

Disoteca Guitarra Funkstorm

Discoteca Flaming Star & El Arroyo Los Cagaos Discoteca Guitarrera Funkstorm (Quien no fuma ni bebe algún otro vicio tiene)

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 remplazo 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 del pueblo de 300 habitantes, Viandar de la Vera, Caceres, Espana. Queriamos poner a prueba y retar aquello que nos habia 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

El encuentro fue filmado por el cineasta de Nueva York François Boué.

Discoteca Flaming Star & El Arroyo Los Cagaos Discoteca Guitarrera Funkstorm (Don't drink, don't smoke – you must do something)

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, Caceres, 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

The encounter was filmed by the New York filmmaker François Boué.

Cristina Gómez Barrio (Discoteca Flaming Star) y Cthuchi Zamorra (El Arroyo los Cagaos): 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.

Más allá de la anécdota, hemos descubierto para nosotros 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 km, a 2.000 km. 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.

La Entrevista (Cristina Gómez Barrio / Cthuchi Zamarra) 2008

CGB: De las cuestiones, motivos que nos animaron a juntarnos para hacer un performance en Viandar de la Vera, ¿cuáles siguen abiertas? ¿cuáles salieron a raíz del performance?

CZ: En mi opinión, uno de los motivos para realizar un evento entre El Arroyo los Cagaos y Discoteca Flaming Star era el uso que hacemos de la sorpresa como forma de crear sentimientos. En este caso la sorpresa venía de situar juntos dos universos musicales totalmente diferentes, pero cada uno de ellos innovador en su propio estilo. El sentimiento que se creó ante todo fue de curiosidad y perplejidad, pero también de complicidad, que es una idea que está muy presente en toda la música tradicional, que ahonda en las raíces de la identidad. Por supuesto, el mensaje social que hay de fondo es que siempre es positivo utilizar nuestras identidades para unirnos, para mezclarnos, para crecer unos junto a otros, nunca para poner barreras a otras personas.

CGB: Ambos grupos, El Arroyo los Cagaos y Discoteca Flaming Star, trabajan en estructuras cambiantes de carácter anárquico y espontáneo. ¿Para vosotros, qué tensiones se generan entre estas formas de asociación y la necesidad o ganas de dar forma y mediar esta experiencia a través de actuaciones, grabaciones etc.?

CZ: Evidentemente es complicado tener resultados si no te organizas eficientemente, aunque sea simplemente para aprender a tocar un instrumento. Para nosotros ser anárquicos implica no utilizar estructuras jerarquizadas, lo cual es inevitable porque nuestro grupo está compuesto por un grupo de amigos, una de las mejores definiciones de 'grupo de iguales', y todos con personalidades bastante fuertes. Por supuesto que hay locomotoras, personas que aportan más en cada uno de los diferentes aspectos del grupo, pero tenemos por costumbre consensuar todo lo que hacemos, porque desde luego no nos reunimos para discutir, sino para pasarlo bien, y para eso tenemos que estar de acuerdo en todo lo que hagamos. A algunos nos interesan aspectos más musicales, y otros aportan más espectáculo, otros más espontaneidad y rebeldía, nos compensamos unos con otros.

CGB: Ambos proyectos se pueden leer como una búsqueda de formas de entretenimiento orgánico frente a las imposiciones de la industria del entretenimiento: ¿qué formas de socialización o posibilidades de interacción social constatamos en nuestra búsqueda? ¿para qué?

CZ: Para los que estamos dentro del mundo de la música tradicional, ésta se convierte en modo de realacionarnos con el mundo, de crear vínculos sociales. Sabemos estar de fiesta juntos, nos gusta cantar juntos, aunque vivamos a cientos de kilómetros de distancia. Simplemente por tener interés y participar de esta historia ya presupone una mentalidad abierta a otras formas de entender la vida y luchar contracorriente. Como dice el tío Banana, de Barranda, Murcia, la música tradicional es una actividad revolucionaria en los tiempos que corren, en los que las industria discográfica trata de homogeneizar gustos para vender más, y en los que se ha perdido la gran importancia que tiene el acto de cantar en común.

CGB: El Arroyo los Cagaos trabaja desde la tradición, hace uso de ella, interpretándola y criticándola. ¿Qué significado cobra esta relación en un mundo globalizado?

CZ: Una de las muchas perversidades de la globalización es la difuminación de las herencias culturales tradicionales al imponerse una cultura común urbana y cosmopolita difundida mediante la televisión y los medios de comunicación. Nosotros hacemos uso de nuestra propia tradición, en parte como forma de expresar y afirmar nuestra identidad rural, pero nos encontramos con que esa tradición se había manipulado políticamente por el nacional catolicismo, al igual que otros nacionalismos manipulan actualmente el folklore en otras partes. Por tanto, al utilizar la música tradicional sin esa carga conservadora hemos recuperado el potencial transgresor que normalmente tiene la música popular, ante la facilidad que tiene para inventar letras satíricas que reflejan a su modo la realidad que se vive. Por tanto al recuperar ese espíritu libertario de la música tradicional nos dotamos a nosotros mismos, y a todo el que quiera participar de ello, de una identidad local que nos permite afianzar nuestro yo en un mundo en el que se están renovando constantemente las identidades colectivas y hay mucha desorientación.

CGB: El Arroyo los Cagaos y Discoteca Flaming Star son proyectos que trabajan fuertemente con la memoria, como un aspecto fundamental de la construcción de identidades y subjetividades histórico – políticas. Las canciones y su recuerdo son la unidad base desde la que generar formas de interpretación. ¿Por qué lo hacemos? ¿Cómo enfatizar esta acción más allá de lo melancólico?

