

# Objetos Sembrados, Recuerdos Desvanecidos

Relaciones entre la memoria, los objetos y las  
imágenes fantasmas.



Director del Proyecto Final de Máster:  
José Miralles Crisóstomo

**Karen Macher Nesta**  
**Diciembre de 2008**

## ÍNDICE

INTRODUCCION .....	p.4
1. LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD Y LAS IMÁGENES “FANTASMAS” .....	p.6
1.1. Las imágenes mentales y el proceso de interiorización de lo externo .....	p.8
1.2. El recuerdo y el olvido .....	p.18
1.3. El rol de la imaginación en el proceso de reconstrucción de la imagen .....	p.30
1.4. De imágenes mentales a recuerdos: los rostros .....	p.34
1.5. Cómo los recuerdos devienen en fantasmas .....	p.40
1.6. Artistas que trabajan con objetos e imágenes que remiten a la memoria de algo desaparecido o fantasma .....	p.44
1.6.1. Christian Boltanski .....	p.44
1.6.2. Sophie Calle .....	p.48
1.6.3. Carmen Calvo .....	p.52
1.6.4. Gerhard Richter .....	p.57
2. SOBRE LAS IMÁGENES FANTASMAS Y SU RELACIÓN CON LOS OBJETOS SEMBRADOS EN MI PROPUESTA ARTÍSTICA .....	p.62
2.1. Mi obra plástica y los objetos cotidianos como evocadores de recuerdos y memorias de personas cercanas .....	p.64
2.2. Los objetos sembrados: cómo el crecimiento vegetal desdibuja los límites del objeto físico y su relación con los procesos de la memoria .....	p.70
2.3. Procesos técnicos de la obra plástica .....	p.79
3. Conclusiones .....	p.84
4. Bibliografía .....	p.87

Todo fluye, dijo Heráclito, por eso no podemos descender dos veces por el mismo río, porque ni yo ni el río somos los mismos

## INTRODUCCIÓN

En este Proyecto Final de Máster la obra plástica es la consecuencia de una investigación personal sobre los procesos del desdibujamiento de las imágenes del recuerdo en la memoria. Para tener mayor conocimiento de este proceso fue necesario comenzar estudiando cómo nos apropiamos de las imágenes de nuestro entorno para conformar nuestros recuerdos, e ir analizando como se suceden ciertos acontecimientos en nuestra vida cotidiana que nos permiten registrarlos como recuerdos.

Para que el proyecto plástico pudiera reflejar el camino que siguen estas imágenes en nuestra memoria, se utilizaron objetos cotidianos como evocadores de recuerdos de personas cercanas, y se experimentó sobre ellos con procesos naturales que siguieran su curso cubriendo el objeto de manera espontánea, sin necesidad de que el artista ejecutor interviniera en el desarrollo de las piezas.

Así, el trabajo de investigación consta de dos capítulos. El primero teórico, donde se explican los procesos de las imágenes en la memoria en el cual se basará la obra plástica; y el segundo práctico, que refleja el resultado de la experimentación de la obra en relación con el primero.

En el primer capítulo veremos cómo las imágenes en la memoria atraviesan distintas etapas desde que nos apropiamos de ellas en nuestro entorno y la manera en que se transforman en recuerdos, hasta el proceso de desvanecimiento de la imagen por el efecto del tiempo y de la falta de contacto del estímulo externo -en este caso la ausencia por un período prolongado de tiempo de las personas que conforman la familia- período en el que estas imágenes se convierten en imágenes fantasmas.

Además de investigar sobre todo este proceso, veremos también el trabajo de cuatro artistas que han reflexionado sobre el tema de la memoria, mostrando diversas posibilidades de expresarlo en su obra artística. Las obras de estos artistas han sido tomadas como referentes

para la ejecución del Proyecto Final de Máster, ya que podremos encontrar ciertas coincidencias entre sus trabajos y el proyecto personal presentado en esta memoria.

El segundo capítulo está dedicado totalmente a la elaboración y procesos del proyecto plástico personal, que abarca el motivo por el cual han sido escogidos los objetos para representar a las personas ausentes, el sembrado de la obra, el significado del proceso de crecimiento de las semillas sobre estos objetos y la intervención de fotografías de familia cuyo proceso de desaparición de la imagen será captado en vídeo para luego acompañar la transformación del objeto.

Finalmente, será presentado un apartado técnico en el cual se indica toda la experimentación desarrollada durante el tiempo de realización de esta memoria, siendo importantes no sólo el proceso de recubrimiento de los objetos por las plantas, sino también el registro efectuado, tanto en vídeo como en fotografía, a lo largo del crecimiento vegetal y en las imágenes afectadas.

De esta manera todo este segundo capítulo establece un paralelismo entre el proceso de la obra artística y su relación con todo lo investigado en el primer capítulo sobre la memoria y el desvanecimiento de los recuerdos, mostrando el nexo que existe entre la parte teórica y la parte práctica.

Para finalizar, el trabajo presenta en el último capítulo las conclusiones que se han obtenido de todo este proceso de experimentación, dedicándose más al resultado de la obra plástica como representación de las imágenes desvanecidas y relacionándose a lo largo del proceso de elaboración de la misma al primer capítulo de esta memoria.

## 1. LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD Y LAS IMÁGENES “FANTASMAS”

*“El presente -escribe Alma Leguis- para poderlo ser le sigue las huellas al pasado. Y por eso, sólo por eso: en primer lugar, la meta es el origen”.*

*Ana Lucas.*

El proceso que atraviesan las imágenes en la memoria en el momento de ser interiorizadas resulta tan misterioso que se ha especulado mucho sobre la ruta que siguen las imágenes que capturamos de nuestro entorno. De igual forma ha sido tema de interés la manera en que nos afecta este proceso y cómo es que somos capaces de hacer propio algo externo, a tal punto que nos es posible volver a traer al presente un recuerdo desde un archivo de la memoria. Todo este capítulo gira en torno a la memoria antes mencionada y los procesos de retención de imágenes, ya que es importante conocer ciertos aspectos del funcionamiento de las facultades retentivas en los seres humanos para, así, poder ser conscientes de cómo los detalles de estas imágenes van cambiando con el tiempo y de qué modo los vamos reconstruyendo. En el transcurso de la investigación realizada para el desarrollo de este trabajo fueron de utilidad diversos escritos sobre la memoria y el proceso de ordenamiento los recuerdos para poder encontrarlos en nuestro sistema con mayor facilidad (lo que se denomina “mnemotecnia”)<sup>1</sup>.

De esta forma, lo escrito por otros autores sobre este proceso ha fortalecido los conceptos que teníamos previamente sobre el tema, apoyándonos solamente en lo necesario e importante de los textos de los mismos para la exposición de la teoría principal de este Proyecto Final de Máster.

---

<sup>1</sup> Este proceso lo explicaremos más adelante en el Capítulo 1.2.

En los capítulos siguientes plasmaremos los procesos en el orden en el cual es considerado que se llevan a cabo en el espacio-tiempo de nuestra vida cotidiana, con los cuales hemos podido esclarecer ciertas dudas que se tuvieron sobre lo antes descrito: un orden que es necesario entenderlo, paso a paso, para tener un panorama más completo sobre el funcionamiento y facultades de la memoria y la imaginación. Comenzaremos, entonces, por la manera en la que absorbemos y nos apropiamos de nuestro entorno para poder generar imágenes mentales.

## 1.1. Las imágenes mentales y el proceso de interiorización de lo externo

Cada día de nuestras vidas, mientras realizamos nuestros quehaceres cotidianos tales como tomar el autobús, ir al trabajo, ir de compras, caminar, etc., nuestra mente va recogiendo y registrando todo el tiempo cosas de nuestro entorno. Un sonido, una canción, una voz, un olor, entre otras cosas, son capaces de actuar en la memoria con tanta intensidad que traen del pasado, por unos instantes, un evento o una persona en particular. Nuestra memoria va recogiendo apuntes de cada lugar en el que estamos o pasamos a manera de conocimiento<sup>2</sup>, para poder ubicarnos y relacionarnos como individuos dentro de un espacio, una época y una sociedad<sup>3</sup>.

El proceso de interiorización de nuestro entorno implica estar atentos a lo que sucede a nuestro alrededor. Es un acto de recoger imágenes que podemos captar de todo lo que vemos, así como de todo lo que sentimos en el momento de interiorizar. Todos los hechos que conforman nuestra vida, lo que hemos aprendido y aprehendido a lo largo de la misma, las cosas que nos han hecho preguntarnos quiénes somos y lo que hacemos, el sentirse que uno “pertenece” a cierto lugar, el encontrarse más cómodo con ciertas cosas o con otras, influye en todo lo que nuestra memoria está dispuesta a querer conservar de nuestro entorno.

La percepción es un factor importante en el acto de recoger imágenes de nuestro alrededor. Percibir es coger información y darle sentido. Vivimos entre los significados que damos a la realidad. Lo que recibimos como estímulo es, a continuación, transformado por nosotros.

Con respecto a esto dice José Antonio Marina:

---

<sup>2</sup> Cada vez que interiorizamos algo visualmente de nuestro entorno, este proceso implica que aprendemos de lo que vemos, por lo tanto, que lo conocemos. El recuerdo, entonces, se presenta como nuestro conocimiento de las cosas. De esta manera es posible que podamos evocarlos nuevamente y transformarlo en el presente.

<sup>3</sup> Ferraris, Mauricio. *La Imaginación*. Madrid, Rógar, 1999. p. 26.

*“Percibir es dar significado a un estímulo. En efecto, con la percepción ingresamos en el mundo del significado, del que no va a salir nunca nuestra vida mental. Toda información que se hace consciente tiene un contenido, unas señas de identidad. Da igual que sean vagas o precisas”<sup>4</sup>.*

Para Marina la percepción es un arte de corte y confección: recortar siluetas e hilvanar la información del presente con el pasado; es lo que llama síntesis perceptiva<sup>5</sup>. Este acto de seleccionar, unificar e identificar es para él el origen de los significados<sup>6</sup>.

La noción de percepción es también importante en la medida que al estar presenciando algo, este acto crea de un solo golpe el significado que vincula los hechos; y no sólo interpreta el instante presente, sino que incluso hace que este instante tenga sentido<sup>7</sup>. Esto se presenta a modo de comprensión de lo externo, conectándose con nuestra realidad interna y transformando el instante que presenciamos:

*“La consciencia humana recibe una forma o imagen de algo que previamente se encuentra establecido plena cabalmente. La realidad del conocimiento queda subordinada a la realidad ontológica, de tal modo que lo que se capta es una reproducción que, procedente de la realidad exterior, ha llegado a inmanentizarse en la estructura subjetual. De esta forma, la única posibilidad para hablar de objetividad y de verdad se da cuando entre lo “mío” y lo “otro” existe una armonía y correspondencia, sea formal o no. Con todo, esta caracterización, tal como la hemos presentado, únicamente es válida a un nivel simplemente formal y metodológico, debiéndosela considerar como un esquema difícil de verificar, que más que un retrato exacto y fiel es una caricatura que acentúa ciertos rasgos para hacerlos resaltar más”<sup>8</sup>.*

Merleau Ponty resalta la diferencia que existe entre “percibir” y “recordar”. Explica que percibir implica ver cómo surge un sentido de los datos que captamos, sin el cual sería imposible evocar recuerdos pasados, mientras

---

<sup>4</sup> Marina, José Antonio. *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993. p. 43.

<sup>5</sup> Con la síntesis perceptiva se refiere Marina a la acción de retomar fragmentos de nuestra experiencia pasada y unificarlos con nuestro ahora. De esta manera se constituye un momento presente dotado de sentido.

<sup>6</sup> Marina, José Antonio. *Ibid.* p. 45.

<sup>7</sup> Arce Carrascoso, José Luis. *Teoría del Conocimiento*. Madrid, Síntesis, 1999. p. 161.

<sup>8</sup> Arce Carrascoso, José Luis. *Ibid.* p. 115.

que recordar es penetrar en el horizonte del pasado, y vivir nuevamente la experiencia anterior en una situación temporal. Como conclusión, percibir no es recordar, pero van estrechamente ligados y se complementan<sup>9</sup>.

Cuando vemos algo con lo que, de cierta manera, nos sentimos identificados, algo que nos trae al presente alguna persona o algún hecho, tomamos una especie de fotografía mental -una secuencia de fotografías mentales, para ser más exactos- para conservar ese recuerdo. Esta imagen que guardamos es más que una imagen: se mezcla con sensaciones, percepciones, olores, luz, sonidos, etc. Todo esto conforma un recuerdo que termina siendo mucho más complejo que simplemente una imagen. Al guardarla estamos incluyendo todo lo que la conforma.

Sobre este concepto, la toma de una especie de fotografía mental para capturar el instante, desarrolla Walter Benjamin su teoría sobre el *Jetztzeit*, que significa en alemán “tiempo-ahora”. Con el *Jetztzeit* Benjamin pretende reivindicar el pasado procurando que su restauración pueda ser posible en el ahora. El “tiempo-ahora” se redime en el presente mediante la experiencia nueva<sup>10</sup>. La existencia fugaz del instante del presente es detenido en una imagen mental como un “paisaje petrificado”, sobre el cual iremos construyendo una edificación nueva sobre una ruina. Con esta idea se pone de manifiesto la capacidad de las imágenes para eternizar la realidad y, así, poder construir una nueva historia. Su idea de ruina como huella del origen de nuestras vidas se ve ineludible en el presente, es decir, nuestros orígenes se ven inevitablemente evocados en nuestra construcción del presente. Al traer el recuerdo a la experiencia del ahora construimos una nueva experiencia del pasado fosilizado:

*“El presente abre, a través del recuerdo, al pasado en un retorno hacia el origen esencial en el que dicho presente encuentra su propio sentido al actualizar las virtualidades pasadas”<sup>11</sup>.*

---

<sup>9</sup> Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona, Península, 1975. p. 44.

<sup>10</sup> Lucas, Ana. *Tiempo y Memoria*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1994. pp. 33-34.

<sup>11</sup> Lucas, Ana. *Ibíd.* p. 57.

La noción de presente de Benjamin está cargada de pasado, como un instante eterno, como *Jetztzeit*.

Estas fotografías mentales, estos “instantes”, son el punto en el que se tocan el tiempo y la eternidad; es como una mirada rápida que conserva el contenido de lo eterno. “El momento no es un átomo de tiempo sino más bien un átomo de eternidad: el primer intento de la eternidad por detener el tiempo”<sup>12</sup>. La eternidad del momento se encuentra en su devenir transitorio y fugaz. He ahí la importancia del momento en el ahora. El hombre, dice Ana Lucas, posee un presente que es el punto donde el devenir se transforma incesantemente en pasado. La conservación del pasado sólo es posible a manera de imagen -imagen instantánea, además- y la conservamos gracias a nuestra relación cognoscitiva con dicho pasado. De esta manera es posible que “vibre” en el presente. El presente cita las vivencias pasadas, no las revive<sup>13</sup>.

El citar el pasado en un instante presente no implica una simple repetición de lo ya acontecido, sino una transformación interna de la materia que el mundo exterior nos ofrece. Esta transformación implica un conocimiento de las cosas que interiorizamos: las manipulamos y transformamos de tal manera que lleguen a poseer un significado conceptual y racional<sup>14</sup>.

Cuando traemos al presente un recuerdo, cuando recordamos -ya sea voluntariamente o no- puede que los detalles de esta imagen se hayan desdibujado, que sus contornos se hayan hecho tan borrosos que no podamos rememorarla con la nitidez y la claridad que quisiéramos. Aparecen como siluetas teñidas por el efecto de una sombra de sueño. Pero eso no implica que no nos haga sentir. Las sensaciones se quedan y las conservamos casi intactas, como si lo estuviésemos viviendo por primera vez<sup>15</sup>. El hecho de rememorar se convierte en una condición

---

<sup>12</sup> Lucas, Ana. *Ibíd.* p. 88.

<sup>13</sup> Lucas, Ana. *Ibíd.* pp. 76-93.

<sup>14</sup> Arce Carrascoso, José Luis. *Op. Cit.* p. 116.

<sup>15</sup> Para Gastón Bachelard las imágenes nos habitan de la misma manera que un ser vivo podría habitar un refugio vacío. Véase Bachelard, Gastón. *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 175.

abstracta. El recuerdo conserva una totalidad desdibujada que conlleva una fuerte carga sentimental. La imagen en nuestra memoria se convierte, más que una imagen configurada, en una especie de huella que nos permite cambiarla cada vez para adaptarse a nuestro presente.

El contacto con imágenes que nos invitan a recordar hace que las vivencias cotidianas del ahora salten a otro tiempo y a otro espacio, “permite que se rompa el hilo continuo de la existencia y se ponga en contacto el presente con el pasado”<sup>16</sup>.

Al final la imagen que no podemos recordar claramente se ve reconstruida sobre la preexistente, cada vez que la recordamos para conformar el momento actual pasará a continuación a transformarse nuevamente en recuerdo. Esta imagen, al ser transformada continuamente, deviene entonces en una forma maleable, la cual podemos rehacer una y otra vez cuando la evocamos. Se mezcla nuevamente con las sensaciones y percepciones de un momento diferente y conforma una imagen distinta, sin perder su relación con lo que guardamos la primera vez.

A partir de este momento en el que el sentido ha aprehendido las formas de las cosas, las reelabora mediante la imaginación y las establece en la facultad retentiva<sup>17</sup>.

