

CA2M

Sin lewismas,
per favor

IVÁN
ARGOTE

TERESA
SOLAR ABOUD

SARA
RAMO



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



CA2M 

Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

SIN HEROÍSMOS, POR FAVOR



Zivago con fino bigote,
esposa e hijo. Sus ojos de poeta
presencian toda clase de sufrimiento.
Se mantienen ocupadas sus manos de médico.
"Las paredes de su corazón eran papel de fumar",
le dice el camarada y hermanastro General Alec Guinness
a Sara, de quien Zivago se enamoró
y dejó embarazada.

Pero en ese momento,
la banda del topless
que está al lado del cine empieza a tocar.
El saxofón se eleva cada vez más,
reclama nuestra atención. La batería
y el bajo también se hacen presentes,
pero son las subidas y bajadas del saxo
las que drenan la capacidad
de resistir.

In the last years, the Regional Government of Madrid has reaffirmed itself as a first order cultural reference and a focus for the diffusion of the best contemporary artistic creation from Spain and abroad. Through its temporary exhibitions, the CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo – one of the main cultural projects of the Regional Government, advocate to show the most contemporary creations and to provide an international projection to young artists.

This show curated by Tania Pardo from Madrid, is featured as the addition of three solo exhibitions of the following artists: Iván Argote (Bogotá, 1983), Sara Ramo (Madrid, 1975) and Teresa Solar Abboud (Madrid 1985). Three independent proposals united by the same title: No Heroics, please. The exhibition, entitled like the novel of the USA writer Raymond Carver, highlights the importance of the ordinary acts and offers us the possibility to contemplate the peculiar and private as a creative action.

The three artists link themselves through their identities and personal references to this three-solo exhibition. The three of them have developed their career in a place while they belong to another. A Colombian that works in Paris, a Madrid native woman who has developed most of her works in Brazil and a woman born in Madrid who refers to her Egyptian origins. All of this intertwined by a particular sense of humor and a firm commitment.

The Regional Government of Madrid, faithful to its commitment with arts, produces this exhibition at the same time that it strives to support young talents and to bring culture to a wide public. Once again, I want to express my gratitude to all those who have participated wholeheartedly in this project. I'm sure that the people from Madrid as well as all the visitors will enjoy this exhibition.

Ignacio González González

Vice-president and Counselor for Culture and Sport

Sin heroísmos,
por favor

La Comunidad de Madrid se ha consolidado en los últimos tiempos como un referente cultural de primer orden y un foco de difusión de la mejor creación artística contemporánea, tanto española como extranjera. El Centro de Arte Dos de Mayo, uno de los proyectos culturales fundamentales del Gobierno Regional, a través de sus exposiciones temporales, apuesta por mostrar lo más actual del arte contemporáneo y proyectar internacionalmente a jóvenes artistas.

Esta muestra, comisariada por la madrileña Tania Pardo, se ha planteado como la suma de tres exposiciones individuales de los artistas Iván Argote (Bogotá, 1983), Sara Ramo (Madrid, 1975) y Teresa Solar Abboud (Madrid, 1985). Tres propuestas independientes pero unidas bajo un mismo título; Sin heroísmos, por favor. La exposición, titulada como el libro del escritor norteamericano Raymond Carver, enfatiza la importancia de los actos cotidianos y nos ofrece la posibilidad de contemplar lo particular e íntimo como acción creativa.

Los tres artistas, mediante sus identidades y referentes personales, se vinculan en esta exhibición tri-individual. Todos ellos han desarrollado su trayectoria en un lugar aun cuando pertenecen a otro. Un colombiano que trabaja en París, una madrileña que ha realizado casi toda su obra en Brasil y una nacida en Madrid, que alude a sus raíces egipcias. Todo ello unido por un peculiar sentido del humor y un gran compromiso.

La Comunidad de Madrid, en su compromiso con el arte, produce esta exposición, al tiempo que trabaja para apoyar a jóvenes talentos y poner la cultura al alcance de todos los ciudadanos. Una vez más, quiero expresar mi agradecimiento a todos quienes se han involucrado con entusiasmo en este proyecto. Estoy seguro de que los madrileños y quienes nos visitan disfrutarán con esta exposición.

Ignacio González González

Vicepresidente y Consejero de Cultura y Deporte

Sin heroísmos,
por favor

Esta es la primera ocasión en la aún corta andadura del CA2M en la que se ensaya el formato de exposición tri-individual. El neologismo se lo escuché por primera vez hace un tiempo a Gerardo Mosquera y describe a la perfección una propuesta como Sin heroísmos, por favor. Un lugar guiado por las conexiones tenues entre los trabajos de los artistas, que se van haciendo más visibles y evidentes conforme se avanza en cada uno de los trabajos. Posiblemente ese caminar juntos a tientas, inicialmente, y a plena luz, al final, sea uno de los mayores aciertos de la exposición. Un proyecto que cruza el trabajo de los tres artistas con el de la propia comisaria y los colaboradores de los textos del catálogo, poniendo en marcha una serie de relaciones y tensiones que se explican, como aclara Tania Pardo, por el común denominador de la desmitificación del acto creativo y de la reclamación de lo cotidiano como territorio artístico.

Sin heroísmos, por favor enlaza con muchos de los temas que se plantean en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo a lo largo de su programación de exposiciones y actividades. Plantea el espacio del museo como un lugar donde se tejen y se hacen visibles aproximaciones a la realidad que la magnifican, la distorsionan a voluntad y, por encima de todo, posibilitan que se gire sobre sí misma para cuestionarse. Lleva lo político a las actitudes personales y colectivas muchas veces invisibles, mostrando como el arte puede ser su amplificador. Insinúa también como el arte puede generar cambios inesperados al funcionar como el efecto mariposa. Ese efecto dice que el aleteo de una mariposa en un extremo del mundo puede generar un huracán en el hemisferio opuesto. De igual manera, ¿sería posible que el trabajo de un artista genere un cambio significativo en un terreno ajeno al arte? Aunque jamás podamos comprobarlo, todos los que trabajamos en arte deseáramos que así fuera.

La exposición propone una plataforma donde el visitante –el usuario del arte- sea protagonista de esta trama, al luchar contra cualquier noción de pasividad. El compromiso y la actitud activa son imprescindibles, e intenta no dejar indiferente a nadie. Valiéndose de una estética low cost, huye de la sofisticación para concentrarse en las propuestas efectivas, muchas veces jugando con la ironía y el exceso. Los trabajos de los tres artistas muestran la premisa de que el arte tiene que creerse mucho a sí mismo para ser efectivo.

Por supuesto, cada uno de los trabajos de Iván Argote, Sara Ramo y Teresa Solar Abboud operan en sus propios espacios. Las lecturas y los niveles de comprensión, aunque complementarios, son diferentes. Ahí es donde esta exposición se convierte en una suma de tres muestras individuales. Ahí es también donde aparecen otros temas, otras aproximaciones relacionadas con las estrategias y el posicionamiento de cada uno de los artistas. De allí su disposición en el espacio, en espacios separados que permiten un cambio de registro y sentido en cada uno de ellos. Es terreno también para las emociones. Cada uno de ellos nos adentra en universos particulares, en los que hay algo de sus propias biografías y experiencias.

Sin heroísmos, por favor propone un juego de complicidades. Complicidades entre sus actores, los artistas, la comisaria y la institución. Complicidades que son imprescindibles para poner en marcha cualquier trabajo comprometido con el arte. Sobre todo, complicidades con los visitantes, algunos de los cuales se convertirán en protagonistas por un día no sólo de una de las piezas o de una exposición, sino de todo el museo.

Ferran Barenblit

Director CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

This is the first occasion in its still short journey that CA2M proposes a three-solo exhibition format. I heard this neologism for the first time in Gerardo Mosquera's words long time ago and this term describes perfectly a proposal such as No heroics, please. A place guided by the faint connections of the artists' works which become more visible and obvious as one progress in each of the pieces. It is perhaps this walking together, groping initially and in broad light at the end, one of main achievements of this show. A project that intertwines the work of the three artists, the curator and the collaborators in the catalogue texts creating a series of relationships and tensions which are explained, as Tania Pardo elucidates, by the common denominator of the demythologisation of the creative act and the allegation of the ordinary as an artistic territory.

No heroics, please connects with many of the issues proposed in CA2M Centro de Arte Dos de Mayo throughout its exhibition and educational programme. It presents the museum venue as a place to weave and make visible the approaches that magnify reality, deliberately distorting it and, above all, allowing it to revolve around itself in order to be questioned. It brings the political to personal and collective attitudes, so often invisible, proving how arts can be the amplifier of the political. It also suggests how arts can generate unexpected changes, acting as the butterfly effect. This phenomenon states that the flattering of a butterfly wings at one end of the world can cause a hurricane at the opposite end. Likewise, may one artist's work cause a significant change in a territory foreign to arts? Although we may never be able to prove it, all the people engaged with arts would love that effect to be true.

The exhibition provides a platform where visitors- arts users –are the protagonist of this plot, fighting against any attempt to remain passive. Commitment and an active attitude are imperative in this exhibition that strives to leave no one indifferent. Using a low cost aesthetics, it flies from sophistication in order to focus on efficient proposals, playing at times with irony and excess. The works of the three artists show the premise that arts must believe very strongly in itself in order to be effective.

Of course, each one of the pieces of Iván Argote, Sara Ramo and Teresa Solar Abboud operates in its own spaces. The readings and levels of understanding, although complementary, are different. It is at this point where the exhibition becomes the sum of three solo exhibitions. It is also at this point where other themes, other approaches related to the strategies and positioning of each of the artists, become visible. Hence, their display on the space, in separated galleries, allowing to change the register and meaning in each of them. It is also a territory for emotions. Each one of them brings us deep into singular universes where there is something from their biographies and experiences.

No heroics, please, proposes a game of complicities. Complicities between its actors: the artists, the curator and the institution. Complicities which are essential to get off the ground any arts committed work. Above all, complicities with the visitors, some of whom will become one day protagonist not only of one of the pieces or of the exhibition, but of the whole museum.

Ferran Barenblit

Director CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

UNA TRILOGÍA Y TRES HISTORIAS	17
ONE TRILOGY, THREE TALES	21
Tania Pardo	
EL PELO	26
THE HAIR	26
Raymond Carver	
BREVE GLOSARIO DEL ARGOTE*	33
A SHORT GLOSSARY OF ARGOTE*	39
Manuel Segade	
UNA HISTORIA	89
A HISTORY	95
LOS TRECOS DE UNA CONVERSACIÓN	92
FRAGMENTS OF A CONVERSATION	98
Júlia Rebouças	
GEOGRAFÍA DE LA LENGUA	145
GEOGRAPHY OF LANGUAGE	151
Sergio Rubira	
BIOGRAFÍAS	200
BIOGRAPHIES	204
CRÉDITOS	208
CREDITS	208
AGRADECIMIENTOS	211
ACKNOWLEDGEMENTS	211

UNA TRILOGÍA Y TRES HISTORIAS

“Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infra-ordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?

Interrogar a lo habitual (...) Cómo hablar de esas ‘cosas comunes’, más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos. Quizás se trate finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás. Ya no lo exótico sino lo endóxico.”

Georges Perec, [L'Infra-ordinaire](#)

“Hace años leí una carta de Chéjov que me impresionó. Era una especie de consejo que daba a una de las muchas personas que le escribían. Algo parecido a esto: Amigo, no tienes por qué escribir sobre héroes que llevan a cabo actos memorables y extraordinarios. (...) Al leer aquella carta de Chéjov y otras parecidas, y al leer también sus relatos, empecé a ver las cosas de otra manera”. Estas palabras del escritor norteamericano Raymond Carver resumen parte de lo que esta exposición plantea: ya no hace falta hablar de grandes héroes, no es tiempo de grandes narraciones, pero sí es momento para detenerse en las realidades de cada uno de nosotros. Y es que esta muestra, titulada, [Sin heroísmos, por favor](#), en alusión a la recopilación póstuma de relatos cortos escritos en su juventud por este novelista y poeta, gira en torno a la idea de la desmitificación del acto de crear, ya que la propia creación es, en sí misma, un gesto heroico y de reivindicación, en este caso, de la importancia del hecho cotidiano como militancia diaria.

Este libro recoge una compilación de textos que su viuda, Tess Gallagher, en un último homenaje a su marido, se encargó de recopilar, escritos donde un joven escritor narraba, de la misma manera que estos tres artistas, Iván Argote, Teresa Solar Abboud y Sara Ramo, emprenden una investigación de la vida cotidiana y las realidades de nuestra existencia común, sin miedo a equivocarse en su forma de concebirlas, o quizá sí, pero siempre barajando la existencia de esta posibilidad e incidiendo en que buena parte del valor de la creación reside en esa ínfima y borrosa línea que separa el ensayo del error.

[Sin heroísmos, por favor](#) se concibe como tres exposiciones individuales, tres narraciones gestadas como historias independientes pero unidas bajo un mismo título. Tres relatos donde la poética narrativa ha dejado de cuestionarse grandes heroicidades para aproximarnos a territorios habituales (y comunes). Una metáfora de aquello a lo que una vez se refirió Flaubert cuando advertía que bastaba con mirar algo detenidamente para que se convirtiera en interesante y que, a su vez, el cine ha sabido transmitir a través del primer plano hacia un objeto, un rostro, un detalle, en principio, sin importancia. Tres historias propias, en las que cada uno de estos artistas habla, a través de su trabajo, del hecho de “ficcional” la realidad, de subvertirla, de cambiarla, de inventarla e, incluso, de superarla. Unidos por sutiles puntos en común, como la alusión a la especificidad del lugar, el uso del absurdo, la generosidad asumida en el propio compromiso con el arte y el sentido del humor, estos artistas generan relatos lógicos dentro de los cuales se producen contenidos que sobrepasan el funcionamiento de la estructura misma. Estructuras, por tanto, de mirada y uso, reflexiones sobre cómo observamos, cómo entendemos o cómo convertimos lo anormal en lo normal o, al revés. Y es que el vínculo de unión más destacado entre ellos es la transformación de lo cotidiano a través de sus identidades y sus referentes personales y, además, coinciden en pertenecer a un lugar y desarrollar su trayectoria en otro: una madrileña que ha realizado casi toda su obra en Brasil y reside entre ese país y España; un colombiano que trabaja en París y una nacida en Madrid que alude, en algunas de sus obras, a la búsqueda de sus raíces en Egipto, de donde procede su familia materna.

Pero en esta muestra “tri-individual” también se aprecian temáticas muy diferenciadas. Por un lado, a través de exhaustivos procesos de investigación y de superposición de espacios, el trabajo de Teresa Solar Abboud, reflexiona sobre el aprendizaje del habla y la importancia de la comunicación a través de la repetición de imágenes ya creadas. De hecho, las referencias espaciales y los lugares limítrofes suelen ser temas genéricos en su obra, así como la búsqueda constante de escenarios cinematográficos y lugares concretos sobre los que se produce una nueva relectura a partir del paso del tiempo. Genera así, un lugar nuevo, un límite que no es exclusivamente físico, sino que moldea el espacio existente mediante el lenguaje del espacio fotografiado. Las imágenes se añaden al espacio, al tiempo que se suceden, superponiéndose sus significados y convirtiéndose en lenguaje visual una vez leídas. El espectador asume las imágenes y traslada el hecho físico de la imagen proyectada sobre el espacio, al hecho metafísico del lenguaje proyectado sobre la imagen.

En este caso, la artista ha planteado una gran escenografía en la que, a través de dos vídeos, Los embajadores y You have been tracking us, nos remite a un proceso de deslocalización de lo representado y de las fricciones entre realidad y ficción. También presenta una gran escultura con forma de lengua concebida como un gran mapa orográfico, en el que se podría analizar metafóricamente el sentido pleno de las palabras, la interlocución o, incluso, el concepto de traslación. También en la estructura de madera concebida como un invernadero de estilo victoriano, al que la artista se refiere como el gabinete de un logopeda. En realidad, una reflexión sobre el lenguaje, la logopedia, la foniatría y las estructuras mentales del habla planteados como ejercicios de investigación que ponen en relación la reproducción de un escenario para referirse a un lugar y trasladarnos a otro. Una ficción, un juego a través de una investigación, relatada mediante una gran escenografía cargada de referencias fílmicas, como a la película Lawrence of Arabia de David Lean o My Fair Lady dirigida por George Cukor.

El trabajo de Iván Argote propone vivir experiencias a través de llevar a cabo determinadas acciones compartidas. La obra de este artista se caracteriza por un alto grado de humor y por el desarrollo de la performance del absurdo, concretadas en acciones en las que utiliza la propia cotidianidad de la vida en la ciudad como escenario de sus obras, concebidas como estructuras simples que producen contenido narrativo y poético. El artista está interesado en los fenómenos de micro-escala y en los comportamientos lógicos que, a su vez, hacen referencia a los comportamientos políticos, sociológicos y artísticos. Trabaja con diferentes soportes como el vídeo, la fotografía, la performance, o la escultura. Algunos de los ejemplos de sus obras más destacados son los vídeos-performances de corta duración, donde el artista interviene en momentos de la cotidianidad urbana y del contexto cultural.

En este caso, presenta algunos vídeos donde utiliza, de nuevo, la calle y los espacios públicos comunes como escenario, como es el caso de Birthday (2009), en el que incita y persuade a los pasajeros de un ascensor del metro de París para que le canten el cumpleaños feliz, en un acto heroico –ahora sí– por parte de las voces anónimas de los pasajeros; del mismo modo que en el autobús graba a los viajeros que son interceptados como si fueran sus propios familiares, Nous tous dans le bus (2009) o en el que aparece en un vagón de metro lamiendo y besando la barra de sujeción. Estos son sólo algunos ejemplos de las acciones registradas en vídeos en las que el artista altera la rutina del ciudadano con pequeños gestos de gran carga simbólica. Pero es, sin duda, la obra titulada Un año al día, consistente en celebrar cada día, durante el período expositivo, el cumpleaños de la persona que lo desee en una de las salas de la muestra, donde lleva esa interacción entre la vida y el arte, en clara referencia duchampiana, hasta sus últimas consecuencias. Convierte el espacio expositivo en una prolongación del espacio del público (que no público), al servicio del espectador, ofreciendo un lugar para la conmemoración de algo tan íntimo como la ceremonia de un aniversario.

Una reflexión sobre la idea de la celebración, del paso del tiempo como ritual cotidiano y privado para que forme parte de la memoria y documentación de la exposición, descontextualizando así la simbología del espacio museístico al hacer del espectador su verdadero protagonista. Poniendo, además, en directa relación al artista con el público y dinamizando el espacio expositivo durante los días de duración de esta muestra. Una obra compartida, cargada de una emotiva experiencia, donde cada cumpleaños será único, una forma de arriesgarse a la improvisación, en esta pieza formada por las cincuenta y cinco celebraciones de todas estas personas anónimas.

Por último, las transformaciones de los lugares en las obras de Sara Ramo, que ha realizado una instalación específica, formada por diferentes piezas, en las que reflexiona sobre algunos de los síntomas y sus posibles consecuencias de esta crisis mundial, y esta sociedad atemorizada por las altas esferas de poder. Pone, así, en duda el sistema establecido del primer mundo, reflexionando incluso sobre lo que nos quieren hacer creer o, yendo más lejos, lo que parece que también quieren que consumamos, a diferentes niveles, metáfora que se materializa en la instalación titulada Lo que nos echen, una gran avalancha de bolsas de conocidas tiendas y supermercados de consumo rápido y barato nos amenazan con caernos encima a la entrada del edificio.

