



15 / 3

15 piezas en 3 actos

La obra teatral está compuesta por 15 piezas organizadas en tres actos. Cada uno de estos fragmentos parte de la reinterpretación textual realizada por 15 artistas a partir de sus propias obras y proyectos presentados al Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanca 2011.

La distribución en tres actos responde a un ejercicio de organización y ritmo escénico, pero no pretende ser definitivo, ni concluyente. Del mismo modo se entiende que existe una clara diferencia entre las obras y proyectos presentados al premio y los textos escritos a partir de ellos; entre el ejercicio de estructuración de los textos y su puesta en común y entre el texto general y su interpretación escénica.

Los tres comisarios y directores de escena de este proyecto quieren hacer extensivo el agradecimiento a todos los artistas participantes de esta propuesta, a la organización de Sant Andreu Contemporani, a los actores y colaboradores y al público asistente a la interpretación de este ejercicio.

Eduardo Hurtado, Rosa Lleó y Zaida Trallero
Barcelona, a 10 de noviembre de 2011

Primer acto

Primera escena

Daniela Ortiz

Partiendo del proyecto *Distinción*

Segunda escena

Eriz Moreno

Desarrollando *Projekt Beton*

Tercera escena

Bartomeu Sastre

Presentando la obra *Self-service*

Cuarta escena

Fermín Jiménez Landa

Sobre el desarrollo de *Los Pirineos*

Quinta escena

Antoni Hervàs

Como introducción al proyecto
Weeki Wachee. Péplum o Necrópolis Perdida

Segundo acto

Primera escena

Nadia Barkate

Acción desde las obras $5 \times 5 = 25$. 1 y 2

Segunda escena

Alberto Gracia

Refiriéndose a *Gaspar Hauser*

Tercera escena

Xavier Martín Llavaneras

Tomando como punto de arranque la obra *Hangingout*

Cuarta escena

Aymara Arreaza

En referencia el proyecto *Ciudad sin cine*

Quinta escena

Aníbal Parada

A partir de la obra *Cubeer*

Tercer acto

Primera escena

Karlos Martínez Bordoy

Como explicación del proyecto *The Border Desert*

Segunda escena

Serafín Álvarez

Un relato surgido de *Sun Race*

Tercera escena

Gerard Cuartero

Siguiendo el *Homenaje a Bill Dilworth*

Cuarta escena

Zuhar Iruretagoiena

Desde *Ellas*

Quinta escena

Xavier Ristol

En torno a la obra *Optimist*



Primer acto

Primera escena

El teatro está en silencio. Se escucha una voz en off.

Iberia Líneas Aéreas de España, S.A es una de las compañías aéreas más antiguas del mundo, es la cuarta aerolínea de Europa y líder entre Europa y América Latina en número de pasajeros. El Grupo Iberia vuela a 108 destinos de 42 países. Con una flota de 169 aviones, realiza unos 1.000 vuelos diarios. Informes médicos han establecido que Osamuyia Aikpitanhi murió a los 45 minutos de despegar su vuelo. La demanda impuesta por los familiares de la víctima establece que se le administraron tranquilizantes, y que fue esposado y amordazado mientras se realizaba la operación de deportación a cargo de la policía nacional española en un vuelo comercial de la aerolínea Iberia.

Indra es una compañía global de tecnología líder en servicios para los sectores de transporte y tráfico, energía, industria, administración pública, sanidad, servicios financieros, seguridad y defensa. Indra opera en más de 100 países y cuenta con más de 30.000 profesionales. La multinacional española desarrolla —por 1,8 millones de euros— el sistema de control de la inmigración irregular del sur de España por encargo del Ministerio del Interior. El 13 de marzo del año 2010 en una localidad de Andalucía fue encontrado el cadáver carbonizado de un inmigrante que viajaba escondido en un tráiler; en mayo de ese mismo año un joven inmigrante de 20 años murió atropellado tras caerse del camión en el que viajaba en la localidad de Málaga; y en diciembre falleció un inmigrante camerunés al volcarse el contenedor de basura en el que intentaba pasar escondido a la península.

La empresa Imaga extiende su actividad a todo tipo de proyectos, tanto de obra civil industrial como de edificación. Fueron los

encargados de la construcción del CIE (centro de internamiento para extranjeros) ubicado en la Zona Franca de Barcelona. En este centro falleció Mohamed Abagui de 22 años, el 13 de mayo del año 2010.

Frontex, agencia afincada en Varsovia, facilita al estado español y a la Unión Europea la aplicación de las medidas comunitarias relativas a la gestión de las fronteras europeas, teniendo a su cargo operativos de control de inmigración. El presupuesto aprobado por las naciones miembro de la unión europea para la gestión de Frontex en el 2005 se calcula que fue de 6.000.000 €. El presupuesto adoptado para el 2011 es de 88.410.000 €. En el tercer trimestre de 2010, Frontex realizó la cifra más alta de detenciones desde el comienzo de sus actividades: más de 34.000 detenidos. No existe una cifra exacta de las muertes sucedidas en los procesos migratorios desde África hacia el territorio español.

Segunda Escena

Se abre el telón. El ACTOR deambula por la sala impartiendo una clase magistral.

En 1930, Fritz Todt publicó el artículo «Las propuestas y planes de financiación para el empleo de un millón de hombres». Adolf Hitler quedó impresionado por el trabajo y cuando llegó al poder en 1933 nombró a Todt jefe de la nueva empresa estatal Reichsautobahnen y le dio la tarea de construir un sistema nacional de carreteras, siendo responsable de la creación de las *autobahnen*.

Por aquel entonces, el propósito principal de las *autobahnen* era permitir que una gran proporción de la población fuera capaz de conducir largas distancias en sus propios coches, gozando de vistas a lo largo del trayecto.

A finales de 1933 comenzaron las obras de la Reichsautobahn Berlin-Königsberg como parte del plan de reducción de los efectos de la Gran Depresión mediante la utilización de desempleados en proyectos de infraestructuras. La primera fase, desde Stettiner Dreieck a Stettin-Süd, fue inaugurada el 27 de septiembre de 1936.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la mediana de ciertas *autobahnen* se pavimentó permitiendo su uso como aeropuertos auxiliares. Los aviones se ocultaban en los túneles de la autopista o entre los bosques cercanos.

Quedan secciones de la antigua red de Reichsautobahn en los ex-territorios alemanes del Este. Partes de la *autobahn* planeada desde Berlín hasta Königsberg fueron completadas hasta Stettin.

El 8 de febrero de 1942, tras una amarga discusión con Hitler en Wolfsschanze sobre el conflicto con la URSS y la producción bélica, Fritz Todt se subió a un Heinkel 111 y al despegar su avión estalló en el aire, muriendo todos los ocupantes. Cinco horas después Hitler confiere al arquitecto Albert Speer el cargo de Todt y su organización.

El Ministerio del Aire ordenó una investigación del accidente para determinar si había sido un sabotaje o un accidente. Hitler detuvo en seco la investigación.

Tercera escena

La ACTRIZ entra con un carrito de bebidas por el pasillo de platea y lo deja junto al escenario, en una esquina. A continuación se sirve una copa. Esta última acción se repetirá varias veces por ambos actores a lo largo de toda la representación.

Cuarta escena

Un hombre aparece con un taburete, lo sitúa en medio del escenario, se sienta en él. Saca del bolsillo interior de su chaqueta un paquete de tabaco, coge un cigarro, se lo enciende y se guarda el paquete.

La idea de la obra *Pirineos*, compuesta de dos piezas, comenzó con el estraperlo. Hace mucho que me interesaban los viajes por los Pirineos por un doble motivo: uno, por las historias de las dos gene-

raciones anteriores, en relación a la situación de dictadura y posguerra. Las historias y anécdotas de trapicheos, argucias e incluso alguna más de mi familia, pues me dejó muy impactado saber que mi padre sacó las botas de la mili en el 23F por si acaso tenía que salir esa misma noche hacia Francia andando por las montañas. Por otro, porque ha sido una de las vías de escape para mi generación, otro tipo de escape, claro. En cuanto tuvimos carné de conducir era la dirección por donde perderse.

Se que la idea concreta de traer tabaco de estraperlo empezó a rondarme por un proyecto que tenía que ver con el fracaso, que luego amplié con la historia del cine erótico. Pero me voy a extender más con el tabaco. Aunque la acción de ir a ver cine erótico a Francia hoy en día me encanta, por ser el resultado una pequeña entrada de cine. En las dos me gusta ese contraste entre las dimensiones del objeto y el las dimensiones simbólicas o narrativas.

El caso es que el cartón de Gauloises cruzó los Pirineos escondido y la segunda vez que se expuso la pieza, en el festival *Observatori* fue parcialmente robada. Dadas las características del proyecto creo que es interesante este nuevo giro. El tráfico, el desplazamiento ilegal (anacrónico) de una droga legal, era la obra y ahora ha vuelto a desplazarse ilegalmente. Robaron dos paquetes del cartón evidentemente para fumárselos.

Intenté pedir remuneración a la compañía de seguros que evidentemente se negó a pagar nada más que dos paquetes de tabaco. La discusión es si esos paquetes son sustituibles o no, si el valor simbólico es tasable o no. El abogado de la asociación de artistas de Valencia me dijo que pidiera algún tipo de compensación al festival que, por supuesto, no me dieron, y me aconsejaron que lo dejara correr porque perdería, pero, en realidad, era un caso «de laboratorio» y estaba fascinado con el tema.

Quinta escena

Nos encontramos en algún lugar exótico, bañado en luz artificial. Posiblemente el más espectacular monumento erigido en honor al cadáver de una sirena que podemos disfrutar. Está destinado a atraer fatalmente a todos quienes saben de su existencia.

Una misteriosa presencia irrumpe en escena. Con un hipnotizante hilo de voz, entona una canción a capela mientras se contornea grácilmente, inmersa en una luz artificial.

Lánzate,
venme a buscar,
el canto a mí te ha de llevar.
Todo es maravilloso aquí
donde serás feliz.

Aventurero
no dudes más
solo contigo quiero estar
De Capri aquí

[Todo adquiere un tono extraño desde el momento en que la corista se refiere al lugar donde advertían que se encontraba su morada (conocido en la actualidad como la turística isla italiana)].

El mar me arrastró
cuando Jasón cruzó

Ese fue mi fin.

Simpática y bonita
mi destino acepté,
fallé en mi cometido,
con mi canto no le arrastré.

Sumérgete
Bailaremos
agarrados bajo el mar.

tiempo después
a otra como,
Ulises derrotó¹
regalos y flores
su cuerpo recibió
y mientras yo fui olvidada
por ella Nápoles surgió.

Zambúllete
Conmigo aquí
yo solo así seré feliz,
un viaje final
para venirme a buscar
sin vuelta atrás...

Un "devaluado" del original en favor de la copia, realizare una publicación que reproduzca el trayecto original. En la época actual en la que ningún a los confines del mundo se encuentra al alcance de cualquiera, se presenta como la posibilidad de rendir un gran tributo a la postigo.

1. El de la isla de las sirenas es un episodio compartido por los dos mayores poemas épicos de la Grecia clásica: Aunque distantes por tres siglos de diferencia, se supone que son un mismo relato en distinto grado de distorsión oral. Y aunque sea el paso de Ulises, de entre todos el más conocido, éste podría en realidad tratarse de un préstamo literario del acaecido originariamente en la Argonáutica.



