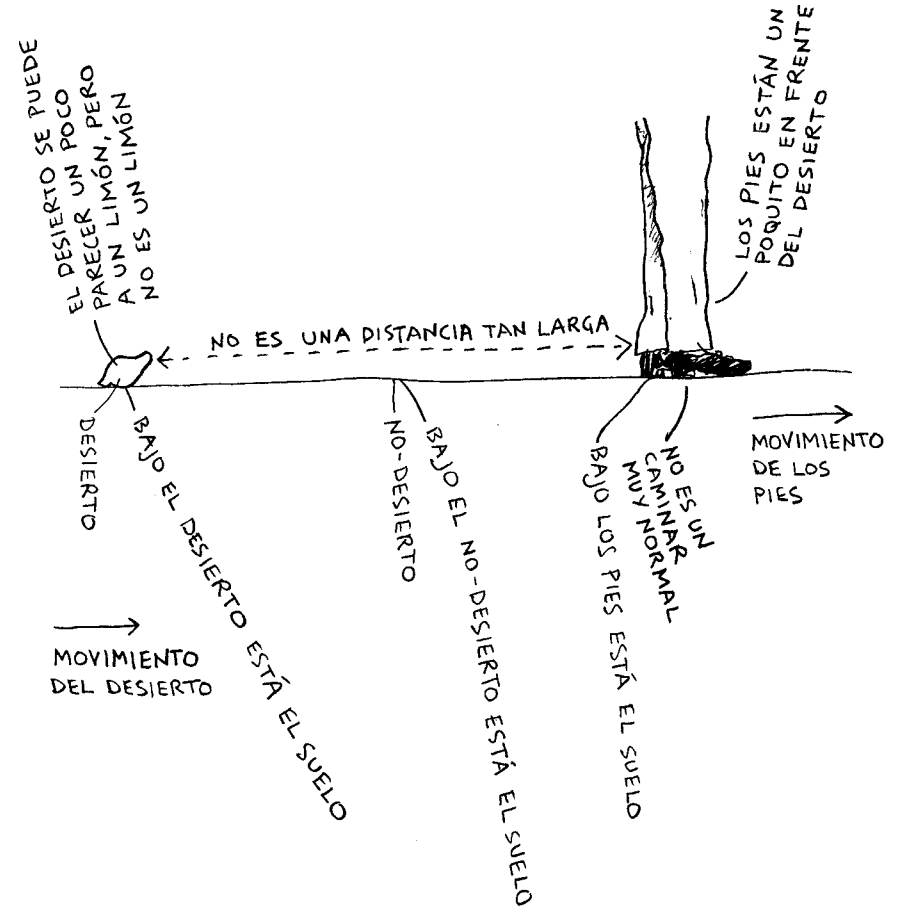
UNDER THE NOT-DESERT THERE IS THE FLOOR

WALKING
DIRECTION

BERGEN 20 DE OCTUBRE 2013

← SUR

→ NORTE



BERGEN 20 OCTOBER 2013

BEHIND THE NORMAL NOSE,
IS ANOTHER NORMAL NOSE
THAT IS NORMAL

THIS IS A NORMAL NOSE

BEHIND THE NORMAL MOUTH,
IS ANOTHER NORMAL MOUTH
THAT IS NORMAL

THIS IS A NORMAL MOUTH

THIS OTHER NORMAL MOUTH CAN
EVEN TALK THAT IS NORMAL TOO

THE SOUND OF THE TALKING OF THE
NORMAL MOUTH, COMES OUT THROUGH
THE MOUTH THAT IS NOT TALKING THAT
IS NORMAL

TINY
LITTLE
SUN

BERGEN 20 DE OCTUBRE 2013

DETRÁS DE LA NARIZ NORMAL,
HAY OTRA NARIZ NORMAL
ESO ES NORMAL

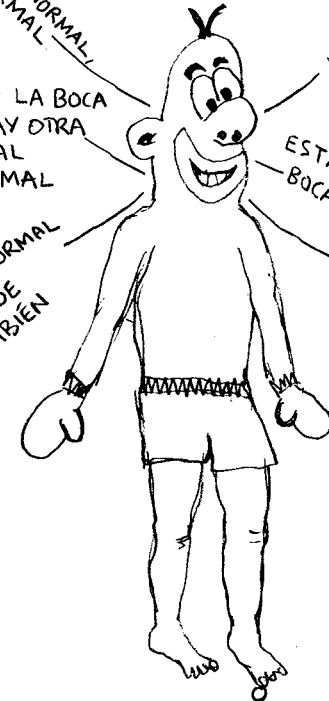
ESTA ES UNA NARIZ NORMAL

DETRÁS DE LA BOCA
NORMAL, HAY OTRA
BOCA NORMAL
ESO ES NORMAL

ESTA ES UNA
BOCA NORMAL

ESTA OTRA BOCA NORMAL
ES INCLUSO CAPAZ DE
HABLAR. ESO TAMBIÉN
ES NORMAL

EL SONIDO DE LA CONVERSACIÓN
DE LA BOCA NORMAL SALE A
TRAVÉS DE LA BOCA QUE NO
ESTA HABLANDO. ESO ES NORMAL



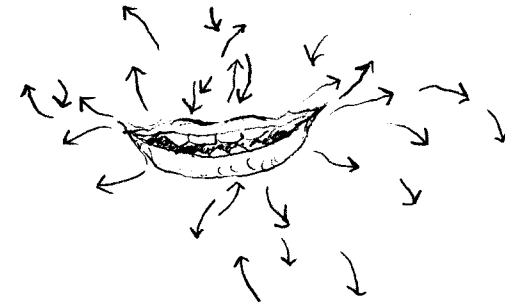
PEQUEÑO
SOL
DIMINUTO

BERGEN 21 OCTOBER 2013

THE MOUTH SAYS:
THIRTY NINE

THE NOSE IS A BIT
CLOSER NOW

BERGEN 21 DE OCTUBRE 2013

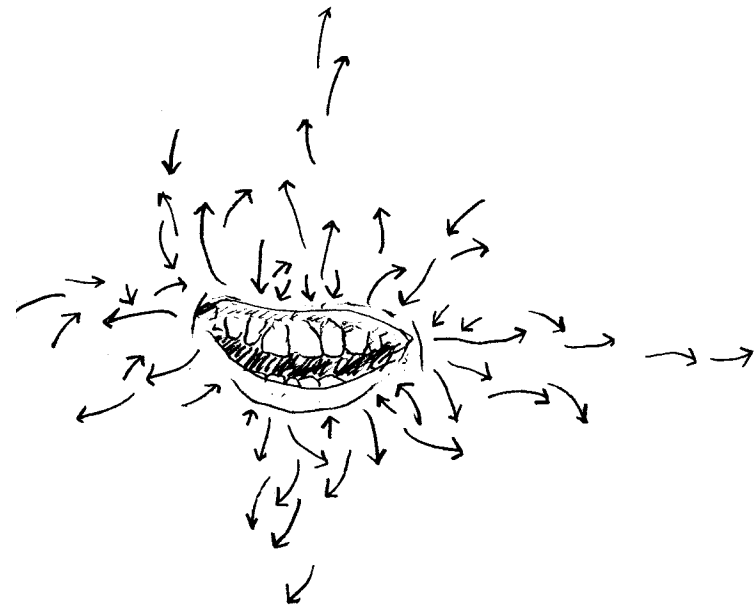


LA BOCA DICE:
TREINTA Y NUEVE

LA NARIZ ESTÁ UN POCO
MÁS CERCA AHORA

BERGEN 21 OCTOBER 2013

BERGEN 21 DE OCTUBRE 2013



THE MOUTH SAYS:
THREE HUNDRED AND SIXTY TWO

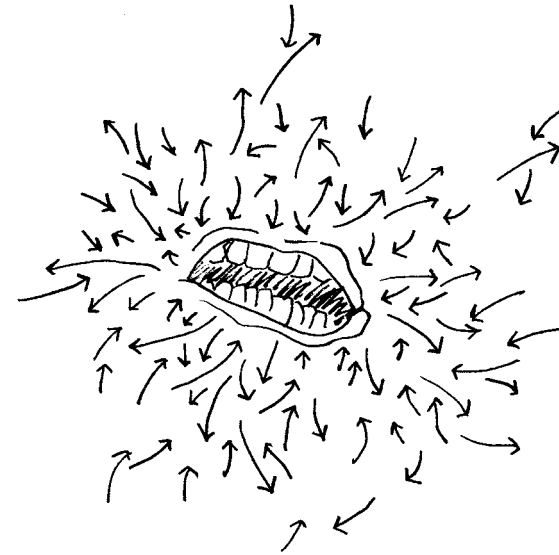
THE NOSE IS FURTHER UP,
RELAXED AND HAPPY

LA BOCA DICE:
TRESCIENTOS SESENTA Y DOS

LA NARIZ ESTÁ MÁS ARRIBA,
RELAJADA Y FELIZ

BERGEN 21 OCTOBER 2013

BERGEN 21 DE OCTUBRE 2013



THE MOUTH SAYS:
ONE THOUSAND FOUR HUNDRED AND EIGHTY FIVE

THE NOSE IS A BIT CLOSER NOW
AND THE NOSE IS A BIT SCARED NOW

LA BOCA DICE:
MIL CUATROCIENTOS OCHENTA Y CINCO

LA NARIZ ESTÁ UN POCO MÁS CERCA AHORA,
Y LA NARIZ ESTÁ UN POCO ASUSTADA AHORA

Ferran Barenblit

35 Minutes is one of the most celebrated works by Los Torreznos, one they have performed on numerous occasions since 2002.¹ Thirty five minutes is, according to them, the average duration of a performance, although they do not provide any objective sources to confirm this: We have to believe them. Counting to two thousand one hundred out loud is equivalent, approximately, to about thirty five minutes. And that's what takes place in this work: Los Torreznos, Jaime Vallauré and Rafael Lamata, simply count from 1 to 2100. Throughout those thirty five minutes, and at a rate that varies with every hundred, passing through all possible dictions, through every conceivable intonation, slower or faster, with various types of musicality. Always perfectly coordinated with each other, without a single error. The audience accompanies the crescendo of passionate intensity, full of surprise and anticipation. Nothing alters its expectations: they do not stop beforehand, there is no trick. They count and count. Arriving at 2100, upon completion of the thirty five minutes, the audience applauds feverishly, as if it had shared in the effort of counting.

The exhibition around which this publication is presented, *Four hundred seventy three million three hundred fifty three thousand eight hundred and ninety seconds*, in a certain way presents Los Torreznos as though over these fifteen years they had produced one single work, counting from 1 to 473,353,890. As if they had begun to count in February 1999 and had continued non-stop, day and night, until now, in a performance of fifteen years duration.

The book you hold in your hands is the catalogue of this exhibition, a solo exhibition, which the CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo) dedicates to Los Torreznos from February to May 2014. The curator of the exhibition is the author of this text and also the director of the museum organising and hosting the show. The CA2M is a museum that presents its work in conventional formats. As regards exhibitions, it organises individual and collective shows as well as ones of its own collection. Los Torreznos' exhibition takes place after five years of individual ones that have occupied a floor of the museum approximately 700 square meters large, with a single exception, the show dedicated to Gregor Schneider, which occupied more space, although the public was not fully aware of this. In all of them there was a series of works by the same artist arranged in the space, along with texts or any other material necessary to supplement the experience of the visitor during all of the opening hours of the museum. In addition, each exhibition has been accompanied by a catalogue. In short, everything that fulfils the expectations of a solo exhibition.

However, *Four hundred seventy three million three hundred fifty three thousand eight hundred and ninety seconds* does not use any of the museum's exhibition rooms. It is an exhibition that, rather than occupy a space, expands over a period of time: the approximately fifteen weeks that the show lasts. A series of recently produced works are installed in the building and will be displayed there the entire duration of the project. Some of them are sound pieces with the voice of Los Torreznos. *El Teléfono* [The Phone] consists of an apparatus installed in the lobby of the building and put at the public's disposal, which the artists will call periodically with the intention of making contact with the visitors to the museum. In addition, they will intervene in the phone lines of the museum through the work called *Llamada en espera* [Call on Hold], where a recording «makes more pleasant» everyday calls to the museum. Other sound works will be played without pause: *Los Segundos Mil Recuerdos* [The Second Thousand Memories], in the building's toilets; *Megafonía* [Public Address System], in its lobby; and *El Reloj* [The Clock] (2007), which will provide visitors with the exact time during their trips in the lifts.

Furthermore, several interventions will be carried out on certain days, such as *Las Posiciones* [The Positions] (2012), which will greet each one of the persons that enters the building on the day of the opening; *El Desplazamiento* [The Displacement], which enters into a dialogue with the context of the Contemporary Art Fair in Madrid; *La Economía* [The Economy], to close the exhibition; and *La Cultura* [Culture] (2007), which will take place during the Popular University course organised by the museum and that meditates on the construction of the individual.

At the same time, among the works exploring areas normally inaccessible to the public, the celebrated performance *De Perejil a Diwaniya* [From Perejil to Diwaniya] (2003) will be performed. During the phases of take down and set up of the exhibits in the museum, Los Torreznos will invade the space under construction, which is normally closed to the public, with a work that, under the title *La visita guiada* [The Guided Tour], presents a compilation of their video works: *ABC de la performance* [ABC of Performance] (1995), *Siete cuentos para la cárcel de Carabanchel* [Seven Stories for Carabanchel Prison] (1995), *35 minutos* [35 Minutes] (2007), *De Perejil a Diwaniya* [From Perejil to Diwaniya] (2007), *Election Night* (2007), *Ejercicios para cruzar fronteras* [Border Crossing Exercises] (2008), *Las Fronteras* [The Borders] (2010), and *Los Suicidas* [The Suicides] (2013).

Los Torreznos operate in their modulation of time between «has been» and «not yet»: they are there, at their destination, before they have arrived. Their modus of operating is through the word, understood not only as a word, nor as a description of an action, but as the very action. A term that multiplies its meanings here. Los Torreznos do not analyse reality, they illuminate it in

all its possible verbal forms: present, future, imperfect, perfect, past perfect, participle, gerund. Los Torreznos are not a noun, they are a verb that has to be conjugated – to *torreznar*, have *torreznado*, will *torreznaré*, *torreznando* [*torrez-ning*].

In a certain way, this exhibition adopts its main strategy from the artists themselves: define their field of action and establish their own rules in it. The main source of inspiration for Los Torreznos is Los Torreznos themselves – at a general level this is something similar to a large part of performance art, whose principle meaning is performance art itself, and, why not, of art as well, which largely does the same thing. Simplicity is one of their weapons: let us say that they are of a incisive simplicity. Describing Los Torreznos is a very easy task that is only done once: they are two men on a stage.² Devoid of any superfluous mechanism, they direct the audience's attention, instead of to the language, to themselves and to what they say. The invariable starting point lies in the two bodies on stage. Two presences without an individual personality, almost always dressed in black suits, in reference to one of the uniformities commonly accepted in performance art. They don't have names – although they sometimes pronounce one – and have none of the elements that transform that body into a character. There is no construction of a personality, there are no expectations about their behaviour, and, if there are any, there is no disappointment in discovering that these expectations are not met. There is an «illusion of being human» because they possess the most human of attributes: the word. Above all, Los Torreznos are artists who speak, or, as Alberto Ruiz de Samaniego writes in this same publication, who exploit to the maximum all of the possibilities within the speech act, making maximum use of phonation and articulation.

Their pieces always follow a script. In this they are perhaps the most theatrical of Spanish performance artists. They leave little space for improvisation and when it appears its insertion in the performance is meticulously planned – as is the case of *Las Posiciones* [The Positions] with the integration of the names of the members of the audience experiencing the piece. In the mode of the tradition of the most classic performance art (to what extent performance art can be classic is debated in this publication), repetition is insistent. The same words, recited together again and again, shift the focus from what is said to how it is said. Sometimes they speak in unison – the spectator hears two voices declaiming exactly the same text. More often, the majority of times, they alternate phrases, but do not dialogue with one another. That is, in their conversation – if we can use that term – Los Torreznos travel from A to B by the longest possible path.

Their work is intense. As they like to say, Los Torreznos are artists who sweat and, moreover, are proud of their perspiration. We return to the essen-

tial element of their work, even before speech: two bodies on the stage. I leave aside the fact that they are two male bodies for two reasons: first, because it is not something they have decided (needless to say, it is a given condition); second, because the issue of gender is addressed in almost none of their works. Their behaviour, their tone, is temperamental and distant at the same time. Ardent because of that sweat, but cold because emotions are excluded: they are not bodies that feel, they are bodies that move and speak.

Who speak and say things that, by the mere fact of being mentioned, become certain, or at least possible. In line with much of the action art of the last few decades, their works adhere to the concept of «performative utterances» as formulated by J. L. Austin in his lectures in the 1950s, subsequently published in his book *How to Do Things With Words*. Austin describes these assertions as ways not only to describe facts, but of realising them. What is described cannot be verified by the receiver but only within the context given it by the emitter. Austin provides examples of everything that has to do with the promise, with the future, a value so intrinsic to the Western European society of the post-war period. The act of promising is performed at the very instant of making the utterance. Neither a fact nor the will to do something is not described, rather the action is performed. In the case of Los Torreznos, as each one of their works advances, the meanings outlined at the beginning begin to take shape and are transformed into reality – at least, within the space defined by the very work. And, eventually, that is what the work itself is transformed into: a system of meanings that grow and intersect while the spectator moves forward with them in the time that the action lasts.

Complicity with the audience is essential. A complicity that is located at a crossroads between the intellectual and the emotional, to which is added a conspiracy to share a broad code of references with their audience. Thus, in each one of their works Los Torreznos act in a small field, that of direct contact. Their aspiration is to exert an impact on a small circle, to act in the microsphere, in what is proximate, in the controllable. The voluntary renunciation of reaching a large audience, of becoming known and famous beyond their narrow field of operation, form part of the *Torrezno* strategy to take over the world. It starts with breaking the internal logic of one of their works and causing contagious laughter among the dozens of people present in the room; it ends with defeating armies: only the appropriate multiplication factors are necessary, as in the butterfly effect. They define themselves as «a tool of communication on the social, the political, and the most deeply-rooted traditions». In short, their questioning addresses that which makes us human: the perception of the passage of time, the word, the ability to make art.

One of their greatest accomplishments is to bring performance art to the territory of what is «Spanish», or more precisely, to the imagination of what is

Spanish. A form of citing tradition does not exempt it from a certain critique of social inertia and the generalised attitude that all is well because «we've always done it that way». In this way, they depart from the «international style» that abounds in the field of performance art, and add one – small, but undeniable – further difficulty to their effectiveness when they present themselves to an audience that is culturally remote. Their Spanish quality emerges from their particularity, but also as a theme. One of their first works in the year 2000, *Energía Española Normal* [Normal Spanish Energy], analysed Spaniards as primitive beings, primates of immediate and predictable response, while transiting through some of the clichés that, with greater or lesser success, constitute the essence of the fatherland. *De Perejil a Diwaniya* [From Perejil to Diwaniya] reviewed some of the major military successes of the Aznar epoch, whose analysis was rather irrelevant beyond our borders.

Los Torreznos are, consequently, Spanish. And not just by their name alone, which evokes a typical food of old Christians, popular and hypercaloric; nor by the visual severity of their staging, linked to a long-standing national tradition of austerity; nor by the many and varied themes and characters from the Spanish dramatic and novelistic tradition that they evoke; nor by the prominence of the rich Castilian diction, heir to similar sources. Perhaps the principle reason for this is what Isidoro Valcárcel Medina points out in his text in this publication: because they give a new meaning to the term *costumbrismo*,¹ weaving an unusual connection between the rational and the absurd, transforming the theatre of reality into an «apology of uncertainty». A large part of the power of their work lies here, in the tension generated by the opposition between sense and nonsense or, even more, by questioning the notion of «common sense» as an element that guides individual and collective decisions. Again, this fits into a tradition of what is «Spanish», while at the same time connecting with a way of thinking that ever since Surrealism has diagonally transversed Iberian culture.

This defence of uncertainty, this questioning of judgment itself links up with the irony present in contemporary art and culture since the 1960s, on which I would like to insist on as a reference. The work of Los Torreznos is situated there, between what is said and not said, in what is hinted, in the intellectually whispered, in the probable but not sure. It is not humour. For them, the comical does not have the slightest interest if it does not query the dominant way of thinking, if it does not exert a certain violence on the ways in which we see things or in the way we are forced to see them under the paradigm that embraces us. Irony is a mechanism that does not exist by itself, but which occurs: It takes place when something is said and perhaps, just

1 [Translator's note: a tendency in the arts focusing on local customs]

perhaps, we want to say the opposite. A strict syntactical analysis of an ironic utterance leads to an emphatic affirmation; however, after passing through the space of complicity that is created by the emitter or the place in which the act of communication is carried out, the affirmation becomes a possibility. In this manner, irony transforms certainty into doubt and into acceptance of doubt.

These are not the only sources for Los Torreznos' work. The sources from which they drink, their fields of references, are countless and, furthermore, remain very visible in order to establish a context and a vocabulary shared with the audience. In the broad area of visual culture, film culture, and mass media, their quotes are multiple. From vaudeville, which here takes on all its etymological sense of «voice of the people», to slapstick comedy, visible in their persistent exaggeration and physical commitment. In the more academic theatrical references, from Golden Age Spanish theatre to the renewal of Western theatre in the second half of the twentieth century – Brecht, Beckett, Ionesco, Jodorowsky. I will not dwell on citing references to the field of performance art, especially the Spanish context since the political transition after 1975, since it is the subject of the conversation that the duo had with Oscar Abril Ascaso and of the text by Miguel Copón. Outside the narrow scope of performance art, in order to understand their works in the museum, another of the objectives of the present exhibition at the CA2M, we have to extend such contextualisation to the reflections that art has subjected language to – from René Magritte to Marcel Broodthaers, from Marcel Duchamp to Bruce Nauman, or from Filippo Tommaso Marinetti to Lawrence Weiner.

How to present Los Torreznos in a museum such as the CA2M? On another occasion I have written on one of the paradoxes permeating avant-garde art. It would seem as if the objective of art throughout the twentieth century was to create an art work conceived as impossible of being collected and displayed. A search for a work that can situate itself within the history of art, that responds to the past, looks to the present, and in addition, fades away into the future, leaving behind only the consistency of its essence. A chimerical desire that only a few have been able to achieve, and at very high prices.³ In the meantime, the history of curatorial work and of museums seems to be precisely the opposite: collecting and exhibiting the work that has been conceived as impossible of being collected and displayed. A will that is Cartesian as well as Fordist. Find the object, or its substitute, in whatever form. A graphic document. A photo. A video recording. A legal contract signed for some reason. Anything, as long as it is collectible and exhibitible, something that can be framed or displayed in an urn. A not insignificant share of work in the art field has been situated in this tension, but above all, a share that has conditioned the polynomial relationship between art-artist-

museum-market. Presenting an individual exhibition like this, and doing so without the spectator finding anything that refers to other similar experiences at an exhibition, as well as the edition of this catalogue, belong to this search: to try to frame or to put on a pedestal *Four hundred seventy three million three hundred fifty three thousand eight hundred and ninety seconds* of work by Los Torreznos.

NOTES

¹ *35 Minutes* was also the first piece on which I was able to work with Los Torreznos. This was in Barcelona in 2007, during the «Espontani» festival organised by Antonio Ortega at CASM. There the applause was fabulous.

² This is the reason why the reader will quickly notice that this publication lacks images entirely. Rather, more precisely, it is full of them, but their persistent insistence on «solely» depicting two persons dressed in black on a stage has led to the decision to suppress all of the images and, acting in a *Torreznos* manner, to concentrate the reader's attention on the word, the photographs' captions.

³ For some reason, extreme cases occur to me here, those which go as far as they can, and beyond. Chris Burden and his rifle shot. Bas Jan Ader losing himself forever in the North Atlantic. Tehching Hsieh realising five pieces of one year's duration, then another of thirteen years that kept him away from any formal relationship with art, finally abandoning art altogether.

Isidoro Valcárcel Medina

In 1990, ten years before the formation of Los Torreznos, their members already existed. At that time they took part in a course I was fortunate enough to hold at the *Círculo de Bellas Artes* [Fine Arts Circle] in Madrid. It was an existence that in no way foretold the future co-existence, but which, nevertheless, turned out to be a guarantee of it. In short, the art studio as a place in which experiences, on the one hand, and expectations, on the other, were dealt with. Both things were fluctuating between *be* and *being*' in those places that were not as uniform as they are now – with *uniform* meant in a speculative, not qualitative, sense.

A classroom in the evening, in the spring of 1990, in the centre of the city, allowed one to engage in such actions as entering and leaving the original *Chicote* bar in single file, each one reading a newspaper..., or standing in line before the *pissoirs* in front of the Post Office (authentic)..., or staging the procession and the hymn of the month to the Virgin Mary... (although I think neither of our two personages, now so vociferous, were able to sing it).

I do remember about one of our future Torreznos, Jaime Vallaura, that his first action in that room of the high ceilings was something like getting up on a stool and imperatively swinging his arms, something in which I did not see any meaning, but rather a lot of wit, and, above all, surprise. As regards the other potential Torreznos, Rafael Lamata, after finishing the sessions of that long course he said that what had happened there was not entirely new for him, but it had actually been useful; reassuring for the supposed instructor. I say «supposed» because the succeeding years have proven the questionable relationship between those practices and the unusual paths taken by these two outstanding figures of the unexpected who have ended up becoming Los Torreznos, whom, in the same way, and who knows if not more justifiably, could be branded as popularisers of the *avant-garde*.

*

The welcome doubts that attack a presumed analyst of tangentiality are swiftly satisfied by the guarantee of error. Judging, daring a conclusion about Los Torreznos seems as chimerical as any analysis on the shamelessly unexpected and creative is – or should be.

The very fact that they, whichever way you look at it, draw minority multitudes behind them cannot make us believe that their productions are to the liking of the strict majorities. They are the majorities of the minorities,

occupying the dangerous territory of the exclusive² when they, as I believe, aspire to the general, or, if I may say, to the crude with class. After all, the «torrezno» – that is, the fried pork rind – is an exquisite vulgarity.

What is more, the fact that their quality as actors (in the good and strict sense of the word) is proven in each performance or «representation», not to say in each gesture, does not mean that this category is interpreted as an intrinsic value, but rather as an extrinsic one, the fruit of a misunderstood argumental opportunism.

It is necessary to explain that the use of the concept of «representation» in the previous paragraph was a very conscious and intentioned decision. Until now – and this is the basis of their creative role – Los Torreznos have «presented» their works; that is to say, they play out a superior role exhibiting their stories (whether they are cultural, social, or political...) and another inferior role placing them before the eyes and ears of the audience. «Re-present» means presenting two times or for a second time.³ It is for this reason that it seems difficult to imagine this pair of participants in the artistic commotion not offering «their» pieces, but distant conceptions, even if chosen by them. And if we have seen these «presenters» bringing into play some external suggestion with identical audacity this has been because such a suggestion fitted the mode and style suitable for them.

But, above all, why do these outstanding figures of everyday life want to remain without the ingredient of the ordinary? What should the recourse to someone else's discourse serve them? Would we enjoy Shakespeare or Plato to the letter? They have known how to face this obstacle: It is true that we tend to use Shakespeare as a mould for repetition, but what is gratifying is that Los Torreznos could employ him as a crutch for whatever, because in essence, «there are more things in heaven and earth».

A classic is the only buttress of a revolutionary. Without orthodoxy, there is no anarchy; without motive, no room for invention. This is the same as saying that we have to trust in Shakespeare, since his works serve a variety of needs. The «El Mio Cid» in the order of battle, like they have done, provides us with the peace of honour regained. Anarchic classicism then, because it is true that if we continue in this manner, Plato too, though reluctantly, left us everything written.

*

It is for this mishmash of reasons that our two authors do not need to invent arguments or themes. The themes are there; it is the point of view that varies, that is invented. Strictly speaking, Los Torreznos are inventors of points of view, gesticulators of reality, even of cultural reality, in those

cases when it transcends rationality, reason. The examples of «counting» or «enumerating» that appear in their work are such cases, these examples being nothing more than proof of the well-known, whether this be in the general sphere or in the particular one of someone who expresses himself. Just like memories: material that is countable, that is re-memorable, I would say. At any rate, they are pure chronology, something that connects with that tendency of theirs to warn us «now» of the absurdity of the present excess.

Los Torreznos do not propose, in their works sentimentiously and pretentiously titled with the bare noun (*Money, Power, The Sky...*), dictating the definitive judgment; not at all. What they do is to remain waiting; without doubt is a question of time.

There are particularities in their work that define the virtues and charms of their proper harvest; something like a will to cohabit with uncertainty in order to transgress the limits of convention. So that when So that when, in one of their works, they limit themselves to resentfully repeating «no» and once again «no», it is difficult to know if they do this to help that negation become the most emphatic affirmation of cultural and creative zeal.

The obvious, amusing efficiency of their actions as regards contact with the audience – which they sometimes annoy with their passivities – stops being such with the passage of time, of some time. The obviousness of the pantomime and the insolence of the staging are not what they disseminate; what they suggest is the sadness of a merciless reality, insistently and grotesquely related, with the scarcity of resources necessary for us not to be hooked by its visual appeal..., with the monotonous emphasis of perfect, but well-known, thespian interpretations or with the even more subtle emphasis of other interpretations, frugal, but more than enough.

I do not know why the term «costumbrista»,¹ here so opportune, is somewhat discredited nowadays when used to describe what is a custom. Many of the follies that are touched upon in the discourses by Los Torreznos are nothing but a flourishing of customs (travelling without a motive, reasoning without arguments...).

Entangling oneself without a labyrinth is the essence of a bare and cheap mise-en-scène, of a translucent and popular language. This duo either argues or agrees, without us ever having the impression that either of these two attitudes is relevant. The essence of their scuffles or congratulations leaves us cold when we are no longer in front of it and nonetheless, both situations have explained to us, at least fleetingly, a part of our awkwardness.

However, above all, I am left with the doubt of what remains of these colloquia of deaf people's dialogues...; and what surprises me is that this possible circumstance does not upset me.

1 [Translator's note: «costumbrista» - a tendency in the arts focused on local customs].

The pair is weighed down by the 21st century... and it is a century with an overabundance of data and sources, but lacking in what refers to ideas. The pair has sufficient nourishment with these miseries of the age (it goes without saying that I am not referring to those one usually has in mind), but perhaps they desire another world that is more imperious and perhaps even more imperative, in which immediacy is less palpable, in which differences are accommodated and subtleties are appreciated. In a restaurant in Ávila I recently discovered a dish called «Revolconas con torreznillos» [mashed potatoes with little pork rinds]. This is where the danger of this century exists, in resigning oneself to the accompaniment as a diminutive.

NOTES

- 1 Years later, this dichotomy or organic dysfunction was used by our protagonists in a sort of apology for uncertainty, which instead of uneasiness transmitted a suspicious tranquillity; a placid calm like that which is produced by knowing that «torrezno» [pork rind] has a Latin root and that there already was another Spanish author, El Tostado [the Toasted One], whose name meant something similar: One has to be sufficiently heated up to enter into the orbit of transmission.
- 2 One should be aware that there is a chain of bars, which in obvious competition with our heroes, is also called Los Torreznos and that proclaims, as a functional principle, the slogan of «sole specialists».
- 3 This peculiarity of presenting for a second time, when not referring to the number of «representations» or performances, unmasks once again the creative function of the author-actor that has been tormenting the customary performer, but which should not worry those who, like our heroes, go their own way.

Alberto Ruiz de Samaniego

*pasos dando veloces,
número crece y multiplica voces.
[With paces swift he strode
...]*

*To augment their number, multiply their cries.]¹
Góngora, *Soledades**

I

«And God called the light Day, and the darkness he called Night. [...] And God called the firmament Heaven.» The Creation was effected, more than anything else, as a *speech act*. Above all, God is an entity that names. He speaks to create the light, the heaven and the earth, man and the animals. Just by naming the things while He creates them God is able to confer an ontological status on them.

Afterwards, once man was created, God «formed every beast of the field, and every fowl of the air; and brought them unto Adam to see what he would call them: and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof.» (*Genesis*, 2:19ff).

Here is man as the creator *by means of language*. Man is, consequently, a *nomoteta* – by designation and in the image of God, He too a *nomoteta*. It is not clear, however, what criterion Adam used to assign names to the animals: from some irreducibly extra-linguistic characteristic that was incorporated in them? Because of the nature of the animal or that which Adam attributed to it? Or did he chose the designation arbitrarily?

In the disquieting fringe of this insufferable ambiguity is where the corrosive application, the intentness, of Los Torreznos lies. Repeating without a pause, with histrionic and passionate fervour, the first (speech) act of the universe.

Los Torreznos situate this original creation in the midst of the abysm and of the mists of their own meticulous arbitrariness and, to a good extent, in an extremely prepared unconsciousness. Reiteration, in fact, multiplies the linguistic caprice and its delirious drift to extremes as monumental as they are ludicrous and, perhaps, distressing. Thus meaninglessness and stupidity anxiously break new ground in the ontological foundations of speaking, of

¹ Luis de Góngora, *The Solitudes of Don Luis de Góngora. A Text with Verse Translation by Edward Meryon Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, *The First Solitude*, p. 19

the spoken itself. And the word is rounded off, amplified, and filled with its (own) echo and emptiness.

The process of degradation, fragmentation, torsion, and dismemberment of the discourse becomes inexorable and, to put it another way, somatic; mechanical too: fatal.

The collaboration of the duo is much more than a minor element in this impetuous and twisted dynamism. This act of speaking in two voices, this divinely inspired – infinite and confused – dialogue that does not advance towards any exact meaning and remains in its own *babelisation*, is clearly intensified by the participation – which is partition and iteration – of these two emanations of the voice, two utterances: two locutions. (In this point Los Torreznos have to include themselves in the great family – outlandish and bizarre kinfolk, never fathers, but uncles – of Thomson and Thompson from *Tinting*, of Laurel and Hardy, or of the original Bovary and Penuche. They have inherited from the first pair the replicating and specular (rather than speculative) drive; from the second pair, the irremediably periphrastic profusion, *meandering: circumvolutive*; from Flaubert's characters – this is irrefutable – the insalubrious encyclopaedic will.)

Los Torreznos, or the truly blasphemous, *anti-creator*, speech act. From their mouth emerges, undaunted, insulting, bubbly, the definitive de-creation.

We could say that these pork rinds (which is what Torreznos means in Spanish) are fried in the mess tins of Babylonia. Los Torreznos: *Ba-bel canto*.

II.

When one observes Los Torreznos one appreciates the profound theatrical sense of the experience that they transmit. Because we see, unquestionably, the manner in which a pair of bodies submit themselves to language. They put themselves at its service: they have to serve it, not the other way around. Yet, what kind of language is this? Certainly not that of the communicative discourse, nor that of the instrumental use of the word. And certainly not – and this much less – the *rhetoricised* and vain, poor and impotent, eternally predictable but inflated with its own grandiloquent vacuity, language of the academy or the professor, of the media, of jurisprudence, or of power: of *Culture*. Rather, in fact, it is these (ab)uses of language that Los Torreznos expose when they place, precisely and frequently, a kind of deformed mirror before that insidious and common utilisation – per-version: mis-appropriation – of language. A mirror, therefore, that while it reflects, also multiplies and accentuates, exaggerates, deforms, and ultimately annuls what is shown.

Los Torreznos whistle, spell out, pronounce, modulate, denounce, allege,

cite, name, particularise, observe, utter, opine, enumerate, detail, expatiate, clarify, elucidate, denote, itemize, recite, define, specify, confess, indicate, confer, gloss, declaim, intone, paraphrase, drone, insist, negate and affirm, confirm, exhort, assent, answer, respond, object, annotate, refute, reject, contend, disapprove, maintain, oppose, impugn, exclaim, scream, burst out, protest, vow, shout, acclaim or cheer, cry out, chatter, fumble, murmur, mumble, babble. With tender cruelty, with cunning, supreme, and exacting sarcasm, intransigent: insurgently. The idea, therefore, is to bring on stage an excited, trickster, *diagonal*, language, capable of deploying all the resources and spells at hand, all the subtleties and situations. A language of anarchic and voluble intelligence. Clever, able to penetrate and destroy all kinds of genres and territories, of embodying multiple masks, of turning all the natural resources, all the expressions, against its users. Direct, varied, compound, and passable like a landscape. At the bottom of it all: language itself; its power(s), its marvellous vitality, enigmatic and beguiling like the siren's song. Pure act of the tongue. Its irradiation and possession of bodies, of our bodes, intimate and social, personal and public. Political and chaste.

Stripped of all realistic effects, their performance is theatrical to the extreme, obvious, strident, boasting. They employ the brusque alternation, cyclothymic and bipolar. The sketch, (re)unfolded, panicky, and *farfical*, of a rhythmic adventure of ascension and collapse, of a sudden burst of vivacity and massive presence and dynamic acceleration, followed by the petrifying or imperturbable subtraction of all gesture or effect; the august, statue-like frozenness of the mummy (this is the boundary where *Interior Politics*, for example, moves). Their performance is also theatrical because it makes language itself into a mask and explores all of its roles and personifications, its intrinsic faculty for imitation and infection, its suspicious and enchanting *polymorphism* that makes all appearances vacillate, anything and everything that is postulated. Theatre, as Plato knew well, distances us from the solar stability of the *Idea*, it displays, deliriously and emphatically, the division and the inversion of what exists. And, what is worse, its constant imitation captivates the spectator-subject with such violence that it would seem to triumph over whatever effort truth makes to prevail.

Everything, ultimately, in Los Torreznos results in interruption, leads to the margin. Like a *glossolalic* poem – once more we have here the rebellious, voluptuous triumph of the voice – Los Torreznos submit words, syllables, phonemes, to all types of manipulation and violence, of friction and rubbing, of scraping, chewing, and swallowing. Theirs is, in any case, the technique of fragmentation or, directly, its opposite: the extended elongation of all the components and nuances of language. Destruction or love, because one kills the thing one loves, and one kills with love, therefore for love, deliberately,

meticulously, or frenetically, hobnobbing with the words, getting tangled up in them, fondling them and stumbling over them, or becoming *hysterical* in compulsion and ecstasy, in cannibalistic and roaring voracity.

Listening to Los Torreznos, one has the sensation that speech circulates through gears and via winches or spools that suddenly derail. Then, the materials flowing through all of this machinery are amplified and multiplied, they coagulate and entangle themselves in an insistent or obstinate figure. Or they also corrode one another as though through mimesis, echo, graft, and scrape. They become delirious and enter into a relationship that is celibate, single, hasty, ludicrous: as if from an insane mouth. Occasionally, this fusion with language makes it – language itself, its speech act – into something like a race, a persecution, a type of terrified smothering, a fission. We could say that a *Torrezno poetics* strives, with its erratic and mobile consonances, its alliterations and turns of phrase or deformations, its demanding distributions and its unprecedented correspondences, its couplings and superpositions connected to an impression that is clearly sequential, exactly like Góngora: «without halting the movement, capture it». An impossibility, however, that yields its very notable fruits. The contortions of the *Torrezno language* manage to ultimately reflect the very curvatures of creation, the clamour and potency of a volcanic decision. The amalgamated and recidivist reiteration of the ocean, or of the sea, forever recommencing. Let us take, therefore, language, that instrument of communication and expression that we have metabolised since our infancy, and let us observe it, experience it, penetrate it, share it, like at mass: *let us act it* to the to the end. To the frenzy and fatigue in the *method of exhaustion* and pleasure that all lovers are ready to offer their loved bodies, with their loved bodies.

Holocaust of the discourse, the *Torrezno poem* is not merely *holding a grudge* against language; it is, ultimately, an entertainment and even more a detainment and fetishist (con)torsion of language itself over its very self. A poem that again and again delineates language and organises, spatially, corporally, its diverse movements and connections. *Torrential* literature, centred on the very matter of the linguistic vortex. By means of that sacrificed, servile, and pleasurable body that is the speaking actor (lover), who offers himself as the bridge and base for this very process of exhibition and disrobing of the word. The *Torrezno poem* is a mirror. Concave, recourse for all the conceivable undulations, for all the excavations possible in the mine of speech.

III.

When Los Torreznos go from the live act to the videogram we could say that, by converting the real itself into an image, this same conversion in a

mirror is replicated or intensified at a second level. What interests us here, in this passage, is not so much the separation between the art forms or the differential specifics of each one of the techniques or of the gestures or of what is recorded, but rather what is transferred from one field to another. In the *between-the-two* that constitutes, as we know, the performative and essential sign of the *Torrezno universe*. Let us focus on the correspondences, knots, slips, fluctuations. In the movement or general landslide of the beings, the sounds, and the objects that the recording on video realises. Now what has to be highlighted is the *staging on video*, which is like saying the *typography* – the marking of the gestures – the *choreography*, the *chronography*, and the *topography* – the relief and the putting in its place – of all the actions, all the voices.

And it is just that in this transition the role of the voice, and its intrinsic relationship with the body, reveals itself as significantly altered. We could say that now the voice *is seen too*, and that the bodies – like Lewis Carroll's Alice – are subject to decisive transformations and changes in scale. They appear and disappear, grow or fragment themselves, are delineated and stylised like animated diagrams against the background of the blank screen.

The screen, it is true, transforms the relationship of the spectator with the contents, which become much more intensely visual, unfolding in the manner of a *figural* writing, in which the expressive power of the voice and that of the writing of the bodies against the background are interlaced in a much more choreographed movement; where duration, the *tempo*, the silences of the pure, immanent visuality, for example, come stridently to the fore.

The art of *staging on video* of a theatrical action demonstrates that, subsequently, a successful (re)presentation consists firstly, before anything else, of an imposition of time; that it is essentially the *mise-en-scène* and the composition of a duration. (Does this not, therefore, also demonstrate the characteristically *Torrezno* interest for enumeration, countability, narration, and the inventory of time itself, of its succession? Is there not, in short, a fascinating volition that is catastrophic, *babelic*, that does not stop celebrating the burning sensation of the event made time and word – word in time – that slips once it has raised itself with extreme difficulty and anxiety amidst an ocean of insignificance without end. Who would imagine: Los Torreznos illustrate to perfection the definition of the theatrical act provided by Mallarmé: «The drama is resolved immediately, in the time it takes to show its defeat, which is unfolded brilliantly.»)

The *staging on video* also brings to light all the expressive power of the face (of the *close-up*, of the detail: there is a fundamental *faciality* in Los Torreznos which the video works have highlighted, focused, even saturated). And the proper tension, enormous, autonomous, completely de-hierarchised

or even subordinated, of the voice and the sounds. The video not only permits combining *everything in one*, in a kind of amniotic fluid that is white and original, or *ur-original*, but functions, effectively, as an *image of synthesis*. Like an overcoming and a highlighting, an overdimensioning of what is conserved, or even: a kind of dialectic *Aufhebung* of all the tensions and the sketches that made up the live piece. And which now manifest themselves in its most precise and defined re-solution. More perfect, in its fullest etymological sense: the completion of a path, of a theatrical experimentation that in this state achieves its exposition of maximum *simplicity* and efficiency. Dialectic of tension and liberation, where the figures (of language and of the bodies) *topologise* and deepen, project and correlate, multiply and relativise, undulate and fragment. Torsions and curvatures that are meticulously mediated and that respond, additionally, to the proper (in)surgency of creation itself, of the expression of the world. Does the *Torrezno* video-grammatic form not frequently accompany this elasticity of language, which undoubtedly aspires towards totality via a form decisively broad, *symphonic*, totalising, of the panorama?

There is something of the typical in the recording on video of Los Torreznos only achieved with a maximum of virtuosity and containment, like the distillation and refining of an experience that has occurred a multiplicity of times in previous occasions. We are speaking of a force of stylisation that is the proximity itself of the work and of its gestures in the generic, more important than any singularity and feature excessively popular. We are speaking of the generic recourse to the simple, which is, as Alain Badiou – meditating precisely on the genius of the theatrical – suggests, the most difficult thing one can invent. Well, in Los Torreznos' videos something occurs, as though the action is granted, effectively, the maximum or the most intense and extreme expression of its duration. Of the density of its duration and of its gesture, with its gesture; its most precise and simple *lending of agency*.

For this reason, the video recording can do nothing more than emphasise, precisely, the *between-the-two* of Los Torreznos. Their intrinsic and never-ending *biological fission*; here is their thespian and determining axis or resource: their intimate propulsion. The *between-the-two* is thus not merely the form of acting or of employing their action and voice, and the game of their speech. It is in the *between-the-two* where the visual fact itself is unfolded: between the two actors, between their body and their discourse, between the sound and the silence, between the hand and the mouth, between their gesture and their face, between the figure and the background, between the occurrence and the recording, between the screen and us. The true crux of the theatrical takes place, effectively, always and only, between two. In that passage where the soliloquy is complicated in ritual, in myth, in echo, in

partition, participation, declamation, recursivity, reiteration, deformation, noise, catastrophe, conflict. This too, from the beginning, has been shown to us, demonstratively, by Los Torreznos.

University of Vigo, November 2013

STUPEFIED

Miguel Copón

If they cut off your head there is no culture.

Los Torreznos

Stupidity is an argument of obstruction. Perhaps the most precise one. In front of a work of art, we pause to await a meaning, rendered here as a direction to follow. When the expectation is dashed, the sensation is one of uselessness, which, in order to not be absorbed, tends to be projected as aggression towards what supposedly cannot be understood. It seems to be symptomatic to see how contemporary art, above all since it has retreated to a strategy of hermeticism, provokes the greatest violence from observers, precisely from those who, when they halt, expect the signs facing them to be comprehensible, friendly, domesticable; that they, in short, fulfil what is expected of them, rather than opening a door to the unexpected. Los Torreznos' forms are sarcastic, acid forms of irony. Their work is a search for the clichés that are fulfilled, like a routine, among the strategies of modernity and that are formulated like expectable ruptures, tired rituals, dead metaphors, habits, and formulas, rather than enclosing any kind of search. Their perspective on humour is one of the characteristics that differentiates them, just as much as the seriousness with which they deal with the subject and the strategies for not letting the clichés smother the unexpected that any representation has to possess, be it artistic or not, inasmuch as art is one of those clichés, a great ritual in which it is always necessary to have a theatrical dose of alienation. Humour is complex and its mechanisms are diverse. The roots of humour, like the liquids that formulate our character, indicate the humid, liquid, and fluid position that worries the philosophical tradition so much, constructed out of permanent substances and forms more than of facts that change or cannot be grasped in their totality. If we focus on the humidity of humour, or on the humidity of the body, we approach something that makes us uncomfortable; as happens with all of the fluid forms of our body, customarily associated with a taboo – a perfect Polynesian word meaning danger – and that in their incomprehensibility resemble one of the graphic forms associated with the humorous: laughter. Just as any child very well knows, invoking in the litany of «poop arse fart piss» the prohibited and provoking laughter before something imperfectly categorised. Laughter is a nervous reaction in the face of something we do not understand in its totality, or do not understand in its connections: two forms do not concur but there is an image that

presents them as unified. Reason, which cannot measure them, reacts with a neuronal blast of hilarity; in laughter there is no need for explanation, there is no answer to the question of «why are you laughing», only the ascension from the very depths of the reasonable, a paradox of the word sufficiently acid if we focus on it: reason would say «I do not know why».

Mysticism, just as much as the absurd, claims this «cloud» of not knowing as a way of leaving the closed closed; this is designated by *muein*, the common etymological root for both «mystery» and «mystic»; it is the most repeated phrase in the work of Samuel Beckett, charged with all the acid irony that arises from thinking that thought cannot be explained through the word. The absurd – literally meaning «out of tune» – is the way in which reason negates itself when presented with incongruent situations, with all the patency of the present and all the strangeness of the incomprehensible. The absurd exists as the basis of surrealism, understood as the fortuitous collision of reality with the corsets that cannot restrict it; just as in existentialism, faced with the patency of a teleological deficit, which is expressed solely as a projected reason, futile teleology, disillusionment before the realisation that everything is illusory and that the major problems – with meaning at the fore – are opaque to any penetration. The theatre of the absurd stages this reason that negates itself, transforming the reasonable discourse into chatter, injecting a dose of lunacy and delirium into wherever some sort of meaning should appear, where we clamour for a direction. The mythological analysis of music by Lévi-Strauss serves to define this method: While in standardised communication there is an adaptation between sound and meaning, musical forms disguise meaning, transforming it into the ambiguous, in order to reinforce the aural. A text repeated over and over again is transformed into sound, distancing itself from its semantic directions. A text transformed into music is heard more like a buzzing than as a structure of meanings. Variation makes the expected float, altering it, and this recognition of the literal absurdity hidden in the second dermis of the word provokes a reaction that goes from surprise, unease, disorientation, till – when we reach the limits of the awaited – we burst, we laugh. It is an attitude of contagion and at the same time a clear structure of artistic response, in which the materials are de-structured until they reveal something unexpected in them. The processual works of Los Torreznos categorise all of these steps until they arrive at laughter; the response of the audience – as in John Cage – is integrated into the work, to the extent that the contagion is transmitted through all of the proximities that can be found around the space of meaning. This also occurs, in the same way, in works that are not face-to-face. The video pieces generate the same bitter comicalness, the same sensation of abandonment before something presented in such a clear, simple, and accessible manner, which is distorted into mean-

ingless by the transformation of the sign into insignificance. Disrupt and distort from the root of the word and employ the cliché, because in it resides a stronger power of the expected. In a set phrase we tend to complete the referents; in a tonal piece we tend to complete the melody. If we distort one of the parameters, the first effect is one of confusion; the second, of surprise; the third, of laughter. «Bite the...», «Don't throw the baby out with...», «Blood is thicker than...», work differently than a saying that dashes expectations, such as if we say «The early worm catches...». The structure of prediction forms the habit, the deconstruction of the anticipated opens up meaning towards what is not contained in it. Laughter is not irony, in that irony is a rhetoric formula based on an anticipated contrast that consists of saying the opposite, a question that pretends ignorance and stimulates laughter or acid reflection. In laughter there is no explanation, while irony transmits a message. The risible explosion leaves discourse empty, it leaves us defenceless as we expect no question, no answer at its core.

All of these forms are antecedents of what we discover in the discourse of Los Torreznos, which is not based on laughter, but on contagion; not on humour, but on disposing of meaning. The word *nonsense* is most appropriate for this. Do not expect anything, not even that an expectation will be dashed. It is commonplace within the Greek tradition to establish a link between the so-called mistaken philosophers and falsification, as occurs with Protagoras and Diogenes the Cynic, true masters of the most acid meaninglessness, spectacularly cruel in the creation of distances to the normality of thinking. We have already characterised «being out of tune» as the creation of the absurd. Now we only have to take the step towards stupidity as a major aesthetic form. We started off in the first phrase from a position – as mentioned above – of something subsequent to a supposition: The spectator halts before an art work and awaits its meaning. Pursuing the cliché is concentrating attention on any position and not taking anything for granted, elaborating a measured deconstruction of any hypothesis, leaving it open-ended, inane, without meaning. If this happens, any action is transformed into what it is, something comic and incomprehensible. The theatrical plot, or the one that corresponds to a performance, is employed to create this place where any topos is converted into something strange. Clichés are commonplace and in them this deviation is felt with more harshly. In fact, denouncing the clichés produces a measured impact that I would like to suggest is another of the specific strategies of Los Torreznos, the contagion. An expected topos not only corresponds to a set phrase, a predictable action, but to any structure of communication. Words are clichés, situations are clichés, all thought is clothed in routine in order to avoid the excess of surprise that would make us die of hilarity if we could attain sufficient distance to see ourselves as pathetic beings performing

ridiculous actions in the search or in the belief that behind everything some sort of meaning is hiding. Contagion can be as utterly virulent as we imagine: Nietzsche is nothing more than the virulent detonator of that illusory falsification of all meaning, very appropriately in the line of Protagoras and Diogenes, very appropriately against the Socratic-Platonic tradition, which did not understand laughter, nor fluidity, nor the existence of urine in the world. Our assumption was that the spectator halts before a work and expects to discover its meaning. The distance that Nietzsche provides us with is that of the idiotic radicalness of questioning in excess, once again, like a child. It is very simple, one only has to generalise the question radically. Like a virus, so that reason becomes ill. Why spectator? What does the spectator expect? Why halt? Is it not possible to contemplate something in movement, or the movement itself? Could it be that the work is stationary so that the spectator can capture, embrace, understand it? And what if the work moves more than the spectator? And what if the spectator moves more than the work? If everything becomes dislocated, if everything has an argument of madness, the weave of a dream, is more indefinite than certain, more sensitive than perceptible?

In order for all this to happen it is necessary to provoke a step further. Stupidity is the path, with all the danger it entails, although an enormous number of artistic genres and styles derive their names from a pejorative label that the public used to defend itself from the excess of art, a label that is later assimilated by artists as their own. Stupidity is a complex form because it cannot depend on any expectable medium, it has to be a provocation that leaves meaning open and with it the spectator. Stupidity is demanding with its formalities; if not, then it can degenerate into the easy joke, the predictable theatrical action, the standardisation of the risible. Those who are bewildered are stupid, and the theatrical mode of access to this bewilderment is the foundation of the work on the score of Los Torreznos. However, stupidity is the formula for submersing expectations in astonishment. A familiar word in Spanish announces this to us: *estupefaciente*¹ is the means for creating the absurd space of meaninglessness. The stupendous silliness, where the contagion has already gained ground on meaning and where any sign that is emitted plays on another field; and where any wink, no matter how minimal, triggers laughter as a contagion, laughter as the defence of spectators before something they do not understand due to its extreme simplicity, or do not understand because they cannot understand it, because of its extreme *raison d'être*. The infection, literally, is the shared contact of something, not merely of laughter, but of the thematic formula that normally serves as the excuse for the works

of Jaime and Rafael, that is, power. All of their works circle or touch upon this subject, even if they cannot approach it in a direct manner, or when it appears in a nominal manner, it is degraded as a cliché that has to be dissolved, so that another contagion, one even more virulent and sickly, can appear: the general lack of meaning, or how ridiculously pathetic the most common and trite power structure is, the one that links a meaning to a sound, the one that links an action or a presence to a signifier. A reprimand that can be stated simply, but which contains an enormous dose of danger: There is no other power but that of creating meaning; if meaning is left vacant, the potency of any discourse is rendered inane, is dissolved. If this is so, then we can laugh at anything; if this is so, then we laugh at anything. In fact, we laugh when the facts are not connected to one another and they present themselves in all of their radical pathos. The contagion of laughter affects reason, which is left stupefied, bewildered, and stupid, in a ritual process in which the theatrical techniques lead us little by little to the sewer of the reasonable, until we are left exposed in them. We laugh to defend ourselves from the most uncomfortable of situations. We laugh in order not to cry, or we laugh until we cry, because injustice and meaninglessness are called nonsense, silliness, with all of its grand pejorative tone, solvent, comic, surreal or superreal or hyperreal, inasmuch as reality has been distorted to the extent that meaning has become homeless, infected by laughter.

1 [Translator's note: «estupefaciente» means «narcotic» and shares the same root as «estupidez» (stupid).]

On what happened before being a *torrezno* [a fried pork rind]. A conversation between Oscar Abril Ascaso, Rafael Lamata, and Jaime Vallauré on Spanish performance art of the 1980s and 1990s.

O. A. A.: My memory is very short. When I started to think about this conversation, it seemed that it would be best to first ask you both – because I, honestly, am not very clear on it – if you remember how we first met. I have certain images... For example, I remember the presentation of *Sin Número* [Without Number], in which you, Jaime, were involved as one of the curators of the festival. I also remember the trip to Switzerland on the occasion of the exchange project In and Out. And then I remember other things that are more odd, like, for example, walking one day in Paris and a motorcyclist honking his horn at me; he removed his helmet and it was Rafael Lamata... Of you together I remember having seen *ABC de la performance* [ABC of Performance] in Barcelona. Strangely, the first time I saw Los Torreznos was, probably, on a screen.

R. L.: I don't know. I remember some performance art festival in Madrid where you participated...

J. V.: I don't know either. I remember you very linked to that generation of performers, Borja Zabala, the C72r, Jaume Mayor..., people who had been working since the beginning of the nineties, when we did *ABC de la performance* [ABC of Performance]. And I also think that you knew Marta Pol.

O. A. A.: That's right, I knew her. You mean the neo-conceptualist generation that came out of the School of Fine Arts in Barcelona: Borja Zabala, Jaume Mayor, Pere Lluís Plà Buxó, Lluís Alabern, Ramón Guimaraes, the C72r. A generation which I joined later, starting with the Fluxus project at the Fundació Antoni Tàpies. You two were probably performers we felt close to, unlike others perhaps. With respect to that moment and *Sin Número. Arte de acción* [Without Number. Action Art], a curious thing is that, when you talk to the current generation of young artists, you realise that they know very little about Spanish performance art of the 1980s and 1990s. I'd like to ask you if you believe that the history of Spanish performance art has yet to

be written. And if so, who do you think is responsible for this? The museum system? Because of the very singularity of performance art as an area of work?

R. L.: I think that question could also be phrased as: What interest does the history of performance art have, apart from the strictly anthropological or academic? What interest does the area of performance art have for the public in general? It's a very small circle. Obviously, there have been attempts at documenting the performance art of the 1990s. But I have the impression that, as it was a moment that was the outcome of the preceding period, of the 1960s and 1970s, with an artistic labour of great depth – represented by ZAJ, Nacho Criado, or Isidoro Valcárcel Medina... – one tends, in general, to consider performance art of the 1980s and 1990s as a much more minor period. In addition, the previous performers were pioneers in our country. I think that these two factors cause what happened in the 1990s to not be valued very much.

O. A. A.: Do you believe that this fact is an expression of the failure of performance art or, on the contrary, that it reflects its triumph? Inasmuch that performance art had realised its wish for independence from the museum system. Many years ago, there was the presumption that performance art would follow the same path as video, which, ultimately, managed to get into the museum systems. But I would say that this has not been so, despite a few exceptions, such as you two, for example, who have gone to the Venice Biennale, which is quite an achievement.

J. V.: Well I don't know. Between 1990 and 1996 there was a lot of contact with performers who already did fantastic work, such as Jaume Mayor or Borja Zabala, but who have been completely swept away from the collective memory; from ours in the field of art and from that of the whole world in general. That makes me a bit angry, as it interrupts the transmission across generations. And it causes you now to face situations that had already been treated previously, and often in a more interesting way. I guess that 25 years ago there was more freedom and less expectations than at the moment. And what you say is true: I think there is a resounding failure installed in that absence of memory, as if an entire civilisation had disappeared.

O. A. A.: Like Atlantis.

R. L.: Perhaps there is another factor influencing this situation: The festivals of performance art in the 1990s were massive. There were many people participating, with different backgrounds, experiences, and qualities. A very

rich and dynamic situation was generated, but it also produced an effect that coloured all that with a hue that did not allow the magnificent works which there were and which afterwards did survive to be distinguished, since they did not have an impact or recognition proportionate to their quality.

J. V.: Along the lines of what Rafa says, I remember what Primo Levi said, that the survivors of the extermination camps were not the bravest, nor the most prepared, nor the strongest. No. Possibly, those who remained were the less fit to survive. Occasionally, in the field of art, you have that feeling. That is, the most talented, the most intelligent, the most prepared one is the one who is no longer here, who does not withstand the adversity. Others remain, or those of us remain who don't have all these qualities. But, because of circumstances, some even external or not directly intended, there are situations that allow you to keep going without noticing who falls by the wayside.

O. A. A.: For example, from the perspective of Catalonia, an exemplary case would be Borja Zabala. Among the artists of his generation he was probably the one who elicited, in his moment, the highest expectations. At a certain point, however, he disappeared from the scene. He himself decided to get out of the way. But he is not the only one. An absolutely outstanding figure in those years was Pere Lluís Plà Buxó, who also disappeared from the map. Or rather, what Rafa said may be true. And since we are stuck in those years: I see, when looking at the publication *Sin Número* [Without Number], that the first actions by Rafa, with *La Constructura* [The Builder], date back to the year 1985, before your first actions, Jaime, which started in the 1990s. If you agree, let's talk about your beginnings in performance art, before Los Torreznos...

R. L.: Well, around 1983, a friend of mine from the School of Pedagogy, Alejandro Martínez Parra, joined up with Pedro Garhel and the group he formed with Rosa Galindo, the Corps group. At the time, I was investigating theatrical issues, close to the theatre of Jerzy Grotowski. The jump to performance art came through this relationship with Alejandro and with Pedro Garhel. In 1984 I took a course on experimental dance at Pedro Garhel's Espacio P, located at the Plaza de Santa Ana [Madrid]. It's a place that has not received the recognition it deserves, since, in those years, it was practically the only one in Madrid with a regular programme of activities, and it was fundamental in sustaining the bridge between the 1970s and 1990s. Isidoro Valcárcel, Llorenç Barber, José Antonio Sarmiento all went there..., as well as many other people who came from interesting experiences and from the conceptual art of the 1970s in Spain. It was there where part of that generation became engaged with the younger generations. There I began my work

in the field of performance art and, following that, with Alejandro, I joined a group that was launched in Aranda de Duero, A Ua Crag, a pioneer experience, certainly in the region of Castilla y León. Starting from there, also with Alejandro, we created another group, *La Constructura* [The Builder], which later Luis González Gámez joined. And we started to do things, works that appear in the catalogue of *Sin Número* [Without Number]. In those years, there was another place in Madrid, the *Poisson Soluble*, which was also involved in experimental projects and actions. These were the references in my early days in the mid-1980s.

O. A. A.: And you, Jaime?

J. V.: I came from the Fine Arts school in Madrid. In my case, the end of my studies was very tied to video work. We are talking about the end of the 1980s, when it seemed that, indeed, video was going to be a new medium in museums, but that paradoxically didn't jell in the way that artists in those years, such as Fabrizio Plessi, Marie-Jo Lafontaine, or even Bill Viola, thought it would. After finishing school, I experienced a huge void at the conceptual level, as there was no relationship between what it means to start doing something and thinking beforehand what you are going to do. You simply did it and it was what you did that had to cause a subsequent reflection. In 1990, a friend told me of a workshop at the *Círculo de Bellas Artes* [Fine Arts Circle] which was going to be led by one such Isidoro Valcárcel Medina, a unique, formidable guy. We must remember that at that time almost nobody knew him. I signed up together with Daniela Musicco, who I worked with in video, both in the creative sphere as well as in the industrial, and since then a world opened for me, a universe that, to some extent, probably had already been inside me. Suddenly, an extremely prolific conceptual tool appeared that allowed me to organise what was already inside me and set it in motion. And from there it all started, just as simple, until now.

O. A. A.: And your first collaboration as Jaime Vallaura and Rafael Lamata?

R. L.: Well, actually, we met in that workshop of Isidoro Valcárcel Medina in 1990.

J. V.: I think our first work together was *ABC de la performance* [ABC of Performance]. What happened is that the project lasted quite a while, because it was first a live piece and then we did it on video. I think that we started the project in 1993 and in the following year we did the texts, and premiered it at a performance art festival in Granada. And, starting from there, our collabora-

tion became closer in an intermittent but continual way. Since then, more or less, we have always been «doing things».

O. A. A.: And so on to Los Torreznos?

J. V.: Until Los Torreznos appeared between 1999 and 2000, yes. What happened is that Los Torreznos coincided with the *Circo Interior Bruto* [Gross Domestic Circus] (CIB). It was a period of consolidation of our collaboration. We had a space, we saw each other a lot. Some things we did with the Circus and others as Los Torreznos. On our first trip abroad, to Canada in 2000, with the *Energía Española Normal* [Normal Spanish Energy] project, we presented ourselves as Rafael Lamata and Jaime Vallaura. But when we returned we thought about giving our duo a name. One day we came up with it: Los Torreznos. In fact, the name plays with designations of clown duos, such as the Tonetti. It was like an anti-name, the most absurd, dumbest, stupidest name that can occur to you. But, in the end, it is a name that has stuck. In fact, my wife has spent many years telling me: «With this name you not going to go anywhere; it is impossible to leave Spain with this name». Well, these are the paradoxes of life.

O. A. A.: The official historiography of performance art – if there really is one – always ends up belabouring the truism that claims the phenomenon of performance art in the 1990s was, in part, a reaction to the hegemony of painting and of the art market in the 1980s. What was ultimately defined as art-art, painting-painting, sculpture-sculpture. For example, in Catalonia, the orientation of the new performers towards the conceptual art of the seventies, their reference to the *Grup de Treball*, Fina Miralles, or ZAJ, was very obvious. On the other hand, you mentioned before that you began in a workshop by Isidoro Valcárcel. And I too started in performance art at a workshop by Juan Hidalgo in the *QUAM* [Montesquieu Art Fortnight]... Do you, taken separately, share that need to escape the paradigm of *l'art pour l'art*, to escape from the system of the art market, etc? Do you share that will – I don't know if I should say «political will» – to escape from a paradigm so tied, from my point of view, to the culture of the Spanish transition to democracy and which maintained that social conflict was over and art had to talk about itself? Personally, I've always found performance art, in this sense, a field of work with a very strong capacity for personal empowerment, for appreciating your own circumstances and your possibilities of expression...

R. L.: In my case, entering the field of performance art came from the idea of group, a collective, which in itself is not a formula that fits well with the

market, since it will always be frowned upon for involving social or political connotations. *La Constructura* [The Builder] was a group. A Ua Crag was a group. In Isidoro Valcárcel's workshop a certain kind of group came together. And then, with Jaime. And, later, with the Zona de Acción Temporal [Temporary Action Zone]. And, afterwards, with the Circo Interior Bruto [Gross Domestic Circus]... The truth is that we also did not pay much attention to the art world, rather we paid attention to ourselves and to what interested us. In some ways, it was a position that did not cater to the criteria of the market or of the dominant art of that moment. We were interested in the collective subject inserted in a real social context, in a village, in a neighbourhood. Not because we had a visibly political zeal, but simply as a natural reaction that said: «We are here, we behave this way, we develop these projects, and we offer them to people who are in these surroundings». Those were the principles that were the basis for that process. And, in addition, in those circumstances, the issue of self-management was indispensable. It could not be otherwise. It was unthinkable to wait for a gallery to come find you, for someone to offer you something for you to react to it. It didn't make sense, it was a waste of time. There was no another possibility but that of «organise it yourself, set it up it yourself, and develop it yourself». I think it was rather a kind of natural outbreak which, because of our situation, of our position, placed us in this other dynamic, totally oblivious to the dynamics that art centres, galleries, or museums were in at that time.

J. V.: Looking back, you realise that, many times, societies are erected without memory. In 1985, I was at art school painting a lot. At that precise moment, Miquel Barceló was a unique personality in Spain; he was a hero. Overnight, a young kid with talent had become a «King Midas». And that had not happened before in Spain; the possibility of achieving that status painting as a rebel and doing the things that he liked to do. I think that those years of painting-painting in Spain, and more inside an art school such as the Fine Arts one, had a lot of influence; that atmosphere pervaded everything. There was a very controversial exhibition by José Luis Brea in 1989 which was called *Antes y después del entusiasmo* [Before and After the Enthusiasm], where this issue was explored a little. To paraphrase that title, we could speak of «before and after the mirage». Because the problem of the situation was, as it was experienced by young people, that it was unreal. That is, the galleries did not pay any attention to you. There was no real communication channel between the artist starting out and the system that fed on him or her. It was like hitting your head against the wall permanently. You had to be chosen, not knowing for what reason; certainly not for your work, but for strange mechanisms. When, suddenly, I entered the conceptual level, the

performance art level, I realised that there was another way of approaching creative work: self-management. That is, the possibility of you being the one who finds the mechanisms, the resources, the people with which to share the creative experience.

O. A. A.: You talk about delusion, disappointment... Do you think that today someone could establish, from the distance in regards to that period, a correspondence between this artistic disappointment and another disenchantment with political undertones? That is, once the PSOE [Socialist Worker's Party of Spain] began to occupy power in the 1980s and this did not correspond with what had been hoped for, perhaps performance art emerged in the context of the 1990s precisely due to the discovery of that *soufflé* and that there was a possibility of working in a different way.

J. V.: Yes; the term bubble, which is used a great deal lately, works perfectly here. At that time there was a balloon filled with art inside, but without much essence. And it's interesting to see how not only Barceló, who is more well-known, but also others – for example, José María Sicilia – were people with pictorial talent but with very little conceptual weight. They evolved work that was based on the decorative, with all the bad and good things that decoration has, because the decorative also helps us to endure life, just like the spectacle. That was a gigantic bubble that could not be maintained, because it did not have a solid, real, authentic foundation.

O. A. A.: I remember an anecdote that Carles Hac Mor told me: While at a party at the end of the seventies or early eighties, García Sevilla blurted out: «You know what? All this conceptual art is over. Tomorrow I'm going to start painting». And he did. But who really interests me here is Hac Mor, who was also an outstanding figure, an important motivator for the performance art scene, especially in Catalonia.