Pero es, sin duda, la pieza central la que con mayor fuerza reflexiona sobre la especulación del espacio en las grandes ciudades a través de una pieza que ratifica así la experiencia de habitar un espacio caótico y a medio construir. Ladrillos, vigas, cemento, mármoles, baldosas, etc., materiales de construcción caóticamente dispuestos por la sala, juegan irónicamente con la idea de síntoma a través de la ejecución de esta enorme instalación realizada con diverso material de construcción y concebida como un monstruo arquitectónico, en alusión a la idea “benjaminiana” de la ciudad moderna como ruina contemporánea.

Y es que el impacto causado por la propia especulación del terreno o lo que se ha dado en llamar la burbuja inmobiliaria es lo que también, irónicamente, aborda Sara Ramo en la pequeña sala que precede a la gran instalación, invitando al espectador a imbuirse en estas vitrinas de museo inventado en las que muestra materiales de construcción como si de una absurda investigación se tratara junto a otros elementos que aluden a esta idea. Su obra es una experimentación con el lugar y con los objetos en un intento de transformación con ánimo subversivo que encuentra sentido en los códigos absurdos de la lógica poética.

La esfera de las interacciones humanas y su contexto social son explorados por estos tres artistas a través de obras que, aunque distintas, se caracterizan por ese estado de encuentro al que aluden una y otra vez. La muestra, por tanto, aborda la dicotomía entre espacio privado y público, cuestionando hasta dónde somos capaces de entender y disfrutar el arte. Porque ya incluso en el proceso de este relato expositivo que contiene estas tres historias, nos hemos basado en el propio disfrute de concebirla en su totalidad como un equipo, de hecho una de las salas de la exposición está destinada a un lugar para trabajar conjuntamente, para generar sinergias porque Sin heroísmos, por favor no ofrece una narración lineal, por el contrario, propone participar de diferentes experiencias y reflexionar sobre la relación entre superficie y profundidad, entre lo que está expuesto y lo que se esconde detrás. Es, en realidad, una invitación a observar de frente lo que se escapa por el rabillo del ojo, a detenerse en los recovecos de lo minúsculo, en aquello que parece no importar, pero sólo lo parece. Porque, volviendo a Raymond Carver: “En la mejor narrativa, el héroe o la heroína es el personaje a quien le ocurre algo que marca la diferencia. Algo que altera su punto de vista ante el mundo y ante sí mismo”.

Tania Pardo

ONE TRILOGY, THREE TALES

“ What’s really going on, what we’re experiencing, the rest, all the rest, where is it? How should we take account of, question, describe what happens every day and recurs every day: the banal, the quotidian, the obvious, the common, the ordinary, the infra-ordinary, the background noise, the habitual?

To question the habitual [...] How are we to speak of these ‘common things’, how to track them down rather, flush them out, wrest them from the dross in which they remain mired, how to give them a meaning, a tongue, to let them, finally, speak of what is, of what we are. What’s needed perhaps is finally to found our own anthropology, one that will speak about us, that will look in ourselves for what we’ve been pillaging from others for so long. Not the exotic any more, but the endotic.”

Georges Perec, *L’Infra-ordinaire*

“Years ago I read something in a letter by Chekhov that impressed me. It was a sort of an advice to one of his many correspondents, and it went something like this: Friend, you don’t have to write about extraordinary people who accomplish extraordinary and memorable deeds. [...] Reading what Chekhov had to say in that letter, and in other letters of his as well, and reading his stories, made me see things in a different way.” These words, spoken by the American author Raymond Carver, sum up part of what this exhibition is all about: it is no longer necessary to speak of great heroes, for this is not the age of epic narratives, but it is the time to pause and consider our individual realities. This show, entitled *No heroics, Please*—in reference to the posthumous anthology of short stories written by this novelist and poet in his youth—revolves around the demythologisation of the creative act, for creation is in itself a feat of heroism and assertion— in this case, an assertion of the importance of ordinary routine as daily activism.

This book contains a collection of texts that Carver’s widow, Tess Gallagher, compiled as a final tribute to her husband. In these writings, the youthful author narrates in the same way that these three artists, Iván Argote, Teresa Solar Abboud and Sara Ramo embark on an investigation of everyday life and the realities of our ordinary existence: they are not afraid of being mistaken in their conception of those realities—or perhaps they are, but they always take that possibility into account and focus on the fact that a significant part of the value of any creative act resides in the faint, blurred line which separates trial from error.

No heroics, Please actually consists of three solo exhibitions, three narratives conceived as independent stories but united under a single title. In these three tales, the narrative poetics has set aside grand heroics to approach us to habitual (and common) territories. This is a metaphor for what Flaubert was referring to when he said that anything becomes interesting if you look at it long enough—the same idea that filmmakers have learned to convey through close-ups of a seemingly insignificant object, face or detail. In these three personal stories, each artist speaks through his or her work of the act of fictionalising reality, of subverting, changing, inventing and even overcoming it. United by subtle commonalities, such as allusions to the specificity of place, the use of the absurd, the generosity implied in the engagement with art and sense of humour, these artists generate logical narratives whose contents surpass the operation of the structure itself. Consequently, theirs are structures of vision and use, reflections on how we observe, how we understand and how we transform abnormality into normality or vice versa. Indeed, the most obvious common denominator in these artists’ work is the transformation of the ordinary through their personal references and identities. It is also interesting to note that all three come from one place and work in another: a woman from Madrid who has produced almost all of her work in Brazil and divides her time between that country and Spain; a Colombian who works in Paris; and another Madrid native whose pieces sometimes contain allusions to the search for her roots in Egypt, from where her mother’s family emigrated.

However, a number of very different themes are featured in this tri-solo show. Through exhaustive processes of research and superimposition of spaces, the work of Teresa Solar Abboud reflects on the experience of learning speech and the importance of communication with the repetition of pre-existing images. In fact, spatial references and borderline places tend to be generic themes in her oeuvre, as is the constant quest for cinematographic settings and concrete places subject to reinterpretation with the passage of time. This allows her to generate a new place, a boundary that is not solely physical but moulds the existing space using the language of the photographed space. The images are added to the space and simultaneously succeed each other; their meanings overlap, and once read they become visual language. The spectator accepts the images and translates the physical reality of the image projected on to the space into the metaphysical reality of the language projected on to the image.

In this case, the artist has devised a great *mise-en-scène* in which, through two videos—*Los embajadores* and *You Have Been Tracking Us*—she refers us to a process of displacement of the represented object and of the frictions between reality and fiction. Abboud also presents a large tongue-shaped sculpture conceived as a huge orography map on which the full meaning of words, interlocution and even the concept of translation can be metaphorically analysed. The same is true of the wooden structure resembling a Victorian greenhouse, which the artist refers to as a speech therapist's office. In reality, it is a reflection on language, speech therapy, phoniatrics and speech mental structures viewed as research exercises that relate the reproduction of a setting in order to refer to one place and transport us to another. It is a fiction, a game set in a research context, narrated against a great backdrop packed with cinematographic allusions, such as the references to David Lean's *Lawrence of Arabia* or *My Fair Lady* directed by George Cukor.

The oeuvre of Iván Argote invites us to live experiences by performing certain shared actions. This artist's work is intensely humorous and incorporates aspects of absurd performance art, materialised in actions where he uses the very ordinariness of life in the city as the backdrop for his works, which are conceived as simple structures that generate narrative and poetic contents. The artist is fascinated by micro-scale phenomena and logical behaviours, which in turn refer to political, sociological and artistic behaviours. He works with a variety of media, such as video, photography, performance and sculpture. Argote's short performance videos, where the artist intervenes in moments of urban everyday life and the cultural context, are among his most notable creations.

In the videos featured in this exhibition, the street and public common areas are once again his settings of choice. For example, in *Birthday* (2009), he urges and eventually convinces the passengers in a lift on the Paris underground to sing him "Happy Birthday", thereby persuading the anonymous lift-riders' voices to perform what in this case constitutes a heroic act. In the same way, in *Nous tous dans le bus* (2009) he records passengers whom he greets as if they were members of his own family and in another piece, the artist shows himself licking and kissing one of the bars in an underground carriage. These are just some examples of the actions captured on video where the artist alters the ordinary routine of anonymous citizens by performing minor yet highly symbolic acts.

However, it is undoubtedly the piece entitled *Un año al día*—which entails celebrating the birthday of a different volunteer each day for the duration of the show in one of the exhibition rooms—that takes this interaction between life and art, with its obviously Duchampian connotations, to the greatest extreme. The artist turns the exhibition space into an extension of the public's space (as opposed to the public space) and places it at the spectators' disposal, offering a place to commemorate something as personal as a birthday ceremony. It is a reflection on the idea of celebration, of the passage of time as an ordinary, private ritual that becomes part of the memory and documentation of the exhibition, de-contextualising the symbolism of the museum space by making the spectator the true protagonist. It also establishes a direct connection between the artist and the audience, filling the space with dynamic vitality for the duration of the show. This is a shared work, charged with emotional experience, where each birthday will be unique, a daring form of improvisation in this piece consisting of the fifty-five birthday celebrations of all these anonymous people.

Finally, we find the transformations of places in the works of Sara Ramo, who has created a site-specific installation comprising different pieces that reflect on some of the symptoms and possible consequences of this global crisis and this society cowed by the upper echelons of power. In this way, Ramo calls the established system of the developed world into question and even reflects on what they want to make us believe or, going even further, what it seems they also want us to consume on different levels. This metaphor materialises in the installation entitled *Lo que nos echen*, an avalanche of bags from well-known shops and supermarkets, temples of fast and cheap consumerism, which threaten to topple over and bury us at the building's entrance. Yet the central piece is undoubtedly the one that offers the most powerful reflection on big-city property speculation, by ratifying the experience of inhabiting a chaotic, half-finished space. Bricks, beams, cement, marble, flooring tiles and all kinds of building materials chaotically strewn about the room offer an ironic commentary on the concept of the symptom.

This huge installation of construction materials was conceived as an architectural monster, a reference to the Benjaminian notion of the modern city as a contemporary ruin. In the small antechamber to the hall where the massive installation is located, Sara Ramo offers another ironic reflection on the impact of that same property speculation—the so-called "real estate bubble"—where spectators are invited to explore these imaginary museum display cases filled with building materials, arranged as if they were part of some absurd research project, and other elements that allude to this idea. Her work is an experiment with the place and with objects, a deliberately subversive attempt at transformation that finds meaning in the absurd codes of poetic logic.

The sphere of human interactions and their social context are explored by these three artists through works which, although different, are all characterised by that state of encounter to which they refer time and again. The exhibition therefore addresses the dichotomy of public versus private space, questioning the degree to which we are capable of understanding and enjoying art. For even the process of crafting the exhibition narrative containing these three tales has revolved around the simple enjoyment derived from designing the entire project as a team; in fact, one of the exhibition rooms is set aside as a space for teamwork, for generating synergies, because *No heroics, Please* does not offer a linear narrative. On the contrary, it invites us to participate in different experiences and to reflect on the relationship between surface and depth, between what is displayed and what is hidden behind it. In reality, it is an invitation to obtain a full frontal view of something that we normally see as a flash from the corner of our eyes, to leisurely contemplate the nooks and crannies of the miniscule, of that which seems not to matter but does. For, to quote Raymond Carver once more, "In the best fiction, the central character, the hero or heroine, is also the 'moved' character, the one to whom something happens in the story that makes a difference. Something happens that changes the way that character looks at himself and hence the world."

Tania Pardo

THE HAIR

Lo intenta con la lengua, luego se sienta en la cama y empieza a escarbar con los dedos. Afuera comienza un día agradable, cantan los pájaros. Coge la caja de cerillas, le arranca una esquina y hurga con ella entre los dientes. Nada. Pero puede sentirlo. Pasa la lengua por los dientes moviéndola de atrás hacia delante y se detiene al toparse con el pelo. Palpa con la lengua alrededor del pelo y luego da un suave toque entre los dos dientes, tanteando con la lengua la extensión del pelo y aplastándolo contra el velo del paladar. Lo toca con el dedo.

—¿Qué pasa? —le pregunta su mujer, sentándose en la cama—. ¿Nos hemos dormido? ¿Qué hora es?

—Tengo algo entre los dientes. No puedo sacarlo. No sé. Parece un pelo.

Va al baño y se mira en el espejo. Luego se lava las manos

y la cara con agua fría. Enciende la lamparilla del espejo.

—No lo puedo ver pero sé que está ahí. Si pudiera cogerlo con los dedos un momento podría sacarlo.

Su mujer entra en el baño, rascándose la cabeza y bostezando.

—¿Lo tienes, cariño?

Aprieta los dientes y sujeta el labio hasta que las uñas le rasgan la piel.

—Espera un momento. Déjame ver —le dice ella acercándose. Está de pie bajo la luz, con la boca abierta, la cabeza torcida, limpiando con la manga del pijama el cristal cuando se empaña.



—No veo nada —le dice. Él apaga la luz del espejo y deja correr el agua en la ducha—. A la mierda. Tengo que prepararme para ir a trabajar.

No tiene ganas de desayunar y decide ir caminando hasta el trabajo. Le sobra mucho tiempo. Nadie tiene llave excepto el jefe y si llega tan temprano tendrá que esperar. Pasa por la esquina vacía en la que suele aguardar el autobús. Un perro al que no había visto antes por el barrio levanta la pata y se pone a mear sobre la señal del autobús.

—¡Eh!

El perro deja de mear y se acerca corriendo. Otro perro que tampoco reconocía se acerca corriendo, husmea la señal y se pone a mear también. Una mancha dorada y ligeramente vaporosa avanza por la acera.

—¡Eh, fuera de aquí! —el perro suelta unas pocas gotas más y ambos cruzan la acera. Parece que le miran como si se estuvieran riendo de él. Mueve con la lengua el pelo entre los dientes.

—Bonito día, ¿no? —pregunta el jefe al abrir la puerta delantera y levantar la persiana.

Miran hacia fuera y asienten sonriendo.

—Sí, un día estupendo —dice uno de ellos.

—Demasiado para pasarlo trabajando —dice otro, riéndose con los demás.

—Sí, así es —dice el jefe. Sube las escaleras para abrir la sección de ropa de chicos. Silba y hace sonar las llaves.

Más tarde, sube del almacén en camiseta fumando un cigarrillo después de haber desayunado.

—Hace calor hoy.

—Sí, así es —nunca se había fijado en que el jefe tenía mucho pelo en los brazos. Se sienta escarbando con la uña entre los dientes, mirando fijamente las gruesas matas de pelo negro que tiene el jefe entre los dedos.

—Verá, me preguntaba... si no lo considera oportuno no

hay problema, naturalmente, pero si lo cree posible, y siempre que no meta a nadie en un apuro, me gustaría irme a casa. No me encuentro muy bien.

–Bien, podemos arreglarnos. Ése no es el problema, desde luego –da un trago a su Coke y se queda mirándole.

–Vale, de acuerdo, sólo me lo preguntaba. Disculpe.

–No, no hay problema. Vete a casa. Llámeme esta noche para saber cómo estás –mira el reloj y termina la Coke–. Diez y veinticinco. Digamos diez y media. Márchate ahora y apuntaremos a las diez y media.

En la calle se afloja el cuello de la camisa y empieza a caminar. Se siente raro yendo por la ciudad con un pelo en la boca. Lo toca con la lengua. Camina sin mirar a la gente. Al poco rato empieza a sudar y siente la humedad en las axilas en la camiseta. A veces se detiene ante los escaparates, fija la vista en el cristal e intenta atraparlos con los dedos. Luego continúa en dirección a casa. Cruza el parque Lions Club y se queda mirando a los niños que juegan en la piscina infantil. Más tarde, paga a una anciana los cincuenta céntimos de la entrada al pequeño zoo para ver los pájaros y otros animales. Tras pasarse un buen rato mirando al monstruo de Gila¹, la criatura abre un ojo y lo mira. Da la vuelta, sale del parque y se dirige a casa.

No tiene mucha hambre, sólo toma un poco de café para pensar. Tras unos sorbos, dobla la lengua de nuevo sobre el pelo. Se levanta de la mesa.

–Cariño, ¿qué te pasa? –le pregunta su mujer– ¿Dónde vas?

–Creo que me voy a acostar. No me encuentro bien.

Ella le sigue hasta la habitación y se queda mirándole mientras se desviste.

–¿Puedo hacer algo por ti? ¿No sería mejor que llamara al médico? Me gustaría saber qué pasa.

naturally, but if you think so, without putting anybody in a bind, I mean – I'd like to go home. I don't feel so well."

"Mmm. Well, we can make it all right, of course. That's not the point, of course." He took a long drink of his Coke, kept looking at him.

"Well then, that's all right then, Sir. I'll make it. I was just wondering."

"No, no, that's all right now. You go on home. Call me up tonight, let me know how you are." He looked at his watch, finished his Coke. "Ten-twenty-five. Say ten-thirty. Go on home now, we'll call it ten-thirty."

Out in the street he loosened his collar and began to walk. He felt strange walking around town with a hair in his mouth. He kept touching it with his tongue. He didn't look at any of the people he met. In a little while he began to sweat under his arms and could feel it dripping through the hair into his undershirt. Sometimes he stopped in front of the showmen windows and stared at the glass, opening and closing his mouth, fishing around with his finger. He took the long way home, down through the Lion Club Park where he watched the kids play in the wading pool and paid fifteen cents to an old lady to go through the little zoo and see the birds and animals. Once after he had stood for a long time looking through the glass at the giant Gila monster, the creature opened one of its eyes and looked at him. He backed away from the glass and went on walking around the park until it was time to go home.

He wasn't very hungry and only drank some coffee for supper. After a few swallows he rolled his tongue over the hair again. He got up from the table.

"Honey, what's the matter?" his wife asked. "Where you going?"

"I think I'm going to go to bed. I don't feel so well."

She followed him into the bedroom, watched while he undressed. "Can I get you something? Maybe I should call the doctor? I wish I knew what was the matter."

"That's all right. I'll be all right." He pulled up the covers over his shoulders and turned over, closing his eyes.

She pulled the shade. "I'll straighten up the kitchen a little, then I'll be back."

It felt better just to stretch out. He touched his face and thought he might have a fever. He licked his lips and touched the root of the hair with his tongue. He shivered. After a few minutes, he began to doze but woke suddenly and remembered about calling the boss. He got slowly out of bed and went out to the kitchen.

His wife was at the draining board doing dishes. "I thought you were asleep. Honey? You feel better now?"

He nodded, picked up the phone and got information. He had a kind of bad taste in his mouth as he dialed.

"Hello. Yes, Sir, I think I feel better. Just wanted you to know I'll be at work tomorrow. Right. Eight-thirty, sharp."

After he got back in bed he smoothed his tongue over his teeth again. Maybe it was just something he could get used to. He didn't know. Just before he went to sleep, he'd almost stopped thinking about it. He remembered what a warm day it had been and those kids out wading – how the birds were singing that morning. But once during the night he yelled out and woke up sweating, almost choking. No, No, he kept saying, kicking his feet against the covers. It scared his wife and she didn't know what was the matter.

Raymond Carver.

Troyan, n° 1

Humboldt State College, 1963

–No te preocupes, me pondré bien –se cubre con el cobertor hasta los hombros, se da la vuelta y cierra los ojos. Le baja la persiana.

–Voy a ordenar un poco la cocina y vuelvo luego.

