

**mil veras
mil prinzessinnen
mil centralias**



mil veras
mil prinzessinnen
mil centralias

Exposición organizada por la
Dirección General de Archivos, Museos y
Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Turismo
de la Comunidad de Madrid.

Presidenta

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Consejero de Cultura y Turismo

Santiago Fisas Ayxelà

Viceconsejera de Cultura y Turismo

Concha Guerra Martínez

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas

Isabel Rosell Volart

Asesor de Artes Plásticas

Carlos Urroz



Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles
Del 2 de mayo al 10 de septiembre de 2008

Nuestro especial agradecimiento a todas las
personas que nos han acompañado a lo largo de la
realización de este proyecto, así como todas las
personas e instituciones públicas y privadas que
nos han aportado su ayuda y su apoyo.

EXPOSICIÓN

Comisario

Juan Antonio Álvarez Reyes

Coordinación general

Carmen Jiménez Sanz

Coordinación

Sören Meschede

Conservación

Elena Saúco

Concepto gráfico

El Vivero

Enmarcación

Exmoarte

Montaje y transporte

Exmoarte

Agradecimientos

Freymond-Guth & Co, Fine Arts,

Hauser & Wirth Collection

Seguro

STAI

CATÁLOGO

Textos

**Juan Antonio Álvarez Reyes, Cristina Gómez Barrio,
Miren Jaio, Matthew Lyons, Wolfgang Mayer, Ines
Schaber, Leire Vergara, Jan Verwoert, Cthuchi Zamora**

Fotografías exposición

Rafael Suarez

Diseño

El vivero, www.elvivero.es

Impresión y encuadernación

Artes Gráficas Palermo

© de la edición, Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad
de Madrid.

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores

VEGAP, Madrid 2008

ISBN: 13-978-84-451-3143-5

Depósito Legal: M-31.032-2008

Todos los derechos reservados, que prohibida la reproducción
total, o parcial de esta publicación, su transmisión en
cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico o
mecánico, sin permiso previo de los titulares de la propiedad
intelectual.

discoteca flaming star

**Cristina Gómez Barrio, El Arroyo los Cagaos,
François Boué, Ines Schaber, Michael Mahalchick,
Wolfgang Mayer**

La programación de exposiciones temporales como herramienta de reflexión sobre el arte actual es uno de los ejes básicos del Centro de Arte Dos de Mayo, la nueva infraestructura cultural de la Comunidad de Madrid, que tiene también como objetivo la producción de proyectos innovadores, que ensayen con nuevas perspectivas dentro de las experiencias asociadas al concepto expositivo.

En este sentido, el proyecto inédito de Discoteca Flaming Star para Móstoles supone por un lado su primera exposición individual en España, pero también una reflexión sobre algunos medios que han supuesto un reto a la vieja idea de exposición. Así, al plantear cómo exhibir las artes en vivo, el sonido y la imagen fílmica están proponiendo también algunas posibles vías por las cuales transitar. Por su parte, el Centro de Arte Dos de Mayo quiere facilitarlas y, en este sentido, ha producido buena parte del proyecto.

Discoteca Flaming Star es un colectivo de artistas fundado en 1998 por Cristina Gómez Barrios (Madrid, 1973) y Wolfgang Mayer (Kempton, 1968), que dependiendo de las ocasiones en las que actúa incorpora nuevos miembros. Para su primera presentación en solitario en España se han decantado por una exposición, titulada “mil veras, mil prinzeßinnen, mil centralias”, en la que diferentes performances son recreadas en el espacio expositivo a modo de instalaciones, combinando diversos medios. Los asuntos que en ellas tratan van desde las catástrofes medioambientales al intercambio cultural fruto de las migraciones, pasando por la crítica al poder, pero siempre desde una perspectiva estética no evidente, que huye de planteamientos documentales y dogmáticos. Una obra ciertamente compleja en la que intervienen numerosos factores, pero donde la música, las canciones, los textos y las performances son el sustrato esencial.

Desde la Comunidad de Madrid quisiéramos agradecer a todos aquellos que han intervenido en la exposición, especialmente a los integrantes de Discoteca Flaming Star, el esfuerzo y la dedicación que han prestado a una de las exposiciones inaugurales del Centro de Arte Dos de Mayo, abriendo un camino que deseamos tenga un gran éxito y continuidad.

Santiago Fisas Ayxelà
Consejero de Cultura y Turismo
Comunidad de Madrid

The programme of temporary exhibitions as a tool for reflecting on the art of today is one of the basic pillars of the Centro de Arte Dos de Mayo, the Regional Government of Madrid's new cultural infrastructure. Another of its core objectives is the production of innovative pieces that experiment with new perspectives within the experiences associated with the exhibition concept.

In this respect, Discoteca Flaming Star's brand-new project for Móstoles is their first individual exhibition in Spain, but it is also a reflection on certain media that have posed a challenge to the traditional notion of exhibition. Thus, in considering how to exhibit the arts live, sound and film images, they are also proposing some possible paths to travel. For its part, the Centro de Arte Dos de Mayo wishes to support this endeavour and has consequently produced a significant part of the project.

Discoteca Flaming Star is a collective of artists founded in 1998 by Cristina Gómez Barrios (Madrid, 1973) and Wolfgang Mayer (Kempten, 1968), which includes new members depending on the requirements of each occasion. For their first solo presentation in Spain, they have chosen to offer an exhibition entitled "mil veras, mil prinzessinnen, mil centralias", in which different performances are recreated in the exhibition space as installations in which diverse media are combined. The topics they address range from environmental catastrophes and the cultural exchange created by migrations to criticism of power, but always from a subtle aesthetic perspective that rejects documentary and dogmatic approaches. It is an undoubtedly complex work where numerous factors come into play, but music, songs, texts and performances comprise its essential substratum.

We, at the Regional Government of Madrid, would like to thank everyone who has participated in the exhibition, particularly the members of Discoteca Flaming Star, for the effort and dedication they have invested in one of Centro de Arte Dos de Mayo's opening exhibitions, embarking on a journey which we trust will enjoy great success and continuity.

Santiago Fisas Ayxelà
Regional Minister for Culture and Tourism
Comunidad de Madrid

Contenido/Contents

Recopilatorios 9

Compilations 13

Juan Antonio Álvarez Reyes

Memoria, mirada y amor 31

Memory, Sight and Love 37

Leire Vergara

La erótica del párpado 59

The Erotics of the Eyelid 62

Matthew Lyons

Una conversación 77

A Conversation 85

Jan Verwoert, Cristina Gómez Barrio, Wolfgang Mayer

(Quien no fuma ni bebe algún otro vicio tiene) 93

(Don't Drink, Don't Smoke - You Must Do Something) 95

Discoteca Flaming Star & El Arroyo Los Cagaos

La pérdida de rojo 109

The Missing of Red 114

Ines Schaber

17927 - Centralia 129

17927 - Centralia 135

Miren Jaio

Biografías / Biographies 155

Recopilatorios

Juan Antonio Álvarez Reyes

Las manifestaciones en vivo y su traslación expositiva o de cómo volver a intentar experimentar en el espacio museístico las actitudes musicales y performativas

Hay dos cuestiones que recorren los trabajos de Discoteca Flaming Star y que conforman conceptualmente lo que pudiera ser la base a partir de la cual empezar a pensar en un proyecto expositivo que incluyera una especie de muestrario reinterpretado de lo que son sus prácticas artísticas. Estas dos cuestiones que, simplificadas, están en relación con la ideas de recopilatorio y de exposición, nos hacen preguntarnos por un lado por el concepto de reinterpretación –volver a tocar, a actuar– en un sentido cercano al de los discos recopilatorios y, por otro, a interrogarnos sobre si el formato expositivo es la mejor manera de comunicar a posteriori, de volver a proponer para su experiencia, un hecho ya dado. No cabe duda de que ambas cuestiones están mucho más interrelacionadas de lo que la separación entre los distintos ámbitos culturales pudiera manifestar. Y en la práctica artística de DFS van de la mano hasta fundirse en una sola cuestión que, de algún modo, recorre todo este proyecto.

Las ideas de recopilatorio y de actuación en vivo tradicionalmente asociadas a grupos de música con cierta trayectoria y a determinadas estrategias comerciales pueden ser aquí motor de arranque por varios motivos. Uno de ellos es, evidentemente, por el especial hincapié que ponen DFS en cuestiones relacionadas con la música y, sobre todo, con las canciones. También con la idea de reinterpretación. Así, el calificativo de “Karaoke Hardcore” no sólo resulta adecuado, sino también elocuente de la manera de elaborar y después distribuir sus propuestas. Otros motivos son las ideas de parada, reflexión y selección que todo recopilatorio lleva implícitas, a lo que se une que, como un disco grabado en directo, lo que se ha producido es un volver sobre algunos de sus hits para rehacerlos y reinterpretarlos para la ocasión. Es decir, que el recopilatorio que aquí se propone se ha grabado en directo y, al volver a cantar las canciones, estas ya no son exactamente las mismas. Son, por tanto, otras canciones, con añadidos, con nuevas versiones, con recortes, con mezclas entre ellas. Pero también, al ser en directo y al no haber ni muchos arreglos ni demasiada post-producción, se aprecia lo vivo de la experiencia donde las improvisaciones y los fallos están ahí también como partes esenciales que construyen una narración, en este caso una canción. Poco más de diez años después de la formación del grupo Discoteca Flaming Star, el recopilatorio se hacía necesario. Un recopilatorio, además, hecho en directo.

Pero si esto era poco, el formato expositivo lo fagocita todo, y su crítica se hace, entonces, absolutamente necesaria. Intentar un cuestionamiento de esta plataforma de conocimiento no es, en cualquier caso, el objetivo de esta muestra, pero permanece ahí como sustrato. ¿Es este formato el más adecuado para mostrar performances?

O, en consonancia con los aspectos musicales y sonoros de muchas de sus piezas, ¿es la exposición el lugar más propicio para escucharlas? A lo que, en tercer lugar, habría que sumar una tercera cuestión en relación con el cine de exposición, su duración y las condiciones de visibilidad que llevan implícitas. Paremos, pues, un breve momento en cada una de estas cuestiones en relación con el formato expositivo, su crisis y sus posibilidades regenerativas.

Si comenzamos por este último aspecto, veríamos como la inclusión de las prácticas filmicas por DFS va más allá de lo documental como género asociado a los inicios del arte performativo y de la primera generación de vídeoartistas. Pero sus trabajos fílmicos también van más allá de aquellas otras performances, más recientes, pensadas para ser grabadas. De algún modo, navegan entre ambas, puesto que sus actuaciones no están estructuradas para ser filmadas, pero al mismo tiempo son recogidas casi documentalmente para después intervenir este material. Y luego, en su puesta en escena, más bien participan de las instalaciones filmicas que Chrissie Iles estudió en *Into the Light* y, sobre todo, con lo que ha resaltado respecto a que “el espacio oscurecido de la galería invita a la participación, al movimiento, a compartir puntos de vista múltiples, a desarmar la pantalla frontal única, y a una forma de ver analítica y distanciada”. En relación a cómo incluir en el espacio museístico –un dispositivo pensado y creado para ver, pero no para escuchar– sus piezas musicales y sonoras, de nuevo los DFS entran de lleno en el debate actual sobre cómo exponer alguno de estos tres aspectos esenciales en la creación contemporánea –el arte en vivo, el cine y el sonido– para luego pasar de puntillas por él o, al menos, enfocarlo desde una asimilación que juega con el añadido de capas que van sumando nuevos significados dentro de un determinado juego de apariencias amateur. Pero el meollo, al fin, está en cómo incluir en el espacio congelado expositivo las experiencias en vivo, que son la base de su práctica artística y de cómo el dispositivo al que se someten es capaz o no de permitir un acercamiento que no destruya esa voluntad de vida y de experiencia que posee todo su trabajo colectivo. Quizás, lo que une y suma estos tres aspectos –lo fílmico, lo sonoro y lo performativo– dentro del cubo espacial museístico es la voluntad instalativa que, como la memoria, va superponiendo capas en un, en principio, aparente desorden. La instalación y la memoria, por tanto, como oportunidades que permiten la suma y el añadido que el tiempo va dando a las canciones y performances, facilitando su (re)presentación pública, como en un disco recopilatorio, como en una actuación en directo donde se tocan viejos temas, pero dentro de un marco (la exposición) que es un tanto extraño a estas experiencias y que, además, busca una presentación más o menos retrospectiva.

Haciendo un recorrido inverso por el título de la exposición “mil veras, mil prinzessinnen, mil centralias”, quizás convenga empezar por el principio, por la primera pieza que recibe al visitante y que es, a su vez, la última del título. Es decir, que en la adaptación al espacio expositivo el viaje de la periferia al centro es invertido.

No cabe duda de que aquí hay un desplazamiento continuado motivado por varias cuestiones geográficas, sociales y políticas. Si abstraemos las obras en sí y vamos de un título a otro, tendríamos que ese viaje del centro a la periferia es de algún modo como el desplazamiento de la ciudad a aquellas otras cercanas y a sus satélites independizados, casi metáfora del propio centro que acoge la muestra. Por tanto, no podemos olvidar que estamos en Madrid y en Móstoles –aunque ésta última sea la periferia del centro–, con sus implicaciones geopolíticas e históricas, incluso de historia reciente, pese a que concretamente *Para Centralia* trate de otra ciudad en otro continente. Pero los asuntos relacionados están ahí, como el *banner Puto Poder* se encarga de recordarnos.

Con un resultado muy instalativo, donde la pieza sonora, la imagen en movimiento y la fotografía se unen con el texto que se hace canción, la obra rehace una performance en un extraño lugar. Ulrich Beck ha escrito que “los peligros ecológicos contemporáneos no se han presentado como síntomas hasta años después que empezara su impacto como efectos invisibles de acciones específicas”. Estos efectos invisibles son los que de algún modo han querido tratar en un lugar donde son hoy muy visibles. Este trabajo, realizado en colaboración con Michael Mahalchick e Ines Schaber es, por tanto, una instalación de una performance que incluye diversos medios con los que el espectador se enfrenta a un nuevo ángulo en la percepción de asuntos relacionados con la economía, el paisaje, las catástrofes naturales causadas por el hombre y sus consecuencias en las comunidades locales.

La historia de la que parte es sintomática de lo que Beck ha resaltado al hablar de la sociedad del riesgo y del estado de “irresponsabilidad generalizada”. Centralia es un pequeño pueblo de Pensilvania, Estados Unidos, que sufre desde hace décadas un desastre natural causado por el hombre. Como consecuencia de un incendio en un basurero instalado en una antigua mina, el fuego se propagó por una veta de carbón, expandiéndose por las distintas minas situadas bajo el pueblo. Esto provocó problemas de salud y que, de algún modo, el pueblo estaba consumiéndose, situado sobre un fuego, con los graves riesgos que ello provocaba. En 1984 el Congreso de Estados Unidos decidió realojar a sus pobladores, indemnizándoles. Algunos de ellos no se marcharon. De hecho, una de las casas de madera aparece solitaria en las fotografías de la instalación, reforzada con contrafuertes que reafirman el extrañamiento. Actualmente Centralia tiene un aspecto fantasmagórico. Los indicios del fuego, que afecta a una gran veta de carbón (que por su tamaño podría seguir ardiendo durante largo tiempo más) se aprecian tanto en las humaredas que provienen del subsuelo como en los colapsos del terreno, y que los artistas han preferido no evidenciar, no incluirlas entre sus imágenes, puesto que es en la música y el sonido donde la memoria, el dolor y los lamentos están presentes junto a una búsqueda de otras formas de acción.

En medio, entre *Centralia* y *La Vera*, encontramos algunas piezas, como canciones de un recopilatorio y que DFS denominan genéricamente *Obras de Arte* (en castellano,

dentro de la “ensalada de lenguas” que ellos utilizan y que va de éste al alemán, pasando por el inglés). Como atrezo o como elementos de una escenografía nos reciben las viejas alfombras por el suelo intervenidas pictórica y textualmente en un sentido similar a como hacen en los *banners*, que son telones que los artistas utilizan en sus performances e instalaciones en tanto que tales, como fondos de telas pintadas a mano con frases a menudo crípticas o de lectura dificultosa y con diferentes grafías (también en las tres lenguas utilizadas habitualmente por ellos), que tienen que ver con numerosos aspectos, a veces como referencias textuales y conceptuales con las cuales trabajan. Y junto a *banners* y alfombras, las paredes de dibujos individuales de Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Mayer, que dialogan entre sí, como condensadores de ideas, lecturas y sensaciones, como bocetos, como ideogramas y como digestión y vómito de todo ello. Son propuestas de diálogo y de inicio de una discusión.

Y para cerrar el recopilatorio, un proyecto realizado en 2004 en Viandar de la Vera, un pueblo extremeño, que ha sido ahora completamente reelaborado como instalación de una performance: una gran estructura que es una parte de un escenario, convertido ahora en una especie de pasarela cubierta por un nuevo *banner* producido para la exposición sobre mantones de Manila defectuosos. Su utilización viene marcada por la migración de las formas, de las costumbres y de los equívocos culturales producto de cuestiones coloniales (origen chino, difusión a Filipinas y de aquí a México y luego a la metrópolis, a España), que en su viaje geográfico-temporal acaban por convertir lo foráneo en esencia de la cultura nacional. Sobre dicho escenario, dos monitores de televisión que reproducen, en sentidos e intenciones diferentes, escenas de la performance-concierto que tuvo lugar en dicho pueblo por parte de Discoteca Flaming Star y del grupo folk de la zona El Arroyo de los Cagaos. Durante una noche actuaron conjuntamente en la plaza del pueblo. Fueron varias horas produciendo un cortocircuito entre dos grupos que provienen de ámbitos culturales diferentes, de lo urbano y de lo rural, de lo foráneo y de lo propio, pero que, aunque con diferencias evidentes, ambos recurren a herramientas y recursos provenientes de la memoria, de los desplazamientos humanos y las migraciones, además de la propia tradición musical de sus respectivos entornos. Esta instalación es, al fin y al cabo, el nexo de unión con el entorno espacial y cultural donde se inserta la exposición. Móstoles, como ciudad que creció gracias a un gran número de inmigrantes procedentes, entre otros lugares, de Extremadura. Móstoles, como lugar de aluvión, como espacio donde la identidad ha sido construida en base a la suma de otras identidades que acaban adoptando como propio lo ajeno. Móstoles, como nexo histórico entre lo rural y lo urbano, entre el centro y la periferia. Esta es, por tanto, una exposición-recopilatorio y un viaje de Centralia a La Vera, que se inicia y se cierra con estas dos largas y nuevas versiones que hacen de este proyecto un raro objeto de coleccionista.

Compilations

Juan Antonio Álvarez Reyes

Live performances and their translation into exhibitions, or how to try to relive musical and performative attitudes in a museum space

There are two questions woven throughout the work of Discoteca Flaming Star which conceptually form what might be the starting point for thinking about an exhibition project that includes a kind of reinterpreted sample of their artistic practices. In their simplified versions these two questions relate to the ideas of compilation and exhibition. On one hand they lead us to ponder the concept of reinterpretation – playing or performing again – somewhat in the sense of compilation CDs, and on the other to ask ourselves whether the exhibition format is the best way of communicating a posteriori, of offering an event that has already taken place to be experienced again. Clearly, both questions are much more interrelated than the gap between the different cultural spheres might suggest. And in the artistic practice of DFS they are so closely linked as to fuse into a single question which, to a certain extent, pervades this entire project.

The ideas of compilation and live performance traditionally associated with bands that have a consolidated reputation and with specific marketing strategies might serve here as an initial premise. There are various reasons for this, and one of them is obviously the particular emphasis that DFS places on issues related to music and, above all, to songs – and also to the idea of reinterpretation. Hence, the description “Hardcore Karaoke” is not only an appropriate but an eloquent way of creating and subsequently distributing their proposals. Other reasons are the ideas of stopping, reflecting and selecting that are implicit to any compilation, plus the fact that, as a recording of a live performance, the end product is a return to certain milestones in order to reshape and reinterpret them for the occasion. This means that the compilation proposed here is a live recording, and also that because the songs have been sung again they are not exactly the same. They are, therefore, other songs, with added parts, new versions, omissions, and occasionally mixed together. But at the same time, as a live recording with hardly any fixes or post-production, it is possible to appreciate the live aspect of the experience in which the improvisations and mistakes are essential components in the construction of a narrative, in this case a song. Discoteca Flaming Star was founded just over ten years ago, so it was high time for a compilation. And, what is more, for a compilation recorded live.

But to top it all, the exhibition format monopolises the whole thing and criticism therefore becomes an absolute necessity. In any case, attempting to question this platform of knowledge is not the purpose of this exhibition. It does, however, underlie it. Is this the best format for showing performances? Or, in keeping with the musical and sound aspects of many of their pieces, is an exhibition the best place to listen to them?

And thirdly there is a question related to the film aspects of the exhibition, to their duration and visibility conditions. Let us therefore stop to consider each of these questions concerning the exhibition format, its crisis and its regenerative potential.

If we begin with this last aspect, we shall see how DFS's inclusion of filmic practices transcends the idea of the documentary as a genre associated with the beginnings of performance art and the first generation of video artists. In fact, the band's filmic works also surpass those other more recent performances designed to be recorded. They somehow navigate between the two, because although the performances are not structured to be filmed, they are nevertheless captured as quasi-documentaries so that the material can subsequently be manipulated. Similarly, the staging is inspired by the filmic installations that Chrissie Iles explored in *Into the Light* and, above all, by her comments on the fact that "the darkened space of the gallery invites participation, movement, the sharing of numerous points of view, the dismantling of the single screen at the front, and an analytical, detached way of viewing." In relation to how to insert their musical and sound pieces into a museum space – a device designed and created for people to see but not listen – DFS willingly enters the current debate on how to exhibit one or more of these three basic components of contemporary creation – live art, film and sound – but then tiptoes around the issue, or at least approaches it from an assimilation based on the superimposition of layers of new meanings within a specific and seemingly amateur mechanism. But in the end, the real crux of the matter is how to insert into a frozen exhibition space the live experiences that form the basis of their artistic practice, and how the device to which these experiences are subjected is capable or not of permitting an engagement that does not destroy the spirit of vitality and experience inherent to all their collective work. Perhaps, what unites and enhances these three aspects – film, sound and performance – within the museum space is the spirit of installation, which, like memory, constructs a series of layers in what initially seems to be a random order.

The installation and memory are therefore like opportunities that permit the combinations and additions that the passage of time gradually lends to the songs and performances, facilitating their public (re)presentation as if it were a compilation CD or a live performance of old tracks but within a framework (the exhibition) that is somewhat alien to these experiences and which, moreover, seeks a fairly retrospective style of presentation.

Working backwards through the title of the exhibition "mil veras, mil prinzeßinnen, mil centralias", perhaps it is best to start at the beginning, with the first piece that greets the visitor but the last one in the title. This means that, in the adaptation of the exhibition space, the journey from the periphery to the centre is reversed. There is a distinct and continual shift here motivated by a variety of geographical, social and political issues. If we abstract the works themselves and go

from one title to another, that journey from the centre to the periphery would in some way resemble the journey from the city to other nearby cities and their independent satellites, becoming almost a metaphor of the actual centre hosting the exhibition. We cannot therefore forget that we are in Madrid and in Móstoles – even if the latter is the periphery of the centre – with all their geo-political and historical implications, including recent history, and despite the fact that *Para Centralia* is actually another city on another continent. But the related matters are there, as the *Puto Poder* banner reminds us.

With a result that is highly installational, in which the sound piece, moving image and photography blend with the text that becomes the song, the work recreates a performance in a strange place. As Ulrich Beck has written, “Modern ecological dangers have only been presented as symptoms years after they began to have an impact as the invisible effects of specific actions.” To a certain extent, it is these invisible effects that DFS has tried to expose in a place where today they are extremely visible. This work, jointly produced with Michael Mahalchick and Ines Schaber, is therefore an installation of a performance which includes various media that lend the spectator a new angle on the perception of issues associated with the economy, the landscape, natural disasters caused by humanity and the consequences of these disasters on local communities.