Segundo acto

Primera escena

Un hombre vestido de calle, con vaqueros y camiseta, irrumpe en escena. Tiene la cara pintada con motivos tribales. Permanece en el escenario durante unos minutos, mirando fijamente al público, y se va.

Segunda escena

El ACTOR narra la historia de Gaspar, un tipo frío, arrebatado y con un talante tonto, en un escenario aséptico.

Gaspar era un tipo sin nombre por aquel entonces, sin identidad. Se pasaba las tardes en el supermercado y no sabía lo que era el lenguaje.

No tenía una relación entre lo que veía y lo que sentía que era, pero tampoco parecía importarle, tan sólo le intrigaba ese sentimiento. Sentía desasosiego cuando veía que los puntos rojos que pintaba aleatorios con una piedra en algunos productos del supermercado, desaparecían día tras día, a veces a las pocas horas, otras a los pocos minutos. ¿Quién se dedicaba a quitarlos de allí? Pensaba a través de lo que imaginó serían vectores abstractos en su mente.

Lo único que siempre estaba allí, en ese allí también abstracto que él conocía, era él, él mismo; pero lo curioso de todo esto era que él no existía, pues todavía no había sido nombrado. Jamás.

Un día, una persona se cruzó en su camino. Esta persona le dijo: ¡Tú eres Gaspar!, y desde aquel momento, lo que él conocía como su mundo, ese supermercado que cambiaba a gran velocidad, se convir-

tió en un gran agujero negro, donde personas y letras convivían, en eterna disputa por escapar del mismo. ¡En una cárcel de sinsentido! se repetía, ahora sí, con letras en su sopa.

Aquí comienza la trágica historia de este héroe de leyenda, una historia de la que Gaspar no ha podido dar cuenta. Esta historia parte del esfuerzo de este santurrón, por el esfuerzo de describir el simulacro que lo acogía en su seno patriarcal. El gran padre, ¡el inútil lenguaje!

Esta historia parte por el esfuerzo de este santurrón, por el esfuerzo de describir el simulacro que lo acogía en su seno patriarcal. ¡El gran padre, el inútil lenguaje!

Desde la filosofía analítica, desde el psicoanálisis, desde las teorías deconstructivas ¡Por dios bendito!

Ninguna de estas herramientas pudieron darle una coherencia narrativa a ese todo artificioso. Es por esto que Gaspar, a pesar de trabajar su amor propio hasta el onanismo, su ego hasta el gigantismo después de conocer su nombre, después de intentar reconocerse en el espejo como si mismo, y finalmente después de buscar desesperadamente, con tijeras doradas y pegamento en mano, una cara reconocible en el amasijo de letras, Gaspar murió, agotado. Y con él todo lo que se sostenía levitando a más de 180 centímetros de altura. AHORA LAS MOSCAS SON SU LEGADO.

Tercera escena

Ruido de fondo, mucha gente habla a la vez. El ACTOR mirando al público pregunta:

¿Qué pasaría si estuviera colgando de un acantilado, sujeto a una cuerda y la cuerda se rompiera?

A continuación el actor coge varios objetos y construye con ellos una pequeña instalación. Debido a que los objetos están en equilibrio inestable, apoyados unos sobre otros, la pieza se destruye al cabo de unos instantes mientras el ACTOR va recitando lo siguiente:

Se extiende una cuerda que cruza el puerto, de un muelle a otro, y en su centro se cuelga un ganso embadurnado de grasa. En un lado hay un extremo fijo y en el otro hay un grupo de hombres que tiran de la cuerda para levantarla y aflojan para bajarla. Cuando un mozo agarra el ganso, los hombres tiran y sueltan la cuerda para hacerlos volar por los aires y estrellarlos contra el agua².

Desde lo más alto de la colina de Cooper, en el distrito de Gloucester, se lanza un doble queso Gloucester de siete libras de peso y los competidores deben correr ladera abajo a por él. La primera persona que alcanza la línea de meta gana el queso lanzado³.

¿Cuánto tiene la pileta?— gritó Charly García al joven bañero desde la terraza del hotel Aconcagua, descalzo, con la cara pintada con manchas blancas y rojas y cargando dos muñecos —una estantería para CDs con una cabeza de gato siamés y un inflable del gato Silvestre—, amenazó saltar pero antes probó con los muñecos.

Tres metros de hondo... —contestó el bañero al músico, nueve pisos más abajo.

El gato de madera golpeó el costado de la piscina y se desnucó. El inflable de Silvestre, sin embargo, cayó en el medio de la pileta.

Cuando regresó a Buenos Aires, el acoso periodístico lo ofuscó y comenzó a tirar objetos por la ventana de su departamento de Barrio Norte. Voló veinte metros y cayó sobre el agua. Estaba en un hotel de Mendoza⁴.

2. Fiestas del Ganso de Lekeitio, en honor a su Patrón San Antolín.

3. Cheese Rolling Festival.

4. Charly García, estrella del rock Argentino, se tiró a una piscina desde un noveno piso. <http://edant.clarin.com/diario/2000/03/04/e-06601d.htm>

Cuarta escena

Una voz de mujer cuenta su historia mientras se proyectan imágenes de edificios abandonados. Son referentes silenciados que no se toman en cuenta. El caparazón del cine, la estructura sin el contenido, la cartelera sin anuncio y sin proyección. La carencia escenificada. Combinar las ruinas con el testimonio.

Señalar los espacios que han desaparecido y por ello señalar también las historias que cuentan. Rastrear las historias que no se explican. Ruinas, gente que vive fuera del tiempo. Hacer dialogar a la imagen con la historia y provocar confluencias.

La fotografía me acompaña antes de disparar el obturador. El acto fotográfico precede al disparo, es el estímulo para observar. Otear es un verbo que armoniza todo lo que aparece en el campo visual. Significa registrar desde un lugar alto, escudriñar o mirar con cuidado. Recuerdo que en mi primer encuentro con esa palabra comprendí que cuando oteo miro en picado, por los intersticios, desde lo alto, pero no desde lo alto por superior, desde lo alto porque se extiende el horizonte, la visión se amplía, se abre el diafragma para que entre más luz. La contemplación, y con ella la imagen que se logra tras observar, siempre va acompañada de palabras, antecesoras de conceptos. La observación, la visita, el recorrido, el paseo, la vuelta a la ciudad donde nací, desde hace mucho tiempo también ha supuesto la visita, el paseo por las cercanías de los edificios en los que durante mi adolescencia asistí al cine.

Ciudad Bolívar es una ciudad sin cine. *Ciudad sin cine*. Por ciudad se entiende espacio urbano, y en el caso de Ciudad Bolívar es de aproximadamente un millón de habitantes. Al parecer, tal concepto ya convierte a Ciudad Bolívar en ciudad. «Sin»: preposición que indica carencia. Es la negación de toda palabra que la sigue. «Cine» es el arte de la industria cinematográfica; lugar en el que se proyectan películas. Pero cine también significa proyección, sucesión de imágenes que dan la impresión de movimiento.

Ciudad sin cine está compuesta es la representación geográfica de una población que está negada a la proyección. Proyección cinematográfica y de contenidos, y de imaginarios, y de vida pública

alrededor del cine. *Ciudad sin cine* nació de la mirada atenta a unos edificios abandonados, del oteo a la muerte de un significado (cine) y a la muerte de un uso (ver películas en un espacio público).

¿Qué proyectan los cines abandonados en una ciudad que apaga las luces del cinematógrafo?

Quinta escena

Voz en off narra los hechos.

En escena hay dos actores y detrás del telón un narrador.

Los actores representan una supuesta entrevista, hay un entrevistado y un entrevistador.

El narrador dice: Era una mañana más de la semana en la que se dedicaba a realizar otra entrevista, se sentaron cara a cara y le pidió que le respondiera en su propia lengua.

:OK

El narrador dice: hubo un silencio al otro lado. Supo inmediatamente que era él el desconocido.

Otra vez silencio.

Ahora una conversa entre los actores.

:Te estoy esperando.

:Sí.

El narrador dice: su voz al fin, el mismo susurro mecánico, el mismo tono desesperado que el de los anteriores encuentros.

:Sí, es necesario ahora

:¿Qué es necesario?

:Hablar ahora mismo.

Ahora quiero que haya un silencio de 15 segundos.

El personaje A se levanta se dirige al ordenador y queda arrodillado de cara al público.

El personaje B, el entrevistado, sigue sentado en su silla.

De fondo triangulando la escena una pantalla de proyección. Ahora proyectan los fragmentos de la película que les pasé por email Paki in the Sky Asha - Bhanwara Bada Nadan Hai de Sahib Bibi Aur Ghulam [1962].

Frame congelado.

El narrador dice: era él el que tenía que decidir algo, *en este momento se apagan las luces y continua el narrador:* Y al fin sucedió lo esperado, el entrevistado escribió y luego leyó.

Ahora reproduzcan el audio de la entrevista que les envié por email.

Las luces se abren.

El entrevistado dice: Ya es la hora.

Y, el narrador dice: Dijo.

Cierran la conversación nuevamente el entrevistado con: me están esperando.

Ahora se levantan y se congelan.

El entrevistador queda en equilibrio, apenas flexionado, el entrevistado se detiene, en el primer impulso, no llegan a darse la mano.



Tercer acto

Primera escena

El ACTOR proyecta una primera diapositiva antes de empezar la narración.

ACTOR: Poseía archivados en mi cuaderno de campo, varios recortes de prensa con noticias que hablaban sobre el futuro plan del espacio para la casa taller Oteiza-Basterretxea en Irún. En ellos se podía leer el tira y afloja en el cual se encontraba el consistorio Irunés, convirtiendo a la edificación en un funambulista que camina por la cuerda floja, capaz de perder el equilibrio en cualquier momento y derrumbarse por completo.

La casa —llamada La Picota— fue el post-exilio de los artistas y el regreso a su origen, Euskadi; Se trataba de una obra constructiva de estilo «GATEPAC», desarrollada por el arquitecto Luis Vallet junto con dos artistas vascos. La edificación fue un espacio de tropicalismo diseminador e intercambio fundamental para el desarrollo de la cultura vasca a finales de los años cincuenta. En la actualidad, es físicamente poco más que un cadáver arquitectónico.

Comencé con el trabajo interno de estudio y documentación, recopilando libros, escritos e imágenes, todas aquellas fuentes bibliográficas que pudiesen ayudar a tener un prisma general de los artistas, de la arquitectura, de la época, del arquitecto, de la cultura y folklore... como el libro *Animal fronterizo* de Guillermo Zuaznábar, única publicación detallada al respecto y de la cual se escoge el título para *The Border Desert*.

Para el trabajo de campo, segunda etapa del proceso, me trasladé hasta la Avenida Iparralde donde están los restos de lo que fue la morada. Realicé una amplia toma de fotografías, no con una finalidad in-

trínsecamente artística sino más bien documental —no me importaban los encuadres, la iluminación o los tiempos de exposición, certificando como un forense a medida que caminaba por el perímetro del levantamiento, siempre a través del medio analógico y del carrete de diapositivas, realizando los *travellings*, capturando vistas amplias y plano detalle.