R. L.: And he was here as well.

O. A. A.: Well, right, the *Revistas caminadas* and the *Revistas habladas* were articulated from a certain model of exhibition of performance art that was very Dionysian, close to the idea of the collective happening. On the other hand, other articulators such as Club 7 in Barcelona or Public Art in Madrid, well, we tried to modulate the management of the exuberance of performance art in the 1990s from a different perspective. In any case, with respect to this, Jaime, in the catalogue *Sin Número* [Without Number], there is an article of

yours where you write: «The action art of our day is nothing more than a mere passing fad. The repetition of existing issues without any significance of any kind». And you said it in 1996. Do you both think that, in some respect we were conscious of being the transmitters of a genealogy that preceded us and to which we gave continuity, without inventing anything new?

R. L.: I think that we were not aware.

J. V.: I don't know. In the historical context of that article, I had that understanding. *Sin Número* [Without Number], was a unique project by two people: Marta Pol and Jaime Vallaura. Marta had very extensive knowledge of the Catalan sphere and that allowed us to bring Joan Brossa to Madrid, for example. It was a time of great excitement and enthusiasm. But, at the same time, there was a profound ignorance of the past. Rafa said it before: Sometimes, in that mixture, that sort of fruit salad of artists, the capacity for criticism and analysis was not to be found anywhere. *ABC de la performance* [ABC of Performance] was a work on the tics of performance art, that is, what is repeated again and again, generation after generation, like a pendulum. But it is equally surprising that today, for example, no one is familiar with Viennese Actionism, that it is even unknown to people working with the body. In those years, the levels of communication between generations were difficult, very scarce; the visibility of the performative was virtually nil, museums entered these territories on tiptoe... For example, the Reina Sofia museum organised a cycle of performances entitled *La Acción* [The Action] in 1994, and never did again. It is true that there was a certain amount of intention to open up. But clearly the museums, back then, were not yet able to cope with all the problems associated with «exhibiting» live works and with their consequences.

O. A. A.: That's true. At that time a certain process of official recognition of the work of this generation of performers and of the phenomenon of the emergence of performance art seemed to be coalescing. But, ultimately, because of its own singularities, and, above all, because it was an unfathomable phenomenon, that process did not materialise. Rereading *Sin Número* [Without Number], you realise that that phenomenon actually went well beyond artists doing action art. For example, there was a large presence of musicians, people who came from the sonic field. To take as an example, the first entry that mentions my own work in *Sin Número* is listed as Oscar Abril Ascaso + Sedcontra, which was a musical group. And you, Jaime, have cited Brossa, who was a poet. But the influence of Brossa was enormous in the context of performance art, as it had been in the promotion, from Club 49, of action music. That characteristic of indefiniteness and multiplicity of

the phenomenon of 1990s performance art probably played against it when making a taxonomy of the same.

Referring again to *Sin Número* [Without Number], there is one thing that has always interested me personally. The book was titled *Sin Número, arte de acción* [Without Number. Action Art], «action art» and not «performance art», and you explicitly used that category of action art. I would like for us to talk a little about the difference between performance art and action art. On the one hand, action art is an area more linked to an experiential expression, an economy of resources, linked to the notion of event, with more agency. You, Jaime, defined action art in *Sin Número* [Without Number] as the sum of the happening, Fluxus, and Actionism. On the other hand, the term performance art seems more linked to a field of expression that is scripted, scenic, para-theatrical, linked not so much to the notion of event as to that of representation. Although in the English-speaking world that differentiation does not exist as such, since a performance is any action.

R. L.: As regards the issue that you are considering, this question of terminology has, personally, never been important to me. I do not know if this matter of definitions is irrelevant, but it certainly has never played a role in the direction of my work. And if we have ever entered this discussion, then I think that we have done so in an ironic or humorous manner, in order to play with it. Another matter is, from a historical standpoint, from the perspective of academic organisation, as in the catalogue *Sin Número* [Without Number], when this distinction is made. But, for example, in my work with *La Constructura* [The Builder], what did we do, performance art or action art? Well, actually it was more of a conceptual cabaret. Or, with *A Ua Crag*, what we planned were installations that created a performative situation, which offered possibilities of action for the spectator, an action that you did not realise, but that you invited others to realise. I mean, in reality, the idea was to look for a way of evolving your work in the most free or interesting manner.

O. A. A.: Nevertheless – I remember it clearly – among other artists and in other contexts at that time there was a certain militancy in favour of action art as something clearly distinguishable from performance art. For example, among the generation of neo-conceptual performers of the nineties in Barcelona, this was very clear. And also, I believe, in Madrid, on the part of Nieves Correa and that circle of performers related to us. In fact, the theatrical issue seemed a bit, I will not say like the enemy, but definitely as our rival.

R. L.: Perhaps so, and possibly with Los Torreznos we have placed ourselves almost a position of enmity, although we maintain the friendships of former

times. It is something that looms over us. But, as I said, I have never kept in mind the definition itself, the question of whether what we do is action art or performance art. The concept «action art» can strike me as more sympathetic because it is Spanish, because it is very broad... but not because it means a differentiation in relation to the concept of performance art.

O. A. A.: Yet, despite your position, Los Torreznos have never made the leap to a fully theatrical approach, in the sense of developing a show for the theatre circuit; something that, for example, has happened in Barcelona with the Accidents Polipoètics, a project, in some senses, close to yours. They did indeed move from giving recitals of *polipoesía*¹ to a more developed show, created according to a theme and to be programmed in theatrical circuits.

J. V.: No, we, at the moment, have not made this leap; but we don't have any problems, a priori, with working in a theatre.

R. L.: In fact, our work with Juan Domínguez, *Ya llegan los personajes* [The Characters are Arriving], is a theatrical piece...

J. V.: Yes, and it can only be performed in certain theatrical conditions. But it represents a special case, a very specific collaboration with a person who comes from contemporary dance and who proposed an interesting encounter between that area and performance art as we understand and practice it...

To return to what was said previously, there was a time where I thought that combining management, criticism, and artistic creation was something I could take on as a life project. But that ended, precisely, with *Sin Número* [Without Number]. From that time on, I realised it was something unbearable, which caused me to suffer a lot. Essentially, I was unable to engage in artistic creation in that manner...

O. A. A.: *Sin Número* [Without Number] was an especially painful project in that sense, right?

J. V.: Yes. One had to have a lot of stomach for working with so many egos together, and I decided to leave, stop, take another direction: What if we set up a space and generate experience from within it? That was the Zona de Acción Temporal [Area of Temporary Action (ZAT)], which did not last for a year but which allowed us, suddenly, to rethink the work of creation in an

¹ [Translator's note: a movement of interpreting poetry with all available vocal, performative, theatrical, etc. resources, founded in Italy in the 1980s by Enzo Minarelli and that has flourished in Catalonia]

other model. In any case, returning to *Sin Número* [Without Number], when I wrote that article there was a theatricalising tendency in which Marcel·lí Antúnez was the great hope. And it is curious that his career has likewise not fulfilled these expectations. Then, there was another type of position that was much more conceptual, like the work of Isidoro Valcárcel. I remember that, at that time, Valcárcel said: «I don't do performances anymore». Indeed, the work he did in *Sin Número* [Without Number] was going to see the hundred performances on the programme as a member of the audience. That was his proposal, in which he shifted the focus precisely from the performer to the observer.

In this sense, the action art context was more interesting for me because it contained a kind of broader reflection on the environment of the creative process than in the field of performance art, which was more a spectacular game where you tried to shock who was watching you. Now, however, with the passing of years and the Anglo-American influence, that is not debated and everything is called performance art. That discussion was more a matter of that specific moment. From my point of view, that spirit that we received from Brossa or Valcárcel has died; that bridge has been broken. Now everything is performance art, there is no action art. It is like in the field of music, which you know well: Now we listen to much more electronic music, but hardly anyone knows what *musique concrete* is or the first electronic music of the seventies. Kraftwerk, yes, of course; but Kraftwerk had a few early works that were pure experiment, and they are not heard now. I believe that today, in the field of performance art, something similar is happening: There is something like a barrier, a hole, there is no intergenerational bridge. In addition, it is very difficult to connect with experiences that you have not lived, you have to experience them in the flesh; I think that is the fundamental thing. It is not a coincidence that you began after attending a workshop with Juan Hidalgo, and we after attending a workshop with Isidoro Valcárcel. When you come down to it, we are talking about experience, aren't we?

O. A. A.: Yes. And, in line with what you are saying now, I remember that, towards the end of the 1990s, I participated in the Arte Algo [Art Something] festival organised by Nieves Correa. A festival of performance art in Navalagamella, a remote village in the mountains near Madrid. For me, this is one of the fundamental characteristics of all that phenomenon of performance art of the 1990s. I'm talking about – as you said, Rafa – of its ability to create an independent circuit, closely linked to the idea of situational art, art that is produced in a local context. Well, I remember at that festival sitting at the table of a bar with Nieves and, I think, with Joan Casellas and Nelo Vilar, and I said was abandoning performance art, because I noticed

I was beginning to stop feeling what had brought me to that context. Basically, everything associated with a real chance of rooting our work in broad social contexts, from the basis of the immaterialisation of artistic production, the disempowerment of authority, the dissolution of the boundary between artist and audience... All of that, I began to see at that time more in the emerging electronic art than in the context of performance art. And that is why I spent many years working in the context of digital arts. People thought that I had left performance art, when, essentially, I had gone to look somewhere else for what had interested me in performance art.

In the same way, I maintain that Fluxus was not the last avant-garde movement, but the first post-avant-garde movement, a movement that anticipated digital culture. And precisely here, in the late 1990s – you, Jaime, spoke of Marcel-lí Antúnez – the field of performance art co-existed with the emergence of electronic art. Yourselves, in the early 1990s, worked with video, which, at that time was still regarded as a new format.

But, returning to Navalagamella and the structuring of the phenomenon of performance art in the 1990s from, primarily, the self-management of festivals: What relationship did you have with that circuit, with events such as the festival of performance art that the people at El Afilador in Burgos put on, or what Bartolomé Ferrando did in Valencia, or Nel Amaro in Pola de Lena...?

R. L.: On a couple of occasions we were at «Encuentros de Performance» [Performance Art Meetings] organised by Nel Amaro in Pola de Lena. And we were also in Valencia. But it was not something very common for us.

J. V.: We were in other things. From 1996 on, between the Zona de Acción Temporal [Area of Temporary Action (ZAT)] and Circo Interior Bruto [Gross Domestic Circus] (CIB). For four years that occupied virtually all of our time. Always in Madrid, because that was our sphere of work.

R. L.: Yes, we participated in the first three or four festivals of performance art that were organised in the 1990s in Madrid, and then some other ones further away. But we had our room, our place, our space, which meant a lot of work. For this reason, we did not move much in these circuits. Although *ABC de la performance* [ABC of Performance], for example, was born and nurtured from the perception of those festivals of performance art.

J. V.: That's right: *ABC de la performance* [ABC of Performance] moved around those festivals, but not the following works we did together. *7 cuentos para la cárcel de Carabanchel* [Seven Stories for Carabanchel Prison], a work on video derived from an experience with inmates in the prison, and *8 pasos*

para la destrucción del sistema capitalista [Eight Steps for the Destruction of the Capitalist System], a participatory installation in the former Museum of Contemporary Art in Madrid, were complex projects that needed a year of production for each one, conceived specifically from and for their context, what is now called site-specific. In fact, we were not going around looking for a «trademark» performance work, rather, we supplied solutions to specific questions. That is why, for many people, the work of Los Torreznos is no longer performance art, but that makes no difference to us. You are in your project, you follow your dynamics.

O. A. A.: Precisely for this reason, I think that your wanderings have always been more close to what is understood as performance art in the English-speaking world, as we mentioned earlier, than what is understood here as action art.

R. L.: Yes, but the truth is that we simultaneously did these works together and also others, our own individual ones, that had more that character of action art. One example is the *Revistas caminadas* you mentioned before, and which I organised together with Miguel Nava. Throughout the 1990s we were able to realise twelve events in various neighbourhoods and areas of Madrid. In addition, we developed with Alejandro Martínez and Isidoro Valcárcel a project of pure and hard action art for a few months, with nothing else, in the La Vaguada shopping centre, the first one that opened in Madrid. There we worked during the centre's opening hours, each one of us developing his own action in that context. As simple as that: no title, no audience, no recording.

J. V.: Probably that's what has saved us and has allowed us to continue enjoying our work: not being obliged to do one thing and not another. For example, in this project at the CA2M, the approach is great: «Look, we invite you to do an exhibition, but we have no space; what we have is time.» Then you start to think and reach the conclusion that the works have to be sound pieces, allowing you to better treat the presence from the absence. It is true that they do not have that visualisation of the direct face-to-face action, but that does not matter. It does not matter because we really do what we think we need to do.

O. A. A.: Returning to Fluxus, one of its peculiarities is precisely being the first art movement that was born of sound experimentation, and not of visual practices. For me this marks a pivotal turning point. In fact, in the popular culture of the late 20th century, with new modes of production and digital distribution, sound occupies a central position. And, fundamentally, sound

is vibration, just as existence, the act, action, is. A bit earlier, Jaime, you mentioned Kraftwerk and spoke of the lack of intergenerational bridges. Yet I, as a curator and as a professor, would answer that currently the practices of younger generations of artists have much in common with how we contemplated ours. They share with us the immediacy, the construction of independent contexts, a certain, natural trans-disciplinary position, working with sound or with musicians... That is, referring to the title of the exhibition *En el espíritu de Fluxus* [In the Spirit of Fluxus] at the Fundació Antoni Tàpies, we could say that that spirit of artistic practice, beyond the memory of the name of the artists of that time, has had an impact.

R. L.: Yes, totally. I think, in this game field that we are talking about, and also because of the experience in the processes of formation in which we have participated, what is important is not if you do performance art, action art, or whatever, but how you configure your own language, and what is the difficulty in developing, elaborating, maintaining, and cultivating that language. In this sense, this configuration of an individual language is nurtured, I think, from what happens, what one intuits, what one remembers, from a nebulous memory. And, for me, that's the difficulty: What do you have to say? Do you have something to say? And, how do you say it? I think that's the question about the bridge, or the spirits who live in the past but who can flesh out your language.

J. V.: It is interesting, in this line of thought, to review the analysis by Guy Debord in *The Society of the Spectacle*. Now you realise what vision he had. Twenty years ago we did not see it so clearly. He had a good nose for it.

O. A. A.: Indeed. The Situationists, until MACBA dedicated that exhibition to them, were unknown to almost everyone, and now it seems that everyone went to kindergarten with Guy Debord. But, curiously, Situationism, with all the impact it had, was in reality a very minority phenomenon, one of micro-politics, of extremely small and marginal political groups. As the performance art circuit was.

There is another issue that, before finishing, I'd like to introduce. Throughout this conversation, you have used the terms «performatic» and «performative» interchangeably. I claim that performativity is today a central category for understanding cultural, social, political, and economic processes. Coincidentally, the publication in 1962 of the book that introduced the concept of performativity, *How to Do Thing with Words*, by John Langshaw Austin, coincided with the first Fluxus festival in Wiesbaden. I believe that, today, not only is performativity a pivotal category of analysis, but that the

body is a central instance for understanding social, cultural, economic, and political processes. We could even speak of a displacement of the centrality of vision, as the validating organ of reality, to that of touch, to the haptic, to the presential. And from this position, I claim that performative practices occupy a privileged place from where to analyse and express contemporary social processes. How do you see this issue? Do you think that today the body occupies a central place? And, in that sense, what dialogue would the body establish with its audio-visual representation, something that you've worked on a lot?

R. L.: For me, the direct experience with people has nothing to do with the image, nor video, nor sound. I think the fundamental key of a situation that intends to convey or trigger something is the physical experience, the moment, the presence. That is, for me, the starting point. The graphic image is a reminder, but it is impossible to remember the actual experience of the moment that you are executing a piece. I think this is very clear. A video work takes you closer, invites you to a certain level of experience, but if we measured it in percentages, I think that the real presence is one hundred percent experience and video viewing fifty percent. I think that the value of a direct face-to-face work and the value of a video work is very different. The person who observes a work always has to construct their own sense of what they see, but presence allows one to better enfold this sense. Although, on the other hand, the videos have helped us very much to communicate our works in quite unexpected places.

J. V.: Lately, one has the feeling that we are pixilating and digitalising ourselves a lot. But, in contrast, there is a greater proximity of the body, like a greater necessity to see real flesh in front of you, to be able to touch it...

O. A. A.: Probably, as I understand it, the grassroots political movements, the assembly models, have much to do with this reencounter with the other, with the body. And performance art is situated there, isn't it?

J. V.: Yes; one senses that need, although it does not know very well where it comes from or why it was created. Twenty years ago it was something more intellectual, now it's more instinctive. On the other hand, what happens when you're not there and you have to be there? Well, that you have to look for a medium to achieve it. In this sense, the book itself that this interview is inserted into was meant to be full of photos, but there are only black boxes. We also planned this book as an intervention. That is, what can we do to make a catalogue of artists of performance art question the documentation of a live act?

Most of the time, photographs of performances are the same as the photographs of a wedding. What I mean is that they are interesting only for those who have lived the event, the rest of humanity does not care. Because there are millions of weddings, baptisms, or first communions. The space of suggestion that the caption to a photo that you can't see can create brings you closer to the live act than the image per se; you have to contribute more from your part as a reader. This reflection on how to be present without being able to has moved us to keep going. There is a desire for connection, a need to create links with the most biological side of life, with what makes you move your hands and mouth. I don't know if I should call it animalistic. I am alive and I want to share it with you.

O. A. A.: Speaking of being alive and wanting to share it, and of the notion of body, which, ultimately, is the history of our narrative as artists, let us return to that installation that we mentioned earlier, *8 pasos para la destrucción del sistema capitalista* [Eight Steps for the Destruction of the Capitalist System], from 1996. It consisted of eight beds in a dark space and, interestingly enough, the public found other uses for it, such as going to sleep there or making love in the installation. Regarding this, from your point of view, once you've practiced anal sex, threesomes, swinging, and orgies, what do you think remains to be done in life?

Trabajos
Works

ABC de la performance
ABC of Performance

— -165.673.896 s —

ABC de la performance
ABC of Performance

DICCIONARIO RAZONADO.
HACIA EL DEFINITIVO TAPONAMIENTO DEL OMBLIGO
En colaboración con Daniela Musicco.

1994
[PIEZA TRASLADADA A SOPORTE VIDEOGRÁFICO EN 1995]
35 MIN

VELA, VÍSCERAS, TRAPOS, POSTALES,
COMIDA, BARREÑO CON AGUA, ETC.

Presentación de cierta tipología de acciones, formas y estilos habituales en los festivales de performance. Con un formato de informativo que pretende ilustrar sobre la situación del gremio, los autores enuncian una treintena de tópicos a modo de diccionario razonado, cada uno de ellos ejemplificado paralelamente por el proceder aséptico y distante de una azafata.

A DETAILED DICTIONARY. TOWARDS THE DEFINITIVE
PLUGGING OF THE NAVEL
In collaboration with Daniela Musicco

1994
[TRANSFERRED TO VIDEO IN 1995]
35 MIN

CANDLE, INTESTINES, RAGS, POSTCARDS,
FOOD, WASHBOWL WITH WATER, ETC

Presentation of a certain typology of actions, forms, and styles customary at performance festivals. In an informative format that aims to illustrate the situation of the profession, the authors outline approximately thirty entries in the manner of a detailed dictionary, each one of them demonstrated by the aseptic and distant actions of a hostess.

D de desnudo. El desnudo es un elemento muy utilizado en el mundo de la performance. Todos y todas, normalmente, tenemos órganos sexuales. Se trata entonces, a través de la performance, de recordarnos y recordar al mundo qué somos sin ropa. Afrontar el hecho de que somos animales no solo se consigue leyendo el periódico, sino observándonos detenidamente por la mañana nada más levantarnos de la cama. Si somos capaces de superar estas fases, el desnudo animal puede ser integrado con muy buenos resultados en la performance.

E de escupir. Escupimos todos. Todos escupimos.

F de fotografía. ¡Cuántos autores han alabado esta sobria tecnología!, fundamental elemento para la performance. Incluso el bodrio más intragable, insulso y onanístico puede ser considerado una obra de arte por el adecuado uso de la fotografía —a ser posible, en blanco y negro—. El diafragma abierto para dar idea de movimiento o el detalle intraducible son algunas de las posibilidades que engrandecen cualquier registro performático. En caso de que la fotografía tenga aspecto de foto de familia, debe argumentarse con la suficiente vehemencia para poder convencer a nuestros interlocutores del profundo carácter de revisión de los principios de la imagen contemporánea. De esta forma, algunos autores proponen sustituir las performance por postales.

G de garganta. (Silencio. Boca abierta.)

D de desnudo [naked]. Nakedness is an element much used in the world of performance. Customarily, all males and females have sexual organs.. The idea is, therefore, to remind ourselves and remind the world through performance what we are without clothes. Facing the fact that we are animals can not only be accomplished by reading the newspaper, but also by observing ourselves thoroughly in the morning as soon as we get out of bed. If we are able to overcome these phases, then the animalistic nude can be integrated in the performance with very good results.

E de escupir [spit]. We all spit. All of us spit.

F de fotografía [photography]. How many authors have praised this sober technology! It constitutes a fundamental element for performance. Even the most intolerable, insipid, and onanistic rubbish can be regarded as a work of art via the adequate use of photography – if possible, in black and white. Opening the diaphragm wide to suggest movement or focusing on the unfathomable detail are just some of the possibilities that can enhance any performative representation. Should the photograph look like a group picture, then it has to be enlarged with enough vehemence in order to convince our spectators of the profound character of revision of the principles of the contemporary image. In this manner some authors propose substituting performances with postcards.

G de garganta [throat]. (Silence. Mouth open.)

LO NORMAL Y LO A-NORMAL EN
LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

R. Lamata / J. Vallauré

Nadie puede evitar el que sigamos cometiendo errores.

La historia nos lo demuestra con insistencia machacona.

Alrededor de la creación contemporánea podemos decir muchas cosas. Esa sensación de a-normalidad, aparente ausencia de norma, que se ha desarrollado en el siglo xx debería resultar muy gratificante y liberadora.

Pero, si penetramos con cierta profundidad en la cuestión, encontramos que las miserias y grandezas de las personas de dentro de la creación contemporánea son similares a las de las personas de fuera de la creación contemporánea, salvo por el hecho de que estas últimas son ajenas a ese contexto de a-normalidad. Es decir: parece que las normas creativas no condicionan necesariamente ni las grandezas ni las miserias de la creación.

Las normas creativas no tienen que ver con la creatividad, sino con la norma.

La norma tiene que ver con los canales de muestra de lo creado. Esto es: la norma define un tipo de condiciones que permiten la circulación, la codificación y la lectura. Estas condiciones suelen ser muy necesarias por diferentes motivos: comunicabilidad, supervivencia, reconocimiento social.

THE NORMAL AND THE
AB-NORMAL IN CONTEMPORARY
CREATIVITY

No one can avoid making mistakes.

History demonstrates this to us with tedious insistence.

We could say many things about contemporary creativity. The feeling of ab-normality that has been cultivated in the 20th century should be very gratifying and liberating.

But if we examine the issue more deeply then we discover that the miseries and merits of people in contemporary art are similar to those of people who are outside contemporary art, except for the fact that the latter are removed from that context of ab-normality. That is: it seems that creative norms do not necessarily condition either merits or miseries of art.

Creative norms do not have anything to do with creativity, but with the norms.

Norms have to do with the channels of display of what has been created. More precisely, the norm defines a type of condition that allows circulation, codification, and interpretation. These conditions are very necessary for different reasons: communicability, survival, social recognition.

The issue thematised in *ABC of Performance* is that these norms are not limited to the academy and the market (without a doubt the bad

El asunto que refleja el *ABC de la performance* es el de que esa normalidad no se reduce a la academia y al mercado (los malos de la película, sin duda), sino que, obviamente, lo llamado experimental, lo alternativo o lo paralelo, en la medida en que buenamente pervive, genera su propia norma, ajena otra vez al puro, platónico y revolucionario magma creativo.

El problema, insistimos, consiste en que la forma o el fondo están sensiblemente condicionados por una norma de uso en un ámbito determinado, y que esa norma de uso implica aceptación, beligerancia o indiferencia respecto a otras cosas. Toda norma supone ahorrarse ciertos pensamientos.

Los ámbitos experimentales, alternativos, paralelos o antialgo generan norma (explícita o implícita) de cómo tiene que hacerse y presentarse lo experimental, lo alternativo, etc.

Esto es algo muy triste, preocupante y decepcionante, que provoca que las almas puras y bienpensantes se disgreguen de los diversos rediles. Algo que favorece al mercado y a la academia, a los que, por otro lado, les importan bien poco todas estas disquisiciones, a no ser que consideren que pueden ganar algo con ellas.

La norma ya no es la «norma técnica», sino las normas de acceso: cómo llegar y cómo mantenerse dentro, fuera o a un lado del circuito, del mercado, del centro de arte alternativo o del museo de determinada ciudad.

guys); rather, what is termed experimental, alternative or parallel, to the extent that it continues to exist without difficulty, generates its own norms, once again apart from the pure, platonic, and revolutionary creative magma.

The problem, we insist, is that form or background are profoundly conditioned by established norms in a certain environment, and that this norm of use implies acceptance, belligerence, or indifference in respect to other things. All norms involve saving oneself certain thoughts.

The experimental, alternative, parallel, or anti-something milieus generate a norm (explicit or implicit ones) for how the experimental, the alternative, etc. has to be made and presented.

This is something very sad, upsetting, and disappointing, that causes pure and right-minded souls to leave the «alternative» contexts. Something that benefits the market and the academy, which are, on the other hand, hardly interested in all these disquisitions, unless they believe they can gain something from them.

The norm is no longer the «technical norm» but the norm of access: how to arrive and how to stay inside, outside, or to one side of the circuit, of the market, of the alternative arts centre, or of the museum in a certain city.

Working in an individual or group manner, the implicit creative norms do not disappear. Art and AIDS, art and women, socially criti-

Actuando de forma individual o grupal, las normas creativas implícitas no desaparecen. Arte y sida, arte y mujer, arte social o arte político pueden llegar a cumplir el mismo papel normativo que hacer una escultura de mármol con martillo y cincel. Es cierto que en última instancia dependerá de la habilidad del que actúa, pero no tanto de su creatividad. La creatividad experimental, en este sentido, se reduce a las diversas estrategias de acceso y relación con un campo de juego que determina sus normas y gustos.

Además, en las performances de principios de los noventa, y de los principios en general, hay otro elemento interesante que ni siquiera depende de normas externas, ya que en muchas de aquellas experiencias no se aplicaban criterios de selección. Se trata de las coincidencias culturales adolescentes: los cuatro elementos de la naturaleza, la tecnología, el sexo, las velas, las vísceras, Laurie Anderson... Dependiendo del carácter de las personas, había coincidencias espontáneas en distintas ciudades, distintos barrios, distintos países, desde la más absoluta ignorancia de unos respecto a otros. Sin embargo, parecía que todos debíamos pasar por las diferentes etapas evolutivas. Señalar estas coincidencias reiteradas en diversos festivales de performance merecía la pena.

La constatación de esta a-normalidad normal en su contexto correspondiente llevó a otros a abandonar la creación comunicativa y a entrar en procesos de creación interior o, sencillamente, de normalidad normal.

cal art, or political art can end up fulfilling the same normative function as carving a sculpture out of marble with a hammer and chisel. It is true that in the final instance everything will depend on the skill of the artist, but not as much on creativity.

Experimental creativity, in this sense, leads and is reduced to the various strategies of access to and relationship with a playing field that determines its norms and criteria.

In addition, in the performances from the beginning of the 1990s, and in beginnings in general, there is another interesting element that does not depend on external norms at all, since selection criteria were not applied to many of those experiences. These were adolescent cultural coincidences: the four elements of nature, technology, sex, candles, viscera, Laurie Anderson... Depending on the character of the persons there were spontaneous coincidences in different cities, different neighbourhoods, different countries, each in absolute ignorance of the others. Nevertheless, it seemed as if we all had to go through those various evolutionary phases. Showing these repeated coincidences in assorted performance art festivals was worth the effort.

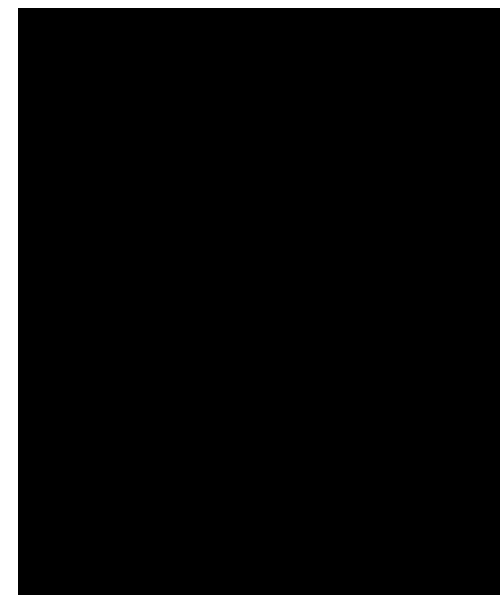
The verification of the normal abnormality in its corresponding context led others to abandon communicative art creation and enter processes of interior creation, or simply, of normal normality.

It is not for us to judge others, not even ourselves, yet *ABC of*

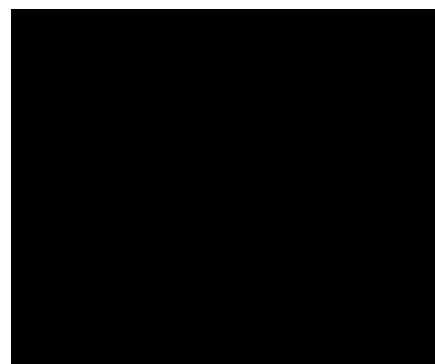
No somos quiénes para juzgar nada ajeno, ni siquiera lo propio, pero el *ABC...* nada en ese campo de ideas, y nosotros con él. *Performance* moves in this field of ideas, and we with it.



A de agua. (water)



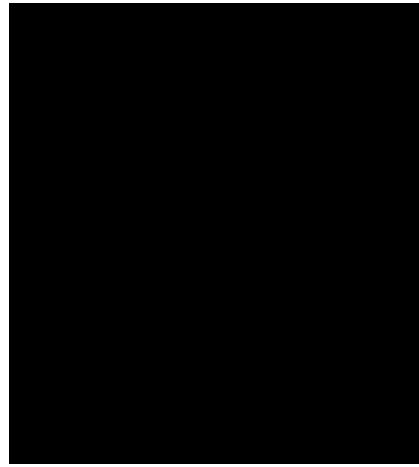
A de abandonar, abandonarse, abandonado. (abandon, abandon oneself, abandoned)



B de baba. (drool)



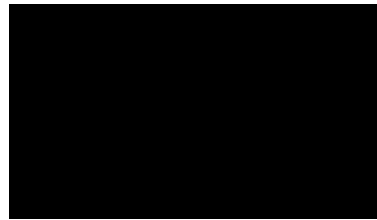
B de balido. (bleating)



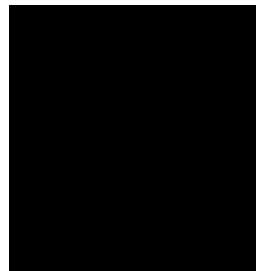
C de ceniza. (ash)



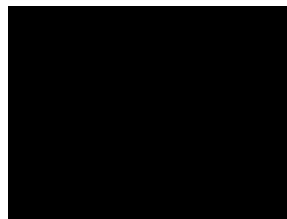
C de corte. (cut)



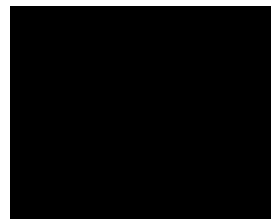
D de desnudo. (naked)



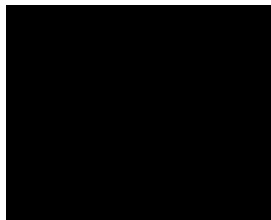
E de escupir. (spit)



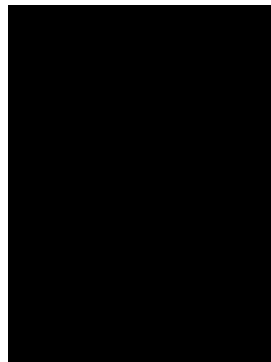
F de fotografía. (photograph)



G de garganta. (throat)



H de hocico histérico.
(hysterical snout)



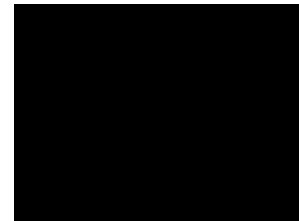
I de ingestión. (swallowing)



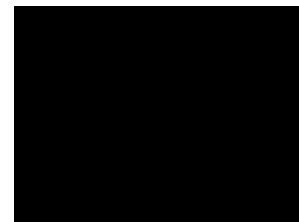
J de jabón,
juanete, juglar.
(soap, bunion,
troubadour)



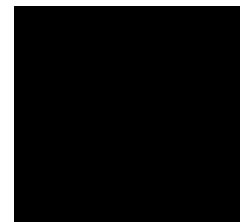
K de kiosco, kimono, kilovatio.
(kiosk, kimono, kilowatt)



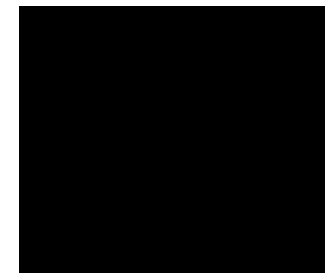
M de manar, manada, mamada.
(gush, herd, blowjob)



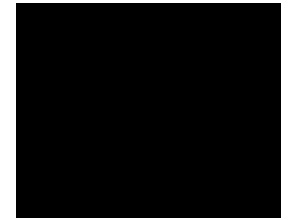
P de pornografía, patético,
pirómano. (pornography,
pathetic, pyromaniac)



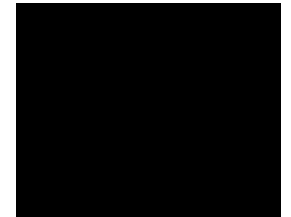
S de sincretismo.
(syncretism)



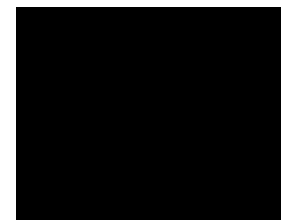
S de salpicar sangre salmodiando.
(sputtering blood while droning)



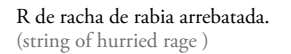
L de lamento, liberación
del cuerpo, larva.
(lament, liberation of the
body, larva)



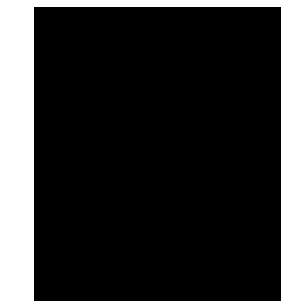
N de nariz. (nose)



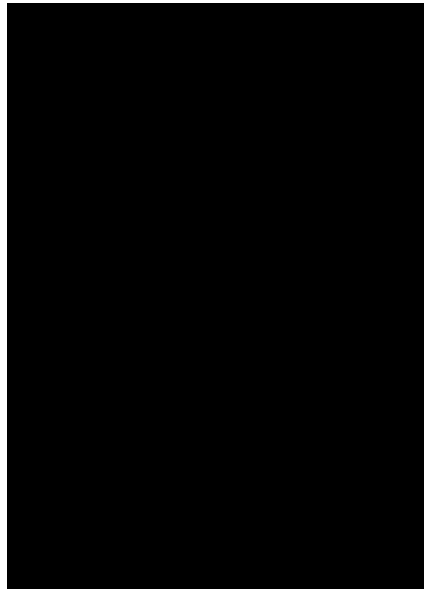
O de orientar, orificio, original.
(orient, orifice, original)



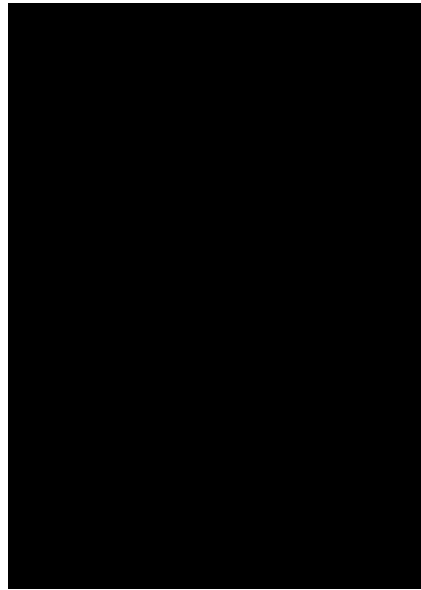
R de racha de rabia arrebatada.
(string of hurried rage)



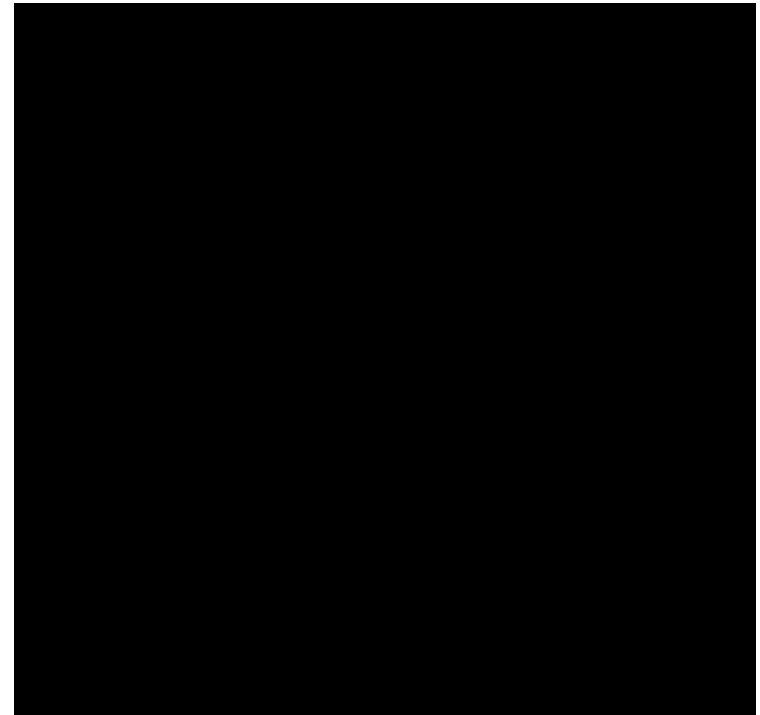
T de temblar mientras se tiñe
una teta. (trembling while
dyeing one's tit)



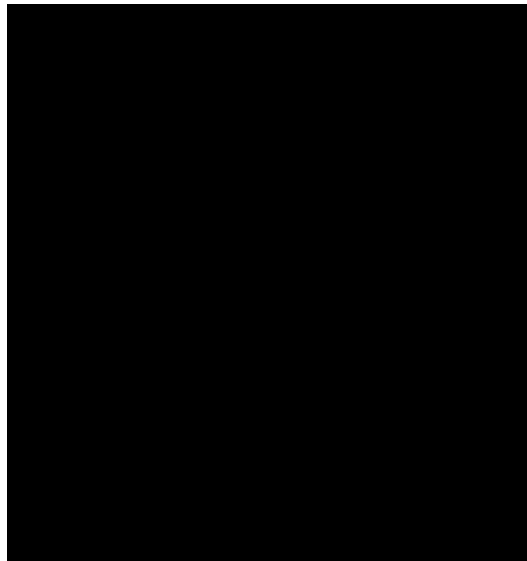
T de tic. (tic)



U de ultrasensible. (super-sensitive)



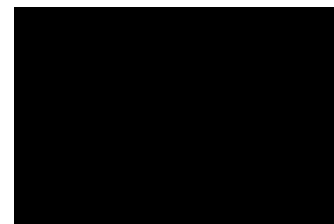
Y de Y.
(Y)



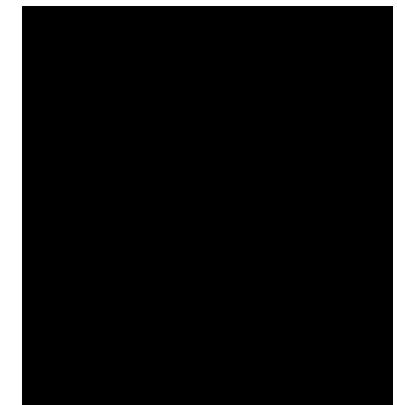
V de vela.
(candle)



X de *xanthium spinosum*.
(*xanthium spinosum*)



Z de zambullir, zambullirse,
zambullida.
(submerge, submerge oneself,
submergence)



Z de Zenón. (Zeno)

8 pasos para la destrucción del sistema capitalista
Eight Steps for the Destruction of the Capitalist System

— 102.227.704 S —

8 pasos para la destrucción del sistema capitalista
Eight Steps for the Destruction of the Capitalist System

[Acción-instalación]

1996

DURACIÓN / DIMENSIONES VARIABLES

SALA AMPLIA Y AISLADA A OSCURAS,
OCHO CAMAS IGUALES,
CON SUS RESPECTIVOS JUEGOS DE SÁBANAS
Y ALMOHADAS, SILENCIO

Son ocho camas en una sala a oscuras. Los autores duermen la siesta en ella de martes a viernes. Aquella persona que lo desee puede entrar en ese lugar. La decisión de echar la siesta o no es cuestión de cada uno.

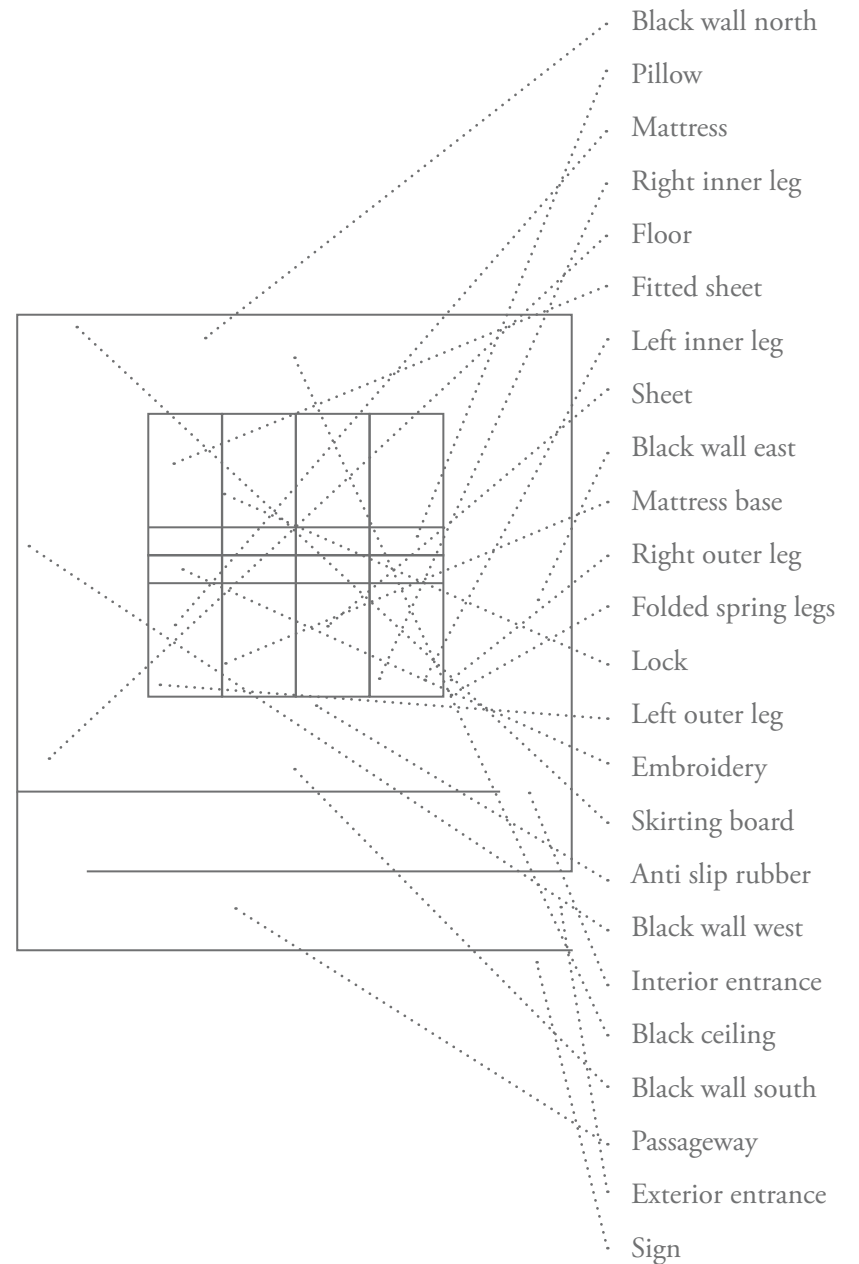
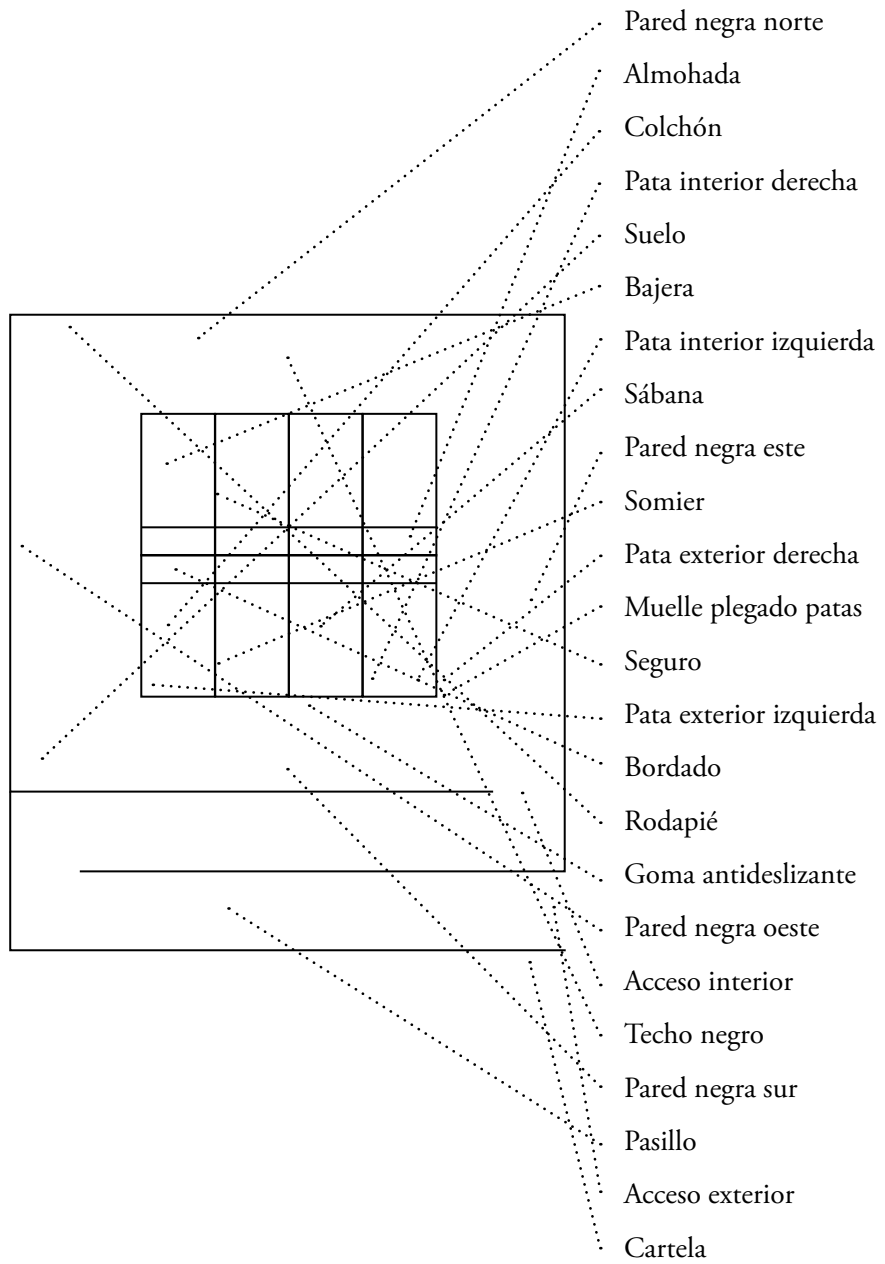
[Action-installation]

1996

DURATION / DIMENSIONS: VARIABLES

AN ISOLATED, DARKENED LARGE ROOM,
EIGHT IDENTICAL BEDS WITH THEIR
RESPECTIVE SETS OF SHEETS
AND PILLOWS, SILENCE

There are eight beds in a darkened room. The artists take their siesta in them from Tuesday to Friday. Anyone who wants to can enter the space. The decision of taking a nap or not is solely up to each person.



INSIGNIFICANTES FRENTE
AL SISTEMA

J. Vallaura / R. Lamata

PRIMER PASO: LO OBVIO, SIESTA EN
JULIO Y EN AGOSTO

Lo primero que se ve es un lugar para siestas. La siesta española. Es lo que hay, con lo que uno se queda. Ocho camas sencillas con sábanas normales. Habitación oscura. Cuando se duerme, se forma parte de la experiencia. Cuando no se duerme, se ansía el entretenimiento. A veces se escuchan murmullos, risas en voz baja y algún que otro ronquido.

SEGUNDO PASO: UNA SIESTA EN
UN MUSEO

No le resulta ajena a este museo la siesta. Numerosos estudiantes acuden a sus jardines para retozar. El sol de verano hace el resto. A las estatuas tampoco les sienta mal.

Dormir la siesta en un museo puede ser tan solo una ocurrencia pasajera. Aunque también puede generar irritación pensando que se trata de un acto subversivo. Más bien se trata de un acto cotidiano desplegado en un contexto que le es ajeno a la espera de sus consecuencias.

Estar expuesto no como muestra, sino como fenómeno. Exposición

INSIGNIFICANTS BEFORE
THE SYSTEM

FIRST STEP: THE OBVIOUS, A SIESTA
IN JULY AND AUGUST

The first thing you see is a place to take siestas. The Spanish siesta. That's the way it is, that's what you are left with. Eight simple beds with normal sheets. A dark room. When you sleep, you are part of the experience. When you do not sleep, you are anxious for the entertainment. Sometimes you hear murmurs, low-voiced laughter, and the occasional snore.

SECOND STEP: A SIESTA IN
THE MUSEUM

The siesta is not uncommon in this museum. Numerous students visit its gardens to smooch. The summer sun does the rest. It is also not bad for the statues.

Having a siesta in a museum can merely be a fleeting occurrence. But it can also generate irritation when it is regarded as a subversive act. In fact, it is an everyday act carried out in a context which is unfamiliar to it, waiting for its consequences.

Being exhibited not as an exhibition, but as a phenomenon. Public exposure understood as exposure to

pública entendida como exposición al sol. Puede haber quemaduras, moreno, abulia, felicidad. Pensamiento activo.

TERCER PASO: SIESTA EN UN MUSEO
CON MÁS PERSONAS

En grupo se duerme mejor. Sin embargo, la acción en sí puede realizarse individualmente o en conjunto. En ambos casos tiene sentido. El primer paso que debe dar el visitante es vencer la vergüenza y la atención al decoro. Contado puede sonar divertido. Imaginado, también. Vivido es otra cosa. Hay muchos planos posibles de vivencia. Es cuestión de cada uno. La dimensión estética puede que nunca se alcance, no por incapacidad, sino porque sencillamente no exista.

CUARTO PASO: LA FALSEDAD DE
ECHARSE UNA SIESTA EN EL MUSEO

No es natural echarse una siesta en el museo. Sin embargo, la propuesta es una excusa. Si la acción funciona es porque consigue trascender el propio juego que plantea. Ir más allá de la siesta o con la siesta a otra parte. Sobre un primer nivel de verdad, el acto colectivo, se establece el territorio del compromiso. Sobre él se articula el resto: dilucidar qué hay de cierto e incierto entre lo que se ve y lo que no.

the sun. Sunburns, tans, apathy, happiness can occur. Active thought.

THIRD STEP: A SIESTA IN A MUSEUM
WITH SEVERAL PEOPLE

You can sleep better as a group. Nevertheless, the action itself can be realised individually or collectively. In both cases it makes sense. The first step the visitor has to take is overcoming shame and attention to propriety. Recounted, it can sound entertaining. Imagined, too. Experiencing it is something else. There are many possible levels of experience. That depends on each individual. It can happen that you never reach the aesthetic dimension, not due to incapacity, but simply because one does not exist.

FOURTH STEP: THE FALSITY OF
TAKING A SIESTA IN THE MUSEUM

It is not natural to take a siesta in the museum. Nonetheless, the proposal is merely an excuse. If the action works this is because it is able to transcend the very game it proposes. Going beyond the siesta or with the siesta to another place. On the first level of truth, the collective act, is where the territory of agreement is established. This is where the rest is articulated: discern what is true and untrue between what one sees and what one does not see.

QUINTO PASO: GRUPO DE SIESTA
EXCLUIDO

El sistema capitalista tardío incrementa progresivamente grupos de exclusión. Es una exclusión obligatoria, impuesta. En ella respiramos, vivimos y crecemos.

Quien entra en la habitación oscura con las ocho camas y se tumba automáticamente pone en marcha un mecanismo. Su acción se suma a las otras, pasadas y futuras, con intenciones dispares pero con intereses comunes. Acostarse aquí implica trascender la esfera de la objetividad para desplegar un nivel de subjetividad compartida. Seguramente se cree un nuevo grupo de exclusión: el de aquellos que, mediante una vivencia distinta en un museo, empujan colectivamente con sus siestas hacia una dimensión imprevista.

SEXTO PASO: NO SE TRATA DE UNA
PRUEBA DE RESISTENCIA

Los artistas ni se van a quedar a dormir en el museo, ni van a estar muchas horas durmiendo. O no pueden, o no les dejan.

No se trata de una propuesta de los años setenta.

¿Dónde está el mérito, entonces?

Colocar la radicalidad en la existencia, no en el espectáculo.

FIFTH STEP: THE EXCLUDED SIESTA
GROUP

The late capitalist system progressively increases groups of exclusion. This is an obligatory, imposed exclusion. We breathe, live, and grow in this exclusion.

Whoever enters the darkened room with eight beds and lies down automatically triggers a mechanism. This action is added to others, past and present, with different intentions but with common interests. Lying down here implies transcending the sphere of objectivity in order to deploy a level of shared subjectivity. A new group of exclusion is formed here: one of those who, by means of their distinct experience in a museum, with their siestas collectively push towards an unexpected dimension.

SIXTH STEP: THIS IS NOT A TEST
OF ENDURANCE

Artist are neither going to stay to sleep in the museum nor remain sleeping there for many hours. Either they cannot, or are not allowed to.

This is not a proposal from the nineteen seventies.

What is its merit then?

Positioning radicalness in existence, not in the spectacle.

SÉPTIMO PASO: PASIVIDAD ACTIVA

SEVENTH STEP: ACTIVE PASSIVITY

Somos insignificantes. No somos poderosos. En la relación directa persona/sistema no hay nada que hacer. Todo lo que se haga engrosa el sistema. Estamos dentro del sistema.

No hay nada que se pueda monetarizar en la habitación. No es una habitación de hotel. Es una habitación de museo donde no se vende nada. Aquí solo se echa la siesta con sencillez. Sin mesilla. Sin orinal. Con bastante espacio.

¿Por qué ochos pasos?

Ocho es un grupo. Siete son un cuento.

We are insignificant. We are not powerful. There is nothing we can do about the direct relationship of person/system. Everything we do feeds the system. We are inside the system. There is nothing that can be monetised in the room. It is not a hotel room. It is a room in a museum where anything is sold. Here you only simply take a siesta simply. Without a night table. Without a chamber pot. With quite a bit of space.

Why eight steps?

Eight is a group. Seven is a tale.

EIGHTH STEP: THE SYSTEM WILL
DESTROY ITSELFOCTAVO PASO: EL SISTEMA SE
DESTRUIRÁ SOLO

No se trata de proponer modelos. No estamos capacitados.

No models are being proposed. We are not able to. The idea is to try to prioritise, determining what what is important and what is secondary. Distribute the signs of punctuation in other parts of the sentence. Try to live according to one's own criteria. Develop experiences that are not based on money. Chew like one believes one should do so.

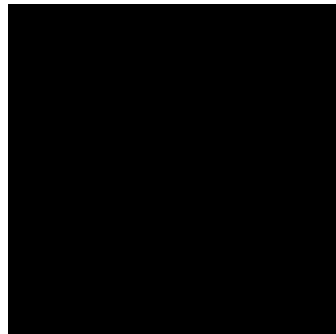
No se trata de proponer modelos. No estamos capacitados.

The idea is to try to prioritise, determining what what is important and what is secondary. Distribute the signs of punctuation in other parts of the sentence. Try to live according to one's own criteria. Develop experiences that are not based on money. Chew like one believes one should do so.



Los artistas en su estudio preparando la parte de la siesta.
The artists in their studio preparing the section for the siesta.

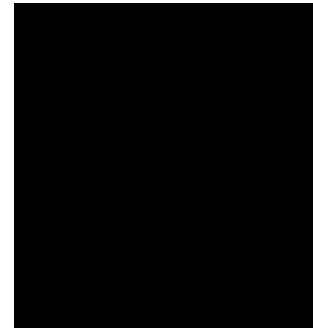
Surge la idea de la siesta del
carnero o del borrego, el rato
de sueño antes de comer.
The idea of the so-called
siesta of the *carnero* [ram]
or *borrego* [lamb] is suggested,
a nap before the meal.



Con algunos amigos que relatan
sus hábitos de descanso después
de los postres.
With some friends who explain
their habits of resting after
dessert.



Típicas caras de somnolencia.
Typical faces of somnolence.



¿Dormir boca arriba o boca
abajo?, ese es el dilema
Sleeping face up or face
down, that is the dilemma.



Más allá de la siesta, ¿qué hay?
What lies beyond the siesta?

Energía Española Normal
Normal Spanish Energy

— 23.667.687 s —

Energía Española Normal
Normal Spanish Energy

2000
35 MIN

DIECIOCHO CARTELAS,
DOS BOTELLAS DE VINO TINTO,
UN ABRIDOR, DOS VASOS, CUATRO SILLAS, UNA CUERDA,
CREMA, DOS PUROS, UN BOTE DE ACEITUNAS,
DOS MÁSCARAS,
DOS PARES DE GUANTES DE BOXEO

Sobre la tensión energética, la idiosincrasia ibérica y la anomalía como patrón. Investigación sobre el comportamiento animal, especialmente el de los primates. Trifulca contemporánea que, desarrollada en dieciocho acciones simples introducidas por cartelas y cerradas cada una de ellas con un brindis, construye progresivamente un cuadrilátero de boxeo donde Los Torreznos acaban batiéndose una vez ingeridas dos botellas de vino tinto. Oposición automática, imitación y ebriedad como norma.

2000
35 MIN

EIGHTEEN TITLE CARDS,
TWO BOTTLES OF RED WINE, A CORKSCREW, TWO GLASSES,
FOUR CHAIRS, A ROPE, SUNTAN LOTION, TWO CIGARS,
A TIN OF OLIVES, TWO MASKS,
TWO PAIRS OF BOXING GLOVES

On energetic tension, Iberian idiosyncrasy, and anomaly as model. Investigation of animal behaviour, in particular that of primates. Contemporary punch-up played out in eighteen simple actions, each introduced by a title and concluded with a toast, which gradually develops into a boxing ring where Los Torreznos end up fighting after having imbibed two bottles of red wine. Automatic opposition, imitation, and inebriation as the norm.

1

西班牙仍遭受灯火管制
SPAIN STILL SUFFERS BLACKOUTS
En España todavía se va la luz

2

西班牙女孩接吻时，她真正全情投入。
WHEN A SPANISH GIRL KISSES, SHE TRULY KISSES
La española cuando besa es que besa de verdad

3

西班牙最后的殖民地
THE LAST SPANISH COLONY
La última colonia española

4

太阳离西班牙更近了
THE SUN IS CLOSER TO SPAIN
El sol está más cerca de España

5

常规伊比利亚玄学
NORMAL IBERIAN METAPHYSICS
Metafísica Ibérica Normal

6

什么是正常？
WHAT IS NORMAL?
¿Qué es lo normal?

7

沙漠如何从南向北推进
HOW THE DESERT ADVANCES FROM SOUTH TO NORTH
De cómo avanza el desierto de sur a norte

8

西班牙的同情心
AVERAGE SPANISH SYMPATHY
Simpatía Española Normal

9

苦难亦有其价值
THERE IS SOME DIGNITY IN MISERY
La miseria es digna hasta cierto punto

10

什么是正常？₂
WHAT IS NORMAL? ₂
¿Qué es lo normal? ₂

10

并非每个西班牙人都饮酒
NOT EVERYONE IN SPAIN DRINKS
En España no bebemos todos

12

国王
THE KING
El rey

13

我的柜子里有头公牛
I HAVE A BULL IN MY CLOSET
Tengo un toro en el armario

14

太阳离西班牙更近了
ALL OF THE ANARCHISTS SIGNED UP FOR REAL MADRID
Todos los anarquistas ficharon por el Real Madrid

15

活在我们每个人心中的西班牙艺术家
THE SPANISH ARTIST THAT LIVES IN EVERY ONE OF US
El artista español que todos llevamos dentro

16

西班牙女孩接吻时，她真正全情投入。
WHEN A SPANISH GIRL KISSES, SHE TRULY KISSES
La española cuando besa es que besa de verdad

17

脑子的容量既没增加也没减少
THE CRACK IN MY BRAIN GETS NEITHER LARGER NOR SMALLER
La raja de mi cerebro ni crece ni decrece

18

敏感细腻得不像西班牙人
LORCA WAS TOO SENSITIVE TO BE SPANISH
Lorca era demasiado sensible para ser español

19

什么是正常? 3
WHAT IS NORMAL? 3
¿Qué es lo normal? 3

LOS TORREZNOS,
1 DE SEPTIEMBRE DE 2000

LOS TORREZNOS,
1 SEPTEMBER 2000

Richard Martel

En el marco de una manifestación de actividades performativas realizadas por artistas españoles el 1 de septiembre de 2000 en el espacio de Le Lieu, centro de arte contemporáneo de Quebec, los dos protagonistas de Los Torreznos presentaron una performance satírica, lúdica y festiva. Describiré, pues, simplemente el desarrollo de esta acción, para lo que retomo lo fundamental del texto que ya apareció publicado en la revista *Inter. Art Actuel*.

En primer lugar, he aquí el título de la performance: *Energía Española Normal*. Los dos protagonistas se sirven un vaso de vino, vino español evidentemente; este es el inicio de su acción a dúo en una especie de delirio humorístico, cercano al expresionismo ibérico. A lo largo de la performance se va escribiendo en una hoja de papel el enunciado que acompaña la realización de cada acción, siguiendo el estilo de los *sketches* performativos.

Aparece entonces el primer enunciado: «En España todavía se va la luz», y ellos hacen ruidos con sus bocas moviendo la cabeza de izquierda a derecha, mientras cada uno sostiene un cartel; en uno se lee 220 V y en el otro 125 V.

During the exhibition of performative activities realised by Spanish artists on 1 September 2000 at Le Lieu, the contemporary art centre in Quebec, the two members of Los Torreznos presented a performance that was satiric, playful, and festive. I will simply describe, therefore, the course of this action, fundamentally based on the text that was already published in the journal *Inter. Art Actuel*.

First of all, here is the title of the performance: *Normal Spanish Energy*. The two performers poured themselves a glass of wine, Spanish wine obviously; this was the beginning of their action performed as a duo, a type of humoristic delirium close to Iberian expressionism. During the piece a title was written on a sheet of large paper accompanying the performance of each action, in keeping with the style of performative sketches.

The first title appeared, announcing that «In Spain electricity there are still blackouts,» and they made sounds with their mouths, moving their heads from left to right, each one holding up a sign. One sign read 220 V and the other 125 V.

They poured themselves a bit more wine into their glasses. Afterwards,

Se sirven un poco más de vino en los vasos. Después, con el enunciado «La española cuando besa es que besa de verdad», envían besos al público. Vuelven al vino. Sigue «La última colonia española», donde los dos performers se bajan los pantalones hasta los tobillos delante del público. Viene a continuación «El sol está más cerca de España»: uno se apoya contra la pared y el otro le pone crema de protección solar en las corvas. Se invierten a continuación los papeles y repiten la misma acción.

Entre cada *sketch* corto se sirven un poco de vino.

Le toca el turno a «Metafísica ibérica normal»: ambos se ponen a recitar una especie de oración —«Gloria... Cristo... Jesús...»—, con los pantalones todavía bajados hasta los tobillos.

Luego se lee «¿Qué es lo normal?». Otro vaso de vino... Se quitan los pantalones, los zapatos, los calcetines; se miran, sentados cada uno en una silla.

El siguiente cartel anuncia «De cómo avanza el desierto de sur a norte». Colocan una cuerda alrededor de las cuatro sillas formando un «ruedo»; uno de ellos se pone una especie de traje de animal, que recuerda a un puercoespín con púas rosas, y el otro le escribe sobre el rostro.

Después viene el papeo «normal»: ambos vacían latas de conserva en un recipiente sobre una pequeña cocinilla redonda y comentan «¿Qué es lo normal? 2».

Le sigue «En España no bebemos todos», vasito de vino incluido.

while the title declared that «When a Spanish woman kisses, then she kisses for real», they blew kisses to the audience. They returned to the wine. A title announced «The last Spanish colony», where the performers drop their trousers to their ankles in front of the audience. This was followed by «The sun is closer to Spain»: one of them leaned against the wall and the other applied sun protection cream to the back of his knees. They switched places and repeated the same action.

Between each short sketch they poured themselves more wine.

It was now time for «Normal Iberian metaphysics»: both of them began to recite a type of prayer — «Gloria... Christ... Jesus...» — with their trousers still at their ankles.

Then we read «What is normal?». Another glass of wine... They took off their trousers, their shoes; they looked at each other, each one seated on a chair.

The next title announced «How the desert is expanding from the south to the north.» They placed a rope around the four chairs forming a type of arena; one of them put on a kind of animal suit, which recalled a porcupine with pink needles, and the other wrote on his face.

Afterwards it was time for «Normal» grub: both of them emptied tins of food into a receptacle on a small round stove and commented «What is normal? 2».

This was followed by «In Spain not all of us drink», including the glass of wine. They donned boxing

Se ponen unos guantes de boxeo y se enfrentan con un bote de *spray*.

Con los guantes de boxeo fijan sobre la pared «El rey»; mientras uno de los artistas recita un monólogo en español vestido con una piel de animal, el otro sostiene en alto una marioneta que probablemente representa al rey. Este rey también lleva un pequeño guante de boxeo con el que golpea al intérprete del monólogo, que cae al suelo; ¡el rey se impone!

Posteriormente aparece escrito: «Tengo un toro en el armario». Uno de ellos recita un texto con los guantes de boxeo delante de los ojos. Ambos hablan en español.

Siguiente *sketch*: «Todos los anarquistas ficharon por el Real Madrid». Se trata evidentemente del equipo de fútbol. Situados uno frente al otro, gritan: «¡Gol!».

A continuación viene «El artista español que todos llevamos dentro», y se lanzan el uno sobre el otro con fuerza.

Cada vez les resulta más difícil colocar las hojas en la pared con los guantes de boxeo puestos.

De nuevo: «La española cuando besa es que besa de verdad». Los dos artistas se abrazan con fuerza, de modo que uno de ellos acaba en el suelo.

En el siguiente *sketch*, «La raja de mi cerebro ni crece ni decrece», ejecutan una especie de danza, pateando sobre la tarima y golpeándose mutuamente con la ayuda de los guantes de boxeo.

gloves and faced each other with a spray can in hand.

With the boxing gloves they wrote on the wall «The king». Meanwhile, one of the artists recited a monologue in Spanish, dressed in an animal's skin, the other held up a marionette that probably represented the king. This king also had a small boxing glove on, with which he punched the speaker of the monologue, who fell to the floor. The king won!

Afterwards another title appeared: «I have a bull in the closet». One of them recited a text with the boxing gloves before his eyes. Both spoke in Spanish.

The next sketch: «All of the anarchists signed up for Real Madrid.» Apparently they were talking about the football club. Sitting one in front of the other, they screamed «goal!».

This was followed by «The Spanish artist we all have inside,» and they attacked each other fiercely.

Each time it was increasingly difficult for them to place the sheets of paper on the wall with the boxing gloves on.

Once again: «When a Spanish woman kisses, then she kisses for real». The two artists embraced each other ardently, with the result that one of them ended up on the floor.

In the following sketch, «The crack in my brain gets neither larger nor smaller», they performed a type of dance, stamping on the platform and punching each other with help of the boxing gloves.

A continuación, «Lorca era demasiado sensible para ser español»; mientras uno de los artistas sostiene la marioneta del rey, ambos se pasean cantando en español una especie de himno militar; después se quitan los guantes de boxeo.

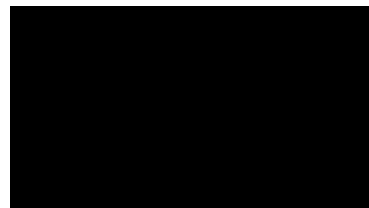
Finalmente se lee «¿Qué es lo normal? 3».

