

TFG

RECREANDO LA MEMORIA

REPRESENTACIÓN DEL RECUERDO Y EL OLVIDO DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Presentado por Daniela Alejandra Chinchilla Sánchez
Tutora: Sara Vilar García

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

A mi familia, por su apoyo y sabiduría durante la elaboración de cada obra.

A Gabriel, por oír mis inquietudes.

A Estefanía por regalarle a este proyecto parte de su memoria.

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Recreando la memoria. Representación del recuerdo y el olvido desde la práctica artística, es un proyecto interdisciplinario realizado durante el cuarto año del Grado en Bellas Artes. En este trabajo trato el tema de la memoria desde el punto de vista de cómo se suceden las acciones de olvidar y el intento de preservar recuerdos mediante recursos escultóricos.

Este documento inicialmente muestra el tema de la memoria desde su parte fisiológica, realizada por referentes científicos del ámbito de la psicología y de la neurociencia desde finales del siglo XIX. Para tener una visión holística de la memoria, esta conceptualización es complementada con los referentes de la filosofía, la antropología y la poesía. Asimismo, se realiza una breve descripción de la materialización de las obras y los referentes artísticos con los que se retroalimentaron las piezas a nivel conceptual y material.

El proyecto está compuesto por cuatro obras. Por una parte, dos instalaciones que (re)-crean la disolución de recuerdos, haciendo referencia a una posible imagen del concepto de olvido. Por otro lado, dos conjuntos de piezas de carácter objetual asociadas a la idea de querer conservar recuerdos y la imposibilidad final de este deseo.

Las palabras clave: RECUERDO, ACCIÓN, PRESERVAR, MEMORIA, OLVIDO, DISOLVER, CRISTALIZAR, CONGELAR, ESCULTURA, INSTALACIÓN, FOTOGRAFÍA.

ABSTRACT AND KEY WORDS

Recreating memory. Representation of the memory and oblivion from the artistic practice is presented as an interdisciplinary project carried out during the fourth year of the degree in Fine Arts. In this project major, I have focused on the subject of memory from the point of view of how the actions of forgetting and the attempt to preserve memories through sculptural resources take place.

This document initially shows the conceptualization of the subject of memory from its physiological part made by scientific referents from the field of psychology and neuroscience since the late nineteenth century. To have a holistic view of memory, this conceptualization is complemented by referents of philosophy, anthropology and poetry. Likewise, a brief description is made of the materialization of the works and the artistic referents with which the pieces were fed back to the conceptual and material level.

This project is composed of four works. On the one hand, two installations that (re-)create the dissolution of memories, making reference to a possible image of the concept of forgetting. On the other hand, two sets of pieces of an objective nature associated with the idea of wanting to preserve memories and the final impossibility of this desire.

The key words: REMEMBER, ACTION, PRESERVE, MEMORY, FORGET, DISSOLVE, FREEZE, CRYSTALLIZE, SCULPTURE, INSTALLATION, PHOTOGRAPHY.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. OBJETIVOS	7
2. METODOLOGÍA	7
3. MARCO TEÓRICO	9
4. PROYECTO Y PROCESO CREATIVO	10
4.1 <i>CONEXIONES</i>	11
4.1.1 Proceso creativo y constructivo	13
4.1.2 Santiago Ramón y Cajal, de sus investigaciones a sus dibujos	14
4.1.3 La neurona como protagonista en obras plásticas	14
4.2 <i>REMINISCENCIAS ESTRATIGRÁFICAS</i>	16
4.2.1 Proceso creativo y constructivo	18
4.2.2 El lenguaje como elemento principal en la obra de Ann Hamilton	19
4.3 <i>SIGNOS DE AUSENCIA</i>	20
4.3.1 Proceso creativo	27
4.3.2 Christian Boltanski, de la memoria colectiva a la representación de la memoria individual	28
4.3.2 La deconstrucción de la obra de Karin Lehmann a través del agua y la arcilla	29
4.4 <i>CONGELACIÓN. ENTRE EL OLVIDO Y LA PRESENCIA</i>	30
4.4.1 Proceso creativo y constructivo	33
4.4.2 Congelar la memoria como recurso en la obra de Carmen Isasi	34
4.4.3 Referentes en cuanto al material	35
4.4.4 La fotografía en la obra de Christian Boltanski	37
CONCLUSIONES	38
BIBLIOGRAFÍA	39
ÍNDICE DE FIGURAS	42
ANEXOS	46

INTRODUCCIÓN

Este proyecto artístico de final de grado se posiciona como una propuesta que acerca la mirada del espectador a un mundo interno y abstracto como lo es memoria, tratada desde dos puntos de vista. El primero, parte del funcionamiento fisiológico de la memoria, en el que, a partir de algunas estructuras cerebrales básicas, se introduce la posibilidad de desarrollar una obra plástica visual que tiene como objetivo principal mostrar el epicentro temático. Por otro lado, se (re)crea de forma subjetiva la actuación psicológica de la memoria humana a través de diversos símbolos como el agua que representa el olvido y el paso del tiempo; así como las fotografías, la cerámica y el sonido que permiten representar los recuerdos.

Las cuatro propuestas de producción artística se desarrollaron como espacio de reflexión en el que trabajé a partir de elementos autobiográficos y aquellos que forman parte de la biografía de mujeres de mi entorno cercano y familiar ya que, desde una edad temprana, mostré interés por la preservación de recuerdos a través de la fotografía o el vídeo.

El trabajo previo se encuentra en el ANEXO I; mientras que en el marco teórico retomo la conceptualización de la memoria como proceso mental para la fundamentación de cada obra. Esta conceptualización es enriquecida con las ideas contempladas por filósofos, antropólogos y escritores como Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin, Marcel Proust, Henri Bergson, Anna M^a Guasch, Jorge Luis Borges, Marc Augé y Paul Ricoeur; así como de los psicoanalistas Theodor Reik, Georg E. Müller y Plizecker.

En el apartado *proyecto y proceso creativo*, acompaño la explicación de cada obra con un esquema que describe el desarrollo de la producción artística.

En este proyecto la parte procesual tiene gran relevancia debido a la importancia que tuvo tanto la experimentación con materiales, así como la implicación personal en la selección de los recuerdos y el proceso de elaboración de las piezas.

1. OBJETIVOS

Objetivos Generales

- Utilizar los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera para seleccionar los elementos conceptuales y técnicos que permiten (re)-crear conceptos desde el ámbito artístico.
- Canalizar las diversas formas del lenguaje; entendiéndose la escritura, el habla y la imagen como medios para vincular y representar los recuerdos en las obras.
- Fundamentar la creación artística mediante referentes provenientes del campo del arte, la poesía, la psicología, la filosofía, la antropología y la neurociencia.

Objetivos Específicos

- Desarrollar varias propuestas artísticas que permitan realizar ejemplos visuales y objetuales de cómo puede funcionar la memoria.
- Identificar artistas que hayan realizado propuestas en las que esté presente el elemento neurona y el concepto de memoria.
- Buscar y seleccionar los materiales y elementos más idóneos para representar de los conceptos de disolución y congelación de recuerdos.
- Asociar cada recuerdo a un material diferente y a diversas variaciones formales de dicho material.
- Usar recuerdos de figuras femeninas pertenecientes a mi entorno más próximo con la finalidad de intentar sanar heridas producidas por la pérdida.

2. METODOLOGÍA

Como se puede observar en la Fig. 1, este trabajo final de grado se realizó en dos fases bien diferenciadas. En la primera fase de *fundamentación*, se desarrolló la idea en torno a la que se elaboraría el proyecto artístico: la (re)creación del recuerdo y el olvido. Para ello, fue esencial compaginar el estudio de referentes artísticos con referentes de la filosofía, la antropología, la poesía, la psicología y la neurociencia.

El fin de las lecturas externas al ámbito artístico se debe, por una parte, al intento de comprender el funcionamiento de la memoria desde el estudio científico de las estructuras cerebrales ligadas a la memoria (funcionamiento neuropsicológico) y el estudio de la memoria como proceso mental (funcionamiento psicológico) y, por otra, para establecer vínculos entre las interpretaciones científicas y estéticas con la producción de una obra plástica.

De forma paralela, en esta primera fase se realizó un estudio de los materiales más idóneos para representar la evolución del olvido en un recuerdo. Con los materiales seleccionados, en la segunda fase se efectuaron varias pruebas para ver su versatilidad expresiva a nivel estático (representación de un estado), tal y como se logró con la cristalización del bórax en la cuarta obra denominada *Congelación. Entre el olvido y la presencia*.

A partir del trabajo previo de conceptualización y estudio de los materiales (Fase I), se realizaron trabajos previos de experimentación con materiales para (re)-crear el recuerdo y el olvido de forma estática (ver ANEXO I); mientras que, en la consolidación del Proyecto, se presentan las cuatro obras. En estas, el fluir del agua en otros materiales (técnica de dilución), permitió (re)-crear el olvido y el paso del tiempo de manera dinámica; en donde, las fotografías, la cerámica y el sonido (re)crean los recuerdos.

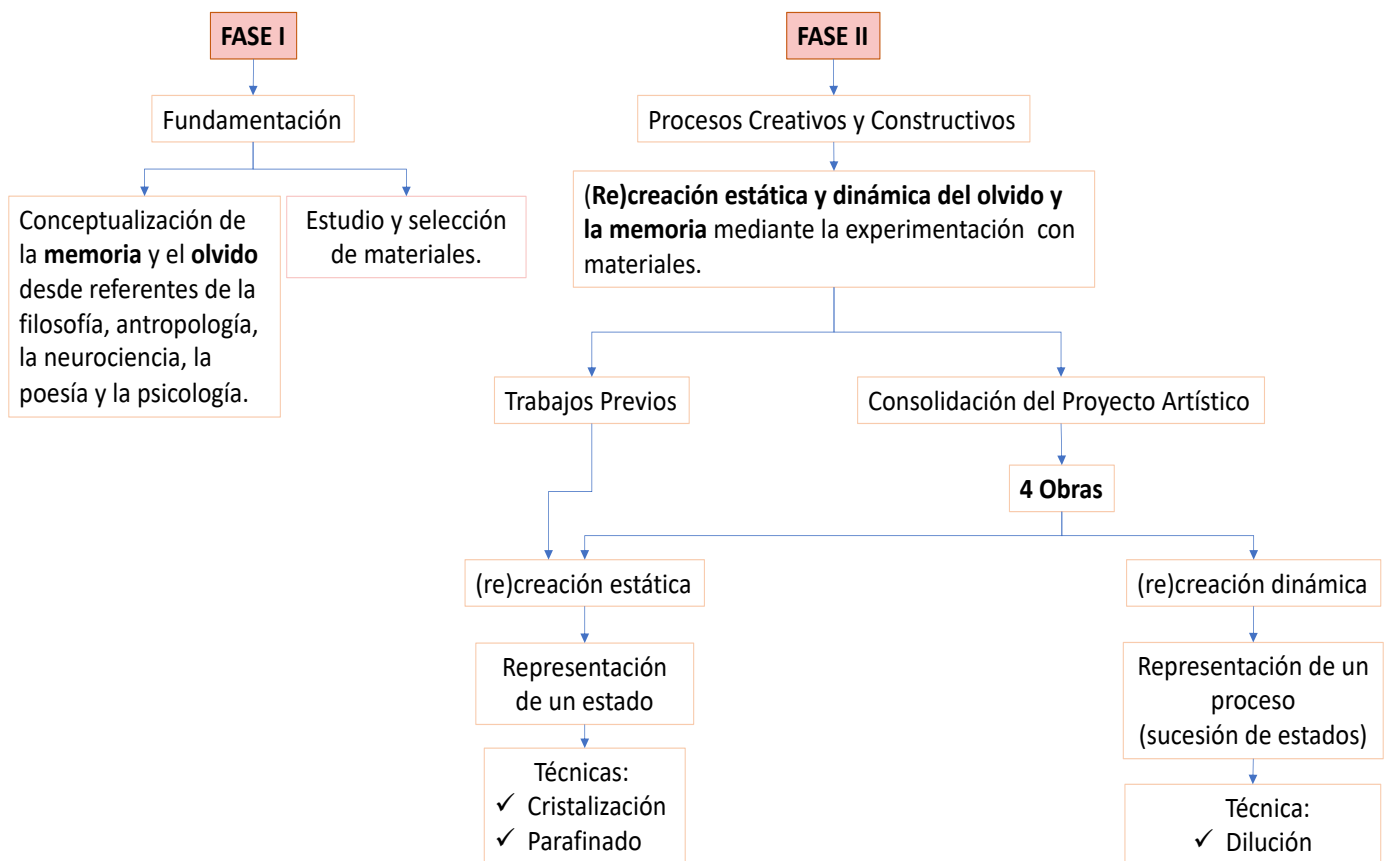


Fig. 1. Fases en las que se desarrolla el proyecto artístico.

3. MARCO TEÓRICO

El concepto de memoria es muy amplio, en la actualidad se entiende como una función cerebral que permite el aprendizaje, interviene en el lenguaje y posibilita nuestra relación con el mundo exterior. Sin ella, no seríamos conscientes de todas nuestras experiencias. Desde esta perspectiva, la memoria es la capacidad de registrar, preservar y reproducir información como, por ejemplo, de un acontecimiento ya vivido. Sin embargo, si no olvidáramos ciertos hechos, sería imposible vivir de forma estable emocional y físicamente. De ahí, que gran parte de los investigadores sobre la memoria coincidan en plantear que el olvido es una parte vital de la misma.

Existen varias clases de memoria y cada una hace referencia al tipo de estímulo empleado para la captación de la información archivada: memoria sensorial, memoria a corto plazo, memoria a largo plazo e implícita (procedimental, que trabaja con las habilidades y la parte perceptual-representacional), memoria explícita (episódica, que se encarga de los acontecimientos personales) y memoria semántica (que hace referencia a hechos).

Se intentó crear una serie de obras que ejemplificaran como se desarrolla la acción de olvido, el intento de preservar recuerdos que terminan perdiéndose o deteriorándose. Para comprender el desarrollo conceptual de este proyecto artístico es necesario mencionar los procesos de la memoria: codificación (recepción de información), descodificación del significado del estímulo recibido, almacenamiento de la información y recuperación.

¿Qué es un recuerdo? ¿Cuál es su relación con la memoria? Ante la primera cuestión planteada, un recuerdo supone la acción de recuperar información que ha sido aprendida anteriormente. Para Walter Benjamin el recuerdo hace referencia a la acción de buscar dicha información, a una evocación voluntaria y destructiva. Lo distingue de la memoria aludiendo que su función primordial es la conservación y protección de información.¹ Sin embargo, los datos de experiencias previas surgen de forma involuntaria.

Al igual que Benjamin, Theodor Reik,² considera que *la función de la memoria es la protección de las impresiones, pues el recuerdo tiende a su deterioro. La memoria es en lo esencial conservadora, mientras el recuerdo es destructivo.*³ En un análisis semejante, Ana Lucas retoma las ideas de Proust para aseverar que un “objeto” no aparece al recordarlo como es en la vida real, sino que la imagen ha sido transformada y configurada por la memoria que, a su vez, está intrínsecamente ligada al olvido. Para Lucas y Proust, la relación del olvido y el recuerdo nos liga inexorablemente al pasado.⁴

¹ BENJAMIN, W. *Obra completa*, vol 2, p. 213.

² Theodor Reik (1888-1969), psicoanalista austríaco y uno de los primeros discípulos de Sigmund Freud. Dedicó sus investigaciones al estudio de la conducta criminal y al funcionamiento del recuerdo.

³ REIK, T. “Der überraschte Psychologe” En. Benjamin, W. *ibíd.*, p. 213.

