

UNIVERSIDAD CASA GRANDE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN MÓNICA HERRERA

Trabajo reflexivo sobre el proceso de producción de la muestra.

Historia de fantasmas para adultos

Autor.-

David Federico Palacios Cevallos

Trabajo final para la obtención del Título Licenciado en Artes Visuales.

Guayaquil, Enero del 2013

**UNIVERSIDAD CASA GRANDE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN MÓNICA HERRERA**

Trabajo reflexivo sobre el proceso de producción de la muestra.

Historia de fantasmas para adultos

Autor.-

David Federico Palacios Cevallos

SUPERVISIÓN METODOLÓGICA

Tina Zerega

GUÍA DE TESIS

María Guadalupe Álvarez

Trabajo final para la obtención del Título Licenciado en Artes Visuales.

Guayaquil, Enero del 2013

“Esta noción de familia no pretende sugerir salvación exactamente. Pero quizá si ofrece un signo de esperanza”

Ross McElwee

RESUMEN O ABSTRACTO

“Historia de fantasmas para adultos” es el título que escogí para mi primera exposición individual y la forma en que Abraham Moritz Warburg se refería al modelo de la nueva historia del arte que propuso: la *Kulturwissenschaft o Ciencia de la cultura*. Esta pretendía ser un replanteamiento epistémico de la Historia del arte a favor de una dinámica y fragmentaria “ciencia sin nombre”, la cual lograría restablecer la voz de lo que permanece en las profundidades de un historicismo positivo. Esta muestra tuvo lugar en la Casa CinoFabiani, ubicada en el barrio de las Peñas del 23 al 25 de Agosto del 2012.

Esta muestra es una puesta en escena de cierto número de archivos familiares en los que a través de la distribución y en ocasiones de la intervención –acto mas cercano a las vanguardias dadaístas- se pretende liberar a los documentos de su significado original, tomar el lugar del *Arkonte o Guardián del archivo* y así ejercer la autoridad que este otorga. Es a través de esta nueva versión de los hechos -ni definitiva, ni cerrada- que se pretende hacer evidente, no solamente el potencial mnemónico de los documentos, sino la importancia de conservar y proteger la memoria, de poseer un suplemento hypomnónico y de los conflictos que pueden surgir en su consignación.

Las obras más que la simple reconstrucción de un pasado familiar, pretenden ser el reflejo de un lugar que nunca fue, frustración que puede verse reflejada en un entorno social mayor.

Indice

INTRODUCCIÓN	7
1. Propósito y objetivos	10
1.1 Propósito del proyecto	10
1.2 Objetivos del proyecto	12
1.2.1 Objetivos generales.....	12
1.2.2 Objetivos específicos	12
2 Genealogía teórica	13
2.1 Conceptos	13
2.1.1 El mal de archivo.....	13
2.1.2 La empatía por los fantasmas: el caso de Aby Warburg.....	15
2.1.3 El antiedipo y el inconciente político.....	25
2.2 Antecedentes y referentes	29
2.2.1 Antecedentes: El archivo familiar.....	29
2.2.2 Referentes artísticos.....	33
3 Las obras	46
3.1 Historia de fantasmas para adultos	46
3.2 Descripción y proceso de producción de las obras	47
3.2.1 La cámara de los esposos.....	48
3.2.2 Con buena letra.....	57
3.2.3 Los de afuera son de palo.....	65
3.2.4 Siempre son los demás los que se mueren.....	69
3.2.5 Uno para las tres.....	71
3.2.6 Siempre vivirás en mí.....	73
3.2.7 No todo lo que es oro brilla.....	76
3.2.8 Solamente hemos sido prestados.....	79
3.2.9 Ta.....	82
3.2.10 Fuera del perro, un libro es el mejor amigo del hombre, y dentro del perro probablemente es muy oscuro para leer.....	88
3.2.11 El escamoteo de una dama.....	92
3.3 Lugar de exposición y la muestra	94
3.4 Fichas técnicas	97
3.5 Materiales y recursos	99
4 Comentarios, reseñas y texto curatorial	100
4.1 Comentarios y reseñas	100
4.2 Texto curatorial	104
5 Material bibliográfico	108
5.1 Bibliografía	108
5.2 Tabla de ilustraciones	111
6 Anexos	113
6.1 Afiche de la muestra	113
6.2 Invitación a la muestra	114
6.3 Mapa del espacio de exposición	115
6.4 Vistas generales de la muestra	116

6.5	Obras en el espacio.	118
6.6	Detalle de algunos archivos usados.	120
6.7	Catálogo (ADJUNTO)	128

INTRODUCCIÓN

“Si, pero quien tiene el derecho de ver mi vida desde afuera, incluso si ese otro fuera yo mismo? Porque el sentido común debe ser más fuerte que mis memorias, más fuerte que todos esos momentos de mi vida que están atados a estos pedazos de papel que ahora lucen graciosos e inservibles? “(Kabakov, 1977, p.99)

Recuerdo que mi infancia siempre estuvo marcada por presencias que habían perdurado gracias a las conversaciones del pasado de nuestra familia. Mi padre fue el hermano menor de entre 7 hermanos, con una diferencia de 20 años con su hermano mayor y de 12 años con su hermana mas inmediata, generando una diferencia generacional importante entre mi familia y la de mis primos, que son contemporáneos a mis padres.

De niño me sentía extraño por este hecho, me sentía desactualizado cuando hablaba de mis familiares. A mis compañeros de escuela les resultaba gracioso que mi abuela haya nacido en 1901 y mi abuelo a fines del siglo XIX, que mi bisabuelo haya estado en la lista negra durante la segunda guerra mundial por su nacionalidad alemana y que el cónsul haya rendido honores militares con toda la parafernalia Nazi el día de su muerte, que un tío de mi abuela se haya casado con una princesa europea, que Rubén Darío le haya dedicado poemas de amor a una tía de mi abuela en las cartas que le mandaba desde París, que el esposo de una tía abuela haya vivido en una mansión que tenía un calabozo con cocodrilos en el que torturaba a los peones de sus haciendas, que mi chusabuelo haya muerto en un duelo con piratas franceses, que mis

tatarabuelos y sus hermanos hayan sido conocidos como los “gran cacao” y que hayan despilfarrado su fortuna financiando la revolución liberal, de que mis antepasados vivían en castillos y hayan ostentado apellidos compuestos, etc.

En fin, historias que son ciertas, con un indudable grado de ficción en la narración claro, pero que generaron dos sentimientos en mí: sentirme fuera de lugar y de tiempo, como que si yo mismo fuera una reliquia, una supervivencia o algo cercano a lo que los americanos describen como un “freak”. Sentir el peso de esas historias, -que no eran algo común en el resto de familias- sentir que no podía defraudar a esos nombres, con lo cual de alguna manera les otorgué cierto poder regulador sobre mi.

Siempre disfruté de las historias familiares, ya que muchas de ellas me resultaban como sacadas de un cuento de hadas, distantes, hermosas y siempre con moraleja. Recuerdo desde muy niño haber ligado grandes eventos de la historia universal con las imágenes antiguas que poblaban los espacios privados de mis familiares cercanos. Por ejemplo, un retrato de mi bisabuelo alemán, reproducida tantas veces, sobre tantos soportes distintos entre todos sus descendientes, provocaron que se quede grabada en mi cabeza, imagen que mentalmente yuxtaponía justo a otros retratos de



Figura 1. Bisabuelo y sus contemporáneos.

la época. Abrir un libro de historia era pensar de manera automática en el pasado de mi familia. Las fotos inevitablemente me resultaban tan simpáticas y tan familiares que hasta me llenaba una sensación de ternura al momento de ver imágenes incluso de criminales de guerra, de los que no poseía referencia alguna en mi infancia, únicamente esa relación visual que se producía con imágenes que aprendí a querer y respetar a muy temprana edad.

Recuerdo los espacios donde transcurrió mi infancia, arquitecturas con algunos años encima, con personas mayores siempre presentes, por los que desarrollé una simpatía especial, por ser las figuras más presentes en mi desarrollo. En casa recuerdo siempre haber visto fotos antiguas y sentir que me seguían con la mirada. Muchas veces hablaba con ellas en voz baja y en ese sentido era una forma de comunicación muy cercana a la que los adultos decían mantener con Dios.

Ya en mi adolescencia esto me generó muchos conflictos, ya que empezaban a surgir sentimientos distintos, mi inquietudes sexuales por ejemplo. desaprobaba muchas cosas que mis contemporáneos disfrutaban y personajes que mis contemporáneos admiraban. Pasó todo esto a ser un lastre, sentía vergüenza por sentirme anticuado, controlado, absurdamente correcto y fuera de lugar.

“Historia de fantasmas para adultos” tiene que ver mucho con todas estos sentimientos encontrados. Veo esta producción como una forma de purga, de reconciliación con un pasado que no voy a poder negar nunca y que ahora puedo entender un poco mejor. Un pasado que ahora siento que puedo compartir y que creo, puede dar luces a personas con las que no existe relación alguna, ni vínculo sanguíneo.

CAPITULO 1

1. Propósito y objetivos

1.1 Propósito del proyecto

En este proyecto pretendo, a través del visitar el archivo de mi familia, reflejar la problemática colectiva de proyectarse al futuro, utilizando estas imágenes y objetos como dispositivos de memoria que activen asuntos culturales, políticos y sociales. Lejos de toda pretensión historicista esta producción se plantea utilizar la lógica de archivo más en su dimensión aspiracional que en su dimensión recolectora, renunciando a cualquier intención narrativa y apostándole a esas “narraciones secundarias” en las que prima un pensamiento deconstrutivo.

El archivo tiene su origen etimológico en la palabra Arkhé, que determina tanto un origen como un mandato, revela su carácter toponomológico. Es a través de la apropiación de estos archivos que pretendo evidenciar principio de autoridad, transgrediendo su carácter de ley en los procesos de reordenamiento, acumulación y modificación. Así mismo, al momento de desplazar a los archivos de lo privado a lo público –de por sí un gesto agresivo hacia los documentos- se pretende generar un sentido crítico en el espectador con respecto al carácter incierto en ese exteriorizar un documento, es decir, de hacerlo público.

Estos “instantes” que provocan discontinuidades en la narrativa histórica lineal, como lo entendía Walter Benjamin, son sin duda una manera de rescatar un “pasado ideal” y al mismo tiempo una oportunidad de descargar potencias psíquicas acumuladas –no

libre de melancolía- en contra de una estructura que me determina personalmente, pero al mismo tiempo esto es desplazado a mi entorno social más amplio, en donde procuro hacer eco de la frustración por su carácter de “no lugar”.

1.2 Objetivos del proyecto

1.2.1 Objetivos generales

Producir un documento que explique el proceso de producción de la muestra “Historia de fantasmas para adultos”. Ofrecer algo cercano a una bitácora de artista en la que se muestre la evolución de cada obra, los motivos que provocaron cambios y las conclusiones que pude obtener al final del proceso. Se trata de una invitación al lector al espacio íntimo de mi producción artística y al de mi pasado personal.

1.2.2 Objetivos específicos

- Explicar la producción de la muestra en función de una reescritura de mi pasado personal, en la que adopté modelos estéticos propios de una tradición del uso del archivo en el arte, que van desde el collage dadaísta, fotomontaje surrealista hasta las distribuciones anómicas en el arte contemporáneo.
- Explicar como han sido codificadas las obras a través de diferentes teorías, reflexiones y referencias artísticas.
- Explicar los objetivos de la muestra.

CAPÍTULO 2

2 Genealogía teórica.

2.1 Conceptos

2.1.1 El mal de archivo

“El mal de archivo: Una impresión freudiana” fue una conferencia dictada por Jaques Derrida en el año 1994. Habla acerca de la noción de archivo y del psicoanálisis como una teoría del archivo, y en efecto esto lo confirma el mismo Freud en su ensayo del año 1927 titulado “DieWunderbloch” o Bloch mágico, en el que describe a la memoria como esta pizarra de juguete. En esta uno realiza dibujos sobre la superficie, lo que Freud compara con las percepciones concientes, para después con una pieza magnética borrarlos y volver a dibujar reiteradamente, lo que se asemeja a las inscripciones inconcientes.

Derrida propone pensar en una noción del archivo en una actualidad de flujo interminable de información, de prótesis mnemónicas virtuales y memorias históricas frágiles. Para esto había que procurar engrosar el significado del archivo mas allá de pensarlo únicamente como lo primitivo o un simple recuerdo.

En este ensayo recupera conceptos fundamentales como el del Arkhé que posee un doble significado o doble principio: implica tanto un principio físico -histórico u ontológico- y así mismo un principio de autoridad.

El Arconte es el que custodia los archivos y además tiene el poder de interpretarlos. Este los resguarda en su domicilio, de aquí que hablemos de la domiciliación del archivo que “marca el paso de lo privado a lo público que no es lo mismo que de lo secreto a lo no secreto” (Guash, 2011, pg.18).

Además de un lugar de resguardo y el ejercer poder debe de existir un sistema de ordenamiento o consignación, aunque se trata de un proceso infinito e indefinido y por ende se tratará siempre de un corpus incompleto e inestable. Este ordenamiento refiere a un orden social, un lugar donde uno tiene el privilegio de acceder y saber, consultar leyes y así reconocer la autoridad.

El lugar de consignación funcionaría como el Hypomnema o suplemento mnemónico auxiliar, que está ligada a la repetición, algo que es contrario a la idea de anamnesis o memoria espontánea.

Existe en la función de la psique una pulsión que atenta contra la idea de conservación implicada en el hypomnema y que se encarga de erosionar la memoria y que provoca el olvido, amnesia y la aniquilación de la anamnesis, “versa sobre la supresión de registros; una agresión, supresión o destrucción que se opone a la pulsión inicial del archivo” (Guash, 2011, pg.19).

2.1.2 La empatía por los fantasmas: el caso de Aby Warburg.

Per monstra ad astra

(Los dioses ponen lo inesperado en el camino al conocimiento.)

Aby Warburg fue un historiador del arte alemán estudioso del arte renacentista florentino que propuso una renovación de la Historia del arte. Un madurar hacia un arte más orgánico y comprometido con los accidentes que constituyen y trastornan el curso de normal de las cosas.

Sus investigaciones se vieron influenciadas por tres eventos personales: la larga lucha y posterior muerte de su madre debido a un cáncer, su convivencia con la tribu de los Hopi en Norteamérica y una crisis emocional que lo llevó a entrar en contacto con el Dr. Ludwig Biswanger en el hospital psiquiátrico de Kreuzlingen en Suiza.

Warburg realizó sus estudios en Historia del arte concentrándose en su gran pasión que era el arte florentino. Gracias a esta profundización en el arte renacentista logró comprender la herencias de un mundo pagano aún presentes en sus expresiones culturales, ya no en su forma original, sino más bien metamorfoseadas, lo cual revela un cierto carácter plástico de esa esencia que perdura. La gran misión que provocó ese mirar un conjunto mas amplio (übersehen) fue la de dar con la morfogénesis de las imágenes.

“La historia auténtica está deformada tanto por las ideas derivadas de las teorías preconcebidas como por la iconología misma (...) Siendo la historia ese esfuerzo de conocimiento que nos desaloja de nuestra incapacidad estructural para comprender lo que es variado, accidental” (Burkhardt citado por Huberman, 2009, pg.94)

Warburg formula el concepto del Nachleben que está formado por dos palabras: Nach (después o posterior) y leben (vivir), nos refiere a esa supervivencia en la imagen, esa persistencia de la cultura a través de los tiempos que sólo puede ser percibida en presencia de un tejido de múltiples pasados. Las supervivencias son a fin de cuentas elementos “inadaptados e inapropiados” portadores de un pasado, que surge de manera inesperada e intempestiva para inquietar nuestro presente, como un fantasma, como un síntoma.

“la permanencia de la cultura no se expresa como un rasgo global o arquetípico, sino, por el contrario, como un síntoma, un rasgo expansional, una cosa desplazada.” (Huberman, 2009, pg.50)

El Nachlebense presenta así como algo reprimido por el tiempo y contextos diversos, pasando a un estado inconciente que actúa, cada vez y cuando, de una manera velada como producto de sus constantes modificaciones de “status o significación”.

No se trata de una cualidad fija, se trata de un elemento actuante con valor de diagnóstico, que constantemente intervendrá en los procesos intersubjetivos, anacronizando el presente de los sucesivos encuentros fenomenológicos.

Nace así, en Warburg, la idea de servirse de muchas disciplinas para poder llegar a comprender la actividad de la imagen en su totalidad. Jakob Burkhardt habló de la necesidad de abrir a la historia a un análisis sintomatológico para determinar la patología del tiempo, lo que explicaría los aproximamientos de las teorías Warburgianas al lenguaje psicoanalítico.

El Nachleben pasa así a entrar en un flujo constante en el tiempo. Un trayecto que provoca transformaciones plásticas y dificultan el reconocimiento de estados primitivos culturales. Se revela cualidad dinámica de la supervivencia, poseé una energía vital (lebensenergie) que lo somete a constantes cambios. Sus eternos retornos revelan su devenir:

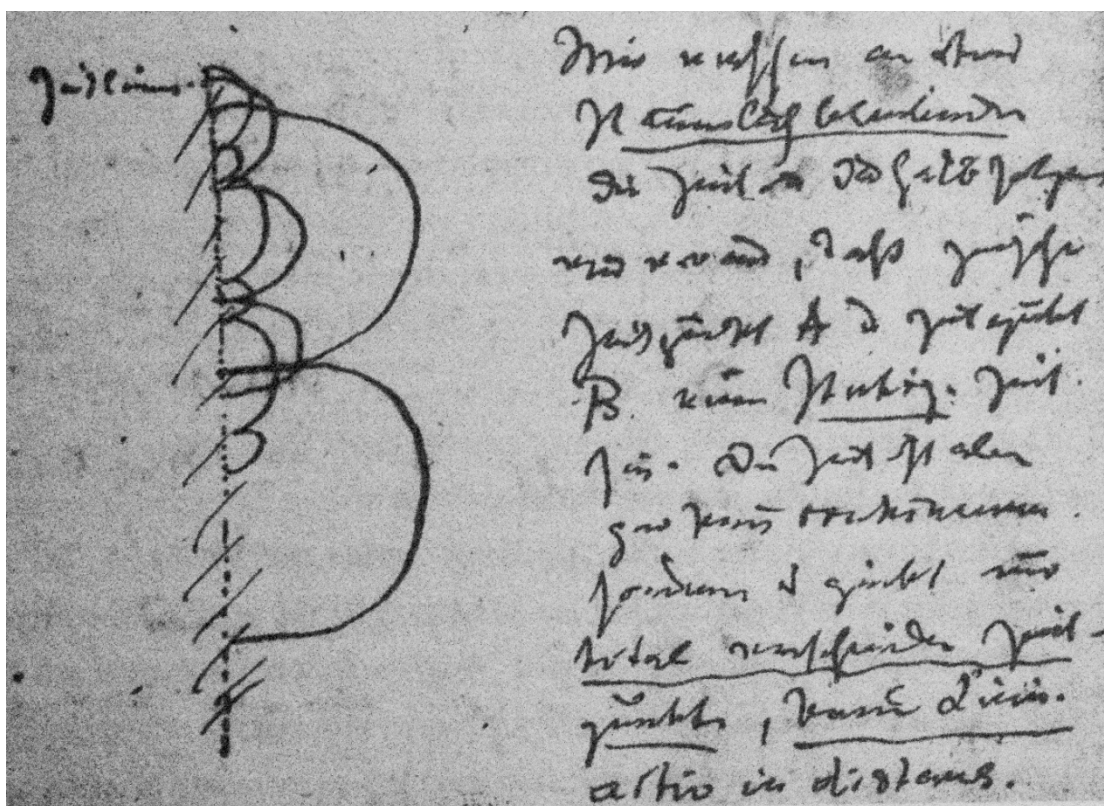


Figura 2. Esquema dinámico del tiempo. (Nietzsche, 1873)

“No hay que pensar el devenir, afirma Nietzsche, ni como una línea dotada de sentido, de continuidad, ni como una superficie, ni tan siquiera como un objeto aislable o fijo” (Nietzsche citado por Huberman, 2009, pg.139)

Estas fluctuaciones son las que el historiador, ahora “psicólogo de la cultura”, debe captar en su movimiento originario. El lenguaje antiguo posee fuerzas que determinan la superficie de las expresiones culturales, provocando “sismos” o “crisis”, que el debe de medir, siendo él mismo un sismógrafo de los rumores de lo sepultado.