De vuelta al estudio, y con el material fotográfico ya revelado, seleccioné las imágenes que finalmente formaron parte del carrusel expositivo, contraponiendo mis fotografías, con imágenes fotocopiadas y ampliadas de la casa entre 1957 y 1958, para mostrar el estado decadente al que ha llegado.

El ACTOR proyecta una segunda imagen.

Segunda escena

Voz en off narra los hechos mientras los personajes A y L los interpretan.

A y L entran juntos a una cafetería y diez minutos más tarde salen de ella. En realidad no entran ni salen juntos, o sí lo hacen, pero únicamente de forma literal: atraviesan la puerta a la vez pero ni siquiera se conocen.

Al día siguiente vuelve a suceder esta sincronía. Y al siguiente. Así durante varios días.

Tras unas semanas, A observa que L llega más tarde y también se va después. Mide cómo esta diferencia es minúscula, pero constante y progresiva. La mide. Lo hace por la misma razón por la que entra y sale de la cafetería cada día exactamente a la misma hora, por esa fascinación obsesiva suya en medir el tiempo que duran todas las cosas y, tras haber observado la coincidencia durante algunos meses, tiene la firme idea de que L comparte la misma fascinación, pero que sus relojes se han ido desincronizando progresivamente. Así, a medida que las semanas pasan, el tiempo que comparten es cada vez menor, cada vez más corto. A no se siente atraído por L, ni tampoco le entristece saber que al día siguiente se verán un poco menos, pero le seduce prever a qué hora exacta se irá

y esperar al día siguiente a comprobarlo, y esta idea está cada vez más presente en su rutina.

No es hasta que vuelven a encontrarse en la puerta, pero está vez en direcciones opuestas, que **A** se da cuenta de que pasarán más de 230 años hasta que vuelva a ver a **L**. Piensa en decírselo, pero no se atreve. Y piensa en que sabe esa cifra con total exactitud pero le da igual, ya que aquello que le fascinó ahora le duele.

Tercera escena

El ACTOR sale al escenario empujando una carretilla llena de tierra. La esparce y la rastrilla, mientras nos cuenta su historia. Cuando acaba de narrar, recoge la tierra y se va.

Cuando desarrollas un trabajo como éste, con muchas horas sin hacer nada, tienes dos posibilidades para matar el tiempo.

Si haces algo que no tenga que ver con tu trabajo, puedes dedicarte a espiar a la gente que viene a ver la obra de arte, a través de la pantalla de la cámara de seguridad que está grabando la calle. Si haces algo relacionado con tu trabajo, puedes mirar la obra de arte.

Si miras la obra, o bien te gusta mucho mirar tierra húmeda encharcada en un piso o bien te dedicas a leer la cartela explicativa. Si te gusta mucho mirar tierra húmeda encharcada en un piso igual tienes un problema.

Si te dedicas a leer la cartela, te das cuenta de que la obra de arte se explica en relación a sus propiedades físicas: está cuantificada numéricamente mediante su volumen, su superficie, su altura y su peso. Y tanto su volumen, su superficie, su altura y su peso están expresados en dos sistemas de medición distintos, en el métrico decimal y en el anglosajón.

Si corroboras las cifras no entiendes porqué no coinciden los números, puedes repasar todas las operaciones que has hecho, esperando haber cometido algún error de cálculo, o puedes escribir una

carta de reclamación al Dia Art Foundation para avisarles del error. Si optas por hacer coincidir los números tienes dos opciones:

Si optas por una solución compleja, puedes hacer una réplica de la obra de arte que coincida con las cifras del sistema métrico decimal y otra que coincida con las cifras del sistema anglosajón, pero en cualquiera de los casos, necesitas otro piso vacío para poder llenar de tierra.

Si optas por una solución sencilla, puedes intentar modificar la obra original para que, como mínimo, cuadre algún número. En este caso, tienes dos opciones, o bien añades tierra a la obra original o bien le quitas tierra.

Si le añades tierra a la obra original tienes que tener la seguridad que la estructura del piso aguanta lo suficiente para que no se venga todo abajo.

Si le quitas tierra a la obra original, la opción resulta más fácil, pero igualmente sólo funciona con uno de los dos sistemas de medición, así que igualmente tendrás que recurrir a la opción compleja y hacer otra réplica de la obra de arte original para luego quitarle un poco de tierra.

Una vez llegas a este punto, tienes dos opciones:

O bien modificas la cartela original y así evitas cualquier tipo de malentendido o bien no haces caso de la cartela explicativa y te dedicas a espiar a la gente que viene a ver la obra de arte original.

Cuarta escena

La ACTRIZ interpreta el texto en claro de forma libre y el texto en oscuro tal y como figura escrito.

Termina mi última exposición, me propongo comenzar a trabajar otra vez. ¡Dios, qué horror, esto parece un recital de Albert Pla!
Nota para el siguiente trabajo escrito: ordenar mejor la diarrea mental antes de empezar a escribir.

Aceptando, como diría Lacan «a», eso que escapa y que ha escapado en la última exposición, intento atacar el trabajo desde la perspectiva del ejercicio. Liberarme del significante Arte, que me oprime, nos oprime, creándonos una parálisis por análisis. Hay que hacer ARTE. Joder, sólo con ese enunciado es imposible que no dé respeto.

Para alejarme de todo eso intento volver a sabotearme, ese el mecanismo de funcionamiento que he seguido siempre, así que una vez más, me voy a sabotear. ¿Y qué mejor para ello que obligarme a pintar al óleo? Así que me apunto a una clases de pintura al óleo en una casa de cultura.

La clase es graciosa, llena de mujeres intentando rellenar su tiempo libre y de paso, porqué no, las paredes blancas de sus casas. El arte aquí está fuera de tono, lo importante es saber copiar bien. Mientras escondo que se supone que soy artista, me siento a gusto y protegida, aprovecho para observarlas, hablar de arte y opinar sobre el arte contemporáneo...casi aprendo más que en la facultad.

La profesora me propone empezar pintando flores. Si pudiese mataría a O´Keeffe. ¡Sí! ¡Kill O´Keeffe! ¡Por haber creado esa mierda de imaginario femenino cargado de simbolismos! (pero me callo y empiezo a pintar flores). Helioconias. Flores tropicales, frescas y voluptuosas. ¡Toma ya O´Keeffe, jódete! ¡Lo voy a hacer tan mal que tú también me querrás matar! ¡Estamos en paz! Un, dos tres, y hasta diez cuadros «F4» de flores horrendas...He tardado dos meses, esto es peor que la psicoterapia...¿Qué hacer ahora con estos engendros pretenciosos que ni son arte, ni artesanía, ni nada? Bueno, como decía María —una señora de 55 años que venía a clase de pintura—: «Son bonitas, las podrías poner encima de tu cama». ¡Sí, ya, lo que me faltaba! El sabotaje ha llegado a su fin. Así que me propongo qué hacer con ellas. Para poder enfrentarme a ello y liberarme de todos mis clichés de artista vasca tendría que matar al padre del formalismo vasco y porqué no, a la madre del conceptualismo también...son ellos los que no me permiten aceptar que soy capaz de hacer flores peores que las de O´keeffe. ¡A matarlos pues! Una vuelta de hoja más en mi cuaderno mental.

Les pido a diez artistas mujeres —para seguir jugando a ser feminista— que elijan un cuadro cada una y que lo cuelguen de la pared

de mi estudio. Sólo les doy esa pequeña pauta y me dedico a disfrutar de sus acciones y a registrarlas. Ellas, sus movimientos, sus cuerpos esforzándose, eligiendo, tomando decisiones —como artistas que son— me parece tan bonito que decido que mi trabajo ha terminado aquí. Les pido que me miren y les disparo una foto. ¡Gracias! Me habéis regalado la oportunidad de escapar de mi misma, de ser vosotras las que os trazáis y estructuráis el trabajo, a nivel formal y a nivel conceptual también, ¡Gracias! Tantas vueltas para acabar fotografiando a diez mujeres artistas. ¡¡¡Bruuuuu!!!! Así soy yo. Un sabotaje más, que como fruto a vuelto a engendrar una pieza. ¡Hasta la próxima!

Quinta escena

El personaje FIN entra en escena.

FIN: Apreciada audiencia, muchas gracias por venir. Estoy aquí para dar testigo de que la obra ha finalizado. Soy el último rostro que veréis hoy sobre este escenario. Vengo a ver cómo os marcháis y dejáis esta sala vacía.

Mi función es la de dar fin a ésto, ya que en ocasiones anteriores más de un espectador ha permanecido en su asiento, desconfiando de la caída del telón.

A vosotros, espectadores desconfiados, os hago saber que vuestra duda es totalmente justificada. Muchos son los que abandonan el teatro antes del fin, ignorando lo que aún está por llegar.

Así que me podéis ver pues como una garantía: la seguridad de que ya nada más pasará sobre este escenario. En cualquier otra ocasión en la que yo no aparezca permaneced en vuestros asientos.

Se apagan las luces. Se cierra el telón.

15 peces en 3 actes

L'obra teatral està composta per 15 peces organitzades en tres actes. Cadascun d'aquests fragments pren com a punt de partida la reinterpretació textual realitzada per 15 artistes a partir de les seves pròpies obres i projectes presentats al Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanca 2011.

La distribució en tres actes respon a un exercici d'organització i ritme escènic, però no pretén ser definitiu, ni conclouent. De la mateixa manera s'entén que existeix una clara diferència entre les obres i els projectes presentats al premi i els textos escrits a partir d'ells; entre l'exercici d'estructuració dels textos i la seva posada en comú i entre el text general i la seva interpretació escènica.

Els tres comissaris i directores d'escena d'aquest projecte volen fer extensiu l'agraïment a tots els artistes participants d'aquesta proposta, a l'organització de Sant Andreu Contemporani, als actors i col·laboradors i al públic assistent a la interpretació d'aquest exercici.

Eduardo Hurtado, Rosa Lleó i Zaida Trallero
Barcelona, a 10 de novembre de 2011

Primer acte

Primera escena

Daniela Ortiz
Partint del projecte *Distinción*

Segona escena

Eriz Moreno
Desenvolupant *Projekt Beton*

Tercera escena

Bartomeu Sastre
Presentant l'obra *Self-service*

Quarta escena

Fermín Jiménez Landa
Sobre desenvolupament de *Los Pirineos*

Cinquena escena

Antoni Hervàs
Com introducció al projecte
Weeki Wachee. Péplum o Necrópolis
Perdida

Tercer acte

Primera escena

Karlos Martínez Bordoy
Com a explicació del projecte *The Border*
Desert

Segona escena

Serafín Álvarez
Un relat sorgit de *Sun Race*

Tercera escena

Gerard Cuartero
Seguint l'*Homenatge a Bill Dilworth*

Quarta escena

Zuhar Iruretagoiena
Des de *Ellas*

Cinquena escena

Xavier Ristol
En torno a la obra *Optimist*

Segond acte

Primera escena

Nadia Barkate
Acció des de les obres *5 x 5 = 25. 1 y 2*

Segona escena

Alberto Gracia
Referint-se a *Gaspar Hauser*

Tercera escena

Xavier Martín Llanereras
Prenent com a punt d'inici l'obra
Hanginout

Quarta escena

Aymara Arreaza
En referència al projecte *Ciudad sin cine*

Cinquena escena

Aníbal Parada
A partir de l'obra *Cubeer*

Primer acte

Primera escena

El teatre està en silenci. S'escolta una veu en off.