Tumbado se siente mejor. Se toca la frente y le parece que tiene fiebre. Lamiéndose los labios palpa el final del pelo con la lengua. Le entra un escalofrío. Poco después, empieza a dormitar pero despierta de repente y se acuerda de que tiene que llamar al jefe. Sale de la cama y se acerca a la cocina.

Su mujer lava los platos.

–Creí que estabas dormido, cariño. ¿Te sientes mejor?

Asiente en silencio y descuelga el teléfono. Habla con Información. Tiene mal sabor de boca mientras marca el número que le dan.

–Hola. Sí, creo que estoy mejor. Mañana iré a trabajar, sí. De acuerdo. Ocho y media en punto.

Vuelve a la cama y se pasa la lengua por los dientes otra vez. Suele hacerlo a menudo y no se había dado cuenta hasta hoy. Poco antes de quedarse dormido casi había conseguido no pensar en ello. Pensaba en el día tan estupendo que había hecho y en los niños jugando en la piscina. Los pájaros cantando temprano. Pero se despierta en mitad de la noche gritando y sudando. Siente que se ahoga, mueve la cabeza de un lado a otro pateando bajo las sábanas y asustando a su esposa, que no sabe lo que pasa.

¹Se conoce por ese nombre a un lagarto gigante venenoso procedente de Arizona (N. del T.)



BREVE GLOSARIO DEL ARGOTE*

* La palabra francesa “argot” significa jerga, el lenguaje especial y familiar que usa cotidianamente una comunidad. “Argote”, apellido de un artista colombiano afincado en París, Iván Argote (Bogotá, 1983), con el sufijo “e” que en francés suele indicar femenino, es un desplazamiento semántico que se refiere a un acto de habla singular que rompe con la convención sin dejar de ser comunicativo, una mala traducción, un acto fallido o un error tipográfico; un ejercicio singular de la subjetividad a través del lenguaje. Su nombre, Iván, es la adaptación latina de un apelativo hebreo que significa “el que es bendecido por Dios” y del que ha derivado Juan en castellano. Iván se conservó en Europa del Este sin derivaciones y adquirió popularidad internacional tras la revolución rusa, asociado al personaje de Iván el terrible.

Accidente

Amigo (2012) es una escultura, un autorretrato accidental: un molde de escayola, como el resultado de un brazo enyesado para curar una rotura, pero de cuerpo entero. Este molde se ofrece a los otros para que escriban sobre él, como un espacio embrionario donde los ajenos se convierten en amigos a medida que se inscriben en el vaciado, la sinécdoque, de su cuerpo. El accidente es la estética de la recepción.

Arqueología

En 2011, Argote realizó la pieza Nose Job: una vitrina que muestra un fragmento de granito rojo donde se puede ver tallada una nariz. Se refiere al apéndice perdido de la Esfinge de Guiza, pero no como falso fragmento arqueológico, sino como la pieza que falta, un elemento cultural que permite reconstruir la historia como un puzzle. Titulándola Rinoplastia, hace del fragmento el total; el misterio que guarda es un quién se ha quedado con ese trozo expoliado. La nariz es un síntoma de los relatos perdidos o raptados por los ganadores de la Historia.

Celebración

El vídeo Birthday (2009) filma en primera persona una acción realizada en el metro Abbesses, en París, en su masivo ascensor que salva la distancia con el nivel de calle en el bajo Montmartre. Argote le cuenta a los presentes, obligados a compartir su espacio después del cierre de puertas en el trayecto, que es su cumpleaños y que le gustaría que, como está solo en la ciudad, le canten el feliz cumpleaños. Los espectadores le hacen una celebración que es pura empatía: la del arte felizmente terminado por su público, que suspende su juicio y confía.

Convención

Very Good! (2008) es una pintura, que figura una ‘v’ roja, que sobresale del marco. Ese signo de “correcto”, administrativo, excede físicamente la representación. Argote no imita de forma fría y cosmética la estética de la administración del conceptualismo, sino que la utiliza más allá de su marco de referencia.

Cubo Blanco

La convención espacial de los lugares de exposición para arte contemporáneo es el título de una obra de Argote, White Cube (2009). Consiste en una piñata blanca que, al ser abatida, revela los dulces coloridos en su interior, como un comentario relacional y crítico, una superación del minimalismo concebido como un homenaje a la obra de Felix Gonzalez-Torres.

Economía

El sometimiento al valor mercantil, a la cifra, con su lógica aplastante, es una de las consecuencias de una metodología científica aplicada a los productos culturales que la exceden por naturaleza. Time is Money (2007) es un reloj digital realizado con moneda corriente. La pieza existe en dos divisas: en euros o en dólares; ambas economías de Occidente se confunden con el tiempo del trabajo inmaterial, absolutamente precario en el borde del mercado.



Emoción

Feeling (2009) es el registro de una acción realizada por Argote en el Centro Pompidou: coloca la cámara en el suelo, una radio bajo un cuadro –Cruz negra– de Malevich, la sintoniza hasta encontrar música, Close To You de The Cure, y la baila hasta que termina. Se trata de una crítica institucional: las instituciones artísticas participan del discurso que, al fijar la obra en la Historia, niega su posibilidad de producir subjetividad, de conmovir identidades. La desfibrilación emocional de lo moderno en sus mismos términos, los del propio sentimiento reivindicado en el manifiesto suprematista, quiebra esa estandarización de ciudadano/espectador.

ENSBA

En la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París, Argote se formó en los talleres del artista Claude Closky, atento a las políticas de la representación; también, en los de Guillaume Paris, conocido por su especial relación con los modos de circulación y archivo de la cultura visual. En estos talleres, coincide con otros artistas de su generación como Neil Beloufa o Pauline Bastard.

Escala

En 2008, realizó en Berlín la escultura pública Trap en un descampado por donde había pasado el Muro. Consiste en una trampa para ratones cuya escala se ha modificado hasta lo monumental. A pesar de ser un desplazamiento relacionado con el pop art de Oldenburg, Argote lo convierte en plenamente contextual: está realizada con maderas encontradas en el lugar y se refiere directamente a cómo los indicios de la Historia pueden fácilmente convertirse en trampas, modalidades de retención.

Escatología

Como una forma de hacer más llevadera la repulsión, se dice que pisar mierda da suerte. En una de sus piezas, como si se tratase de un videojuego, sólo vemos su pie pisando violentamente y a voluntad, cagadas sobre el suelo, una y otra vez.

Experiencia

Desde finales del siglo XIX, uno de los tópicos de la filosofía moderna ha sido cómo la cultura y la historia han empobrecido la experiencia directa del mundo, convirtiéndolo en referencial o representacional. Para Argote, filósofo frustrado, el arte es una experiencia filosófica o filosofía experiencial.

Familia

En 2009, Argote filmó, de nuevo en primera persona, la acción Nous tous dans le bus: entra en un autobús público y va presentando a los que se encuentran en su interior como miembros de su familia. Ironía sobre la necesidad de enraizarse cuando uno se ha desplazado de su lugar de origen, se refiere también a la ruptura del espacio ajeno, de la condición de extraño, que rige nuestras formas de intersubjetividad. Ilustra lo que explica Julia Kristeva en Étrangers à nous-mêmes: la norma en nuestras ciudades es la obligatoria relación con perfectos desconocidos.

Farsante

The Pigeon (2010) muestra a una paloma de bronce pintado entre palomas reales que parecen no notar su diferencia. El farsante, la mentira, no son un problema; el problema surge al señalar su condición. De un prestidigitador no esperamos que no haga trucos, sino que los realice con tal capacidad que nunca podamos desvelar aquella farsa que sabemos que, por fuerza, ha tenido que ocurrir.

Generosidad

Argote reparte en el metro monedas de 20 céntimos en una acción del 2007, I just Want to Give Your Money. A pesar de su generosidad, “aunque sea para una fotocopia”, acaba saliendo en la estación del Santo Suplicio sin haber logrado que nadie acepte ni una. El altruismo es el límite de la empatía porque exige la complicidad de la respuesta: estar en deuda por algo.



Graffiti

Los graffiti son actos de resistencia urbana, señales de identificación socioterritorial. Esa técnica es usada por Argote en *Retouch* (2008), el registro de una acción en la que coloca la cámara en el suelo y hace un garabato con spray de pintura negra sobre dos cuadros de Mondrian en el Centro Pompidou. El retoque, en este caso, consiste en deshacer la condición aurática, intocable, inhabitable de la modernidad. Deshacer su intransigencia y hacerla de nuevo lienzo en blanco sobre la que trabajar. La provocación es para jalearse al público, no para dañar obras protegidas tras un cristal.

Juego

Argote realiza, a partir de fotografías encontradas en Internet, totalmente cotidianas y amateur, *Piedra, papel o tijera* (2009), un programa que elige al azar entre tres bancos de mil imágenes cada uno, con gestos que, descontextualizados, parecen referirse a ese juego infantil. Así, como un sistema aleatorio de valor, confronta esas imágenes para hacer que una de ellas gane cada vez, reduciendo al absurdo los valores sociales: el juego no es el banal quién gana o quién pierde, sino la relacionalidad que el propio juego produce.

Participación

La participación no es lo mismo que accionar un mecanismo en una pieza, sino que implica un peligro y una violencia de pasar a formar parte de las intenciones de otro y, al tiempo, de convertirse en actor responsable de la obra misma. En *Hiss*, en 2009, Argote situó un amplificador y una guitarra eléctrica sobre una mesa de lectura en la biblioteca de la ENSBA, otorgando al usuario la posibilidad de distorsionar musicalmente el espacio silencioso de lectura.

Performance

Una performance filmada en vivo y en primera persona tiene algo de testimonio, de registro de atestado. En *Making of* (2007) se sube al metro, detiene la cámara en un plano fijo y comienza a dar instrucciones a la audiencia como si se tratase de un director de cine en medio de una filmación. Como si la gente que, casualmente, se encontraba en el metro fuesen sus extras, fuesen representación. Como en los videos de John Smith, la existencia en el mismo mundo es lo que se performativiza para hacerla, contradictoriamente, consciente de lo real. Como pellizcarse soñando.

Pintura

Mamarrachos, de 2011, son una serie de pinturas de apariencia gestual, como garabatos, que exceden su marco y se convierten en escultopinturas diseñadas. Los mamarrachos son cosas defectuosas, informales. Devolver los gestos informalistas de la abstracción expresionista a un diseño y, al tiempo, sacarlas de su marco, parece un manifiesto de historia crítica del arte: por repolitizar y recontextualizar sus relatos.

Poder

Como el amor y la risa, el poder lo ejercen las personas. *LoveLy* (2010) muestra una furgoneta de la policía alemana agitada por el ritmo oscilante de un acto sexual.

Política

En la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, sustituye graffiti con textos como “Bolívar vive” por las mismas oraciones maquetadas y tipografiadas en Times New Roman, la tipografía por defecto de Microsoft (*More formal*, 2009): lo político, se revela, contradictoriamente, en el contexto de la rebeldía, como estilizado y, sobre todo, serializado como las poses.

Postcolonialismo

Horses son una serie de “collages” digitales en los que los jinetes heroicos de estatuas ecuestres de lugares públicos de París y Nueva York han sido borrados. El caballo se revela como el ingrediente que otorgaba el poder, el elemento estético de soporte que permitía la lectura unilateral y progresiva de la historia que sugiere la idea de héroe. Argote confronta esa Historia a la potencialidad de los microrrelatos, sujetos a una condición postcolonial.

Promiscuidad

Altruism es una acción en la que Argote lame y besa la barra central de sujeción de los pasajeros en un vagón de metro. Es el lugar que todos tocan, el síntoma de la igualdad, pero también el lugar temido por la posibilidad de contagios, de la contaminación del otro. Argote realiza una acción de promiscuidad como un nuevo índice de la necesidad del roce, de la obligatoriedad de incorporar al otro, a todos los otros.

Queer

En *All My Girlfriends* (2006) imita las poses de las modelos de los anuncios que se encuentra en la calle. Esas fotografías amateur son como los recuerdos efímeros de relaciones autorretratadas, pero aquí el supuesto novio deviene un mimo de sus novias ocasionales: un travesti emocional.

Relacional

Con Pauline Bastard ha realizado un sendero de madera desde el que se ve una exposición (*Path*, 2010) y una *Sauna para ver videoarte* (2010), con la finalidad de reemplazar el racionalismo del Cubo Blanco por una relacionalidad que obligue a renegociar una y otra vez las circunstancias de recepción, la atención, la superficie de contacto con la esfera pública.

Revolta

En *Riot* (2008/2009) Argote convierte a los transeúntes en falsos indignados al hacerlos posar sobre elementos urbanos maltrechos, que habían sufrido accidentes anteriormente. Como la otra cara de la eliminación de lo humano en las estatuas ecuestres, añadir seres humanos posando sobre esas señales y mojones es legitimar el poder del ciudadano y, al tiempo, ironizar sobre la construcción de la iconografía del revolucionario.

Tiempo

Con la pieza *Un año al día* (2012), cada día de exposición se celebrará el cumpleaños de alguien: el espacio es un lugar público ofrecido para aquellos que quieran hacer allí pública su fiesta habitualmente privada, la muestra convertida en una exasperada escenografía de celebraciones continuas. Así, el tiempo de la muestra es el tiempo de cada uno y de los que le acompañan. Cada día, a través del exceso y dispendio de la fiesta, la muestra añade un año más a la obra, un tiempo relativo, subjetivo, emocional, que rompe con cualquier principio de lógica racional y económica.

Trayecto

Las performances de Argote en el metro transcurren en un tramo impuesto, entre dos paradas, como un marco de trabajo, o un método formal de economía de tiempo, de consumo digital online. Pero también es el mismo corte de agenda pública de los mendigos.

Vida

Las Vanguardias Históricas intentaron una y otra vez entrelazar arte y vida cotidiana, provocando un debate entre autonomía e integración que no ha cesado hasta hoy. En una entrevista, Argote decía que intentar separar el arte y la vida le parecía pretencioso.

Manuel Segade

A SHORT GLOSSARY OF ARGOTE*

* The French word “argot” means slang, the special, and familiar language used by a particular community on a daily basis. “Argote”, the surname of a Colombian artist based in Paris, Iván Argote (Bogotá, 1983), with the suffix “e” that usually indicates the feminine form in French, is a semantic displacement referring to a unique speech act that breaks with convention while retaining its communicative function, a mistranslation, a Freudian slip or a typing mistake; a unique exercise in subjectivity through language. His name, Iván, is the Latin adaptation of a Hebrew appellative meaning “he who is blessed by Yahweh”, from which the Spanish ‘Juan’ is derived. The form ‘Ivan’ was preserved in Eastern Europe with no derivatives and its popularity increased worldwide in the wake of the Russian Revolution, associated with Ivan the Terrible.

Accidente (Accident)

Amigo (Friend) (2012) is a sculpture, an accidental self-portrait: a plaster cast, like plaster from a broken arm, used to heal, but of a full-body version. This cast is offered to others so that they can write on it, like an embryonic space where strangers become friends as they record their messages on the hollow, the synecdoche, of his body. The accident represents the aesthetics of reception.

Arqueología (Archaeology)

In 2011, Argote completed the work Nose Job: a showcase containing a fragment of red granite featuring a chiseled nose. It represents the lost appendage of the Sphinx of Giza—not as a false archaeological fragment, but rather as the missing piece, a cultural element that allows history to be pieced back together like a jigsaw puzzle. By choosing to call it Nose Job, he restores the entirety of the fragment; the mystery it does not reveal is who has kept the looted piece. The nose is a symptom of the stories that have been lost or hi-jacked by the winners in History.

Celebración (Celebration)

The video Birthday (2009) is a first-person recording of an intervention carried out at the Abbesses underground station in Paris, in the huge lift that takes passengers up onto the street at the bottom of Montmartre. Argote tells the strangers in the lift, who are forced to share the space with him after the doors close on the way up, that it's his birthday and that he'd like them to sing Happy Birthday to him because he's on his own in the city. The spectators erupt in a celebration that is pure empathy: the empathy of art completed by its enthusiastic audience, who suspend judgment and decide to trust.

Convención (Convention)

Very Good! (2008) is a painting depicting a red ‘V’ that protrudes beyond the frame. This clerical “correct” sign physically transcends the depiction. Argote does not engage in a cold, cosmetic imitation of the aesthetics of the administration of conceptualism; he employs it outside its framework of reference.

Cubo Blanco (White Cube)

The spatial convention of the exhibition venue for contemporary art is the title of a work by Argote called White Cube (2009). It consists of a white piñata which when torn apart reveals the colourful sweets inside, like a relational, critical commentary that goes beyond minimalism and is conceived as a tribute to the work of Felix Gonzalez-Torres.

Economía (Economics)

Submission to commercial value, to figures and their implacable logic, is one of the consequences of applying scientific methods to cultural products, when by their very nature they transcend it. Time is Money (2007) is a digital clock made out of common currency. The piece is available in two different currencies –euro or dollar–both western economies which merge with the time of intangible work, absolutely precarious on the fringe of the market.

Emoción (Emotion)

Feeling (2009) is the record of an intervention carried out by Argote at the Pompidou Centre where he places the camera on the floor and a radio under a painting (Croix noire, by Malevich), fiddled with the tuning until he found music (Close To You, by The Cure), and danced until the song finished. This is an institutional critique: artistic institutions are participants in the discourse which, by pigeonholing a work in History, deny its possibility of producing subjectivity, of moving identities. The emotional defibrillation of the modern on its own terms -those of the sentiment claimed in the Manifesto of Suprematism- breaks with this standardisation of the member of the public/ spectator.

ENBSA

At the "École Nationale Supérieure des Beaux-Arts" in Paris, Argote trained under Clause Closky, an artist who explores the politics of representation, and also under Guillaume Paris, who is known for his particular interest in modes of circulation and the archiving of visual culture. Other artists belonging to his generation who also trained under these professors are Neil Beloufa and Pauline Bastard.

Escala (Scale)

In 2008, Argote completed the public sculpture Trap, situated on a vacant lot in Berlin through which the Wall used to pass. It consists of a mouse-trap on a monumental scale. Despite being a displacement reminiscent of Oldenburg's pop art, Argote makes it entirely contextual: consisting of wood found at the site, it refers directly to how historical evidence can easily become a trap or a means of retention.

Escatología (Scatology)

Perhaps to make the repulsion more bearable, people say that to step into faeces brings good luck. In this work, all we see is the artist's foot, as if in a video-game, stepping heavily and enthusiastically onto droppings on the ground, time and time again.

Experiencia (Experience)

Since the late 19th century, one of the recurring themes in modern philosophy has been how culture and history have impoverished the direct experience of the world, making it merely referential or representational. To Argote, a frustrated philosopher, art is a philosophical experience or an experimental philosophy.

Familia (Family)

In 2009, Argote filmed (again, in the first person) the intervention We are all in the bus: he got on a public bus and introduced the passengers travelling inside as if they were members of his family. This work is a satire about our need to put down roots when we move away from our homes. It also refers to breaking into the alien space, and the status of stranger, which governs our forms of intersubjectivity. It illustrates what Julia Kristeva explains in Étrangers à nous-mêmes: the norm in our cities is that imposed relationship with perfect strangers.

Farsante (Impostor)

The Pigeon (2010) depicts a bronze painted pigeon in the midst of real pigeons which seem oblivious to the difference. The impostor, or the lie, is not the problem; the problem arises when their condition is revealed. We do not only expect a magician to play tricks, but to do so with such skill that we would never be able to fathom the farcical pretence that we know must be present.