¿Cuál era la manera de detectar el síntoma? ¿Cómo detectar las huellas del pasado?

Aby Warburg creó otro concepto importante, que fue el del Pathosformel o formulas patéticas, que nos lleva a pensar en afectos, gestos e incluso en patologías. Esta idea fue desarrollada después de la visita que Warburg haría a los pueblos Navajo. En los rituales de estas tribus pudo establecer similitudes entre estos y distintas expresiones artísticas de la antigüedad clásica.

Al entrar en contacto con la tribu de los Hopi pudo ver la estrecha relación entre la simbología, la religión y la medicina a través de un ritual de la serpiente, animal al que rendían culto y al que dirigían sus plegarias para que provoque abundantes lluvias que les ayuden a crecer sus cultivos, ya que esta estaba emparentado con los truenos.

En este ritual, que duraba 16 días, los sacerdotes encargados de celebrar el ritual buscaban compenetrarse con las serpientes para establecer un vínculo empático que les permitan ser uno con el animal venerado. Warburg pudo establecer una conexión entre la performancia de los sacerdotes y el complejo escultórico del Laocoonte, en el

que el sacerdote y sus dos hijos son devorado por las serpientes Caribe y Porce.
(Warburg, 2004, pg.46)



Figura 3. Indio Hopi durante ritual de serpiente. (Anónimo, 1924) / Laocoonte y sus hijos (detalle). (Anónimo, S.IIIa.c.)

El proceso de transfiguración simbólica llevado a cabo por los sacerdotes Hopi tenía una relación innegable con la tragedia griega, teniendo en cuenta el sentido de lo trágico en ese dejarse afectar, el de ser patético.

“La expresión patética más alta se encuentra en la transición de un estado a otro. No solo da a la escultura la verdad de movimiento, sino que induce un efecto empático (Einfühlung).” (Goethe citado por Huberman, 2009, pg.188)

La huella psíquica se reveló a Warburg a través de la gestualidad anacrónica y nos revela el carácter dialéctico del gesto expresivo, presencié la “exhumación de los

antiguos superlativos del lenguaje gestual". (Warburg citado por Huberman, 2009, pg.225)

Los pathosformel no son otra cosa más que portadores de supervivencias a través de los modos de expresión humana evidenciados en los documentos de sus expresiones culturales, un aspecto que debe ser apreciado más desde un punto de vista psicológico que semiótico, debido a la inseparable carga emotiva de estas formulas iconográficas.

A estos encuentros con lo inesperado los calificó como una *dialectikderMonstrums* (dialéctica de los monstruos) teniendo la palabra *monstrum* su origen en el verbo latino *monstro*, que significa mostrar o sacar a la luz algo oculto, en el que los encuentros están marcados por afectos ligados al recuerdo.

A raíz de estos encuentros "primitivos" Warburg confiesa querer rescatar la figura del Chamán para lo que de ahora en adelante su saber estaría dirigido en gran parte a provocar un "alivio psíquico", un proceso de reordenamiento de pasados reprimidos a través de una ciencia orgánica y mas comprometida.

"Además me disgustaba la Historia del arte estetizante. Me parecía que la contemplación formal de la imagen -que no la considera como un producto biológicamente necesario entre la religión y la práctica del arte- daba lugar a charlatanerías tan estériles que después de mi viaje a Berlín en el verano de 1896, traté de reconvertirme a la medicina. No dudaba que como consecuencia de mi viaje a América, la relación orgánica entre arte y religión de los pueblos "primitivos" se me aparecía con la misma nitidez con que veía la identidad o, más bien, la

indestructibilidad del hombre primitivo, que sigue siendo el mismo en todas las épocas” (Warburg citado por Huberman, 2009, pg.255)

Era evidente la relación entre los “momentos-síntomas” del pasado que perturban al un paciente psicopático y las supervivencias traducidas en sus formas patéticas, de los síntomas histéricos con las contorsiones de las ménades que tanto nos remiten a la figura de María Magdalena lamentando la muerte de Cristo, que podría en este caso verse como la figura conciente que reprime a su origen pagano. Teniendo en cuenta esta última imagen, Freud definió al luto como la incapacidad de las personas de reconciliarse con lo perdido, mientras que Paul Ricœur lo definió como: “la capacidad de las personas de narrar lo perdido de otra forma”. (Ricœur, 2003, pg.16).

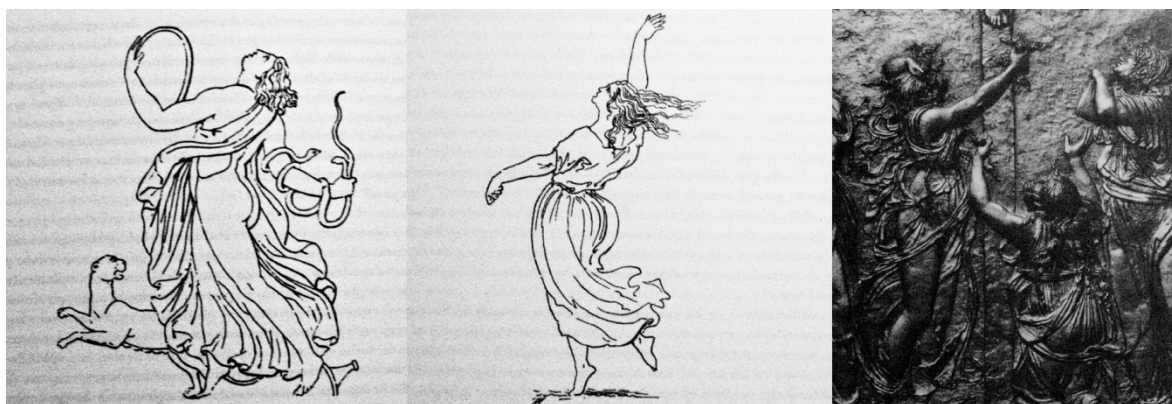


Figura 4. Ménade danzante. (Anónimo, e. neoática)/Pródromo del gran ataque histérico. (Richer, 1881)/Crucifixión. (di Giovanni, 1485)

Warburg crearía un concepto equivalente a estos “residuos mnemónicos”, como los llamaba Freud, en el mundo de las imágenes. Les llamaría Leitfossil, que está formado por dos palabras: Leit del verbo Leiten, que significa dirigir o conducir y fossil que viene del latín fossus, que hace referencia a lo desenterrado. Este hermoso término proviene de la paleontología y hace referencia a restos que se encuentran en la misma

capa geológica pertenecientes a una misma época. Esta emparentado con el Leitmotiv Wagneriano, que hace referencia a un tema musical recurrente en una composición, con lo que entra en perfecta sintonía con el carácter persistente del Nachleben. Sería el Leitfossil el equivalente al Umheimlich freudiano (lo antiguamente familiar de otra época).

En el año 1918 Warburg sufre un quebranto emocional, una profunda depresión que nace del sentirse culpable por los daños provocados en la primera guerra mundial, ya que su hermano Paul, que dirigía el banco fundado por su familia financió la iniciativa bélica del Reich. La depresión pronto dio paso a síntomas esquizofrénicos que los llevaron a internarse en la clínica psiquiátrica Kreuzlingen del Dr. Ludwig Biswanger.

Los encuentros con Biswanger influenciaron en los estudios de Warburg, que incorporó algunas ideas de la fenomenología psiquiátrica o “terapia tierna” que proponía su terapeuta, y que tenía como base fundamental la empatía o Einfühlung, concepto que a su vez estaba relacionado con ese ser afectado por lo patético.

Su análisis se daba en tres etapas: el experimentar (erfahren), el comprender (verstehen) y el interpretar (deuten). “A fuerza de mirar una piedra, un animal o un cuadro, me siento entrar en él” (Biswanger citado por Huberman, 2009, pg.335), concebía así el conocimiento por comprensión como una incorporación.

Estos pensamientos estaban indudablemente ligados a los rituales que Warburg pudo presenciar en los pueblos navajos, en la que pudo ser testigo de esa capacidad del hombre de perder el sentido orgánico de su yo al manipular las cosas con el objeto de

apropiarse de ellas, la “tragedia de la incorporación” del que se desprende su idea del Verleibung o teoría de la incorporación de lo imaginario.

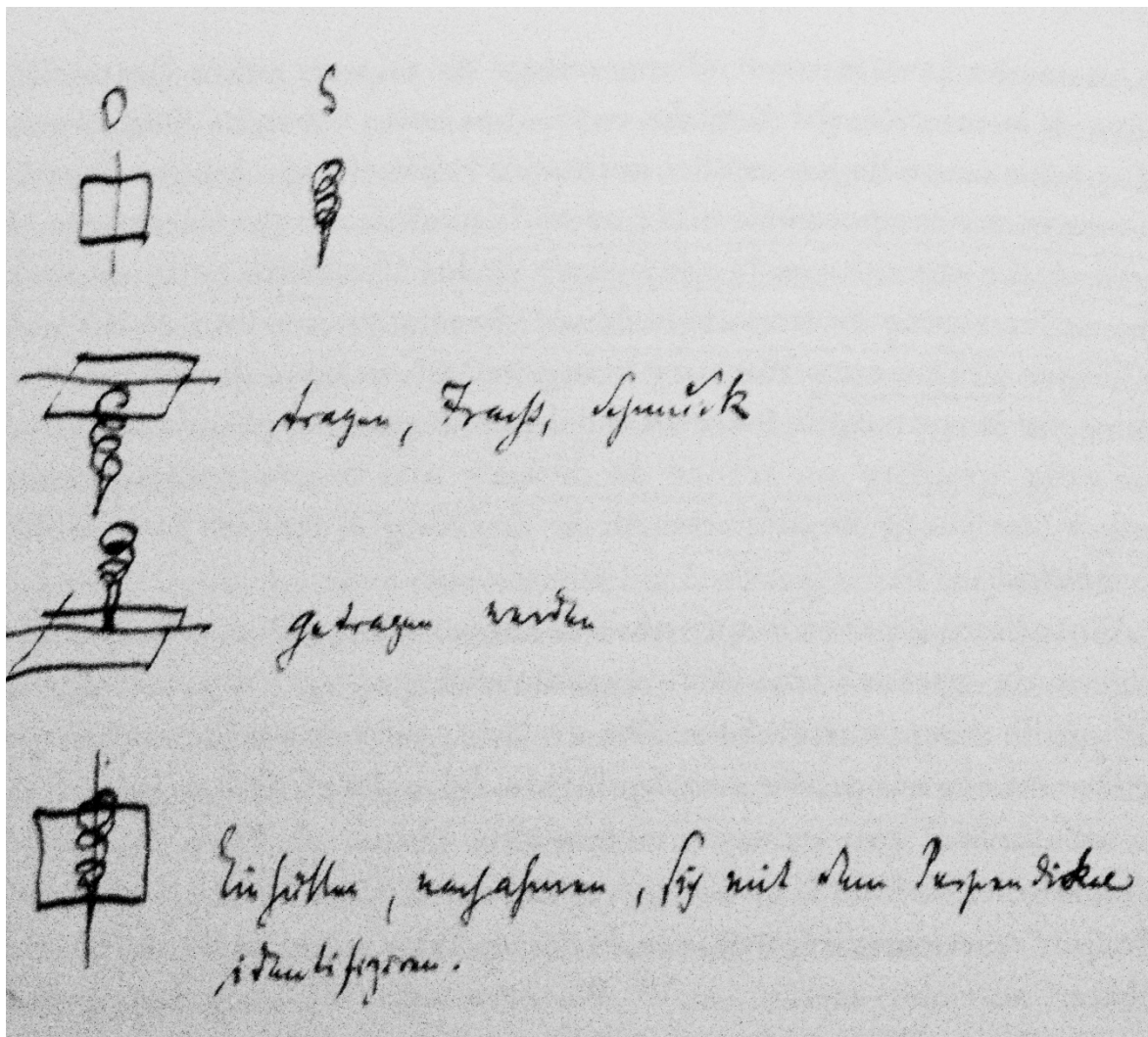


Figura 5. Llevar, caducarse e identificarse. (Warburg, 1896)

“En la primera figura, es el sujeto el que lleva al objeto, el verbo empleado es el Tragen, asume también la connotación de soportar y por tanto de sufrir; en la segunda es a la inversa; en la tercera, el sujeto mismo constituye el interior del objeto, el eje de orientación del campo dibujado. Y en la última figura que Warburg llama “imitación

por identificación” y que completa con el verbo einhüllen (cubrir, envolver e incluso sepultar) que tan bien suena con el verbo einfühlen. “ (Huberman, 2009, pg. 364)

Wisbanger no concebía una terapia en la que el especialista no tenga esta predisposición a generar un vínculo empático con el paciente, así mismo como Warburg no concebía a un historiador del arte que simplemente mantenga acercamientos desafectados con sus objetos de estudio. Debía de cautivarse ante el objeto, “prestarle el alma” como decía Husserl para después retornar con el conocimiento necesario. “Toda imagen que parte del cuerpo, vuelve al cuerpo” (Warburg citado por Huberman, 2009, pg.365).

2.1.3 El antiedipo y el inconciente político.

Hay una idea en la obra *El Antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia* que es muy importante en la producción de las obras de *Historia de fantasmas para adultos* y es la idea de deseo que Deleuze y Guattari desarrollaron como alternativa a la del libido.

En esta obra se realiza una crítica al psicoanálisis y se propone un proyecto alternativo llamado esquizoanálisis, en el que se reelabora la idea del inconciente freudiano, que solo es capaz de expresarse y ser traducido por el complejo de Edipo, por un inconciente productivo, activo, relacionado con una multiplicidad de situaciones, y no meramente reducido a las catexis familiaristas.

El deseo pasa de ser la carencia del objeto que deseamos, a entenderse como el flujo del deseo por un proceso de construcción de un agenciamiento, que sería todo el contexto por el que se establecen relaciones que nos llevan a desear “en conjunto”. Desear es construir agenciamientos.

Existen 4 componentes del agenciamiento: el estado de las cosas o las cosas como están dadas y que decidimos si nos son convenientes, el estilo de enunciación que tienen que ver con una determinada forma de hablar, el componente de territorialización que tiene que ver con los espacios por donde transita mi deseo y de desterritorialización que tiene que ver con el abandono de un lugar.

El deseo constituye un delirio, pero en el psicoanálisis freudiano siempre deliramos con la figura paterna, materna, con el falo, etc. Siempre el deseo se reduce a un solo factor fantasmático e inalcanzable, cuando en realidad “el delirio es cósmico”, se delira

del mundo entero y no de nuestro pequeño círculo familiar, nos agenciamos a diario: llegamos a lugares, poseemos diferentes cosas, amamos, sufrimos, morimos en un contexto y en relación a nuestro entorno social, mas no vivimos postrados ante una aparición fantásmica del padre.

El psicoanálisis vive bajo una dictadura del Edipo, una abstracción del sujeto que se relaciona en el campo social con el capitalismo. El deseo es visto tradicionalmente como la ausencia del objeto que se desea, produce únicamente fantasías (significantes), algo que los autores verán como algo problemático y que en el campo social se ve mejor representado por la Producción industrial que genera necesidades fuera de la producción existente o real, en lugar de ser una respuesta a las necesidades ante la carencia.

Otro concepto del que hago uso es del inconsciente político de Frederic Jameson, que tiene como base de su desarrollo teórico el rescate de en una hermenéutica basada en los que el autor se refiera como la labor principal del marxismo que es el análisis de la ideología. Propone una suerte de escritura alegórica que se realiza a través de la lectura e interpretación de los textos que pretende descifrar los códigos maestros por los que se filtran los textos culturales y se efectúa una transmisión ideológica, esto será conocido como el metacomentario.

“La interpretación basada en los códigos maestros debe entenderse como una escritura alegórica que ejecuta acciones de ocultamiento, inversión, transformación sobre su objeto , con la finalidad última de asimilarlo a las constantes culturales dominantes.” (Fernández, 2002, pg.2)

La Historia será el campo amplio donde podrá establecerse una dialectización con otras hermenéuticas y así poder comprender el modo en que los códigos maestros se desenvuelven y se apropian de los textos culturales.

Jameson se refiere al proceso de interpretación de los textos culturales por medio del sistema de valores de nuestro presente como una manera eficaz de observar las complejas relaciones de poder por medio de las cuales se constituyó la narración. La hermenéutica es a fin de cuentas un compromiso con el presente.

En la producción de Historia de fantasmas para adultos he pretendido apropiarme de este modelo de escritura o reescritura, alejado un poco del objetivo principal de Jameson que era identificar el paso de la ideología a través de la crítica literaria aterrizado en el campo de la historia con mayúsculas y más cerca de una resemantización de documentos familiares filtrándolos a través de un proceso de ordenamiento un tanto irregular, engañoso e incluso despótico que se pretende dejar entrever al espectador.

Las obras, en cierto, son una trampa al ojo al exponer restos tan íntimos de la vida privada de mis antepasados, ya que de manera automática despertarían en el espectador un sentimiento de empatía y de curiosidad por imaginar a los dueños de esos “trapijos”, al tiempo de esas personas y de pronto hasta transferirle un pasado personal a esos objetos. Algo que aparentaría ser ellamento ante un pasado perdido pretendió ser un display de poder, mas allá de toda catexisfamiliarista, he pretendido reescribir una historia llena de silencios, un tanto evidentes, que hagan referencia a unconflicto mas amplio, en el “conjunto del mundo” de consignación y agenciamiento.

“¿Cómo pueden las películas reproducir el mundo de una manera tan mágica?

No presentándonos el mundo de manera literal, sino permitiéndonos ver lo no visto.

Esto no es un deseo de poder sobre la creación, sino un deseo de no necesitar poder, de no tener que soportar sus cargas.” (McElwee, 2007, pg.7)

2.2 Antecedentes y referentes.

2.2.1 Antecedentes: El archivo familiar.

En el año 2009 encontré unos videos que fueron grabados por un tío abuelo entre finales de los años 50 y comienzos de los 70. En ellos aparecían muchos familiares ya desaparecidos, otros de avanzada edad y algunos que en los videos aparecían como niños, ahora son padres o abuelos incluso. Ver a mi padre con tan solo 10 años de edad fue algo que me produjo una sensación de extrañamiento que sabía podía utilizar como materia prima en ese momento de búsqueda.