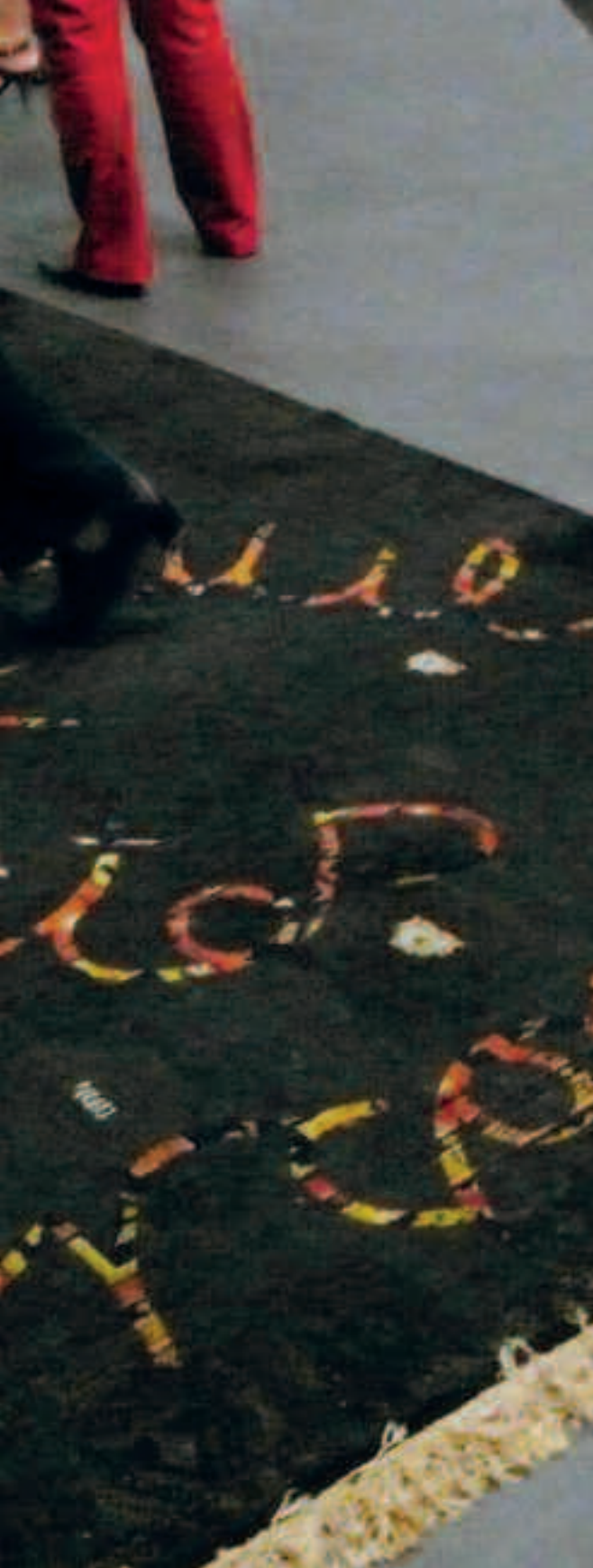
The history on which it is based is symptomatic of what Beck has said about the risk society and the state of “organised irresponsibility.” Centralia is a small town in Pennsylvania in the United States of America which for decades has been suffering from a natural disaster caused by humanity. After a fire at a rubbish dump on an old mine, a seam of coal also caught fire and spread to the various mines underneath the town. This led to health problems among the population because, in a way, the town itself was burning, being situated above a fire, with all the attendant risks. In 1984 the US Congress decided to relocate the population and provided financial compensation. However, some of the inhabitants stayed on in the town. In fact, one of the wooden houses appears in the installation photographs, its buttresses simply serving to reinforce its sheer oddity. Nowadays, Centralia looks like a ghost town. The signs of the fire, which affects a vast seam of coal (so vast, in fact, that it may continue to burn for a very long time), are visible both in the clouds of smoke emanating from the subsoil and in the collapsed terrain, but the artists have chosen not to portray these, not to include them in their images because the memory, grief and laments are present in the music and the sound, together with a quest for new forms of action.

In the middle, between Centralia and La Vera, we see a few pieces, like songs on a compilation CD, that DFS calls *Obras de Arte* (in Spanish, evidence of the “hotchpotch of languages” that the members of the band use, ranging from Spanish and German to English). Like atrezzo or stage props, a series of old rugs on the floor, pictorially and textually manipulated, receive us in a similar way to the banners that the artists use in

their performances and installations as hand-painted backdrops with phrases that are often cryptic or difficult to read and are written in different scripts (as well as in the three languages they habitually use). These banners refer to numerous aspects, and are sometimes textual and conceptual references that the artists work with. Alongside the banners and rugs here, the walls of individual drawings by Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Mayer engage in a mutual dialogue, as if condensing ideas, interpretations and sensations, like sketches or ideograms, and as if digesting and then regurgitating the whole thing. As such, they propose a dialogue or invite discussion.

And to close the compilation, a project from 2004 produced in Viandar de la Vera, a town in Extremadura, which has been completely recreated here to become the installation of a performance. A large structure that forms part of a stage adopts the form of a type of walkway covered by a new banner specially made for the exhibition out of defective Manila shawls. The use of these shawls has been marked by a migration of forms, customs and cultural misunderstandings arising from colonial issues (the shawls originated in China, spread to the Philippines, and then from there to Mexico and on to the motherland, Spain), which in their journey through time and space have gradually evolved from a foreign item into the essence of Spanish culture. On the stage, two television screens reproduce, in different orders and for different purposes, scenes from the performance-concert given in the town by Discoteca Flaming Star and the local folk band El Arroyo de los Cagaos. For one night the two bands performed together in the town square. Over the course of several hours a short circuit was produced between two bands from different cultural backgrounds, from an urban location and a rural one, from a distant context and a local one. But despite these evident differences, both bands use tools and devices taken from memory, from human displacements and migrations, as well as the musical traditions of their respective environments. In the end, this installation provides the link with the spatial and cultural environment in which the exhibition takes place. Móstoles, as a town that has grown thanks to the vast numbers of immigrants arriving from, among other places, Extremadura. Móstoles, as a place of alluvium, a space where identity has been constructed out of the amalgamation of other identities, which ultimately adopt the alien as their own. Móstoles, as the historical connection between the rural and the urban, between the centre and the periphery. This is therefore a compilation exhibition, a journey from Centralia to La Vera that begins and ends with these two long, new versions, making this project a rare collector's item.













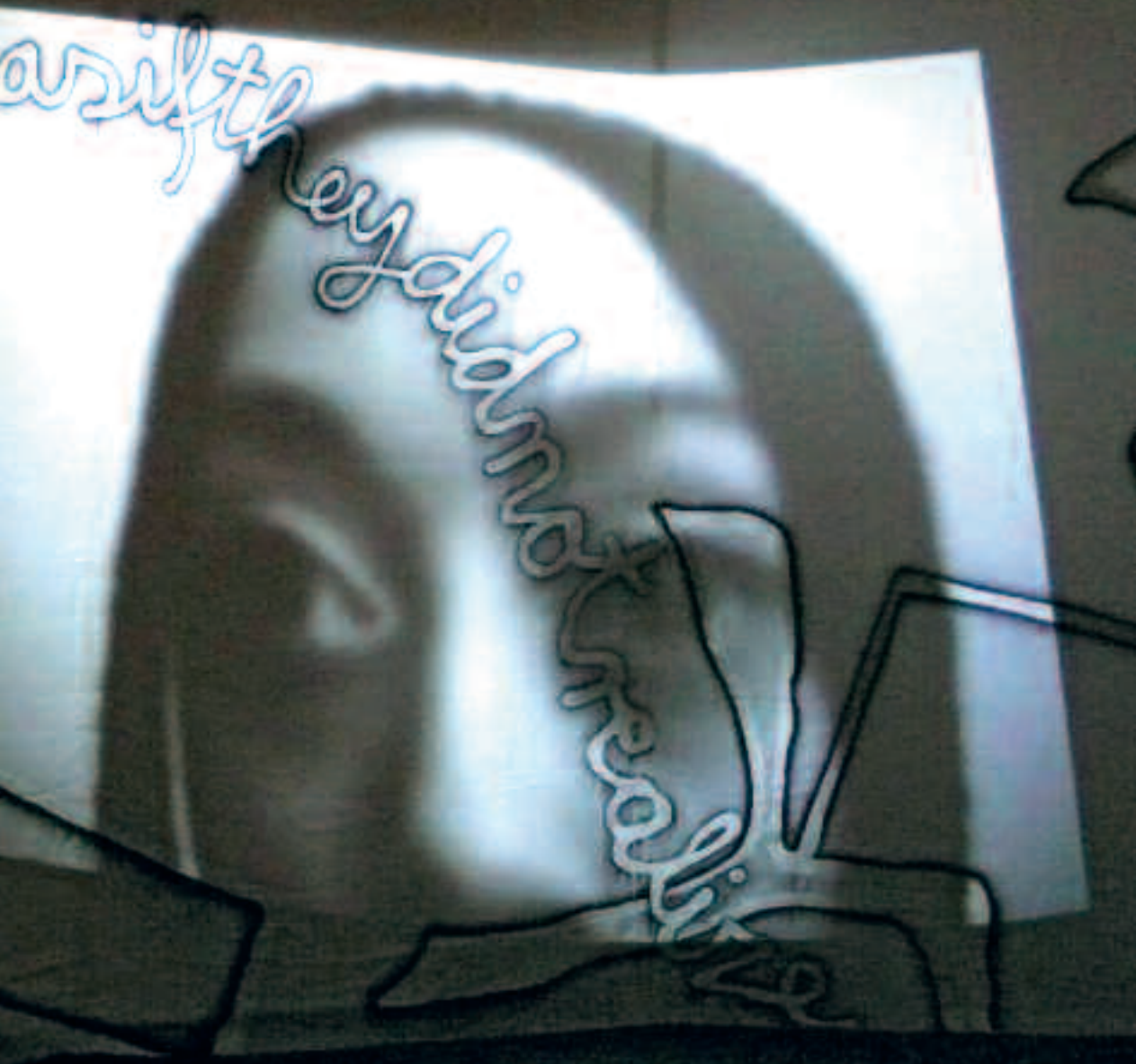




Puto podere

Compassion

as if they didn't
know
just














wer
nicht
raucht
und
wer
nicht
trinkt
hat
sich
schon
anders
dem

satan
verdingt

Memoria, mirada y amor

Leire Vergara

Algunas pautas performativas en la obra de Discoteca Flaming Star

Memoria

Memoria. Mirada. Amor.
Todos ellos requieren un testigo,
imaginario o real.¹

La performance, como otros muchos métodos artísticos, funciona desde mecanismos de acumulación. Esto significa que su identificación más allá de ejercerse desde la diferenciación entre diversos modelos, o entre las variaciones existentes entre las producciones del pasado, o del presente, se enriquece justamente a través de su capacidad de citación y regeneración. Sin embargo, la acumulación en este tipo de práctica es más volátil y efímera ya que la performance como evento siempre depende de un ejercicio de credibilidad y memoria en la medida en que la acción va paulatinamente desapareciendo durante su propio desarrollo. La citación en la performance, por lo tanto, desde el principio está basada en ejercicios de rumor, confianza e imaginación. Las imágenes residuales que quedan tras el evento, sean éstas materiales o inmateriales, son en sí mismas parcialmente fantasmáticas, en el sentido de que funcionan como sustitutos representacionales de lo acontecido.

Esta idea es una de las bases conceptuales con la que algunas autoras han analizando el medio de la performance en los últimos años. Se trata de una línea de trabajo influenciada directamente por la nueva ola de la teoría feminista que emergía en la década de los noventa para cuestionar las rígidas dicotomías establecidas en relación al género y desafiaba las nociones sobre las políticas de identidad. Asumiendo justamente esta condición simulada del gesto performativo y su estrecha relación con la repetición, muy a menudo con la repetición de normas reguladoras y opresoras del género,² críticas de arte, historiadoras y académicas intentaban alejarse de la urgencia de reconstruir la acción performativa para analizar justamente sus condiciones inestables y por lo tanto estudiar sus efectos representacionales. Esta aclaración sobre la provisionalidad y la falta de seguridad sobre la acción ofreció a dichas autoras la oportunidad de volver sobre performances producidas en los años setenta a través de documentos existentes fotográficos, textuales, cinematográficos o incluso orales, con la intención de probar varias décadas después otro tipo de herramientas interpretativas. Amelia Jones así lo demuestra en su texto de 1996

1. Phelan, Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1996, p. 5.

2. Butler, Judith, "The body you want. Liz Kotz interviews Judith Butler" en *Artforum*, n.º 199, p. 84.

titulado “‘Presence’ in Absentia: Experiencing the Performance as Documentation” donde ensaya un ejercicio imposible, es decir, tratar de evaluar la experiencia de expectación en algunas performances producidas en la década de los años setenta, acciones artísticas que se encuentran sujetas por lo tanto a una temporalidad concreta y por consiguiente irre recuperable. Desde una posición en principio frustrada ante el hecho de que la única forma de acceder a la acción es a través de la mediación del legado documental de dichas acciones artísticas; un material que en ocasiones puede incluso encontrarse incompleto; Amelia Jones comprueba que es justamente ahí donde reside la potencialidad interpretativa de la acción desaparecida. Su argumento principal se apoya en la idea de que a pesar de que la experiencia de ver una fotografía, leer un texto o ver una película es claramente diferente a participar como espectador en una performance, ninguna de las dos establece una relación de privilegio ante la “verdad” histórica de la acción preformativa.³ Su premisa por lo tanto destruye toda concepción de una posible relación exenta de mediación ante cualquier tipo de producción artística o cultural. Dicho de otro modo, Jones intenta probar con sus apreciaciones que ni la acción, ni el cuerpo pueden aprehenderse totalmente durante el tiempo de la performance. La capacidad de comprender a ambos dependerá directamente de una interpretación posterior, y por lo tanto siempre incitará a algún tipo de retorno retrospectivo.

Más allá de centrarnos en evaluar los cambios de estilo de la performance experimentados desde los años setenta hasta el presente, parece interesante analizar las posibilidades que ofrece este tipo de lenguaje artístico en el arte contemporáneo y cómo se puede pensar la experiencia de la expectación de la acción artística en relación a una memoria que todavía está por constituirse. La práctica artística de Discoteca Flaming Star es un claro ejemplo de cómo algunos artistas, colectivos y proyectos comisariales contemporáneos en los últimos años están trabajando la performance de una manera específica, es decir, respondiendo a las condiciones reales del cuerpo en el capitalismo tardío. La exigencia de una efectividad completa en la performatividad de los roles productivos, y el ajuste de las formas de expresión de la identidad a los vectores de poder, reafirman el control de la identidad contemporánea a través de la repetición de modelos de conducta establecidos bajo un orden político-económico concreto.⁴ Tratando de evaluar esta nueva condición identitaria y los posibles espacios a construir para contestar a esta realidad, la obra de Discoteca Flaming Star se inscribe dentro de un lenguaje performativo experimental que trata de aglutinar las tensiones existentes entre ficción, representación y acción.

3. Jones, Amelia, “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, en *Art Journal*, n.º 56, pp. 11-18.

4. Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Mayer conversan sobre esta idea con Rita McBride en *Rita McBride Interview by Discoteca Flaming Star*, folleto de la Tate Modern sobre el proyecto Arena de Rita McBride, dentro de la exposición “The World as a Stage”, octubre 2007. Los artistas vienen a comentar que “la condición postindustrial

Sus trabajos aglutinan generalmente la participación de un grupo indefinido de colaboradores, algunos de ellos, agentes activos de la acción artística y otros, espontáneos participantes que conforman una audiencia sujeta a un espacio en gran medida construido a través del *collage* de patrones performativos ensayados al igual que improvisados durante el tiempo delimitado de sus performances. En este sentido, Discoteca Flaming Star provoca con sus acciones el cuestionamiento de los límites reales de la expectación como experiencia, y otorga al público un rol más amplio que va más allá del mero testimonio pasivo ante la acción realizada. En las performances de Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Mayer se percibe la necesidad de trabajar más allá del espacio delimitado a priori de la performance, el interés en seguir creando una vez que la acción ha terminado les lleva a trabajar artísticamente con los residuos fantasmáticos de la acción desaparecida. En este sentido, las grabaciones, textos, fotografías u otro tipo de objetos artísticos generados durante sus acciones, con las que el espectador se encuentra fuera del tiempo de la performance, contienen un alto grado de ambivalente performatividad: su estatus trasciende lo documental. Por esto en sus proyectos artísticos es muy difícil delimitar el espacio entre la acción y su expectación. El público está llamado a probar nuevas formas de atención que trasciendan la abstracción intelectual para la búsqueda de un posible significado de la acción. Éste se enfrenta a una percepción emocional de la propia materialidad del gesto, una materialidad que se relaciona directamente con la formación de subjetividad y que en su reproducción durante la performance abre nuevos espacios de resignificación.

Esta forma de producción y provocación en el medio de la performance puede observarse en la manera en la que Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Mayer trabajan con la música y en especial con la canción como instrumentos para probar nuevas formas de memoria ficcionalizada. A partir de diversas estrategias a la hora de apropiarse y recomponer las canciones, como por ejemplo el hecho de ralentizar la voz y el ritmo de una balada comercial consiguiendo distorsionarla y dificultar su inmediata identificación, o tomar como virtud y potencialidad la desafinación en el canto para alterar su ritmo melódico, los artistas crean un nuevo espacio mental para la memoria y el reconocimiento. La música que componen mayoritariamente con su voz y el acompañamiento posterior de desnudos arreglos de cuerda y de otros instrumentos inventados, envuelve generalmente la producción de sus performances. En ocasiones, sus películas realizadas en colaboración con el cineasta François Boué

del mundo occidental requiere que todo el mundo actúe en todo momento, y que presente lo mejor de sí mismo en todo momento. [...] esta performatividad ignora el efecto de la generación de estructuras que den lugar a otras formas de producir acciones e interacciones con conceptos marginalizados. La performance es una herramienta excelente para poder examinar las operaciones performativas de las formaciones del sujeto, y por tanto se convierte en un campo en el que enfrentarnos a dicho concepto explotativo de la performatividad”.

no nos permiten decidir con seguridad si deberíamos tomarlas como una grabación o registro de una performance o por el contrario entenderlas como pruebas visuales de eventos ilusos sucedidos durante un sueño colectivo. Lo que sí queda claro es que tanto la música como la imagen en movimiento que queda tras sus acciones trascienden toda labor documentalista. Este es el caso de la película *La Vera Super 8* filmada en junio de 2004 en Viandar de La Vera, un cortometraje que recoge sin linealidad narrativa el proyecto colaborativo entre Discoteca Flaming Star y El Arroyo de los Cagaos durante la iniciativa artística de la Bienal de La Vera de Tomás Ruiz-Rivas.

La colaboración artística establecida entre ambos grupos se centraba en producir un espacio social a través de la música, componiendo e interpretando juntos canciones rescatadas de la cultura popular histórica o incluso nuevas composiciones originales realizadas con un similar espíritu de colectividad. La sesión se intuye expandida en el tiempo en una nueva película realizada para el grupo por François Boué. Ésta se compone exactamente de todo el material grabado, los cortes entre las secuencias reflejan el método de edición empleado durante la realización. Es la música, la que se estructura a partir de la repetición incesante del estribillo de una de las canciones de El Arroyo de los Cagaos, otorgando al conjunto un intencionado bucle visual. En la película se puede observar como en uno de los edificios de la plaza del pueblo ondea, debido al viento, un *banner* de Discoteca Flaming Star como una forma de intervención arquitectónica y demarcación del espacio de la acción artística. Es difícil comprender la dimensión exacta del tiempo de la performance en el corto de Boué e incluso distinguir los diversos intervalos entre actuaciones, ensayos y otro tipo de vivencias compartidas. Lo que sí se puede llegar a intuir es la carga de socialización intencionada del evento, es decir, el querer compartir juntos un ejercicio de formación de subjetividad política.

En toda comunidad existen siempre ficciones dominantes que se fundamentan en una colección de imágenes e historias compartidas a través del tiempo y que a partir de su concepción, en mayor o menor medida consensuada desde la tradición y la cultura popular, se convierten en las estructuras dominantes del imaginario colectivo. Estas imágenes e historias compartidas acaban definiéndose a través de las distintas formas de representación de las masas y en su expansión popular ejercen una fuerza de control de la expresión de la comunidad. Dichas ficciones juegan un rol vital a la hora de proyectar la identidad de una comunidad, su capacidad de enlazar al sujeto individual con el grupo se desarrolla a partir de contradictorios movimientos entre el consenso y el desacuerdo.

Las canciones interpretadas por ambos grupos en Viandar de la Vera tratan de sabotear las estructuras de control de la memoria colectiva para desvelar la pantalla virtual que nos posibilita y enseña cómo y qué desear. Para Discoteca Flaming Star y El Arroyo de Los Cagaos ficcionalizar la memoria es una forma de liberar el deseo.

Mirada

No vemos el ojo humano como un receptor.
Cuando ves el ojo, ves que algo sale de él.
Ves la *mirada* del ojo.⁵

En *La huida filmica al jardín (this garden i grew for you)*⁶ podemos soñar con la liberación de ese deseo redimido de todo encorsetamiento simbólico y la huida de la mirada que lo acompaña. En un breve texto asociado a varias imágenes impresas en blanco y negro, Cristina Gómez Barrio recoge descriptivamente algunos de los elementos que componen el único parque público en una de las azoteas de Manhattan. El texto lo escribe la artista de manera retrospectiva, mientras escucha la canción de Nick Cave *Bring it on*, una vez de regreso en Berlín. En esta contribución de la artista sobre papel, encontramos el reflejo del paseo de esa mirada que sale del ojo para disfrutar de los detalles de un espacio protegido y que representa las visiones de transformación de una comunidad. Cada uno de los árboles frutales que crecen en el jardín desde los años setenta demuestra la puesta en práctica de otras formas de visualizar el futuro. Es por ello que la mirada que ahora huye se olvida de sí misma y se mezcla con el espíritu de esas otras miradas del pasado retenidas como prueba del deseo de cambio de un tiempo ya consumido. Allí queda refugiada esta nueva mirada, tras las palabras escritas y una serie de diapositivas en blanco y negro.

En el vídeo de Wolfgang Mayer *Kronprinzessin Luise und ihre Schwester Frederike* realizado en 2004, los ojos de la chica, que observan hacia fuera, nos ofrecen otro tipo de mirada, esta vez incluso antes de que haya huido del todo. La cámara quiere interceptarla, pero la chica desvirtúa esa supuesta violencia invitando a mirarla mientras ella nos mira de vuelta.

5. Wittgenstein, Ludwig, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, traducción de Gérard Granel, Mauvezin, TER, 1989, vol. I.

6. Una propuesta de Cristina Gómez Barrio para *Script 02. Jardines de Interior*, Gastón Pérsico, Mariano Mayer y Cecilia Szalkowicz, Madrid y Buenos Aires, febrero 2007.

Amor

El amor no se dirige jamás hacia ésta o aquella propiedad del amado (ser blanco, pequeño, dulce, cojo), pero tampoco prescinde de él en nombre de la insípida abstracción (el amor universal): quiere la cosa con todos sus predicados, su ser tal cual es.⁷

La práctica performativa de Discoteca Flaming Star nos muestra la potencialidad de la creación artística bajo las condiciones de la sociedad post-industrial como una fuerza de trabajo fundamentada en el amor. Una acción secreta que se materializa en la promesa de una nueva forma de visualizar el presente. Un tipo de actuación que de manera incondicional se ofrece al otro como una proposición de un nuevo tipo de intercambio, una operación que transciende las reglas de la productibilidad. Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Mayer en ocasiones han hablado de su práctica como una forma de transformar las memorias de la gente con la intención de crear cierta confusión en ellos y para que dichas memorias puedan ser reemplazadas por espíritus de amor. Pero quizás el fracaso de esta promesa, como la frustración del amor erótico, escondan en la acción artística más posibilidades que decepciones. Así lo demuestran experiencias como *Aladlona (I love you green)*, una acción colectiva orquestada por Discoteca Flaming Star y producida gracias a la colaboración de un grupo heterogéneo de participantes entre los que se encontraban artistas, músicos, cineastas y bailarines profesionales. Esta sesión configurada a partir de la composición de varios deseos individuales de componer un espacio común, se desarrolló en The Kitchen, Nueva York en 2006 con la intención experimental de comprobar nuevos métodos de comunicación a través del lenguaje corporal. Una vez más, la película de Françoise Boué es lo que queda después de dicha experiencia. Su composición narrativa resuelta a partir de la propia mecánica del visor de la cámara de 8 mm; es decir, la abertura y el cierre del objetivo es lo que otorga estructura a la edición y hace así visible la materialidad de la grabación; nos enfrenta a la evocación de la experiencia y a la imposibilidad de recuperar en ella la acción o el cuerpo. Solamente nos queda por lo tanto intuir a través de la imagen, la promesa del propio acto de amar, del propio ejercicio de comunicarse entre individuos. Quizás, en la esperanza de dicha promesa y en la repetida constatación de su posible fracaso, “el espectador, como el amante, desea otra revisión de la memoria, de la mirada y del propio amor”.⁸

7. Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene*, tr. de José Luis Villacañas y Claudio La Roca, Valencia, Pretextos, 1990, p. 12.

8. Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1996, p. 32.

Memory, Sight and Love

Leire Vergara

Some Performative Procedures in the Work of Discoteca Flaming Star

Memory

Memory. Sight. Love.
All require a witness,
imagined or real.¹

Performance, like many other methods in art, works through mechanisms of accumulation. This means that the exercise of identifying may go beyond differentiating between different models or the variations between forms of production in the past and present, and be enriched through its capacity for quoting and regeneration. Accumulation is, however, more volatile and ephemeral in this type of practice, because performance as an event always depends on an exercise of credibility and memory, as the action gradually disappears during the process of its developing. From the beginnings of performance, quoting has thus been based on putting rumour, trust and imagination into play. The residual images that remain after the event, whether material or immaterial, are themselves partly phantasmatic in the sense that they function as representational substitutes of what has happened.

This idea is one of the concepts used by certain writers to underpin analyses of the performance medium in recent years, in a line of thought directly influenced by the new wave of feminist theory that emerged in the nineties to question rigid dichotomies established around gender and challenged notions of identity politics. Admitting precisely this simulated condition of the performative gesture and its close relationship to repetition – very often involving the repetition of oppressive, regulating gender norms² – female art critics, historians and academics have attempted to distance themselves from the urgency of reconstituting performative action in order to centre their analysis specifically on its unstable conditions and thereby study its representational effects. This clarifying of the provisional character and uncertainty of experiencing action gave the writers in question a chance to go back to performances produced in the seventies through existing photographic, text, film or even oral documents, in order to try out, several decades later, a different set of tools for interpreting.

Amelia Jones confirms this in 1996 in the text *“Presence” in Absentia – Experiencing the Performance as Documentation*, where she attempts an impossible

1. Phelan, Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, London, Routledge, 1996, p. 5.

2. Butler, Judith, “The Body you Want. Liz Kotz Interviews Judith Butler” in *Artforum*, n.º 199, p. 84.

exercise: to try to evaluate the experience of expectation in several performances produced in the seventies, artistic actions that, because they are held within a concrete temporality, have become irretrievable. From an apparently unsustainable position, in view of the fact that the only possible access to these artistic actions can be given by the legacy of – often incomplete – documentary material, Amelia Jones proves that it is precisely in this implicit frustration that the potential for interpretation of the disappeared action resides. Her main argument rests on the idea that, although the experience of looking at a photograph, reading a text, or seeing a film is clearly different to that of participating in a performance as a spectator, neither of these establish a privileged relationship with the historical “truth” of the performative action.³ Her premise therefore destroys any conception of a possibility of an unmediated relationship with any kind of artistic or cultural production. In other words, Jones’ observations serve to argue that neither action nor the body can be totally apprehended during the time of the performance. The capacity for understanding either of these forms of experience depends directly on a later interpretation, and must therefore always lead to some kind of retrospective return.

Beyond focusing on evaluating changes in style in performance from the seventies to the present day, it seems interesting to analyse the possibilities this type of language may offer in contemporary art, and how we might conceive the experience of expectation of the art action in relation to a memory that is yet to be constituted. Discoteca Flaming Star’s practice is a clear example of a specific way in which certain contemporary artists, collectives and curatorial projects have been working with performance in recent years; namely, responding to the real conditions of the body in late capitalism. The demand for complete effectiveness in the performativity of productive roles, and the adjusting of forms of expressing identity to the vectors of power, reaffirm the control of contemporary identity through the repetition of behavioural models established under a concrete political and economic order.⁴ Attempting to evaluate this new condition of identity, as well as possible spaces that might be constructed to contest this reality, the work of Discoteca Flaming Star can be inscribed within an experimental performative language which aims to condense the tensions residing between fiction, representation and action.

3. Amelia Jones, “Presence” in *Absentia Experiencing Performance as Documentation...*

4. Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Mayer speak about this idea with Rita McBride in *Rita McBride Interview by Discoteca Flaming Star*, Tate Modern booklet the Arena project by Rita McBride, part of the “World as a Stage” exhibition, October 2007. The artists remark that “the post industrial condition of the Western world requires everyone to perform at all times, and to always present oneself at one’s best at all times. [...] this performativity ignores the effort of generating structures that enable other forms of producing actions and interactions with marginalised concepts. Performance is a great tool for examining the performative operations of subject formations, and therefore, becomes a field in which to challenge this exploitative concept of performativity.”

Their works generally include the participation of an indefinite group of collaborators – some of them, active agents of the art event; others, spontaneous participants who make up an audience which is subject, during the time framework of their performances, to a space which has largely been built up through a collage of both improvised and rehearsed performative patterns. Through their actions, Discoteca Flaming Star thus bring about the interrogating of the real limits of expectation as an experience, and allow the audience a wider role which goes beyond mere passive testimony of the action carried out. In Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Mayer's performances, a need can be seen to extend their work beyond a performative space defined a priori; their interest in continuing to create once the event has finished is manifested by working with the phantasmatic residues of the disappeared action. In this sense, the recordings, texts, photographs and other kinds of objects generated during their actions that the spectator encounters outside the time of the performance are strongly ambivalent in a performative sense: their status transcends the purely documentary. It is therefore very difficult to draw the limits between action and expectation in their projects. In searching for a possible meaning for an action, the public is asked to experiment with new forms of attention that transcend intellectual abstraction, confronting the matter of the gesture itself – matter which is directly related to the forming of subjectivity and reproduced during the performance in a way that opens up new spaces for resignifying.

This kind of production and provocation in the substance of the performance can be observed in the way Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Mayer work with music, particularly with songs, as an instrument for trying out new forms of fictionalised memory. Through different strategies of appropriation and recomposition of the songs they use – such as slowing down the voice and rhythm of a commercial ballad to distort it and to make it difficult to identify immediately, or using singing out of tune as a virtue and means to activate potential by altering the song's melody and rhythm – the artists create a new mental space for memory and recognition.

Music, composed mainly with their voices, plus musical accompaniment of bare chord arrangements or other invented instruments, generally envelops the production of their performances. Sometimes their films – made with filmmaker François Boué – leave us unsure whether we are looking at a recording or a register of a performance or whether we should understand them as visual proof of illusory events that occurred during a collective dream. What is definitely clear is that both the music and the moving image that remain after their actions transcend any documentary intent.

A case in point would be *La Vera Super 8*, filmed in June 2004 in Viandar de La Vera, a short film that, without recourse to linear narrative, records the collaboration between Discoteca Flaming Star and El Arroyo Los Cagaos, a project carried out during the Bienal de La Vera set up by Tomás Ruiz-Rivas.

This artistic collaboration between the two groups was focused on producing a social space using music by composing and interpreting songs rescued from historical folk culture and even original compositions made in a similar group spirit. The intuition perceives the session as expanded in time in a new film made for the group by François Boué. The film is made up of precisely all the material captured; the breaks between sequences show the editing process used by the author during the filming. It is the music, structured through the incessant repetition of the chorus of one of El Arroyo de los Cagaos' songs, that intentionally creates a visual loop in the piece. In the film, a banner by Disco can be seen waving in the wind on one of the buildings of the village square, becoming a form of architectural intervention and marking out the space of the art action. It becomes hard to comprehend the exact dimension of the time of the performance in Boué's short film, or even to distinguish the intervals between acts, rehearsals and other forms of shared experience. What can be intuitively perceived is the weight of purposeful socialisation of the event; that is, the desire to share an exercise of forming political subjectivity.

Any community has its dominant fictions which are based on a collection of images and histories that are shared over time. The conceptions of tradition and popular culture consensuate these to a greater or lesser degree and they then become the dominant structures of the collective imaginary. These shared images and histories become defined through different forms of mass representation; in their expansion into popular culture, they exercise a force of control over the community's expression of itself. The fictions in question play a vital role in projecting the identity of a community; its ability to link the individual subject with the group is developed through contradictory movements between consensus and disagreement.

The songs interpreted by the two groups in Viandar de la Vera attempt to sabotage the structures that control collective memory to unveil the virtual screen that shows us and instructs us what and how to desire. For Discoteca Flaming Star and El Arroyo de Los Cagaos, fictionalizing memory is a way of liberating desire.

Sight

We don't see the human eye as a receiver.
When you see an eye, you see that something comes out of it.
You see the gaze of the eye.⁵

In *La Huida Fílmica al jardín (this garden I grew for you)*,⁶ we can dream of liberating a desire that is redeemed from all symbolic constraint, and of the gaze which escapes and accompanies it. In a short text associated with a number of images printed in black and white, Cristina Gómez Barrio gathers descriptively certain elements that make up the only public park on a Manhattan rooftop. The text was written by the artist in a retrospective exercise after returning to Berlin, while listening to Nick Cave's song *Bring it on*. This contribution on paper reflects the wandering of sight emerging from the eye and its delight in the details of a protected space that represents a community's visions of transformation. Each of the fruit trees planted in the seventies show other forms of visualising the future being put into practice. The fugitive gaze can forget itself here and mingle with the spirit of other sight from the past, proof of a spent time's desire for change.

In Wolfgang Mayer's 2004 video *Kronprinzessin Luise und ihre Schwester Frederike*, the eyes of the woman which look outwards offer the viewer another type of sight, this time even before its complete escape. The camera attempts to intercept it, but the woman evades this assumed violence by inviting the viewer to look at her while she looks back.

5. Wittgenstein, Ludwig, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, translation: Gérard Granel, Mauvezin, TER, 1989, vol. I.

6. Proposal by Cristina Gómez Barrio for *Script 02 Jardines de Interior*, Madrid / Buenos Aires, Gastón Pésico, Mariano Mayer and Cecilia Szalkowicz, February 2007.

Love

Love is never directed toward this or that property of the loved one (being blond, being small, being tender, being lame), but neither does it neglect the properties in favour of an insipid generality (universal love): The lover wants the loved one with all of its predicates, its being such as it is.⁷

Discoteca Flaming Star's performative practice shows the potentiality of artistic creation under the conditions of post industrial society as a work force rooted in love. Secret actions materialised in the promise of a new way of visualising the present. A form of acting that offers itself unconditionally up to the other to propose a new type of exchange; an operation transcending the rules of productivity. Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Mayer have occasionally spoken of their practice as a way of transforming peoples' memories with the intent to create some confusion in them, so that these memories may be replaced by spirits of love. But perhaps the failure of this promise, like the failure of erotic love, hides more possibilities than disappointments in artistic action. Experiences such as *Aladlona (I love you green)* – a collective performance orchestrated by Discoteca Flaming Star and produced thanks to the collaboration of a heterogeneous group of participants including artists, musicians, filmmakers and professional dancers – would appear to confirm this. Different individual desires came together to compose a common space, in a session carried out in 2006 in The Kitchen, New York, an experimental event which aimed to work with new methods of communication through body language. Once again, it is François Boué's film that is what remains of the experience. Its narrative composition is worked out through the visual mechanics of a 8 mm camera: the opening and shutting of the lens structures the editing and makes the matter of the recording visible, confronting us with the evocation of experience together with the impossibility of returning to the action or body. All that is left for us to do is to intuitively perceive the promise of the act of loving, the communicative exercise of individuals. Perhaps, in the hope of this promise and the repeated encounter with its possible failure, "the looker, like the lover, desires another revision of memory, sight, and love itself."⁸

7. Agamben, Giorgio, *The Coming Community*, 1993, p. 12.

8. Phelan, Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, London, Routledge, 1996, p. 32.

a pause in a song







acles

AVANTO





Against the assembly hall of the university

Putopoder

see below

the ghosts of

Against those who want to hurt









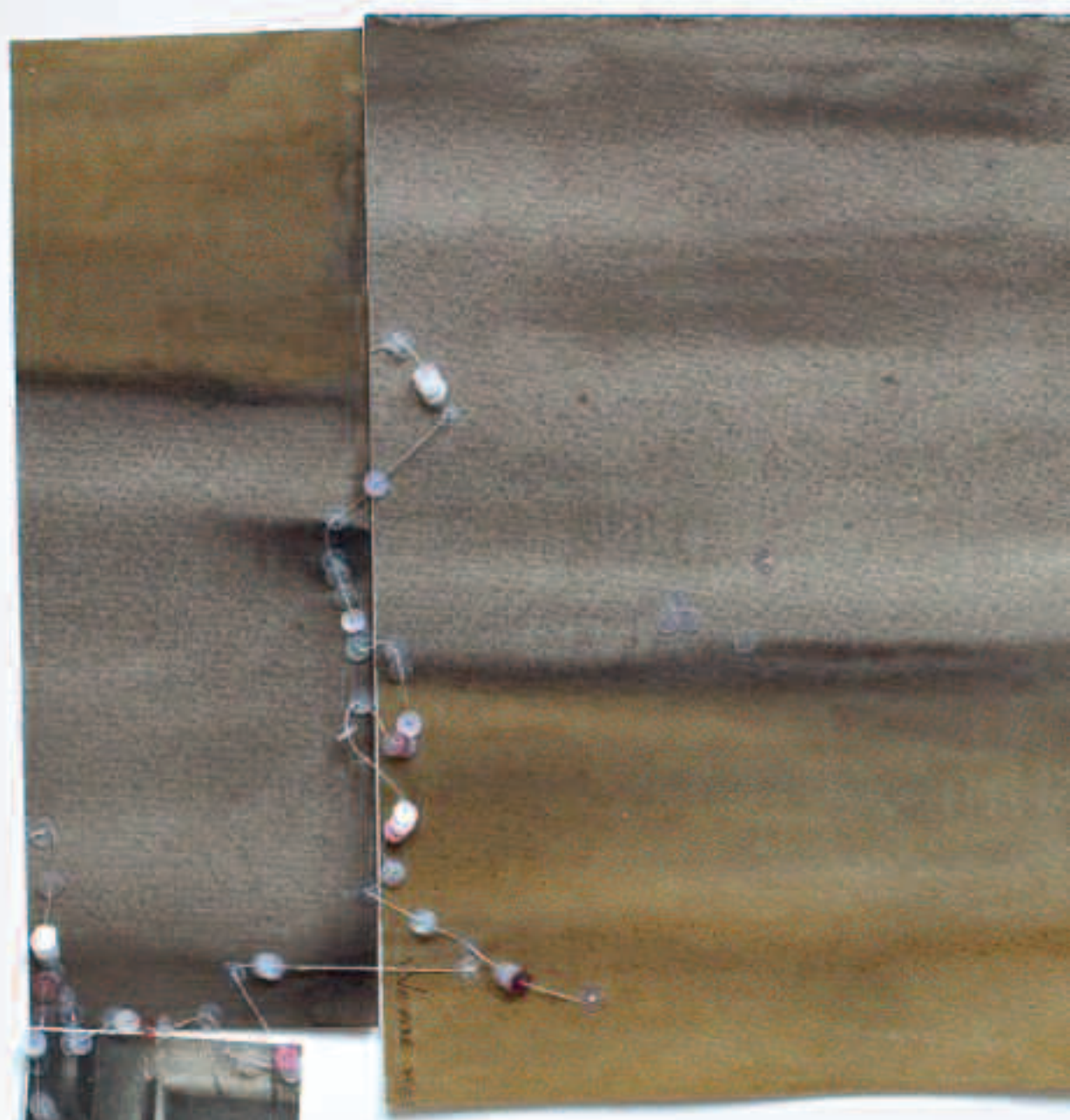












La erótica del párpado

Matthew Lyons

Todo comenzó por casualidad en marzo de 2003. Discoteca Flaming Star estaba haciendo una performance en Parlour Projects, un espacio artístico independiente situado en un piso de Williamsburg, Brooklyn. Entre el público se encontraba François Boué quien, como siempre, llevaba una cámara. En la cocina y el salón estaban colgadas las pancartas de DFS. En la lista de temas figuraba el himno de Mahalchick, *Slave*. “Wanna be your slave. Wanna be your slave”. Stefan Schessl se había traído el acordeón para unas actuaciones en Nueva York, así que añadió una canción de Piazzolla. También se interpretaron algunos de los temas clásicos del “Hardcore karaoke” de DFS, como *AACB/BDAC* y *The Port of Amsterdam*. Flawless Sabrina, protagonista del documental sobre *drags The Queen*, de 1968, acudió en calidad de invitada especial. Impresionado por la salvaje combinación de factores, Boué empezó a rodar: fragmentos de canción seguidos de espacio en negro. Después, un fotograma fijo de un detalle, como un hombro, por ejemplo. Más espacio en negro. Boué trabaja con este lenguaje fílmico en sus películas en Super 8 desde hace muchos años. Monta con la cámara mientras rueda y le interesan principalmente los estudios cortos del espacio y la vida urbanos. Sus películas, ni narrativas ni documentales, transcurren al ritmo pausado de la imagen y el espacio en negro. Esta cuidada alternancia permite descansar la vista a la vez que crea expectación sobre el siguiente pasaje de información visual. A raíz de este interés por el montaje con la cámara, Boué ha desarrollado una técnica de rodaje económica así como una conciencia de la secuencia y del ritmo mientras filma. En esta performance de DFS concreta, Boué sólo tenía a mano una cámara de vídeo digital, lo cual aportaba como elemento adicional el sonido. Su retrato de la performance fue decididamente sesgado, y sólo incluye una cantidad muy pequeña de documentación real. Sin embargo, confirió a cada momento de la grabación una presencia única. Tras ver el metraje de la performance y familiarizarse con el trabajo del artista en general, DFS invitó a Boué a rodar en Super 8 y vídeo como participante en sus obras en directo cuando surgiese la ocasión, y de este modo comenzó un proceso de creación de obras de cine y vídeo en colaboración.

Desde sus comienzos, Discoteca Flaming Star se propuso utilizar documentación de sus performances como material para otras obras de arte. En sus *foto-collages* pintados empleaban fotogramas de performances y exploraban estrategias formales fragmentarias similares a las de sus obras de vídeo con Boué. Con el cambio a la imagen en movimiento, siguieron utilizando metraje de performances, pero a través del enfoque de Boué las obras llegaban más lejos y creaban una relación triangular enriquecida por las experiencias de los participantes, el público y la cámara de cine o vídeo que desproveía al material de origen de su función meramente documental. La primera colaboración tuvo lugar en Viandar de la Vera en 2004 con la obra *Discoteca Guitarrera Funkstorm*, después de la cual DFS y Boué siguieron colaborando en performances producidas en The Kitchen y el Whitney Museum of American Art de Nueva York. Después de estas performances, DFS y Boué crean una nueva obra con

imagen en movimiento combinando metraje mudo de Super 8, vídeo y audio. Recientemente, en la performance *Ellipses (Electric Birdhouse)*, celebrada en la Tate Modern de Londres, han dado un paso más en su proceso colaborativo porque, en lugar de filmar, Boué proyectaba su propia obra cinematográfica como parte del evento, que estaba formado por intervalos de música, cine, acciones y lecturas que a veces se superponían en medio de *Arena*, la instalación de gran formato de Rita McBride.



Esta colaboración permanente con Discoteca Flaming Star supone la continuación natural del interés de Boué por la *performance* o las acciones. Desde sus primeras obras en Super 8, Boué se ha centrado con frecuencia en las actuaciones que tienen lugar en la ciudad, tanto de otros artistas como de personas anónimas con las que

se cruza. Sus películas documentan el encuentro de un observador con un ser o un evento. Estas breves ráfagas de imágenes y sonidos se intercalan con secciones de negrura que Boué crea tapando la lente con su propia mano o con la tapa. Son periodos deliberados de retención que forman parte del marco más amplio del encuentro, marcado por un intercambio de deseo, una mirada intensa y la melancolía. La ensayista y estudiosa de la literatura clásica Anne Carson ha investigado el antiguo papel de la carencia en la naturaleza agridulce y triangular del eros. En un análisis de un poema de amor de Safo, escribe “Porque, cuando eros es carencia, su activación requiere tres componentes estructurales: el amante, el amado y lo que hay entre ellos. Son tres puntos de transformación en un circuito de relación posible, electrizada por un deseo que rozan sin tocar. Unidos, permanecen separados. El tercer componente desempeña un papel paradójico porque al mismo tiempo conecta y separa, señalando a los dos que no son uno, irradiando la ausencia cuya presencia demanda el eros”.¹ En las obras de vídeo en colaboración de Discoteca Flaming Star y François Boué, la retención de la imagen alimenta a Eros. El arte en directo suele estar marcado por el intercambio de deseo entre los ejecutantes y el público. Pero la performance se puede ampliar, y ese flujo de energía no tiene por qué apagarse cuando la obra en directo concluye; puede transferirse a nuevos receptores si se dan las condiciones adecuadas. Al retener la imagen, al interponerse entre el documento de la performance y el espectador, estas obras de vídeo crean experiencias de actuación diferenciadas que siguen participando en el intercambio activo de deseo. Triangulan las máquinas de desear generadas por las intervenciones en vivo de Discoteca Flaming Star y crean modelos de performance satélite, ampliados, que mantienen vivo el deseo en el reino de la imagen en movimiento.

1. Carson, Anne, *Eros the Bittersweet*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 16.

The Erotics of the Eyelid

Matthew Lyons

It started by chance in March 2003. Discoteca Flaming Star was performing at Parlour Projects, an independent art space in an apartment in Williamsburg, Brooklyn. François Boué was in the audience, and as usual, he had a camera on him. The DFS banners were hung in the kitchen and in the living room. Mahalchick's anthem *Slave* was on the set list. "Wanna be your slave. Wanna be your slave". Stefan Schessel had brought his accordion with him to a residency in New York and so a Piazzolla tune was added. Some of DFS' "Hardcore karaoke" standards such as AACB/BDAC and *The Port of Amsterdam* were also performing. The Flawless Sabrina, who had been the subject of the 1968 drag documentary *The Queen*, was a special guest. Struck by the wild combination of factors, Boué began shooting: a few moments of song followed by black space. Then a freeze frame of a small detail – a shoulder, for example. More black space. Boué had been developing this filmic language for many years in his Super 8 films. Always editing in camera as he is shooting, he had been focused mainly on short studies of urban space and life. Neither narrative nor documentary, the films are paced with a measured rhythm of image and black space. This careful alternation allows the eyes to rest while also creating anticipation for the next passage of visual information. Dedicated to in-camera editing, Boué has mastered an economical shooting technique as well as an awareness of the sequence and pacing as he is filming. At this particular DFS performance, Boué happened to have only a digital video camera, which added sound as an additional element to consider. His portrait of the performance was decidedly partial, with only a very small amount of actual documentation, yet each moment recorded was delicately afforded a jewel-like presence. After seeing his footage of their performance and becoming more familiar with his own work in general, DFS invited Boué to shoot Super 8 and video as a participant in their live works when possible, and thus began a process of making collaborative film and video works.

Since their early years, Discoteca Flaming Star had challenged themselves to use documentation from their performances as the material for other works of art. Their painted photo-collages used still images of performances and explored fragmentary formal strategies similar to their video works with Boué. But by making the shift to the moving image, the resulting works made in collaboration with Boué still used performance footage but, through Boué's approach, could go further to create a charged, triangular relationship between the experiences of the performers, the audience, and the film/video camera that separated the source material from its merely documentary capability. The first collaboration took place in Viandar de la Vera in 2004 for the *Discoteca Guitarrera Funkstorm* piece, and DFS and Boué have gone on to work together at performances at The Kitchen and The Whitney Museum of American Art in New York. After these performances, DFS and Boué create a new moving image work combining the silent Super 8 footage, video, and audio. Most recently, at the *Ellipses (Electric Birdhouse)* performance at the Tate Modern in

London, they added a new development in their collaborative process because, rather than filming, Boué was projecting his own film work as part of the event, which was composed of sometimes overlapping intervals of music, film, actions, and readings amidst Rita McBride's large-scale installation *Arena*.