Iberia Lineas Aéreas de España, S.A és una de les companyies aèries més antigues del món, es la quarta aerolínea líder en tràfic de passatgers entre Europa i Amèrica Llatina. El Grup Iberia vola a 108 destins de 42 països. Amb una flota de 169 avions, realitza uns 1000 vols diaris. Informes mèdics han establert que Osamuyia Aikpitanhi va morir als 45 minuts després d'enlairar el seu vol. La demanda imposada pels familiars de la víctima estableix que se li van administrar tranquil·lizants, i que va ser emmanillat i emmordassat mentre es realitzava l'operació de deportació a càrrec de la policia nacional espanyola en un vol comercial de la aerolínia Iberia.

Indra és una companyia global de tecnologia líder en serveis per als sectors de transport i trànsit, energia, indústria, administració pública, sanitat, serveis financers, seguretat i defensa. Indra opera en més de 100 països i compta amb més de 30.000 professionals. La multinacional espanyola desenvolupa – per 1,8 milions d'euros – el sistema de control de la immigració irregular del sud d'Espanya per encàrrec del Ministeri de l'Interior. El 13 de març de l'any 2010 a una localitat d'Andalusia va ser trobat el cadàver carbonitzat d'un immigrant que viatjava amagat en un tràiler; El maig d'aquell mateix any un jove immigrant de 20 anys va morir atropellat després de caure del camió en el que viatjava a la localitat de Màlaga; i al desembre va morir un immigrant camerunès al volcar el contenidor d'escombraries en el què intentava passar amagat a la península.

L'empresa Imaga estén la seva activitat a tot tipus de projectes, tant a obra civil industrial com a edificació. Van ser els encarregats de la construcció del CIE (centre d'internament per a estrangers) ubicat a la Zona Franca de Barcelona. En aquest centre va morir Mohamed Abagui de 22 anys, el 13 de maig de l'any 2010.

Frontex, agència establerta a Varsòvia, facilita a l'estat espanyol i a la Unió Europea l'aplicació de les mesures comunitàries relatives a la gestió de les fronteres europees, tenint a càrrec operatius de control de immigració. El pressupost aprovat per les nacions membres de la unió europea per a la gestió de Frontex en el 2005 es calcula que va ser de 6.000.00 €. El pressupost adoptat per al 2011 és de 88.410.000 €. En el tercer trimestre de 2010, Frontex va realitzar la xifra més alta de detencions des del començament de les seves activitats: més de 34.000 detinguts. No existeix una xifra exacta de les morts succeïdes en els processos migratoris des d'Àfrica al territori espanyol.

Segona escena

S'obre el teló. L'ACTOR deambula per la sala impartint una classe magistral

Al 1930, Fritz Todt va publicar l'article “Les propostes i plans de finançament per a l'ocupació d'un milió d'homes”. Adolf Hitler va quedar impressionat pel treball i quan va arribar al poder al 1933 va nomenar Todt cap de la nova empresa estatal Rei-

chsautobahnen i li va donar la tasca de construir un sistema nacional de carreteres, sent responsable de la creació de les *autobahnen*.

En aquell temps, el propòsit principal de les *autobahnen* era permetre que una gran proporció de la població fos capaç de conduir llargues distàncies als seus propis cotxes, gaudint de vistes al llarg del trajecte.

A finals del 1933 van començar les obres de Reichsautobahn Berlin – Königsberg com a part del pla de reducció dels efectes de la Gran Depressió mitjançant la utilització de desocupats en projectes d'infraestructura. La primera fase, des de Stettiner Dreieck a Stettin – Süd, va ser inaugurada el 27 de Setembre de 1936.

Durant la Segona Guerra Mundial, la mitjana de certes *autobahnen* es va pavimentar permetent el seu ús com aeroports auxiliars. Els avions s'amagaven en els túnels de l'autopista o entre els boscos propers.

Queden seccions de l'antiga xarxa de Reichsautobahn en els ex-territoris alemanys de l'Est. Parts de l'*autobahn* planejada des de Berlín fins Königsberg van ser completades fins Stettin.

El 8 de febrer de 1942, després d'una amarga discussió amb Hitler en Wolfsschanze sobre el conflicte amb la URSS i la producció bèl·lica, Fritz Todt va pujar a un Heinkel 111 i en enlairar-se el seu avió va esclatar a l'aire, morint tots els ocupants. Cinc hores després Hitler va conferir a l'arquitecte Albert Speer el càrrec de Todt i la seva organització.

El Ministeri de l'Aire va ordenar una investigació de l'accident per a determinar si havia estat un sabotatge o un accident. Hitler va detenir en sec la investigació.

Tercera escena

L'ACTRIU entra amb un carretó de begudes pel passadís de platea i el deixa junt a l'escenari, en una cantonada. A continuació es serveix una copa. Aquesta última acció es repetirà diverses vegades per tots dos actors al llarg de tota la representació.

Quarta escena

Un home apareix amb un tamboret, el situa al mig de l'escenari, seu en ell. Treu de la butxaca interior de la seva jaqueta un paquet de tabac, agafa una cigarreta, l'encén i es guarda el paquet.

La idea de l'obra *Pirineos*, composta per dues peces, va començar amb l'estraperlo. Ja fa temps que m'interessaven els viatges pels Pirineus per un doble motiu: un, per les històries de les dues generacions anteriors, en relació a la situació de la dictadura i la postguerra. Les històries i anècdotes de tripijocs, argücies, i fins i tot alguna més de la meua família, doncs em va impactar molt saber que el meu pare va treure les botes de la mili en el 23F per si de cas havia de sortir aquella mateixa nit cap a França caminant per les muntanyes. Per un altre, perquè ha estat una de les vies de

fugida per la meua generació, un altre tipus de fugida, clar. En quant vàrem tenir carnet de conduir, va ser la direcció cap a on perdre's.

Soc conscient que la idea concreta de portar tabac d'estraperlo em va començar a rondar per un projecte que tenia que veure amb el fracàs, que després vaig ampliar amb la història del cinema eròtic. Però m'estendré una mica més amb el tabac. Tot i que la idea d'anar a veure cinema eròtic a França m'encanta, per ser tant petita l'entrada. A les dues m'agrada aquest contrast entre les dimensions de l'objecte i les dimensions simbòliques que adquireixen.

El cas és que el cartró de Galouises va creuar els Pirineus amagat i a la segona vegada que la peça es va exposar, al festival Observatori va ser parcialment robada. Degut a les característiques del projecte penso que aquest nou gir és interessant. El tràfic, el desplaçament il·legal (anacrònic) d'una droga legal, era l'obra i ara ha tornat a desplaçar-se il·legalment. Van robar dos paquets del cartró evidentment per a fumar-se'ls.

Vaig intentar demanar remuneració a la companyia d'assegurances i evidentment es va negar a pagar res més que dos paquets de tabac. La discussió és si aquests paquets són substituïbles o no, si el valor simbòlic és taxable o no. L'advocat de l'associació d'artistes de València em va dir que demanés algun tipus de compensació al festival que, per descomptat, no em van donar, i em van aconsellar que ho deixés córrer perquè perdria, però, en realitat, era un cas «de laboratori» i estava fascinat amb el tema.

Cinquena escena

Ens trobem en un lloc exòtic, banyat de llum artificial. Possiblement el més espectacular monument erigit en honor al cadàver d'una sirena que podem gaudir. Està destinat a atraure fatalment a tots aquells qui coneixen de la seva existència.

Una misteriosa presència irromp en escena. Amb un hipnotitzant fil de veu, entona una cançó a capela mentre que es contorneja gràcilment, immersa en una llum artificial.

Atreveix-te,
vine a buscar-me
el cant a mi t'ha de portar.
Tot és meravellós aquí
on seràs feliç

Aventurer
no dubtis més
només amb tu vull estar
De Capri aquí

Tot adquireix un to estrany des del moment en que la corista es refereix al lloc on advertien que es trobava la seva illa (conegut actualment com la turística illa italiana)].

El mar em va arrossegar
quan Jasó va creuar

Aquell va ser el meu final
Simpàtica i bonica
el meu destí vaig acceptar
vaig fallar en el meva comesa,
amb el meu cant no el vaig arrossegar
Ballarem junts sota el mar

Temps després
A un altra com jo,
Ulisses va derrotar¹
regals i flors
el seu cos va rebre
i mentre jo vaig ser oblidada
per ella Nàpols va sorgir

Capbussa't
amb mi aquí
jo només així seré feliç
un viatge final
sense retorn

1. El de l'illa de les sirenes és un episodi compartit pels dos grans poemes èpics de la Grècia clàssica: Encara distants per tres segles de diferència, se suposa que són un mateix relat en diferent grau de distorsió oral. I encara que sigui el pas de Ulisses, d'entre tots el més conegut, aquest podria en realitat tractar-se d'un préstec mateix literari de l'esdevingut originàriament a les argonautes.

 ✂ **Segond acte** ✂

Primera escena

Un home vestit de carrer, amb texans i samarreta, irromp en escena. La seva cara està pintada amb motius tribals. Roman sobre l'escenari durant uns minuts, tot mirant al públic fixament, i se'n va.

Segona escena

L'ACTOR narra la història de Gaspar, un tipus fred, arrabassat i amb un tarannà ximple, en un escenari asèptic.

En aquells moments, Gaspar era un tipus sense nom, sense identitat. Es passava les tardes al supermercat i no sabia que era el llenguatge. No tenia una relació entre el que veia i el que sentia que era, però això tampoc semblava importar-li, tant sols l'intrigava aquest sentiment. Sentia desassossec quan veia que els punts vermells que pintava aleatòriament amb una pedra sobre alguns productes del supermercat, desapareixien dia rera dia, a vegades a les poques hores, altres vegades als pocs minuts. Qui es dedicava a treure'ls d'allà? Pensava ell a través del que imaginava eren vectors abstractes de la seva ment.

L'únic que sempre estava allà, en aquell allà també abstracte que ell coneixia, era ell, era ell mateix: però el més curiós de tot era que ell no existia, ja que mai havia sigut anomenat.

Un dia, una persona es va creuar en el seu camí. I aquesta persona li va dir: Tu ets en Gaspar!, i des d'aquell moment, el que ell coneixia com el seu món, aquell supermercat que canviava a gran velocitat, es va convertir en un gran forat negre, on persones i lletres conviuen en eterna disputa per escapar d'allò mateix. En una presó sense sentit!, ara sí amb les lletres a la seva sopa.

Aquí comença la tràgica història d'aquest heroi de llegenda, una història de la que Gaspar no ha pogut donar compte. Aquesta història pren com a punt de partida l'esforç d'aquest somiatruites, per l'esforç de descriure el simulacre que l'acollia en el seu si patriarcal. El gran pare, el llenguatge inútil!

Des de la filosofia analítica, des del psicoanàlisi, des de les teories deconstruïtives. Per Déu beneït!