⁴ LUCAS, A. *Tiempo y memoria: (una reflexión sobre la filosofía de la historia de W. Benjamin)*, p.106.

Anteriormente, Bergson⁵ ya había planteado que el concepto de memoria está mal formulado. Para él, la acumulación progresiva del pasado, es decir, la sucesión continuada de acontecimientos vividos e información aprendida se preserva de forma indefinida. Si no fuera así, un instante sería sustituido por otro sin quedar registro de lo anterior, nos veríamos atrapados en un constante presente. Afirmó entonces, que el concepto de “almacén” que suele tener la gente en la actualidad sobre la memoria es incorrecto:

“La memoria..., no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. No hay registro, no hay cajón, aquí no hay siquiera propiamente hablando, una facultad, porque una facultad se ejerce de modo intermitente.”⁶

En cuanto al olvido, se han encontrado cuatro causas que pueden justificar su efecto. Una de ellas es el deterioro de la preservación de un recuerdo. También se da por un fracaso durante la codificación, es decir, en el proceso de aprendizaje o de asimilación de una información. Otras veces sucede por un fracaso en la recuperación de la imagen o sensación que queremos recordar. Como muestro en la instalación *Reminiscencias estratigráficas*, no se puede recuperar aquello que ha sido olvidado porque los recuerdos no se guardan como si se tratasen de copias exactas de la realidad. Tampoco se destruyen en su totalidad y de forma permanente, a no ser que se trate de una enfermedad que afecte a la memoria como la demencia o el Alzheimer.

4. PROYECTO Y PROCESO CREATIVO

En este apartado vamos a analizar cuatro trabajos realizados durante el periodo 2018 y 2019. Este estudio comprende la explicación de cada pieza, acompañada por un esquema del proceso creativo y la presentación de los referentes artísticos con comentarios en los que se relaciona su obra con las piezas presentadas en este TFG.

⁵ Henri Bergson (1859-1941), es considerado el filósofo francés más importante de la primera mitad del siglo XX. Más conocido como *el filósofo de la intuición*. Construyó el concepto de duración, y buscó la solución a problemas metafísicos en el análisis de los fenómenos de la conciencia. Una de sus obras significativas es *Materia y memoria* (1896). En esta, Bergson, distingue dos tipos de memoria: *Memoria técnica* y *memoria vital*. La primera se basa en los principios de la repetición. En cambio, la memoria vital se ocupa de revivir acontecimientos pasados.

⁶ BERGSON, H. *Henri Bergson: Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, p. 47.

4.1 CONEXIONES

El principal objetivo fue realizar una escultura encargada de centrar el punto de atención en la zona cerebral que, según la neurociencia, se encarga del funcionamiento y la gestión de la memoria: el sistema límbico.

A partir de esta obra, surgieron nuevas ideas que guiaron la planificación de las obras que le sucedieron. La pieza no representa el sistema límbico completo porque se seleccionaron las partes asociadas a la gestión de la memoria.

Situado en el encéfalo, el sistema límbico se encarga de la gestión y regulación de las respuestas fisiológicas del cuerpo, de las emociones, la memoria y el hambre. Las estructuras principales que lo componen son las siguientes: el tálamo, hipotálamo, los ganglios basales, el hipocampo y la amígdala cerebral. Estas dos últimas zonas son las encargadas de gestionar y consolidar específicamente la memoria.

La intención fue generar una escultura que, en rasgos generales representara una sección del sistema límbico. Para ello, se seleccionó: (1) la pared del cuerpo calloso, representada por la pieza de hierro horizontal superior; (2) el fórnix, representada por la pieza horizontal media, está asociado con la gestión de la memoria a largo plazo y donde se encuentran las fibras nerviosas y los neurotransmisores GABA; (3) el hipocampo, relacionado con la transformación de la memoria reciente a la de largo plazo y a la memoria autobiográfica; y, (4) la amígdala cerebral, que consiste en una masa de neuronas encargadas de la formación y estructuración de la memoria relacionada con acontecimientos que produjeron emociones relevantes, y su almacenamiento.

La amígdala cerebral es el centro que controlan las emociones y sentimientos en el cerebro, gestionando así, las respuestas producidas ante los estímulos externos. El hipocampo y la amígdala cerebral son las zonas que resultaron interesantes para el diseño del proyecto artístico de final de grado, ya que estas en estas zonas se desarrollan, a nivel fisiológico, los procesos que se han reinterpretado en cada una de las obras.

La primera obra se llama *Conexiones* porque en ella se analizaron diversos esquemas del sistema límbico para elaborar y delimitar los bocetos a la representación de un corte transversal por planos de dicho sistema. Este proyecto fue realizado en la asignatura *Escultura y Procesos Constructivos*, eligiendo el hierro como material. El proceso constructivo resultó ser a su vez simbólico porque soldar las láminas de hierro con forma de neurona a las varillas-dendritas, resultó ser semejante al proceso sináptico.⁷ La diferencia es que existe una pequeñísima separación en la conexión entre las neuronas para el traspaso de los impulsos eléctricos llamada sinapsis.

⁷ En el proceso sináptico se puede distinguir entre en la sinapsis eléctrica y la química. En la sinapsis química se lleva a cabo la transmisión de impulsos nerviosos entre una neurona presináptica y otra célula postsináptica, cerebral o no, mediante neurotransmisores encargados del traspaso de información.



Fig. 2. *Conexiones. Fragmento. 2018-2019. 1'30 x 1'30 x 0'90m. Hierro. Valencia, España.*



Fig. 3. Conexiones. Detalle

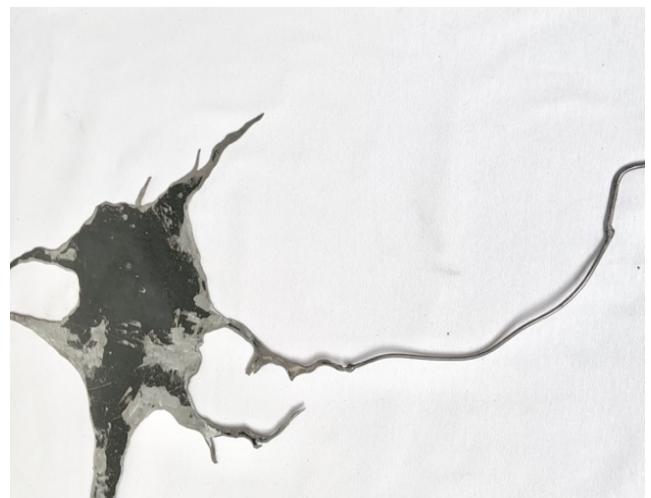


Fig. 4. Conexiones. Astrocito y dendrita, detalle.

En el acabado de la pieza se observa el contraste entre las zonas pulidas y las otras sin pulir más oscuras. Con esto pretendo representar en la parte pulida, la transmisión de los impulsos nerviosos, ya que es en estas zonas en las que se produce la sinapsis donde se pueden formar y almacenar los recuerdos.⁸ Con el boceto se diseñó una estructura desmontable para minimizar los problemas de almacenamiento y transporte y, para visibilizar la importancia que tiene el sistema límbico en la gestión de la memoria. La realización del boceto y el desarrollo de la escultura supuso comprender la estructura y funcionamiento de la zona cerebral asociada a la gestión de la memoria; de ahí, que esta obra fuese el punto de partida para las otras piezas.

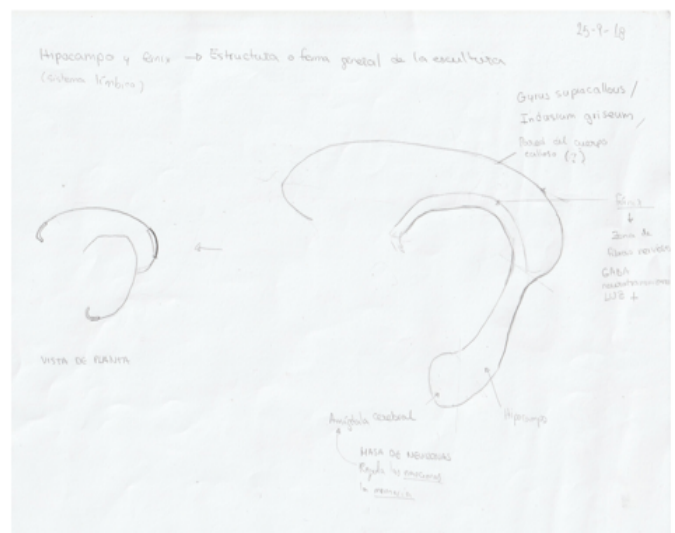


Fig. 5. Boceto del sistema límbico sintetizado.

⁸ Los científicos británicos Tim Bliss, Graham Collingridge y Richard Morris recibieron el premio Nobel de neurociencia por su estudio *Unpicked*. En su trabajo establecen que la conexiones entre las células cerebrales ubicadas en el hipocampo pueden almacenar nuestros recuerdos.

4.1.1 Proceso creativo y constructivo

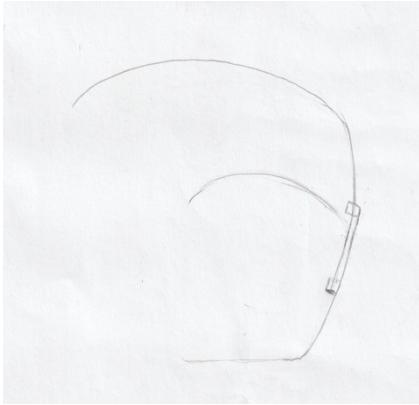


Fig. 6. Boceto de la estructura.

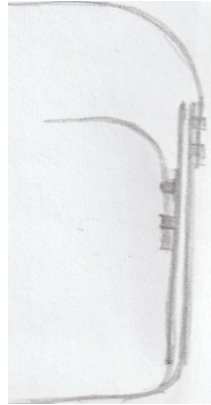


Fig. 7. Boceto, estudio para enganche.

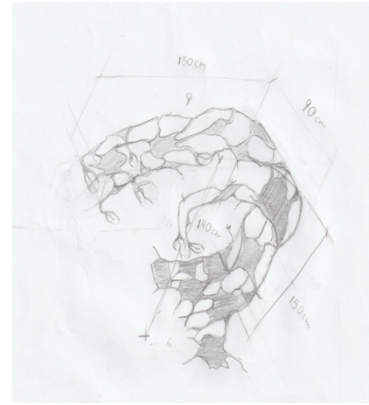


Fig. 8. Boceto con neuronas, astrocitos y dimensiones.

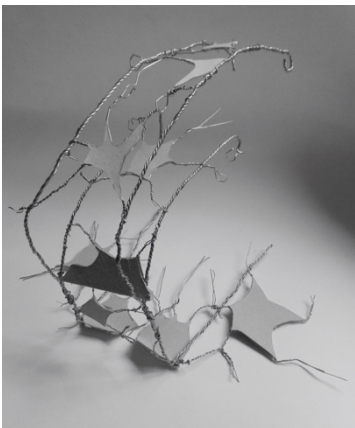


Fig. 9. Maqueta de alambre y cartón.

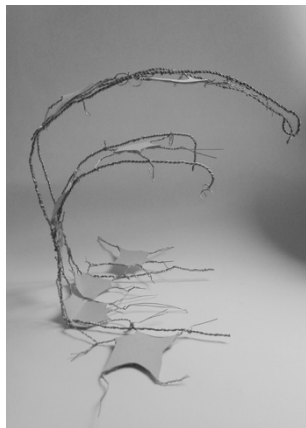


Fig. 10. Perfil izq. E 1:5.

Tras cortar las neuronas, se limaron los bordes y se pulió parte de la superficie.

Para montar y soldar la escultura, se dividió el proceso en el que resultaron cuatro partes: el plano de la base, el plano vertical, el horizontal medio y el superior.



Fig. 11. Proceso de soldadura por electrodo.



Fig. 12. Plano base de la estructura.

4.1.2 Santiago Ramón y Cajal, de sus investigaciones a sus dibujos

La idea de construir la obra usando la forma de célula se produjo al ver los dibujos de neuronas que realizó Santiago Ramón y Cajal entre 1888 y 1899. Estos dibujos supusieron un apoyo visual para la realización de los primeros estudios sobre el funcionamiento neuronal. En sus investigaciones Ramón y Cajal representó un sistema conformado por neuronas individuales con autonomía fisiológica y anatómica, que se comunican entre sí mediante impulsos eléctricos y químicos. De este modo, rechazó la teoría en la que se concebía al sistema nervioso como simple, continuo y autónomo.

Las células representadas en el dibujo de Ramón y Cajal son los astrocitos situados en el hipocampo. Así, de forma más sintética, se realizaron las maquetas de las neuronas y astrocitos, empleando alambre para las dendritas y cartón para representar el cuerpo celular.



Fig. 13. Santiago Ramón y Cajal. Astrocitos en el hipocampo del cerebro humano, 1890.



Fig. 14. Conexiones. Maqueta de astrocitos. Alambre y cartón.



Fig. 15. Conexiones. Fragmento.

4.1.3 La neurona como protagonista en obras plásticas

En este apartado se presentan dos de las obras de Roxy Paine y Janaina Mello Landini en las que el elemento neurona toma protagonismo de su producción plástica. Ambos, nos muestran diferentes posibilidades de representación a partir de materiales como el acero y el hilo.

Desde una posición más convencional, la producción de **Roxy Paine** explora una serie de conceptos que se contraponen como, por ejemplo, el control y el caos, así como la industria y la naturaleza. Siguiendo la vía de la industria-naturaleza, desarrolló en su obra



Fig. 16. Roxy Paine. *Neuron 05*, 2010. Dimensiones variables. Acero inoxidable. Frederik Meijer jardines de esculturas, Michigan, Estados Unidos.

Los *dendroides*, estructuras que se ramifican en forma de dendritas que surgieron a partir de la construcción de formas orgánicas semejantes a árboles mediante piezas de acero inoxidable.⁹ De este modo, estableció un estudio de los patrones de crecimiento en la naturaleza y su interés por las estructuras del cerebro humano y el sistema nervioso.

De Paine tuvimos en cuenta la temática del cerebro humano y el elemento neurona. En *Neuron 05*, el artista dejó a la vista y de forma evidente las uniones entre los tubos de acero, evidenciando una relación entre lo industrial y lo orgánico. En la obra *Conexiones*, establezco una relación parecida, al enfatizar el contraste entre zonas pulidas y otras sin pulir, pero la pieza busca representar las zonas de transmisión de los impulsos nerviosos.

Desde otra perspectiva, en 2010, **Janaina Mello Landini** inició la serie *Ciclotrama*. En esta, la artista ocupa el espacio deshaciendo una cuerda como eje principal, de la cual surgen una gran cantidad de ramificaciones. La serie abarca instalaciones, cuadros e invasión de objetos, en los que el entramado ha ido evolucionando. Landini tiene como objetivo representar el tiempo a través de la cuerda, y descoserlo. Estas estructuras asemejan a simple vista a las terminaciones nerviosas, así como a raíces o al sistema circulatorio. A pesar de estas similitudes, Landini otorga gran importancia al material y al trabajo manual que adquirió de la tradición del bordado.

La elección de este referente se debe, en primer lugar, a la búsqueda de artistas que utilicen materiales que no son propios de la escultura tradicional y, en segundo lugar, a obras en las que estuviera presente formas similares a las neuronas. También se destaca la forma cómo ha trabajado el elemento de la cuerda, hasta alcanzar estructuras orgánicas que se relacionan directamente con el cuerpo humano y otras estructuras naturales. En la obra *Ciclotrama 7 (màgoa)* se entiende mejor la relación entre el objeto, la cuerda y el paso del tiempo asociado a la memoria. En este caso, las cuerdas aprisionan y penetran la caja, enfatizando una congelación que aísla al objeto de la realidad presente.



