

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

~

This audience  
is special

~

Este público  
es muy atento

~

This audience  
is very attentive

~

Este público  
es el mejor

~

This audience  
is the best

~

Este público  
disfruta de su propio cerebro

~

This audience  
enjoys its own brain

~

Este público  
se entretiene solo

~

This audience  
entertains itself

~

Gracias  
por sostener el espectáculo

~

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

DEFUNCIONES

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

*If you are you and I am I,  
which of us is the dumber one?*

Itziar Okariz

DEMISES

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

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

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

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 (spectador/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 dispositif, 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.

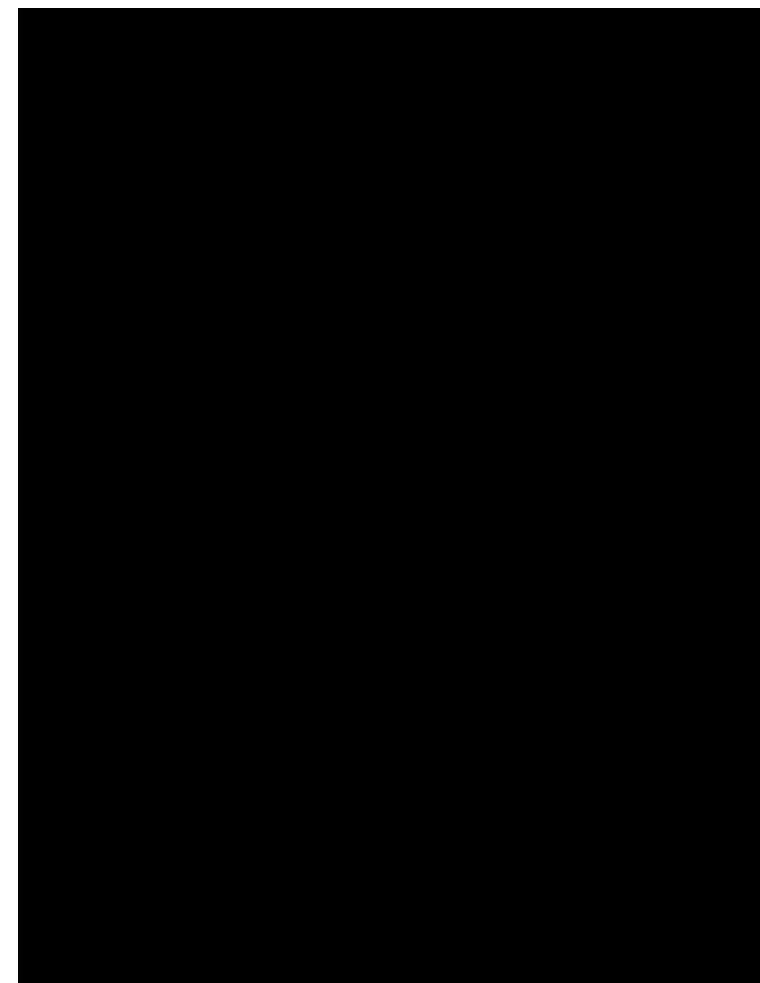
What happens if we compulsively repeat this gesture, one so physical, so little articulated, and hardly without any differing nuances? Just like with proper names, repetition causes applause to be emptied of its meaning

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.

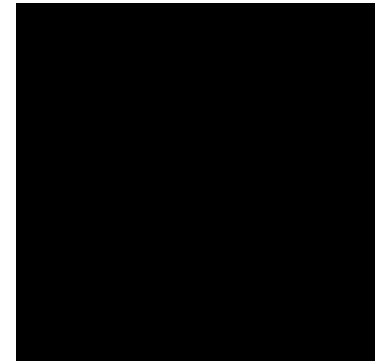
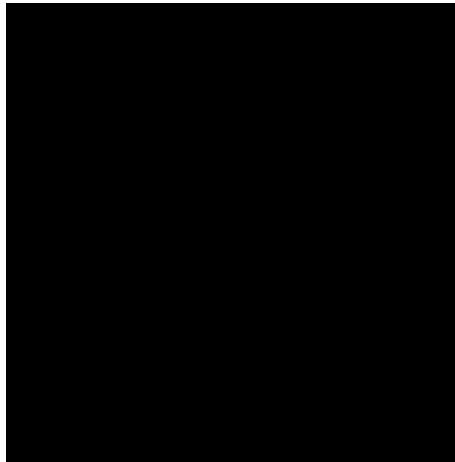
Sin embargo, más allá de la potencialidad, este contagioso afecto positivo resulta relevante porque, al igual que muchos otros elementos en la pieza, no pone el énfasis en el emisor ni en el receptor, sino en aquello que circula. Y lo que circula en su sentido más amplio —el discurso— es lo que realmente 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.