This ongoing collaboration with Discoteca Flaming Star has been a continuation of Boué's existing interest in performance or actions. Since his early work in Super 8 film, Boué has repeatedly focused on performative activities in the city, whether by other artists or by anonymous people he comes across. His films are the record of an observer's encounter with a being or an event. The brief bursts of image and/or sound are interspersed with sections of blackness which Boué makes by filming into his cupped hand or with the lens cap on. These are deliberate periods of withholding that are part of the larger encounter marked by an exchange of desire, by concentrated

looking, and by melancholy. Author and classical scholar Anne Carson has discussed the ancient role of lack in the bittersweet and triangular nature of Eros. In analyzing a love poem by Sappho, she writes “For, where Eros is lack, its activation calls for three structural components – lover, beloved, and that which comes between them. They are three points of transformation on a circuit of possible relationship, electrified by a desire that they touch not touching. Conjoined they are held apart. The third component plays a paradoxical role for it both connects and separates, marking the two that are not one, irradiating the absence whose presence is demanded by Eros.”¹ In the collaborative video works by Discoteca Flaming Star and François Boué, the withholding of the image keeps Eros at play. Live art is regularly marked by an exchange of desire between the performers and audience. But the performance can be extended, and that flow of energy need not be shut down once the live work is complete; it can shift to new receivers given the right conditions. By withholding the image, by coming between the document of the performance and the viewer, these video works create distinct, performative experiences that are still involved in the active exchange of desire. They triangulate the desiring machines set up in Discoteca Flaming Star’s live situations and create expanded, satellite performance models which keep desire active in the realm of the moving image.

1. Carson, Anne, *Eros the Bittersweet*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 16.





AACBROA

MORO

AC



THE











Monsters and Miracles

LOVE AND VANTO

ROSES + PARADISE



PARADISE
DISE

Monsters and Muscles

LOVE AND







SEXY
BLOOD

Depression



Una conversación

Jan Verwoert, Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Mayer. Berlín, abril 2008.

Jan Verwoert: Hablemos de la filosofía de la performance que sustenta vuestras obras. Tengo la impresión de que una característica crucial de vuestro método es lo que describís como “*collage* en el tiempo”: en el transcurso de una performance reunís a distintas personas que hacen cosas diferentes en paralelo, cosas que no tienen por qué estar sincronizadas. ¿Qué tenéis que decir de este método para crear asincronía sincrónica?

Wolfgang Mayer: Un aspecto fundamental es que intentamos reunir cosas que supuestamente no van juntas pero que podrían guardar relación, de manera que sea el propio montaje de la performance lo que les permita entablar esa relación. Conforme a esta premisa, otorgamos a todos los participantes libertad plena para decidir lo que quieren hacer.

Cristina Gómez Barrio: En nuestra performance *Ellipses Electric Birdhouse* (2007) sucedían bastantes cosas a la vez, y cada cosa tenía su propia lógica temporal particular. Estaba el tiempo de las películas, el tiempo de las canciones, el tiempo de la lectura. Reunir estos tiempos implicaba que se interrumpían y se solapaban unos con otros de maneras curiosas. Al final, era imposible decir que lo habías entendido todo. La propia dinámica de la performance destruía la ilusión de hacer una única interpretación concluyente de lo que estaba sucediendo.

JV: Es decir, el evento no se rige por una única coreografía o temporalidad. ¿Cómo encuentran los participantes su lugar en el continuo espacio-temporal fragmentario de la performance? Cuando hay varias personas interviniendo a la vez, imagino que se precisa mucha inteligencia social para que pueda oírse algo. ¿Cómo lo hacéis?

WM: Conlleva un cierto riesgo. Por lo general, hablamos bastante con los participantes sobre cómo se puede crear ese espacio de posibilidades. En este proceso, se amplía continuamente el marco de la performance a través de las posibilidades que los participantes ven en cada momento. Hay artistas con los que hemos hecho bastantes performances, como por ejemplo Mahalchik, que se ha convertido en uno de nuestros mejores amigos. Nos encanta su trabajo en todos los aspectos. Otras personas aparecen sólo de manera intermitente, porque, por ejemplo, viven en lugares en los que sólo podemos encontrarnos de vez en cuando.

JV: Entonces ¿definiríais vuestra práctica como una forma de crear una comunidad? Si ese fuera el caso, ¿qué tipo de comunidad estaríais creando? ¿Se estaría forjando en torno a un espíritu concreto?

WM: Supongo que hay ciertos temas o ideas recurrentes, como la imperfección: hacer cosas que crees que no sabes hacer. Vaginal Davis dijo una vez que no hay nada que

sepas hacer mal. Estas son algunas de las ideas que nos importan con relación a esta comunidad.

CGB: Sí, creo que cuidar de la fragilidad de los demás es un momento muy importante o específico de este espacio.

WM: Para que sea seguro, para que sea un espacio seguro...

CGB: [...] para ese tipo de fragilidad. Un espacio en el que tal vez sabes que no quieres ser lo que eres pero en realidad no sabes lo que quieres ser. Un espacio en el que cada participante tenga la oportunidad de experimentar con esas posibilidades. Muchas veces, mientras se está maquillando, Wolfgang dice: "No quiero ser un hombre pero no sé lo que quiero ser..." ¿O cómo lo dices?

WM: Tiene que ver con la belleza de ese momento. Hace muchos años tuve una conversación con Roni Horn en la que me dijo: "No sé lo que eres pero no eres hetero". Y me di cuenta de que sí, de que era eso. Me abrió la puerta a un cierto universo de ideas; de ideas *queer*, si quieres, pero en sentido amplio, no sólo de género. Para mí eso es importantísimo.

JV: Pero ¿cómo creáis lo que denomináis un espacio "seguro" para performances *queer*, para este proceso abierto de devenir? ¿Qué coordenadas necesitáis fijar para crear un espacio en el que eso pueda darse?

CGB: Sí, eso... estamos constantemente pendientes de eso, intentando... Uno de los temas que surgió después de hacer la performance *Duet No. 1* es que tal vez existan ciertas formas de fantasía que ayuden a realizar fantasías *queer*, pero aún no hemos llegado a una conclusión. Ni siquiera sé si existe una respuesta. Es probable que haya momentos en los que alguien descubra un lugar imaginario. Como hizo Jack Smith con sus aproximaciones al exotismo, que le permitieron representar fantasías *queer* en el tiempo y el espacio.

JV: Supongo que exponer vuestro método en un manifiesto va en contra del espíritu *queer*. Pero, no obstante... ¿habéis intentado redactar un manifiesto alguna vez?

WM: No, no lo hemos intentado nunca. Nos resulta más útil ir desgranando cada aspecto a través de la conversación. La performance podría ser entonces nuestra forma de manifestar algo... o de dejar que algo se manifieste.

JV: En una reflexión sobre un sentido de comunidad diferente, el filósofo francés

Jean-Luc Nancy aborda la noción de comunidad desobrada [Nancy, J.-L., *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001]. Sostiene que el principio dominante de la organización de estructuras sociales autoritarias es la formación de comunidades operativas. Una comunidad operativa es aquella que se reúne en torno a una tarea, como por ejemplo un grupo de compañeros de armas que se reúne para ir a la guerra. El vínculo de esta comunidad imaginaria se forja a medida que se ejecuta la tarea. En contraposición, el concepto que él desarrolla como alternativa es la idea de comunidad desobrada. Es desobrada en el sentido de que no se crea por la unión de las personas en la realización de una tarea. Surge más bien de la intervención dentro de los límites de tu capacidad o de la ejecución de esos límites. Lo que une a la comunidad desobrada es la experiencia de conducirse hacia los propios límites y, una vez alcanzados, encontrarse con otra persona que ha alcanzado los suyos. Paradójicamente, la conexión se da en la experiencia del límite. A modo de modelo o metáfora, la idea de comunidad desobrada quizá describa algunos de los aspectos que habéis comentado con relación a la comunidad que se manifiesta en vuestras performances.

CGB: La cuestión sería qué tipo de tiempo necesitaría una comunidad desobrada, o qué tiempo sería su tiempo desobrado. Lo cual nos lleva de nuevo al primer punto.

JV: Nancy ofrece un ejemplo precioso. Describe ese momento en que la música que estaba sonando se detiene; el momento en que oyes los pies deslizarse y las gargantas toser. Todavía se palpa en el espacio la tensión creada por el evento, pero en el instante subsiguiente se fragua algo que cobra sonoridad. No es lo contrario del evento. Se trata más bien de que a la sombra del evento ese tipo de ruidos diversos se hacen audibles.

CGB: En realidad, cuando estábamos planificando o buscando lo que queríamos hacer en *Ellipses Electric Birdhouse*, lo denominamos una pausa en una canción, ese momento en que aguantas la respiración para poder seguir cantando, esos segundos en los que la canción queda suspendida. No es que no haya canción; es el momento en que uno se da cuenta: estoy cantando, o está cantando, y estamos escuchando o está escuchando. Es decir, preciso de una acción para darme cuenta de que estoy escuchando o cantando, pero es ese momento suspendido lo que me aporta esa conciencia...

JV: [...] de cierto tipo de posibilidad.

WM: Me recuerda a nuestros principios, cuando intentábamos imaginar el sonido y la sensación de nuestra performance. Hablábamos siempre de ese momento de los conciertos en que el grupo sale al escenario: toda la música y los sonidos producidos, como cuando coges la guitarra, antes de tocarla... o cuando el batería se sienta y da un

par de baquetazos o el guitarrista rasga algunas cuerdas. Siempre he creído que ese momento debería durar eternamente, porque es cuando como espectador estoy más activo hacia el ejecutante, justo antes de que empiece a tocar, nada más salir al escenario.

JV: Podría interpretarse que uno de los motivos centrales de vuestra obra sería desbaratar la lógica de los eventos monumentalistas y dejar margen para otras experiencias. ¿Es así?

WM: Para que el espectador asuma un papel activo...

JV: [...] y para activaros como ejecutantes de una forma diferente. Me figuro que aquí es donde, en cierto modo, retomáis algunas de las ideas clave de Fluxus, el deseo de activar al espectador y de crear una forma distinta de comunidad mediante la organización del espacio y el tiempo de su concurrencia de una manera asíncrona. En un sentido vanguardista, Fluxus suele interpretarse como la expresión de un impulso revolucionario. ¿Qué hay de lo revolucionario?

CGB: Lo revolucionario es algo que tiende a interpretarse de un modo heroico, que siempre tiene un clímax. En ese sentido, nuestra obra es distinta. En nuestro trabajo buscamos un concepto de tiempo que rompe con el sentido normativo de “progreso” y rechaza la lógica temporal de las acciones orientadas a la consecución de objetivos operativos. Visto así, lo revolucionario adquiere otro sentido.

JV: ¿Qué es...?

CGB: Un sentido no heroico.

JV: ¿Y cómo entendéis el concepto de lo revolucionario no heroico?

CGB: Bueno, eso es lo que estoy tratando de averiguar mientras hablo...

JV: ¿Llegó Fluxus a ser heroico en su postura revolucionaria?

CGB: Yvonne Rainer habló una vez en un seminario de la enorme influencia que ejerció Cage en Fluxus. Su idea de que todo puede ser música inauguró posibilidades creativas sorprendentes. Se puede crear con cualquier cosa; todo el mundo puede crear lo que quiera. Eso también rompe con el concepto modernista heroico de la necesidad de innovación absoluta, porque cuando cualquier cosa es música, no tienes que preocuparte por ser el primero o el último en hacer algo.

JV: Se podría decir entonces que Cage propone un concepto no heroico de lo revolucionario, porque su idea de ejecución no está relacionada con ningún acto

heroico ni con transgredir la ley. Si cualquier cosa puede ser música, eso significa que nada es verdad, que todo vale. Un principio revolucionario pero que no guarda relación con infringir la ley, porque cuando todo puede ser música sencillamente no hay ley. Cualquier interpretación de Fluxus que parta de esta idea sería profundamente anti-édipica. Se trata de dejar que el cuerpo decida adonde quiere ir, en lugar de esforzarse por hacer algo prohibido ex profeso. Sin embargo, los motivos de ciertas formas de Fluxus más europeas, germanas o austriacas podrían interpretarse como una sublevación contra los padres nazis y un intento de librarse del trauma producido por su sociedad autoritaria. Visto así, el impulso de buscar un cierto clímax heroico –como vosotros decís– o punto de catarsis expresa una necesidad histórica de actuar y arreglar las cosas. ¿Dirías que vuestras performances obedecen a una necesidad histórica? ¿Podemos incluso interpretar esa necesidad, actualmente?

WM: Bueno, para nosotros es muy necesario intentar crear e idear distintas formas de espacio y encuentro a través de la performance. Tengo la necesidad urgente de descubrir cómo puedo crear este espacio que nos permita a mí y a otras personas pensar de manera distinta.

CGB: Una necesidad histórica, o más bien una oportunidad histórica para la performance, sería –es algo sobre lo que estoy empezando a reflexionar– crear formas más táctiles de relacionarse con el conocimiento. Formas de acceder al conocimiento que no estén basadas exclusivamente en transmitir información, sino también en sensibilidades conceptuales que pudiesen dar lugar a una descentralización del sujeto en relación con, por ejemplo, la ecología.

JV: Es decir, definiríais estas necesidades históricas con relación a inquietudes contemporáneas, como la necesidad de crear espacios de posibilidades y buscar formas alternativas de comunicación en un momento en que la comunicación se ha convertido en una actividad económica. Supongo que esa necesidad es muy tangible en el contexto de la producción artística contemporánea. Hoy en día, cuando se nos invita a intervenir, suele estar bastante claro lo que implica esa invitación, por decirlo cínicamente: hay que crear un evento para el que es necesario crear contenido, porque hay una institución cultural o un formato de presentación que necesita dotarse de contenido. Esta lógica convierte a los productores culturales en proveedores de contenido. Generamos el combustible que hace funcionar la máquina. ¿Para qué? ¿Qué otras filosofías de performance se os ocurren? Quizá la opción no sea dejar de hacer performances por completo, porque entonces nos privaríamos del placer que nos procura. Si el acto de la performance nos produce placer, ¿qué vías tenemos para negociar las condiciones, para ejecutarlas de otra manera? ¿Cuál es vuestra filosofía?

WM: Frente a esta situación, hemos tomado la decisión de intentar intervenir o exponer en tantos tipos de espacio como pudiésemos, y no excluir por definición el mercado, una institución, un domicilio privado o la calle. Por otro lado, nuestra estrategia admite otras posibilidades: se pueden crear distintas performances para lugares distintos, pero también se pueden repetir elementos de la misma performance en distintos lugares. Estas son solo algunas maneras de ampliar ese espacio de posibilidades tanto como podamos, con la esperanza de no quedar atrapados y excluidos, tanto nosotros como otros participantes, de la experiencia de la posibilidad.

JV: Entonces una contra-estrategia sería diversificar el marco...

CGB: Otra consecuencia de la demanda de contenido es que sólo se reconocen determinados soportes. Para luchar contra eso es esencial buscar y activar los aspectos que no están reconocidos e incluirlos. En el proceso del que habla Wolfgang intentamos hacer eso. Por ejemplo, en un momento dado hacemos una performance en la calle y tres años más tarde incorporamos una parte de ella en una performance en un museo, y entre una cosa y otra impartimos talleres con compañeros artistas. Así que en realidad te apropias del contenido y lo conviertes en una posibilidad para distintas ficciones.

JV: De este modo, el contenido no está autorizado por una institución concreta. La institución no tiene los “derechos espirituales” del contenido. Manteneis esos derechos espirituales en una práctica que evoluciona con el tiempo. Pero estabas diciendo que esta práctica en desarrollo también podía considerarse una ficción. ¿No es así?

CGB: Sí, o una posibilidad de ficción. Estaba pensando en cómo Borges utilizaba el mismo personaje en distintas historias para que fuese la misma persona sin serlo. Y esta persona podía tener distintos rasgos y encarnar distintas ficciones porque vivía en distintas historias. Creo que como artista se puede adquirir autonomía de un modo similar.

JV: Cuando la ficción se convierte en esa zona de relativa autonomía, ¿constituye también ese espacio de posibilidades del que habláis? Y en ese sentido, al escenificar la ficción en ese espacio y transformarlo a través de ella, ¿sería también una mecanismo para transformar un espacio existente en un espacio de posibilidades?

WM: Sí (risas). Me parece que la ficción es importante en ese sentido, pero también para dejar de ser un esclavo de la autenticidad. Para mí utilizar ficción conlleva la

libertad de imaginar cosas que quizá no hayan ocurrido nunca pero que quiero que sucedan. La ficción es un espacio que está en todas partes: delante, detrás, a mi izquierda y a mi derecha. Se trata de llenarla con la realidad que llevo conmigo.

JV: Retomamos entonces los conceptos alternativos de vivir el tiempo. La ficción de la que habláis puede ser un continuo temporal –una continuidad– que construís a través de vuestras intervenciones. ¿Se puede comparar con el continuo que, si fueseis pintores, por ejemplo, construiríais en vuestra obra mediante el constante retroceso y avance en el tiempo con un lenguaje formal propio?

CGB: Nunca lo había pensado pero podría ser una forma de describirlo. Mientras lo decías, estaba pensando en nuestros amigos de El Arroyo los Cagaos, un grupo folclórico con el que realmente experimentamos que la repetición se puede convertir en un espacio propicio para la ficción. A través de la repetición de determinados elementos, crean un espacio familiar. Y, sin embargo, eso es precisamente lo que les da la confianza para hacer improvisaciones radicales. Así que, como con El Arroyo los Cagaos, la continuidad creada a través de la repetición puede ser la condición de la espontaneidad radical.

JV: Retomando como modelo el uso de Borges de la ficción: multiplicáis los sujetos. Y multiplicáis los marcos. Existís como sujetos distintos e intervenís como parte de una subjetividad colectiva, de una comunidad de participantes que cambia continuamente. Todo eso se produce en el espacio creado por la ficción de Discoteca Flaming Star.

WM: Greg Bordowitz dijo una vez maravillosamente que no hay ni una sola obra hecha por una única persona o un único género, con lo cual estoy plenamente de acuerdo.

CGB: Me gustaría plantearme el concepto de autoridad a través del tiempo. Nos referíamos al tiempo suspendido. Hablaría de suspender la autoridad... la autoría (risas).

JV: [...] la autoridad de la autoría...

CGB: Creo que tenemos que renegociar el concepto de autoría en relación con una práctica continua o discontinua. Sería muy útil relacionar la autoría con el tiempo en lugar de con una persona. De este modo se desmontarían las reglas económicas y jurídicas de la autoría, que tratan de quién crea qué y en qué momento. Al eliminar el momento, éste deja de tener importancia. A veces lo hago a modo de ejercicio de la imaginación. Como sostiene Greg Bordowitz, no hay ninguna obra creada por una

persona o un género. Esto implicaría que ninguna obra se realiza en un único momento específico.

JV: Hemos hablado sobre un espíritu particular de performance que versa sobre el deseo de crear espacios de posibilidades y de explorar el continuo temporal de la ficción como vía para crear zonas en las que puedan suceder cosas. Pero también habéis mencionado el tacto como un medio o cualidad capaz de posibilitar otras formas de acceso al conocimiento. ¿Podríamos retomar esa idea brevemente? ¿Qué implica para vosotros la idea del tacto?

CGB: Sí, se trata de un enfoque sinestésico. Se trata de usarlo todo, de usar todos los espacios y los momentos. Cuando pienso en lo táctil, me viene a la mente el tacto de la mano. El vocablo alemán para performance, acto o acción –Handlung– es muy útil en este sentido. “Handlung” contiene la palabra “hand” –mano–. Del mismo modo, los vocablos para concepto –Begriff– y entendimiento –begreifen– contienen la palabra “greifen” –captar–. Así que conceptualizar y agarrar algo es como ponerlo en un “Handlung”. La performance sería una forma táctil de captar un espacio, un momento y los deseos de los ejecutantes que participan en ella.

JV: ¿Qué lugar ocupa la música en esta filosofía?

WM: Para nosotros la música ha sido siempre una forma de texto. La música es siempre la canción que transporta el texto. Casi todas las canciones que interpretamos se eligen por la letra. Algunas veces incluso por un único verso. Porque queremos extraer y proteger un verso precioso que está metido en una canción horriblemente mala. Y también hay algunas canciones poéticas y tremendas en su totalidad. La música transporta la poesía del texto.

CGB: Yo añadiría que la música se puede percibir de manera táctil, como una forma de “Handlung”, es decir, como una forma de escuchar y hacer mientras se escucha. La propia escucha es la creación. Es una forma de dejarse tocar y una posibilidad de aprendizaje basada en percibir y recibir a los demás –y las prácticas y las aportaciones de los demás.

A Conversation

Jan Verwoert, Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Mayer. Berlin, April 2008

Jan Verwoert: Let's talk about the philosophy of performance that underpins your works. It seems to me that one crucial characteristic of your method is something that you described as a collage in time: you bring together different people during the duration of one performance who do different things parallel to each other, things that are not necessarily synchronised. How do you feel about this method of creating synchronous asynchronicity?

Wolfgang Mayer: One central aspect is the attempt to bring together things that are not supposed to be together but might have a relation – so the setup of the performance enables them to enter into this relation. To allow that to happen we give each participating performer the full freedom to decide what he wants to do.

Cristina Gómez Barrio: In our performance *Ellipses Electric Birdhouse* (2007) quite a lot of things happened at the same time, and these different things had their own particular temporal logic. There was the time of films, the time of songs, the time of reading. Bringing these times together meant that they were interrupting each other and overlapping in particular ways. As a result there was no way you could pretend that you could understand everything. So the inherent dynamics of the performance destroyed the illusion that a conclusive interpretation of what was happening was possible.

JV: So there is not one choreography or one temporality that governs the entire event. How do the performers then find their place within the fragmented spatio-temporal continuum of the performance? If you have different people performing at the same time, I could imagine that it takes a lot of social intelligence to allow for anything to be heard. How does that work?

WM: It entails a certain risk. We usually spend quite some time talking to the participants about how that space of possibility could be created. In this process the frame of the performance gets continuously expanded through the possibilities that the performers see at that moment. With some of the performers we have performed quite often. Mahalchick for instance has become one of our dearest friends. We really love his work on every level. Other people appear only intermittently, because, for instance, they live in places where we can only meet once in a while.

JV: So would you understand your practice then as a form of community building, and if so, what kind of community are you building? Is there a particular spirit that this community is built around?

WM: I guess there are certain themes or ideas that we keep coming back to, like imperfection: doing things when you think you can't do them. Vaginal Creme Davis once

said, there is nothing you can do wrong. These are some ideas that matter to us in relation to this community.

CGB: Yeah, I think caring for each others fragility is a very important or specific moment of that space.

WM: To make it safe, to make it a safe space...

CGB: [...] for that kind of fragility. A space where you perhaps know you don't want to be what you are, but you don't really know what you want to become. A space where every participant has the chance to experience this potentiality. Wolfgang often says when he is putting on makeup, I don't want to be a man but I don't know what I want to be... or how do you say it?

WM: It's related to this beautiful moment. Many years ago I had a conversation with Roni Horn and she said: I don't know what you are but you are not straight. I felt that yes, that was it – for me it was a port of entry into a certain world of ideas; you could say queer ideas but in the wider sense, not only in the gender sense. That is extremely important to me.

JV: But how do you create what you call a “safe” space for queer performances, for this open-ended process of becoming? What are the coordinates that you need to establish to create a space where that becomes possible?

CGB: Yes, that's... we are busy all the time with that, trying... One of the things that we were speaking about after doing the performance *Duet No. 1* was how perhaps there are certain fantasy forms that help to realize queer fantasies, but we are still thinking about that. I'm not sure whether there's an answer at all. Probably there are some moments where somebody found an imaginary place. Like Jack Smith did in his approaches to exoticism that allowed him to stage queer fantasies in time and space.

JV: I guess, declaring your method in a manifesto is the contrary to a queer spirit. But, still... Have you ever attempted to write a manifesto?

WM: We've never attempted to write one. It seems to be more useful to articulate individual aspects in conversations. The performance is then what might be our form of manifesting something... or allowing for something to manifest itself.

JV: Talking about ideas for a different sense of community, there is a concept that the French philosopher Jean-Luc Nancy writes about: the notion of an inoperative

community. He argues that the dominant principle for the organisation of authoritarian social structures is the forming of operative communities. An operative community unites around a task, like a band of brothers in arms, for instance, that comes together to go to war. The bond of their mythic community is forged as the task is performed. In contrast to this, the concept he develops to describe an alternative is the idea of an inoperative community. It is inoperative in the sense that it is not created through people being united by performing one task. It is rather born out of performing on the limits of your ability or performing these limits. What brings the inoperative community together is the experience that you move to your limit and on these limits you encounter the other person at their limits. The experience of the limit is that which connects, paradoxically. As a model or metaphor the idea of the inoperative community maybe describes some of the aspects you have been talking about in relation to the community that manifests itself in your performances.