Fig. 17. Janaina Mello Landini. *Ciclotrama 7 (màgoa)*, 2012. 12 x 18 x 36cm. Caja de madera y 500m de hilo.



Fig.18. Janaina Mello Landini. *Ciclotrama 14*, 2014. 27 x 25 x 25cm. Tejido de lino y 10.000m de hilos de algodón.

⁹ El interés de Paine en el acero inoxidable se deriva de su uso institucional en las industrias farmacéutica, de alimentos, gasoductos y oleoductos.

4.2 REMINISCENCIAS ESTRATIGRÁFICAS

Este segundo proyecto surgió a partir del concepto de memoria como lugar en el que se conserva un recuerdo, centrando el foco en intentar interpretar el funcionamiento psicológico de la memoria y de proyectar mediante una instalación, la idea de recuerdo autodestructivo de algunos filósofos como Proust. Como la memoria es un concepto amplio, se decidió trabajar con el olvido como un elemento central en el proceso de la memoria, que en la instalación se ve representada mediante la disolución de parte de las láminas de papel que simbolizan elementos personales (fragmentos de cartas y mensajes).

A pesar de tener en cuenta el trabajo de Henri Bergson, y su rechazo a la asociación de memoria como cajón o registro, no se puede ignorar la concepción que ha estado en el imaginario de nuestra sociedad durante décadas y que, por lo general, suele coincidir con la idea de archivo o lugar en el que se guardan los recuerdos. Siguiendo el principio asociado al archivo, Anna María Guasch, define a la hypomnema como acción de recordar y guardar elementos como recuerdos.¹⁰ Esta idea presentada por Guasch está presente en las obras de este trabajo final de grado, enfocada a la memoria conmemorativa. Sin embargo, cuando retomo el concepto de almacén, en la instalación no estoy escenificando un espacio asociado con esta idea de archivo, porque representa un lugar en la memoria semejante a un limbo conformado por recuerdos en forma de láminas escritas y superpuestas.



Fig. 19. *Reminiscencias estratigráficas*, 2018. Instalación. Dimensiones variables. Papel, tinta, agua y napa. Universitat Politècnica de València.



Fig. 20. Fragmento de 3 papeles.

Reminiscencias estratigráficas se centra en la memoria a largo plazo, concretamente en el proceso de recuperación de información que fue acumulada temporalmente una tras otra. Esto significa que la obtención del recuerdo deseado falló, haciendo que, esa recuperación errónea se convierta en olvido. Los elementos principales tratados en la instalación son los recuerdos que actúan como heridas emocionales o sentimentales,

¹⁰ GUASCH, A. M. *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*, p. 158.

reforzados por la disolución del papel en las zonas escritas, generando orificios en la superficie. De este modo, se (re)crea el olvido progresivo de varios recuerdos que están sedimentados. Estas capas están dispuestas de forma horizontal al suelo, sujetas del techo técnico mediante hilos. Se trata de una instalación efímera en la que el final se da tras la rotura del primer papel a las dos horas tras el inicio. En el caso de que este trabajo se dispusiera en un espacio expositivo externo a la UPV, la evolución de esta propuesta finalizaría con la disolución y rotura de todas las hojas por la mitad o en varios fragmentos.

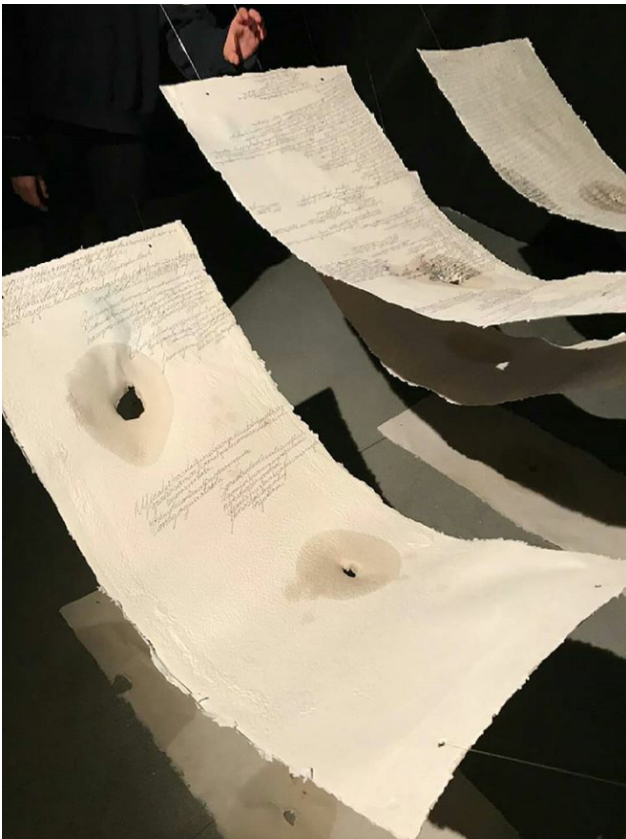


Fig. 21. Fotografía de 10'' tras el inicio.



Fig. 22. Detalle del papel.



Fig. 23. Final de la Instalación. Duración 2h.

La instalación presenta seis láminas de papel reciclado hecho a mano con papel triturado, almidón y agua. El almidón cumple una importante función como aglutinante, ya que lo interesante es que el papel se vaya disolviendo con facilidad conforme caen las gotas. Para su elaboración, se realizó un bastidor con cuatro secciones para que se asentara la pulpa del papel y un contenedor desmontable para la mezcla del agua y la pulpa. Otro factor decisivo es la altura a la que se colocan las cinco bolsas de agua, que actúan como detonantes del olvido. Tras varias pruebas de sellado con plástico, se logró la forma más idónea para que al pinchar las bolsas pudieran salir las gotas de agua. Las paredes de la sala se forraron con fieltro negro, desde el suelo hasta el techo con el objetivo de intentar crear un ambiente cálido, centrando la atención en el proceso de dilución de los papeles y libre de las imperfecciones que tienen las paredes de la project room de la facultad de bellas artes de la UPV. Los recuerdos seleccionados sobre el papel fueron fragmentos de cartas y mensajes que me enviaron personas que ya no están. Debido al fallo en la recuperación del recuerdo completo, se observa una degradación y pérdida de texto

generando cuatro composiciones distintas hasta alcanzar la eliminación total de las palabras.

4.2.1 Proceso creativo y constructivo

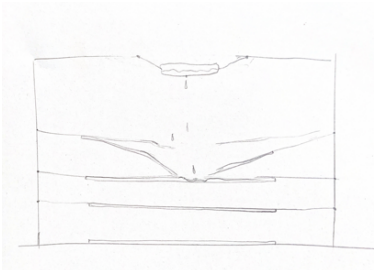


Fig. 24. Boceto inicial.

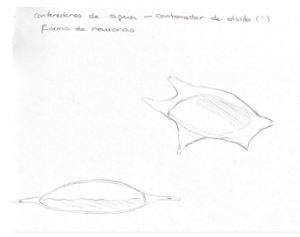


Fig. 25. Boceto de las bolsas de agua.

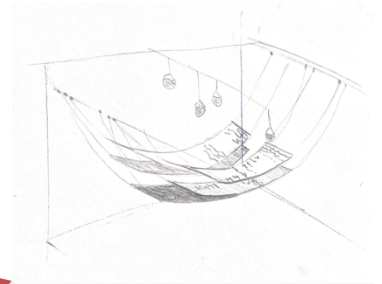


Fig. 26. Boceto final.



Fig. 27. Maqueta.



Fig. 28. Maqueta de la bolsa de agua.



Fig. 29. Prueba de disolución del papel.



Fig. 30. Bolsas de agua.

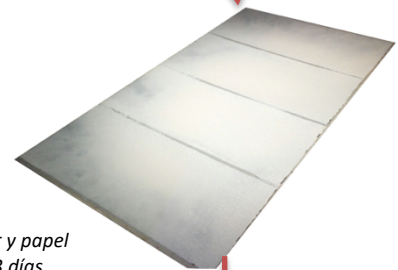


Fig. 31. Proceso de elaboración. Bastidor y papel húmedo. 2 x 1'23m. Tiempo de secado: 3 días.

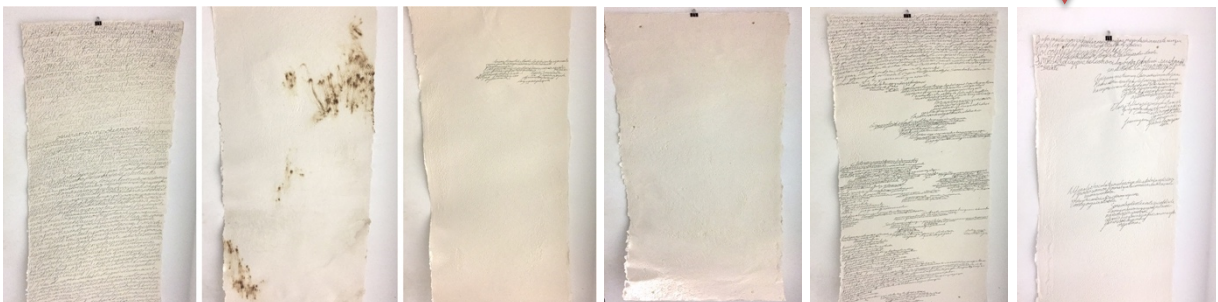


Fig. 32. Láminas de papel. 1'23 x 0'47 m.

4.2.2 El lenguaje como elemento principal en la obra de Ann Hamilton

Ann Hamilton llevó a cabo el proyecto de *Bouden* para el segundo piso del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon. La instalación estaba conformada por nueve ventanas rectangulares que se extendían desde el suelo al techo. Cada una de ellas estaba cubierta por una capa translúcida de organza en la que se podía apreciar textos cosidos en cursiva de forma continua. Éstos presentaban descripciones del proceso para realizar incisiones en la mano, el brazo, el cuello y la cabeza; pertenecientes al libro *Anatomía de Gray*. Lo fragmentos se entretrejieron y se unieron de forma alternada a otros escritos, que en rasgos generales se muestran como fragmentos de carácter objetivo y otras narraciones basadas en experiencias subjetivas.

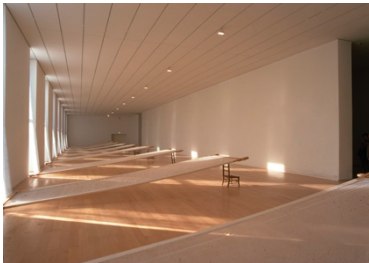


Fig. 33. Ann Hamilton. *Bouden*, 1998. Instalación. Dimensiones variables. Musée d'art contemporain de Lyon, Francia.



Fig. 34. Ann Hamilton, *Bouden*. 1998. Organza y texto.

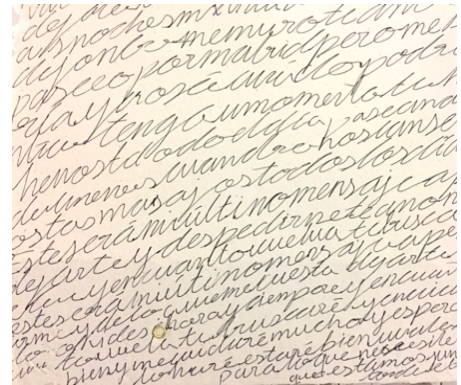


Fig. 35. *Reminiscencias estratigráficas*, 2018. Papel y texto.

Al enlazar los textos, las palabras pierden su carácter comunicativo y se disuelven en una red ilegible a medida que se escribe. Hamilton juega con el espacio entre las letras, que en algunas zonas se hace más o menos visibles con la luz cambiante a través de las ventanas. La obra continúa en la pared paralela a las ventanas y, en ella, se encuentran diminutos orificios de los que emergen gotas, logrando que la pared adquiera la identidad de una piel que llora.

De *Bouden* tomamos el recurso de la escritura continua como mecanismo para exponer las reminiscencias autobiográficas, algunas de conversaciones corrientes, otras desagradables y algunas dolorosas; de modo que, cuando se ligan las palabras, se desvanece el significado. Lo personal queda oculto. El elemento de la gota que actúa de forma constructiva en la instalación de Hamilton, en el proyecto adquiere el papel opuesto, destruye parte de la superficie del papel y con él desaparecen de forma irreversible algunas fracciones de los recuerdos.



Fig. 36. Ann Hamilton, Bouden. Organza.



Fig. 37. Ann Hamilton, Bouden. Gotas de agua.



Fig. 38. Reminiscencias estratigráficas. Papel, texto, agua y agujero.

Durante el proceso de elaboración de las láminas de papel y la posterior transcripción de los textos, releí y seleccioné las partes de los mensajes que me resultaron más importantes. Esto desató en mi memoria varias escenas que creí olvidadas. Tanto *Reminiscencias estratigráficas* como la experiencia vivida durante el desarrollo de la segunda obra podrían servir de ejemplo a la siguiente disertación de Paul Ricoeur: “Las representaciones fragmentarias de la memoria siguen las líneas de dispersión del recuerdo. La reflexión, en cambio, reconduce al centro de la memoria que es el lugar de la afección constitutiva del sentimiento de falta.”¹¹

4.3 SIGNOS DE AUSENCIA¹²

MÁS ALLÁ DEL OLVIDO

“Alguna vez de un costado de la luna
verás caer los besos que brillan en mí
las sombras sonreirán altivas
luciendo el secreto que gime vagando
vendrán las hojas impávidas que
algún día fueron lo que mis ojos
vendrán las mustias fragancias que
innatas descendieron del alado son
vendrán las rojas alegrías que
burbujean intensas en el sol que
rodean las armonías equidistantes en
el humo danzante de la pipa de mi amor
el humo danzante de la pipa de mi amor.”¹³

Alejandra Pizarnik

Signos de ausencia se creó a modo de instalación con el objetivo de ejemplificar cómo se desarrolla la acción del olvido, el intento de preservar recuerdos que terminan perdiéndose o deteriorándose. Esto se produce al contraponer la ley de Jost, según la cual,

¹¹ RICOEUR, P. “El perdón difícil” En: *La memoria, la historia, el olvido*, p. 601.

¹² El título de esta obra alude al poemario *Un signo en tu sombra* de Alejandra Pizarnik, recogido en la edición de *Poesía completa* elaborada por Ana Becció.

¹³ PIZARNIK, A. “Más allá del olvido” En: *Poesía Completa. Un signo en tu sombra*, p. 42.

cuando dos asociaciones tienen la misma intensidad, la repetición fortalecerá a la más antigua de ellas.¹⁴ Por tanto, explica la ventaja que tiene el distribuir las repeticiones en el tiempo y reducir de esta forma el olvido.

Augé concibe el *retorno* como la primera figura del olvido y la describe como “recuperar un pasado perdido, olvidando el presente y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse- para establecer una continuidad con el pasado más antiguo”.¹⁵ Los retornos impiden la recuperación total del pasado causado por la discontinuidad del mismo retorno. Aunque al principio resulte un tanto confuso, la idea principal es recuperar un recuerdo de la infancia con la suficiente fuerza para ser contrapuesto a un recuerdo reciente, pero que se mantenga algo más nítido y completo que el nuevo. Se trata de una lucha continua contra el olvido y la pérdida, que al final de la instalación se resuelve con la permanencia de las cajas cerámicas como aquellos fragmentos más importantes a nivel sentimental.