Generosidad (Generosity)

In an intervention carried out in 2007 and entitled I Just Want to Give You Money, Argote handed out 20-cent coins in the underground. Despite his generosity, "even if it only covers the cost of a photocopy", he ends up leaving Saint-Sulpice Station without managing to convince a single person to accept a coin. Altruism verges on empathy because it requires the complicity of the response: to be indebted for something.



Graffiti

Graffiti are acts of urban resistance, hallmarks of socio-territorial identity. This technique is employed by Argote in [Retouch](#) (2008), the record of an intervention in which he places the camera on the floor and uses a black spray to scribble on two paintings by Mondrian at the Pompidou Centre. The ‘touch-up’ in this case, consists of deconstructing the auratic, untouchable, uninhabitable nature of modernity—deconstructing its intransigence and restoring it as a white canvas to work on afresh. The provocation is to stir up the onlookers, rather than to damage the works, which are protected behind a pane of glass.

Juego (Game)

Argote uses ordinary, amateur photographs found on the internet to create [Piedra, papel o tijera](#) “Rock, paper, scissors” (2009), a program that chooses at random from three image banks, each containing a thousand photos, with gestures which when taken out of context recall the childhood game of the work’s title. Thus, like a random value system, it juxtaposes these images so that a different one wins every time, reducing social values to the absurd: in the game, the banality does not reside in who wins or who loses, but rather in the relationality produced by the game.

Participación (Participation)

Participation is not the same as operating a mechanism in a piece: it implies the danger and the violence of becoming part of another’s intentions and, at the same time, of becoming an agent responsible for the work itself. In [Hiss](#), in 2009, Argote placed an amplifier and an electric guitar on a reading table in the library at the ENSBA, allowing the user to distort the silent reading-space with music.

Performance

A first-hand live recording of a performance has something of a testimony, an official statement. In [Making of](#) (2007), the artist gets on the underground, stops the camera on a fixed shot and starts giving instructions to the audience, as if he were a film director in the middle of a shoot. It is as if the people who happened to be on the underground were extras, or representation. Like in John Smith’s videos, existence in the world itself is what is ‘performatised’ to make the viewer, paradoxically, conscious of reality. Like pinching oneself in a dream.

Pintura (Painting)

[Mamarrachos](#) (Grotesques), from 2011, are a series of paintings like gestures, or scribbles, that transcend the frame and become designed sculpture-paintings. “Mamarrachos” are things which are defective or informal. To restore the informalist gestures of expressionist abstraction to a design, and, at the same time, take them outside their frame, is like a manifesto of a critical history of art: repoliticising and re-contextualising its stories.

Poder (Power)

Like love and laughter, power is exercised by people. [Lovely](#) (2010) shows a German police van shaking to the steady rhythm of a sex act.

Política (Politics)

At the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá, the artist replaces graffiti texts such as “Bolívar vive” (Bolívar lives on) with the same expressions in Times New Roman, the default font used by Microsoft ([More formal](#), 2009): politics are paradoxically revealed, in the context of rebellion, as stylised and above all, as serialised poses.

Postcolonialismo (Post-colonialism)

[Horses](#) are a series of digital collages in which the heroic riders on equestrian statues in public places in Paris and New York have been erased. The horse is revealed as the ingredient that granted power, the supporting aesthetic element that allowed the unilateral, progressive interpretation of history that suggested the idea of the hero. Argote juxtaposes this History with the potential of flash fiction, subordinated to a post-colonial status.

Promiscuidad (Promiscuity)

[Altruism](#) is an intervention in which Argote licks and kisses the central bar that passengers hold on to in an underground carriage. This is the place that everyone touches, the symptom of equality; but it is also the place that is feared because of the possibility of infections, of being contaminated by others. Argote carried out this intervention on promiscuity to provide new evidence of the need to reach out and touch others, the compulsion to incorporate the other, to incorporate all others.

Queer

In [All My Girlfriends](#) (2006), the artist imitates the poses of models in billboards he sees on the street. These amateur photographs are like the ephemeral memories of self-portrayed relations, but here the so-called boyfriend is receiving affection from his casual girlfriends: an emotional transvestite.

Relacional (Relational)

With Pauline Bastard, he created a wooden path from which it was possible to see an exhibition ([Path](#), 2010) and a [Sauna for watching video art](#) (2010), in an attempt to replace the rationalism of the White Cube with a relationality that forces us to renegotiate the circumstances of reception, the attention and the interface for contact with the public sphere, over and over again.

Revuelta (Riot)

In [Riot](#) (2008/2009), Argote turns passers-by into false demonstrators by making them pose on urban fittings in poor condition which have previously been involved in accidents. Like the flip side of removing the human element from the equestrian statues, adding human beings who pose on these signs and landmarks legitimises citizen power, while simultaneously creating a satire about the construction of the revolutionary’s iconography.

Tiempo (Time)

[Un año al día](#) “A Year a Day” (2012) is the celebration of a birthday within the museum space: the time of the exhibition becomes the time of each birthday. The exhibition is an exasperated staging of continuous celebrations. Every day, through the excess and expense of the party, the exhibition adds another year to the work—a time that is relative, subjective, emotional, which shies from any principle of rational or economic logic.

Trayecto (Journey)

Argote’s performances on the underground take place in an imposed section, between two stops, like milestones, or a formal method for saving time or online digital consumption. However, it is also the same public separation between beggars.

Vida (Life)

The historical avant-gardes attempted over and over again to link art and ordinary life, sparking a debate between autonomy and integration which has continued to the present day. In an interview, Argote once said that he thought any attempt to separate art from life was pretentious.

Manuel Segade

Untitled (New York), 2011

Video HD, 18" 95"

Cortesía del artista y Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Untitled (New York), 2011

Video HD, 18" 95"

Courtesy of the artist and Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



La paloma / 2011
 Video HD, 12'
 Cortesía del artista y Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris

The Pigeon / 2011
 Video HD, 12'
 Courtesy of the artist and Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris

Historia de la Humanidad / 2011
Film super 8mm y proyección, 7' 5"
Cortesía del artista y Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



History of Humanity / 2011
Super 8mm Film and projector, 7' 5"
Courtesy of the artist and Galerie Emmanuele Perrotin, Paris





Cumpleaños / 2009
 Video HD, 1' 10"

Cortesía del artista y Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Birthday / 2009
 Video HD, 1' 10"

Courtesy of the artist and Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Making of / 2007
Video DV-PAL, 1'
Cortesía del artista y Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris



Making of / 2007
Video DV-PAL, 1'
Courtesy of the artist and Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris

Rock_scissors_paper (Piedra papel o tijera) / 2009-2012

Aplicación de ordenador y proyección

Cortesía del artista y Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Rock_scissors_paper (Piedra papel o tijera) / 2009-2012

Computer application & projection

Courtesy of the artist and Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Nose Job "Rinoplastia" / 2012
 Intervención en el Museo del Louvre en París. Documentación Video HD, 3' 33"
 Cortesía del artista y Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Nose Job / 2012
 Action in Le Louvre, Paris. Video Documentation HD, 3' 33"
 Courtesy of the artist and Galerie Emmanuele Perrotin, Paris





Iván Argote



Iván Argote



Retouch / 2008
 Video DV-PAL, 12"
 Cortesía del artista y Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Retouch / 2008
 Video DV-PAL, 12"
 Courtesy of the artist and Galerie Emmanuele Perrotin, Paris

Exelling / 2009
Video HD, 3' 33"
Cortesía del artista y Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Exelling / 2009
Video HD, 3' 33"
Courtesy of the artist and Galerie Emmanuele Perrotin, Paris



Todos mis novias / 2007-2009
 30 fotografías, 40 x 30 cm c/u
 Cortesía del artista y Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris



All my girlfriends / 2007-2009
 30 photographs, 40 x 30 cm each
 Courtesy of the artist and Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris



Altruismo / 2011
 Video HD, 1'
 Cortesía del artista y Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris

Altruism / 2011
 Video HD, 1'
 Courtesy of the artist and Galerie Emmanuelle Perrotin, Paris



Home Cinema, en colaboración con Pauline Bastard / 2012
Instalación (sofás, madera, lector dvd y proyección). 470 x 330 x 280 cm.
Cortesía del artista y Pauline Bastard y Nettie Horn, Londres



Home Cinema, in collaboration with Pauline Bastard / 2012
Installation (sofas, Wood, DVD player and projector) 470 x 330 x 280 cm.
Courtesy of the artist and Pauline Bastard & Nettie Horn, London



Alone (Solo)
 Proyecto en proceso desde 2009. Archivo fotográfico
 Cortesía del artista



Alone
 Ongoing Project since 2009. Photographic archive
 Courtesy of the artist



Iván Argote



Iván Argote



Amigo / 2012
 Escultura de yeso. 1,72 x 85 x 66 cm.
 Cortesía del artista

Iván Argote



Friend / 2012
 Sculpture of plaster. 1,72 x 85 x 66 cm.
 Courtesy of the artist

Iván Argote





ibodanolo / 2009
Video DVD 1'
Cortesia del artista

ilrolli / 2009
Video DVD 1'
Cortesia of the artist





UNA HISTORIA

Día 26

Se acabaron las conservas. Las latas son tantas, ahora. No duermo nada desde hace días. Los ruidos de esta ruina son aterradoras, detesto los aullidos. No puedo dejarme vencer. Mantener el hilo. El movimiento es lo más importante.

Día 15

Ordené todos los cristallitos verdes allí. Ahora ya no están. Hasta la maleta que escondí apareció justo en medio del camino abierta, insinuante. Até los hilos en pequeños nudos. ¿Quién jugaría a estirarlos de nuevo? Este brazo no me obedece. Dormí con todo vacío, para despertarme tropezando con cualquier cosa. Mi cuerpo sólo me tiene que obedecer. No sentir nada sería lo ideal. Mi presencia cuerpo-físico subvierte el orden de todo lo que había antes aquí. Organizo los paquetes vacíos, que me serán útiles en un futuro próximo. Respirar hondo, todo el tiempo que pueda, para no sentir nada. A veces esas cosas, cohabitantes, son sólo cosas, que pueden ser abandonadas en las casas, o como las casas. Otras veces son apéndices de mí. Manipularlas es como si me estuviera tocando.

Día 09

Intento acordarme de todas las cosas que ya leí, de los textos que escribí. No consigo huir de ese apagón sistemático. Hasta mis opiniones creo que se van nublando. Todos hablaban ¡resistir, resistir!. Creo que era mucho más sobre evitar que fuese llevado a un lugar que fuera peor, manteniendo la lucha por un i-de-al, decían. Ahora creo que sólo fundando otros lugares es posible vivir. Ya no son las ideas las que nos van a sacar de aquí. Ahora son los movimientos, por menores que sean. No hay más espacio, no propongo una nueva colonización, lejos de mí. Estoy hablando de inventar otro, que sea aquí mismo. Nada de eso tiene garantía, pero al menos no estoy inmóvil. Quedándome parada no consigo nada. Voy de aquí para allá. Y resisto. ¡PUEDEN BAJAR EL DEDO QUE ME SEÑALA! Esta frase suena bien. Acuérdate de usarla más adelante.

Día 04

11 horas de la mañana. Podría ser también poco después de las doce. Cuando me desperté el sol todavía estaba frío, hice el trabajo de la mañana y ahora hace poco, al pasar por el salón, sentí las piedras crepitar de calor. Comí galletas, bebí el resto de la primera botella de agua. Racionalizar comida, no olvidar. Tengo que crear una metodología un poco más firme en el modo de vivir. Es importante no perder el control. DESCRIPCIÓN DEL PISO: cuatro espacios, siendo salón, cocina, habitación y baño. La puerta de la entrada no tiene cerradura. Cuento otras siete puertas en esta planta. En la primera habitación, hay una ventana enfrente de la puerta. En la cocina, hay una ventana sellada con tablas. La habitación no tiene ventana. El baño tiene un proyecto de extractor. El suelo es oscuro, supongo que es de piedra, pero tiene apariencia tosca por eso digo que es piedra no pulida. La cocina debe de tener un tercio del tamaño del salón. El fregadero tiene pila de aluminio, la base parece plastificada. El grifo chorrea agua fangosa. Hay cañerías a la vista. No hay otras puertas. En el baño, felizmente funcionan las instalaciones hidráulicas. En el lugar de la ducha brota una tubería. No hay luz eléctrica. Los cables salen de las paredes. Había arena, grava, clavos retorcidos, restos de tablas, periódicos viejos, sobras podridas de comida, pero ya limpié todo.

En caso de que me pregunten algún día, dejo aquí registrado que YO NO ESTROPEÉ NADA. Al contrario.

Levanto los brazos, no falta mucho hasta el techo. Este lugar fue hecho para que cupiera alguien como yo. Pero considerando que el espacio no me contiene únicamente a mí, y que igual a este espacio que yo ahora ocupo hay veintitrés debajo mío y cuatro encima, al menos siete más en esta misma planta, entonces yo y mi escala somos solamente uno de doscientos veinticuatro en este edificio, que es parte de un conjunto con otros siete. Alrededor cabrían unos diez más aglomerados iguales a este. Pero lo que importa es mi un doscientos veinticuatroavo, desde donde yo hablo y hacia donde lo que yo hablo se dirige.

Día 11

No hablo sobre la falta. Nada nos falta –todo se excede–. Sólo siento no poder verme. Creo que mi cuerpo está exuberante, con un amarillo bonito. Mi pelo no se cae más. Tomar el sol sienta muy bien. Estar así tan feliz conmigo mismo sienta muy bien.

Día 27

Hay heridas en los pies, hay ampollas delicadas y doloridas en la ingle y en el cuello, hay inflamación entre las uñas y los dedos de las manos. Siento escalofríos breves. La fiebre esporádica se ha vuelto más frecuente.

Día 28

Debe de haber otras personas viviendo aquí. Otros como yo. Ayer vi bultos por las ventanas, pensé que me habían encontrado. Pasé una noche más de vigilia. Traje todo para el salón, bloqueé el paso, dejé una muda recogida en la maleta, en caso de una nueva escapada. Ahora la mañana ya está casi yéndose y quién quiera que esté aquí no desea ser encontrado, como yo. Observé que los días sin dormir son exactamente iguales al día anterior.



LOS TRECHOS DE UNA CONVERSACIÓN

Júlia Rebouças: **Sara, a primera vista, hay en tu obra un universo lúdico de objetos animados, acontecimientos sorprendentes y transformaciones invisibles. No obstante, parece haber por detrás de lo que es supuestamente apacible y bien humorado una cierta perversión, revelando una naturaleza taciturna de las cosas.**

Sara Ramo: El lenguaje poético puede tener diferentes estratos y tonos, matices que generan densidad y volumen. Puede ser simple y directo, al mismo tiempo tener complejidad. Existe una tensión entre sentimientos y percepciones que supuestamente estarían en polos diferentes, pero que son parte de un mismo fenómeno. Como la sutileza y la violencia, o la belleza y la perversidad que conviven y están constantemente atrayéndose la una a la otra. En la instalación La casa de Hansel y Gretel esto aparece muy claramente. El propio cuento lidia con los sueños y fantasías de la infancia de una forma perversa. Es una historia sobre hambre y exceso, deseo y frustración. En este proyecto, era importante para mí reflejar esta tensión. Creo que ahora, en lo que presento para el CAQM pasa un poco algo parecido, hay tensiones evidentes entre la idea de progreso y ruina, construcción y derrumbe.

J.R: **En el rol de las imágenes elegidas para tus obras, hay una fuerte presencia de objetos. Incluso cuando encontramos personas directamente representadas, ellas parecen estar cosificadas. ¿Esta es una forma de pensar lo humano?**

S.R: Los objetos son una extensión de lo humano, como un léxico que nos representa y al mismo tiempo nos revela. Hablan de las costumbres, de los afectos, de las necesidades, de los vicios, de los deseos. Nosotros nos relacionamos con el mundo a partir de ellos, y esto define también mucho de nuestra identidad. De cualquier forma, la cuestión de la cosificación del ser humano es un tema complejo. Envuelve nociones de subjetividad, alteridad, nociones de libertad y de explotación. Nuestra relación con el mundo está impregnada por nuestra relación con las cosas. Cosificamos la naturaleza, los animales y a nosotros mismos. Otorgo una fuerte carga simbólica a los objetos porque esta es la forma que encontré para comunicarme.

Cada ser humano me parece un universo muy complejo y amplio, por lo que encuentro dificultad en usar identidades particulares como material para ser expuesto. Veo la participación (inclusive la mía) más como una invitación a entrar en el juego de mi trabajo, a volverse parte de un mundo que ofrezco, participar como participa cada cosa, con un cierto anonimato y al mismo tiempo con una fuerte carga simbólica.

J.R: **¿Es posible decir que en tu obra, junto con un universo arepleto de cosas y objetos, hay también referencia a la soledad o al abandono? ¿Crees que esos son síntomas de nuestro tiempo, quizás consecuencias?**

S.R: Ambas cosas. En mi trabajo la idea de soledad convive con la idea de grupo, de elementos que se organizan y que están también solos, generalmente porque están en el campo de los restos, de lo olvidado. Quizás por esto tengan una forma particular de agruparse. Y es ahí donde está su fuerza transgresora. Me fijo en lo que es limítrofe para cuestionar cosas que me parecen importantes, como si usara los residuos de las grandes cuestiones y acontecimientos. Me convierto en una especie de recolectora.

J.R: **Hay una canción de Leonard Cohen que se inicia con los versos Well I stepped into an avalanche, it covered up my soul. La estructura de la avalancha aparece en diversos momentos de tu obra, cargando materiales de naturaleza y simbología diversas. ¿Qué te atrae en esa formación?**

S.R: De la avalancha me atrae la contundencia que arrastra consigo. Cada avalancha depende de su contexto, pero todas son violentas y excesivas. Como en el poema O Cacto, de Manuel Bandeira, o como en esta canción de Leonard Cohen, ellas cubren el espacio y lo inundan todo. Es algo demasiado grande, desproporcional en relación al espacio que ocupan. Las avalanchas que hago están siempre en medio de un proceso, en un momento de precipitación y suspensión, cargando una brutalidad que es muy eficaz, porque allí el material toma una fuerza concreta inevitable. Sale de algo que me transborda, pero que al mismo tiempo intento controlar.

J.R: **Esta exposición conlleva la construcción de un aparato arquitectónico. En otros momentos de tu trabajo, cuando construcciones como esta son creadas, parece haber en ellas una orden de funcionamiento propia, como si fueran heterotopías, en el sentido de Foucault. Parece que todo allí está en el más perfecto orden, hasta que somos sorprendidos o capturados por un desvío, un acontecimiento de orden extraordinario o un modus operandi ilógico. ¿Es otro mundo, semejante, pero diferente al nuestro?**

S.R: En mi trabajo aparecen cuestiones que profundizan la idea de lugares para el aislamiento, lugares de suspensión, periféricos, y lugares incómodos, que acaban transformándose, como forma de resistencia, creando órdenes particulares. Para este nuevo trabajo, pensé cómo el concepto de progreso generó universos propios accidentalmente, no programados, que quedaron expuestos como un síntoma. Sabemos que existen diferentes formas de heterotopía. Aquí, estoy generando un escenario, un campo donde el absurdo evidencia el fracaso del exceso. Pero también es un lugar improbable, porque es extraño y próximo al mismo tiempo.

Cuando creamos otras formas de organización, con las mismas cosas existentes, parece que el mundo cambia tanto que sólo puede ser otro, pero es él, solo que con su estructura alterada, con otra manera de manifestarse y funcionar.