CZ: La memoria oral es un vínculo con el pasado que recoge aspectos de la vida que no ha recogido la memoria escrita, y que indican mucho de las inquietudes de las gentes del pasado. Ahora evidentemente tenemos otra perspectiva, muchas veces me pregunto cómo afectarán las grabaciones de folklore, el principal modo de transmisión actual de una música tradicional que estaba en peligro de extinción, a la espontaneidad de la misma en el futuro. ¿quedarán los arreglos que hicimos para presentar un tema con nuestra personalidad incorporados al folklore? Supongo que en esencia algo quedará. Dado que el tiempo por venir es muy largo suponemos que por lo menos habremos logrado que nuestra generación siga cantando las canciones autóctonas, y con el paso del tiempo quien no se haya trabajado la conservación de esa memoria oral habrá perdido un tesoro cultural inmenso, pero que no es nada comparado a los cientos de idiomas que desaparecen cada año en el mundo, un verdadero drama cultural.

CGB: Uno de los elementos esenciales en la estructura formal de las canciones populares es la repetición. Ésta permite crear terrenos conocidos para los participantes, posibilitando así las intervenciones espontáneas de éstos. Una especie de posibilidad de actualización constante. ¿A qué formas de repetición podemos dar vida hoy dentro de un sistema económico y simbólico que vive del mito de la innovación? ¿Cómo?

CZ: A pesar de que el desarrollo tecnológico nos imprime una innovación constante y una necesidad de aprendizaje a lo largo de la vida, todavía tenemos la vida organizada según el ciclo anual. Cada fecha es propicia para un determinado tipo de actividades y rituales, que si bien son en esencia las mismas cada año también es cierto que son diferentes cada año. No sabemos qué consecuencias tendrá el cambio climático, pero al suavizar las diferencias estacionales puede afectar incluso a ese tipo de repeticiones que conforman partes esenciales de nuestra vida.

CGB: Creo que Wittgenstein decía que el acceso a las cosas mismas siempre está mediatizado por la propia vida. En este sentido las canciones y las experiencias del Arroyo de los Cagaos y las acciones de Discoteca Flaming Star nacen de los rincones impuros de la vida, de los retazos marginalizados de vida. Nosotros usamos el material de estos rincones como fuente de energía, como masa de potencia transformadora. ¿Vosotros?

CZ: Creo que hablar de puro e impuro es parte de esa estructura patriarcal de dominación contra la que nos rebelamos al tratar de recuperar otra forma de entender la música tradicional. Se supone que lo impuro es lo contaminado, lo que ha perdido la esencia original. El problema de este concepto está en darle una carga peyorativa, pues la contaminación cultural puede ser positiva si se efectúa voluntariamente, y con intenciones de enriquecernos las dos culturas afectadas, nunca si se hace para imponer a otro una visión del mundo. Por tanto, en la actualidad incluso en los pueblos pequeños tenemos accesos a otras muchas formas de expresión cultural. Nosotros procedemos del rock, y eso se nota en nuestra puesta en escena, porque se trata de hacer un espectáculo para que la gente se divierta.

CGB: ¿cómo se retroalimentan tus actividades del Arroyo los Cagaos con tu investigación y activismo antimilitarista?

CZ: Aunque para mí no suponen un problema mezclar esas dos dimensiones de mi vida, en la práctica resulta que salvo algunas excepciones las he vivido separadamente. Cuando estoy entre antimilitarista se activa la identidad folklórica como forma de distinción personal y cuando estoy entre folklóricos se me distingue por mis actividades antimilitaristas. Aunque sean mundos separados, uno situado en el centro de los nodos de la globalización, los movimientos sociales, y el otro alejado de los mismos, el mundo rural, donde lo local es lo primordial, hay muchas cosas que los unen, como es el interés común por crear un mundo mejor sin imponer a nadie nada. Supongo que ese mismo interés común lo tenemos con otra mucha gente, como podéis ser vosotros, desde Alemania, utilizando el arte como instrumento de lucha, lo que me lleva a devolveros la pregunta, pues tengo ganas de saber ¿cómo sentisteis vosotros en la actuación de Viandar de la Vera la conexión entre lo urbano y lo rural, lo posmoderno y lo tradicional?

CGB: Lo que nos había motivado a hacer la actuación era y es un sentimiento de proximidad a cuestiones que vivimos en el entorno urbano y que vosotros tratáis en el entorno rural. Me refiero a buscar esa conexión con productos culturales, en este caso canciones que consideramos nuestras a pesar de las manipulaciones conservadoras en torno a la tradición o a pesar de las imposiciones industriales de la música. En este proceso se pueden descubrir muchas sensaciones y sentimientos informes que nos ayuden a impulsar otras formas de actuación y de asociación. El regalo, el aprendizaje que nos llevamos de Viandar fue vuestra conexión y la conciencia de dependencia emocional respecto al entorno inmediato.

Cristina Gómez Barrio (Discoteca Flaming Star) y Cthuchi Zamorra (El Arroyo los Cagaos): THAT STREAM THAT EXISTS WHICH NO-ONE REMEMBERS

GLOSSARY AND THOUGHTS YEARS AFTER OUR SHOW IN THE TOWN SQUARE OF VIANDAR DE LA VERA.

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 km or 2000 km 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. (* Small guitar similar to a mandolin)

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.

Conversation (Cristina Gómez Barrio / Cthuchi Zamarra) 2008

CGB: Out of the questions, the reasons that brought us together to make a performance in Viandar de la Vera, which ones are still open? Which came out of the performance itself?