En este sentido, *Signos de ausencia* se presenta como una instalación interdisciplinar en la que la cerámica y la arcilla cruda se posicionan como los elementos constructivos principales de la obra que, acompañadas por el agua y el sonido, complementan y permiten el desarrollo de un proyecto artístico que (re)crea de forma dinámica la tensión que se suscita entre el recuerdo y el olvido. Esta obra supone una continuación de la instalación *Reminiscencias estratigráficas* porque sigue la temática de la memoria a largo plazo y su interpretación abstracta a través de la escultura, de cómo funciona la memoria a nivel fisiológico.

Signos de ausencia está formada por 31 cajas rectangulares, de las cuales, se cocieron 19 y 12 quedaron crudas. Para su construcción, fue necesario elaborar una plantilla de madera para facilitar el corte de cada placa. Teniendo en cuenta que cada caja necesitó 5 caras, se realizaron 155 placas de arcilla hechas de forma manual con rodillo. El tiempo estimado para llevar a cabo la instalación fue de un mes, debido a esto, y para poder cocer un gran número de cajas en poco tiempo, se dejó un centímetro de grosor en las placas para favorecer un secado rápido. En cuanto a las pastas, es importante mencionar que fueron seleccionadas teniendo en cuenta el entonado final de los colores. De baja temperatura fueron necesarias seis pastillas de terracota con chamota fina (TRT CH-F), una de gres PE-NT auto-barnizable y dos pastillas de gres CH de alta temperatura.

Para cuidar el acabado de cada pieza, una vez montada la caja se le dio textura a la superficie con la tela en la que se amasó la pasta y se hizo la placa (ver Fig. 41). Paralelamente a este proceso, se hicieron dos bolsas de agua siguiendo el mismo procedimiento que el de las bolsas colocadas en *Reminiscencias estratigráficas*. El cometido de éstas (ver Fig. 43) es el de liberar poco a poco el agua para que la instalación evolucione en diferentes tiempos. Para ello, se seleccionaron algunas cajas en las que se vertió directamente el agua para que se disolvieran más rápido.



Fig. 39. Cajas cerámicas.

¹⁴ La ley de Jost fue elaborada por Pilzecker y Müller, y publicada por su alumno Jost. Estudio de la memoria y uno de los cimientos de los orígenes de la psicología científica.

¹⁵ AUGÉ, M. *Las formas del olvido*, p. 66.

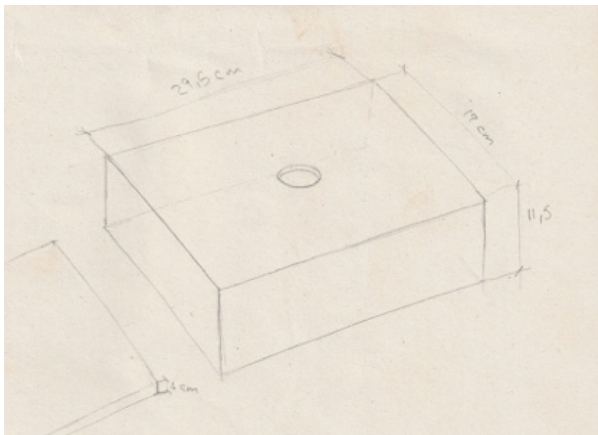


Fig. 40. Boceto caja. Dimensiones 11 x 20 x 29 cm



Fig. 41. Detalle. Caja de TRT CH-F como caja de resonancia.

Dependiendo de la función de cada caja, se construyeron con pequeñas variaciones. Aquellas destinadas a disolverse en el agua se montaron sin cordones, para que el líquido pudiera salir por las zonas más débiles de la estructura. A las cajas que sirvieron de soporte para las bolsas, se les realizó un agujero de 3 cm de diámetro en la base y fueron cocidas. En los dos cajones que ocultaron los altavoces, y que actuaron como caja de resonancia, fue necesario hacerles incisiones para que el sonido de la segunda grabación pudiera oírse mejor. La arcilla como material que altera el sonido sirve para representar la distorsión de un recuerdo lejano en el tiempo, a partir del eco que generó la resonancia de las grabaciones en los cajones de arcilla.



Fig. 42. Proceso de construcción de una caja.



Fig. 43. Bolsas de agua.

En las cajas de gres PE-NT se observó que tras uno o dos días de haberse secado completamente, surgieron en la superficie unas sales blanquecinas encargadas de barnizar la pieza al reaccionar al calor del horno. Por lo tanto, no pueden cocerse hasta que no aparezcan. Otro punto que destacar es la variación el color según la temperatura de cocción, que va de los verdes cobrizos a una temperatura de 930°C, hasta el negro a 1040°C. Para las piezas de la instalación, el horno de baja temperatura se programó a unos 980°C, dejando un color verde oscuro que se va modulando a lo largo de la superficie. El resultado fue distinto en las 4 cajas, esto puede deberse a la mayor o menor concentración de las sales en algunas zonas de las placas.



Fig.44. Detalle. Caja de gres PE-NT autobarnizable. Sales que barnizan la pieza.



Fig. 45. Diferentes acabados en la superficie.



Fig. 46. Base de una caja. El barniz no ha salido.

Las cajas construidas con esta pasta no sufrieron deformaciones en la cocción, esta pasta tiene bastante plasticidad lo que hace que sea más fácil de manipular a nivel constructivo que la TRT. Siguiendo un orden de menor a mayor deformación, se puede afirmar que, algunas de las cajas de terracota TRT CH-F sufrieron leves deformaciones durante el secado; mientras que en la cocción no se siguieron deformando.

Por el contrario, el gres CH resultó muy fácil de trabajar debido a su plasticidad, ya que no se deformaba al montar las paredes, quedando formalmente perfectas; no obstante, durante la cocción sufrieron deformaciones bastante notables en el horno a 1200° C. Estas contracciones se dieron en las paredes paralelas más largas, y su tamaño total disminuyó al menos 1 cm en comparación con cajas de otras pastas.



Fig. 47. Prueba de disolución de una caja. Duración: 16'.



Fig. 48. Detalle. Fragmento disolviéndose en el olvido. Caja de TRT cruda.

Por último, se realizó una prueba para saber el tiempo aproximado que tarda una caja en disolverse con el agua. Para acelerar el proceso, se experimentó con una disolución de agua y vinagre que resultó ser efectiva, tardando 16 min en disolverse. En la instalación, las dos formas de incluir el agua mediante las bolsas y el vertido directo hicieron que la duración fuera de una hora y media.

Para entender algunos de los elementos de *Signos de ausencias*, es necesario mostrar su relación con la segunda instalación. *Reminiscencias estratigráficas* representa la memoria a largo plazo, en la cual se muestra el intento de recuperación de la información acumulada con el tiempo, ejemplificado mediante la distribución del texto sobre el papel. Algunas de las láminas están cubiertas completamente por los fragmentos de los escritos, y en otras se perdieron palabras. Esta pérdida de información se reforzó con la disolución del papel en las zonas escritas, generando orificios en la superficie. Por tanto, el concepto es similar en *Signos de ausencia*, porque, al igual que en la primera instalación, el elemento agua funciona como el olvido, diluyendo las cajas de arcilla sin cocer. Por otra parte, la tipología lingüística cambió del medio escrito al oral, mostrando la pérdida de parte de la narración de los dos recuerdos a partir de la eliminación de palabras.

En esta obra los recuerdos personales desaparecen, y son sustituidos por las grabaciones de mi mejor amiga. El primer audio corresponde a su primer recuerdo de forma consciente. En este, presenta la imagen que ella recuerda de su padre fallecido a través de una acción cotidiana y feliz. Al igual que en la obra *Más allá del olvido* de Pizarnik, el objetivo fue intentar recuperar el recuerdo más importante para ella, aquel evento que la hubiera marcado significativamente.

Este recuerdo evoca aquella figura paterna que estaba dispuesta a protegerla, pero que con el tiempo ya no pudo ser posible por su muerte. Este desafortunado suceso, remarca la ausencia y el temor al olvido. Por consiguiente, “una responsabilidad de la memoria se encuentra, en segundo lugar, vinculada al énfasis en el hecho de que la memoria pertenece al pasado, de lo que ya no es presente.”¹⁶ En otras palabras, la memoria nos recuerda constantemente aquellas cosas que hemos perdido.

El segundo recuerdo corresponde con otro tipo de amor, uno que no llegó a prolongarse en el tiempo tanto como el primero, pero que vuelve a señalar aquello que ya no está. Experiencia que, por su condición, evoca el siguiente fragmento de Pizarnik:

“hoy te miraste al espejo/ y te fue triste estabas sola/ la luz rugía el aire cantaba/
pero tu amado no volvió (...) / recuerdas el último abrazo/ donde murieron las
risas / recuerdas el último abrazo/ para que no digan luego/ que aquella mujer
enamorada fuiste tú”¹⁷

Alejandra Pizarnik

Gran parte de la obra poética de esta escritora argentina es de carácter autobiográfico, centrándose algunas veces en temas universales como el olvido o la melancolía. Estas ideas recogidas en grabaciones se trasladan formalmente a la tercera instalación de la siguiente forma:

En el grupo de fragmentos que se muestran en la Fig. 49, se encuentra el recuerdo principal del padre. Entre varias cajas cerámicas y una sin cocer, se esconde el altavoz. Para establecer esta zona como punto de referencia visual de la instalación, se colocaron la dos cajas marrones oscuras al lado del audio principal. La fortaleza del recuerdo se ve también representada por el número de cajas que conforman la agrupación, si se compara con el conjunto que conforman el segundo recuerdo (ver Fig. 50).

¹⁶ BIRULÉS, F. “¿La calma del pasado?” En: Espai d’Art Contemporani de Castelló [catálogo]. *Lugares de la memoria*, p. 179.

¹⁷ PIZARNIK, A. *Op. Cit.* p. 53.



Fig.49.Fragmentos que representan al audio del recuerdo del padre



Fig. 50. Fragmentos que representan el audio de Sergio, segunda grabación.

La comparación respecto a la importancia que tiene cada recuerdo es similar en los audios. La grabación del recuerdo paterno tiene una duración de 11'49''. En ella los fragmentos que se salvan del olvido aumentan de volumen conforme pasa el tiempo. De forma opuesta, la grabación del recuerdo de Sergio (el antiguo y lejano amor) va perdiendo fuerza, no sólo en la duración de 8'59'' sino que también se va perdiendo la voz a medida que aumenta el tono del audio principal.

4.3.1 Proceso creativo

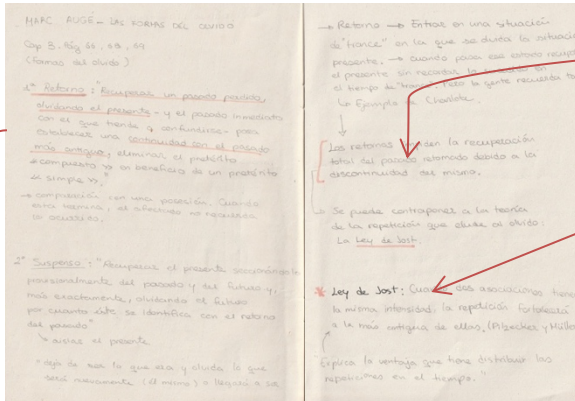


Fig. 51. Cuaderno de campo.

2. Una vez localizada la idea de que el retorno no es capaz de recuperar toda la información ya a que es intermitente, se establece la contraposición con la ley de Jost.



Concepto memoria- elemento caja

Disolución de cajas sin cocer= OLVIDO

1. Recopilación de las figuras del olvido en citas extraídas de *Las formas del olvido* de Marc Augé. Se seleccionó el retorno como concepto principal.

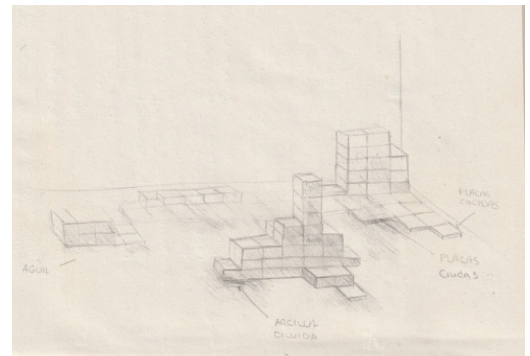


Fig. 52. Boceto de la instalación.

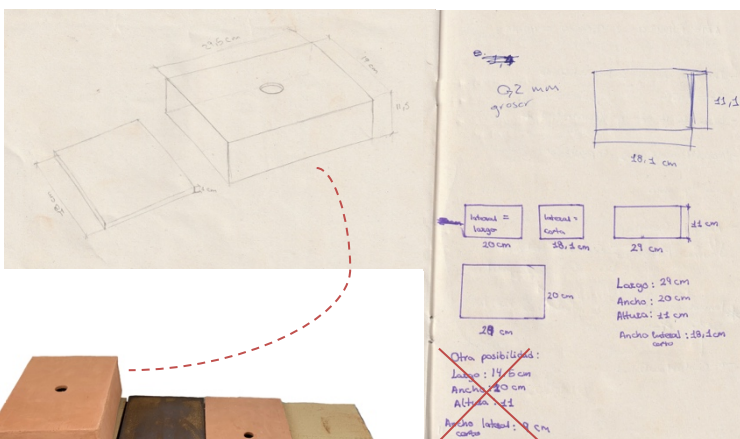


Fig. 53. Boceto de caja, dimensiones y fotografía de 5 cajas.

Se pensó en colocar una lámina de plástico para evitar filtraciones, aunque sabíamos que no era la mejor opción estéticamente, pero no queríamos deteriorar el suelo de la facultad.

En una posible exposición se puede colocar doble suelo para no afectar estéticamente a la instalación.

4.3.2 Christian Boltanski, de la memoria colectiva a la representación de la memoria individual

En Julio del 2016 el IVAM acogió la exposición *Départ-Arrivée* una muestra de siete instalaciones de Boltanski. En ellas, el artista incidió en el paso del tiempo, la finitud de la vida remarcando la ausencia. Boltanski es considerado uno de los artistas que ha consolidado el tema de la memoria y la pérdida desde el punto de vista del colectivo, afirma que la memoria es el rastro que deja cualquier vida tras desaparecer.¹⁸ La obra elegida como punto de referencia formal y conceptual es *Réserve des suisses morts*. Hay tres factores que nos permiten entender la instalación: el carácter desgastado de cada caja, asociada directamente con sepulcros al estar apilados, o con cajas de galletas que tradicionalmente eran usadas para guardar pequeños recuerdos. Así mismo, la pequeña fotografía de carné que hay en cada una de ellas se vincula con los recuerdos que pueda contener. Estas asociaciones conectan al espectador con una imagen en la probablemente se sientan identificados, teniendo en cuenta que la muerte de un ser querido es una cuestión humana. Es algo que siempre estará presente en la sociedad.

En *Signos de ausencia*, se presenta la memoria de un individuo, con la que el público se puede sentir en menor o mayor medida identificado, dependiendo de sus experiencias vitales. De esta forma, la tercera instalación del trabajo final de grado se aleja de la visión de la memoria colectiva de Boltanski, para otorgarle a las cajas cerámicas la denominación de fragmentos que conforman los recuerdos narrados en los dos audios. El elemento caja ya no hace referencia al archivo, sino que se convierte en la pieza de un puzle que con el tiempo va perdiendo piezas. Tampoco se pretende construir o agrupar las cajas de la misma forma que Boltanski, ya que el principal objetivo de instalación era generar pequeños grupos de recuerdos que son diferenciados entre sí por el audio que emana de ellos.



Fig. 54. *Signos de ausencia*, 2019. Instalación cerámica y sonora. Dimensiones variables. Universitat Politècnica de València.



Fig. 55. Christian Boltanski. *Réserve des suisses morts*, 1991-2016.