Júlia Rebouças

A STORY

Day 26

The tinned food is all finished. There are so many tins, now. I haven't slept for days. The noise in these ruins is terrifying; I hate the howls. I won't give in. Hold onto the strings. It is important to keep moving.

Day 15

tidied all the green crystals over there. Now they're gone. Even the suitcase I hid, appeared right in the middle of the open pathway, tempting. I tied the strings in small knots. Who will play at stretching them out again? This arm does not do as it's told. I went to sleep in an empty space and woke up tripping over all sorts of things. My body only has to obey me. Feeling nothing would be ideal. My physical body's presence subverts the orderliness of everything that was here before. I organise the empty boxes, which will be useful in the near future. Breathe deeply, as much as I can, so as not to feel anything. Sometimes these things, cohabitants, are just things that can be abandoned in the houses, or like the houses. Other times they are appendages of me. Handling them is like touching me.

Day 9

try to remember all the things I have read, the texts I have written. I don't seem to be able to get away from these systematic deletions. Even my opinions seem to be fading. They all said: resist! resist! I think it was more about avoiding being taken to a worse place, keeping the fight up for an ideal, they said. Now I believe that only by founding other places it is possible to live. The ideas are anymore the ones that are going to get us out. Now movements, no matter how subtle they are. There is no more space; I don't mean a new colonisation, far from me. I'm talking about inventing another one here, just here. None of this has warranty, but at least I'm not staying motionless. By standing still, I achieve nothing. I go from here to there. I resist. CAN YOU TURN THAT FINGER AWAY POINTING AT ME! That phrase sounds good. Remember to use it in the future.

Day 4

11 o'clock in the morning. Possibly, even a little after twelve. When I woke up the sun was still cold; I did the morning's work and a little while ago, when I went through the lounge, I felt the stones crackling from heat. I ate biscuits and drank the rest of the first bottle of water. Ration the food, don't forget it. I must design a more austere living plan. It is important not to lose control. FLAT DESCRIPTION: four spaces, which are lounge, kitchen, bedroom and bathroom. There is no lock on the front door. I count another seven doors on this floor. In the first room there is a window opposite the door. In the kitchen, the window is covered up with wooden boards. There is no window in the room. The bathroom has what could be called an extractor. The floor is dark possibly stone tiles with a rough look that is why I call it unpolished stone. The kitchen must be about a third of the size of the lounge. It has an aluminium sink on what looks like a plasticised base. The tap dribbles muddy water. The pipes are in full view. There are no other doors. In the bathroom, the hydraulic installations work, fortunately. The shower is just a spouting pipe. There is no electric light. The cables hang out from the walls. There was sand, gravel, bent nails, the remains of wooden boards, old newspapers, rotting leftover food, but I have now cleaned everything up.

In case I am asked about it in the future I record here that I DID NOT BREAK ANYTHING. Quite the contrary.

I lift my arms up; I can nearly touch the ceiling. This place was meant to fit someone my size. But I feel that the space does not just contain me and just like this space that I now occupy, there are twenty-three others below me and four above me, at least seven more are on this same floor; therefore, me and my scale are merely one of the two hundred and twenty-four in this building, which forms part of a set of seven more. In the surrounding area, there is room for another ten agglomerations just like this one. Nevertheless, what really matters is my two hundred and twenty-fourth part; where I speak from and where my words are target at.

Day 11

I don't talk about shortages. We lack nothing - everything is excessive. I only regret not being able to see myself. I think my body is splendid, with a pretty yellow tone. My hair doesn't fall any more. Sunbathing makes you feel good. Being so happy with myself is great.

Day 27

I have lesions on my feet, delicate and painful blisters in my groin and neck, swelling under my finger nails and between my fingernails. I feel short shivers. The sporadic fever is becoming more and more frequent.

Day 28

There must be other people living here. Others like me. Yesterday I saw shapes through the windows; I thought they had found me. I spent another night awake. I brought everything into the lounge, blocked up the doorway, left a packed change of clothes in the case, in case I had to escape again. Now the morning is almost gone and, like me, whoever happens to be here, does not want to be found, like me. I notice that the sleepless days are exactly the same as the day before.



FRAGMENTS OF A CONVERSATION

Júlia Rebouças: **Sara, at first glance, your work depicts a ludic universe of animated objects, surprising events and invisible transformations; however, behind this apparent gentleness and good humour there seems to be an underlying perversion, revealing the taciturn nature of things.**

Sara Ramo: Poetic discourse can have different layers, tones; darker nuances to generate volume, density. It can be simple and direct, and, at the same time, complex. There is a tension between emotions and perceptions, apparently two poles apart, yet they are part of the same phenomenon. As subtlety and violence, or beauty and perversity, which co-exist and are constantly drawn together. This can be clearly seen very in the installation [La casa de Hansel y Grete](#). The story itself battles perversely with childhood dreams and fantasies. It is a story about hunger and excesses, desire and frustration. It is important for me to reflect all these tensions in this project. I believe the project I show at CA2M it is bit the same; there are evident tensions between the idea of progress and ruin, building and collapse.

J.R: **In the role of the images chosen for your work, there is a strong presence of objects. Even when people are directly represented, they appear reified. Is this a way of thinking of humanity?**

S.R: Objects are an extension of humanity, as a lexicon that represents us and, at the same time, betrays us. The objects talk about customs, affection, needs, vices, desires. We relate to the world through them, and this also defines our identity.

In any case, reification of the human being is a complex matter. It involves notions of subjectivity, otherness, freedom and exploration. Our relationship with the world is imbued with our relationship with things. We reify nature, animals and even ourselves. I endow objects with great symbolism because that is my way of communicating.

On the other hand, I feel uncomfortable using people's lives as material to be exhibited. I believe that every human being is an extremely complex and extensive universe. I see participation (even my own) more as an invitation to take part in the game that is my work, to become part of the world I offer, to participate as each thing participates, with certain anonymity, and at the same time with a great symbolic strength.

J.R: **Could it be said that your work, together with dense universe of objects and things, also includes references to solitude and abandonment? Do you think that these are symptoms of our times, perhaps consequences?**

S.R: Both. I do believe they are consequences, and also symptoms of our times. In my work the idea of solitude co-exists with the idea of group, of things that organise themselves and which are also alone, generally because they are in the world of the waste, the forgotten. Perhaps this is why they have a particular way of grouping themselves. And this is where their transgressor strength lies. I focus on the boundaries in order to question things I believe important, as if using the residue of the great questions and events. This work is for a sampler.

J.R: **There is a Leonard Cohen song that begins "Well I stepped into an avalanche, it covered up my soul". The structure of the avalanche appears in different moments of your work, carrying materials from nature and diverse symbolism. What is it about this formation that attracts you?**

S.R: Its forcefulness. Each avalanche depends on its context, but all are violent and excessive. Just as in Manuel Bandeira's poem "O Cacto" as in this song by Leonard Cohen, they cover the space up and they flood it. It is something that is so big, disproportionate in relation to the space. My avalanches are always in the middle of a process, at a moment of precipitation and suspension, bringing a brutality that is very efficient, because the material takes on an inevitable specific force. It comes from something that overwhelms me but, at the same time, I strive to control.

J.R: **This exhibition implies the construction of an architectural structure. In other moments of your work, when constructions such as these are created, they seem to have their own functional order, like Foucault's heterotopias. It seems that everything there is in the most perfect order, until we are surprised or captured by a deviation, an extraordinary event or an illogical modus operandi. Is this another world, similar, but different to ours?**

S.R: In my work there are questions that delve into the idea of places for isolation, places for suspension, peripheral and uncomfortable, which finally undergo transformation, as a form of resistance, creating their own order. For this new work I considered how the concept of progress accidentally generated specific universes, not programmed and which were displayed as a symptom. We know that there are different forms of heterotopias. Here I am creating a scene, a venue where the absurd brings into light the failures of excess. However, it is also an improbable place, strange and familiar at the same time.

When creating other forms of organisation using the same existing things, it seems like the world changes that much that it can only be another one, but it is the same world, barely modified.

Júlia Rebouças



Quase, Cheio, Quase Vazio, "Casi lleno casi vacío" / 2008

Video Digital HD, "Doble proyección 5'24"

Cortesía de la artista y de la Galería Fortes Vilaça, São Paulo



Almost Full, all, most empty / 2008

HD Digital Video Double projection 5'24"

Courtesy of the artist and Fortes Vilaça, Gallery São Paulo



Hansel and Gretel's house "La casa de Hansel y Gretel" / 2009
 Instalación (casa abandonada, video, monitor, sillas, caramelos, horno, piedras, collage), 53 Biennial de Venecia
 Cortesía de la artista



Hansel and Gretel's house / 2009
 Instalación (abandoned house, video, monitor, chairs, candles, oven, stones, collage), 53th Venice Biennale
 Courtesy of the artist







Avalanche concreta, "Avalancha concreta" / 2010
 Instalación puerta y la Galería Estrany de la Mota, Barcelona
 Cortesía de la artista y la Galería Estrany de la Mota, Barcelona



Concret Avalanche / 2010
 Instalación door and boxes
 Courtesy of the artist and Galería Estrany de la Mota, Barcelona





Cómo aprender o que acontece na normalidade das coisas. Como aprender lo que ocurre en la normalidad de las cosas / 2002/2005

Fotografía (dipticos) 53 x 75 cm. c/u

Cortesía de la artista y de la Colección de Arte Inhotim, Brasil



How to learn what happened in the natural order of things / 2002 / 2005

Photography (diptych) 50 x 70 cm. (each)

Courtesy of the artist and Inhotim's Art Collection, Brasil





O. Jardín de las cosas de sábado "El jardín de las cosas del sábado" / 2004

Instalación
Cortesía de la artista



Sara
Ramo



The garden of things from the attic / 2004

Instalación
Cortesía de la artista



Sara
Ramo





Sara Ramo

Bem-vindo "Bienvenido" / 2008
Video digital HD 4'

Cortesia de la artista y Galeria Fortes Vilaça, São Paulo



Sara Ramo

Wellcome / 2008
Digital video HD 4'

Courtesy of the artist and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo



Uma e outra vez lá, mesmo que aqui (da série mapas) "Uma y otra vez lo mismo que aqui" (de la serie Mapas) / 2005
 Instalação (pared, escalera, espejo y objetos encontrados en la calle)
 Cortesia de la artista y Galeria Fortes Vilaça, São Paulo



Once and again, the same that here (Maps series)
 Instalação (wall, stairs, mirror, objects collected in the street)
 Courtesy of the artist and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo



541. Quando algumas estrelas morrem, sua massa concentra-se numa região infinitamente pequena, formando um Buraco Negro. Embora seja invisível, o Buraco Negro é delimitado por um horizonte de eventos.



3. Dependendo da sua velocidade, um corpo qualquer situado além da atmosfera terrestre poderá descrever ao redor da Terra uma órbita circular, elíptica, parabólica ou hiperbólica.



27. A Via Láctea gira sobre si mesma e contém inúmeros astros. Ela é insignificante quando comparada a outras galáxias. Na infinidade do Universo não representa mais do que um minúsculo ponto.



136. Os meteoritos são fragmentos de mundos desagregados que circulam no espaço, penetram na atmosfera e caem sobre a Terra, abrindo enormes crateras.

Invasión o, tudo o que ficou contido. "Invasión o todo lo que estaba contenido" / 2005

Fotografía. 82 x 108 cm.

Cortesía de la artista y Galería Estrany de la Mota, Barcelona



Invasión or everything that was restrained / 2005

Photography. 82 x 108 cm.

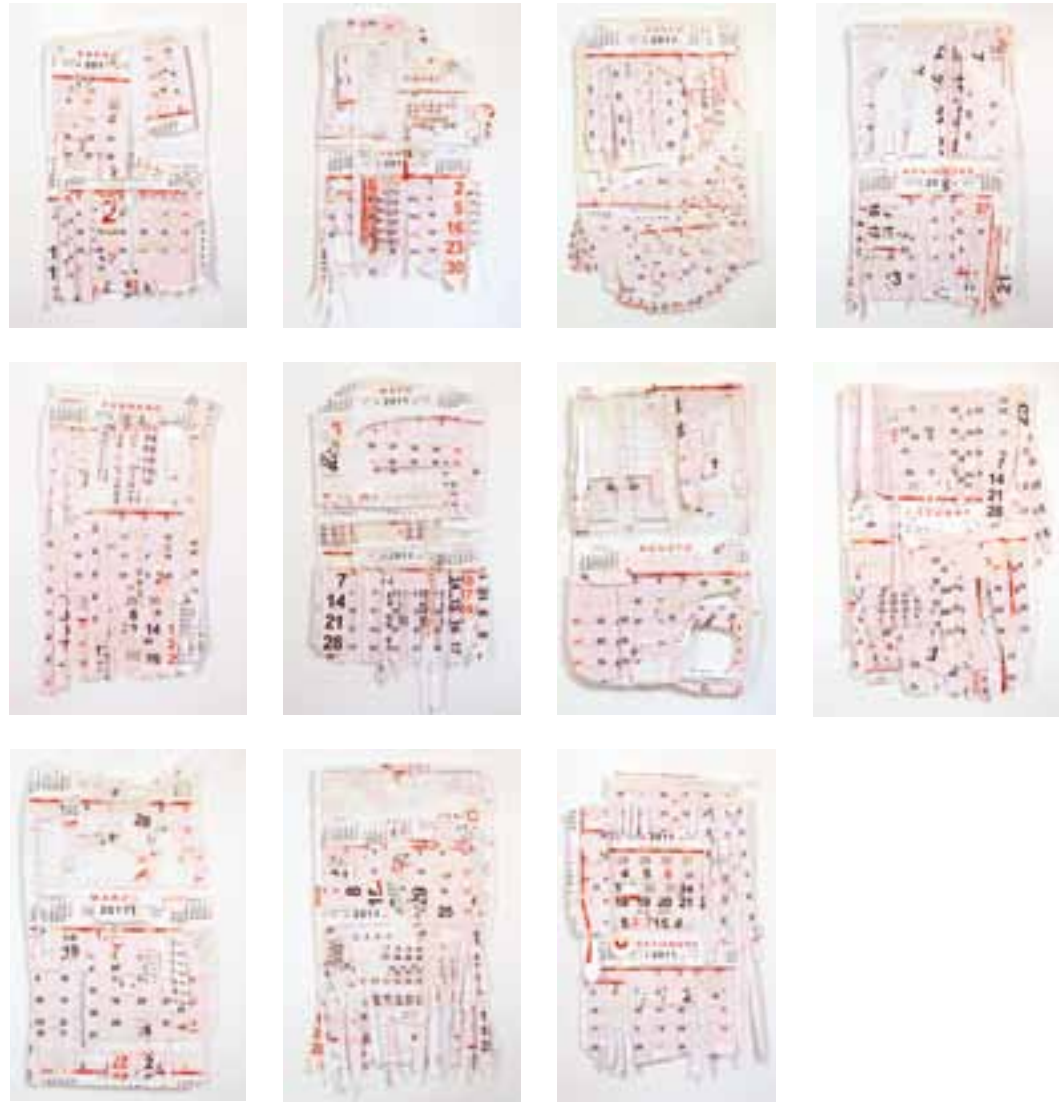
Courtesy of the artist and Galería Estrany de la Mota, Barcelona



Tiempo de Avalancha "Tiempo de Avalancha" / 2005
 Instalación (piedra de cantera y calendario)
 Cortesía de la artista



Avalanche Time / 2005
 Installation (stone quarry and calendar)
 Courtesy of the artist

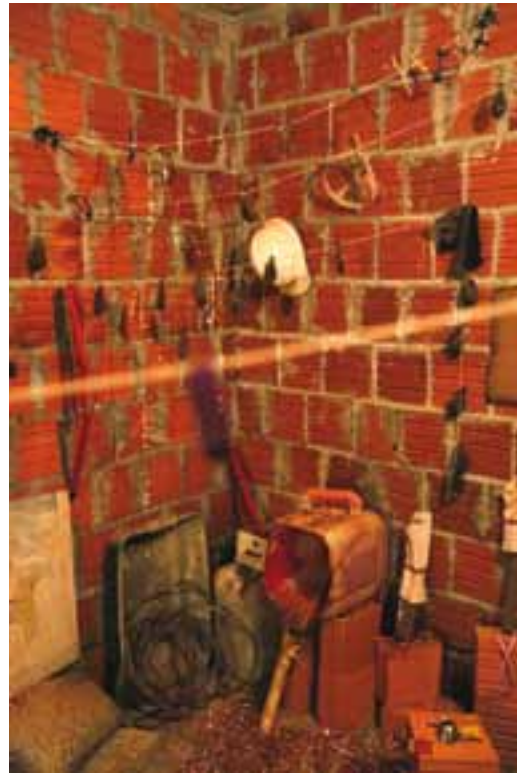


Calendar "Calendario" 2011
 12 Collages. 57 x 38 cm. (c/u)
 Cortesia de la artista y Galeria Fortes Vilaça, São Paulo



Calendar / 2011
 12 Collages. 57 x 38 cm. (each)
 Courtesy of the artist and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo







A banda dos Sete "La banda de los siete" / 2010
Video HD 20' 35"

Cortesía de la artista, Galeria Estrany de la Mota, Barcelona y Galeria Fortes Vilaça, São Paulo. Subvencionado por la Fundación Hermés



The band of seven / 2010
Video HD 20' 35"

Courtesy of the artist, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo and Galeria Estrany de la Mota, Barcelona. Produce by the Hermés Foundation

Así como vino, 1. Contrato, 2. Acuerdo, 3. Islas / 2012
Instalación (objetos)
Cortesía de la artista



1

2



3



As it came, 1. Contract, 2. Agreement, 3. Islands / 2012
Instalación (objetos)
Cortesía de la artista





GEOGRAFÍA DE LA LENGUA

“Gracias al señor y la señora Bernard Shaw por sus incontables sugerencias de gran valor y diversidad y por todos los puntos y aparte presentes”.

T.E. Lawrence, Los siete pilares de la sabiduría

¿Cómo describirla? Es una casa de estilo victoriano. Si esto quiere decir algo –Victoria reinó durante más de seis décadas, demasiado tiempo para que las modas e incluso los modos no cambiasen– y no nos referimos simplemente a la típica casa británica que todos tenemos en mente; podría concretarse aún más, decir que es una típica casa londinense, en Belgravia, Mayfair o Chelsea, los barrios elegantes, de esas en las que, sean de cuando sean, fuesen construidas en época de Jorge, Victoria o Eduardo, siempre se respira un cierto aire añejo, el del aliento de los que allí viven, cansados de tanto subir y bajar, de ir arriba y abajo, o el de los vapores del cognac, el jerez y el oporto que suponemos en licoreras de cristal tallado sobre una mesa antigua de caoba en algún lugar privilegiado de la estancia principal. Como en casi todos esos edificios, concebidos en altura y no en planta, la entrada no es muy grande y se abre a unas escaleras, más estrechas que anchas, que dan acceso a los dormitorios y los baños de los pisos superiores; en el primero y segundo, los del señor y los de invitados, y en los últimos, los del servicio; las habitaciones de lo “privado”, aquellas que no se suelen mostrar y que aquí apenas se ven, podrían incluso haberse evitado, como ocurre en las obras de teatro, que pertenecen a ese género que se ha dado en llamar “comedia de salón” –burgués, se debería añadir–, en el que lo cómico viene dado por el ingenio de los diálogos, lo que los ingleses llaman “wit”, más que por las situaciones, a pesar del abanico, metonimia del honor, perdido por alguna “lady”.