CZ: One of the reasons for El Arroyo los Cagaos and Discoteca Flaming Star doing an event together was the way each of us use surprise as a way of creating feelings. Here, the surprise came from putting together two totally different musical worlds, each of them innovative within their own style. It created a feeling of curiosity and perplexity, but also complicity - which is a very present idea in all traditional music, in its digging into the roots of identity. Naturally, the underlying social message is that it's always a good thing to use our identities to come together, to mix with each other and grow together; never to put up barriers for other people.

CGB: Both groups, El Arroyo los Cagaos and Discoteca Flaming Star, use changing structures of an anarchical, spontaneous nature to work in. What tensions do you think are created between these forms of association, and the need or desire to give form to and mediate this experience through concerts, recordings, etc.?

CZ: It's obviously complicated to get results if you don't organize yourself efficiently, even if it's only to learn to play an instrument. Being anarchical doesn't imply not using hierarchical structures, which is inevitable, because our group is made up of a group of friends - one of the best definitions of a group of equals - all with quite strong personalities. Of course there are locomotives, people who contribute more in each of the different aspects of the group, but our habit is to reach a consensus in everything that we do, because we definitely don't meet to argue but to have a good time, so we need to agree on everything we do. Some of us are more interested in musical aspects, others make it more of a spectacle, others bring more spontaneity and rebelliousness - we set each other off.

CGB: Both projects can be read as a search for organic forms of entertainment as opposed to the impositions of the entertainment industry. What forms of socialization or possibilities for social interaction have we found in our search? What for?

CZ: Those of us in the traditional music world find that it becomes a way of relating to the world and creating social links. We're able to party together; we enjoy singing together even if there are hundreds of kilometres between us. Simply being interested in and taking part in this means being open to other ways of understanding life and fighting against the mainstream. As Banana, from Barranda, Murcia, says, traditional music is a revolutionary activity in today's world, where the music industry wants to homogenize tastes so it can sell more, and we don't realize the enormous importance the act of singing together has anymore.

CGB: El Arroyo los Cagaos works from/out of tradition. You make use of it, interpreting it and criticising it. How does this relationship to it become meaningful in a globalised world?

CZ: One of the many perversities of globalization is the gradual erasure of traditional forms of cultural heritage with the imposition of a common urban, cosmopolitan culture which is spread through television and the media. Our use of our own tradition is partly a way of expressing and affirming our rural identity, but we found that this tradition had been politically manipulated by National Catholicism, just as other forms of nationalism are manipulating folklore in other places. So by using traditional music without that conservative baggage, we've managed to get back the potential for transgression that folk music normally has in its ease of inventing satirical lyrics that reflect peoples' experience of reality. In this recovery of the libertarian spirit of traditional music we then give ourselves, and anyone else who wants to participate in it, a local identity that allows us to strengthen our selves in a world in which collective identities are undergoing continuous renovation and there is a lot of disorientation.

CGB: El Arroyo los Cagaos and Discoteca Flaming Star are projects which work strongly with memory as a fundamental aspect of the construction of historical and political identities and subjectivities. Songs and the memory of them are the basic unit forms of interpretation may be generated from. Why do we do this? How might we emphasize this action beyond simply becoming melancholic?

CZ: Oral memory is a link to the past which gathers aspects of life written memory has passed by, aspects which indicate many of the concerns people in the past had. Obviously, we now have another perspective; I often wonder how recordings of folk music – the main means we currently have of transmitting traditional music, which was in danger of extinction – will affect its future spontaneity. Will the adaptations we made to bring our own personalities into it remain as part of folklore? I suppose something will remain in essence. As there is a long time ahead of us, we do think that we'll at least have managed to get our generation to carry on singing autochthonous songs; and as time goes by, if people don't work on the preservation of this oral memory they'll have lost a vast cultural treasure – but this is nothing compared to the hundreds of languages disappearing in the world every year; a true cultural drama.

CGB: One of the essential elements in the formal structure of folk songs is repetition. It creates a terrain that participants can recognize, allowing them to intervene spontaneously. A sort of chance for continuous updating to take place. What types of repetition could we bring alive today in an economic and symbolical system that lives off the myth of innovation? How?

CZ: In spite of the fact that technological development has brought constant innovation

and given us a need to learn throughout life, our lives are still organized following a yearly cycle. Each time of the year favours a particular type of activities or rituals, and these are essentially the same every year though they also differ from year to year. We don't know what the consequences of climate change will be, but if it blurs seasonal differences it might even affect these forms of repetition that are an essential part of life.

CGB: I think Wittgenstein said that access to things themselves is always mediated by life itself. In this sense, Arroyo de los Cagaos' songs and experiences, and Discoteca Flaming Star's actions emerge from the impure corners of life, from the marginalized scraps of life. We use the material from these corners as a source of energy, as a mass of transformative potency. What about you?

CZ: I think speaking of pure and impure is part of the patriarchal structure of domination that we're rebelling against in trying to recover another way of understanding traditional music. The impure is understood to be what is contaminated; that which has lost its original essence. The problem with this concept is that it's given negative connotations – cultural contamination can be positive if it's done voluntarily and with the intention of enriching each of the affected cultures; never when it's done to impose a view of the world on others. This means that now, even in small villages, we have access to a lot of other forms of cultural expression. We come from rock music, and that's obvious in the way we stage things – the idea is to do a show where people can enjoy themselves.

CGB: How does your work with Arroyo los Cagaos feed back into your anti-military research and activism?