CGB: The question would be what kind of time such an inoperative community might need, or what time their inoperative time would be. And that would bring us back to the first point.

JV: Nancy gives a beautiful example. He speaks about that moment when the music that was playing before stops; the moment you hear the shuffling of the feet and the coughing in the space. The tension created by the event is still tangible in the space but in the aftermath of the event something forms and becomes audible. It's not the opposite of the event, but it's more in the shadow of the event that the kind of multiplicity of noises becomes audible.

CGB: Actually, when we were planning or finding out what our desire was for *Ellipses Electric Birdhouse*, we called it a pause in a song, which is the moment when you're holding your breath in order to keep on singing – these seconds where the song is suspended. So it's not that there's no song; it's the moment when one can realize, I am singing, or she's singing, and we are hearing or she's hearing. That is, an action is needed to realize I'm hearing or I'm singing, but it is this moment of suspension that brings me to that awareness...

JV: [...] of some kind of potentiality.

WM: It reminds me of when, in the very beginning, we tried to imagine the sound and feeling of our performance. We were always talking about that moment when you go to a concert and the band comes on stage: all the music and sounds produced, say, when you pick up the guitar, before you play it... like the drummer always sits down and plays a couple of beats on the drums and the guitarist touches some of the strings. I always

felt that this moment should last forever, because that's where, as a spectator, I am most active towards the performer – before they start playing, but after they have entered the stage.

JV: So that would suggest that one of the motives at the heart of your work would be to dismantle the logic of monumentalist events, to allow other experiences?

WM: To make the spectator active...

JV: [...] and activate yourselves as performers in a different way. I guess, this is where you are in a sense re-addressing some of the key ideas of Fluxus in your work, the desire to activate the spectator and to create a different form of community by organizing the space and time of their assembly in an asynchronous manner. In an avant-garde sense Fluxus is usually interpreted as the expression of a revolutionary drive. So what about the revolutionary?

CGB: The revolutionary is something that we tend to read in a heroic way. It always has a climax. Our work is different in that sense. We work towards a concept of time that breaks with the normative terms of "progress" and rejects the temporal logic of operative goal-oriented actions. If you think about it like that, the revolutionary gains another meaning.

JV: Which is?

CGB: A non-heroic one.

JV: So what's an un-heroic concept of being revolutionary?

CGB: Well that's what I'm trying to think about while I'm saying it... hmmm.

JV: Was Fluxus even heroic in its revolutionary stance?

CGB: Something that Yvonne Rainer once talked about in a seminar was how influential Cage was for Fluxus. His idea that everything can be music opened up amazing creative potentials. You can create with anything; anybody can create anything. This also breaks with the heroic modernist concept of a necessity for absolute innovation, because when anything's music, you don't need to worry about being the first or last to do something.

JV: So you could say that Cage proposes a non-heroic concept of being revolutionary because his idea of performing is not linked to a heroic act of transgressing the law. When anything can be music that means: nothing is true; everything is allowed. That is

revolutionary but it's not related to breaking the law because, when anything can be music, there is no law. So an understanding of Fluxus derived from this idea would be deeply anti-Oedipal. It's about letting your body decide where it wants to go, rather than working hard on intentionally doing the forbidden. Yet, still you could interpret the motives of certain maybe more European, German or Austrian, forms of Fluxus as revolt against the Nazi fathers and an attempt to liberate yourself from the traumas produced by their authoritarian society. If you look at it this way the drive to work towards a certain heroic climax, as you say, or point of catharsis, expresses a historical necessity to act and work things out. Would you say there is a historical necessity for you to perform? Is it even possible for us today to construe such necessities?

WM: Well, I think it's very necessary for us to try through performance to create and think of different forms of spaces and encounter. I think I have a desperate urge to figure out how I can create this space that lets me and other people think differently.

CGB: A historical necessity, or rather a historical chance for performance would be – this is something I'm just beginning to think about – to create more tactile ways of relating to knowledge. Ways to make knowledge accessible that are not exclusively based on transmitting information – but also about conceptual sensibilities that might give rise to a decentralisation of the subject in relation to, for example, ecology.

JV: So you would define these historical necessities in relation to contemporary concerns – in terms of the need to create spaces of potentiality and find alternative forms of communication at a time when communication has become an industry. I guess that need is very tangible in the context of contemporary art production. Today, when we are asked to perform it is usually quite clear what this invitation implies – to put it cynically: an event needs to be created and content has to be provided, because there is a cultural institution or presentation format that needs to be filled with content. And so cultural producers become content providers. We generate the fuel to keep the machine running. What for? What other philosophies of performing could we think of? To stop performing altogether is maybe not really an option, because then we would deprive ourselves of the joy of performing. If we embrace this joy of performing, what ways do you see to negotiate the terms differently, to perform differently? What is your philosophy?

WM: One decision that we arrived at, confronting this situation, was to try and perform or exhibit in as many different kinds of spaces as possible, and not by definition exclude the marketplace, an institution, a private house, the street. Then there are also other possibilities to vary your strategy: you can do different

performances for different places but also repeat elements from the same performance in different places. These are just some ways to try and open up that space of potentiality as much as we can, in the hope of not becoming trapped and excluding yourself and other participants from the experience of possibility.

JV: So one counter-strategy is to multiply the frames...

CGB: Another consequence of the demand to deliver content is that only certain ways of delivering are recognised. To work against that, it's crucial to find, to activate those aspects that are not recognised, and include them. I think we try to do so in the process Wolfgang is speaking of. For instance, doing a performance on the street at one point, and then three years later incorporating a part of it into a performance in a museum, while in the time in between you've actually been teaching workshops with artist colleagues. So you actually take this content for yourself to make it a potential for different fictions.

JV: In that way the content is not authorised by one particular institution. The institution does not have the "spiritual copyright" of it. You preserve that spiritual copyright within a practice that evolves over time. But you were saying that this evolving practice could also be considered as a fiction?

CGB: Yes, or as a potential for fiction. I was thinking of how Borges would use the same character in different stories. So it would be the same person but not, and this person could have different features and activate different fictions because of the different stories. As an artist, I think, you can gain autonomy in a similar way.

JV: When fiction becomes that zone of relative autonomy, is that fiction then also the space of potentiality that you were speaking about? So is that then also a way to turn an existing space into a space of potentiality – by staging your fiction in that space and transforming that space through your fiction?

WM: Yes (laughs). I think fiction is very important in that regard – but also in order of not being a slave of authenticity. To use fiction implies the freedom to imagine things that maybe have never happened, but that I want to happen. Fiction is a space that is everywhere: in front of me, behind me, on the left and right of me. The point is to fill it with the reality that I carry with me.

JV: So we return to alternative concepts of how to experience time. The fiction you speak about can be a temporal continuum – a continuity – that you construct through your practice. Is that similar to the continuum that, if you were a painter for instance,

you might construct within your oeuvre by continuously moving backwards and forwards through time in a language of form that you develop for yourself?

CGB: I'd never thought of that but, it could be a way of describing it. While you were saying this, I was thinking of our friends El Arroyo Los Cagaos, a folk group, with whom we really experienced how repetition can become a space for fiction. They create a space that they feel at home in through the repetition of certain elements. Yet it's precisely this that gives them the confidence to improvise radically. So as with El Arroyo Los Cagaos, continuity created through repetition can be the condition for radical spontaneity.

JV: But to come back to Borges' use of fiction as a model: you multiply the subjects. And you multiply the frames. You exist as different subjects and you perform as part of a collective subjectivity, a community of performers that continuously changes. All that happens within the space opened up by the fiction of Discoteca Flaming Star.

WM: Gregg Bordowitz said once so beautifully, there is no single work done by only one person or one gender – which I fully agree with.

CGB: I'd like to think of questions of authority through the medium of time. We were speaking of suspended time. I would speak of suspending authority... authorship (laughs).

JV: [...] the authority of authorship...

CGB: I think we have to renegotiate the concept of authorship in relation to a continuous or discontinuous practice. So it helps a lot to relate authorship to time rather than to a person. By doing this you dismantle the economic and juridical rules of authorship which are about who made what at what point in time. If I abolish that point then it's not important any more. As an exercise of the imagination I try to do this. As Gregg Bordowitz writes, there's no work made by one person or one gender. This would imply that there's no work made at only one specific moment in time.

JV: So we've spoken about a particular ethos of performing which is about the desire to open up spaces of potentiality and explore the temporal continuum of fiction as ways to create zones where things may happen. But you also mentioned the tactile as a medium or quality that may enable other forms to access knowledge. Could we briefly return to that? What does that idea of the tactile imply for you?

CGB: Yes, so it's a synaesthetic approach. It's about using everything; it's about using all spaces and moments. When I think of the tactile, I think of the touch of the hand. The German word for performance, act or action – Handlung – is very helpful in this sense. Handlung has the word “hand” in it. In a similar way the word for concept – Begriff – and for understanding – begreifen – has the word greifen, to “grasp” in it. So to conceptualize and grasp something is like putting it into a Handlung. Performance then is a tactile way of grasping a space, a moment in time and the desires of the performers involved.

JV: But how does the music enter into this philosophy?

WM: Music was always one form of text for us. The music is always the song that carries the text. Almost all of the songs we perform are chosen for their lyrics. Sometimes it's only one line. It could be this one powerful line embedded in a really bad song that we want to extract and protect. And then there are some songs that are poetic and powerful as a whole. So the music carries the poetry of the text.

CGB: I would also say that music could be perceived in a tactile way as a form of Handlung – as a form of listening and making while listening. The listening is the making. It is a way of being touched and it is a learning possibility based on perceiving and receiving each other – and each other's practices and inputs.

(Quien no fuma ni bebe algún otro vicio tiene)

Discoteca Flaming Star & El Arroyo Los Cagaos

Discoteca Guitarrera Funkstorm

12 de Junio de 2004, Viandar de la Vera, Cáceres. España

“Discoteca Guitarrera Funkstorm” fue un encuentro entre un grupo de performance que vive de y en la cultura urbana experimentando con la memoria pop con un grupo rural de la comarca española de La Vera que, sin melancolías investiga la memoria folclórica de su zona rescatando las piezas y el estilo espontáneo e irreverente que tiene la música tradicional.

Ambos trabajamos con conceptos de memoria, desplazándola, activándola, en esa experiencia comunitaria que es la canción. El Arroyo de los Cagaos enfrentándose al filtro que supuso una dictadura y Discoteca Flaming Star investigando el reemplazo de la música folclórica por la retórica pop. Los dos proyectos comparten una consciencia del disfrute, como herramienta de encuentro y de trabajo.

El 12 de junio de 2004, Discoteca Flaming Star y El Arroyo los Cagaos tocamos – juntos, seguidos, el uno para el otro y con participación del público– durante cinco horas en la plaza de Viandar de la Vera, pueblo de 300 habitantes en Cáceres, España. Queríamos poner a prueba y retar aquello que nos había juntado:

Los espíritus del punk. La importancia de los textos. La estructura musical de carácter sencillo y abierto que deja espacio a la espontaneidad y a la participación. AC/DC. El sentido abierto de la colaboración. La irreverencia. Ningún miedo ante el aburrimiento. La dependencia emocional respecto al entorno. No descartar nada a la hora de crear.

“ESE ARROYO QUE EXISTE Y NADIE SE ACUERDA DE ÉL”

GLOSARIO y PENSAMIENTOS AÑOS DESPUÉS DE LA ACTUACIÓN EN LA PLAZA DE VIANDAR DE LA VERA [Cristina Gómez Barrio (Discoteca Flaming Star) y Cthuchi Zamorra (El Arroyo los Cagaos)].

Más allá de la anécdota, hemos descubierto el uso de la sorpresa como forma de crear sentimientos. Los habitantes de Viandar de la Vera y los vecinos de los alrededores nos dieron la bienvenida a su plaza con curiosidad, con perplejidad pero también con **COMPLICIDAD**.

COMPLICIDAD: muy presente en toda la música tradicional (que ahonda en las raíces de la identidad).

Hemos descubierto que nos gusta **CANTAR JUNTOS**, aunque estemos a 100 ó a 2.000 kilómetros de distancia. Que podemos actuar juntos sin ensayar mucho, lo que nos permite improvisar y también integrar intervenciones arrítmicas e incluso desafinadas.

Hemos descubierto que como artistas dependemos del vínculo emocional con el entorno inmediato.

Continuamos investigando la música tradicional liberada de su carga conservadora.

Continuamos investigando formas de expresión cultural liberadas de su homogeneización industrial.

Continuamos sin utilizar estructuras jerarquizadas.

Continuamos consensuando en el grupo todo lo que hacemos.

Continuamos activando un proceso comunicativo en múltiples direcciones.

Continuamos haciendo lo que hicieron otros antes que nosotros.

vieja música – nueva música

Nuestras HERRAMIENTAS: CANCIONES, guitarras, guitarrillos, bajos eléctricos desafinados, voces, bandurrias, violines, flautas, almirez, las letras de las canciones, la botella, el cántaro tocado a boinazos, el pasacalles, guitarras eléctricas, plumas, maquillaje, pelos largos, la repetición, textos, vasos de vino, el activismo antimilitarista, dibujos.

CANCIONES: forma de memoria oral, un vínculo con el pasado que recoge aspectos de la vida que no ha recogido la memoria escrita. Una respuesta personal ante los hechos históricos, políticos y sociales.

Hay CANCIONES que no entendemos del todo y canciones que la industria insiste en que no nos pertenecen pero, que a pesar de ello, forman parte de nosotros. Nosotros insistimos en hacer uso de ellas.

TANTAS SEXUALIDADES – TANTAS SÁTIRAS – TANTA LIBERTAD

Insistimos en la resistencia del texto.

Insistimos en la existencia de referencias que nos dan fuerza.

Insistimos en las ganas de disfrutar.

Insistimos en mirar a nuestro alrededor.

Insistimos en cantar, bailar, dibujar.

Insistimos en escuchar.

Insistimos en participar y en dejar participar al resto.

(Don't Drink, Don't Smoke – You Must Do Something)

Discoteca Flaming Star & El Arroyo Los Cagaos

Discoteca Guitarrera Funkstorm

June 12th, 2004, Viandar de la Vera, Cáceres. Spain

“Discoteca Guitarrera Funkstorm” was an encounter between a performance group living off and in urban culture and experimenting with the memory of pop, and a rural group from the Spanish region of La Vera which investigates, without melancholy, the memory of the area’s folklore, rescuing pieces from and the spontaneous, irreverent style of traditional music.

Both sides work with concepts of memory, displacing it, activating it in the community experience of song. El Arroyo de los Cagaos, by confronting the filter of the previous dictatorship; Discoteca Flaming Star by investigating the replacing of folk music with pop rhetoric. Both projects share a consciousness of enjoyment as a tool for encounter and work.

On June 12th, 2004, Discoteca Flaming Star and El Arroyo de los Cagaos played – together, after one another, each to one another, for five hours in the square of Viandar de la Vera, Cáceres, Spain – a village of 300 inhabitants. We wanted to test and challenge what it was that had brought us together:

The spirits of punk. The importance of texts. Simple, open musical structure that leaves room for spontaneity and participation. AC/DC. An open spirit of collaboration. Irreverence. No fear of boredom. Emotional dependence on the environment. Not ruling out anything when creating

“THAT STREAM THAT EXISTS WHICH NO-ONE REMEMBERS“

GLOSSARY AND THOUGHTS YEARS AFTER OUR SHOW IN THE TOWN SQUARE OF VIANDAR DE LA VERA [Cristina Gómez Barrio (Discoteca Flaming Star) and Cthuchi Zamorra (El Arroyo los Cagaos)].

Beyond the anecdotal, we’ve discovered the use of surprise as a form of creating feelings. The inhabitants of Viandar de la Vera and the surrounding areas welcomed us to their square with curiosity, perplexity, but also with a sense of complicity.

COMPLICITY: Very present in all traditional music (it digs down into the roots of identity)

We’ve discovered that we enjoy SINGING TOGETHER, whether we’re 100 or 2,000 kilometers apart. That we can act together without practising much, meaning we can improvise and also integrate arrhythmic and even out-of-tune interventions.

We’ve discovered that as artists we depend on the emotional link with our immediate environment.

We continue to investigate traditional music freed from its conservative charge.
 We continue to investigate forms of cultural expression freed from industrial homogenization.

We continue not to use hierarchical structures.

We continue to search for consensus within the group in all we do.

We continue to activate a multi-directional communicative process.

We continue to do what others have done before us.

~~old~~ music – ~~new~~ music

Our TOOLS: SONGS, guitars, *guitarrillos**, untuned electric bass, voices, mandolins, violins, flutes, mortars, the song lyrics, the bottle, banging defiantly on jugs, the passacaglia, electric guitars, feathers, make-up, long hair, repetition, text, glasses of wine, antimilitary activism, drawings.

SONGS: a form of oral memory, a link with the past that gathers aspects of life written memory passes by. A personal response to historical, political and social facts.

There are SONGS we don't completely understand and songs that industry insists don't belong to us but which belong to us in spite of it. We insist on making use of them.

SO MANY SEXUALITIES – SO MANY SATIRES - SO MUCH FREEDOM

We insist on the resistance of the text.

We insist on the existence of references that give us strength.

We insist on the desire for enjoyment.

We insist on looking around us.

We insist on singing, dancing, drawing.

We insist on listening.

We insist on participating and letting everyone else participate.

* Small guitar similar to a mandolin.

what is always



A collage of tilted photographs arranged in a semi-circular arc. The top half of the collage features several images of multi-story buildings, likely apartment complexes, with warm, orange-toned lighting. The bottom half features images of people in various social settings, including a group of people in a dark room and a group of people in a brightly lit area. The text "on my mind?" is overlaid in a light blue, sans-serif font across the middle of the collage.

on my mind?



errep
love
you









1990-1991





chinamanilamexiopiano

sumo
tine
cio



HERE WE



THERE THEY WERE SOMEWHERE

La pérdida de rojo

Ines Schaber

La agitación poética de Discoteca Flaming Star

Cuelgan en habitaciones, cubren la cabeza a modo de velo y aparecen en los muros de las casas. Flotan al viento, revisten una pared, sirven como superficie de proyección o componen el fondo de una performance. Son grises, blancos, negros, azul claro o beige. Agitan los ánimos, hablan, callan, están de duelo, evocan recuerdos y, en ocasiones, simplemente están ahí. Llevan mensajes y palabras y las aglomeraciones léxicas son claramente descriptivas, asociativas, crípticas o poéticas; las letras han sido dibujadas con spray, pintadas o fijadas con pegamento; se representan como garabatos, en zig-zag, en ángulo o a menudo también sin interrupción, a modo de trazo continuo, sin respirar, sin puntos ni comas, sin distinguir entre mayúsculas y minúsculas.

Discoteca Flaming Star los llama *banners*. *Banners* como pancartas políticas, que evocan manifestaciones, bandos y grupos de gente en la calle a favor o en contra de algo. *Banner*, como recuerdo de una antigua labor artesanal consistente en dibujar un símbolo o un logotipo o manifestar una opinión en un trozo de tela. *Banners*, como los que en Gran Bretaña ofrecían en el siglo XIX imágenes de una sociedad utópica, en las que podían verse a niños y adultos bien alimentados que habitaban en bonitas mansiones, en las que los ancianos recibían asistencia y todos disfrutaban de más tiempo libre. Pero sin olvidar los *banners* que actúan como afirmación del poder, a modo de bandera simbólicamente colgada, que delimita un territorio o anuncia un veredicto. ¿*Banners* para marcar un territorio y la pertenencia a él...?

Puto Poder

Againingstthosehowanttohurtyouasiftheydidnotrealize

Los *banners* de Discoteca Flaming Star producen el efecto de telas colgadas en el último minuto. Parecen formar parte de una lógica expositiva distinta, que se aparta de la norma. Como si después de semanas o incluso de meses de preparación y minuciosa planificación del emplazamiento de objetos y dibujos en una sala de exposición, en el último momento se hubiera decidido otra cosa. Como si se quisiera añadir algo que falta y a lo que es necesario remitirse y cuya omisión tendría algún tipo de repercusión. Sacados de una maleta que uno lleva siempre consigo; de un neceser donde se almacenan objetos imprescindibles para la supervivencia, los *banners* representan una especie de *tapiz nómada*, un trozo de tela plegada que puede desplegarse, extenderse y colocarse en distintos lugares.

Sexybloodycat

Los *banners* pueden utilizarse espontáneamente y deberían tenerse siempre a mano. Son como herramientas artesanales que amplían las posibilidades de actuación

individuales. Como instrumentos extraídos de una caja de herramientas. “Hay diversas maneras de organizar los lugares donde uno se encuentra. Todos tenemos nuestros condicionamientos, pero también la elección de hacer determinadas cosas de una manera o de otra”, afirma Cristina Gómez Barrio. Se trata de ampliar el radio de acción, de seguir en activo y de desarrollar constantemente nuevos modelos de actuación. Modelos de actuación que marquen una diferencia y que ofrezcan la posibilidad de hacer cosas de otro modo. Modelos de actuación que marquen una diferencia y que sean capaces de modificar un espacio. Hay cosas a las que es necesario prestar atención; historias que hay que contar y situaciones ante las que hay que protegerse. Los *banners* cubren todas estas necesidades y son todo al mismo tiempo: pancarta política, tapiz nómada y escudo. Escudo que nos protege de algo o que puede ofrecernos un lugar seguro. En cualquier espacio acechan los demonios y los fantasmas y en cualquier espacio hay que conquistar un lugar para uno mismo o para algo que, de otro modo, no tendría ninguna presencia ni ninguna articulación. Los *banners* escudo no son fuertes físicamente ni están hechos de material resistente; son frágiles, pero su forma de hablarnos, de dirigirse a nosotros, el modo como son desplegados en una habitación y actúan en ella produce su efecto. Son como el *espejo del diablo*, un amuleto que uno lleva siempre consigo. Surgen de improviso y actúan como un espejo que asusta, inmoviliza y pone en fuga a los demonios que hay en la habitación al ofrecerles su imagen reflejada. Los *banners* escudo aparecen, miran a su alrededor, son contemplados por los espectadores y miran atrás. Interrumpen los discursos controlados así como el orden temporal y espacial. Nosotros no podemos limitarnos a observarlos; ellos nos envuelven. Nos encontramos dentro de ellos y nos observamos a nosotros mismos cuando leemos Abba y AC/DC ¿al mismo tiempo? ¿Sincronizados, solapándonos y cantando entremedias? ¿Tenemos que tomar una decisión? –Amo a ambos. *Innocence & mystery*. ¿Es posible?– Tiene que serlo. **GLAMOROUS INTELLIGENCE...**

Se puso música a un poema alemán y luego se tradujo a muchos otros idiomas. Ha sido cantada como una canción melodiosa o como una marcha militar, por una mujer o por un hombre, incluida en el repertorio de grupos, orquestas y conjuntos e interpretado centenares de veces a lo largo de los años: *Lili Marleen*. Una canción de los soldados que añoran a su esposa, a su amada o, simplemente, a Lili Marleen. Prohibida, amada, traducida y escuchada en todos los bandos de cualquier frente, fue imposible detener la canción. Como una ola se extendió a través de Radio Belgrado. Una melodía bélica y una canción contra la guerra al mismo tiempo. La canción de la Segunda Guerra Mundial, que gustaba por igual a británicos, americanos, franceses, italianos, rusos y alemanes y que todos querían cantar en su idioma. Pero, ¿por qué nunca se ha cantado en árabe? ¿Por qué no se ha traducido al árabe? Una proyección cuádruple de Discoteca Flaming Star nos dice que ha llegado el momento. Las cosas han de expresarse de nuevo para que surtan efecto en la actualidad. El *banner* escudo

reproduce el nombre de Lili Marleen en árabe: *LiliMarlin*. Como si nos observara simultáneamente desde el pasado y el presente. ¿Qué cantamos? ¿En qué idioma cantamos? ¿Con quién hablamos? ¿Qué demonios moran en la habitación y cómo podemos expulsarlos? –¿Acaso piensas que no es viable? – Sí lo es. ¿Acaso piensas que no puede ser? –Hay que hacerlo. ¿Acaso no quieres hacerlo? – Entonces, vete.