Así, el aprendizaje de cada persona a lo largo de su vida resulta fundamental en el momento de retener una imagen. Está claro que cada uno tiene una manera distinta de mirar, ver y sentir, aún cuando estemos ante una misma situación. Una imagen que aparentemente es superficial para unos puede resultar profunda para otros, incluso despertar en cada uno cosas muy diferentes. Tal es el caso, por ejemplo, cuando algunas personas lloran conmovidas ante una imagen muy hermosa, lo cual para otros resulta casi ridículo. Reconocemos como “bella” una imagen no por lo que es como pura forma externa, sino por su capacidad de expresar nuestra vida interior. Estas personas que se ven conmovidas por ciertas

---

<sup>16</sup> Lucas, Ana. *Op. Cit.* p. 100.

<sup>17</sup> Gómez de Liaño, Ignacio. *El idioma de la Imaginación*. Madrid, Tecnos, 1999. p. 281.

situaciones o ante ciertos objetos, los relacionan directamente con alguna experiencia vivida. La memoria se desplaza directamente hasta aquel recuerdo con el cual lo relacionamos y lo trae hasta nuestra cotidianeidad, haciendo que veamos las cosas más insignificantes como algo grandioso. Los objetos son considerados los más grandes evocadores de emociones. Cualquiera podría pensar que no tiene sentido encontrar en un objeto el alma de una persona. Pero los objetos remiten directamente a las mismas y suelen generar una cantidad de sensaciones inimaginables<sup>18</sup>.

Reiner María Rilke escribe en su *Poema* de junio de 1924:

*“El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:/Si quieres lograr la existencia de un árbol/ Invístelo de espacio interno, ese espacio/ Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones/ Es sin límites, y sólo es realmente un árbol/ Cuando se ordena en el seno de tu renunciamento”*<sup>19</sup>.

Con esto se refiere a que nos apropiamos de las cosas externas, simples, para adjudicarles un valor interno de nuestra propia vivencia para hacerlo complejo, rico, lleno de significado. El objeto observado puede ser algo cotidiano, que se nos presenta todos los días sin que llame nuestra atención. Sólo basta que relacionemos este objeto con alguna experiencia del pasado, o con el recuerdo de alguien, para que le demos un significado especial que nos permita mirarlo de otra manera, generando infinidad de sensaciones diversas. De esta forma el recuerdo se hace latente en el instante presente y se encuentra estrechamente ligado a la experiencia de la persona que rememora.

Es lógico que las personas perciban las cosas de manera distinta. Si no, seríamos todos iguales. Es interesante también saber, al estar frente a una imagen, qué es lo que están viendo los otros. De esta manera se puede conocer mucho de su pasado, su forma de vida, su proceso de aprendizaje, su sensibilidad. No se trata aquí de analizar a cada individuo

---

<sup>18</sup> Sobre los objetos y su facultad rememorativa trataremos, más detenidamente, en el siguiente capítulo.

<sup>19</sup> Bachelard, Gastón. *Op. Cit.* p. 238.

de manera psicológica. Se trata de conocer la diversidad que existe de percibir las cosas, una diversidad que resulta infinita.

En lo que podemos basarnos, entonces, es en ciertos parámetros para poder definir una imagen visual, parámetros que aparecen en las teorías del psicólogo suizo Jean Piaget. Él decía que las imágenes visuales corresponden, en términos generales, a lo que se podría dibujar del objeto o del suceso cuando ya no se percibe<sup>20</sup>. Podemos intuir entonces que inevitablemente las imágenes a las que me estoy refiriendo en este proyecto, además de todo lo referido a los canales sensoriales de los que hemos hablado anteriormente, van cargadas con un aire de nostalgia y cierta melancolía.

La melancolía es un sentimiento de una pérdida inconsciente, es decir, el que sobrevendrá mientras algo de pasado se encuentre parcialmente aún en el presente, pero que sabemos que a la larga desaparecerá<sup>21</sup>.

La melancolía está ligada a la rememoración: el sujeto busca revestir los objetos que se le presentan en forma de ruinas, de fragmentos, de huellas. Mediante la expresión de la melancolía se cuestiona el pasado, se expresa una relación inconsolable con lo desaparecido y lo ausente.

Como hemos visto, las imágenes se encuentran ligadas a cada momento que vivimos, resultan siendo imágenes cambiantes, móviles, imposibles de asir como algo preestablecido y concreto<sup>22</sup>. Cada vez que las saquemos de los cajones de la memoria y las traigamos al presente serán algo distinto, y se transformarán nuevamente en el proceso antes de volver al cajón<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Battro, A. M. *Diccionario de epistemología genética*. Buenos Aires, Proteo, 1971.

<sup>21</sup> Como definición de desaparecer se explica en el texto el hecho de ya no ser más visible, de partir de un lugar, de no poder seguirse manifestando y, por eufemismo, dejar de existir. Véase Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Le Corps Évanoui. Les Images Subites*. París, Hazan, 1999. p. 19.

<sup>22</sup> Manguel, Alberto. *Leer Imágenes*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 95.

<sup>23</sup> Los cajones para Gastón Bachelard, así como los armarios y los cofres, se convierten en objetos solidarios donde encerramos o disimulamos nuestros secretos. Véase Bachelard, Gastón. *Op. Cit.* p. 107.

Nuestros ojos son como ventanas que miran a través de lo interno lo externo. Nos permiten fijar un momento pasajero y volverlo eterno. La materia de la que estamos hechos está conformada por imágenes, no podríamos vivir sin ellas. Sin relacionar el presente con el pasado no podríamos generar un futuro, seríamos entes vacíos.

Según los escritos de Merleau Ponty, para poder aprehender una imagen externa a nosotros hay que utilizar la percepción. Mediante la misma nos será posible completar los datos de la imagen que vemos mediante una proyección de los recuerdos. El autor escribe, también, acerca del color de los recuerdos (*Gedächtnisfarbe*), que vendría a ser el color que aplicamos a los objetos basándonos en nuestra experiencia anterior, de modo que vemos las cosas a través de una especie de “lentes de la memoria”. Este color de la mirada se aplica cada vez que vemos algo que nos parece que ya hemos visto antes, de tal manera que presente y pasado se entremezclan hasta el punto de ya no poder distinguirse entre ellos mismos<sup>24</sup>.

De esta manera nos apropiamos de historias ajenas a través de la mirada. Al convertirlas en propias les añadimos toda nuestra historia, aprendizaje, el entorno que nos rodea. Notamos que existen en un tiempo y espacio personal, las volvemos autobiográficas<sup>25</sup>.

Para que una imagen mental se haga imborrable en el recuerdo es necesario empaparla con afectos intensos, como pueden ser amor, ira, violencia, odio, deseo, tristeza, admiración, alegría, asombro, etc.<sup>26</sup>.

Aparte de las sensaciones que podamos captar con las percepciones propias de cada individuo, muchas veces nos gustaría poder conservar las imágenes mentales como una fotografía, inmutable, sobre todo las imágenes de las cosas que sentimos que son importantes para nuestra vida, que aportan a nuestro día a día una razón de ser y que nos

---

<sup>24</sup> Merleau Ponty, Maurice. *Op. Cit.* p. 42.

<sup>25</sup> Bachelard, Gastón. *Op. Cit.* p. 31.

<sup>26</sup> José Antonio Marina escribe respecto a esto que son los organismos sensitivos los que son capaces de introducir valores en la realidad. Véase Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 101.

conforman como las personas que somos. En muchos de los casos estas imágenes están conformadas por lo general por retratos de familia cercana. Los retratos de familia, en general, conforman una parte importante de la vida de las personas. Se hacen tan importantes que es extraño conocer alguna persona que no conserve uno y que recurra a ellos cada cierto tiempo, sobre todo en los momentos más duros y cuando se está lejos.

La familia suele ser la que aporta afecto y seguridad. Queremos sentirla cerca reteniendo su imagen en la memoria para que acompañe nuestra cotidianidad, en cierta manera para tener un rostro reconocible y familiar a mano cuando nos toca vivir cosas que quisiéramos compartir con ellos. Al recordar sus retratos, éstos nos transmiten tranquilidad, fuerza y aliento<sup>27</sup>. Recordamos no sólo la apariencia física de esta persona sino también lo que nos transmite o lo que nos pueda haber enseñado. La mayoría de las veces, cuando vivimos cerca de la familia, no nos tomamos el tiempo necesario para observarlos y guardar un retrato fiel en nuestra memoria. Tenemos la sensación de que siempre van a estar allí, y que podremos verlos cuando queramos. Somos conscientes que existen, y que podemos recurrir a ellos cuando sea necesario, pero no somos conscientes que no son eternos ni de las circunstancias de la vida que puedan alejarnos de ellos más adelante. Nos vemos tan envueltos en la vorágine de nuestro día a día que cuando queremos recordarlos y estamos lejos, notamos interferencia en la imagen de nuestro recuerdo. Al no haberlos mirado con atención cuando estaban presentes, nos es muy difícil poder recordar su imagen con claridad, se deforman, se convierten en una mancha borrosa que luego tendremos que reconstruir como podamos, para no olvidarlos del todo.

Es por esto que es importante entender cómo funciona internamente nuestra capacidad para recordar, para poder saber si existe alguna

---

<sup>27</sup> Ferraris, Mauricio. *Op. Cit.* p. 26.

manera de conservar aquellas imágenes que consideramos importantes, y poder saber cómo se guardan los recuerdos en la memoria.

## 1.2. El recuerdo y el olvido

*“El pasado sólo es el material con el que se podrá hacer el futuro a través de los instantes presentes”.*

*Walter Benjamin.*

El interés presentado en este trabajo por investigar el funcionamiento de la memoria se remonta a la necesidad de poder retener las imágenes de los rostros de familia, y la angustia que puede generar el hecho de no recordarlos con claridad, notando que estas imágenes se van desdibujando con el tiempo. Este hecho se ve acentuado en el momento que nos encontramos lejos de nuestro lugar de origen, sin opción a ver los rostros que conforman nuestro archivo de familia directamente todos los días como antes.

Es entonces cuando se vuelve necesario para el desarrollo de este proyecto conocer el significado de ciertas palabras y ciertos conceptos que nos ayuden a entender mejor el porqué de ciertos fallos en la memoria.

Descubriremos que cuando evocamos el recuerdo de alguien o de algo, rememoramos. El rememorar es un acto que se hace voluntariamente y se refiere a la búsqueda de ciertos “archivos” del pasado que se traen hacia el presente en un impulso dirigido por la necesidad de reproducirlo, en un momento determinado, por cada uno de nosotros.

Se suele decir que el recuerdo de algo, o de alguien, gana con respecto al original una serie de emociones y significaciones cuando se reproduce o se rememora en un momento actual. Toda rememoración de algún hecho del pasado adquiere un tanto de extrañamiento y otro tanto de maravilloso atribuido por la propia persona que rememora. Muchas veces sucede que

lo que creemos haber olvidado hace mucho tiempo, vuelve de repente a surgir en la consciencia<sup>28</sup>.

Con respecto a la rememoración Ana Lucas hace referencia a las ideas de Proust en las cuales se afirma que los objetos no aparecen al recordarlos tal y como existen en la vida real, sino que son la imagen del objeto transformada, creada por la memoria, la cual se encuentra indisolublemente ligada al olvido. Para él, olvido y recuerdo se entrecruzan formando una criba que nos relaciona con el pasado. Entre las ideas referenciadas se diferencia también la oposición entre recordar y vivir, entre la experiencia recordada y la vivencia<sup>29</sup>.

Hemos mencionado ya que en la vida cotidiana se hace referencia constantemente a los hechos del pasado y se les reestructura en el presente, otorgándoles un nuevo significado. Los fragmentos del recuerdo que evocamos, deteriorados por el olvido, son fundamentales para la actualización de las imágenes que retenemos en la memoria.

Para describir el trabajo de la memoria ligada al olvido se podría utilizar la metáfora de Penélope:

*“Cada mañana, al despertar, por lo general débiles y confusos, sólo encontramos entre nuestros dedos unas hebras del tapiz de la experiencia vivida, tal como el olvido lo ha entretelado con nosotros. Cada día pone en libertad, con la acción ligada a objetivos, y más aún, con el recuerdo prisionero de ciertos fines, el enrejado y la ornamentación del olvido”*<sup>30</sup>.

Mientras tiene lugar la experiencia real actual o inmediata, solemos estar tan preocupados por el quehacer de cada instante que no podemos ver las cosas en toda su dimensión. Es cuando paramos un momento y recordamos, cuando rememoramos, que estos instantes adquieren una significación ligada a nuestra experiencia y teñida con un toque de nostalgia. Solemos olvidar que el tiempo transcurre de manera irreplicable,

---

<sup>28</sup> Freud, Sigmund. *Psicopatología de la vida cotidiana*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. p. 148.

<sup>29</sup> Lucas, Ana. *Op. Cit.* p. 106.

<sup>30</sup> En su libro, Ana Lucas nos presenta este fragmento como parte del desarrollo de los conceptos e ideas de Walter Benjamin. Véase Lucas, Ana. *Ibid.*

como dice Eugenio Trías, “Cada cosa es una vez, sólo una vez, una vez y nada más. Y nosotros también una vez...”<sup>31</sup>

Con respecto a esta idea menciona también el autor:

*“De las ruinas de la memoria del corazón sólo subsisten escombros, oscuros mensajes siempre fugitivos, algún recuerdo involuntario, sombras a punto de perderse en el inmenso río del olvido de la muerte, voces intemporales acalladas por el rumor nunca apagado del tiempo irrevocable”<sup>32</sup>.*

La experiencia primaria que tenemos del tiempo puede apoyarse solamente en la experiencia de la ausencia de la experiencia, en la huella o rastro dejados como vacío en nuestra memoria por las cosas huídas o desaparecidas. Hay que saber que es necesario distanciarse del mundo real para poder tener una comprensión lúcida del mismo:

*“Sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la consciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos”<sup>33</sup>.*

La falta de los detalles del recuerdo en el momento de recordar nos genera imágenes como ausencias. Es en ese instante, cuando sentimos la ausencia de algo, el momento en el cual nos apoyamos en la estructura mundana y en el contexto cotidiano, para poder llenar los vacíos de aquella falta, la cual se ve alimentada de nuestras propias memorias, pasiones y tristezas. Nuestro hoy se distorsiona para inclinarse un tanto al ayer y otro tanto al mañana. Lo único que podemos percibir son huellas como estelas de cometa, nada certero, que se revela a manera de la luz de un rayo, como un calambre.

La memoria se construye sobre una pérdida. Cada día, a cada instante, a cada minuto, todos perdemos alguna cosa: una imagen, un objeto, una

---

<sup>31</sup> Trías, Eugenio. *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Mondadori. 1988. p. 19.

<sup>32</sup> Trías, Eugenio. *Ibíd.*

<sup>33</sup> Trías, Eugenio. *Ibíd.* pág. 81.

ilusión, un deseo, un trabajo, una sonrisa, etc. Las personas no sólo olvidan, sino que se distancian, se dejan caer y se abandonan<sup>34</sup>.

Cuando los recuerdos se olvidan se convierten en núcleos de nuestros hábitos y sentimientos, en miradas y gestos. El creador, o en este caso el artista, está sometido más que al azar a su inconsciencia, donde se construye su yo poético<sup>35</sup>.

Nuestra memoria funciona entonces no como una línea recta de tiempo, sino más bien como un ir y venir, con lo cual es necesario volver siempre al pasado para poder construir nuestro presente. Nada puede entrar en la memoria si no pasa por las puertas de la imaginación. En este proceso de tránsito, ésta -la imaginación- transforma en imagen lo capturado del entorno modificando un recuerdo, imagen que a su vez es contemplada con afectividad y emotividad en el momento de ser interiorizada<sup>36</sup>.

La memoria pertenece entonces tanto al mundo de los hechos reales, de los que recoge sus referentes originales, como al de las invenciones, con lo cual rodea el ambiente del recuerdo con este aire de maravilla. De igual manera que nos identificamos con la historia para pertenecer a un pasado colectivo, conquistamos nuestra identidad mediante nuestros recuerdos pasados.

Ana Lucas, en su análisis del pensamiento de Walter Benjamin, nos dice que “el presente, a través del recuerdo, se abre hacia el pasado como un

---

<sup>34</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Op. Cit.* p. 18.

<sup>35</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 193.

<sup>36</sup> Giordano Bruno, humanista nacido en 1549, explicaba en una de sus teorías sobre la memoria cómo retenemos información a través de las imágenes. Según los análisis realizados a sus escritos, él consideraba que lo que guardamos como recuerdos están transformados por nuestra imaginación e intelecto, adquiriendo así una dimensión distinta a la de solo aprehender la realidad tal cual. Aunque no ha dejado en sus obras ningún estudio explícito sobre la memoria, algunos de sus escritos demuestran que tenía gran interés por lo que sucedía dentro de la misma, expresándola como una gran caverna con anchos espacios donde se atesoran innumerables imágenes, en los cuales no hay lugares ni espacio, sino que podemos acercarnos y alejarnos a nuestro libre albedrío. Véase Trías, Eugenio. *Op. Cit.* p. 254.

retorno hacia el origen, el cual encuentra sentido al actualizar las virtualidades pasadas”<sup>37</sup>.

Como ya hemos dicho en el capítulo anterior, cuando recordamos podemos notar que las señales que nos llegan para poder reconstruir fielmente una imagen son muy escasas o han desaparecido casi completamente. De esta forma la imagen que obtenemos de nuestro archivo resulta una imagen con muchos vacíos que tenemos que rellenar para poder tener un concepto total de la misma.