Se sirven entonces los alimentos recalentados preguntándose «¿Qué es lo normal?, ¿qué es la política?». «Todo es normal, todo es política», se dicen mientras comen los alimentos y se los ofrecen al público. Y ese es el final de su performance a dúo. Burla certera sobre la normalidad y los estereotipos culturales, la presentación es también una investigación conceptual, e incluso política, a partir de clichés y criterios sometidos a la caricatura por los dos protagonistas.

Then, «Lorca was too sensitive to be Spanish»; while one of the artists held up the marionette of the king, both of them walked around singing some kind of military song in Spanish; afterwards they took off the boxing gloves.

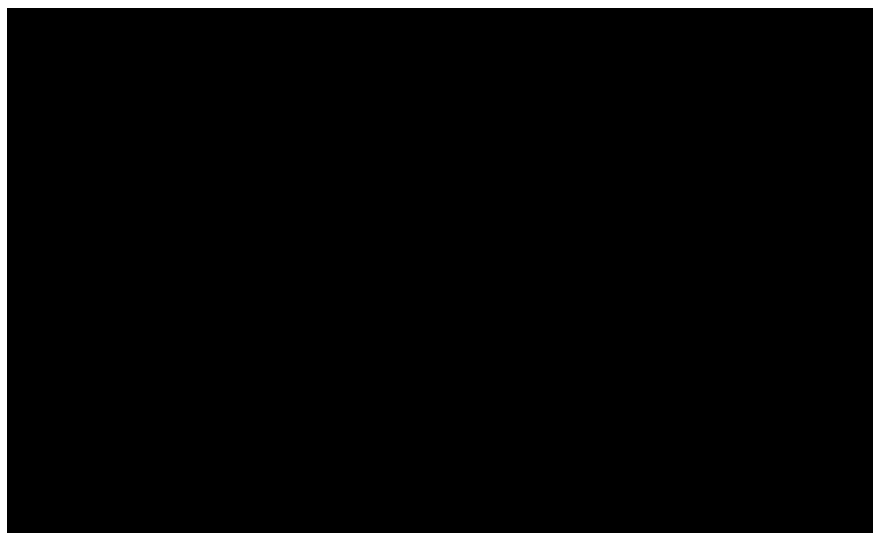
Finally we could read «What is normal? 3».

They served themselves the reheated tinned food, asking each other «What is normal?», «What is politics?». «Everything is normal, everything is politics», they answered while eating the food and offering it to the audience. And that was the end of their duo performance. A well-aimed satire of normality and of cultural stereotypes, their presentation was also a conceptual, even political, investigation based on clichés and criteria subjected to caricature by the two artists.

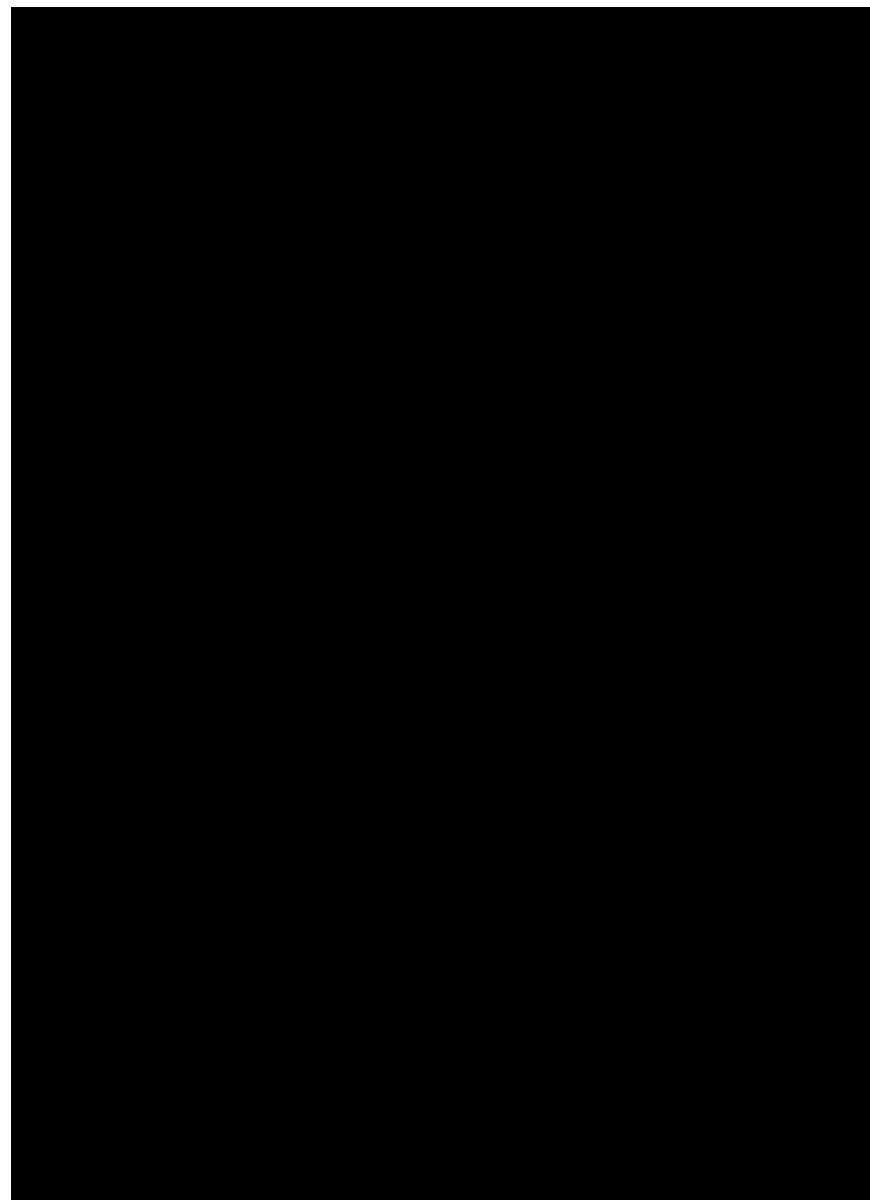


Los Torreznos, con una sonrisa de oreja a oreja, encienden sendos cigarros puros rodeados de chinos en Shanghái.
Los Torreznos, smiling from ear to ear, light up their cigars surrounded by Chinese in Shanghai.

Los Torreznos brindan dirigiéndose al público con dos copas de vino en la playa de Copacabana.
Los Torreznos salute the audience with two glasses of wine on the beach at Copacabana.



Los Torreznos se abrazan con guantes de boxeo y pantalón corto en Quebec.
Los Torreznos, wearing boxing gloves and shorts, embrace in Quebec.



En este momento se aprecia un talante castizo, campechano y gracioso.
An authentic, cheerful, and funny disposition is evident at this moment.

La noche electoral
Election Night

— 31.556.926 s —

La noche electoral
Election Night

2001
35 MIN

DOS SILLAS

Sobre el género «arte político». Los Torreznos saludan de pie al público repitiendo insistentemente su nombre bajo la idea de que es más importante saber quién hace las cosas que las cosas que hace. Por agotamiento, esta acción acaba. Se sientan muy juntos en dos sillas, cierran los ojos y, tras un silencio sostenido, comienzan a emitir en alta voz nombres de los protagonistas de la historia del siglo xx, estableciendo sin pausa un juego de complicidades y conexiones. El trabajo concluye por extenuación en una elección azarosa, mediante un «sí» o un «no», de artistas contemporáneos que están o no en el juego.

2001
35 MIN

TWO CHAIRS

On the genre of «political art». Los Torreznos welcome the audience standing up, insistently repeating their name according to the idea that it is more important to know who does things than the things they do. Fatigue ends this action. They sit together very closely on two chairs, close their eyes, and after an extended period of silence, begin to announce the names of protagonists from the history of the 20th century in a loud voice, immediately establishing a game of complicities and connections. The piece concludes in exhaustion with a random election, by means of a «yes» or «no», of contemporary artists who are or are not in the game.

MAO
MARX
HITLER

KRO
POT
KIN

MAO
MAO
MAO
MAO

KRO
POT
KIN

HITLER
HITLER
HITLER
HITLER

KRO
POT
KIN

MOBUTU SESE SEKO
IDI AMIN DADA

MOBUTU SESE SEKO
IDI AMIN DADA

MOBUTU SESE SEKO
IDI AMIN DADA

MOBUTU SESE SEKO
IDI AMIN DADA

LOS SONIDOS ESPELUZNANTES
DE LOS PERDIDOS

CREEPY SOUNDS
FROM THE LOST

Helge Meyer

Conocí a Los Torreznos en el año 2004, cuando ellos y System HM₂T [Marco Teubner y Helge Meyer] viajábamos, junto a nuestra guía, Julie Andréé T., por la preciosa campiña de Quebec camino de la ciudad de Chicoutimi, donde estábamos convocados para realizar una performance en la galería Séquence. Cuando llegamos, Los Torreznos eligieron un lugar insólito para interpretar su pieza: en el sótano había un agujero que conducía a otro sótano y Jaime y Rafael decidieron meterse por ese agujero pequeño y polvoriento. Nosotros, el público, solamente los podíamos ver a través de ese agujero en la pared. Sin embargo, la acústica era fantástica: una reverberación espeluznante aportaba a sus voces una cualidad que parecía emanar de otra realidad. Quizá un cementerio de los perdidos...

Este entorno aportaba la atmósfera perfecta para el contenido de su pieza: *La noche electoral*. Vimos a los dos artistas sentados en sendas sillas, vestidos con traje y mirando al público. Después de un breve momento para la concentración, la voz de Jaime empezó a explotar repitiendo la palabra «senador», que acentuaba con una serie de enérgicos gestos de sus manos. Después comenzó a representar

When I met Los Torreznos for the first time in 2004, we were traveling through the beautiful countryside of Quebec: System HM₂T, Los Torreznos, and our guide Julie Andréé T. When we arrived in the city of Chicoutimi to perform together in the gallery Sequence, Los Torreznos chose a strange place to perform their piece: In the basement there was a hole to another cellar-space and Jaime and Rafael went through that small, dusty hole. We, the audience, could see them only through that hole in the wall. But the acoustics were just fantastic: a creepy reverb gave their voices a quality as if they came from some other reality. Maybe a graveyard of the lost...

These surroundings were the perfect atmosphere for the content of their piece: *La noche electoral* (Election Night). Visually we saw the two performers, sitting on two chairs in their suits, facing the audience. After a short time of concentration, Jaime's voice began to explode in repeating the word «senator», underlined by strong gestures of his hands. Afterwards he went through different administrative positions one could fulfill until Rafael fell in with different roles of social powers. Already

diversos cargos administrativos hasta que Rafael se unió a él interpretando diferentes roles ligados a los poderes sociales. Llegados a este punto de la performance, Los Torreznos ya eran para mí *jazz*... Allí sentados, con los ojos cerrados, valiéndose de sus impresionantes voces para interpretar una pieza de poesía «política»... Aunque el sonido de sus voces representa la parte más importante de su trabajo, la manera en que estos dos tipos se valen de sus movimientos es también inolvidable: Jaime es enérgico, agresivo y bastante impredecible, mientras que Rafael, con su frialdad natural, genera aún más sorpresa cuando renuncia al control y se entrega a intensos arrebatos. Son muy diferentes entre sí y eso es lo que hace que su trabajo resulte tan emocionante.

El arte performático se basa en la sincronización: saber el momento adecuado para prolongar una acción, saber cómo condensar los momentos en poesía o magia. Todavía no he descubierto cómo lo hacen Los Torreznos, pero todo apunta a que tienen una conexión interna entre ellos que les permite reaccionar al más mínimo gesto de cada uno y después continuar. Simplemente saben cómo escuchar: como en el *jazz*...

Después de que la pieza se había ido desarrollando en sus diferentes fases, Jaime y Rafael simplemente se pararon de forma simultánea para lanzarse después a la repetición coral de «Mobutu Sese Seko Idi Amin Dada», los nombres de dos de los mayores asesinos de la historia

at this point of the performance Los Torreznos were jazz for me... Sitting there with closed eyes, using their striking voices to play a piece of «political» poetry... Even if a substantial part of their work is the sound of their voices, the two guys are also using their movements in a way that cannot be forgotten: Jaime is the energetic, aggressive, quite unpredictable character and Rafael has a natural coolness, that offers even more surprises, once he lets go of his control and jumps into energetic outbursts. But both are very different and that makes their work so thrilling.

Performance art is about timing: Knowing the right time to extend an action, knowing about condensing moments into poetry or just magic. I still do not know how Los Torreznos do it, but they seem to have such an inner connection to each other that they are able to just react to the smallest sign from each other and then go on. They just know how to listen: Like in jazz...

After the piece continued through these different phases they just ended at the same time by jumping into a choral repetition of the names «Mobutu Sese Seko Idi Amin Dada», two of the biggest murderers in African political history. The strange thing is that the absurdity of hearing the highly musical repetition of the names of these killers became something like the refrain of a song: It did not leave our heads for days. But Los Torreznos did not make the mistake of just making jokes about

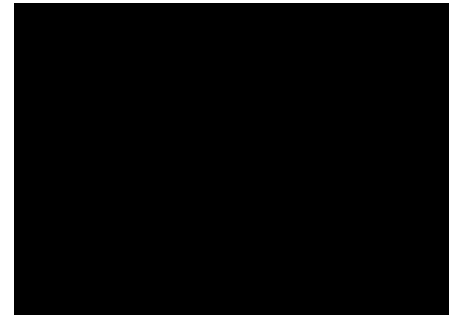
política de África. Lo más extraño es que el absurdo de escuchar la repetición de estos nombres de una manera tan musical se acaba convirtiendo en algo parecido al estribillo de una canción; no te lo puedes quitar de la cabeza durante días. Pero Los Torreznos no cometen el error de hacer simplemente bromas sobre las tragedias políticas; su sincronía y su inteligencia no se lo permitirían. Ellos rompen este momento con un silencio y después comienzan de nuevo con el nombre «Trotsky», que Jaime no pronuncia con corrección, por lo que Rafael no deja de corregirle continuamente. Se inicia una pequeña reyerta donde la variación de una sola palabra, «Trotsky», constituye el único material de un maravilloso y divertido momento de la pieza. Igualmente, esta es una de las partes en las que los protagonistas se abren a los movimientos teatrales. Naturalmente que ensayan; naturalmente que saben cuáles son los momentos que funcionan y dónde trazar la línea perfecta. Alargan el momento «Trotsky» hasta que gritan su nombre... Una llamada a los perdidos y a los muertos en un pequeño sótano de Chicoutimi.

Al final de la pieza, Los Torreznos nombran a diferentes artistas y hablan de ellos con un reiterado «Sí» o un «No» destructivo, de manera que generan un largo vínculo entre los diversos poderes que contiene un nombre y la connotación que este puede producir mediante la poesía de la repetición y el deletreo; entre alto y bajo, entre fuerte y suave.

political tragedies, their timing and intelligence would not allow that. They interrupted this moment with silence and then started again with the name «Trotsky», which Jaime did not pronounce correctly and Rafael corrected him again and again. A small fight started where the variation of just the word «Trotsky» was the only material for a wonderful and funny moment in the piece. This was also one of the parts where they opened up to theatrical moments. Of course they rehearse; of course they know how each moments function and where to drop the perfect line. They ibuilt up the «Trotsky» moment until they shouted his name... A call to the lost and dead in a small cellar in Chicoutimi.

At the end of the piece, Los Torreznos named different artists and commented on them with a repeated «Yes» or a destructive «No», so that they produced a long link between all the powers a name inhabits and the connotation it can produce through the poetry of spelling and repetition, of loud and quiet, of aggressive and soft. Los Torreznos are performative jazz... If they are in town: Go see them!

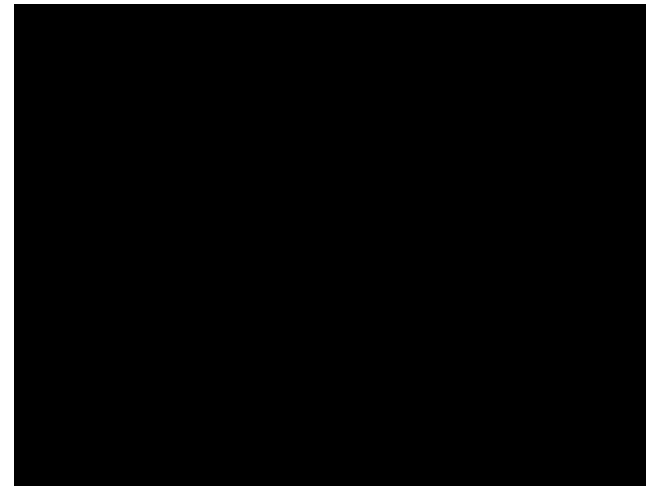
Los Torreznos son *jazz* performativo...
Si están en la ciudad, ¡no dejes de ir a verlos!



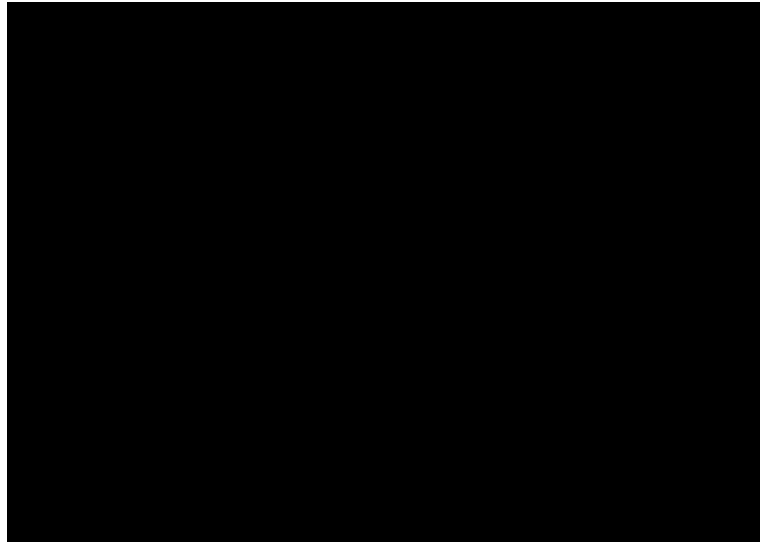
— Senador, senador, senador, senador, senador, senador, senador, senador, senador...
— Senator, senator, senator, senator, senator, senator, senator, senator, senator...



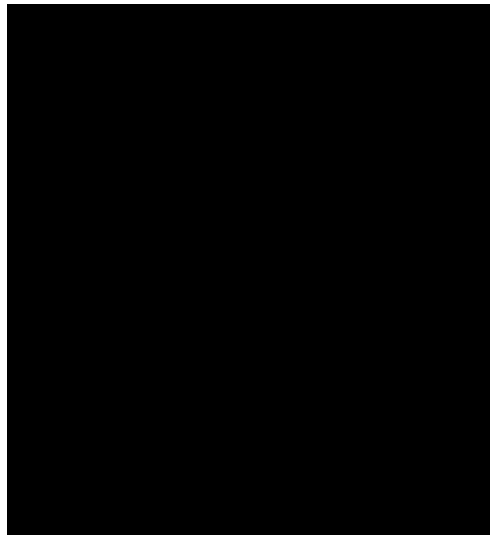
— Las colectivizaciones agrarias en el alto Aragón: Sotelo, Azaña, Sanjurjo, Besteiro, Negrín, March...
— The agrarian collectivisation in northern Aragón: Sotelo, Azaña, Sanjurjo, Besteiro, Negrín, March...



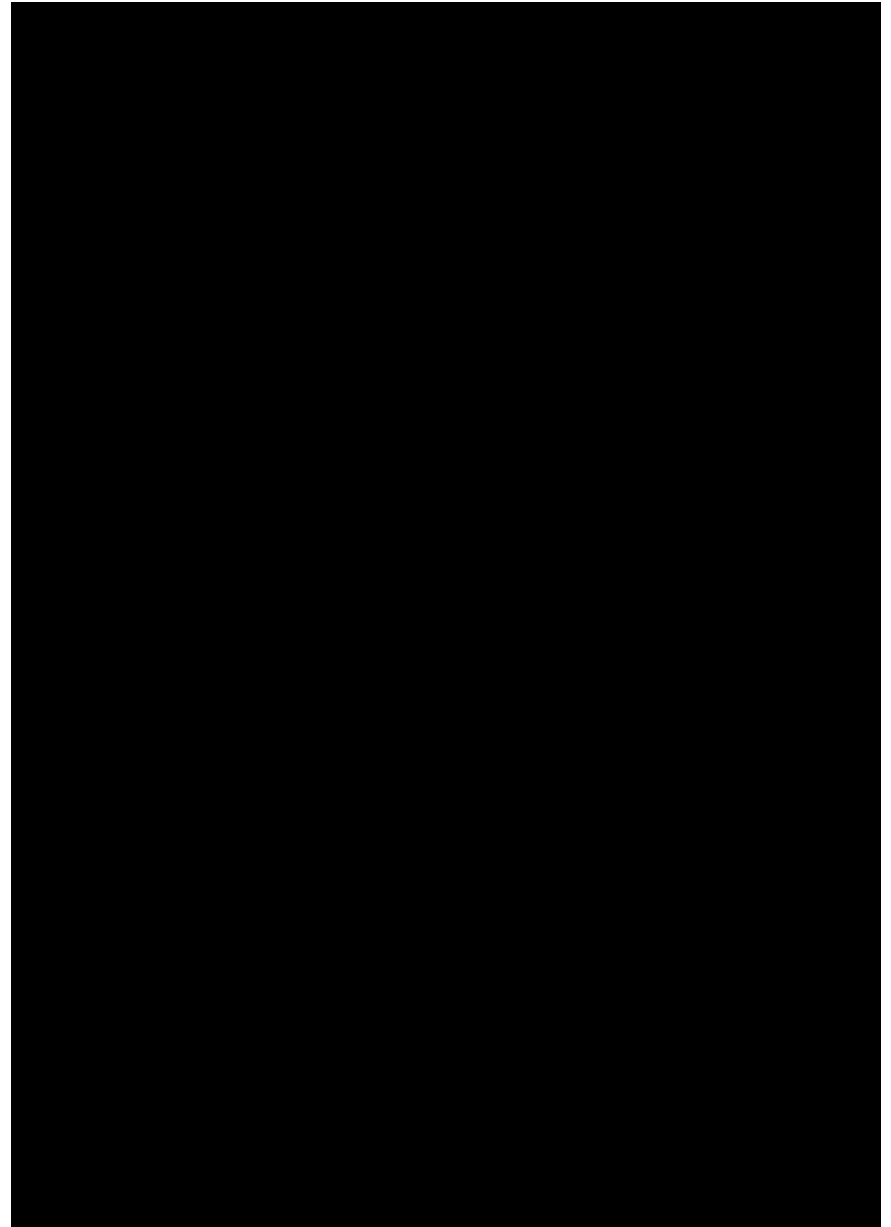
— Bala, cuchillo, metralleta, lanzallamas, lanzagranadas, bombas con retroceso, soldados pequeños, soldados grandes, soldados con retroceso...
— Bullet, knife, machine-gun, flame thrower, grenade launcher, delayed-action bombs, small soldiers, big soldiers, delayed-action soldiers...



—Patton, Patton, Patton / De Gaulle, De Gaulle, De Gaulle / Tito, Tito, Tito...



—¿Antoni Muntadas? Antoni Muntadas, ¡sí!,
Pablo Picasso, ¡no!
— Antoni Muntadas? Antoni Muntadas, yes!
Pablo Picasso, no!



—Los Torreznos, ¡sí, sí, sí!
— Los Torreznos, yes! yes! yes!

La Pasión según Los Torreznos
The Passion According to Los Torreznos

— 47.335.389 s —

La Pasión según Los Torreznos
The Passion According to Los Torreznos

2002
35 MIN

UN CUBO, UNA BANQUETA, DOS MANTAS,
DOS BARBAS Y DOS PELUCAS

Sobre los personajes secundarios y sus supuestas acciones intrascendentes. Tomando como base narrativa fragmentos de la Pasión de Jesucristo en los cuatro evangelios del Nuevo Testamento, se realiza un estudio de las situaciones que en ellos no cobran mayor relevancia para traducirlas en acciones elementales. El resultado es una secuencia de escenas que, entre la hilaridad y el absurdo, intentan empatizar con el público desde su desnuda simplicidad.

2002
35 MIN

A BUCKET, A BENCH, TWO BLANKETS,
TWO BEARDS AND TWO WIGS

On the secondary characters and their allegedly insignificant actions. Taking as its narrative foundation fragments from the Passion of Jesus Christ from the Four Gospels of the New Testament, a study of the situations that have no importance in the Gospels, rendering these situations in elemental actions. The result is a sequence of scenes that, alternating between hilarity and absurdity, attempts to empathise with the audience from its bare simplicity.

- I. *Simón el leproso*
- II. *Ungüento*
- III. *Judas*
- IV. *Monedas*
- V. *Entra Satanás*
- VI. *Última cena*
- VII. *Seguid al del cántaro de agua*
- VIII. *El que sirve a los reyes*
- IX. *Lavatorio de pies*
- X. *El que moja conmigo en el plato*
- XI. *Ovejas dispersas*
- XII. *Sentados a orar*
- XIII. *El beso, la espada, el garrote, la oreja*
- XIV. *Los testigos*
- XV. *Destruir el templo y levantarlo*
- XVI. *Rasgar las vestiduras*
- XVII. *Brasero - portera*
- XVIII. *Turba*
- XIX. *Poncio Pilato*
- XX. *Ahorcado*
- XXI. *Los sueños de la mujer de Poncio Pilato*
- XXII. *El escarnio*
- XXIII. *Gólgota*
- XXIV. *Dados*
- XXV. *El grito*
- XXVI. *El velo del templo se partió en dos*
- XXVII. *Los guardias y el sepulcro*
- XXVIII. *El camino de Emaús*

- I. *Simon the Leper*
- II. *Ointment*
- III. *Judas*
- IV. *Coins*
- V. *Enter Satan*
- VI. *Last Supper*
- VII. *Follow the man with the pitcher*
- VIII. *He who serves the kings*
- IX. *Lavatory*
- X. *He who eats from my plate*
- XI. *Scattered sheep*
- XII. *Seated to pray*
- XIII. *The kiss, the sword, the club, the ear*
- XIV. *The witnesses*
- XV. *Destroy the temple and rebuild it*
- XVI. *To tear one's clothes*
- XVII. *Brazier – doorkeeper*
- XVIII. *Crowd*
- XIX. *Pontius Pilate*
- XX. *Hanged*
- XXI. *The dreams of Pontius Pilate's wife*
- XXII. *Derision*
- XXIII. *Golgotha*
- XXIV. *Dice*
- XXV. *The call*
- XXVI. *The curtain of the temple was torn in two*
- XXVII. *The guards and the tomb*
- XXVIII. *The road to Emmaus*

UNA QUINTA VERSIÓN,
¿LA DEFINITIVA?

Andrés Mengs

Sábado 16 de febrero de 2002, nueve de la noche. En una pequeña sala abarrotada que se utilizaba para la programación de eventos esperábamos ansiosos el comienzo. La expectación era absoluta, nada sabíamos de cómo discurriría la noche.

En principio, *La Pasión* era una obra rara en la, ya por aquel entonces, extensa producción de Los Torreznos. Rara por su elección del tema más representado en el arte cristiano y rara también —como descubrimos más tarde— por la ausencia de palabra, instrumento vertebral de sus performances.

Rafael y Jaime aparecieron en escena, se pusieron unas barbas postizas y comenzó la función, en la que nada recordaba a la convencional iconografía del asunto. Un cubo, una manta y un taburete fueron los únicos objetos utilizados durante la actuación.

Con gemidos y gruñidos como único sistema de comunicación, junto a movimientos bruscos y agresivos, recordaban más a los primeros *Homo sapiens* que a los protagonistas de los hechos a los que estamos acostumbrados a ver en cuadros y películas. El ritual fue cogiendo fuerza; a veces creías reconocer a Judas señalando, al Ecce Homo presentado ante la multitud o a Pilatos... Pero la cosa era otra: los

A FIFTH VERSION,
THE DEFINITIVE ONE?

Saturday 16 February 2002, nine o'clock in the evening. In a small, crowded auditorium used for the programming of events we anxiously awaited the beginning of the performance. Expectations were high, no one knew how the evening would transpire.

In principle, *The Passion* was a strange work within the already extensive production of Los Torreznos. Strange because of the choice of the theme being one of the most represented in Christian art and also strange — as we would subsequently discover — because of the absence of the word, the central tool of their performances.

Rafael and Jaime appeared on stage, they put on fake beards and a show began in which nothing recalled the conventional iconography of the theme. A bucket, a blanket, and a stool were the only objects used during the performance.

With howls and grunts as the only system of communication, together with abrupt and aggressive movements, they recalled more the first *Homo sapiens* than the characters of the story we are accustomed to seeing in paintings and films. The ritual gathered strength, sometimes you thought you recognised Judas

secundarios, aquellos que vieron los hechos pero no los escribieron, quienes los vivieron en sus propias carnes, los contaban ahora para nosotros.

Apoderándose de la escena, estos nuevos protagonistas nos narraban en ese momento, de manera burda, sinóptica y aberrante, su versión de este magno misterio que no ha cesado de asombrar a los hombres.

Contagiados por el absurdo de este nuevo punto de vista, las risas comenzaron entre el público y ya no pararon hasta el final de la función.

Una manta convertida en personaje, otro que huye para que no le laven los pies, un pastor que ordena a sus ovejas... todo adquiriría una nueva perspectiva. ¿Podemos realmente creer en algo desde un único punto de vista?

Desde ese día, a los evangelios de San Juan, San Lucas, San Mateo, y San Marcos, se suma uno nuevo, irreverente, mordaz, inaudito: el quinto, el de Los Torreznos.

Y es que, como decía Miguel Mihura, «el humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas, comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería».

Y yo... ¿qué quieren que les cuente?... Aquello fue apasionante.

La Pasión según Los Torreznos se presentó en Madrid el 16 de febrero de 2002 dentro del proyecto artístico colectivo Doméstico'01. «9 aulas en una academia».

pointing, the Ecce Homo presented to the multitude or Pilate... But it was a different story. The secondary characters, those who lived through the incidents but did not write them down, who experienced them in their body, now recounted them to us.

Taking over the stage, in this moment these new characters narrated to us, in a coarse, synoptic, and aberrant manner, their version of this great mystery that has not ceased to astonish humans.

Infected by the absurdity of this new point of view, laughter started to break out among the audience and did not cease until the end of the performance.

A blanket converted into a character, another one who fled so that his feet would not be washed, a shepherd who ordered his sheep... everything acquired a new perspective. Can we really believe in something from a single point of view?

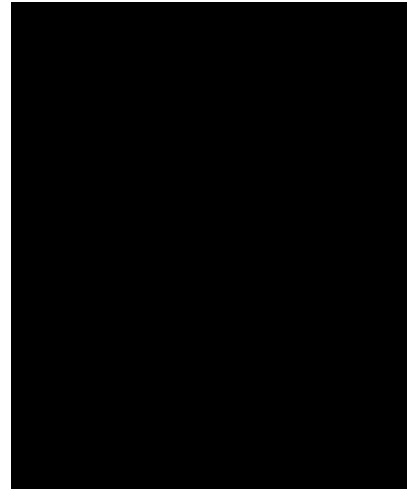
From that day on, the gospels of Saint John, Saint Luke, Saint Matthew, and Saint Mark were joined by a new one, irreverent, scathing, unheard of: the fifth one, that of Los Torreznos.

And it is so, as Miguel Mihura said, that «humour is seeing the deception in everything, noticing where things are flawed, understanding that everything has another side, that everything can be different, without wanting, however, for things to stop being how they are, since this would be a sin and pedantic.»

And I... what should I say?... That it was passionate.



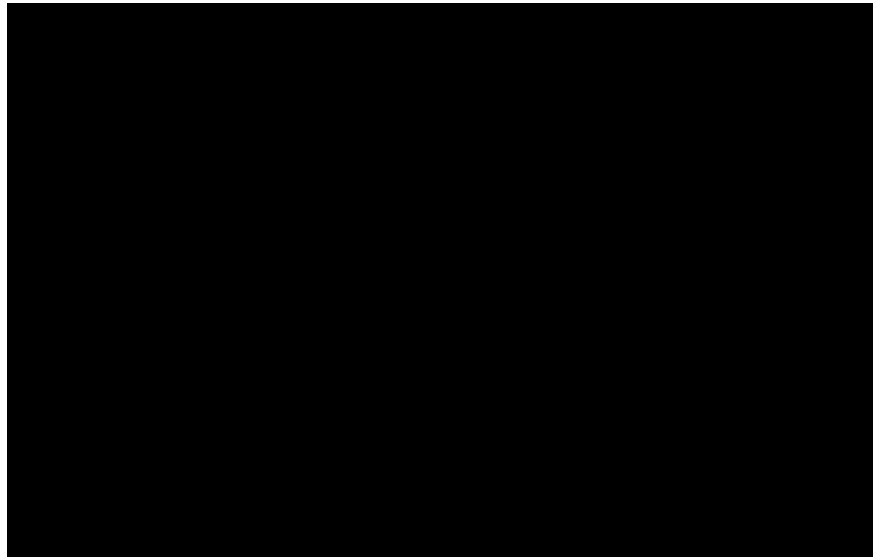
El cubo verde.
The green bucket.



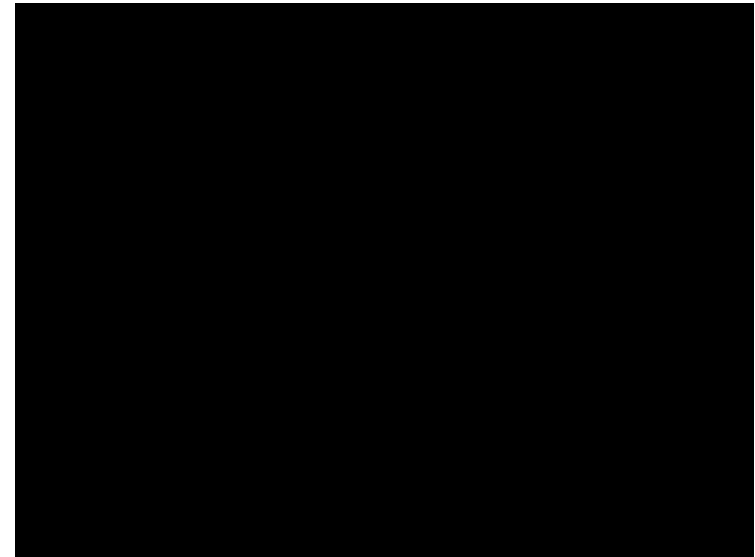
Las barbas juntas y plegadas
encima de una mesa.
The beards together and folded
on the table.



Las pelucas negras muy peinadas cuando aún
estaban nuevas.
The black wigs, very well combed, when they
were still new.



La banqueta de *pub* inglés de los años setenta.
The English pub bench from the 1970s.



Las dos mantas que huelen a humedad.
The two blankets that smell damp.

35 minutos
35 Minutes

— 63.113.852 s —

35 minutos
35 Minutes

2002
35 MIN

DOS SILLAS

Sobre el tiempo. Sentados, y con el público lo más cerca posible, Los Torreznos cuentan, de manera sincrónica y con variaciones de intensidad y gesto, los dos mil cien segundos que constituyen treinta y cinco minutos.

2002
35 MIN

TWO CHAIRS

About time. Seated, and with the audience as close as possible, Los Torreznos count synchronously and with variations in volume and gesture, the two thousand and one hundred seconds that constitute thirty five minutes.

U

no, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince, dieciséis, diecisiete, dieciocho, diecinueve, veinte, veintiuno, veintidós, veintitrés, veinticuatro, veinticinco, veintiséis, veintisiete, veintiocho, veintinueve, treinta, treinta y uno, treinta y dos, treinta y tres, treinta y cuatro, treinta y cinco, treinta y seis, treinta y siete, treinta y ocho, treinta y nueve, cuarenta, cuarenta y uno, cuarenta y dos, cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco, cuarenta y seis, cuarenta y siete, cuarenta y ocho, cuarenta y nueve, cincuenta, cincuenta y uno, cincuenta y dos, cincuenta y tres, cincuenta y cuatro, cincuenta y

cincuenta y seis, cincuenta y siete, cincuenta y ocho, cincuenta y nueve, sesenta, sesenta y uno, sesenta y dos, sesenta y tres, sesenta y cuatro, sesenta y cinco, sesenta y seis, sesenta y siete, sesenta y ocho, sesenta y nueve, setenta, setenta y uno, setenta y dos, setenta y tres, setenta y cuatro, setenta y cinco, setenta y seis, setenta y siete, setenta y ocho, setenta y nueve, ochenta, ochenta y uno, ochenta y dos, ochenta y tres, ochenta y cuatro, ochenta y cinco, ochenta y seis, ochenta y siete, ochenta y ocho, ochenta y nueve, noventa, noventa y uno, noventa y dos, noventa y tres, noventa y cuatro, noventa y cinco, noventa y seis, noventa y siete, noventa y ocho, noventa y nueve, cien, ciento uno, ciento dos, ciento tres, ciento cuatro, ciento cinco, ciento seis, ciento siete, ciento ocho, ciento nueve, ciento diez, ciento once, ciento doce, ciento trece, ciento catorce, ciento quince, ciento dieciséis, ciento diecisiete, ciento dieciocho, ciento diecinueve, ciento veinte, ciento veintiuno, ciento veintidós, ciento veintitrés, ciento veinticuatro, ciento veinticinco, ciento veintiséis, ciento veintisiete, ciento veintiocho, ciento veintinueve, ciento treinta, ciento treinta y uno, ciento treinta y dos, ciento treinta y tres, ciento treinta y cuatro, ciento treinta y cinco, ciento treinta y seis, ciento treinta y siete, ciento treinta y ocho, ciento treinta y nueve, ciento cuarenta, ciento cuarenta y uno, ciento cuarenta y dos, ciento cuarenta y tres, ciento cuarenta y cuatro, ciento cuarenta y cinco, ciento cuarenta y seis, ciento cuarenta y siete, ciento cuarenta y ocho, ciento cuarenta y nueve, ciento cincuenta, ciento cincuenta y uno, ciento cincuenta y dos, ciento cincuenta y tres, ciento cincuenta y cuatro, ciento cincuenta y cinco, ciento cincuenta y seis, ciento cincuenta y siete, ciento cincuenta y ocho, ciento cincuenta y nueve, ciento sesenta, ciento sesenta y uno, ciento sesenta y dos, ciento sesenta y tres, ciento sesenta y cuatro, ciento sesenta y cinco, ciento sesenta y seis, ciento sesenta y siete, ciento sesenta y ocho, ciento sesenta y nueve, ciento setenta, ciento setenta y uno, ciento setenta y dos, ciento setenta y tres, ciento setenta y cuatro, ciento setenta y cinco, ciento setenta y seis, ciento setenta y siete, ciento setenta y ocho, ciento setenta y nueve, ciento ochenta, ciento ochenta y uno, ciento ochenta y dos, ciento ochenta y tres, ciento ochenta y cuatro, ciento ochenta y cinco, ciento ochenta y seis, ciento ochenta y siete, ciento ochenta y ocho, ciento ochenta y nueve, ciento noventa, ciento noventa y uno, ciento noventa y dos, ciento noventa y tres, ciento noventa y cuatro, ciento noventa y cinco, ciento noventa y seis, ciento noventa y siete, ciento noventa y ocho, ciento noventa y nueve, doscientos, doscientos uno, doscientos dos, doscientos tres, doscientos cuatro, doscientos cinco, doscientos seis, doscientos siete, doscientos ocho, doscientos nueve, doscientos diez, doscientos once, doscientos doce, doscientos trece, doscientos catorce, doscientos quince, doscientos dieciséis, doscientos diecisiete, doscientos dieciocho, doscientos diecinueve, doscientos veinte, doscientos veintiuno, doscientos veintidós, doscientos veintitrés, doscientos veinticuatro, doscientos veinticinco, doscientos veintiséis, doscientos veintisiete, doscientos veintiocho,

O

One, two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten, eleven, twelve, thirteen, fourteen, fifteen, sixteen, seventeen, eighteen, nineteen, twenty, twenty one, twenty two, twenty three, twenty four, twenty five, twenty six, twenty seven, twenty eight, twenty nine, thirty, thirty one, thirty two, thirty three, thirty four, thirty five, thirty six, thirty seven, thirty eight, thirty nine, forty, forty one, forty two, forty three, forty four, forty five, forty six, forty seven, forty eight, forty nine, fifty, fifty one, fifty two, fifty three, fifty four, fifty five, fifty six, fifty seven, fifty eight, fifty nine, sixty, sixty one, sixty two, sixty three, sixty four, sixty five, sixty six, sixty seven, sixty eight, sixty nine, seventy, seventy one, seventy two, seventy three, seventy four, seventy five, seventy six, seventy seven, seventy eight, seventy nine, eighty, eighty one, eighty two, eighty three, eighty four, eighty five, eighty six, eighty seven, eighty eight, eighty nine, ninety, ninety one,

ninety two, ninety three, ninety four, ninety five, ninety six, ninety seven, ninety eight, ninety nine, one hundred, one hundred and one, one hundred and two, one hundred and three, one hundred and four, one hundred and five, one hundred and six, one hundred and seven, one hundred and eight, one hundred and nine, one hundred and ten, one hundred and eleven, one hundred and twelve, one hundred and thirteen, one hundred and fourteen, one hundred and fifteen, one hundred and sixteen, one hundred and seventeen, one hundred and eighteen, one hundred and nineteen, one hundred and twenty, one hundred and twenty one, one hundred and twenty two, one hundred and twenty three, one hundred and twenty four, one hundred and twenty five, one hundred and twenty six, one hundred and twenty seven, one hundred and twenty eight, one hundred and twenty nine, one hundred and thirty, one hundred and thirty one, one hundred and thirty two, one hundred and thirty three, one hundred and thirty four, one hundred and thirty five, one hundred and thirty six, one hundred and thirty seven, one hundred and thirty eight, one hundred and thirty nine, one hundred and forty, one hundred and forty one, one hundred and forty two, one hundred and forty three, one hundred and forty four, one hundred and forty five, one hundred and forty six, one hundred and forty seven, one hundred and forty eight, one hundred and forty nine, one hundred and fifty, one hundred and fifty one, one hundred and fifty two, one hundred and fifty three, one hundred and fifty four, one hundred and fifty five, one hundred and fifty six, one hundred and fifty seven, one hundred and fifty eight, one hundred and fifty nine, one hundred and sixty, one hundred and sixty one, one hundred and sixty two, one hundred and sixty three, one hundred and sixty four, one hundred and sixty five, one hundred and sixty six, one hundred and sixty seven, one hundred and sixty eight, one hundred and sixty nine, one hundred and seventy, one hundred and seventy one, one hundred and seventy two, one hundred and seventy three, one hundred and seventy four, one hundred and seventy five, one hundred and seventy six, one hundred and seventy seven, one hundred and seventy eight, one hundred and seventy nine, one hundred and eighty, one hundred and eighty one, one hundred and eighty two, one hundred and eighty three, one hundred and eighty four, one hundred and eighty five, one hundred and eighty six, one hundred and eighty seven, one hundred and eighty eight, one hundred and eighty nine, one hundred and ninety, one hundred and ninety one, one hundred and ninety two, one hundred and ninety three, one hundred and ninety four, one hundred and ninety five, one hundred and ninety six, one hundred and ninety seven, one hundred and ninety eight, one hundred and ninety nine, two hundred, two hundred and one, two hundred and two, two hundred and three, two hundred and four, two hundred and five, two hundred and six, two hundred and seven, two hundred and eight, two hundred and nine, two hundred and ten, two hundred and eleven, two hundred and twelve, two hundred and

doscientos veintinueve, doscientos treinta, doscientos treinta y uno, doscientos treinta y dos, doscientos treinta y tres, doscientos treinta y cuatro, doscientos treinta y cinco, doscientos treinta y seis, doscientos treinta y siete, doscientos treinta y ocho, doscientos treinta y nueve, doscientos cuarenta, doscientos cuarenta y uno, doscientos cuarenta y dos, doscientos cuarenta y tres, doscientos cuarenta y cuatro, doscientos cuarenta y cinco, doscientos cuarenta y seis, doscientos cuarenta y siete, doscientos cuarenta y ocho, doscientos cuarenta y nueve, doscientos cincuenta, doscientos cincuenta y uno, doscientos cincuenta y dos, doscientos cincuenta y tres, doscientos cincuenta y cuatro, doscientos cincuenta y cinco, doscientos cincuenta y seis, doscientos cincuenta y siete, doscientos cincuenta y ocho, doscientos cincuenta y nueve, doscientos sesenta, doscientos sesenta y uno, doscientos sesenta y dos, doscientos sesenta y tres, doscientos sesenta y cuatro, doscientos sesenta y cinco, doscientos sesenta y seis, doscientos sesenta y siete, doscientos sesenta y ocho, doscientos sesenta y nueve, doscientos setenta, doscientos setenta y uno, doscientos setenta y dos, doscientos setenta y tres, doscientos setenta y cuatro, doscientos setenta y cinco, doscientos setenta y seis, doscientos setenta y siete, doscientos setenta y ocho, doscientos setenta y nueve, doscientos ochenta, doscientos ochenta y uno, doscientos ochenta y dos, doscientos ochenta y tres, doscientos ochenta y cuatro, doscientos ochenta y cinco, doscientos ochenta y seis, doscientos ochenta y siete, doscientos ochenta y ocho, doscientos ochenta y nueve, doscientos noventa, doscientos noventa y uno, doscientos noventa y dos, doscientos noventa y tres, doscientos noventa y cuatro, doscientos noventa y cinco, doscientos noventa y seis, doscientos noventa y siete, doscientos noventa y ocho, doscientos noventa y nueve, cuatrocientos, cuatrocientos

thirteen, two hundred and fourteen, two hundred and fifteen, two hundred and sixteen, two hundred and seventeen, two hundred and eighteen, two hundred and nineteen, two hundred and twenty, two hundred and twenty one, two hundred and twenty two, two hundred and twenty three, two hundred and twenty four, two hundred and twenty five, two hundred and twenty six, two hundred and twenty seven, two hundred and twenty eight, two hundred and twenty nine, two hundred and thirty, two hundred and thirty one, two hundred and thirty two, two hundred and thirty three, two hundred and thirty four, two hundred and thirty five, two hundred and thirty six, two hundred and thirty seven, two hundred and thirty eight, two hundred and thirty nine, two hundred and forty, two hundred and forty one, two hundred and forty two, two hundred and forty three, two hundred and forty four, two hundred and forty five, two hundred and forty six, two hundred and forty seven, two hundred and forty eight, two hundred and forty nine, two hundred and fifty, two hundred and fifty one, two hundred and fifty two, two hundred and fifty three, two hundred and fifty four, two hundred and fifty five, two hundred and fifty six, two hundred and fifty seven, two hundred and fifty eight, two hundred and fifty nine, two hundred and sixty, two hundred and sixty one, two hundred and sixty two, two hundred and sixty three, two hundred and sixty four, two hundred and sixty five, two hundred and sixty six, two hundred and sixty seven, two hundred and sixty eight, two hundred and sixty nine, two hundred and seventy, two hundred and seventy one, two hundred and seventy two, two hundred and seventy three, two hundred and seventy four, two hundred and seventy five, two hundred and seventy six, two hundred and seventy seven, two hundred and seventy eight, two hundred and seventy nine, two hundred and eighty, two hundred and eighty one, two hundred and eighty two, two hundred and eighty three, two hundred and eighty four, two hundred and eighty five, two hundred and eighty six, two hundred and eighty seven, two hundred and eighty eight, two hundred and eighty nine, two hundred and ninety, two hundred and ninety one, two hundred and ninety two, two hundred and ninety three, two hundred and ninety four, two hundred and ninety five, two hundred and ninety six, two hundred and ninety seven, two hundred and ninety eight, two hundred and ninety nine, three hundred, three hundred and one, three hundred and two, three hundred and three, three hundred and four, three hundred and five, three hundred and six, three hundred and seven, three hundred and eight, three hundred and nine, three hundred and ten, three hundred and eleven, three hundred and twelve, three hundred and thirteen, three hundred and fourteen, three hundred and fifteen, three hundred and sixteen, three hundred and seventeen, three hundred and eighteen, three hundred and nineteen, three hundred and twenty, three hundred and twenty one, three hundred and twenty two, three hundred and twenty three, three hundred and twenty four, three hundred and twenty five, three hundred and twenty six, three hundred and twenty seven, three hundred and twenty eight, three hundred and twenty nine, three hundred and thirty, three hundred and thirty one, three hundred and thirty two, three hundred and thirty three, three hundred and thirty four, three hundred and thirty five, three hundred and thirty six, three hundred and thirty seven, three hundred and thirty eight, three hundred and thirty nine, three hundred and forty, three hundred and forty one, three hundred and forty two, three hundred and forty three, three hundred and forty four, three hundred and forty five, three hundred and forty six, three hundred and forty seven, three hundred and forty eight, three hundred and forty nine, three hundred and fifty, three hundred and fifty one, three hundred and fifty two, three hundred and fifty three, three hundred and fifty four, three hundred and fifty five, three hundred and fifty six, three hundred and fifty seven, three hundred and fifty eight, three hundred and fifty nine, three hundred and sixty, three hundred and sixty one, three hundred and sixty two, three hundred and sixty three, three hundred and sixty four, three hundred and sixty five, three hundred and sixty six, three hundred and sixty seven, three hundred and sixty eight, three hundred and sixty nine, three

35 MINUTOS EN THE NATIONAL
REVIEW OF LIVE ART

35 MINUTES AT THE NATIONAL
REVIEW OF LIVE ART

Nikki Milican

Son las 23.25 h del domingo 21 de marzo de 2010 y acaba de finalizar una estimulante fusión artística que ha aportado intensidad a cada una de las horas vividas en Glasgow durante estos cinco días con sus cinco noches. Tras la celebración de los treinta años de The National Review of Live Art, todos nos sentimos saciados con el banquete de performances, instalaciones, proyecciones y charlas, y estamos dispuestos a festejarlo en serio. Pero, de camino al bar enterrado al final de los arcos cavernosos, nuestra atención se ve captada por la siempre seductora presencia de Jaime Vallauré y Rafael Lamata, que se encuentran de pie, sobre una plataforma, en uno de los arcos centrales de la galería. Están a punto de iniciar la cuenta atrás de los 35 minutos que quedan hasta medianoche: 2.100 segundos que marcarán el cumplimiento de treinta años, y, con cada momento que pasa, el espacio de ladrillo y cemento se llena con la calidez y la generosidad del espíritu que ha conducido el festival hasta este hermoso final. 30 años, 35 minutos o 2.100 segundos; todo se ha esfumado en un fascinante *flash*.

A medida que los segundos pasaban volando con la performance, se incrementaba la sensación de estar

It was 23:25 on Sunday March 21 2010 at the end of an exhilarating artistic mash up that had filled every living hour of five winter days and nights in Glasgow. Having celebrated thirty years of The National Review of Live Art, everyone is now full to the brim on the feast of performances, installations, screenings, and talks and is ready to party hard. But on the way to the bar buried at the far end of the cavernous Arches our attentions are captured by the ever-alluring presence of Jaime Vallauré and Rafael Lamata standing on a platform in one of the open middle arches. They are at the start of their 35 minute countdown to midnight; 2100 seconds to mark the end of thirty years and with each passing moment the brick and concrete space is filled with the generosity of spirit and warmth that has driven the festival forward to this beautiful finish. 30 years, 35 minutes or 2100 seconds, it has all vanished in an enthralling flash.

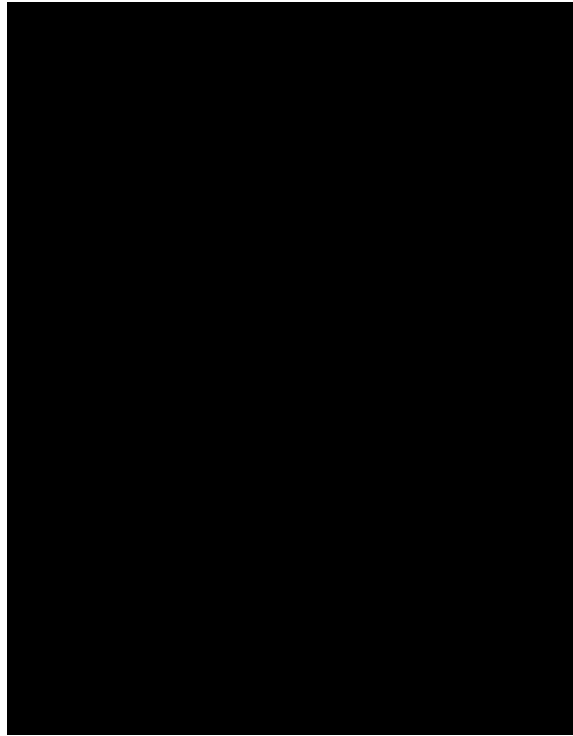
As the seconds rolled by the performance itself became more like a soundscape, a dance of tongues lightening quick over the Spanish consonants. And then time slowed, it slowed enough for us to join in the fun. It seemed entirely fitting that the

ante un paisaje sonoro, una danza de lenguas en la que destellaban las consonantes del español. Y después, el tiempo se ralentizó, se ralentizó lo bastante como para que nosotros pudiéramos sumar a la diversión. Resultaba totalmente apropiado que el público, todos a una —y en español—, empezara de manera espontánea a acompañar la cuenta atrás de los últimos preciosos momentos, conscientes de la ocasión pero también como una manera de abrazar la llegada a la familia de la NRLA de dos excepcionales artistas cuyo trabajo yo había tenido la suerte de ver por primera vez en Madrid dos años antes. Esos 35 minutos habrían de sumarse durante esta señalada ocasión, como en cualquier otra, a los 35 minutos o 2.100 segundos que les precedieron y a los otros que les sucederían. Pero no me puedo imaginar unos 35 minutos más emocionantes, como tampoco una clausura más apropiada, ni, por supuesto, haber contado con mejor compañía que la de estos artistas para atravesar este momento único en el tiempo. Tres, dos, uno... fuera.

El festival ya ha pasado definitivamente, pero, para alguno de nosotros, cada vez que *35 minutos* se interprete de nuevo en cualquier otro lugar llevará necesariamente los ecos de aquella noche memorable; incluso cuando la acción esté planteada para un nuevo público, ese sentido acentuado de estar «en el momento» permitirá asir algo que es inevitable y, sin embargo, intangible: el paso del tiempo.

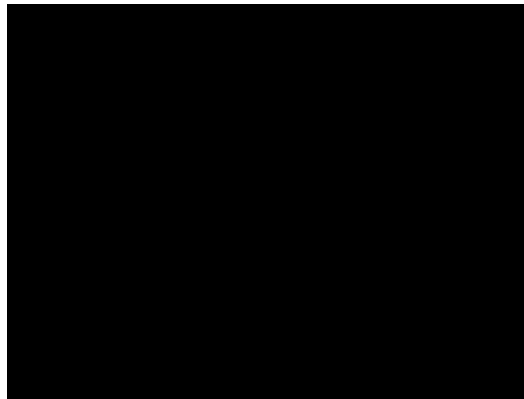
audience en-masse spontaneously began to count down the last precious moments (and in Spanish), aware of the occasion of course but also having embraced the late arrival to the NRLA family of two exceptional artists whose work I first witnessed in Madrid two years earlier. Possibly, on this noteworthy occasion anyway, these 35 minutes added up to more than the 35 minutes, or 2100 seconds, that preceded them and those that followed them. I cannot think of a more emotional 35 minutes, of a more appropriate ending, or indeed of two better artists to have passed through this unique moment in time with. Tres, dos, uno....gone.

The festival is gone forever but whenever and wherever *35 Minutes* is performed it will, for some of us anyway, carry with it the echoes of that memorable night even as it creates for another audience a heightened sense of being 'in the moment' and allows them to hold onto something that is inevitable, yet intangible: the passing of time.



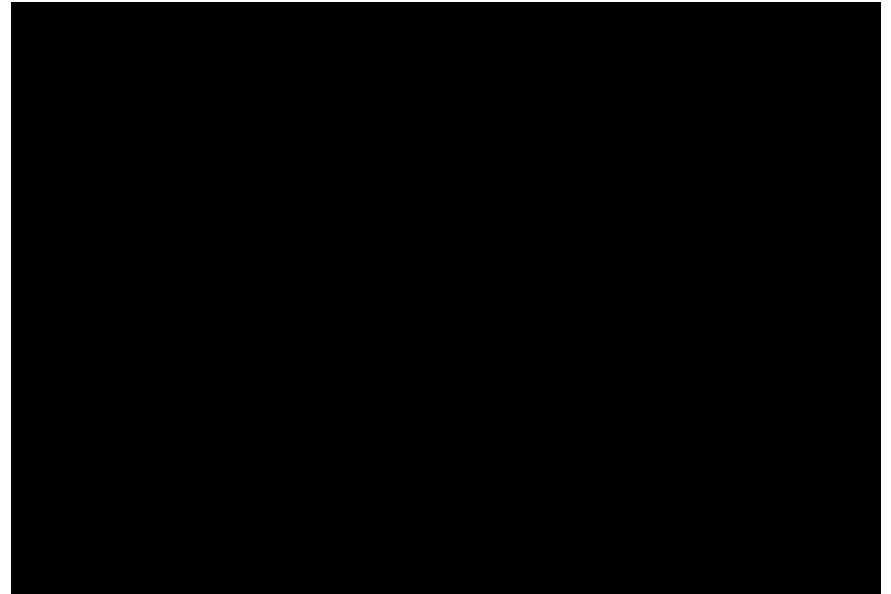
Los Torreznos muestran, ambos, sus dientes, abriendo la boca con la ayuda de cuatro dedos de la mano izquierda y cuatro de la derecha, mientras siguen contando en Glasgow, en 2010.

Los Torreznos, both of them, exhibit their teeth, opening their mouths with the help of four fingers from the left hand and four from the right hand, while they keep on counting, in Glasgow in 2010.

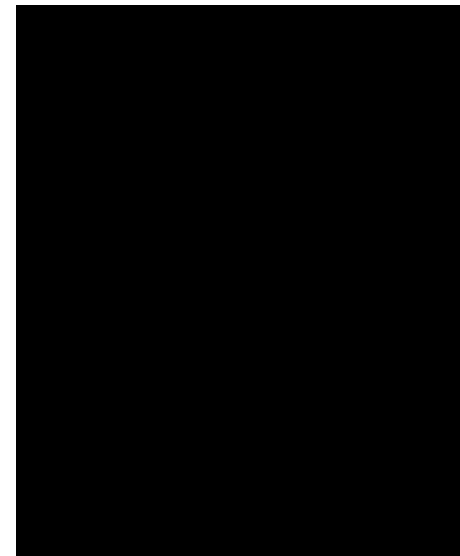


Gritándose nariz contra nariz, los Torreznos cuentan el número novecientos noventa y nueve en los campamentos de refugiados del Sáhara occidental en 2012.

Screaming at each other, nose against nose, Los Torreznos count out the number nine hundred ninety nine in the refugee camps of West Sahara in 2012.



Al fondo de la imagen, escuchando con atención, el público asistente en 2012 al centro de Darat al Funun, en Ammán; en primer plano, las cabezas movidas de Los Torreznos.
In the background, the audience listening attentively at the Darat al Funun centre in Amman in 2012; in the foreground, the blurred heads of Los Torreznos.



Al término de la realización de *35 minutos* en Ramala, durante el festival Jerusalem Show de 2011, Los Torreznos conversan con los asistentes sobre la idea de hacer mucho con nada.

After the realisation of *35 Minutes* in Ramala, during the Jerusalem Show festival in 2011, Los Torreznos discuss the idea of doing much with nothing with members of the audience.

Confiando en Shakespeare
Trusting in Shakespeare

— 63.113.852 s —

Confiado en Shakespeare
Trusting in Shakespeare

*En colaboración con Los Superagradecidos:
Luis Naranjo y Eduardo Navarro.*

2003
60 MIN

CUATRO SILLAS, CUATRO GORRAS,
CUATRO CHALECOS, DOS EJEMPLARES (CUATRO TOMOS)
DE LAS OBRAS COMPLETAS DE WILLIAM SHAKESPEARE

Un artista, un tomo. La estructura de pautas de acción permite intervenir a cada uno abriendo al azar su tomo para leer un fragmento. Se va construyendo una narración con diferentes voces, tonos e intensidades donde la improvisación transita desde la presentación lacónica del texto hasta su interpretación histriónica, todo ello al amparo de la riqueza literaria de Shakespeare. Una pieza que nunca cuenta lo mismo.

*In collaboration with Los Superagradecidos:
Luis Naranjo and Eduardo Navarro*

2003
60 MIN

FOUR CHAIRS, FOUR CAPS, FOUR WAISTCOATS,
TWO COPIES (FOUR VOLUMES) OF THE COMPLETE
WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

One artist, one volume. The structure of rules of action allows each one of the artists to intervene, randomly opening his volume to read out a fragment.

A narrative is put together with different voices, tones, and intensities, where improvisation ranges from the laconic presentation of the text to its histrionic interpretation, all this under the auspices of Shakespeare's literary richness. A piece that never recounts the same thing twice.

Confiando
en
Shakespeare

Trusting
in
Shakespeare

A: ¿Debo presentarme a ellos con la cabeza desgreñada?
¿Es preciso que mi lengua vil dé a mi noble corazón un mentís
que me vea obligado a soportar? Bien, lo haré; y, sin embargo,
si no se tratara más que de perder este montón de arcilla, esta
forma de Marcio, podrían en adelante moldearla en polvo y
echarla al viento ¡A la plaza pública! Me habéis encargado de
un personaje que no representaré jamás al natural.

**B: Ni la grandeza, ni el poder, en este mundo
mortal, pueden escapar a la censura; la calumnia, que
hiere por detrás, hiere la más blanca virtud. ¿Qué rey es
bastante poderoso para contener la hiel en una lengua
calumniadora? Pero ¿quién viene ahí?**

C: ¡Quiero estar preparado! ¡Envía más
caballería; bátanse rápidamente los contornos!...
¡Que ahorquen a los que hablan de miedo!... ¡Dame
mi armadura!... ¿Cómo va vuestra paciente, doctor?

**D: Cressida, te amo con un ardor tan puro, que
los dioses inmortales, irritados por mi pasión, cuyo
celo es más férvido que las plegarias que fríos labios
envían hacia sus divinidades, te arrancan de mí.**

-
- [A] *Coriolano*, acto III, escena II
[B] *Medida por medida*, acto III, escena II
[C] *La tragedia de Macbeth*, acto V, escena III
[D] *Troilo y Cressida*, acto IV, escena IV

A: Must I go show them my unbarb'd sconce? Must I
With my base tongue give to my noble heart
A lie that it must bear? Well, I will do't;
Yet, were there but this single plot to lose,
This mould of Martius, they to dust should grind it
And throw't against the wind. To th' market-place!
You have put me now to such a part which never
I shall discharge to th' life.

**B: No might nor greatness in mortality
Can censure scape; back-wounding calumny
The whitest virtue strikes. What king so strong
Can tie the gall up in the slanderous tongue?
But who comes here?**

C: I'll put it on.
Send out moe horses, skirr the country round,
Hang those that talk of fear. Give me mine armor.
How does your patient, doctor?

**D: Cressid, I love thee in so strain'd a purity
That the blest gods, as angry with my fancy,
More bright in zeal than the devotion which
Cold lips blow to their deities, take thee from me.**

-
- [A] *The Tragedy of Coriolanus*, Act III, Scene 2
[B] *Measure for Measure*, Act III, Scene 2
[C] *The Tragedy of Macbeth*, Act V, Scene 3
[D] *The History of Troilus and Cressida*, Act IV, Scene 4

DRAMATURGIAS ALEATORIAS

ALEATORIC DRAMATURGIES

Luis Naranjo
Eduardo Navarro

Venecia, Alta Edad Media. Windsor, campiña inglesa. Atenas, Grecia clásica. Inglaterra, Gales, Edad Media. Alejandría, Egipto, Imperio romano. Navarra, Edad Media...

... Un capitán, un rey, un príncipe, un bastardo, un joven noble, un gobernador, un criado, un alguacil... un fraile, un escribano, un paje, una doncella... un labrador... un pastor, una campesina... un desterrado... una dama... un oficial... un marinero... un sacerdote... un sátiro... un joyero... un pirata... una nodriza... un segador... un borracho... un médico... un verdugo... una bruja... un acreedor...

Cuatro sillas, cuatro actores con sus respectivas gorras y las obras completas de Shakespeare, edición de Aguilar de 1932, en sus manos. Silencio. Abren los libros y leen una lista con todos los lugares y personajes que aparecen en dichas obras. Se sientan. Silencio. Uno abre su libro al azar y lee un fragmento; otro abre igualmente su libro al azar y le da la réplica. Así se van sucediendo las distintas intervenciones de los actores,

Venice, the High Middle Ages. Windsor, English countryside. Athens, classical Greece. England, Wales, Middle Ages. Alexandria, Egypt, Roman Empire. Navarre, Middle Ages...

... A captain, a king, a prince, a bastard, a young noble, a governor, a servant, a bailiff... a monk, a scribe, a page, a maiden... a farmer... a shepherd, a countrywoman... an exile... a lady... an officer... a sailor... a priest... a satyr... a jeweller... a pirate... a wet nurse... a reaper... a drunk... a physician... an executioner... a witch... a money-lender...

Four chairs, four performers with their respective caps and the complete works of Shakespeare in Spanish, the edition published by Aguilar in 1932, in their hands. They open the books and read out a list of all the places and characters that appear in the plays. They sit. Silence. One of them opens the book and reads a randomly chosen fragment; another one opens his book and replies with a similarly random reply. The various interventions of the performers continue in

que leen, siempre al azar, fragmentos de las distintas piezas, y, por arte del destino, se va configurando una nueva obra, formada por todas las escritas por Shakespeare.

Y, cuando parece que todo va adquiriendo una extraña lógica teatral, que las piezas van encajando azarosamente por un *fatum* inexorable y un orden cósmico universal, los actores abandonan la cadena de acontecimientos creados y se convierten en gallinas de corral y cacarean y agitan sus brazos como alitas.

Confiando en Shakespeare es un juego que desmonta a Shakespeare, que nos permite ver la inconmensurable dimensión y alcance de su teatro, sin hacer teatro. Es un juego que baila con la ficción y la realidad de la actuación, que hace equilibrios sobre el escenario y su mundo y el mundo como escenario. Y el destino, y el orden y el caos. Como cuentas en la cadena de la naturaleza, como gallinitas de corral...

Tiro, Verona, Escocia, Elsinor, Londres, Arden, Iliria, Troya, Bizancio, Viena, Bretaña, Roma, Sicilia, París...

... un muchacho... un sepulturero... un bufón... un clown...

Y, sin embargo, no eran *clowns*, ni bufones, ni actores los que hacían el trabajo ¿Eran performers? Lo que estamos contemplando ¿es una obra de teatro, una lectura dramatizada o una performance?

this manner; they read fragments, always randomly chosen, from the different plays and by the art of fate a new work gradually takes shape, formed from all of the plays written by Shakespeare.

And, when everything seems to be acquiring a strange theatrical logic, when the pieces connect with each other by chance thanks to a inexorable *fatum* and a universal cosmic order, the performers abandon the chain of events they have created and convert themselves into chickens in a coop who cluck and move their arms like small wings.

Trusting in Shakespeare is a game that deconstructs Shakespeare, that allows one to grasp the incommensurable dimensions and expanse of his theatre, without doing theatre. It is a game that dances with the fiction and the reality of the performance, that balances on the stage and its world and on the world as a stage. And on fate, on order, on chaos. Like beads in the chain of nature, like little chickens in the coop...

Tyre, Verona, Scotland, Elsinore, London, Arden, Illyria, Troy, Byzantium, Vienna, Brittany, Rome, Sicily, Paris...

... a lad... a gravedigger... a jester... a clown...

And yet, those who did the work were not clowns, nor jesters, nor actors. Were they performers? What we are watching is a work of theatre, a dram-

Cuando nos reunimos a trabajar con Los Torreznos estaba presente la idea de que un acercamiento demasiado «teatral» no iba a ser bien recibido en el contexto performativo en el que trabajaba el Circo Interior Bruto en esos momentos (año 2003). Nuestro público y nuestros compañeros de viaje de entonces (el CIB) eran artistas plásticos, eran artistas que habían llegado a la performance desde las Bellas Artes, por el camino tradicional del arte de acción, el *happening*, la *action painting* o el *body art*. Huían del concepto de representación, de fabulación de una historia que tiene el teatro; del concepto de personaje.

Lo que entonces hacían Los Superagradecidos tampoco era teatro; ellos eran actores pero no hacían teatro. Habían llegado a un límite que era fronterizo con otras artes: teatro estático, teatro-imagen, teatro-danza, teatro-acción.

