



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**Posgrado en Artes Visuales**  
**Facultad de Artes y Diseño**  
**Pintura**

**Ensayo:**  
**LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA:**  
**Dstrucción, Construcción y Deconstrucción.**

**Modalidad por obra artística**  
**Para optar por el grado de:**  
**MAESTRA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**  
**ARIADNE NENCLARES PITOL**

**DIRECTOR:**  
**DR. SERGIO KOLEFF OSORIO**

**SINODALES:**  
**DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO**  
**DR. MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE**  
**DR. DARÍO MELÉNDEZ MANZANO**  
**MTRO. ROLANDO ADOLFO DE LA ROSA MARTÍNEZ**

**CIUDAD DE MÉXICO**  
**Febrero, 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA:  
DESTRUCCIÓN, CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN.**

**ARIADNE NENCLARES PITOL**





Ariadne dispone del espacio a su gusto. Altera los mapas, las cartografías oficiales del mundo, des-ordena la historia y el espacio de la historia, trastorna profundamente nuestras convicciones territoriales, afectando el entorno, volviéndolo imposible... dándole un sentido paradójico, su visión del mundo más que histórica es personal...

Inti Meza Villorino



# ÍNDICE:

1.	Líneas de fuga y memoria. Un acercamiento a la obra de Ariadne Nenclares. Yeshua D. Hinojosa Romero .....	1
2.	Catálogo .....	7
3.	Ensayo “La pintura como cartografía de la memoria: Destrucción, Construcción, y Deconstrucción”.....	29
4.	Anexos .....	81
5.	Perspectivas críticas y curatoriales de la investigación “ la pintura como cartografía de la memoria: Destrucción, Construcción, y Deconstrucción”.....	101
6.	Alma Mater. I. La descripción del ser, el espacio y el habitat en el trabajo artístico de Ariadne Nenclares Pitol.....	103
7.	La obra de Ariadne Nenclares, una perspectiva de la deconstrucción de un pasado tangible. Arq go. Luis Alberto Guerre ro Jordán.....	113
8.	El arte como instrumento para conocer el mundo. Alma Duplici .....	115
9.	Diálogo con el Dr.Sergio Koleff Osorio .....	117
10.	Poema “el Rojo y el Negro” de Martín Amaru Barrios Hdez.....	125
11.	Notas periodísticas .....	127
12.	Bibliografía .....	147



# **LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA: DESTRUCCIÓN, CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN.**

**ARIADNE NENCLARES PITOL**

**(CATÁLOGO)**



## **Líneas de fuga y memoria.**

### Un acercamiento a la obra de Ariadne Nenclares.

Yeshua D. Hinojosa Romero

*El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos y cognitivos.*  
F.Guattari y S. Rolnik<sup>1</sup>.

La obra de la artista Ariadne Nenclares, para quienes hemos seguido su trayectoria desde hace tiempo, sabemos que no sólo pretende representar o rememorar la apariencia de un objeto determinado , ( buques, tanques, aviones, montañas o ciudades) sino que como anoto el poeta Luis Cardoza y Aragón “Son el objeto mismo en su inmediata y absoluta novedad” haciendo del objeto-sujeto en ese sentido donde es posible que identificamos las abstracciones en lo concreto, tanto para la artista como para el veedor, es imposible poder vaciar la psique de todo un contenido de experiencias sensitivas e intelectuales en un instante, bien sean estas producto del entorno que conforma el presente de la artista ( y el del espectador) o bien provengan de huellas mnémicas recientes o lejanas , prontas a entramarse en el proceso de la complejidad.

Ariadne, preparo para esta exposición pictórica un compendio de diferentes momentos, de algún modo se pueden percibir en lo exhibido variedades en los modos de pintar, de plantear figuras, elementos técnicos, materiales y de utilizar el color. No hay un estilo único, sino una multiplicidad de estos, y pese a ello lo notable es que cada pieza es adjudicable a la autora, como si su *yo*, se fragmentara en una multiplicidad de retales sin perder su unidad. Un fractal que revela los diferentes modos de hacer estéticos sensibles a través de la pintura, aún en oposición de los nostálgicos de las vanguardias o de la pureza del pigmento sobre el lienzo en su bidimensionalidad tradicional.

Es través de sus modos de hacer, que se exteriorizan espacios codificados, resignificados, reinterpretados y resemantizados por medio de la autonomía de la afectación como una fuerza virtual, la cual se muestra en las diferentes piezas como sitios geograficos alterados en función de las diferentes capas

---

<sup>1</sup> ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix en : HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. *GEOgraphia*, 2002, vol. 4, no 7, p. 7-22. [ en línea] disponible en : <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2002.v4i7.a13419>



que conforman en la obra una idea de lo único y necesariamente inacabado parasitando terrenos mentales que trastocan la memoria para una refundación de nuevos territorios.

En sus pinturas se puede observar cómo reafirma su presencia a través del camuflaje, de lo no visto y de los elementos ocultos en los que logra relacionar la perspectiva territorial, no como una cosa o una esencia estable, sino como un sistema de agenciamientos en constante cambio, un dinamismo no lineal.

Cuando se está frente a su obra, algunas piezas y lo que en apariencia supondrían ser materiales idénticos, nos reafirma el potencial de pertenencia, de posibilidad, la incertidumbre entre lo auténtico y la falsificación, preguntarnos por los presentes y los futuros cancelados, así como los pasados suprimidos, todos elementos de lo sutil en la cartografía de las remembranzas.

Ariadne Nenclares a través de su producción, logra relacionarse con la perspectiva territorial, no como una cosa o una esencia estable, sino como un sistema de agenciamientos en constante cambio desde el dinamismo y los sistemas de redes que emergen de esas complejidades, ya sea en los materiales, los conceptos o las técnicas instrumentalizadas.

La muestra emana de un proceso de investigación sobre las reflexiones, formas y experiencias de la territorialización, interpretado los sitios no sólo como espacio geográficos, delimitados y fronterizos, sino que incorpora los saltos cronológicos y las limitaciones del ser por medio de puntos de vista no tradicionales como las vistas aéreas, satelitales o de yuxtaposición o superposición cronológica.

Así es como podemos observar, en las pinturas de Ariadne como se despliegan líneas de fuga que revelan una destrucción de territorios, espacios o creaciones *originales* que se rompen ininterrumpidamente con la división social del trabajo, con los sistemas maquínicos que logran atravesar, las estratificaciones materiales y mentales<sup>2</sup>. Agenciamientos que desaparecen, se trastocan, mutan y colapsan, como una muestra que logra ejecutar un acto en el cual la certidumbre que diferencia lo propio, lo ajeno, lo público, lo íntimo, lo personal, lo original y las falsificaciones pierden sentido, orden y fuerza<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. Micropolítica: cartografías do desejo. *Buenos Aires: Tinta Limón*, 2006.p41.

<sup>3</sup> GUATTARI, Félix ; BITTENCOURT, Maria Cristina F.; ROLNIK, Suely. *Las tres ecologías*. Campinas: Papirus, 1990.p.362.

Para esto basta mencionar su pieza ( nombre , año ) que incita a la destrucción de la misma, una reflexión sobre el saqueo arqueológico de materiales en su contexto original, una crítica a los bienes muebles-inmuebles por destino, que son descontextualizados y reinterpretados ( o bien resemantizados) al ser extraídos de su lugar de origen, una pieza que nos obliga a pisar o a tomar parte de la misma.

Como resultado; la relación de estas potencialidades alteradas permite el proceso unificador de nuevos territorios ( mentales o físicos ) para el desarrollo de cartografías por medio de la mutación de lo *esquizo*. Es decir; desterritorializar el concepto a partir de sus obras, y volcarse en una reterritorialización por medio de la exposición de su investigación a través de un acto concomitante frente a la construcción, destrucción y deconstrucción.

Mapa y acontecimiento, han modelado la obra de Ariadne Nenclares, para esta muestra itinerante titulada *La pintura como cartografía de la memoria* que al igual que en *Mil Mesetas*, *Capitalismo y esquizofrenia*, se observa cómo un punto de unión en ambas producciones, la relación con los dispositivos de geoposicionamiento o de forma más precisa, una serie de cartografías construidas y producidas de forma siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas sutiles que se camuflan y evaden el ojo del veedor con múltiples formas de acceso y de evasión en sus líneas de fuga<sup>4</sup>.