Cap d'aquestes eines van poder donar coherència narrativa a aquest tot artíficiós. I per això Gaspar, tot i treballar el seu amor propi fins l'onanisme, el seu ego fins el gegantisme després de conèixer el seu nom, després de l'intent de reconèixer-se en el mirall com a ell mateix, i finalment després de buscar fins la desesperació, amb tisores daurades i cola a la mà, una cara reconeixible en la pasterada de lletres, Gaspar va morir, esgotat. I amb ell tot allò que se sostenia levitant a més de 180 centímetres d'alçada. ARA LES MOSQUES SÓN EL SEU LLEGAT.

Tercera escena

Soroll de fons, molta gent parla a la vegada. Mirant-se al públic L'ACTOR pregunta:

¿Què passaria si estigués penjant d'un penya-segat, subjectat a una corda i la corda es trenqués?

A continuació, l'ACTOR recull diversos objectes i construeix amb ells una petita instal·lació. Degut al fet que els objectes estan en equilibri inestable, recolzat els uns sobre els altres, la peça se destrueix en uns instants mentre l'ACTOR recita el següent:

S'estén una corda que creua el port, d'un moll a un altre, i en el seu centre es penja una oca empastifada de greix. En un costat hi ha un extrem fix i en l'altre hi ha un grup d'homes que tiren de la corda per aixecar-la i afluixen per baixar-la. Quan un mosso agafa a l'oca, els homes tiren i deixen anar la corda per fer-los volar per l'aire i estavellar-los contra l'aigua².

Des del punt més alt de la colina de Cooper, al districte de Gloucester, es llença un doble formatge Gloucester de set lliures el pes i els competidors han de córrer muntanya avall a per ell. La primera persona que arriba a la línia de meta guanya el formatge llençat³.

Quan té la pileta? – va cridar en Charly García al jove banyista des de la terrassa de l'hotel Aconcagua, descalç, amb la cara pintada amb taques blanques i vermelles i tot carregant dos ninots – un estant per CDs amb un cap de gat siamès i un inflable del gat Silvestre –, va amenaçar de saltar però abans va provar amb els ninots.

Tres metres de fons... – va contestar el banyista al músic, nou pisos més avall.

El gat de fusta va colpejar al costat de la piscina i es va desnucar. En canvi, l'inflable de Silvestre va caure al mig de la piletta.

Quan va regressar a Buenos Aires, l'assetjament periòdic el va ofuscar i va començar a tirar objectes per la finestra del seu departament de Barrio Norte. Va volar vint metres i va caure sobre l'aigua. Estava a un hotel de Mendoza⁴.

Quarta escena

Una veu de dona explica la seva història mentre es projecten imatges d'edificis abandonats. Es tracta de referents silenciats que no es tenen en compte. La closca del cinema, l'estructura sense el contingut, la cartellera sense anunci i sense projecció. La carència escenificada. Combinar les ruïnes amb el testimoniatge.

Senyalar els espais que han desaparegut i per això assenyalar també les històries que expliquen. Rastrear les històries que no s'expliquen. Ruïnes, gent que viu fora del temps. Fer dialogar la imatge amb la història i provocar confluències.

2. Festes de la oca de Lekeitio, en honor al seu Patró San Antolín.

3. Cheese Rolling Festival.

4. Charly García, estrella del rock Argentí, es va tirar a una piscina des d'un novè pis. <http://edant.clarin.com/diario/2000/03/04/e-06601d.htm>

La fotografia m'acompanya abans de disparar l'obturador. L'acte fotogràfic precedeix al tret, és l'estímul per observar. Atalaiar és un verb que harmonitza tot el que apareix en el camp visual. Significa registrar des d'un lloc alt, escodrinyar o mirar amb cura. Recordo que a la meua primera trobada amb aquesta paraula vaig comprendre que quan atalaió miro en picat, pels intersticis, des de l'alt, però no des de l'alt per superior, des de l'alt perquè s'estén l'horitzó, la visió s'amplia, s'obre el diafragma per a que entri més llum. La contemplació, i amb ella la imatge que s'aconsegueix després d'observar, sempre va acompanyada de paraules, antecessores de conceptes. L'observació, la visita, el recorregut, el passeig, el retorn a la ciutat on vaig néixer, des de fa molt temps també ha suposat la visita, el passeig per les rodalies dels edificis en els quals durant la meua adolescència vaig assistir al cinema.

Ciutat Bolívar és una ciutat sense cinema. *Ciutat sense cinema*. Per ciutat s'entén espai urbà, i en el cas de Ciutat Bolívar és d'aproximadament un milió d'habitants. Pel que sembla, tal concepte ja converteix a Ciutat Bolívar en ciutat. «Sense»: preposició que indica manca. És la negació de tota paraula que la segueix. «Cinema» és l'art de la indústria cinematogràfica; lloc en el qual es projecten pel·lícules. Però cinema també significa projecció, successió d'imatges que fan l'efecte de moviment.

Ciutat sense cinema és la representació geogràfica d'una població que està negada a la projecció. Projecció cinematogràfica i de continguts, i d'imaginari, i de vida pública al voltant del cinema. *Ciutat sense cinema* va néixer de la mirada atenta a uns edificis abandonats, de l'atalaio a la mort d'un significat (cinema) i a la mort d'un ús (veure pel·lícules en un espai públic).

Què projecten els cinemes abandonats a una ciutat que apaga les llums del cinematògraf?

Cinquena escena

Una veu en off narra els fets.

Hi ha dos actors en escena i darrere del teló un narrador. Els actors representen una suposada entrevista, hi ha un entrevistat i un entrevistador.

El narrador diu: era un matí més de la setmana en la que es dedicava a realitzar un altre entrevista, van seure cara a cara i li va demanar que es mantingués en silenci, no estaven sols. Després, va demanar a l'entrevistat respondre en la seva pròpia llengua.

:OK

El narrador diu: de nou va haver un silenci a l'altra banda. Va saber immediatament que era ell el desconegut.

Un altre cop silenci.

Ara una conversa amb els dos actors.

:T'estic esperant.

:Si.

El narrador diu: la seva veu a la fi. El mateix xiuxiueig mecànic, el mateix to desesperat que el de les dues trobades anteriors.

:Si. És necessari ara.

:Què és necessari?

:Parlar. Ara mateix

Ara vull que hi hagi un silenci de 15 segons.

El personatge A s'aixeca i encén un ordinador. Es projecta un fragment de la pel·lícula Asha - Bhanwar a Bada Nadan Hai de Sahib Bibi Aur Ghulam (1962).

El personatge B, l'entrevistat, segueix assegut a la cadira.

Frame congelat.

El narrador diu: era ell qui havia de decidir alguna cosa, en aquest moment s'apaguen els llums i continua **el narrador:** i per fi va succeir allò esperat. L'entrevistat va escriure, i després ho va llegir.

Ara reproduïu l'àudio de l'entrevista que us vaig passar per email.

Els llums s'encenen.

L'entrevistat diu: ja és l'hora.

I, el narrador diu: va dir.

L'entrevistat acaba la conversa un altre cop amb: m'estan esperant.

Ara s'aixequen i queden congelats.

L'entrevistador roman en equilibri, lleugerament flexionat, l'entrevistat s'atura al primer impuls. No arriben a donar-se la mà.

Tercer acte

Primera escena

L'ACTOR projecta una primera diapositiva abans de començar la narració.

ACTOR: Posseïa arxivats en el meu quadern de camp, diversos retalls de premsa amb notícies que parlaven sobre el futur pla de l'espai per la casa taller Oteiza – Baterretxea a Irun. En ells es podia llegir l' estira-i-arronsa en el qual es trobava el consistori irunés, convertint l'edificació en un funambulista que camina per la corda fluixa, capaç de perdre l'equilibri en qualsevol moment i derrumbar-se del tot.

La casa – anomenada La Picota – va ser el post – exili dels artistes i el retorn al seu origen, Euskadi; Es tractava d'una obra constructiva de l'estil «GATEPAC», desenvolupada per l'arquitecte Luis Villet juntament amb dos artistes bascos. L'edificació va ser un espai de tropicalisme disseminador i intercanvi fonamental per al desenvolupament de la cultura basca dels anys cinquanta. A l'actualitat, es físicament poc més que un cadàver arquitectònic.

Vaig començar el treball intern d'estudi i documentació, recopilant llibres, escrits i imatges, totes aquelles fonts bibliogràfiques que poguessin ajudar a tenir un prisma general dels artistes, de l'arquitectura, de l'època, de l'arquitecte, de la cultura i folklore... com el llibre *Animal fronterizo* de Guillermo Zuaznábar, única publicació detallada al respecte i de la qual es recull el títol per a *The Border Desert*.

Per al treball de camp, segona etapa del procés, em vaig traslladar fins a l'Avinguda Iparralde on es troben les restes del que va ser la seva llar. Vaig realitzar una àmplia presa de fotografies, no amb una finalitat intrínsecament artística sinó més aviat documental – no m'importaven els enquadraments, la il·luminació o els temps d'exposició, certificant com un forense a mida que caminava pel perímetre de l'aixecament, realitzant tràvelings, capturant vistes àmplies i plans de detall.

Un cop a l'estudi, i amb el material fotogràfic ja revelat, vaig seleccionar les imatges que finalment van formar part del carrusel expositiu, contraposant les meves fotografies, amb imatges fotocopiades i ampliades de la casa entre 1957 i 1958, per mostrar l'estat decadent al que ha arribat.

L'ACTOR projecta una segona imatge.

Segona escena

Veu en off narra els fets mentre que els personatges A i L els interpreten.

A i L entren junts a una cafeteria i deu minuts més tard surten. En realitat no entren ni surten junts, o sí que ho fan, però únicament de manera literal: travessen la porta a la vegada però ni tan sols es coneixen.

Al dia següent torna a succeir la sincronia. I al següent. Així durant alguns dies.

Després d'unes setmanes, *A* observa que *L* arriba més tard i també se'n va després. Copsa com aquesta diferència és minúscula, però constant i progressiva. Ho mesura. Ho fa per la mateixa raó per la que entra i surt de la cafeteria cada dia exactament a la mateixa hora, per aquesta fascinació obsessiva seva en mesurar el temps que duren totes les coses i, un cop observada la coincidència durant alguns mesos, té la idea ferma que *L* comparteix la mateixa fascinació, però que els seus rellotges s'han anat desincronitzant progressivament. Així, a mida que les setmanes van passant, el temps que comparteixen cada vegada és menor, cada vegada és més curt. *A* no sent atracció per *L*, ni tampoc el fa patir saber que al dia següent es veuran una mica menys, però el sedueix preveure a quina hora exacta marxarà i esperar al dia següent a comprovar-ho, i aquesta idea és cada vegada més present a la seva rutina.

No és fins que tornen a trobar-se a la porta, però aquesta vegada en direccions oposades, que *A* s'adona que passaran més de 230 anys fins que torni a veure a *L*. Pensa en dir-li, però no s'atreveix. I pensa en que sap aquesta xifra amb exactitud però li és igual, ja que això que un cop el va fascinar, ara el fereix.

Tercera escena

L'ACTOR surt a l'escenari empenyent un carretó ple de terra. L'escampa i la rastella, mentre ens explica la seva història. Quan acaba de narrar, recull la terra i se'n va.

Quan desenvolupes una feina com aquesta, amb moltes hores sense fer res, tens dos possibilitats per matar el temps.

Si fas alguna cosa que no tingui a veure amb la teva feina, pots dedicar-te a espiar la gent que ve a veure l'obra d'art, a través de la pantalla de la càmera de seguretat que està gravant el carrer.