CZ: Even though it's no problem for me to mix these two dimensions of life with one another, in practice it turns out that, with some exceptions, I've experienced them as separate realms of my life. When I'm among anti-militarists, my folk identity is activated as a form of personal distinction, and when I'm among people who follow folk I stand out for my antimilitary work. They might be separate worlds – one of them at the centre of the nodes of globalization and social movements, and the other one, far away from them, the rural world, where the local is primordial – but there are many things that link them, such as the common interest in making a better world without imposing anything on anyone. I guess there are a lot of people who share this common interest, like yourselves, from Germany, using art as an instrument to fight with – and that leads me to return your question. I'd really like to know what you felt, in your show in Viandar de la Vera, about the connection between the urban and the rural, the postmodern and the traditional?

CGB: What led us to do this show was and is a feeling of proximity to certain concerns we experience in the urban environment and that you deal with in a rural one. What I mean here is the search for that connection to cultural products, in this case songs, which we consider to be ours in spite of conservative manipulation of questions of tradition, or of industrial impositions in music. This process allows us to discover a lot of inform feelings and sensations which serve as an impulse for other forms of working and association. The gift we got, what we learnt, from Viandar was your connection, and the consciousness of our emotional dependence on our immediate environment.

La Loba

- Estando yo en mi chocita remendando mi zamarra
Vi de venir siete lobos por una larga cañada

- Venían echando suerte a ver a cual le tocaba
Y por suerte le tocó a una vieja loba parda
Que tenía los colmillos cuan navajas afiladas

- Le dije: „loba detente no te acerces a mi ramada
Que tengo mis siete perros y mi perra trujillana
Y la perrona de los grillos lo que coje lo espeaza“

- Siete vueltas dió al redil y no pudo sacar nada
Y a la última que dió saco una ovejita blanca
Hija de la oveja churra nieta de la patilarga
Que tenían los pastores para el domingo de pascua

- „Arriba mis siete perros y mi perra trujillana
Que si me cojéis la loba la cena teneis doblada
Y si no me la cogéis cenareis de mi callada“
Siete leguas la corrieron por unas vegas muy largas
Y al subir por unos cerros y al bajar por la garganta
La perrona de los grillos si la agarra o no la agarra.
- „Tomad perros la borrega sana y buena como estaba“

- „No queremos la borrega de tu boca maltrada
Que queremos tu pellica pa'l pastor una zamarra
Los dientes para pendientes que lo lleven las serranas
La cola para correas para atarse las alpargatas
De la cabeza un zurrón para meter las cucharas
Las tripas para vigüelas para que bailen las damas“

Die Wölfin

- Ich war in meiner Hütte beim flicken meiner Jacke
Ich sah sieben Wölfe kommen durch einen langen Hohlweg

- Als sie kamen losten sie aus wer gewesen an der Reihe
Es traf eine alte Wölfin sie war verfolgt von schlechten Zeichen
So scharf wie scharfe Messer waren manche ihrer Zähne

- Ich sagte: “Halt ein Wölfin, bleibe fern von meinen Zweigen
Ich habe sieben Hunde und meine starke Hündin
Und die Hündin von den Grillen zerreisst alles was sie anpackt”

- Sie drehte sieben Runden um den Pferch, konnte nichts nehmen
In der letzten die sie drehte griff sie sich ein weisses Lämmchen
Tochter eines braunen Schafes, Enkelin der Langbeinigen
Welches hatten alle Schäfer für das Mahl an Ostersonntag

- “Rennt los meine sieben Hunde und auch du meine Hündin
Wenn ihr mir die Wölfin fangt bekommt ihr hernach mehr zu fressen
Wenn ihr sie mir nicht ergreift fressst ihr sogleich von meinem Stöck”
Sieben Tage lang verfolgten sie sie über weite Auen
Laufen hoch auf alle Berge und hinunter in die Täler
Und die Hündin von den Grillen fasst sie und fasst sie doch nicht

- “Hier ihr Hunde nehmt das Lämmchen unversehrt wie es gewesen!”
“Das von deinem Maul missbrauchte Lämmchen möchten wir nicht haben
Was wir möchten ist dein Fell für eine Jacke für den Schäfer
Für die Frauen aus den Bergen deine Zähne als Ohrringe
Um zu binden die Sandalen als ein Riemen deinen Schwanz
Um zu tragen alle Löffel deinen Kopf als Hirtentasche
Und zum Tanzen für die Damen deine Därme für die Leier ”

(Übersetzung: Cristina Gomez Barrio + Wolfgang Mayer)

Bienal de la Vera – caminando por el borde

Tomás Ruiz-Rivas

Cuando regresé a España, en 2.000, después de tres intensos años en México, decidí empezar un proyecto del tipo de los que uno se puede plantear en América, donde casi todo es o parece posible, a diferencia de Europa, donde todos los límites son precisos. Mi idea consistía en organizar un gran evento artístico en una zona rural. Es decir, ubicar la obra de arte en un **contexto** infrecuente, y provocar así la aparición de un nuevo **público**, y con él la de nuevos **sentidos**.

La elección de La Vera como espacio geográfico y social fue personal: conocía bien la comarca, conocía a muchas personas allí, lo que me facilitaba el acercamiento a las autoridades, y tenía el perfil que estaba buscando: un área no demasiado grande, bien delimitada tanto en lo geográfico como en factores culturales y económicos, y con el suficiente potencial turístico como para poder negociar un proyecto tan complejo con las fuerzas políticas y económicas de la zona.

El proceso de trabajo duró dos años, antes de entrar en punto muerto. Objetivamente fue un fracaso, en el que concurrieron tanto causas estructurales como coyunturales. Pero ¿qué significa realmente un *fracaso*? Creo que es un error hablar de éxitos y fracasos en trabajo cultural. En primer lugar porque nuestros ciclos no deben acomodarse a los de la producción capitalista, sino a aquellos mucho más lentos de la evolución interior y de las transformaciones de nuestra civilización. Aceptar esto es ya una importante forma de **resistencia**. En segundo lugar yo entiendo el trabajo cultural como un trabajo que se hace *en contra de* (del mercado, de los museos, de la universidad...) Y también un trabajo que sólo adquiere sentido cuando se realiza caminando por el borde, siempre a punto de caer, pero finalmente salvado por un giro brusco, un quiebro o piroeta que renegocia la posición con la fuerzas que nos empujan al vacío.