Este fue, desde luego, el punto de encuentro teórico para el trabajo *Confiando en Shakespeare*: la acción. Mágicamente conseguimos trabajar con acciones concretas, pequeñas, podríamos decir (subirse a una silla, recitar una frase, simular una galopada, guardar silencio, imitar a una gallina), que se fueron entretejiendo hasta componer una propuesta ni teatral ni performativa que funcionaba desde el punto de vista visual y desde el punto de vista escénico. Que contenía los principios de la performance y los principios del teatro.

La composición fue un poco como montar un rompecabezas; en

atised reading, or a performance?

When we started working with Los Torreznos the idea was present that an approach that was too «theatrical» would not be well-received in the performative context which the Circo Interior Bruto moved in at that time (in 2003). Our audience and our travelling companions then (the CIB) were visual artists, they were artists who had come to performance from the visual arts, via the traditional path of action art, the happening, action painting, or body art. They shunned the concept of representation, of the invention of a story as in theatre; the concept of the character.

What Los Superagradecidos worked on then was not theatre either; they were actors but they did not do theatre. They had reached a boundary that bordered on other art forms: static theatre, image theatre, dance theatre, action theatre.

This then was the theoretical meeting point for the work *Trusting in Shakespeare*: the action. Magically, we were able to work with specific, small actions (standing on top of a chair, reciting a phrase, simulating a gallop, being silent, imitating a chicken) that, we could say, became interlaced with one another until they formed a piece that was neither theatrical nor performative, one that worked from the perspective of visual art and from the perspective of the stage. That contained the principles of performance art and the principles of theatre.

todo momento estábamos revisando si se extendía demasiado en lo abstracto o demasiado en lo concreto; si se desarrollaba hacia algo que le permitiera al espectador componer una historia al uso, lo cual no debía pasar.

Paradójicamente, aunque las entretelas de la pieza estaban muy compuestas, muy controladas, el azar era imprescindible para jugar el juego. Pero ocurría una cosa: a pesar de que la mezcla fluía, daba la impresión de que una mano invisible manejaba aquel azar. De ahí el título del trabajo; la mano de Shakespeare a través de los tiempos.

Todo surgió como una niñería o por puro azar: «Oye, ¿por qué no trabajamos algo con Shakespeare?», dijo alguien. Queríamos comprobar cómo el mayor dramaturgo de la historia contenía «acción» más allá de su tratamiento teatral o performativo. ¡Y funcionó!

*Tiro, Verona, Escocia, Elsinor,
Londres, Arden, Iliria, Troya,
Bizancio, Viena, Bretaña, Roma,
Sicilia, París...*

*... un muchacho... un sepulturero...
un bufón... un clown...*

The composition was a bit like putting together a puzzle; at all times we checked if it went too much in an abstract direction or in a specific direction; if it was developing into something that permitted the spectator to put together a conventional story, something which should not occur.

Paradoxically, while the fundamentals of the piece were very composed, very controlled, chance was indispensable in playing the game. But something happened: although the hodgepodge flowed, there was the impression that an invisible hand directed chance. This was the reason for the work's title; the hand of Shakespeare across time.

Everything arose like a triviality or by pure chance: «Hey, why don't we do something with Shakespeare?», someone suggested. We wanted to confirm how the greatest dramatist in history embodied «action» beyond its theatrical or performative treatment. And it worked!

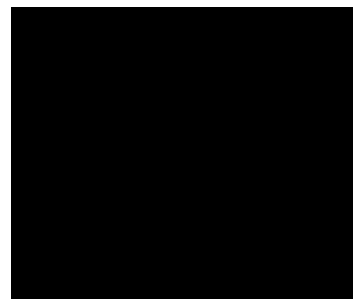
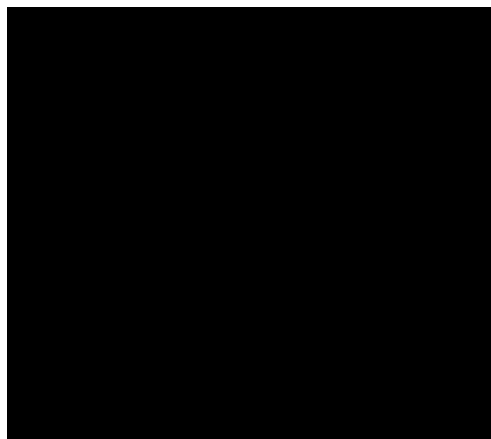
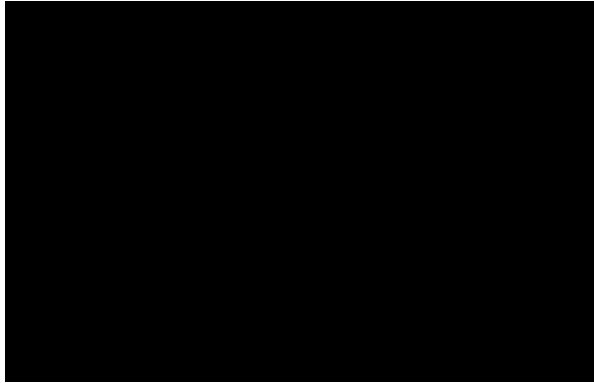
*Tyre, Verona, Scotland, Elsinore,
London, Arden, Illyria, Troy,
Byzantium, Vienna, Brittany,
Rome, Sicily, Paris...*

*... a lad... a gravedigger...
a jester... a clown...*



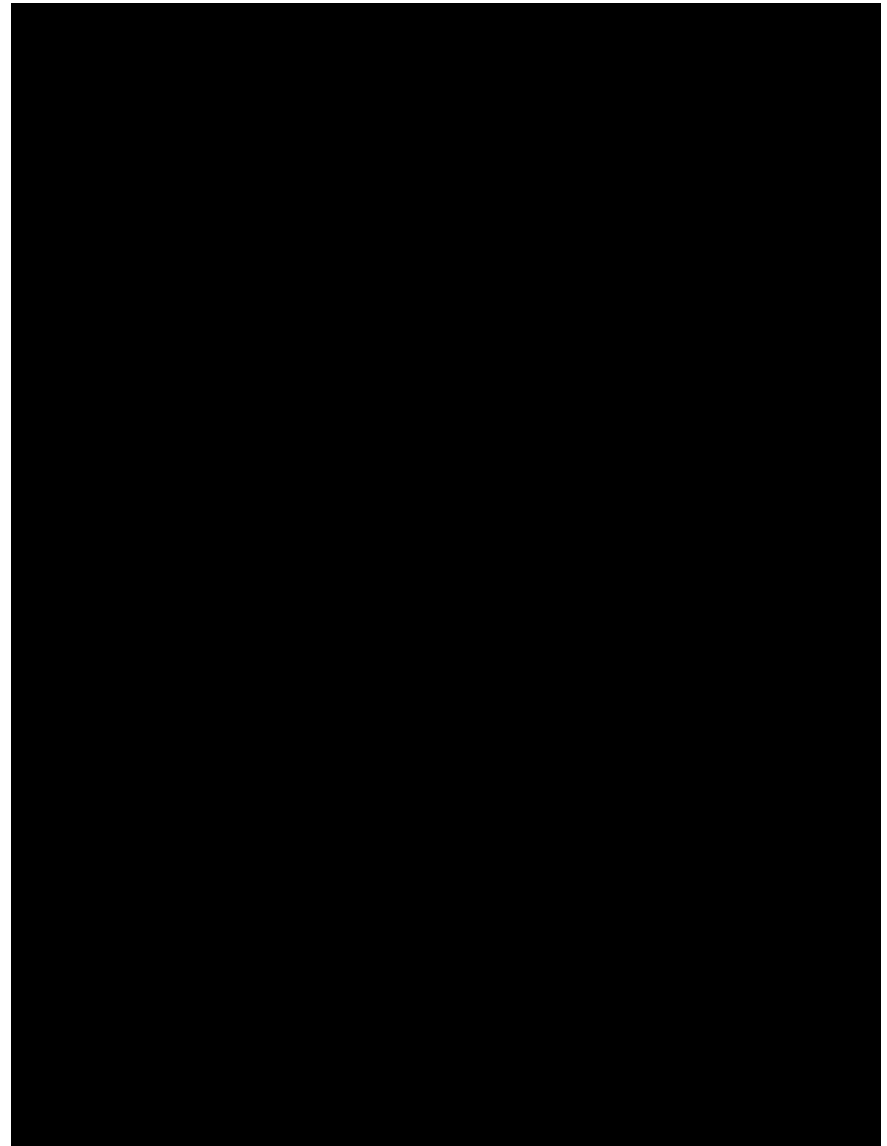
Los cuatro personajes, con gorra y chaleco, aparecen en la sala del Circo Interior Bruto, cada uno con un tomo de las obras completas de William Shakespeare bajo el brazo.
The four characters, with cap and vest, enter the hall of the Gross Domestic Circus, each one carrying a volume of the complete works of William Shakespeare under their arm.

Los cuatro personajes, con sus libros abiertos, sentados en línea. Luis Naranjo lee.
Los otros escuchan con la mirada al frente.
The four characters, with their books open, seated in a line. Luis Naranjo reads.
The others listen, looking in front of them.



Dos parecen enterradores, con su tomo en una mano. Dos parecen duques.
Two seem to be gravediggers, each with their volume in one hand. Two seem to be dukes.

Dos parecen espadachines. Dos leen.
Two of them seem to be swordsmen. Two read.



Eduardo Navarro yace en el suelo como si hubiera muerto. Los otros tres sonríen.
Eduardo Navarro lies on the floor as if he were dead. The others smile.

Mis maletas, ¿dónde están mis maletas?

My Luggage, Where is My Luggage?

— 65.271.796 s —

Mis maletas, ¿dónde están mis maletas?
My Luggage, Where is My Luggage?

2003

35 MIN

DOS VENDAS

Con los ojos vendados, para tratar sobre las guerras de comienzo de este siglo y los comportamientos de los políticos de los regímenes democráticos con respecto a sus ciudadanos. Escenarios imaginarios, canciones sencillas, bailes elementales y ritmos simples configuran una especie de microvodevil ácido sin orquesta ni escenario. El prisionero como turista o el turista como prisionero; en todo caso, la desnudez del desamparado.

2003

35 MIN

TWO BLINDFOLDS

With eyes blindfolded in order to deal with the wars at the beginning of this century and the behaviour of politicians of democratic governments as regards their citizens. Imagined settings, straightforward songs, elemental dances, and simple rhythms configure a kind of harsh micro-vaudeville without orchestra or stage. The prisoner as tourist or the tourist as prisoner; in any case, the nakedness of the defenceless.

Yo
soy
yo

I
am
I

**Cuando mi presidente dice que vamos a ayudar
a nuestros vecinos...**

... en realidad, lo que quiere decir mi presidente es:
«¡A sus órdenes, mi general!»

**Cuando mi presidente dice que somos unos
buenos socios...**

... en realidad, lo que quiere decir mi presidente es
que ya no somos una amenaza

**Cuando mi presidente dice que es responsable y
que él no mira hacia otro lado...**

.... en realidad, lo que quiere decir mi presidente es:
«¡A ver si os quitáis de en medio!»

**Cuando mi presidente dice que ha llegado
el momento de la verdad...**

... en realidad, lo que quiere decir mi presidente es
que aquí se va a saber quién manda

**When my president says we are going to help
our neighbours...**

in fact, what my president wants to say is:
«At your command, my general!»

When my president says we are good partners...

in fact, what my president wants to say is that
we are no longer a threat.

**When my president says he is responsible and
does not look the other way...**

in fact, what my president wants to say is:
«Let's see if you get out of the way!»

**When my president says the moment of
truth has arrived...**

in fact, what my president wants to say is now
we will see who is in charge here.

QUINIENTAS PALABRAS DE PREGUNTAS O SETENTA PREGUNTAS DE PALABRAS FIVE HUNDRED WORDS OF QUESTIONS OR SEVENTY QUESTIONS OF WORDS

Alejandro Martínez Parra

I. 197 palabras.

I. 194 words.

Iban por ahí haciendo cosas

They went around doing things that were

INCOMPREENSIBLES **INCOMPRHENSIBLE**

(Por ejemplo, ¡fíjense qué pregunta!
«¿Dónde están mis maletas?»)

(for example – what a question!
– : «Where is my luggage?»)

Unos tipos raros, sin duda.

Strange guys, no question about it.

La gente miraba sin decir esta boca es mía.

People watched without saying a word.

Y les dejaba pasar.

And let them pass by.

Así fueron penetrando lentamente, microscópicamente, capa tras capa, hasta alcanzar el dominio del arte de la rareza.

That is how they slowly, microscopically, layer by layer, penetrated the dominion of the art of strangeness.

Y recibieron el máximo galardón con el que el planeta premia a quienes se vuelven absolutamente ininteligibles.

And they received the highest prize which the planet awards those who become absolutely unintelligible.

Pero un día, el pequeño hijo de un feriante, disparando al azar su diminuta arma de aire comprimido, deshizo aquellos enigmas ante los ojos atónitos de doce millones de personas que casualmente estaban por los alrededores.

But one day, the young son of a trader, randomly shooting his tiny gun of compressed air, shattered those enigmas before the dumbfounded eyes of twelve million people who happened to be in the area.

El fin del mundo tal y como lo conocemos tenía que empezar por algún sitio.
Ya ves, por el extremo de un corcho...

The end of the world as we know it had to start somewhere.
Well you see, with a cork...

(... El niño tenía que darles con el corcho precisamente... ¡en las narices!)*

(... the boy had to hit them with the cork exactly... on their noses!)*

* Resulta que las pobres narices se pusieron coloradas y el público, creyendo que era función, se desternilló destornillándose y, por tanto, desarmándose en mil piezas... Todo se fue convirtiendo paulatinamente en montañas de pequeños miembros imposibles de clasificar.

* It turned out that the poor noses became red and the audience, believing it part of the piece, cracked up and thus disintegrating into a thousand pieces... Everything gradually changed into mountains of small members, impossible to classify.

Personalmente, yo he estado siempre convencido de que Jaime Vallauré y Rafael Lamata estaban destinados a hacer algo importante.

Personally, I have always been convinced that Jaime Vallauré and Rafael Lamata were destined to do something important.

II. Con estas ya tengo 203 palabras.

II. Now with these I have 201 words.

Quiero más. Quiero otras doscientas noventa y siete para alcanzar una cifra semicircular: quinientas, la mitad de mil, la mitad del doble, como ellos, que son dobles y amitados, o la mitad y doblados... —como se diga—, con ojos cerrados, repetidos, buscando a tientas esas pequeñas maletas de piel de pollo. (+52)

I want more. I want another two hundred and ninety four to reach a semicircular number: five hundred, half of a thousand, half of twice as many, like them, who are double and halved, or half and doubled... – one could say – with eyes shut, repeated, groping for those small pieces of luggage of chicken skin. (+55)

Pero, ¡qué añadir a lo dicho si ya está todo dicho!:

But what can I add to what has been said if everything has already been said!

Hablo de vosotros mientras os deslizáis por la nieve oscura despertando la curiosidad del planeta. La mitad del planeta levanta ligeramente la cabeza de la curiosidad y la deja caer de nuevo sobre la almohada caliente.

I am talking about you two while you slide over the dark snow stirring up the planet's curiosity. Half of the planet lifts up its head slightly, out of curiosity, and lets it fall again on the warm pillow.
The other half will have to wait a bit longer. (+65)

La otra mitad tendrá que esperar todavía un rato. (+56)

Hablo también de un pequeño accidente en esa parte respiratoria, nasal, que, lejos de representar un problema, provoca, enrojeciéndola extremadamente, una artimaña expresiva con gran tradición. (+26)
Hablo del fin del mundo. (+5)
Hablo de la inocencia —¿un corcho?, ¿un niño? (+8)
Y del destino ciego... Porque el destino, como todos sabemos, es ciego, ¿no? ¡Ojo!, se guía por el sonido... Cuidado con las canciones, cuidado con las salmodias. Cuidado con establecer la misma vibración del aire durante media hora... ¡Sincopad, Torreznos, os lo ruego! ¡Sincopadlo todo para que el zombi se desorientado y salga de estampida! Si os paráis, callados. U os tumbáis, inertes; os alcanzará por el olfato y palpará los rostros hasta deshacer el relieve de los párpados, las comisuras de los labios, la prominencia de la nariz.) (+89)
El público creará que es función y se destornillará de risa soltando miembros a diestro y siniestro. (+17)

III. Quinientas palabras de preguntas o setenta preguntas de palabras.

¿Dónde están mis malates?, perdón, ¿dónde están mis molotos?, perdón, digo, ¿dónde están mis malutos?...
Discúlpenme, lo siento, no soy capaz de pronunciar correctamente algo

I am also talking about a small accident in the respiratory part, nasal, which, far from being a problem, causes extreme redness and is an expressive ruse with a great tradition. (+31)
I am talking about the end of the world. (+9)
I am talking about innocence – a cork? A boy? (+9)
And about blind fate... Because fate, as we all know, is blind. Isn't it? (Careful! It's guided by sound... careful with the songs, careful with the psalms. Careful with establishing the same vibration of the air for half an hour... Syncopate Torreznos, I beg you! Make everything syncopated so that the zombie is disoriented and rushes out hastily! If you stop, be silent. Or if you lay down, be still; it will reach you via the sense of smell and feel your faces until it makes out the relief of the eyelids, the corners of the lips, the prominence of the nose.) (+103)
The audience will believe it part of the piece and will crack up in laughter, dropping members left and right. (+20)

III. Five hundred words of questions or seventy questions of words.

Where is my luggage? Pardon, where is mo loggoe? Pardon, I mean, where is mi liggige?... Excuse me, I'm sorry, I am not able to correctly pronounce something so simple and I apologise.
I apologise because with these words

tan sencillo y les pido perdón.
Les pido perdón porque con estas me he pasado ya diez palabras de quinientas.

IV. Y si me paso, ¿qué pasa! ¿Que no es perfecta la geometría? ¿Que no podemos doblarlos bien? ¿Que la mitad es imposible? ¿Dónde conviene parar? ¿Cuándo es pertinente detenerse? ¿Quince años más? ¿En la puerta del sol? (el de verdad, digo, el que quema).

Sí, el Tiempo y el Espacio. Y la Vida. Estos son los ingredientes de estos señores sin barba y algo engrosados, de esta pareja de genes raros, de genoiois, ginoos, ginueos, genuuos... Perdón, discúlpenme por no saber pronunciar una palabra tan sencilla.

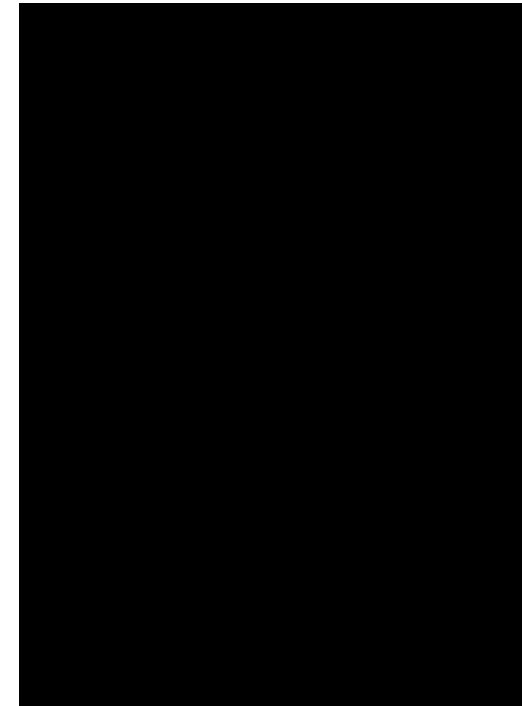
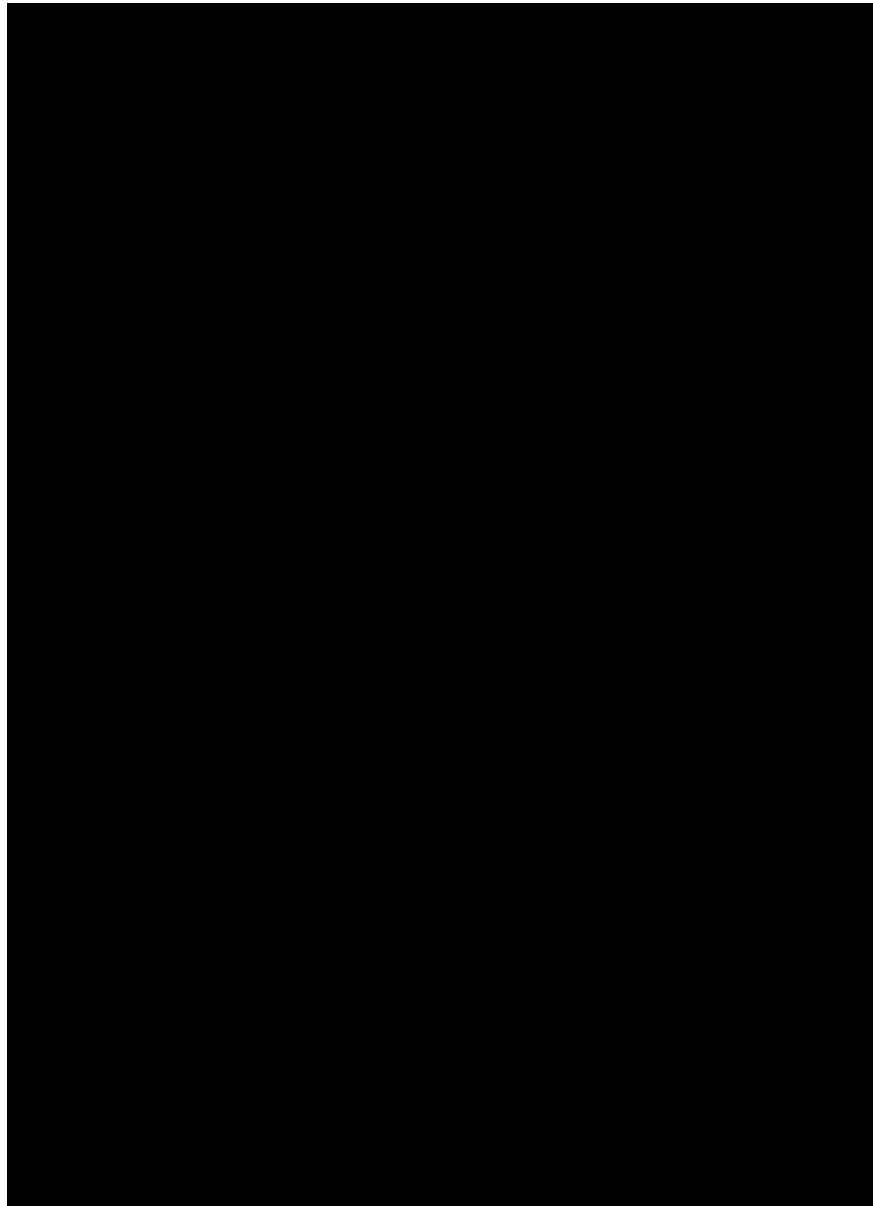
Valladolid, 1 de diciembre de 2013

I have gone over the five hundred by forty three words.

IV. And if I go over, so what! Geometry is not perfect then? We cannot bend them well? That half is impossible? Where should one stop? When is the appropriate time to stop? Fifteen more years? At the doors of the sun? (I mean the real one, the one that burns).

Yes, Time and Space. And Life. Those are the ingredients of those two gentlemen without beards and a bit swollen, of this pair of strange genes, of geniois, genoos, genuuos... Pardon me, excuse me for not knowing how to pronounce such a simple word.

Valladolid, 1 December 2013

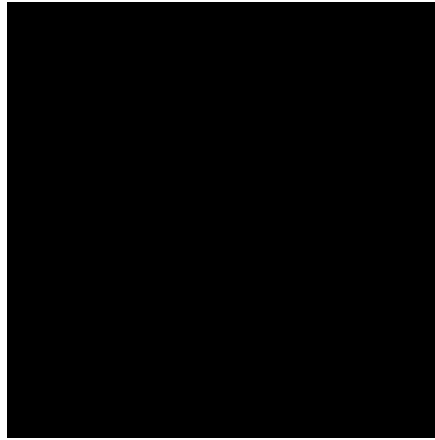


—Aquí estoy en España, en el Estado español, aquí estoy.
— I am here in Spain, in the Spanish state, here I am.



—Aquí estoy
en Europa, en
la Comunidad
Económica Europea.
— I am here in
Europe, in the
European Economic
Community.

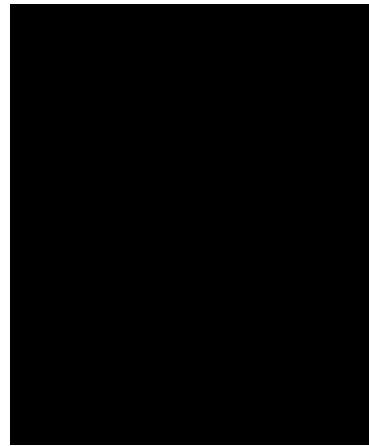
—Estoy aquí.
— I am here.



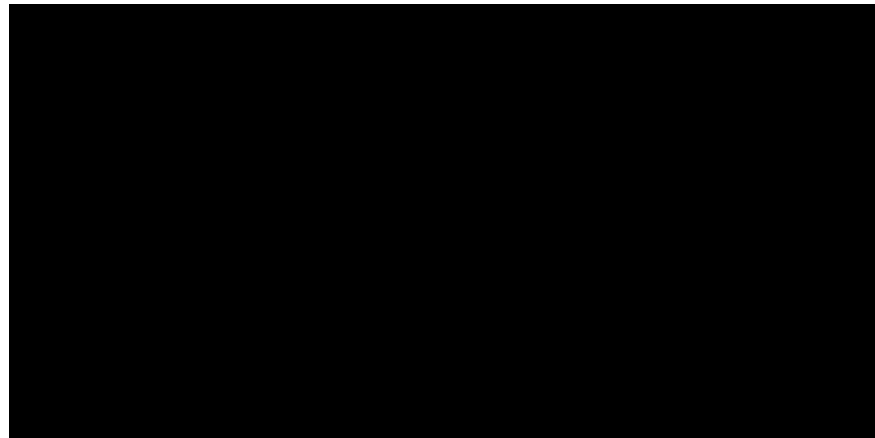
—Aquí estoy en Bruselas, aquí estoy.
— I am here in Brussels, here I am.



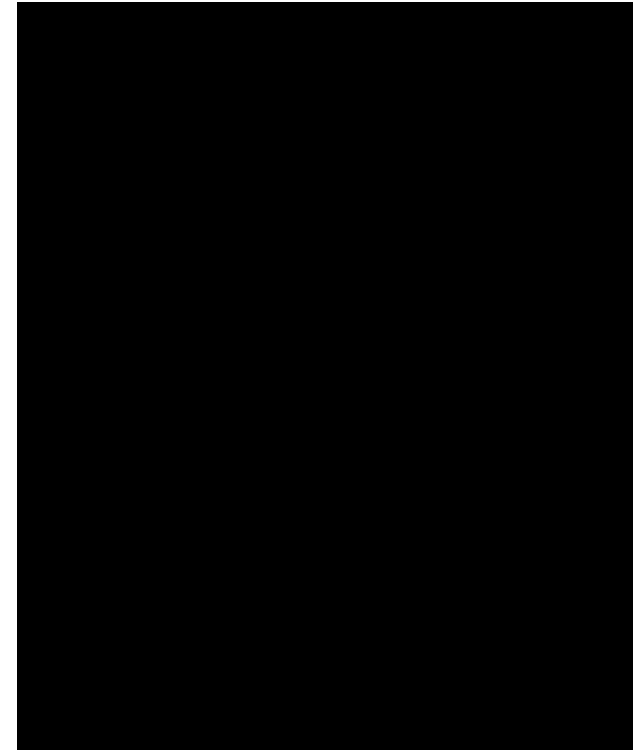
—Aquí estoy en Kirkuk.
— I am here in Kirkuk.



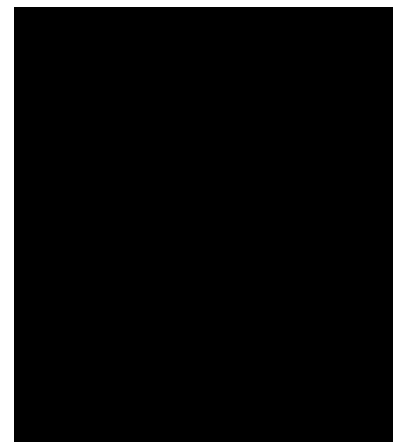
—Aquí estoy en Berlín, estoy en Berlín.
— I am here in Berlin, I am in Berlin.



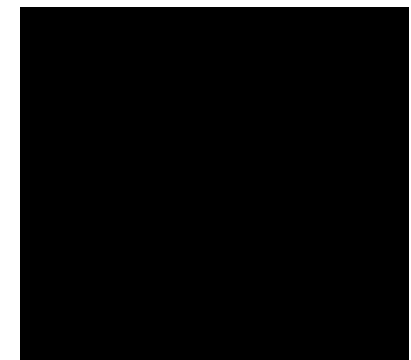
—Aquí estoy en Mosul, aquí estoy.
— I am here in Mosul, here I am.



—Aquí estoy en un dormitorio lleno de espejos.
— I am here in a bedroom full of mirrors.



—Aquí estoy en el mismo dormitorio plagado
de cuadros de caballos con marcos dorados.
— I am here in the same bedroom, full of
paintings of horses with gilded frames.



—Aquí estoy en el cuarto de baño del
dormitorio metido en una bañera enorme con
la grifería de oro.
— I am here in the bathroom adjoining the
bedroom, lying in an enormous bathtub with
fittings made of gold.

Yo soy
mi
doble

I am
my
double

De Perejil a Diwaniya
From Perejil to Diwaniya

— 66.350.768 —

De Perejil a Diwaniya
From Perejil to Diwaniya

2003
35 MIN

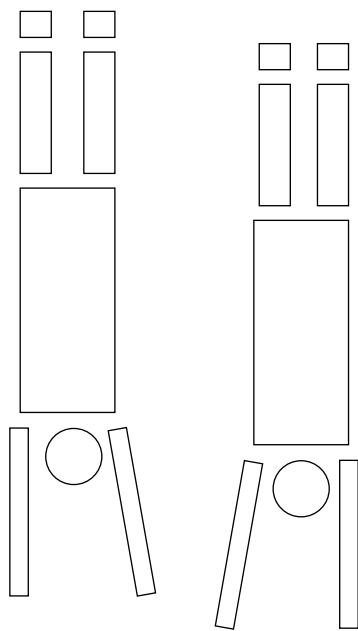
UNA ALFOMBRA

De bruces contra el suelo, para profundizar en las situaciones de invasión, violencia y muerte, utilizando los tópicos de las películas bélicas como herramienta sarcástica.

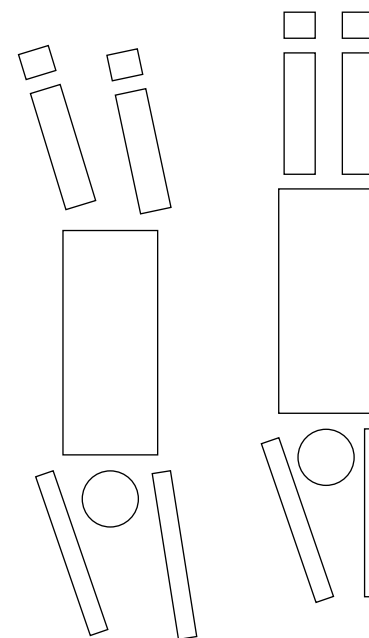
2003
35 MIN

A CARPET

Face down on the floor in order to delve into the situations of invasion, violence, and death, employing lines from war films as a sarcastic tool.



A/B:
¡A POR ELLOS!
¡VAMOS A POR ELLOS!



A/B:
LET'S GO GET THEM!
GO GET THEM!

VEGETARIANOS

VEGETARIANS

Nelo Vilar

Vi *De Perejil a Diwaniya* en un encuentro teórico sobre arte de acción y dedicado a la ética que celebramos en el CENDEAC (Murcia) en 2006. Me pareció un fascinante ejercicio de estilo: una performance de género bélico —pero no de «hazañas bélicas».

Una acción antibélica es una buena opción para hablar de ética, pero a Los Torreznos no se les invitó por eso. Se les invitó por su trayectoria, por su paso crítico por la performance, por su distancia lúcida, por su trabajo de investigación en la Zona de Acción Temporal (ZAT), por su sorprendente regreso colectivo al arte de acción en el Circo Interior Bruto (CIB) y finalmente por su opción personalísima, lúcida y lúdica, de performance escénica, más allá de los tópicos que ya exploraron en el precioso *ABC de la performance* hacia 1994. Ese era, a nuestro parecer, el recorrido ético, crítico con el medio precario del arte de acción tanto como con el arte «institucional» o con el mercado del arte. Un itinerario basado en la auto-reflexividad, desde la metaperformance del *ABC...* al reciclaje de conceptos en la ZAT, el CIB, y la síntesis gozosa que son Los Torreznos.

Junto a su altísimo nivel estético, el itinerario de Jaime y Rafael se

I saw *From Perejil to Diwaniya* during a theoretical conference on action art dedicated to ethics that was held at CENDEAC (Murcia) in 2006. It struck me as a fascinating exercise in style: a performance in the genre of war – but not about «military deeds».

An antiwar action is a good option for talking about ethics, but Los Torreznos were not invited for that reason. They were invited because of their artistic achievements, their critical path through performance, their lucid distance, their research work in the Zona de Acción Temporal [Zone of Temporal Action] (ZAT), for their surprising collective return to action art in the Circo Interior Bruto [Gross Internal Circus] (CIB), and finally for their extremely personal, lucid, and playful brand of stage performance, going beyond the clichés they had already explored in the beautiful *ABC of Performance* around 1993. In our judgement, that all added up to an ethical track record that was critical with the precarious medium of action art just as much as with «institutional» art or with the art market. A voyage based on *self-reflection*, from the meta-performance of *ABC of Performance* to the recycling of concepts in ZAT, to the joyful

fue construyendo como contrapunto crítico al precario y deficitario medio del arte de acción, en concreto al de la performance escénica que se puede ver en festivales y encuentros. Nos recuerda que hay que ser más ambiciosos, más reflexivos; que los performers tenemos que ofrecer trabajos más sólidos; que, frente a la soberanía del *performer narcisista-pajillero*, el público también es soberano y merece un esfuerzo de interacción. En ese sentido, *De Perejil a Diwaniya* es otro ejemplo de trabajo hecho «mirando para fuera», centrífugo en vez de centrípeto; un ejemplo de ética del arte y de estética virtuosa.

Desde esta perspectiva sentimos que Los Torreznos nos pertenecen, que son «de los nuestros». Los necesitamos, son parte de nuestra conciencia crítica. El ejemplo de que otro arte de acción, «mayor de edad», es posible. Por eso su relación con las nuevas artes escénicas nos duele, su salto a otras disciplinas nos inquieta: esa es la verdad; con todas las contradicciones de ese duelo. Porque pone en crisis nuestra pretendida interdisciplinariedad, nuestra supuesta indefinición más allá de géneros y disciplinas...

Desde sus primeros trabajos, la lectura que desde el corazón de las redes de la performance se hizo de la obra de Los Torreznos es de una ambivalencia imposible. Por una parte, nadie puede negar su contundencia, su capacidad para dar un paso más allá de los tópicos del medio prácticamente sin nada: en *De Perejil a...*, con la pura presencia inmóvil, con

synthesis that are Los Torreznos.

Together with their extraordinary aesthetic sophistication, Jaime and Rafael's career has been built on a critical counterpoint to the precarious and deficient medium of action art, specifically that of the staged performances seen in festivals and conferences. They remind us that one should be more ambitious, more reflective; that performers have to offer work that is more solid; that before the sovereignty of the *narcissist-wanker performer*, the audience too is sovereign and deserves a chance at interaction. In this sense, *From Perejil to Diwaniya* is another example of a work produced «looking outwards», centrifugal instead of centripetal; a virtuous example of the ethics of art and of aesthetics.

Regarded from this perspective, we feel as if Los Torreznos belong to us, that they are «one of us». We need them, they are part of our critical consciousness. An example that another kind of action art, one «of legal age», is possible. For this reason their relationship with the new theatrical arts hurts us, their incursions in other artistic disciplines makes us uneasy. That is the truth; with all of the contradictions brought about by this grief. Because it challenges our pretended interdisciplinarity, our supposed ambiguity beyond all genres and disciplines...

From their very first pieces, the readings that Los Torreznos's works have received from the heart of the performance networks was one of

apenas el gesto de las manos y un rico repertorio oral. Por otra parte, el sector fundamentalista de la performance expresa todo tipo de dudas: la solución a la miseria estética de la performance (su reiteración, su banalidad, su solemnidad autista, pretenciosa e irritante...) ¿es su vuelta al orden escénico?, ¿el repertorio?, ¿el salto a los teatros, a los festivales de artes escénicas?

Dudas sobre si su trabajo formalizado, ensayado, guionizado; si sus «éxitos», su distancia aristocrática respecto a los ámbitos más cutres de la performance no van a convertirse en algún momento en argumentos para que nuevos artistas rechacen su formato y vuelvan sus intereses a los medios ácratas de la performance sin presupuesto, creando redes interpersonales basadas en actitudes éticas, en nuevos precariados estéticos, anarquizando espacios y comportamientos... Que haya una reacción frente al colesterol de los chicharrones en forma de artistas vegetarianos.

impossible ambivalence. On the one hand, no one can deny their conviction, their capacity for going a step beyond the clichés of the medium practically without anything: in *From Perejil to Diwaniya* with their purely immobile presence, with only a gesture of their hands or from their rich oral repertory. On the other hand, the fundamentalist sector of performance art expresses all kinds of doubts: the solution to the aesthetic misery of performance art (its reiteration, its banality, its autistic, pretentious, and irritating solemnity...), does it lie in a return to theatrical order? To the repertory? To the move to theatres, to festivals of theatrical art?

Doubts about their formalised, rehearsed, scripted work; whether their «successes», their aristocratic distance from the seediest spheres of performance art will not be transformed at some point into arguments for young artists to reject their format and turn their interests once more to the anarchic mediums of performance art without a budget, creating interpersonal networks based on ethical attitudes, in new aesthetic precariousness, anarchising spaces and behaviours... That a reaction would arise to the cholesterol of the pork rinds – which is what *Los Torreznos* means in Spanish – in the form of vegetarian artists.



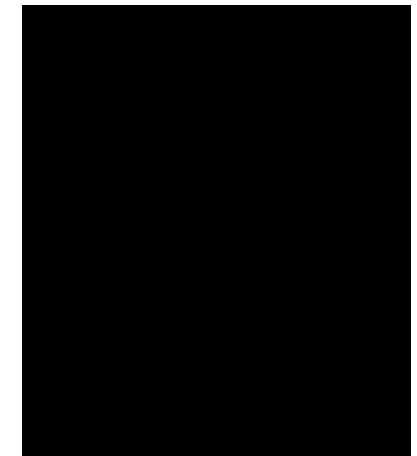
A: Ya son nuestros, ya los tenemos.
 B: Venga, ahora están todos juntos: ¡con fuerza!
 A/B: ¡A por ellos! ¡Vamos a por ellos!
 A: They're ours, we've got them.
 B: Come on, now they're all together, quickly.
 A/B: Let's go get them! Go get them!



B: Pero si ya son nuestros.
 A: Ya, pero es que no se me mueven los pies.
 B: But we've already got them.
 A: Sure, but it's just my feet don't want to move.



A: Bueno, venga, vamos a intentarlo otra vez, con decisión, con ganas.
 B: Venga, que podemos.
 A/B: ¡A por ellos! ¡Vamos a por ellos!
 A: Alright, good, let's try again, resolutely, with gusto.
 B: Let's go, we can do it.
 A/B: Let's go get them! Go get them!



A: Creo que es mejor que lo dejemos. Vamos a dejarlo.
 B: Pero si los tenemos, si ya son nuestros.
 A: Ya, ya, pero vamos a dejarlo por el momento.
 A: I think it's better if we stop. Let's give up.
 B: But we've got them, they're ours.
 A: Sure, sure, but let's stop for the moment.

Breathing
Breathing

— 132.464.620 s —

Breathing

Breathing

Anteriormente llamado *Tratado sobre algunas emociones*
Previously called *Treatise on Some Emotions*

2005
25 MIN

DOS FOCOS CON UN INTERRUPTOR EN EL SUELO,
DOS CAJAS DE CERILLAS

Trabajo físico, ausencia de la palabra. Presencia. Dos personas produciendo una serie de acciones y gestos, transitando por diversas emociones: miedo, risa, cansancio. La pieza se estructura en tres partes: el discurso, el concepto y la imagen. Cada una de ellas, con una secuencia de acciones igual a la anterior, se va interpretando cada vez más deprisa. El ritmo se sustenta en la respiración: lo que permanece y no deja de cambiar; lo que nos mantiene en funcionamiento.

2005
25 MIN

TWO LIGHTS WITH A SWITCH ON THE FLOOR,
TWO BOXES OF MATCHES

A physical piece, absence of the word. Presence. Two persons producing a series of actions and gestures, moving through diverse emotions: fear, laughter, weariness. The work is structured in three parts: the discourse, the concept, and the image. Each one of them, with a sequence of actions identical to the previous one, is performed more quickly each time. The rhythm is based on breathing: what remains and does not stop changing; what keeps us functioning.

Bostezos¹
 Aguantar la respiración²
 Inflar al público³
 Máscara tosida⁴
 Cojos⁵
 Estertores⁶
 Breve estertor⁷
 Busto con suspiros⁸
 Silbido⁹
 Araña-mano-cuello¹⁰
 Risa falsa¹¹

¹ ¿Qué es la vida?

² Como sumergiéndonos. Hasta tocar el suelo.

³ Soplar con movimiento inicial de colocación. Dos vueltas y media.

⁴ La tos evoluciona a sonido grave tipo *hardcore* de motor *in crescendo*.

⁵ Jaime se pone cojo. Rafael se pone cojo. Respiran con seriedad.

⁶ Cabeza al techo, de manera que se ve el agujero de la boca y los de las narices. Se comienzan a emitir sonidos guturales de menos a más.

⁷ Como antes.

⁸ Posición de busto sin brazos y suspiros que suben y se depositan con la mirada sobre algunos espectadores.

⁹ Boca hinchada y silbar como los angelotes.

¹⁰ La mano sube por el cuerpo como una araña hasta aferrarse al cuello estrangulando. Se suena desde ahí.

¹¹ Desde la posición de sonrisa forzada, empezamos a tener problemas con los mocos y, sorbiendo en distintas intensidades, intentamos solucionarlo.

Yawns¹
 Hold your breath²
 Inflate the audience³
 Coughed mask⁴
 Lame persons⁵
 Death rattles⁶
 Short death rattle⁷
 Bust with sighs⁸
 Whistling⁹
 Spider-hand-neck¹⁰
 False laughter¹¹

¹ What is life?

² Like submerging ourselves. Until we touch the bottom.

³ Blow with an initial movement of positioning. Two turns and a half.

⁴ The cough grows as a deep sound, of the hardcore type, *in crescendo*.

⁵ Jaime becomes lame, Rafael becomes lame. They breathe seriously.

⁶ Head at the ceiling, so that the hole of the mouth and of the nose is visible. They begin to emit guttural sounds, going from less to stronger.

⁷ Like before.

⁸ Position of a bust without arms and sighs that rise and position themselves with the gaze above some members of the audience.

⁹ Puffed-up mouth and whistle like the angles.

¹⁰ The hand creeps up the body like a spider until clutching the neck and strangling it.

¹¹ From the position of a forced laughter, we begin to have problems with our snot and, sniffing at different intensities, we try to solve it.

DE RISA

ON LAUGHTER

Miguel Copón

Pitágoras expresó, en los inicios de la filosofía, que su labor era una de las más graves que podamos afrontar: expresar lo evidente. Pues lo evidente, supuestamente colocado frente a nosotros, debe poseer un grado complejo de invisibilidad, de oscuridad, aun de dificultad para ser capturado. No vemos lo evidente. Pero ¿por qué? Otro griego posterior, Nietzsche, nos permitiría responder que, evidentemente, lo evidente es insoportable, por lo que tenemos que esconderlo con todo tipo de humos, colores y subterfugios para que no se abra paso con una simpleza arrolladora. Lo evidente no es lo esencial, no es invisible a los ojos. Es aún peor, está colocado delante de nosotros y no lo queremos ver, como el peor de los ciegos. Lo evidente nos partiría en dos, y creo que tan solo es accesible mediante complejas escalas y artimañas. Antes que presente, es impresentable, por lo que, para que tome figura, hay que engañarlo, como haría Proteo vistiéndose de sus propios engaños.

Les propongo algunas evidencias: todo es tremendamente absurdo. Tan absurdo que cualquier atisbo de orden y razón es una gran hazaña, la misma que dibujó Samuel Beckett en la portada rechazada de su novela *Murphy*:

At the dawn of philosophy, Pythagoras once said that his work tackled one of the most serious problems one could face: expressing the evident. Because the evident, supposedly lying in front of us, must possess a complex degree of invisibility, of obscurity, even of difficulty, making it difficult to be grasped. We do not see the evident. But why? Later on another Greek, Nietzsche, allowed us to answer that, evidently, the evident is unbearable, which is why we have to hide it with all types of smokescreens, colours, and deceptions so that it does not overwhelm us with a crushing simplicity. The evident is not the essential, it is not invisible to our eyes. What is worse, it lies before us and we do not want to see it, like the blindest of the blind. The evident would slice us into two; I think it is only accessible by means of complex scales and ruses. More than present, it is unpresentable, which is why, in order for it to assume shape it has to be tricked, like Proteus, who disguised himself in his own deceptions.

I would like to propose some evident truths: everything is tremendously absurd. So absurd that any semblance of order and reason represents a great feat, the same that

dos monos jugando al ajedrez, sorprendidos por una jugada inesperada.

Todo es absurdo; el sentido es una fórmula literaria. Toda la tradición novelística y teatral ya convino en que el sueño del idiota era el tejido sobre el que fabulábamos nuestra realidad, a fuerza incluso de creer en ella. Pero, aun habiendo una enorme literatura que demuestra fehacientemente que todo es sueño, sinsentido y caos disperso, no hemos encontrado una refutación convincente de ello, ni siquiera una afirmación con pies sólidos de que haya algo en lo que podamos creer tranquilos y sobre lo que podamos proyectar alguna idea de dirección.

Digamos, a media voz, que todo es tremendamente absurdo y que las ideas de tiempo que ponemos en nuestras percepciones son uno de los tejidos de la farsa. Si el telón cayera, tan solo la risa nos pondría a salvo, náufragos en una isla de tranquilidad rodeados de una mar de caos donde nada es sólido, donde nada permanece tal y como creemos que es. Lo evidente es que nada tenemos que nos soporte más allá de nuestros sueños. Pero, como escribe Novalis, cuando soñamos que soñamos, está pronto el despertar. En un despertar sin asideros tan solo podemos reír. Porque, si nos abriéramos al absurdo de todo, nos partiríamos, no podríamos conjuntar de nuevo estas dos mitades, la que sabe y desespera de todo cuanto hay en el mundo y su percepción, y la que sueña y confía, buscando arrojarse en un retiro feliz y racional.

Samuel Beckett proposed for the cover of his novel *Murphy*: two monkeys playing chess, surprised by an unexpected move.

Everything is absurd; meaning is a literary formula. The entire tradition of literature and theatre has already agreed that the dream of the idiot was the fabric out of which we invent our reality, by dint of which we finally even believe in it. Yet, even if an enormous literature irrefutably demonstrates that everything is meaningless, a dream, a dispersed chaos, we have not found a convincing refutation for it, not even a sound affirmation that there is something we can believe in tranquilly and onto which we can project some idea of direction.

Let us admit, in a low voice, that everything is tremendously absurd and that the ideas about time that we entertain in our perceptions are merely one of the threads in the fabric of the farce. If the curtain would fall, only laughter would save us, shipwrecked as we are on an island of tranquillity, surrounded by an ocean of chaos where nothing is solid, where nothing remains just as we believe it is. What is evident is that we have nothing that supports us beyond our dreams. However, as Novalis wrote, when we dream that we are dreaming, then we are close to waking. In awaking without any anchor we can only laugh. For if we would open ourselves to the absurdity of everything, we would split into two, we would not be able to join together these two

Las definiciones más clásicas de risa resaltan esta fuerza que nos posee, con la que estallamos como única salida ante lo que no acabamos de entender. Para Bergson es la falta de coherencia entre la ilusión de la vida y las alternativas mecánicas —el lenguaje, el pensamiento, la razón serían pruebas de este campo— con las que intentamos entender lo que se coloca excesivo ante nosotros. Lo que no vemos por su extrema evidencia. Lo evidente que no queremos ver porque es insostenible. Lo que solo puede ser conjurado, desde la más extrema seriedad, del drama más patético y sencillo a las petulantes pretensiones que con ello nos hacemos, imaginando dirigirnos hacia algún sitio, soñando que nuestras vidas y nuestros actos nos pertenecen, cuando es más bien al contrario: estamos poseídos por su sinrazón.

En este extremo, la tensión teatral es presentar actos simples que se cargan de simbolismo *sin querer*, porque en nuestra red de percepciones protectoras tendemos a tejer todo como un símbolo, buscando sentido, preguntando cuál será el mensaje, qué debo pensar, qué me cabe esperar, qué vendrá ahora... Un acto simple, cargado de sinsentido, puede ser brutalmente atroz. Encender una cerilla, rascarse la cabeza o los genitales, soplar, andar, caerse, orinar... Cualquier acto cotidiano presentado en su evidencia nos coloca en esa posición absurda de monos jugando con algo que los excede: la voluptuosidad sublime, enorme, incontrolable, de la vida contenida sin sentido.

halves again, that which knows and despairs before everything there is in the world and its perception, and that which dreams and trusts, looking for shelter in a happy and rational retreat.

The most classical definitions of laughter emphasise the power it possesses, with which we burst out through the only escape before what we are not capable of understanding. For Bergson it is the lack of coherence between the illusion of life and the mechanical alternatives – language, thought, reason would be proof of this field – with which we attempt to comprehend what appears excessive before us. What we do not see due to its extreme evidence. The evident that we do not want to see because it is unbearable. What can only be invoked from the most extreme seriousness, from the most pathetic and simple drama to the petulant pretensions that we create for ourselves, imagining that we direct ourselves to some place, dreaming that our lives and our actions belong to us, when the opposite is actually true: we are possessed by their senselessness.

At the extreme, theatrical tension lies in presenting simple acts that become charged with symbolism without *intending to*, because in our network of protective perceptions we tend to perceive everything as a symbol, looking for meaning, asking ourselves what could the message be, what should I think, what should I expect, what will come next... A simple act, charged with meaninglessness,

Los signos que nos protegen y adormecen se caen, ateridos o quemados, cuando el sinsentido de lo evidente se apodera de la escena. Es decir, representar la tramoya como lo que es, una nada dirigida y directa a los sentidos. Encender una cerilla es un gesto que puede despojarse de resolución, de consecuencia, desapegado de cualquier acto. Vacío, enorme, sublime. Pero el signo tiende a establecerse, al igual que tiende a permanecer como un señuelo para los sentidos. Vuelvo a repetir, significado es hacer un signo, por lo que la sentencia tradicionalmente más ácida de todo el nihilismo, antesala del absurdo, se declama como «un signo sin significado». Sinsentido, *nonsense* y, aún más, signo sin referencia, sin referente. Absurdo.

¿Es posible un signo sin significado? Para ello habrá que caparlo en su resolutivez teleológica, es decir, que no nos lleve a nada más, que se muestre maravilloso, como si se produjera siempre por primera vez. Ni cosa ni conciencia, sino su cuenca vacía. Hay que pelarlo de su densidad como signo, establecida en el tiempo, jugando con la percepción y la materia. El juego es peligroso, tanto que, cuando el auditorio no aguanta más, estalla la risa, la única forma nerviosa de hacerse cargo de lo que ni la razón ni los pulmones aguanta. Me encanta el momento de la antesala de la risa, cómo se va acumulando lo que espera el público, cómo este gira los ojos creyendo que algo llegará, cómo se siente defraudado por los sentidos y

can be brutally atrocious. Lighting a match, scratching your head or your genitals, blowing, walking, falling down, urinating... Any everyday act presented in its evidenceness puts us in the absurd position of monkeys playing at something that exceeds us: the sublime, enormous, uncontrollable voluptuousness of contained life without sense.

The signs that protect and anesthetise us crumble, frozen and burnt, when the senselessness of the evident takes over the stage. That is, presenting the stage machinery as it is, a nothing directed straight at the senses. Lighting a match is a gesture that can be stripped of resolution, of consequence, detached from any action. Empty, enormous, sublime. But the sign tends to establish itself, in the same way that it tends to remain like a decoy for the senses. I repeat, to signify is to make a sign, which is why the most acid maxim in all of nihilism – the antechamber to the absurd – posits «a sign without meaning». Nonsense, no sense, and, what is more, a sign without reference, without referent. Absurd.

Is it possible to have a sign without meaning? For this it must be curtailed in its teleological resoluteness, in other words, that it does not take us anywhere, that it reveals itself as wondrous, as though it were always produced for the very first time. Neither thing nor consciousness, but its empty vessel. It has to be peeled of its density as a sign established in time, playing with perception and matter.

los significados hacia los que la rutina, el acomodo, el sueño y la falta de frecuentación con el peligro le ofrece y cómo, cuando ya no puede aguantarse más, la risa, esa centella capaz de partirnos, estalla.

En la risa no pensamos, tan solo es la sorpresa ante lo evidente lo que se apodera de toda nuestra maquinaria rectora; la risa nos conduce, la carcajada nos desenchaja, del mismo modo que el humor, la bilis líquida que queda como resultado de la explosión, es un caldo de cultivo del absurdo, en donde podemos poner en cuestión, como un ácido suave, cualquier construcción de la mente o el cuerpo humanos. Dice Bergson: «Es cómica toda combinación de ocios y de acontecimientos que nos produce, insertas una en otra, la ilusión de la vida y la sensación de una disposición mecánica». Es cómica su indisponibilidad. Es humor el modo en que debemos deshacernos de las rutinas que nos ocultan lo evidente.

El estilo es «un pañuelo alrededor de un cáncer de garganta», salmodia Beckett. Frente a la metástasis de la vida, donde todo está siempre en otro lado, los humos del estilo intentan colorear los datos para que podamos entenderlos, atenderlos, frenarlos en su exceso. Pero de aquí una de las herramientas de disolución del estilo más fértiles. Si cambiamos, modificamos o tan solo amplificamos con una atención extrema cualquiera de las estructuras que nos adormecen e impiden una percepción intensa, cercana al absurdo de los datos, nos

The game is dangerous, so much so that when the audience cannot bear it any longer, laughter explodes, the only nervous form of taking over what neither reason nor the lungs can bear any more. I love the moment that is the precursor to laughter, when what is expected by the audience accumulates, when it turns its eyes believing that something will arrive, when it feels deceived by the senses and the meanings offered by routine, comfort, sleepiness, and the lack of acquaintance with danger, and when it can no longer endure it anymore, laughter, that spark capable of splitting us, explodes.

In laughter we do not think, it is only the surprise before the evident that takes over all of our governing machinery; laughter leads us, the guffaw dislocates us, in the same manner that humour, that liquid bile that remains as the result of the explosion, is the breeding ground of the absurd, where we can question, like a soft acid, any construction of the human mind or body. Bergson writes: «Any combination of leisure and of events is comic that produces in us the illusion of life and the sensation of a mechanical disposition, inserted one into another.» Its unwillingness is comic. Humour is the manner in which we have to discard the routines that occult the evident to us.

Style is «the fancy necktie worn to conceal a throat cancer», said Beckett. Faced with the metastasis of life, where everything is always in another place, the smokescreen of style

encontraremos con modos de iluminación, *satori*, despertar, conciencia, llámese como se quiera a este romper el pañuelo para contemplar la evidencia del cáncer. La música, en la definición de André Boucourechliev, es un modo de hacer patente el tiempo, su forma corrompida y corruptora; un medio de doblar la atención hacia ese tiempo siempre igual que nos rodea y traspasar la frontera caótica de lo que sea el tiempo más allá de sus jambas. Destejer el contexto para mostrar el signo en su desnudez e inconsistencia.

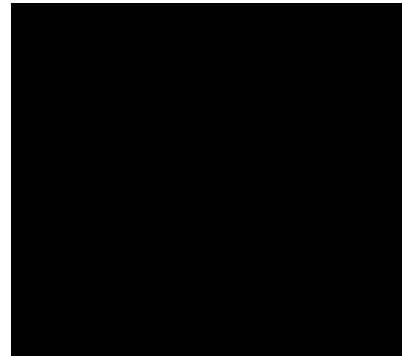
A la vez, nos quedamos desnudos con él, aun un poco ateridos. Mostrar cómo las rutinas que rodean los gestos y los dotan de sentido son convenciones que amaestran lo corrosivo en ellos: cambiar el plano, la perspectiva, el punto de vista, la velocidad, la percepción esperable; utilizar la sorpresa en todos sus puntos; convencer al espectador lo justo para que quede aún más defraudado, más desnudo, más aterido, más a la intemperie. Sacar a la intemperie los signos para partirnos de risa en ellos.

attempts to colour the data so that we can comprehend it, pay attention to it, constrain its excess. But here is one of the tools of the dissolution of style that is most fertile. If we change, modify, or simply amplify by means of extreme attention any of the structures that anesthetise us and hinder intense perception, a perception close to the absurdity of the data, we find ourselves with modes of illumination, *satori*, awakening, consciousness, whatever this ripping off the necktie to contemplate the evidence of the cancer is called. Music, in the definition of André Boucourechliev, is a way of making time manifest, its corrupted and corrupting form; a means of bending attention towards time that is always the same and surrounds us, and of crossing the chaotic boundary of what beyond its portal time might be. Undoing the context in order to lay bare the sign in its nakedness and inconsistency.

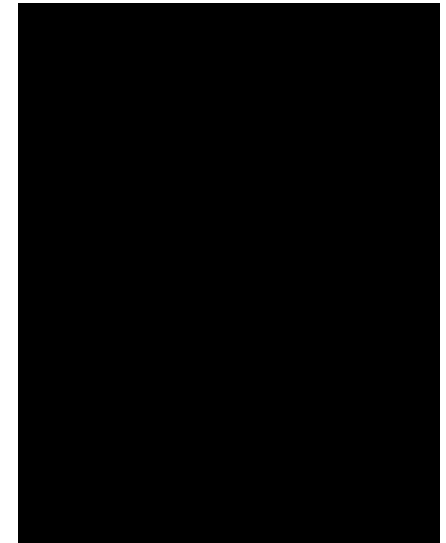
At the same time, we remain naked before it, even a bit frozen stiff. Showing how the routines that surround the gestures and lending them meaning are conventions that train the corrosive in them: change levels, the perspective, the point of view, the velocity, the expectable perception; use surprise at all points; convince the spectator just enough so that they remain even more disappointed, more naked, more frozen stiff, more left out in the cold. Take the signs out into the cold so that we can crack up in laughter in them.



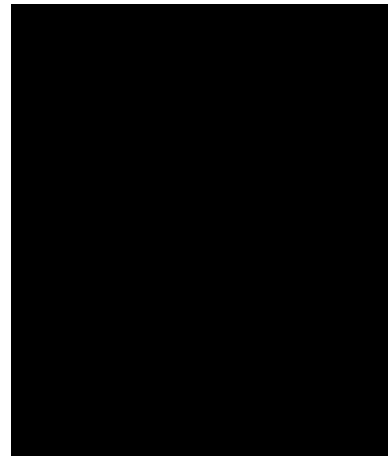
Está todo oscuro.
Everything is dark.



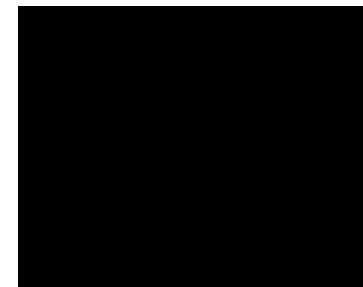
Las sombras contra la pared producidas
por sendas cerillas.
The shadows on the wall made
by two matches.



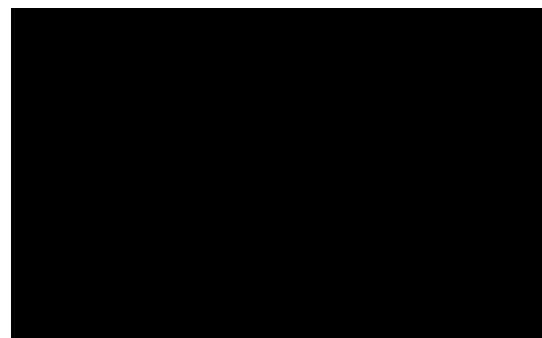
Venas hinchadas en la frente de ambos.
Swollen veins on the foreheads of both of them.



Las gargantas abiertas.
The open throats.



La risa falsa.
The false laughter.



Ambos intentan pisar el interruptor
del suelo sin conseguirlo.
Both of them try to step on the
switch on the floor without success.

Election Night
Election Night

— 228.214.370 s —

Election Night
Election Night

[Trabajo videográfico]

2007

DURACIÓN VARIABLE (BUCLE)

Sobre la presencia desde la ausencia. A partir de la acción *La noche electoral* se construye una estructura de repetición aparente de una misma situación. Los Torreznos transitan sentados y con los ojos cerrados por las sonoridades provocadas por algunos de los nombres protagonistas de la historia del siglo xx. La simultaneidad y la multiplicación de acciones y texto provocan una lectura que crece exponencialmente en varias direcciones creando inesperados encuentros casuales.

Producido por la Sociedad Estatal para
la Acción Cultural Exterior (SEACEX).

[Video work]

2007

DURATION: VARIABLE (LOOP)

On presence from absence. Based on the performance piece *Election Night*, a structure is elaborated of the apparent repetition of the same situation. Seated and with their eyes closed, Los Torreznos travel through the sonorities provoked by some of the prominent names from the history of the 20th century. Simultaneity and the multiplication of actions and text provoke a reading that exponentially grows in various directions, creating unexpected chance encounters.

Produced by the State Corporation for Spanish Cultural
Action Abroad (SEACEX).

UNA Y OTRA VEZ Y SIEMPRE
LO MISMO Y SIEMPRE DISTINTO

J. Vallaura / R. Lamata

la idea es estar y es necesario mucho de uno mismo
no estar y para poner mucho entusiasmo como siempre puede
ello hay un empeño en punto de partida decirse lo que se
sistema que llamar la atención puede ser una quiera siempre y
permite hacer y desde ahí máxima que a poder ser en
algo grabarlo y generar una algunos piensen voz baja como si
luego expectativa que imprescindible en fuera hacia
reproducirlo esto no acabe de cualquier proceso adentro sin
que resulta tan cumplirse por de creación que mover los labios
sencillo y más quedar siempre aspire a romper aunque también
allá tan natural abierta a punto moldes y está permitida
seguramente no de culminarse pero con un proponer otras alguna
tenga más de pero con un formas que no exclamación
trece años como mecanismo sean las habituales acompañada de
algo extendido secreto de sin embargo por un gesto efusivo
entre toda la ralentización en mucha emoción energético de
ciudadanía y su interior que que se ponga el manos con
seguramente haga que justo en sinsentido puede patada seca
exageramos ya el momento del acampar como si incluso esta
que todavía hace desbordamiento se tratara de una operación puede
seis años no se produzca un verbena en el hacerse en pareja
estaba instalada quiebro y nunca campo donde si es bien avenida
la total facilidad de se alcance el lugar todos extienden y el compás
tomar imágenes deseado y desde sus manteles marca el patrón
almacenarlas ahí mantener un sacan sus viandas de las cosas que
infinitamente y sostenido y llenan sus vasos salen de dentro
trasladarlas como perpetuo que de vino porque eso sí
hojas que lleva el funcione igual dejándose tienen que ser
viento de un que el eterno llevar en claras precisas
continente a otro funambulista una tarde de concretas nada
con la rapidez del sobre el alambre domingo de divagar un
rayo a punto de caerse caluroso insulto a medias

para que todo lo visible y lo concreto es un ten siempre
funcione como invisible en término que a mano una
es debido y no se realidad en los tiempos que herramienta
atore como un configuran un par corren no goza cualquiera vale
mecanismo de indisoluble que de muchos pero eso sí que
reloj antiguo construye lo que adeptos ya que su no sea digital ya
lleno de tierra lo llamamos apuesta por la que esas solo
mejor es que esté apariencia precisión la falta funcionan con
bien engrasado basta con de vaguedad y la electricidad y
las piezas limpias modificar un pequeña absoluta para en este caso al
relucientes como pequeño parámetro para apostar a las el tiempo
una patena y una constatar que claras por un solo continuo es muy
vez en marcha ya lo que camino provoca probable que no
no pare nunca y inicialmente no que de golpe y tenga utilidad en
que sea el se ve acaba aflorando a la plumazo se el momento de
desgaste que trae consigo el tiempo el que haga cesar superficie con emergencia
el que haga cesar el flujo perpetuo mucha más montón de cuando se
de palabras y nitidez y foco que seguramente eran por eso es
gestos que no aquello que muy válidas y tan común
parecen tener fin tomábamos posiblemente incluso ahora tan
y cuando esto como verdadero alguna de ellas la rebosados de
suceda lo mejor e incuestionable más adecuada píxeles ver
será darse la esto es cuanto pero justamente manivelas
vuelta caminar más aparente se por ese afán de palancas y
en dirección hace lo invisible solidificar se llega martillos
contraria y no más se sumerge delante de una encerrados en
acordarse jamás en la profundidad puerta ante la urnas como si se
de aquel lugar ciega la piel cual solo queda tratara de
que un día estuvo orgullosa dorada abrir y mirar nuevos objetos
allá por el sol dentro maravillosos

AGAIN AND AGAIN AND ALWAYS
THE SAME AND ALWAYS DIFFERENT

J. Vallaura / R. Lamata

the idea is to be and not to be and for this there is a system that permits doing something and then reproducing it that ends up being so simple it certainly is not more than thirteen years since it has been adopted by everyone and we are probably exaggerating since six years ago the possibility did not exist of recording an image storing it and sending it from one continent to another with the speed of a lightning bolt	it is necessary to put a lot of effort into attracting attention and from this point create an expectation that is not fulfilled since it is at the point of culminating but with a secret device inside to slow it down which at the peak causes a swerve and one never reaches the desired spot but stays perpetually functioning like the eternal tightrope walker above the wire about to fall	plenty of enthusiasm as the point of departure could be a principle that some consider indispensable in any creative process that aims to break moulds and propose other forms yet despite all the emotion one puts in senselessness sets up camp like a fiesta in the country when everybody spreads out their blankets takes out their food and fills up their glasses with wine abandoning themselves to a hot sunday afternoon	anything you want you can say about yourself as long as it is in a low voice as though it were directed inwards without moving your lips although an exclamation is permitted accompanied by an energetic effusive gesture of the hands with a sharp kick in fact this can be performed as a pair if they are well-matched and the tempo is given by the pattern of what comes out because it has to be clear precise no digressing to almost insults	for everything to work as it should and not be obstructed like the mechanism of an old clock it should ideally be well-oiled and once it is running it never stops save for the wear arising over the course of time which halts the the endless cascade of words and gestures and when this happens ending everything the best thing is to turn around walk in the opposite direction and never remember that place that one the	visible and the invisible actually make up an indivisible pair that constitutes appearance one only has to modify a tiny parameter to realise that what one does not see at first ends up appearing on the surface with much more clarity than what we regarded as real that is the more obvious the invisible becomes the more the proud skin tanned by the sun sinks into the blind depths	specific is a term that in these times does not have many adherents as its commitment to precision and the absolute determination of relying on one sole path suddenly and at the drop of a hat causes a multitude of options to be eliminated which surely were all very valid and possibly one of them the most appropriate but because of that desire to solidify one arrives in front of a door before which one can only open it and look inside	at all times have a tool at hand any one will do but it should not be digital since they only work with electricity and in this case as we are dealing with all of continuous time it is very probable that it will not be useful in an emergency that is why it is so common even today to see cranks levers and hammers shut up in urns as though they were miraculous new objects
--	--	---	--	--	---	--	---



Sí. Yes. No. Sí. Yes. No.



Sí. Yes. Sí. Yes. No. No.



No. No. Sí. Yes. Sí. Yes.



No. Sí. Yes. Sí. Yes. No.



Sí. Yes. Sí. Yes. No. Sí. Yes.



Sí. Yes. No. Sí. Yes. Sí. Yes.



Sí. Yes. No. No. No.



No. No. Sí. Yes. Sí. Yes.



Sí. Yes. No. Sí. Yes. No.



No. Sí. Yes. No. Sí. Yes.



Sí. Yes. No. No. Sí. Yes.



Sí. Yes. Sí. Yes. Sí. Yes. No.



Sí. Yes. Sí. Yes. No. Sí. Yes.



Sí. Yes. No. Sí. Yes. Sí. Yes.