Si fas alguna cosa relacionada amb la teva feina, pots mirar l'obra d'art.

Si mires l'obra, o bé t'agrada molt mirar la terra humida entollada a un pis o be et dediques a llegir la cartel·la explicativa. Si t'agrada molt mirar la terra humida entollada a un pis igual tens un problema.

Si et dediques a llegir la cartel·la, t'adones que l'obra d'art s'explica en relació a les seves propietats físiques: està quantificada numèricament mitjançant el seu volum, la seva superfície, la seva alçada i el seu pes. I tant el seu volum, la seva superfície, la seva alçada i el seu pes estan expressats en dos sistemes de mesuració diferents, al mètric decimal i l'anglosaxó.

Si corrobores les xifres no entens perquè no coincideixen els números, pots repassar totes les operacions que has fet, esperant haver comès algun error de càlcul, o pots escriure una carta de recomanació al Dia Art Foundation per advertir-los del seu error. Si optes per fer coincidir els dos números tens dues opcions:

Si optes per una solució complexa, pots fer una rèplica de l'obra d'art que coincideixi amb les xifres del sistema mètric decimal i un altra que coincideixi amb les xifres del sistema anglosaxó, però en qualsevol dels casos, necessites un altre pis buit per poder omplir de terra.

Si optes per una solució senzilla, pots intentar modificar l'obra original per a que, com a mínim, quadri algun numero. En aquest cas, tens dues opcions, o be afegeixes terra a la obra original o be li treus terra.

Si li afegeixes terra a l'obra original has de tenir la seguretat que l'estructura del pis de sota aguanta prou per a que no es vingui tot avall.

Si li treus terra a l'obra original, l'opció més fàcil, però igualment només funciona amb un dels dos sistemes de medicció, així que igualment hauràs de recórrer a la opció complexa i fer un altra rèplica de l'obra d'art original per a treure-li una mica de terra després.

Un cop arribes a aquest punt, tens dues opcions:

O bé modifiques la cartel·la original i així evites qualsevol tipus de malentès o be no fas cas de la cartel·la explicativa i et dediques a espiar a la gent que ve a veure l'obra d'art original.

Quarta escena

L'ACTRIU interpreta el text en color clar d'una forma lliure i el text en fosc tal i com figura per escrit.

Acaba la meva darrera exposició, em proposo començar a treballar un altre cop. Deu meu, quin horror, això sembla un recital d'Albert Pla! *Nota per al següent treball escrit:* endreçar millor la diarrea mental abans de començar a escriure.

Acceptant, com diria Lacan «a» això que fuig i que ha fugit a la ultima exposició, faig l'intent d'atacar la feina des de la perspectiva de l'exercici. Alliberar-me del significat Art, que m'oprimeix, ens oprimeix, creant-nos una paràlisis per anàlisis- S'ha de fer ART. Hòstia, només amb aquest enunciat és impossible que no doni respecte.

Per allunyar-me de tot plegat, provo de tornar a sabotejar-me, aquest és el mecanisme de funcionament que he seguit sempre, així que un cop més, vaig a sabotejar-me. I quina millor manera que obligar-me a pintar a l'oli? Així que m'apunto a una classe de pintura a l'oli a una casa de cultura.

La classe es graciosa, plena de dones intentant omplir el seu temps lliure i de pas, per què no, les parets buides de les seves cases. L'art aquí està fora de to, el que és important és saber copiar be, i mentrestant amago que se suposa que sóc artista, em sento bé i protegida, aprofito per observar-les, parlar d'art i opinar sobre l'art contemporani... jajajja quasi aprenc més que a la facultat.

La professora em proposa començar pintant flors. Si pogués mataria a O'Keeffe. Si! Kill O'Keeffe! Per haver creat aquella merda d'imaginari femení carregat de simbolismes! (però callo i pinto flors). Heliocónias, flors tropicals, fresques i voluptuoses. Que et donin pel sac O'Keeffe, fote't! Ho faré tan malament que tú també em voldràs matar! Estarem en paus! Un, dos, tres i fins a deu quadres «F4» de flors horroroses... he trígat dos mesos, això és pitjor que la psicoteràpia... Què fer ara d'aquests engendres

pretensiosos que no son art, ni artesanía, ni res? Be, com diu Maria – una senyora de 55 anys que venia a classe de pintura -: “Son maques, les podries posar sobre del teu llit”. Si, es clar, el que em faltava! El sabotatge ha arribat a la fi. Així que em proposo què fer amb elles. Per poder enfrontar-me a això i alliberar-me de tots els meus clixés d’artista basca hauria de matar al pare del formalisme basc i per què no, a la mare del conceptualisme també... son ells els que no em permeten acceptar que sóc capaç de fer flors pitjors que les de O’keeffe. Els mataré docs! Passo una fulla més al meu quadren mental.

Demano a deu artistes dones – per seguir jugant a ser feminista – que escullin un quadre cadascuna i que el pengin de la paret del meu estudi. Només els hi dono aquesta petita pauta i em dedico a gaudir de les seves accions i enregistrar-les. Elles, els seus moviments, els seus cossos esforçant-se, escollint, prenent decisions – com artistes que son – em sembla tan bonic que decideixo que la meva feina ha acabat aquí. Els demano que em mirin i dispero una foto. Gràcies! M’heu regalat la possibilitat de fugir de mi mateixa, d’èsser vosaltres les que traceu i structureu la feina, a nivell formal i a nivell conceptual també. Gràcies! Tanta feina per acabar fotografiant a deu dones artistes. Bruuuuu!!! Així estic jo. Un sabotatge més, que com a fruit ha tornat a engendrar una peça. Fins la propera!

Cinquena escena

El personatge FI entra en escena.

FIN: Apreciada audiència, moltes gràcies per venir. Estic aquí per donar testimoni que l’obra ha finalitzat. Sóc l’últim rostre que veureu avui sobre aquest escenari. Vinc a veure com marxeu o deixeu aquesta sala buida.

La meva funció és posar fi a això, ja que en ocasions anteriors més d’un espectador ha restat al seu seient, desconfiant de la caiguda del teló.

A vosaltres, espectadors desconfiats, us faig saber que el vostre dubte és totalment justificat. Molts son els que abandonen el teatre abans del final, ignorant allò que encara està per arribar.

Així que em podeu veure doncs, com una garantia: la seguretat de que ja res passarà sobre aquest escenari. En qualsevol altre ocasió que jo no aparegui, resteu als vostres seients.

S’apaguen les llums. Es tanca el teló.

15 parts in 3 acts

The following play consists of 15 parts grouped in 3 acts. Each of these parts stems from the literal reinterpretation that 15 artists made of their own artworks and projects presented at the Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanca 2011.

Arranging the play in three acts develops from an exercise in organization and scenic rhythm, and, in no way, pretends to be a definitive and conclusive outcome. There is, similarly, not only a clear difference between the artworks and projects presented to the award, and the texts written after them, but also between the labor of structuring the texts and their final assembled outcome, and between the final text and its onstage interpretation.

The three curators and stage directors in charge of the project want to extend their appreciation to all the artists participating in this venture, as well as, to the organization of Sant Andreu Contemporani, and to the actors, collaborators and the audience that have come to witness the staging of this operation.

Eduardo Hurtado, Rosa Lleó and Zaida Trallero
Barcelona, November 10th, 2011

Act 1

Scene 1

Daniela Ortiz
Distinción

Scene 2

Eriz Moreno
Projekt Beton

Scene 3

Bartomeu Sastre
Self-service

Scene 4

Fermín Jiménez Landa
Los Pirineos

Scene 5

Antoni Hervàs
Weeki Wachee. Péplum o Necrópolis
Perdida

Act 3

Scene 1

Karlos Martínez Bordoy
The Border Desert

Scene 2

Serafín Álvarez
Sun Race

Scene 3

Gerard Cuartero
Homenaje a Bill Dilworth

Scene 4

Zuhar Iruretagoiena
Ellas

Scene 5

Xavier Ristol
Optimist

Act 2

Scene 1

Nadia Barkate
5 x 5 = 25. 1 y 2

Scene 2

Alberto Gracia
Gaspar Hauser

Scene 3

Xavier Martín Llaveneras
Hangingout

Scene 4

Aymara Arreaza
Ciudad sin cine

Scene 5

Aníbal Parada
Cubeer

NOTE: The theatre play will be a shorter adaptation of the following text.

 ✂ **Act 1** ✂

Scene 1

The theater is quiet. A voice offstage can be heard.

Iberia Líneas Aereas de España, S.A. is one of the world's oldest airline companies. Its traveler volume makes it the fourth ranking airline in Europe, and it is the leader in passenger transport between Europe and Latin America. Grupo Iberia flies to 108 destinations in 42 countries. With a fleet of 169 airplanes, it makes around 1000 flights a day. Medical reports establish Osamuyia Aikpitanhi's death 45 minutes after take off. The lawsuit filed by the victim's family states that the Spanish National Police administered him tranquilizers, and that he was handcuffed and gagged while deported using an Iberia commercial flight.

Indra is a global technological company leader in services to economic sectors ranging from transport, energy, manufacturing, public administration, health, financial systems, security and defense. Indra operates in more than 100 countries, and employs more de 30.000 professionals. This Spanish multinational corporation is commissioned by the Ministry of Interior to develop, for 1.8 million euros, the system that controls illegal immigration in southern Spain. On the 13 of March of 2010, the carbonized corpse of an illegal migrant that was traveling hidden in a container truck was found in Andalusia. On May of that same year, in Malaga, a 20-year-old migrant was run over and died after falling from the truck where he concealed his travels. Last December, again, a Cameroonian migrant, trying to cross into Spain, died after the trash container he used for hiding overturned.

Imaga adapts its entrepreneurial activity to all kinds of projects, from large public works to small construction. They were commissioned to build the CIE (Spanish acronym for Alien Detention Center) at the Zona Franca of Barcelona. On May 13th, the 22-year-old Mohamed Abagui died while in detention there.

Frontex, with its headquarters located in Warsaw, helps the Spanish Government and the European Union implement the common policies related to the governance of the European borders, and is assigned to carry operations on immigration control. The budget set aside from the member nations of the European Union to run Frontex was believed to total approximately 6 million euros in 2005. The budget set for 2011 is now up to 88.41 million euros. The third semester of 2010 marked Frontex highest number of detentions since the start of their mission. There are no official numbers of deaths related to the migration movements that, from Africa, are headed to Spain.

Scene 2

The curtain rises. The ACTOR gives his master class while pacing on stage.

In 1930, Fritz Todt published an article titled "Proposals and Financial Purveyance for the Employment of One Million Men". Adolf Hitler was very impressed by the contents of the plan, and when he came to power in 1933 named Todt president of a new state company, the Reichsautobahnen, and put him in charge of build-

ing a national network of roads, thus, becoming the direct responsible of the creation of the *autobahnen*.

At that time, the main purpose of the *autobahnen* was to enable large portions of the population to drive long distances in their cars, enjoying the panoramic vistas that were doted along the way.

The beginning construction of the Reichsautobahn Berlin-Königsberg was launched at the end of 1933 as part of a plan dedicated to reduce the effects of the Great Depression by hiring the unemployed in projects of civil infrastructure. The first phase of the project, from Stettiner Dreieck to Stettin-Süd, was opened to the public the 27 of September of 1936.