Con respecto a este tema Sigmund Freud desarrolla la teoría que dice que si se someten a un examen analítico los recuerdos que conserva una persona, puede sacarse fácilmente la conclusión de que no existe ninguna garantía de la exactitud de los mismos. Dice sobre esta idea que “algunas imágenes del recuerdo aparecerán seguramente falseadas, incompletas o desplazadas temporal y espacialmente”<sup>38</sup>.

Si por nosotros fuera guardaríamos en nuestra memoria cada momento vivido, cada persona e instante. Pero nuestro cerebro, por defecto, olvida. Como dice Marina, “nadie conoce todo lo que su memoria sabe, y sería una tarea imposible pretender recordar todos nuestros recuerdos. No conocemos el límite de nuestro poder de conservar información”<sup>39</sup>.

No basta con tener recuerdos, sino que también hay que saber olvidarlos cuando son muchos y hay que tener la paciencia de esperar a que vuelvan. Pues los recuerdos como tal no sirven, sino que tienen que convertirse en mirada, en sangre, en gesto: es entonces cuando pasa a conformar parte de nosotros que brota de ellos la poesía<sup>40</sup>.

Los lugares de nuestra memoria son como tablillas de cera sobre las cuales se inscriben códigos que sirven como soporte a las imágenes y

---

<sup>37</sup> Lucas, Ana. *Op. Cit.* p. 57.

<sup>38</sup> Freud, Sigmund. *Op. Cit.* p. 59.

<sup>39</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 119.

<sup>40</sup> Esta apreciación aparece en el texto de Marina haciendo referencia a un escrito de Reiner María Rilke. Véase Marina, José Antonio. *Ibid.* p. 193.

definen el orden en el que están dispuestos los elementos que se quiere recordar.

La memoria humana es considerada la función cerebral que vendría a ser el resultado de conexiones sinápticas entre neuronas mediante la que el ser humano puede retener experiencias pasadas. Los recuerdos se crean cuando las neuronas integradas en un circuito refuerzan la intensidad de las sinapsis. Por sinapsis se entiende la descarga químico-eléctrica entre las neuronas que permiten el flujo de información y la retención del recuerdo. Para la reproducción de un recuerdo en un momento presente es de gran importancia el hipocampo, una estructura cerebral que se creía solamente vinculada al control de la percepción espacial y con el simple registro de algunos recuerdos. El hipocampo permite que este recuerdo se reproduzca como ha sido registrado en la memoria<sup>41</sup>.

Para ampliar nuestro conocimiento general del tema, mencionaremos de manera muy resumida los tres tipos de memoria que poseemos. Básicamente nuestro cerebro está conformado por tres tipos de memoria: la memoria a largo plazo, la memoria a medio plazo y la memoria a corto plazo.

La memoria a largo plazo es aquella que nos permite guardar, como en un gran depósito, todas las cosas que vamos recogiendo y que son indispensables para nuestro aprendizaje. No utilizamos estas cosas a cada momento, pero se encuentran suficientemente a mano para poder recuperar partes del pasado y utilizar la información que requerimos para lidiar con el presente. La información que guardamos en esta memoria puede mantenerse desde unos cuantos minutos hasta varios años, pudiendo abarcar, inclusive, toda nuestra vida de manera visual, acústica y semántica.

De igual modo podemos retener información por repetición, es decir, si existe un hecho que se repite una y otra vez lo recordaremos

---

<sup>41</sup> Disponible en [www.saludyciencias.com.ar](http://www.saludyciencias.com.ar) (09/10/2008).

indefectiblemente, ya que al grabarse una y otra vez en la memoria se inscribe cada vez en capas más profundas, haciendo que, aunque no sea un hecho relevante, se inscriba dentro de la memoria a largo plazo.

Es imposible adquirir un conocimiento, incluso en los niveles más básicos de percepción, sin que se tome nota o se registre algo la memoria.

Considerando los factores que pueden llevar a la memoria a recordar hechos de una vida entera, es comprensible que el cerebro olvide. Si recordáramos cada detalle de cada cosa de cada instante de nuestra vida nos volveríamos locos. Creer que deberíamos poder retener todo lo que entra por nuestros sentidos a lo largo de la vida es una idea descabellada.

Marina expone que tenemos una especie de “filtros” mentales por los cuales pasan todos los acontecimientos cotidianos, y que sólo conservamos aquellos a los que dedicamos más atención. Para Marina, la atención se identifica con la voluntad, con el hecho de “querer” fijarnos en alguna cosa y retenerla. Cuando fijamos la atención en algo, este algo aparece dotado de un valor, pues despierta nuestro interés<sup>42</sup>.

Pero, ¿qué pasa con las imágenes que uno es consciente que quiere retener? La verdad de las cosas es que no depende de nosotros, en gran parte, lo que guardamos en nuestra memoria. Esa es la diferencia con los cajones de un armario, en los que uno decide el orden donde despliega las cosas y qué cosas quiere guardar o tirar. La memoria, en este sentido, toma lo que considera relevante, no importa si nosotros creemos que deberíamos guardar otras cosas que a nuestro parecer consciente son más importantes. Algunas veces algo que parece vital en un momento determinado desaparece sin dejar rastro en nuestro registro. La memoria decide, casi independientemente, que no es un hecho relevante, y lo borra haciendo que sea posible recordarlo solamente por un lapso corto de tiempo después de haberlo visto. Otras veces solemos recordar cosas que somos conscientes de que hemos visto pero no le hemos dado

---

<sup>42</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 97.

importancia, como ciertos comerciales de televisión o ciertas canciones de publicidad.

La memoria a medio plazo suele ser un tanto más fiel que la de largo plazo, en el sentido que en la medida que los datos se van transformando en conceptos nos es posible recordarlos con más nitidez.

Existen varios medios para recuperar los datos de la memoria a medio plazo cuando se quiere recordar. Este tipo de memoria, a diferencia de la de corto plazo, puede utilizar no sólo directamente cómo se ha captado del entorno, sino, también, haciendo uso de su relación con otra información que se encuentra grabada en la memoria. Éste es el punto donde lo que recogemos visualmente del entorno se transforma en concepto para ser almacenado, y lo que finalmente nos permite recrear sensaciones, olores y sonidos una vez que se registre en la memoria a largo plazo<sup>43</sup>.

Este tipo de memoria permite recuperar recuerdos en el transcurso de algunos meses y da la posibilidad de retenerlos, como ya hemos explicado anteriormente, en la memoria a largo plazo. Si estos recuerdos son utilizados frecuentemente y son reforzados en la memoria antes de que sean olvidados se quedarán y, si no, los perderemos.

La memoria a corto plazo es el sistema donde el individuo maneja la información que va recogiendo al interactuar con su entorno y nos permite solamente retener ciertos datos o apreciaciones visuales por un lapso muy corto de tiempo. Es como cuando debemos recordar una dirección o un número de teléfono solamente para una ocasión específica, y que luego de hacer uso de la información se borra completamente de nuestro archivo.

En la memoria a corto plazo se almacenan los recuerdos de manera sensorial. Se conserva una “copia literal” del estímulo externo que percibe

---

<sup>43</sup> Molina T., Ma. José. Disponible en <http://www.molwick.com/es/memoria/133-memoria-corto-plazo.html#texto> (09/07/08).

por un lapso muy corto de tiempo. En este tipo de memoria encontramos recuerdos e imágenes mentales percibidas de manera breve, que si no son reforzados posteriormente serán olvidados con facilidad. La duración de la memoria a corto plazo es de escasos treinta segundos, que se pueden ampliar si se repite la información de manera continua. Puede almacenar entre cinco y siete elementos, como por ejemplo números o palabras.

El registro y este tipo de memoria están estrechamente relacionados. Podría ser más útil considerarla dentro del proceso de percepción y como un requisito necesario para el almacenamiento en sí. Esta memoria es la que registra de manera fugaz los estímulos sensoriales y auditivos, entre otros. La información que capta no es necesariamente consciente<sup>44</sup>.

La experiencia descrita en este proyecto se relaciona más aparentemente con la memoria a largo plazo, ya en este tipo de memoria se encuentran los recuerdos ligados a las emociones y afectos registrados por un período largo de tiempo antes de percibir la falta del estímulo. Lo que se pretende traer al presente es un recuerdo que está como sensación, pero que su imagen se desvanece lentamente. Al buscarlo en los archivos de la memoria aparece como fotografías desdibujadas e incompletas. El recuerdo no se borra del todo, pero visualmente se vuelve cada vez menos reconocible.

El proceso de desvanecimiento de las imágenes en los recuerdos es un tema que ha permitido crear diferentes teorías y métodos para que estas imágenes no lleguen a desvanecerse completamente en la memoria, o por lo menos no tan rápido.

La teoría de Simónides<sup>45</sup> sobre la mnemotecnia, por ejemplo, exponía la idea de que se puede conservar un recuerdo si lo guardamos ordenadamente en la memoria. Decía que los recuerdos se deben

---

<sup>44</sup> Prieto Aiskel, José. *La Memoria*. Disponible en <http://www.uclm.es/profesorado/jtorre/DOCUMENTOS/PSAPLICA/variados/tema6/MEMORIA%20HUMANA.doc> (14/10/2008).

<sup>45</sup> Poeta lírico griego del 486 A.C.

transformar primero en imágenes, y que luego debían ser relacionados con alguna frase fácil de recordar que nos permitiera obtenerlos cuando los necesitáramos sin buscarlos demasiado<sup>46</sup>.

Además de todas estas investigaciones del comportamiento de la memoria, cabría también contemplar la teoría de que el cerebro ha sido diseñado para administrar los conocimientos y pensamientos sin que puedan ser manipulados en gran parte por nosotros, diferenciando lo que es importante de lo que no. Está claro que aprendemos voluntariamente ciertas cosas, pero también procesamos mucha información involuntaria que es considerada dentro de nuestro desarrollo tanto físico como mental para conformar nuestro conocimiento de vida.

En la obra plástica presentada para este proyecto, el objeto sembrado es una manera de realizar un paralelismo con el proceso que atraviesa la memoria cuando empiezan a desdibujarse las imágenes. El objeto representa al recuerdo, a la imagen; la semilla, que crece a su libre albedrío, representa el proceso del tiempo en el cual la planta irá creciendo hasta cubrir la forma del objeto inicial, desdibujándolo, casi haciendo que desaparezca, como ocurre con el proceso del olvido en la memoria.

Nuestra memoria funciona casi, salvando las distancias, como la de un ordenador. Los recuerdos se ven dañados por distintos factores, ya sea la falta de uso de los mismos, por un fracaso desde la transmisión desde la memoria de corto plazo a la de largo plazo o la pérdida de información al intentar traer al presente un recuerdo desde la memoria a largo plazo.

Según la opinión de estudios científicos, el deterioro de la memoria no tendría en principio nada que ver con el paso del tiempo, sino más bien con un fallo que ocurre entre el aprendizaje del presente y la

---

<sup>46</sup> Esta teoría fue desarrollada también por Santo Tomás de Aquino, nacido en Nápoles en 1225, con la cual expresaba que el orden es un requisito fundamental para la memorización. San Alberto, filósofo, teólogo y hombre de ciencia nacido en Baviera en 1206, había hecho anterior a él su interpretación de la misma idea dejando por escrito que uno debía encontrar un momento de soledad para poder empapar las imágenes del recuerdo con afecto. Véase en Trías, Eugenio. *Op. Cit.* p. 254.

rememoración del recuerdo adquirido. A esta fase de error de transmisión se le ha denominado Teoría de la Interferencia<sup>47</sup>. Esta teoría explica el error que se produce al desplazarse los recuerdos del presente al pasado y viceversa, impidiendo que los recuerdos aparezcan de manera clara.

La amnesia retrógrada, por ejemplo, se conoce dentro de la Teoría de la Interferencia como una patología de la memoria que nos vuelve parcialmente incapaces de evocar recuerdos almacenados. Digo parcialmente porque existe una dificultad para recordar, pero no una imposibilidad de hacerlo. Este tipo de amnesia se ve afectado por nuestra vida diaria: el estrés y las preocupaciones son los principales contribuyentes a que nuestra memoria se vea afectada, y bajo sus efectos tendemos a recordar peor.

Cuando esto sucede intentamos completar los vacíos con recuerdos ficticios o inexactos, reinterpretando los recuerdos y haciendo uso de la imaginación.

En el caso de los retratos de familia, este problema de evocar recuerdos parece acentuarse. La importancia de la familia está ligada al sentimiento de pérdida y de deuda: es un punto de referencia certero para poder reconocer nuestro norte. Tanto es así que siempre tenemos a mano una fotografía de alguien que nos resulte familiar, y al que le tenemos mucho afecto, que cada cierto tiempo miramos para poder reconstruir en nuestra memoria más fielmente su retrato.

Marina resalta la percepción de la falta: cuando esperamos ver algo, lo buscamos, y al ver que no está lo que esperábamos, se produce una disonancia con las expectativas de cada individuo de lo que se esperaba de antemano que se iba a encontrar. Esto se interpreta como una “experiencia de falta”. Con esta experiencia de falta se puede relacionar el

---

<sup>47</sup> La Teoría de la Interferencia es aquella que estudia el momento entre proceso cognitivo y el olvido. Esta teoría afirma que a medida que se va adquiriendo conocimientos, la fuerza y la calidad de los anteriores va disminuyendo.

hecho de buscar imágenes en la memoria y no encontrarlas, o de encontrarlas deterioradas y no como se espera<sup>48</sup>.

Las fotografías de familia nos transmiten, además de la imagen de la persona, una apariencia, un espectro: el sentido de un cuerpo inconsistente e intangible. El rostro de la persona fotografiada, “fantasmagórica”, habrá ocupado el lugar de la ausencia<sup>49</sup>.

En nuestro cajón de los recuerdos encontramos sólo partes de la imagen, y lo que hacemos a continuación es intentar reconstruirla como podamos. Es aquí donde entra en juego la imaginación. Al hacer uso de ella estamos reinventando la imagen con los pedazos, rellenando los espacios en blanco con lo que consideremos necesario para poder tener una imagen completa. La fidelidad de estas imágenes se ve transgredida, hacemos lo que podemos para armarla como era pero la imagen obtenida finalmente termina siendo otra persona que la que queremos recordar. Y así iremos cambiando la imagen cada vez que la recordemos, creyendo que hemos hecho un buen trabajo sin poder saber si realmente lo hemos reconstruido fielmente.

La imaginación, entonces, juega un papel indispensable en el proceso de reconstrucción de las imágenes mentales. Si bien es cierto que las imágenes mentales vienen cargadas con otro tipo de representaciones sensoriales y emotivas, es necesario que las reinventemos con la imaginación para poder adaptarlas a nuestro presente y que se mantengan vivas en nuestra memoria. Así, la imaginación es fundamental para poder reestructurar el presente.

---

<sup>48</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 53.

<sup>49</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Op. Cit.* p. 46.

1.3. El rol de la imaginación en el proceso de reconstrucción de la imagen.

*“¿Extraemos información o la construimos?”*

*José Antonio Marina.*

Al seleccionar momentos de nuestra vida nos vamos dando cuenta cómo nuestra historia no se configura por una continuidad de hechos, sino como retención de una serie de imágenes representativas que acumulamos en nuestra memoria.

La función de la imaginación, cuando intentamos recordar algo o a alguien, es la de reinterpretar la realidad. Justo en el proceso en el cual intentamos traer al presente una imagen del pasado -ya sea cercano o lejano- se produce el error de transmisión de imagen del que hablábamos anteriormente. Ya que esta imagen aparece inconclusa, la imaginación llena los vacíos del recuerdo para completar la imagen que se quiere recordar. Vendría a ser entonces la retención de lo ausente y su reelaboración a partir de cierta fantasía. Tiene una parte de representación verídica y otra de apariencia ilusoria.

Cuando la inteligencia es capaz de dirigir y controlar de tal manera la formación de conceptos y generar nuevas construcciones, cuando la información perceptiva se maneja conscientemente en ausencia del estímulo externo, se alcanza un nuevo estatuto de reconstrucción de imagen<sup>50</sup>.

Al hablar de la reconstrucción de una imagen mental tomaremos como ejemplo una acción concreta con la que podamos generar un paralelo para entender mejor este proceso: el relato oral. El mismo relato contado varias veces varía inevitablemente, guardando una cierta fidelidad al relato original. La memoria lo rehace, retiene ciertos factores y elimina otros. Los relatos se modifican de una recitación a otra. No se puede

---

<sup>50</sup> Marina, José Antonio. *Ibíd.* p. 59.

repetir el contenido inicial porque ya se ha perdido; como no se puede encontrar el archivo original en la memoria, se reinventa, se construye alguna cosa que se sobreponga a la ausencia<sup>51</sup>.

El hecho de tener la capacidad de poder reconstruir una imagen del pasado en un momento presente mediante la imaginación es también una manera de proyectarlo hacia el futuro. El pasado es el material con el que se podrá hacer futuro con los instantes presentes. “Nunca seremos capaces de rescatar del todo lo que olvidamos, lo cual nos pesa por toda la vida vivida que nos promete”<sup>52</sup>. Pero al tener la capacidad de reconstruirlo de cierta manera, de reinventarlo para poder recordarlo, estamos recreándolo en el futuro.

Por lo tanto, afirma que todos los acontecimientos, ya sean grandes o pequeños, deben tenerse en cuenta: “Nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”<sup>53</sup>.