La Cultura
Culture

— 229.293.342 s —

La Cultura
Culture

2007
55 MIN

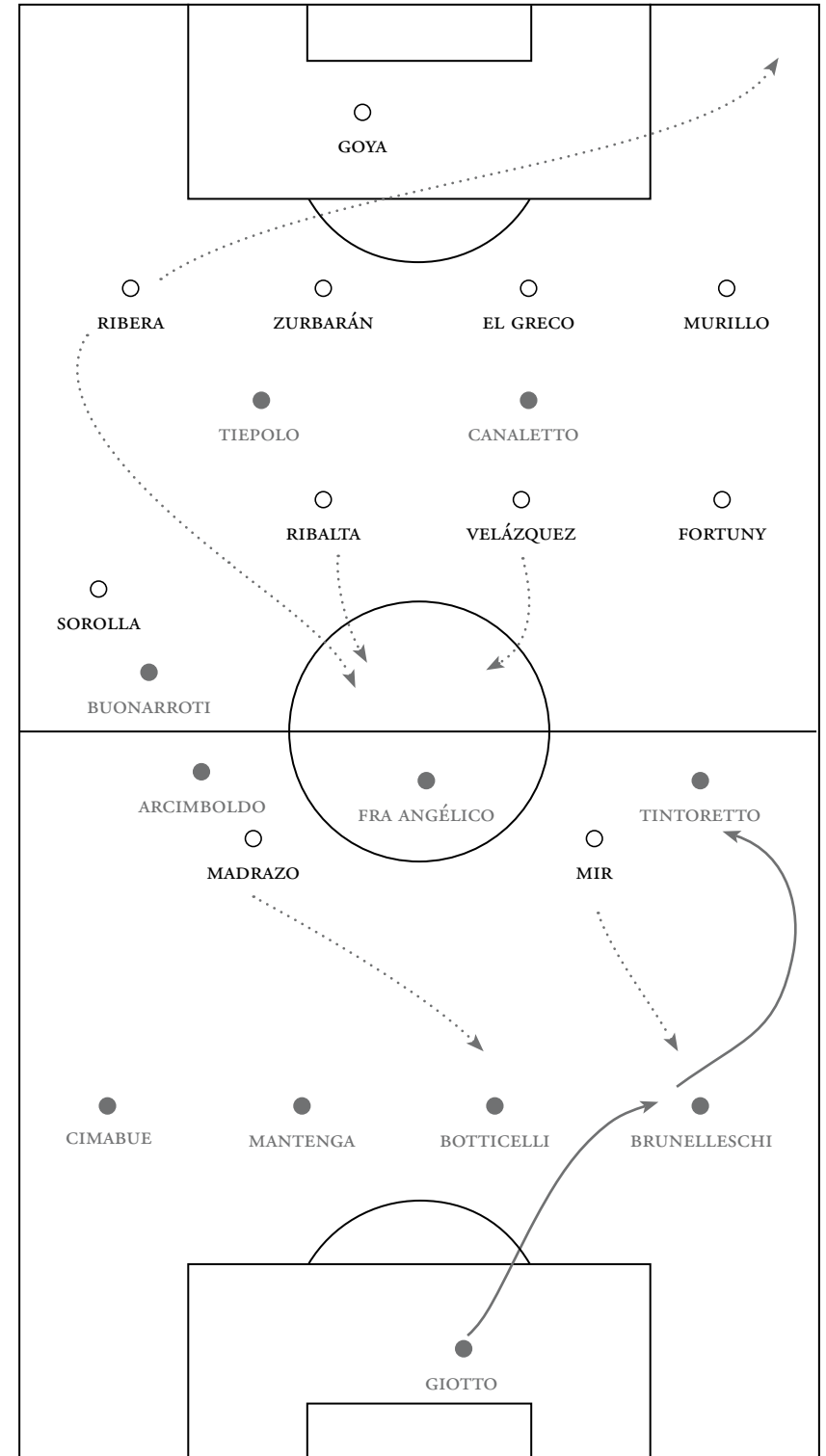
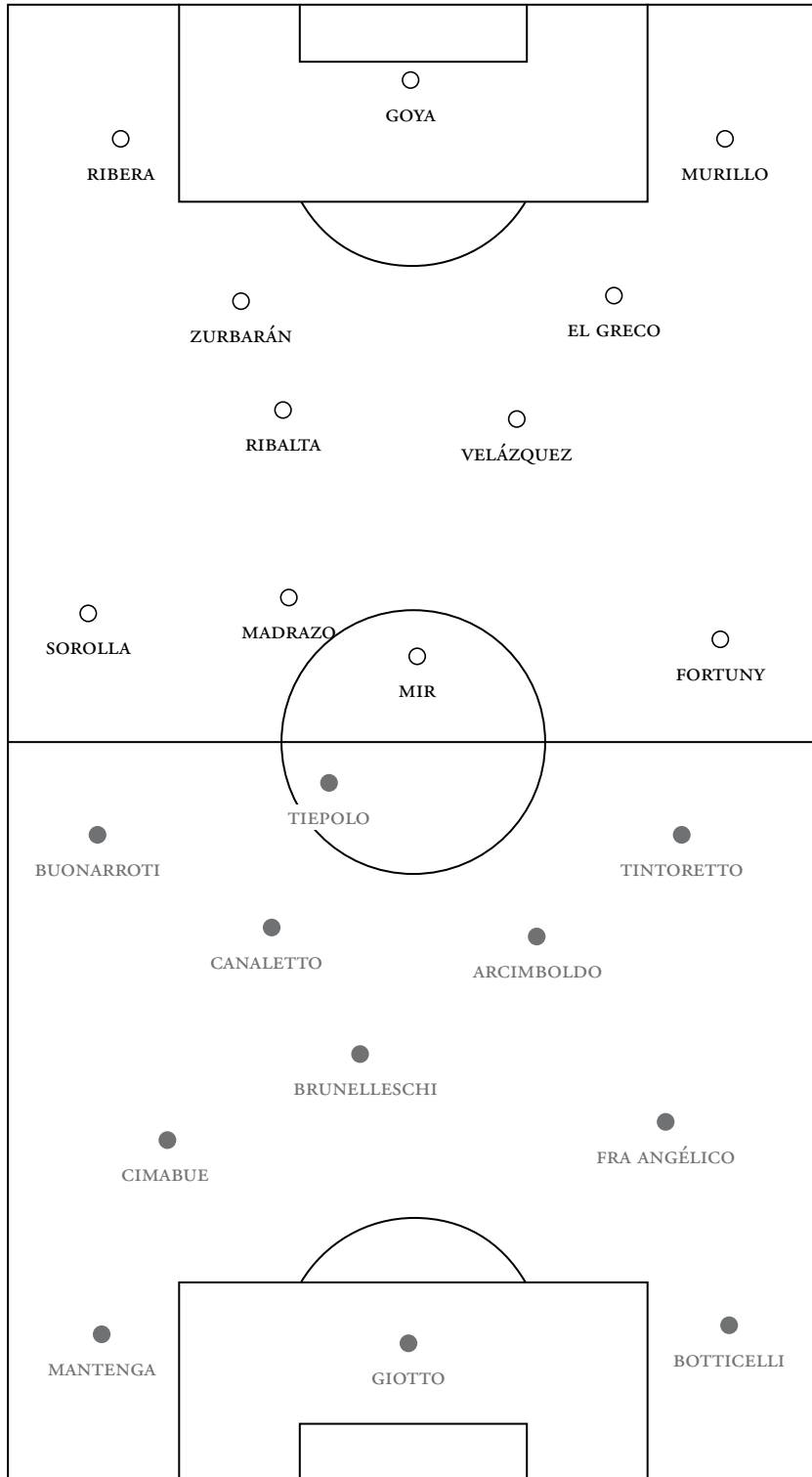
DOS BORRIQUETAS DE MADERA, DOS SILLAS PLEGABLES DE
MADERA, UN TABLERO DE 80 X 180 CM APROX.

Descomposición de los elementos materiales y conceptuales que configuran una conferencia sobre la cultura. Estructura en tres partes: «No hay nadie inculto»: sobre la cultura en su sentido amplio, como pretendida diferencia entre el ser humano —quien la produce, almacena y distribuye— y el resto de seres vivos; «Si te cortan la cabeza, no hay cultura»: sobre la cultura en su sentido restringido, como bien elevado que permite diferenciar a unos seres humanos —los occidentales que la definen y evalúan— de otros; «La cultura es un pasatiempo de la muerte»: el espectáculo nos entretiene. Los Torreznos, seres humanos occidentales, están desde pequeños interesados en la cultura, no se separan de ella ni para dormir, se relacionan con seres verdaderamente incultos y por eso hacen este trabajo.

2007
55 MIN

TWO WOODEN EASELS, TWO WOODEN FOLDING CHAIRS,
A BOARD APPROXIMATELY 80 X 180 CM

Deconstruction of the material and conceptual elements that constitute a lecture on culture. A structure in three parts: «There is no one who is uncultured»: about culture in the broad sense, as the pretended difference between human beings – who produce, store, and distribute it – and the rest of living beings. «If they cut off your head there is no culture»: about culture in its restricted sense, as an high-end commodity that allows certain human beings – Westerners who define and evaluate it – to be differentiated from others. «Culture is a pastime of death»: the spectacle entertains us. Los Torreznos, occidental human beings, have been interested in culture since they were children, they do not separate themselves from it even when they go to sleep; they are acquainted with beings who are truly uncultured and for this reason they perform this work.



LA COOL-TURA

COOL-TURE

Alberto Ruiz de Samaniego
José Manuel Mourio

Como casi siempre, el lenguaje se empeña en *meterse en medio*. En muchos momentos de *La Cultura* de Los Torreznos, los cuerpos ejecutan una serie de espasmos fastuosos o el despliegue de una serie de reverencias bizarras respecto al acto de pronunciar, al recitado. Con las palabras como mero accesorio intercambiable, sin ningún tipo de jerarquía entre ellas. Las palabras pierden así su peso, pues se ha conseguido, al parecer, negar la necesidad de su presencia diferenciada al colocarlas indistintamente en series irregulares que no repercuten en la «solemnidad» de la perorata. Quizás *La Cultura* presente aquí una variante particular en la esquizofrenia declamatoria de Los Torreznos, ya que, en este acto, sus letanías están basadas en mayor medida en una generalización que en la repetición propiamente dicha. La repetición que aquí conocemos es, en realidad, la de la reiteración en el vómito de palabras desde la tribuna. Lo genuinamente intransferible serán acaso los cuerpos de Los Torreznos y su dictado, así como los apéndices que los acompañan: el tablero, los caballetes, las sillas, su disposición (la de los cuerpos y los objetos), la risa y hasta las propias voces que continuamente se refieren a

As almost always, language insists on *butting in*. In many moments during Los Torreznos' *Culture*, the bodies execute a series of splendid spasms or execute a series of bizarre reverences as regards the act of pronouncing, of reciting. With words as a mere interchangeable accessory, devoid of any type of hierarchy between them. The words thus lose their weight, because one has been able, it seems, to negate the necessity of their differentiated presence by placing them indistinctly in various irregular series that do not result in the «solemnity» of a harangue. Perhaps *Culture* represents a particular variant within the declamatory schizophrenia of Los Torreznos, as in this action their litanies are based for the most part on a generalisation rather than on repetition proper. The repetition that we know here is, in fact, that of the reiteration in the vomit of words from the lectern. What is genuinely not transferrable is probably the bodies of Los Torreznos and their dictation, just like the appendices that accompany them: the board, the easel, the chairs, their disposition (that of the bodies and the objects), laughter, and even their proper voices continually referring to the Others, to Themselves pronouncing the words of

los Otros, a Sí Mismos pronunciando palabras en Una Conferencia sobre La Cultura.

Se juega en el campo de una bien conocida complicidad con la audiencia, en donde se explota —y explota, como veremos— la jerga de Lo Cultural. Esta jerga compartida alimenta, a su vez, la llama en que —se ha decidido— deben *arder las palabras*¹. Como afirmaba Adorno, la jerga será un medio idóneo para que lo que comunica (el espectáculo) «sea sentido y aceptado por su exposición, en gran parte sin tener en cuenta el contenido de las palabras. El elemento preconceptual y mimético del lenguaje lo toma ella bajo su dirección, a favor de los efectos por ella deseados»². Jerga, pues, en boca, pero, sobre todo, en cuerpo *torrezno: superabundancia* de todo aquel evento que precede a la emisión de palabras (ya ligeras), la multitud de arcadas y espasmos sufridos para su desalojo; sarcástica elevación de la parte de su pronunciación que compete al cuerpo. *Superabundancia* del exponer y el pronunciar, de la presencia del anunciante con el fin de postularse como el gestor supremo de todo sentido. Consecuentemente, aquel análisis —o disfrute— que estaría fuera de lugar si se refiriese aquí a las propias palabras se hunde en el desglose de todos los ritmos y ondulaciones que las recubren, en los malabarismos de ondas concéntricas que, además de dilatarse paulatinamente por todo su cuerpo y por todo el espacio, van agotándolo a él también, con su avance.

A Lecture on Culture.

They play on the field of a well-known complicity with the audience, where they exploit – and explode, as we shall see – the jargon of culture. This shared jargon feeds, in turn, the flame in which – as has been decided – *words will have to burn*.¹ As Adorno affirms, jargon is an ideal medium so that what is communicated (by the spectacle) «is felt and accepted through its mere delivery, without regard to the content of the words used. It take under its own control the pre-conceptual, mimetic element of language – for the sake of effect connotations.»² Jargon, then, in the *Torrezno* mouth, but above all, in the *Torrezno* body: *A superabundance* of all those events that precede the emission of words (already light in themselves), the huge amount of retching and spasms one has to suffer for their evacuation; the sarcastic elevation of the mechanics of their pronunciation that is the responsibility of the body. *A superabundance* of exposing and pronouncing, of the presence of the announcer with the aim of postulating himself as the supreme manager of all meaning. Consequently, the analysis – or enjoyment – that would be out of place here if one referred to the words themselves descends into the breakdown of all the rhythms and undulations that envelop them, into the juggling of concentric waves that, as well as gradually spreading throughout his entire body and the entire space, with their advance exhaust him too. All movement, with

Todo movimiento, con toda su espiral rítmica amarrada a un *in crescendo* suicida, es llevado a un intolerable aumento de presión que necesariamente desemboca en un estallido. Estallan las palabras, las voces, los cuerpos, el aire, el lugar y los objetos (estalla también el público, *en carcajadas*). Como en la imagen que de sí mismo confesaba André Gide y que nos recuerda Barthes—el *neumático que se desinfla*—, así Los Torreznos contagian la tipología de «lo reventado» a todo lo que tocan: «Se reconstruye muy bien la imagen: «reventar», por golpe o presión, luego de lo cual, desinflamamiento lento, progresivo, plenitud que se vacía, tensión de pared que se relaja»³. Su asombroso sentido del ritmo y el fluido discurrir de sus enlaces coreográficos hacen que el público, más allá de la seducción por el reconocimiento de lo que está sucediendo con la jerga, se encuentre además instalado en sus avalanchas teatrales. Y lo está tanto en sus cúspides y en sus destellos como en el —también— paulatino arribo a la pausa. Seducidos todos por su manejo del *desinflamamiento* y de la calma.

De esta forma, tras el estallido, los cuerpos se repliegan mientras restan por un momento agotados—como la mesa, los caballetes y las sillas— y comienzan a continuación una nueva ascensión a través de *flujos que unas veces se mezclan y otras se distinguen*, que diría Deleuze. O, como dirían también Los Torreznos: NON PLUS ULTRA, NON PLUS ULTRA.

all of its rhythmic spiral shackled to a suicidal *crescendo*, is elevated to an intolerable increase in pressure that necessarily discharges in an explosion. The words, the voices, the bodies, the air, the place, and the objects all explode (the audience too – in *guffaws*). Like the image that André Gide confessed about himself and that Barthes reminds us of – *the flat tyre that deflates* – that is how Los Torreznos infect the typology of «the exploded» of everything they come into contact with: «We easily reconstruct the image: ‘burst’, by blow or pressure, following which a slow, progressive deflation; fullness that empties, walls whose tension slackens.»³ Their astounding sense of rhythm and the fluid flow of their choreographic connections leads the audience, beyond the seduction of the recognition of what is taking place with the jargon, to also find itself installed in their theatrical avalanches. And it is installed as much at the peaks as in the flashes as well as – what is more – in the measured arrival at the pause. Seduced, completely, by their management of the *deflation* and of the calm.

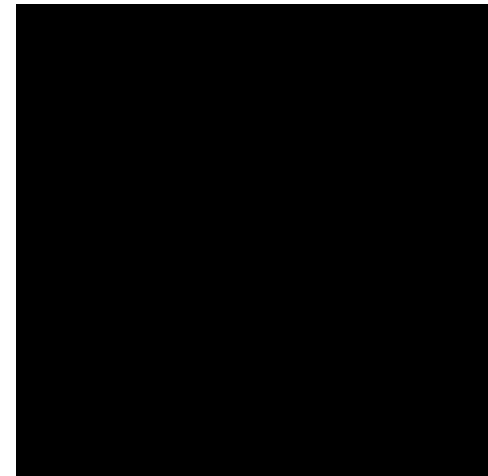
In this manner, after the explosion, the bodies fold up while they rest for a moment, exhausted – like the table, the easels, or the chairs – and afterwards begin a new ascent by means of *flows that alternately intermingle and become distinct*, as Deleuze would say. Or, as Los Torreznos would also say, NON PLUS ULTRA, NON PLUS ULTRA.

NOTAS

- 1 ¿Sería esta, entonces, la razón de que el oyente solo haga uso de la risa en sus respuestas?
- 2 Theodor W. Adorno, *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Taurus Humanidades, 1992, p. 13.
- 3 Roland Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, trad. Patricia Wilson, México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 62.

NOTES

- 1 Is this the reason why, therefore, the listener only makes use of laughter in his answers?
- 2 Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity* (translated by Knut Tarnowski and Frederic Will), Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 8.
- 3 Roland Barthes, *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)*, (ed. by Thomas Cleric and Eric Marty, translated by Rosalind E. Krauss and Denis Hollier), New York, Columbia University Press, 2005, p. 16.



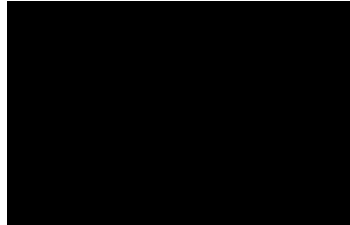
—Stravinski, Ribzinski, Kandinski, Chaikovski, Grotowski, Mayakovski, Polanski, Tarkovski.
— Stravinsky, Ribzinsky, Kandinsky, Tchaikovsky, Grotowski, Mayakovsky, Polanski, Tarkovsky.



—Bulgakov, Platonov, Nabokov, Lermontov, Ivanov, Rimski-Korsakov, Chejov, Sholojov.
— Bulgakov, Platonov, Nabokov, Lermontov, Ivanov, Rimski-Korsakov, Chekov, Sholokhov.

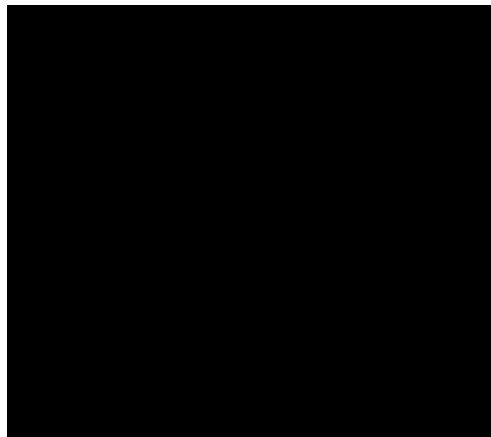
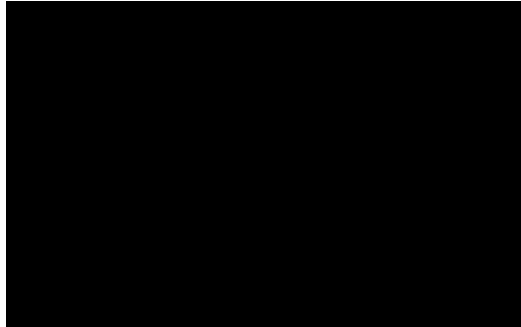


—Martin Heidegger - Heidi.
— Martin Heidegger - Heidi.

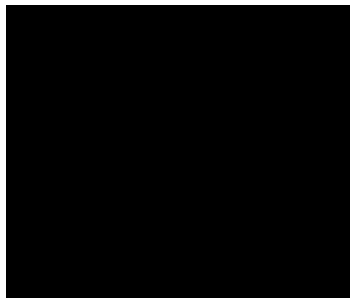


—Rosa Luxemburgo - Embrujada.
— Rosa Luxemburg - Bewitched.

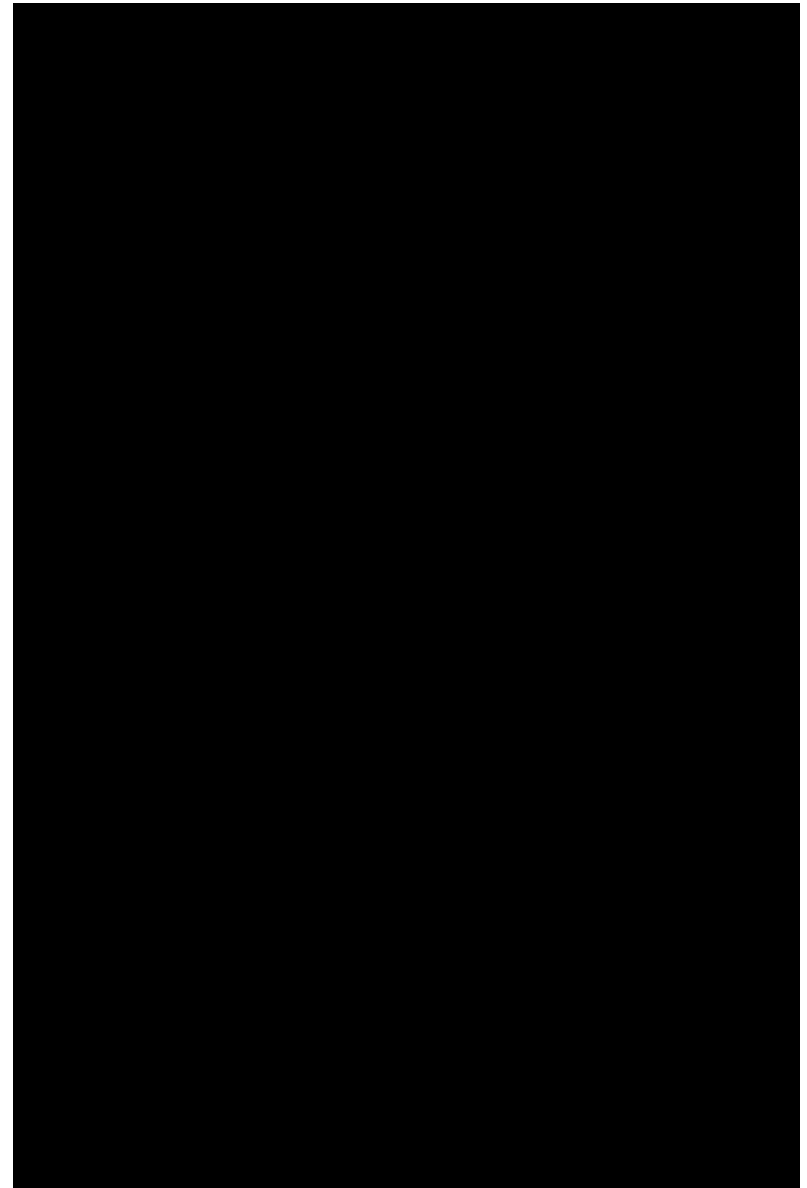
—Ortega y Gasset - Starsky y Hutch.
— Ortega y Gasset - Starsky and Hutch.



—San Agustín - Kung Fu.
— Saint Augustine - Kung Fu.



—Roland Barthes - Bart Simpson.
— Roland Barthes - Bart Simpson.



—Thomas Mann - Superman, Rubinstein - Frankenstein, Erasmo de Rotterdam - Aquaman,
Herbert von Karajan - Batman.
— Thomas Mann - Superman, Rubinstein - Frankenstein, Erasmus of Rotterdam - Aquaman,
Herbert von Karajan - Batman.

En la época
de Mozart
no existía
la música
clásica.

In Mozart's
time classical
music did
not exist.

El Reloj
The Clock

— 230.372.314 S —

El Reloj
The Clock

[Trabajo sonoro]

2007
24 h

Sobre la ausencia de principio y fin. Enunciación ininterrumpida a dos voces y en tiempo real de los mil cuatrocientos cuarenta minutos que constituyen las veinticuatro horas de un día completo.

Producido por la Sociedad Estatal para
la Acción Cultural Exterior (SEACEX).

[Sound piece]

2007
24 h

On the absence of beginning and end. Uninterrupted announcement in two voices and in real time of the one thousand four hundred and forty minutes that constitute the twenty four hours of a complete day.

Produced by the State Corporation for Spanish Cultural
Action Abroad (SEACEX).

00:00

El Dinero
Money

— 246.151.240 S —

El Dinero
Money

2008
35 MIN

UNA MESA

Sobre las cantidades y su desproporción. Trabajo basado en las cien marcas que tienen mayor valor en el mercado cifrado en millones de dólares. Conseguir visualizar grandes sumas de billetes en papel que terminan por colapsar el espacio. Atravesar un listado del puesto 100 al 1 e intentar que la expectativa se sostenga aun reconociendo el final desde el principio.

2008
35 MIN

A TABLE

On quantities and their disproportion. A work based on the one hundred companies with the highest market value, expressed in millions of dollars. Being able to visualise large sums of paper bills that end up collapsing the space. Going through a list from position number 100 to number 1 and trying to maintain expectations, even though recognising the end since the very beginning.

100	HEINEKEN
99	STARBUCKS
98	NIVEA
97	LG
96	LEVI'S
95	ARMANI
94	BULGARI
93	PRADA
92	MOËT & CHANDON
91	JOHNSON & JOHNSON
90	SHELL
89	CARTIER
88	SMIRNOFF
87	ING
86	HENNESSY
85	NISSAN
84	HYUNDAI
83	HERTZ
82	HERMÈS
81	TIFFANY & CO.
80	DURACELL
79	AUDI
78	PANASONIC
77	ZARA
76	PORSCHE
75	BP
74	REUTERS
73	MOTOROLA
72	ROLEX

71	ADIDAS
70	CATERPILLAR
69	KRAFT
68	AMAZON.COM
67	DANONE
66	NESTLÉ
65	CHANEL
64	KLEENEX
63	PIZZA HUT
62	KODAK
61	KFC
60	COLGATE
59	AVON
58	YAHOO!
57	WRIGLEY'S
56	VOLKSWAGEN
55	EBAY
54	XEROX
53	PHILIPS
52	L'ORÉAL
51	ACCENTURE
50	NINTENDO
49	GUCCI
48	MTV
47	HEINZ
46	HARLEY-DAVIDSON
45	SIEMENS
44	UBS
43	NOVARTIS

42	IKEA
41	APPLE
40	GAP
39	KELLOGG'S
38	GOOGLE
37	GOLDMAN SACHS
36	SAP
35	CANON
34	JPMORGAN
33	MORGAN STANLEY
32	UPS
31	PFIZER
30	NIKE
29	HSBC
28	SONY
27	ORACLE
26	BUDWEISER
25	MERRILL LYNCH
24	NESCAFÉ
23	PEPSI
22	FORD
21	DELL
20	SAMSUNG
19	HONDA
18	LOUIS VUITTON
17	CISCO
16	BMW
15	GILLETTE
14	AMERICAN EXPRESS
13	HEWLETT-PACKARD

12	CITI
11	MERCEDES-BENZ
10	MARLBORO
9	TOYOTA
8	McDONALD'S
7	DISNEY
6	NOKIA
5	INTEL
4	GE
3	IBM
2	MICROSOFT
1	COCA-COLA

DINERO: APUNTANDO
AL CENTRO DE LA DIANA

MONEY: POINTING TO THE
CENTRE OF THE TARGET

Fernando Cembranos

Por encima de sus cliente, de los trabajadores y trabajadoras que las levantan, de la supervivencia de los pueblos, de los gobiernos, de los estados, de las necesidades humanas, de las dinámicas imprescindibles de la naturaleza, de la razón y la sabiduría, por encima incluso de los deseos de sus propietarios y de los hijos e hijas de los propietarios, están los números de las grandes compañías.

Números simples, lineales, erróneos, sesgados, tontos, interesados, falsos, pero que gobiernan el mundo y deciden qué se planta, qué se merienda, qué se perfora, qué se tira, qué se desea, quiénes somos, qué se quema, a quién se despide, cuánto valemos, qué se intoxica, qué se arrasa, quién sobrevive, a quién se mata.

Cuando lo simple gobierna lo complejo, lo bueno se pone malo, lo hermoso se afea, la tierra se cementa, lo fresco se recalienta, lo limpio se ensucia, el equilibrio necesario se rompe, la diversidad disminuye, los cerebros se homogeneizan, los ecosistemas se desordenan, las culturas agonizan, el neocórtex se desconecta, las relaciones se cortan, la vida se muere y la esperanza se desvanece.

Números sin argumentos; números que necesitan crecer a toda costa;

Above their customers, above the workers who erect them, above the survival of the people, of the governments, of the states, of human needs, of the indispensable dynamics of nature, of reason and wisdom, even above the needs of the owners and of their sons and daughters, there are the numbers of the large companies.

Simple numbers, linear, erroneous, biased, dumb, interested, false, but which govern the world and decide what is planted, what is snacked on, what is perforated, what is thrown away, who we are, what is burnt, who is let go, how much we are worth, what is poisoned, what is destroyed, what survives, who is killed.

When the simple governs the complex, the good turns bad, the beautiful turns ugly, the earth is cemented over, what is fresh is reheated, what is clean is sullied, the necessary balance is shattered, diversity is reduced, minds are homogenised, ecosystems are disordered, cultures agonise, the neocortex is disconnected, relationships are cut off, life dies, and hope evaporates.

Numbers without arguments; numbers that need to grow at all cost; numbers that do not understand words, nor dreams, nor reason, nor

números que no entienden de palabras, ni de sueños, ni de razones, ni de lágrimas, ni de prioridades, ni de personas; números que compiten por su número en un listado de números.

Números que crecen cuando lo importante decrece. Si se contamina el agua del río y hay menos agua disponible, hay que comprarla embotellada en el supermercado y los números de varias corporaciones crecen. Cuando se tala el bosque, cuando se levantan vallas, cuando aumenta el miedo, cuando las personas no se sienten a gusto con su cuerpo, cuando se pierden las semillas locales, cuando se destruyen los bienes comunales, cuando se desecha lo que aún sirve, los números de unas pocas compañías crecen. Mientras lavan su imagen con su responsabilidad social corporativa, sus promesas de sostenibilidad, sus cuentos de felicidad, crecen y crecen como un monstruo insaciable comiéndose literalmente la corteza terrestre, el trabajo, el tiempo y el futuro de quienes todavía no han nacido.

Los Torreznos señalan —sin distraerse con corruptelas locales, resultados electorales, objetivos del milenio o accidentes espectaculares— la lógica ilógica que gobierna el mundo. Detrás de las pantallas, las directrices institucionales, los telediarios, los buscadores de información, los cambios constitucionales, la mayor parte de las leyes, las conferencias internacionales, los cambios de horario, los informes del Banco Mundial, las declaraciones de guerra, las cargas

tears, nor priorities, nor persons; numbers that compete for their number in a list of numbers.

Numbers that increase when what is important decreases. If the water of a river is contaminated and there is less water available, then it has to be purchased at a supermarket and the numbers of various corporations grow. When a forest is cut down, when fences are put up, when fear increases, when people do not feel comfortable in their bodies, when local seeds disappear, when common goods are destroyed, when what is still useable is wasted, the numbers of a few companies grow. Meanwhile, they whitewash their image with corporate social responsibility, their promises of sustainability, their tales of happiness, they grow and grow like an insatiable monster, literally consuming the earth's crust, the work, the time, and the future of those who have not yet been born.

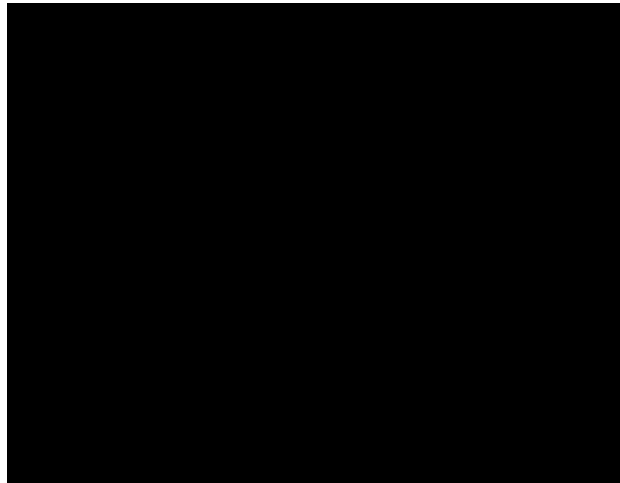
Los Torreznos point to – without distracting themselves with local corruptions, election results, millennium objectives, or spectacular accidents – the logical illogicality that governs the world. Behind the screens, the institutional directives, the news shows, the search engines, the constitutional changes, the majority of laws, the international conferences, the time differences, the reports from the World Bank, the declarations of war, the police charges, the humanitarian missions, behind them are the numbers of the multinationals.

And behind the numbers, power.

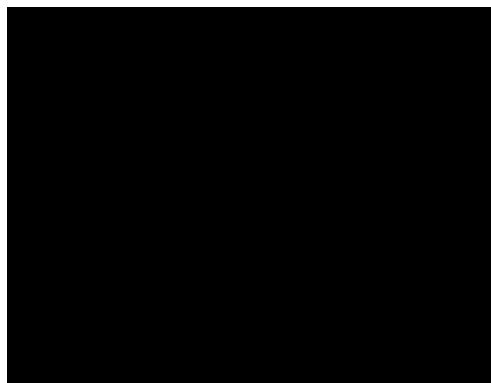
de la policía, las misiones humanitarias, detrás, están los números de las multinacionales.

Y detrás de los números, el poder. Queda clara la oscuridad que nos domina.

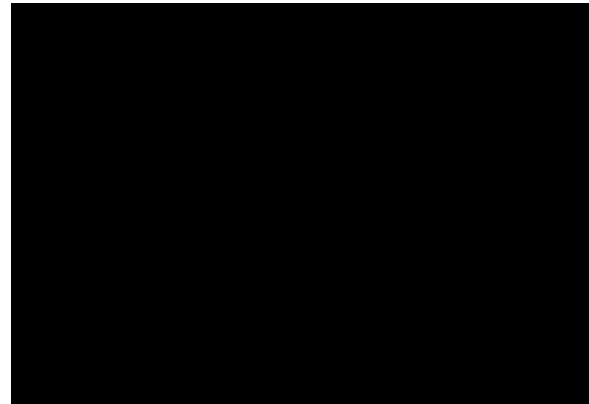
The darkness that dominates us is made clear.



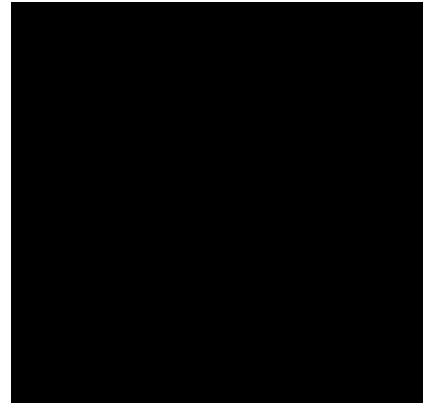
—Vamos a ver cómo suenan las cien primeras multinacionales.
— Let's see how the first one hundred multinationals sound.



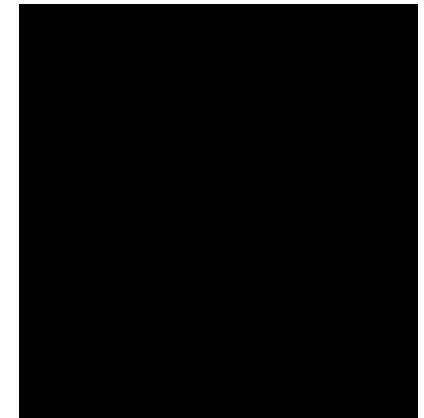
—Multinacional número 80, Duracell: 3.679 millones de dólares en pilas.
— Multinational number 80, Duracell, 3,679 million dollars in batteries.



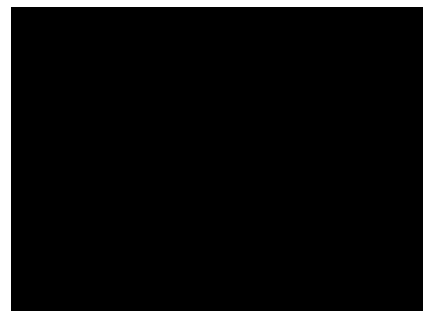
—Multinacional número 64, Kleenex: 4.922 millones de dólares en pañuelitos, en máscaras de gas, en Celucotton, en palitos para las orejas, en palitos para las narices...
— Multinational number 64, Kleenex, 4,922 million dollars in tissues, in gas masks, in Celucotton, in cotton swabs for the ears, in cotton swabs for the nose...



—Pfizer tiene 133 millones menos que Nike.
— Pfizer has 133 million less than Nike.



—Multinacional número 14, American Express: 18.559 millones de dólares, que al cambio son 31.696.916 millones de chelines ugandeses.
— Multinational number 14, American Express, 18,559 million dollars, which amount to 31,696,916 million Ugandan shillings.



—¿Dónde los metemos?
— Where shall we put them?

Poder
Power

— 261.929.703 s —

Poder
Power

En colaboración con Bárbara Bañuelos, Laura Bañuelos, Ismeni Espejel, Nines Martín y Catherine Sardella. Producido por el festival In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid.

2008
60 MIN

CUATRO SILLAS, SIETE PELUCAS,
SIETE BARBAS POSTIZAS

Siete personas quietas mirando al público. Al cabo de unos minutos en los que no ocurre nada, los asistentes empiezan a inquietarse levemente: toses, gestos, cuchicheos. Entonces, las siete personas comienzan a actuar y la atención vuelve a la escena. Unos hacen, otros miran. A partir de ahí, la pieza se estructura en una secuencia de cuadros que, con el mínimo de artificio y el máximo de energía, ponen de manifiesto el ejercicio del poder cotidiano, tanto en las relaciones personales como, fundamentalmente, entre la escena y el público.

In collaboration with Bárbara Bañuelos, Laura Bañuelos, Ismeni Espejel, Nines Martín, and Catherine Sardella. Produced by the In-Presentable festival, La Casa Encendida, Madrid.

2008
60 MIN

FOUR CHAIRS, SEVEN WIGS,
SEVEN FAKE BEARDS

Seven persons, motionless, looking at the audience. After a few minutes in which nothing happens, the audience starts to get a bit restless: coughs, gestures, whispers. Then the seven persons begin to act and attention returns to the stage. Some perform, others watch. From then on the piece is structured as a sequence of tableaux, with a minimum of artifice and a maximum of energy, making clear the exercise of everyday power, in interpersonal relationships as much as, fundamentally, in between the stage and the audience.

A

a.1

Permanecen cinco minutos mirando al público, sin moverse.

a.2

Durante ese tiempo, de vez en cuando, ocurren cosas minúsculas.

a.3

El público puede pensar que todo el trabajo se va a desarrollar de esa manera, como una prueba de resistencia.

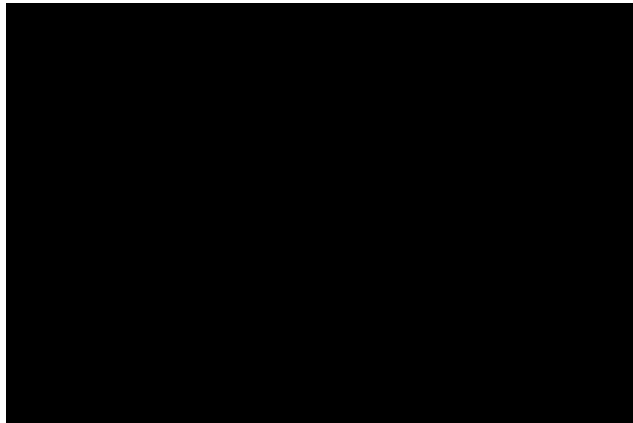


FOTO DE FAMILIA. Sentadas: Catherine Sardella, Laura Bañuelos, Ismeni Espejel y Bárbara Bañuelos. De pie: Rafael Lamata, Nines Martín y Jaime Vallaura.

a.4

El público empieza a hablar, primero en voz baja; poco a poco, va subiendo el volumen.

a.5

Alguien de la foto de familia se mueve. Alguien comienza a decir algo. El público recupera el silencio.

a.6

En esto consiste el poder de la escena.

A

a.1

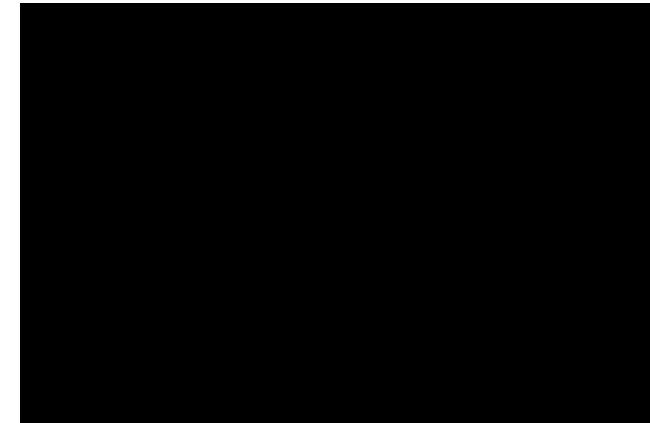
They remain looking at the audience for five minutes without moving.

a.2

During this time, occasionally, miniscule things occur.

a.3

The audience might think that the entire work will continue in this manner, like an endurance test.



GROUP PHOTOGRAPH: Seated: Catherine Sardella, Laura Bañuelos, Ismeni Espejel, and Bárbara Bañuelos. Standing: Rafael Lamata, Nines Martín, and Jaime Vallaura.

a.4

The audience begins to talk, first in a low voice; little by little the volume rises.

a.5

Someone in the group photograph moves. Someone begins to say something. The audience becomes silent again.

a.6

This is what the power of the stage consists of.

B

b.1

Es la misma posición del comienzo del trabajo, pero ahora con barbas y pelucas.

b.2

La atención del público es muy diferente.

b.3

A estas alturas ya hay un código explicitado.

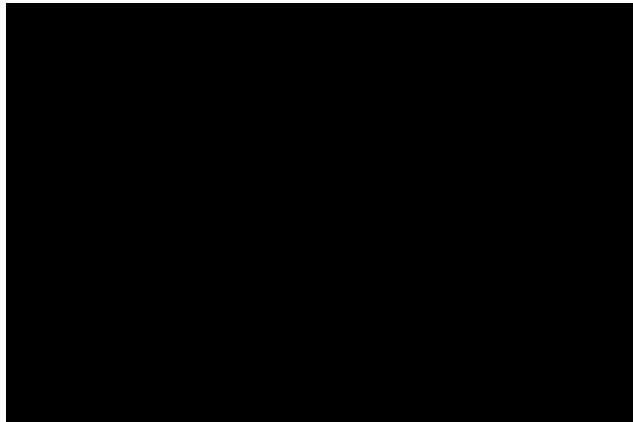


FOTO DE FAMILIA CON BARBAS Y PELUCAS. Sentadas: Catherine Sardella, Laura Bañuelos, Ismeni Espejel y Bárbara Bañuelos. De pie: Rafael Lamata, Nines Martín y Jaime Vallaura.

b.4

Los personajes se han transformado en otros personajes muy poco naturales.

b.5

Se trata de sostener y potenciar la atención del público en los últimos veinte minutos del trabajo.

b.6

Los nuevos personajes se permiten hacer cosas más arriesgadas.

B

b.1

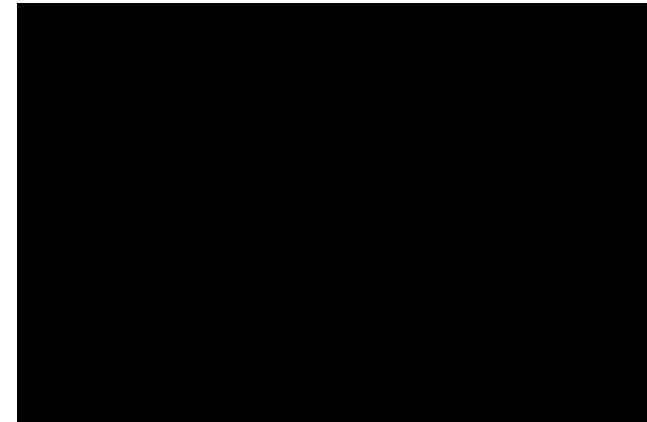
The same position as at the beginning of the work, but now with beards and wigs.

b.2

The audience's attention is now very different.

b.3

By now there is an explicit code.



GROUP PHOTOGRAPH WITH BEARDS AND WIGS: (Seated): Catherine Sardella, Laura Bañuelos, Ismeni Espejel, and Bárbara Bañuelos. (Standing): Rafael Lamata, Nines Martín, and Jaime Vallaura.

b.4

The characters have transformed themselves into other characters who are hardly natural.

b.5

The idea is to maintain and amplify the audience's attention in the last twenty minutes of the work.

b.6

The new characters allow themselves to do more risky things.

UN MINUTO DE PODER,
QUE NO DE GLORIA

A MINUTE OF POWER, IF NOT
OF GLORY

Juan Domínguez Rojo

En 2008, después de haber invitado a Los Torreznos a participar en diferentes ediciones del festival In-Presentable presentando algunos de sus trabajos, les pregunté si les interesaba formar parte de otra actividad que desarrollábamos desde hacía unos años dentro de la programación. Esta consistía en crear un trabajo con absoluta libertad de contenido y forma pero con una regla: colaborar con un número de, al menos, cinco jóvenes artistas, performers o intérpretes afincados en Madrid.

Esta actividad fue una de las prácticas programadas que mejores frutos dio durante las ediciones en que se llevó a cabo, ya que constituyó una estrategia perfecta para que artistas internacionales y nacionales con más trayectoria y artistas jóvenes locales pudiesen intercambiar conocimiento y experiencia, y tuvieran ocasión de contaminarse desde la perspectiva sensible e intelectual, además de proponer ciertos resultados que de otro modo no ocurrirían.

Finalmente, Los Torreznos dijeron que sí a la propuesta y crearon *Poder* con cinco artistas madrileñas.

A continuación, un texto que he escrito mientras visionaba el DVD de esta obra estrenada el 12 de

In 2008, after having invited Los Torreznos to participate in different editions of the In-Presentable [Unpresentable] Festival performing various of their works, I asked them if they were interested in forming part of another activity that we had been carrying on within the programming for several years. This consisted in creating a work with absolute freedom of content and form but with one rule: that they collaborate with at least five young artists, performers, or actors based in Madrid.

This activity was one of the sections that bore the most fruit during the editions that were realised, since it constituted a perfect strategy for international and national artists with more established careers to exchange knowledge and experience with young local artists, who had the opportunity of contaminating themselves from a certain sensitive and intellectual perspective, as well as producing certain results that otherwise would have not occurred.

Los Torreznos finally agreed to the proposal and created *Power* with five Madrid artists.

The following is a text that I wrote while I watched the DVD of the work, premiered on 12 June 2008

junio de 2008 dentro del festival In-Presentable en La Casa Encendida de Madrid.

during the In-Presentable festival at La Casa Encendida in Madrid.

*

*

El poder de una imagen, el poder de la presencia, el poder de la incertidumbre, el poder de la mirada, el poder del anonimato, el poder de la identidad, el poder de tomarse tiempo, el poder de la belleza, el poder de la edad, el poder de la espera, el poder de la tranquilidad, el poder del desafío, el poder de la inquietud, el poder de la ignorancia, el poder de la iniciativa, el poder de la insistencia, el poder de la seducción, el poder de uno, el poder de todos, el poder callar, el poder hablar, el poder decidir, el poder desarrollar, el poder insinuarse, el poder crecer, el poder rectificar, el poder romper, un día de poder, el poder de los zapatos de tacón, el poder del juego, el poder de iniciar, el poder de justificar, el poder de agrandar, el poder de encantar, el poder de hacer reír, el poder de reírse de todo, el poder del secreto, el poder de la sugerencia, el poder de la imaginación, el poder del diálogo, el poder de descasarse, el poder de desligarse, el poder de la idiotez, el poder de las piernas, el poder sobre los otros y de esos y de aquellos sobre ti, el poder de lo inocuo, el poder de la pesadez, el poder de la reiteración, el poder del carisma, el poder del cuerpo, el poder de la adicción, el poder del sentido, el poder de la referencia, el poder de la repetición, el poder de lo amorfo, el poder deformarse, el poder proponer,

The power of an image, the power of a presence, the power of uncertainty, the power of the gaze, the power of anonymity, the power of identity, the power of taking one's time, the power of beauty, the power of age, the power of waiting, the power of tranquillity, the power of the dare, the power of restlessness, the power of ignorance, the power of the initiative, the power of insistence, the power of seduction, the power of one, the power of all, the power of being silent, the power of being able to talk, the power of being able to decide, the power of developing, the power of insinuating, the power of growing, the power of correcting, the power of breaking, a day of power, the power of high heels, the power of gambling, the power of initiating, the power of justifying, the power of pleasing, the power of charming, the power of making others laugh, the power of being able to laugh about everything, the power of the secret, the power of the suggestion, the power of the imagination, the power of dialogue, the power of annulling one's marriage, the power of separating oneself, the power of idiocy, the power of the legs, the power over others and the power of them and of others over you, the power of the innocuous, the power of heaviness, the power of reiteration, the power of charisma, the power of the body,

el poder disfrazarse, el poder viajar y el poder de viajar, el poder de una declaración, el poder de pensarse las cosas dos veces, el poder de recordar, el poder mental, el poder espontáneo, el poder del visionario, el poder del hipnotismo, el poder del negro, el poder del blanco, el poder del suelo, el poder de la gravedad, el poder de la tierra, el poder de la menstruación, el poder de la risa, el poder de la relajación, el poder de la paciencia, el poder de desnudarse, el poder de la suplantación, el poder de los otros.

Mira, te presento a una amiga. Hola, ¿qué tal? Mucho poder. El poder es mío.

1 de noviembre de 2013

the power of addiction, the power of meaning, the power of the reference, the power of repetition, the power of the amorphous, the power of being able to deform oneself, the power of proposing, the power of disguising, the power of being able to travel, the power of a declaration, the power of thinking over things, the power of remembering, mental power, spontaneous power, the power of the visionary, the power of hypnotism, the power of black, the power of white, the power of the floor, the power of gravity, the power of the earth, the power of menstruation, the power of laughter, the power of relaxation, the power of patience, the power of undressing, the power of supplanting, the power of others.

Look, I would like to introduce you to a friend. Hello, how are you? My power. The power is mine.

1 November 2013

C

c.1

Es la misma posición de foto familiar.

This is the same position of the group photograph.

c.2

Cada una de las siete personas que han actuado elige al azar a una persona del público para que se siente en su lugar.

Each one of the seven persons who has performed randomly chooses a person from the audience to sit in their place.

c.3

Las siete personas que han actuado se sientan en el lugar que ha quedado libre entre el público.

The seven persons who have performed sit down in the seats that are now empty in the audience.

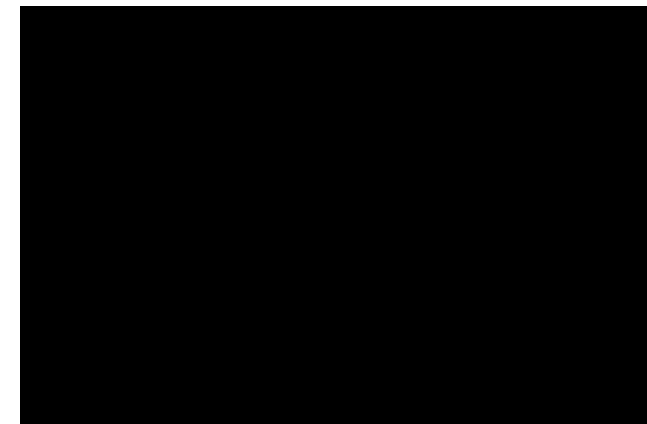


FOTO DE FAMILIA EN LA QUE SE VE A SIETE PERSONAS DEL PÚBLICO, CUATRO SENTADAS Y TRES DE PIE.

GROUP PHOTOGRAPH IN WHICH WE SEE SEVEN PERSONS FROM THE AUDIENCE, FOUR SITTING AND THREE STANDING.

c.4

Indicios de que las personas del público también podrían tener su protagonismo.

Indications that the persons from the audience can also enjoy their prominence.

c.5

Las siete personas que habían actuado empiezan a aplaudir mezcladas entre el público, que también aplaude. Los que están en escena se llevan su aplauso, se levantan y se van.

The seven persons who have performed begin to applaud dispersed among the audience, which also applauds. Those on stage receive their applause, stand up and leave.

Identity
Identity

— 269.818.934 s —

Identity
Identity

2009
30 MIN

UNA SILLA

Sobre la pregunta de cómo adaptarnos en situaciones de emigración. Formulaciones en inglés básico y con elementos expresivos simples. ¿Cómo describo mi antigua casa? ¿Cómo busco una nueva? ¿Cómo consigo ser aceptado? Desarrollo interrogativo en movimiento circular casi permanente.

2009
30 MIN

A CHAIR

On the question of how to adapt ourselves to the situation of emigration. Sentences in basic English and with simple expressive elements. How do I describe my former home? How do I look for a new one? How do I become accepted? An interrogative development in almost permanent circular movement.

my friend
you are my friend
.....

thank you
thank you very much
.....

Bartolomé Ferrando

ANARQUÍA HIPNÓTICA

entre
círculos
y más círculos
repletos de tiempo

las palabras
enganchadas a lo cotidiano
muestran sin cesar sus cabezas delirantes entre los orificios del espacio

de un espacio
que se cierra y se abre al mismo tiempo
atacando a la razón
al orden
y al equilibrio lógico
pleno de sentido
y a su vez
ausente de sentido

aquí
lo cotidiano
ese desconocido
presente en todas partes
escapa a lo asentado y estructurado
y muestra la anarquía hipnótica de las cosas y de los hechos

cosas y hechos
que huyen y se alejan de los personajes que las dicen y pronuncian
llevando consigo su propio secreto
su propia vida independiente
y dejando desnudo
ese lugar denso
en el que todo ocurre

identity
es una gran fuga articulada con hilvanos de habla
desde el humor y desde el sarcasmo

es un vacío
que nos atrae y absorbe
desde su hueco
que es también exceso

es un vacío
que nos seduce
y al que deseamos
desde su hueco
que también es exceso

es un vacío
al que nos abocamos
acompañados por un sentimiento de inquietud y de temor
desde su hueco
que también es exceso

es un vacío
lleno de humor
donde se concilia la afirmación y la negación
entre sus dos extremos

es un vacío
lleno de un humor
que no se burla de nada ni de nadie
tan solo se abre
se expone
florece
y se disuelve

es un vacío
lleno de un humor
que se muestra como resultado inmediato
y no como una finalidad
como decía Nam June Paik
al referirse a la obra de Hans Arp

es un vacío
lleno de un humor
capaz de penetrar psicológicamente en el otro
en el que está presente
y capaz
a su vez
de abrir la imaginación
de ese otro

es un lugar desértico
en donde todo vuelve a surgir de pronto
y en donde todo ocurre

vacío de vacío
lugar de rastreo del sujeto
de uno mismo
de sí mismo

allí donde
círculos grandes y pequeños
círculos de gestos atados a la voz
vozgestos

bailan en el aire rayando el recorrido en el que habitan, caminan, comen y reposan

vozgestos
que se doblan a sí mismos mirándose en el espejo del habla

vozgestos
que se multiplican y se enfrentan entre sí
bisagrabla sonora

la repetición circular ha detenido el tiempo
y sin embargo
todo se mueve

la repetición circular ha densificado el tiempo
y sin embargo
todo se mueve

incluso la propia repetición se mueve
cabalgando sobre la propia voz y la del otro
hasta casi darle alcance
entre saludos, preguntas, afirmaciones y ruegos

y allí
en ese lugar
solo me veo a mí mismo
mirando y escuchando
detenido
clavado a mi propia sorpresa
rodeado por la magia de dos personajes
que dicen sin decir lo que ya han dicho
y tal vez
algo más

Bartolomé Ferrando

HYPNOTIC ANARCHY

between
circles
and more circles
full of time

words
linked to the everyday

unceasingly reveal their delirious heads between the orifices of the space

of a space
that opens and shuts simultaneously
attacking reason
order
and logical equilibrium
full of meaning
and at the same time
empty of meaning

here
the everyday
that unknown
present everywhere
escapes the established and structured
and reveals the hypnotic anarchy of things and deeds

things and deeds
that flee and move away from the characters who say and pronounce them
taking with them their own secret
their own independent life
and leaving naked
that dense place
where everything happens

identity
that great escape articulated with threads of speech
from humour and from sarcasm

it is an emptiness
that attracts and absorbs us
from its gap
which is also excess

it is an emptiness
that seduces us
and which we desire
from its gap
which is also excess

it is an emptiness
that we throw ourselves into
accompanied by a feeling of uneasiness and dread
from its gap
which is also excess

it is an emptiness
full of humour
where affirmation and negation are reconciled
between its two extremes

it is an emptiness
full of humour
that does not make fun of anyone or anything
it only opens itself
exposes itself
blooms
and dissolves

it is an emptiness
full of humour
that reveals itself as an immediate result
and not as a finality
as Nam June Paik said
when referring to Hans Arp's work

it is an emptiness
full of a humour
capable of psychologically penetrating the other
in whom it is present
and capable
at the same time
of opening the imagination
of that other

it is a desert-like place
where everything suddenly emerges again
and where everything occurs

emptiness of emptiness
a place of searching for the subject
of oneself
of itself

there where
large and small circles
circles of gestures tied to the voice
voice-gestures
dance in the striped air of the path in which they live, walk, eat, and rest

voice-gestures
that double themselves looking in the mirror of speech

voice-gestures
that multiply and face each other
an aural hinge-talk

circular repetition has delayed time
and yet
everything moves

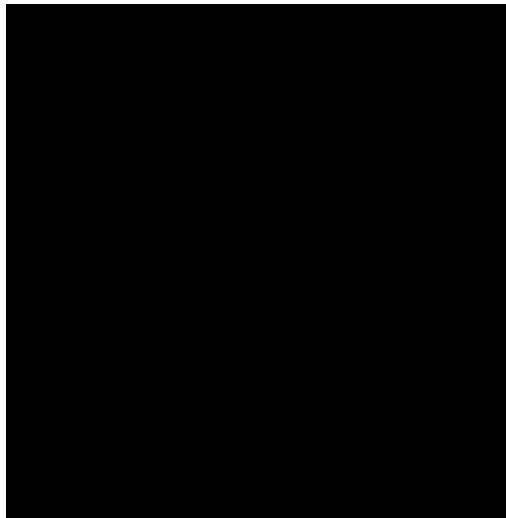
circular repetition has densified time
and yet
everything moves

even repetition itself moves
riding its own voice and that of the other
until almost reaching it
between greetings, questions, affirmations, and appeals

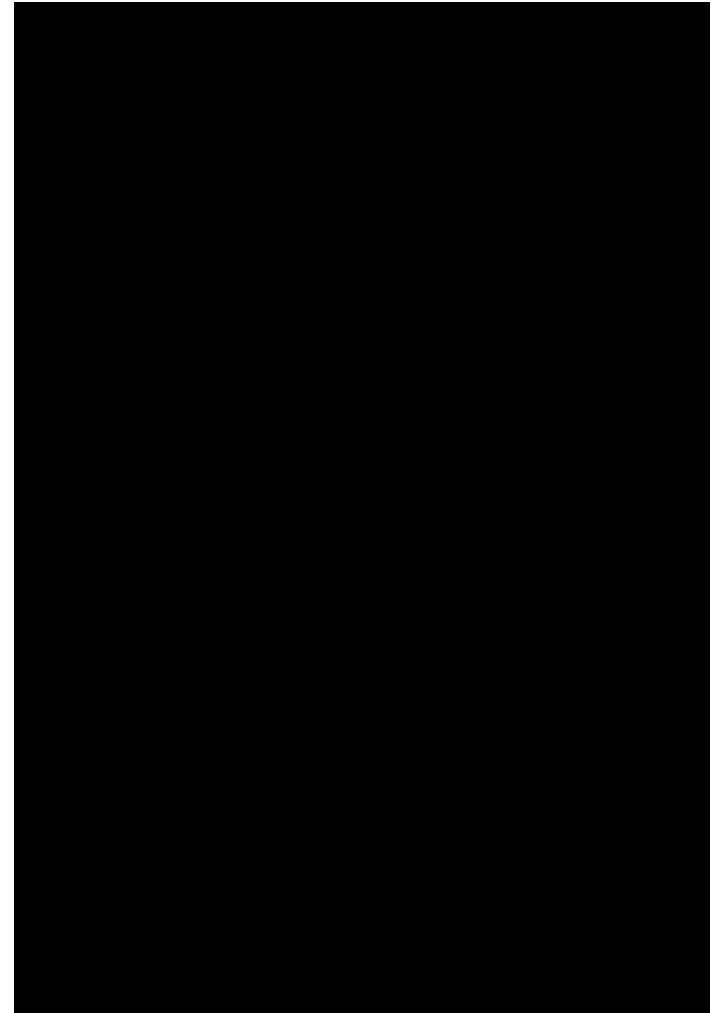
and there
in that place
I only see myself
looking and listening
arrested
nailed to my own surprise
surrounded by the magic of two characters
who say without saying what they have already said
and perhaps
something more



Los Torreznos, señalando con el dedo mientras caminan en círculo, en el movimiento en que dicen «I want to be, I want to be in... Beirut».
Los Torreznos, pointing with their fingers while they walk in circles, in the movement when they say «I want to be, I want to be in... Beirut».



Los Torreznos, uno sentado y el otro de pie, en el movimiento en que dicen «In my house, in my house, I have two windows. Two big windows».
Los Torreznos, one sitting and the other standing, in the movement when they say «In my house, in my house, I have two windows. Two big windows».



Los Torreznos al final de la pieza, enseñando sus manos abiertas por encima de sus cabezas, casi tocando al público y diciendo «I have one, two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten, ten fingers like you».
Los Torreznos at the end of the piece, holding their open hands above their heads, almost touching the audience, and saying «I have one, two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten, ten fingers like you».

La condición humana
The Human Condition

— 277.708.165 s —

La condición humana
The Human Condition

2009
20 MIN

Disertación en torno al «ser» y el «estar».
Los Torreznos se presentan de pie ante el público desarrollando un discurso sobre la condición del artista y, más allá, del ser humano.
La introducción da paso a un juego paulatinamente frenético utilizando las conjugaciones de los verbos de esencia y estado como herramienta cómplice con un público que tiende a sentirse culpable sin saber exactamente por qué.

2009
20 MIN

Dissertation on the verbs «ser» [to be] and «estar» [being].
Los Torreznos present themselves standing before the audience, elaborating a discourse on the condition of the artist and, beyond this, on that of the human being. This introduction is followed by an increasingly frenetic game using the conjugations of the two verbs of essence and condition as a complicit tool, with the audience tending to feel guilty without knowing exactly why.

SER*

FORMAS NO PERSONALES

<i>Infinitivo</i> ser	<i>Participio</i> sido	<i>Gerundio</i> siendo
--------------------------	---------------------------	---------------------------

INDICATIVO

<i>Presente</i> soy eres / sos es somos sois / son son	<i>Futuro simple</i> seré serás será seremos seréis / serán serán	<i>Pretérito imperfecto</i> era eras era éramos erais / eran eran
--	---	---

<i>Condicional simple</i> sería serías sería seríamos seríais / serían serían	<i>Pretérito perfecto</i> fui fuiste fue fuimos fuisteis / fueron fueron
---	--

SUBJUNTIVO

<i>Presente</i> sea seas sea seamos seáis / sean sean	<i>Pretérito imperfecto</i> fuera o fuese fueras o fueses fuera o fuese fuéramos o fuésemos fuerais o fueseis / fueran o fuesen fueran o fuesen	<i>Futuro simple</i> fuere fueres fuere fuéremos fuereis / fueren fueren
---	---	--

IMPERATIVO

sé (tú / vos)
sed (vosotros) / sean (ustedes)

* [Traducción al español de la nota que acompaña a la versión en inglés:]
Libros enteros se han escrito sobre la distinción en castellano entre los verbos «ser» y «estar», cuya equivalencia en muchos idiomas corresponde a un único verbo; en inglés, «to be». «Ser» generalmente denota un atributo natural, mientras que «estar» se refiere a una condición o estado. El primero se usa para lugar de origen, trabajo, nacionalidad, el material del que está fabricado algo, posesión, hora/fecha/día, etc. El segundo, para localización geográfica o física, en conjugaciones de tiempo progresivo y expresiones idiomáticas.

BE*

NON-PERSONAL FORMS

<i>Infinitive</i> be	<i>Participle</i> been	<i>Gerund</i> being
-------------------------	---------------------------	------------------------

INDICATIVE

<i>Present</i> I am you are he/she/it is we are you are they are	<i>Past</i> I was you were we were you were they were	<i>Future</i> I will be you will be we will be you will be they will be	<i>Present continuous</i> I am being you are being we are being you are being they are being	<i>Past continuous</i> I was being you were being we were being you were being they were being
--	--	--	---	---

<i>Future continuous</i> I will be being you will be being he/she/it will be being we will be being you will be being they will be being	<i>Present perfect</i> I have been you have been he/she/it has been we have been you have been they have been	<i>Past perfect</i> I had been you had been he/she/it had been we had been you had been they had been	<i>Future perfect</i> I will have been you will have been he/she/it will have been we will have been you will have been they will have been
--	---	---	---

<i>Present perfect continuous</i> I have been being you have been being he/she/it has been being we have been being you have been being they have been being	<i>Past perfect continuous</i> I had been being you had been being he/she/it had been being we had been being you had been being they had been being	<i>Future perfect continuous</i> I will have been being you will have been being he/she/it will have been being we will have been being you will have been being they will have been being
--	--	--

SUBJUNCTIVE

<i>Present</i> be	<i>Preterite</i> were
----------------------	--------------------------

IMPERATIVE

be let's be be

* Translator's note: Whole books have been written on the distinction between the Spanish verbs «ser» and «estar», whose equivalent in most languages is a single verb, in English «to be». «Ser» generally denotes the essential nature, while «estar» refers to a condition or state. The former is used for place of origin, occupation, nationality, the material something is made of, possession, for hours/dates/days, etc., the latter for geographic or physical location, in progressive tenses and with idiomatic expressions.

ESTAR

FORMAS NO PERSONALES

<i>Infinitivo</i> estar	<i>Participio</i> estado	<i>Gerundio</i> estando
----------------------------	-----------------------------	----------------------------

INDICATIVO

<i>Presente</i> estoy estás está estamos estáis / están están	<i>Futuro simple</i> estaré estarás estará estaremos estaréis / estarán estarán	<i>Pretérito imperfecto</i> estaba estabas estaba estábamos estabais / estaban estaban
---	---	--

<i>Condicional simple</i> estaría estarías estaría estaríamos estaríais / estarían estarían	<i>Pretérito perfecto</i> estuve estuviste estuvo estuvimos estuvisteis / estuvieron estuvieron
---	---

SUBJUNTIVO

<i>Presente</i> esté estés esté estemos estéis / estén estén	<i>Pretérito imperfecto</i> estuviera o estuviese estuvieras o estuvieses estuviera o estuviese estuviéramos o estuviésemos estuvierais o estuvieseis / estuvieran o estuviesen estuvieran o estuviesen	<i>Futuro simple</i> estuviere estuvieres estuviere estuviéremos estuvierais / estuvieren estuvieren
--	---	--

IMPERATIVO

está (tú / vos)
estad (vosotros) / estén (ustedes)

BE

NON-PERSONAL FORMS

<i>Infinitive</i> be	<i>Participle</i> been	<i>Gerund</i> being
-------------------------	---------------------------	------------------------

INDICATIVE

<i>Present</i> I am you are he/she/it is we are you are they are	<i>Past</i> I was you were he/she/it was we were you were they were	<i>Future</i> I will be you will be he/she/it will be we will be you will be they will be	<i>Present continuous</i> I am being you are being he/she/it is being we are being you are being they are being	<i>Past continuous</i> I was being you were being he/she/it was being we were being you were being they were being
--	---	---	---	--

<i>Future continuous</i> I will be being you will be being he/she/it will be being we will be being you will be being they will be being	<i>Present perfect</i> I have been you have been he/she/it has been we have been you have been they have been	<i>Past perfect</i> I had been you had been he/she/it had been we had been you had been they had been	<i>Future perfect</i> I will have been you will have been he/she/it will have been we will have been you will have been they will have been
--	---	---	---

<i>Present perfect continuous</i> I have been being you have been being he/she/it has been being we have been being you have been being they have been being	<i>Past perfect continuous</i> I had been being you had been being he/she/it had been being we had been being you had been being they had been being	<i>Future perfect continuous</i> I will have been being you will have been being he/she/it will have been being we will have been being you will have been being they will have been being
--	--	--

SUBJUNCTIVE

<i>Present</i> be	<i>Preterite</i> were
----------------------	--------------------------

IMPERATIVE

be let's be be

LAS PALABRAS Y LOS CUERPOS

THE WORDS AND THE BODIES

Alejandro Gándara

Creo que la comicidad que Los Torreznos desprenden en esta obra, *La condición humana*, como en muchas otras suyas, procede de dos fuentes: de la condición moral de las palabras y de la intencionalidad del cuerpo. Ambas sugieren las carencias del lenguaje convencional y también su manipulación en diferentes sistemas de la comunicación humana.