Los *banners* de Discoteca Flaming Star son murales con texto y recopilaciones de referencias; *Pensamientos crípticos*, que los integrantes de esta agrupación han llevado en su cabeza durante meses. *Islas de pensamiento y texto*, puntos de unión, cadenas de asociaciones, murales interrogativos, invocaciones y conjuros. En ellos aparecen nombres. Nombres conocidos, nombres que plantean interrogantes y nombres que no nos dicen nada. ¿Son nombres de amigos? ¿Son los nombres de sus héroes? ¿Quieren presentarnos a sus modelos? ¿Dónde están las historias que se esconden tras los nombres? ¿Quién nos las cuenta?

Fernando (We Were Young. Full of Life. None of Us Prepared to Die)

Fernando, el anciano de Guadalix de la Sierra, a 50 kilómetros al norte de Madrid, es el dueño y el fundador de La Pachanga, una especie de tienda de antigüedades y bar. Un hombre, al que conoció Discoteca Flaming Star y que ha organizado su vida de forma distinta a como en general se imaginan los habitantes de un pequeño pueblo español. Un hombre, que a pesar de su edad, intentó organizar su vida atendiendo a sus propias expectativas, necesidades y deseos y por ello creó un espacio donde podría encontrarse con otras personas y donde otras personas podían verse. Un espacio que existía, porque él estaba allí; un espacio que estaba abierto cuando él estaba allí. Un espacio ubicado en un edificio que fue demolido cuando él ya no estaba allí. *Fernando. Full of Life*. Su *banner* es negro y está colgado en un rincón de la exposición “Hermes und der Pfau” (Hermes y el pavo real) en Stuttgart. Proyección de diapositivas, plástico negro, luz y sombras. La ventana de la galería y la proyección son las fuentes que iluminan el denso negro.

Wherevercontigo
Violetsanddreams
Felixbuthetorres

Allí donde quiera que nos reunamos, sea cual sea el idioma en que hablemos. Con independencia del tiempo que podamos pasar juntos... *Wherevercontigo*. Contigo, a través de ti. Juntos. ¿Dónde será? ¿Cuándo será? ¿Podemos vernos? ¿Podemos hablar? *Violetsanddreams*. Félix González Torres, que aparece una y otra vez en las actuaciones, canciones, instalaciones y pensamientos de Discoteca Flaming Star, está presente. Vivió entre Cuba y Nueva York, en español y en inglés. Félix afirmaba

que hacía todos sus trabajos para Ross, su amante. Para Ross, su público más importante, el único; el único que contaba realmente. *Forevercontigo*. Michael Buthe, que pasó su vida entre Marrakech, Colonia y Mallorca está también aquí. Un viajero entre varios mundos, un vividor entre Colonia y Oriente. *Violetsanddreams*. ¿Qué significaría, qué significa, hablar sobre Félix González Torres a través de Michael Buthe y sobre Buthe a través de Torres? ¿Cómo se pueden hilar las cosas para entablar una conversación y hacer que la gente se reúna? ¿Dónde están los modelos? ¿Qué hay que hacer? –en una exposición de St. Gallen y en una *performance* de Karlsruhe leemos *Wherevercontigo*. Allí donde sea, pero siempre contigo.

Sexy Bloody Cat

FERNANDOCHICKJACKGINAINGRID

AngerAndDepression

¿Tenemos elección? ¿Qué posibilidades hay todavía? ¿Qué se puede hacer? *Sexy bloody cat*. –¿Quién ha hecho alguna vez algo que deba contarse? Fernando. A Fernando ya lo conocemos. Y ChicJack, el anciano de enfrente, que en los años treinta fundó una banda llamada Chic and the hot legs; Jack, o ChicJack, quien todas las mañanas monta una especie de rastro delante de su pequeña vivienda de Brooklyn, donde vende libros y objetos usados, pero también los cuadros que él mismo pinta. “Hay diversas posibilidades de organizar los lugares donde uno se encuentra. Todos tenemos nuestras limitaciones económicas, pero también la elección de hacer determinadas cosas de una manera o de otra”. ChicJack optó por dedicar su tiempo a construir una especie de punto de comunicación, vender un par de cosas y hablar con la gente. Todos le conocen y él relaciona de forma totalmente casual a las personas que viven en la calle. Discoteca Flaming Star cuenta a Gina la historia de Ingrid. Gina, el paño de lágrimas, que da consejos a los artistas e intenta ayudarlos a resolver sus problemas. Gina, la protagonista de una amiga artista, que inventó el personaje ficticio para animar a los amigos a hablar de su trabajo y de algunas otras cosas. Sobre penas, por ejemplo. O sobre los problemas que surgen a lo largo de la vida, pero también sobre cuestiones relacionadas con el arte y con los propios límites y esperanzas. Gina lee los problemas de Ingrid. Ingrid se ha enamorado. Trabaja en un consultorio telefónico de tarot y a través de éste se ha encaprichado de un joven canadiense. Ella ha actuado como una profesional, pero ¿qué puede hacer? ¿Se pueden mezclar las cosas? ¿Se debería separar la vida personal y la profesional? ¿Quién tiene alguna pregunta? ¿Quién tiene algún problema y quién quiere ayudar? *Sexy Bloody Cat*

FERNANDOCHICKJACKGINAINGRID–AngerAndDepression

Los nombres nos resultan en su mayoría desconocidos; no obstante, de vez en cuando resurgen en otros lugares y en otros trabajos; en exposiciones, en una canción, en un texto. Aparecen y evocan algo que, aunque nosotros no lo reconozcamos, podemos intuir. Los nombres se pronuncian, se gritan y se escriben, una y otra vez: Fernando-Felixbuthetorres-Fernandochickjackginaingrid. Los nombres pretenden ser un intento para que cada cual se organice su propia vida y para demostrar que es posible cumplir los deseos y las expectativas aunque para ello haya que luchar contra tantos obstáculos, normas e ideas preconcebidas. Son modelos que nos animan a organizar también a nuestro gusto los espacios en los que habitamos y son historias que nos cuentan que podemos inventar formas, colores, carteles e idiomas y que tenemos que crear espacios y desarrollar prácticas para seguir adelante... *I hope everything you love dies in your arms... avecesinclusosinrespirarsindescansarsinpuntosnicomassin mayúsculasyminúsculas...*

The Missing of Red

Ines Schaber

Discoteca Flaming Star's Poetic Agitation

They hang in rooms, veil heads and turn up on the walls of houses. They flutter in the wind, cover a wall, serve as a projection surface or form the background of a performance. They are grey, white, black, light-blue or beige. They agitate, speak, are silent, mourn, call, remember... Sometimes they are simply there. They bear writing and words, and the language accumulating on them can clearly define, suggest associations, be cryptic or poetic; the writing is sprayed, painted or stuck on, scribbled, zigzagged, has corners or is written out uninterrupted, in one long, steady line, without pausing for breath, without full-stops or commas and without upper or lower case.

Discoteca Flaming Star calls them banners. Banners, like the political placards used at demonstrations or rallies, which support or serve as a reminder for or against a common cause in a street march. Banners, like the recollection of an ancient craft, made from cloth to depict a symbol or a logo or to proclaim a point of view. Banners, like those in 19th-century Britain which depicted visions of a utopian society, showing well-fed children and adults who lived in beautiful houses, where old people were cared for and there was even more leisure time. But perhaps also banners that are a manifestation of power, like a symbolically flying flag defining a territory or calling out a verdict. Like the banners which mark out an area and declare ownership of it...?

Puto Poder

Againgstthosewhowanttohurtyouasiftheydidnotrealize

Discoteca Flaming Star's banners feel like cloths hung up at the last minute. They seem party to a different kind of exhibition logic, which diverges from the norm. It is as if, after weeks or months of meticulous planning and preparing the layout of the objects and drawings on display, changes had been made at short notice. As if an attempt had been made to add in something that was missing, which had to be referred to and whose absence needed to be echoed. The banners are like something brought out of a suitcase which we always carry with us, a travel set which includes the essential items for our survival, *like a vertical nomad's rug*, a piece of folded cloth that can be unfolded, laid out and put in place.

Sexybloodycat

The banners are something that should always be carried so they can be used spontaneously when the need arises. They are like tools we have designed ourselves, which extend their scope of action. Like instruments taken out of a tool box. "There are different ways of moulding the places in which you find yourself. We all have our own requirements, but we also have a choice of doing things one way or another" says

Cristina Gómez Barrio. It is about extending our radius of action staying active and always developing new models of proceeding; models of proceeding which make a difference and which offer the chance to do things differently; models of proceeding which can make a difference and change spaces. There are things to be paid attention to, stories that have to be told and situations that have to be protected. The banners do it all together, they are everything at the same time: a political placard, a vertical nomad's rug and a shield. A shield which protects one from something or provides a safe haven. Demons and ghosts lurk in every room and in every room you have to capture a space for yourself or for something which would otherwise have no presence or expression. The banner-shields are not physically strong or made from tough materials; they are fragile. But the way they speak to us and address us, the way they are called into the room and work within it is effective. They are *like demon mirrors*, like a conjuration instrument which you hold up before you. They simply appear and act like mirrors in which the demons see themselves reflected, stopping them in their tracks and warding them off. The banner shields appear, look around, are looked at in turn and return the gaze. They interrupt controlled discourse, temporal and spatial order. We cannot merely observe them; they are all around us. We find ourselves in them and observe ourselves reading them. Abba and AC/DC together? Synchronous, overlapping and singing with one another? Must we decide? – I love them both. *Innocence & mystery*. Is that possible? – It must be. *GLAMOROUS INTELLIGENCE...*

A poem in German was first set to music and then translated into many other languages. It was sung by a man or a woman as a melodious song or a march, by an ensemble, orchestra or band and interpreted hundreds of different ways over the decades: *Lili Marleen*. A soldiers' song, the soldiers who longed for their wives, for their sweetheart or simply for Lili Marleen. Forbidden, beloved, translated and listened to on all the war fronts, the song could not be stopped. It spread like a wave from Radio Belgrade. A war-song, yet an anti-war song, both at the same time. The song of the Second World War, loved by the British, the Americans, the French, the Italians, the Russians and the Germans, who wanted to sing it in their own tongue. But why was it never sung in Arabic, translated into Arabic? A four-way projection by Discoteca Flaming Star tells us the time has come. Things must be expressed anew if they are to work today. The banner-shield shows *Lili Marleen* in Arabic: *LiliMarlin*. As if it were looking at us from the past and from the present, both at the same time. What are we singing? What language are we singing in? Who are we talking to? Which demons are in the room and how can we ward them off? – You think it's not possible? – But it is. You think it can't be done? – But it must be. You don't think you want to do it? – In that case, leave.

Discoteca Flaming Star's banners are walls projecting text and compiled references; *Cryptic thoughts* which they have carried around in their heads for months. *Think-Text islands*, connection points, association chains, question walls, invocations

and conjurations. Names appear in them. Familiar names, enigmatic names and names that mean nothing to us. Are they the names of friends? Are they the names of heroes? Are they telling us their role models? Where are the stories behind the names? Who is telling us about them?

Fernando (We Were Young. Full of Life. None of us Prepared to Die).

Fernando, the old man from Guadalix de la Sierra, 50 kilometres North of Madrid, is the proprietor and founder of La Pachanga, a kind of antique-shop with a bar. He is a man Discoteca Flaming Star met and who has organised things rather differently from the way people might imagine life in a small Spanish village. He is a man who has tried, in his old age, to organise his life according to his hopes, to his needs and desires. He has created a space there where he can meet other people and in which they can meet each other. A space that existed because he was there; a space which was opened when he was there. A space in a house that was pulled down when he was no longer there. *Fernando. Full of life.* His banner is black and stands in the corner of the “Hermes und der Pfau” (Hermes and the Peacock) exhibition room in Stuttgart. Slide projection, black plastic, light and shadow. The window of the gallery and the projection are the sources lighting up the dense black.

Wherevercontigo

Violetsanddreams

Felixbuthetorres

Wherever we meet, whatever language we speak to each other in. However much time we spend together... *Wherevercontigo.* With you, through you, together. Where can it be? When will it be? Can we meet? Can we talk? *Violetsanddreams.* Félix González Torres, who has appeared time and again in Discoteca Flaming Star’s work, songs, installations and thoughts, is present. He spent his time living between Cuba and New York, in Spanish and in English. Félix said he did all his work for Ross, his lover. For Ross, his first and only audience; the only one who mattered. *Forevercontigo.* And Michael Buthe, who spent his life between Marrakesh, Cologne and Majorca, is also there. A traveller between different worlds, living between Cologne and the Orient. *Violetsanddreams.* What would it mean, what does it mean to talk about Félix González Torres through Michael Buthe, and about Buthe through Torres? How can things and people be brought into the conversation? Where are the models? What should be done? – At an exhibition in St Gallen and at a performance in Karlsruhe, we read *Wherevercontigo.* – Wherever it will be, it will be with you.

Sexy Bloody Cat
FERNANDOCHICKJACKGINAINGRID
AngerAndDepression

Do we have a choice? What chances are left? What should be done? *Sexy bloody cat* – Who has done something that needs to be talked about? Fernando. We already know Fernando. And ChicJack, the old man from across the street, who created the band known as Chic and the hot legs in the thirties; Jack, or ChicJack, who sets up a kind of flea market every morning in front of his little house in Brooklyn and sells books, second-hand things and the pictures he paints himself. “There are different ways of arranging the space you’re in. We are all dependent on our own economic circumstances, but we also have a choice about whether to do things one way or another”. ChicJack has opted to spend his time creating a communications anchor, selling a couple of things and chatting to people. They all know him and quite by chance he provides a link between the people living in the street. – Discoteca Flaming Star tells Gina the story of Ingrid. Gina, the agony aunt, who gives artists advice and tries to help them with their problems. Gina, the main character for an artist friend of theirs who created this fictional character to allow friends to talk about their work and a number of other things. About their troubles, for instance. Or about the worries people have in life. And the questions they have about art and about their own hopes and limitations. Gina is reading Ingrid’s problems. – Ingrid is in love. She has fallen in love over the phone for a young man from Canada at her job in the Tarot call centre. She has behaved professionally, but what should she do? Can the two things be mixed? Should life and career be kept separate? – Does anyone have a question, or a problem? And who can help? *Sexy Bloody Cat*

FERNANDOCHICKJACKGINAINGRID – AngerAndDepression –.

Most of the names are unknown to us, but from time to time they crop up in other places and works; in exhibitions, in a song or a text. They appear and point us towards something which, although we do not recognise, we somehow sense. The names are spoken, called and written, over and over again: *Fernando – Felixbuthetorres – Fernandochickjackginaingrid*. They stand for an individual’s attempt to put his or her own life in order in their own way, showing that it is possible to realise one’s own hopes and desires, however many obstacles, rules, and preconceived ideas one has to fight against on the way. These are models that call on us to take an active part in forming the spaces in which we find ourselves. They are stories that tell us that we too must invent forms and colours, shields and languages, and create spaces and practices. If we are to be able to move on ... *I hope everything you love dies in your arms...* sometimes even without pausing for breath without stopping without full stops or commas and without upper or lower case....

AND DOUBTS AND EARL



GENERATION AND ARTIST I

Lili Maclean

y barri al-ma'astar

amān-al-bawālba

gad wagafta fūnūs

ur-ut-alla-angil

habbat | ligāt

sa-āgila ^{āgila} fūnūs

yedā'atir mabiyatik

h utawatik-al-āemil

diyā'ahu layliyan

wa-nasānī min-āwān

id 'asabatnī makrūh

man yaq'ifu ^{ajuda-l-fānūs}

3) ma'aki yā/dilā'astar x

qillainā
kā qillā wā fiḥā
maḥ ḥarāḥa-farāfa

bi-maḥ ḥarāḥa-farāfa
wā ḥarāḥa-farāfa
wā ḥarāḥa-farāfa
kā qillā wā fiḥā
kā qillā wā fiḥā

maḥ ḥarāḥa-farāfa

maḥ ḥarāḥa-farāfa

maḥ ḥarāḥa-farāfa

maḥ ḥarāḥa-farāfa

maḥ ḥarāḥa-farāfa

maḥ ḥarāḥa-farāfa

maḥ ḥarāḥa-farāfa

maḥ ḥarāḥa-farāfa

innocence

FACE

GLAMOROUS
INTELLIGENT

ed mysten

BDAC

US

GENGE

WHENEVER

Violetsa



CON TIGO

dreams

Felix buth torres

I hope
you

dies in

everything

allow

your arms





17927 - Centralia

Miren Jaio

1.

Desde antiguo, las nociones de orden, utopía y urbanismo han ido juntas. Así, a la hora de diseñar un nuevo orden socio-político, los proyectos utópicos han parecido precisar de un anclaje en el espacio en forma de ordenamiento urbano. No sorprende, por tanto, que el inicio del pensamiento urbano se sitúe en las ciudades ideales de Platón y Aristóteles, precedentes directos de los proyectos utopistas del Renacimiento.

“Quien conoce una ciudad utópica conoce las restantes, tan semejantes son unas a otras, según lo permite la naturaleza de cada lugar”. Tomás Moro, el menos explícito de entre los utopistas renacentistas en cuanto a la forma que debían adquirir las ciudades de la isla conocida como Utopía, era claro en al menos un extremo: todas las ciudades eran iguales porque todas seguían un orden preestablecido.

A partir del s. XVI, el Nuevo Mundo se convirtió en el campo de experimentación en el que ensayar las nuevas ideas sobre planificación urbana. La forma de estas ciudades de nueva planta fue, como ya apuntara Moro, semejante. Las *Ordenanzas de descubrimientos, nueva población y pacificación de las Indias*, promulgadas por Felipe II en 1573, regularon la construcción de las ciudades siguiendo un modelo único, el del plano en cuadrícula.

El plano en cuadrícula, aquél que organiza el diseño de las calles en ángulo recto a partir de dos ejes axiales, ha sido uno de lo más utilizados a lo largo de la historia de la planificación urbana. Algunos estudiosos afirman que este tipo de plano carece de ideología y que es el uso concreto el que le atribuye uno u otro sentido. Sin embargo, el orden geométrico al que la retícula somete a los espacios de vida en común, y la legibilidad espacial que deviene de este orden, revelan una intención clara: la imposición de control. El hecho de que los orígenes del plano en cuadrícula se encuentren en una estructura militar, el castro, el campamento temporal empleado por las legiones romanas, apuntala esta tesis.

El sometimiento al orden de los proyectos utópicos no deja de resultar paradójico. Cierto es que la única manera de imaginar un futuro deseable pasa por planificar éste. Pero la disciplina prospectiva, aquélla que intenta dominar lo imponderable y lo incierto, tal vez no sea la más adecuada. Quizás, el horizonte de la utopía deba situarse más allá de lo ponderable y lo cierto, tal vez deba “superar la necesidad de orden”.¹

1. Como apunta Richard Sennett en *Vida urbana e identidad personal* (Barcelona, Ediciones Península, 2001) “Marx, en sus manuscritos de 1844, comprendió esto; ser libre en un mundo posrevolucionario –escribió– es superar la necesidad de orden”.

2.

En sus *Etimologías*, Isidoro de Sevilla explica que el término latino *civitas* designa una pluralidad de seres humanos unidos por lazos sociales, mientras que *urbs* define la fábrica o estructura material de la ciudad. Con el paso del tiempo, *civitas* ha asumido de manera metonímica el significado de *urbs*. Irónicamente, en paralelo al desplazamiento semántico del término *civitas*, el sentido de la propia realidad que originalmente denotaba, la esfera pública, ha terminado socavándose.

Las ciudades estadounidenses ilustran bien este agotamiento de lo comunitario. El modelo que siguen es un desarrollo dinámico del plano en cuadrícula. En una suerte de juego de Tetris, este desarrollo viene marcado por la desaparición del centro y el crecimiento ilimitado. Inquietantemente similar a los mecanismos de producción capitalista, su resultado es un espacio dominado por una “estructura material” (o *urbs*) que, en aras de la legibilidad, niega la complejidad de la diferencia y donde el lugar de encuentro se desplaza a las confluencias de los lugares de paso, las esquinas en los cruces de las calles.

3.

El objetivo de la religión cristiana, buscar una ordenación y una solución espiritual a la vida del individuo, se resuelve en el interior del templo cristiano en forma direccional: toda la liturgia se desarrolla en la cabecera orientada al Este, punto hacia donde se dirigen los cuerpos y las miradas. El diseño de los elementos internos del edificio –arquitectónicos, iconográficos, decorativos– está destinado a enfatizar este sentido direccional.

En el exterior, en principio, los elementos arquitectónicos del templo cristiano no suelen revelar su interior. Por el contrario, los contrafuertes de las iglesias románicas, sí reflejan, en negativo, su interior. Elementos estructurales macizos y opacos, permiten la descarga de los empujes de las bóvedas. Gracias a ellos, éstas, parte del programa iconográfico interno del templo como representaciones de la bóveda celeste, generan un espacio airoso y expresivo.

De esta función estructural se derivan diversas implicaciones hacia el interior y el exterior del edificio. Por un lado, los contrafuertes, que cortan en segmentos verticales rítmicos la nave central de estructura longitudinal, contraponen la direccionalidad interna de aquélla. Por otro, estos elementos de descarga señalan el carácter excepcional del templo. En las poblaciones medievales, en medio de las viviendas, que crecían arracimadas y apoyadas las unas sobre las otras, la iglesia era a veces el único edificio exento. Los contrafuertes permitían que el templo existiera como referente singular y subrayaban su aislamiento del resto.

4.

El gran reto constructivo de la arquitectura románica fue lograr levantar con éxito edificios religiosos abovedados. Una y otra vez, las bóvedas de medio cañón se derrumbaban. Así, la reconstrucción de la cubrición de las iglesias se convirtió en el medievo en una empresa habitual. Sin embargo, las nuevas bóvedas a menudo volvían a desplomarse, y los constructores terminaban optando por sustituirlas por techumbres de madera. Tras la última reconstrucción, los contrafuertes, carentes ya de función alguna, se mantenían pegados al muro como brazos muertos.

5.

Una noticia, en el diario *El País* del 16 de mayo de 2007: “La noche del 25 de enero de 2005, las doce familias [...] tuvieron que salir con lo puesto [...] desalojo ‘preventivo’ a causa de ‘un desprendimiento en las obras del túnel de la línea [...]’. Transcurridas cuarenta y ocho horas, la tierra se tragó un garaje situado pared con pared con esa finca y empezó el calvario del Carmel”.

Otra noticia, “El tesoro del Carmel”, en el diario económico *Expansión* del 5 de mayo de 2008: “El Carmel es, actualmente, uno de los pocos barrios de Barcelona donde se genera nuevo suelo, una de las mayores necesidades de la capital catalana”.

No parece haber una relación causal lógica entre los dos relatos: un buen día, el suelo se derrumba en el barrio del Carmel en Barcelona; tres años más tarde, “se genera nuevo suelo” en el mismo barrio. ¿Es posible que del suelo destruido se genere nuevo suelo? ¿Es el suelo un recurso natural inagotable capaz no sólo de regenerarse como de reproducirse? ¿Cómo es posible pasar sin transición de “el calvario del Carmel” a “el tesoro del Carmel”?

6.

En nuestra experiencia cotidiana del espacio como realidad tridimensional, éste se nos presenta limitado por el plano horizontal que traza el suelo que pisamos. Este plano condiciona nuestra percepción de la realidad: vemos y entendemos aquello que queda por encima del suelo. Lo que queda por debajo de él, lo damos simplemente por supuesto.

El plano en cuadrícula está diseñado para un terreno idealmente estable, llano, regular y sin accidentes. El término “accidente” en relación a un plano urbano se refiere a todo aquel elemento imprevisto que perturba el orden y altera la integridad del diseño. Ése sería el caso de los accidentes geográficos. Así, en una aberración de la lógica, una pendiente sería considerada como un capricho orográfico y, siguiendo con la argumentación, la planificación urbana, como previa a la orografía.

La fractura del soporte del plano, el suelo, sería otro ejemplo de accidente. Ése sería el caso de los derrumbes en el barrio del Carmel en Barcelona y en la población

estadounidense de Centralia en Pensilvania. En los dos ejemplos, la razón caprichosa por la cual el suelo se abrió bajos los pies de la gente no se debió a causas naturales sino, de forma más o menos directa, a la intervención humana.

7.