Imaginación se refiere entonces a la creatividad que nos permite reconstruir una imagen incompleta, componiendo el cuerpo invisible de lo que en algún momento fue una imagen concreta. La labor de reconstrucción de la imagen sobre la cual trabaja la imaginación está conectada directamente con una verdad, como contraposición a la ficción: vamos recogiendo y acumulando los fragmentos que nos quedan de las imágenes mentales para restaurarlas. La acción se hace aún más difícil cuando nos damos cuenta de que en nuestra memoria hay muchos fragmentos de muchas imágenes, como si nos hubiéramos dedicado toda la vida a coleccionar fragmentos sin ningún objetivo aparente, esperando que milagrosamente se reconstituyan en el momento de evocarlas<sup>54</sup>.

La presencia de la imaginación es activa y pasiva a la vez, y se vuelve más activa mientras menos se ciña a las huellas de lo vivido. Es ante todo

---

<sup>51</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Op. Cit.* p. 39.

<sup>52</sup> Lucas, Ana. *Op. Cit.* p. 91.

<sup>53</sup> Lucas, Ana. *Ibid.* p. 93.

<sup>54</sup> Lucas, Ana. *Ibid.* P. 41.

visual: es pasiva cuando recibe las imágenes de algún estímulo externo y activa cuando idealiza lo interiorizado. Las imágenes no son objetos del intelecto, sino que están catalogadas como los vehículos de los conceptos. Las imágenes, una vez interiorizadas, se vuelven prácticamente etéreas, pierden su corporeidad. Lo que conservamos de ellas son las sensaciones que nos traen, carentes de materia. Allí donde les falta la materia es donde interviene la imaginación.

Dice con respecto a esto Merleau Ponty:

*“Si una cosa percibida estuviera compuesta de sensaciones y recuerdos, únicamente vendría determinada por el concurso de los recuerdos, no habría nada en ella que pudiese limitar la invasión de éstos, no solamente tendría ese halo de “movido” que siempre la acompaña, sino que sería incaptable, siempre huidiza y al borde de la ilusión”<sup>55</sup>.*

En el momento de reconstruir e intentar completar una imagen que recoge de la memoria, la imaginación intentará tomar como verdad el recuerdo inicial y transformarlo a partir de allí de una forma creíble. Esta idealización de la realidad, a pesar de tomar como base una imagen ya impresa, no se encuentra obstruida como superficie receptiva, es decir, es dócil a nuevas impresiones y sensaciones que podrían plasmarse sobre la imagen rememorada, y que luego será tomada como verdad.

Hay que tener en cuenta que tanto lo verdadero como lo imaginado son imágenes. La imitación de la imagen inicial que se ve sometida a la imaginación está elaborada con tanta perfección que puede convertirse en identificación de aquello que queremos recordar. Así, cada vez que traemos al presente una imagen guardada en nuestra memoria, ésta será transformada por la imaginación y siempre guardaremos un recuerdo modificado, creyendo que es el verdadero. Es como hacer una copia de una copia de una copia, que al final tendrá un leve referente al original pero habrá adquirido un carácter propio.

---

<sup>55</sup> Merleau Ponty, Maurice. *Op. Cit.* p. 43.

En este sentido podríamos relacionar este proceso directamente con la concepción de las obras de arte por algunos artistas. La labor de estos artistas se basa en transformar las huellas de imágenes o vivencias que perciben y traducirlas en el medio que mejor puedan desenvolverse. Primero viene la imprimación de la imagen en la memoria, luego la transformación mediante la imaginación y finalmente el traspaso a un material físico que le permita imprimir sus sensaciones de manera adecuada para mostrar hacia afuera cómo es que este artista percibe el mundo. De esta manera el artista saca provecho de las imágenes que retiene a diario. El ser es definido por la presencia.

Cuando se trata de rostros, podemos hacer uso de nuestro conocimiento general del mismo para poder reestructurarlo mejor. Es decir, sabemos cómo se estructura externamente y tenemos un conocimiento de aquello que se encuentra bajo la piel, pero muchas veces no podemos recordar qué color de ojos tenía la persona, la forma de la nariz, etc. Cabe resaltar que los rostros son nuestra manera tanto de identificar a una persona que nos resulta familiar como de identificarnos nosotros mismos en los demás.

Para poder recordar y reinventar con la imaginación a una persona, es importante saber reconocer ciertos signos de lo que nos transmite el rostro de la misma, como veremos a continuación.

#### 1.4. De imágenes mentales a recuerdos: los rostros

Los rostros, en nuestro día a día, son esenciales. Son lo que la mirada busca ante todo. Es lo primero que es privilegiado por el fotógrafo en el momento de la toma. Son tan importantes que se convierte en el depósito de nuestra identidad individual<sup>56</sup>.

Un ejemplo que podemos tomar de nuestro devenir cotidiano es el de poder recordar los rostros de las personas cercanas a nosotros, rostros que nos resultan familiares. Para poder recordar un rostro con precisión, es necesario observarlo con atención, ya que no basta la simple exposición de la imagen en la retina.

Cuando no se puede recordar un rostro con claridad se debe, entre otras cosas, a la falta de atención que nos afecta cuando estamos pensando en otras actividades mientras vemos. Otro de los factores posibles es que en el momento y en el lugar cuando captamos un rostro haya diversas distracciones visuales que no nos permiten reconocer totalmente una cara y grabarla en nuestra mente con todos los detalles que la caracterizan.

Nuestro sistema visual está dotado de una memoria interna al ojo que lleva el nombre de “memoria icónica”. En ésta la exposición del estímulo externo desaparecido, en este caso el rostro, perdura en la retina por un lapso corto de tiempo. Así, la imagen del rostro vista fugazmente en un segundo –que puede ser una eternidad para el sistema nervioso– nos permite capturar la información que nos ofrece el mismo en el presente para poder recordarlo más adelante<sup>57</sup>.

Los rostros deben su fisionomía y su poder mágico de transmisión de sensaciones a la proyección de nuestros recuerdos sobre los mismos. El

---

<sup>56</sup>Berthier, Nancy. “El discreto encanto de la Fotografía”. *Carmen Calvo*. Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, 2007. p. 66.

<sup>57</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 119.

hecho de que el rostro sea tan significativo no adquiere su sentido por un mero accidente<sup>58</sup>.

Curiosamente, cuando miramos el rostro de alguien es como si mirásemos a través de él. De algún modo sus características físicas se desvanecen, y lo que logramos ver vendría a ser más el alma que la superficie.

De todos modos, aunque no recordemos al detalle el rostro de alguien, somos capaces de reconocerlo visualmente, lo cual indica que el reconocimiento de los rostros es una función más visual que de otra índole.

Parece ser que los seres humanos somos eficaces para reconocer parecidos lejanos, completar información y asimilar de un dato a otro. Solemos ser capaces de reconocer si un rostro está de frente, sonriente y algunas otras de sus características. Estabilizamos la información y la comparamos inmediatamente con un patrón preestablecido y aprendido. En el momento de divisar un patrón que podemos reconocer nos damos cuenta que el mundo que percibimos nos revela un sistema de patrones que llevamos guardado en nuestra memoria.

*“Me resultaría muy difícil explicar los rasgos que me permiten reconocer un rostro familiar. Debo de poseer un esquema flexible y certero, cuyo contenido ignoro”<sup>59</sup>.*

A menudo nos sucede que al intentar recordar a alguien que ya no está somos incapaces de rememorarlos con todos sus detalles. Pero si se presentara alguien pretendiendo hacerse pasar por la persona que nosotros conocemos, no nos cabría la menor duda, aunque no tuviéramos el rostro grabado con detalle en la memoria, de que esta persona no es la que nosotros recordamos.

Volviendo a la existencia de patrones para poder reconocer ciertos rostros, Marina presenta la hipótesis del “concepto perceptivo individual”,

---

<sup>58</sup> Merleau Ponty, Maurice. *Op. Cit.* p. 45.

<sup>59</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 47.

que significa un conjunto de rasgos que nos permite reconocer lo idéntico en lo múltiple, es decir, un rostro particular entre una multitud. Sin poder almacenar este tipo de datos organizados en la memoria podríamos sufrir, por ejemplo, “prospagnosia”, una enfermedad que impide reconocer los rostros familiares<sup>60</sup>.

En nuestra memoria visual a corto plazo, somos capaces de almacenar más rostros que objetos. Esto ocurre porque los rostros tienen una forma especial de codificarse en nuestra memoria<sup>61</sup>. El cerebro posee unas áreas especiales que reconocen los rostros. Ya que su funcionamiento se inclina al reconocimiento de las estructuras, el cerebro suele leerlas y reconocerlas con tanta rapidez que no nos deja rastro de la lectura que ha seguido al mirarlo. Por otro lado la actividad cerebral identifica no sólo al rostro de manera física, sino que evoca un nombre como una etiqueta, un expediente y una respuesta emocional. Así, por más que olvidemos el nombre de una persona somos capaces de reconocer todo lo demás respecto a ella. A través del rostro podemos acceder a la fuente de información de la persona.

El hecho de que recordemos un rostro sobre otras cosas es porque el rostro representa todas las características de cada individuo, así como sus actividades, pasiones y costumbres. Por consiguiente, es posible juzgarlo en todo momento. Es la parte más expuesta y más expresiva de nuestro cuerpo, que filtra gran parte de las sensaciones<sup>62</sup>. Al estar frente a un rostro podemos reconocer características de la persona inclusive sin que ésta haya pronunciado palabra. Es por eso que se considera que los rostros rebasan a la imagen en cuanto tal, ya que no sólo deben ser considerados como la identidad del individuo, sino que también pasan a

---

<sup>60</sup> Con respecto a esta enfermedad cita Marina el libro de un escritor llamado Sacks, el cual lleva el título de *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Esta cita me pareció que tenía cierta coincidencia con mi obra, ya que para rememorar a uno de mis familiares utilice también un sombrero y lo siembro. No sólo está aquí presente la relación entre personas, sino también la relación recuerdo-objeto, el cual vengo tratando a lo largo de todo este proyecto. Véase Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 48.

<sup>61</sup> Disponible en <http://www.solociencia.com/medicina/05032005.htm> (12/07/2008)

<sup>62</sup> Manguel, Alberto. *Op. Cit.* p. 125.

representar, a manera de símbolo, lo que dicha persona significa para nosotros: amor, protección, seguridad, autoridad, etc. De esta manera, idealizamos a una persona y la asociamos con diferentes situaciones, no siendo nuestro recuerdo de la misma necesariamente correspondiente con la imagen que visualmente podemos obtener de ella. La huella externa física -visible y sensible- de la imagen de un rostro es cambiada en pos del reconocimiento de una marca interna e ininteligible<sup>63</sup>.

No es casualidad que muchos artistas plásticos hayan dedicado toda una vida a representar el rostro humano de muchas maneras distintas, rehaciéndolo una y otra vez, intentando transmitir y captar por medio de la obra el poder de una mirada, una actitud, una sensibilidad con respecto a todo lo que el rostro comunica.

Lograr en las artes plásticas -refiriéndome aquí a la pintura, escultura, dibujo o grabado- la expresividad que condensa el rostro humano es una labor que implica dedicación y constancia, ya que podríamos necesitar mucho tiempo para ser capaces de plasmar de forma fiel un rostro que parezca real y transmita sensaciones.

De alguna manera, la búsqueda de esta esencia hace que en el proceso el carácter del artista se mezcle con el del modelo. La búsqueda del otro se convierte en la búsqueda de uno mismo. El artista pasa tantas horas frente a un modelo humano para poder captar su esencia, que al cabo de un tiempo termina por confundir sus propias características con las de la otra persona.

El rostro es la superficie más importante con la que nos enfrentamos todos los días. Es el centro de nuestro cuerpo en el cual se hallan las funciones más reconocibles por el otro: mirar, comer, oír, pensar, etc. Una cara es capaz de revelar, en la mayoría de los casos, nuestro estado de ánimo, nuestra edad, nuestra salud, sexo, raza, etc. Nos marca como

---

<sup>63</sup> Ferraris, Mauricio. *Op. Cit.* p. 43.

individuos<sup>64</sup>. Es cierto que existen excepciones en las cuales se nos dificulta el reconocimiento de la persona por medio del rostro, por lo tanto, no se podría generalizar incluyendo todos los rostros en una misma teoría. La teoría de la que hablamos aquí es, como he destacado antes, en la mayoría de los casos.

Cuando se trata de familiares o personas cercanas a las que les tenemos mucho afecto, anhelamos retener sus características tanto físicas como metafísicas. Colocamos fotografías en portarretratos, en la nevera, sobre mesas o paredes para poder absorber el espíritu del “yo” que hay en su interior. Muchas veces el misterio que rodea los rostros y no nos permite recordarlos con claridad reside en nuestra mente, ya que al recibir la descarga expresiva de datos que emanan de una cara y las múltiples maneras como respondemos a sus estímulos, no permite que nos concentremos en los detalles, sino que retenemos el conjunto.

La ausencia física del estímulo externo, en este caso el rostro de una persona cercana, influye en el desvanecimiento de los detalles de la imagen que retenemos en la memoria. La fidelidad de la imagen depende no del tipo de señal externa que capta nuestro cerebro o del deseo con que observemos alguna cosa, sino por la frecuencia con la que se presenta este estímulo externo. Con esto podemos deducir que cuando nos encontramos lejos de alguien, o de algún lugar por mucho tiempo, el cerebro deja de recibir estímulos externos, por lo cual la sensación se debilita y la imagen se desdibuja<sup>65</sup>.

Ahora bien, cabe resaltar en este escrito por qué escojo los rostros como imagen visual evocadora de recuerdos de personas familiares. Al tratar este trabajo sobre los objetos sembrados -los cuales son utilizados dentro del proyecto como evocadores de recuerdos- cuyo contorno va desapareciendo gradual y parcialmente cuando la planta empieza a crecer sobre ellos, estamos haciendo paralelismo con el desvanecimiento

---

<sup>64</sup> Mc. Neill, Daniel. *El Rostro*. Barcelona, Tusquets, 1999. p. 16.

<sup>65</sup> Disponible en <http://www.eduardpunset.es/blog/?p=98#more-98> (09/10/2008)

de las imágenes en la memoria de las personas que conforman la familia cercana. Al recordar a estas personas, lo primero que suele venir a la cabeza son las imágenes de sus rostros. Es en ese momento, en el proceso en el cual traemos el recuerdo al presente, cuando notamos que no podemos recordar sus detalles con claridad. Como conclusión, entonces, el rostro -que representa a la persona- es lo primero que se desvanece de nuestra memoria, lo que nos impide reconocerlo visualmente. Es también lo primero que es retratado y a lo primero que acudimos para no olvidar. Una vez olvidado el rostro, el recuerdo de esa persona comienza a desdibujarse como imagen en la memoria. El objeto utilizado en la obra plástica vendría a remitir a la imagen del rostro de alguien que tenemos en la memoria, y la planta sobre el objeto se relaciona con el proceso de desvanecimiento de dicha imagen en la memoria.

Aún así, está comprobado que somos capaces de retener un rostro por un lapso de tiempo antes de que la información comience a desvanecerse:

*“Las investigaciones de laboratorio demuestran que podemos reconocer con un 96% de precisión el rostro de una persona que vimos por primera vez hace dos días, y en algunos estudios se ha comprobado que este porcentaje disminuye muy poco después de una semana o incluso meses. En un experimento, la exactitud en la identificación de los rostros disminuyó de manera muy lenta hasta los cuatro meses, pero a partir de aquí lo hizo con rapidez”<sup>66</sup>.*

De esta manera, al transcurrir un período de tiempo regular sin tener frente a nosotros el rostro de las personas que queremos, sus detalles físicos se van desvaneciendo, quedando en nuestra memoria una especie de imagen “fantasma”. Para poder entender mejor esta definición, es necesario explicar el concepto de fantasma que utilizamos para este trabajo, lo cual veremos a continuación en el siguiente punto.

---

<sup>66</sup> Mc. Neill, Daniel. *Op. Cit.* p. 86.

### 1.5. Cómo los recuerdos devienen en “fantasmas”

¿Qué es un “fantasma”? Remontándonos al significado que se le atribuía en sus orígenes griegos, los fantasmas son las almas de los vivos que, incorpóreas, aparecen como réplicas de una persona que ha vuelto desde otra dimensión. Los *Psuchai*, que eran como los denominaban en aquella época, tenían la apariencia exacta de una persona real, pero estaban privadas de su existencia física; era el doble fantasmagórico del cuerpo. Bajo este concepto, se le puede considerar al fantasma como una imagen. El fantasma nace de la imagen, su cuerpo es una imagen. Se ofrece como una figura, como un cuerpo. Para que pueda devenir en fantasma tiene que haber existido alguna vez. Como sombra no aparece de la nada, se ha engendrado previamente. El fantasma se define como un reflejo de una vida y de una persona.

Los fantasmas no nos dejan indiferentes ante su presencia, generan angustia y temor. La presencia fantasma implica el despliegue de una energía, genera tensión y dinamismo. La presencia en la imagen fantasma, es una presencia construida sobre la ausencia, la pérdida y la desaparición<sup>67</sup>.

El fantasma es una figura de repetición que viene y va, que aparece y desaparece. Es así como el fantasma, a pesar de presentarse ante nosotros, ha estado ya presente anteriormente y preexiste a su aparición.

La persona desaparecida podría definirse como una cosa que puede reaparecer por la esquina de la calle, no importa dónde ni cuándo. El fantasma es determinado como un cuerpo desaparecido que reaparece; el “estar-allí” de un ausente, que, como en una imagen, está aquí pero no está<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Ibíd.* pp. 55-56.