¹⁸ IVAM: *Conversación del editor con Christian Boltanski*. Valencia. Disponible en: <https://www.ivam.es/es/actividades/conversacion-del-director-con-christian-boltanski/> [Consulta: 26 de noviembre de 2018]

4.3.2 La deconstrucción de la obra de Karin Lehmann a través del agua y la arcilla



Fig. 56. Karin Lehmann. *Sediment Sampling*, 2014. Instalación.

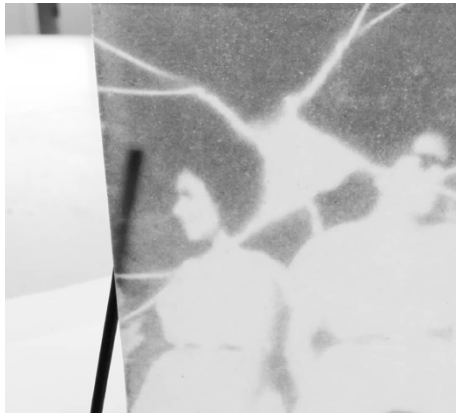
La instalación *Sediment Sampling* consiste en la colocación de 200 vasijas de barro crudas hechas de varias pastas que, al verterle agua, se van agrietando con el paso del tiempo hasta quedar parcialmente diluidas. El resultado final de la obra son los restos en ruinas de las vasijas ya secas.

De forma similar a Lehmann, en este trabajo final de grado comparto el interés de explorar materiales que, por sus características, permiten construir un discurso coherente tanto a nivel estético como conceptual. De esta forma es retomada como referente por el uso de elementos de arcilla sin cocer para destruirlos posteriormente con el agua, otorgándole importancia al proceso de la obra. En *Signos de ausencia* uso el agua como diluyente de la arcilla para mostrar la pérdida de los fragmentos que conformaban los recuerdos grabados, que de forma más sutil coinciden con la eliminación progresiva de frases o palabras en los dos audios.

A continuación, adjuntamos los enlaces del vídeo que forma parte de la documentación de *Signos de ausencia* y las dos grabaciones que se dispusieron en la instalación:

- Vídeo de *Signos de ausencia* disponible en la plataforma vimeo:
<https://vimeo.com/335640249>
- Grabación del *recuerdo de Sergio* disponible en la plataforma soundcloud:
<https://soundcloud.com/daniela-alejandra-chinchilla-sanchez/recuerdo-sergio>
- Grabación del *recuerdo del padre* disponible en:
<https://soundcloud.com/daniela-alejandra-chinchilla-sanchez/recuerdo-padre>

4.4 CONGELACIÓN. ENTRE EL OLVIDO Y LA PRESENCIA



“[...] toda esa memoria congelada
con desvíos del tiempo y de la ruta
fue llenando los cofres del olvido
resumiendo
y ya que ciertamente
el olvido está lleno de memoria
vamos a destaparlo / a revelarlo
sin mezquindades ni pudores tibios /
vamos a compartir los sueños con los sueños
del prójimo más próximo y más niño”¹⁹
Mario Benedetti

Fig. 57. Retrato de familia nº 2, detalle. 2018.
Cianotipia y parafina.

Intentar conservar las vivencias pasadas o la idea mental de una persona es uno de los intereses del ser humano. Después de toda una vida llena de experiencias, a veces resulta complicado recuperar una imagen clara y nítida de un recuerdo. Está demostrado que es prácticamente imposible que un recuerdo o idea se mantenga inalterable con el paso del tiempo. Tanto es así que, durante décadas, expertos psicoanalistas como Theodor Reik, entre otros, se han interesado en el funcionamiento de los recuerdos, su evolución y duración en la memoria. Reik sentencia, como si de una condena se tratara, que el recuerdo siempre tenderá a su deterioro. Tal vez Mario Benedetti tuvo la oportunidad de conocer las teorías psicoanalíticas o se guio por su percepción al escribir algunos versos de su poemario *El olvido está lleno de memoria*.

El detonante como punto de partida de esta cuarta obra sucedió en septiembre de 2018. Mes en que mi abuela ingresó en cuidados intensivos. Pensar que podía llegar a fallecer hizo que quisiera realizar una recopilación de sus fotografías saliendo del recurso habitual de álbum. La creación de esta serie intenta sanar el dolor del duelo por la posible pérdida.

Este cuarto proyecto parte de fotografías realizadas a lo largo de la vida de mi abuela materna. Para ello, hice una clasificación de los recuerdos que ella mantiene en la actualidad con cada imagen y el formato de cada pieza con el fin de darles un acabado diferente a cada conjunto de fotografías. De este modo, las piezas que muestran el retrato de mi abuela en un plano de detalle estilo foto de carné, pertenecen a los recuerdos que ella mantiene de su identidad en los años sesenta y setenta. En dichas fotos, el formato es mayor por la importancia que según los relatos de mi abuela, se le daba a la belleza. Por otro lado, las piezas de forma cuadrada pertenecen a momentos felices, que con el tiempo se han ido enturbiando. A las fotografías rectangulares poseen una textura de lija y muestran situaciones familiares de su infancia, juventud y momentos con mi madre. En

¹⁹ BENEDETTI, M. “Vuelta al primer olvido” En: *El olvido está lleno de memoria*, p. 143.

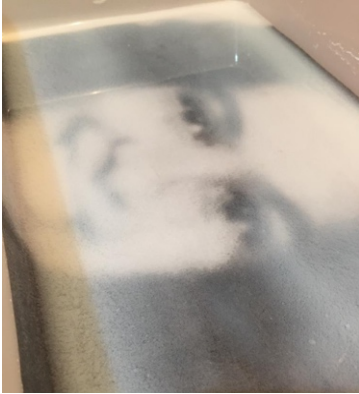


Fig. 58. Recipiente horizontal. Bórax y papel.

ellas, el aspecto áspero de su superficie se relaciona con el olvido de alguna persona que aparece en la imagen o la distorsión que hace mi abuela de ese recuerdo.

Además de ampliar las imágenes, se generó el efecto de congelar el recuerdo mediante la cristalización con diferentes tipos de materiales (bórax, azúcar, sal y parafina), con el fin de crear dos tipos de piezas: unas más volumétricas de carácter escultórico y otras en la que el bórax afecta únicamente a la superficie sin alterar la forma del papel. La “congelación” de un recuerdo ya congelado en el tiempo es la idea que permitió establecer el punto de partida para la búsqueda de materiales que consigan el efecto deseado, y se encontró en el bórax y la parafina una solución cercana al resultado que esperaba.

Para la cristalización del bórax se realizaron 8 pruebas hasta alcanzar el tamaño de cristal que en principio se pensó que era el idóneo. Los primeros ensayos se realizaron en un recipiente horizontal, estilo bandeja como en la Fig. 60. Los resultados presentaron un crecimiento mínimo del cristal de bórax, por lo que en un principio fueron descartados. Al cambiar el anterior recipiente por uno de estilo contenedor, fue posible colgar fotografías (ver Fig. 65) permitiendo la opción de darle una forma específica al papel y obtener una pieza deformada y con mayor volumen. De esta forma, los cristales pudieron crecer en todas las direcciones permitiendo aumentar su tamaño. Cuando se observaron los diferentes resultados como en la Fig. 66, las piezas descartadas adquirieron un valor estético y representativo, permitiendo distinguir diferentes fases de congelación.



Fig. 59. Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia, Gloria y Semelia, 2018. 29 x 20'5cm. Fotografía y bórax.



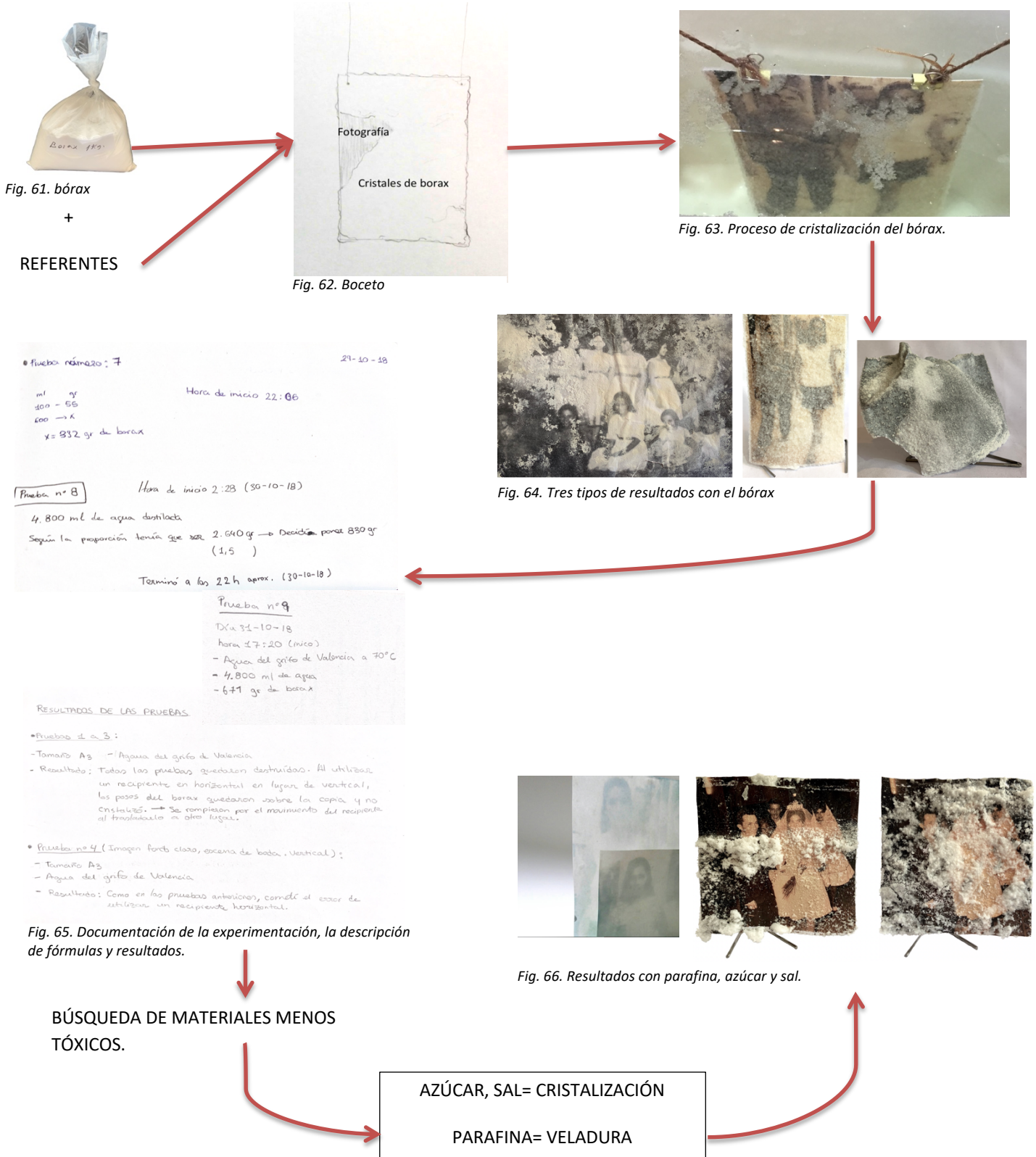
Fig. 60. *Semelia*, 2019. 39 x 30 x 8 cm. Fotografía y bórax.

El bórax es capaz de generar una cristalización que permite ver parte de la información de la fotografía como si de un velo se tratara. Con este efecto de “congelado” de las imágenes se intentó preservarlas del olvido; pero como en la memoria no hay recuerdos que duren eternamente, se genera una dualidad al ver que la imagen va perdiendo información conforme se congela. Para poder exponer las piezas pequeñas se construyeron soportes hechos a partir de varillas de hierro soldadas.

Por otro lado, el segundo tipo de intervención consiste en realizar cianotipias de algunas de las fotografías. Algunas de ellas han sido cubiertas con parafina para otorgar un carácter de desvanecimiento de la imagen; manteniendo la función que cumple el bórax.

En definitiva, se experimentaron con diversos materiales para (re)crear “el congelamiento” de la memoria de mi abuela a partir de imágenes fotográficas. De este modo, se buscó generar la dualidad de conservar el recuerdo y paralelamente hacer que vaya perdiendo información.

4.4.1 Proceso creativo y constructivo



Prueba número: 7 29-10-18

ml of
400 - 55
600 → x
x = 832 gr de borax

Hora de inicio 22:06

Prueba n° 8 Hora de inicio 2:28 (30-10-18)

4.800 ml de agua destilada
Según la proporción tenía que ser 2.640 gr → Decidí por 890 gr (1,5)

Terminó a las 22h aprox. (30-10-18)

Prueba n° 9
Día 31-10-18
hora 17:20 (mco)
- Agua del grifo de Valencia a 70°C
- 4.800 ml de agua
- 671 gr de borax

RESULTADOS DE LAS PRUEBAS

• Pruebas 1 a 3:
- Tamaño A3 - Agua del grifo de Valencia
- Resultado: Todos los pruebas quedaron destruidas. Al utilizar un recipiente en horizontal en lugar de vertical, los pesos del borax quedaron sobre la copia y no cristalizó. → Se rompieron por el movimiento del recipiente al trasladarlo a otro lugar.

• Prueba n° 4 (Imagen foto clase, escena de boda, vertical):
- Tamaño A3
- Agua del grifo de Valencia
- Resultado: Como en las pruebas anteriores, comencé al usar de utilizar un recipiente horizontal.



4.4.2 Congelar la memoria como recurso en la obra de Carmen Isasi



Fig. 67. Carmen Isasi. Congelados de la memoria, 2017. Instalación.

En este proyecto, Isasi planteó a veinte mujeres de diferentes generaciones la cuestión de “¿Qué preservarías de ti misma para un tiempo futuro?”.²⁰ Las respuestas fueron conceptos abstractos que reflejan su esencia como ser, por ejemplo: la alegría, la honestidad, la bondad entre otros, así como los ideales que las han acompañado a lo largo de su vida. El vídeo en el que se recogen las respuestas fue expuesto como parte de la instalación en el 2017, en una de las salas de la galería para que los visitantes de la instalación reflexionaran sobre el tiempo y tuvieran la oportunidad de elegir un objeto que quisieran preservar, lo congelaran y posteriormente pudieran devolverlo a un momento presente.

Por el contrario, las piezas de *Congelación. Entre el olvido y la presencia* no pueden recuperarse una vez se han solidificado. Quedan atrapadas en un proceso que, a pesar de su objetivo de conservación, va difuminando el recuerdo que se tenía de la fotografía. La elección de intentar proteger la memoria de mi abuela funciona como ejemplo de preservar un recuerdo mediante la “acción de congelar”, ya que resulta más cómodo trabajar desde elementos cercanos. Al ser expuestos al público, pueden hacer que el espectador piense en aquellos recuerdos olvidados y que no se recuperan a pesar de observar una fotografía familiar. A pesar de haber trabajado con el elemento agua como disolvente de recuerdos, en este caso, el hielo como conductor de memoria queda descartado por su carácter efímero.



Fig.68. Momento cotidiano, 2018. 20'5 x 21 x 5cm. Fotografía y bórax.

²⁰ ISASI, C. Vídeo *exposición Congelados de la memoria*. Disponible en: <https://youtu.be/8l0lOQvNsYA> [Consulta: 21 de octubre de 2018]

4.4.3 Referentes en cuanto al material

A continuación, presentamos las propuestas de tres artistas que utilizan el bórax, el azúcar y la sal para cristalizar objetos, relacionando en mayor o menor medida el concepto memoria a su discurso. De forma paralela a la explicación de las obras de Alexis Arnold, Edgar Arceneaux y Naama Bergman, realizamos apuntes que aclaran la vinculación entre el referente, el material y la serie *Congelación. Entre el olvido y la presencia*.