El dominio del fuego fue una de las grandes cuestiones durante los tiempos prehistóricos. El fuego, agente de destrucción y fuente de vida, proporcionaba calor durante una época caracterizada por las temperaturas extremas, permitía cocinar los alimentos, ahuyentar a los animales salvajes y atacar al enemigo. El manejo del fuego requería una serie de conocimientos: no sólo había que saber cómo provocar el fuego, también cómo controlarlo, tanto para mantenerlo vivo como para apagarlo.

Desde entonces, el fuego ha sido una realidad que, como el agua, el aire o la tierra, más allá de su concreción, es percibida en términos absolutos y trascendentes. El carácter volátil e incontrolable del fuego ha contribuido a que, ante su presencia casi inexplicable, resulte difícil separar su naturaleza material de la simbólica.

Como la gota lo es al agua, la llama es la expresión más concreta y reducida del fuego, así como uno de sus simbolismos más típicos. Prendida en conmemoración de un hecho, una persona o una idea, la misión de la llama que no deja de arder es afirmar con su presencia que no se olvidará nunca. Esta imagen del fuego inmortal (la expresión que en inglés se da a la llama conmemorativa es *eternal flame*) es una idealización: aunque resulta fácil provocar un fuego, en su propia naturaleza está el extinguirse tarde o temprano.²

8.

Si la llama es la expresión más concreta y reducida del fuego, éste, considerado en términos absolutos en tanto que sustancia informe, ilimitada e inextinguible, ofrece cierta resistencia a ser representado. El fenómeno natural del fuego subterráneo tal vez sea la imagen más cercana del fuego en el momento previo a su representación.

Bajo el lugar en el que se asentaba la localidad de Centralia en Pensilvania arde un fuego subterráneo provocado de manera accidental. La de esta población, fundada a mediados del XIX sobre un yacimiento de carbón, y que pasó de dos mil habitantes en su momento de mayor esplendor a nueve en 2007, es una historia triste. En la década de los sesenta del siglo pasado, se cerraron la mayoría de las empresas que explotaban sus minas subterráneas y a cielo abierto. En 1962, tal y como se explica en la página de Wikipedia dedicada a la población,³ se prendió fuego a las basuras del vertedero local, situado en un antiguo yacimiento minero. El fuego se extendió a las

2. Acerca de la naturaleza extinguido del fuego, puede consultarse *Masa y poder* de Elias Canetti (Madrid, Alianza, 1999).

3. http://en.wikipedia.org/wiki/Centralia,_Pennsylvania

minas de carbón abandonadas sobre las que se asienta Centralia. Cuarenta años más tarde, el fuego sigue ardiendo y seguirá haciéndolo durante unas décadas más. En 1992, el estado de Pensilvania reclamó con éxito los derechos sobre todas las propiedades de la población. Los residentes, desalojados a consecuencia de esta decisión judicial, fracasaron en sus intentos de revocarla. En 2002, el servicio postal de los Estados Unidos anuló el código postal de Centralia, 17927.

El fuego subterráneo ha condenado Centralia al abandono. Las fotografías de la población muestran calles sin casas, pavimentos levantados y carreteras recorridas por fallas humeantes. Ante estos rastros, cuesta imaginar el relato concatenado de ciento cincuenta años de vida: los intereses económicos, la llegada de la gente y el trabajo en las minas, la construcción de los edificios y la vida en común, la crisis económica y el paro, la marcha de la gente, la decadencia y la dejadez, el accidente fortuito y el fuego, la población abandonada, la demolición de los edificios, la ruina, de nuevo los intereses económicos, todavía el fuego... Esta estratigrafía de tiempos distintos de la historia de Centralia termina precipitando en una imagen que sólo puede ser definida como una ruina entrópica.

9.

La entropía es un concepto de la física clásica que expresa la capacidad de transformación de la energía: cuanto mayor es la entropía de un sistema, tanto menor es la energía en él contenida capaz de sufrir transformaciones. La consecución del máximo de entropía caracteriza la llegada a un estado de equilibrio en el cual no son ya posibles ulteriores transformaciones energéticas.

10.

El carácter direccional es un elemento constante en los cultos religiosos: direccionalidad estática de los cuerpos (hacia un punto fijo dentro del templo; hacia un punto fijo en el horizonte) y direccionalidad en movimiento de los cuerpos (que peregrinan a un lugar santo para, una vez allí, girar juntos alrededor de éste).

El *moshing* es un baile de la subcultura del *hardcore* que consiste en bailar y saltar chocando unos cuerpos contra otros creando un movimiento que recuerda al de los "micro-organismos".⁴ Esta ritualización del baile como caos multidireccional podría interpretarse como una reacción a cierta lectura totalitaria y alienante de los movimientos colectivos. Sin embargo, el *moshing*, con su escenificación controlada de la agresión entre los cuerpos, no deja de ser una variante del movimiento direccional de las multitudes. Porque, lo que genera la multitud, es la acción común mantenida, estática o en movimiento, y la conciencia de marchar juntos.

4. Belsito, Peter y Davis, Bob, *Hardcore California. A History of Punk and New Wave*, San Francisco, The Last Gasp of San Francisco, 1983.

Epílogo

“La poesía [...] acude a entregarse aún a los que no la desearon; se da a todos y es diferente para cada uno [...]. Porque este don de la poesía no es de nadie y es de todos. Nadie le ha merecido y todos, alguna vez, lo encuentran”.

María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.

En su ensayo escrito en el exilio, Zambrano reconoce la complejidad fragmentaria e indeterminada del objeto del poema, la colectividad, esa frágil realidad compuesta de sujetos individuales. El “todos” está hecho de muchos distintos, dice; no todos llegan al poema, ni lo merecen; no todos lo desean; en algún momento, lo harán.

El poema, ese “don” que pertenece a todos y no pertenece a nadie, es esa naturaleza informe que “anhela la unidad y se revuelve contra ella”, que “vive en la dispersión y se aflige”. El poema, el canto, está hecho de temblores y explosiones de luz, de una simultaneidad de tiempos otros que provoca un extrañamiento en quien lo dice y en quien lo recibe. El poema, con su repertorio siempre nuevo de gestos, crea la nueva multitud y guarda en sí la promesa de la utopía.⁵

“De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea...”

5. *Filosofía y poesía* es un libro animado por un doble espíritu: la utopía comunitaria y la personal. En el prólogo de 1987, Zambrano cuenta que lo redactó “en aquel otoño mexicano como homenaje a la Universidad San Nicolás de Hidalgo, descendiente directa de los estudios de Humanidades, fundada por don Vasco de Quiroga no lejos de las orillas del río Patzcuaro, que fue allí desde España, a la región de los indios Tarascos, para fundar la Utopía de la República Cristiana de Tomás Moro”. Más adelante, revela que con este libro realizó la utopía de que ella, una mujer, pudiera enseñar filosofía en una universidad y escribir sobre asuntos filosóficos.

17927 - Centralia

Miren Jaio

1.

From ancient times, notions of order, utopia and urbanism have gone hand in hand. When designing new forms of socio-political order, therefore, utopian projects have seemed to need the anchorage in space of an urban order. It thus comes as no surprise that the beginnings of urban thinking can be situated in the ideal cities of Plato and Aristotle, direct forerunners of the utopian projects of the Renaissance.

“He who knows a utopian city knows the rest, similar as they are to one another, as the nature of each place allows.” Thomas More, the least explicit of Renaissance utopians as to the form the cities of the island known as Utopia should take, was at least clear on one extreme: all cities were the same because they all followed an established order.

After the 16th century, the New World became an experimental field in which new ideas in urban planning could be tested. As More had indicated, the form of these newly laid-out cities was similar. The “Ordinances on the Discoveries, New Population and Pacification of the Indies”, enacted by King Philip II in 1573, regulated the construction of cities following a single model – the grid plan.

The grid plan, which organises street design in right angles through the use of two perpendicular axes, has been one of the most often-used during the history of urban planning. Some scholars assert that this type of plan lacks an ideology and that any meaning attributed to it depends on the concrete use made of it. Nevertheless, the geometrical order that common living spaces are submitted to by the grid, together with the spatial legibility that this order leads to, reveal a clear intention: the imposition of control. The fact that the origins of the grid plan can be found in a military structure, the *castro* or temporary camp used by Roman legions, supports this thesis.

The submission to order in utopian projects is not free of paradox. True though it may be that imagining a desirable future will involve planning it, the discipline of prospectation – attempting to dominate uncertainty and the imponderable, might not be the most adequate tool for such an exercise. Perhaps the horizon of utopia should be placed beyond what is certain and ponderable; maybe it should “get over the need for order.”¹

2.

Isidoro de Sevilla states in his *Etymologies* that the Latin term *civitas* designates a plurality of human beings united by social ties, whereas *urbs* defines the fabric or material structure of the city. Over time, *civitas* has metonymically taken on the

1. As Richard Sennett indicates in *Vida urbana e identidad personal* (Barcelona, Ediciones Península, 2001), “Marx, in his 1844 manuscripts, understood this; ‘Being free in a post-revolutionary world’, he writes, ‘is getting over the need for order’”.

meaning of urbs. Ironically, parallel to the semantic displacement of the term civitas, the meaning of the reality it originally denoted, the public sphere, has fallen away.

North American cities illustrate this exhaustion of communitarian existence. The model they follow is a dynamic development of the grid plan. In a sort of Tetris game, this development is marked both by the disappearance of the centre and by unlimited growth. Disquietingly similar to mechanisms of capitalist production, the result of this development is a space dominated by a “material structure” (or urbs) that denies the complexity of difference in the name of legibility, a space where meeting points are displaced to the confluences of lines of transition, the corners of street crossings.

3.

The aim of Christian religion, to look for an order and spiritual solution to the life of the individual, is manifested directionally inside the Christian temple: its entire liturgy is carried out in the sanctuary, which is oriented towards the East – the point towards which both bodies and the gaze are directed. The design of the internal elements of the building – architectural, iconographic or decorative – aims to emphasize this direction.

The outer architectural elements of the Christian temple do not in principle reveal its interior. On the contrary, the buttresses of Romanesque churches do act as a reverse reflection of their inside. Solid, opaque structural elements allow the thrust of the vaults to be discharged. These elements allow the vaults to play their intended part in the iconographic program of the church interior as representations of the celestial dome, generating an airy, expressive space.

Several implications derive from this structural function with respect to the church interior and exterior. On one hand, the buttresses, which cut the central nave with its longitudinal structure into rhythmic vertical segments, act as a counterpoint to its internal directionality. On the other hand, these supporting elements signal the exceptional character of the temple. In medieval towns, in the middle of buildings which grew in clusters, supporting each other, the church was often the only one which stood alone. Buttresses allowed the temple to exist as a singular reference and accentuate its isolation from its surroundings.

4.

The great challenge in Romanesque architectural construction was to successfully raise religious buildings with a dome. Time and time again, barrel vaults collapsed. Reconstructing the coverings of churches became a habitual business in the Middle Ages. But the new domes often fell in again, and builders often ended up choosing to substitute them for wooden roofing. After this final reconstruction, the buttresses, devoid of any function, remained stuck to the wall like dead arms.

5.

A news item in the newspaper *El País* from May 16th, 2007:

“On the night of January 25th, 2005, the twelve families [...] had to leave with nothing but the clothing on their backs [...] ‘preventive’ eviction owing to a ‘falling in of the tunnel of line [...] where work was being carried out’. After forty-eight hours, the earth had swallowed a garage which was wall-to-wall with this building, and the Calvary of the Carmel district began.”

Another news item, “The Treasure of the Carmel district” in the business newspaper *Expansión* from May 5th, 2008: “The Carmel district is currently one of the few in Barcelona where new groundspace – one of the greatest needs of the Catalan capital – is being generated.”

There appears not to be a logical causal relationship between the two stories: one fine day, the ground falls in the Carmel district in Barcelona; three years later, “new groundspace is being generated.” Might it be possible for new groundspace to be developed out of destroyed land? Is groundspace an inexhaustible natural resource able not only to regenerate itself but also to reproduce itself? How is it possible to go, without any transition, from “the Calvary of the Carmel district” to “the treasure of the Carmel district”?

6.

Our everyday experience of space as a three-dimensional reality is limited by the horizontal plane laid out by the ground we stand on. This plane conditions our perception of reality: we see and understand what lies on top of the ground. What is underneath it we simply take for granted.

The grid plan is ideally designed for a stable, flat, regular and unaccidented terrain. The term “accident” when applied to an urban plan refers to any unforeseen element that disturbs order and interrupts the integrity of the design. This would be the case with geographical accidents. Thus, in a whimsical aberration of logic, a gradient would be considered as fortuitous in orographics and, to continue with the argument, in urban planning, its predecessor.

A fracture in the supporting plane, the ground, would be another example of an accident. This would be the case with the collapse of buildings in the Carmel district in Barcelona, and also in the North American town of Centralia, Pennsylvania. In each of these examples, the whimsical reason the ground opened up below peoples’ feet was not a result of natural causes but instead, more or less directly, of human intervention.

7.

The dominion of fire was a hugely important matter in prehistoric times. Fire, as an agent of destruction and source of life, gave heat during an age characterised by extreme temperatures; it allowed food to be cooked and was used to drive away wild

animals and to attack enemies. The use of fire required knowledge: not only was it necessary to learn how to make it, but also how to control it, both to keep it alive and to put it out.

Since then, fire has been a reality that, like water, air or earth, beyond its concretion, is perceived in absolute, transcendental terms. The volatile, uncontrollable character of fire has contributed to the fact that, in its almost unexplainable presence, it becomes difficult to separate its symbolic from its material nature.

As a drop of water is to water, so the flame is the most concrete and reduced expression of fire, as well as one of the most typical forms for symbolizing it. Lit in the commemoration of a fact, a person or an idea, the mission of the eternal flame is for its presence to keep memory perpetually alive. This image of the eternal flame is an idealisation: it may be easy to cause a fire, but the nature of it is to go out sooner or later.²

8.

If the flame is the most concrete, reduced expression of fire, then the latter, considered in absolute terms as an inform, unlimited, inextinguishable substance, offers a certain resistance to being represented. The natural phenomenon of subterranean fire is possibly the closest image of fire in the moment before its representation.

Under the place where Centralia, Pennsylvania, was built, burns an underground fire that was accidentally started. The history of this town, established in the mid 19th Century on top of a coal deposit, whose population fell from over two thousand inhabitants at its moment of splendour to nine in 2007, is a sad one. In the 1960s most of the companies that exploited its underground and open-pit mines closed. In 1962, as the Wikipedia page dedicated to the town explains,³ waste in the municipal landfill, located in an old strip mine pit, was set fire to. The fire spread to the abandoned coalmines Centralia is built on. In 1992, the State of Pennsylvania successfully reclaimed its rights over all the properties in the area. The residents of the town, evicted as a result of this legal decision, failed in their attempts to have it revoked. In 2002 the US postal service cancelled the Centralia postcode, 17927.

The underground fire in Centralia has condemned it to abandonment. Photos of the town show streets with no houses, uplifted pavements and roads traversed by smoking cracks. Such traces make it hard to imagine an articulated narrative of a hundred and fifty years of life: economic interests, the arrival of people and work to

2. On the extinguishable nature of fire see Elias Canetti, *Crowds and Power*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1984.

3. http://en.wikipedia.org/wiki/Centralia,_Pennsylvania

the mines, the construction of buildings and life together, the economic crisis, unemployment, people leaving, decadence and decay, the fortuitous accident and the fire, the abandoned town, the demolition of the buildings, ruin, economic interests once again, and still the fire... This stratigraph of different times in the history of Centralia ends up precipitating into an image that can only be defined as an entropic ruin.

9.

Entropy is a concept from classical physics which expresses the capacity for transformation of energy: the higher the entropy within a system, the lower the amount of transformable energy contained in it. The attainment of a maximum degree of entropy means that a state of equilibrium has been reached in which further energy transformations are no longer possible.

10.

Directional character is a constant element in religious cults: the static direction of bodies (which face a fixed point in the temple; towards a fixed point on the horizon) and the movement of bodies in a certain direction (on a pilgrimage to a holy place, and once there moving together in circles around it).

Moshing is a dance in hardcore subculture that consists in dancing and jumping, where bodies crash into one another creating a movement reminiscent of "microorganisms."⁴ This ritualization of dance as multidirectional chaos might be interpreted as a reaction to a certain totalitarian, alienating reading of collective movements. However, moshing, with its controlled staging of aggression between bodies, is still a variant of the directional movement of crowds. Because what generates the crowd is the continuance of a shared action, static or moving, and the conscience of marching together.

4. Belsito, Peter and Davis, Bob, *Hardcore California. A History of Punk and New Wave*, San Francisco, The Last Gasp of San Francisco, 1983.

Epilogue

“Poetry [...] arrives to offer itself even to those who do not want it; it gives itself to everybody and is different for each person [...]. Because this gift of poetry is nobody’s and everybody’s. Nobody has deserved it and everyone finds it one day.”
 María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.

In an essay written in exile, Zambrano recognises the fragmentary, indeterminate complexity of the object of the poem, the group, a fragile reality made up of individual subjects. The “everybody” is made up of many distinct bodies she says; not everybody reaches the poem, nor does everybody deserve to do so; not everybody desires it, one day, they will.

The poem, the “gift” that belongs to everyone and no-one, is also an inform nature which “longs for unity and revolves against it”; which “lives in dispersion and is afflicted”. The poem, the song, are made of trembling and of explosions of light, of a simultaneity of different times that brings about an estrangement in its speaker and in its receiver. The poem, with its ever-new repertory of gestures, creates the new multitude and holds within it the promise of utopia.⁵

“Hence the trembling that remains after all good poems and that unlimited perspective, the wake all poetry leaves behind it and which takes us after it; that open space surrounding any poem”.

5. The book *Filosofía y poesía* is animated by a double spirit: the communitarian and the personal utopia. In the 1987 prologue, Zambrano writes that she wrote it “in that Mexican autumn as a homage to the University of San Nicolás de Hidalgo, a direct descendent of Humanities studies, founded by don Vasco de Quiroga not far from the shores of the Patzcuaro river, who went there from Spain, to the region of the Tarasco Indians, to found Sir Thomas More’s Utopia of the Christian Republic”. Further on, she reveals that this book realized the utopia that she, a woman, could teach philosophy at a university and write on philosophical matters.





good bye Mary

it's hard to die
when all the birds are singing in the sky

adiós Mary
cuesta morir
mientras los pájaros cantan en el cielo

Me han llegado las noticias de tu abandono.

Hace dos años
pasamos por delante de tu casa
la casa que tanto quise.

Parecía como si hubieras insistido con firmeza
en mantener algo,
en agarrar algo.

No sabía muy bien lo que era
y aún sin haberte llegado a conocer
sentí que podía compartir tu persistencia.

Dejada atrás pero intentando compensar
la ausencia de tus vecinos.

(mira alrededor)

arde cariño arde
olor a sulfuro lomas vivas
oxígeno por cientos de años
hundimiento que activamente se hunde
zapatos pegajosos que van marchando
derribo que se de-rumba
por túneles mejor que por las calles

adiós Phil
cuesta partir
mientras las estrellas brillan como las hadas

Sentí el anhelo de ver gente cerca de tu casa
caminando y deambulando a su alrededor

un lugar tan tenebroso.

Sentí que tu presencia allí tenía una aspiración

la de no desistir, la de continuar.

Después de todo, puede que algo esté por venir.

(baila alrededor)

arde cariño arde
olor a sulfuro lomas vivas
oxígeno por cientos de años
hundimiento que activamente se hunde
zapatos pegajosos que van marchando
derribo que se de-rumba
por túneles mejor que por las calles

adiós amigos
cuesta desaparecer
cuando los sueños se alinean con los árboles

Todavía puedo imaginar algo por venir.

Incluso a veces puedo verlos
marchando frente a vuestra casa.

Me gustaría poder mostrároslos.

Centralia.

Centralia.
Algo va a ocurrir aquí
¿no os parece?

Donde quiera que estéis,
espero que estéis bien.

(camina alrededor)

arde cariño arde
olor a sulfuro lomas vivas
oxígeno por cientos de años
hundimiento que activamente se hunde
zapatos pegajosos que van marchando
derribo que se de-rumba
por túneles mejor que por las calles





good bye Mary
it's hard to die
when all the birds are singing in the sky

I heard the news that you have given up.

Two years ago
we have been walking past your house
the house I loved so much.

It felt like you had insisted in keeping something
and holding something
tightly and firmly.

I didn't entirely know what it was
and without ever having met you
I felt strongly bound to your insistence.

Left behind but trying to balance
the absence of your neighbors.

(look around)

burn baby burn
smell of sulphur hills alive
oxygen for a hundred years
subsiding actively subsidence
goo-shoes marching
cave in cave-inn
with tunnels better than streets

good bye Phil
it's hard to go away
when all the stars are shining like a fay

I felt the wish of seeing people around your house
walking and wandering around

such a spooky place.

I felt your presence there had aspiration

not to give up but to keep on going.

Something might be coming after all.

(dance around)

burn baby burn
smell of sulphur hills alive
oxygen for a hundred years subsiding actively subsidence
goo-shoes marching
cave in cave-inn
with tunnels better than streets

good bye my friends
it's hard to fade away
when all the dreams are lined with trees

I can still imagine something coming.

I can sometimes even see
them marching past your house.

I wish I could show you.

Centralia.

Centralia.
Something is going to happen here
don't you think so?

I hope you are well
wherever you are.

(walk around)

burn baby burn
smell of sulphur hills alive
oxygen for a hundred years
subsiding actively subsidence
goo-shoes marching
cave in cave-inn
with tunnels better than streets





En, y con ese lugar llamado Discoteca Flaming Star, han estado hasta ahora /
At and in and with that place, Discoteca Flaming Star, have been so far:

Guiomar Arjona López (Munich), Edith Mirwald (Munich), Philipp Imdahl (Cologne), David Galbraith (New York), Asana (Berlin), Bene Abel (Berlin), Marita Barnett (Berlin), Ines Gerdes (Berlin), Cristina Gómez Barrio (Berlin), Wolfgang Mayer (Berlin), Imadi (Berlin), Birgit Kramer (Berlin), El Arroyo los Cagaos (Cáceres), Marianne Kirch (Munich), Tom Fruechtl (Munich), Stephan Schessl (Munich), Ignaz Schick (Berlin), Rita McBride (New York), Michael Mahalchick (New York), Jim Galbraith (New York), Michael Schultze (Berlin), Dorothy Vallens (Berlin), Circo Interior Bruto (Madrid), Bernd Sevens (Berlin), Helge Slaatto (Kopenhagen), Frank Reinecke (Munich), Ursula Rogg (Berlin), Kerstin Rautenberg (Berlin), Laurie Young (Berlin), François Boué (New York), Susan Oetgen (New York), Xenia Riemann (Munich), Elyce Semenech (New York), Elwood Klyap (New York), Blain Kennedy (New York), Darshan (New York), Gulsaya Tuleubayeva (New York), Sera (New York), Wolfram Dratwa (Berlin), Ginger Brooks Takahashi (New York), Stefan Kürten (Düsseldorf), Maren Maurer (Düsseldorf), Catriona Miss le Bomb Shaw (Berlin), Johannes Raether (Berlin), Andrea Mesch (Berlin), Emma Hedditch (London), Ines Schaber (Berlin)...

Fundado en 1998 por / Founded in 1998 by
Cristina Gómez Barrio & Wolfgang Mayer

Biografías

Biographies

Juan Antonio Álvarez Reyes

Nació a 382 kilómetros en dirección oeste por la carretera que atraviesa Móstoles. Actualmente vive en Madrid, a poco más de 18 kilómetros en sentido contrario. Ha sido comisario de la Sala Montcada de la Fundación “la Caixa”, director de *El Periódico del Arte* y del Centro de Arte Párraga (Murcia). En 2008 ha comisariado “Geopolíticas de la Animación”, “Try Again” y “Psicogeografías”, además de “mil veras, mil prinzeßinnen, mil centralias”, que recoge este catálogo.

Was born 382 kilometres down the westbound road that goes through Móstoles. He currently lives in Madrid, just over 18 kilometres down the eastbound road. He has been the curator of the Sala Montcada run by the Fundación “La Caixa”, the editor of *El Periódico del Arte* and the director of the Centro de Arte Párraga (Murcia). In 2008 he has curated the exhibitions “Geopolíticas de la Animación”, “Try Again” and “Psicogeografías”, and “mil veras, mil prinzeßinnen, mil centralias”, which is featured in this catalogue.