<sup>68</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Ibíd.* p. 45

Según la definición del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, significado de fantasma que más se ajusta al concepto que quiero desarrollar para este proyecto es la de “imagen de un objeto que queda impreso en la fantasía”. Otra definición que podría adaptarse bastante bien es la de “una visión que se da en sueños o en las figuraciones de la imaginación”<sup>69</sup>.

Los fantasmas nos hacen penetrar en el mundo de las sombras. Las sombras, inmateriales, no nos permiten establecer con ellas un contacto táctil, aparecen como un efecto óptico que nos engaña, llevan a la decepción a los que, engañados, ven aparecer al ser querido<sup>70</sup>.

La imagen del pasado vuelve al presente como lo que fue, por lo tanto como un resto, como un espíritu o un fantasma. El fantasma es la puerta abierta al pasado instantáneo<sup>71</sup>.

La reinterpretación de un hecho vivido transforma una visión efímera real en una imagen fantasma. Cuando miramos una fotografía de un álbum familiar de alguien cercano que se encuentra lejos, lo traemos a nuestro presente a manera de imagen fantasma. La persona querida cobra vida pero no de manera física, sino que se hace presente en otro tiempo y en otro espacio: el espacio que nosotros recordamos. La imagen fantasma se presenta entonces como la reencarnación de un deseo, el cual se reconstruye para enviarnos una imagen reconocible desde la memoria, imagen que llega con interferencia, reflejando contornos inciertos:

*“El fantasma es una ausencia, un vacío, un humo, una sombra: no se le puede abrazar, ni encerrar, ni contener. Volátil, inconstante, infiel, el fantasma va y viene, desaparece, se aleja, se borra, para después, de repente y de un porrazo, regresar”<sup>72</sup>.*

---

<sup>69</sup> *Diccionario en línea de la Real Academia de la Lengua Española*. Disponible en <http://buscon.rae.es/draef/> (25/07/2008)

<sup>70</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Op. Cit.* p. 43.

<sup>71</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Ibid.* pp. 47-48.

<sup>72</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Ibid.* p. 12.

Me refiero entonces con esta definición a una especie de “huella” que queda grabada en la memoria como una apropiación y reinterpretación de lo ocurrido, algo así como experimentar la pérdida de la experiencia. Lo que queda inscrito en la memoria como huella es entonces el signo de una ausencia.

Los recuerdos fantasmas interfieren en nuestra realidad más de lo que pensamos. Cuando consideramos que están en lo más profundo de nuestro ser, se vuelven más esquivos cuanto más intentemos evocarlos.

La experiencia presente que tenemos del pasado no es de éste tal como fue, sino de un pasado recordado, reinventado, construido, virtual. Un pasado que nunca ha sido presente como tal, ya que ha sido deformado, reducido por el olvido y ampliado por nuestros fantasmas. En ese sentido es el producto de una construcción<sup>73</sup>.

En el texto de Ana Lucas, la construcción de la realidad a partir de un recuerdo se ve amenazada por la visión fantasmagórica. Parece ser que según sus escritos “el nostálgico hombre moderno contempla su devenir con un filtro de fantasmagoría, ruinas nebulosas en las que encuentra atrapada su realidad y su historia”<sup>74</sup>.

Bajo estos conceptos de imagen fantasma como evocación del recuerdo de alguien, nos permitiremos utilizar el término para desarrollar la idea en este proyecto sobre las imágenes que se desvanecen en la memoria. Imágenes que, como hemos visto anteriormente, van y vienen, desdibujadas, borrosas, transformadas y reconstruidas.

Si bien casi siempre se relaciona los fantasmas con los muertos, en este caso le daremos más importancia a su relación con lo que se desvanece, lo desaparecido, lo que va y viene. En el caso de la obra plástica presentada en este trabajo, dejaremos a la muerte al margen del tema, ya que hablamos de personas vivas que se encuentran ausentes por un

---

<sup>73</sup> Lucas, Ana. *Op. Cit.* p. 172.

<sup>74</sup> Lucas, Ana. *Ibíd.* p. 39.

período largo de tiempo, en el que no existe un contacto directo con la exposición de las imágenes de sus rostros. Esto produce, como consecuencia, incertidumbre, y se refleja en el desdibujamiento de las facciones de sus rostros en la memoria.

En los trabajos de algunos artistas que han utilizado el tema de la memoria, podremos constatar que en su obra ha sido importante relacionar las imágenes de las personas ausentes con objetos que les pertenecieron o que se relacionaron con ellos en algunos momentos de sus vidas. Presentaré en el siguiente capítulo algunos de los artistas que han servido de apoyo para el desarrollo de la obra plástica de este proyecto.

## 1.6. Artistas que trabajan con objetos e imágenes que remiten a la memoria de algo desaparecido o “fantasma”

En este capítulo veremos la obra de algunos artistas que han trabajado con el concepto de memoria y olvido y lo han representado mediante objetos de uso cotidiano, que relacionan directamente con los sujetos a los que han pertenecido.

En las diferentes obras las personas ausentes se ven representadas de distintas maneras en diversas manifestaciones artísticas, haciendo uso de la fotografía borrosa o de imágenes desdibujadas para acotar el paso del tiempo sobre el recuerdo de las mismas.

Los objetos son presentados sobre todo como la presencia de la ausencia, algunas veces estando la ausencia relacionada con la muerte o simplemente con la falta momentánea de alguien.

Es preciso definir la obra de los artistas con los cuales se relaciona la investigación personal de este proyecto para poder rescatar la manera en cómo es representada la memoria en la obra de cada uno de ellos. Nos basaremos principalmente en la obra de cuatro artistas, que describiremos a continuación.

### 1.6.1. Christian Boltanski

La obra de Boltanski se concentra en diversos aspectos particulares de la memoria. El artista no pretende reinterpretar un evento ya acontecido, sino más bien representar la memoria como un factor existencial y antropológico. Su investigación consiste en explorar cómo se constituye la memoria.

En su trabajo inicial, Boltanski presentaba objetos de la vida cotidiana como fósiles en urnas de museo, con lo que pretendía guiar al espectador

a través de una nueva percepción de objetos y acciones que le resultaran familiares. Su trabajo en esta época consistía en recopilar objetos como eventos de su vida ya acontecida. La recolección que realizaba de objetos cotidianos demostraba su inquietud por detener el tiempo, un tiempo irremediamente pasado. A partir de la elaboración de vitrinas con objetos cotidianos, su trabajo empezó a basarse en la acumulación y el reciclaje, reconstruyendo memorias que son difíciles de identificar como memorias del propio artista o ajenas.

Un tiempo después, la fotografía cobraría una gran importancia en la obra de Boltanski. El tema de su trabajo se centró en el holocausto, o mejor dicho, en las huellas que las personas judías habían dejado después del holocausto. Con los objetos que habían quedado de estas personas después de este terrible suceso, Boltanski reconstruye los pedazos de una vida que se ha esfumado<sup>75</sup>. (fig. 1)



(fig. 1) *Reserves: The Purim Holiday* (1989). Fotografías en blanco y negro, lámparas de metal, alambre, ropa de segunda mano, cajas de metal. Dimensiones variables.

<sup>75</sup> Semin, D., Garb, T. y Kuspit, D. *Christian Boltanski*. Londres, Phaidon, 1997. p. 85.

A través de la iluminación particular con las que apuntaba a las fotografías en blanco y negro y la peculiar instalación de los objetos, sus instalaciones remitían a altares religiosos tanto como a interiores de iglesia. Las fotografías representaban rostros de personas ausentes, siluetas absorbidas por el tiempo, las cuales generaban una melancolía de lo que podemos identificar como una pérdida personal, dolorosa e irreversible.

Las imágenes que presenta en sus exhibiciones, desdibujadas, iluminadas indirectamente por las luces colocadas contra la pared, hacen referencia a las imágenes de personas que ya no están, a personas fantasmas<sup>76</sup>. (fig. 2)



(fig. 2) *Jewish School of Grosse Hamburgerstrasse in Berlin in 1938* (1994). Fotografías movidas, flourescentes, clavos, ventilador. Dimensiones variables.

---

<sup>76</sup> Semin, D., Garb, T. y Kuspit, D. *Ibíd.* p. 80.

Hay una definición importante que hace Boltanski sobre las fotografías. Para él es en la fotografía cuando el sujeto deviene en objeto, lo cual es lo único que se conserva a través del tiempo. Su idea es presentar la memoria como una constante existencial, como un archivo que conservamos. En la obra de Boltanski el archivo es la exposición constante de un proceso continuo de sedimentación: referencias individuales se depositan y se convierten en rastros que pierden su singularidad para funcionar masivamente como archivos de la memoria<sup>77</sup>.

Con referencia al proyecto artístico personal presentado para esta memoria, la relación entre objeto y ausencia realizada por Boltanski aporta posibilidades, tanto técnicas como conceptuales, a la manera de representar una imagen fantasma. En sus fotografías las personas aparecen borrosas, desdibujadas, que es justamente lo que este trabajo refiere en la investigación del desvanecimiento de las imágenes en la memoria. Curiosamente, en la descripción que hacen varios autores sobre su obra, se refieren más de una vez a fantasmas que aparecen reflejados en su trabajo.

En su manera de representar la memoria y el olvido hace uso, no solamente de la fotografía, sino también complementa el trabajo con objetos de uso cotidiano, los cuales relaciona directamente con las personas a las que han pertenecido.

El uso de la fotografía en su trabajo es más bien un medio de expresión. El propio Boltanski afirma que no se considera fotógrafo, sino que lo que le interesa es utilizar la fotografía como registro. En esto coincide con el proyecto presentado para este trabajo, ya que a pesar de hacer uso de la fotografía se utiliza igualmente como registro y como medio.

De esta manera, con respecto a mi trabajo, rescato tanto el uso de los objetos para definir a los sujetos dentro de su obra, que, a pesar de no tener Boltanski ninguna relación directa con ellos, en cierta manera los

---

<sup>77</sup> Schaffner, Ingrid y Winzen, Matthias. *Deep Storage*. Nueva York, Prestel-Verlag, 1999. p. 78.

encuentra familiares por sus tradiciones, como también su manera de representar estos sujetos en sus fotografías e instalaciones y cómo los relaciona con los conceptos asociados a la memoria. (fig. 3)



(fig. 3) *Reserve: Canada* (1988). Ropa de segunda mano, luces, fotografías en blanco y negro. Dimensiones variables.

### 1.6.2. Sophie Calle

En el trabajo de Sophie Calle es evidente una preocupación por la representación de la ausencia. Desde el año 1970 utiliza en su obra objetos encontrados, además de fotografías, películas y textos, para conservar en el tiempo lo que está desapareciendo o lo que ha desaparecido ya. Muchos de los objetos que recolecta le pertenecen y nos cuentan historias sobre su propia vida. Además de la suya propia, Calle también nos narra historias sobre seres anónimos, especulando sobre su intimidad, descifrando las huellas de sus vidas por los objetos que van dejando a su paso. Los documentos que registra nos llevan por un corredor de la memoria donde intervienen objetividad y subjetividad, realidad y ficción. Sus textos originales y las descripciones de los lugares que registra, así como los objetos que capta bajo la lente de su cámara, nos presentan la fragilidad de lo real. Esta vuelta al pasado no nos conduce de manera lineal en el tiempo. Nos lleva tras las huellas de lo

que parece haber quedado en el olvido. El hecho de recolectar información, incluidos los objetos, nos lleva hacia los confines de la memoria, realizando saltos en el tiempo y cortes de camino inesperados. Su trabajo nos invita a ir reconstruyendo una historia con los fragmentos de vida que nos presenta, como un rompecabezas del cual se han extraviado piezas<sup>78</sup>. (fig. 1)

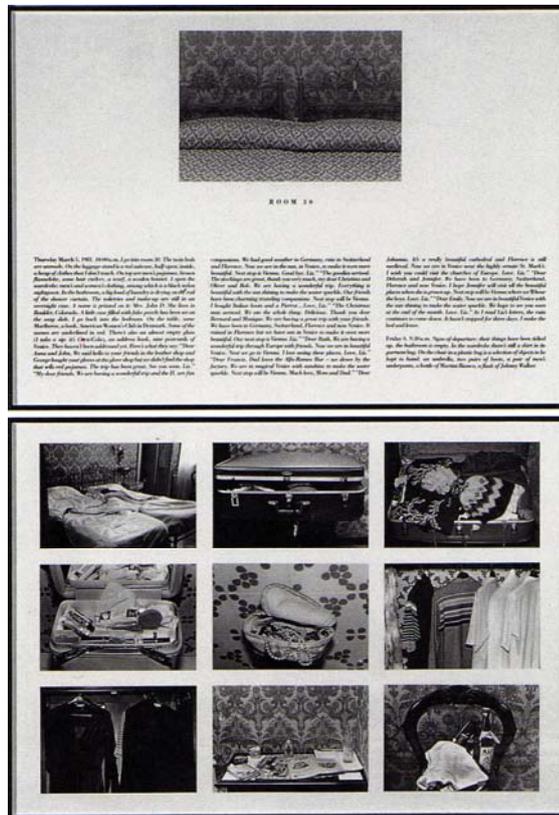


(fig. 1) *The Birthday Ceremony* (1991). Objetos diversos.

De las varias libretas con notas que realizó sobre sus diversas intervenciones cabría resaltar, sobre todo, el proyecto de 1981 titulado *L'Hôtel*. En este proyecto, haciéndose pasar por una camarera de un hotel en Venecia, realizó fotografías de los objetos personales de los huéspedes que se alojaban en dicho establecimiento. Estos objetos incluían maletas abiertas, armarios, ropa, papeleras, camas deshechas, etc., lo que le permitió escribir suposiciones sobre las historias de las personas que se encontraban momentáneamente ausentes.

<sup>78</sup> Schaffner, Ingrid y Winzen, Matthias. *Ibid.* pp. 96-97.

Podemos considerar, entonces, que Calle entendía los objetos como transmisores de información sobre el sujeto, lo cual me interesa para complementar la investigación que se lleva a cabo sobre los objetos en este proyecto. (fig. 2)



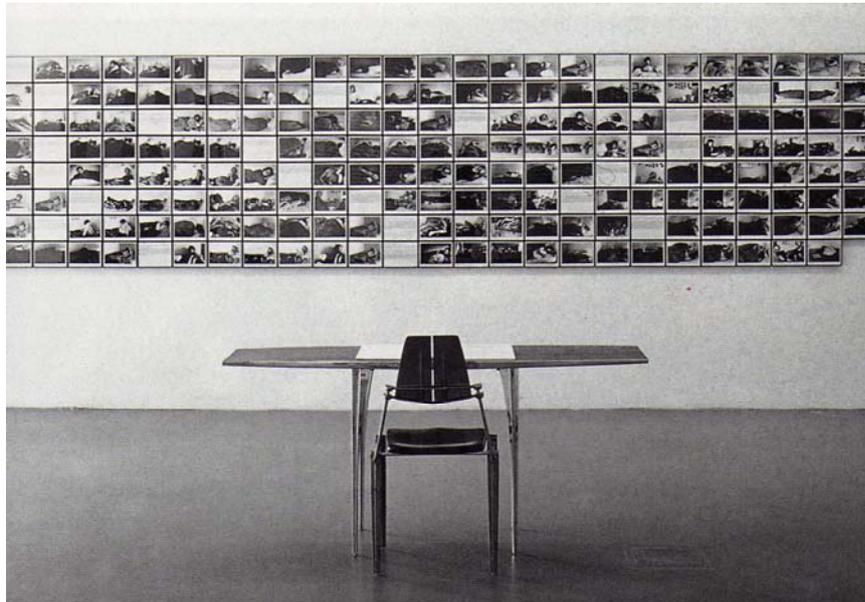
(fig. 2) *Hotel Room 30/March 5 (1991)*. Fotografías blanco y negro, texto.

Otro factor importante es saber que Calle empezó a realizar todos estos seguimientos a diferentes personas, infiltrándose en sus vidas y reconstituyendo sus ausencias, por una vivencia personal que la llevó a encontrarse sin un entorno social por un período de ausencia de su ciudad natal, por lo que tuvo que reinventarse relaciones interpersonales para que la ayudaran a sobrellevar la soledad<sup>79</sup>.

Es en este punto donde encuentro cierta afinidad con mi obra, ya que al notar la ausencia de ciertas personas que le eran familiares o cercanas tuvo que reinventárselas a su modo, tomando el objeto personal como un anexo de la persona que lo ha utilizado o con la cual ella lo relaciona. Lo

<sup>79</sup> Grosenick, Uta (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Colonia, Taschen, 2002. p. 72.

único que queda del trabajo de Calle son finalmente las fotografías de objetos que representan a la persona ausente, y los diarios que ella escribe contándonos historias que finalmente no sabemos si pertenecen a la realidad o a la ficción.(fig. 3)



(fig. 3) *Sleepers* (1993).

De esta manera, lo que resaltaremos de su obra con respecto a la investigación personal de este proyecto es la relación que existe entre sujeto-objeto y memoria, relación que se visualiza claramente en la obra de Calle.

En la propuesta plástica presentada en esta memoria, el objeto representa al sujeto. El recuerdo está relacionado con el objeto físico, al cual se le otorga una energía especial que remita a la persona que queremos recordar. Así, los conceptos con respecto a la memoria, y la relación entre objeto como evocador del recuerdo del sujeto nos permiten encontrar similitudes, aunque los trabajos sean muy distintos, entre el trabajo de Sophie Calle y la propuesta personal presentada.