A principios de los 90, en la primera etapa del Ojo Atómico, había acuñado la expresión **zona de sombra** para explicar el tipo de espacio que pretendía crear: una franja en el espectro social y cultural de Madrid oculta a la observación, y por tanto control, de las diversas formas de poder que regulan el mundo del arte en mi ciudad, y en la cual los artistas podían entrar y salir para gestionar precisamente ese “caminar por el borde”. Éste es el sentido de un espacio alternativo. Aunque funcionó por algún tiempo, está claro que la gran mayoría de los artistas tienen un ansia enfermiza de reconocimiento, y tienden a huir de las regiones umbrías y periféricas.

Volviendo a la Bienal de la Vera, es parte de un proceso que empecé en México en 1998 con la exposición **Doméstica**, y en el que todavía estoy inmerso. Doméstica consistió en nueve intervenciones en viviendas de una colonia del D.F. Los artistas debían hacer una pieza integrada en una casa, nunca la suya propia o un taller de artista, que incidiese de manera más o menos brutal en la vida de habitante de cada hogar. El resultado fue excelente, porque además de la dialéctica que se estableció entre lo público y lo privado,

de que la obra se presentaba como *suceso*, no como *representación*, y de otros temas laterales que me interesaban, el día de la inauguración hubo un enorme tránsito de personas que caminaban por la Condesa, de una casa a otra, y se encontraban por la calle, intercambiaban impresiones o se quedaban en una donde el anfitrión había organizado una fiesta. Es decir, se activó una situación social específica, y aunque el público era el habitual de las exposiciones de arte contemporáneo de la ciudad de México, su comportamiento y su forma de consumo era otra.

La bienal de la Vera partía de esa misma idea de transformar la relación del público con la obra de arte, algo que ya había esbozado años antes en otro proyecto truncado en el sudeste mexicano. Mi interés no estaba tanto en eso que se designa con el espantoso término de *Glocal*, aunque obviamente es una cuestión implícita, sino en la fricción entre un discurso avanzado de arte y un público ajeno a sus códigos. Lo cual debería conducir a una renegociación entre los artistas y la sociedad, para reconstruir un espacio institucional y discursivo en el que entenderse.

El tema es muy jugoso, y el proyecto que propuso Discoteca Flaming Star para aquella bienal imposible entraba de lleno en la cuestión: involucrar a un colectivo local, el Arroyo de los Cagaos, que es algo más que un grupo folklórico, y trabajar sobre la cultura popular para re-significarla. Negociar los límites de la institución arte para colocarlos más allá, en otro sitio, donde se dan otras relaciones y otros equilibrios de poder. La pieza se llevó a cabo en otro contexto, gracias a una beca del Instituto de la Juventud, pero sin modificaciones respecto de la idea original: la colaboración entre ambos grupos se produjo en un concierto en la plaza mayor de Viandar de la Vera.

El sentido de la Bienal de la Vera, así como del Antimuseo de Arte Contemporáneo¹, incluidos los conflictos que se han ido detonando con la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid, o del proyecto que desarrollo en México en el momento de escribir estas líneas, es el mismo: volver a poner en la primera línea del debate la **lucha de clases**. Dislocar² la institución³ arte no ya en el momento de la producción, como se hizo en los años 60 y 70, atendiendo a las necesidades y capacidades del artista, sino en la distribución y el consumo, considerando la creación artística en su totalidad, como proceso productivo, y entendiendo su estructura en este sentido. La idea de un solo público es adecuada para un solo capital, cuya realidad es innegable, pero no para la diversidad y complejidad del proletariado actual.

Se puede aplicar aquí una reflexión de Oskar Negt y Alexander Kluge sobre la televisión: *"(...)cualquier forma de autodeterminación por parte de los espectadores, como base de un posible desarrollo emancipatorio de la televisión, debe medirse contra esta dimensión industrial: es decir, por aquello que no puede ser detectado automáticamente dentro de una emisión individual. La televisión puede llegar a ser transformada, no a nivel del programa individual, sino a nivel de toda su historia, aquello que determina el programa."*

Una propuesta progresiva de arte debe atender a las necesidades y capacidades de los públicos, no a la lógica interna del producto (la obra), pues ésta viene determinada por la dimensión industrial de la *institución arte* y por toda su historia. La reconstitución de una esfera pública determinada, recordemos que está descartada la unitaria de la burguesía, no puede darse desde revisiones más o menos ingeniosas del museo, ni mucho menos desde la falta de revisión que caracteriza a tantos centros de arte de reciente creación en España. Estas revisiones, o faltas de revisión, mantienen la centralidad de la obra de arte como productora de sentido, cuando el sentido se produce como resultado de una serie

de relaciones institucionalizadas, y por tanto de un puro ejercicio de poder por parte de la burguesía, del que resultan también diferentes formas de represión de la subjetividad del trabajador y de exclusión social.

Caminar por el borde es arriesgado, pero es el único lugar posible para el artista. Ni fuera, marginado por el sistema y desposeído de legitimidad y de voz, ni dentro, cooptado por el sistema y desposeído de sentido. Justo en el borde.

México D.F. marzo de 2008

¹ En 2005 decidimos añadir al Ojo Atómico el sobrenombre de ANTIMUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO.

² (De dis-1 y el lat. locare, colocar). Sacar algo de su lugar.