Figura 6. Archivo Holguín-Uttermann. (Holguín, 1956)

En el video habían muchas escenas del Guayaquil de los años 50 y casualmente eran lugares por donde solía transitar mucho durante un año de mi formación en el ITAE. Recuerdo que estábamos cerca de la entrega de obras para el salón de julio, evento

por el que siempre he sentido aversión, mas que por su carácter anacrónico, pomposo y clasista, por sus pretensiones axiológicas.

Decidí participar con una obra en video, en el que se muestren estas bellas escenas de un Guayaquil aparentemente mas agradable y pacífico que fueron grabadas durante un viaje por la costa ecuatoriana. En el transcurrir de estas escenas decidí incrustar subtítulos que muestren las definiciones de lo pintoresco, noción estética del siglo XIX y que era común en la jerga de los paisajistas decimonónicos siempre a la caza de cualquier escena digna de pintarse durante sus “Grand tours”. La definición la extraje del diccionario de la lengua inglesa, el Johnson´sDiccionario, como una forma de dar una respuesta, no libre de ironía, al renombrado evento.

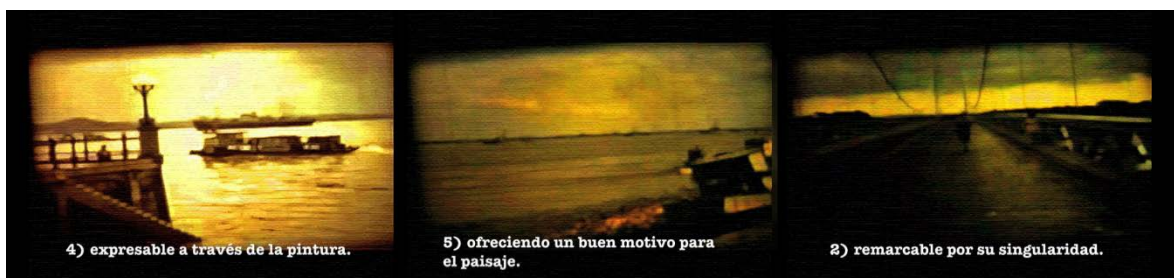


Figura 7. Escapada.(Stills) (Palacios, 2009) <http://vimeo.com/32459610>

Ese mismo año decidí participar en el FAAL y quería continuar utilizando los videos después de mi fracaso en el Salón de Julio. En esta ocasión me interesé por los escombros que yacen en las orillas del Malecón 2000, que luego me enteré de que eran restos que quedaron durante los trabajos de “regeneración urbana” del Municipio. Decidí bajar a la orilla y pude darme cuenta de que debajo de las construcciones había restos del antiguo malecón. Me interesaron estos restos, y decidí

utilizarlos en la obra que realizaría durante mi participación en la categoría de escultura.

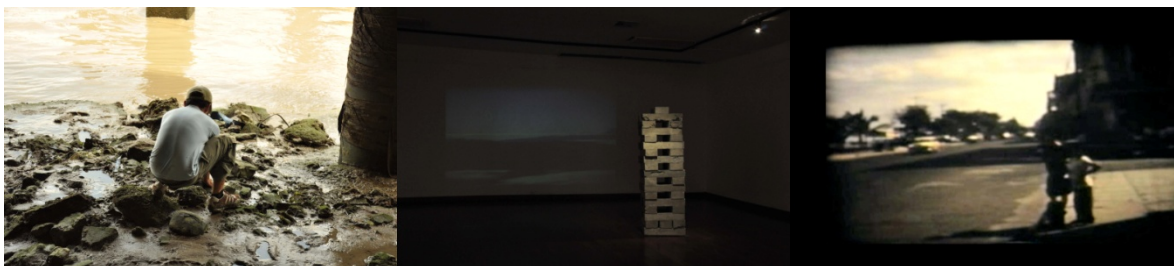


Figura 8. 1956 (Stills). (Palacios, 2009)

<http://www.youtube.com/watch?v=ExWGAa4tkOg&list=UUdCQ5koHC-CWSna494-gEYA&index=22&feature=plcp>

Con estos fragmentos terminé construyendo una Jenga de cemento, que me resultaba en aquel momento una forma de conservarlos y al mismo de representar como el poder juega con nuestra memoria y quizá también la inestabilidad y desconcierto que sentía ante los cambios abruptos.

La obra, titulada al final “1956”, fue mostrada como una instalación en la que se proyectaba un video en el que se alternaban escenas del malecón antiguo, extraídas de los videos de mi familia, y escenas actuales de los mismos lugares que se muestran en el video antiguo, escenas del proceso de producción de la obra y otras escenas de metraje encontrado que ayudaron a crear una narrativa un tanto melancólica y patética.

Esas dos obras significaron el inicio de mi interés por documentos encontrados, si bien resultas de una manera con la que no me siento muy a gusto 3 años después de haberlas producido por considerarlas un tanto ingenuas, me iniciaron en un tipo de

producción que tomaría otro rumbo, ahora un tanto más consciente, y claramente identificado con un “mal de archivo”.

2.2.2 Referentes artísticos.

En el año 2009 se desarrolló el 8vo Festival de cine documental Edoc (Encuentros del otro cine), en el que aparecieron obras de dos documentalistas norteamericanos que influirían significativamente en mis iniciativas posteriores, Ross McElwee y Jay Rosenblatt.

La producción de McElwee es autobiográfica, registra los aspectos más importantes de su vida personal, familiar y crea un banco que servirá de materia prima para sus producciones. De esta manera crea documentos con tiempos que se cruzan. Imágenes de su pasado que irrumpen en su presente, provocando una experiencia dialéctica a modo de un revisionismo histórico familiar.



Figura 9. Backyard (Stills). (McElwee, 1984)

“Pero lo que he tratado de hacer en todas mis películas autobiográficas es crear un patrón sinusoidal en el que se alterna la inversión en mi propia vida con el involucramiento en el mundo que nos rodea, el mundo visible” (McElwee, 2007, pg.8)

Este fragmento está en sintonía con el esquizoanálisis mencionado anteriormente, en cuanto hablan del deseo como algo múltiple alejado del pequeño círculo familiar. McElwee trata de codificar mensajes que nos refieren a problemáticas más amplias, llevándonos a dirigir nuestra mirada a toda la amplitud del paisaje.

Jay Rosenblatt en cambio realiza films autobiográficos con materiales encontrados o “foundFootage”. Rosenblatt se apropia de films que distintas instituciones públicas desechan en el momento de digitalizar sus archivos. A través de estos realiza selecciones de escenas, en especial de la sociedad norteamericana de la década de los 50’s, que le permitan transmitir historias personales en un ejercicio por confrontar problemas no resueltos de su pasado.



Figura 10. PhantomLimb. (Rosenblatt, 2005)

En el caso de Rosenblatt me atrajo eso precisamente. Tratar de enmascarar historias personales por medio de imágenes de la “ageofinnocence” y su estética que no dejó de resultarme tan familiar, más que nada por el hecho de haber tenido una vida familiar estable, que al ser yuxtapuesta a la realidad social actual, provocaron sospechas que despertaron en mí un deseo por saber qué se esconde detrás de la cortina de mi felicidad, del entorno que alberga mi vida feliz, de las autoridades que han hecho posible mi felicidad, etc.

“Lo personal es político, no veo la diferencia. Creo que cuando cuestionas cosas como la forma es que fuiste criado y educado, allí hay un comentario político.”(Rosenblatt, 2012, pg.4)

La obra “Vitrina de referencia” del artista Christian Boltanky es un referente importante en mi muestra. En esta obra el artista recopila objetos personales, restos en algunos casos muy deteriorados que, como el restos de sus obras, procuran constatar la función de la memoria.



Figura 11. Vitrinas de referencia. (Boltansky, 1971)

Boltansky apela al potencial de los objetos del pasado de activar una memoria en el espectador, la mayor parte de las veces haciendo uso de material encontrado, reciclado, es decir, documentos ajenos a su vida privada, y les da un tratamiento que se acerca a la función del museo.

“Me di cuenta de que podía ir más lejos, por el hecho de que estos documentos pertenecían a la memoria común de una familia, que cada persona podía reconocerse a sí misma en un día de vacaciones o de aniversario. Estas fotografías no me enseñaron nada de la familia X, mas bien las integré a mi propia memoria.” (Boltansky citado por Guash, 2011, pg.58).

Las obras se valen de la función tímica de la psyche que posibilita un puente intersubjetivo entre el espectador y el objeto, permitir que el espectador se sumerja en los objetos, muchas veces vaciados de su contenido original, y que le preste su alma.

En la obra “Les Pensionnaires” de Anette Messenger, la artista muestra un conjunto de gorriones muertos vestidos con pequeños abrigos de lana tejidos a mano.



Figura 12. Les Pensionnaires. (Messenger, 1971)

Lo particularmente interesante de esta obra

es todo el

proceso de

elaboración de la muestra, en la que la artista desempeña un rol de madre: cuida, alimenta, protege y castiga a sus crías, en este caso a las aves, que son expuestas en una vitrina de cristal y sobre una cama de lino blanco.

En mi muestra he expuesto elementos cotidianos de mi vida personal, de la vida personal de familiares desaparecidos, elementos que de alguna manera sentí que ejercían un poder sobre mí. El hecho de haber sido atesorados y conservados por mis familiares, les otorgaba a estos objetos un cierto poder sobre mí. Eran cosas con las que no podía jugar, y que de alguna manera me seguían con la mirada e incluso su carácter de presencia regulaba mi accionar por momentos. Todas las exigencias en cuanto a mi comportamiento, siendo de niño un tanto problemático, encontraban un eco en las reliquias familiares.

Annette Messenger mediante esta obra busca referirnos a una labor cotidiana, a la mujer cumpliendo las funciones que le corresponden, es decir –y es aquí donde me siento identificado-, al sistema regulador de hábitos de la vida de las personas a través de la repetición de comportamientos cotidianos.

La instalación “Ten character” del artista ucraniano IlyaKabakov trata de 10 álbumes de ficción que giran en torno a un solo personaje, que dándose cuenta de lo vacía en insignificante que había sido su vida, crea estos 10 personajes involucrados en situaciones inverosímiles. La obra estaba conformada por 10 instalaciones en 10 habitaciones, una por cada personaje.

Me referiré a uno de esos personajes, al “hombre que nunca botó nada”. Kabakov en su ensayo que lleva el mismo nombre de la instalación, hace referencia a un hombre, específicamente el plomero, que no salió de su cuarto en años. Recuerda que su tío Misha le amenazaba diciéndole que si se portaba mal el plomero iba a abrir la puerta y comérselo. Un día las tuberías se congelaron y un grupo de hombre preguntaron por el plomero, señalaron la puerta que no se abrió en años y ante la emergencia del condominio decidieron derribar la puerta. Era un cuarto repleto de papeles, periódicos, fotos, postales, revistas, basura, como que si no se hubiera querido en todos esos años deshacer de nada.



Figura 13. Ten Characters. (Kabakov, 1972)

“Esta relación es familiar a todos los que vieron a través o reordenaron sus papeles acumulados: esta es la memoria asociada a todos los eventos ligados a estos papeles. El privarnos de estos papeles-símbolos es privarnos en mayor o menor grado de nuestras memorias (...) en cierto sentido significa dejar de existir” (Kabakov, 1977, pg.1)

Este fragmento del ensayo nos muestra al pequeño Ilya siendo testigo de un ambiente creado por un hombre que sufre del Síndrome de Diógenes, una patología obsesiva compulsiva por acumular cosas. Este relato es muy similar a la historia de los hermanos Collyer, famoso caso de dos hermanos que pasaron aproximadamente 3 décadas en su departamento en Manhattan acumulando revistas, periódicos, instrumentos musicales, afiches, “Pin ups”, etc.



Figura 14. A police inspector in the Collyer bros. house. (N.Y.Times, 1947)

En los dos casos se hace referencia a personas que tienen miedo de perder su memoria si llegan a alejarse de sus afectos personales, de todo esos papeles o trapos que están directamente conectados a eventos de su vida personal o de algún ser querido, absortos en la reificación de su basurero.

“La sensación de lo vasto, la existencia cósmica abarca a la persona en estos basureros; esto no es una sensación de negligencia, sino lo contrario – un sentimiento de su regreso, un círculo completo, ya que mientras exista la memoria, todo estará conectado con la vida.” (Kabakov, 1977, pg.4)



Figura 15. Ten characters. (Kabakov, 1972)

Kabakov hace referencia a los mundos sombríos, escenas de pobreza, desolación que hacen referencia al fracaso del proyecto soviético, ironiza su dimensión utópica a través de las fantásticas y absurdas proezas de estos personajes que no dejó de relacionar con algunos personajes de nuestra historia política como por ejemplo Eusebio Macías y su Partido Cerrecista Psicodélico Cibernético, mas conocido como el “Partido de la menestra”. Constituyen personajes excéntricos -no son pocos en Guayaquil- que esconden su desengaño por medio del humor.

La obra de Kabakov resulta extrañamente familiar, no sé si porque tengo parientes con esa tendencia, por verme siempre rodeado de recuerdos del pasado, o por el hecho de ser obsesivo compulsivo.

Además de la empatía que siento por la obra de Kabakov, la idea del derrumbe de paradigmas lo siento muy cercano. En la actualidad la idea de familia está muy debilitada, vivimos una época de una democratización del conocimiento sin precedentes que posibilitan el generar un pensar más independiente y más que nada heterogéneo. La crisis del referente -algo que veía como algo un tanto ajeno a mi realidad-es cada vez mas evidente para mí, sintiendo cada vez más lejana la sensación acogedora de la seguridad de mi hogar y en el caso de Kabakov, el del proyecto soviético.

La obra "Sammelalbum" de HannahHöch, artista dadaísta conocida principalmente por sus collage, es una colección de imágenes de prensa que se dedicó a recopilar de una manera sistemática, todos clasificados de acuerdo a géneros particulares. No se sabe si Höchconsideró al sammelalbum una obra o si fue una colección de imágenes que le sirvieron para producir sus collages.

Lo que realmente me interesó de esta obra es la transición de la lógica de unicidad pictórica a una lógica de ordenamiento, algo que yo personalmente estoy experimentando y creo se evidencia en la muestra.



Figura 16. Sammelalbum. (Hoch, 1933)

Figura 17. English dancer. (Hoch, 1930)

Gerhard Richter en el año de 1962 inicia su proyecto del *Atlas bilder*, un work in progress que está conformado por más de 5000 imágenes recogidas hasta la actualidad. Estas imágenes son recogidas de periódicos, revistas, fotografías encontradas o propias.

En los 4 primeros paneles contienen fotos de su vida familiar a modo de un álbum fotográfico personal, seguido de paneles con imágenes ajenas a su vida privada en la Alemania del este.



Figura 18. Atlas (lámina 2). (Richter, 1962)

“Si asumimos que el impulso inicial del Atlas se originó en la experiencia de Richter de pérdida de un contexto social y familiar –hecho de haber tenido que abandonar Alemania del este- y en la idea de la destrucción de la identidad del estado-nación, sería plausible considerar el Atlas como un ejemplo más, y en muchos casos muy diferente, en la larga tradición de *prácticas culturales* como también ocurrió con el Atlas Mnemosyne de Warburg en un contexto similar de *crisis de la memoria*.”(Buchloh, 1999, pg.135 citado en Guash, 2011, pg.53)



Figura 19. Atlas Mnemosyne (lámina 45). (Warburg, 1929)

En esta cita Benjamin Buchloh formula una hipótesis que resultaría clave para mi primera muestra individual. Esta nos ofrece el origen del Atlas de Richter, que bien pudo originar su peculiar sistema a raíz de los efectos de haberse radicado en la Alemania Occidental, que bajo la influencia de la *Pax Americana*, ofreció al joven artista una avalancha de imágenes mediáticas que inevitablemente contaminarían significativamente sus memorias.

“Crisis de la memoria” es algo que siento muy cercano a la época en que me ha tocado vivir. Siento que en algún momento la anomia será una característica de mi producción, siento que se desvanecen mis recuerdos más íntimos. Ante esto pienso que tan malo podría ser esto?

Indudablemente me genera melancolía, y creo que hasta ahora ha sido evidente en los primeros pasos al manejo de el archivo en mi proceso. En este momento pienso en las vanguardias. Pienso que no estaría tan mal ver con optimismo las nuevas posibilidades que ofrece mi época, como Benjamin que vio con buenos ojos -desde su perspectiva de izquierda-la “pérdida del aura” y la posibilidad de un derrocamiento del arte libre de mecenazgos ideológicos. Quizá sea tiempo de dejar de resistirme, de aceptar las cosas como se me presentan, de simplemente continuar con ese impulso, que siento tan cercano, que es el de coleccionar.

“Coleccionar es una forma de protección, un modo de luchar contra la muerte (...) una lucha contra el tiempo. Se puede coleccionar todo y cada clasificación es tranquilizadora, ya que crees que tiene algún sentido, pero no hay sentido.” (Messenger citado por Guash, 2011, pg.62)

Capítulo 3

3 Las obras

3.1 Historia de fantasmas para adultos. <http://vimeo.com/49716720>

“De la influencia de la Antigüedad.

Esta historia es mágica de contar.

Historia de fantasmas para personas adultas”

(Warburg citado por Huberman, 2009, pg. 5)

El título de la muestra es la forma como le gustaba a Aby Warburg llamarle a su método científico. Hablaba de abrir la historia del arte a la antropología y a la psicología, en un proceso que llevaría a la disciplina a una etapa más madura y alejarse de manera definitiva de las discusiones infértiles y las charlatanerías de la historia del arte estetizante.

El haber escogido este título tiene que ver un poco con un proceso conflictivo en mi búsqueda artística personal que se ha visto algo aliviada al final de esta muestra. ¿Qué hacer? ¿Cómo hacerlo? Será de producir cosas como las que producen mis compañeros mas visibilizados? El entorno me hacían dudar de todo lo que había hecho hasta el momento, de dudar de su valor y de su pertinencia.

El acercamiento a las teorías warburgianas posibilitó un mejor entendimiento de lo que hasta ese entonces había hecho, la teoría de Derrida sobre el archivo y parte de la producción teórica a raíz de este ensayo, me permitieron comprender un impulso por recopilar y conservar muy natural en mí y en mi entorno privado. A aceptarlo, proponerme estudiarlo y potenciarlo. Un paso mas hacia una producción mas madura.

Decidí dar un primer paso hacia una producción de arte como archivo, pero sentí que esta muestra debía ser un punto de transición de mis pretensiones anteriores a esta nueva etapa. En esta muestra decidí realizar una selección de fotografías y afectos familiares, siempre presentes en mi vida. Algunos de estos elementos posibilitaron un tipo de obra realizada a través de elementos propios de una labor de archivo, recurrentes en la historia del arte, como lo son vitrinas o la distribución reticular de imágenes. Pero otras obras todavía mantenía rezagos de esa “unicidad pictórica” a través de técnicas de fotomontajes que coqueteaban con el dadaísmo o el surrealismo.

Me doy cuenta ahora de que esta muestra refleja conflictos, no solo personal en lo que respecta a mi situación de crianza o con respecto a mi entorno social más amplio, sino en lo que respecta a mi búsqueda artística. En muchos sentidos se revelan asuntos por resolver.