Alexis Arnold, en su serie de *libros cristalizados*, utiliza el crecimiento de los cristales de bórax para eliminar el texto y las imágenes de los libros, otorgándoles un carácter objetual perdiendo su función anterior. Arnold utiliza este químico para cristalizar toda clase de objetos sin otorgarles otro significado tras la intervención del material quedando únicamente objetos estéticos.

La elección del bórax en *Congelación. Entre el olvido y la presencia* se dio por las características que presenta este material al cristalizarse sobre un objeto. Como herramienta congeladora este mineral presenta una gran versatilidad. Tras varias pruebas realizadas con las copias de las fotografías originales, se le dio a cada conjunto de fotografías diversos acabados que se distinguen entre ellos por el tamaño, la opacidad y la concentración del cristal sobre la superficie del papel. La capacidad de ocultar las imágenes y a la vez dejar entrever la información es la parte interesante del material. En una imagen congelada por el bórax no hay posibilidad de recuperar la fotografía, enfatizando de esta forma la idea de intentar preservar la memoria, pero a la vez se es consciente de que la pérdida de parte del recuerdo es inevitable.

Buscando artistas que trabajaran con materiales que tienen la capacidad de cristalizarse y a su vez no fueran tan tóxicos como el bórax, se encuentran Naama Bergman y Edgar Arceneaux y Jorge Peris. A pesar de ser consciente del uso de la sal cristalizada en su producción escultórica, se decidió no incluir la instalación *Olmo* de Peris, que se expuso en la galería Luis Adelantado en 2017, debido a que no trata el tema de la memoria. Con esto, cada referente trabaja el concepto de memoria desde diferentes posiciones. Bergman retoma la memoria encargada de la preservación de objetos aparentemente del pasado, con la esperanza de otorgarles una nueva forma y hacerlos duraderos. En cambio, Arceneaux sigue con la temática de la memoria histórica que se empezó a explorar a principios del siglo XX. Su objetivo es retomar el pasado, y escribir un futuro en el que el ser humano haya aprendido de sus errores. Como bien expresa Andreas Huyssen: “Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro.”²¹

En la serie *Paradoja de cristal*, **Edgar Arceneaux**, compone la obra con dieciséis vitrinas hechas de metal, espejo y cristal. En el interior de las vitrinas se encuentran cartas del FBI y libros de leyes que fueron parcialmente cristalizados con azúcar. En su trayectoria artística, Arceneaux ha trabajado con temática de índole racial, basándose en la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. Se pretende que los abogados reflexionen sobre su papel en este tipo de casos.



Fig. 69. Alexis Arnold. *Dancing On My Grave*, 2017. Libro y bórax



Fig. 70. Edgar Arceneaux. *Crystal Paradox*, 2017. Libros y azúcar.

²¹ HUYSEN, A. “Monument and Memory in a Postmodern Age” En: *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*, p. 159.

El artista justifica el uso del azúcar cristalizado porque posee la capacidad de mostrarse de forma orgánica, crecer como fractales y a la vez presentar el aspecto de hielo. Por estas cualidades, afirma que los libros desgastados y antiguos renacen al ser congelados porque han quedado desactualizados debido al avance de la tecnología y las reformas legales. De esta forma, congela una memoria histórica que espera que, al traerla al presente, influya en la sociedad, y se posiciona de forma activa a favor de los derechos de los ciudadanos.

Por otro lado, la cristalización del azúcar en la serie de *Congelación. Entre el olvido y la memoria* genera un aspecto más realista y parecido a la nieve o escarcha en comparación con el bórax. Debido a que se requiere de grandes períodos de tiempo para la formación de los cristales de sal y azúcar, en el proyecto únicamente se realizaron dos obras que se muestran en la Fig. 71 y Fig. 72.



Fig. 71. Boda nº 3, 2019. Fotografía y azúcar.



Fig. 72. Boda nº 4, 2019. Fotografía y sal.

Al igual que Arceneaux, **Naama Bergman**, nos abrió nuevas puertas en cuanto a la elección del material. La artista realiza pequeñas piezas escultóricas y joyas hechas en hierro que están recubiertas por cristales de sal. A diferencia del bórax, el cloruro de sodio es un mineral que no supone un riesgo para la salud al entrar en contacto con la piel. En sus joyas, la artista juega con la degradación del metal por la disolución de la sal en el agua. Una estrategia paradójica, ya que, a pesar del deterioro del material principal, crece sobre él los cristales que le aportan una nueva corporeidad más frágil que la anterior. Para Bergman, la sal tiene un valor sagrado como conservante de aquellas cosas que son perecederas.



Fig. 73. Naama Bergman. Salt Brooch, 2015. Sal y alambre de hierro.

Una de las similitudes que encontramos con el discurso de Bergman es que se retoma un objeto de apariencia antigua con la finalidad de preservarlo del olvido. Pero que, al

encontrarnos en una realidad tangible, el devenir y la pérdida son una consecuencia de dicha realidad.

4.4.4 La fotografía en la obra de Christian Boltanski



Fig. 74. Christian Boltanski, *Reflexion. Coming and going Part II*, 2000. Museo de Bellas Artes de Boston.

De forma contraria a Boltanski, en el proyecto utilizo las fotografías de mi familia para hablar de la memoria de un individuo. Esto lleva también a la posibilidad de que el público llegue a conectar e identificar las imágenes, pudiendo relacionarlas con las de su abuela, madre, etc. O, por el contrario, es probable que no asocien la imagen con algo familiar porque las acciones que se llevaron a cabo en la fotografía distan de su entorno su familiar. Esto se debe como bien enunció Borges, a que la memoria es individual y nosotros estamos conformados por ella.²²

Por otra parte, lo que realmente nos interesa de la instalación de *Coming and going* es el carácter velado de las fotografías. Este aspecto se consiguió gracias a al crecimiento de los cristales de bórax como se aprecia en las ilustraciones 60, 61 y 69, también a la parafina sobre cianotipias (ver ANEXO II). Este aspecto lleva consigo el carácter de deterioro, de la acumulación de cristales que se formaron con el paso del tiempo; y ciertamente puede conducir directamente al olvido a pesar del intento de preservar la imagen.

Al compartir las propuestas artísticas, los recuerdos vinculados a ellas y parte de la memoria de mi abuela, concluye aquí una etapa significativa a nivel formativo y personal. Todo lo aprendido a partir de los errores y los aciertos seguirá formando parte de la evolución profesional en futuros proyectos.

El poder trabajar con la memoria requiere en muchas ocasiones, hacer una introspección para conectar con el pasado, lo cual, permite identificar de forma un poco más clara nuestro presente. Ya sea individual o colectiva, la memoria consigue que tanto el artista como el público puedan identificarse a así mismos, ser conscientes de lo que son y no, mediante el reconocimiento o el rechazo de cada persona con la obra.

²² BORGES, J.L., *Borges oral*, p. 86.

CONCLUSIONES

Finalizando este trabajo, revisamos los objetivos y tras reflexionar sobre las propuestas artísticas, planteé las siguientes conclusiones:

Las posibilidades representativas en el medio escultórico contemporáneo permiten seguir evolucionando formalmente en la recreación de procesos trascendentales para los humanos como son los recuerdos. De ahí que, las cuatro obras que constituyen este trabajo final de grado representan varias posibilidades de la acción del olvido sobre recuerdos pertenecientes a la memoria individual.

El uso del lenguaje escrito, oral y visual en representación de recuerdos permitió generar una gran variedad de modificaciones a nivel estético y estructural de la forma como los humanos consideramos que funciona la memoria. Cuando se combinan estos lenguajes con los efectos que genera la interacción del agua con materiales como la cerámica, el papel, el bórax, la sal, el azúcar y la parafina, permiten visualizar la lucha que existe entre la preservación de la memoria y la degradación de los recuerdos. En algunos casos logra mostrar la continuidad del recuerdo gracias a los fragmentos que quedaron, porque no todo lo que queda en la memoria desaparece o se daña a no ser que se trate del efecto de una enfermedad como la demencia o el Alzheimer.

Por esta razón y para alejar el significado del olvido como enfermedad, la fundamentación teórica extraída de textos científicos, filosóficos y antropológicos ayudaron a entender de forma clara el concepto que se pretende recrear. En cuanto a los referentes artísticos, aportaron nuevas formas de materializar la memoria como elemento protector, o el uso de formas neuronales y orgánicas como raíces. Porque al final las reminiscencias son esos vínculos que nos mantienen unidos al pasado, nos aclaran el presente, marcan el futuro y nos identifican.

Gracias a los cuatro años de formación en el grado en Bellas Artes, logré identificar mi pasión por el reto que supone representar conceptos a través de materiales de todo tipo. Esto permitió que las obras expuestas en este trabajo se enriquecieran formal y conceptualmente, gracias a referentes artísticos como Ann Hamilton o Christian Boltanski.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREOLA, J. J. (2005). "Memoria y olvido de Proust" en *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, F. del Paso. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- AUGÉ, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- BENEDETTI, M. (1997). *El olvido está lleno de memoria*. Madrid: Visor.
- BENJAMIN, W. (2004). *Libro de los pasajes*, R. Tiedemann. Madrid: Akal.
- . (2006). *Obra Completa. Libro 1. vol. 2*. Madrid: Abada Editores
- BERGSON, H. (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOLTANSKI, C. y HUESCA DIPUTACIÓN. (2016). *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- BORGES, J. L. (1998). *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial.
- DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA DE LA SALUD. (2007). "Tema 4. La memoria" en *Psicología básica*. Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4298/4/TEMA%204.LA%20MEMORIA.pdf>. [Consulta: 6 de octubre de 2018.]
- CORTÉS, J.M.G. y CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. (2001). *Lugares de la memoria: Espai d'Art Contemporani de Castelló* [catálogo] Castellón: Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, D.L.
- GARZÓN, A., DIGES, M. y SEOANE, J. (1982). "El estudio de la memoria en la última década" en *Psicología cognitiva y procesamiento de la información*, I. Delclaux y J Seoane. Madrid: Pirámide.
- HONIG, P. (1959). *Principles of sugar technology. Volume II, Crystallization*. Amsterdam: Elsevier.
- LUCAS, A. (1995). *Tiempo y Memoria: (una reflexión sobre la filosofía de la historia de W. Benjamin)*. Madrid: Fundación de Investigadores Marxistas.
- MACHER NESTA, K. L. (2008). *Objetos Sembrados, Recuerdos Desvanecidos: Relaciones entre la memoria, los objetos y las imágenes fantasma*. Trabajo final de máter. Valencia: Universitat Politècnica de València, <<http://hdl.handle.net/10251/13236>> [Consulta: 3 de enero de 2019]
- MISTRAL, G. y otros. (1990). *Antología de la poesía hispanoamericana del siglo XX*, L. A. Girgado. Madrid: Alambra Longman.
- MORA, F. (2018). *Mitos y verdades del cerebro*. Barcelona: Paidós.

PIZARNIK, A. (2018). *Poesía completa*, A. Becció. Barcelona: Lumen.

PLANAS DÍAZ DE CERIO, R. (2015). *Conversar la memoria. Una mirada subjetiva sobre la enfermedad desde la práctica artística*. Trabajo final de máster. Valencia: Universitat Politècnica de València, <<http://hdl.handle.net/10251/62725>> [Consulta: 3 de enero de 2019]

RICOEUR, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.

SÁIZ, M. D. y otros. (2009). "Capítulo II. Fundación y establecimiento de la psicología científica" en *Historia de la psicología*, M. Sáiz Barcelona: Editorial UOC.

VICENT, J. D. (2017). *El cerebro explicado a mi nieto*. Barcelona: Paidós.

WITTGENSTEIN, L. (2016). *Tratado lógico-filosófico. Investigaciones filosóficas sobre la cabeza*, J. Padilla Gálvez. Valencia: Tirant lo Blanch.

ARTÍCULOS

BALLESTEROS, S. (1999). "Memoria humana: investigación y teoría" en *Psicothema*. Vol, 11, nº 4, pp. 705-723. Disponible en: <<http://www.psycothema.com/pdf/323.pdf>> [Consulta: 20 de septiembre de 2018]

CUARTAS RESTREPO, J.M. (2012). "Mario Benedetti: El olvido está lleno de memoria (3 acercamientos)" en *The Korean Journal of Hispanic Studies*. Vol 5, no.2, pp. 269-300. Disponible en: <<http://abrelabios.com/libros/Cuartas.pdf>> [Consulta: 30 de septiembre de 2018]

GUASCH, A. M. (2005). "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar" en *Revista d'art*. No.5, pp. 157-183. Disponible en:<<https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>> [Consulta: 16 de septiembre de 2018]

MORGADO, I. (2018). "¿Cómo se forman los recuerdos en el cerebro?" en *La Vanguardia*. Disponible en: <<https://www.lavananguardia.com/ciencia/cuerpo-humano/20181008/452207506868/preguntas-big-vang-recuerdos-cerebro.html>> [Consulta: 27 de noviembre de 2018]

SEGOVIA DE ARANA, J.M. (2003). "Memoria y olvido" en *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. No.80, pp. 631-648. Disponible en:<<http://www.racmyp.es/R/racmyp/docs/anales/A80/A80-25.pdf>> [Consulta: 20 de noviembre de 2018]

WEBB, J. (2016). "Brain prize for UK research on memory mechanisms" en *BBC news, science & environment*. Disponible en: <<https://www.bbc.com/news/science-environment-35686351>> [Consulta: 23 de noviembre de 2018]

PONENCIAS DE CONGRESOS

GRIMOLDI, M.I. (2010). "Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro" en *Recordando a Walter*

Benjamin. *Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: III Seminario Internacional Políticas de la memoria. Disponible en: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-40/grimoldi_mesa_40.pdf> [Consulta: 25 de febrero de 2019]

PÁGINAS WEB

ARNOLD, A. *Alexis Arnold*. <<https://www.alexisarnold.com/crystallized-books>> [Consulta: 17 de septiembre]

ACADEMIA. *Cristalizadores. Tefyta Quinto Hidalgo*. <<https://www.academia.edu/30211898/CRISTALIZADORES>> [Consulta: 23 de septiembre 2018]

ARCENEUX, E. *The Crystal Paradox (2017)*. <<http://studioedqararceneux.com/new-gallery-45>> [Consulta: 14 de diciembre de 2018]

BERGMAN, N. *Naama Bergman*. <<https://www.naamaberqman.com>> [Consulta: 26 marzo de 2019]

ECURED. *Cristalización*. <<https://www.ecured.cu/Cristalización>> [Consulta: 23 de septiembre de 2018]

GALLERY LOUPE. *Gallery Loupe for Contemporary Art Jewelry. Naama Bergman*. <<http://galleryloupe.com/artists/Naama+Bergman>> [Consulta: 27 de marzo de 2019]

GREY ART NYU GALLERY. *The Beautiful Brain. The Drawings of Santiago Ramón y Cajal*. <<https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/beautiful-brainthe-drawings-santiago-ramon-y-cajal/sec/images/>> [Consulta: 13 de octubre de 2018]

HAMILTON, A. *Bouden*. <<http://annhamiltonstudio.com/projects/bouden.html>> [Consulta: 18 de octubre de 2018]

IVAM. *Boltanski. Départ-Arrivé*. <<https://www.ivam.es/es/exposiciones/christian-boltanski/>> [Consulta: 26 de noviembre 2018]

IVAM: *Conversación del editor con Christian Boltanski*. Valencia. Disponible en: <<https://www.ivam.es/es/actividades/conversacion-del-director-con-christian-boltanski/>> [Consulta: 26 de noviembre de 2018]