³ Institución proviene del latín “institutio”, como derivado del verbo “instituire” (in = hacia; stituere = de stare) que significa el proceso en que se llega a algo permanente, hacer que algo surja como entidad estable. Desde una perspectiva más próxima a los estudios culturales podría definirse como el conjunto de estructuras y actividades cognitivas, normativas y reguladoras, que suministran estabilidad y sentido al comportamiento social.

⁴ Negt, Oskar y Kluge, Alexander. *Public Sphere and Experience*. University of Minnesota Press. Minneapolis 1993. (primera edición en alemán Suhrkamp, Frankfurt 1972).

La Vera Biennial – walking along the edge

Tomás Ruiz-Rivas

When I returned to Spain in 2000 after three intense years in Mexico, I decided to begin a project of the kind that you can think of in America, where everything is or seems possible, unlike Europe, where limits are precise. My idea was to organise a big art event in a rural area. That is, to situate the artwork in an infrequent **context**, bringing about the appearance of a new **public** and with it, new **meanings**.

The choice of La Vera as a geographical and social space was a personal one: I knew the area well, and also knew a lot of people there, which made it easy for me to approach the authorities. It had the kind of profile I was looking for: not too big; its geography and certain cultural and economical factors were well-defined; and it had the potential for tourism to allow such a complex project to be negotiated with the area's political and economic powers.

The work process went on for two years before it reached a dead end. Objectively, it was a failure brought about by structural factors and a combination of circumstances. But what does *failure* really mean? I consider it a mistake to speak of success and failure in cultural work. Firstly, because our cycles should not fit into capitalist production, but instead to the much slower rhythms of inner evolution and the transformations of civilization. Accepting this is an important form of **resistance**. Secondly, I understand cultural work as work that *goes against* (the market, museums, university...). It's also work that only acquires its meaning when it is done walking along the edge, always about to fall, but finally saved by an about turn, a breakage or pirouette that renegotiates our position with the forces that push us into the void.

At the beginning of the 90s, during the first stage of the Ojo Atómico's running, I used to use the expression **shadow zone** to explain the kind of space I wanted to create: a realm in the social and cultural spectrum of Madrid which was hidden from observation and thus hidden from the control of the different forms of power that regulate the art world in my city, where artists could come and go precisely so that they could direct this "walking along the edge". This is the sense of an alternative space. Although it worked for some time, it's obvious that most artists have an unhealthy need for recognition and tend to stay away from shady, peripheral areas.

To go back to the La Vera Biennial, it is part of a process I began in Mexico in 1998 with the **Doméstica** show and am still heavily involved in. Doméstica consisted in nine interventions in homes in an area in D.F. The artists were required to make a piece that would be integrated into the home, never their own space or the workshop of another artist, and which would have a larger or smaller effect on the life of the inhabitant of each space. The result was excellent, because apart from the dialectic it established between public and private, the fact that the work was presented as a *happening or event* rather than a *representation*, and other lateral themes I was interested in, on the day of the opening there

were a lot of people coming and going who walked through la Condesa from one home to another and met in the streets, exchanged impressions, or stayed on somewhere where the host had organized a party. That is, a specific social situation was activated, and even though the public were the usual contemporary art show public for Mexico City, their behaviour and form of consumption of the show were different.

The starting point for the La Vera Biennial was the same one, transforming the public's relationship to the work of art – something I had touched on a few years previously in another project which was cut short in the south east of Mexico. My interest wasn't so much in what has been designated with the horrible term of *Glocal*, though this question is obviously implicit, but in the friction between an advanced art discourse and a public to whom its codes are foreign. This should lead to a re-negotiation between artists and society to build an institutional and discursive space in which to gain some understanding.

It's a succulent theme, and the project Discoteca Flaming Star proposed for that impossible biennial dealt with it head on: to involve a local group, el Arroyo de los Cagaos, something more than a folk group, and to work with popular culture to re-signify it. To negotiate the limits of the art institution in order to go beyond it, to position ourselves elsewhere in a space where other relationships and different balances of power take place. The piece was carried out in another context, thanks to a grant from the Instituto de la Juventud, but no changes were made in the original idea: the collaboration between the two groups took place in a concert in the main square of Viandar de la Vera.

The meaning of the La Vera Biennial, as well as the Anti-museum of Contemporary Art¹, including the conflicts that have been set off with the Regional Authority and Council of Madrid, or the project that I'm carrying out in Mexico as I write these lines, is the same: to put the debate on the **class struggle** back on centre stage. Dislocating² the art institution³, not at the moment of production, as was done in the 60s and 70s – attending to the needs and abilities of the artist – but during distribution and consumption, considering the creation of art as a whole, as a productive process, and understanding its structure in this way. The idea of a single public is adequate for a single capital, the reality of which is undeniable; but not for the diversity and complexity of the current proletariat.

Applicable here would be a reflection by Oskar Negt and Alexander Kluge on television: *"(...) any self-determination of the viewers, as the foundation of a possible emancipatory development of television, must measure itself against this industrial dimension: that is, by what cannot automatically be detected within an individual broadcast. Television can be transformed not on the level of the individual program, but of its entire history, which determines that program."*⁴

A progressive art proposal must attend to the needs and capacities of the public, not the internal logic of the product (the work), as this is determined by the industrial dimension of the *art institution* and by all of its history. The reconstitution of a particular public sphere – let's remember here that the unitary bourgeois one is no longer acceptable – can't be done through more or less ingenious revisions of the museum, and even less with the lack of revision which characterizes so many of the recently created art centres in Spain. These revisions, or lack of them, maintain the central focus on the art piece as a producer of meaning, when meaning is produced through a series of institutionalised relationships and thus through what is purely an exercise of bourgeois power – also the cause of different forms of repression of the subjectivity of the worker and social exclusion.