3.2 Descripción y proceso de producción de las obras.

Durante el proceso de producción de las obras consumí una considerable bibliografía que provocaba cada vez y cuando modificaciones en las ideas principales de las obras. Iré describiendo el proceso que culminó en la concreción de cada una de ellas, a modo de una bitácora de artista.

3.2.1 La cámara de los esposos.

Hace aproximadamente un año y medio encontré una fotografía que había tomado mi abuelo en el año de 1922 aproximadamente. En la imagen aparece el reflejo de mis abuelos en uno de los espejos de un armario francés estilo *artdeco* y en el otro espejo aparecen las hermanas de mi abuela y una hermana de mi abuelo. Se trataba de la recámara de mis abuelos, aunque hay un tío que dice que esa era la recámara de mis tías abuelas solteras, durante una reunión familiar. Me resultó fascinante la imagen, la composición de la fotografía, los efectos de luz logrados.



Figura 20. Armario. (Palacios, 1922)

Tenía una copia muy antigua y descuidada de la imagen, lo cual no era muy favorable para los propósitos del proyecto, pero mas tarde descubrí que los negativos originales estaban en Quito.

Una de mis tías abuelas, que aparece en la foto, vivía en Quito y en los años 80 empezó a apoderarse de todos los documentos familiares que estaban en posesión de mi abuela, su hermana. Se trataba de una ansiedad por no desprenderse de esos documentos, que eran los únicos residuos de ese pasado. Ella padecía de Alzheimer.

Resultó ser una sesión de fotos, en las que mi abuelo decidió fotografiar a todos los presentes, pero reflejados en todos los espejos de ese dormitorio. De esta escogí 3 imágenes de las 12 originales, para poder hacer reproducciones de los muebles, en vista de que el clima guayaquileño no había permitido la conservación de los mismos.



Figura 21. Archivo Holguín-Uttermann. (Palacios, 1922)

Por medio del programa Illustrator y con ayuda de mis tíos que conocieron esos muebles, hice planos para el ebanista que acepte el reto de reproducirlos.

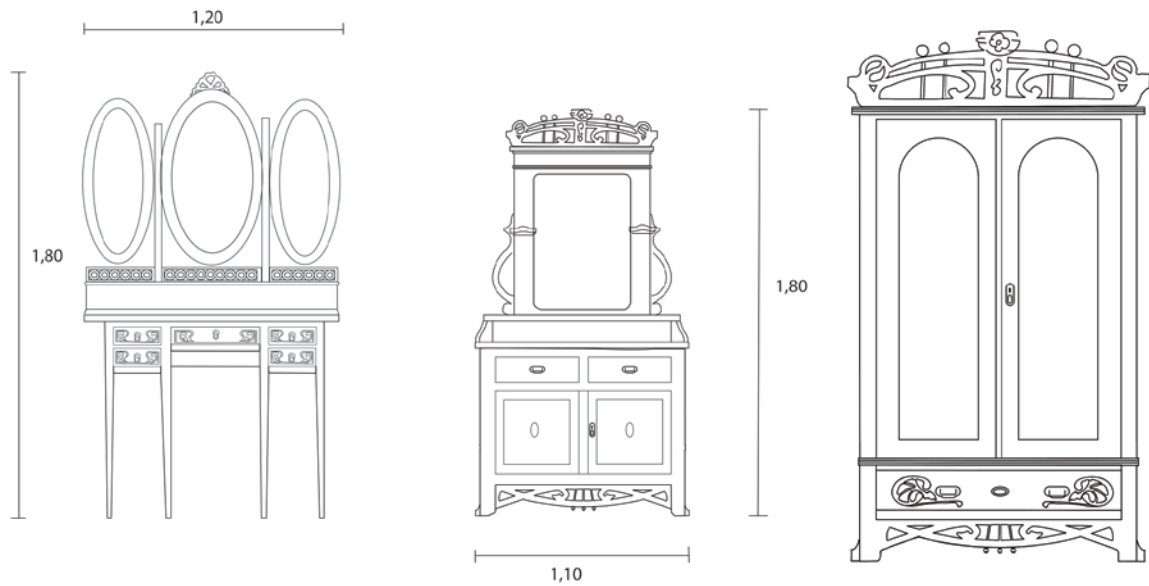


Figura 22. Bitácora. (Palacios, 2011)

Las imágenes de los reflejos iban a ser reveladas sobre los vidrios de los nuevos muebles, procurando generar una sensación de presencia o incluso fantasmática a la instalación. Realicé unos lamentables bocetos en Photoshop para mostrar y discutirlo con mis colegas.



Figura 23. Bitácora. (Palacios, 2011)

Recibí comentarios favorables por esta idea, incluso alguien me habló de la escena del armario de Hamlet, en la que el príncipe reclama a su madre por haberse casado con su tío Claudio, del cual duda en matar por miedo a tener el camino libre a la cama de su madre. En este caso no son mis padres, sino mis abuelos los que aparecen en la imagen junto mis tías abuelas, todo un paisaje múltiple que ignoraba esa lectura. El asunto es más complejo y rizomático, por lo que si es de citar algo, sería el dicho: “cada uno guarda sus fantasmas en el armario”.

O si es de hacer una referencia literaria de pronto el cuento de Hermann Hesse “Dentro y fuera”, donde dos amigos intelectuales: Frederick y Erwin, se pelean después de que uno de ellos decidiera dedicarse a la magia.

Un día Frederick lee en casa de Erwin “Nada está dentro, nada está fuera, pues lo que está afuera, está dentro”, a lo que Erwin añadió: “Pero, mi querido amigo, debo confesarte que, desde que mi pensamiento ha cambiado, ya no existen para mí

palabras ambiguas ni dichos: cada palabra tiene decenas, centenares de significados. Y ahí empieza lo que temes... la magia." Frederick se retira enfurecido y Erwin le da un muñeco de barro con dos cara.

Frederick consideraba estúpido ese muñeco, tan precariamente elaborado que parecía hecho por un niño. El muñeco al que despreciaba y evitaba ver, un día desaparece y esto inesperadamente le afecta mucho. No podía dejar de pensar en ese muñeco y pensó que esta obsesión era producto de un hechizo. Decide regresar donde Erwin para que el ayude a sacar al pequeño ídolo de adentro, a lo que Erwin responde:

"El ídolo saldrá de ti otra vez. Ten confianza en mí. Ten confianza en ti mismo. Has aprendido a creer en él. ¡Ahora aprende a amarlo! Está dentro de ti, pero continúa muerto, es aun un fantasma para ti. ¡Despiértalo, háblale, pregúntale! ¡Pues es tú mismo! ¡No le odies, no le temas, no le atormentes! ¡Cómo has atormentado a ese pobre ídolo, que sin embargo eras tú mismo! ¡Cómo te has atormentado a ti mismo! (...)Ese es el camino (a la magia)-contestó Erwin-, y quizá has dado ya el paso más difícil. Has hallado por experiencia que el fuera puede convertirse en el dentro. (...)Llama al pasado, llama al futuro: ¡ambos se hallan en ti! Hasta hoy has sido el esclavo del dentro. Aprende a ser su dueño. Eso es la magia." (Hesse,2012, pg.12)

Este cuento está más cerca de todos los conceptos detrás de la elaboración de mi proyecto, del propósito del mismo. Mientras realizaba las obras es que logré establecer conexiones con textos leídos y situaciones vividas anteriormente. Un proceso mediante el cual logré atar algunos cabos sueltos, que iba registrando en la bitácora.



Figura 24. Bitácora. (Palacios, 2012)

La obra sufrió varias modificaciones, primeramente por desacuerdos con los carpinteros y ebanistas. Mas luego las dificultades con el proceso de revelado sobre vidrio que resultaron en situaciones desastrosas.

En esta imagen podemos apreciar el armario con una pata mas pequeña que la otra, lo que provocaba inestabilidad en el armario.

Finalmente tuve que acudir a donde unos carpinteros y ebanistas con mejor prestigio y los resultados fueron favorables. En cuanto a la imagen, decidí finalmente realizar un gesto sencillito a lo “ready made”, ubicar la imagen frente al armario. Esto como sugiriendo un efecto de infinito que en ese momento me hacía pensar en el carácter inaprehensible de mi deseo, por momentos obsesión, de querer todo exactamente igual a lo original. Sentía que de alguna manera tenía que traer todo de vuelta. Y esto me llevó a una serie de desazones que me recordaron ese estado cercano a la demencia que sufrió el arqueólogo Hanold, personaje principal de la novela “La Gradiva” de Wilhelm Jensen, de la que Freud parte para realizar un ensayo llamado “El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen”. En este narra la historia de un personaje, un arqueólogo solitario que se obsesiona con el relieve griego (del que



Freud mantenía una copia en su oficina) y empieza a realizar transferencia subjetivas a la figura inerte. Intentó incluso recrear su vida, su genealogía, su época, su muerte, todo para ubicarse en lo que ofrece la imagen, llegando incluso a trasladarse a Pompeya, lugar de su supuesta trágica desaparición.

Figura 25. Despacho de Freud. (Engelmann, 1928)

Finalmente La Gradiva se le aparece a Hanold en Pompeya y le dice algo que quedó resonando en un momento en que mis exigencias ya llegaron al extremo de imaginar encontrar al armario extraviado en Ebay, cosa que pareció posible ya que había logrado encontrar el mismo modelo de apliques de la época en la tienda mencionada:



Figura 26. Art decohandles. (Ebay, 2012)

Le dijo a Harold lo extraño que le resultaba “que alguien deba primero morir para *devenir vivo*” (Freud, 2011, pg.11), algo que sentí fue dirigido a mi en un momento de abandono a una absurda ambición, y que comenzaron a otorgar a este proceso tintes terapéuticos.

En los espejos, donde se reflejaban originalmente mis familiares, escribí un verso de la elegía N° 7 de “Las elegías de Duino” Rainer María Rilke, decía: *Hier Seine istherrlich* que se traduciría como Aquí todo es maravilloso, verso que se refiere a esas profundidades de donde constantemente emerge la sangre que perdura, sangre del padre y que rima tan bien con el adjetivo mágico.



Figura 27. La cámara de los esposos (detalle). (Palacios, 2012)



Figura 28. La cámara de los esposos. (Palacios, 2012)

3.2.2 Con buena letra.

La siguiente obra es una instalación de tres vitrinas que contenían libros antiguos abiertos con flores secas sobre sus páginas. Estas fueron recogidas por familiares a lo largo de los últimos 80 años. Acompañando a las vitrinas teníamos un video que se proyectaba sobre una sábana bordada por mi abuela.

Esta obra inicialmente fue concebida como un video en lo absoluto relacionado con el video que terminó acompañando a las vitrinas.

La idea nació un día que estaba recogiendo libros muy viejos y cayó una flor, específicamente un “pensamiento” que mi abuela había recogido hace ya algún tiempo.



Figura 29. Bitácora. (Palacios, 2010)

Inicialmente buscaba maneras de relacionar a los pensamientos con alguna referencia literaria. Me enteré que este tipo de flor estaba ligada a la obra “Sueños de una noche

de verano” de William Shakespeare. Leí la obra y efectivamente había un pasaje en la que un duende llamado Puck le explicó como el jugo de estas flores vertidas sobre los ojos de Titania iban a provocar que ella se enamore del primero hombre que viera.

Pensé en una historia de amor entre mis abuelos, y decidí ver maneras de crear algo con el jugo de estas flores. Decidí utilizar una técnica de extracción de pigmento vegetal llamado cromatografía, en el que machacando las flores con alcohol y acercando un papel absorbente, se fijarán por capas todos los colores que esa flor contenga.

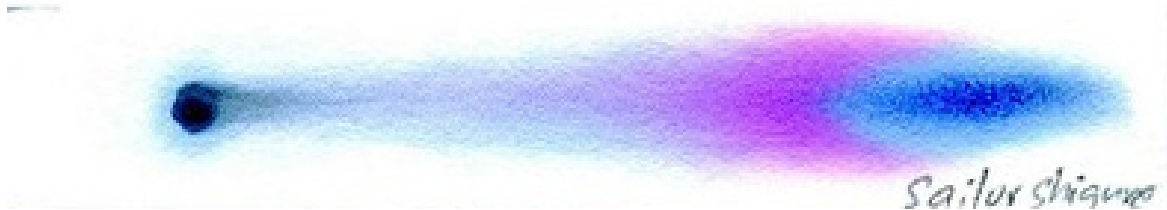


Figura 30. Bitácora. (Palacios, 2010)

Así mismo, uno puede regenerar el pigmento del jugo de una flor sobre la superficie donde se haya fijado. Creí haber encontrado la fórmula del éxito, y comencé a buscar esos efectos en las hojas donde reposó el pensamiento por años.

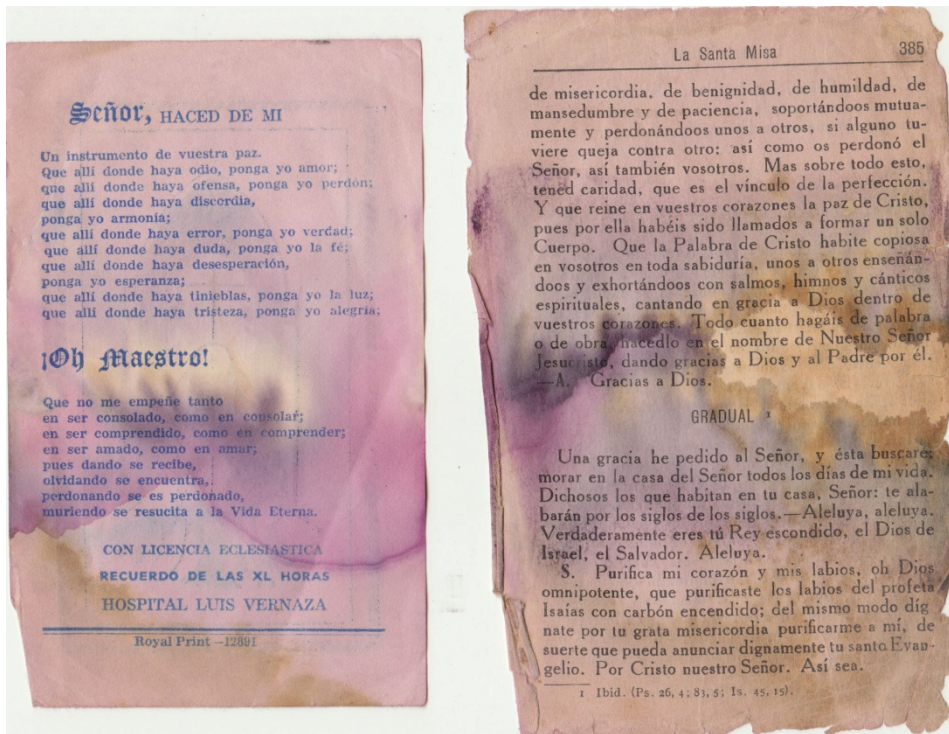


Figura 31. Bitácora. (Palacios, 2010)

Mas adelante esto perdió sentido para mi y decidí seguir buscando salidas. Me interesé por la técnica de los antotipos. Una técnica fotográfica anterior a los descubrimientos de Daguerre y Henry Fox Talbot, que pasarían a ser los soportes donde se fijación fotográfica cuyas patentes se consolidarían en el mercado.

Los antotipos se realizaban con jugos vegetales, de flores y especialmente del jugo de la espinaca, ya que su alto contenido de clorofila eran ideales para crear superficies altamente sensibles a la luz.



Figura 32. Bitácora. (Palacios, 2010)

Esta técnica era muy popular entre los viajeros científicos decimonónicos para registrar especies de flores desconocidas.

Esto me llevó a pensar en la silueta, una huella de la flor con la que podría crear un video, ya que reuniendo algunos pensamientos, y fueron algunos los que encontré, iban a crear una secuencia de imágenes similares que les otorgaba una especie de movimiento cercano al cinematográfico, dinamismo que podemos observar en las fotografías de Blossfeldt.



Figura 33. Kunstformendernatur. (Blossfeldt, 1865)

La idea sería entonces crear un video con las huellas que dejaran las flores sobre las páginas en las que se encuentren y juntarlas en una secuencia de imágenes. El resultado no fue satisfactorio.

Finalmente decidí utilizar las flores tal y como se me presentaron cuando abrí los libros. Esto tuvo mucho sentido cuando pensé en la obra Onement 1 de Barnett Newman, en la que el artista pinta sobre una superficie que esta cubierta por una cinta en el centro que divide la superficie en dos. Después saca el tape para develar una pequeña franja de la superficie que quedó en el fondo.



Figura 34. Onement 1. (Newman, 1948)

Esto pretende generar un encuentro dialéctico con una lejanía. Algo que en algo podemos alcanzar a ver por un pequeño espacio. Este hecho de develar algo que estaba tapado, escondido, lo relacioné con el hecho de abrir los libros. Se asemeja a los cuadros también, las dos superficies similares a las dos paginas de un libro abierto y también por el hecho de que en los dos casos se está dejando respirar algo que estaba sepultado u olvidado.

Con respecto al video, ligue las obras de Newman con una técnica de video digital que se llama "data mosh". Esta consiste en la eliminación de los p-frames de un video digital, que son los elementos que mantienen unidos a los pixeles, provocando que los pixeles se empiecen a acumular en la pantalla y que el movimiento de las escenas siguientes las dispersen de manera constante por toda la pantalla.

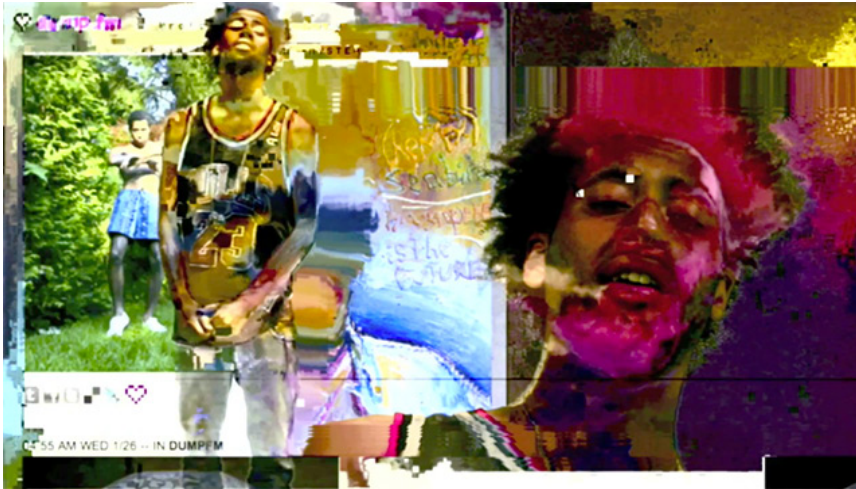


Figura 35. Bitácora. (Palacios, 2011)

La plasticidad del video digital, el hecho de que unas escenas contaminen a las otras visualmente me remitió a Onement 1 o a los Zips, en los que podemos apreciar como las pintura de los planos mas grandes se filtraron por el tape, un accidente fortuito que engrosa el significado de las obras de Newman. Ante todas estas conexiones que establecí, decidí realizar un data mosh a todas las escenas de los videos caseros de mi familia que estén relacionadas con flores.