During the Second World War, the middle lane of some *autobahnen* was paved to allow its use as auxiliary airports. The airplanes were hidden in the many tunnels that were built along the freeways and in the middle of the nearby woods.

There are still sections of the Reichsautobahn network in the old East German territory. Sections of the *autobahn* planned between Berlin and Königsberg were taken up to Stettin.

On February 8th 1942, in Wolfsschanze, after a bitter quarrel with Adolf Hitler about the war with the Soviet Union and the production of weapons, Fritz Todt climbed a Heinkel 111 and, on take off, the airplane exploded in the air killing all its passengers. Five hours later, Hitler transferred to Albert Speer all of Todt's responsibilities.

The German air force ordered an investigation into the accident in order to determine if it had been an accident of an act of sabotage. Hitler abruptly stopped the course of the probe.

Scene 3

The ACTRESS enters through the middle aisle of the theater pushing a cart of drinks, and parks it at one end of the stage. She mixes herself a cocktail. This activity will be repeated several times throughout the play.

Scene 4

A man appears with a stool, sets it in the middle of the stage, and sits on it. He takes a pack of cigarettes from the inside pocket of his jacket, lights a cigarette, and places the pack back in his jacket.

The concept for the work *Pyrenees*, divided in two parts, started with the idea of smuggling and contraband. My interest on crossings of the Pyrenees goes a long way back, and is based on two reasons. On one hand, they interest me for the stories that the two preceding generations experienced during the postwar and dictatorship period. Those stories and anecdotes of shady and misleading deals impressed me. Even the story of my father who, during the 23F coup d'état, grab his

old military boots feeling he would soon have to make an escape to France through the mountains, also greatly affected me. On the other hand, however, the Pyrenees have always been, for my generation, a way to escape, a different type of escape though, not political, of course. The moment we got our driver's license, we always headed to the mountains.

The idea of smuggling tobacco came to mind in relation to an initial project that dealt with failure, and that I later expanded to stories of crossing the border to go see porn movies. I focused my project on contraband tobacco although the stories of going to see porn in France fascinated me too. The ticket to the movie theater was also a small token. In both instances, I liked the contrast between the size of the tokens gotten and the elaborate symbolic and narrative process involved in getting them.

I smuggled a carton of Gauloises across the border. At the festival Observatori, the second time I showed the work, two packs were stolen from the carton. I believe, because of the nature of the project, that the anecdote gave the work an interesting twist. The original intent of the work was aimed at exploring the moving of goods across the border, the illegal importation (anachronic) of a legal drug. The stolen packs continue, somehow, the illegal movement that was set at the very start of the project. Obviously, they took the packs to smoke them.

I tried to get some compensation for the stolen items from the company that insured the show. They were willing to pay compensation for the two packs, and not the entire work. Can the packs be substituted, or not? Is the symbolic value of the work measurable, or not? This is the core of the disagreement. A lawyer for the association of visual artists of Valencia told me to ask also for compensation from organizers of the festival. They, obviously, refused. At the end, the lawyer counsel me not press any charges since I was going to probably lose the case. He was fascinated by the facts, and thought it was material for an interesting case study.

Scene 5

We are in some exotic place bathed in artificial light. We are enjoying what would probably be considered the most spectacular monument in honor of a mermaid's death. It is destined to attract all those that fatally know about its existence.

A mysterious presence storms the stage. It begins to sing A Capella with a hypnotizing thin voice while gracefully twisting its body fully submerged in artificial light.

Dare yourself
 Come to find me
 The song's gonna carry you to me
 All is awesome here
 You'll be happy here

Fortune seeker
 put your doubts to rest
 cause I only wanna be with you
 from Capri all the way right here

The moment the singer mentions the place that legend cautioned us to accept as her homeland (well known today as that touristic Italian island) everything turns really odd.

Oceans swept me
when Jason sailed them

The end for me

Charming and cute
accepted my destiny
failed my mission
my song didn't lure him

Let's dance together in the ocean's depth

Years later
another like me
Ulysses had vanquished¹

Gifts and flowers
showered her body
I was forgotten
but Naples was built in her honor.

Plunge in,
with me, right here
I'm only happy like this
an ultimate voyage
without returning...

1. The story of the mermaid's island is an episode shared by two of the greatest epic poems of Ancient Greek literature. Although set apart by three centuries, they are considered to be the same story with different degrees of added oral distortions. Even though, Ulysses' visit seems to be the most known among these two, it is thought to be borrowed from its origin in the Argonauts.

 ✂ Act 2 ✂

 Scene 1

A man dressed in jeans and a t-shirt, ready to go out, comes on stage. He has his face painted in primitive tribal designs. He stays on, his stare fixed at the audience for a few minutes, and then he goes.

 Scene 2

The ACTOR tells the story of Gaspar, a detached type, possessed, a dumb attitude in a sterile situation.

Gaspar was someone without a name, without identity. He was spending his afternoons in the supermarket, and had no concept of language.

Gaspar could not establish a relationship between what he was seeing and who he sensed he was. That, for him, was no big deal, but it made him wonder. He worried every time he noticed that the red dots he had painted with a stone on some random products in the supermarket were, daily, sometimes hourly, even in a few minutes, gone. Who was removing them? He pondered, thinking through, I guess, some abstract vectors in his mind.

The only thing that continued being there, that abstract there that he was able to recognize, was he himself. The odd thing about that was, how ever, that he remained nobody because he had not been given a name yet. Indeed, he never got one.

One day, a person came to him and said: You're Gaspar! From that moment on, what he recognized as his own world, that supermarket that morphed so fast, turned into a great black hole where people and typographical characters were in an eternal fight to escape. Assured now that his soup had letters, he began to repeat to himself: This is a senseless imprisonment!

This is the beginning of a tragic story, that of a legendary hero, the story that Gaspar has not been able to tell us himself. The story begins with the efforts made by this innocent saint to describe the simulacrum that bought him back to his patriarchal origins, those of the law of the father, the useless greatness of language!

We have tried everything, analytic philosophy, psychoanalysis, and even deconstruction theory. Lord, have mercy on our souls!

None of these tools have been able to bring narrative coherence to that fake-ness whole. That is why Gaspar, after having labored hard, up to the point of onanism, to gain his self respect, after having, on hearing his name, taken his ego to gigantic proportions, after having tried to recognize him- self in the mirror, and after having, finally, with golden scissors and glue, desperately searched for a recognizable face among that mess of letters, died of exhaustion. And with him, it died also everything that hovered 180 centimeters above the ground. now flies are his sole legacy.

Scene 3

Background noise. Lots of people talk at the same time. The ACTOR looks at the audience and asks:

What do you think would happen if I was hanging from a cliff by a rope and the rope snapped?

The ACTOR picks up some objects and makes with them a little installation. Since the objects are one on top of the other in precarious equilibrium, the installation begins to fall apart. The ACTOR, meanwhile, recites the following:

A rope crosses the length of the docks. A goose covered in grease hangs at the center of the rope. One end of the rope is fixed. At the other end, a group of men pull on the rope to raise it, and let it go to bring it down. When kids grab the goose, the men pull and release the rope to make them continuously fly up into the air and fall down against the water.²

From the top of Cooper's Hill in Gloucestershire, a seven-pound Double Gloucester cheese rolls down the slope followed by competitors trying to tackle it. The first person to grab the cheese wins.³

How deep is the pool?— asked Charly García from the balcony of his suite at Hotel Aconcagüa to the lifeguard bellow. He was barefooted with his face covered in red and white polka dots and carrying two dolls—a CD rack made to look like the head of Siamese cat, and an inflatable Sylvester the Cat. He threaten to jump, but thought fist to try with the dolls.

Three meters deep!— answered the lifeguard nine floors bellow.

The wooden cat-rack bang the side of the pool and broke its neck. The inflatable Sylvester, however, dropped right into the center of the pool.

On returning to Buenos Aires, pressure from the press made him loose his mind, and he began throwing objects from the window of his apartment in Barrio Norte. He flew 20 meters before hitting the water. That was in a hotel in Mendoza.⁴

Scene 4

Images of derelict buildings are projected. Meanwhile, a woman's voice tells us her story. Even the architectural shell of the movie theater, its emptied structure, the bill without text, the screen with no projections, even that exemplified nothingness, are all muted referents that will never be taken into account. These pictures hope to

2. The Ganso de Lekeitio, festival in honor of Patron Saint Antolin.

3. The Cooper's Hill Cheese-Rolling and Wake.

4. Charly Garcia, Argentinian rock star. He jumped to a pool from the ninth floor of his hotel suite. <http://edant.clarin.com/diario/2000/03/04/e-06601d.htm>

combine ruin and testimony. They hope to pinpoint all those spaces that have disappeared and, therefore, press upon us the stories they hold. They hope to track all those untold stories among the ruins, and among people that live outside time. They hope to force images to talk to History and produce some kind of agreement.

Photography is by my side when I release the shooter. The photographic act comes before the shot. It justifies being always on the watch. To watch is an activity that levels everything that appears in our visual field. It means to take account of things from a higher place, to scrutinize, to carefully examine. I remember that, when I first encountered the word, I noticed that I always look at things through cracks, from above, not from a privileged above, but from an above of widened horizons where our vision opens up and the lens diaphragm opens to let more light in. Our gaze and the image we build from gazing always go together with words, precursors of concepts. Watching, touring, walking around the city I was born in, has meant also, for a long time, the acknowledgment of the buildings that dotted, in my youth, my way to the movie theater.

Ciudad Bolivar is a city without movie theaters, a *City Without Movies*. Cities are considered urban space, and, in the case of Ciudad Bolivar, about one million people live in that space. That fact seems enough to make Ciudad Bolivar a city. “Without” is a preposition that signals some kind of absence. It negates the word that follows it. Movies are the artworks produced by the cinematographic industry. Movie theaters are the places where movies are projected and seen. Movies are also known as moving pictures, a succession of stills that give the impression of movement. *City Without Movies* becomes, then, a geographical representation of a community that is barred from projections, from movie projections, content projections, imaginary projections, and all those social constructs that are built around movies. *City Without Movies* began by an inquisitive exploration of some abandoned buildings, by watching the death of a signifier (movies), and the death of an activity (to watch movies in a public space).

What is the message sent by abandoned movie theaters when a city turns off the light of their movie projectors?

Scene 5

A voice offstage can be heard.

There are two actors on scene, and behind the curtain, there is the narrator.

The actors represent a supposed interview, there is an interviewee and an interviewer.

The narrator says: We are back to another of those mornings on the weeks that the interviewer has reserved to conduct his interviews. They sat face to face.

Then the interviewer asks the interviewee to answer in his own language.

:OK

: Again, there was silence at the other end. He knew immediately that he was the foreigner there.

Now there is a conversation between the actors.

:I am waiting for you.

:Yes.

Said the voice at the other end, the same mechanic mumbling, and the same desperate intonation as before.

:Yes! Now it is necessary.

:What's necessary?

:To talk. Right now!

Now I want a 15 minutes silence.

Character A kneels in front of a laptop giving his back to the public. Character B, the interviewee remains seated in his chair. In the back, the film "Paki in the Sky - Asha -Bhanwara Bada Nadan Hai by Sahib Bibi Aur Ghulam (1962)" appears on screen.