Dentro de la exposición, son las líneas de fuga o de desterritorialización: las cuales se trazan, se componen y recomponen constantemente atentando contra sistemas de dominio hegemónicos, cuestionan ideas y perturban los marcos referenciales de quien las observa. La exhibición, en una suerte dialéctica, evidencia: lo que no supone unidad o totalidad, al contrario; encausa a pensar los procesos a través de sus conexiones, de un punto con otro.

Es a través de la superposición de imágenes diferenciadas que no remiten a rasgos de esencia alguna, sino que ponen en juego regímenes de signos diferentes que se recuperan y accionan elementos de la memoria del espectador en la transversalidad de las líneas de fuga en las cuales se despliegan los elementos de las obras, mediante lugares desgeolocalizados, como puede observarse en su obra ( título y año ) , en la cual superpone las imágenes AIFA sobre del proyecto fallido del NAICM, en el cual muestra la alteración de los tiempos y formas rizomáticas que demuestran los procesos de edificación, catástrofe, así como la deconstrucción de los paisajes.

---

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Pierre Felix; PÉREZ, José Vázquez. *Mil mesetas*. Pre-textos, 2004.p.25.

La vía por la cual se decanta la producción crea una convergencia armónica de hitos geográficos y cronológicos, una resonancia de momentos relevantes para la autora y la población mexicana en general, situación que despliega, cuestiona, así como evidencia las relaciones de poder, las cuales están siempre implicadas en prácticas espaciales-temporales<sup>5</sup>, en consecuencia, implicadas dentro de los modos de hacer estéticos-sensibles-políticos de la obra.

En su obra se muestra como estas relaciones de poder tanto materiales como simbólicas, son parte del resultado de la producción de un espacio como contenedor que se construye, destruye y reconstruye diferencialmente según las vivencias y las percepciones subjetivas de los individuos, grupos y clases sociales que lo conforman identificando la más variada suerte de lecturas dentro de las obras, lo cual se percibe en su obra ( nombre y año ) construida con placas de cera de abeja, insectos locales, material extraído por artesanos locales, quienes son víctimas del despojo, así como de la afectación de los entornos que por siglos le han brindado la subsistencia, bosques, flores y animales que fueron desplazados por el desarrollo industrial.

Sin embargo, la artista nos revela que no basta con el mapa rutinario ( para los seguidores de Gilles Deleuze y Félix Guattari ) sino que revela una exigencia por la apropiación de lo parasitario y el mimetismo, ciertamente, construcciones a las que se podría acceder desde lo borroso , las relaciones entre los elementos y vínculos que no son precisamente fenómenos de conjuntos independientes, pero que, en todo caso, logran una injerencia en la modificación de la realidad fractal, nos incita a reflexionar sobre lo acontecido a buscar las posibilidades de los futuros cancelados.

Ariadne Nenclares, no opta por nihilismo decadente, sino que instrumentaliza los agenciamientos de la territorialización, los cuales funcionan como elementos constitutivos del territorio para la producción de su obra, e incitarnos en una reflexión por la búsqueda del cambio, apostar por la desterritorialización de manera dialéctica dentro del trabajo, desplegando nuevos agenciamientos, nuevos sistemas, nuevos encuentros, nuevas redes y funciones.

La desterritorialización del pensamiento como parte de la desmaterialización de la obra de arte es siempre acompañada por una reterritorialización en la praxis como parte de la materialización de las ideas, de este efecto: “La desterritorialización absoluta no existe sin reterritorialización”<sup>6</sup>. Es decir, la

---

<sup>5</sup> HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.p.250.

<sup>6</sup> *Ibidem* p.169.

reflexión de sus obras no es un acto completo, si dicha reflexión no logra desarrollar un ejercicio en el veedor para proponer o llevar a cabo alguna acción de cambio, de transformación para el bien común.

Los elementos en la obra de la artista son, no sólo presentes en la materia del pasado, la cual se ha volatilizado, cambiado, intervenido o hibridado, sino que también se encuentran en la posibilidad de la apertura a los futuros cancelados, acto siguiente, amplía el horizonte, enriquece y a la vez difumina las fronteras entre lo que se nos dice *es* y las posibilidades de *será*, apostando por los borramientos.

Nos muestra en su obra el potencial para realizarse de formas diferentes, busca producir un territorio por medio de agenciamientos trayendo consigo un proceso, una dinámica de desterritorialización<sup>7</sup>. Pensar: producir, territorializar, desterritorializar y reterritorializar; esto quiere decir que el pensamiento sólo es posible en la creación, y para crear algo nuevo es fundamental romper el territorio existente, creando otro, hablar de un proceso de destrucción, construcción y deconstrucción simultáneo.

Abordar estos agenciamientos desde la obra de la artista, Ariadne Nenclares es sin duda, pensar en el territorio de las multiplicidades y lo complejo como condición para el propio movimiento de la Historia, pues el agenciamiento es, ante todo, territorial. En su obra se observan modos de hacer estético-sensibles- políticos que incitan a reconocer diferentes mecanismos, sistemas y estructuras las cuales nos han afectado, nos marcaron y aun nos influyen.

No obstante , no sólo para pensar en *lo que es*, sino para entender y cuestionar el ¿Cómo funciona? Más allá del simple ¿Qué es? Es una muestra que estudia las relaciones de los individuos en su contexto social, histórico y geográfico, no para pensar que todas las posibilidades están dadas, sino que nos hace reflexionar sobre como es posible que hemos llegado hasta aquí, nos invita a reflexionar sobre las posibilidades de creación de futuros alternos y poner énfasis en las coordenadas de los futuros cancelados.

El resultado de la investigación como una muestra pictórica motiva en el espectador la desestabilización de los sistemas hegemónicos del poder, las estructuras dominantes, axiomáticas que intentan ordenar los deseos y afectos, así como modelar las expectativas de vida, las capacidades de agencia personales aunadas a las formas de entendernos.

---

<sup>7</sup> HERNER, María Teresa. Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. 2017.p.167.

Es la obra, un elemento que nos ayuda a reflexionar sobre nuestras capacidades para afectar nuestro entorno a través del campo de acción, Ariadne nos invita a rechazar los mecanismos de control, las identidades inmutables y reafirmarnos desde nuestras propias capacidades de afectación, a comprender las situaciones que nos han llevado de la destrucción a la reconstrucción, aprender de lo esquizo para lograr una deconstrucción, para con ello descubrir las potencialidades del afectar y del ser afectados en un abanico de ideales infinitamente variables.

La obra demuestra de una forma dialéctica que, si estamos condicionados por nuestro entorno, sean las condiciones materiales, conceptos, ideas, modos y formas de producción, etcétera, también somos poseedores de la capacidad de afectar lo que nos rodea, con ello buscar las incoherencias en las relaciones de los elementos y buscar los puntos de fuga, porque de forma clara, las piezas nos hacen saber que si la capacidad de la génesis de las realidades se encuentra en la relación de los elementos, debemos comprender que otras relaciones, otras capacidades y otras formas de crear realidades son posibles.





# CATÁLOGO





## CATÁLOGO

El siguiente catálogo incluye aquellas obras que fueron realizadas de 2014 a 2022 específicamente para esta investigación, dichas obras se presentaron en la galería “Estudio Marte 221”, en el centro de ciencias de la complejidad en la UNAM y en la casa de cultura de Puebla.

Dichas obras son el resultado de la investigación que llevé a cabo en los talleres de producción del Dr. Julio Chávez Guerrero, el Dr. Sergio Koleff Osorio y el Dr. Eduardo Chávez Silva, así mismo obtuve dos becas de parte del estado de Puebla en 2020 y 2021 (FOESCAP y Cultura en Casa) en donde fui apoyada como mi tutora la Maestra en artes Mónica Muñoz Cid.

Dichas obras son presentadas bajo una investigación que relaciono a la pintura expandida, es decir, son técnicas que está en los límites entre la pintura y la gráfica, la escultura y la instalación.

En el caso de las pinturas, he elegido formatos tanto rectangulares como cuadrados, ya que mientras el cuadrado tiene un balance por igual tanto en forma como en discurso, en los rectángulos juego con la idea de la sección aurea, donde se muestra una tensión dirigida como afirma Rudolph Arheim en referencia a esas formas.