Por un lado, en los continuos discursos persuasivos a los que estamos expuestos, ya sean publicitarios, informativos o directamente políticos, las palabras se comportan como objetos invisibles, simples mecanismos servotransmisores de significado o de propósito. Lo que importa es lo que se pretende decir, adónde va el discurso, cómo nos mueve o nos conmueve, la pretensión última. Los términos particulares carecen de entidad y de énfasis: se han usado tales palabras, pero también hubieran podido utilizarse otras.

Los Torreznos se detienen obsesivamente en las partes elementales, las repiten hasta deformarlas o hasta insinuar múltiples posibilidades que están más allá de la acepción que les adjudica el diccionario. Las simples palabras contienen ya la frase, la intención, el juicio. Son, en resumidas

I believe that the funniness that Los Torreznos display in this work, *The Human Condition*, proceeds, like in many of their works, from two sources: the moral condition of the words and the intentionality of the body. Both suggest the deficiencies of conventional language and also its manipulation in different systems of human communication.

On one hand, in the continual persuasive discourses that we are exposed to, be they advertising, informative, or directly political, words behave like invisible objects, mere servotransmission mechanisms of meaning or intent. What is important is one intends to say, where the discourse is going, how it moves or touches us, the ultimate pretension. The particular terms lack weight and emphasis: these words have been employed, but others could have been used instead.

Los Torreznos pause obsessively at the elemental parts, they repeat them until deforming them or until insinuating multiple possibilities that are beyond the definition assigned to them by the dictionary. The simple words already contain in themselves the phrase, the intention, the judgment. They are, in brief, moral by

counting, moral by themselves if they are listened to with attention. This is what happens in this case with the diverse modulations of the verbs «ser» and «estar». They can contain, without any need of declarations or arguments, accusation, blame, lament, resignation, invocation, defeat, ecstasy, reflection. Curiously, they have chosen a linguistic amphibology that in Spanish has opted for divorcing its two senses: in the majority of related languages «be» and «being» are designated by a single verb and its meaning has to be distinguished from the context. This is not merely an ingenuous distinction and affects the way in which we conceive of the world and the relationship between individuals with their world.

Por el otro lado, Los Torreznos tienen una plasticidad enorme para colocar el cuerpo dentro de la palabra. La palabra dice o calla mucho, y el cuerpo, cuando entra en contacto con ella, también habla. Habla sin parar. La impresión puede ser doble: que la palabra es arrastrada por el cuerpo, sometida a su propia expresión o, por el contrario, que el cuerpo es un campo de manifestación de la palabra que de algún modo ya estaba incluido en ella. Ambas cosas pueden escindirse teóricamente, pero Los Torreznos han decidido reunirlos en la misma acción. No hay palabra sin cuerpo o no hay cuerpo sin palabra, más allá de que sus anatomías se diferencien —y nuestra cultura tiene un empeño especial en hacer esa diferencia señalando lo que es discurso y lo que es cuerpo—. Y al deshacer la mutua

themselves, if they are listened to with attention. This is what happens in this case with the diverse modulations of the verbs «be» and «being».¹ They can contain, without any need of declarations or arguments, accusation, blame, lament, resignation, invocation, defeat, ecstasy, reflection. Curiously, Los Torreznos have, moreover, chosen a linguistic amphibology that in Spanish has opted for divorcing its two senses: in the majority of related languages «be» and «being» are designated by a single verb and its meaning has to be distinguished from the context. This is not merely an ingenuous distinction and affects the way in which we conceive of the world and the relationship between individuals with their world.

On the other hand, Los Torreznos possess an enormous plasticity for placing the body inside the word. The word says or silences much, and the body, when it enters into contact with it, also speaks. It speaks without pause. The impression can be a double one: that the word is dragged by the body, subject to its proper expression, or, on the contrary, that the body is a field of expression of the word that in some manner was already included in it. Both things can be differentiated theoretically, but Los Torreznos have decided to reunite them in the same action. There is no word without body and no body without word,

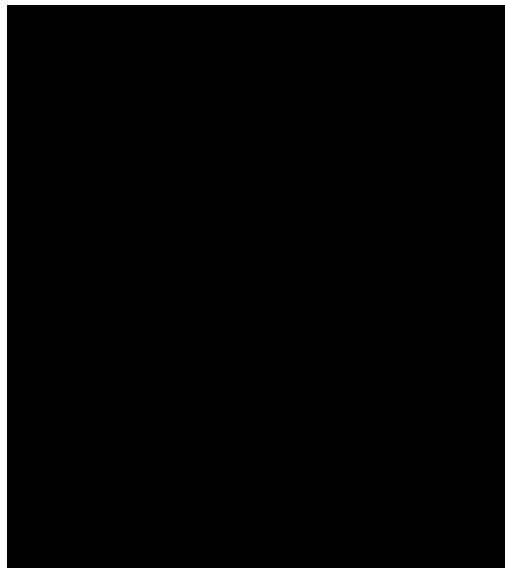
1 [Translator's note: the verbs «ser» and «estar» in Spanish both mean «be», with the first generally for more permanent and the second for more transient states.]

implicación se vuelve posible la manipulación, pues las palabras se quedan en meras palabras y los cuerpos en meros cuerpos. O sea, en poca cosa o nada.

Lo cómico resulta precisamente de esta palabra orgánica, tal sería el resumen de ambos aspectos, y del correspondiente desbordamiento al compararla con nuestra experiencia habitual en el trato con el lenguaje y con el cuerpo. Desbordados, nos reímos. También podríamos llorar.

beyond the differences of their anatomies – and our culture has a special determination in stressing this difference, distinguishing between what is discourse and what is body. Undoing the mutual implication makes manipulation possible, as words remain mere words and bodies mere bodies. That is, not much or nothing.

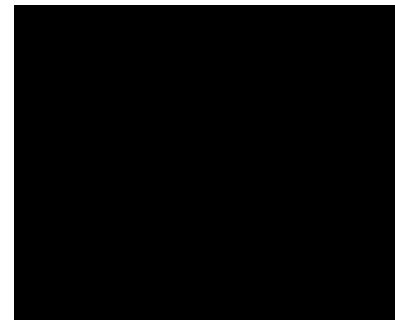
The funniness results precisely in this organic word, that would be the conclusion of both aspects, and of the resulting overflow in comparing it with our customary experience in dealing with language and with the body. Overflowing, we laugh. We could also cry.



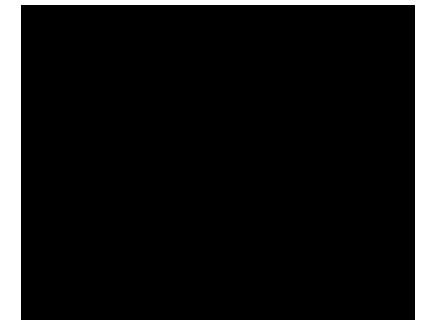
—Siendo, siendo, siendo, siendo, siendo...
— Being, being, being, being, being, being...



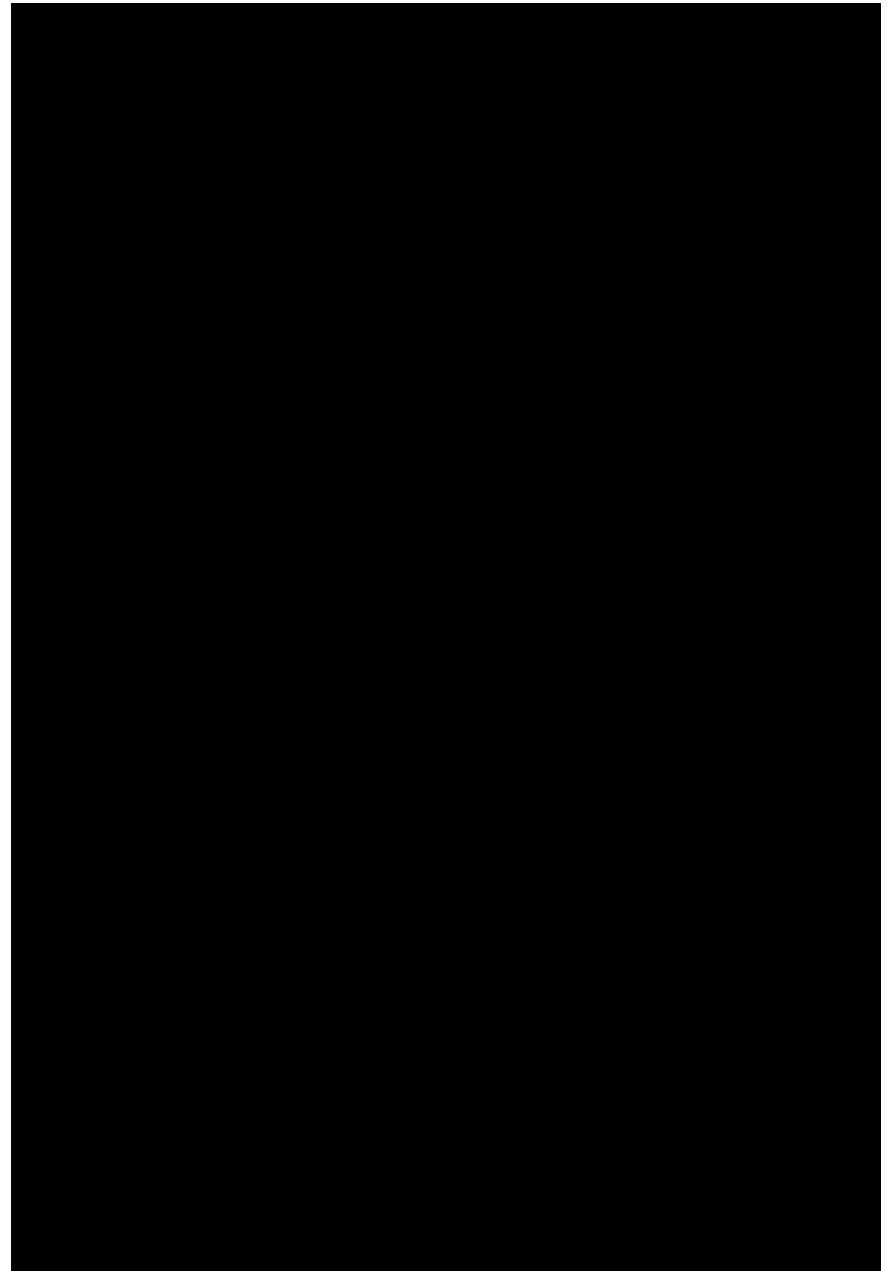
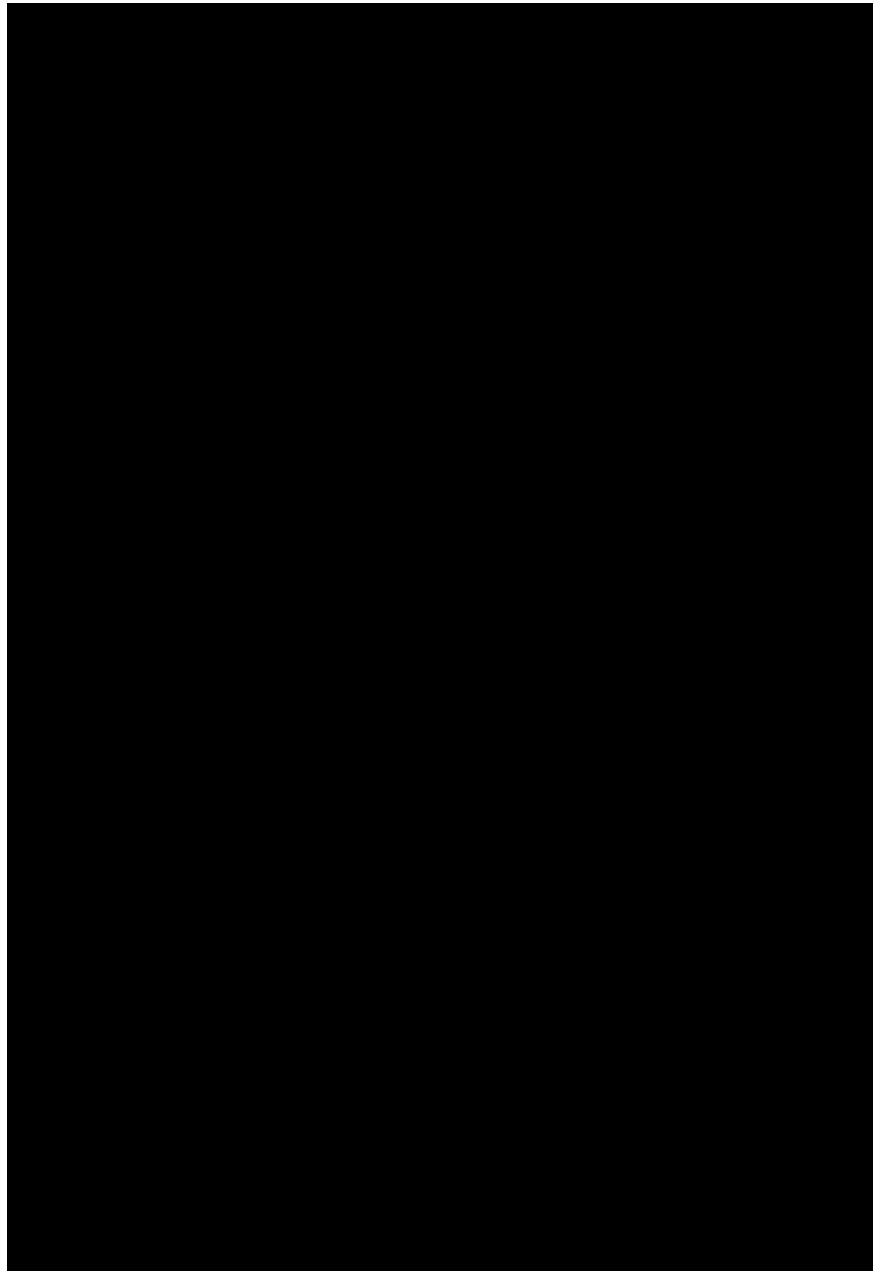
—Él había sido estando, tú serás siendo, ella ha estado siendo sido, ellos son sido estando estar...
— He had been being, you will be being, she had been being been, they have been being be...



—¡Sé tú, sé tú, sé tú!
— Be you! Be you! Be you!



—¡Sed vosotros, sed vosotros!
— Be yourselves! Be yourselves! Be yourselves!



—Yo soy.
— I am.

—Yo estoy.
— I am.

El Cielo
The Sky

— 285.597.396 s —

El Cielo
The Sky

2009
40 MIN

DOS ESCALERAS

Sobre las conexiones entre el cielo y la tierra, lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, y sobre cómo todo ello puede ayudar a crear una gran verdad o una inmensa mentira. Trabajo ideado en un pueblo para hacer a la intemperie encima de dos escaleras.

Con la colaboración de Festival MAPA, Pontós. Gerona.

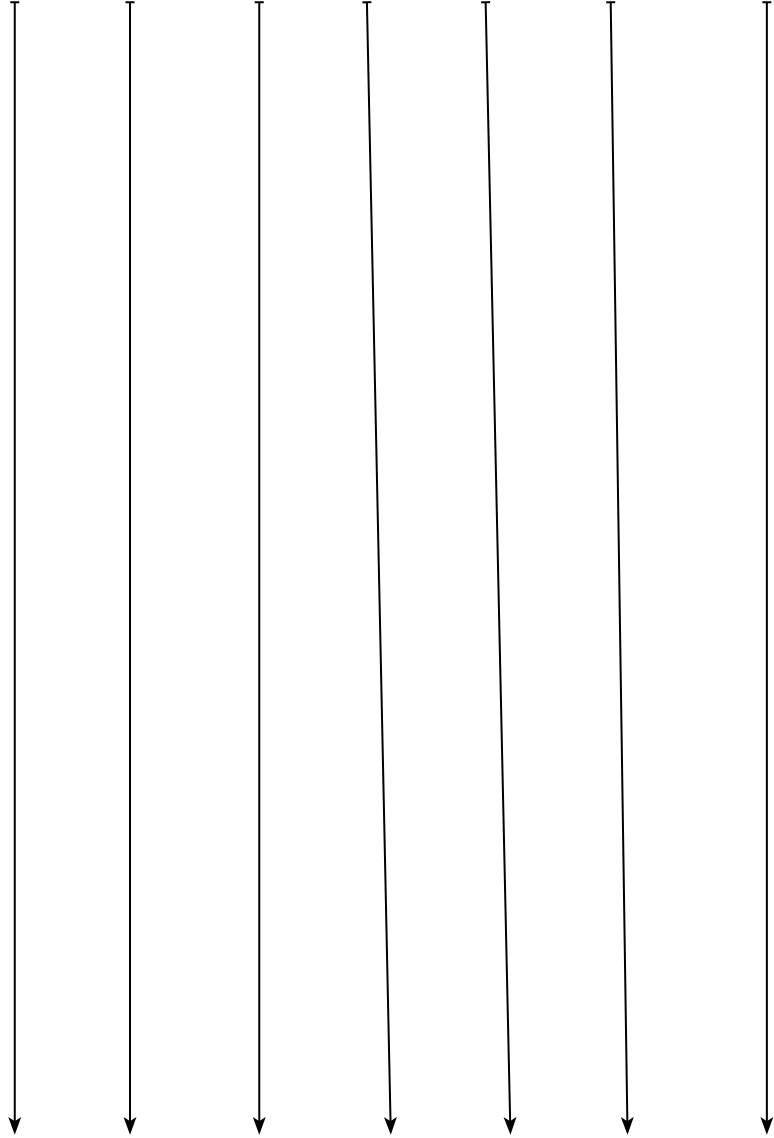
2009
40 MIN

TWO LADDERS

About the links between the sky and the earth, the visible and the invisible, the real and the imaginary, the objective and the subjective, and, above all, about how all of this can help create a grand truth or fabricate an immense lie. A piece conceived in a village, to be performed outdoors on top of two ladders.

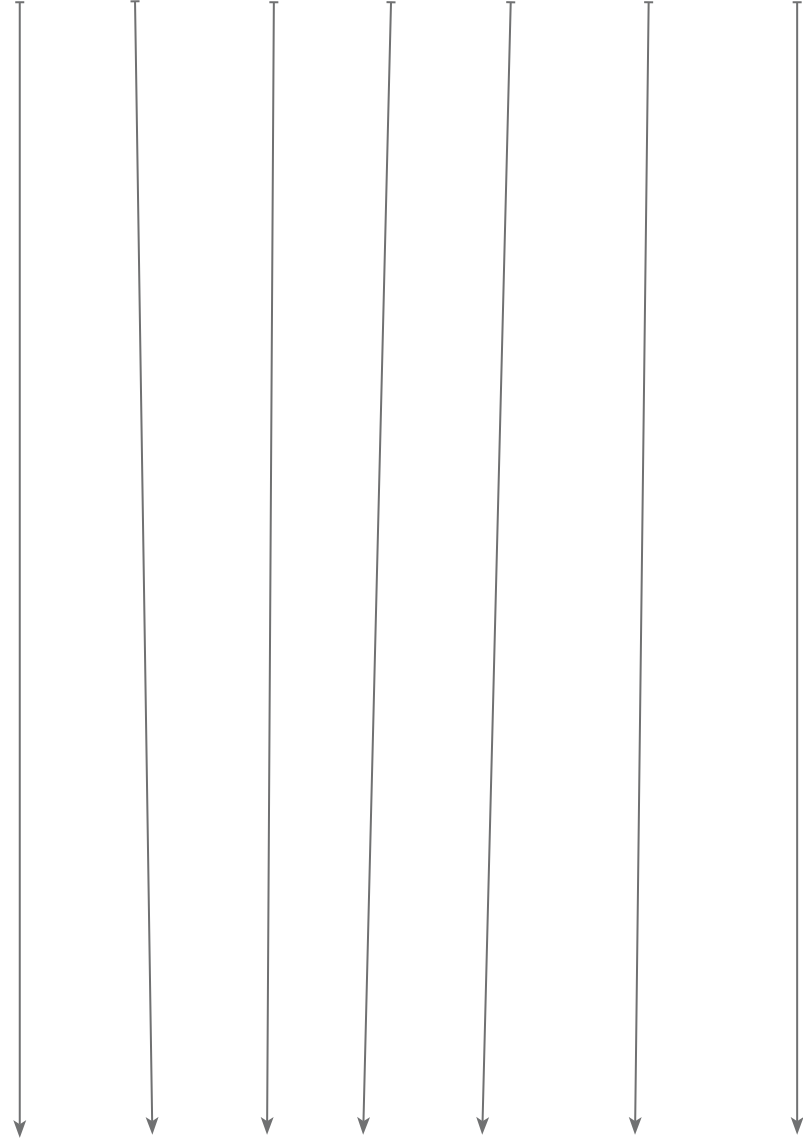
With the collaboration of MAPA Festival, Pontós. Gerona.

Galaxia Nebulosa Satélite Cometa Asteroide Supernova Agujero negro



Juanete Dermatitis Forúnculo Sobaco Alopecia Cardado Agujero negro

Galaxy Nebulous Satellite Comet Asteroid Supernova Black hole



Bunion Dermatitis Boil Armpit Alopecia Backcombing Black hole

VAYA PAR DE PÁJAROS

WHAT A PAIR OF WILY BIRDS

Tomàs Aragay

Son como niños. Rafa y Jaime tienen —son— la pureza del niño y la plenitud del adulto.

La pieza se presentaba en el festival MAPA, en un campo de noche, bajo un cielo negro y estrellado. Un cielo convertido en una fabulosa escenografía que nos permitía ver la tierra redonda en todo su circular límite. Un cielo —y un texto sabio, divertido y sutil— que nos recordaba aquello de que somos una mota de polvo ínfima en medio de este gigante universo. Y en él, dos hombres empeñados en comprender, en dar sentido, en poner en palabras aquello que sabemos que no tiene sentido alguno, nuestra propia existencia.

Dos hombres hablando a las estrellas, gritándoles.

Jaime y Rafa, Los Torreznos, son un proyecto artístico que, anclado en la palabra y su inmensa capacidad de evocación, construcción y citación de mundos, genera con ella y con sus cuerpos, de una fisicidad ruda, básica y honesta, unas piezas compactas, inteligentes y siempre siempre llenas de humor revelador.

Su punto de vista, que siento siempre crítico, paradójico y cercano, es, a mi modo de ver, muy necesario, pues invita al espectador a pensar y

They are like children. Rafa and Jaime have – are – the purity of children and the plenitude of adults.

The piece was presented during the MAPA Festival, in a field at night, below a black and starry sky. A sky converted into a fabulous stage set that allowed us to see the round earth in all of its circular limits. A sky – and a wise, amusing, and subtle text – that reminded us of the fact that we are an insignificant mote of dust in the midst of this vast universe. And in it, two men intent on comprehending, in giving meaning, in putting into words what we know has no meaning, our own existence.

Two men talking to the stars, shouting at them.

Jaime and Rafa, Los Torreznos, are an artistic project that, anchored in the word and its immense capacity of evocation, construction, and citing of worlds, have produced with the word and with their bodies – of a rough, basic, and honest physicality – a series of pieces that are compact, intelligent, and always, always full of a revelatory humour.

Their point of view, which I have always found critical, paradoxical, and near, is, in my opinion, a very necessary one, as it invites the specta-

revisitar la realidad sin dar nada por sabido. Y lo hacen sin ser dogmáticos ni querer aleccionar; lo hacen mientras te diviertes, sueñas e imaginas con ellos mundos posibles.

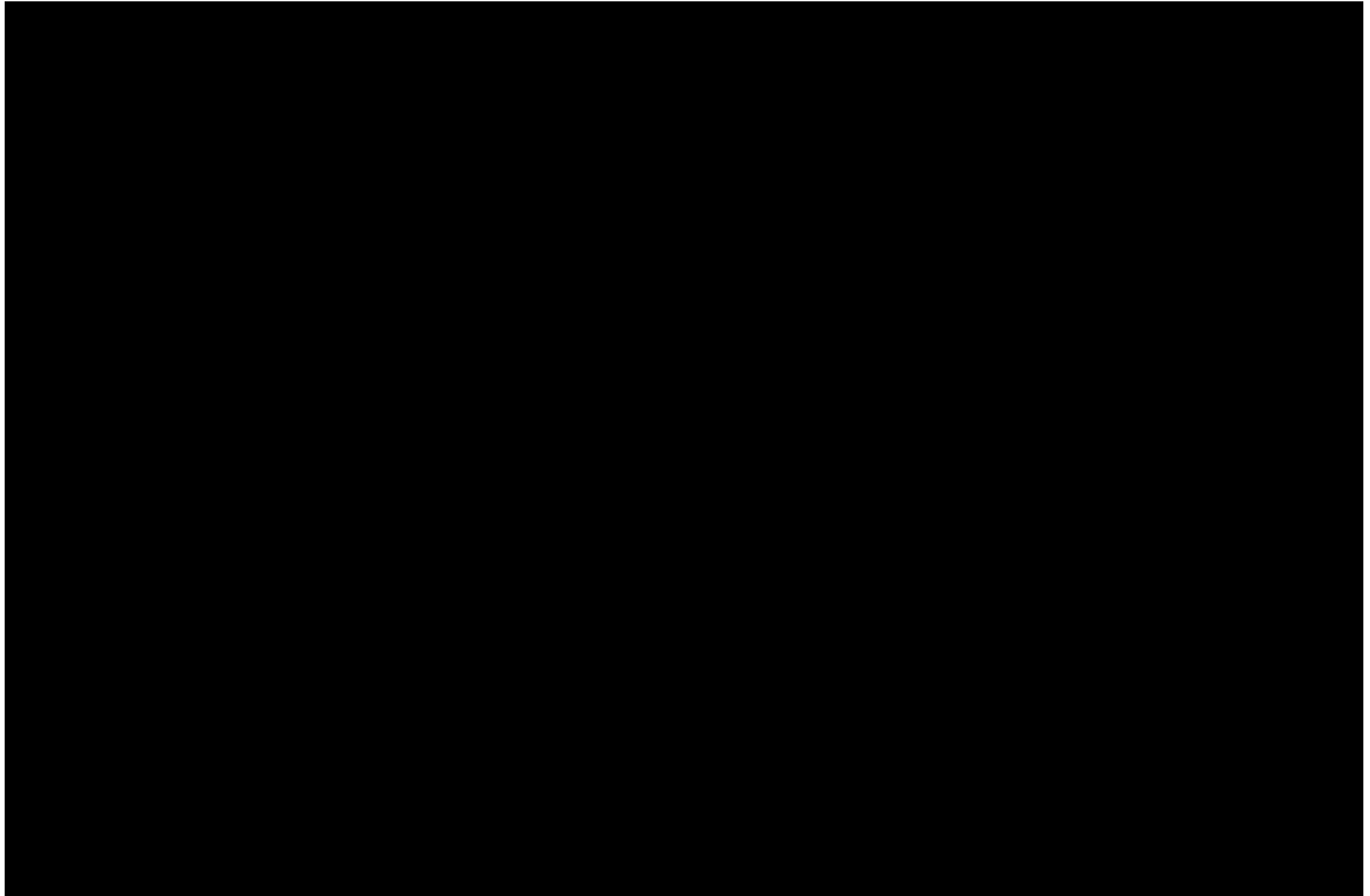
Estos dos seres, con su estar y su hacer, parecen caídos de ninguna parte. Su arte, su relación con la palabra, con el espacio, con el público y con el propio contexto del teatro contemporáneo y del arte y las galerías, los sitúa en un espacio delicioso, el de aquello inclasificable. Lugar de honor. Lugar, desde mi punto de vista, reservado para aquellos que siguen una dirección particular, fuera de modas, movimientos y demás oleajes.

Pontós, octubre de 2013

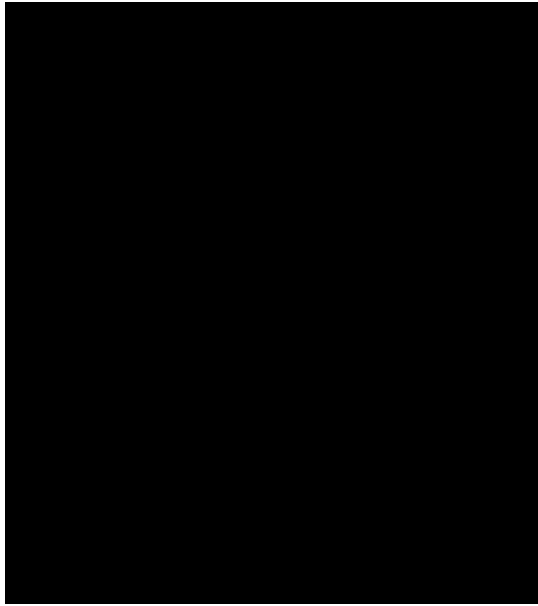
tor to think and revisit reality without taking anything for granted. And they do this without being dogmatic or wanting to preach; they carry this out while you are being entertained, while you dream and imagine those possible worlds.

These two beings, with their way of being and of doing, seem to have fallen out of nowhere. Their art, their relationship with the word, with the space, with the audience, and with the context of contemporary theatre and of art and galleries, positions them in a delicious place, that of the unclassifiable. A place of honour. A place, in my opinion, reserved for those who follow a particular path, remote from fashions, movements, or other trends.

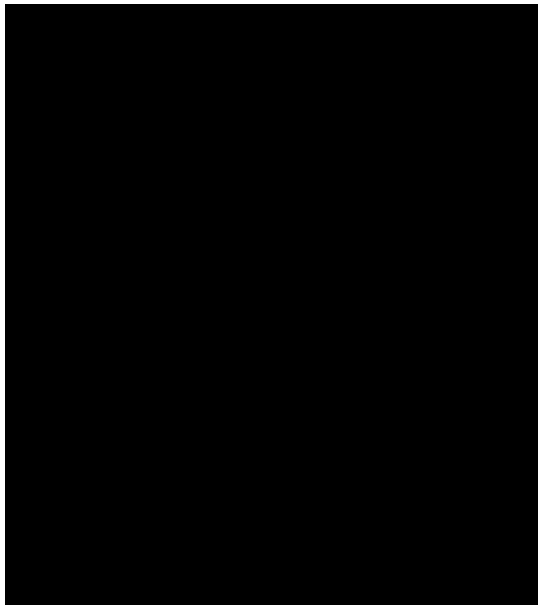
Pontós, October 2013



—San Abelardo y san Macario.
— Saint Abelard and Saint Macarius.



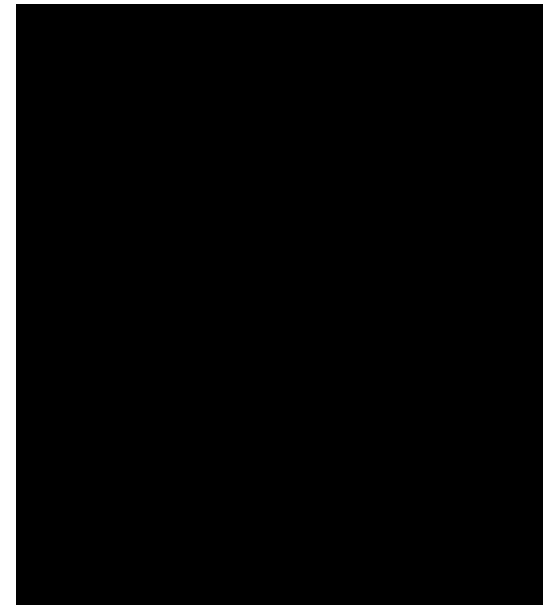
—Los santos Julián, Avito, Vicente, Dacio y Mauro, mártires.
— Saints Julian, Avitus, Vincent, Dacius, and Maurus, martyrs.



—San Sebastián, patrón de Pontevedra.
— Saint Sebastian, patron saint of Pontevedra.



—Nuestra Señora de la Paz, patrona de Medina Sidonia.
— Our Lady of Peace, patron saint of Medina Sidonia.



—San Benito, abogado contra el mal de orina.
— Saint Benedict, patron of urinary diseases.

El Desierto
The Desert

— 293.486.627 s —

El Desierto
The Desert

2009
30 MIN

DOS SILLAS SIN REPOSABRAZOS,
DOS FOCOS ALÓGENOS, DOS VASOS DE AGUA

El desierto como tópico, como territorio imaginario, como página en blanco abierta a la imaginación, como pantalla de proyección para el universo personal del viajero. Marco en el que desarrollar el proceso de una emoción. Un espacio radical que, por no tener nada, funciona a modo de espejo: nos devuelve lo que somos.

2009
30 MIN

TWO CHAIRS WITHOUT ARMRESTS,
TWO HALOGEN SPOTLIGHTS, TWO GLASSES OF WATER.

The desert as a cliché, as an imagined territory, like a blank page open to the imagination, a projection screen for the personal universe of the traveller. The framework for developing the process of an emotion. A radical space that, since it contains nothing, functions as a kind of mirror: it reflects what we are.

El Desierto / *The Desert*



FOCOS

FINAL

SAFARI

CARRERA

PASEO



SILLAS

— 293.486.627 s —

El Desierto / *The Desert*



LIGHTS

FINISH

SAFARI

RACE

WALK



CHAIRS

— 293.486.627 s —



FOCOS

21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

PASEO

- 5 ● ● [Conduce R] J empieza a señalar cosas en el exterior. *In crescendo*. R también. Con una mano, con dos, con tres, con cuatro.
- 4 [Conduce J] R empieza a mirar por las ventanillas. J también. Se miran entre ellos.
- 3 [Conduce J] R empieza con gestos de rascar y mirarse las manos. J le mira de vez en cuando.
- 2 [Conduce R] Vamos de sonido grave cerrado a boca abierta en proceso lento.
- 1 [Conduce R] Hacen *brum brum*.



LIGHTS

21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

WALK

- 5 ● ● [R drives] J starts to point out things outside. *In crescendo*. R too. With one hand, with two, with three, with four.
- 4 [J drives] R starts to look through the windows. J too. They look at each other.
- 3 [J drives] R starts to scratch himself and look at his hands. J looks at him now and then.
- 2 [R drives] We go from a low sound with the mouth closed to an open mouth gradually.
- 1 [R drives] They go *brum brum*



FOCOS

21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

CARRERA

- 10 ● ● Máxima velocidad. Tronco doblado hacia delante. Grito como de niño.
- 9 [J atrás / R delante] Curvas con la cabeza.
- 8 [R atrás / J delante] Movimiento de brazos mecánico, como en tres posiciones.
- 7 [J atrás / R delante] Movimiento de brazos, ligero.
- 6 [Conducen J y R] Movimiento ligero para intentar ir por delante.



LIGHTS

21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

RACE

- 10 ● ● Maximum speed. Trunk bent forward. A scream as if from a child.
- 9 [J behind / R in front] Curves with the head.
- 8 [R behind / J in front] Mechanical movement of the arms, like in three positions.
- 7 [J behind / R in front] Movement of the arms, lightly.
- 6 [J and R drive] Slight movement to try to move forward.



FOCOS

- 21
- 20
- 19
- 18
- 17
- 16
- 15
- 14
- 13
- 12
- 11
- 10
- 9
- 8
- 7
- 6
- 5
- 4
- 3
- 2
- 1

SAFARI

- 16 ● ● Manos a la cabeza, junto a la luz.
Descomposición.
- 15 Ampliando, reduciendo manos al pecho junto a la luz.
- 14 Tamaño de volante, ampliando y reduciendo.
- 13 Hacia arriba con pies en el aire, hacia abajo doblando las piernas.
- 12 Golpes en la frente, progresivos.
- 11 Ojos abiertos, miedo, sonidos de animales.



LIGHTS

- 21
- 20
- 19
- 18
- 17
- 16
- 15
- 14
- 13
- 12
- 11
- 10
- 9
- 8
- 7
- 6
- 5
- 4
- 3
- 2
- 1

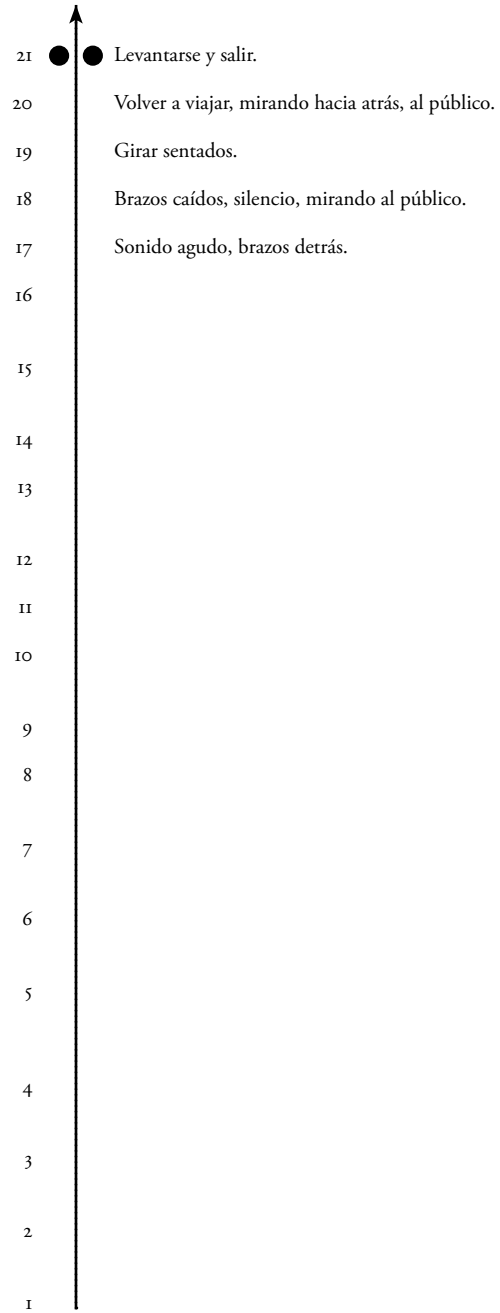
SAFARI

- 16 ● ● Hands on head, close to the light.
Decomposition.
- 15 Enlarging, reducing hands on chest close to the light.
- 14 Size of the steering wheel, enlarging and reducing.
- 13 Going upwards with the feet in the air, going downwards bending the legs.
- 12 Slaps to the forehead, progressive.
- 11 Eyes open, fear, sounds of animals.



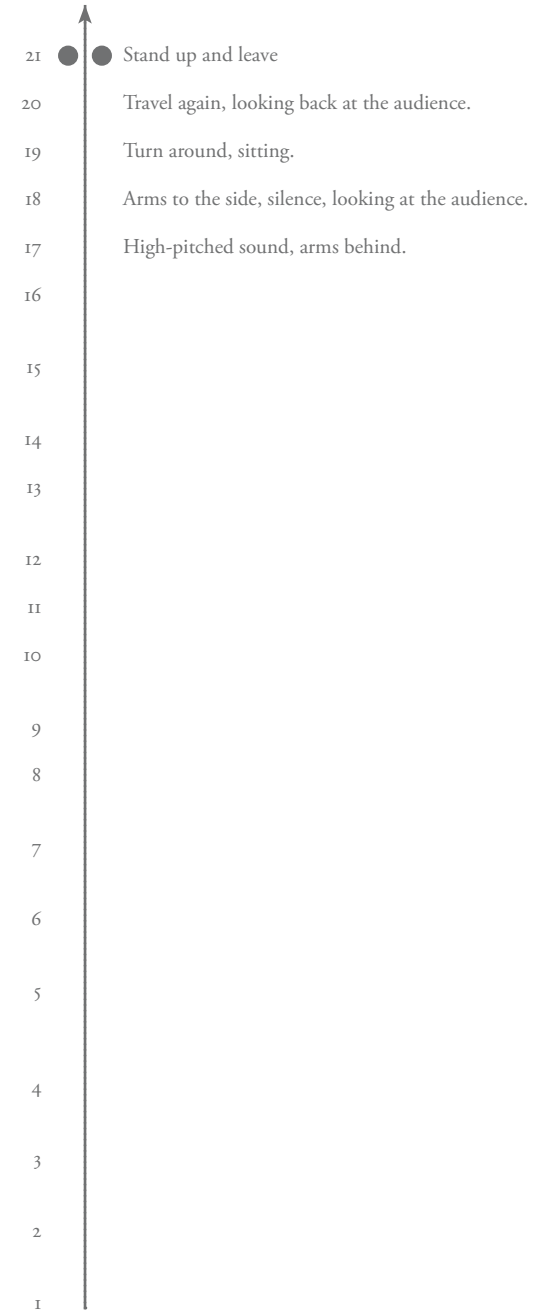
FOCOS

FINAL



LIGHTS

FINISH



DE LO SIMULTÁNEO
A LA SIMULACIÓN

Julie Andrée T.

Nos encontramos en Quebec, en el marco del Rencontre Internationale d'Art Performance en su edición de 2012. Los Torreznos hacen su entrada a modo de dos comparsas, provocando que el público tome posición torpemente; anuncio de un serio peligro o toma de conciencia respecto al momento presente, se trata en realidad de establecer el contexto y presentar la performance. Para empezar, nos enteramos de que esta es la primera parte de una serie de dos, la segunda de las cuales se representará —¡qué le vamos a hacer!— en España. El título de la performance: *¡El Postre!* Pero no, uno se confunde siempre con su francés aproximativo, muy encantador por lo demás: ¡no es *Le Dessert*, sino *Le Désert!* He aquí un ejercicio de pronunciación nada fácil para los no francófonos. Tras esta breve y socarrona introducción, los dos hombres se van, regresan luego con un vaso de agua en la mano y se sientan para comenzar. A partir de este momento, todo lo realizarán prácticamente de manera simultánea. Se colocan al volante de su bólido ficticio e inician, la travesía endiablada por un desierto —que no postre— imaginario. Mediante sus célebres sonidos vocales y sus variadas expresiones faciales, nos

FROM SIMULTANEOUS
TO SIMULATION

We are in Quebec, at the International Performing Arts Festival (Rencontre Internationale d'Art Performance) 2012. The two stooges Los Torreznos make their entrance and perform a rather awkward attempt to organize the audience, warning of a great danger or calling attention to the present moment. This is how they establish the context and the presentation of the performance. From the outset they establish this is a performance in two parts and that the second part will take place in Spain (which is just too bad for the audience)!

They call the performance *The Dessert* – a mistake they always make with their endearing pidgin French! Of course it is not *Dessert*, but *Desert* – a tricky pronunciation conundrum for non-francophones.¹

After this deadpan introduction the two performers leave the stage. They return immediately with a glass of water, and take their seats, ready to set off on their imaginary racing car on a frenzied crossing of the make-believe «desert».

Through their famous mouthed sound-effects and dynamic facial expressions the performers take us on a landscape-spanning adventure, punc-

tuated with rhythmic stops as our intrepid duo rehydrate themselves with a sip of water. Foreheads dripping sweat, they advance, retreat and get a few bumps to the head, while keeping a tight grip on the wheel. They breathe life into the dramatic plot through an extraordinary array of sounds and gestures, guiding us along a path that is both fun and existential.

The diegesis of the work passes from a narrative texture to abstraction, from the temporal to the timeless, from a fictional place to a non-place. Simultaneity here is an aesthetic concept, a psychic expression of these co-creators. The work highlights a state of coexistence, the sharing of a common space and time. This is a double reminder of reality, the mirror effect, a blurred and ambiguous vision between complicity and duality. From the concept of simultaneity, Los Torreznos slide to that of simulation: speed, competitiveness, risk, and shifting landscape.

The Desert is the juxtaposition of two synchronous events, embodied by and through the authors. Synchronicity, from its Greek roots *syn* («with») that marks the concept of uniting and *chron* («time»)² (as in «a meeting in time»), is omnipresent but always renewed in the work of the duo and undoubtedly a part of Los Torreznos' identity. Through polyphonic conversations, they project both the paradox and the utopia of what Edouard Glissant calls the Relationship – each of them changed subtly by interaction with the other,

de la identidad de Los Torreznos. A través de conversaciones polifónicas proyectan a la vez la paradoja y la utopía de lo que Édouard Glissant denomina la «relación»; es decir, la transformación a través del intercambio con el otro y/pero sin perderse³. La semejanza de sus gestos, como una viva contradicción, no hace sino subrayar la singularidad de cada uno.

Al margen del aspecto cómico y absurdo que a menudo predomina en el trabajo de Los Torreznos, encontramos lo que yo llamaría una poesía latente. De hecho, ¿qué es aquí el desierto y por qué? Tierra original citada reiteradamente en los libros sagrados como lugar de peregrinación, el desierto remite a la humildad, a la fragilidad de la existencia humana, a la soledad. Es polvo y naturaleza hostil donde todo está virgen y por inventar. Vacío espacial, el desierto es un lugar mítico y poético donde todo es posible.

Y llegamos así al final de la performance, como al final de un periplo. Los dos protagonistas, jadeantes, nos dan la espalda y retoman el camino. ¿Han llegado al final del desierto o al final de ellos mismos? ¿Han cambiado de dirección o han dado media vuelta? Quizás la respuesta se halle en la segunda parte, a la que desgraciadamente no podré asistir. Atravesar de esta forma tan acelerada el desierto es también una manera de huir de su soledad, del vértigo existencial que puede provocarnos. Pero, desde otro punto de vista, la búsqueda del desierto es la búsqueda del absoluto, del infinito e, incluso, de lo sublime.

but without losing themselves.³ The similarity of their actions, as a living contradiction, only emphasizes the uniqueness of each performer.

Aside from the comic and often absurd delivery at the core of the work of Los Torreznos, there is what I call a latent poetry. But in fact, what is the desert and why? The original land, it is frequently mentioned in the sacred books as a place of pilgrimage. It refers to the humility and fragility of human existence, to loneliness. It is dust and hostile nature, where everything is virgin and ready to be invented. A spatial void, the desert is a mythical and poetic place where anything is possible.

Thus we come to the end of the performance as the end of the journey. The two protagonists, breathless, turn around and hit the road again. Have they reached the end of the desert or the end of themselves? Have they changed direction and turned back? The answer may be in the second part that I, unfortunately, will not have the chance to see. To travel at full speed through the desert is also a way to escape their loneliness, an existential vertigo that this place may prompt in us. But their quest is, from another point of view, that of the absolute, the infinite, or even the sublime.

Notas

1 [N. de la trad.:] En francés, la diferencia fonética entre *desert* (desierto) y *dessert* (postre) es una sutil variación entre la pronunciación de «s» y «ss».

2 Diccionario *Le Petit Robert*, ed. 2002.

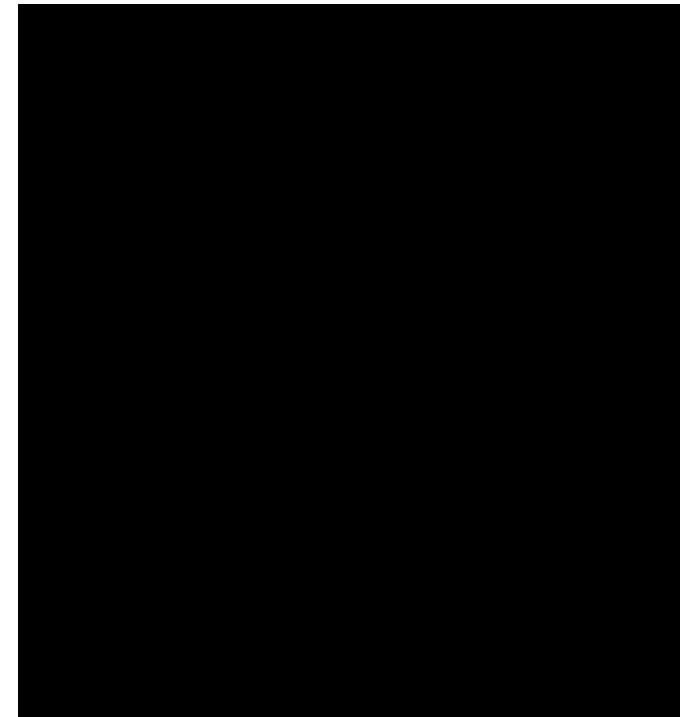
3 <http://www.edouardglissant.fr/relation.html> [consulta: diciembre 2013].

Notes

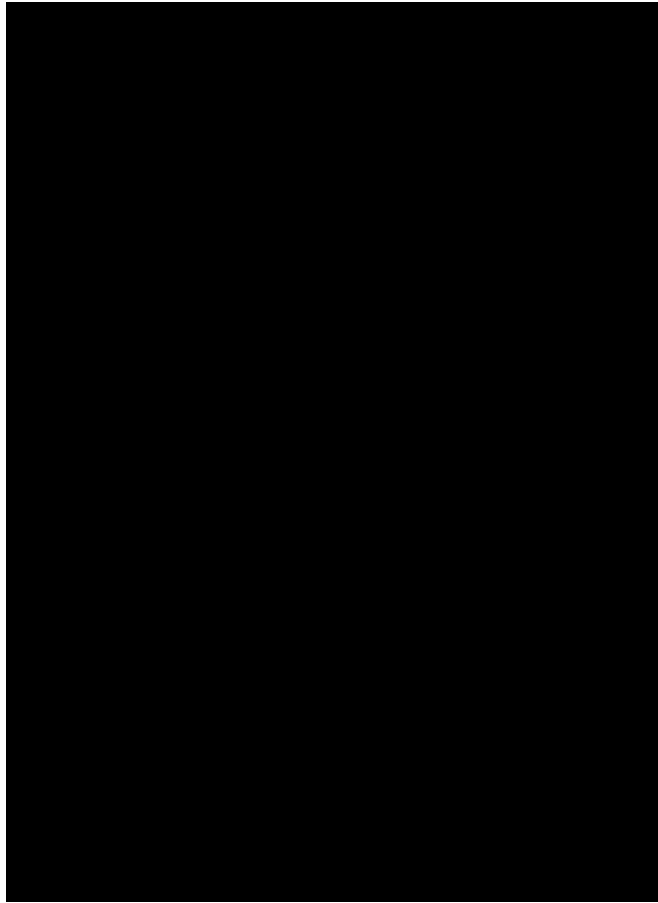
1 [Translator's note: In French, the phonetic difference between «desert» (desert) and «dessert» (dessert) lies in a subtle variation between the pronunciation of «s» and «ss».]

2 Cf. *Le Petit Robert*, ed. 2002.

3 <http://www.edouardglissant.fr/relation.html> [accessed on: December 2013]



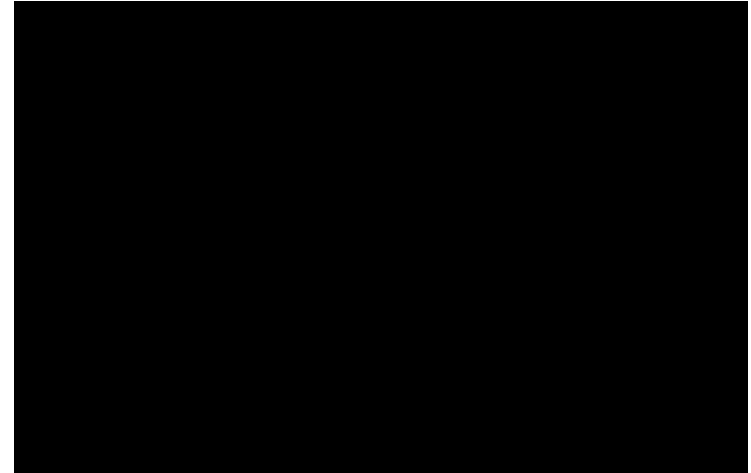
Comienza el viaje con hieratismo y serenidad.
They begin the journey in a hieratic and solemn attitude.



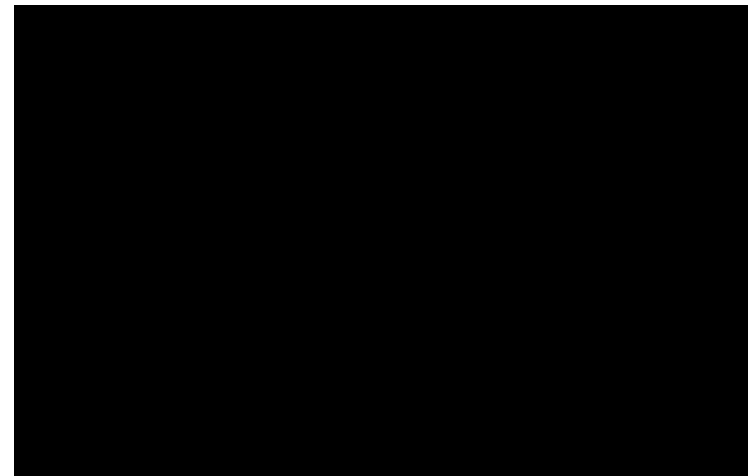
Una conversación con sonidos, descubriendo el paisaje.
A conversation with sounds, discovering the landscape.



Una carrera sin moverse del sitio.
A race without moving from the spot.



Acaba el viaje y comienza otra vez en dirección contraria.
The journey ends and begins again in the other direction.



Parece que ven monstruos, pero son ellos mismos.
They seem to see monsters, but it is themselves.

Las Fronteras
The Borders

— 318.198.987 s —

Las Fronteras
The Borders

[Videoinstalación]

2010
DURACIÓN VARIABLE (BUCLE)

Sobre la idea de las fronteras tanto en un plano físico como en el ámbito personal y social. De la yuxtaposición de la presencia de Los Torreznos y un entorno diferente nace la extrañeza que genera interrogantes sobre la dificultad del cambio de contexto y posición. El material registrado en Kirkenes (Noruega) y Nikel (Rusia) se elabora y da como resultado ocho vídeos que se proyectan simultáneamente. Cada uno de ellos se articula a través de frases en cartelas intercaladas entre las imágenes, a la manera del cine mudo.

Con la colaboración de la asociación Pikene på Broen, Kirkenes,
y Matadero Madrid.

[Video installation]

2010
DURATION: VARIABLE (LOOP)

About the idea of borders, as much on the physical level as in the personal and social sphere. The juxtaposition of the presence of Los Torreznos with a different environment produces the strangeness that generates questions about the difficulty of changing context and position. The material recorded in Kirkenes (Norway) and Nikel (Russia) was made into eight videos that are projected simultaneously. Each one of them is structured by phrases on titles intercut between the images, as in silent films

With the collaboration of the Pikene på Broen Association, Kirkenes,
and Matadero Madrid.

NUESTRO / NUESTRO MUNDO / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR PORQUE ESO SIGNIFICARÍA / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR PORQUE ESO SIGNIFICARÍA DOLOR / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR PORQUE ESO SIGNIFICARÍA DOLOR DE BARRIGA / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR PORQUE ESO SIGNIFICARÍA DOLOR DE BARRIGA Y LA PERSPECTIVA / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR PORQUE ESO SIGNIFICARÍA DOLOR DE BARRIGA Y LA PERSPECTIVA NO AYUDA / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR PORQUE ESO SIGNIFICARÍA DOLOR DE BARRIGA Y LA PERSPECTIVA NO AYUDA A VER LAS FRONTERAS / NUESTRO MUNDO ES LIMITADO, AUNQUE NOS MOVEMOS, BUSCAMOS Y LIMPIAMOS. SEGUIMOS EL RASTRO, PERO SOMOS INSIGNIFICANTES VISTOS EN LA DISTANCIA. EN ESTOS CASOS CONVIENE NO PARAR PORQUE ESO SIGNIFICARÍA DOLOR DE BARRIGA Y LA PERSPECTIVA NO AYUDA A VER LAS FRONTERAS CERCANAS.

OUR / OUR WORLD / OUR WORLD IS LIMITED, / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP AS THIS WOULD MEAN / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP AS THIS WOULD MEAN PAIN, / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP AS THIS WOULD MEAN PAIN, A STOMACH ACHE, / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP AS THIS WOULD MEAN PAIN, A STOMACH ACHE, AND THE PERSPECTIVE / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP AS THIS WOULD MEAN PAIN, A STOMACH ACHE, AND THE PERSPECTIVE DOES NOT HELP / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP AS THIS WOULD MEAN PAIN, A STOMACH ACHE, AND THE PERSPECTIVE DOES NOT HELP SEEING BORDERS / OUR WORLD IS LIMITED, EVEN IF WE MOVE, SEARCH, AND CLEAN. WE FOLLOW THE TRAIL, BUT WE ARE INSIGNIFICANT SEEN AT A DISTANCE. IN SUCH CASES IT IS BETTER NOT TO STOP AS THIS WOULD MEAN PAIN, A STOMACH ACHE, AND THE PERSPECTIVE DOES NOT HELP SEEING BORDERS THAT ARE NEARBY.

EJERCICIOS PARA CRUZAR
FRONTERASBORDER CROSSING
EXERCISES

R. Lamata / J. Vallauré

En un lugar más allá del Círculo Polar
Ártico escribimos:NOS HAN INVITADO A MERENDAR
LOS VECINOS DE AL LADO.Eso es cierto. Aunque no se distingue
la merienda de la comida o de la cena,
porque todo ocurre en penumbra u
oscuridad.QUIERO HABLAR EN OTRO IDIOMA.
QUIERO COMPRAR SUS RECUERDOS.
QUIERO LLEVAR MI ÁLBUM DE
FOTOS.Estas son nuestras intenciones antes
de salir. Preparamos las maletas relle-
nas de nuestros asuntos personales.Uno se ordena por dentro para poder
llegar a otro lugar.VOY A CORTARME LAS UÑAS.
¡VOY A LAVARME LOS PIES!

También uno se ordena por fuera.

PARA CRUZAR LA FRONTERA, UNO
TIENE QUE RECORDAR DE DÓNDE
VIENE Y ADÓNDE VA... EL NOMBRE
DE SU PADRE Y DE SU MADRE...
DÓNDE Y CUÁNDO NACIÓ...En este caso viajamos de Madrid a
Kirkenes (Noruega) y a Nikel (Rusia).
Nuestra familia nos lo permite. Lle-
vamos la documentación apropiada.LOS VECINOS DEL OTRO LADO
NOS ESTÁN ESPERANDO CON LA
MERIENDA EN EL HORNO.

Así es.

In a place far beyond the Polar Circle
we wrote:WE HAVE BEEN INVITED TO A
SNACK BY THE NEIGHBOURS
NEXT DOOR.That is true. Although you cannot
distinguish having tea from having
lunch or dinner, as everything takes
place in half-shadows and darkness.I WANT TO TALK IN ANOTHER
LANGUAGE.
I WANT TO BUY YOUR MEMORIES.
I WANT TO TAKE MY PHOTO
ALBUM.These are our intentions before leav-
ing. We filled the suitcases with our
personal affairs.You put yourself in order inside to ar-
rive somewhere else.I AM GOING TO CUT MY NAILS.
I AM GOING TO WASH MY FEET!You also put yourself in order on the
outside.TO CROSS THE BORDER YOU HAVE
TO REMEMBER WHERE YOU COME
FROM AND WHERE YOU ARE
GOING... THE NAME OF YOUR FA-
THER AND OF YOUR MOTHER...
WHERE AND WHEN YOU WERE
BORN...In this case we travelled from Madrid
to Kirkenes (Norway) and to Nikel
(Russia).

ANDAR, ANDAR, ANDAR.

Se tarda tiempo en llegar tan lejos.

TIENEN DOS OREJAS COMO YO,
PERO NO SÉ SI ENTENDERÁN MIS
DISCULPAS.El viaje te da tiempo para pensar. Para
imaginar qué se podrá hacer en un lu-
gar desconocido. Siempre la duración
es mayor de la prevista.

ANDAR, ANDAR.

Aunque se haya llegado al lugar, uno
no ha entrado al lugar.EL ENCARGADO DE LA FRONTERA
TIENE UN GRAN SENTIDO DEL
OLFATO. HUELE EL EXCESO DE
ALCOHOL. HUELE EL EXCESO
DE PESO. HUELE EL EXCESO DE
HUMOR.En fin. Hay un problema de entendi-
miento con los controles. Los contro-
les son diferentes en cada lugar, pero
en todo lugar hay controles. Controles
externos y controles internos.¡TE QUIERES COMER MI PASTEL!
¿TE GUSTARÍA TENER DOBLE
RACIÓN?
¡A QUE TE PEGO!
¡A QUE TE MATO!

En fin. Resulta violento cambiar.

EN LA FRONTERA PREGUNTAN:
¿QUIÉN TIENE LA PIEL MÁS GRUESA?
Nosotros no soportamos los diecisiete
grados bajo cero sin la ropa adecuada.

SOY INOFENSIVO, SE LO JURO.

Argumentamos sobre la evidencia.

¡USTED LO QUE TIENE ES HAMBRE!
Responden con sentido común.SE ME VA A PASAR LA HORA DE LA
MERIENDA.

Rogamos sin pudor.

EL QUE CRUZA LA FRONTERA ES

Our family gave us permission.
We took the appropriate papers.THE NEIGHBOURS FROM THE
OTHER SIDE ARE WAITING FOR US
WITH A SNACK IN THE OVEN.

That's how it is.

WALK, WALK, WALK.

It takes time to go so far.

THEY HAVE TWO EARS LIKE I DO
AND I DO NOT KNOW IF THEY
WILL UNDERSTAND MY EXCUSES.The journey gives you time to think.
To imagine what you could do in an
unknown place. The duration is al-
ways longer than planned.

WALK, WALK.

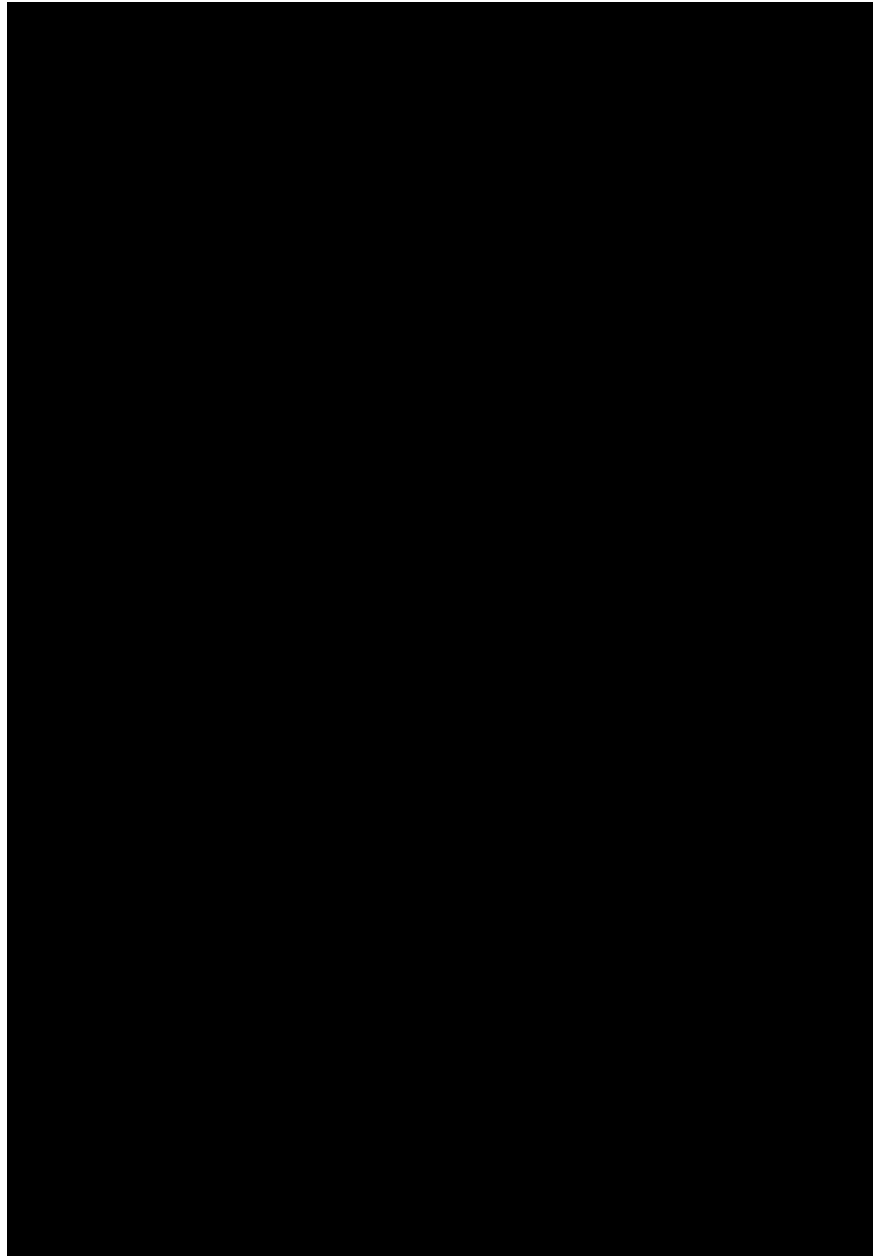
Although you have arrived at the
place, you have not entered the place.THE PERSON IN CHARGE OF THE
BORDER HAS A GREAT SENSE OF
SMELL. HE SMELLS THE EXCESS
OF ALCOHOL. HE SMELLS THE
EXCESS OF WEIGHT. HE SMELLS
THE EXCESS OF HUMOUR.Anyway. There is problem of com-
munication with the inspections.
The inspections are different in each
place, but in every place there are in-
spections. External inspections and
internal inspections.YOU WANT TO EAT MY CAKE!
WOULD YOU LIKE TO HAVE A
DOUBLE RATION?DO YOU WANT TO GET HIT?
DO YOU WANT TO GET KILLED?Anyway. Changing turns out to be
violentAT THE BORDER THEY ASK:
WHO HAS THE THICKEST SKIN?We cannot stand the seventeen degrees
below zero without the right clothing.

UN EXTRATERRESTRE.
No es de esta tierra.
CORRER, CORRER.
Hay que darse prisa. No tenemos tanto tiempo.
EN LA FRONTERA SIEMPRE SEREMOS DOS.
Estamos en nuestra salsa. Estamos en nuestra esencia. Siempre somos dos. Como cuando leemos. Como cuando nos miramos al espejo.
CORRER.
Hay que darse prisa. Solo tenemos una semana.
EL ENCARGADO DE LA FRONTERA TE MIRA A LOS OJOS Y SABE CLARAMENTE QUE TE QUIERES IR A MERENDAR.
Nosotros hemos viajado hasta aquí a hacer un trabajo de vídeo con tres técnicos: Pablo Martínez, Miguel Espín y Óscar Seoane, y ahora estamos en una especie de sala de reuniones, con los marineros rusos que pasan el invierno en el puerto de Kirkenes, celebrando el nuevo año.
TIENE EL PODER DE HACERTE SENTIR EXTRAÑO.
TIENE EL PODER DE HACERTE PEDAZOS.
TIENE EL PODER DE NO DEJARTE CRUZAR.
No se entra si se quiere, se entra si se puede.
SALTAR, SALTAR.
TEMBLAR, TEMBLAR.
SALTAR.
Grabamos vídeo durante cinco días, que en realidad son más bien cinco noches de veinticuatro horas, en distintas zonas del pueblo y alrededores.