Frozen frame.

The narrator says: it was him that had to say something. *In that moment, the lights are turned off and* **the narrator continues:** at the end, the expected took place. The interviewee wrote, and then read what he wrote.

And now, play the audio from the interview that I sent you by email.

The lights are turned on.

The interviewee says: Time's up.

And the narrator says: Said.

They end the conversation again with **the interviewee saying:** They are waiting for me.

Now they stand up and they freeze.

The interviewer, slightly bent, the interviewee stops, with the first impulse, they stand up in anticipation of a handshake.

 ☞ **Act 3** ☞

Scene 1

The ACTOR projects a slide before beginning to tell the story.

ACTOR: I had in my notebook several newspaper clips with articles talking about the future plans for the Oteiza–Basterretxea building in Irun. From reading them, one could figure out the push and shove the municipality was having around the project, placing the project on a tight rope, threatening any hope of stability, and instigating its final fall.

The building, known as La Picota, was the post-exile home of the artists in their return to Euskadi, their original homeland. It is a construction in line with a gatepac style designed by the architect Luis Vallet in collaboration with the two Basque artists. The place was a center for spreading fundamental diversity and exchange in the development of Basque culture at the end of the 50's. Today, it is no more than an architectural corpse.

I began my preliminary work by studying and documenting, collecting books, write-ups and images, and all those bibliographic sources that could shed light on the artists, the architect, the architecture, the culture and folklore of the times... material like *Animal fronterizo* by Guillermo Zuaznabar, the only detailed publication on that subject, and one that lends its title to *The Border Desert*.

For the fieldwork that completes the second part of the research process, I went to Avenida Iparralde where stand the remains of the building. I began an extensive photographic session, not with artistic intent, but as documentation –did not care about framing, light, or exposure, registering, like in forensics, the whole perimeter of the building using analog media, only slides, capturing camera travellings, wide angles, and details.

Back to my studio, with he all photographic material already at my disposal, I selected the images that ended in the exhibition carousel, and that I juxtaposed with blown up photocopies of the of the building as it was between 1957–58 to show the state of decay it has been left in.

The ACTOR projects now a second image.

Scene 2

A voice offstage reads what takes place on stage while character A and L enact the details of the story.

A and **L** enter a coffeehouse together. Ten minutes later, leave it together. Truth is that they do not really come together. They do it in a literal sense. They cross the threshold of the door at the same time, but they do not really know each other.

The next day, this synchronized set of events takes place again, and again, and again for some days.

After a few weeks, **A** notices that **L** arrives and leaves a little later. **A** measures the difference, and confirms a small but progressive delay. He measures with the same intent he enters and exits the coffeehouse at a scrupulous times, with the same obsessive fascination with which he sizes the duration of everything. After having noticed, for some months now, **L**'s reciprocal perfect timings, **A** concludes that **L** shares his scrupulous fascination, but their clocks are somehow desynchronized. The more weeks pass, the less time they spend together in the coffeehouse. **A** has no emotional attachment to **L**. He is not saddened by the prospect of seeing less of **L** next day, but he is hooked to predict the time of **L**'s next departure, and waiting a day to confirm results. This routine has become more and more part of his everyday.

A concludes, not until they meet again in the threshold of the door, this time in opposite directions, that 230 years will pass before he meets again with **L**. He wants to tell him, but he does not have the guts. He is certain of that final figure, but it does not matter to him because what used to intrigue him, now, hurts him.

Scene 3

The ACTOR comes on stage carrying a wheelbarrow full of dirt. He starts spreading dirt around with a rack while he tells his story. When he ends his narration, he cleans up and leaves the stage.

When you are at a job like this one, with lots of hours doing nothing, you have two ways to kill time.

If you choose to do something unrelated to the job, you can busy yourself watching the people that come to see the works of art and appear in the security screens that record the street entrance.

If you choose to do something related to the job, you can look at the artwork.

If you decide to examine the artwork, you might be enthralled looking at wet dirt and water puddles, or you can read the wall legend. If you are enthralled looking at wet dirt and water puddles you really have a problem.

If you decide to read the wall legend, you will notice that the artwork is explained in relationship to its physical properties. It is measured by volume, surface, height, and weight. Its volume, surface, height, and weight are all measured in the two different systems, metric and imperial.

If you check the numbers, it is not clear why the amounts do not coincide. You can check again and again all the calculations you have made, hoping to find mistakes. You can choose to write a letter to the DIA Art Foundation to make them aware of the mistakes. If you choose to fix the amounts, you have two options.

If you choose the elaborate way, you can make one version of the artwork that coincides with the metric measurements, and another that does with the imperial. In any case, you will need an additional apartment to put all that dirt.

If you decide to add dirt, you must be sure that the apartment structure will hold the added weight.

If you decide to removed dirt from the original artwork, although it seems, at first, the simplest task, you end up having to go back to the complex choice since measurements can only be made using one of the two systems. You will have to make a version of the original in order to remove the right amount.

Once you reach this point, you have again two choices.

You can modify the wall legend in order to avoid any misunderstanding, or you can dismiss the wall legend and go back to watch the people that come to see the original artwork.

Scene 4

The actress interprets the gray text in an improvised manner, and the blacktext strictly as it is.

My last show is over. I am considering working on new project. Oh, God, this sounds like an Albert Pla's concert! *Note to the next written assignment:* you got to order your mental diarrhea before you begin writing.

After acknowledging the little "a", as Lacan would say, everything that escapes, everything I failed to capture in my last exhibition, I intent to resolve my new project just by following instructions. I intent to free myself from ART, the signifier, the one that weights on me, weights on us with analytical paralysis. We must do ART. Shit, with this heading is impossible to overcome apprehension!

In order to remove myself from all that, I sabotage again, the same antics that I have always followed. Once again, therefore, I am going to sabotage myself. What better way do I have to achieve that than to force myself to do oil painting? Therefore, I enroll myself into an oil painting class at the local cultural center.

The class is lots of fun. It is full of women trying to fill their spare hours, and, why not, fill the empty white walls of their homes. Art here is played out of tune. The important thing here is to know how to copy well. Hiding the fact that I am an artist makes me feel great and protected. I take full advantage of the situation to closely watch everything. We talk about art and share our opinions about contemporary art. I almost learned more here than from the classes I took in college!

The art instructor suggests to me to begin painting flowers. If I could, I would kill O'Keefe! Yeah, kill O'Keefe! Kill her for having created that crappy feminine imaginary world full of symbolism! I zip up, however, and begin painting flowers, helioconias, tropical flowers, fresh and voluptuous. Here you go O'Keefe, fuck you! I am going to imitate you so badly, you will like me dead too! We're now even! Not one, two, or

three paintings, I did ten of them, ten of those “F4” horrendous flowers. I have already spent two months here. This is worst than psychotherapy. What should I do now with these freaky and pretentious objects that are not art, nor craft, nor anything? OK, as Maria, a 55-year-old lady that attended the class, once told me, “they are cute, you can hang them above your bed.” Sure, just what I expected! This is the end of my personal sabotage. I am still thinking what to do with the paintings. In order to confront the problem and free myself from all stereotypes concerning Basque artists, I should kill the father of Basque formalism and, by the way, the mother of conceptual art too. They are the ones that forbid me to accept that I am capable of painting flowers worst than the ones painted by O’Keefe. So, let’s kill’em! I feel a page has been turned in my mental notebook.

To continue playing with my feminist side, I asked 10 women artists to choose a painting and hang it on the wall of my studio. I only instruct them to do that, and I withdraw to document and enjoy their decisions. I feel that they, their moves, their striving bodies, choosing, making decisions, as all artists do, are so beautiful that I decide to end my project here. I ask them to smile and I take a picture of them. Thank you! You have given me the opportunity to escape from myself. You are the ones that have completely planned and structured the work at the formal and conceptual level. Thank you! How come after all that turning around, I end up taking a picture of 10 women artists. Awesome!!! That’s how I am. This is another personal sabotage that, as a result, has produced a new artwork. Until the next time!

Scene 5

Mr. END walks on stage to stop the chronometer.

Mr. END: Dear all, thank you for coming. I’m here to put an end to the play. I’m the last face you’ll see on stage. I’m here to be sure you exit and leave this theater empty.

My job is to make sure that you understand that his play has definitely ended because, in numerous other occasions, people had remained in their seats refusing to accept the fall of the curtains.

To you, to all the ones that don’t quite trust us, I want to let you know you’re absolutely right. There are lots of people that abandon their seats before the end, missing all the goodies that come later.

So you can take me as a guarantee, a certainty that nothing more is going to take place on this stage. In all other circumstance, if I don’t appear, be sure to remain seated.

Lights are turned off. Curtains fall.

Editor Ajuntament de Barcelona

Consell d'Edicions i Publicacions Jaume Ciurana i Llevadot, Jordi Martí i Galbis, Marc Puig i Guàrdia, Miquel Guiot i Rocamora, Jordi Joly i Lena, Vicente Guallart i Furió, Àngel Miret i Serra, Marta Clari i Padrós, Josep Lluís Alay i Rodríguez, José Pérez Freijo, Pilar Roca i Viola.

A cargo de Eduardo Hurtado, Rosa Lleó, Zaida Trallero

Diseño Gráfico Viktor und Viktoria

Coordinación David Armengol, Amanda Cuesta, Jordi Pino

Distribución Centre Cívic Sant Andreu, La Central, Ras

Producción Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanques 2011

Impresión El Tinter

Depósito Legal

ISBN 978-84-9850-352-4

Edición 1000 ejemplares

www.bcn.cat/publicacions

Actores Betsy Túrnez, Martí Gallén

Técnico de sonido Josue Túrnez

Agradecimientos Evripidis Sabatis, Mariana Iturralde

CC BY-NC-SA 3.0

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Esta publicación se encuentra bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported. Es libre de copiar, comunicar y distribuir públicamente todo el contenido de la misma, siempre que se pida permiso a sus editores, se reconozca la autoría de los textos y no se utilice con fines comerciales. Si altera, transforma o genera una obra derivada, deberá ser distribuida bajo una licencia idéntica a ésta.

Español

15 piezas en 3 actos es una obra de teatro que toma como punto de partida la reinterpretación textual de una selección de obras y proyectos que se presentaron al Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanca 2011. El texto fue interpretado escénicamente en el Teatro del Centre Cívic de Sant Andreu el 10 de noviembre de 2011, dentro de la programación de Sant Andreu Contemporani.



Català

15 peces en 3 actes és una obra de teatre que pren com a punt de partida la reinterpretació textual d'una selecció d'obres i projectes que es van presentar al Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanca 2011. El text va ser interpretat escènicament al Teatre del Centre Cívic de Sant Andreu el 10 de novembre de 2011, dins de la programació de Sant Andreu Contemporani.

English

15 Parts in 3 Acts is a theater play written after textual reinterpretations of artworks and projects presented at Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanca 2011. The play was staged at the Centre Cívic de Sant Andreu on November 10th 2011, as part of the annual programming of Sant Andreu Contemporani.

Centre Cívic Sant Andreu
Carrer Gran de Sant Andreu, 111
08030 Barcelona
T. 933 11 99 53 | F. 933 11 70 72

www.santandreucontemporani.org
www.bcn.cat/ccsantandreu
sacontemporani@gmail.com



Ajuntament
de Barcelona