### 1.6.3. Carmen Calvo

Desde los años 60, esta artista viene investigando las diferentes maneras de recrear la memoria y sus diversas ramificaciones en sus esculturas, pinturas, fotografías e instalaciones. Cuando utilizó objetos de uso cotidiano en su obra se produjo la primera manifestación de interés personal en los procesos de la memoria. Los objetos que provenían de los rastrillos o de segunda mano tomaban la presencia del pasado mismo: venían cargados de la energía de sus existencias anteriores y una densidad temporal que permitían profundizar en la problemática de los recuerdos<sup>80</sup>. El paso del tiempo había dejado sus huellas en ellos. (fig.1)



(fig.1) *Les Chercheuses de Poux* (2006). Técnica mixta, montaje, pelo artificial.

En su trayectoria artística la incorporación de objetos cotidianos usados lleva implícita la recuperación de la memoria olvidada a la cual hace tanta

---

<sup>80</sup> Berthier, Nancy. "El discreto encanto de la fotografía". *Carmen Calvo*. Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, 2007. p. 53.

referencia Marcel Proust<sup>81</sup>. Sus objetos, que acumulan en sí mismos el paso del tiempo, nos invitan a escabullirnos por sus recuerdos personales, e interrogarnos sobre el sentido de nuestros recuerdos y la imposible duración de los mismos.

Tras su descubrimiento del Louvre en 1971, despierta una primera fascinación por ciertos objetos (arqueológicos) que actuaban como representantes de seres queridos o como objetos-fetiché<sup>82</sup>, densamente cargados de historias emocionales. En sus trabajos posteriores, agudiza su búsqueda del significado sobre objetos que se relacionen con lo personal, con sus fantasmas y recuerdos, creando así sus composiciones. (fig. 2)



(fig. 2) *Te Quiero Sólo para un Sueño* (1998). Técnica mixta, diferentes materiales.

---

<sup>81</sup> Pérez, David. "El Haiku del Espacio (El Objeto como Medio Poético)". *Carmen Calvo*. Valencia, Sala Parpalló, Diputación General de Valencia, 1992. p. 13.

<sup>82</sup> La definición que se hace de objeto-fetiché según Robert Stoller es que un fetiché es "una historia enmascarada como un objeto", y que estos suelen estar relacionados a lo cotidiano y lo doméstico. Véase Combalía, Victoria. "Carmen Calvo: Objetos y Fantasmas". *Carmen Calvo*. Valencia, Museo De Bellas Artes De Valencia. Generalitat Valenciana, Arpe, 1997. p. 36.

Los objetos de Carmen Calvo comparten la cualidad de ser siempre antiguos, incluso a veces deteriorados, cubiertos por una capa de polvo del paso del tiempo sobre ellos, caducos en su uso cotidiano. Liberados de este uso cotidiano y utilitario cada objeto tiene la posibilidad de cambiar de sentido y de utilización: es capaz de convertirse en poesía, de concentrar en sí la esencia del ser<sup>83</sup>.

Estos objetos están relacionados en su obra con la interpretación de sus hechos internos, sus sensaciones asociadas a la familia, la infancia o el sexo<sup>84</sup>. La misma artista indicaba que para que un objeto sea elegido por ella, fuera el que fuera, tenía que seducirla<sup>85</sup>.

Mediante los objetos mundanos, los que en algún momento tuvieron una utilidad y luego fueron olvidados, Carmen Calvo reconstruye un presente apelando a una memoria histórica, utilizando diversos materiales en su obra plástica para llegar a tales fines. No se resiste a que el tiempo pase por las cosas: apropiándose de elementos nos transmite una visión nostálgica de añoranza. Los fragmentos que conforman su obra exteriorizan sus angustias y miedos, pero también sus alegrías y esperanzas. Es como si fuera un diario personal construido con objetos que tuvieron sus vidas en otro tiempo. Estos recuerdos dispersos de objetos, estas imágenes desvanecidas, vendrían a cumplir la función casi de un fragmento de un pasado muy lejano, modificado por el olvido y la consciencia. El hecho de recolectar, archivar y clasificar objetos en desuso remite también al deseo de poder llenar un vacío, de detener el tiempo<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Guigon, Emmanuel. "Nuestra Vida era Toda la Vida. Muestrario". En *Carmen Calvo*. IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno. *Op. Cit.* p. 23.

<sup>84</sup> Combalía, Victoria. *Op. Cit.* p. 39.

<sup>85</sup> Berthier, Nancy. *Op. Cit.* p. 57.

<sup>86</sup> Guigon, Emmanuel. *Op. Cit.* p. 25.

Una imagen que representa tanto en sus objetos como en sus cuadros es la de los seres-fantasma, los cuales llevan los ojos cubiertos o los párpados cerrados<sup>87</sup>. (fig. 3)



(fig. 3) *La Vierge Folle* (2001). Técnica mixta, montaje.

Otra rama característica de la obra de Carmen Calvo son las fotografías intervenidas, fotografías encontradas de seres desconocidos que nos permiten aprehender sus historias mediante el ensamblaje de falsos restos que podemos especular cuando vemos su desdibujada imagen<sup>88</sup>.

Estas fotografías están catalogadas también como imágenes fantasmas, como presencias de personas que nadie sabe quien son, pero lo más probable es que ya no se encuentren entre nosotros.

Lo que me interesa resaltar sobre toda la obra de Carmen Calvo son sus objetos intervenidos, dentro de los cuales se encuentran también las

---

<sup>87</sup> Guigon, Emmanuel. *Ibid.* p. 19.

<sup>88</sup> Guigon, Emmanuel. *Ibid.* p. 27.

fotografías (fig. 4). Su manera de reconstruir la memoria mediante los objetos como recuerdo de una ausencia, se relaciona directamente con el trabajo personal de la propuesta que presento como parte del proyecto en esta memoria, en el cual el objeto se vuelve fundamental para representar la memoria de alguien que ya no está presente en determinado momento pero que su presencia sigue allí, con los contornos desdibujados por el paso del tiempo.



(fig. 4) *De la Prisión Terrestre a lo Bello del Día* (2005). Técnica mixta, collage, fotografía.

La relación que existe entre la obra de Carmen Calvo y la propuesta artística que presento en el siguiente capítulo es otra vez la relación entre memoria desvanecida y objeto ligado al sujeto. Es importante resaltar también la asociación del recuerdo con la melancolía que el objeto usado acarrea. Los objetos en mi trabajo remiten, con una mirada nostálgica, a la persona que se rememora, como también se puede percibir en la obra de Carmen Calvo.

#### 1.6.4. Gerhard Richter

La obra de Gerhard Richter se puede definir como una obra multifacética que abarca gran cantidad de procesos que incluyen dibujos, collages y bocetos para el desarrollo de su pintura. Lo que se podría hallar como punto común en su trabajo artístico es el hecho de que se basa en fotografías para pintar. Su interés por la fotografía lo llevó a coleccionar imágenes de todo tipo sin un tema aparente: coleccionaba las que le gustaban, para luego traspasarlas a la pintura con una técnica perfeccionista que invitaba a la confusión de saber si se trataba de una fotografía o de una pintura.

Sobre su forma de coleccionar de manera aleatoria, declara el artista que dicho proceso hace referencia a la manera en cómo se nos presentan las imágenes del mundo -que es el que nos proporciona la imagen original- para posteriormente ser fotografiadas, igualmente de manera aleatoria, combinadas sin un tema establecido y con muchas facetas. Una de las cosas que afirma el propio autor sobre lo que le interesa de las fotos que colecciona es que, al pintarlas, deja de lado todo lo que normalmente se conoce de la pintura tradicional, como es el color, la composición, etc<sup>89</sup>. El artista recoge la fotografía tal cual como referente pictórico, no le importa que esté mal tomada. Su colección de fotografías abarca desde fotos de periódicos, de fotógrafos amateur, fotos de objetos y de retratos de familia.

De la enorme cantidad de fotografías recolectadas y luego pintadas me interesa resaltar una forma de trabajar en particular: las pinturas desdibujadas, tomadas de fotografías reales para luego ser desvanecidas. Con esta técnica borrosa (*Verwischtechnik*) Richter disuelve los límites de

---

<sup>89</sup> Friedel, Helmut. *Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*. Colonia, Oktogon, 1997. p. 3.

los objetos y las personas que pinta, y maneja la técnica de tal manera que la obra nos presenta otra posibilidad de ver<sup>90</sup>. (fig. 1)



(fig. 1) *Roses (1994)*. Óleo sobre tela.

De esta forma, las imágenes borrosas que aparecen en su obra se nos presentan a manera de fantasmas, de una especie de recuerdo lejano de algo o de alguien que no podemos recordar con claridad. Es aquí donde haremos el paralelo con la investigación realizada en este proyecto, ya que a partir de las fotos trabaja el tema de la memoria, el desvanecimiento, el hecho de que toda la imagen esté cubierta por una especie de velo gris que desdibuja los detalles y hace que todos los tonos que recordamos tengan el mismo valor, restando importancia a los detalles.

Sobre la técnica del desdibujamiento explica el artista:

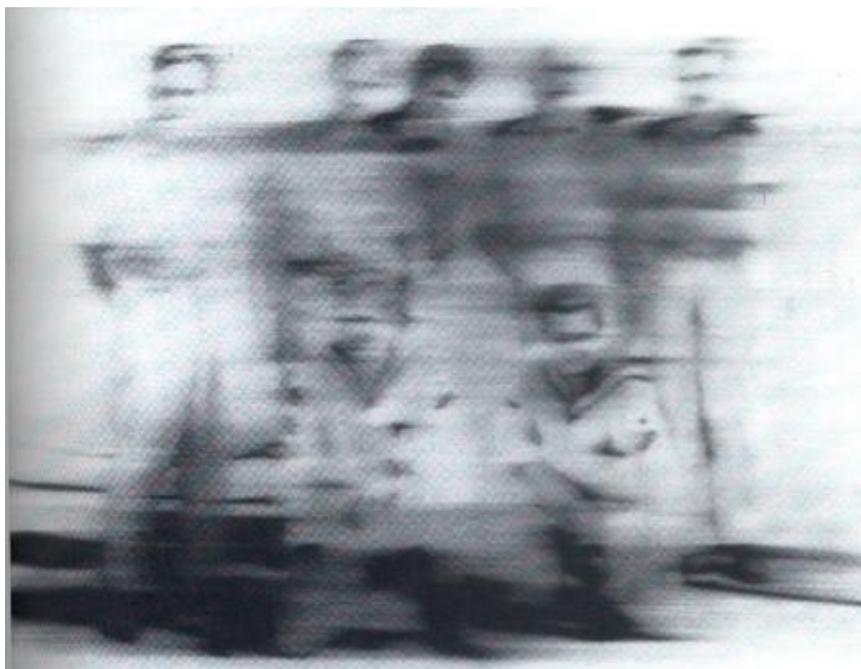
*“Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-hand-*

---

<sup>90</sup> Hentschel, Martin. “Gerhard Richter”. En: AA.VV. *In the Power of Painting*. Zürich, Alesco AG, 2000. p. 84.

*werklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger information aus”<sup>91</sup>.*

En su obra como aporte al concepto personal de mi obra rescato no solamente la técnica con la que transforma la fotografía, finalmente, en una imagen fantasma (fig. 2), sino también el enfoque que tiene sobre los retratos de familia y de algunos objetos que él considera que están llenos de memoria por pertenecer a una determinada persona o a una época.



(fig. 2) Matrosen (1966). Óleo sobre tela.

Así, de todos los procesos de Richter, nos centraremos en el de las pinturas borrosas y sobre todo en las de objetos y personas, para complementar el desarrollo de este proyecto.

En el trabajo personal presentado en esta memoria, las imágenes desdibujadas son transmisoras de sensaciones de angustia por el hecho de no poder distinguir en la imagen las características de las personas que aparecen en ellas. Esta sensación de estar pisando sobre terreno

---

<sup>91</sup> “Desdibujo para hacer todo igualmente importante o igualmente sin importancia. Desdibujo para que no se vea la mano del artista en el trabajo sino técnico, suave, plano y perfecto. Desdibujo para que todas las partes se unifiquen. Quizás también desdibujo el exceso de información no importante.” (Traducción de Karen Macher Nesta). Véase Hentschel, Martin. *Op.Cit.* p. 86.

fangoso y no saber bien por qué se desvanecen estas imágenes nos lleva a sentirnos vulnerables ante un proceso que no podemos remediar (fig. 3). Las imágenes desdibujadas aparecen en el proyecto como un concepto a partir del cual comienza la búsqueda de diversos medios expresivos que permitan reflejar este desvanecimiento.



(fig. 3) *Mädchen Baker* (1965). Óleo sobre tela.

El proceso de trabajo de Richter funciona, en cierto modo, como el proceso que ejecuta la memoria al desdibujar las imágenes. En este caso es el artista quien decide desdibujar la imagen y hacerla borrosa, como si él mismo fuera el tiempo personificado. La obra de Richter guarda relación con este proyecto tanto por las ideas que expresa sobre la memoria y el recuerdo -cuando utiliza fotografías cotidianas- como también la importancia que cobra el espectador, que, al presenciar su obra y ver la imagen desdibujada, percibe este paso del tiempo, esta la incertidumbre del recuerdo y su permanencia en la memoria.

Los objetos o las personas que este artista desdibuja están vistos bajo la misma perspectiva que es presentada en este trabajo personal. Están vistos bajo una mirada de recuerdos, de historias pasadas que aparecen

levemente en el recuerdo pero sin definición, borrosas, desvanecidas. (fig. 4)



(fig. 4) *Familie Liechti* (1966). Óleo sobre tela.

## 2. SOBRE LAS “IMÁGENES FANTASMAS” Y SU RELACIÓN CON LOS OBJETOS SEMBRADOS EN MI PROPUESTA ARTÍSTICA

En la primera parte de este trabajo hemos tratado lo que tiene que ver con los procesos de la memoria y del desvanecimiento de las imágenes que recordamos, procesos que conducen al desarrollo de esta segunda parte, que se centra en la elaboración de la propuesta artística que he realizado para este Proyecto Final de Máster.

La investigación sobre la memoria y las imágenes fantasmas acarrió experimentar con materiales que permitieran canalizar percepciones personales, de tal manera que la obra plástica pudiera estar relacionada con estos procesos de pérdida y de ausencia.

Al considerar la gradual desaparición de estas imágenes en la memoria como un proceso natural que, inevitablemente, ocurre, decidí trabajar con el crecimiento de la naturaleza sobre ciertos objetos que se relacionan con experiencias personales sin que el crecimiento de ésta naturaleza fuera manipulada para que, justamente, siguiera su curso cubriendo las superficies de los objetos

Teniendo en cuenta que los objetos llevan consigo una fuerte carga emocional, utilizaremos los que se relacionan con la vida cotidiana en su tamaño real, intentando no variar demasiado su forma al cubrirlo con las semillas.

Investigando escritos sobre éstos objetos y su relación con la memoria, pude hallar certezas y teorías sobre lo que desde un principio había guiado el trabajo puramente como instinto: lo que iba relacionado con la memoria y los recuerdos, a la familia y a los fantasmas de los seres queridos, se resumía todo en los objetos que se relacionan con ellos, aquellos que pudieran contener una carga sentimental tan intensa como para invitarnos a evocar experiencias y vivencias pasadas relacionadas

con estas personas que son consideradas importantes y que ahora mismo por ciertas circunstancias se encuentran ausentes.

Los objetos sembrados se ubican en paralelo con las imágenes fantasmas, los utilizo para expresar lo que se desvanece bajo el manto verde de una naturaleza viva. Mientras la imagen mental se va volviendo cada vez más difusa y se van desdibujando sus contornos, la naturaleza sigue su curso cubriendo por completo el objeto, desdibujando igualmente la forma original del objeto.

Así, este capítulo desarrolla tanto la importancia del objeto para la propuesta plástica presentada para esta memoria, como también del proceso natural sobre el mismo y la relación establecida con todo lo investigado anteriormente en el capítulo primero.

2.1. Los objetos cotidianos como evocadores de recuerdos y memorias de personas cercanas en mi obra plástica.

*“Sólo recuerdo la emoción de las cosas”.*

*Antonio Machado.*

Baudrillard, en su libro *El sistema de los Objetos*<sup>92</sup>, escribe que nuestros objetos cotidianos son los objetos de una pasión, de la propiedad privada, una pasión cotidiana que a menudo se impone a todas las demás. Es abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto. Al recoger objetos de la vida cotidiana y despojarlos de su función utilitaria, los objetos se vuelven poesía, cobran el sentido del ser amado.

Las personas cercanas a nosotros cuando están ausentes, “desaparecidas”, dejan tras de sí un legado de rastros diversos conformados mayormente por objetos a los cuales solemos asirnos para mantenerlos vivos en nuestra memoria<sup>93</sup>.

Los objetos relacionados al sujeto aplacan nuestra angustia de la fugacidad del paso del tiempo, nos permiten conservar algo de un tiempo pasado.

Los seres humanos tendemos a buscar sustitutos para aquellos recuerdos que sentimos que se nos escapan, que se desvanecen. Estos sustitutos suelen verse reflejados en objetos personales que pertenecen a los ausentes, que nos ayudan a que la memoria de las personas que queremos perduren en el tiempo: coleccionamos fotografías de un álbum familiar, ropa, cualquier cosa a manera de reliquia o suvenir que nos permita construir en el hoy el recuerdo del ayer de esas personas, para paliar la falta, para colmar la ausencia. Gracias a los objetos, las personas ausentes vuelven a estar presentes, son remplazadas por los objetos que

---

<sup>92</sup> Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México, Andrómeda, 1990. pp. 97-99.