Walking along the edge is risky, but the only possible place for the artist. Neither outside, marginalised by the system and dispossessed of legitimacy and voice, nor inside, co-opted by the system and dispossessed of meaning. Right on the edge.

Mexico D.F. March 2008

¹ In 2005, we decided to add the name ANTI-MUSEUM OF CONTEMPORARY ART onto that of the Ojo Atómico.

² (From dis-1 and the Latin locare, to place). To remove something from its place.

³ Institution comes from the Latin institutio, derived from instituere (in = towards; stituere = from stare, to stand) meaning the process by which something permanent is arrived at, making something arise as a stable entity. From a perspective closer to cultural studies it could be defined as the set of cognitive, normative and regulative activities that give stability and meaning to social behaviour.

⁴ Negt, Oskar y Kluge, Alexander. Public Sphere and Experience. University of Minnesota Press. Minneapolis 1993. (First German edition: Suhrkamp, Frankfurt 1972).

>>> info:::

Grupo folklórico independiente El Arroyo los Cagaos: Se trata de un grupo de folklore fundado en 1996 por un grupo de amigos procedentes de Villanueva de la Vera. La particular forma de interpretar las canciones veratas, lo que ellos llaman “jota jevi”, siempre con instrumentos estrictamente tradicionales aunque con aires rokeros, les ha valido para ser considerados por unos como los grandes renovadores del folklore extremeño y por otros como el “grupo folklórico más gamberro de España”, según palabras del Periódico de Extremadura. Tienen tres discos editados bajo licencias creative commons que difunden gratuitamente por Internet o que pueden enviar por correo contrarrembolso.

Para saber más de ellos ver: www.arroyoloscagaos.com

Discoteca Flaming Star es un proyecto artístico interdisciplinario cooperativo, es un grupo de personas que trabajan con canciones, entendiendo éstas como una respuesta personal a eventos sociales, políticos e históricos.

A través de transformaciones conceptuales y musicales con/en/a través de canciones, intentan crear obras visuales, escenografías textuales y un marco musical en las que el principal objetivo es retar los recuerdos de la audiencia: llevándolos a territorios inesperados de la memoria individual y colectiva. Una memoria de algo en el futuro, de algo que no ha pasado todavía y que quizá no ocurra nunca. A través de lo no acaecido se interroga a lo actual.

Son irreverentes, fans disolutos que explotan sus conocimientos y la falta de ellos, poniendo en escena el deseo de estar en el escenario y de fardar. Inspirados por Anita Berber, la peluca de Warhol, fantasmas, la Arena de Rita McBride, Gregg Bordowitz, Mary Shelly, Karl Valentin y Lisl Karlstadt, el Grupo Vienés, Alvaro, Joey Arias y Raven O, han dado el nombre de “hardcore karaoke” al resultado de su trabajo.

Discoteca Flaming Star presenta canciones de amor, consumo, fervor y feminismo. Danza del vientre, baladas, maravillosas canciones malísimas y cosas que van juntas aunque no deban. Discoteca Flaming Star te invita a caminar sobre alfombras, te envuelve en fondos de telón y te alimenta con violetas escarchadas.

Cristina Gómez Barrio (nació en 1973 in la Alhambra, Granada. Estudió en Madrid, Munich, Berlín y Nueva York) y **Wolfgang Mayer** (Nacido en 1967 in Wertach, Allgäu, en Alemania es el hijo ilegítimo de Bonnie Tyler y Klaus Kinski) trabajan desde 1998 como la base de Discoteca Flaming Star. Actualmente viven y trabajan en Berlin. www.discotecaf flamingstar.com

Cthuchi Zamorra, nació en 1974 en un pueblo de Cataluña al que emigraron sus padres, pero con pocos años retornó a la Sierra de Gredos. Estudió económicas con poco éxito en Salamanca y sociología con mejor fortuna en la Complutense de Madrid y actualmente dirige el programa de inmigrantes de Villanueva de la Vera. En 1995 se declaró insumiso y al año siguiente ingresó en Movimiento de Objeción de Conciencia, desde donde ha participado en diferentes campañas de desobediencia civil y acción directa noviolenta lo que le ha llevado a los calabozos en varias ocasiones. Viajero y activista de la noviolencia, ha representado al movimiento antimilitarista español en acciones y reuniones internacionales. Paralelamente ha formado parte de diversos proyectos musicales dentro de los ámbitos del rock y del folk y ha producido los tres discos del El Arroyo los Cagaos, grupo del que fue cofundador en 1996, así como uno en solitario: “Zamorra, Barquitos de Sentimiento”.

Para saber más de él visitar su blog: <http://www.lacoctelera.com/zamorra>

Tomás Ruiz-Rivas, nació en 1962 en Madrid. Fundador y codirector del Ojo Atómico - Antimuseo de Arte Contemporáneo; como curador trabaja sobre los sistemas alternativos de exhibición de arte y formación de públicos. Desde 2000 trabaja también como artista visual, con el nombre de Tom Lavin. Su obra gira en torno a la identidad y la memoria histórica españolas.

www.ojoatomico.com

Esta publicación es parte de la instalación „Discoteca Guitarrera Funkstorm“ y fue publicada con motivo de la exposición „Discoteca Flaming Star < mil veras mil prinzeninnen mil centralias>“ en el Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid, España. 2 de mayo – 10 de septiembre, 2008.

Producido por La Comunidad de Madrid.

Diseñado por Wolfgang Mayer, Monsters & Miracles, Berlín.