Una de las puertas del “hall” decorada con una pequeña cristalera que podría haber firmado Louis Comfort Tiffany, hijo del fundador de la joyería que más tarde se hizo famosa por sus desayunos con diamantes, da acceso a una minúscula sala, con algo de armario-ropero, por el lugar que ocupa, y bastante de consulta de dentista. Sobre las paredes cuelgan dibujos del interior de la boca y de la garganta y fotografías en blanco y negro de personas que hacen muecas. Hay, además, un lavabo para enjuagarse o limpiar el instrumental y, en las estanterías, modelos anatómicos del cuello y de la cabeza. El gabinete está ocupado por un aparato extraño que tiene aspecto de polígrafo primitivo, de arcaica máquina de la verdad o, mejor, de sofisticadísimo y claustrofóbico instrumento de tortura, que no lo es en verdad, como sucede con muchos equipos de laboratorio. Es una silla sin apenas respaldo en la que se ha encajado una estructura metálica que aprisiona el torso de la mujer que está allí sentada y lo conecta, mediante dos cables, a un mecanismo que va dibujando sobre un rollo de papel una gráfica que refleja la corrección de su /e / cuando se compara con otra, la de control, que se expone al lado y que, sin duda, ha sido establecida a partir del /e / del profesor que, imaginamos, estudió en Eton y se licenció en algún “college” de Oxford.



“/ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai”. No lo logra. No termina de coincidir. “/ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai”. Repite, repite y repite, angustiada, pero los dibujos no se igualan, ni siquiera se aproximan. No comprende la diferencia. A ella le suena igual, aunque debe ser diferente, la máquina no miente. “/aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ”. No es capaz de pronunciar el /eɪ/ que al pasar de su cerebro a las cuerdas vocales se convierte en una queja, /aɪ/. “Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay”. Una queja que se hace tediosa para ella misma, está cansada, y para el profesor que la escucha desde la habitación contigua, mucho mayor, que sirve de despacho, biblioteca y sala de estar, ese escenario donde todo ocurre en las “comedias de salón” –burgués, se debería añadir. Eliza tiene que lograr pronunciar “/ðə reɪn ɪn spɛɪn steɪs meɪnɪ ɪn ðə pleɪn/” sin que se note su acento “cockney” del East End, esa forma particular de pronunciar que la delata, que señala, como si fuera un índice acusador y maleducado, sus orígenes. “/ðə reɪn ɪn spɛɪn steɪs meɪnɪ ɪn ðə pleɪn/”. “/ðə reɪn ɪn spɛɪn steɪs meɪnɪ ɪn ðə pleɪn/”. “/ðə reɪn ɪn spɛɪn steɪs meɪnɪ ɪn ðə pleɪn/”. Repetir, imitar y copiar como proceso educativo, como modo de formarse, de dar y darse forma, a pesar de que seamos los únicos que tropezamos dos veces en la misma piedra. Tampoco parece que sea el mejor sistema, está destinado a lo aproximado, a la inexactitud, al fallo, al error, aunque de éste también se aprende, nos dicen, y se aprende porque es interpretación. “/ðə reɪn ɪn spɛɪn steɪs meɪnɪ ɪn ðə pleɪn/”. “/ðə reɪn ɪn spɛɪn steɪs meɪnɪ ɪn ðə pleɪn/”. “/ðə reɪn ɪn spɛɪn steɪs meɪnɪ ɪn ðə pleɪn/”. No puede hacerlo. No entiende en qué se distinguen /eɪ/ y /aɪ/. Piensa en abandonar. Echa de menos la calle. Desea volver a ella y seguir vendiendo ramilletes de flores. “/aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ”. Quiere olvidar sus ambiciones, ¿son tuyas o le han sido impuestas?, de transformarse en una elegante dama en blanco y negro que frecuenta el hipódromo y es invitada por el embajador de Transilvania al baile que dan en honor de su reina. Sin embargo, su orgullo no se lo permite. “/aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ”, se lamenta.

El profesor Higgins tampoco la deja renunciar. Ha apostado fuerte, mucho, demasiado. No le importa tanto el dinero como su reputación de fonetista. Ha desafiado a su amigo, el coronel Pickering, a que es capaz de cambiar en menos de seis meses a Eliza Doolittle, la violetera, en *Ms. Doolittle*, la “professional beauty”, imprescindible en cualquier reunión aristocrática que se precie. Es su oficio, no sólo estudia acentos sino que colabora a modificarlos para ascender socialmente, y ella, sin saberlo, supone un gran reto, el mayor de su carrera. Sueña con hacer carne viva del frío mármol y ser “Pigmalión”, o así se titula, con el nombre de un personaje de las *Metamorfosis de Ovidio*, la obra de teatro en la que se basa el musical de *Broadway* que se adaptó al cine en esa película de 1964. Una “metamorfosis” moderna, no la de Galatea, sino la de Eliza Doolittle, que no termina como cabía esperar, al menos en la original, si es que alguna puede considerarse como tal y no son todas el mismo relato en escenarios distintos. No hay final feliz. El profesor no se queda ni con Eliza, ni con *Ms. Doolittle*. Ella se escapa para vivir su propia vida. Esa historia de amor que es puro narcisismo, otra metamorfosis, implícita en el título del original, si es que lo es, no termina bien. De hecho, nunca debería haber terminado bien, ni en Grecia, ni en Roma, ni en Londres, ni en Broadway, ni en Hollywood. Sin embargo, además de ocuparse del “problema de la mujer”, como algunos lo calificaron sin entender de quién era en verdad el problema, una de las intenciones fundamentales de George Bernard Shaw, cuando en 1912 escribió *Pigmalión*, era defender el establecimiento de una norma fonética en inglés, un idioma que se pronuncia distinto, muy distinto, a como se escribe y que generaba desigualdades porque muchos no recordaban eso que poco más tarde se llamó RP, “Received Pronunciation”, la de una clase muy concreta, los oxonianos y los reyes, Jorge, Victoria, Eduardo e Isabel. Puede que a Bernard Shaw no le preocupasen las desigualdades, o no tanto, sino lo que él consideraba la pureza del inglés, en esto era un conservador, pero Higgins con su capacidad para distinguir procedencias y orígenes según los acentos hace evidente algo que se suele

pasar por alto en ocasiones y es lo que de mapa tiene la lengua, las fronteras que marca, los márgenes que impone, y que no son sólo los del territorio, esos que han provocado tantas guerras, sino muchos otros más velados, más sutiles, pero igual de limitadores, coartadores, y represivos. Unas barreras difíciles de saltar porque significa borrar los orígenes, esos orígenes de los que Eliza pretende librarse repitiendo, imitando y copiando; al menos es de lo que la han convencido, que debe renunciar a la lengua materna –o paterna, porque es la figura del padre la que aparece en escena– y aprender otra nueva que le resulta ajena, aunque al final toma otra decisión y, a pesar de que habla de un modo distinto –ya pronuncia el /eɪ/ y puede mantener una conversación con una duquesa y un marqués o un “lord” y una “lady” sobre la lluvia en Sevilla y en la meseta española sin ruborizarse, si es que antes se avergonzaba de algo, concluye que su destino no estaba escrito en ese rollo de papel que servía de control en la máquina, ni tampoco en su partida de nacimiento y resuelve no ocultar de dónde procede recuperando lo que por un poco había perdido. Recuperar los orígenes es lo que Teresa Solar Abboud, o

T.S. Abboud, como se la llama en algún lugar subrayando ese apellido materno que resulta exótico y habla de la pérdida, intenta hacer: copiando, imitando, repitiendo. Igual que hizo otro personaje, por lo que tiene de ficción, que parecía destinado o predestinado, según cuentan, y él mismo cuenta, a vivir una saga épica de guerra de guerrillas, reconquista del terreno que otros habían ganado y travesías maratónicas por el desierto. T.E. Lawrence, Thomas Edward Lawrence, más conocido como Lawrence de Arabia (1888-1935), héroe de una película –un “biopic”– casi contemporánea, dos años anterior, a *My Fair Lady*, y actor en un espectáculo de variedades orientalista que triunfó en los escenarios del Londres de después de la Gran Guerra donde se interpretaba –en todos sus sentidos– a sí mismo; protagonista de unas memorias, *Los siete pilares de la sabiduría*, una novela donde de anécdota tiene los hechos históricos que relatan y que Bernard Shaw le corrigió ayudándole a puntuar con corrección, a situar las pausas y poner el acento en el lugar adecuado, colaborando en su construcción como ser mítico, participando en la transformación de Pígalión en *Galatea*, del profesor Higgings en Ms. Doolittle. Un héroe de película, un actor de teatro, el protagonista de una novela, no la persona histórica, que T.S. Abboud copia, imita, y repite, rehaciendo las tomas, reelaborando los escenarios, repitiendo las escenas de su vida, pero mostrando la tramoya, lo que se escondía, y dejando a la vista lo que de error, fallo, inexactitud, aproximación tiene ese sistema. Error, fallar, ser inexacto, aproximarse, todo aquello que no haría un héroe, como forma de recuperar lo perdido, quizás.

Sergio Rubira



GEOGRAPHY OF LANGUAGE

“Thanks to Mr. and Mrs. Bernard Shaw for countless suggestions of great value and diversity: and for all the present semicolons”

T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*

How to describe it? It is a Victorian home, if that means anything—Victoria reigned for over six decades, too long a time for fashions and even forms to remain unchanged—and we are not simply referring to what we all think of as a typical British house; to be more specific, we might say that it is a typical London home of the kind found in the elegant neighbourhoods of Belgravia, Mayfair or Chelsea, the type of home where, regardless of whether it was built in the time of George, Victoria or Edward, the air always seems heavy with the scent of age, with the breath of those who live there, weary of so many journeys up and down stairs, of climbing and descending, or with the vapours of the brandy, sherry and port we imagine stored in cut glass decanters atop an old mahogany table in some prominent place in the drawing room. Like nearly all such buildings, designed vertically rather than horizontally, the entrance is not very large and opens onto a flight of stairs, more narrow than wide, which lead to the bedrooms and bathrooms on the upper storeys: those reserved for the master and his guests on the first and second floors, and the servants' quarters at the top of the house. These are the “private” rooms, the areas that are rarely shown and here are barely visible; in fact, they could have been omitted altogether, as occurs in plays pertaining to the genre known as the “comedy of manners”—bourgeois manners, to be more precise—where the humour is supplied by witty dialogues rather than situations, despite the ubiquitous fan, that metonym of honour, lost by some lady.

One of the doors in the hall set with a small pane of glass that could have been designed by Louis Comfort Tiffany, son of the founder of the jewellery firm that would later become famous for its breakfasts, opens onto a tiny room which might be mistaken for a walk-in closet, given its location, but is actually more reminiscent of a dentist's office. The walls are hung with drawings of the inside of the human mouth and throat and black-and-white photographs of people pulling faces, and there is a washbasin for rinsing or cleaning instruments and anatomical models of the neck and head on a shelf. The office is occupied by an odd device resembling a primitive polygraph, an antiquated truth machine or, better yet, a highly sophisticated, claustrophobic instrument of torture—which might actually be the case, as is true of many pieces of laboratory equipment. It is an almost backless chair fitted with a metal structure that holds the torso of the woman seated in it like a vice, connected by two wires to an apparatus that is plotting a graph on a roll of paper to measure the accuracy of her /ei/ in comparison to another graph, the control sample, displayed alongside the first and undoubtedly based on the /ei/ of the professor who, we suppose, studied at Eton and graduated from some Oxford college.



“/aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ/.” She cannot manage it. She just can’t make the proper sound. “/aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ, aɪ/.” She repeats it over and over and over again, her distress mounting, but the plotted lines show no change; in fact, they aren’t even closer. They sound the same to her, although they should be different, for the machine doesn’t lie. “/aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ, aaɪ/.” She is incapable of pronouncing the /eɪ/ which on the journey from her brain to her vocal chords becomes a wailing sound, /aɪ/. “Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.” The wail becomes tedious even to her own ears as she grows tired, and to the professor who is listening from the much larger adjoining room which serves as the study, library and sitting room, the setting where all the action takes place in a typical (bourgeois) “comedy of manners”. Eliza must learn to pronounce “/ðə reɪn ɪn spaɪn staɪs maɪnli ɪn ðə plæn/” without a hint of her East End Cockney accent, that particular form of speech that betrays her, that points to her lowly origin like a rude accusing finger. “/ðə reɪn ɪn spaɪn staɪs maɪnli ɪn ðə plæn/.” “/ðə reɪn ɪn spaɪn staɪs maɪnli ɪn ðə plæn/.” “/ðə reɪn ɪn spaɪn staɪs maɪnli ɪn ðə plæn/.” Repeating, imitating and copying as a learning process, as a way of educating oneself, of shaping and taking shape, though we are the only ones who stumble twice against the same stone. This doesn’t really seem to be the best system, for it invariably leads to approximation, inaccuracy, failure and mistakes, although we learn even from those, so they say, and we learn because it is acting. “/ðə reɪn ɪn spaɪn staɪs maɪnli ɪn ðə plæn/.” “/ðə reɪn ɪn spaɪn staɪs maɪnli ɪn ðə plæn/.” “/ðə reɪn ɪn spaɪn staɪs maɪnli ɪn ðə plæn/.” She can’t do it. She doesn’t understand the difference between /eɪ/ and /aɪ/. She contemplates quitting. She misses her old life on the street. She wants to go back and sell bunches of flowers like before. “/aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ/.” She wants to forget her ambition—hers or that of another for her?—of becoming an elegant lady dressed in black and white who frequents the racetrack and is invited by the Transylvanian ambassador to the ball organised to honour his queen. But she is too proud to admit defeat. “/Aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ, aaaɪ/”, she wails.

Nor is Professor Higgins willing to let her quit. The stakes are too high, he has wagered too much on her success. His primary concern is not the money but his reputation as a phonetics professor. Higgins has made a bet with his friend, Colonel Pickering, that in less than six months he can transform Eliza Doolittle the violet peddler into Ms. Doolittle the “professional beauty”, an essential at any aristocratic gathering worth its salt. This is his profession; in addition to studying accents, he also helps people modify their speech so they can climb the social ladder, and Eliza, though she does not know it, represents a splendid challenge, the greatest of his career. He dreams of transforming the cold marble into living flesh and of being Pygmalion, the title—named after a character in Ovid’s *Metamorphoses*—of the play that inspired the Broadway musical later adapted for the screen as the 1964 film *My Fair Lady*. This modern metamorphosis, not of Galatea but of Eliza Doolittle, does not turn out as one might expect, at least in the original version—assuming that an original actually exists and that the different versions are not just the same story set on different stages. There is no happy ending. The professor does not end up with either Eliza or Ms. Doolittle. She runs away to live her own life. That love story which is actually a tale of pure narcissism, another metamorphosis, as the title of the original (if it is the original) implies, does not end well. In fact, it never should have ended well, whether in Greece, Rome, London, Broadway or Hollywood. However, in addition to addressing the “woman’s problem”, as some called it in their ignorance of whose problem really was, one of George Bernard Shaw’s primary intentions when he wrote *Pygmalion* in 1912 was to defend the creation of a phonetic standard for the English language, which is pronounced very differently from how it is written and generated social inequality because many could not retain what would soon become known as RP or “Received Pronunciation”, the accent of a very specific class, of Oxonians and monarchs, of George, Victoria, Edward and Elizabeth.

Shaw may have been more concerned about what he considered the purity of the English language than about social inequality—in that respect, he was a conservative—but Higgins, with his talent for pinpointing people's places of origin and roots based on their accents, shines the spotlight on something that tends to be overlooked: the map-like quality of language, the borders it establishes, the margins it imposes, and not just those of a territorial nature, the kind that have triggered so many wars, but many others—more unobtrusive, more subtle, yet just as restrictive, confining and repressive. Crossing these barriers is difficult because it entails erasing one's roots, the same roots that Eliza hopes to sever by repeating, imitating and copying, at least that is what she has been convinced is necessary, that she must renounce her mother tongue—or father tongue, as we only see the father figure on this particular stage—and learn a new language that is entirely foreign to her. Yet in the end she changes her mind, and even though she has learned to speak differently—she can finally pronounce the *oui* and hold a conversation with a duchess and a marquis or a lord and lady about the rain in Spain staying mainly in the plain without blushing, if in fact she had anything to feel ashamed of before—she concludes that her destiny is not dictated by the plotted lines on that roll of paper spewed out by the professor's machine nor by her birth certificate, and she decides not to hide her origin, thereby recovering what she had lost for a little while.

Recovering roots is precisely what Teresa Solar Abboud—or T. S. Abboud, as she has occasionally been called, underscoring that maternal surname with its connotations of exoticism and loss—attempts to do by copying, imitating and repeating. Just like another character, with its fiction ingredient,) did in the past, a character that seemed destined or predestined, according to him and to others, to live an epic saga of guerrilla warfare, campaigns to reclaim terrain that others had won and impressive desert crossings. This character is T. E. Lawrence, Thomas Edward Lawrence, better known as Lawrence of Arabia (1888-1935): hero of a contemporary film—a biopic—released just two years prior to *My Fair Lady*, actor in an Orientalist variety show that enjoyed great success on the London stage after the Great War in which he played—in every sense of the word—himself; protagonist of his own memoirs, *Seven Pillars of Wisdom*, more novel than biography given the anecdotal quality of the historical events he recounts, which Shaw edited, helping Lawrence to make correct use of punctuation, position narrative breaks and add emphasis where needed, thereby contributing to the construction of his legend, participating in the transformation of *Pygmalion* into *Galatea*, of Professor Higgins into Ms. Doolittle. It is the silver-screen hero, theatre actor and protagonist of a novel and not the historical figure, that T. S. Abboud copies, imitates and repeats, reshooting the takes, recreating the sets, repeating the scenes of his life, but she insists upon showing the backstage mechanisms, that which was once hidden, and exposing the errors, flaws, inaccuracies and approximations inherent to that system. Erring, failing, being inaccurate, coming close, everything that a hero would not make is embraced as a way of recovering what has been lost—perhaps.