<sup>93</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Op. Cit.* p. 17.

elegimos como sustitutos y son transformados en una presencia fantasmagórica<sup>94</sup>.

El hecho de reunir objetos que nos recuerden a ciertas personas es una manera de juntar restos, rastros que estas personas han dejado entre nosotros para poder reconstruir su memoria en la nuestra. En los objetos reencontramos la esencia del recuerdo de las personas que queremos. A pesar de estar lo suficientemente cerca para poder tocarlos, estos objetos encierran dentro de sí algo de la persona que permanece al mismo tiempo fuera de nuestro alcance, inaccesible.

En los objetos pareciera sobrevivir alguna cosa que se opone a la desaparición total de la imagen de un ser querido: de alguna manera se mantiene inalterable e indestructible, y permanece a pesar de toda separación. Los objetos calman la angustia del olvido, permiten, en cierta manera, ver lo ausente, adjudicarles un cuerpo y un rostro.

Para que un objeto pueda cumplir su cometido para el cual lo hemos rescatado del olvido, hace falta que la persona que rememora ejerza sobre él una actividad imaginativa<sup>95</sup>. Es necesario que la persona que elige el objeto reconozca en éste alguna historia personal, lo que lo convierte en portador de significado.

Para Gastón Bachelard, los objetos son evocadores de recuerdos por excelencia. Un objeto utilizado, viejo, olvidado en un rincón suele ser tanto más evocador que uno completamente nuevo. Los objetos usados niegan el esplendor y el lujo, se relacionan con las historias de otras personas<sup>96</sup>.

Los soñadores encontramos en el fondo de nuestro rincón objetos que nos invitan a recordar, objetos de la soledad, que son traicionados y abandonados por el olvido. Los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden. Se asocian a la inmovilidad condensada de los viajes a un mundo

---

<sup>94</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Op.Cit.* p. 8.

<sup>95</sup> Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Ibid.* pp. 25-36.

<sup>96</sup> Bachelard, Gastón. *Op. Cit.* pp. 177-178.

desaparecido. Más que un velo que se tiende sobre las cosas, son las cosas mismas que se cristalizan en sentimientos, tristezas, pesares y nostalgias. El mismo Bachelard decía que el “espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad”<sup>97</sup>.

En su texto, Ana Lucas nos invita a reflexionar sobre las ideas de Walter Benjamin sobre los objetos. Nos dice que para Benjamin los objetos son la autoafirmación de nosotros mismos, de nuestra identidad. Nos otorga el reconocimiento del otro al mirarnos. Las propias cosas, cuando nos miran, son las que nos constituyen en sujetos.

Los objetos cobran tal importancia que nos dice de ellos: “Los objetos muertos y presentes pueden despertar una añoranza que no se conoce más que al mirar a una persona que se ama”<sup>98</sup>.

Mediante la obra de arte, los artistas nos permitimos redimir los recuerdos del paso del tiempo y detener por un momento el instante en la obra,

*“Como artistas creamos el tiempo que como personas no podemos recuperar: el tiempo de las esencias, liberado de las apariencias, intemporal y eterno; el tiempo del arte, en suma, la única puerta abierta hacia la felicidad, se destaca como otra de las figuras de la historia”<sup>99</sup>.*

Marina nos describe en un fragmento de su libro lo que Heidegger percibió en las botas viejas pintadas en un cuadro de Van Gogh, un objeto ordinario y cotidiano en el que muchos no dejaban de ver un simple par de botas viejas:

*“En la oscura oquedad del gastado interior de la bota queda plasmada la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesadez de la bota queda retenida la tenacidad de la lenta marcha por los monótonos y dilatados surcos del campo por el que corre un viento*

---

<sup>97</sup> Bachelard, Gastón. *Ibíd.* p. 228.

<sup>98</sup> Lucas, Ana. *Ibíd.* p. 45.

<sup>99</sup> Lucas, Ana. *Ibíd.* pp. 107-119.

*áspero. En el cuero está depositada la humedad y la saturación del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del sendero al caer la tarde. En la bota vibra la llamada silenciosa de la tierra, su callado ofrendar el grano que madura y su misteriosa inactividad en el árido yermo del campo invernal”<sup>100</sup>.*

Lo que Heidegger describe aquí es todo un escenario que nos transmite olores, colores y texturas: nos habla de la personalidad del dueño de aquellas botas, solitario, cansado, errante... Los objetos, evocadores de recuerdos, nos hacen percibir la ausencia de una presencia, como ya hemos descrito anteriormente.

Son estos tipos de transmisión de sensaciones los que rescataremos de los objetos en esta memoria personal, los que comunican, recuerdan y ayudan en parte a completar los vacíos de la memoria. Los objetos elegidos permiten tener cerca a las personas de la familia que se encuentran distantes, es una manera de detener el tiempo y de retrasar el desvanecimiento de las imágenes de su recuerdo en la memoria.

A estos objetos, al extraerlos de su significación cotidiana, se les otorga un recuerdo personal relacionado con la familia, en los cuales existe una relación sujeto-objeto. A pesar de no haberles pertenecido nunca ni haber estado en contacto directo con ellos, estos objetos tienen la capacidad de remitir a un recuerdo que se asocia con sus costumbres, sus acciones y su forma de ser.

Cabe resaltar que la relación que pueda existir entre el recuerdo de alguien y de un objeto es totalmente personal, y que no se pretende que tengan las mismas connotaciones para todos. Puede que haya coincidencias, eso sí.

---

<sup>100</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 130.

Al parecer los objetos han sido motivo de investigación en varias ocasiones por la capacidad que tienen para despertar hechos vividos o la relación con personas cercanas. Al rescatarlos del olvido es como si le diéramos nueva vida. El objeto se vuelve valioso no por su estética, sino porque cuenta una parte de nuestra historia, contiene nuestras experiencias pasadas y nos trae del recuerdo ciertos hechos o situaciones.

En la propuesta plástica presentada en este proyecto el objeto conserva su tamaño original. Al hacerlo, la escala permite establecer una relación más directa con él, ya que se relaciona con las cosas que utilizamos o que hemos utilizado. Al no haber cambiado sus características formales, conservan su esencia como objeto y están dotados de una energía particular.

El hecho de que estos objetos hayan sido cubiertos con una capa de tela y semillas remite también a la acción de revestirlo con una parte de nuestra historia, la cual se suma a la historia que contiene el objeto original.

En relación con toda la teoría desarrollada en el primer capítulo, el objeto vendría a cumplir la función de la imagen mental como portadora de significados y evocadora de recuerdos. En el caso de la imagen mental, ésta se desvanece por el efecto del olvido que se presenta como transformación de la imagen original (por la ausencia del estímulo externo); en el caso del objeto sus contornos son desdibujados por el efecto de la naturaleza que crece sin manipulación alguna hasta cubrirlo casi por completo, mutando igualmente el objeto original. En el vídeo que complementa este proceso de recubrimiento de estos objetos por el efecto del crecimiento de la planta sobre ellos, se hace un paralelo entre éstos y las imágenes de los rostros de familia que van desapareciendo, relacionándose aún más con todo el proceso descrito en el primer capítulo.

Con los textos leídos como respaldo de este trabajo podremos constatar que la idea que se tenía sobre los objetos en el momento de comenzar este proyecto no resultó ser tan fuera de lugar ni tan incertada. Por supuesto la idea de estar exponiendo este tema por primera vez al realizar esta investigación nunca fue considerada. Al contrario, fue grato poder tener tantas coincidencias de ideas con tantos escritores, artistas y pensadores, los cuales permitieron seguir adelante con este proyecto tomando los textos encontrados como apoyo y referentes que tanto han colaborado con el desarrollo de este trabajo.

En en el siguiente capítulo desarrollaremos todo lo relacionado directamente a la propuesta plástica personal: se explicarán tanto el desarrollo que condujo a elegir los materiales como también el proceso de trabajo que ha atravesado, para finalmente sacar las conclusiones necesarias como trabajo final.

2.2. Los objetos sembrados: cómo el crecimiento vegetal desdibuja los límites del objeto físico y su relación con los procesos de la memoria.

Antes que nada, me gustaría tratar algunas definiciones sobre la naturaleza en general, considerada propiamente como madre del reino de lo efímero y lo contingente. Hasta los fenómenos que parecen más sólidos por pertenecer al reino natural son efímeros y pasajeros.

La experiencia creadora, a pesar de pertenecer a un proceso natural, es capaz de eternizar la naturaleza por unos instantes, olvidando que forma parte de ésta. La supervivencia de las obras de arte está más garantizada que la supervivencia en la vida orgánica. La naturaleza es transitoria: por lo tanto contiene en sí misma el momento de la historia. La naturaleza está ligada, por lo tanto, a la transitoriedad de los acontecimientos históricos.

*“Lo que atrae no es sólo contemplar la vida fosilizada -y despertarla como en la alegoría, sino también considerar la cosa viva haciéndola presentarse como pasada, “prehistórica”, para que entregue prontamente su significación. No sólo hace hablar a lo muerto, sino que petrifica con su “mirada de medusa” lo vivo, para que al presentarse como muerto, como pasado y prehistórico, sea posible captarlo”<sup>101</sup>.*

Con esto se afirma la idea de la fugacidad de los fenómenos pasados y la permanencia de lo vivido, del origen. Al reflejar en lo vivo las huellas del pasado, estamos dotando de nueva significación a un momento actual. El tema de traer del recuerdo un hecho o una imagen para construir nuestra experiencia presente lo hemos desarrollado ya en el primer capítulo. Aún así es necesario recapitular algunas ideas para contextualizar mejor el proceso natural en la propuesta plástica.

El interés en utilizar naturaleza viva para este proyecto parte de la necesidad de que el objeto fuera transformado por algo ajeno a él, algo

---

<sup>101</sup> Lucas, Ana. *Op.Cit.* p. 71.

vivo que se desarrollara de manera independiente y que tuviera la posibilidad de crecer sin ser manipulado.

Cuando hablamos de la relación que se establece entre la imagen presente y un hecho del pasado, la cosa viva cobra importancia por contener en sí misma una historia propia y que nos permite traer al presente un recuerdo personal por el hecho de asociarse con dichos recuerdos. Cuando en la cita textual anterior ésta es considerada como prehistórica, se refiere a que al ser cambiante nos da la posibilidad de considerarla tanto en el presente como en el pasado, como portadora de una historia que ya estaba ahí antes de que nosotros le adjudicáramos una historia personal distinta. Son como dos vivencias paralelas en las cuales nosotros nos apropiamos de su significado para poder relacionarlas directamente con nuestros recuerdos. La naturaleza, si bien puede considerarse efímera, necesita un tiempo determinado para desarrollarse. A lo largo de su crecimiento es testigo de todo lo que ocurre a su alrededor. Es capaz de alterar sus necesidades para adaptarse a un entorno cambiante que la obliga a modificarse para no morir, contiene en sí un período de tiempo, un pedazo de historia. Todas estas transformaciones quedan reflejadas en su forma externa, en la posición que adopta, etc. Nos da información sobre cuál fue su origen aproximado y nos da un indicio de las vicisitudes a las que se vio sometida. En cierto modo funciona como el proceso de remembranza, en el que los recuerdos se van modificando cada vez que los traemos al presente haciendo posible que podamos adaptarlos a un momento actual. Bajo este concepto, el crecer de la planta en el proyecto presentado en esta memoria se convierte en el acto a través del cual se modifican los objetos como recuerdos, por un lado desdibujándolos, y por otro lado permitiéndoles sobrevivir como un pasado modificado en nuestra cotidianidad.

En la obra plástica presentada para este proyecto, el crecimiento de la naturaleza sobre los objetos asemeja al proceso del tiempo al que son sometidas las imágenes mentales que conservamos y que,

posteriormente, notamos que se desdibujan. Este tiempo refiere un tiempo de muchos cambios, en el que se han generado tantos recuerdos nuevos que las imágenes de recuerdos antiguos han sufrido deterioro. Este crecimiento vegetal transforma al objeto como recuerdo del sujeto, volviéndolo otro, pero conservando su esencia. La naturaleza, en complicidad con el tiempo, transforma el objeto, lo desdibuja, lo vuelve poesía.

Marina describe en uno de sus textos:

*“Cuando admiramos la inagotable belleza de las formas vegetales, las brillantes soluciones con las que la Vida resuelve sus problemas, la inacabable y minuciosa belleza de las flores (...), sentimos con tal fuerza su aparente creatividad, que estamos dispuestos a buscar un poder creador para no disolver tanta grandeza en mera combinación de fuerzas ciegas. Tendemos a atribuir a las figuraciones de la Naturaleza las mismas características que reconocemos en nuestras figuraciones”<sup>102</sup>.*

Así, la función de la naturaleza en este proyecto es la de cubrir y transformar el objeto original, haciendo referencia con su crecimiento no sólo al paso del tiempo como principal factor del desdibujamiento de las imágenes, sino también como representante de todas las vivencias acontecidas durante ese lapso de tiempo en el cual la planta crece y se desarrolla. Se podría decir que la planta ha sido testigo de todo este tiempo en el cual se ha acentuado el desvanecimiento de las imágenes de los recuerdos.

Las semillas cumplieron la función del proceso de olvido que, al tratarse del crecimiento de una cosa viva activa, interactuó con los objetos sembrados de una manera natural a su libre albedrío. Dichos objetos sembrados, sin que fueran manipulados después de haber sido sembrados más que para regarlos a diario, procedían a crecer en todas direcciones, empezando así el recubrimiento de los objetos originales hasta que estuvieran cubiertos casi por completo. En algunos lugares prendían las semillas mejor que en otros. Varios tipos de semillas fueron

---

<sup>102</sup> Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 151.

utilizados sobre diferentes superficies. El proyecto requería que fueran semillas que crecieran rápida y fácilmente para que el proceso del objeto fuera notorio en el registro fotográfico que efectuaba inter diario de cada pieza. Los objetos sembrados tardaban entre cuatro a seis meses para llegar al estado en el que se quería que estuvieran.

Recurro a una cita de Marina, la cual encaja bastante bien con este proceso de sembrar objetos:

*“La memoria no es tanto almacén del pasado como entrada al porvenir. No se ocupa de restos, sino de semillas. Como tendremos ocasión de ver, creamos grandes novedades con materiales viejos”*

<sup>103</sup>

De esta manera el autor habla de los recuerdos no como un fragmento de algo envejecido y olvidado sino como semillas, que permitirán el crecimiento y desarrollo de recuerdos que construirán el futuro. Con estas semillas nos será posible hacer uso de la memoria para construir un presente, considerándola como algo “vivo-activo” en nuestra vida cotidiana más que como algo pasado y caduco.

Los objetos, como hemos visto en el capítulo anterior, llevan una fuerte carga sentimental cuando los relacionamos con personas cercanas, en el caso de este trabajo con la familia. Los objetos elegidos para este trabajo son objetos que se han presentado espontáneamente, sin necesidad de buscarlos mucho. Mejor dicho, son ellos los que me han encontrado a mí. Intentando estar siempre con la mirada atenta hacia todas direcciones para poder encontrar aquellos que mejor se relacionaran con familiares, aparecían a manera de revelación en el momento indicado, con una especie de brillo especial que invitaba a sacarlos del lugar en el que se encontraban para utilizarlos como parte del proyecto.

Así que toda esta investigación partió de la memoria y los recuerdos desdibujados, andando por caminos sinuosos para poder hallar un medio de expresión que fuese el más adecuado para traducir las sensaciones y

---

<sup>103</sup> Marina, José Antonio. *Ibíd.* p. 125.