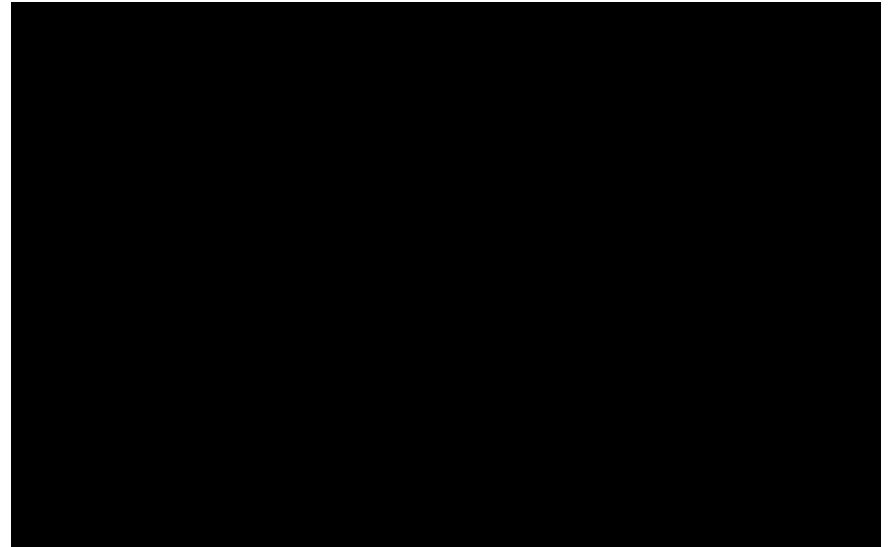
I AM INOFFENSIVE, I SWEAR.
We argue on the basis of evidence.
WHAT YOU ARE IS HUNGRY!
They answer with common sense.
THE SNACK HOUR IS GOING TO BE OVER FOR ME.
We plead unabashedly.
WHOEVER CROSSES THE BORDER IS AN ALIEN.
He is not of this earth.
RUN, RUN.
We have to hurry. We do not have too much time.
AT THE BORDER WE WILL ALWAYS BE TWO.
We are in our element. We are in our essence. We are always two. Like when we read. Like when we look at ourselves in the mirror.
RUN.
We have to hurry. We only have a week.
THE PERSON IN CHARGE OF THE BORDER LOOKS INTO YOUR EYES AND CLEARLY KNOWS THAT YOU WANT TO GO HAVE A SNACK.
We have travelled here to do a video work with three technicians: Pablo Martínez, Miguel Espín, and Óscar Seoane, and now we find ourselves in a kind of meeting hall, with the Russian sailors who spend the winter in the port of Kirkenes, celebrating the new year.
HE HAS THE POWER OF MAKING YOU FEEL ALIEN.
HE HAS THE POWER OF BREAKING YOU INTO PIECES.
HE HAS THE POWER OF NOT LETTING YOU CROSS.
You do not enter if you want to, you

Siempre al aire libre.
EL ENCARGADO DE LA FRONTERA ERES TÚ.
Cada cual es el responsable de su territorio.
EL ENCARGADO DE LA FRONTERA SOY YO.
Cada cual tiene sus límites.
FINALMENTE HAS LLEGADO TARDE A LA MERIENDA... PERO TODAVÍA QUEDA UN PEDAZO DE TARTA FRÍA PARA TI.
LOS VECINOS SONRIEN POR ESA CONSTANCIA COMPARTIDA QUE TE HA TRAÍDO HASTA AQUÍ.
La relación con las personas que nos han invitado, la asociación Pikene på Broen y Luba Kuzovnikova, la comisaria, es excelente. Nos facilitan ropa para permanecer en la nieve. Comemos salmón junto al fuego. Viajamos en trineo por el bosque. Cruzamos la frontera para ir a Nikel un día. Visitamos la mina de carbón de Kirkenes. Visitamos la mina de níquel de Nikel. Subimos a un barco pesquero ruso y bebemos té con los marineros. Cenamos en el hotel más pequeño del mundo al borde del mar de Barents.
EL PROBLEMA ES QUE CUANDO CRUZAS LA FRONTERA... SI MIRAS HACIA ATRÁS... LA FRONTERA SIGUE EXISTIENDO Y VUELVE A ESTAR DELANTE DE TI.

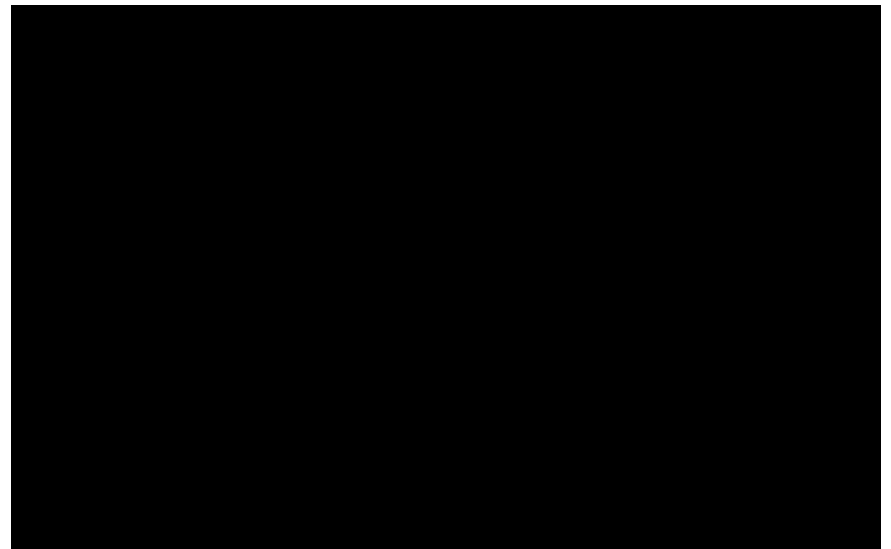
enter if you can.
JUMP, JUMP.
TREMBLE, TREMBLE. JUMP.
We record the video over five days, which are actually more like five nights of twenty four hours, in different parts of the town and its surroundings. Always outside.
YOU ARE IN CHARGE OF THE BORDER. Everybody is responsible for their territory.
I AM IN CHARGE OF THE BORDER. Everybody has their limits.
FINALLY, YOU HAVE ARRIVED LATE FOR THE SNACK... BUT THERE IS STILL A PIECE OF COLD CAKE FOR YOU.
THE NEIGHBOURS SMILE ON ACCOUNT OF THAT SHARED CONSTANCY THAT HAS BROUGHT YOU ALL THE WAY HERE.
The relationship with the people who invited us, the association Pikene på Broen and the curator Luba Kuzovnikova, is excellent. They provide us with clothes that permit us to stay in the snow. We eat salmon in front of the fire. We ride in a sled through the forest. We cross the border to go to Nikel one day. We visit the coal mine in Kirkenes. We visit the nickel mine in Nikel. We go aboard a Russian fishing boat and drink tea with the sailors. We eat dinner in the world's smallest hotel on the edge of the Barents Sea.
THE PROBLEM IS THAT WHEN YOU CROSS THE BORDER... IF YOU LOOK BACK... THE BORDER CONTINUES TO EXIST AND IS IN FRONT OF YOU AGAIN.



Los Torreznos, con gorro y guantes, a bordo de un pesquero ruso.
Los Torreznos, with hat and gloves, on board a Russian fishing ship.



Los Torreznos arrojando pedazos de madera y piedras al mar de Barents.
Los Torreznos throwing pieces of wood and rocks into the Sea of Barents.



Los Torreznos, en primer plano, con gorro de lana y las narices rojas por el frío.
Los Torreznos, in the foreground, with wool caps and red noses caused by the cold.

El Problema
The Problem

— 323.043.553 S —

El Problema *The Problem*

Pieza resultante del taller «De la cabeza a los pies: el recorrido del concepto a la acción», La Casa Encendida, Madrid. PARTICIPANTES: Esther Achaerandio, Laura Acobetto, Jorge Álvarez, Silvia Gómez, Consuelo Guijarro, David Herráez, Maral Kekejian, Gloria March, Juan Noé Denia, María Otero, Juan de la Peña, Rubén Darío Ricca, Raúl Rodríguez, Rosa San José, Mireia Saura, Eloisa Suárez, Michael Stubblefield

2010

DURACIÓN DEL TALLER: 24 h (6 SESIONES DE 4 h C/U)

DURACIÓN DE LA PIEZA: 1 h

17 SILLAS

Planteamiento sobre las dificultades de resolver la relación entre el lenguaje de la lógica y el lenguaje de la imaginación. Las reglas matemáticas, y la multiplicación especialmente, revelan su papel fundamental. La situación escénica se transforma en una especie de aula donde no hay nadie encargado de enseñar.

A work resulting from the workshop “From head to toes: the path of the concept of action,” La Casa Encendida, Madrid. PARTICIPANTS: Esther Achaerandio, Laura Acobetto, Jorge Álvarez, Silvia Gómez, Consuelo Guijarro, David Herráez, Maral Kekejian, Gloria March, Juan Noé Denia, María Otero, Juan de la Peña, Rubén Darío Ricca, Raúl Rodríguez, Rosa San José, Mireia Saura, Eloisa Suárez, and Michael Stubblefield

2010

DURATION OF THE WORKSHOP: 24 h (6 SESSIONS OF 4 HOURS PER SESSION)

DURATION OF THE PIECE: 1 h

17 CHAIRS

Examination of the difficulties of resolving the relationship between the language of logic and the language of the imagination. Mathematical rules, especially those of multiplication, reveal their fundamental role. The theatrical situation is transformed into a type of schoolroom, where no one is in charge of teaching.

1	2	3
$1 \times 0 = 0$	$2 \times 0 = 0$	$3 \times 0 = 0$
$1 \times 1 = 1$	$2 \times 1 = 2$	$3 \times 1 = 3$
$1 \times 2 = 2$	$2 \times 2 = 4$	$3 \times 2 = 6$
$1 \times 3 = 3$	$2 \times 3 = 6$	$3 \times 3 = 9$
$1 \times 4 = 4$	$2 \times 4 = 8$	$3 \times 4 = 12$
$1 \times 5 = 5$	$2 \times 5 = 10$	$3 \times 5 = 15$
$1 \times 6 = 6$	$2 \times 6 = 12$	$3 \times 6 = 18$
$1 \times 7 = 7$	$2 \times 7 = 14$	$3 \times 7 = 21$
$1 \times 8 = 8$	$2 \times 8 = 16$	$3 \times 8 = 24$
$1 \times 9 = 9$	$2 \times 9 = 18$	$3 \times 9 = 27$
$1 \times 10 = 10$	$2 \times 10 = 20$	$3 \times 10 = 30$

4	5
$4 \times 0 = 0$	$5 \times 0 = 0$
$4 \times 1 = 4$	$5 \times 1 = 5$
$4 \times 2 = 8$	$5 \times 2 = 10$
$4 \times 3 = 12$	$5 \times 3 = 15$
$4 \times 4 = 16$	$5 \times 4 = 20$
$4 \times 5 = 20$	$5 \times 5 = 25$
$4 \times 6 = 24$	$5 \times 6 = 30$
$4 \times 7 = 28$	$5 \times 7 = 35$
$4 \times 8 = 32$	$5 \times 8 = 40$
$4 \times 9 = 36$	$5 \times 9 = 45$
$4 \times 10 = 40$	$5 \times 10 = 50$

6	7	8
$6 \times 0 = 0$	$7 \times 0 = 0$	$8 \times 0 = 0$
$6 \times 1 = 6$	$7 \times 1 = 7$	$8 \times 1 = 8$
$6 \times 2 = 12$	$7 \times 2 = 14$	$8 \times 2 = 16$
$6 \times 3 = 18$	$7 \times 3 = 21$	$8 \times 3 = 24$
$6 \times 4 = 24$	$7 \times 4 = 28$	$8 \times 4 = 32$
$6 \times 5 = 30$	$7 \times 5 = 35$	$8 \times 5 = 40$
$6 \times 6 = 36$	$7 \times 6 = 42$	$8 \times 6 = 48$
$6 \times 7 = 42$	$7 \times 7 = 49$	$8 \times 7 = 56$
$6 \times 8 = 48$	$7 \times 8 = 56$	$8 \times 8 = 64$
$6 \times 9 = 54$	$7 \times 9 = 63$	$8 \times 9 = 72$
$6 \times 10 = 60$	$7 \times 10 = 70$	$8 \times 10 = 80$

9	10
$9 \times 0 = 0$	$10 \times 0 = 0$
$9 \times 1 = 9$	$10 \times 1 = 10$
$9 \times 2 = 18$	$10 \times 2 = 20$
$9 \times 3 = 27$	$10 \times 3 = 30$
$9 \times 4 = 36$	$10 \times 4 = 40$
$9 \times 5 = 45$	$10 \times 5 = 50$
$9 \times 6 = 54$	$10 \times 6 = 60$
$9 \times 7 = 63$	$10 \times 7 = 70$
$9 \times 8 = 72$	$10 \times 8 = 80$
$9 \times 9 = 81$	$10 \times 9 = 90$
$9 \times 10 = 90$	$10 \times 10 = 100$

VEINTE IDEAS SOBRE
EL PROBLEMATWENTY IDEAS ABOUT
THE PROBLEM

R. Lamata / J. Vallauré

1. Hay problemas que se crean y problemas que uno crea.
2. Un taller, un proceso de aprendizaje premeditado, consiste en ordenar una secuencia de problemas, de preguntas, que se podrán ir resolviendo, junto a otras inesperadas, para ganar conocimiento en relación al área de contenidos que se plantee.
3. Los Torreznos han desarrollado diversos talleres, seminarios y conferencias en relación al trabajo creativo.
4. Cada taller, cada sesión, bien podría concebirse como una pieza, como una experiencia en la que se determinan unas condiciones y se produce un trabajo con los participantes.
5. En este caso, el área de contenidos era la performance, el arte de acción, y, más en concreto, la posibilidad de construir una pieza en veinticuatro horas de trabajo colectivo y algunas otras de trabajo personal.
6. El reto era poder construir una pieza en seis sesiones de cuatro horas cada una.
7. Los participantes eran personas creadoras con diversos conoci-
1. There are problems that are created and ones you create.
2. A workshop, a process of premeditated learning, consists of ordering a sequence of problems, of questions, which can be solved one after the other, together with unexpected ones, in order to gain knowledge in relation to the field of content that you contemplate.
3. Los Torreznos have held various workshops, seminars, and conferences related to creative work.
4. Each workshop, each session, could easily be conceived as one piece, like an experience in which certain conditions are determined and a work is created with the participants.
5. In this case, the field of contents was performance, action art, and, more specifically, the possibility of constructing a piece in twenty-four hours of collective work and a few more of personal work.
6. The challenge lay in being able to construct a piece in six sessions of four hours each.
7. The participants were creative per-

tos y que partían desde diferentes experiencias de actuación ante espectadores.

8. El enfoque del taller trabajaba sobre LA EFICACIA COMUNICATIVA: tener en cuenta a quién se dirigen nuestros trabajos; es decir, tener en cuenta al público no como mero receptor de mensajes, sino como necesario «intérprete» de las experiencias que presentamos.

9. El enfoque del taller trabajaba sobre EL BALANCE ENTRE LA IDEA Y LA EMOCIÓN: cómo construimos las ideas y, al mismo tiempo, cómo se da lugar a la emoción en el que observa una acción, cómo extraer emociones de las ideas.

10. El enfoque del taller trabajaba sobre LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA: qué tipo de relatos podemos configurar sin caer en una literalidad que no aporte ninguna sugerencia; es decir, afrontar la dificultad de tratar un tema, de que el contenido de un trabajo resulte claro, más allá de la mera capacidad expresiva.

11. Por otro lado, necesariamente y como siempre, había que tener presente el humor, la intensidad en lo que se hace y la economía de recursos.

12. Un taller siempre es un viaje del que se sabe de dónde se parte, cuáles son las preguntas iniciales, pero en el que no está del todo claro adónde se podrá llegar, qué solución se encontrará...

sons with various kinds of knowledge and who started from different experiences of performing before an audience.

8. The workshop's focus was working on COMMUNICATIVE EFFICIENCY: keeping in mind to whom our works were directed; that is, keeping in mind the audience not as a mere receiver of messages, but as a necessary «interpreter» of the experiences we present.

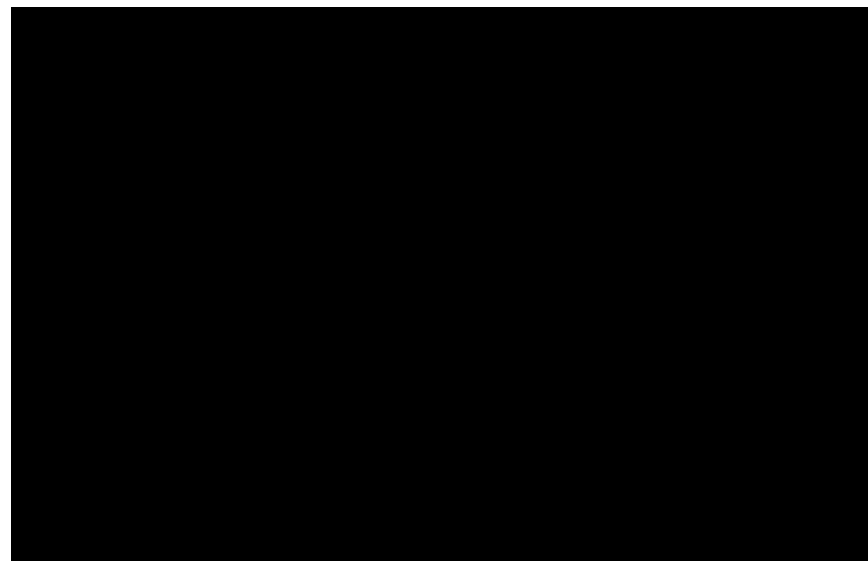
9. The workshop's focus was working on THE BALANCE BETWEEN THE IDEA AND THE EMOTION: how we construct ideas and, at the same time, how to provide a place for emotion in the person who observes an action, how to extract emotions from ideas.

10. The workshop's focus was working on NARRATIVE CONSTRUCTION: what kind of stories can we invent without succumbing to a literalness that is in no way suggestive; that is, face the difficulty of dealing with a theme, strive to make the content of a work remain clear, beyond its mere expressive capacity.

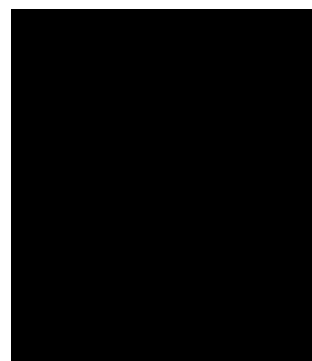
11. On the other hand, necessarily and as always, we had to keep in mind humour, the intensity in what you do, and the economy of resources.

12. A workshop is always a journey where you know from where you set off, what are the initial questions, but what is not clear at all is where you

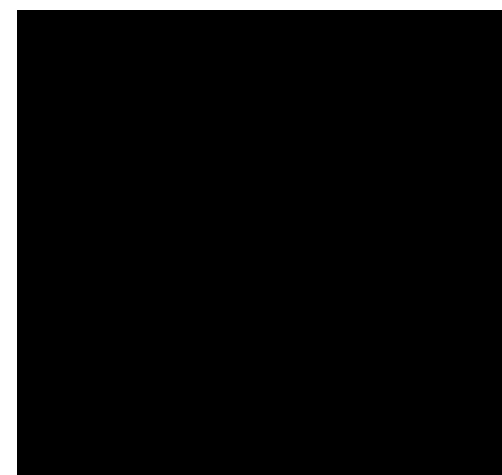
13. El producto que se presentó se titulaba *El Problema*. could end up, which solution you could find...
14. El problema es un asunto actual, de portada de periódico, pero el problema se viene dando desde siempre. 13. The product that was presented was titled *The Problem*.
15. El problema se produce desde hace mucho, desde el principio de todo. 14. The problem is a topical issue, from the newspaper headlines, but the problem has always existed.
16. Cualquier acción es una parte del problema, que jamás se acaba de resolver completamente. 15. The problem has been around for a long time, since the beginning of everything.
17. En este taller se resolvió una parte del problema. 16. Any action is a part of the problem, which will never be completely resolved.
18. Los participantes disfrutaron y presentaron una pieza ante doscientas personas. 17. In this workshop a part of the problem was solved.
18. La secuencia fue sencilla: definir un tema, pensarlo entre todos, plantear acciones, generar más acciones, seleccionar, dar estructura y, finalmente, interpretarlo. 18. The participants had fun and presented a piece in front of two hundred people.
20. El arte experimental se parece a esto. 18. The sequence was simple: define a theme, reflect on it with everyone else, plan actions, generate more actions, select, structure it, and, ultimately, perform it.
20. Experimental art used to be like this.



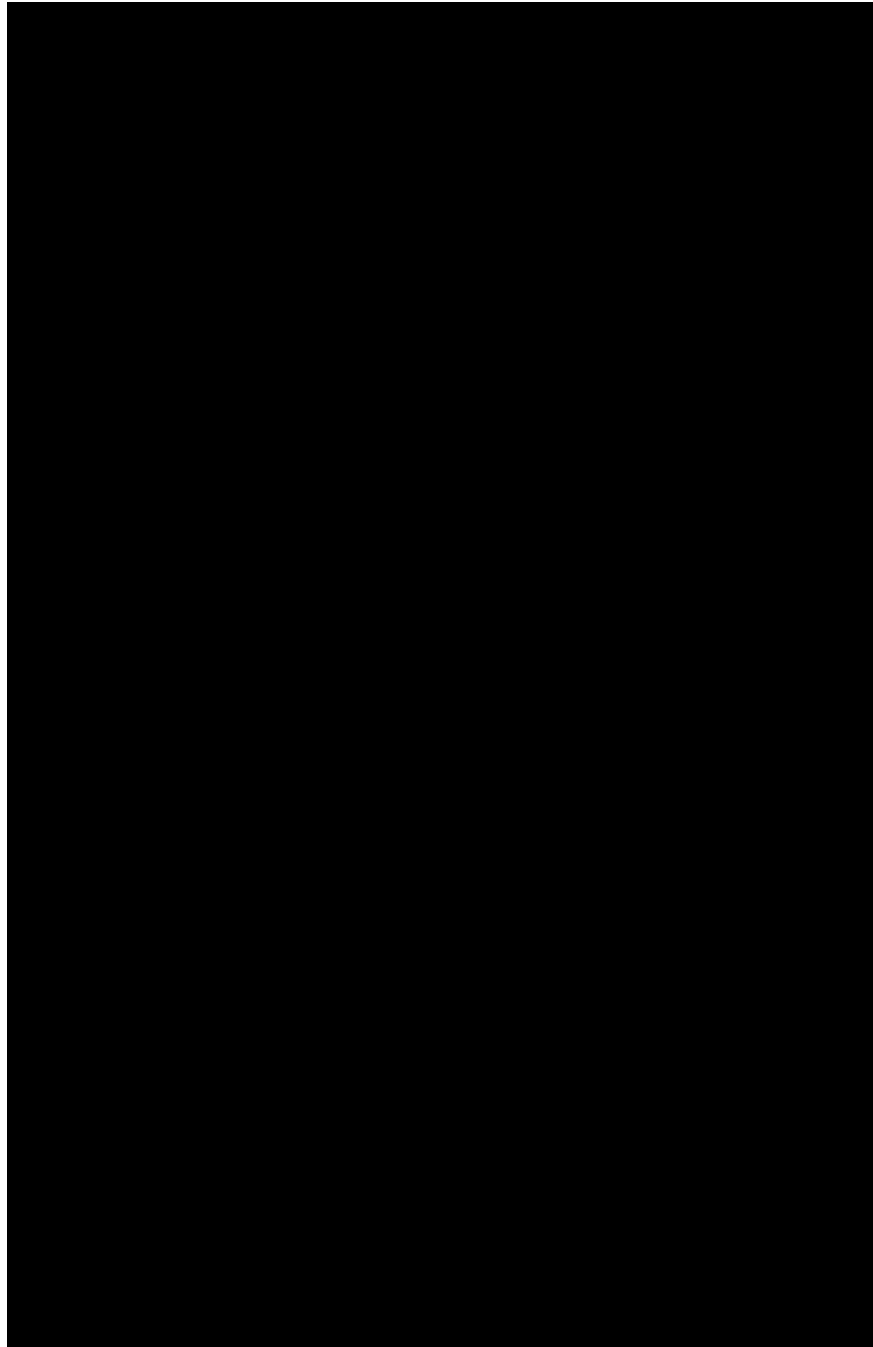
Comienzo de una sesión del taller: los participantes cuentan números.
The beginning of a session in the workshop: The participants count numbers.



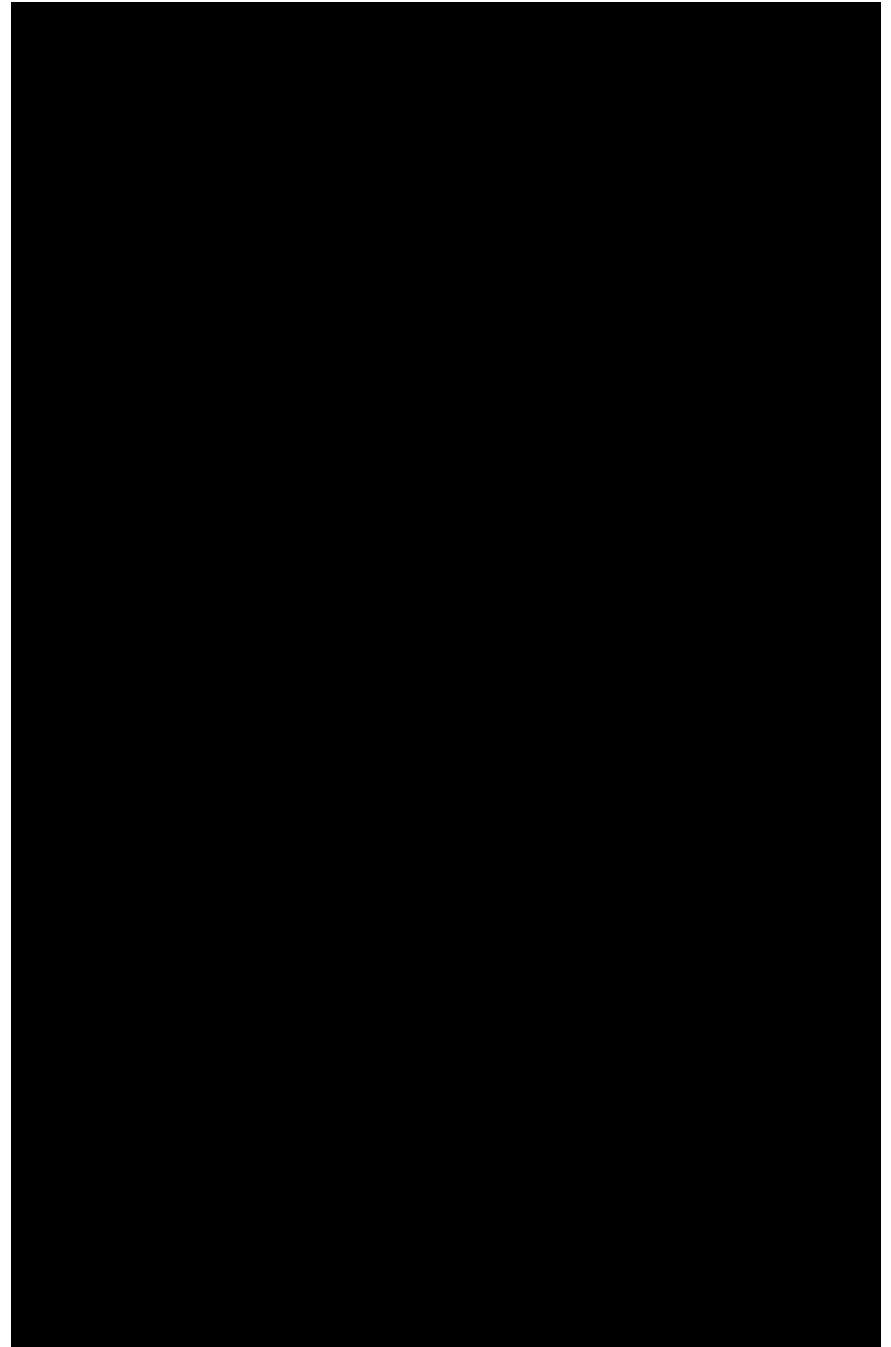
Todos los participantes del taller se toman el pulso formando una cadena.
All the participants in the workshop take their pulse, forming a chain.



Sentados ordenadamente en sus sillas, levantan el dedo, como cuando se pide permiso para ir al servicio en el colegio.
Sitting in an orderly manner on their chairs, they lift a finger, like when one asks for permission to go the lavatory at school.



Alguien intenta explicar la fórmula de la entropía.
Someone attempts to explain the formula of entropy.



El público aplaude: se han dado cuenta de que el problema no está fuera de ellos, sino dentro.
The audience applauds: They have realised the problem is not outside them, but inside.

Ya llegan los personajes
The Characters are Arriving

— 337.822.015 s —

Ya llegan los personajes
The Characters are Arriving

*En colaboración con Juan Domínguez. Producido por el festival
In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid.*

2011
1h 15 MIN

CIEN COJINES ROJOS, LINÓLEO BLANCO,
UNA BANQUETA, VESTUARIO DIVERSO,
PELUCAS, BARBAS Y OTROS POSTIZOS

Sobre el humor a través de la distancia que media entre el personaje y la persona que lo encarna en escena. Tres personajes/persona recorren conceptos asociados a lo humorístico: la parodia, el sarcasmo, la burla, el chiste, el absurdo, la risa, el ridículo, el esperpento..., intentando establecer una conexión imposible con un espectador abocado a la perplejidad. El trabajo termina en una batalla campal de cojines con el público donde lo lúdico adquiere un protagonismo máximo permitiendo crear un puente hacia un lugar de complicidad compartida.

*In collaboration with Juan Domínguez. Produced by the
In-Presentable Festival, La Casa Encendida, Madrid.*

2011
1h 15 MIN

ONE HUNDRED RED CUSHIONS, WHITE LINOLEUM,
A BENCH, VARIOUS COSTUMES,
FAKE WIGS AND BEARDS

About humour by means of the distance between the character and the person who embodies the character on the stage. Three characters/persons explore concepts associated with the humoristic: parody, sarcasm, taunt, the joke, the absurd, laughter, the ridiculous, the grotesque..., attempting to establish an impossible connection with a spectator condemned to perplexity. The piece finishes with a pitched battle of cushions with the audience, where the playful acquires maximum prominence, allowing the creation of a bridge to a place of shared complicity.

DÍÁLOGO
(*Fragmento*)

[A] —Hola, me llamo
Juan Domínguez,
Juan Domínguez.
¿No os parece bien o qué?
Juan Domínguez, Juan Domínguez, Juan Domínguez.

[B] —Hola, mi nombre es Rafael Lamata.
¿Cuántos Rafaeles hay
en el público?
¡Rafael!

[C] —¡Jaime Vallaura!
¡Jaime Vallaura!
¡Jaime Vallaura!

[A] —Fijaos qué cráneo, qué tipo de cráneo.
[B]—Mira qué bonito.
[A] —Asturiano, típico cráneo astur.
[B] —No te hagas el remolón.
[A] —Mirad: las fabes y la sidrina.
[B] —Aquí están. Todas juntas.

[C] —¡Cuidadito, cuidadito!
[B] —Mira, de Valladolid.
[C] —Con su cafetito y su dedo en alto.
[B] —Cuidado que viene el de Valladolid.
[C] —Mira, mira: azul con azul...
[A] —De Valladolid, a mucha honra.

[C] —¿Qué comemos hoy? ¿Qué comemos hoy?
[A] —¡Paella! De Valenciaaaaaaaaaaaaaa...
[C] —¡La mascletà!, ¡una mascletà!
[A] —Vamos a tomarnos... ¿qué vamos a tomarnos?
[C] —Un mistela con cocas para hacer la digestión.

DIALOGUE
(*Fragment*)

[A] Hello, my name is
Juan Domínguez,
Juan Domínguez.
You don't like it, do you?
Juan Domínguez, Juan Domínguez, Juan Domínguez.

[B] Hello, my name is Rafael Lamata.
How many Rafael's are there in the audience?
Rafael's!

[C] Jaime Vallaura!
Jaime Vallaura!
Jaime Vallaura!

[A] Take a look at this skull, what a skull.
[B] Look, how pretty.
[A] Asturian, skull type Astur.
[B] Don't be such a slacker.
[A] Look: the typical Asturian beans and cider.
[B] Here they are, all together.

[C] Be careful, careful!
[B] Look, from Valladolid.
[C] With his coffee and his raised little finger.
[B] Careful, he comes from Valladolid.
[C] Look, look: blue with blue...
[A] From Valladolid, and proud of it.

[C] What are we eating today? What are we eating today?
[A] Paella! From Valenciaaaaaaaaaaaaaaaaa...
[C] The mascletà!¹ A mascletà!
[A] Let's have... what are we going to have?
[C] A mistela² with cocas³, to help our digestion.

1 [Translator's note: Loud, rhythmic firework show in Valencia]

2 [Translator's note: a fortified wine made of grape juice and alcohol]

3 [Translator's note: a sweet or salty pastry typical of eastern Spain]

NOMBRES QUE LIBERAN CUERPOS.
CUERPOS QUE BORRAN MUNDOS

NAMES THAT LIBERATE BODIES.
BODIES THAT ERASE WORLDS

José Antonio Sánchez

Los Torreznos abandonan sus personajes habituales para, en colaboración con Juan Domínguez, inventar unos nuevos cuyos límites son más borrosos y mucho más inquietantes. A pesar de que la pieza comienza con una afirmación del propio nombre, nada tiene que ver este trabajo con la identidad —que Los Torreznos ya habían cuestionado desde una perspectiva social y política en un trabajo anterior—, sino más bien con la condición del ser humano y la condición del arte en el trabajo del ser humano. Hay algo de beckettiano en estos personajes con nombre propio, mucho de humor absurdo, pero también carne y materia revueltas en asociaciones inquietantes. Los límites entre la subjetividad y la materialidad se desdibujan y en los bordes aparecen los personajes. En ocasiones, el espectador creería reconocer ciertos tipos; sin embargo, queda mudo al intentar precisar cuál es su nombre. Sin duda, son ellos: Juan Domínguez, Rafael Lamata y Jaime Vallauré. Pero, al mismo tiempo, sus cuerpos adoptan personalidades inestables: se comportan de manera insólita, se visten de manera estrafalaria y se relacionan entre sí de manera absurda. El nombre no es suficiente para estabilizar la

Los Torreznos, in collaboration with Juan Domínguez, abandon their customary characters in order to invent new ones, whose boundaries are more blurry and much more disturbing. Despite the piece beginning with an affirmation of their own names, this work has nothing to do with identity – something Los Torreznos have questioned from a social and political perspective in a previous work – but with the condition of being human and the condition of art in the work of the human being. There is something Beckettian in these characters with proper names, a lot of absurd humour, as well as flesh and material enveloped in disquieting associations. The boundaries between subjectivity and materiality are blurred and in the edges appear the characters. Occasionally the audience believes it can recognise certain types; nevertheless, it remains mute when it attempts to determine what their names are. Without a doubt, it is them: Juan Domínguez, Rafael Lamata, and Jaime Vallauré. But, at the same time, their bodies adopt unstable personalities: they behave in strange ways, they are dressed outlandishly, and they relate to one another in an absurd manner. The name is not enough to

personalidad; esta huye, como una mosca o una pulga, y se metamorfosea en la caricatura de un ruso o de un árabe, para poco después seguir su evolución y mantener más bien un estado de confusión constante. A veces, sus figuras, sus gestos o sus sonidos parecen animales. Y en otras ocasiones alcanzan la condición de objetos. Consecuentemente, por momentos se cuidan, se abrazan o manifiestan la complicidad propia de los amigos que son; pero, en muchos otros momentos, se violentan por medio de burlas, presiones, gritos, agresiones, manipulaciones y golpes.

Ellos mismos nos dan una clave cuando, al adelantarse hasta el micrófono del proscenio, informan al público sobre tres entes que sucesivamente son tres hombres, tres moscas, tres cristianos, tres relojes, tres niños (o tres garbanzos), tres almas perdidas. Las almas están tan perdidas que se separan del cuerpo, pero no para instalarse en el espacio trascendente, sino en el espacio físico y en el espacio electrónico. Primero son los cuerpos de Rafael y Jaime los que desaparecen del escenario; abandonan a los espectadores y a su compañero Juan, pero se siguen escuchando sus voces. Después son estas, las voces, las que abandonan los cuerpos; y las escuchamos grabadas, en un tiempo anterior y en un espacio inmaterial. Se diría que la voz, en cuanto expresión orgánica de la subjetividad y medio básico de la comunicación intersubjetiva, no soporta la tensión y se traslada fuera. La voz liberada del cuerpo no

stabilise the personality; it flees, like a fly or a flea, and metamorphoses into a caricature of a Russian or an Arab, a short while later continuing its evolution and maintaining a state of constant confusion. Sometimes, their figures, their gestures, or the sounds they emit seem animalistic. At other times, they attain the state of objects. Consequently, at moments they take care of themselves, they embrace, or demonstrate the complicity of the friends that they are; but in many other moments they abuse each other by means of taunts, pressures, screams, aggressions, manipulations, and blows.

They provide us with a clue themselves when they approach the microphone on the stage and inform the audience about three entities which will successively be three men, three flies, three Christians, three clocks, three boys (or three chickpeas), three lost souls. The souls are so lost that they separate from the body, not to install themselves in transcendent space, but in the physical space and the electronic space. First it is the bodies of Rafael and Jaime that disappear from the stage; they abandon the audience and their companion Juan, but their voices can still be heard. Then it is the voices that abandon the bodies; and we hear them recorded, from a previous time and an immaterial space. One could say that the voice, as the organic expression of subjectivity and the fundamental means of inter-subjective communication, does not support the tension and moves

produce pensamiento, sino más bien banalidad, y el cuerpo liberado de la voz pierde cualquier resto de individualidad y, por tanto, la posibilidad de definir sus límites. Beckett exploró estas disociaciones en sus piezas escénicas y radiofónicas. Aunque de una manera más lúdica, Italo Calvino las plasmó en la voz sin cuerpo de Agilulfo y el cuerpo sin identidad de Gurdulú. En este caso, no se trata de individuos, sino de entes que ya no pueden sobrevivir solos. Los tres personajes sin personalidad parecen condenados a habitar permanentemente un espacio cerrado, dependientes unos de otros, inseparables en su condición algo menos que humana. Mientras las tres voces se ríen de la progresiva descomposición de los cuerpos en una imaginaria habitación de hospital, los tres cuerpos se deforman, se expanden e intentan combinarse e interpenetrarse.

Los espectadores ríen sin pausa. El humor se impone al desconcierto que provocan las transiciones de la ternura a la crueldad y del concepto a la animalidad. Los actores hacen reír porque practican la relativización del «sí mismo» (Goffman) en que se basa gran parte del humor de los excéntricos. Y hay mucho de excentricidad en estos tres personajes, si bien es una excentricidad que prescinde del virtuosismo y que en definitiva no ofrece atracciones admirables a los espectadores. Tal vez por ello es coherente que al final estos sean también introducidos en el juego de la materia y degradados a la acción absurda, a la

outside. The voice freed from the body does not produce thought, but rather banality, and the body freed of the voice loses any remainder of individuality and, therefore, the possibility of defining its limits. Beckett explored these disassociations in his theatrical and radio works. And although in a more playful manner, Italo Calvino captured them too in the voice without a body of Agilulfo and in the body without an identity of Gurdulú. In this case, these are not individuals but entities that can no longer survive alone. The three characters without personality seem condemned to permanently inhabit a closed space, dependent on one another, inseparable in their somewhat less than human condition. While the three voices laugh about the progressive decomposition of the bodies in an imaginary hospital room, the three bodies become deformed, they expand, and attempt to combine with each other and interpenetrate each other.

The audience laughs uninterruptedly. Humour imposes itself before the bewilderment provoked by the transitions from tenderness to cruelty and from the concept to animality. The actors make us laugh because they practise the relativisation of the «very self» (Goffman), on which a great part of the humour of eccentrics is based. And there is much eccentricity in these three characters, even though it is an eccentricity that dispenses with virtuosity and that definitely does not offer admirable

acción infantil o a la acción animal. Aquí no pasa nada, esto podría durar infinitamente sin que pase nada. Uno puede aceptar el reto y entregarse a la acción inútil, esa que no pone en riesgo la situación, la que nos va desdibujando como sujetos, la que no contribuye a fortalecer una subjetividad colectiva, sino más bien un estado de confusa normalidad.

Como en muchas otras piezas de Los Torreznos, el humor y la acción absurda deslizan una reflexión amarga. En este caso apuntan al colapso de la personalidad flexible (Holmes) en la última metamorfosis de la sociedad capitalista. Cuerpos que no han podido soportar la confusión de lo afectivo y lo laboral, la acumulación de ficciones contrastantes que constituyen la realidad, la superposición de identidades que ya no afirman individuos de derechos, sino entes con mayor o menor valor mercantil; cuerpos sometidos a presión, para los cuales la imaginación no es escapatoria, sino productividad, y para los que no hay otra salida que la reducción orgánica, hasta los límites de la materia.

Los espectadores, por mucho que se ríen y se diviertan, no pueden salir indemnes. En primer lugar, se les priva del aplauso: los tres personajes seguirán llegando mientras quede alguno en la sala. Pero los personajes dependen de los espectadores: ¿qué será de ellos cuando todos dejen de mirarlos? ¿Desaparecerán? ¿Cómo pueden desaparecer si sus nombres son idénticos a los de los actores? Aunque también cabría pensar en otra dirección:

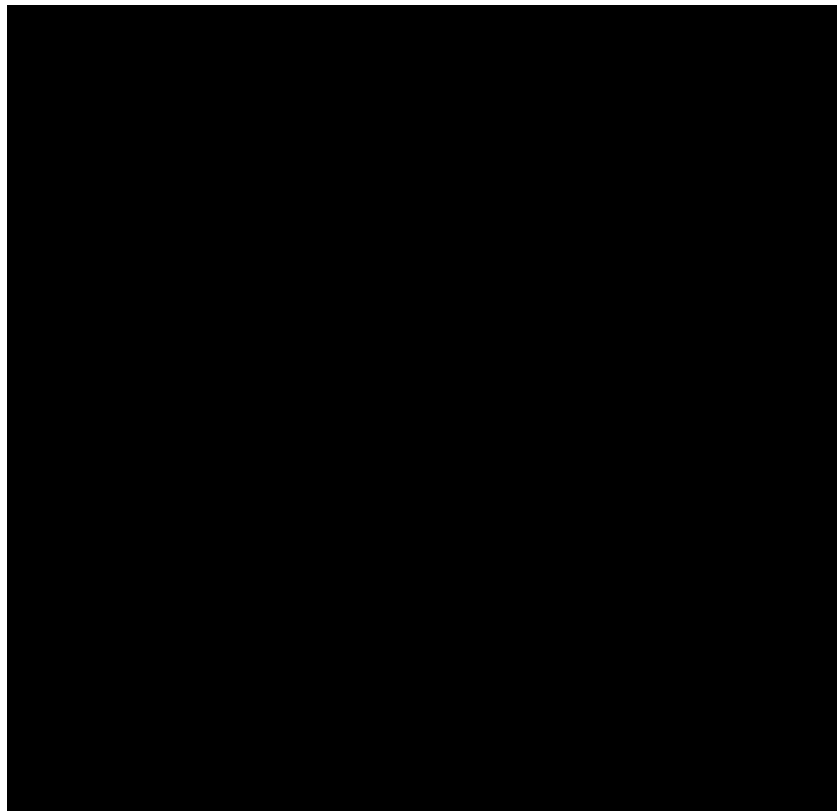
attractions to the spectators. Perhaps for this reason it is coherent that they too are introduced in the game of the material and degraded to absurd action, infantile action, and animalistic action. Nothing happens here, this could go on infinitely without anything happening. One can accept the challenge and submit oneself to useless action, which does not put the situation at risk, blurs our outlines as subjects, and does not contribute to strengthening a collective subject, but rather a state of confused normality.

As in many other works by Los Torreznos, humour and absurd action conceal a bitter reflection. In this case they point to the collapse of the flexible personality (Holmes) in the last metamorphosis of capitalist society. Bodies that have not been able to support the confusion between the affective and labour, the accumulation of contrasting fictions that constitute reality, the superimposition of identities that no longer affirm individuals in their own rights, but entities with more or less market value; bodies subject to pressure, for whom the imagination is not an escape, but productivity, and for whom there is no other way out but organic reduction, until the limits of matter.

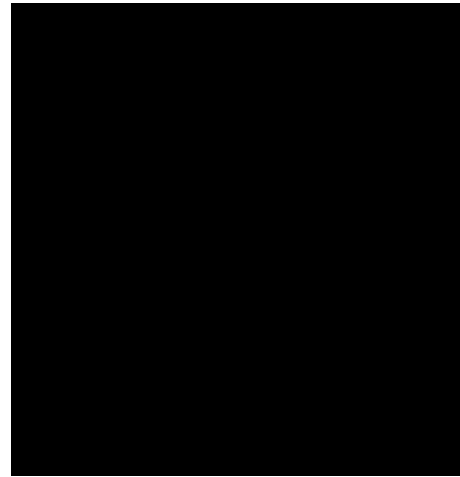
Spectators, for all they laugh and amuse themselves, cannot leave undamaged. In the first place, they are deprived of applause: the three characters will continue to arrive as long as someone remains in the room. But the characters depend on the spectators: what will happen to the latter

¿podrán alguna vez los espectadores —y los actores— liberarse ya de estos personajes y de su imaginación sin mundo?

when everyone stops watching them? Will they disappear? How can they disappear if their names are identical to the those of the actors? One could, however, think in another direction: Could the spectators – and the actors – ever free themselves of these characters and of their imagination without a world?



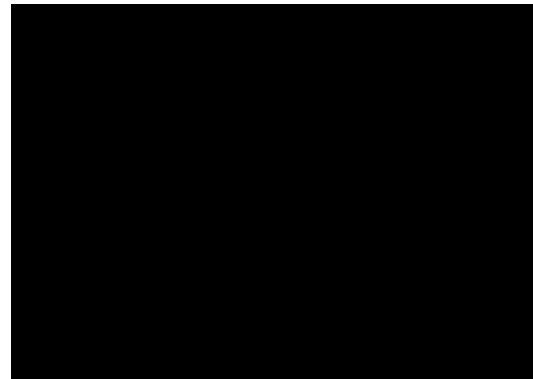
La ropa repartida en fila y ordenada marcando el espacio escénico.
The clothes, put into orderly rows, marking the scenic space.



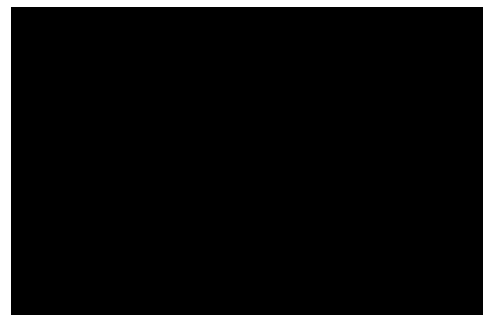
Una montaña de cojines rojos al fondo del escenario.
A pile of red cushions at the back of the stage.



Las narices postizas casi se usan al tiempo.
The fake noses are used almost immediately.



Determinados gorros y pelucas son muy requeridos.
Certain hats and wigs are very much needed.



Las corbatas apenas se usan.
The ties are hardly used.

Los segundos 1.000 recuerdos
The Second 1,000 Memories

— 353.600.478 s —

Los segundos 1.000 recuerdos
The Second 1,000 Memories

[Trabajo sonoro]

2011
12 MIN

Enunciación rítmica y continua de la fórmula «me acuerdo de...» seguida de mil sustantivos diferentes. Enfocando la idea de un cierto alfabeto de la memoria —somos lo que recordamos, una enumeración que se articula—, se camina por un territorio común, sin adjetivos. Dado que es un trabajo para ser oído, la conexión con el presente se establece en términos de coincidencia pero, sobre todo, de ausencia: nada de lo que se dice está ahí, y por ello se ponen en marcha nuestros recuerdos.

[Sound piece]

2011
12 MIN

The rhythmic and continuous enunciation of the formula «I remember the...» followed by one thousand different nouns. Focused on the idea of a certain alphabet of memory – we are what we remember, an enumeration that is articulated – we explore a common territory, without adjectives. Since it is a work to be heard, the relationship with the present plays with terms of coincidence, but, above all, of absence: nothing that is mentioned is there, and for this reason our memories are triggered.

EL MÍNIMO COMÚN
DENOMINADOR

THE LOWEST COMMON
DENOMINATOR

R. Lamata / J. Vallauré

I.

Me acuerdo de que un trabajo para ser oído es muy diferente a un trabajo para ser leído.
Me acuerdo de que la relación con el presente tiene diferentes matices.
Me acuerdo de que, en lo oído, se juega básicamente en términos de coincidencia o ausencia.
Me acuerdo de que la ausencia es lo que más hay.
Me acuerdo de que nada de lo que se dice está ahí; esa es su gracia.
Me acuerdo de que lo que se dice es una memoria que obliga a poner en marcha la memoria.
Me acuerdo de que este trabajo enfoca la idea de un cierto alfabeto de la memoria.
Me acuerdo de que, en cierta medida, señala el territorio común de lo que somos.
Me acuerdo de que, de forma natural, eso no es nada excesivamente específico.
Me acuerdo de que por eso elegimos solo sustantivos, sin adjetivos, sin pronombres.
Me acuerdo de que queríamos adentrarnos en la conciencia del recuerdo.
Me acuerdo de que somos lo que recordamos.
Me acuerdo de que fácilmente

I.

I remember that a work to be heard is very different from a work to be read.
I remember that the relationship with the present has many nuances.
I remember that in what is heard, one basically plays with terms of coincidence or absence.
I remember that absence is what there is most of.
I remember that nothing of what is said is there; that is its point.
I remember that what is said is a remembrance that triggers memory to start working.
I remember that this work focuses on the idea of a certain alphabet of memory.
I remember that, to a certain extent, it outlines the common territory of what we are.
I remember that, that in a natural manner, this is nothing very specific.
I remember that this is why we solely chose nouns, without adjectives or pronouns.
I remember that we wanted to penetrate the consciousness of memory.
I remember that we are what we remember.
I remember that we can easily translate ourselves into an enumeration.

podemos traducirnos a una enumeración.

II.

Me acuerdo de que este trabajo se hizo a partir del libro *Je me souviens*, de Georges Perec.
Me acuerdo de que Georges Perec escribió su libro a partir del libro *I Remember*, de Joe Brainard.
Me acuerdo de que alguien antes había dicho que la memoria es un viaje.
Me acuerdo de algunas imágenes de ese viaje.
Me acuerdo obligatoriamente de que la memoria es invisible, aunque esté compuesta de imágenes.
Me acuerdo de que apoyarse exclusivamente en la memoria puede ser peligroso porque es un bastón de aire.
Me acuerdo, sin embargo, de que la ausencia de memoria es una terrible situación que en diversos grados te va restando humanidad.
Me acuerdo de que en este equilibrio había unas proporciones sanas y adecuadas, pero ya no me acuerdo de cuáles eran.

III.

Me acuerdo de que Alberto Ruiz de Samaniego organizó una exposición sobre Georges Perec y nos planteó que hiciéramos algún trabajo al respecto.

II.

I remember that this work was based on the book *Je me souviens* by Georges Perec.
I remember that Georges Perec wrote his book based on the book *I Remember*, by Joe Brainard.
I remember that someone had previously said that memory is a journey.
I remember a few images from that journey.
I remember that memory is invisible, although it is composed of images.
I remember that leaning exclusively on memory can be dangerous, as it is a cane made of air.
I remember, nevertheless, that the absence of memory is a terrible situation that eradicates humanity to various degrees.
I remember that in this balance there were some healthy and adequate proportions, but I do not remember what they were.

III.

I remember that Alberto Ruiz de Samaniego organised an exhibition about Georges Perec and proposed that we create a work related to it.
I remember that then we decided to create an audio work based on the book *Je me souviens*.
I remember that we searched for what structure to give the work.
I remember that we felt very good exploring memory.
I remember, that based on the

Me acuerdo de que entonces elegimos hacer una pieza sonora a partir del libro *Je me souviens*.
Me acuerdo de que fuimos buscando qué estructura dar al trabajo.
Me acuerdo de que nos sentíamos muy bien explorando la memoria.
Me acuerdo de que, a partir de los párrafos o frases con los que comenzamos, fuimos eliminando referencias.
Me acuerdo de que nos quedamos finalmente solo con sustantivos.
Me acuerdo de que solo en la recta final aparecen algunos adjetivos.
Me acuerdo de que con solo un sustantivo se pueden disparar los fuegos artificiales del recuerdo.
Me acuerdo de que es la búsqueda del mínimo común denominador.
Me acuerdo del perro.
Me acuerdo de los fantasmas.
Me acuerdo de los bigotes.
Me acuerdo de los pañuelos.
Me acuerdo del cerebro.
Me acuerdo del corazón.
...

paragraphs or phrases that we started with, we went on eliminating references.
I remember that we were finally left just with nouns.
I remember that only at the very end do some adjectives appear.
I remember that the fireworks of memory can be ignited with only one noun.
I remember that it is the search for the lowest common denominator.
I remember the dog.
I remember the ghosts.
I remember the moustaches.
I remember the handkerchiefs.
I remember the brain.
I remember the heart.
...

los lobos	las gafas sol	la sopa
el tranvía	las basuras	las sogas
los tacones	la risa	las bufandas
el bolso	las lágrimas	las colinas
el pendiente	los bisturíes	el río
el sonriente	los camellos	escribir
el salchichón	los retrasos	pintar
los dientes	los camaleones	el calendario
las uñas	los anillos	el tabaco
el pianista	el subidón	el vino tinto
la pulsera	el bajón	el queso
el pelo blanco	la vergüenza	la tortilla patatas
los cumulonimbos	el valor	los relojes
las antenas	la tristeza	los cascos
las gafas	las patatas	el calor
los rayos infrarrojos	las cremalleras	las piedras
el tren	el miedo	las pantallas
las papeleras	el ciego	los canelones
las gorras	las ratas	las huertas
el cemento	el gas	los helicópteros
el casco	lo exquisito	los supermercados
el fusil	el requisito	la envidia
la pistola	las fronteras	Superman
la bomba atómica	el silencio	los abogados
las caricias	Batman	el panadero
el podio	el presidente	el portero
el burka	Vallecas	el pulmón
las rosas	Pinto	el vaso
la amistad	los militares	la lámpara
los aretes	pedir	la electricidad
la fuerza	los fantasmas	la calefacción
las zanahorias	los bigotes	las goteras
el Capitán América	los pañuelos	las esculturas
los pinos	el cerebro	el hambre
los ciervos	el corazón	las huelgas
las pulseras	los aquelarres	las sombras
el público	los unicornios	el césped
los sobres	la constancia	soñar
los satélites	la perseverancia	despertarme
las botas	el sofá	subir una montaña

the wolves	the sunglasses	the soup
the tram	the garbage	the ropes
the heels	the laughter	the scarves
the purse	the tears	the hills
the slope	the scalpels	the river
the smiling person	the camels	writing
the sausage	the delays	painting
the teeth	the chameleons	the calendar
the nails	the rings	the tobacco
the pianist	the rush	the red wine
the bracelet	the slump	the cheese
the white hair	the shame	the potato omelette
the cumulonimbus	the courage	the watches
the antennas	the sadness	the earphones
the glasses	the potatoes	the heat
the infrared rays	the zippers	the stones
the train	the fear	the screens
the rubbish bins	the blind	the cannelloni
the caps	the rats	the vegetable gardens
the cement	the gas	the helicopters
the helmet	the exquisite	the supermarkets
the rifle	the necessary	the envy
the pistol	the borders	Superman
the atomic bomb	the silence	the barristers
the caresses	Batman	the baker
the podium	the president	the doorman
the burka	Vallecas	the lung
the roses	Pinto	the glass
the friendship	the soldiers	the lamp
the earrings	asking	the electricity
the strength	the ghosts	the heating
the carrots	the moustaches	the leaks
Captain America	the handkerchiefs	the sculptures
the pines	the brain	the hunger
the deer	the heart	the strikes
the wristlets	the witches' coven	the shadows
the audience	the unicorns	the lawn
the envelopes	the constancy	dreaming
the satellites	the perseverance	awakening
the boots	the sofa	climbing a mountain

esconderme	las piscinas	la mentira
la música	el huracán	la velocidad
los violines	las huchas	la trama
el naufragio	las curvas	el nacimiento
las fotos	los armarios	el negro
el sufragio	los zapatos	las cajas
el polvo	las arañas	la cama
el ataúd	los chinos	las cerraduras
la tierra	los espejos	las distancias
la luna	el chocolate	correr
el hijo	la leche	las sillas
los temblores	las ovejas	Dios
la madre	la lana	las escaleras
los tíos	el sudor	las chaquetas
la leña	la sangre	la sangre
los libros	las galaxias	las corbatas
los pulpos	los ratones	los besos
las manzanas	el microscopio	los abrazos
el manicomio	el cartabón	los puñetazos
los gritos	las sospechas	las zancadillas
los sombreros	el miedo	las pelotillas
Argentina	el cobalto	huir
San Jorge	el odio	las pirámides
los círculos	el sol	el desierto
las manos	Marte	el teatro
los cuadernos	las autopistas	las colas
las ventanas	los refugios	el pescado
las cucarachas	el humo	nadar
las sanguijuelas	las huellas	las trompetas
las fresas	los ahorros	
los aviones	las mantas	
los pájaros	las sábanas	
las nubes	la Biblia	
las llaves	el Quijote	
la suerte	las estrellas	
los millones	el cobre	
el amor	las minas	
el plomo	los túneles	
las zapatillas	la razón	
el desayuno	los párpados	

hiding	the pools	the lie
the music	the hurricane	the speed
the violins	the piggybanks	the plot
the shipwreck	the curves	the birth
the photographs	the closets	the black man
the vote	the shoes	the boxes
the dust	the spiders	the bed
the coffin	the Chinese	the locks
the earth	the mirrors	the distances
the moon	the chocolate	running
the son	the milk	the chairs
the tremors	the sheep	God
the mother	the wool	the stairs
the uncles	the sweat	the jackets
the firewood	the blood	the blood
the books	the galaxies	the ties
the octopuses	the mice	the kisses
the apples	the microscope	the hugs
the insane asylum	the set square	the punches
the screams	the suspicions	being tricked
the hats	the fear	the bogeys
Argentina	the cobalt	escaping
Saint George	the hate	the pyramids
the circles	the sun	the desert
the hands	Mars	the theatre
the notebooks	the motorways	the lines
the windows	the refuges	the fish
the cockroaches	the smoke	swimming
the leeches	the tracks	the trumpets
the strawberries	the savings	
the airplanes	the blankets	
the birds	the sheets	
the clouds	the Bible	
the keys	Don Quixote	
luck	the stars	
the millions	the copper	
love	the mines	
the lead	the tunnels	
the sandals	reason	
the breakfast	the eyelids	

Las Posiciones
The Positions

— 366.378.942 s —

Las Posiciones
The Positions

2012
60 MIN

SALA, PROYECTOR, PANTALLA,
SILLAS (UNA POR ESPECTADOR)

Sobre el supuesto protagonismo del público. Los espectadores eligen el lugar donde colocan su silla en la sala, aunque luego van siendo desplazados con amabilidad. Ello desemboca en un aplauso por parte de Los Torreznos que se convierte en un falso diálogo y reconocimiento entre ellos y los espectadores. El aplauso se va dirigiendo a diferentes elementos del lugar; después, a personas allí presentes. Finalmente siempre son los mismos quienes dirigen nuestro entretenimiento.

Con la colaboración de Matadero Madrid.

2012
60 MIN

ROOM, PROJECTOR, SCREEN,
CHAIRS (ONE FOR EACH MEMBER OF THE AUDIENCE)

On the supposed importance of the audience. The spectators chose the spot where they place their chair in the room, although later they will be displaced with friendliness. This leads to applause on the part of Los Torreznos that is transformed into a fake dialogue and acknowledgment between them and the audience. The applause is directed to different parts of the room and afterwards to persons present there. Ultimately, it is always the same people who control our entertainment.

With the collaboration of Matadero Madrid.

Este público
es especial

~

Este público
es muy atento

~

Este público
es el mejor

~

Este público
disfruta de su propio cerebro

~

Este público
se entretiene solo

~

Gracias
por sostener el espectáculo

~

This audience
is special

~

This audience
is very attentive

~

This audience
is the best

~

This audience
enjoys its own brain

~

This audience
entertains itself

~

Thank you
for supporting the show

~

☞
Son ustedes
extremadamente amables
☞

☞
You are
extremely kind
☞

SI TÚ ERES TÚ Y YO SOY YO

IF YOU ARE YOU AND I AM I

Black Tulip

*Si tú eres tú y yo soy yo,
¿quién es más tonto de los dos?*
Itziar Okariz

*If you are you and I am I,
which of us is the dumber one?*
Itziar Okariz

DEFUNCIONES

DEMISES

Una de las ideas más populares de la teoría literaria de las últimas décadas es la «muerte del autor». Por un lado, como dice Roland Barthes, «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen», porque es imposible establecer una correspondencia unívoca entre un texto y el individuo que lo ha escrito. Por otro lado, la voz del autor «no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura», ya que son los lectores los que crean una multiplicidad de interpretaciones cuando entran en contacto con el texto. Finalmente, por si quedase alguna duda, el peso de la cultura en la que se inserta un escritor es tan grande que «el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras» previas.

Al margen de esta «muerte del autor», hay otro fallecimiento que ha recibido menos publicidad, el del denominado lector o espectador. En palabras de Isidoro Valcárcel Medina, «es la contrahecha estructura cultural la que permite el sinsentido de un hombre que se limita a mirar lo que

One of the most popular ideas in literary theory in the last few decades has been that of «the death of the author». On the one hand, as Roland Barthes says, «writing is the destruction of all voice, of all origin,» since it is impossible to establish a univocal correspondence between a text and the individual who has written it. On the other hand, the voice of the author «is not the true locus of writing, it is reading,» as it is the readers who create a multiplicity of interpretations when they come into contact with the text. Finally, if there was still any doubt, the weight of culture in which a writer is inserted is so heavy that «the only power the writer has is to mix multiple writings.»

Aside from this «death of the author», there is another demise that has received less publicity, that of the so-called reader or spectator. In the words of Isidoro Valcárcel Medina, «it is a fake cultural structure that permits the meaninglessness of a man who limits himself to watching what

otros hacen». Es decir, en la medida que el arte nos transforma, resulta imposible que realmente nos limitemos a «contemplar» una obra de arte. La «observación» de una obra implica siempre tanto una acción que tiene lugar en nosotros como un potencial de acción añadido que puede materializarse de forma externa ya sea en ese momento o más tarde.

¿Cómo sustituir en la práctica el binomio autor/espectador para obtener un modelo más complejo y productivo, y poner en evidencia lo que Rancière caracteriza como «una comunidad de contadores de historias y traductores»? Aunque no cabe duda de que no hay una única respuesta para esta pregunta, en este texto analizaremos un caso particular: las estrategias empleadas por Los Torreznos en su pieza *Las Posiciones*, que constituye un ejemplo de cómo poner en tensión, sin eliminarlas, las categorías de autor y espectador para hacer emerger esa compleja red que tejemos entre todos, que se reconfigura sin cesar y que dista mucho de una estructura dualista.

LAS DIRECCIONES

others do.» That is, to the extent that art transforms us, it is impossible to truly limit ourselves to «contemplating» a work of art. The «observation» of a work always implies just as much an action that occurs within us as well as a potential of added action that can materialise itself externally, be it at that moment or at a later point in time.

How to substitute in practice the binomial author/spectator in order to obtain a more complex and productive model, to highlight what Rancière characterises as «the community of storytellers and translators»? Although there is undoubtedly no single answer to this question, in this text we will analyse a particular case: the strategies employed by Los Torreznos in their work *The Positions*. This work offers an example of how to tauten, without eliminating them, the categories of author and spectator to make that complex network that we weave all together emerge, one which is unceasingly reconfigured and which is very far away from a dualist structure.

THE DIRECTIONS

La organización tradicional del espacio escénico es una de las convenciones que sirve para diferenciar a los actores de los espectadores y otorgarles un papel determinado. Ya sea mediante los teatros a la italiana, donde el público está dispuesto de manera frontal, o incluso en espacios concéntricos, en los cuales los espectadores

The traditional organisation of theatrical space is one of the conventions that serves to differentiate actors from spectators and assign the latter a specific role. Whether in theatres with proscenium arches, where the audience is placed frontally, or even in circular spaces, where the spectators are seated around the stage, the

se sientan alrededor de un escenario, la convención de una «cuarta pared» delimita con precisión quién debe mostrarse y quién debe observar. Por eso muchas obras de vanguardia han jugado con esta disposición del espacio para crear diferentes tipos de relación entre público y artistas.

En *Las Posiciones*, la organización espacial queda en manos de los asistentes. Al entrar, se le da una silla al público y este se encarga de construir un espacio que dependerá de decisiones personales. Una vez distribuido el espacio se plantea una duda: ¿dónde se llevará a cabo la actuación?, ¿hacia dónde dirigir la mirada?

La entrada de Los Torreznos no ayuda a resolver esta incógnita, sino que complica aún más la situación. Tras un breve paso por el escenario, la primera acción de los performers consiste en posicionarse sucesivamente en diversos lugares sobre una silla que llevan consigo, como si fuesen miembros del público buscando su sitio, y cada vez que eligen un lugar distinto para sentarse remodelan el espacio escénico y dan una nueva dirección a la mirada.

Esta coreografía de la atención se vuelve aún más compleja porque, cada vez que se sientan, los intérpretes señalan con fuerza hacia delante extendiendo los brazos, apuntando hacia un lugar distinto cada uno. De esta manera, nuestra atención, hasta ahora repartida entre los dos performers, se divide en cuatro, siguiendo los cuerpos de los intérpretes y los dos puntos diametralmente

convention of a «fourth wall» precisely delimits who has to perform and who has to observe. For this reason many avant-garde works have played with this disposition of the space, in order to create various types of relationships between the audience and the performers.

In *The Positions* spatial organisation is left in the hands of the audience. Upon entering, audience members are given a chair and they are put in charge of constructing the space, depending on their personal decisions. Once the space has been distributed a question arises: Where will the performance take place? Where should I look?

The entrance of Los Torreznos does not help in resolving this mystery, but rather complicates the situation even more. After swiftly crossing the stage, the first action of the performers consists of successively positioning themselves upon a chair they carry with them in various places, as though they were members of the audience looking for their place; each time they choose a different place to sit down they remodel the theatrical space and draw the gaze in a new direction.

This choreography of attention is made even more complex because each time they sit down the performers vigorously point forward by extending their arms, each one indicating a different spot. In this manner our attention, until now divided between the two performers, is divided in four, following the bodies of the

opuestos en el espacio donde podría ocurrir otra cosa.

Mediante este dispositivo tan sencillo, la mirada deja de ser algo que se debate entre dos polos (espectador/actor) para repartirse en el espacio siguiendo simultáneamente los extremos de dos líneas que se cruzan cada vez según un ángulo distinto.

Si el pensamiento binario resulta de nuestra tendencia a simplificar la realidad, la herramienta más efectiva para combatirlo no es el rechazo —que solo crea una enésima oposición dualista—, sino la complejidad.

LOS NOMBRES

Entre las convenciones que se manipulan en la pieza, quizás una de las más poderosas sea la del nombre propio, un elemento que Los Torreznos, conscientes de su fuerza, han empleado en otras obras, ya sea en *La noche electoral*, *El Dinero* o bien en *Ya llegan los personajes*, junto a Juan Domínguez.

Por un lado, todo nombre propio es una ficción, ya que los individuos no somos unidades estáticas, sino que nos transformamos a medida que pasa el tiempo. Sin embargo, los nombres sirven para crear una continuidad ficticia que genera individuos y los convierte en sujetos legales dentro de un marco sociojurídico determinado.

Por la vinculación del nombre al poder, no resulta extraño que el nombre se haya transformado en objeto de trabajo artístico, ya sea con colectivos de artistas anónimos como

performers and the two spots diametrically opposite in the space where something else could occur.

By means of such a simple dispositive, the gaze ceases to function as something that moves between two poles (spectator/actor) and begins to spread out through the space, simultaneously following the extremes of the two lines that each time intersect at a different angle.

If binary thinking results from our tendency to simplify reality, the most effective tool for combating it is not rejection – which only creates another dualistic opposition – but complexity.

THE NAMES

Among the conventions that are manipulated in the work, one of the most powerful is perhaps that of proper names, an element that Los Torreznos, conscious of its power, have employed in other works, whether in *Election Night*, *Money*, or in *The Characters are Arriving*, this last work together with Juan Domínguez.

On the one hand, all proper names are a fiction, since as individuals we are not static units, but instead transform ourselves with the passage of time. Nevertheless, proper names serve to create a fictitious continuity that generates individuals and converts them into legal subjects within a specific socio-juridical framework.

Due to the proper name's link to power, it is no surprise that the name has been transformed into the object

Claire Fontaine o bien en *My name is Janez Jansa*, un documental donde se narran los avatares de tres artistas eslovenos que cambian su nombre por el del primer ministro conservador de Eslovenia. En *Las Posiciones*, al igual que en otras obras de Los Torreznos, los nombres se acumulan y se repiten hasta convertirse en lo que verdaderamente son: un mero sonido, carente de significado.

Además, al desposeernos de nuestro nombre pasamos de la *bio* (vida política) a la *zoo* (vida biológica), y, aunque Agamben haya alertado sobre el peligro de tratar al ser humano como *zoo*, esta regresión permite que los límites entre los individuos se vuelvan porosos, que se desdibujen las identidades y aparezca el potencial de una vida política distinta de la que conocemos.

LOS APLAUSOS

Otra de las convenciones que suelen marcar la diferencia entre actor y espectador es el aplauso. Al final de una representación existe la convención de aplaudir como reconocimiento al trabajo de los artistas. Por un lado, esta convención reduce de forma lamentable la temporalidad de la experiencia artística, como si la experiencia en vivo fuese suficiente para apreciar por completo qué es lo que produce una obra de arte. En la medida que la totalidad de la pieza no se puede apreciar hasta que termina, parece ilógico que debamos mostrar la mella que ha

of artistic work, whether in collectives of anonymous artists such as Claire Fontaine or in *My name is Janez Jansa*, a documentary film that narrates the vicissitudes of three Slovenian artists who changed their name into that of the conservative prime minister of Slovenia. In *The Positions*, just as in other works by Los Torreznos, names are accumulated and repeated until they are converted into what they really are: a mere sound, empty of meaning.