He experimentado con mas de 5 técnicas de pintura entre las que destacan la cochinilla, tierras de colores con pigmentos naturales, cera de abeja, parafina, resinas, cerámica y pigmentos metálicos, técnica mixta entre grabado y acrílico y tinta serigráfica. Las superficies que he seleccionado para llevar a cabo las obras son previamente pensadas y llevan una relación directa con el discurso conceptual de dichas obras. Materiales que van desde madera reciclada, acrílicos transparentes para maquetas, cajas de luz, papel amate entre otros.

Los sitios que he seleccionado para dicha colección de obras son en su mayoría sitios arqueológicos de México, el centro histórico de la CDMX, la sierra del estado de Puebla, así como su centro histórico y parte de sus pueblos originarios, la patagonia argentina, Amsterdam, Madrid y Tenochtitlan. Para la realización de mi maestría, he contado tanto con el apoyo tanto de mis tutores arriba mencionados como de colegas artistas e investigadores, como es el caso de los arqueólogos Luis Alberto Jordan y Manuel Acosta, el poeta Martin Amaru Barrios Hernandez, el artista y curador Guillermo Vázquez Lima, el curador Yeshua Hinojosa Romero, el fotógrafo Wulfrano del Angel, Juan Santiago Ocelocuatli y la cartógrafa Claudia Brown.





A continuación presento la serie de obras que hacen referencia a dicha investigación:



“Atoyatl”

Medidas: 180 cm ancho x 190 cm de alto Técnica: Acrílico sobre tela  
2020

La obra “Atoyatl” está compuesta de algunas ciudades que fueron construidas sobre el agua o al lado de ríos, hasta arriba se encuentra Tenochtitlán, dicha imagen fue basada en el mural de Diego Rivera de 1945 parece una vista de pájaro a 45º, la pirámide embona a la perfección con las montañas que están basadas en los colores y formas del “Valle estatal del fuego” en el estado de Nevada, dichas montañas son un artificio, no existen como tal en la vida real, es una idealización de imagen construida en el desierto. Las ciudades en vista aérea que aparecen en la parte de en medio y superior son vistas a 90º de Bilbao, Amsterdam, Venecia, Slunj (Croacia) y Madrid. Dichas ciudades parecen entrelazarse aunque en apariencia no tuvieran nada que ver una con otra. Los pigmentos neón que utilizo en la obra son para hacer una clara referencia de construcción del siglo XX ya que fueron descubiertos en 1898. Dichos pigmentos son muchas veces ligados a lo artificial, lo descarado, divertido y sobretodo su vibración hace referencia algunas veces al exceso. Por supuesto dichos conceptos son de sumo interés para la investigación que he llevado a cabo, hay un derroche de color, de trazo, de atiborramiento en el paisaje, una construcción encima de otra sin tener espacios de silencio.





“Tekohá”

Dela serie *Progreso* Medidas 150 cm x 110 cm. Acrilico sobre tela

2020

“Tekoha” es una palabra en guananí que significa “el lugar donde somos lo que somos” es el lugar físico donde se desarrolla el teko, el estado de vida. Es una imagen que presento de varios planos de centro y sudamerica, más específicamente de la Patagónia Argentina, lugares como el Calafate, el Chalten, el Glaciar Perito Moreno, el parque nacional Torres del Paine entre otros. Dichos paisajes puestos en aparente mismo plano, que parecieran mezclarse unos con otros, son invadidos por vistas aéreas de lugares icónicos como las vegas, Disney (Orlando) y Nueva York. En la obra Tekoha hago una seria crítica hacia la venta del suelo para convertirlo en parques turísticos, la imagen se ve atiborrada hasta en el cielo, donde incluso el aire ya tiene propietario, las telecomunicaciones han abarcado prácticamente a toda la superficie terrestre sin respetar las culturas de las zonas a las que van invadiendo.





Tlahuilli es una palabra náhuatl que tiene varios significados, por un lado significa luz o resplandor, es una guía hacia el conocimiento, dicha obra está basada en el mapa hecho por el ingeniero Manuel Aguirre Botello. Lo que aparece en color verde es el territorio que abarcaría la ciudad de Tenochtitlan, mientras que lo azul son las construcciones que fueron hechas sobre el agua. En la parte del centro se encuentra una placa con el emblema de Tenochtitlan el cual consiste en un águila parada sobre un nopal sosteniendo el atltlachinolli, un símbolo azteca que simboliza a la guerra. La pintura que emplee para los caminos claramente trazados en la obra están hechos de pintura fluorescente. Por el día la obra se carga con la luz del sol para que por la noche, en total oscuridad, pueden verse estos caminos construidos para el comercio de una ciudad a otra.

“Tlahuilli”  
De la serie construcción  
Acrilico y pintura iridiscente sobre madera Medidas: 190 cm x 180 cm  
2021