Textos: Cristina Gómez Barrio, Cthuchi Zamorra, Tomás Ruiz-Rivas, Wolfgang Mayer.

Cubierta: detalle de fotografía por Irene Gómez Barrio, 2004.

Traducción del castellano al inglés: Toni Crabb.

El performance „Discoteca Guitarrera Funkstorm“ en el 2004 fue producido por el Injuve.

CGB y WM quieren agradecer a todos aquellos que, desde hace muchos años, apoyan el trabajo y los deseos de/en Discoteca Flaming Star . Lo necesitamos, seríamos muy poquito sin vosotras, sin vosotros.

Gracias Tomás por tu magnífico texto y por llevar el Ojo Atómico con María. Gracias Cthuchi por tu contribución y toda tu inspiración. Gracias Arroyos. Gracias Toni por traducir. Gracias Juan Antonio. Gracias Carlos.

>>> info:::

Independent folk group El Arroyo Los Cagaos: A folk group founded in 1996 by a group of friends from Villanueva de la Vera. Their particular way of interpreting Veran songs, what they call “jota jevi”¹, using strictly traditional instruments but with a rock feel, has led them to be considered by some as the great renovators of folklore from Extremadura and by others as the “most wicked folk group in Spain”, according to the newspaper Periódico de Extremadura. They have brought out three albums under creative commons license that they distribute freely on Internet or can send by post, cash on delivery.

To find out more go to www.arroyoloscagaos.com

Discoteca Flaming Star is an interdisciplinary artistic and collaborative project, a group of persons that works with songs, understanding them as a personal response to political, social and historical events. Through conceptual and musical transformations of/in/around the songs they try to create visuals, text backdrops and a musical frame in which one of the main aims is to challenge the memory of the audience, moving it into unexpected collective and individual memory-territories. A memory for something in the future, for something that has not happened yet and perhaps never will. Through the old that has not happened, the new is interrogated.

They are irreverent, dissolute fans exploiting their own knowledge and lack of it, staging the desire to be on stage and showing off. Inspired by Anita Berber, Warhol's Wig, Ghosts, Rita McBride's Arena, Gregg Bordowitz, Mary Shelley, Karl Valentin & Lisl Karlstadt, the Vienna Group, Alvaro, Joey Arias and Raven O, they have called the outcome of what they do “hardcore karaoke”.

Discoteca Flaming Star presents songs about love, consumption, fervour and feminism. Belly-dancing, tearjerkers, wonderfully bad songs and things that go together even though they shouldn't.

Discoteca Flaming Star makes you walk over Alfombras, envelops you in banners and feeds you with candied violets.

Cristina Gómez Barrio (Born 1973 in the Alhambra, Spain. Studied in Madrid, Munich and Berlin) and **Wolfgang Mayer** (Born 1967 in Wertach, Allgäu, in Germany as the illegitimate child of Bonnie Tyler and Klaus Kinski) have been working since 1998 as the foundation of Discoteca Flaming Star and are currently based in Berlin.
www.discotecaf flamingstar.com

Cthuchi Zamarra was born in 1974 in a village in Catalonia his parents emigrated to, but returned to the Sierra de Gredos mountains at an early age. He studied Economics in Salamanca, with little success, and sociology at the Complutense University in Madrid, which went better. He currently manages the immigrant programme in Villanueva de la Vera. In 1995 he declared his insubmission to military service, joining the Movement for Conscientious Objection the year after. Within this movement he has taken part in different campaigns for civil disobedience and non-violent direct action, which has landed him in jail on several occasions. A traveller and activist for non-violence, he has represented the Spanish anti-military movement at international events and reunions. Parallel to this, he has worked with several folk and rock music projects and produced Arroyo de los Cagaos' three albums, having been one of the groups' founders in 1996, and also made one solo album, "Zamarra, Barquitos de Sentimiento". To find out more, visit his blog: <http://www.lacocelera.com/zamarra>

Tomás Ruiz-Rivas was born in 1962 in Madrid. He is the founder and co-director of the Ojo Atómico – Anti-museum of Contemporary Art; as a curator, he works with alternative systems for exhibiting art and forming public for it. Since 2000 he has also worked as a visual artist under the name Tom Lavin. His work revolves around identity and Spanish historical memory.
www.ojoatomico.com

This publication is part of the installation „Discoteca Guitarrera Funkstorm“ and was published on the occasion of the exhibition „Discoteca Flaming Star <mil veras mil prinzeninnen mil centralias>“ at Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, Spain. 2nd of May – 10th of September 2008.

Produced by the Comunidad de Madrid
Design by Wolfgang Mayer at Monsters & Miracles, Berlin
Texts: Cristina Gómez Barrio, Wolfgang Mayer, Tomás Ruiz-Rivas, Cthuchi Zamarra

Cover: Detail of photo by Irene Gómez Barrio, 2004
Translation from Spanish into English by Toni Crabb.
The performance „Discoteca Guitarrera Funkstorm“ in 2004 was produced by Injuve.

CGB and WM want to thank everybody who supports the work and has been desiring with/in Discoteca Flaming Star since many years. We need every little bit of it and would be very little without you.

Thank you Tomás for your wonderful text and for running Ojo Atómico with Maria.
Thank you Cthuchi for your contribution and all your inspiration. Thank you Toni for translating. Thank you Juan Antonio and Carlos.

¹ Translator's note: Jota: regional dance; jevi: heavy.

castellano

	la introducción	2
ese arroyo que existe y nadie se acuerda de él		4
	la entrevista	5
	la loba	12
caminando por el borde		14

english or/oder deutsch

	introduction	3
that stream that exists which no-one remembers		8
	conversation	9
	die wölfin	13
walking along the edge		17