MARIAN GOODMAN GALLERY. *Christian Boltanski. Coming and Going*. <http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/2001-03-21_christian-boltanski/> [Consulta: 26 de noviembre 2018]

NATURALEZA Y ESPACIO URBANO. *Congelados de la memoria*. <<https://martamgc.wordpress.com/2017/11/25/225/>> [Consulta: 21 de octubre]

PAINE, R. *Roxy Paine*. <<http://roxypaine.com/about>> [Consulta: 20 de octubre de 2018]

SUMUGMUG. *Arctangent's photos. Neuron-Sculpture by Roxy Paine*. <<https://arctangent.smugmug.com/Art-and-Artifacts/Art-at-Venues-photos-of-the-art->

[works/Art-at-Meijer-Gardens/Featured-Sculptures-at-Meijer-Gardens/Neuron-Sculpture-steel-tubing/i-njvnHVJ](https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/roxy-paine) > [Consulta: 20 de octubre de 2018]

THE MET. *Roxy Paine on the roof: Maelstram.*

<<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/roxy-paine> > [Consulta: 20 de octubre de 2018]

THEREDOOM. *Carmen Isasi. Congelados.* <<http://www.theredoom.net/carmen-isasi> > [Consulta: 21 de octubre de 2018]

YOUTUBE, “Exposición CONGELADOS DE LA MEMORIA” en *Youtube*

<<https://youtu.be/8l0lOQvNsYA> > [Consulta: 21 de octubre de 2018]

ZME SCIENCE. *Crystallizing books – the spectacular art of Alexis Arnold.*

<<https://www.zmescience.com/other/feature-post/crystallizing-books-the-spectacular-art-of-alexis-arnold/> > [Consulta: 17 de septiembre 2018]

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Fig.1. Esquema de las fases en las que se desarrolla el proyecto artístico.</i>	8
<i>Fig. 2. Conexiones. Fragmento. 2018-2019. 1'30 x 1'30 x 0'90m. Hierro. Valencia, España.</i>	11
<i>Fig. 3. Conexiones. Detalle, zona de enganche de la estructura horizontal superior al plano vertical.</i>	12
<i>Fig. 4. Conexiones. Astrocito y dendrita, detalle. 2018-2019. 1'30 x 1'30 x 0'90 m. Hierro. Valencia, España.</i>	12
<i>Fig. 5. Conexiones. Boceto del sistema límbico sintetizado.</i>	12
<i>Fig. 6. Conexiones. Boceto esquema de la estructura.</i>	13
<i>Fig. 7. Conexiones. Boceto, estudio para enganche.</i>	13
<i>Fig. 8. Conexiones. Boceto con neuronas, astrocitos y dimensiones.</i>	13
<i>Fig. 9. Conexiones. Maqueta de alambre y cartón.</i>	13
<i>Fig.10. Conexiones. Maqueta. Perfil izq. E 1:5.</i>	13
<i>Fig.11. Conexiones. Proceso de soldadura por electrodo.</i>	13
<i>Fig. 12. Conexiones. Proceso de construcción del plano base de la estructura.</i>	13
<i>Fig. 13. Santiago Ramón y Cajal. Astrocitos en el hipocampo del cerebro humano, 1890.</i>	14
<i>Fig. 14. Conexiones. Maqueta de astrocitos. Alambre y cartón.</i>	14

<i>Fig. 15. Conexiones. Fragmento, 2018-2019. Hierro.</i>	14
<i>Fig. 16. Roxy Paine. Neuron 05, 2010. Dimensiones variables. Acero inoxidable. Frederik Meijer jardines de esculturas, Michigan, Estados Unidos.</i>	15
<i>Fig. 17. Janaina Mello Landini. Ciclotrama 7 (mágoa), 2012. 12 x 18 x 36cm. Caja de madera y 500m de hilo.</i>	15
<i>Fig.18. Janaina Mello Landini. Ciclotrama 14, 2014. 27 x 25 x 25cm. Tejido de lino y 10.000m de hilos de algodón.</i>	15
<i>Fig.19. Reminiscencias estratigráficas, 2018. Instalación. Dimensiones variables. Papel, tinta, agua y napa. Universitat Politècnica de València.</i>	16
<i>Fig. 20. Reminiscencias estratigráficas, 2018. Instalación. Fragmento de 3 papeles.</i>	16
<i>Fig. 21. Reminiscencias estratigráficas, 2018. Fotografía de 10" tras el inicio.</i>	17
<i>Fig. 22. Reminiscencias estratigráficas, 2018. Detalle del papel.</i>	17
<i>Fig. 23. Reminiscencias estratigráficas, 2018. Final de la Instalación. Duración 2h.</i>	17
<i>Fig. 24. Reminiscencias estratigráficas. Boceto inicial.</i>	18
<i>Fig. 25. Reminiscencias estratigráficas. Boceto de las bolsas de agua.</i>	18
<i>Fig. 26. Reminiscencias estratigráficas. Boceto final.</i>	18
<i>Fig. 27. Reminiscencias estratigráficas. Maqueta.</i>	18
<i>Fig. 28. Reminiscencias estratigráficas. Maqueta de la bolsa de agua.</i>	18
<i>Fig. 29. Prueba de disolución del papel artesanal. Agua, almidón y papel triturado.</i>	18
<i>Fig. 30. Reminiscencias estratigráficas. 6 bolsas de agua.</i>	18
<i>Fig. 31. Proceso de elaboración. Bastidor y papel húmedo. 2 x 1'23m. Tiempo de secado: 3 días.</i>	18
<i>Fig. 32. Láminas de papel. 1'23 x 0'47 m. 6 láminas de papel y texto.</i>	18
<i>Fig. 33. Ann Hamilton. Bouden, 1998. Instalación. Dimensiones variables. Musée d'art contemporain de Lyon, Francia.</i>	19
<i>Fig. 34. Ann Hamilton, Bouden. 1998. Organza y texto.</i>	19
<i>Fig. 35. Reminiscencias estratigráficas, 2018. Papel y texto.</i>	19
<i>Fig. 36. Ann Hamilton, Bouden. Organza</i>	20
<i>Fig. 37. Ann Hamilton, Bouden. Gotas de agua</i>	20
<i>Fig. 38. Reminiscencias estratigráficas, Detalle. Papel, texto, agua y agujero.</i>	20
<i>Fig. 39. Signos de ausencia, 2019. Cajas cerámicas.</i>	21
<i>Fig. 40. Signos de ausencia. Boceto caja. Dimensiones 11 x 20 x 29 cm</i>	22

<i>Fig. 41. Signos de ausencia. Detalle. Caja de TRT CH-F como caja de resonancia.</i>	22
<i>Fig. 42. Proceso de construcción de una caja.</i>	22
<i>Fig. 43. Signos de ausencia. Bolsas de agua.</i>	22
<i>Fig.44. Detalle. Caja de gres PE-NT autobarnizable. La zona blanquecina pertenece a las sales que barnizan la pieza.</i>	23
<i>Fig. 45. Detalle en el que se comparan los diferentes acabados en la superficie.</i>	23
<i>Fig. 46. Detalle. Base de una de las cajas en las que el barniz no ha salido.</i>	23
<i>Fig. 47. Prueba de disolución de una caja. Duración: 16'.</i>	23
<i>Fig. 48. Detalle. Fragmento disolviéndose en el olvido. Caja de TRT cruda.</i>	24
<i>Fig.49. Signos de ausencia. Fragmentos que representan al audio del recuerdo del padre. 14 cajas cerámicas, 7 cajas crudas, 6 placas crudas, agua y audio.</i>	25
<i>Fig. 50. Signos de ausencia. Fragmentos que representan el audio de Sergio, la segunda grabación. 4 cajas cerámicas, 5 cajas crudas, 1 placa, agua y audio.</i>	26
<i>Fig. 51. Signos de ausencia. Cuaderno de campo.</i>	27
<i>Fig. 52. Signos de ausencia, boceto de la instalación.</i>	27
<i>Fig. 53. Signos de ausencia. Boceto de caja, dimensiones y fotografía de 5 cajas.</i>	27
<i>Fig. 54. Signos de ausencia, 2019. Instalación cerámica y sonora. Dimensiones variables. Universitat Politècnica de València.</i>	28
<i>Fig. 55. Christian Boltanski. Réserve des suisses morts, 1991-2016.</i>	28
<i>Fig. 56. Karin Lehmann. Sediment Sampling, 2014. Instalación.</i>	28
<i>Fig. 57. Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Retrato de familia nº 2, detalle. 2018. Cianotipia y parafina.</i>	28
<i>Fig. 58. Recipiente horizontal. Bórax y papel.</i>	30
<i>Fig. 59. Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia, Gloria y Semelia, 2018. 29 x 20'5cm. Fotografía y bórax.</i>	31
<i>Fig. 60. Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia, Semelia, 2019. 39 x 30 x 8 cm. Fotografía y bórax.</i>	32
<i>Fig. 61. Bolsa de un kilo de bórax.</i>	33
<i>Fig. 62. Congelación. Entre el olvido y la memoria. Boceto para un proyecto instalativo.</i>	33
<i>Fig. 63. Proceso de cristalización del bórax en un recipiente vertical.</i>	33

<i>Fig. 64. Tres tipos de resultados con el bórax. Cristal pequeño, mediano y grande.</i>	33
<i>Fig. 65. Documentación de la experimentación, la descripción de fórmulas y resultados.</i>	33
<i>Fig. 66. Resultados con parafina, azúcar y sal.</i>	33
<i>Fig. 67. Carmen Isasi. Congelados de la memoria, 2017. Instalación.</i>	34
<i>Fig. 68. Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Momento cotidiano, 2018. 20'5 x 21 x 5cm. Fotografía y bórax.</i>	34
<i>Fig. 69. Alexis Arnold. Dancing On My Grave, 2017. Libro y bórax</i>	35
<i>Fig. 70. Edgar Arceneaux. Crystal Paradox, 2017. Libros y azúcar.</i>	35
<i>Fig. 71. Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Boda nº 3, 2019. Fotografía y azúcar.</i>	36
<i>Fig. 72. Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Boda nº 4, 2019. Fotografía y sal.</i>	36
<i>Fig. 73. Naama Bergman. Salt Brooch, 2015. Sal y alambre de hierro.</i>	36
<i>Fig. 74. Christian Boltanski, Reflexion. Coming and going Part II, 2000. Museo de Bellas Artes de Boston.</i>	37

ANEXOS

ANEXO I. TRABAJOS PREVIOS

RECUERDOS

Uno de los primeros trabajos que hice sobre intentar preservar la memoria fue *Recuerdos*, entre 2017 y 2018. Se trata de una pequeña instalación de carácter autobiográfico. En ella, las membranas que conforman los sacos son velos que mantienen y protegen los recuerdos. Cada uno de los objetos que se encuentran en su interior pertenecen a una época concreta.



Recuerdos, 2018. 5 sacos, ropa, cartas y fotografías. 50 x 100 x 36cm. Universitat Politècnica de València.

REMINISCENCIAS, HERIDAS Y LA LEY DE JOST

La obra explora un pequeño detalle entre el olvido y la memoria, intentando mostrar aquellos recuerdos que reaparecen tras años de sedimentación. La parafina señala la acción del olvido y el paso del tiempo, velando los recuerdos y permitiendo el palimpsesto en la acumulación.



Serie Reminiscencias, heridas y la ley de Jost, 2018. 33'5 x 30 cm. Papel, parafina e hilo negro.



Serie Reminiscencias, heridas y la ley de Jost, 2018. 33'5 x 35 cm. Papel, parafina e hilo negro.

De forma paralela a la obra escribí un texto que adjunto a continuación, y que conceptualmente acompaña y complementa a la serie de *Reminiscencias, heridas, y la ley de Jost*. Gracias a él, y tras unos meses de reflexión pude encauzar la temática de este trabajo final de grado.

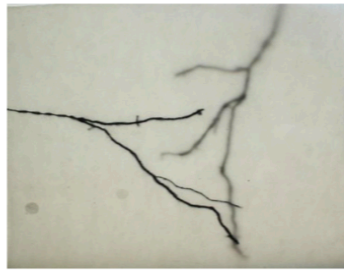
LA LEY DE JOST Y LAS HERIDAS ²³

Hace poco leí que el olvido no existe, por lo menos tal y como pensamos. Siempre hemos creído que el olvido era una especie de tecla en la memoria, si la presionamos, los recuerdos seleccionados irían borrándose con mayor o menor lentitud. *“Los recuerdos no son para siempre, puesto que se mantienen en un tejido que cambia continuamente en el que algunas neuronas mueren o se debilitan. Esto supone no solo que podamos perder la accesibilidad de la información almacenada, sino también su disponibilidad en nuestro sistema cognitivo”*¹. Acaso esta descripción del olvido, desde una perspectiva científica, aleja mis palabras en lo referente a enfermedades como el Alzheimer o la demencia.

¿De verdad somos capaces de asimilar la pérdida de vivencias? No lo creo. Probablemente aquello que consideramos perdido para siempre, se esconde en algún recoveco de nuestra memoria. Y es precisamente a esto a lo que me refiero, a esa inaccesibilidad aparente, ya que cuando creemos perder una experiencia en su totalidad, realmente no hemos encontrado la clave adecuada para recuperar el recuerdo.

*“El olvido está tan lleno de memoria/ que a veces no caben las remembranzas/ y hay que tirar rencores por la borda/ en el fondo el olvido es un gran simulacro/ nadie sabe si puede, aunque quiera, olvidar”*². Según Benedetti, esto del olvido es una falsedad enmascarada, y debajo de la máscara aguarda la memoria.

²³ Texto escrito en 2017. Insertado al anexo como imagen.



1 *Reminiscencia*. 2018. Hilo y parafina/papel.

La obra explora un pequeño detalle situado entre la memoria y el olvido. En esa clase de recuerdos extraviados que reaparecen tras años de sedimentación. En la serie *Todas las cosas que dijiste y que no cicatrizaron*, el hilo se sujeta al papel con tanta fuerza que parece inverosímil pensar que una vez estuvo deshecho.

Fue en algunos de los collages y assamblages de Janet Jones³ donde encontré las claves para poder materializar este trabajo. El uso de papeles encontrados, el contraste entre el blanco y negro, las texturas que alcanza mediante la combinación de

estos elementos junto al cuero, el hilo y la cera. La opacidad de la parafina sobre el papel me permite generar ese palimpsesto que afecta a la memoria hecha de hilo. Las

¹Collado Díaz, A. ¿Qué es el olvido y por qué no olvidamos de cosas importantes? Inspeccionando los límites de la memoria y la función psicológica del olvido. Andrea Collado Díaz es estudiante de psicología en la Universidad Autónoma de Madrid.

²Benedetti, M. Fragmento del poema *Ese gran simulacro*. El olvido está lleno de memoria.

³Janet Jones es una pintora, historiadora del arte y profesora de la universidad de York. En la actualidad trabaja y reside en Toronto, Canadá.

heridas son recuerdos mal cicatrizados. Nos damos cuenta de que siguen ahí porque cuando menos lo esperamos empiezan a doler. Salen a la luz. Alejandra Pizarnik ya describió esta sensación en sus diarios *“Hay cicatrices que se rebelan para volver a su condición primera: heridas. Y su frenesí no se conforma tampoco con retroceder un ciclo: quieren el acto nuevamente.”*⁴ En ocasiones intento buscar un punto común entre la obra que realizo, aquello que leo y experiencias que me han marcado.



2 *Encarnaduras*. 2018. Nogalina, tinta china e hilo/papel.