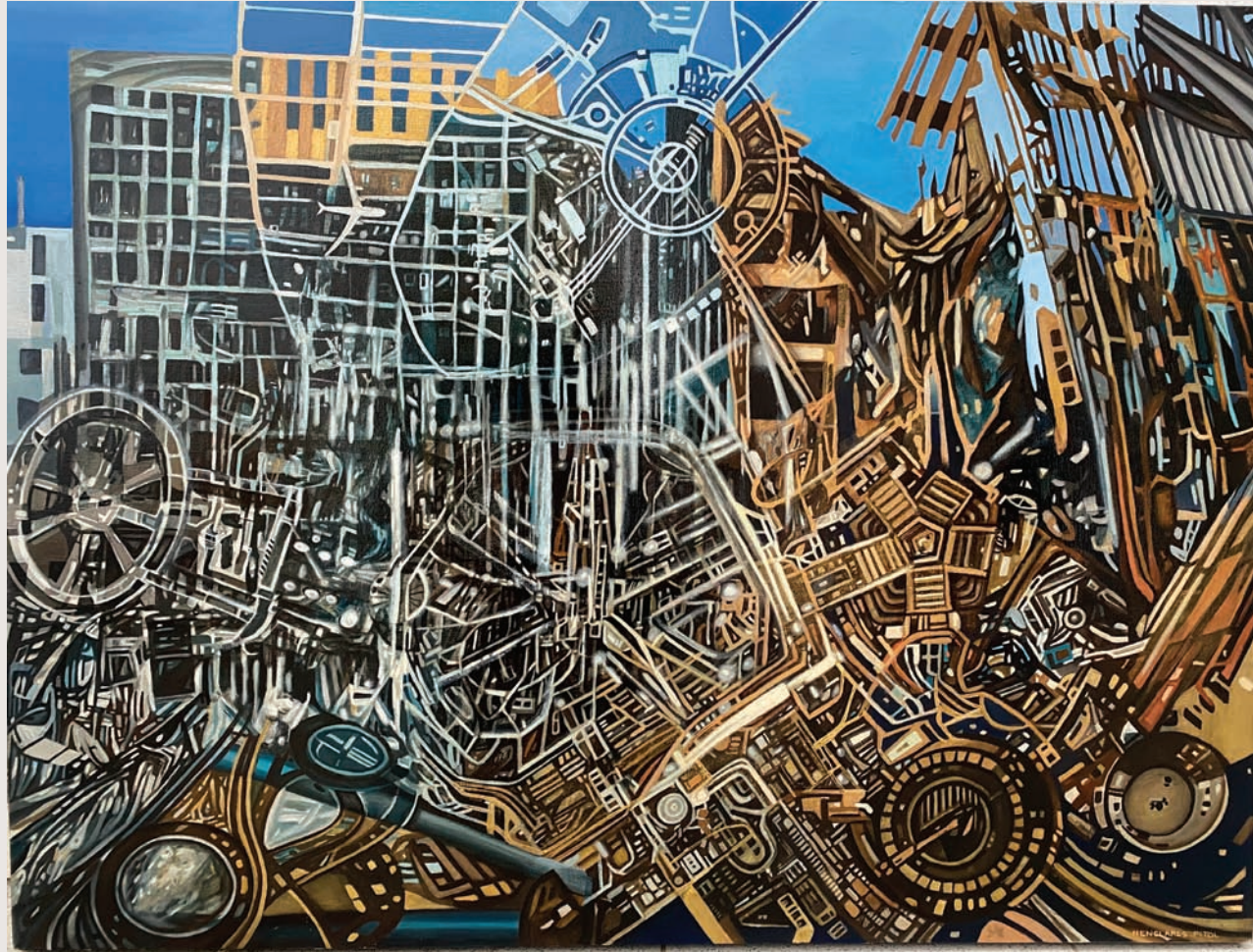


Tetzcuco (lugar donde se retiene gente) es una obra realizada a manera de maqueta-reliquia que consiste en una pintura basada en la imagen de lo que iba a ser el aeropuerto NAICM, en la fotografía satelital del 2022 puede notarse como empieza a cambiar de color las estructuras dando una sensación de oxidado, abandonado, averiado. Encima de esta pintura a unos 15 cm de distancia coloque un acrílico transparente con el esquema del Aeropuerto de Santa Lucia. Trazos mal hechos, sin planeación aparente, sin la minuciosidad que muestro en mis otras obras. La Yuxtaposición de ambas obras no permite apreciar ni una ni otra imagen. Lo he decidido colocar en modo vertical para remitir esta idea de reliquia religiosa, un tanto abandonada por el tiempo pero con la finalidad de devoción hacia la representación ideológica mal construida y efectista.

“Tetzcuco”

De la serie Deconstrucción Acrilico y resina sobre madera Medidas: 55 cm x 100 cm  
2022



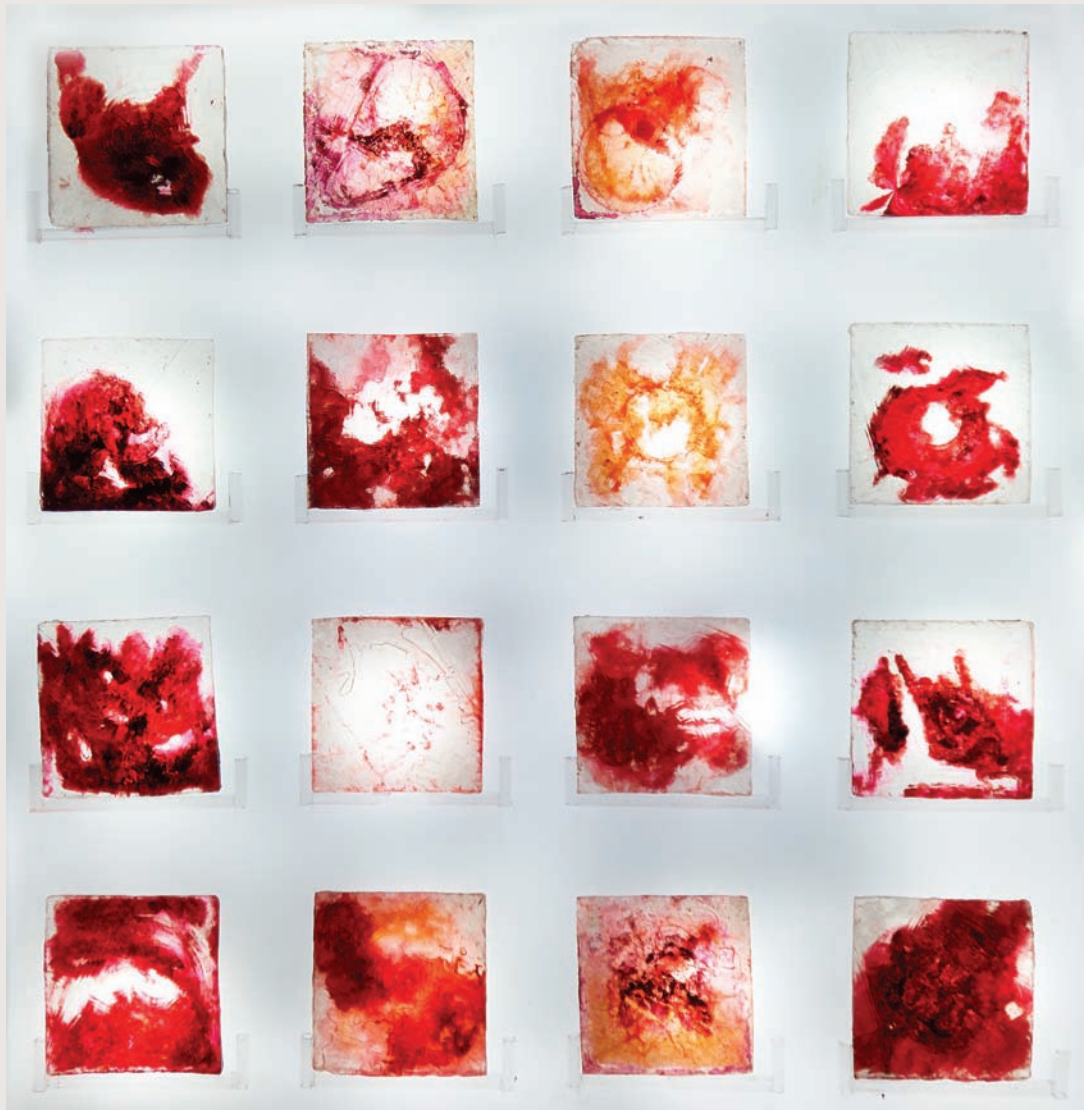


“911”

De la serie Destrucción. Acrílico sobre tela 100 cm x 140 cm

2014-2017

La pintura “911” esta basada en cinco fotografías periodísticas que se publicaron en el libro Aftermath en el año 2006. En esta obra se puede ver claramente el vaticano, el pentágono, estadios de futbol, plaza de toros y Manhattan entre otros. El 11 de septiembre de 2001 fue un día que marcó el antes y después de la política, la tecnología, la economía, la cultura y la religión. Simulación y realidad comparte este escenario pictórico donde se ven las estructuras invadidas por mapas satelitales de los lugares únicos y sagrados aparentemente vigilados por el ojo que todo lo ve. Con esta pintura inicio esta búsqueda del estudio sobre la destrucción y reconstrucción del paisaje aéreo y frontal.



La obra "Archivo 6/100 000 es una serie de paisajes aéreos contruidos con emulsiones de películas transparentes y pigmentos naturales encapsulados en resina cristal. He realizado cada uno de estos territorios primero en arcilla para poder sacarles un molde de silicón y hacer el vaciado. Estos paisajes aéreos son imágenes que obtuve de parques, iglesias, fábricas y centros comerciales. Dichos lugares fueron seleccionados por la investigación que llevé a cabo sobre los principales sitios donde ocurren los feminicidios en México, la cifra es 6 cada 100 000 mujeres asesinadas en 2021

Archivo 6/100 000  
De la serie "Destrucción". Resina, pigmentos naturales, cochinilla y sangre sobre caja de luz.  
160 cm x 160 cm x 20 cm.  
2021-2022





La palabra “huepantli” en náhuatl significa viga no labrada, esta pintura/gráfica fue realizada sobre una tabla adquirida en la maderería que pertenece a un funcionario político de Tehuacán, uno de los principales deforestadores de la zona. En la obra hago una crítica directa a los principales deforestadores y vendedores de madera en el estado de Puebla. En el centro se encuentra el mapa del territorio poblano y sus carreteras, mientras que en todo su alrededor he colocado vistas aéreas de la sierra mixteca, el valle de Atlixco, la Sierra Negra de dicho estado, ya que estas zonas son unas de las más afectadas de todo el país. Los mapas aéreos pertenecen a Acatlán de Osorio, Chigmecatitlán, Molcaxac, Xayacatlán, Zapotitlán entre otros. La obra está realizada con pirograbado y esmaltes naturales.

“Huepantli”

De la serie Destrucción Pirograbado sobre madera Medidas 120 cm x 120 cm

2022





“Mimiahuatl”

De la serie construcción Cera de abeja, parafina, acrílico, pigmentos, luz led y madera

Medida: 70 cm x 70 cm.