Figura 36. Con buena letra (stills). (Palacios, 2011)

<http://vimeo.com/32350595>



Figura 37. Con buena letra. (Palacios, 2012)



Figura 38. Con buena letra. (Palacios, 2012)

3.2.3 Los de afuera son de palo.

Esta obra inicialmente iba a ser una distribución de una colección de postales de la época de enamorados de mis abuelos. Recolecté aproximadamente 50 postales de los años 1922 y 1923. Los contenidos eran muy tiernos, pero muy personales, quería producir obra con esto, pero me resultaba un tanto delicado mostrar algo tan íntimo. Dentro de mis investigaciones concernientes al video de la obra “Con buena letra”, encontré una aplicación que convertía texto en imagen, y en ese momento me resultó una manera muy interesante de no decir tanto.

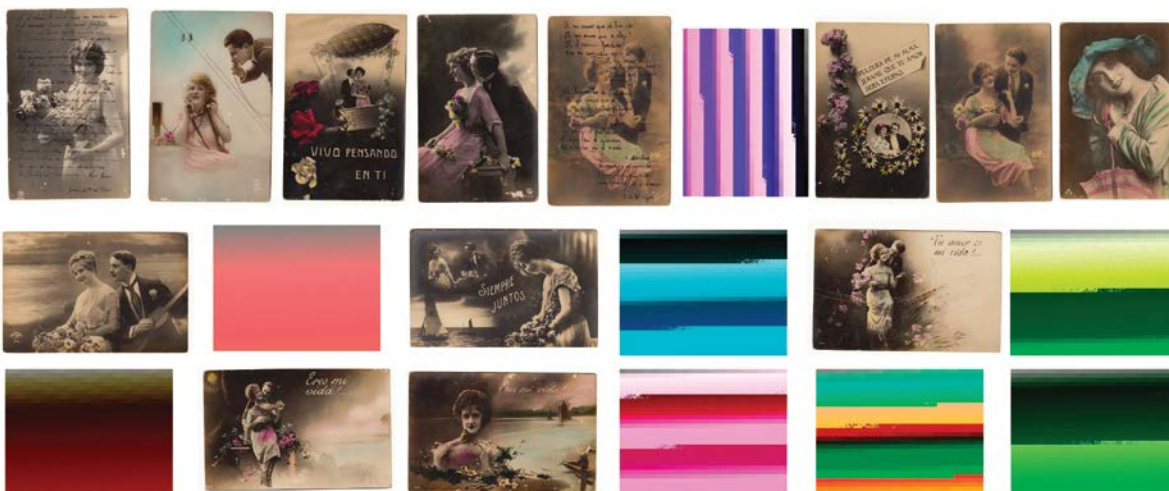


Figura 39. Bitácora. (Palacios, 2011)

Decidí presentar las postales con una distribución reticular y a lado un video de una escena de la película amanecer de Murnau, en la que dos amantes caminan por un bosque. Aunque traer de vuelta un romance tan tierno y genuino en tiempos tan cínicos no tenía sentido. Mas bien quise probar borrando el fondo original de la escena y hacerlos caminar en la penumbra.



Figura 40. Amanecer. (Murnau, 1926)/ Bitácora. (Palacios, 2011)

Me desanimé pronto con esta idea, y decidí mantener las soluciones en consonancia con el carácter sencillo y cotidiano de los documentos. Recordé en casa de mi abuela haber visto fotos, recordatorios, recuerdos, puestos en las esquinas de los espejos de su aparador. Pensé en que esa sería una excelente manera de exhibirlas y crear un efecto de ansiedad en el espectador, ya que alcanzaría a ver el reflejo de una mínima parte de lo escrito, y jugar con la curiosidad del espectador me resultó divertido.



Figura 41. Bitácora. (Palacios, 2011)

Me enteré de un producto que estaba poniéndose de moda en los Estados Unidos que terminaría de darle forma a esta obra. Se trataban de los TV Mirrors, unos televisores planos incrustados detrás de unos espejos falsos. Estos al tener una concentración menor de nitrato de plata y este estar fijado con barniz y no pintura opaca en la parte trasera del

espejo, provocaba la entrada de luz por detrás del espejo. Estos espejos son conocidos por ser utilizados en las salas de interrogaciones de la policía. Los resultados eran fantásticos, el espejo funcionaba como tal hasta que se prendía el televisor que estaba escondido detrás del espejo, algo que incluso serviría para asustar a personas.

Decidí conseguir estos vidrios y detrás de este incrustar una pantalla plana que reproduciría un video rotoscopiado de una actriz mayor, que se dedicaría a leer lo escrito en la postal, pero que no íbamos a ser capaces de escuchar bien, ya que nos separan paredes gruesas. De esta manera me daba cuenta de cómo estaba celando la información, de cómo yo determinaba que se veía, que se leía, y cuanta información se iba a transmitir al espectador. Ejercía un control riguroso sobre los documentos, y modificaba las cosas para controlar los contenidos y la representación.



Figura 42. Bitácora. (Palacios,2011)



Figura 43. Bitácora. (Palacios,2012)



Figura 44. Archivo personal. (Palacios, 2011)



Figura 45. Los de afuera son de palo. (Palacios, 2012)

3.2.4 Siempre son los demás los que se mueren.

Inicialmente esta obra iba a resolverse de una manera mucho más extravagante. Pretendía crear ataúdes de cristal con las fotografías de los entierros de mis abuelos, con impresiones de las caras de los diferentes ataúdes sobre vidrio, que a su vez sería trasladados a los pintorescos cementerios municipales de Guayaquil y Quito. En el camino las personas que cargaran el ataúdes sufrieran un tropiezo y que el ataúd caiga y se rompa en mil pedazos. Al día siguiente, después del dolor de cabeza desistí.

La nueva propuesta consistiría en recolectarlas fotografías de los entierros del resto de los miembros de mi genealogía. Tuve que ir contactando a familiares dentro y fuera de la provincia y el país con el fin de poder agrupar en una sola imagen todos los entierros, una especie de árbol genealógico fúnebre. Algo que por supuesto no se logró del todo. Hubieron imágenes que simplemente se perdieron para siempre, pero logre un muy buen número. La desaparición de 4 generaciones visibilizadas en una sola imagen.



Figura 46. Bitácora. (Palacios,2011)

El título es un parfraseo con el epitafio que Marcel Duchamp había compuesto para su tumba: “Por lo demás, los que mueren son siempre los demás”, fraseirónica que utiliza modos deícticos descontextualizados que sugieren una inmortalidad escueta y nadificada por el simple hecho de no poder volver a morir, por el hecho de ser lenguaje.



Figura 47. Siempre son los demás los que se mueren. (Palacios, 2012)

3.2.5 Uno para las tres

Consta de tres fotografías a color que seleccioné de una colección de slides de los años en que mi madre y su familia en que vivieron en el extranjero. Las imágenes escogidas fueron las más deterioradas, la primera imagen había perdido información de color y además habían zonas que en blanco, perdidas de la imagen. La segunda era una foto de mi madre en la sala de su casa junto a un televisor, esta tenía pegada una polilla en la superficie del slide y la tercera imagen estaba cubierta por hongos. Lo que decidí hacer es restaurar las imágenes y con los diferentes residuos o errores crear filtros que puedan usados para crear una nueva composición, dialectizar en lugar de borrar las señales del paso del tiempo. Había un elemento que unía a las tres imágenes, y era un Chevrolet Impala del 62 dividido en tres partes y que las fotos terminaban uniéndose de nuevo.

El título es una frase que escuché mucho durante toda mi infancia, ya que al igual que mi madre yo tenemos el mismo número de hermanos y mis padres siempre procuraron ser equitativos. Todo lo debíamos compartir, siempre nos teníamos que cuidar, todo se debía dar en consensos tripartitos, al igual que ese elemento en la imagen, que era el “orgullo de mi abuelo”.



Figura 48. Bitácora. (Palacios, 2011)



Figura 49. Uno para las tres. (Palacios, 2011)

3.2.6 Siempre vivirás en mí



Figura 50. Archivo Holguín-Uttermann. (Holguín, 1962)

La obra consiste en un recopilar todas las escenas de los videos caseros de mi familia que contengan “movieholes”, estos son pequeñas perdidas de información circulares en los fotogramas del video debido a el retiro de la cinta protectora del rollo

del film, que está siempre sujeta en el extremo de la cinta por pequeños puntos de adhesivo. Lo mismo sucede al final de la cinta por estar sujeta al riel del rollo.



Figura 51. Bitácora. (Palacios, 2011)

Inicialmente tuve una idea un tanto absurda pero que en su momento tuvo algo de sentido. Quise hacer con estas imágenes unos vitrales. Por medio de impresiones de tinta líquida quería obtener impresiones translúcidas, que serían colocadas en las ventanas del lugar de exposición y los movieholes serían huecos, que sugeriría agresión hacia las mismas.

Pronto el extraño entusiasmo producto de este corto episodio se fue, y regresé a las inquietudes iniciales.

Estas imágenes me recordaban a los *memento mori* tan comunes en la pintura flamenca, en las que siempre aparecían niños soplando pompas de jabón, constituyéndose en un recordatorio de lo fugaz de la vida y de la incierta llegada de la muerte.



Figura 52. Quisevadet. (Goltzius, 1594)

Figura 53. Blowing bubbles. (Chardin, 1733)

Una vez recopiladas las distribuiría en forma reticular, en tres filas y 9 columnas, sumando un total de 27 imágenes que estarían acompañadas por una postal antigua de colección en la que aparecía una niña soplando burbujas de jabón.

El título proviene de una frase que siempre le escuché a mi madre cuando imaginaba nuestra partida de la casa y tengo entendido que viene de un libro llamado “El

profeta” que fue bien popular en los años 70’s y tienen una curiosa relación con la forma esférica, que nos remiten al vientre materno.



Figura 54. Siempre vivirás en mi. (Palacios, 2011)

3.2.7 No todo lo que es oro brilla.

Entre los objetos personales que recolecté para esta muestra se encontraban los rosarios de mi madre, tías y de mis abuelas. Estos rosarios eran hechos con pétalos de rosas y fueron traídos de Fátima como resultado de la visita de algún conocido de la familia a esta localidad de Portugal.

Walter Benjamin hablaba de que la historia era como un rosario, los hechos eran las cuentas, separados, independientes unos de otros. El proponía una historia con hechos contaminados, anacrónicos, un remolino de tiempos donde los hechos convivan en una relación dialéctica, que ,“los hechos no le corran por entre los dedos como rosario.”

Dejó una pregunta suelta: “¿cómo romper mejor el rosario? ¿Cómo hacer, desde el interior estallar el continuo de la historia?” (Benjamin citado por Huberman, 2000, pg.151)

No pretendía dar una respuesta a esa pregunta, pero sí me hizo pensar en todas las ocasiones en que mi abuela rezaba, los motivos por los que rezaba, las plegarias que



realizaba. Todos esos años, momentos y energías contenidas en cada cuenta las empecé a ver como muy dispersas, por lo que decidí juntarlas en una sola cuenta.

Figura 55. Bitácora. (Palacios, 2012)

Empecé separando las cuentas de los rosarios. Después los juntaría a todos realizando los mismos procedimientos que siguen las religiosas que fabricaron estos rosarios, instrucciones que logré encontrar en la web.

<http://www.ehowenespanol.com/instrucciones-rosario-cuentas-petalos-rosa-como-92426/>

En la masa para hacer los rosarios tuve que agregar unas cuantas rosas frescas, en vista que los rosarios que recolecté habían perdido mucha humedad, combinando rosas de diferentes tiempos en la misma masa. Esto finalmente me permitió disolver los rosarios antiguos y crear una masa consistente.



Figura 56. Bitácora. (Palacios, 2012)

Después di la forma a la cuenta y decidí también juntar las fotos de las primeras comuniones de las dueñas de esos rosarios que tenía disponibles. Las 5 fotos de las que disponía eran muy similares, pero solo 3 de ellas

fueron compuestas de la misma manera, fotografiadas de un mismo ángulo, lo cual permitía hacer coincidir fragmentos de cada una de ellas en una sola imagen.



Figura 57. Bitácora. (Palacios, 2012)



Figura 58. No todo lo que es oro brilla. (Palacios, 2012)

La obra fue instalada sobre una mesita antigua junto con otros portarretratos vacíos, que pretendían hacer evidente la fundición entre las imágenes.

3.2.8 Solamente hemos sido prestados.

Un hermano de mi padre emigró a los Estados Unidos en los años 50's y para mantenerse en contacto con su madre le envió una grabadora de voz, lo cual le facilitaría el contacto ya que mi abuela sufría de artritis, lo cual le dificultaba escribir cartas.

Llegaron a mis manos unas grabaciones de audio del año 1972, en los que mi abuela narraba hechos cotidianos y novedades de la familia. Con estas grabaciones recordé una cita de los manuscritos de Aby Warburg: "Con los documentos de los archivos descifrados trato de restituir los timbre de voz inaudibles de los muertos" (Warburg citado por Huberman, 2009, pg.48). Esta frase me llevó a querer justamente lo que pretendía Warburg con los documentos, restituir el timbre de voz de mi abuela.

En los años 80's, incluso antes, se había popularizado entre los músicos el uso de los "Vocoder", con los que creaban sonidos sintéticos. Producían filtros por donde pasaba una señal de audio, ya sea que venga de algún cantante o instrumento, y obtendría el mismo sonido del filtro. Por ejemplo, si se creaba un filtro con el sonido del metal y un cantante canta a través del vocoder, la voz del cantante cambiará y sonará como aquel sonido de metal. De esta manera recibí ayuda de un especialista en sonido que crearía un filtro del timbre de voz de mi abuela. El plan resultó, pero el resultado no me convenció del todo, puesto que me recordaba mucho a una aparición dentro de una película de terror. <http://snd.sc/Qh4uRj>

Escuchando el audio, retrocediendo, adelantando y volviendo a escuchar alcancé a escuchar cosas que pasaban desapercibidas. El ladrido de un perro en el fondo, un

programa de televisión de la época, una canción de la radio, gritos de algún vendedor ambulante, niños jugando. Pero lo más interesante era que en esas pausas que hacía mi abuela, apreciaba sus respiros, y sonidos que emitía antes y después de hablar. Empecé a recortar esos fragmentos de audio, y al unirlos daba la impresión de que se tratara de una persona muy angustiada, en espera de algo, quizá una persona teniendo una pesadilla. <http://snd.sc/OKqSfB>

Estas modificaciones realizadas al audio me hicieron recordar un aspecto señalado con respecto a la actividad del archivo, de los silencios que pueden provocar por medio del *consignatio*, como el que ejerce autoridad sobre los archivos puede hacer ver y escuchar lo que le parezca que el público deba ver y escuchar, como la noción de domiciliación del archivo marca el paso de lo privado a lo público, pero no necesariamente de lo secreto a lo no secreto.

Sentí algo de remordimiento al ponerme a pensar de que estaba silenciando a un ser muy querido, creo que mi intención de recortar el audio fue la de proteger mi memoria privada, y en ese sentido me resultó irónico sintiéndome tan contrario a los abusos de poder con respecto al uso de los archivos, pienso en el poder estatal y la censura, y al final tener un similar proceder de manera tan espontánea. Aún así pensé que exponerlo era una manera de purgarme de ello.

El audio fue acompañado por una silla mecedora al pie de una ventana, que es la imagen que mas presente tengo de mi abuela.



Figura 59. Solamente hemos sido prestados. (Palacios, 2012)

3.2.9 Ta

En el año 2010 recuerdo haber escuchado una historia muy curiosa por parte de mi abuelo. Me contó como el cuando era tan solo un niño logró amasar una pequeña fortuna. Me contaba que de niño el había visto en unas revistas americanas, no recordaba bien si era Mecánica Popular, unos Jeeps de juguete, miniaturas de los famosos “Willy” que los americanos usaron durante la segunda guerra mundial. El decidió hacer uno y resulta que un funcionario del Municipio se quedó admirado de la calidad del juguete y le pidió que produzca en serie algunos para así venderlos en el Comisariato Municipal. La venta fue un éxito total y decidieron venderlos en el Perú, país donde tuvieron la misma acogida.

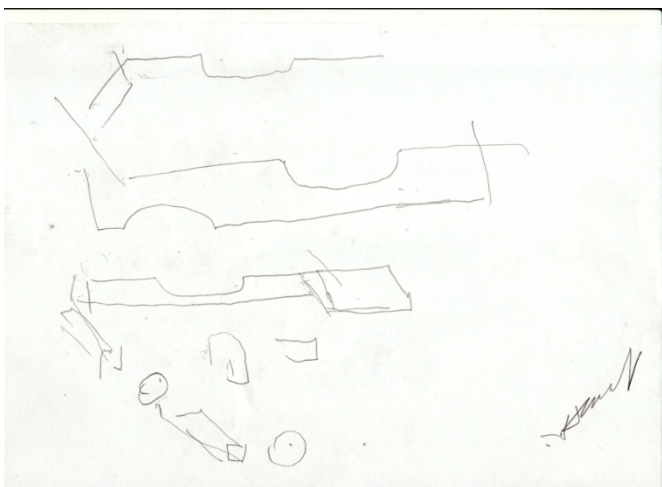


Figura 60. Bitácora. (Palacios, 2010)

Esta historia me resultó un poco inverosímil, así que mi abuelo para demostrármelo se ofreció a dibujarlo en una hoja de papel, cosa que me resultó aún mas sospechosa puesto que él estaba casi ciego. Aún así, y siempre consultándome si no se había salido de los márgenes de la hoja, terminó el dibujo.

Decidí hacer una obra con esta historia, pero me resultaba incierto como iba a lograr reproducir el juguete de mi abuelo con este dibujo. Decidí interpretar el dibujo y tratar reordenar los trazos del papel hasta formar algo que pareciera un jeep.

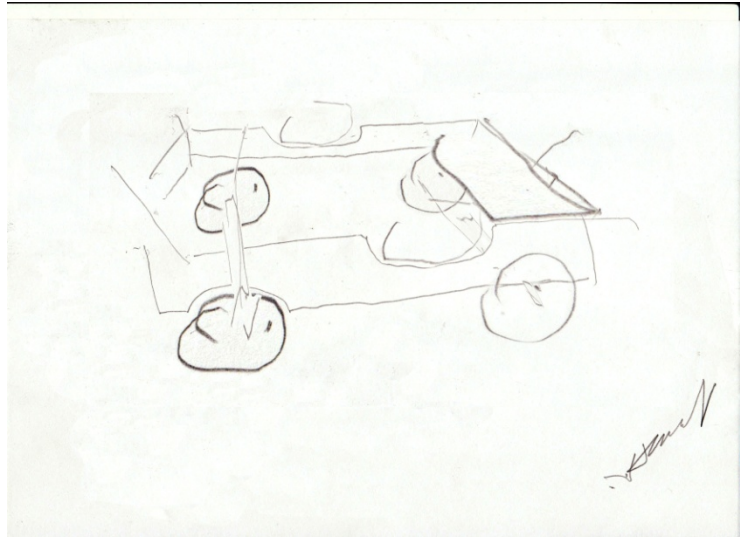


Figura 61. Bitácora. (Palacios, 2010)

A partir de este nuevo dibujo reproduje el jeep de juguete y lo mostré en una exposición colectiva junto con un video de mi abuelo narrando la historia que me había contado a mi. La obra se llamó “El setupman” o ensamblador.