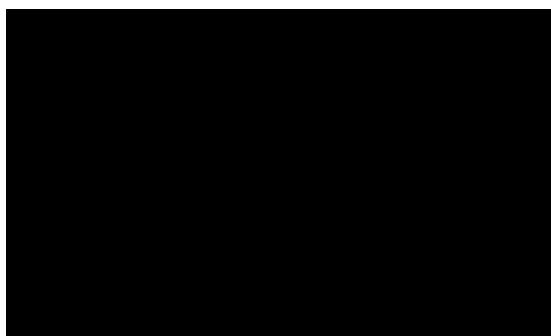


Los Torreznos aplauden al público.  
Los Torreznos applaud the audience.

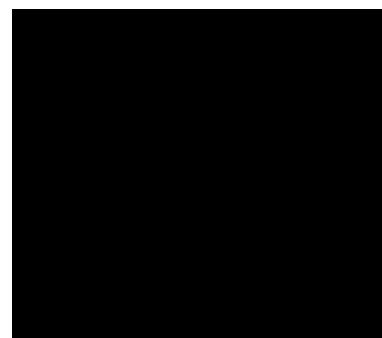
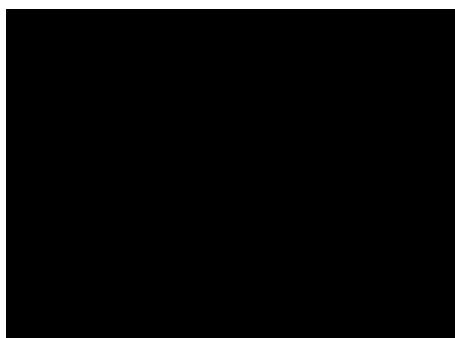


Los Torreznos aplauden al público.  
Los Torreznos applaud the audience.

Los Torreznos aplauden al público.  
Los Torreznos applaud the audience.

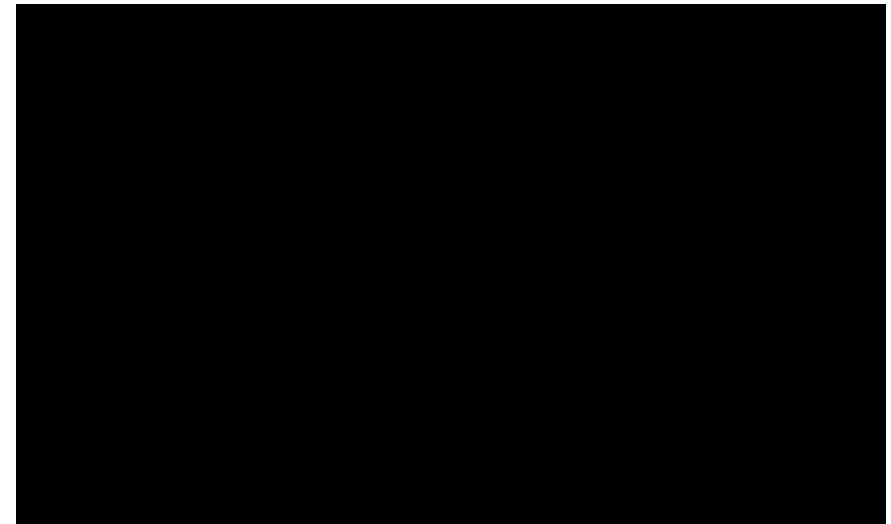


Los Torreznos  
aplaudan al público.  
Los Torreznos applaud  
the audience.

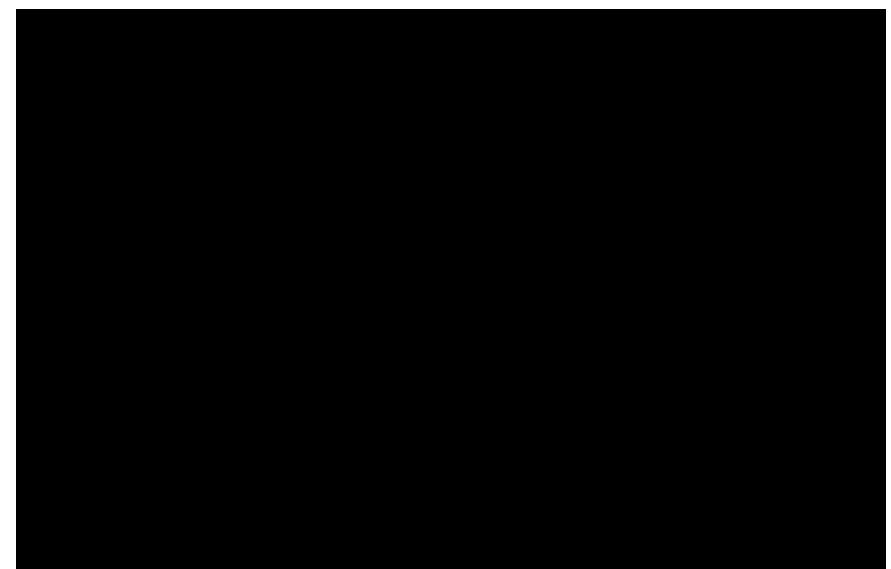


Los Torreznos aplauden al público.  
Los Torreznos applaud the audience.

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.