[You have been tracking.us](http://www.youhavebeentracking.us) / 2009

Video HD. 2' 30"

Cortesía de la artista



[You have been tracking.us](http://www.youhavebeentracking.us) / 2009

HD Video. 2' 30"

Courtesy of the artist



Alguna cosa desconocida pero que sigue razonando / 2012
 Instalación. Medidas variables. (Fotografía Luis Asín)
 Cortesía de la artista y Galería Formato Cómodo, Madrid



Something unknown, but still, thoughtful / 2012
 Instalación. Variable sizes. (Photographer by Luis Asín)
 Courtesy of the artist and Galería Formato Cómodo, Madrid





El llano múltiple / 2012
 Serie fotográfica. Impresión digital Handmühle
 Cortesía de la artista y Galería Formato Cómodo, Madrid



Múltiple Platin / 2012
 Photographic series. Digital Impression Handmühle.
 Courtesy of the artist and Galería Formato Cómodo, Madrid

Los embajadores / 2010
Video HD, 6' 35"
Cortesía de la artista



Teresa
Solar Abboud

The ambassadors / 2010
HD Video, 6' 45"
Courtesy of the artist

Teresa
Solar Abboud



Los embajadores / 2010
 Video HD. 6' 35"
 Cortesía de la artista



Teresa
 Solar Abboud



The ambassadors / 2010
 HD Video. 6' 45"
 Courtesy of the artist



Teresa
 Solar Abboud



You have been tracking us / 2009
 Video HD. 2' 30"
 Cortesia del artista



Teresa
 Solar Abboud



You have been tracking us / 2009
 HD Video. 2' 30"
 Courtesy of the artist



Teresa
 Solar Abboud



Provincia reserva / 2009
 Impresión Lambda. Medidas variables
 Cortesía de la artista

Teresa
 Solar Abboud



Reserva State / 2009
 Lambda impresión. Variable dimensions
 Courtesy of the artist

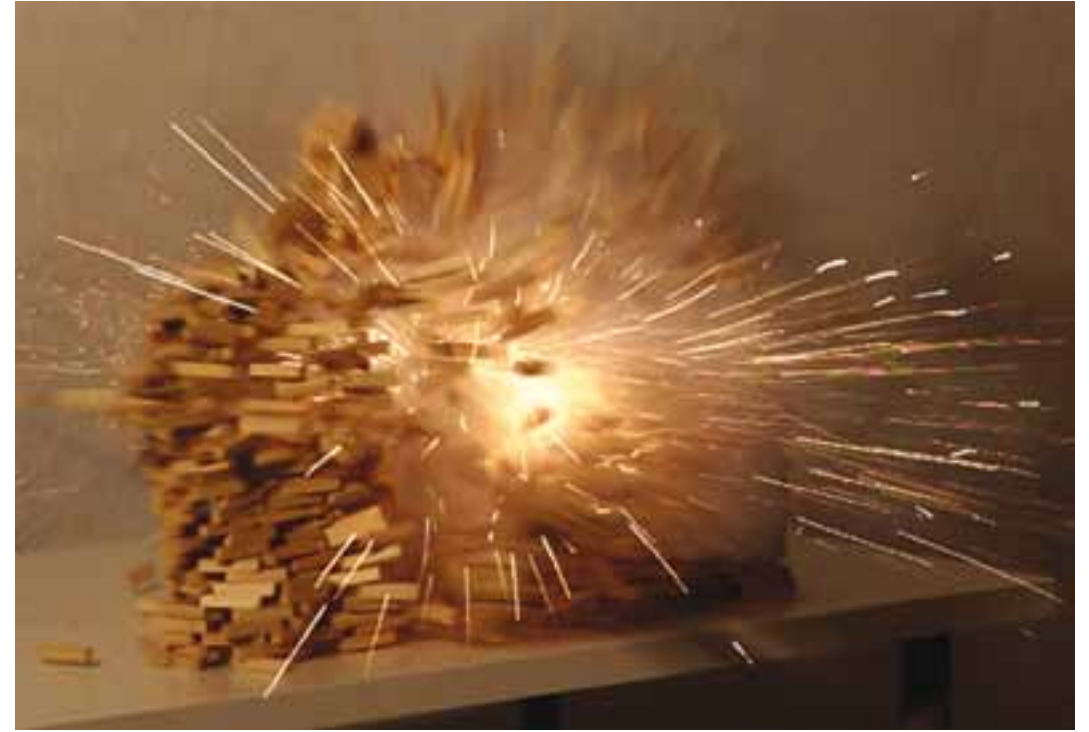
Teresa
 Solar Abboud

Puerta Zhenyuanmen / 2010
Serie de cuatro fotografías. Impresión lambda. 50 x 30 cm. (c/u)
Cortesía de la artista



Sin heroísmos,
por favor

Zhenyuanmen door / 2010
Series of four photographs. Lambda impression. 50 x 30cm. (each)
Courtesy of the artist



Sin heroísmos,
por favor



Teresa
Solar Abboud

Las cosas que no están / 2012
En proceso. Video HD. 90' aprox.
Cortesía de la artista



Teresa
Solar Abboud

All the things that are not there / 2012
In process. HD Video. 90' aprox.
Cortesía de la artista



Dr Harold Edgerton - "Mikulop Coroner", 1957 - Dye Transfer, 16" x 20" - © Dr Harold Edgerton

Las cosas que no están / 2012
 En proceso. Collage sobre archivo digital
 Cortesía de la artista



All the things that are not there / 2012
 In process. Collage on digital archive
 Courtesy of the artist

NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN

En esta segunda edición de *Tranulación* hemos introducido un único cambio para adaptarlo al catálogo de la exposición: el "prólogo" de Juan María Burdiel desaparece ahora después del texto de Fernández-Pello, y el traductor ha intervenido el pasaje "Lectura de reapropiación" para pensar su actualidad como inspiración de la práctica artística de Teresa Solar Abboud. Varios lectores nos hicieron notar que la brevedad del texto de Fernández-Pello lo convertía en una suerte de "epilogo" del texto más extenso de Burdiel, invirtiéndose así el sentido de los dos artículos. Por lo demás, nos parece que el texto de Fernández-Pello está lo suficientemente contextualizado por la nota de la R.A.E. que puede leerse en la introducción.



"TRANSLACIÓN"



INTRODUCTION

In the twenty-third edition of the DICTIONARY OF THE SPANISH LANGUAGE issued by the Royal Spanish Academy or R.A.E. (due to be released in 2014 when the Academy celebrates its third centenary), the entry for the word *traslación* (translation) will be modified. Specifically, it will no longer include the expression “translation of light”, defined as “The process by which one planet transfers its light to another, particularly when a third, faster-travelling planet is passing between them”. The astrological context indicated by the abbreviation is unusual and seems to be the primary reason for the amendment. However, the dictionary does include “~ motion” as a set phrase under the entry for *movimiento* (motion) which refers to “the motion of heavenly bodies along their orbits”. Given the author’s constant references to the ambiguity of this term, we deemed it advisable to provide a transcript of the existing entry, written by Manuel Alvar López, rather than the future amended version proposed by Arturo Pérez-Reverte, the Academy fellow currently in charge of the letter “T”.

INTRODUCCIÓN

Para la vigésimo tercera edición del *Diccionario de la Lengua Española* de la R.A.E. (que se publicará en 2014 con motivo del tercer centenario de la institución) la entrada referente a “traslación” se verá enmendada, perdiendo así la frase hecha “~ de luz” como “Acción de transferir un planeta a otro su luz, y sobre todo cuando entre dos planetas se halla otro más veloz que ellos.” El carácter astrológico del que se impregna la abreviatura es inusual y parece ser la razón principal de su enmienda. No obstante sí que se mantiene la referencia a “~ de traslación” como una frase hecha de la entrada “movimiento” y que responde al “movimiento de los astros a lo largo de sus órbitas”. Dada la constante referencia que el autor hace a la ambigüedad del término vemos apropiado adjuntar la actual entrada, de Don Manuel Alvar López, en lugar de la futura enmienda del actual “Sillón T” de la Real Academia, Don Arturo Pérez-Reverte.

traslación.

(De *traslación*).

1. f. Acción y efecto de trasladar de lugar a alguien o algo.
2. f. Traducción a una lengua distinta.
3. f. *Gram.* Figura de construcción, que consiste en usar un tiempo del verbo fuera de su natural significación; p. ej., *amara, por había amado; mañana es, por mañana será, domingo.*
4. f. *Rhet.* **metáfora.**
5. f. p. us. Traslado de alguien del cargo que tenía a otro de la misma categoría.
6. f. p. us. Traslado de un acto a otra fecha distinta.

~ de luz.

1. f. *Astr.* Acción de transferir un planeta a otro su luz, y sobre todo cuando entre dos planetas se halla otro más veloz que ellos.

□ V.

movimiento de traslación

traslación (translation¹)

(From *traslación*)

1. **noun** The action and effect of transferring someone or something from one place to another.

2. **noun** The process of translating words or text into another language.

3. **noun** [.] Constructive device that consists in using a verb tense to convey something other than its natural meaning; for example, would love rather than had loved, or tomorrow is rather than tomorrow will be Sunday.

4. **noun** [Rhet.] **metaphor**

5. **noun**, rare The action of transferring a person from one position to another of similar characteristics.

6. **noun**, rare The action of rescheduling an event for another date.

~ of light.

1. **noun** [Astr.] The process by which one planet transfers its light to another, particularly when a third, faster-travelling planet is passing between them.

See also

motion [[translation motion](#)]

¹ English translator’s note: The Spanish word *traslación* has a number of meanings that do not correspond to the accepted definitions for the English word “translation” and might be more accurately rendered as “motion”, “enallage”, “movement”, “transfer”, etc. The entries listed here are literal translations of the definitions provided in the Spanish-language dictionary mentioned above.

THE SCIENCE OF TRANSLACIÓN

This study of the science of translación, or irregular translation, is based on the concrete experience of rewriting phrase by phrase the underlined sections in a photocopy of T. E. Lawrence's essay "Guerrilla". This bibliographic reference in turn gains value from the fact that the writing of the present text was guided by the practical application of the theories here set forth.

The theory of irregular translation was first posited in January 2012 with an attack by my inexperienced self upon Lawrence's text. This was a premeditatedly unsuccessful attempt designed to expose my weaknesses and take myself out of range of criticism in order to subsequently blockade them.

LA CIENCIA DE LA TRANSLACIÓN

Este estudio sobre la ciencia de la translación, o traducción irregular, parte de la experiencia concreta de reescribir frase a frase los apartados subrayados de un ejemplar fotocopiado de *Guerrilla* de T. E. Lawrence. Esta referencia bibliográfica adquiere a su vez valor del hecho de que el presente texto está escrito mediante la aplicación práctica de las teorías descritas a continuación.

La teoría de la translación se postula por primera vez en enero de 2012 con el fisilamiento del texto de Lawrence por parte de mi inexperta persona. Un intento premeditadamente frustrado con el fin de exponer mis puntos débiles y retirarme fuera del radio de alcance de las críticas para proceder, posteriormente, a su bloqueo.

En líneas generales una buena traducción es aquella que busca la fidelidad de los conceptos por encima de una literalidad gramatical. El buen traductor ha de tener en cuenta aquello que intuye entre idiomas y no sólo lo que es capaz de identificar como centro semántico. Lo literal, al anteponer la forma al contenido, no es considerado relevante a la hora de transmitir el sentido a un idioma recipiente.

En la emergencia de escribir este texto se le ocurrió a este autor que quizás la virtud de una translación radica en la superficie estructural de un texto y no en su profundidad, y que al circundar los semas de manera irregular nos permite decir conservando sólo taxemas¹, traducir un texto sin cambiar de idioma o relatar lo escrito coherentemente.

1 "Según el filólogo e lingüista estadounidense Leonard Bloomfield, los taxemas (taxon, en inglés) son los rasgos simples de una estructura gramatical" Lázaro Carreter, Fernando (1980). Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos. p. 388.



Generally speaking, a good translation is one that gives precedence to concepts rather than grammatical literality. The skilled translator must be attuned to that which is intuited between languages, not merely what he is capable of identifying as the semantic core. As a practice that prioritises form over content, literality is irrelevant when attempting to convey the text's true meaning in the target language.

In the emergency of writing this text, it occurred to this author that perhaps the virtue of irregular translation lay in the structural surface of a text, not in its depth, and that by encircling semes in an irregular way we might speak using only taxemes,² translate a text without changing languages, or coherently narrate the written word.



1. "According to the American philologist and linguist Leonard Bloomfield, the taxeme is a simple feature of grammatical arrangement." Lázaro Carreter, Fernando (1980). Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos. p. 388.



This eccentric movement acts like a charm. The translator focuses solely on form, and his constantly shifting interests put the reader (who was on the verge of understanding something) on his guard and prompt him to recall his suspicion. There, one half of the reader takes up an entrenched position about the initial confession and attempts to figure out which syntagmas pertain to the original text, a position he will hold until after he has finished reading. The other half is distributed along the following pages to identify the threat of intruder passages.

Re-appropriation Reading

Este excéntrico movimiento de translación actúa como un hechizo. El traductor se fija sólo en las formas, y el constante traslado de sus intereses pone en guardia al lector (que se hallaba a las puertas de entender algo) y le moviliza a recuperar su sospecha. Allí una parte de él se atrinchera alrededor de la confesión inicial y trata de adivinar qué sintagmas pertenecen al texto original, una posición que mantendrá hasta después de haber terminado de leer. La otra mitad se distribuye a lo largo de las siguientes páginas con el fin de identificar la amenaza de pasajes intrusos.

Lectura de reapropiación

Los libros de texto definen la traducción como "la actividad de comprender el significado de un texto para producir un texto con significado equivalente en otro idioma"²². El significado sólo puede comprarse con significado. Esto es mucho decir, ya que Teresa Solar Abboud produce sentido desde el rumor incomprensible, la repetición formal de planos filmicos y la reescritura caprichosa de un guión. Como hace la translación, ella inventa apartados de sentido a partir del calco literal y visual de un texto y ese calco a su vez enturbia y emborrona la medida común entre ambos que es el lenguaje.

Bien pueden los amantes de la descripción quedarse con los subtítulos del original restante, hasta que la paz o el día del juicio les muestre la inutilidad de permanecer pendientes de una explicación.

Si quieren información y quieren conservarla, dejadles pues.

² <http://es.wikipedia.org/wiki/Traducci%C3%B3n> [consulta 12-06-2012]

The text books define translation as "the communication of the meaning of a source-language text by means of an equivalent target-language text".³ Meaning can only be purchased by meaning. This is a hard saying, as Teresa Solar Abboud produces meaning from unintelligible murmurs, the formal repetition of cinematographic shots and the whimsical rewriting of a script. Like irregular translation, she takes the exact literal and visual replica of a text and uses it to invent blocks of meaning, and that replica in turn clouds and blurs the common denominator that links the two languages.

Lovers of description are welcome to the subtitles of what is left of the original, till peace or doomsday shows them the futility of waiting around for an explanation. If they want information and want to hold on to it, then let them.

² <http://en.wikipedia.org/wiki/Translation> [retrieved on 06-02-2012]

T. S. Abboud's aim is unmistakably geographical: to occupy the territory of a mother tongue that is foreign to her. ⁴ In the doing of it, she may have had to relinquish the original meaning, yet "killing meaning" never seems to be her excuse or aim. In irregular translation, if the goal of preserving the original meaning is taken off the map, the meaning still remains. Internalising the meaning of Lawrence of Arabia's footage requires the translator to betray the guild's semantic function and translate/transfer only the visual structure, materialising the concepts in practice rather than conveying them in spirit.

T. S. Abboud persigue un objetivo indudablemente geográfico, el de ocupar el lugar de una lengua materna que le es extranjera³. Al llevarlo a cabo es posible que haya tenido que prescindir del sentido original, pero "matar el sentido" no parece ser nunca su meta ni su excusa. En la traducción si el objetivo de preservar el sentido original se retira del mapa, sucede que el sentido permanece. Interiorizar el significado del metraje de Lawrence de Arabia requiere de la traductora que traicione la función semántica del gremio y traslade solo la estructura visual, materializando los conceptos con la práctica en lugar de transmitirlos en espíritu.

³ N. del Traductor: Pese a ser el árabe la lengua materna de Teresa Solar Abboud ella es analfabeta en este idioma.

Traducido al árabe, el factor económico obliga a presupuestar inversamente el área a conquistar. Un cálculo eventual nos habla de 6.909 lenguas en el mundo⁴. ¿Cómo hace un traductor para enfrentarse a ellas? Sin duda diseña una trinchera de céntimos por palabra, aún sabiendo que su labor consiste en ignorarlas individualmente y agruparlas en ejércitos regulares de conceptos importados. T. S. Abboud las toma en cambio como una influencia inmemorial, un algo desencadenado, intangible, sin frente ni retaguardia, un idioma múltiple que se mueve como el gas, una lengua infinita. Las traducciones serían más bien como plantas, inmóviles, como un todo, enraizadas, nutridas por largas ramas que llegan hasta el texto fuente. La traducción sería como un vapor llevado por el viento. Sus reinos estarían vivos en la imaginación de cada uno, y como no persigue un método concreto para subsistir, puede no exponer nada concreto al oponente.

⁴ El número de idiomas generalmente aceptado está en torno a 6.000 o 6.500. La publicación Ethnologue, en su resultado del año 2009, indica que hay alrededor de 6.909 lenguas en el mundo http://www.ethnologue.org/ethno_docs/distribution.asp?by=size [consultada 12-01-2012]

Translated into Arabic, the economic factor demands an inverse estimation of the area to be conquered. A casual calculation indicates that there are 6,909 languages in the world.⁵ How does a translator deal with them? No doubt by designing a trench line of so many cents per word, despite the knowledge that his task is to ignore them individually and group them into regular armies of imported concepts. T. S. Abboud, on the other hand, treats them like a timeless influence, a thing invulnerable, intangible, without front or back, a multiple language that drifts about like a gas, an infinite tongue. From this perspective, translations are more like plants, immobile as a whole, firm-rooted, and nourished through long stems to the source text. Translation is like a vapour blown by the wind. Its kingdoms live in the imagination of each individual, and as there is no concrete method of subsistence, the enemy is not offered a concrete target.

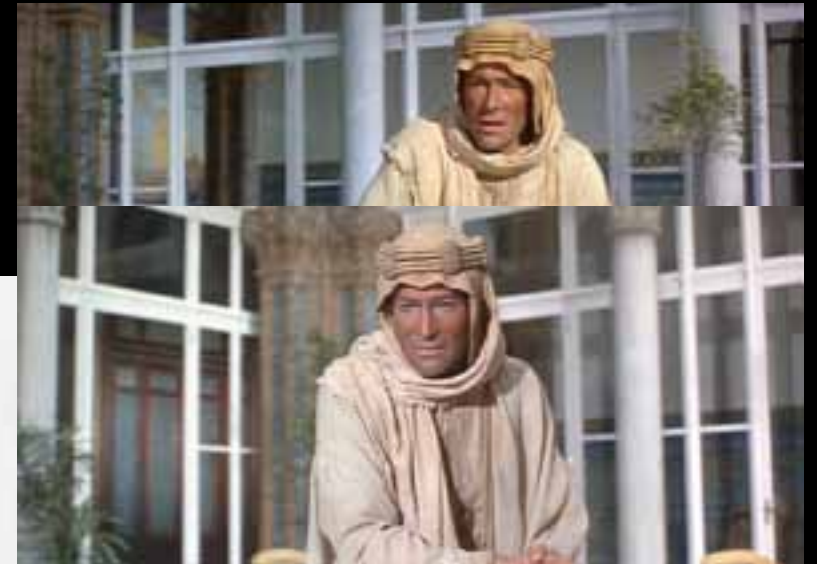
3. Translator's note: Although Arabic is Teresa Solar Abboud's mother tongue, she cannot read or write in this language.

4. The total number of languages is generally considered to be between 6,000 and 6,500. In its 2009 statistical summaries, the publication Ethnologue states that there are approximately 6,909 languages in the world. http://www.ethnologue.org/ethno_docs/distribution.asp?by=size [retrieved on 12-01-2012]

La metáfora consciente

En estos días, la metáfora fílmica no puede ser cauta. Los planos, al ser irregulares, no actúan en secuencia sino como unidades. La pérdida de esa coherencia formal es como un guijarro que cae al agua: el fallo de raccord podrá ser breve, pero su defecto lo nombran anillos de duda. Las pinturas fílmicas de T. S. Abboud pueden permitirse tener esas bajas. Persiguen esas fluctuaciones entre el copiar y el obviar construyendo una subtrama biográfica autorreferente. La cuestión de lo material plantea así menos problemas. Básicamente, se trata de que la escenografía adquiera superioridad frente al rodaje. Abboud formula así la máxima, aplicada a la translación, de que la escena del contenido es el contenido, lo que permite a sus metáforas improvisar significados desde las estructuras de soporte, elaborando planos autónomos, que funcionan sin secuencia.