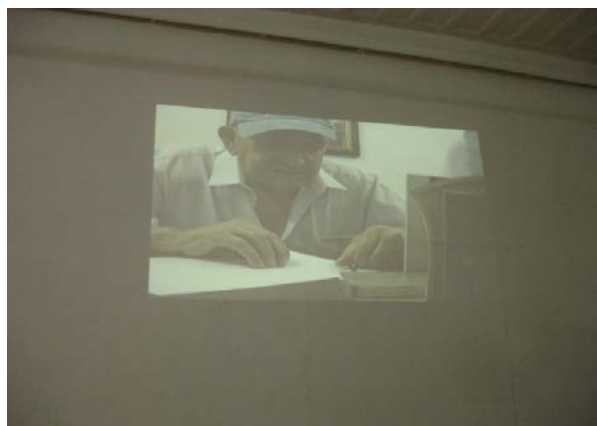


Figura 62. Setupman. (Palacios, 2010)

No me quedé del todo contento con esta obra, así que decidí seguir investigando acerca del juguete. Un año más tarde decidí rastrear una copia de *Mecánica popular* donde se encuentre el plano que hizo posible el éxito temprano de mi abuelo y en los archivos de *Popular Mechanics* logré ubicar una copia de la edición de Diciembre de 1945, año que coincide con la fecha de la historia.

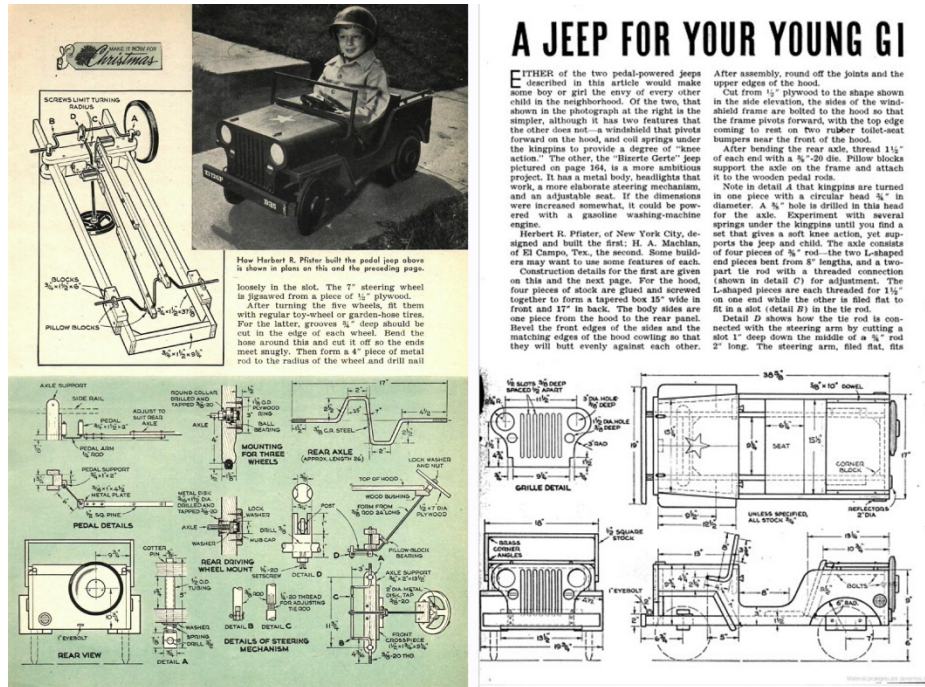


Figura 63. Archivo personal. (Palacios, 2011)

Decidí reproducir el coche de acuerdo al plano que ofrecía la revista, pero eso descartaría el dibujo que había hecho mi abuelo, que consideraba un elemento importante en la obra. Caí en cuenta de lo mucho que se relacionaba ese dibujo con la fragilidad de la memoria, con la manera en que los recuerdos se erosionan en la mente de las personas, para mí era una prueba palpable de ello.

Debía de conjugar de alguna manera los dos planos del juguete y recordé una anécdota de Freud, en la que observaba a su nieto jugar con un carro de juguete, al cual el niño no dejaba de maltratar. Además escondía el coche por debajo de la cama y cada vez que lo sacaba pronunciaba el monosílabo TA!, es decir, está o aquí está.

Conecté esta anécdota de Freud con el dibujo de mi abuelo, un dibujo que había sufrido modificaciones, cambios drásticos por el tiempo que lo mantuvo en secreto. Pensaba de pronto en que la insistencia porque mi abuelo traiga de vuelta esa memoria hizo que sea sometida a un trayecto abrupto, pero a fin de cuentas se que fue obra del tiempo y de la psyche de mi abuelo.

Pienso así mismo, en el texto “La moral del juguete” de Baudelaire, en la que habla del niño que queda deslumbrado ante un enorme estante de juguetes coloridos y relucientes, para luego destruir el juguete en busca de su alma. Pasa el niño de la ilusión a la desilusión por no encontrar nada. En el adulto renace la ilusión ante una experiencia estética, que lo devuelve a un estado de asombro similar al que el niño que describe Baudelaire siente ante todo esos juguetes.

Ya antes de reproducir el jeep de juguete y de estar en presencia del mismo me había apropiado de esta memoria, y la había incorporado a mi propia memoria y sentí ese mismo asombro. Recuerdo de niño haber tenido juguetes similares, juguetes DIY (do ityourself) que mis padres sacaban de las revistas y que tenía un mayor encanto que los juguetes de almacén. Tener al frente a ese juguete era también un retorno a mi propia infancia, fue un retorno de una supervivencia que me llevó a actuar como un niño, y como tal, sentí el impulso por destruirlo. Sensaciones que dejé que fluyan

libremente sin ningún tipo de certeza –y sin la menor intención por tenerla- en cuanto al objetivo de la agresión.

La instalación finalmente estuvo conformada por 3 elementos: El juguete, el video de mi abuelo realizando el dibujo <http://vimeo.com/48338364> y una vitrina que contenía el dibujo realizado por mi abuelo y una copia original de la revista Popular Mechanics del año 1945.



Figura 64. Ta. (Palacios, 2012)



Figura 65. Ta. (Palacios, 2012)

3.2.10 Fuera del perro, un libro es el mejor amigo del hombre, y dentro del perro probablemente es muy oscuro para leer.

Las mascotas han tenido una presencia importante en la historia del arte, pero el ejemplo que mas he tenido presente con respecto al hecho mencionado es la serie “Matterlent” de la fotógrafa norteamericana Sally Mann.

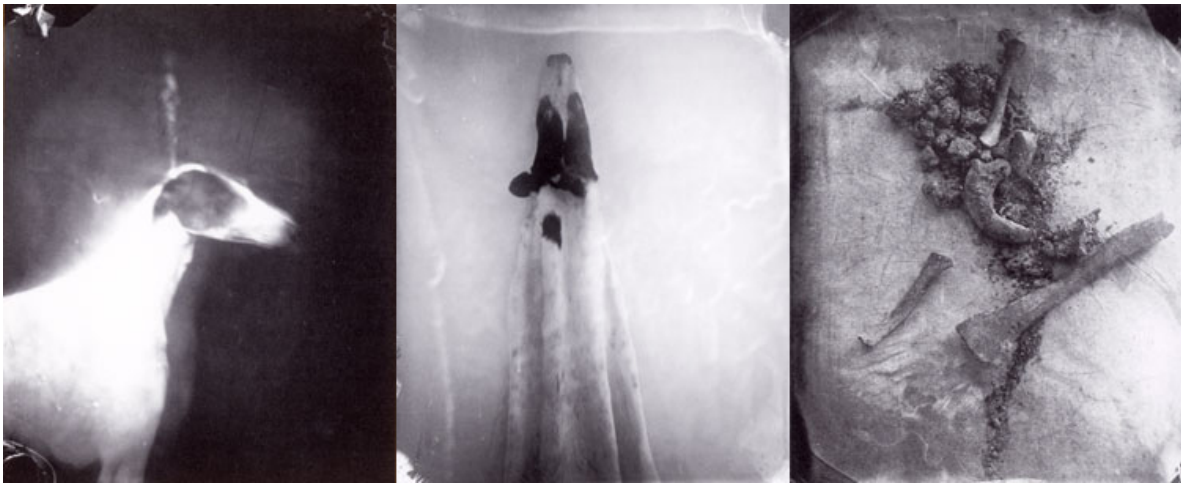


Figura 66. Matterlent. (Mann, 2000)

Esta serie es un registro de la muerte de la mascota de la artista y su proceso de descomposición, algo que no pude comprender en el momento y que incluso me resultó un tanto desagradable.



Figura 67. Archivo personal. (Palacios, 2011)

Hace aproximadamente un año mi perro se enfermó y tuvo que ser sacrificado. Sentí la necesidad de grabar los últimos momentos que me quedaban con él, sin importar los gestos de extrañamiento del veterinario o de mis padres. Cuando estuvo vivo no lo grababa, algo de lo que me arrepiento, pero el día de su muerte sentí mucha angustia, ya que sabía que no lo iba a volver a ver. En ese momento es que pude entender obras como la de Sally Mann, logré comprender lo que la impulsó a producir ese registro de su mascota, el aferrarse a lo que resta de un ser con el que se había generado un vínculo afectivo muy fuerte.

La obra inicialmente iba a consistir en rotoscopiar el video de mi mascota y desplazarla a un paisaje romántico, recostado en el césped en medio de un perfecto atardecer. Todo esto a raíz de un mensaje vía red social en el que me enviaron una cita de MilanKundera con la que buscaban reconfortarme:

“Los perros son nuestro enlace con el paraíso. No conocen la maldad, los celos o el descontento. Sentarse con un perro en una colina durante una gloriosa puesta de sol es estar de vuelta en el Edén, donde no hacer nada no es aburrimiento, sino paz.”

Nadie puede negar que esta frase es hermosa, y fue justo después de leerla que decidí ejecutar la obra como la describí anteriormente. Realicé un muy mal boceto inicial.

Unos meses después, ya no tan afectado por la pérdida, decidí postergar cualquier decisión respecto a esta obra.



Figura 68. Bitácora. (Palacios, 2011)

La Casa CinoFabiani tiene un patio interior que linda con el Cerro Santa Ana, y al pie del cerro había una tarima, donde se ejecutan obras teatrales. Debajo de la tarima habían muchos palos, cajas y trapos; lugares que normalmente los perros buscan para protegerse del frío. De esta manera decidí simplemente rotoscopiar el video de mi mascota, reproducirlo en una pantalla que sería colocada debajo de la tarima, en medio de todos los desperdicios.

El título de la obra viene de una cita de Groucho Marx, que casualmente también me fue dada a conocer por un primo a través del Twitter. Me resultó interesante la conexión que se pudo establecer entre el aspecto que me llevó a tomar la decisión con respecto a esta obra, es decir, el espacio y la manera en que Groucho juega con la palabra fuera. Produce un efecto de extrañamiento, cuando dice *fuera del perro*, cuando se pensaría que fuera cumple la función de adverbio de tiempo, de pronto nos desubica con *dentro del perro*, con el que logra desplazar la función adverbial de tiempo a la de adverbio de espacio.



Figura 69. Fuera del perro, un libro es el mejor amigo del hombre, y dentro del perro probablemente es muy oscuro para leer. (Palacios, 2012)

3.2.11 El escamoteo de una dama.

El es el título a una película de Georges Méliès(http://www.youtube.com/watch?v=H_HvHh-VRic), en el que un mago (el mismo director) cubre a una mujer con una tela, para después hacerla desaparecer tan solo con mover la tela. Después hace un movimiento de manos e intenta hacerla regresar, pero en lugar de la mujer, regresa un esqueleto humano. Al segundo intento logra traer de vuelta a la mujer. Pienso que hubiera sido un final mas interesante de haber finalizado el corto con el primer intento, pero siendo franceses de preguerra, se puede entender que hayan creído en finales felices.

Para esta obra decidí hacer una instalación, en la que utilizaría dos silla de mimbre, una jardinera y tres fotografías familiares en las que aparezcan los tres elementos anteriores.

Tanto las sillas, como la jardinera se encontraban en muy mal estado, mientras que en las fotos aparecían impecables. Además las fotografía revelaban momentos felices de la vida de mis padres, la llegada de mi hermana mayor. Mostrar las imágenes junto a los objetos deteriorados es recalcar en la muerte del referente, de ese pasado, de la inocencia, o de pronto hasta de la felicidad como la entendí durante toda mi niñez. No puedo dejar de pensar en esta obra como el primer intento por escamotear a la dama.



Figura 70. El escamoteo de una dama (detalle). (Palacios, 2012)



Figura 71. El escamoteo de una dama. (Palacios, 2012)

3.3 Lugar de exposición y la muestra.



Figura 72. Archivo personal. (Palacios, 2012)

La muestra se desarrolló en la Casa CinoFabiani, del Barrio de las Peñas. Esta casa fue construida a comienzos de siglo y se ha mantenido íntegra la mayor parte de la arquitectura original.

El motivo por el que escogí este lugar es por pertenecer a un periodo histórico cercano a la época en que se produjeron estos registros, lo cual mantendría una cierta coherencia en la exhibición de esta producción.

Esta exhibición no estuvo pensada para cubo blanco, el aspecto arquitectónico era un elemento clave en la puesta en escena. Esta muestra estaría cerca de la descripción de

Instalación oriental de IlyaKabakov, en la que explicaba la fundamental diferencia con respecto a las instalaciones que se producían en occidente, las cuales se preocupaban de dejar rastros de una acción que había tomado lugar en el lugar de exhibición, mientras que los artistas orientales se preocupaban por “crear un ambiente”.

Este crear ambiente también podría verse como una forma de resistencia ante el crecimiento de arquitectura inciertas. Frederic Jameson definió la esquizofrenia, mas como modelo estético que psicoanalítico, como un “amasijo de significantes diferentes y sin relación (...) vagando libres en un espacio atemporal” (Jamenson citado por Fernández, 2002, pg.8). Esto lo llevó a pensar la arquitectura en la posmodernidad definida por un estilo que Jameson denominó como *constelación*, una arquitectura que no busca lo funcional, sino lo decorativo y lo experimental. Apropiándose de elementos de la arquitectura moderna, y de periodos históricos diversos, con una falta de profundidad histórica, ya que no se establecen jerarquías en la relación de todos estos elementos, sino que simplemente coexisten en el mismo espacio.



Figura 73. Nuevo urbanismo. (Proyectos Batán, 2012)

Trasladar esta producción a una de estas *constelaciones* hubiera implicado despojarlas de su “profundidad histórica”. Era necesario generar un ambiente coherente para generar empatía con los espectadores, que “presten sus almas” a los objetos, es decir, un espacio que potencie esa presencia de los objetos y en la que el espectador sienta que puede confiar sus propias memorias.

3.4 Fichas técnicas.

- “Solamente hemos sido prestados”

Instalación, audio

Instalación de 1 silla mecedora y audio de 5 min 3 seg

2012

- “La cámara de los esposos”

Instalación, fotografía

Instalación de 1 armario y fotografía blanco y negro de 1m x 70 cm

2011

- “Los de afuera son de palo”

Instalación, video

Instalación de 1 cómoda, tvmirror y video de 4 min.

2012

- “Siempre los demás son los que mueren”

Fotografía

Montaje fotográfico

2012

- “Siempre vivirás en mi”

Instalación, fotografía

Instalación de 27 fotogramas de video 8mm y postal

2011

- “No todo lo que es oro brilla”

Instalación, fotografía

Instalación de una esfera hecha con rosarios, collage fotográfico.

2012

- “Uno para las tres”

Instalación, fotografía

Instalación de 3 fotografías a color de 60cm x 90cm

2011

- “Fuera del perro, un libro es probablemente el mejor amigo del hombre, y dentro del perro probablemente está demasiado oscuro para leer.”

Instalación, video

Instalación de video digital (28 seg)

2012

- “Tá”

Instalación, video

Instalación de 1 revista, dibujo, carro de juguete y video de 2 min 1 seg

2012

- “El escamoteo de una dama”

Instalación, fotografía

Instalación de 3 fotografías a color, 2 sillas y una jardinera.

2012

- “Con buena letra”

Instalación, video

Instalación de 3 vitrinas, libros, flores secas y video 8mm (3 min 15 seg)

2011

3.5 Materiales y recursos.

Los materiales de esta muestra fueron obtenidos de los archivos familiares de las familias Uttermann Sotomayor, Palacios Uttermann, Holguín Uttermann, Cevallos Gonzalez.

Esta fue una muestra autofinanciada

Capítulo 4

4 Comentarios, reseñas y texto curatorial

4.1 Comentarios y reseñas.

David Palacios exhibe Historia de fantasmas para adultos mañana

- El artista cuestiona con su obra al archivo y cómo éste legitima a la historia, al mismo tiempo que plantea una experiencia de liberación de ciertas nociones adquiridas sobre las reliquias y los recuerdos.



Redacción Cultura

cultura@telegrafo.com.ec

Este jueves, a las 20:00, David Palacios presentará en Guayaquil su exposición Historia de fantasmas para adultos, en la casa

de CinoFabiani, ubicada en Numa Pompilio Llona #196 (Barrio Las Peñas).

La muestra reúne elementos de la vida de su familia, exhibidos con el fin de cuestionar la forma en que se documenta y legitima la historia. La propuesta transita por el terreno de la transgresión, con atisbos de violencia, y algo de ejercicio de poder y, en ocasiones, de maldad.

En la muestra se exponen elementos que han formado parte de su bagaje genealógico: fotografías, grabaciones y reproducciones de muebles. Palacios pretende en todo momento poner en entredicho la noción de archivo y documentación, legitimados desde épocas inmemoriales.

Se refiere a los tiempos del arconte (persona encargada de administrar los registros en la antigua Grecia, para construir la historia). Este personaje ejercita el poder sobre la memoria, al seleccionar ciertos hechos para hacerlos perdurar, en detrimento de otros.

En ese sentido, Palacios cita a la filósofa judeo-alemana Hannah Arendt, quien decía que la política se trataba sobre la forma en que las personas se interrelacionan, y que eso se perdía en el ejercicio de contar la historia, donde a menudo los actores se ven reducidos.

Historia de fantasmas para adultos trata, entonces, sobre las formas de empoderarse de los relatos. Son varias las piezas que forman parte de esta muestra: Un Jeep de madera que funciona a pedales es la reproducción de un modelo construido por el abuelo de Palacios en su infancia, a partir del esquema incluido en la revista *Mecánica Popular*.

Cuenta el artista que previo a la muestra, su abuelo insistió en dibujar el modelo, que “quedó patuleco, y sentí que al forzar la traída de ese recuerdo, lo hacía sufrir”.

En otra de las piezas, en un armario, también reproducción, se puede apreciar la frase “Herseinistheirrlich” (Todo aquí es maravilloso), de Rainer Maria Rilke, grabada en la parte trasera de un espejo. Las letras que componen la cita son también parte de un sentido casi de profanación de la historia, explica Palacios, pues al inicio “quería que todo fuera igual a como estaba en las fotografías”.

Al transgredir esa privacidad “estoy queriendo ser yo, y liberarme de esas reliquias que te enseñan a respetar sin cuestionar”, dice.

Otras de las piezas son fotos. Entre ellas se encuentra la de una marcha fúnebre en el cementerio de Guayaquil. Otro de sus familiares. Allí Palacios vuelve a la transgresión: “Exponerlo es violento, pero interpretarlo lo lleva a otra escala”.