2020

Mimiahuatl es una palabra náhuatl que significa “panal del suelo” es una pintura tridimensional cuya temática está enfocada en la apicultura tradicional. Dicha obra está basada en el documental ¿Qué le paso a las abejas? De los directores Adriana Otelo Puerto y Rodin Canul Suárez, con quienes colaboramos en la presentación y distribución tanto del documental como de exposiciones colectivas con artistas contemporáneos de CDMX, Puebla, Veracruz y Oaxaca, enfocadas a producción de la miel. En el documental se presenta el problema de la conservación de las comunidades originarias, los efectos del uso de agroquímicos, las pequeñas economías locales y la salud humana. Refleja la lucha por sostener los valores, las costumbres y el medio ambiente natural.

En la obra “Mimiahuatl” coloqué mapas aéreos de las comunidades que se dedican actualmente a la apicultura rural en el estado de Puebla, ya que este estado ocupa el 8vo lugar a nivel nacional de producción de miel. Los territorios que pinte sobre el acrílico son Cuetzalan, Acatzingo, Atlixco, Chalchicomula de Sesma y Pahuatlán. En el fondo se puede ver una cama de varios panales con distintos colores, para realizar esta investigación, adquirí panales originales de diversas partes porque notaba que variaban de color y textura dependiendo de la zona de donde provenían. Al final hice una simulación de los diversos panales con parafina, cera de abeja y pigmentos naturales. Hice estos panales con el propósito de evidenciar los sistemas de producción masiva, de hecho en la actualidad hay panales falsos en donde se colocan a las abejas para crear mayor producción de miel. La obra es una crítica al sistema de producción masiva, el uso de estos químicos para las cosechas que están tan cerca de las zonas apicultoras muy probablemente lleven a la extinción de esta especie, como se plantea en el documental.





“Polihui”

De la serie Destrucción. Mosaicos de cerámica sobre caja de luz Medidas: 70 cm x 150 cm  
2020-2022

“Polihui” en náhuatl significa faltar/ hacer falta / perder. Esta pintura objeto hice 9 territorios de algunas zonas arqueológicas del centro del país, fueron hechas de barro pintadas con pigmentos de tierras de colores y metálicos. Cada una de las piezas tiene un color distinto para poder identificar a cuál pertenecen los fragmentos. Las coloqué en forma de montículo sobre una caja de luz simulando los pedestales de los museos. La forma en la que fue expuesta esta pieza es para hacer notar como se construye un territorio sobre otro, sin ni siquiera tener conocimiento de donde se está parado. Algunas tumbas prehispánicas se han colocado de esta manera, piedras sobre piedras, también se utilizaba esta forma de construcción para fines ceremoniales.

En esta pieza en particular, sucedió algo que me parece importante mencionar, las obras en un principio estaban pensadas para ponerlas en conjunto como una especie de mapa de diversas imágenes arqueológicas que parecieran estar entrelazadas, sin embargo un día antes de la quema tuve un sueño en donde veía como dentro del horno estallaban estas piezas y al momento de abrir las veía completamente destrozadas, quemadas, sin forma y prácticamente irreconocibles. Le comenté mi sueño al escultor Javier Félix y me dijo que estuviera tranquila porque esto jamás había sucedido en su taller. El día de la quema llevé las piezas perfectamente secas para su sancocho. Las colocamos perfectamente en el horno, lo cerramos, prendimos y como a los diez minutos escuchamos estallidos muy fuertes, al otro día que abrimos el horno nos dimos cuenta que efectivamente las piezas estaban rotas por completo, unas más que otras, estaban quemadas, oscurecidas, prácticamente irreconocibles.

En un principio fue impactante verlas así, tantos meses de trabajo, desde la búsqueda y preparación de las tierras hasta el trazo y elaboración de los territorios, sin embargo deje que las piezas hablaran por si solas y entendí algo clave dentro de mi investigación, estaba surgiendo una de las piezas más importantes de la serie de destrucción, las imágenes eran de zonas arqueológicas que fueron invadidas de manera violenta en su mayoría, su cultura había sido rota, la quema no podía ser de otra manera, solo nos quedaron pequeños fragmentos de su cultura, jamás seremos capaces de entender su complejidad cosmogónica y solo se pueden distinguir a que cultura pertenecen por las formas que tienen en particular. Así que fui buscando pedazo por pedazo cada una de las zonas a donde pertenecían los territorios, sabiendo que eran parte de una imagen más grande que lo que había quedado de ellas, tal cual como un trabajo de arqueología. Posteriormente fui colocando los pigmentos de diferentes tonos para reconocer de donde provenían los fragmentos y esmalté las orillas para que se entendiera que consistía en una reconstrucción.

Es así como surge esta obra que habla sobre la destrucción y deconstrucción, es un intento por reorganizar una cosmogonía, puesto un territorio sobre otro con información incompleta, es una clara crítica al colonialismo, vivimos en la ignorancia y desinformación de nuestras culturas prehispánicas donde los modos de construcción y reordenamiento de la historia esta condicionado por el poder.





Esta pintura expandida consiste en once piezas de cerámica llevadas a cabo con cinco tierras de diferentes colores, mientras que las otras cinco piezas restantes están hechas de yeso, pintura acrílica y esmalte. Las monté sobre una caja de acrílico transparente para que pudiera verse tanto el frente como la parte trasera de las piezas. A simple vista las obras parecieran ser hechas todas con el mismo proceso de quema de la cerámica, sin embargo las obras “falsas” es decir las hechas de yeso a manera de simulación fueron seriamente dañadas por los movimientos de una exposición a otra. Pretendo que esta pieza siga destruyéndose con el paso del tiempo para evidenciar que el proceso que lleva una construcción y otra es distinto y da por lo tanto resultados más duraderos la que ha llevado materiales consistentes y un proceso de mayor tiempo para su realización. Son vistas aéreas que abarcan desde CDMX hasta la ciudad de Puebla. Son imágenes de estadios, zonas arqueológicas, parques industriales, carreteras, estaciones de metro, foros culturales, oficinas de gobierno y parques recreativos. La mayoría de estas construcciones fueron obras que se realizaron o reconstruyeron por parte de los gobiernos en un periodo de 2011 a 2021. Dicha pieza evidencia la imitación, lo efímero, la simulación de las construcciones mal planeadas, que son realizadas con materiales económicos que permitan inflar los supuestos costos de las obras y que generalmente duran no más que el tiempo en que está en el poder cierto grupo político.

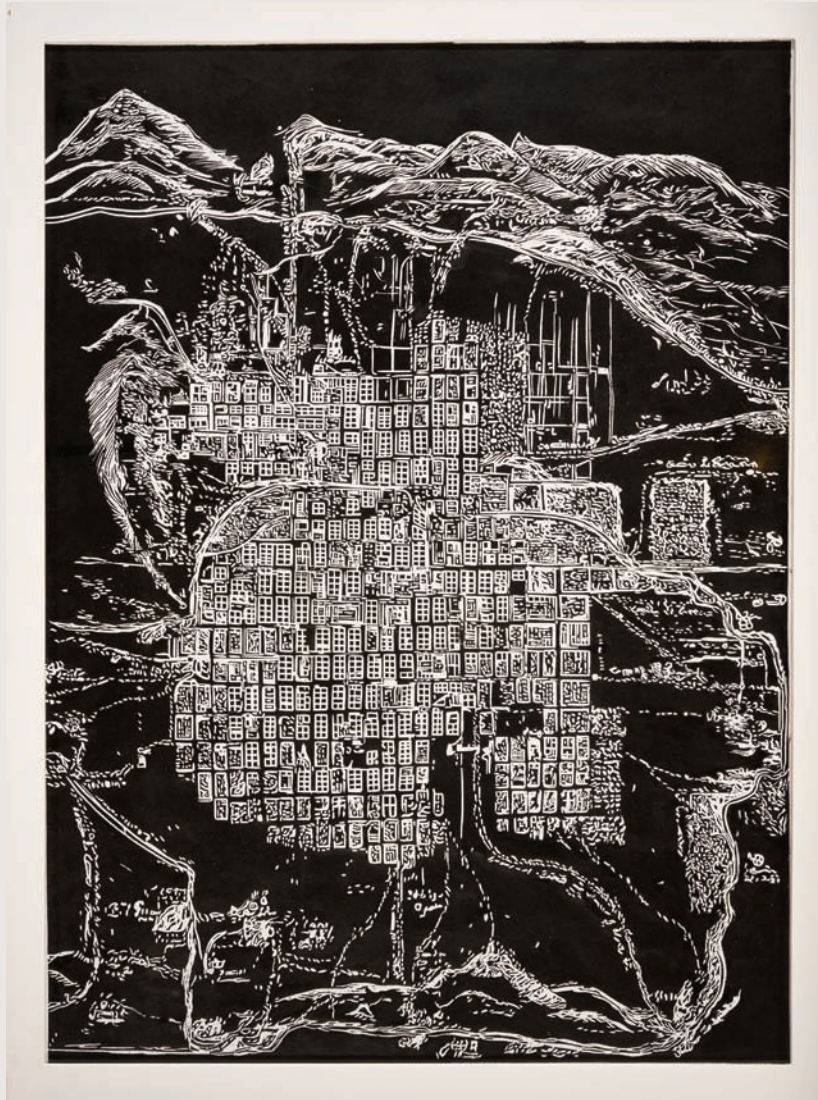
“Construcciones efímeras”  
De la serie “Progreso” Cerámica, pigmentos, acrílico, esmalte y yeso.  
Medidas: 110 cm x 110 cm  
2020-2022