In addition, by dispossessing us of our names we move from the *bio* (political life) to the *zoo* (biological life), and, even if Agamben has warned us of the danger of treating the human being as *zoo*, this regression permits the limits between the individuals to become porous, that identities are blurred and the potential of a political life distinct from the one we know can emerge.

THE APPLAUSES

Another of the conventions that normally marks the difference between the actor and spectator is applause. At the end of a performance the convention exists of applauding as recognition of the work of the artists. On the one hand, this convention unfortunately reduces the temporality of the artistic experience, as though the live experience would be sufficient for completely appreciating how the work of art has impacted us. To the extent that the totality of the work can not be appreciated until it has finished, it

hecho en nosotros justo en el instante en que acabamos de vislumbrarla por completo, sin disponer siquiera de unos segundos para reflexionar. Además, el aplauso tampoco sirve para plasmar todo aquello que genera una obra de arte mucho después de la experiencia en vivo.

Por esta razón, la convención del aplauso parece relacionada con una concepción de lo escénico ligada al entretenimiento, donde el valor de la obra tiene que ver predominantemente con la inmediatez de lo que produce.

Aun así, el aplauso es una convención poderosa y está ligada a características esenciales de lo escénico. Por un lado, el aplauso está relacionado con el teatro como «máquina de lograr el consenso». Es decir, a menudo el teatro sirve para escenificar el consenso social. La necesidad de sentir que coincidimos con nuestros semejantes resulta poderosa.

El momento del aplauso marca también un momento de individuación individual y colectiva a la vez. Tras una exposición, llega la hora de mostrar a qué nos adherimos y de qué nos desvinculamos, y eso incide en nuestra identidad personal y colectiva. Mediante el aplauso, nos reconfiguramos como individuos y como grupo.

¿Qué pasa si repetimos compulsivamente este gesto tan físico, poco articulado y sin apenas matices? Al igual que con los nombres, la repetición hace que el aplauso pierda en gran medida su significado. Sin

would seem illogical that we should demonstrate the mark it has made on us precisely at the instant in which we have finished discerning it in its totality, without even a few seconds for reflection. Moreover, the applause does not serve to express everything a work of art has produced much later, after the live experience.

For this reason, the convention of applause seems related to a conception of the theatre as tied to entertainment, where the value of the work is predominantly linked to the immediacy of what it produces.

Even so, applause is a powerful convention and is linked to essential characteristics of the theatre. On the one hand, the applause is related to theatre as «a machine for creating consensus». That is, theatre often serves to stage social consensus. The necessity of feeling that we agree with our fellow humans is compelling.

The moment of applause also marks a moment of individuation that is individual and collective at the same time. After an exhibition, the time has arrived to demonstrate what we concur with and what we dissociate ourselves from, and this affects our personal and collective identity. By means of applause, we reconfigure ourselves as individuals and as a group.

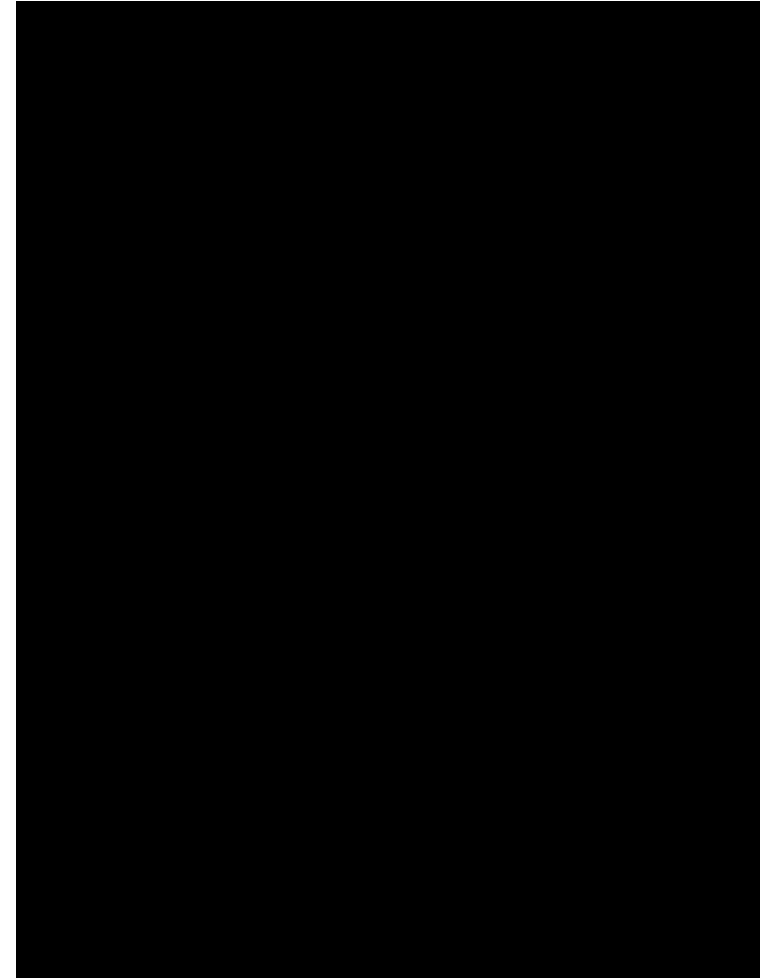
What happens if we compulsively repeat this gesture, one so physical, so little articulated, and hardly without any differing nuances? Just like with proper names, repetition causes applause to be emptied of its meaning

embargo, aunque deje de ser un signo de adhesión, el aplauso conserva intacto su componente afectivo, su carácter alegre y celebrativo. Spinoza deja constancia en su *Ética* de cómo son precisamente los afectos positivos los que aumentan la potencia de los cuerpos.

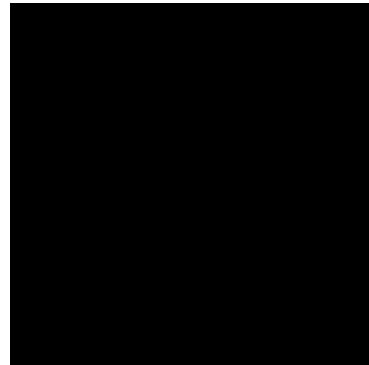
Sin embargo, más allá de la potencialidad, este contagioso afecto positivo resulta relevante porque, al igual que muchos otros elementos en la pieza, no pone el énfasis en el emisor ni en el receptor, sino en aquello que circula. Y lo que circula en su sentido más amplio —el discurso— es lo que realmente importa.

to a large extent. Nonetheless, even if it ceases to be a sign of adhesion, the applause conserves intact its affective component, its joyful and celebratory character. Spinoza leaves testimony in his *Ethics* of how it is precisely the positive emotions that augment the power of bodies.

And yet, beyond its potentiality, this contagious positive affect turns out to be relevant because, just like many other elements of the work, it places emphasis neither on the emitter nor on the receiver, but rather on what circulates. And what circulates in its broadest sense – the discourse – is what is truly important.

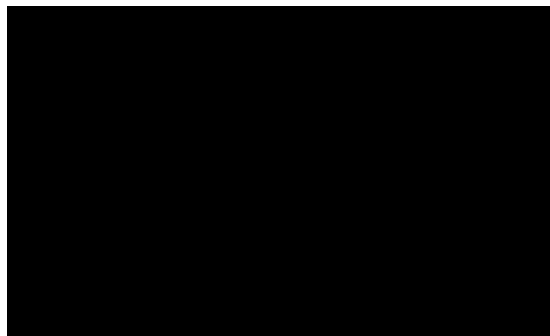


Los Torreznos aplauden al público.
Los Torreznos applaud the audience.

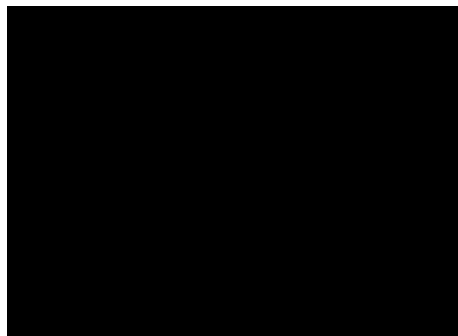


Los Torreznos aplauden al público.
Los Torreznos applaud the audience.

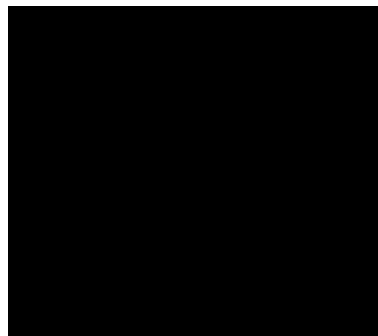
Los Torreznos aplauden al público.
Los Torreznos applaud the audience.



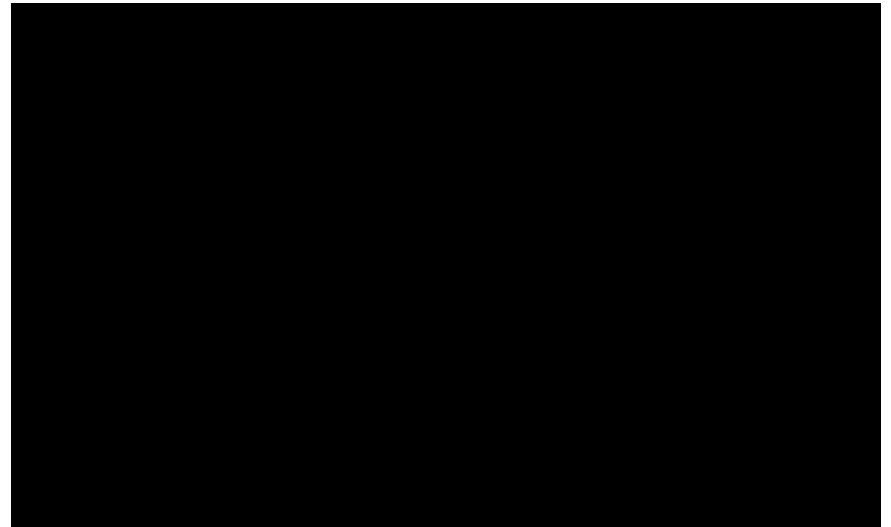
Los Torreznos
aplauden al público.
Los Torreznos applaud
the audience.



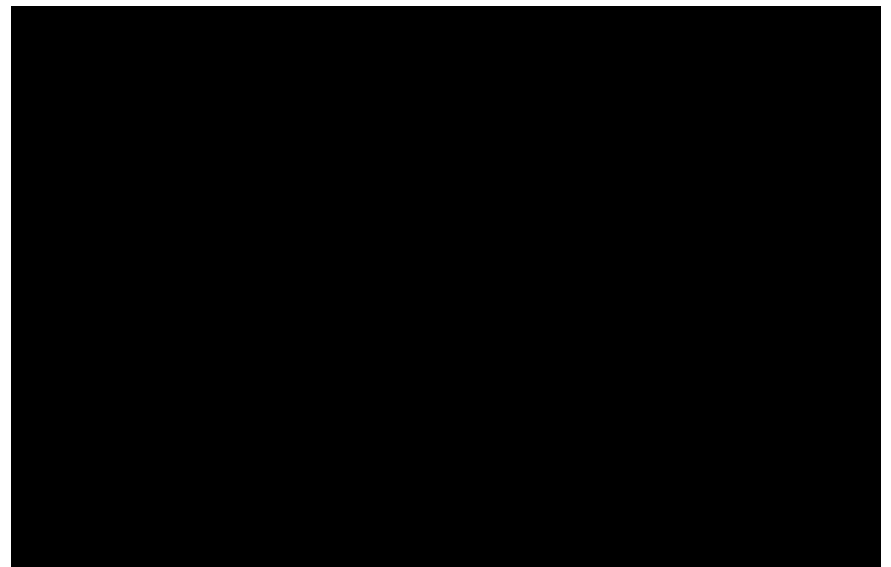
Los Torreznos aplauden al público.
Los Torreznos applaud the audience.



Los Torreznos aplauden al público.
Los Torreznos applaud the audience.



Los Torreznos aplauden al público.
Los Torreznos applaud the audience.



Los Torreznos aplauden al público.
Los Torreznos applaud the audience.

La Caverna
The Cave

— 385.157.404 S —

La Caverna
The Cave

*A partir de una propuesta encargada a
Isidoro Valcárcel Medina*

2012
1 h

UN TEATRO, UNA SILLA

Pieza simétrica que gira en torno al mito de la caverna de Platón. El mecanismo creado pone en juego la fragilidad de la apariencia y la falsedad del conocimiento derivado de ella. Dos ejecutantes adoptan desde el principio sendas posiciones fijas, uno de pie frente al público, otro sentado de espaldas a él, estableciendo un diálogo basado en las preguntas lanzadas al supuesto vidente por el que no puede ver. La conversación deja al descubierto un territorio de dudas y falsas certezas del cual es imposible escapar. A la media hora exacta del comienzo se invierten las posiciones y todo vuelve a empezar como si nada hubiera sucedido.

*Based on a proposal commissioned from
Isidoro Valcárcel Medina*

2012
1 h

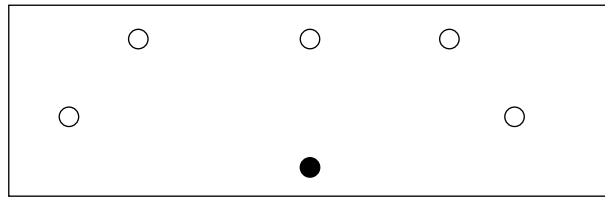
A THEATRE, A CHAIR

A symmetrical work that revolves around Plato's idea of the Cave. The mechanism that is set up reveals the fragility of appearances and the falsity of knowledge derived from them. From the beginning two performers adopt fixed positions, one of them standing, facing the audience, the other seated, with his back to the audience. They establish a dialogue based on the questions put to the alleged seeing person by the person who cannot see. The conversation exposes a territory of doubts and erroneous certainties from which it is impossible to escape. Precisely half an hour after beginning the piece, they switch positions and begin again, as though nothing has happened.

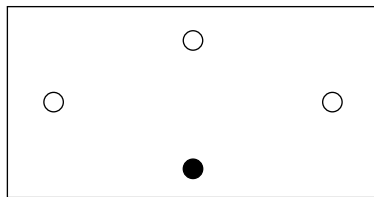
BORRADOR I. VALCÁRCEL

LEYENDA: ○ Frente ● Espaldas ● Público

Si el escenario es muy ancho

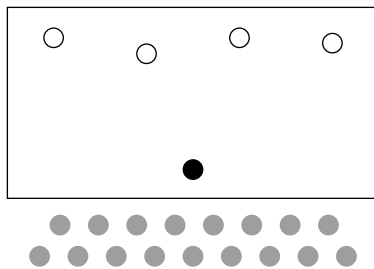


FRENTE dispone de un terreno que tal vez sea excesivo, pero es que si es muy estrecho



A considerar que ESPALDAS, mirando a FRENTE, está mirando el mundo entero, pero de ningún modo debe parecer que ve al público, cosa que fácilmente ocurrirá en un escenario ancho.

Tal vez este problema se subsanará en parte colocando muy separados en el sentido del fondo a los dos personajes.

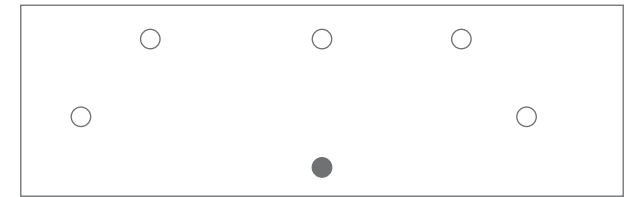


Pero el público tiene que oír sus voces.

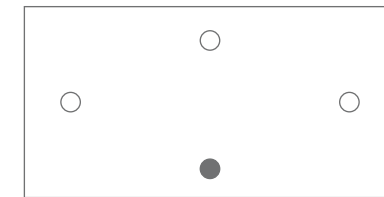
DRAFT I. VALCÁRCEL

LEYENDA: ○ Front ● Back ● Audience

If the stage is too wide

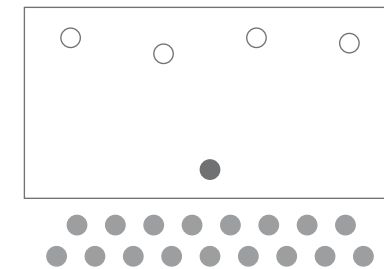


FRONT has an area available that perhaps is too much, but it actually is very narrow



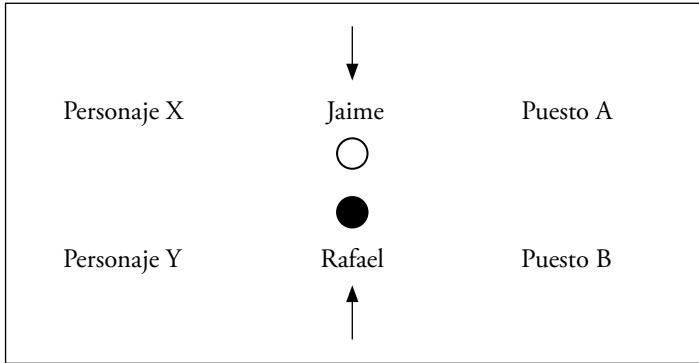
Keeping in mind that BACK, looking at FRONT, is looking at the entire world, but in no manner should black seem to be looking at the audience, something which can easily happen on a wide stage.

Maybe this problem can be partially corrected by placing the two characters, in the sense of the background, very separated from one another



But the audience has to hear their voices.

¿No puede girar la cabeza o no quiere?



Jaime sería X y luego Y
 Rafael sería Y y luego X } O al revés

IMPORTANTE

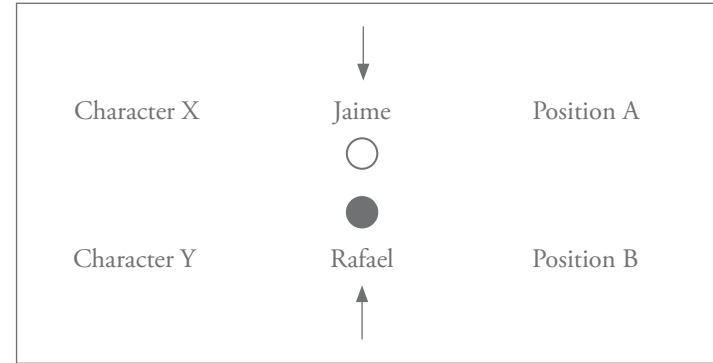
El lugar crea al individuo

A y B son los puestos en escena
A y B no son los personajes

Los dos se llamarán X cuando se encuentren en A
Los dos se llamarán Y cuando se encuentren en B

de pie } UNO
 de frente }
 A }
 X }
 OTRO {
 sentado {
 de espaldas {
 B {
 Y {

He cannot turn his head or he does not want to?



Jaime could be X and later Y
 Rafael could be Y and later X } or vice versa

IMPORTANT

The place is created by the individual

A and B are the positions on the stage
A and B are not characters

Both of them will be called X when they are at A.
Both of them will be called Y when they are at B.

standing } ONE
 facing }
 A }
 X }
 OTHER {
 sitting {
 facing backwards {
 B {
 Y {

IN PECTORE

Joaquín Villa

La diferencia principal de *La Caverna* con otros trabajos de Los Torreznos es que necesita un teatro para realizarse y que la idea o partitura es de Isidoro Valcárcel Medina, de manera que Rafael Lamata y Jaime Vallaure se convierten en actores.

Un par de cosas antes de que la ortodoxia proteste. Creo que los artistas deben hacer o activismo, que no es el caso, o teatro, cine, televisión, videojuego, vídeo viral para Internet o aplicaciones para teléfonos móviles. Es decir, entrometerse en los *media* para intentar mostrar algo de verdad. Para resistir, deberían comprender las normas del espectáculo que nos ha privado de un arte capaz de contar algo verdadero más allá de su propia incapacidad. Solíamos decir que a la sociedad del espectáculo tan solo se la podía combatir desde dentro: para desvelar la fórmula de la Coca-Cola, había que llegar a ser el dueño de dicha multinacional, por ejemplo. Y, si no tanto, al menos poner en cuestión la cultura y a sus acomodados integrantes perforando su trozo de realidad.

Apuntado esto, vuelvo a *La Caverna*. Que un artista recupere el teatro como una técnica más para hacer arte, tan legítima como la acuarela, la estadística o pasear, no asombra ya

IN PECTORE

The principle difference between *The Cave* and other works by Los Torreznos is that it requires a theatre to be realised and the idea or score is by Isidoro Valcárcel Medina, so that Rafael Lamata and Jaime Vallaure are converted into actors.

A couple of comments before the orthodoxy protests. I believe that artists should either engage in activism, which is not the case here, or in theatre, film, television, video games, viral videos for Internet, or applications for mobile telephones. In other words, intervene in the *media* to attempt to show something true. In order to resist, they should understand the rules of the spectacle that has deprived us of an art capable of saying something true aside from its own incapacity. We used to say that the society of the spectacle could only be fought from the inside: to reveal the formula for Coca-Cola, for example, one had to become the owner of the multinational corporation. And if not going that far, then at least questioning culture and its comfortably installed members by perforating their piece of reality.

This summed up, now I would like to return to *The Cave*. That an artist recovers theatre as one more technique to make art, as legitimate

a nadie, pero sí puede hacerlo el resultado. Y eso es lo que, por encargo de Lamata-Vallaure, consigue Isidoro Valcárcel Medina.

Qué ha sido capaz de crear él con esta pieza teatral no es tema que deba tratar yo aquí. Tan solo decir que el resultado es fiel a su poética. Qué han sido capaces de crear Los Torreznos usando el teatro como técnica sí es el tema. Y creo que su decisión de teatralizar el arte y caricaturizar al artista representa un reto a la totalidad de la práctica artística. Una decisión que los coloca dentro del espectáculo y no al amparo de una pretendida marginalidad bienintencionada. O por lo menos en tierra de nadie, como estarían Charles Chaplin y Buster Keaton en una versión de *Candilejas* dirigida por Samuel Beckett, por ejemplo.

Es un reto más que artístico aceptar de su maestro que les... ¿instrumentalice?, ¿les ponga un examen?, ¿les castigue?, ¿les meta el dedo en la llaga?, ¿les separe?... Valcárcel Medina, sin traicionar el texto clásico, les propone la mecánica de la caverna platónica como herramienta de trabajo. Y así, de espaldas al mundo como los encadenados platónicos y durante media hora exacta cada uno, Jaime Vallaure, primero, y Rafael Lamata, después, hacen cada uno, y literalmente contra el otro, su personal y cómico ejercicio de ciega mayéutica. El resultado parece teatro: un tiempo medido, unas posiciones en el escenario definidas, el público en su lugar, la iluminación pautada, una sala separada del devenir del mundo.

as watercolours, statistics, or taking a walk, should not surprise anyone, although the result can. And that is what Isidoro Valcárcel Medina, commissioned by Lamata-Vallaure, achieves.

What he has been able to create with this theatrical work is not a topic that I should address here. Let me only say that the result is faithful to his poetics. What Los Torreznos have been able to create using theatre *is* my topic. And I consider their decision to theatricalise art and to caricature the artist represents a challenge for the totality of artistic practice. A decision that places them inside the spectacle and not under the protection of a supposed well-intentioned marginality. Or at least in a no-man's-land, like Charles Chaplin and Buster Keaton would be, for example, in a version of *Limelight* directed by Samuel Beckett.

It is more than an artistic challenge to accept that their teacher... manipulates them? Submits them to an examination? Punishes them? Sticks his finger in their wound? Separates them...? Valcárcel Medina, without betraying the established text, proposes using the mechanics of the Platonic cave as a working tool. And that is how, with their backs to the world like Plato's prisoners and for exactly half an hour, first Jaime Vallaure and afterwards Rafael Lamata, each perform, literally against the other, their personal and comic exercise of blind maieutics. The result appears to be theatre: a measured duration of time, defined

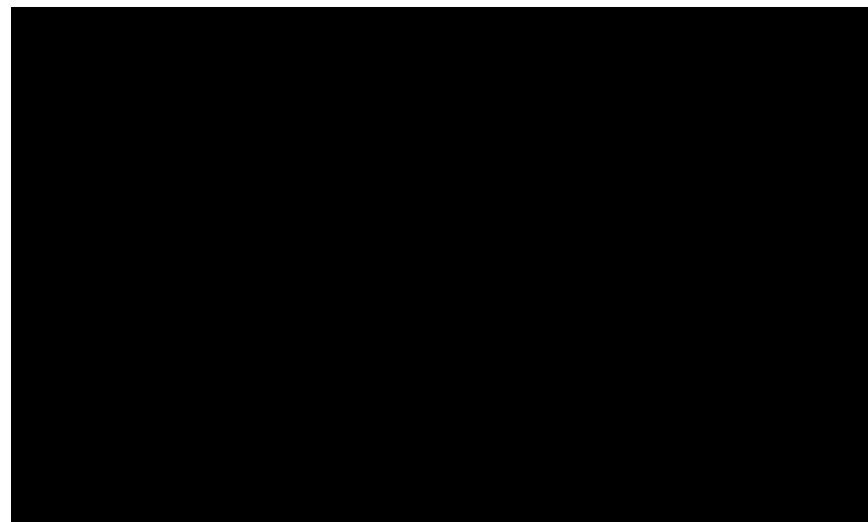
Sin embargo, lo que yo vi el 29 de septiembre de 2012 no se puede repetir. Cuando Los Torreznos contestaban a la pregunta de ¿qué ves?, los espectadores íbamos con ellos en el mismo tren, sin saber si éramos parte o no de la rivalidad, la complicidad, el desprecio, la vergüenza, la indiferencia, la rabia o la simpatía que se manifestaba con el pugilato verbal entre ambos. Lo que sí era seguro es que lo provocábamos con nuestra presencia singular, no surgía de un texto predefinido. Entonces, ya no es teatro, ¿no?

Buscar el destierro de ese territorio inerte ocupado por el arte que espera en la antesala del museo es el reto que se plantean Los Torreznos. Un reto encarado como si se tratara de una broma que nos provoca siempre una duda irritante: pero ¿esto es arte o no? Me reservo mi respuesta *in pectore*.

positions on the stage, the audience in its place, precise lighting, an auditorium removed from the doings of the world.

Yet what I saw on 29 September 2012 could not be repeated. When Los Torreznos answered the question of «what do you see?», the audience travelled with them on the same train, not knowing if we belonged or not to the rivalry, the complicity, the scorn, the shame, the indifference, the anger, or the sympathy that was expressed in the verbal boxing match between both of them. What was certain is that we provoked them with our singular presence, that it did not come from a pre-existing text. Therefore, it was not theatre anymore, was it?

Searching for the banishment of that defenceless territory occupied by art that waits in the antechamber of the museum is the challenge taken on by Los Torreznos. A challenge they confront as though it were a joke, which always provokes an irritating doubt: But, is this art or isn't it? I prefer to reserve my answer *in pectore*.

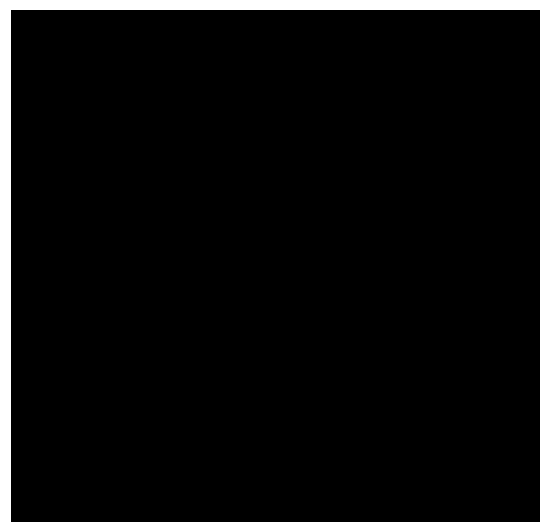


A: ¿Hay alguien ahí?

B: Bueno, según quieras verlo. Puede.

A: Is there someone there?

B: Well, that depends on how you see it. Perhaps.

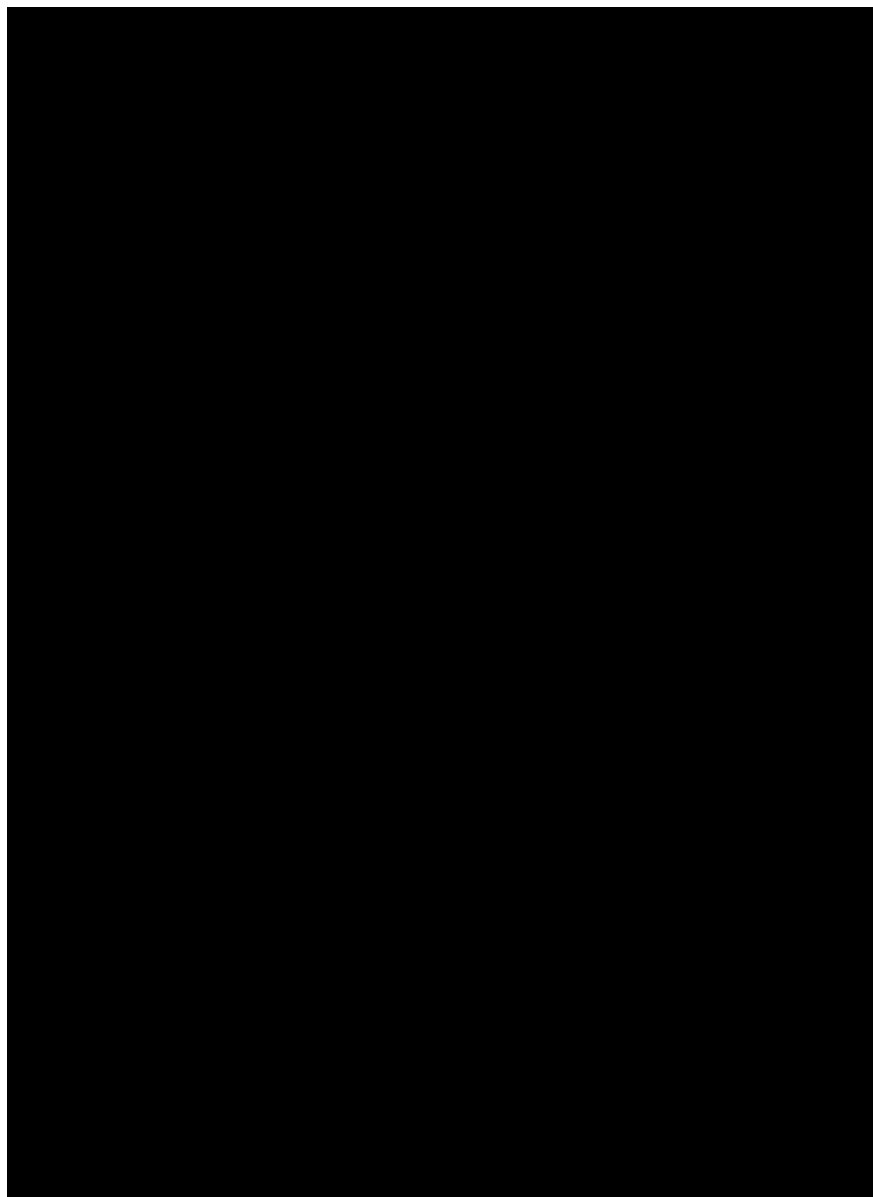


A: ¿Cómo que puede? Si hay alguien es que hay alguien.

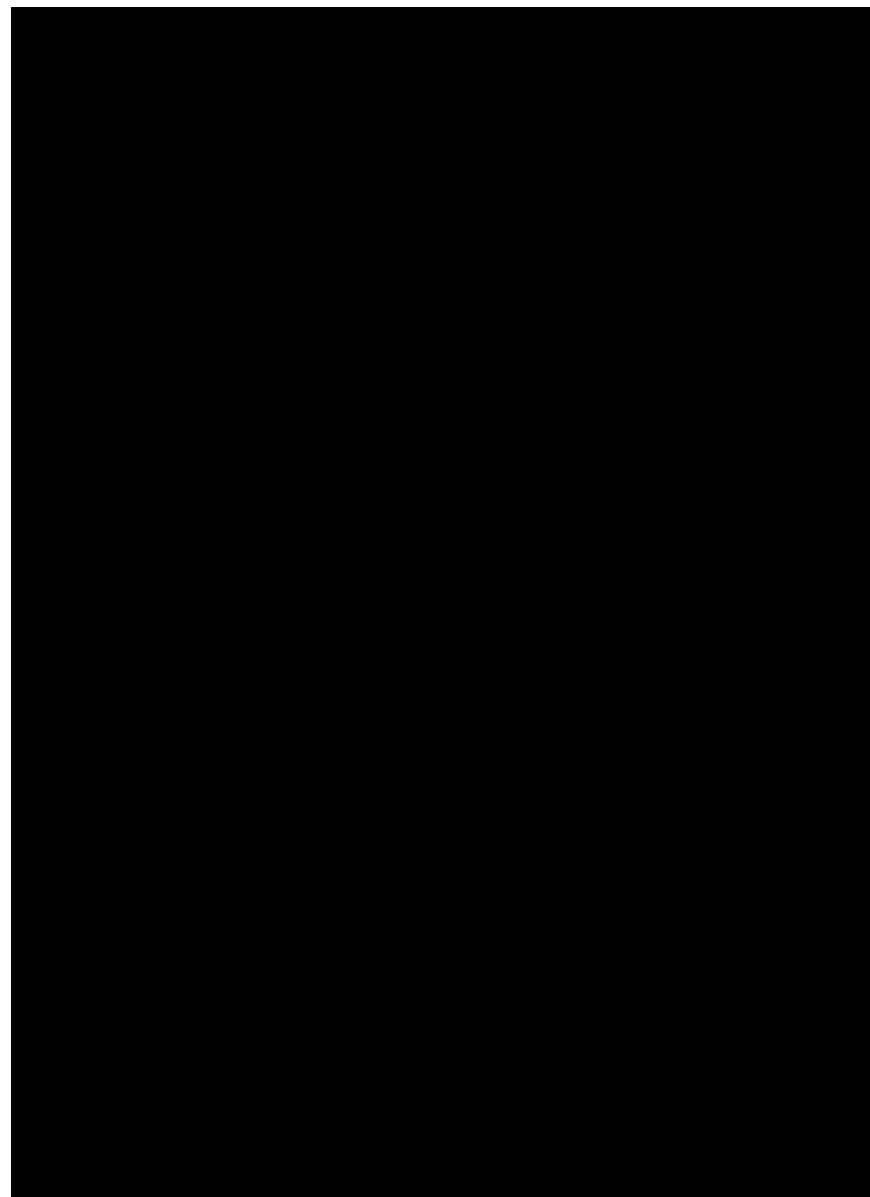
B: Bueno, es que, según me ponga, veo unas cosas u otras.

A: What do you mean that depends? If there is someone then there is someone there.

B: Well, it's that depending on how I place myself, I see some things and some other things.



A: Vale, pero, en esa posición, ¿hay alguien mirando, quiero decir, hacia aquí?
B: Pues es que depende. Podría ser, pero no estoy muy seguro.
A: OK, but, in this position, is someone looking, I mean, looking here?
B: Well, it depends. There could be, but I am not very sure.



A: Pero entonces, ¿qué es lo que ves? Porque algo verás, ¿o es que no ves nada?
B: Es que no es tan fácil. Ambiente hay, atmósfera, clima... pero...
A: But then, what do you see? Because you must see something, or don't you see anything?
B: It's not that easy. There is a mood, atmosphere, climate... but...

Cronología
Chronology

2014 • CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid: *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos*
 • MÁSTER / CURSOS: Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, Universidad de Castilla-La Mancha, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / La Casa Encendida / Matadero, Madrid • Escuela Contemporánea de Humanidades, Madrid: *El arte de la narración*

2013 • La Noche Súper Bonita, Teatro del Barrio, Madrid: *La noche electoral*
 • «Contra la Solemnidad», Nexos, Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela: *La noche electoral* • Centro Párraga, Murcia: *El Dinero*
 • Performance Art Bergen, Bergen, Noruega: *Energía Española Normal, 35 minutos* • Kunstbanken, Hamar, Noruega: *El Desierto* • Festival TNT, Tarrasa: *El Dinero* • International Performance Art Turbine, Giswill, Suiza: *35 minutos* • Internationales Sommerfestival, Hamburgo, Alemania: *Ya llegan los personajes* • Picnic Sessions, CA2M, Madrid: *El Cielo*
 • A Escena, Festival de Calle, Leganés, Madrid: *El Dinero* • Zinc Shower, Matadero, Madrid: *Pupurri* • Congreso IKT, Matadero, Madrid: *performance*
 • «Historias de Madrid», proyecto videográfico a cargo de Fernando Baena: *Los Suicidas* • EXPOSICIONES: «Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos», MUSAC, León: *ABC de la performance* • MÁSTER / CURSOS: Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, Universidad de Castilla-La Mancha, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / La Casa Encendida / Matadero, Madrid • Escuela Contemporánea de Humanidades, Madrid: *El arte de la narración 2012*

2012 • ARTifariti, Arte y Compromiso, VI Encuentro Internacional de Arte en Territorios Liberados del Sáhara Occidental, Tinduf, Argelia: *35 minutos, La Cultura, La noche electoral* • Sala Pradillo, Madrid: *Las Posiciones, Ya llegan los personajes, La Caverna* • Short Theatre 7 / West End, Roma: *Ya llegan los personajes* • Rencontre Internationale d'Art Performance, Quebec, Canadá: *El Desierto* • L'Écart, Rouyn-Noranda, Quebec, Canadá: *La Cultura* • Festival Out of Mind, Zaragoza: *La Cultura* • Teatro La Grada, Madrid: *La Caverna* • Serralves em Festa, Fundação de Serralves, Oporto, Portugal: *Energía Española Normal, 35 minutos, El Cielo, El Dinero* • Instituto Cervantes, Madrid: *Las Posiciones* • Instituto Cervantes, Casablanca, Marruecos: *La Cultura* • Darat al Funun, Ammán, Jordania: *35 minutos*
 • EXPOSICIONES: «About Stupidity», Petach Tikva Museum of Art, Tel Aviv, Israel: *Election Night* • «Pere(t)c. tentativa de inventario», Círculo de Bellas Artes, Madrid: *Los segundos 1.000 recuerdos* • MÁSTER / TALLERES: Máster en

Práctica Escénica y Cultura Visual, Universidad de Castilla-La Mancha, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / La Casa Encendida / Matadero, Madrid • Instituto Cervantes, Casablanca, Marruecos

2011 • «¡Quietos para la foto!», BizBAK Indie Festival, UPV/EHU, Bilbao: *La noche electoral* • 2011 poetas por km², Madrid: *Energía Española Normal*
 • Bilbao Antzerkia Dantza (BAD), Bilbao: *Ya llegan los personajes* • Jerusalem Show, Jerusalén: *Identity* • Jerusalem Show, Ramala, Palestina: *35 minutos*
 • Festival BlaBlaBla, Bilbao: *La Cultura* • Festival de Genève, La Bâtie, Ginebra, Suiza: *35 minutos* • Festival In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid: *Ya llegan los personajes* • Festival Dedans/dehors, Brétigny, Francia: *La Cultura, El Cielo* • Brighton Festival, The Basement, Brighton, Reino Unido: *35 minutos* • Les Halles de Schaerbeek, Bruselas: *El Cielo* • ALT, Festival Alternativo das Artes Escénicas, Vigo: *El Cielo, El Desierto*
 • «To the Arts, Citizens!», Fundação de Serralves, Oporto, Portugal: *Identity*
 • FEST, Festival Escénico Contemporáneo, Sevilla: *El Cielo* • «Crossing East-West Narratives by the End of Video Art», Casa Asia, Tabacalera, Madrid: *Ejercicios para cruzar fronteras* • Transperformance, Río de Janeiro: *35 minutos, El Desierto, Energía Española Normal* • EXPOSICIONES: «Under Control», Krannert Art Museum, Champaign, Estados Unidos: *Election Night* • MÁSTER / TALLERES: Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, Universidad de Castilla-La Mancha, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / La Casa Encendida / Matadero, Madrid • Diputación de Málaga, Málaga: *Otras maneras de expresar en el arte contemporáneo* • FEST, Festival Escénico Contemporáneo, Sevilla: *La Resta*

2010 • eBent, Barcelona / Sabadell: *El Cielo, La noche electoral* • Centro Español APFEEF, París 6 / Asociación «Navarra Siempre», XXIV Semana Cultural, París: *La noche electoral, La Cultura* • Living Room Festival, Madrid: *De Perejil a Diwaniya* • Internationales Performancekunst Festival, Leipzig, Alemania: *El Desierto* • ANTI - Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlandia: *35 minutos* • Momentum - Platform for Performance Art, Bruselas: *El Desierto* • Abierto x Obras, Matadero, Madrid: *El Cielo, El Desierto* • Cairo Mediterranean Literary Festival, El Cairo: *El Desierto, La Cultura* • La Casa Encendida, Madrid: *El Problema* • Les Halles de Schaerbeek, Bruselas: *Identity* • Là-bas Biennale, Helsinki: *El Desierto*
 • Exhibition Pan-Barentz, Moscú: *Energía Española Normal* • NRLA, The National Review of Live Art, Glasgow, Reino Unido: *Energía Española Normal, El Desierto, 35 minutos* • La Fugitiva, Madrid: *La condición humana*

• Escena Contemporánea 2010, Teatros del Canal, Madrid:
El Cielo • EXPOSICIONES: Abierto x Obras, Matadero, Madrid: *Las Fronteras* (videoinstalación) • La Fugitiva, Madrid: *La Atención* (videoinstalación)
 • Arctic Hot Festival, Kirkenes-Nikel, Artplay Design Center, Moscú:
Ejercicios para cruzar fronteras • «Pere(t)c. tentativa de inventario», Fundación Luis Seoane, La Coruña: *Los segundos 1.000 recuerdos* • TALLERES / SEMINARIOS: La Casa Encendida, Madrid: *De la cabeza a los pies: el recorrido del concepto a la acción* • Escuela Contemporánea de Humanidades, Madrid: *Hacer con lo que hay. Seminario de investigación en torno a la imagen, la presencia, la voz y el objeto* • CA2M, Madrid: *Otras maneras de relacionarse con el arte contemporáneo. Presencia e Insistencia, la necesidad de hacerse entender*
 • L'Escorxador, Centre de Cultura Contemporàni, Elche: *Frío y caliente. La búsqueda entre la idea y la forma*

2009 • Abierto de Acción, Murcia: *El Cielo* • Experimentica, Cardiff, Reino Unido: *Breathing* • ZOOM! Festival, Hildesheim, Alemania: *Breathing*
 • Teatro de los Manantiales, Valencia: *La Cultura* • Festival MAPA, Pontós, Gerona: *El Cielo* • Fundación Luis Seoane, La Coruña: *El Dinero*
 • Cosmopoética, La Palabra en Escena, Córdoba: *La Cultura* • L'Escorxador, Centre de Cultura Contemporàni, Elche: *La Cultura* • National Review of Live Art, Glasgow, Reino Unido: *Identity, Breathing* • La Encendida, Madrid: *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos (Aquí rugidos)* [con Nilo Gallego, Ángeles Oliva, Toña Medina y Carlos Hurtado Pastor] • Doméstico'08-09, Madrid: *La condición humana* • Festival Influxus II, Museo Vostell, Malpartida, Cáceres: *La condición humana* • Phoenix Fringe Festival, Phoenix, Estados Unidos: *35 minutos, Identity* • Casa das Campás, Vicerreitoria do Campus de Pontevedra: *La noche electoral* • Verbo, Mostra de Performance, 5.ª Edição, São Paulo: *El Dinero, La Cultura* • Artium, Vitoria: *El Dinero* • Universidad del País Vasco, Fac. Bellas Artes, Bilbao: *La Cultura* • «¿Crisis? ¿Qué crisis?», LAB Abierto de Acción, Murcia: *conferencia performativa* • EXPOSICIONES: Arctic Hot Festival, Kirkenes-Nikel, Oslo: *Ejercicios para cruzar fronteras* • Arctic Hot Festival, Kirkenes-Nikel, Murmansk Regional Art Museum, Múrmansk, Rusia: *Ejercicios para cruzar fronteras* • CURSOS / TALLERES: CA2M, Madrid: Curso de formación del profesorado • Festival Mapa, Pontós • Universidad del País Vasco, Fac. Bellas Artes, Bilbao

2008 • Congreso de Ecologistas en Acción, Univ. Politécnica, Valencia: *El Dinero* • Centro Cultural Ollerías, Málaga: *La Cultura* • Festival In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid: *Poder* (con Bárbara Bañuelos, Laura Bañuelos, Ismeni Espejel, Nines Martín y Catherine Sardella)

• LABacción, Arte en la Calle, LABoral, Gijón: *El Dinero* • La Noche en Blanco, Museo Esteban Vicente, Segovia: *La Cultura* • IV Festival Internacional de las Artes de Castilla y León, Salamanca: *El Dinero*
 • Festival Pan, Morille, Salamanca: *La Cultura* • IV Encuentro Internacional de Performances: Performances en el Centro. Centro de Arte Moderno, Madrid: *El Dinero* • La Noche de los Teatros, Pza. del MNCARS, Madrid: *El Dinero* • Escuela Contemporánea de Humanidades, Madrid: *La Cultura* • Intrude: Art & Life 366, Zendai Museum of Modern Art, Shanghái, China: *El Dinero, Energía Española Normal*
 • En Diferit, Fundació Espais d'Art Contemporani, Gerona: *La noche electoral* • EXPOSICIONES: Arctic Hot Festival, Kirkenes, Noruega y Nikel, Rusia: *Ejercicios para cruzar fronteras* (videoinstalación) • Feria de Arte Internacional Expotrastiendas, Aproximación a la Performance Española Contemporánea, Buenos Aires: *ABC de la performance* • En Diferit, Fundació Espais d'Art Contemporani, Gerona: *La noche electoral, De Perejil a Diwaniya* • CONFERENCIAS / TALLERES: Instituto de la Juventud, Madrid: mesa redonda *Los procesos de formación en el arte* • Universidad Europea de Madrid: conferencia y taller sobre trabajos de acción • Intrude: Art & Life 366, Zendai Museum of Modern Art, Shanghái, China: conferencia *Sobre trabajos performativos*

2007 • LII Bienal de Venecia, Pabellón Español, Paradiso Spezzato: *La Cultura, La noche electoral* • Chamalle X, IV Jornadas de Arte de Acción, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Pontevedra: *La Cultura*
 • Arte de Acción, Centro de Cultura Contemporánea, Valencia: *La Cultura* • La Noche más Blanca, Centro Cultural Conde Duque, Madrid: *Energía Española Normal* • Contenedores 07, Muestra Internacional de Arte de Acción, Sevilla: *La Cultura* • Festival Espontani, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona: *35 minutos* • Festival Bern, Burgos: *Energía Española Normal* • Festival In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid: *La Cultura* • Estancias Injuve para la Creación Joven, CEULAJ, Mollina, Málaga: *La Cultura* • Encuentros de Autogestión y Arte de Acción, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia: *La Cultura* • Liquidación Total, Madrid: *Acto Público* • Madrid.06 Arte. Herbario Performativo II, Real Jardín Botánico, Madrid: *La Cultura* • EXPOSICIONES: LII Bienal de Venecia, Pabellón Español, Paradiso Spezzato: *Election Night, 35 minutos, Política Exterior, Política Interior, El Reloj* • Festival In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid: *El Reloj* • TALLERES / CONFERENCIAS: Estancias Injuve para la Creación Joven, CEULAJ, Mollina, Málaga: taller en torno al arte de acción • Estructuras/Redes/Colectivos, QUAM 07, Fundación Rodríguez,

Barcelona: taller *El arte de hacer lo que uno quiere (investigaciones acerca de la organización y producción de experiencias de creación contemporánea)* • C.E.P. El Escorial, Madrid: taller de trabajo en el desarrollo de procesos creativos para profesores • Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia: conferencia performativa *La ética en el arte de acción*

2006 • Festival Periferias, Huesca: *Energía Española Normal* • Estancias Injuve para la Creación Joven, CEULAJ, Mollina, Málaga: *Tratado sobre algunas emociones, De Perejil a Diwaniya* • Encuentros de Autogestión y Arte de Acción, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia: *De Perejil a Diwaniya*
• TALLERES / CONFERENCIAS: Estancias Injuve para la Creación Joven, CEULAJ, Málaga: taller en torno al arte de acción • Contenedores 06, Muestra Internacional de Arte de Acción, Sevilla: conferencia performativa *Didáctica de la performance* • Encuentros de Autogestión y Arte de Acción, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia: *Los artistas gestores*

2005 • eBent, Festival Internacional de Performance, La Casa Encendida, Madrid: *La Realidad Oficial* • Acción! 05MAD, II Encuentro Internacional de Arte de Acción, Madrid: *Tratado sobre algunas emociones* • BIDA, Bienal Internacional del Deporte en el Arte, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla: *Tratado sobre algunas emociones* • Presentación revista de arte sonoro RAS, Sala CIB, Madrid: *35 minutos* • Universidad de Alcalá de Henares, Madrid: *La noche electoral, 35 minutos* • Festival In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid: *La noche electoral, 35 minutos* • Sala CIB, Madrid: *35 minutos, Tratado sobre algunas emociones* • Presentación revista poesía Salamandra, Almería: *La noche electoral* • Encuentro de Poesía Experimental, Mérida: *La noche electoral*

2004 • Rencontre Internationale d'Art Performance, Quebec, Canadá: *35 minutos* • Galerie Séquence, Chicoutimi, Quebec: *La noche electoral*
• Hausemechine, Essen, Alemania: *Investigaciones Lingüísticas*
• Doméstico'03, Madrid: *35 minutos*

2003 • Sala CIB, Madrid: *Confianza en Shakespeare* (en colaboración con Los Superagradecidos) • Sala CIB, Madrid: *Mis maletas, ¿dónde están mis maletas?, De Perejil a Diwaniya* • Coslart'03, XII Encuentro de Arte Experimental, Coslada, Madrid: *Mis maletas, ¿dónde están mis maletas?*

• Centro Che Guevara, Rivas Vaciamadrid: *Mis maletas, ¿dónde están mis maletas?, La noche electoral*

2002 • Galería de Arte Vacío, Madrid: *35 minutos* • Doméstico'01, Madrid: *La Pasión según Los Torreznos* • Fundació Espais d'Art Contemporani, Gerona: *La noche electoral* • Sala CIB, Madrid: *La Pasión según Los Torreznos*

2001 • Universidad de Valencia, Facultad de Bellas Artes: *La noche electoral*
• «Territorios nómadas», Galería Theredroom, Barcelona: *Energía Española Normal* • La Fábrica, FotoGalería, Madrid: *Energía Española Normal*
• Sala CIB, Madrid: *La noche electoral* • Ayuntamiento de Parla: *La noche electoral, Energía Española Normal*

2000 • «Des performatifs: artistes catalans et espagnols», Le Lieu, Quebec: *Energía Española Normal* / L'Îlot Fleurie, Quebec: *Colocar 50 pajaritos de papel en una autopista, darles alpiste y esperar a que canten, Puzle canadiense para hacer con canadienses* • Doméstico'00, Madrid: *Energía Española Normal*

1998 • II Encuentro de Performance de Turón, Asturias: *La lógica del continente: segunda parada* (acción telefónica) • Nueve Días de Acción, Burgos: *FINAL-E. El precio de la memoria* (en colaboración con Alejandro Martínez Parra)

1997 • En Construcció, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona: *ABC de la performance* • I Encuentro de Performance de Turón, Asturias: *La lógica del continente: primera parada* • EXPOSICIONES: «Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videocreación, el cuerpo y sus fronteras», IVAM, Centre Julio González, Valencia / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: *ABC de la performance*

1996 • «Uno + 1», Sala de Exposiciones del Ministerio de Cultura, Madrid: *8 pasos para la destrucción del sistema capitalista* (acción-instalación)
• EXPOSICIONES: III Mostra de Vídeo Independiente, CCCB, Barcelona: *ABC de la performance* • «Aglutinantes y Disoluciones», Sala América, Vitoria: *7 cuentos para la cárcel de Carabanchel*

1995 • EXPOSICIONES: Muestra de Vídeo de Navarra, Vitoria: *7 cuentos para la cárcel de Carabanchel* • VI Festival de Vídeo de Canarias, Tenerife: *7 cuentos para la cárcel de Carabanchel*

1994 • «Aproximación al arte español contemporáneo», Círculo de Bellas Artes, Madrid: *ciclo de conferencias performativas* (en colaboración con Daniela Musicco e Isidoro Valcárcel Medina) • Casa de la Cultura, Gerona: *ABC de la performance* (versión conferencia performativa) • Círculo de Bellas Artes, Madrid: *ABC de la performance* (versión conferencia performativa) • Abierto 94. Muestra de Nuevos Soportes de la Creación, Facultad de Bellas Artes, Salamanca: *ABC de la performance* (versión conferencia performativa) • III Festival de Performance, Granada: *ABC de la performance* (versión conferencia performativa)

1993 • «Acciones sin registro», Centro Comercial La Vaguada, Madrid: *acciones* (en colaboración con Alejandro Martínez Parra e Isidoro Valcárcel Medina)

OTROS PROYECTOS / OTHER PROJECTS

Circo Interior Bruto [CIB] 1999-2005

Espacio autogestionado para la investigación creativa multidireccional, independiente y autónoma dentro del ámbito de la performance, el teatro experimental, la polipoesía, el *happening* y el arte de acción.

Circo Interior Bruto [Gross Domestic Circus, CIB] 1999-2005

Self-managed space for creative investigation that is multi-directional, independent, and autonomous within the area of performance, experimental theatre, polypoesía [polypoetry], happenings, and action art.

Miembros: Jesús Acevedo, Belén Cueto, Marta de Gonzalo, Rafael Lamata, Paula Morón, Luis Naranjo, Eduardo Navarro, Kamen Nedev, Publio Pérez Prieto, Teresa del Pozo, Rafael Suárez, Jaime Vallauré y François Winberg.

2004 • Sala Pradillo, Madrid: *Trilogía de la revolución. Segunda parte: La revolución* • Escena Contemporánea, La Casa Encendida, Madrid: *Función 21* • Sala CIB, Madrid: *Trilogía de la revolución. Primera parte: En busca del paraíso*

2003 • MAD 03. II Encuentro de Arte Experimental de Madrid, Sala CIB, Madrid: *Los portores de Aragón: hoy se fía, mañana no* • Centro Párraga, La Fragua, Murcia: *La Sombra de Margarita Meretriz. Mercado de futuros 4/4* • Sala CIB, Madrid: *La Sombra de Margarita Meretriz. Mercado de futuros 4/4*

2002 • Sala CIB, Madrid: *No entiendo nada. Mercado de futuros 1/1* • Festival Inn Motion, CCCB, Barcelona: *Con la cara lavá y recién peiná, recién peiná, recién peiná* • I Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología, Centro Cultural Conde Duque, Madrid: *Noli me tangere* • Sala CIB, Madrid: *Noli me tangere*

2001 • BIDA. Bial Internacional del Deporte en el Arte. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Universidad de Valencia: *La aventura de la esfera: Mis músculos, ¿dónde están mis músculos?* • «Ecosofías», Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid: *No, no me pongas demasiado II* • Festival Escena Abierta, Burgos: *Hágase digno de esto. La creación del mundo en once funciones 11/11* • Ardearganda, Madrid: *De la experiencia térmica en la cultura actual y de otras cosas* • Sala CIB, Madrid: *Electricity comes from other planets* • Sala CIB, Madrid: *Circo Interior Bruto. Presentación proyecto: Mercado de futuros*

2000 • Sala CIB, Madrid: *Hágase digno de esto. La creación del mundo en once funciones 11/11* • Sala CIB, Madrid: *National Geographic. La creación del mundo en once funciones 10/11* • Sala CIB, Madrid: *Con la cara lavá y recién peiná, recién peiná, recién peiná. La creación del mundo en once funciones 09/11* • La Fábrica, FotoGalería, Madrid: *Con la cara lavá y recién peiná, recién peiná, recién peiná. La creación del mundo en once funciones 09/11* • Sala CIB, Madrid: *Camping a 300 metros. La creación del mundo en once funciones 08/11* • Coslart 2000, X Encuentro de Arte Experimental, Coslada, Madrid: *Camping a 300 metros. La creación del mundo en once funciones 08/11* • Sala CIB, Madrid: *Tía, cómo mola, ni aquí ni ahora. La creación del mundo en once funciones 07/11* • Sala CIB, Madrid: *Análisis del Comportamiento Sexual Humano. La creación del mundo en once funciones 06/11* • Sala CIB, Madrid: *La amenaza de Andrómeda II. La creación del mundo en once funciones 05/11*

1999 • Cabanyal-Canyamelar, Portes Obertes, Valencia: *La amenaza de Andrómeda I. La creación del mundo en once funciones 05/11* • Sala CIB, Madrid: *Lo social. La creación del mundo en once funciones 04/11* • Sala CIB, Madrid: *No, no me pongas demasiado. La creación del mundo en once funciones 03/11* • Sala CIB, Madrid: *Me gusta porque es sencillo y de oro macizo. La creación del mundo en once funciones 02/11* • Sala CIB, Madrid: *Pim pam, pim pam. La casi nada. La creación del mundo en once funciones 01/11* • Sala CIB, Madrid: *Circo Interior Bruto. Presentación proyecto: La creación del mundo en once funciones*

Zona de Acción Temporal [ZAT] 1997-1998

Espacio para la creación independiente dentro del ámbito del arte experimental, marginal, marginado e incluso el no arte. Programación continua de eventos relacionados con el arte contemporáneo y el cine experimental.

Zona de Acción Temporal [Temporary Action Zone, ZAT] 1997-1998

Space for the independent artistic production within the area of art that is experimental, marginal, marginalized, or even not art. Continuous programme of events related to contemporary art and experimental film.

Miembros: Rafael Lamata, Maximiliano Lemcke, Rossella Mezzina, Jaime Vallaura y François Winberg. [Se reseñan solo los proyectos de la Zona de Acción Temporal que vinculaban acción y exposición.]

1998 • Investigación en Zonas de Interés. «Zonas Mentales. Robert Filliou». Gong Show. Concha Jerez y José Iges • Investigación en Zonas de Interés. «Zonas Mentales. Robert Filliou». El sandwich spaghetti. Nelo Vilar, Rafael Lamata, Jaime Vallaura y François Winberg • Investigación en Zonas de Interés. «Zonas Mentales. Robert Filliou». Presentación del proyecto. Nelo Vilar, Rafael Lamata, Jaime Vallaura y François Winberg • Digiriendo Arte. «Molocóctel Koniec». Koniec y Darío Corbeira • La ventanilla de la ZAT. «Los Superagradecidos» • Investigación en Zonas de Interés. «Zonas Interiores». Proyecto abierto a todas las personas interesadas • «I Symposium Internacional de la Croqueta». Esther Ferrer, Pablo Llorca, Pilar Pascual, Jaime Aledo y doscientas personas más • Investigación en Zonas de Interés. «Zonas Exteriores». Trinidad Irisarri, Jesús Acevedo, Hilario Álvarez y Fernando Sánchez Castillo • «Análisis Trimestral». Participantes en los diversos proyectos • «Gran fiesta de carnaval» • «Desaprovechamiento de 128. 948. 580 cm³+1% de espacio expositivo». Fernando Baena • «I Symposium Internacional sobre improvisación libre». Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación (CEDI). Noé Cornago Prieto, Jorge Lima Barreto, Eddie Prevost • «Art Brut». Conferencia a cargo de Teresa Manzano • Presentación del Centro de Creación Experimental: «Revista Sin Título n.º 4». Editor: José Antonio Sarmiento. Intervienen: José Jiménez, Leopoldo Alas y Esteban Pujals. Intervenciones sonoras: Modisti (Pedro López y Belma Martín) y Lloréns Barber • Investigación en la cuarta dimensión: «Mediciones en la cuarta dimensión: fotografías desde la Mir». Ana Avellanosa, Emilio Azcárate, Vicente Botella, Sandra Casares, Fernando Cembranos, Inma Cerejido, Dereck Durham, Heiko Emser,

Narciso García, Andrea Greppi, Carlos Hernández, Antonio Holgado, Miguel Horno, Valentina Lomi, Helena Lozano, Carlos Luque, Betina Lutzman, Elena Manrique, Silvia Mateos López, Isabel Pinto, Carlos Ruiz, Gonzalo Tapia, Arthur Verbiest, Amanda Vidal

1997 • «La Cesta de Navidad de la Zona de Acción Temporal». Isidoro Valcárcel Medina, Fernando Sánchez Castillo, María Jesús Rello, Fernando Baena, Rafael Suárez, Joaquín Ivars, Miguel Lorente, Nieves Correa, Javier Ayarza, Nelo Vilar, Josep Masdevall, Tere Recarens y Begoña Movellan, Esther Moreno, Nel Amaro y Abel Loureda, Pedro Bericat, Rafael Lamata, François Winberg, Jaime Vallaura, Domingo Mestre • Investigación en la tercera dimensión: «Mediciones del local en tres dimensiones». Isidoro Valcárcel Medina • Investigación en la segunda dimensión: «Mediciones del local en dos dimensiones». Alejandro Martínez Parra, Cristina P. Lucas, Esther Moreno, François Winberg y Óscar Valdevira, Jaime Vallaura, Jesús Acevedo, Joaquín Villa, Juan Manuel Domínguez, Mario Castro, Miguel Nava Cuervo, Paco Mesa, Publio Pérez Prieto y Marta de Gonzalo, Rafael Lamata, Rafael Martínez Burgos. Documentación: Rafael Suárez • Investigación en la primera dimensión: «Cucurrucho contra el fantasma conceptual». José Luis Rodríguez de la Flor, Rafael Lamata, Jaime Vallaura y François Winberg

LISTADO DE OBRA EN EXPOSICIÓN
WORKS IN EXHIBITION

El Desplazamiento, 2014
The Displacement
Intervención en autobús
Intervention in a bus

El Futuro, 2014
The Future
Fotonovela
Photonovel

El Teléfono, 2014
Telephone
Instalación con línea telefónica
Installation with telephone line

*Estábamos muy bien /
Estaremos muy bien*, 2014
*We Were Very Well /
We Will Be Very Well*
Intervención en periódico CA2M
Intervention in CA2M's newspaper

La Economía, 2014
Economy
Performance

La visita guiada, 2014
Guided Tour
Performance

Llamada en espera, 2014
Call on Hold
Intervención en la línea telefónica
Intervention in telephone line

Los Recuerdos, 2014
The Memories
Instalación sonora en aseos
Sound installation in the toilet

Megafonía, 2014
P.A. system
Instalación sonora en vestíbulo
Sound installation in the lobby

Los Suicidas, 2013
The Suicides
Vídeo, 7 min

Las Posiciones, 2012
The Positions
Performance

Las Fronteras, 2010
The Borders
Vídeo

Ejercicios para cruzar fronteras, 2008
Border Crossing Exercises
Vídeo, 12 min

35 minutos, 2007
Vídeo, 35 min

De Perejil a Diwaniya, 2007
From Perejil to Diwaniya
Vídeo, 35 min

Election Night, 2007
Vídeo

El Reloj, 2007
The Clock
Instalación sonora en ascensor
Sound installation in the lift

La Cultura, 2007
Culture
Performance

De Perejil a Diwaniya, 2003
From Perejil to Diwaniya
Performance

7 cuentos para la cárcel de Carabanchel, 1995
7 Tales for Carabanchel Prison
Vídeo, 30 min

ABC de la performance, 1995
ABC of Performance
Vídeo, 35 min

CRÉDITOS CREDITS

COMUNIDAD DE MADRID REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

Presidente

President

Ignacio González González

Consejera de Empleo, Turismo y Cultura
Regional Minister of Employment,
Tourism and Culture

Ana Isabel Mariño Ortega

Viceconsejera de Turismo y Cultura
Regional Deputy Minister of Tourism and
Culture

Carmen González Fernández

Directora General de Bellas Artes,
del Libro y de Archivos
General Director of Fine Arts, Books
and Archives

Isabel Rosell Volart

Subdirectora General de Bellas Artes
Deputy Managing Director of Fine Arts

Carmen Pérez de Andrés

Jefe de Prensa de Empleo, Turismo y Cultura
Head of Press for the Regional Ministry
of Employment, Tourism and Culture

Pablo Muñoz Gabilondo

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director

Ferran Barenblit

Colección . Collection

M. Asunción Lizarazu de Mesa
Carmen Fernández Fernández
Teresa Cavestany Velasco

Exposiciones . Exhibitions

Victor de las Heras Iglesias
Ignacio Macua Roy

Difusión . Diffusion

Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera

Web

Rosa Naharro Diestro

Educación y Actividades Públicas
Education and Public Programs

Pablo Martínez
María Eguizabal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados

Biblioteca . Library

M. Paloma López Rubio
Garazi Balmaseda

Gestión y administración
Management and Administration

Inmaculada Lizana Plaza

EXPOSICIÓN EXHIBITION

Comisario . Curator

Ferran Barenblit

Artistas . Artists

Los Torreznos
(Rafael Lamata / Jaime Vallaura)

Coordinación EEA Grants . Cordination

Patricia Almeida (Pensart)

CATÁLOGO CATALOGUE

Autores . Authors

Oscar Abril Ascaso
Julie Andréé T.
Tomàs Aragay
Ferran Barenblit
Black Tulip
Fernando Cembranos
Miguel Copón
Juan Domínguez Rojo
Bartolomé Ferrando
Alejandro Gándara
Kurt Johannessen
Rafael Lamata
Richard Martel
Alejandro Martínez Parra
Andrés Mengs
Helge Meyer
Nikki Milican
José Manuel Mourinho
Luis Naranjo
Eduardo Navarro
Alberto Ruiz de Samaniego
José Antonio Sánchez
Isidoro Valcárcel Medina
Jaime Vallaura
Nelo Vilar
Joaquín Villa

Traducción . Translation

David Sánchez
Catherina Sardella
Laura Puy

Corrección textos en inglés . English proof reader
Giles Bailey

Edición de textos en español . Spanish editing
Antonia Castaño

Diseño gráfico . Graphic design
Susi Bilbao

Impresión . Printing
BOCM

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 91 276 02 13
www.ca2m.org
ca2m@madrid.org

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid con motivo de la Exposición *Los Torreznos. Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 5 de febrero al 18 de mayo de 2014.

This publication is produced by the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid in conjunction with the Exhibition *Los Torreznos. Four hundred seventy three million three hundred fifty-three thousand eight hundred ninety seconds* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from February 5th to May 18th 2014.

ISBN: 978-84-451-3476-4

Depósito legal · Legal Deposit:
M-2462-2014

Edita · Editor
CA2M
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO
COMUNIDAD DE MADRID 2014

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

Textos · Texts
© Richard Martel. Le Lieu,
Centre en Art Actuel.
Resto de textos / Other texts
Licencia reconocimiento –no comercial–
sin obra derivada Creative Commons
3.0 España



CA2M  Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

MEDIACIÓN CULTURAL
PENSART

Con la colaboración de:



Este libro se publica cuando han transcurrido
cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos,
que son siete millones ochocientos ochenta y nueve mil doscientos treinta y un minutos,
que son ciento treinta y un mil cuatrocientos ochenta y siete horas,
que son cinco mil cuatrocientos setenta y ocho días,
que son setecientos ochenta y dos semanas,
que son ciento ochenta y siete meses,
que son quince años desde
la formación de
Los Torreznos.

This book is published when
four hundred seventy three million three hundred fifty three thousand eight hundred and ninety seconds,
which equal seven million eight hundred eighty nine thousand two hundred and thirty one minutes,
which equal one hundred thirty one thousand four hundred and eighty seven hours,
which equal five thousand four hundred and seventy eight days,
which equal seven hundred eighty two weeks,
which equal one hundred eighty seven months,
which equal fifteen years,
have elapsed since
the formation of
Los Torreznos.

Este libro, que acompaña a la exposición de Los Torreznos en el CA2M, propone un recorrido por su extensa producción. Una visión panorámica de su trabajo que concentra los cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos desde que Rafael Lamata y Jaime Vallaure se unieran en este proyecto artístico.

La publicación documenta, sin imágenes, una trayectoria en continua evolución. Más allá de su impecable puesta en escena, la ironía es una de sus principales herramientas: sus trabajos son duda y aceptación de la duda. Partiendo de lo cotidiano, se cuestiona la esencia de lo que nos hace humanos, la percepción del paso del tiempo, la palabra, la capacidad de hacer arte...

This publication, which accompanies their exhibition at CA2M, propose a journey through the extensive production of Los Torreznos. A panoramic vision of their works that concentrates the four hundred seventy three million three hundred fifty three thousand eight hundred and ninety seconds since Rafael Lamata and Jaime Vallaure initiated this artistic project together.

The publication documents, without images, their constantly evolving career. Together with their impeccable mise-en-scène, irony is one their principle tools: their works express doubt and the acceptance of this doubt. Starting from the everyday, they question the essence of what makes us human – the perception of the passage of time, the word, the capacity of making art...