Dos archivos de audio también integran este relato que ha compuesto. Son de su abuela, que escogió grabarse como una alternativa de comunicación más humana y práctica que las cartas, que no tienen voz. Sin embargo, en este caso, Palacios ya se vuelca a otra experiencia, no la de criticar la historia, sino la de ejercer un poco de poder y otro tanto de pudor. “No quise mostrarlo, yo decidí qué se decía y qué no”.

“Sí, tuve algo de recelo, pero el gesto de modificarlo de esa manera es más violento aún”, reflexiona, pues el hecho de rescatar simplemente el timbre “es de alguna manera cerrarle la boca”.

Una de las grabaciones resultó en un tarareo, una melodía, y en la otra se eliminaron todas las palabras, quedando tan solo unos suspiros que parecen más bien una respiración intranquila, “como alguien teniendo una pesadilla”.

La influencia de Aby Warburg, historiador del arte, también judeo-alemán, es fundamental en esta muestra, explica Palacios.

Warburg desarrolló, en la década de 1920, un tipo de relato a partir de fotografías que se asemeja a la forma en que se exhiben hoy las fotografías en Internet: colocadas en serie,

una al lado de la otra, evidenciando cómo las referencias de los mitos se mantienen en el tiempo.

Palacios menciona que el crítico solía decir: “mi manera de contar la historia es como un cuento de fantasmas para adultos”.

http://www.eltelegrafo.com.ec/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=50895&Itemid=30

Rodolfo Kronfle dijo en su blog Río Revuelto:

“Registro fotográfico y videos de la estupenda muestra de David Federico Palacios, mas texto de catálogo de Ana Rosa Valdez. La experiencia de visitar la muestra, aún con el gentío de la inauguración, es intraducible, pero se trata de una de las puestas en escena más honestas y afectantes en tiempos recientes en la escena local.”

<http://www.riorevuelto.net/2012/09/david-palacios-historias-de-fantasmas.html>

La historiadora del arte Ana Rosa Valdez comentó:

“Desde el año 2012, David Palacios, artista visual que cursó estudios en el ITAE, preparó esta exposición, que finalmente pudo ver la luz en el 2012. David me solicitó una colaboración para la curaduría, y acepté encantada!! La exposición se llevó a cabo en la *Casa CinoFabiani*, en el Barrio Las Peñas de Guayaquil, en el mes de agosto de 2012.”

<http://anarosavaldez.wordpress.com/2012/08/20/historia-de-fantasmas-para-adultos-curaduria-de-la-exposicion-de-david-palacios/>

4.2 Texto curatorial.

HISTORIA DE FANTASMAS PARA ADULTOS

Exposición individual de David Palacios

“Lo personal es político, no veo la diferencia. Creo que cuando cuestionas cosas como la forma es que fuiste criado y educado, allí hay un comentario político...”

Jay Roseblatt

Evidenciar una intimidad es profanarla. Descubrir el lugar donde ha permanecido desde su nacimiento, equivale a violentar los afectos que la atraviesan, y los significados que rodean su misterio. A veces, las intimidades tienen que ver con nuestra familia, el entorno donde crecimos, el hogar que nos acogió y que imprimió los primeros recuerdos. El exponer esas intimidades, entonces, equivale a incurrir en una doble profanación. Al respecto, valdría preguntarse ¿cómo deben/pueden narrarse las historias familiares, aquellos íntimos relatos que definen nuestra subjetividad, y que persisten en nosotros hasta el fin de los días? *“Historia de fantasmas para adultos”* es un intento por mirar hacia las memorias familiares, desde una sensibilidad contenida por afectos que se hallan en conflicto permanente. En las obras que la conforman, se mantienen reflexiones sobre cómo nos aproximamos a las imágenes y objetos donde se asientan los recuerdos, cómo nos relacionamos con sus potencias afectivas, desde qué intenciones se validan sus propias historias, y cómo nos afectan, finalmente, en el presente que construimos sobre sus significados. La obra de David Palacios, su autor, se encuentra atravesada por unas inquietudes propias del mundo del arte, como las reflexiones sobre la apropiación estética,

particularmente las fuerzas significantes de las imágenes documentales o de archivo, y la ética que sustenta su uso, así como el trabajo sobre la memoria familiar y cómo desde ésta se puede hablar también de memorias colectivas. Sin embargo, estas preocupaciones provienen de una mirada fuertemente marcada por el cine experimental, especialmente se advierte una influencia del cine de apropiación, o el foundfootage, que intenta crear otras narrativas a través de una reedición de material fílmico, muchas veces potenciando un contrasentido desde una intención crítica. En *“Escapada”*, video realizado en el año 2010, ya se evidenciaba esa mirada construida desde unos interesantes consumos de cine experimental, desde Craig Baldwin, Jacques Luc Godard, Chris Marker, hasta Jay Roseblatt. Con este último en particular, acontece una suave cercanía que pone en evidencia el interés de Palacios por mirar hacia las memorias de su propia familia, para conferirles nuevas relaciones afectivas y de significado. Por ello, se vuelve tan importante el manejo de material audiovisual procedente de filmes caseros. En el video mencionado, este ejercicio se dirige a la construcción de una reflexión sobre el paisaje, para la cual utiliza fragmentos de videos grabados por un familiar cercano en un viaje por la geografía ecuatoriana. Posteriormente, en el video *“Con buena letra”* (2011), continúa ese interés por el recurso discursivo que implica el reeditar material encontrado. El procedimiento que emplea consiste en alterar los p-frames de filmes grabados en 8mm y posteriormente digitalizados, al eliminarlos se liberan los píxeles de la imagen, y se logra desestabilizar las transiciones entre las escenas, creando glitches que se vuelven metáforas de una construcción narrativa alterna a la secuencialidad de esas memorias fílmicas. Un contrasentido que problematiza el carácter sagrado del archivo familiar, y que da lugar a una especulación sobre cómo narrar las historias de la familia. En este video, los registros de los sucesos aparecen y

desaparecen en transiciones convulsivas, en un arrastre de píxeles que impide una linealidad en la narración, y que más bien la dispersa en sus fragmentos de imágenes, que no terminan de disolverse sino hasta que otros fragmentos les dan un relevo poético. Entre este video y las obras en fotografía que se presentan en la exposición (“*Una para las tres*”, “*Bulla*” y “*Siempre son los demás los que se mueren*”) hay intereses en común que pueden valorarse como históricos. Sin darle a Palacios el apelativo de “artista historiador”, creo conveniente apuntar hacia su labor de búsqueda histórica sobre unas memorias que le pertenecen. Aunque sus obras se apropian de lenguajes y recursos artísticos usualmente empleados para construir discursos sobre el rescate de unas memorias perdidas, su práctica se distancia de una lógica historicista o memorística, y se dirige más bien a una reflexión sobre su intimidad desde recursos propios de la historia. No intenta “recuperar” unas memorias colectivas que han sido olvidadas o marginadas desde alguna instancia de poder, sino “mirar” hacia sus propias memorias familiares, evidenciando su presencia, y cómo influyen en la construcción de su propia subjetividad. Pero esta “mirada” no es de ninguna manera complaciente, ni siquiera con los objetos que de alguna manera constituyen reliquias de familia, y que habitan en terrenos de íntima sacralidad, como las muchas cuentas de rosarios de su abuela y tías que son convertidas en una sola (“*No todo lo que es oro brilla*”), y que se transforman en una metáfora del transcurso impreciso del tiempo, y sus traslapiamientos. En obras como las citadas, se ejerce una ética de la memoria desde la violencia. Los gestos de intervenir, reeditar o reelaborar objetos y recuerdos familiares, sin un sentimiento de nostalgia o una búsqueda de la verdad, permite repensar los modos de hacer historia desde los relatos íntimos. Palacios no denuncia un olvido porque sus fuentes son propias. La cercanía a esos acontecimientos que narra le permite discursar sobre sus

propias memorias (por supuesto, desde un lugar de enunciación privilegiado), y realizar unos gestos muy sutiles y muy violentos a la vez, que de varias formas agreden simbólicamente las “fuentes” que utiliza, desde las imágenes fotográficas o fílmicas hasta los objetos que son intervenidos o recreados. Como el armario de la obra “*La cámara de los esposos*”, cuya superficie es violada con la hermosa frase de Rilke: “*Hierseinistherrlich*” (*Estar aquí es maravilloso*). Son estos gestos de violencia simbólica los que finalmente apuntalan el valor crítico de las obras que conforman “*Historia de fantasmas para adultos*”: evidencian la fragilidad de las memorias familiares, sus tiempos y espacios difusos. Palacios, al crear narrativas alternas sobre su propia memoria familiar, presenta otros modos de apropiarnos de las memorias colectivas, sin acudir necesariamente a las historias oficiales que en definitiva son también relatos frágiles, altamente especulativos.

Ana Rosa Valdez

San Juan, 16 de agosto de 2012

Capítulo 5

5 Material bibliográfico.

5.1 Bibliografía.

1. Guash, A. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Primera edición. Madrid: Ediciones Akal.
2. Merewether, C. (2006). *The Archive*. Primera edición. Londres: Whitechapel Gallery Venture Limited Texts.
3. Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Segunda edición. Madrid: Abada Editores.
4. Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Segunda edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
5. Derrida, J. (1996). *El mal de archivo: Una impresión freudiana*. Primera edición. Madrid: Ediciones Trotta.
6. Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. Primera edición española. México DF: Sexto Piso.
7. Bal, M./Crewe, J./Spitzer, L. (1999). *Actsofmemory: Cultural recall in the present*. Primera edición. Hanover-London: Dartmouth College.
8. Rampley, M. (2000). *The remembrance of things past: on Aby Warburg and Walter Benjamin*. Primera edición. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

9. Schaffner, I/Winzen, M. (1998). *DeepStorage: collecting, storing, and archiving in art*. Primera edición. Munich-New York: Prestel-Verlag.
10. Warburg, A.(2010). *Atlas Mnemosyne*. Primera edición. Madrid: Ediciones Akal.
11. Elsner, J/Cardinal, R. (1994). *Cultures of collecting*. Primera edición. London: Reaktionbooks.
12. Lacan, J. (1999). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Primera edición. Buenos Aires: Editorial Paidós.
13. Benjamin, W.(2005). *Libro de pasajes*. Primera edición. Madrid: Ediciones Akal.
14. Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Primera edición castellana. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
15. Freud, Sigmund. (2011). El delirio y los sueños en La Gradiva de Wilhelm Jensen. Obtenido el 12 de febrero del 2012, de dos-teorías: <http://www.dos-teorias.net/2011/02/freud-volumen-9-el-delirio-y-los-suenos.html>
16. Hesse, Hermann. (2012). Dentro y fuera. Obtenido el 18 de marzo del 2012, de ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/hesse/dentro.htm>
17. Baudelaire, Chales. (2011). El pintor de la vida moderna. Obtenido el 24 de febrero del 2012, de quedelibros: <http://www.quedelibros.com/libro/32585/El-Pintor-De-La-Vida-Moderna.html>
18. McElwee, R. (2007). *Paisajes del yo: El cine de Ross McElwee*. Primera edición castellana. Madrid: Ediciones internacionales universitarias.

19. Fernández, J. (2002). *Fredric Jameson y el inconsciente político de la Postmodernidad*. Obtenido el 15 de Septiembre del 2012, de Universia:
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/fredric-jameson-inconsciente-politico-postmodernidad/id/54474375.html
20. Garrido, J. (2009). *Asaltar la inmanencia: Una lectura del Antiedipo*. Obtenido el 15 de Septiembre del 2012, de Universia:
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/asaltar-inmanencia-lectura-anti-edipo/id/19128809.html
21. Ricoeur, P. (2003). *Memory, History, Forgiveness: A Dialogue Between Paul Ricoeur and Sorin Antohi*. Obtenido el 16 de Octubre del 2011, de Janushead:
<http://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&sqi=2&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.janushead.org%2F8-1%2Fricoeur.pdf&ei=GYCoUIX20IqA9gTwnYHYDw&usg=AFQjCNEPpZUasgCHDhfnrCrSW2Lgz6zplg&sig2=uU65a391qOHsZqLI06dG0A>
22. Panizza, T. (2012). *Entrevista a Jay Rosenblatt*. Obtenido el 24 de junio del 2011, de la fuga: <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-jay-rosenblatt/483>
23. Boutang, P.(Dirección). (1988). *El abecedario de Gilles Deleuze*. [Película]

5.2 Tabla de ilustraciones.

FIGURA 1. BISABUELO Y SUS CONTEMPORÁNEOS.	6
FIGURA 2. ESQUEMA DINÁMICO DEL TIEMPO. (NIETZSCHE, 1873).....	17
FIGURA 3. INDIO HOPI DURANTE RITUAL DE SERPIENTE. (ANÓNIMO, 1924) /LACOONTE Y SUS HIJOS (DETALLE). (ANÓNIMO, S.III A.C.)	19
FIGURA 4. MÉNADE DANZANTE. (ANÓNIMO, E.NEOÁTICA)/PRÓDOMOS DEL GRAN ATAQUE HISTÉRICO. (RICHER, 1881)/CRUCIFIXIÓN. (DI GIOVANNI, 1485)	21
FIGURA 5. LLEVAR, CADUCARSE E IDENTIFICARSE. (WARBURG, 1896)	23
FIGURA 6. ARCHIVO HOLGUÍN-UTTERMANN. (HOLGUÍN, 1956)	29
FIGURA 7. ESCAPADA.(STILLS) (PALACIOS, 2009) HTTP://VIMEO.COM/32459610	30
FIGURA 8. 1956 (STILLS). (PALACIOS, 2009) HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=EXWGAA4TKQG&LIST=UUDCQ5KOHC-CWSNA494-GEYA&INDEX=22&FEATURE=PLCP	31
FIGURA 9. BACKYARD (STILLS). (MCELWEE, 1984)	33
FIGURA 10. PHANTOM LIMB. (ROSENBLATT, 2005)	34
FIGURA 11. VITRINAS DE REFERENCIA. (BOLTANSKY, 1971)	36
FIGURA 12. LES PENSIONNAIRES. (MESSENGER, 1971)	34
FIGURA 13. TEN CHARACTERS. (KABAKOV, 1972)	36
FIGURA 14. A POLICE INSPECTOR IN THE COLLYER BROS. HOUSE. (N.Y.TIMES, 1947)	37
FIGURA 15. TEN CHARACTERS. (KABAKOV, 1972)	38
FIGURA 16. SAMMELALBUM. (HOCH, 1933)	40
FIGURA 17. ENGLISH DANCER. (HOCH, 1930)	40
FIGURA 18. ATLAS (LÁMINA 2). (RICHTER, 1962)	40
FIGURA 19. ATLAS MNEMOSYNE (LÁMINA 45). (WARBURG, 1929)	41
FIGURA 20. ARMARIO. (PALACIOS, 1922)	48
FIGURA 21. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	49
FIGURA 22. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	50
FIGURA 23. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	51
FIGURA 24. BITÁCORA. (PALACIOS, 2012)	50
FIGURA 25. DESPACHO DE FREUD. (ENGELMANN, 1928)	51
FIGURA 26. ART DECO HANDLES. (EBAY, 2012)	51
FIGURA 27. LA CÁMARA DE LOS ESPOSOS (DETALLE). (PALACIOS, 2012)	55
FIGURA 28. LA CÁMARA DE LOS ESPOSOS. (PALACIOS, 2012)	56
FIGURA 29. BITÁCORA. (PALACIOS, 2010)	57
FIGURA 30. BITÁCORA. (PALACIOS, 2010)	58
FIGURA 31. BITÁCORA. (PALACIOS, 2010)	56
FIGURA 32. BITÁCORA. (PALACIOS, 2010)	60
FIGURA 33. KUNSTFORMEN DER NATUR. (BLOSSFELDT, 1865)	61
FIGURA 34. ONEMENT 1. (NEWMAN, 1948)	59
FIGURA 35. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	63
FIGURA 36. CON BUENA LETRA (STILLS). (PALACIOS, 2011)	60
FIGURA 37. CON BUENA LETRA. (PALACIOS, 2012)	64
FIGURA 38. CON BUENA LETRA. (PALACIOS, 2012)	64
FIGURA 39. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	65
FIGURA 40. AMANECER. (MURNAU, 1926)/ BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	66
FIGURA 41. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	63
FIGURA 42. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	67
FIGURA 43. BITÁCORA. (PALACIOS, 2012)	67
FIGURA 44. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	68
FIGURA 45. LOS DE AFUERA SON DE PALO. (PALACIOS, 2012)	68
FIGURA 46. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	69
FIGURA 47. SIEMPRE SON LOS DEMÁS LOS QUE SE MUEREN. (PALACIOS, 2012)	70

FIGURA 48. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	71
FIGURA 49. UNO PARA LAS TRES. (PALACIOS, 2011).....	72
FIGURA 50. ARCHIVO HOLGUÍN-UTTERMANN. (HOLGUÍN, 1962)	70
FIGURA 51. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	70
FIGURA 52. QUIS EVADET. (GOLTZIUS, 1594).....	74
FIGURA 53. BLOWING BUBBLES. (CHARDIN, 1733)	74
FIGURA 54. SIEMPRE VIVIRÁS EN MI. (PALACIOS, 2011).....	75
FIGURA 55. BITÁCORA. (PALACIOS, 2012)	73
FIGURA 56. BITÁCORA. (PALACIOS, 2012)	74
FIGURA 57. BITÁCORA. (PALACIOS, 2012)	78
FIGURA 58. NO TODO LO QUE ES ORO BRILLA. (PALACIOS, 2012)	75
FIGURA 59. SOLAMENTE HEMOS SIDO PRESTADOS. (PALACIOS, 2012)	81
FIGURA 60. BITÁCORA. (PALACIOS, 2010)	79
FIGURA 61. BITÁCORA. (PALACIOS, 2010)	80
FIGURA 62. SETUPMAN. (PALACIOS, 2010).....	80
FIGURA 63. ARCHIVO PERSONAL. (PALACIOS, 2011).....	81
FIGURA 64. TA. (PALACIOS, 2012).....	83
FIGURA 65. TA. (PALACIOS, 2012).....	87
FIGURA 66. MATTER LENT. (MANN, 2000).....	88
FIGURA 67. ARCHIVO PERSONAL. (PALACIOS, 2011).....	85
FIGURA 68. BITÁCORA. (PALACIOS, 2011)	86
FIGURA 69. FUERA DEL PERRO, UN LIBRO ES EL MEJOR AMIGO DEL HOMBRE, Y DENTRO DEL PERRO PROBABLEMENTE ES MUY OSCURO PARA LEER. (PALACIOS, 2012).....	91
FIGURA 70. EL ESCAMOTEO DE UNA DAMA (DETALLE). (PALACIOS, 2012).....	93
FIGURA 71. EL ESCAMOTEO DE UNA DAMA. (PALACIOS, 2012).....	93
FIGURA 72. ARCHIVO PERSONAL. (PALACIOS, 2012).....	94
FIGURA 73. NUEVO URBANISMO. (PROYECTOS BATÁN, 2012)	95

Capítulo 6.