Proceso de construcción de la obra "Polihui"







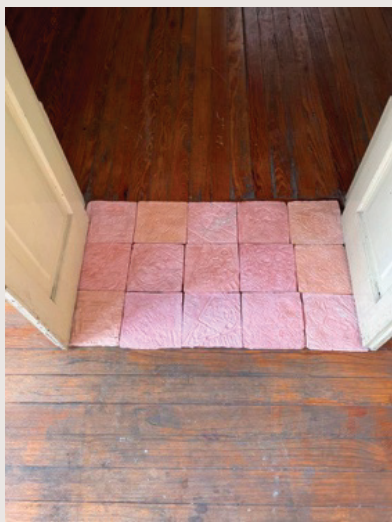
La obra "1698" esta basada en el plano de la ciudad de los Ángeles en el año 1698 realizado por Cristóbal de Guadalajara. En dicho mapa se puede apreciar claramente al Popocatepetl y al Iztaccíhuatl, el objetivo de este mapa era el de señalar los caminos y las entradas a la ciudad, están señalados los siete caminos principales: el camino de Huamantla; el camino de la Veracruz; el camino a Tecali; el camino al pueblo de Totimehuacán; el camino de Cholula, de Atlixco, y de Izúcar; el camino de México y por último el camino de Tlaxcala. En dicho mapa puede notarse un trazo perfectamente diseñado, centrado y reticulado geoméricamente. Parte del estudio que llevo a cabo de las vistas aéreas de los diferentes territorios que voy analizando es porque me doy a la tarea de observar como ha sido la planeación de su ciudad y sobretodo como es la estructura mental de los habitantes que viven y construyen sus poblaciones, sobretodo ideologías morales, sociales, culturales y religiosas. La idea principal de presentar esta exposición en la casa de cultura de Puebla era precisamente basada en la idea de la metaimagen, ya que dicho mapa muestra el centro histórico de la capital poblana, que es precisamente el sitio en donde llevé a cabo la exposición " Construcción, Destrucción y Deconstrucción".

"1698"

De la serie "Construcción" Linoleo, tinta serigráfica y acrílico sobre algodón

Medidas: 100 cm x 70 cm

2021



La obra "Tierras de cultivo" es hecha con diversas tierras de colores que fui adquiriendo en el trayecto de la zona Tehuacán- Cuicatlán y del estado de Oaxaca, dicha obra hace referencia a las tierras de monocultivo que son utilizadas por marcas nacionales e internacionales, de esa manera se logra satisfacer las demandas del mercado, sin embargo, a largo plazo se provoca un problema ecológico irreversible, ya que degrada el suelo, el monocultivo sobretodo en el caso del maguey ha provocado el aumento de las temperaturas y ha reducido las recargas de agua, entre otros graves problemas. Dichas tierras una vez que les han dejado de "servir" son abandonadas; esta obra es en referencia a esos territorios en donde pisamos sin fijarnos, los destruimos a nuestro paso, en la galería estudio marte 221 se hizo una instalación con 15 cuadros que se pusieron en la puerta para que no pudieran pasar al otro lado de la galería sin pisar o intervenir dicha obra, en la casa de cultura de Puebla se mostró los restos de dicha intervención, a su vez se le pedía a los asistentes que se llevarán un cacho de esta tierra como un tipo de "souvenir" hasta que todos los cachos de territorio desaparecieron.

"Tierras de cultivo"

De la serie Destrucción Instalación de vaciados de yeso con pigmentos

Medidas: 15 cuadros de 20 x 20 cm c/u

2021-2022





De la serie Contrucción I Y II  
Grabado de metal y tinta serigráfica sobre algodón  
Medidas: 90 cm x 90 cm  
2021

Este díptico muestra en el cuadro I la imagen del mapa de Nüremberg y en el cuadro II la imagen aérea del vaticano, fui desgastando la placa de ambas imágenes por medio de fricción de una con otra, así mismo el proceso de entintado fue a partir de colocar la tinta en la otra placa a modo de espátula, este proceso de entintar una imagen con otra es parte de la obra, es una clara yuxtaposición cultural por medio del desgaste y uso de las placas.

La exposición que lleva por título “La pintura como cartografía de la memoria: Destrucción, Construcción y Deconstrucción” se llevó a cabo en tres diferentes espacios, la primera exposición fue inaugurada el día 9 de junio de 2022 en la Galería Estudio Marte 221 en la colonia Santa Maria la Rivera, permaneció hasta el día 5 de agosto de 2022.

La siguiente exposición se llevó a cabo en el Centro de Ciencias de la Complejidad (C3) que es un espacio de encuentro en la UNAM donde convergen la ciencia y el arte, tiene un enfoque integrador mediante proyectos trans-disciplinarios, elegí dicho centro por la temática que abordo en mi investigación, ya que se realizó dentro del programa de arte “Territorios sin frontera” donde se llevó la conferencia “hablemos de artificación de la ciencia” de Mayra Sánchez Medina entre otras actividades. A su vez pude incorporar la pieza de “Tekohá” que recibió mención honorífica en la bienal del pacífico 2021 y que me entregaron en agosto de 2022.

Para la tercera exposición decidí trasladarla al centro de Puebla, a la casa de cultura ubicada en la 5 oriente en el centro histórico, ahí mismo se encuentra la biblioteca Palafoxiana, este lugar era clave en mi investigación, ya que algunas piezas hacían referencia a dicha ubicación y cinco piezas más al estado de Puebla, otra de las razones por las que decidí llevarla a cabo ahí, es porque quería realizar la muestra de las dos becas que recibí del estado (cultura en casa 2020 y FOESCAP 2021), considero importante realizar la exposición en la ciudad donde nací, partir del origen, llevando una crítica del sistema del que he sido parte durante más de la mitad de mi vida.



**LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA:  
CONSTRUCCIÓN, DESTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN**

**Ariadne Nenclares Pitol**

**Introducción**

*“La destrucción pareciera así, ser tan necesaria a la Vida como a su opuesto; la muerte, que paradójicamente parece ser su condición de posibilidad. No sería necesario ser un biólogo evolucionista para percatarse que la destrucción de estructuras anteriores da paso a la existencia de lo nuevo.”*

*Felipe Quintero. Ensayo sobre la Destrucción en Nietzsche*

Podemos definir a un mapa como la representación esquemática de un espacio, que posee unas dimensiones características que son medibles y que se ha traducido a un lenguaje gráfico sobre una superficie bidimensional que puede ser plana, esférica o incluso poliédrica. Las cualidades métricas del mapa dependen del tipo de proyección empleada, porque posibilita la toma de registros y representación de los detalles de las medidas, distancias, ángulos y superficies que yacen sobre él territorio y su relación con la realidad fenoménica, con el propósito de generar un instrumento para conocer el mundo, cuyas concepciones se encuentran apoyadas sobre teorías filosóficas.