Retomando eso de la herida mal curada, tú, querida persona que está leyendo ¿Alguna vez te has arrepentido por las palabras no dichas? Una muestra de afecto nunca expresada, un adiós o simplemente un gesto. Tal vez ese escozor que sientes se

produce por *“la cicatriz que inculpa y no perdona”*⁵. O, por el contrario, perteneces al grupo doblemente herido. A las

personas que fueron desterradas de algún corazón. Si perteneces a este grupo, recuerda una cosa, *“el olvido está lleno de memoria, vamos a despertarlo/ a revelarlo”* aprovechemos ese recuerdo olvidado. Haz como yo, sin pretensiones o temor a ser juzgado, inventa una historia, escribe un poema desde el fondo de tu dolor, pinta un cuadro o cien. Centrémonos en cosas que nos hagan sentir que esa picazón merece la pena, que el ciclo constante al que se refiere Pizarnik no hunde.



3 *Vacios encontrados*. 2018. Nogalina, tinta china y parafina/papel.

La doble herida implica por sí misma una doble cicatriz, y puedo decir que supone también un doble recuerdo. La ley de Jost⁶ dice que cuando dos asociaciones tienen la misma intensidad, la repetición fortalecerá a la más antigua de ellas. Esta teoría se estableció como una de las formas para eludir al olvido. Una vez esto, juguemos. Intentemos no olvidar lo malo o lo bueno *“los recuerdos atroces y los de maravilla/ quebrarán los barrotes de fuego/ arrastrarán por fin la verdad por el mundo/ y esa verdad será que no hay olvido”*. Mario Benedetti o Joaquín Sabina lo tenían claro, por más que insistamos en olvidar será una utopía llegar hasta la meta. De una u otra manera terminaremos allí donde habita el olvido.

⁴ Pizarnik, A. *27 de junio de 1955*. Diarios. (Fragmento)

⁵ Benedetti, M. Verso del poema *Vuelta al primer olvido*. El olvido está lleno de memoria.

⁶ La ley de Jost fue elaborada por Pilzecker y Müller y publicada por su alumno Jost. Esta teoría explica la ventaja que tiene distribuir las repeticiones en el tiempo y reducir de esta forma el olvido. Estudio de la memoria y uno de los cimientos de los orígenes de la psicología científica.

ANEXO II. FOTOGRAFÍAS Y ENLACES DE LAS OBRAS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

REMINISCENCIAS ESTRATIGRÁFICAS

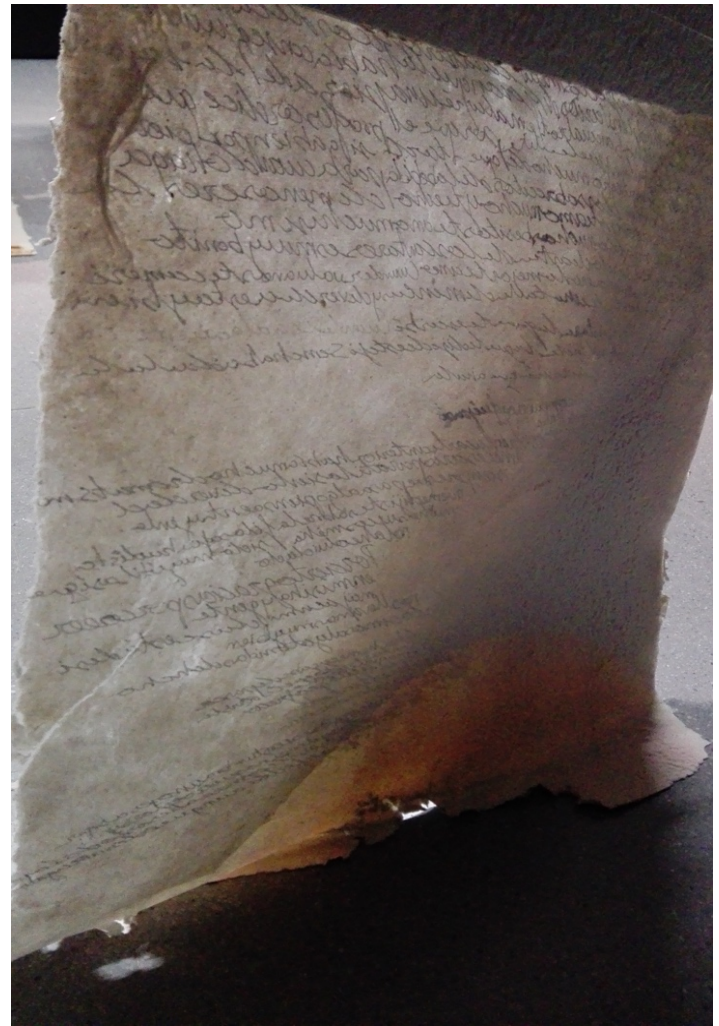
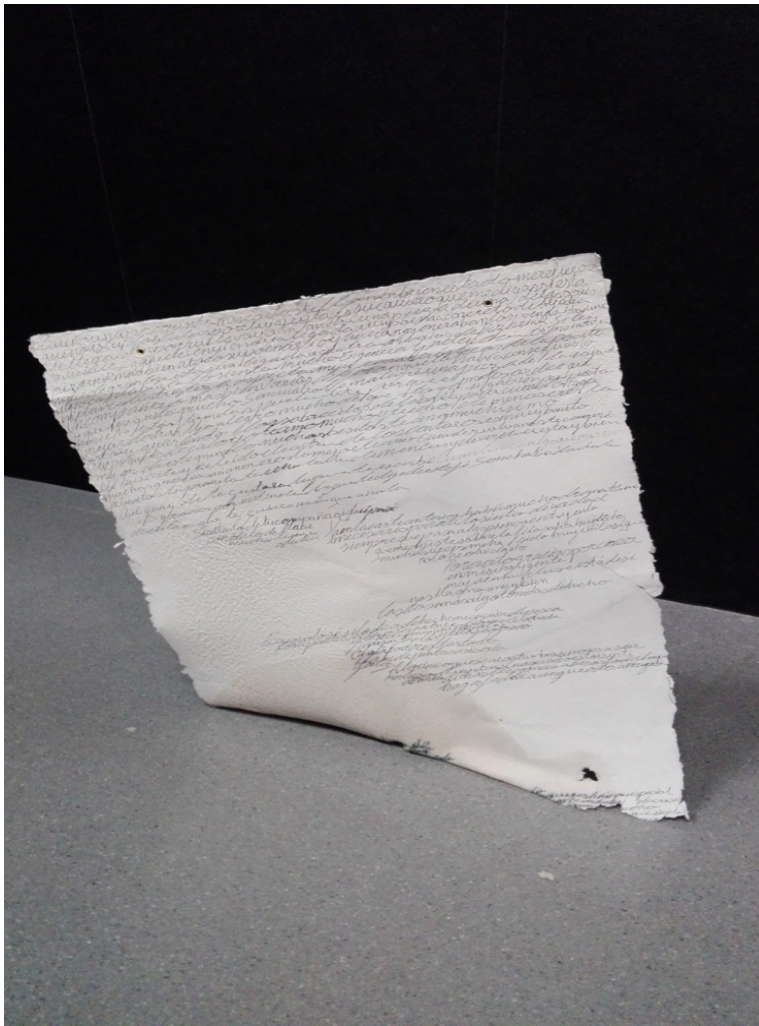
Enlace del vídeo que forma parte de la documentación de la instalación *Reminiscencias estratigráficas*: <https://vimeo.com/341943516>





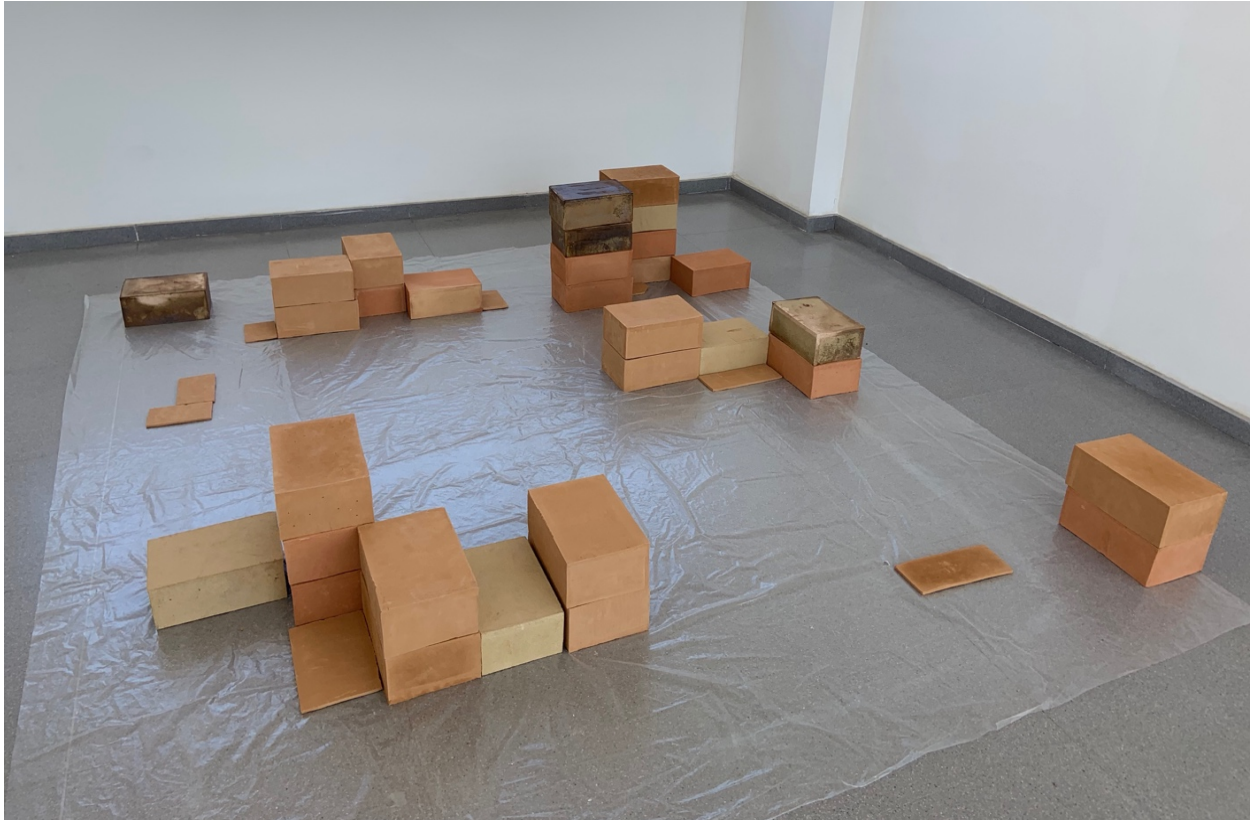






Fotografías del final de la instalación.

SIGNOS DE AUSENCIA









CONGELACIÓN. ENTRE EL OLVIDO Y LA PRESENCIA

Recuerdos familiares, de juventud y momentos con mi madre. Debido a la pérdida de alguna información que mi abuela tenía de estas imágenes, se intenta recrear la distorsión, la pérdida de esa memoria y el comienzo de querer preservar la vivencia a través del doble congelado. Fotografía, en un instante de su “presente” pasado y la congelación de lo poco que recuerda, ya en el ocaso de su vida.



Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Retrato familiar nº1, 2018. 41 x 28'5cm. Papel, café y bórax.



Serie Entre el olvido y la presencia. Amiga, 2019. 28 x 20'5 cm



Serie Congelación. Entre el olvido y la memoria. Retrato familiar n°3, 2018. 29 x 20'5 cm. Cianotipia y bórax.



Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Boda n°1, 2018. 41 x 28'5cm. Papel y bórax.



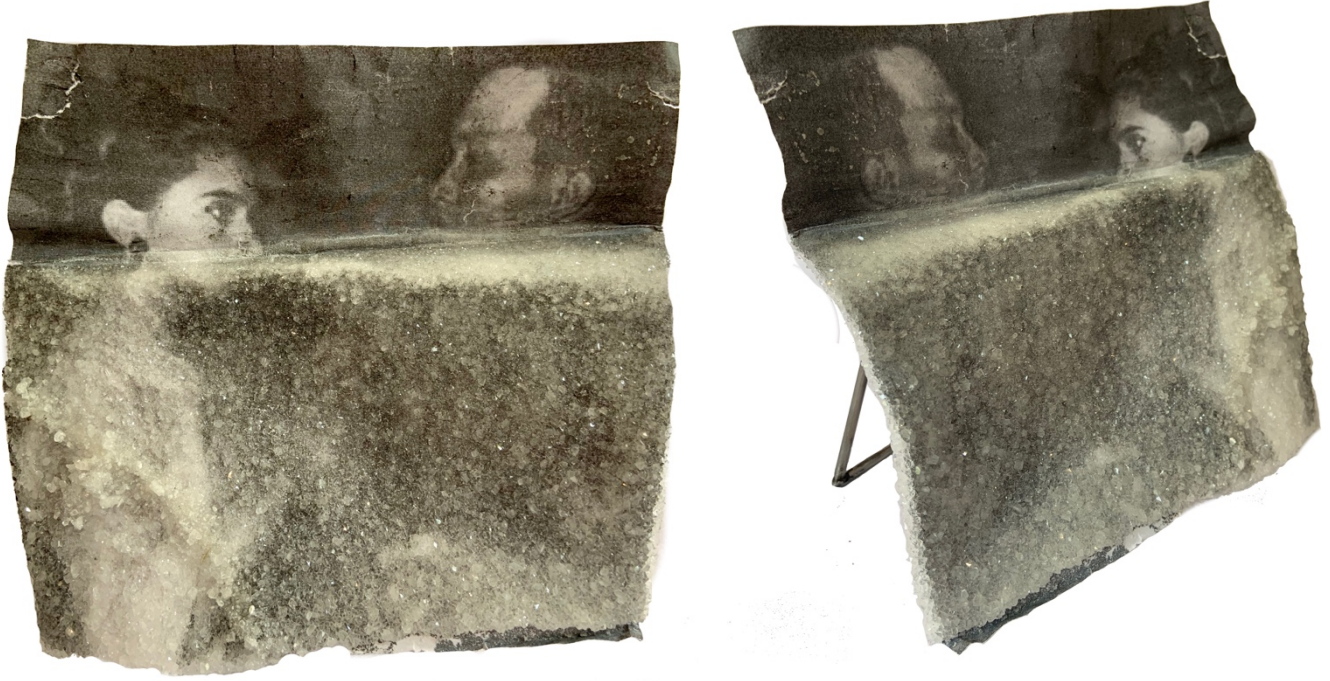
Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Boda n° 2, 2018. 41 x 28'5cm. Papel, café y bórax.

Retrato de mi abuela a los 15 años. La distorsión formal de estas piezas se corresponde al deformación de las anécdotas que me cuenta y a situaciones complicadas que le comienzan a ocurrir en ese período.

El cristal del bórax ha aumentado de tamaño. No se forma de manera homogénea, sino que presenta una mayor concentración que se genera de forma gradual sobre la superficie de la fotografía. Esto permite transmitir la sensación de paso del tiempo, así como el posible fracaso de intentar preservar el recuerdo, ya que se produce un pérdida de información.



Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Semelia n°2, 2019. 39 x 30 x 3cm. Fotografía y borax.



20'5 x 21'5 x 3cm



Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia. Baile en un club militar (1971), 2019.
20'5 x 21'5 x 5cm. Fotografía y bórax.



*Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia.
Recuerdos velados, 2018. Dimensiones variables.
Hierro, cianotipia y parafina.*



*Serie Congelación. Entre el olvido y la presencia.
Amiga n°2, 2019. Fotografía y bórax.*