6 Anexos.

6.1 Afiche de la muestra.

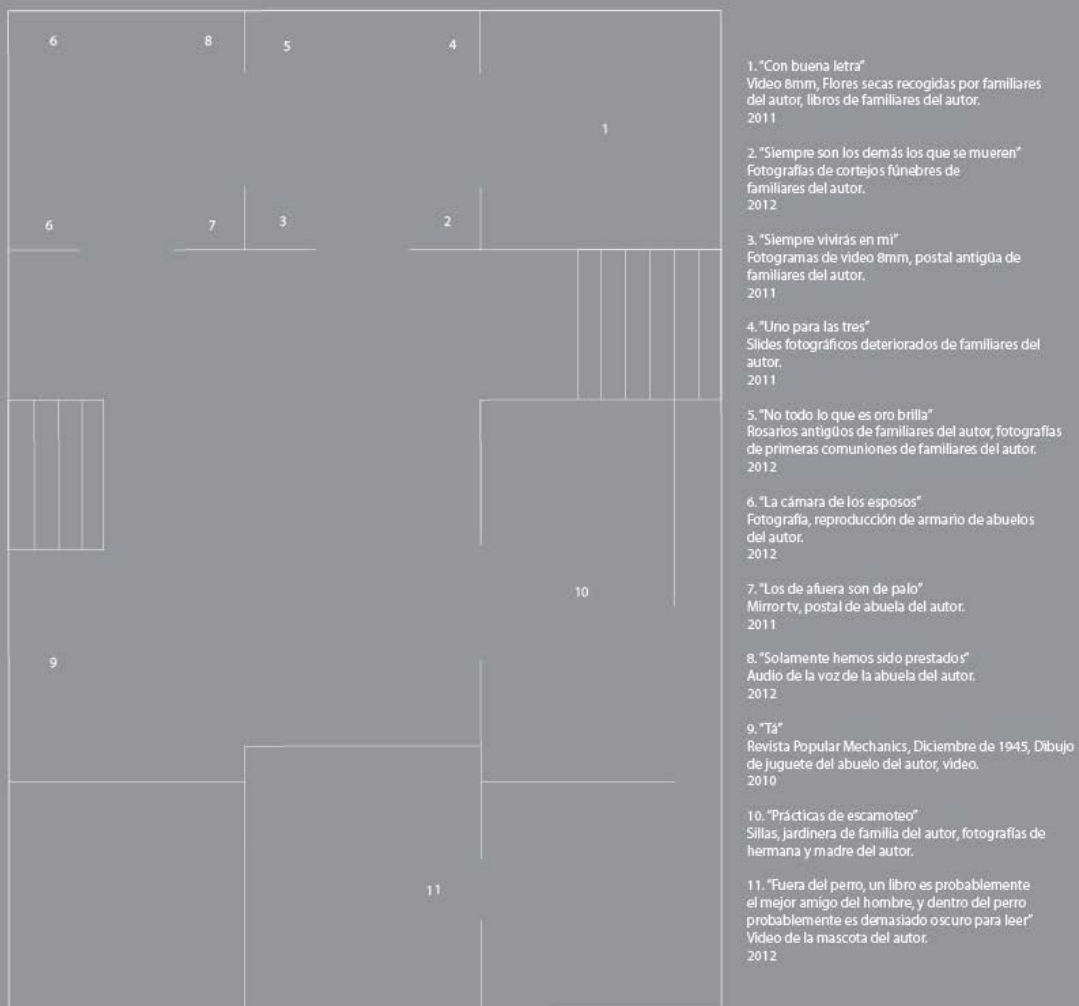


6.2 Invitación a la muestra.



6.3 Mapa del espacio de exposición.

HISTORIA DE FANTASMAS PARA ADULTOS



6.4 Vistas generales de la muestra.





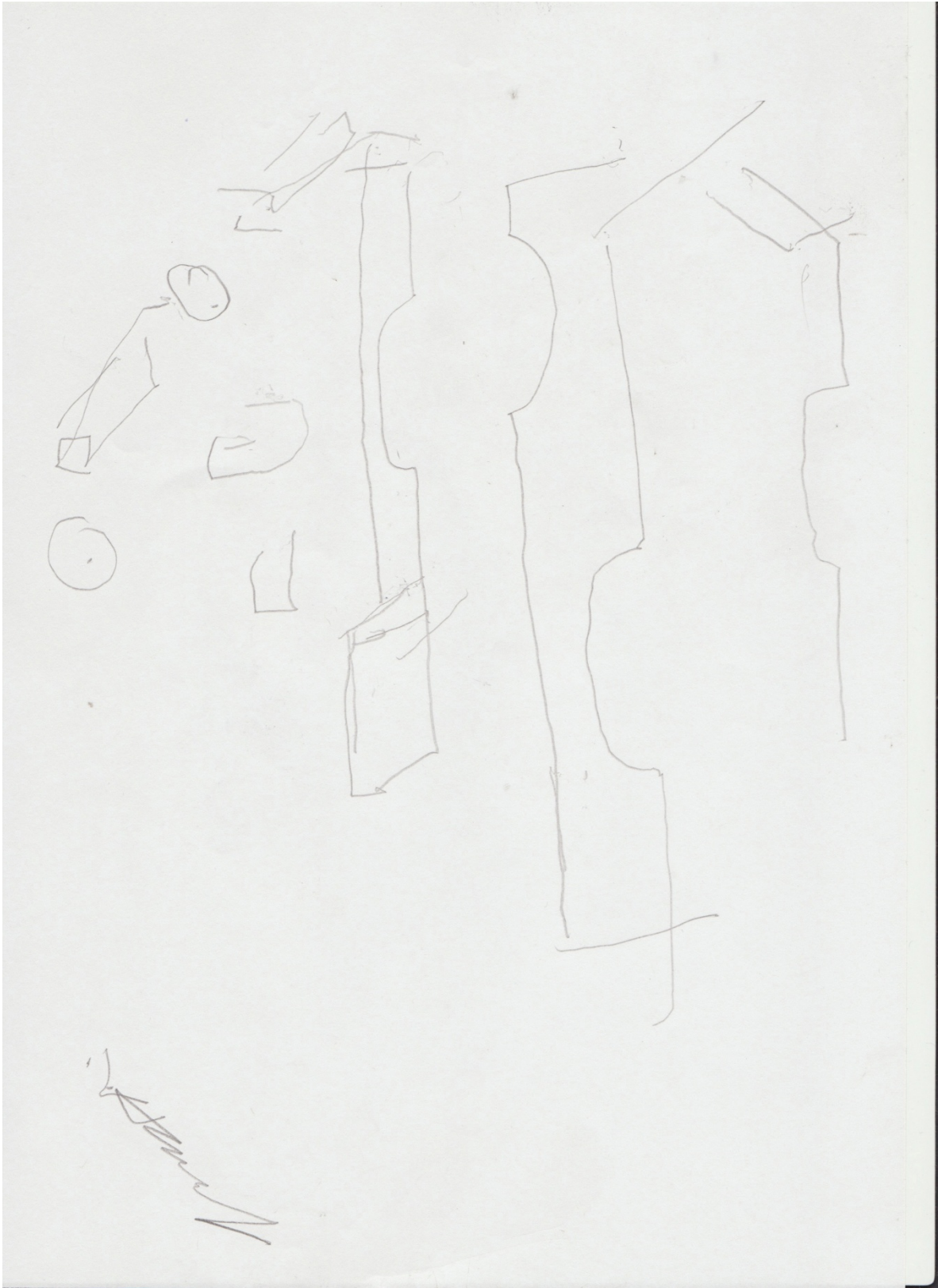
6.5 Obras en el espacio.





6.6 Detalle de algunos archivos usados.





...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado.

...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado.

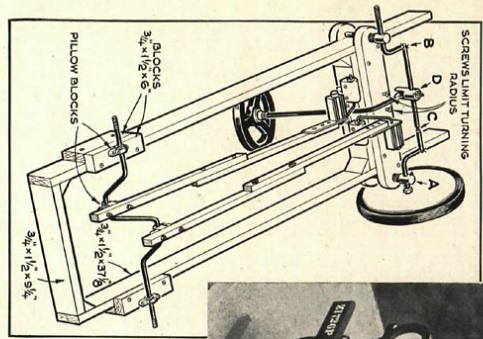
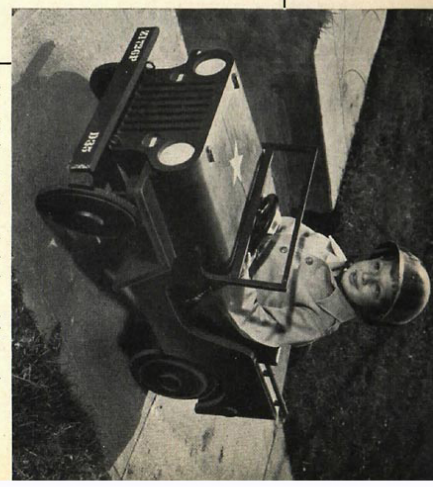
...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado.

...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado.

...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado.

...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado.

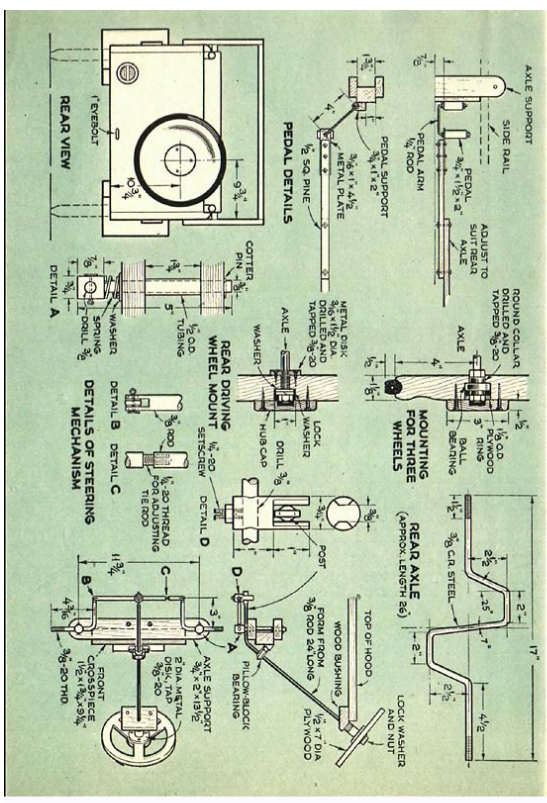
...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado. ...espaldas, según lo que hemos acordado.



How Herbert R. Pfister built the pedal jeep above is shown in plans on this and the preceding page.

loosely in the slot. The 7" steering wheel is jagged from a piece of 1/2" plywood.

After turning the five wheels, fit them with regular toy-wheel or garden-hose tires. For the latter, grooves 3/4" deep should be cut in the edge of each wheel. Band the hose around this and cut it off so the ends meet snugly. Then form a 4" piece of metal rod to the radius of the wheel and drill nail



A JEEP FOR YOUR YOUNG GI

EITHER of the two pedal-powered jeeps described in this article would make some boy or girl the envy of every other child in the neighborhood. Of the two, that shown in the photograph at the right is the simpler, although it has two features that the other does not—a windshield that pivots forward on the hood, and coil springs under the kingpins to provide a degree of "knee action." The other, the "Bizzette Gette" jeep pictured on page 164, is a more ambitious project. It has a metal body, headlights that work, a more elaborate steering mechanism, and an adjustable seat. If the dimensions were increased somewhat, it could be powered with a gasoline washing-machine engine.

Herbert R. Pfister, of New York City, designed and built the first: H. A. Machlan, of El Campo, Tex., the second. Some builders may want to use some features of each on this and the next page. For the hood, four pieces of stock are gaged and screwed together to form a tapered box 15" wide in front and 17" in back. The body sides are one piece from the hood to the rear panel. Bevel the front edges of the sides and the matching edges of the hood cowling so that they will butt evenly against each other.

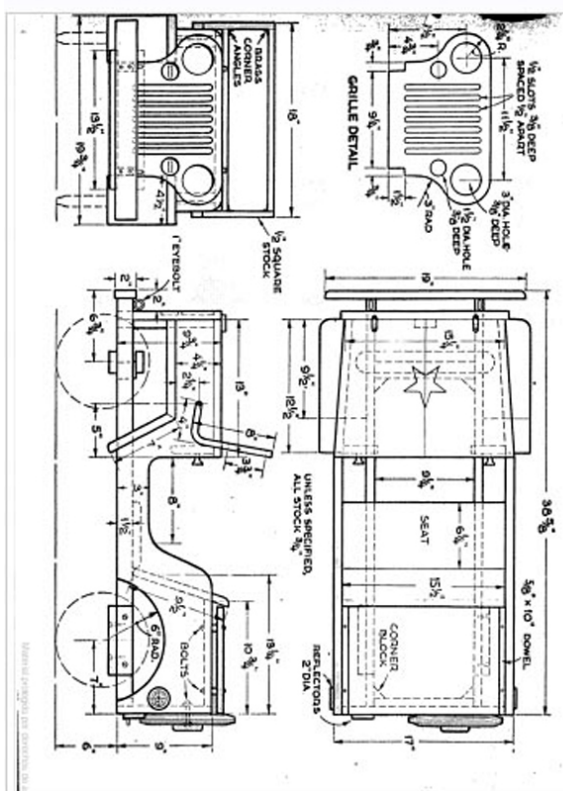
After assembly, round off the joints and the upper edges of the hood.

Cut from 1/2" plywood to the shape shown in the side elevation, the sides of the windshield frame are bolted to the hood so that the frame pivots forward, with the top edge coming to rest on two rubber toilet-seat bumpers near the front of the hood.

After bending the rear axle, thread 1 1/2" of each end with a 3/8"-20 die. Pillow blocks support the axle on the frame and attach it to the wooden pedal rods.

Note in detail A that kingpins are turned in one piece with a circular head 3/4" in diameter. A 3/8" hole is drilled in this head for the axle. Experiment with several springs under the kingpins until you find a set that gives a soft knee action, yet supports the jeep and child. The axle consists of four pieces of 3/8" rod—the two L-shaped end pieces bent from 8" lengths, and a two-part 16" rod with a threaded connection (shown in detail C) for adjustment. The L-shaped pieces are each threaded for 1 1/2" on one end while the other is filed flat to fit in a slot (detail B) in the tie rod.

Detail D shows how the tie rod is connected with the steering arm by cutting a slot 1" deep down the middle of a 3/8" rod 2" long. The steering arm, filed flat, fits







SIEMPRE
JUNTOS

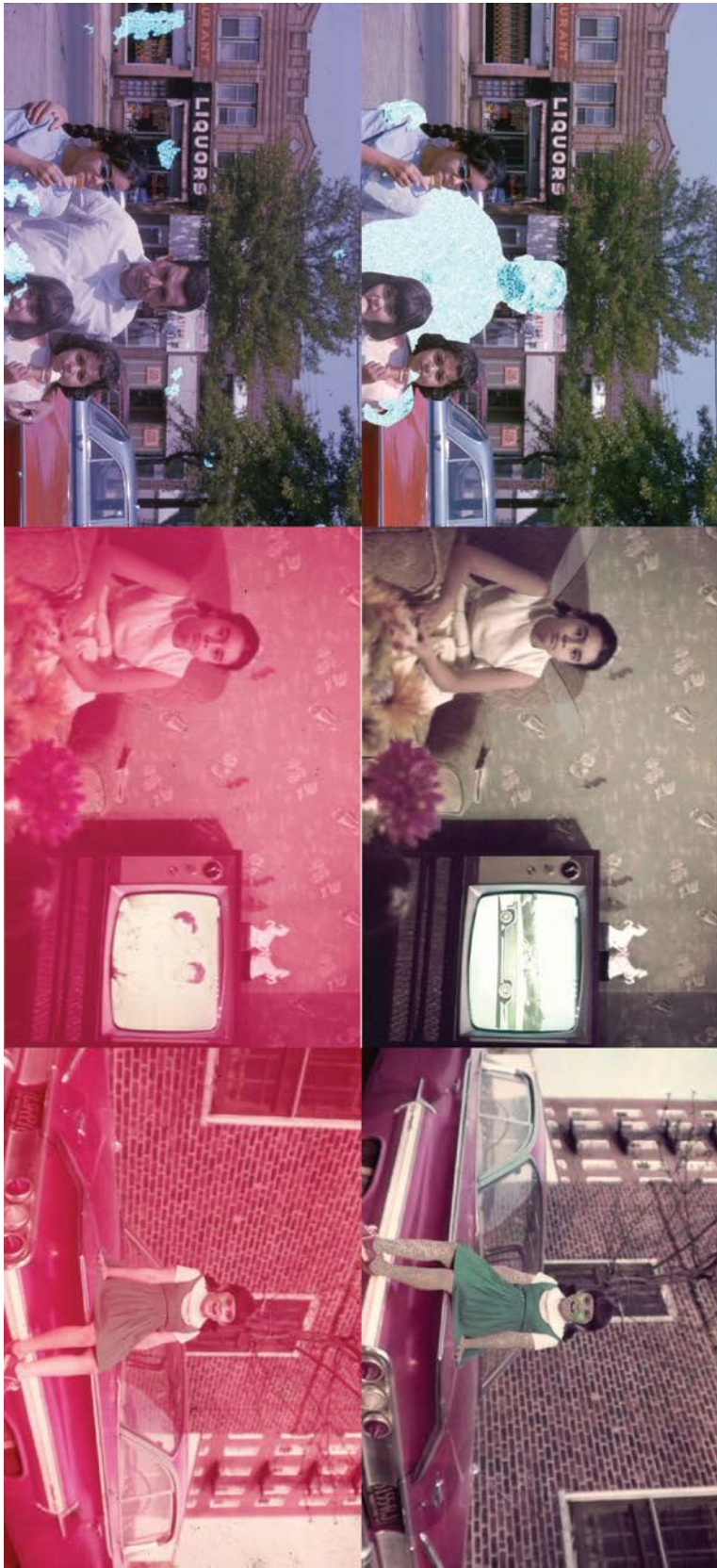
Mi amor: Hoy me fue imposible
enviar mi carta, por no haber nin-
gun muchacho desocupado, lo man-
do ahora expresamente para que no
vayas a saber o estar dudando de mí.
La noche hablé algo con Juan, no
podimos continuar por no estar solos, ha-
emos quedado a terminarla. Le dije algo
de lo que ha de decir, i al pensar que
pueda suceder, mi alma se llena de amar-
gura; he pasado una noche de lo más

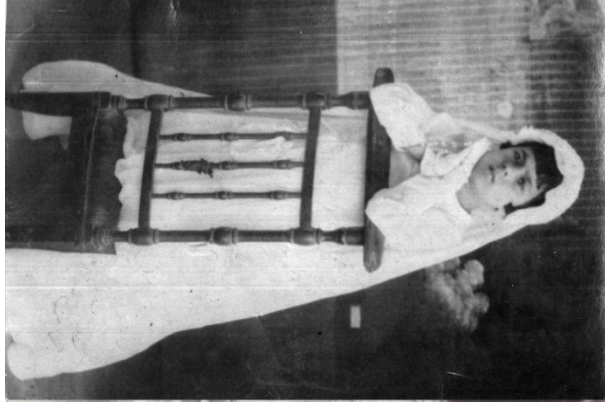
agitada. Rafael mio has que no dude de tu
carino, porque ya sufro demasiado. - Hoy
tambien no puedes contestarme, lo harás ma-
ñana sin falta en la mañana que te indica-
do, pero ahora aunque sea cuatro letras
criste bebecito! para decirme que me querria
siempre, que no me olvidarás!

Hasta tener la dicha de saber de tí, re-
cibe en un beso el alma de tu

Carolina

Julio 6 - 1925





6.7 Catálogo (ADJUNTO)