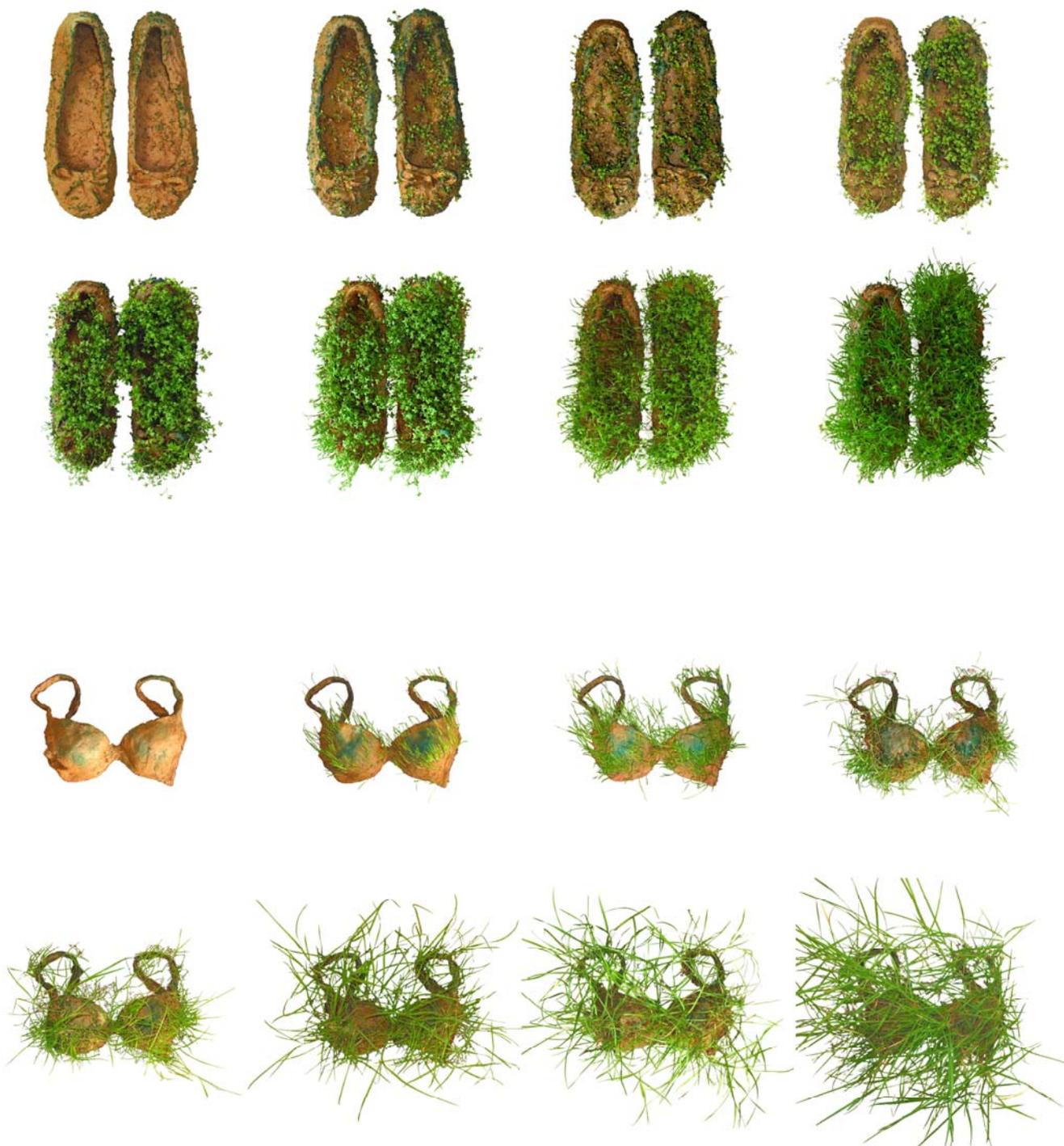
percepciones de las que hemos hablado anteriormente, haciendo uso para ello de medios no tradicionales y más bien experimentales para el desarrollo del trabajo. Aparecieron algunas decepciones al principio al notar que las plantas no crecían como se esperaba, ni lograban cubrir algunas por completo los objetos deseados. Pero al final, era evidente que en el proceso de desarrollo de la planta la mano del sembrador estaba al margen. Fue entonces cuando emergió la relación con el funcionamiento de la memoria: el sujeto ejecutor de la obra permanecía a un lado, observando pasivamente como sus objetos del recuerdo son transformados día a día, desdibujándose, y ella -la planta- creciendo de una manera inesperada, cubriendo los objetos no como se esperaba, sino como “ella” quería -como el proceso de desvanecimiento.

Así, en algunos casos las semillas llegaron a crecer tanto como para cubrir el objeto por completo; en otros casos también hubo encuentros fallidos e incompatibles, donde la planta por más de intentar comenzar a crecer se marchitaba poco tiempo después sin lograr su fin. Con esto, consumaba su rol de naturaleza como algo efímero y pasajero.

El experimento cumplió, en algunos casos, satisfactoriamente su cometido. Se consideró que los objetos, al no estar sembrados en una cantidad suficiente de tierra, no sobrevivirían por mucho tiempo. Fue grata la sorpresa que, así como algunas de las cosas no llegaron a crecer, otras crecieron incluso más de lo esperado, permaneciendo vivas por más tiempo del que se podría imaginar. El objeto original ya casi ni se asomaba por debajo de la planta, ésta lo había engullido para convertirlo en parte de sí. Quedó claro que la naturaleza viva es una luchadora, que es capaz de sobreponerse a cualquier cosa para sobrevivir.

Por último y para finalizar con toda esta maraña de relaciones entre la memoria los recuerdos, las imágenes, los fantasmas, los rostros, los objetos y las plantas, veremos a continuación la secuencia de fotografías del crecimiento de los objetos con los cuales se han venido desarrollando este proyecto, así como también los vídeos donde se hace la relación

entre las imágenes fantasmas de los rostros de familia y los objetos antes mencionados.









### 2.3. Procesos técnicos de la obra plástica

Para elaborar la obra plástica realicé, antes de empezar a cubrir los objetos, un estudio de las semillas a utilizar. Necesitaba que fueran semillas que brotaran rápidamente para que el proceso de encubrimiento fuese más evidente en el menor tiempo posible. Pude constatar el siguiente tiempo de brote en las siguientes semillas:

Tipo de Semilla	Tiempo de brote
Alpiste	7 días
Flores para jardín japonés	5 días
Flores altas	5 días
Dichondra	9 días
Gras grama gruesa	10 días
Gras grama fina	7 días
Berro de jardín	4 días

Todas estos tipos de semilla fueron sembradas cada una en un recipiente independiente de tierra de jardín para verificar su crecimiento y la forma y dimensión de la hoja para constatar que servían para el proyecto.

Por más que se hayan realizado este tipo de pruebas bajo observación durante un mes, nada me garantizaba que las plantas fueran a reaccionar igual que como lo habían hecho en la tierra cuando fueran sembradas sobre los objetos.

Las semillas que dieron un mejor resultado a largo plazo, con respecto a la rapidez de crecimiento, fueron las de alpiste, dichondra, gras grama gruesa, gras grama fina y berro de jardín. Las flores para jardín japonés y

las flores altas empezaban a crecer bien pero se marchitaban rápidamente. Las que surtieron mejor efecto para el encubrimiento de los objetos sembrados fueron las semillas de dichondra, de gras grama gruesa y de alpiste.

El siguiente paso después de haber hecho las pruebas con las semillas era sembrar los objetos. Considerando que los objetos incluyen materiales tan diversos como plástico, papel, textil y fibra natural, había que hallar una manera de lograr que la semilla no muriera en el intento de brotar.

Lo primero era encontrar qué objetos quería sembrar y cuál era la técnica a utilizar sobre el objeto. Para este proyecto hice uso de objetos reales en su dimensión original, es decir, no eran objetos elaborados por mí sino solamente sembrados y regados.

Al principio forré el objeto con medias panties de mujer, cortando y cosiendo pedazos para que se adaptaran mejor al objeto. Al ser las medias elásticas y de fácil rasgamiento, habría mayor posibilidad que los brotes emergentes las atravesaran sin dificultad.





Entre la media y el objeto era colocada una mezcla entre semillas y tierra de jardín, procurando que no alterara demasiado la forma inicial del objeto. Los objetos estaban apoyados sobre tablas cada uno de manera individual.



Probé esta técnica sobre objetos de diferente dimensión y material. Ninguno funcionó. Logré que brotaran las semillas y que crecieran un poco sobre el objeto, pero al no tener más tierra donde asirse que la que

había entre la media y el objeto, morían rápidamente. La media, contraria a mi suposición, no permitió que pasaran los brotes, por lo cual la planta quedaba atrapada y se marchitaba. Intenté hacerle pequeños agujeros para ayudarla a atravesar pero la solución visualmente no me satisfizo.

Tuve que idear entonces otra manera de proceder, procurando tener más en cuenta, esta vez, no sólo la necesidad de tierra que la planta necesita para crecer sino también la manera en que se presente plásticamente más atractiva.

No tuve más remedio, si quería que el proyecto funcionara, que colocar el objeto sobre una bandeja con tierra de jardín a manera de maceta para que la planta pudiera sobrevivir y crecer hasta el punto de cubrir el objeto y buscar otra manera de colocar las semillas sobre los mismos.

Para esto sustituí la tierra de jardín por arcilla y la media por una tela de trama gruesa. En lugar de poner la tierra entre el objeto y la tela, lo que hice fue mezclar la arcilla con las semillas y remojar la tela con la mezcla, para luego colocarlas sobre el objeto. Haciendo varias pruebas, finalmente el experimento funcionó, pero no en todos los casos por igual.

En la mayoría de los casos pude constatar que la semilla crecía siempre en los lugares donde había sido colocada en horizontal. Cuando era colocada en partes verticales del objeto, por lo general las laterales, no llegaban a brotar o, si lo hacían, no duraban mucho tiempo. La solución de sembrarlas en una especie de maceta funcionó bastante bien y permitió que la planta se desarrollara en gran parte como me lo había figurado en un principio.

Así, el siguiente paso era única y exclusivamente dedicado a la observación y registro de la transformación del objeto por la planta. El registro fue realizado en un principio cada dos días para captar todo el crecimiento de la semilla. Este paso duró alrededor de un mes. Luego, al hacerse más lenta la transformación y no registrarse tanto cambio en tan pocos días, el registro se iba realizando dos veces por semana e inclusive

hasta una vez por semana. Todo el proceso que se ha realizado en un tiempo aproximado de cuatro meses de registro fotográfico, que era cuando la planta llegaba a cubrir por completo el objeto. Después de los cuatro meses se detenía el fotografiado de la obra no porque la planta muriera, sino porque no se registraba ya mayor cambio sobre el objeto original.

El proceso de intervención y transformación del objeto concluye aquí. Entre los intentos fallidos y los exitosos sembré alrededor de catorce objetos de tamaño pequeño, registrando y observando todos los procesos, de los cuales me quedé sólo con algunos porque eran los que mejor mostraban la idea que desarrollo en este escrito.

Para el registro del desvanecimiento de las imágenes del vídeo que acompañará este proceso de crecimiento de la planta se utilizaron fotografías impresas en papel fotográfico común, las cuales eran colocadas en un recipiente donde se vertía un disolvente que afectaba la tinta de las fotografías más no el papel. Este proceso de disolución de la imagen de los rostros de familia se captaba en cinta mini DV y duraba alrededor de 10 minutos. En el vídeo final he acertado el tiempo de desvanecimiento de la imagen para que pueda coincidir con el de crecimiento de los objetos.

### 3. CONCLUSIONES

Con toda la investigación realizada para esta tesis he podido ampliar mis conocimientos sobre el funcionamiento de la memoria. He podido constatar que aprehendemos imágenes constantemente de nuestro entorno, y que las cosas que retenemos en la memoria dependen tanto de nuestra experiencia anterior como de la atención que prestemos a los eventos presentes.

La memoria va del presente al pasado tomando éste último como referencia para la vida cotidiana, enriqueciendo nuestro día a día con las experiencias vividas anteriormente.

Aunque muchas veces quisiéramos mantener las imágenes de los recuerdos con todos sus detalles, hemos de ser conscientes que el cerebro por defecto olvida, dejando huellas de sensaciones pero no imágenes definidas como fotografías.

Las imágenes en nuestra memoria se desdibujan, se vuelven borrosas. Para poder reconstruirlas es necesario que hagamos uso de la imaginación para no olvidarlas totalmente. La imaginación reinventa la imagen de lo que no podemos recordar, armando una imagen nueva a partir de una anterior.

He denominado estas imágenes desdibujadas como “imágenes fantasmas”, definiendo fantasmas como una aparición, una cosa que va y viene y que representa la presencia de la ausencia de alguna persona que estimamos.

Estas imágenes fantasmas refieren en este escrito particularmente a los rostros de las personas que queremos pero por algún motivo se encuentran ausentes. He trabajado sobre los rostros ya que son lo primero que nos gustaría recordar de una persona cercana, y lo último que queremos olvidar. Lo que me interesa resaltar sobre los rostros es justamente su desdibujamiento en nuestro recuerdo y el proceso de olvido de los mismos.

También he hecho referencia en este escrito a la obra de algunos artistas que trabajan con el concepto de la memoria y el olvido, ligando ciertos aspectos de su obra con mi trabajo personal. Lo que me interesaba es encontrar coincidencias en la manera de representar el recuerdo y el olvido en la obra de estos artistas y hacer un paralelismo con el enfoque que realizo sobre el mismo tema.

En el segundo capítulo desarrollo lo que es mi obra plástica y su relación con toda la investigación realizada en el primer capítulo sobre la aprehensión de las imágenes de nuestro entorno, el proceso de olvido y las imágenes fantasmas.

De esta manera explico la importancia de los objetos como evocadores de memoria en mi obra y también sobre la decisión de haber trabajado con semillas y plantas para la ejecución de la misma, además de un apartado técnico donde explico los procedimientos y los materiales utilizados.

A través de toda la investigación he podido certificar que la memoria y los procesos de olvido son temas sobre los que se han realizado diversos escritos, pasando desde científicos, filósofos, poetas y artistas entre otros. También he podido verificar que ciertos aspectos que conocemos mayormente por intuición pueden tener una explicación científica, lo cual nos permite saber un poco más acerca de nuestros procesos internos, lo que no significa que al conocerlos tengamos la posibilidad de manipularlos.

Si bien es cierto que hay ciertas cosas que uno puede ejercitar para que no se desdibujen las imágenes en la memoria, al menos no tan rápido como aparentemente ocurre, es necesario comprender que es un proceso por el cual tenemos que pasar para que el cuerpo y la memoria no colapsen. Lo interesante es conocer cómo la imaginación reconstruye nuestros recuerdos, haciendo que no los olvidemos del todo.

Al comenzar esta investigación no sabía si encontraría la definición que planteo de las imágenes fantasmas como tal. Fue grato encontrar que el

término existe, y que ha sido utilizado de la manera en la cual la planteo en este escrito.

El proceso de ejecución de la obra plástica no fue fácil de desarrollar, ya que no había trabajado antes con elementos naturales vivos y no sabía cómo iban a reaccionar al sembrarlos sobre los objetos. Lo considero como un trabajo experimental, que implica el riesgo de que la obra funcione o no como se espera. Finalmente creo haber logrado que la obra se relacionara con la investigación teórica como hubiese querido al principio, por supuesto con modificaciones sobre la marcha porque hay que tener en cuenta que, al ser un material vivo, crecía haciendo uso de sus propias necesidades para poder desarrollarse.

La elaboración de los vídeos fue necesaria para establecer una relación más directa entre las imágenes desdibujadas de los rostros y el proceso de crecimiento de los objetos.

Con esto fue interesante y enriquecedor para mi obra plástica poder ver que entre el desvanecimiento de las imágenes en la memoria y el proceso de encubrimiento de los objetos por medio de las plantas existen más coincidencias de las que esperaba al principio.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Carmen Calvo*. Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, 2007.
- AA.VV. *Carmen Calvo*. Valencia, Museo De Bellas Artes De Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- AA.VV. *Carmen Calvo*. Valencia, Sala Parpalló. Diputación General de Valencia, 1992.
- AA.VV. *In the Power of Painting*. Zürich, Alesco AG, 2000.
- ARCE CARRASCOSO, José Luis. *Teoría del Conocimiento*. Madrid, Síntesis, 1999.
- BACHELARD, Gastón. *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BATTRO, A.M. *Diccionario de epistemología genética*. Buenos Aires, Proteo, 1971.
- BATTRO M., Antonio y J. ELLIS, Eduardo. *La Imagen de la Ciudad en los Niños*. Buenos Aires, Proteo, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *El Sistema de los Objetos*. México, Siglo XXI, 1990.
- BRIDGEMAN, Bruce. *Biología del Comportamiento y de la Mente*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CALLE, Sophie. *L'hôtel (Livre V)*. Arles, Actes Sud, 1998.
- FERRARIS, Mauricio. *La Imaginación*. Madrid, Rógar, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Psicopatología de la Vida Cotidiana*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- FRIEDEL, Helmut. *Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*. Colonia, Oktogon, 1997.
- CORTÉS, José Miguel. *Ciudades Negadas*. Lleida, Centro de Arte La Panera, 2003.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *El idioma de la Imaginación*. Madrid, Tecnos, 1999.

- GROSENICK, UTA (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Colonia, Taschen, 2002.
- LUCAS, Ana. *Tiempo y Memoria*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1994.
- MANGUEL, Alberto. *Leer Imágenes*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- MARINA, José Antonio. *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- MAURON, Véronique y RIBAUPIERRE, Claire. *Le Corps Évanoui. Les Images Subites*. Paris, Hazan, 1999.
- MC. NEILL, Daniel. *El Rostro*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona, Península, 1975.
- SALDARRIAGA ROA, Alberto. *La Arquitectura como Experiencia. Espacio, Cuerpo y Sensibilidad*. Colombia, Villegas Editores, 2002.
- SCHACHTEL G., Ernest. *Metamorfosis. Sobre el desarrollo del afecto, la percepción, la atención y la memoria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- SCHAFFNER, Ingrid y WINZEN, Matthias. *Deep Storage*. Nueva York, Prestel-Verlag, 1999.
- SEMIN, Didier, GARB, Tamar y KUSPIT, Donald. *Christian Boltanski*. Londres, Phaidon, 1997.
- TRÍAS, Eugenio. *La memoria perdida de las cosas*. Madrid, Mondadori, 1988.

#### REFERENCIAS ON LINE

- <http://www.eduardpunset.es/blog/?p=98#more-98> (09/10/2008)
- <http://www.saludyciencias.com.ar> (09/10/2008)
- <http://www.solociencia.com/medicina/05032005.htm>. (20/07/2008)
- BUEN ABAD DOMÍNGUEZ, Fernando. *Manifiesto de la Imagen*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Abad/Im%E1genesimaginarios1.htm> (20/08/2008)

- *Diccionario en línea de la Real Academia de la Lengua Española.*  
<http://buscon.rae.es/drae/>
- MOLINA T., María José. *Globalización Científica.* 1992-2007.  
[http://www.molwick.com/es/memoria/133\\_memoria\\_corto\\_plazo.html#texto](http://www.molwick.com/es/memoria/133_memoria_corto_plazo.html#texto) (9/07/2008)
- Prieto Aiskel, José. *La Memoria.*  
<http://www.uclm.es/profesorado/jtorre/DOCUMENTOS/PSAPLICA/varios/tema6/MEMORIA%20HUMANA.doc>. (14/10/2008)