A lo largo de la historia y aún hoy, los mapas han sido una fuente importante de información, para comprender el territorio en donde se ha desarrollado una parte importante de la experiencia humana, que indisolublemente está relacionada con un espacio y por lo tanto con la descripción y representación de ese espacio mediante la cartografía. El Territorio es el eje temático estructural de mi trabajo artístico. Dicho concepto lo tomé en su acepción del espacio social, cultural y político que caracteriza la extensión de este término en lugares, regiones o paisajes. La función del símbolo, no sólo se limita a la representación misma de la cartografía, sino que también implica la vivencia del fenómeno.

En cierta medida nos adherimos a algunos de los parámetros expuestos por el filósofo y semiólogo Charles Sanders Peirce, cuya posición consiste en tomar como objetos de conocimiento a las interpretaciones realizadas por los actores sociales reales en circunstancias históricamente establecidas. El abordaje de la cartografía desde un punto de vista semiótico permite realizar el análisis de un territorio

como un ejercicio de lectura de sus elementos sígnicos, en este caso a través de la cartografía, como una herramienta metodológica para el análisis de un problema sociológico desde la reflexión estética.

Puesto que los mapas privilegian la representación del espacio sobre el tiempo, en la representación gráfica, pero simbólicamente contienen de manera implícita, la relación inherente del espacio representado con la significación de los acontecimientos históricos y los fenómenos socioculturales que se conectan con el territorio, para incorporar a la memoria como un elemento relevante para la significación del espacio. Mi obra se encuentra conformada por la saturación y yuxtaposición de imágenes de mapas delineados, es un registro caótico del espacio natural o urbano, son sitios cuya existencia sería imposibles dentro del continuum de la historia. Porque denotan la fragmentación del espacio tiempo, de los fenómenos que se van instaurando, sobre las condiciones que le dan forma a la estructura de mi trabajo artístico, mediante el registro de temporalidades y lugares diversos a través de un trabajo pictórico e interdisciplinario.

El conjunto de obras que se presenté en la galería Estudio Marte 221, en el centro de ciencias de la complejidad de la UNAM y en la casa de cultura de Puebla, consisten en la elaboración de una serie de cartografías de distintas partes del mundo, con el objetivo de ir desarticulando la historia y alterar la linealidad del tiempo con la que estos paisajes fueron hechos, combinando distintas vistas, que superpuestas unas con otras, resultan en la creación de espacios que son imposibles de coexistir en la realidad. Lejos de ser un simple espejo de la naturaleza supeditado por las categorías epistémicas de falsedad o veracidad, los mapas pictóricos que realizo, describen el estado actual del mundo contemporáneo, para ello voy mezclando imágenes de mapas antiguos, cuya visión e interpretación del espacio y el territorio es completamente distinta a la nuestra.

Es por esta razón que mi obra artística está totalmente vinculada al trabajo de cartografía como una disección semiótica de la realidad espacial, que a diferencia de los cartógrafos de antaño y de los actuales debería de ser lo más apegados posibles a la descripción mundo real, mientras yo puedo interpretar el territorio para inventar espacios sin basarme en la realidad objetiva. Mi proyecto artístico consiste en crear mapas deliberadamente imprecisos, en donde nada está en donde se supone que debería de estar, ni tiene el tamaño que debía tener. Lo que se puede ver en la imagen es un mapa descompuesto por la superposición de otra imagen, que aparenta ser una composición celular, en donde los paisajes urbanos, arquitectónicos y geográficos representan la visión de una sociedad contemporánea, la cual cambia aceleradamente por lo que las pautas para describirla son igualmente tenues e indefinidas.

En las piezas que he elaborado, propongo un juego con las capitales de diferentes países, las cuales van cambiando a mi gusto sin importar las posiciones políticas, religiosas o de otro tipo. Los territorios son a menudo engañosos y las dibujo como a mi gusto y a mi entero parecer, sin tomar en cuenta los criterios geográficos o político, algo similar a lo que hicieron los surrealistas en 1929, con el fin de “rasgar el mapa” como otra forma de enfrentarse a las convenciones hegemónicas, mediante esta estrategia se puede crear una evolución del espacio

geográfico, para que juegue con las escalas físicas y con el contexto del contenido ideológico y sociopolítico de las imágenes cartográficas en general.

Considero que se debe entender que no hay representaciones definitivas de la realidad que constantemente muta, por lo que sería en vano cualquier intento de fijar el mundo a través de una imagen. Es sumamente importante ser conscientes de la subjetividad de los mapas y entenderlos no como una mera traducción de la realidad, puesto que también se van conformando a partir de las experiencias de los individuos y de sus vivencias personales: "Las historias de vida van modificando las lecturas tradicionales de las cartografías".

La imagen que cada individuo tiene del mundo deriva de las distintas maneras a través de las cuales se puede representar. Esto demuestra que el espacio es una convención social y que, por lo tanto, puede ir cambiando con el paso del tiempo. Es necesario renombrar al mundo y sus territorios, para trazar una nueva frontera de sentido que sirva para poder reinterpretar los mapas desde una perspectiva que se distancie de las convenciones territoriales, que se encuentran sujetas a las ideologías y sistemas de poder. Este análisis semiótico visual sobre el mapa y el territorio que representa, busca crear en los espectadores la conciencia acerca de la inmensidad de posibilidades y maneras con la que se puede ver, comprender y habitar el mundo.

## I. LA CONSTRUCCIÓN DEL MAPA PICTÓRICO

*"El arte va más allá de su tiempo y lleva parte del futuro"*

*Wassily Kandinsky*

Mi producción artística reciente está constituida por diversos paisajes sobrepuestos en un mismo plano, pareciera una construcción sin consciencia, ni relación de un paisaje aéreo con otro, busco la información (a modo de imagen) con referencia en fotografías digitales, sitios web, revistas, etc. El cuadro se va definiendo paulatinamente por medio de la construcción progresiva de lo que va sucediendo en ese momento, no existe boceto, ni idea previa de cómo terminará, porque siempre hay cambios de perspectiva mientras que se van aplicando las capas de color, mediante las pinceladas que se suceden unas después de otras, mi mente trabaja la distribución de las ideas bajo un esquema de archivo, que guarda información particular de cada lugar y va expulsándola gradualmente y poco a poco sobre el lienzo conforme las necesidades que cada imagen requiere.

Busco que el espectador observe la multiplicidad de paisajes que se despliegan en un mismo plano bidimensional, mientras contemplo mi territorio físico, que es el bastidor, que se convierte a cada instante en un lugar nuevo para explorar mis inquietudes estéticas e intelectuales. En mis obras aún no es posible contener toda la extensión de mi territorio mental, quizás es debido a eso, que las dimensiones de mis pinturas son cada vez más grandes, ante la imposibilidad de poder abarcar todas las perspectivas y variaciones de las imágenes de los territorios imaginarios que se encuentran en una mutación continua.

Las imágenes mentales que he creado, se van convirtiendo en parte de mi propia identidad, ya que en gran medida he conocido el mundo que represento de manera virtual mediante las imágenes digitales, si bien en primera instancia mi obra se encuentra fragmentada por los diversos paisajes imaginarios que la conforman, conserva la sensación de unidad, debido a las conexiones inherentes que se mantienen en los ejes temáticos que la sostienen conceptualmente. Porque si bien la pintura es el territorio de mi expresión personal, que ha sido realizada en diferentes momentos de mi vida, que esencialmente se trata de mi propia construcción sensible e intelectual, pero es solamente una pequeña muestra del amplio territorio mental que habito desde mis intuiciones personales y mis inquietudes intelectuales.

Una de las corrientes del arte abstracto con las que se encuentra relacionada mi obra, es el constructivismo, que en su momento era un movimiento artístico de vanguardia que incorporaba a la obra artística, los conceptos de espacio y tiempo, y que la concebía como un fenómeno en constante proceso de transformación a fin de conseguir formas dinámicas. Para el pensamiento constructivista, la realidad es una construcción cultural que hasta cierto punto es inventada reinventada a cada instante por quién la observa, otorgándole un lugar privilegiado al espectador como protagonista de la experiencia estética y participe en la construcción del sentido de la obra de arte.