La mayoría de las traducciones funcionan por separación, ambas partes sintaxis y semántica se disocian para generar una transmisión del mensaje comprensible y correspondiente con la gramática del otro idioma. Pero la metáfora debe ser una traducción por contacto: liberar al lector mediante la amenaza ruidosa de una vasta impostura, que se revela groseramente una y otra vez en el collage torpe de los planos que también son frases.



In these times, film metaphors cannot be cautious. Shots, being irregular, do not act in sequence but as individual units. The loss of that formal coherence is like a pebble dropped in water; the break in continuity may be brief, but rings of crisis widen out from it. The filmic paintings of T. S. Abboud can afford such casualties. They seek out those fluctuations between copying and obviating by constructing a self-referencing biographical subplot. In this way, the material issue is easier to deal with. Essentially, the staging must be superior to the filming. Abboud thus lays down the maxim, applying it to irregular translation, that the stage of the content is the content itself, thereby allowing her metaphors to take the supporting structures and improvise meanings, composing autonomous, non-sequential shots.

Most translations are achieved by detachment; the two parts, syntax and semantics, are dissociated in order to convey the message in a way that is comprehensible and adapted to the grammar of the target language. But metaphor entails a translation of contact: to liberate the reader by the silent threat of a vast imposture, which rudely reveals itself time after time in the awkward collage of the shots that are also phrases.



If the aim is to link one sentence with another, non-underlined sections are chosen. This is a syntactic success.⁶ From this theory, T. S. Abboud ultimately develops a conscious habit of always maintaining physical contact with the narrative she is studying; this chimes with the plea of never translating with meaning, but rather transferring meaning to the act of translation itself.⁷

Irregular Translation to the Self

Si se trata de hilar una oración con otra, se escogen tramos sin subrayar. Esto es un logro sintáctico⁵. A partir de esta teoría T. S. Abboud desarrolla en último término el hábito consciente de mantener siempre el contacto físico con la narración que estudia; lo cual a su vez congenia con la exigencia de no traducir con sentido sino trasladar el sentido a la propia acción de traducir⁶.

El traslado a uno mismo

La translación se preocupa pocas veces por lo que hagan los hombres que la leen, pero lo hace muchas veces por lo que piensan, siendo la diatética⁷ una parte capital de su cometido. En la traducción esta cuestión se deja un poco de lado y se confía en agentes externos al texto la labor de crear opinión mediante el estudio y la crítica, pero la translación es conceptualmente tan débil que no puede permitirse que la metareferencialidad se oxide en un rincón.

Irregular translation seldom concerns itself with what the men who read it do, but much with what they think, and the diathetic⁸ is a crucial part of its mission. In translation this issue is set a little aside and the task of creating opinion by study and criticism is entrusted to agents with no connection to the text, but irregular translation is so weak conceptually that it cannot let meta-referentiality rust unused.

⁵ Nótese como en el original de Lawrence el término aquí es "táctico". La palabra táctica viene del verbo tangere, tango, tactus que significa tocar.

⁶ N. del Traductor: Aquí el autor originalmente usó "trasladar" en su texto y la figura gramatical, que figura en la tercera acepción de la entrada "traslación" del D.R.A.E., y que el lector puede encontrar reproducida en la introducción a este texto. Se ha optado por sustituirlo por "traducir" con el objeto de potenciar la simetría sintáctica de la frase y facilitar la comprensión del concepto que plantea el autor.

⁷ "El término diátesis procede del griego (diathesis) y significa disposición o manera de ser. En español designa, además de la voz del verbo (activo, pasivo), la predisposición de un organismo para contraer una enfermedad. Esta última significación guarda relación con el significado filosófico, para las totalidades diatéticas son aquellas que se «comunican» con algunas de sus partes por medio de otras partes del mismo nivel holístico. Por ejemplo, los generos plotinianos son diatéticos por vincularse a las especies a través de otras especies del género."
http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Diátesis_-_Totalidades_diatéticas_-_Totalidades_adiatéticas
[consulte 13-01-2012]

⁵ Note that in Lawrence's original essay, the word used here is "tactical". The word tactical comes from the verb tangere, tango, tactus, meaning "to touch".

⁶ Translator's note: In this sentence, the author originally used the term trasladar where "transferring" and "translation" appear in the English text, in reference to the grammatical sense of the Spanish word as it appears in the Academy dictionary's third definition of traslación, which readers will find in the introduction to this text. However, two different terms have been used in the English translation to improve the phrase's symmetrical syntax and clarify the idea that the author is trying to convey.

⁷ "The term 'diathesis' comes from the Greek (diathesis) and means disposition or tendency. In Spanish [and in English] it refers to the voice of a verb (active, passive), as well as the predisposition of an organism to contract a disease. The second definition ties in with its philosophical meaning, for diathetic totalities are those which 'communicate' with one of their parts through other parts on the same holistic level. For example, Plotinus's genera are diathetic because they establish a link to the species through other species of the genus."

http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Diátesis_-_Totalidades_diatéticas_-_Totalidades_adiatéticas
[retrieved on 12-01-2012]



Curved Geography

Geografía curva

El planeta Tierra no sigue todos estos razonamientos pero se permite ensayarlos en la práctica. Así la rotación terrestre parte de sí misma, ejecutándose sin dificultad. Luego es la órbita la que se fija fácilmente en el Sol como centro de gravitación, y finalmente el Sol también se mueve arrastrando los movimientos previos a convertirse en bucles curvados. El proceso permite establecer una escala sideral que ha proporcionado de un tiempo cósmico a los habitantes del planeta, desde las estaciones equinocciales (primavera, otoño) hasta las estaciones solsticiales. Estas estaciones se encuentran a veces a 212 millones de kilómetros en línea recta, una distancia corta en la inmensidad del espacio vacío, que sin embargo se ve alargada por el movimiento de traslación⁸ de la Tierra gracias al cultivo asiduo que ésta hace de la luz del Sol y de la recolecta termodinámica de su eclíptica, aprovechando que es un astro más veloz.

La repetición y el tiempo verbal

Por su carácter, estas operaciones cósmicas tienen mucho que ver con la traslación gramatical⁹ de T. S. Abboud, en su auto-

⁸ Nótese que el uso correcto en este caso es "traslación" sin la "r" intercalada.
⁹ *Ibidem* (en gramática).

Planet Earth does not follow all these arguments, but it gives itself leave for their practical application to be tried. Accordingly, the Earth rotates around itself, performing this feat with ease. Then the orbit easily fixates on the Sun as the centre of gravitation, and finally the Sun also moves, turning all the preceding motions into curved loops. The process sets up a sidereal ladder, which has provided a cosmic time frame for the planet's inhabitants, from the equinoctial seasons (spring, autumn) to the solstitial seasons. These seasons are sometimes 212 million kilometres away, a short distance in the immensity of outer space, but made longer by the Earth's translation motion thanks to its assiduous cultivation of the Sun's light and thermodynamic harnessing of its elliptic, taking advantage of the fact that it is a faster body.

Repetition and Verbal Tenses

In character these cosmic operations are closely related to the grammatical⁹ "translation" of T. S. Abboud, in

⁸ Here the word "traslación" is used in the sense of the third definition provided in the R.A.E. dictionary; the English equivalent of this grammatical device is "enallage".

her autonomy, her independent paths, the verb as the centre of the orbit, her ignoring of (and illiteracy in) the basic rules of her language, her science, her translations. "He who commands form is at great liberty, and may take as much or as little of it as he will": he who commands translation/enallage is equally fortunate. Verb parties, self-contained like planets, can orbit securely along the time-frontier, just out of semantic sight, and raid the past whenever it seems fittest or easiest or most profitable, with a sure retreat always behind them into the copy as their origin.

Discrimination of what point of the historical organism Solar Abboud intends to disarrange comes with practice. Her tactics are always touch and copy, not plan and create. Irregular translation never tries to evaluate or assess its meaning, but to move off and repeat the form somewhere else. It uses the same force in the same time at the closest place.

nomía, en sus trazados interdependientes, en el verbo como centro de la órbita, en su ignorancia (y analfabetismo) de las normas básicas de su lengua, de su ciencia, de sus traducciones. "Aquel que domina la forma disfruta de gran libertad, y puede tomar tanto o tan poco de ella como desee": aquel que domina la translación es igualmente afortunado. Partidas de verbos independientes como planetas pueden orbitar con seguridad a lo largo de las fronteras del tiempo, justo fuera del campo semántico y haciendo incursiones en el pasado cuando se considere el momento más fácil o más propicio, contando siempre con una retirada segura hacia la copia como origen.

La elección óptima sobre qué punto desbarata Solar Abboud en el organismo de la historia viene dada en su práctica. Su táctica consiste siempre en tocar y copiar; no en planear y crear. La translación no trata nunca de evaluar o valorar su sentido, si no que retrocede y repite la forma en algún otro lugar. Usa la misma fuerza en el mismo tiempo y en el lugar más cercano.



TRANSLATOR'S NOTE

In order to produce TRANSLACIÓN (Translation), Carlos Fernández-Pello rewrote several excerpts from T. E. Lawrence's "Guerrilla" in English, making a variety of changes to the original text.

The concepts presented by the Spanish author in the excerpts found in both works are, logically, dissimilar or very different, but the presentation of the text is identical in both cases.

For this reason, readers who compare the original version of the quotes from "Guerrilla" with the quotes and corresponding paragraphs of TRANSLACIÓN in the Spanish translation we are now presenting will find a number of similarities, which can be chalked up to both the translator's personal whims and the variations in the original formal structure introduced by Fernández-Pello himself.

NOTA DEL TRADUCTOR

Para la elaboración de TRANSLACIÓN, C. Fernández Pello reescribió algunos fragmentos previamente incluidos en *Guerrilla* de T. E. Lawrence, con modificaciones de diverso alcance sobre el texto original.

Los conceptos presentados por el escritor español en aquellos fragmentos coincidentes en ambas obras son, de manera lógica, distintos o muy diferentes, pero la presentación del texto es idéntica en los dos casos.

De ahí que al comparar la versión original de las citas de *Guerrilla* con las citas y los correspondientes párrafos de TRANSLACIÓN en la traducción al castellano que presentamos, se aprecien similitudes motivadas tanto por los caprichos del traductor como por las variaciones que el mismo Fernández-Pello introdujo en la estructura formal original.

IVÁN ARGOTE
(IVÁN ASSAD ARGOTE CALDERÓN)

Bogotá, Colombia 1983
 Vive y trabaja en París, Francia

Ha estudiado Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Bogotá (2000-2005), y de Bellas Artes en la ENSBA París (2006-2009). Algunas de sus exposiciones recientes: Rising Action, (en colaboración con Pauline Bastard), Nettie Horn Gallery, Londres, Reino Unido (2012); Born to Curate, performance, Toyben Studios, Londres, Reino Unido (2012); The Dialectic City, Laboratorio de Artes Binarios, Puerto Rico (2011); WE ARE, (muestra individual) Nurture Art, Brooklyn, N.Y, EEUU (2011); Vista Socrates Sculpture Park, N.Y, EEUU (2011); Caliente, (muestra individual) Galerie Emmanuel Perrotin, París, Francia (2011); A brake to dance, (muestra individual), Galerie Valenzuela & Klenner, Bogotá, Colombia, (2009); Zapping Unit, MAC/VAL Museum of Contemporary Art of Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, Francia, (2009). En 2011 recibió el Premio SAM Art Projects.

SARA RAMO

Madrid, España, 1975
 Vive y trabaja entre Madrid, España y Belo Horizonte,
 Minas Gerais, Brasil

Ha estudiado en la Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Algunas de sus exposiciones individuales destacadas son La Banda de los Siete, EAC, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay (2011). Simetrías, Galería Estrany-de la Mota, Barcelona, España (2010). Movable Planes.The Photographer's Gallery, London, UK (2009). De entre sus exposiciones colectivas destacan The Near and the Elsewhere. PM Gallery & House. Londres, Reino Unido (2012). H BOX: (Loops), Art Sonje Center, Seúl, Corea (2011). 29a Biennial de São Paulo/ Há sempre um copo de mar para um homem navegar. São Paulo, Brasil (2010). Fare Mondi // Making Worlds... 53 Biennale di Venezia, Italia (2009). Los Impolíticos. PAN - Palazzo delle Arti Napoli, Nápoles, Italia (2009).

TERESA SOLAR ABOUD

Madrid, España, 1985

Vive y trabaja en Madrid, España

Ha estudiado Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, España y ha realizado el máster en Arte Contemporáneo de la Universidad Europea de Madrid. Su trabajo ha sido reconocido en diferentes convocatorias con premios como: Premio de Arte Joven del Injuve (2007), Instantes de paisaje del CDAN (2009) o el Premio de Artes Plásticas ABC (2011). Entre sus proyectos más recientes destaca su primera exposición individual El llano múltiple en la Galería Formato Cómodo, Madrid, España (2012) y la preparación del proyecto Las cosas que no están que desarrolla gracias a una beca de producción artística de la CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo.

IVÁN ARGOTE
(IVÁN ASSAD ARGOTE CALDERÓN)

Bogotá, Colombia, 1983

He lives and works in Paris, France

He studied Graphic Design at the Bogota University, Colombia (2000-2005) and Fine Arts at ENSBA, Paris, France (2006-2009). These are some of his last exhibitions: Rising Action, (a duo exhibition with Pauline Bastard), Nettie Horn Gallery, London, UK (2012); Born to Curate, performance, Toyben Studios, London, UK (2012); The Dialectic City, Binary Arts Laboratory, Puerto Rico (2011); WE ARE (solo show), Nurture Art, Brooklyn, N.Y, EEUU (2011); Vista Socrates Sculpture Park, N.Y, EEUU (2011); Caliente, (solo show) Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, France (2011); △ brake to dance, (solo show) Galerie Valenzuela & Klenner, Bogota, Colombia (2009); Zapping Unit, MAC/VAL Museum of Contemporary Art of Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France (2009). In 2011 he was granted the SAM Art Projects award.

SARA RAMO

Madrid, Spain, 1975

She lives and works between Madrid, Spain and Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil

He studied at Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Brazil. These are some of her most outstanding solo show: La Banda de los Siete, EAC, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay (2011). Simetrías, Galeria Estrany-de la Mota, Barcelona, Spain (2010). Movable Planes, The Photographer's Gallery, London, UK (2009). Among her collective exhibitions we outline The Near and the Elsewhere. PM Gallery & House. London, UK (2012). H BOX: (Loops), Art Sonje Center, Seoul, Korea (2011). 29th Biennial de São Paulo/ Há sempre um copo de mar para um homem navegar. São Paulo, Brazil (2010). Fare Mondi // Making Worlds... 53 Biennale di Venezia, Italy (2009). Los Impolíticos. PAN - Palazzo delle Arti Napoli, Naples, Italy (2009).

TERESA SOLAR ABOUD

Madrid, Spain, 1985

She lives and works in Madrid, Spain

She has got her PhD at the Fine Arts University in Madrid, Spain and completed a Master on Contemporary Art in the European University, Madrid. Her works have gained the recognition such as the grant for young arts production given by INJUVE (2007), Instantes de paisaje was selected for Center of Art and Nature (CDAN) in 2009 and for the ABC Visual Arts Award (2011). Among her recent projects we can mention her first solo show El llano múltiple in Galería Formato Cómodo, Madrid, Spain (2012) and the preparation of the project Las cosas que no están she is developing with the Grant for Arts Production given by CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo in 2011.

COMUNIDAD DE MADRID
REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte y Portavoz del Gobierno de la Comunidad de Madrid
Vicepresident and Regional Minister of Culture and Sports and Spokesman for the Region of Madrid
Ignacio González González

Viceconsejero de Cultura y Deporte
Regional Deputy Minister of Culture and Sport
Javier Hernández

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas
Managing Director Of Archives Museums And Libraries
Isabel Rosell Volart

Asesora de Artes Plásticas
Fine Arts Adviser
Lorena Martínez de Corral

Jefe de Prensa de Cultura y de Relaciones Institucionales de Cultura
Head of Press for the Regional Ministry of Culture
Pablo Muñoz Gabilondo

Equipo de Prensa de Cultura
Press Office for the Regional Ministry of Culture
Elena Delgado Castro
Milagros Gosálvez Pastor
Sandra Aller Andrés

CA2M
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
Director
Ferran Barenblit

Colección
Collection
Asunción Lizarazu De Mesa
Carmen Fernández Fernández

Exposiciones
Exhibitions
Ignacio Macua Roy
Víctor de las Heras Iglesias

Difusión
Diffusion
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera
Rosa Naharro Diestro

Educación y Actividades Públicas
Education and Public Programs
María Eguizabal Elías
Carlos Granados
Victoria Gil Delgado Armada
Pablo Martínez

Gestión y Administración
Management and Administration
Mar Gómez Hervás

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

Comisario
Curator
Tania Pardo

Coordinación
Coordinator
Iris Nava

Coordinación de la pieza Un año al día, de Iván Argote
Coordinator for the art piece A year per day by Iván Argote
Cristina Anglada

Montaje
Mounting
Exmoarte

Transporte
Transport
Ordax

CATÁLOGO
CATALOGUE

Textos
Texts
Tania Pardo
Manuel Segade
Julia Rebouças
Sergio Rubira
Carlos Fernández-Pello

Traducción
Translation
Jaime Priede (texto Raymond Carver)
Verónica Ducoure
Laura Puy
Polisemia
Luso Lingua

Diseño Gráfico
Graphic Design
Disismaineim

Impresión
Printing
BOCM

ISBN
84-451-3422-1

Depósito Legal
Legal Deposit
XXXXXXX

Creative Commons 3.0 España

Licencia Reconocimiento–No Comercial–Sin obra derivada

Textos

[Texts](#)

Tania Pardo

Manuel Segade

Julia Rebouças

Sergio Rubira

Carlos Fernández-Pello



Edita

[Editor](#)

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Comunidad de Madrid 2012

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the of © copyright holders is strictly prohibited.

AGRADECIMIENTOS **ACKNOWLEDGEMENTS**

Ayuntamiento de Móstoles, Sara Díaz, Aymara García, Eva Gatón, Dianna Manukian, Maite Moreno, Marina Palou, y Laura Vicente.

A todas las personas que de forma desinteresada han celebrado su cumpleaños como parte de la pieza [Un año al día](#) de Iván Argote.

Soha Abboud, Laura Affonso, Fernando Baños, Adam Barwick, Pauline Bastard, Laura Camarero, Silvia Cuenca Sanz, Marila Dardot, Bea Espejo, Karen (bibliotecaria), Tess Gallagher, Isabelle Le Normand, Galería Estrany de la Mota, Galería Emmanuel Perrotin & Galería D+T Project, Galería Fortes Vilaça, Galería Formato Cómodo, Rodrigo Moura, Lais Myrrha, Rivane Neuschwander, Iván Pascual Canteli, Carlos Primo, Pepo Paz, Daniel Ramo, Francisco Ramo, David y Myriam Solar, Clara Ustinov, Simón y Alfonso Viñuela, Daniel Vidal, Jochen Volz, Héctor Zamora y Cyril Zarcone.

Esta publicación ha sido editada por la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición [Sin heroísmos, por favor](#) presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 16 de marzo al 20 de mayo de 2012.

This publication is edited by the Vice Ministry, Regional Ministry of Culture and Sports and Government Spokespersonship, General Office of Archives, Museums and Libraries of the Regional Government of Madrid in conjunction with the exhibition [No heroics, please](#) presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from March 16th to May 20th 2012