François Boué

Nació en Marburg, Alemania, y ha estudiado Lingüística, Historia del Arte, Arquitectura y Cine en Londres y París. Vive y trabaja en Nueva York. Desde 1981 expone obras tridimensionales que combinan la arquitectura, el paisaje y situaciones urbanas. En 1999 empezó a proyectar películas. Su obra filmica se ha expuesto en el Museum of Modern Art de Nueva York, el Kunstmuseum de Berna, la Künstlerhaus de Stuttgart y el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt, entre otros centros.

Was born in Marburg, Germany and studied linguistics, the history of art, architecture and

film in London and Paris. He lives and works in New York and has been showing three-dimensional works involving architecture, landscape and urban situations since 1981. He began showing films in 1999. His films have been exhibited at the Museum of Modern Art, New York; Kunstmuseum, Bern; Künstlerhaus, Stuttgart and the Museum für Moderne Kunst, Frankfurt among others.

Cristina Gómez Barrio

Nació en la Alhambra en 1973. Ha estudiado en Madrid, Munich y Berlín, y ha cursado el Independent Study Program del Whitney Museum de Nueva York. Actualmente reside en Berlín. Trabaja con el dibujo, estudia el color blanco en la performance, hace fotografías, sueña, y desde 1998, constituye junto con Wolfgang Mayer el núcleo de DFS, un proyecto de performance artístico y colaborativo interdisciplinario. DFS pretende ser un espacio mental con cabida para cualquier artista de cualquier disciplina que desee explorar distintas trayectorias en la práctica estética contemporánea, buscando sus límites y evitando los procesos de formalización. Su trabajo se ha mostrado en numerosas salas, como Artists Space, Parlour Projects, The Kitchen, Nueva York; MUMOK, Viena; Ausland, Plattform, Berlín; El Ojo Atómico, Madrid; Gallery Freymond-Guth, Zurich y Tate Modern, Londres.

Was born 1973 in the Alhambra, Spain. Studied in Madrid, Munich and Berlin, attended the Whitney ISP, NYC and is currently living in Berlin. Cristina works with drawing, studies the colour white in performance, takes photographs, dreams and – with Wolfgang Mayer – has been working as the foundation of DFS, an interdisciplinary artistic and collaborative

performance project since 1998. DFS aims to be a mental space that all kinds of artists can enter to experiment with different paths for contemporary aesthetic praxis, searching for its limits and avoiding processes of formalization. The work has been shown at numerous venues including Artists Space, Parlour Projects, The Kitchen, NYC; MUMOK, Viena; Ausland, Plattform, Berlin; El Ojo Atómico, Madrid; Gallery Freymond-Guth, Zürich and Tate Modern, London.

Miren Jaio

Nacida en Gernika en 1968, estudió Historia del Arte en Zaragoza y un postgrado en Museología en Londres. Vive en Bilbao, donde ha trabajado como profesora de Historia del Arte Contemporáneo, y ejerce la crítica en publicaciones periódicas. Ha escrito textos para catálogos y publicaciones artísticas y colabora a nivel local con artistas y otros agentes culturales. Ha comisariado junto con Arturo F. Rodríguez “Beste Bat!”, una exposición documental sobre el punk en el País Vasco y, junto con Oier Etxebarria, “Periferiak07”.

Was born in Gernika in 1968, studied Art History in Zaragoza and then took a postgraduate course in Museology in London. Currently lives in Bilbao, where she has worked as professor of Contemporary Art History, and writes art reviews for a number of periodicals. She has written essays for catalogues and art publications, and works with local artists and other cultural agents. With Arturo F. Rodríguez she jointly curated “Beste Bat!”, a documentary exhibition on the punk movement in the Basque Country, and “Periferiak07” with Oier Etxebarria.

Matthew Lyons

Es comisario adjunto de The Kitchen, Nueva York, donde ha organizado exposiciones sobre Glen Fogel, Christian Jankowski, Jenny Perlin y Mika Tajjima, así como performances de Discoteca Flaming Star, Jutta Koether y Aki Onda, entre otros artistas. Entre las exposiciones colectivas que ha comisariado se encuentran “Dance Dance Revolution” (Neiman Gallery, Columbia University, 2004), “Just Kick It Till It Breaks” (The Kitchen, 2007) y “Between Thought and Sound: Graphic Notation in Contemporary Music” (The Kitchen, 2007). Sus escritos se han publicado en *Aspect*, *Flash Art* y *Work the Room: A Handbook of Performance Strategies*.

Is Associate Curator at The Kitchen in New York City where he has organized exhibitions by Glen Fogel, Christian Jankowski, Jenny Perlin, and Mika Tajjima as well as performances by Discoteca Flaming Star, Jutta Koether, and Aki Onda, among others. Group exhibitions he has co-curated include “Dance Dance Revolution” (Neiman Gallery, Columbia University, 2004), “Just Kick It Till It Breaks” (The Kitchen, 2007), and “Between Thought and Sound: Graphic Notation in Contemporary Music” (The Kitchen, 2007). His writing has appeared in *Aspect*, *Flash Art*, and *Work the Room: A Handbook of Performance Strategies*.

Michael Mahalchick

Nacido en Pottsville, Pensilvania, en la actualidad vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York. La obra interdisciplinaria de Mahalchick se ha presentado en espacios expositivos diversos, como Frankfurter Kunstverein, Frankfurt; P.S.1, Movement Research at Judson Church, The Kitchen, Sculpture Center, David Zwirner: Nueva York; Atelier

Cardenas Bellanger, París; Kate MacGarry, Londres y MAK Center for Art and Architecture, Los Ángeles; entre otros. Colabora asiduamente con los coreógrafos Luciana Achugar y Jeremy Wade, ganadores del premio Bessie, y está representado por CANADA, Nueva York. A Mahalchick le entusiasma la idea de volver a formar parte de Discoteca Flaming Star.

Born in Pottsville, Pennsylvania, currently lives and works in Brooklyn, New York. Working within various disciplines Mahalchick's work has been presented in a variety of venues, including, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt; P.S.1, Movement Research at Judson Church, The Kitchen, Sculpture Center, David Zwirner, NYC; Atelier Cardenas Bellanger, Paris; Kate MacGarry, London; MAK Center for Art and Architecture, L. A., among others. He regularly works with Bessie Award winning choreographers Luciana Achugar and Jeremy Wade and is represented by Canada, NYC. Mahalchick is thrilled to once again be part of the Discoteca Flaming Star!!!

Wolfgang Mayer

Nacido en 1967 en Wertach, Allgäu, Alemania, como hijo ilegítimo de Bonnie Tyler y Klaus Kinski. Ha estudiado en la Academia de Bellas Artes de Munich y ha cursado el Independent Study Program del Whitney Museum de Nueva York. Trabaja principalmente con acuarelas, bricolaje, video y performance. En la actualidad reside y trabaja en Berlín. Además de sus proyectos individuales, trabaja principalmente en proyectos en colaboración con Cristina Gómez Barrio (DFS y el espacio de proyectos General Public de Berlín), creando espacios para experimentos y recuerdos desplazados. Tanto su obra individual como colectiva se ha

mostrado en numerosas salas entre las que cabe destacar Artists Space, Parlour Projects, The Kitchen, Nueva York; MUMOK, Viena; El Ojo Atómico, Madrid; Ausland, Plattform, Berlín; Gallery Freymond-Guth, Zürich y Tate Modern, Londres.

Born 1967 in Wertach, Allgäu, in Germany as the illegitimate child of Bonnie Tyler and Klaus Kinski. He studied at the Academy of Fine Arts in Munich and attended the Whitney ISP, New York. He works primarily with watercolour, bricolage, video and performance. He works and lives currently in Berlin. Beside working on individual projects, he is involved mainly in collaborative projects with Cristina Gómez Barrio (DFS and the projectspace General Public in Berlin), creating spaces for experiments and displaced memories. His and their work has been shown at numerous venues including Artists Space, Parlour Projects, The Kitchen, New York; MUMOK, Vienna; El Ojo Atómico, Madrid; Ausland, Plattform, Berlin, Gallery Freymond-Guth, Zürich; Tate Modern, London.

Ines Schaber

Nacida en 1969 en Reutlingen, Alemania, y en la actualidad reside en Berlín. Estudió Bellas Artes en la Academia de Arte de Berlín, Teoría de la Arquitectura en Princeton University y en la actualidad está haciendo su tesis doctoral en el Goldsmith College de Londres. Ines crea obras de arte individuales, participa en varios proyectos de colaboración y escribe. Desde 2002, trabaja con los aspectos fantasmagóricos de la fotografía, un tema que la llevó a visitar el archivo subterráneo del banco de imágenes de Corbis en Pensilvania, EE. UU. Las obras y los textos que surgieron de esta iniciativa se mostraron en diversas instituciones, entre las que

figuran Kunstwerk, Berlín; Extra City, Amberes; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Art Sheffield, Kunsternes Hus, Oslo; Hartware, Dortmund; Centre d'art Passerelle, Brest y Mücsarnok, Budapest.

Was born 1969 in Reutlingen, Germany and lives currently in Berlin. She studied Fine Arts at the Art Academy in Berlin, architectural theory at Princeton University and is currently writing her doctoral thesis at Goldsmith College in London. Ines produces individual art work, is also part of various collaborative projects and writes. Since 2002 she has been working on ghostly aspects of photography, a subject that led her to the underground archive of the picture stock of Corbis in Pennsylvania, USA. The works and texts produced from this undertaking were shown at various institutions, among them Kunstwerke Berlin; Extra City, Antwerp; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Art Sheffield; Kunsternes Hus, Oslo; Hartware, Dortmund; Centre d'art Passerelle, Brest and Mücsarnok, Budapest.

Leire Vergara

Vive y trabaja en Bilbao. En la actualidad es comisaria de exposiciones de la Sala Rekalde de esta ciudad. Entre 2002 y 2005 codirigió con Peio Aguirre la estructura de producción de arte independiente D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak) radicada en Donostia. Ha participado en talleres y proyectos educativos como Dispositive Workshop, en Kunstverein Munchen (2004), y Cork Caucus, Cork (2005), y ha colaborado en la coordinación de dos talleres en Arteleku: "We rule the school" (septiembre-octubre de 2005) y "Enthusiasm" (febrero de 2006). Ha publicado en varias revistas de arte y cultura así como en catálogos de arte.

Lives and works in Bilbao. She is currently working as exhibitions curator at Sala Rekalde, Bilbao. From 2002 to 2005 has co-directed together with Peio Aguirre the independent art production structure D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak) with base in Donostia-San Sebastián. She has participated in educational workshops and projects such as Dispositive Workshop at Kunstverein Munchen (2004) and Cork Caucus, Cork (2005) and has been involved in the coordination of two workshops in Arteleku: "We rule the school", Arteleku (September-October 2005) and "Enthusiasm", Arteleku (February 2006). She has contributed in some art and cultural magazines and art catalogues.

Jan Verwoert

Vive en Berlín y es historiador y crítico de arte. Es editor en la revista *Frieze* y escribe para varias publicaciones como la propia *Frieze*, *Afterall* y *Metropolis M*. Imparte clases en el Piet Zwart Institute de Rotterdam. En 2006 *Afterall Books/MIT Press* publicó su libro *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*.

Art Historian and Critic, lives in Berlin and is a contributing editor of *Frieze* and writes for various publications including *Frieze*, *Afterall* and *Metropolis M*. He teaches at the Piet Zwart Institute, Rotterdam. His book, *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*, was published in 2006 by *Afterall Books/MIT Press*.

gracias / danke / thanks

gracias anita, patti, gracias miren por ser la mejor brujita con pensamientos inteligentes, ines, bonita, tausend dank y tausend küsse, carlos, gracias por tu confianza, juan antonio gracias por las enriquecedoras conversaciones, tu seguimiento y tu apoyo, soeren, danke für deine grossartige koordination!, leire, thank you for widening our spaces, cthuchi, gracias por ser una fuente continua de inspiración, gracias tomás por tu participación y el trabajo de tantos años en el ojo, matthew, thanks for always being there with your presence, your thoughts, your love and your microphones, jan, vielen dank für deine spontanität und das inspirierende gespräch, gracias toni for your wonderful translations!, gracias javier, gracias carlos, gracias montse, gracias erica, gracias flor y leandro de el vivero, gracias bea, danke stö für deine wunderschönen vorschläge, gracias alex por tus consejos, gracias anja.

danke jean-claude für deine kontinuierliche unterstützung, danke herta poschke, gorana slavikovic-agailovic, gracias a hortensia immaculada san bartolome, danke frau ke-kathleen hartenbeiss, danke amalia-isidora von preussen-hinterpommern, gracias imanuela milagros campesina, thank you jolanda d'etour-d'issparu.

thank you saim, thank you shannon, danke prinzesin alena, thanks lady alison, thanks para todos los mahalchiks de potsville y el mahalchico, thank you hermanísima, danke general public, for everything and always con todo nuestro amor: gracias rita, vielen dank al frankie, gracias arroyos, danke bene, catriona, celine...

IMAGE CAPTIONS

Cover: *Alfombra 9 (the ghosts of my friends)*, 2006, acrylic paint on found rug, 290 x 200 cm, collection Manuela Hauser, Zurich, detail.

Backside: *Alfombra 5 (Anita Berber)*, 2006, acrylic paint on found rug, 123 x 157 cm.

Strip 1

Installation shots *mil veras, mil prinzezzinnen, mil centralias*, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2008.

pp. 17-18. *Alfombra 20 (milmomentosmilhistoriasmillamentos)*, 2008, acrylic paint on found rug, 197 x 291 cm, detail.

p. 22. *WM Orlando 2* (4th part), 2006, watercolor and collage, 48 x 36 cm, detail.

24-25. *Banner Looking Back*, 2006, mixed media installation consisting of a banner and a video (*Puto Poder Banner*, 2005, acrylic paint on fabric, 270 x 735 cm / *Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike*, 2004, Video, B/W, sound, 4'; music: improvisation of DFS on top of Pascal Comelade, starring: Alena Williams and Alison Fleminger).

pp. 26-27. *Para Centralia* (.../1962/1981/2006/...)*, 2008, installation by CGB, Michael Mahalchick, WM and Ines Schaber. *Centralia*-Video, 2006-2008, loop w. epilogue/prologue, 20'; recorded in 2006 in Centralia, Pennsylvania, USA. *Centralia*-Music, 2007, march: 5' 17"; 4 *Photos*, 2006, each 46 x 46 cm. *Text* (epilogue/prologue translated from English to Spanish), 2008, laserprint on paper, DIN A4.

*Centralia is an old mining town in eastern Pennsylvania, USA. Since 1962 it is affected by an underground fire that was caused by the ignition of trash in an old coal mine. Without success in the extinction of the fire, the population was obliged to evacuate their town.

pp. 28-29. *Discoteca Guitarrera Funkstorm*, 2004-2008, installation (banner, film, videos and booklet), based on the performance *Discoteca Guitarrera Funkstorm* (DFS and El Arroyo Los Cagaos) that took place on June 12th, 2004, Viandar de la Vera, Cáceres, Spain. *Wurfbanner*, 2008, acrylic paint on flawed piano shawls, 265 x 1200 cm. *Film/Videos*, one 8mm-film (10') and one video (35') by François Boué, one TV-documentation by Localia (local TV-station from Caceres). *Booklet*, 2008, DIN A5, contributions by CGB, WM, Cthuchi Zamarra and Tomás Ruiz-Rivas). Leaning against the installation: *Favourite Performances*, 2001-2008, photo-collages, transparent gel and pencil on paper, group of 10.

Strip 2

p. 43. CGB, *In the summer of 2007*, 2007, watercolor, ink, photos on paper (spill in Ibiza, Alice Schwartzter, supermarket Zimbabwe), 40 x 58,5 cm, detail.

p. 44. WM, *Brel 3*, 2007, watercolor and collage, 24 x 17 cm.

p. 45. *Duett #2*, performance featuring Johannes Raether, Smart Project Space, Amsterdam, 29.2.2008, photo by David Maroto.

p. 46. *WM Orlando 2* (3rd part), 2006, watercolor and collage, 48 x 36 cm.

p. 47. *Duett #1*, performance for Whitney ISP show, Chelsea Museum, New York, 6.5.2006, video-still by François Boué.

p. 48. See pages 24 and 25.

p. 49-50. *Duett #1*, performance at General Public, Berlin, 11.9.2007, photo by Rafa Suarez.

p. 51. *Mutter ReGina* by Rita McBride, DFS and guests celebrating the Ways Series, performance, Whitney Museum, New York, 16.2.2007, photo by Whitney Museum (in the picture: WM, CGB, Elwood Klyap and Michael Mahalchick).

p. 2. *WM Curzio Malaparte "Die Haut"*, 2008, watercolor, ink and collage, 200 x 114 cm, detail.

p. 53. See pages 49 and 50 (background: CGB, *New York's Only Public Roof Top Garden*, 2003, b/w-slides)

pp. 54-57. *Ellipses (Electric Birdhouse)*, performance in/at/on Arena by Rita McBride at Tate Modern, London, 27.10.2007, 16.00-21.00. Performers: François Boué, Bene Abel, Catriona Shaw, aka. Miss le Bomb, Michael Mahalchick, CGB, WM, Gina (fictional character – read by Michael Mahalchick, Jean-Claude Freymond-Guth, Celine Condorelli, Anna Sussmann, Alena Williams, Vanessa Desclaux and Paul Kajander), photos by Ines Schaber.

p. 58. CGB *WE ARE HERE (AND THEY ARE THERE)*, 2007, watercolor, sequins, twine, photo (hospital Afghanistan) on paper, 31 x 29,5 cm.

p. 60. François Boué, still from *Infinita (wind)*, 2000, Super 8 film, color.

SEE INSIDE

p. 63. Francois Boué, still from *Infinita (smoke)*, 2000, Super 8 film, color.
p. 65. See page 52.
pp. 66-67. *Mariah 2*, performance at Parlour Projects, New York, 8.3.2003, photo by Judy Werthein.
pp. 68-69. *A Favourite Performance*, 2003, photo-collage, transparent gel and pencil on paper, 44,5 x 76 cm. (Hardcore Karaoke, performance at Parlour Projects, New York, 1.3.2003, photos by Amy and Dean Daderko).
p. 70. *Duett #1*, performance at General Public, Berlin, 11.9.2007, photo by Michael Schultze.
p. 71. See pages 49 and 50.
p. 72. *White Banner*, 2001, acrylic paint on fabric, 275 x 375 cm (installed at Parlour Projects, New York, 2003).
pp. 73-74. See page 45.
pp. 74-75. *White Banner 3*, 2007, acrylic paint on fabric, 400 x 725 cm [installed for *Ellipses (Electric Birdhouse)*, Tate Modern, 2007]. See also pages 54-57.
p. 76. *Aladlona 2 (I love you green)*, performance at The Kitchen, New York, 23.3.2006. Performers: Ginger Brooks Takahashi, Darshan, Jim Galbraith, CGB. Elwood Klyap, Michael Mahalchick, WM, Elyce Semenech, Sera and Gulsaya Tuleubayeva. Photo by Ines Schaber.

Strip 3

pp. 97-98. *A Favourite Performance*, 2004-2008, photo-collage, transparent gel and pencil on paper, 52 x 70 cm (*Discoteca Guitarrera Funkstorm*, performance, Viandar de La Vera, Cáceres, Spain, 12.6.2004, photos by Irene Gomez Barrio, CGB and WM).
p. 99. *White Banner 2* (installed at Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, Spain, 2004), 2004, spray paint on fabric, 300 x 600 cm, detail.
p. 100-101. CGB *White Banner 2 Red in La Vera*, 2004, photo.
p. 102-103. See pages 28 and 29, detail.
p. 104. Video-stills from *Discoteca Guitarrera Funkstorm* by François Boué.
pp. 104-105. WM *Else 4*, 2008, watercolor-collage, 199 x 114 cm.
105. See pages 28 and 29, detail.
pp. 106-107. CGB *HERE WE – THERE THEY WERE SOMEWHERE*, 2007, watercolor, sequins, twine, photo (Fehlfarben, 80s), 13,5 x 23 cm.

Strip 4

pp. 118-119. *Black Banner II*, 2005, plastic pearls on fabric, 300 x 320 cm, detail.
pp. 120-121. *Lili-Marlin-Banner* (installed at Ausland, Berlin), 2005, slide-Projection with four projectors.
pp. 122-123. *Black Banner* (installed at Parlour Projects, New York, 2003), 2003, acrylic paint on fabric, 275 x 590 cm.
pp. 124-125. *Blue Banner* (installed at Badischer Kunstverein, 2008), 2007-2008, sequins and acrylic paint on fabric, 307 x 520 cm.
pp. 126-127. *White Banner II* (installed on 22nd Street, New York, 2006), 2004, 315 x 560 cm.
p. 128. See pages 26 and 27.

Strip 5

pp. 141-153. See pages 26 and 27.

p. 58. CGB *WE ARE HERE (AND THEY ARE THERE)*, 2007, acuarela, lentejuelas, cordel, fotografía (hospital de Afganistán) sobre papel, 31 x 29,5 cm.
p. 60. Francois Boué, fotograma de *Infinita (wind)*, 2000, película en Super 8, color.
p. 63. Francois Boué, fotograma de *Infinita (wind)*, 2000, película en Super 8, color.
p. 65. Véase la página 52.
pp. 66-67. *Mariah 2*, performance en Parlour Projects, Nueva York, 8 de marzo 2003, fotografía de Judy Werthein.
pp. 68-69. *A Favourite Performance*, 2003, foto-collage, gel transparente y lápiz sobre papel, 44,5 x 76 cm. Hardcore Karaoke, performance en Parlour Projects, Nueva York, 1 de marzo 2003, fotografías de Amy y Dean Daderko.
pp. 70-50. *Duett #1*, performance en General Public, Berlín, 11 de septiembre 2007, fotografía de Michael Schultze.
71. Véanse las páginas 49 y 50.
pp. 72. *White Banner*, pintura acrílica sobre tela, 275 x 375 cm, 2001, Parlour Projects, Nueva York, 2003.
pp. 73-74. Véase la página 45
pp. 74-75. *White Banner 3*, pintura acrílica sobre tela, 400 x 725 cm, 2007. En *Ellipses (Electric Birdhouse)*, Tate Modern, 2007. Véanse también las páginas 54-57.
p. 76. *Aladlona 2 (I love you green)*, performance, The Kitchen, Nueva York, 23 de marzo 2006 Participantes: Ginger Brooks Takahashi, Darshan, Jim Galbraith, CGB, Elwood Klyap, Michael Mahalchick, WM, Elyce Semenech y Sera y Gulsaya Tuleubayeva. Fotografía de Ines Schaber.

Secuencia 3

pp. 97-98. *A Favourite Performance*, 2004-2008, foto-collage, gel transparente y lápiz sobre papel, 52 x 70 cm.
Discoteca Guitarrera Funkstorm, performance, Viandar de La Vera, Cáceres, 12 de junio 2004, fotografías de Irene Gómez Barrio, CGB y WM.
99. *White Banner 2*, 2004, pintura en spray sobre tela, 300 x 600 cm, detalle, Plaza del Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004.
pp. 100-101. CGB *White Banner 2 Red in La Vera*, 2004, fotografía.
pp. 102-103. Véanse las páginas 28 y 29, detalle.
104. Fotogramas de *Discoteca Guitarrera Funkstorm* de François Boué.
pp. 104-105. WM *Else 4*, 2008, acuarela-collage, 199 x 114 cm.
105. Véanse las páginas 28 y 29, detalle.
pp. 106-107. CGB *HERE WE – THERE THEY WERE SOMEWHERE*, 2007, acuarela, lentejuelas, cordel, fotografía (Fehlfarben, años ochenta), 13,5 x 23 cm.

Secuencia 4

pp. 118-119. *Black Banner II*, 2005, cuentas de plástico sobre tela, 300 x 320 cm, detalle.
pp. 120-121. *Lili-Marlin-Banner*, 2005, proyección de diapositivas con cuatro proyectores, Ausland, Berlín, 2005.
pp. 122-123. *Black Banner*, 2003, pintura acrílica sobre tela, 275 x 590 cm, Parlour Projects, Nueva York, 2003.
pp. 124-125. *Blue Banner*, 2007-2008, lentejuelas y pintura acrílica sobre tela, 307 x 520 cm, Badischer Kunstverein, 2008.
pp. 126-127. *White Banner II*, 2004, 315 x 560 cm, 22nd Street, Nueva York, 2006.
128. Véanse las páginas 26 y 27.

Secuencia 5

pp. 141-153. Véanse las páginas 26 y 27.