El constructivismo se caracteriza por utilizar un lenguaje pictórico sumamente abstracto, que recurre a figuras geométricas para la creación de sus obras pictóricas. Personalmente me identifiqué profundamente con las características conceptuales y formales que los artistas constructivistas proponen con respecto a la simultaneidad del espacio, el tiempo y la luz, como idea artística y al uso técnico de las transparencias y de los trazos geométricos, lineales y planos. De la misma forma en que mi trabajo artístico recurro al uso de la sobreposición de planos y a la modulación de atmósferas lumínicas y cromáticas, que conforman mi lenguaje pictórico, que temáticamente está relacionado con la reflexión crítica del espacio tiempo que ha sido fragmentado y reconstruido por la industria y la tecnología actuales.

## II. LA DESTRUCCIÓN DEL PAISAJE PICTÓRICO

*“Creo que así es como se plasma el espacio en los cuadros: Cada pincelada provoca en el ojo la percepción de un momento distinto”*

*David Hockney*

Estamos empezando la marcha hacia la desestandarización de nuestra cultura material. Marshall McLuhan observó que “Cuando la producción electrónica automática alcance su pleno potencial, será casi tan barato producir un millón de objetos diferentes como un millón de artículos iguales. Los únicos límites de la producción y del consumo serán los impuestos por la imaginación humana”. Otros muchos puntos de la teoría de los medios de McLuhan son muy discutibles, pero en este caso acierta con respecto a la dirección que sigue la tecnología. Los bienes materiales actuales podrán ser muchas cosas, pero no pueden ser estandarizados. En realidad, estamos frente a un exceso de opciones, llegando al punto en que las ventajas de la diversidad y de la individualización son anuladas debido a la complejidad del proceso de decisión del consumidor.

Algunos teóricos del Arte y la cultura sostienen que mientras avancemos hacia una homogeneidad cultural o espiritual, la diversidad del medio material es irrelevante. Esta opinión subestima gravemente la importancia de los bienes materiales como expresión simbólica de las diferencias de la personalidad humana, y niega ingenuamente la relación entre los medios exterior e interior. Los que temen la estandarización de los seres humanos deberían acoger calurosamente la desestandarización de los artículos.

Pues al aumentar la diversidad de artículos al alcance del hombre incrementamos las probabilidades matemáticas de diferencias en el actual sistema de vida. Más importante aún, es analizar detenidamente la engañosa premisa de que avanzamos hacia una homogeneidad cultural, pues si observamos con mayor detenimiento nos daremos cuenta de lo contrario. Esta posición puede ser impopular, pero los indicios nos señalan que avanzamos vertiginosamente hacia la fragmentación y pluralidad no solamente de la producción de los bienes materiales de consumo, sino también del arte, la educación y la cultura de masas.

Un impulso hacia la diversificación de la producción artística se advierte particularmente en la pintura, en donde podemos encontrar un amplio e increíble espectro de producción; expresionismo, surrealismo, expresionismo, abstraccionismo, pop art, op art, pueden coexistir actualmente, en un mismo espacio expositivo y se proyectan simultáneamente hacia la sociedad, puede ser que una u otra tendencia pueda predominar temporalmente en las galerías y espacios museísticos, pero no existen actualmente patrones o estilos universales, al menos a nivel formal, porque el mercado del arte es pluralista, ya que se rige por la ley de oferta y demanda, como cualquier otro producto de consumo.



En la antigüedad, cuando el arte era una actividad tribal y religiosa, el pintor trabajaba para una comunidad en particular que poseía un sistema de valores exclusivo de ese grupo social. Pero a partir de la alta edad media y durante el renacimiento, con el surgimiento de la burguesía como nueva clase social dominante cuyo sistema económico era el capitalismo primitivo el artista comenzó a producir su obra para una reducida clientela que era la élite aristocrática o social. Después con el advenimiento de la revolución industrial y el desarrollo de las sociedades de consumo el público del artista se convirtió en una masa indiferenciada.

El pintor contemporáneo se enfrenta actualmente a un público muy diverso que se a su vez se encuentra subdividido en varios micro grupos sociales. Según John Mc Hale, en su artículo Education for Real, en World Academy of Art and Science Newsletter, Transnational Forum, junio, 1966, pág. 3, señala lo siguiente “los contextos culturales más uniformes son enclaves típicamente primitivos. El rasgo más chocante de nuestra cultura contemporánea de "masas" es el vasto alcance y la diversidad de sus alternativas opciones culturales... Incluso un examen superficial nos revela que la "masa" se rompe en muchos "públicos" diferentes”.

Conforme este fenómeno cultural continúa desarrollándose en las sociedades actuales los artistas ya no tienen la intención de producir para un público universal, más bien se suele responder a los gustos o estilos preferidos por algún sector de la sociedad. Al igual que los medios electrónicos de comunicación, los artistas ahora producen para “micromercados”. Y al multiplicarse estos pequeños grupos sociales o públicos específicos, la producción artística se diversifica en cuanto a su forma, pero se especializa en cuanto a sus contenidos para responder a un sector social en específico.

Al mismo tiempo ese impulso hacia la pluralidad de contenidos crea un grave conflicto en la estandarización de los sistemas educativos. Porque desde el surgimiento del industrialismo, la educación, occidental, particularmente en los Estados Unidos, se ha organizado para la producción masiva de materias educativas fundamentalmente estandarizadas. No es ninguna coincidencia que en la misma era en la que el consumidor ha comenzado a demandar una mayor diversidad de productos y contenidos, sea el mismo momento en que las nuevas tecnologías prometen una mayor posibilidad de desestandarización. Surgiendo una ola de rebeldía que ha empezado a invadir los campus universitarios. Aunque la relación entre los sucesos del campus y el mercado de consumo no se adviertan fácilmente se encuentran íntimamente relacionadas.

En el arte contemporáneo es un tema cada vez más recurrente, la reflexión acerca de la destrucción de las estructuras arquitectónicas y la fragmentación del paisaje, para después volver a reconstruirlos, esto no solamente es una metáfora que podemos observar en el arte actual, sino que es un reflejo crudo y certero de la vida misma, que da cuenta de la poca perdurabilidad del material constructivo; ataques terroristas, desastres de la naturaleza, fallas técnicas plantas nucleares o la terrible destrucción tras los conflictos armados, se han

encargado de proporcionarnos una cantidad inmensa de imágenes de la destrucción de la realidad, que han superado por completo las fantasías más fatalistas de las ficciones catastrofistas creadas por los medios masivos de comunicación.

Peter Krieger en su libro “Paisajes Urbanos, imagen y memoria” afirma “que la memoria petrificada en la imagen de la ciudad provoca deseos de destrucción, porque conllevan un concepto político o espiritual”. Una sociedad que se fragmenta vertiginosamente en todos sus valores y estilos de vida, desafía todos los viejos mecanismos de integración social y exige una base completamente nueva para su reconstrucción. Todavía no hemos encontrado esta base común, sin embargo, queda claro que nos enfrentamos con serios problemas de cohesión social, que cada vez serán más angustiantes a nivel individual, puesto que la diversidad de los estilos de vida es un reto para nuestra capacidad de mantener integrado al propio “yo” ante su disolución. ¿Cuál de las múltiples versiones “egoicas” habremos de elegir? ¿Es posible tomar una decisión ante la diversidad de opciones tanto a nivel personal como emocional?

Ante la celeridad del cambio, aún no hemos podido comprender las tremendas implicaciones de la diversidad sociocultural, porque cuando esta coincide con la transitoriedad y la novedad impulsada desde los medios masivos de comunicación y las tecnociencias, esto sumerge a la sociedad en una crisis histórica de adaptación psicológica, porque hemos creado un medio sociocultural tan efímero y mutable, que ha convertido en algo desconocido y complejo para entender, amenazándonos con el desquiciamiento de un pensamiento esquizofrénico que es incapaz de establecer relaciones simbólicas efectivas entre los contenidos filosóficos y las formas de los objetos artísticos, debido a su efimeridad.

Ahora me enfocaré en el tema central el cual abordo en la obra que llevo realizando hace ya varios años, y la cual está basada en el deconstructivismo. Este movimiento arquitectónico data de 1980 y se caracteriza por la fragmentación, el proceso de diseño no lineal, la manipulación de las ideas de la superficie de las estructuras y en general se trata de distorsionar y dislocar la estructura arquitectónica. El término “deconstrucción” fue planteado por primera vez por el filósofo Jacques Derrida, como una forma de interpretar el texto escrito desde la experiencia directa del mismo, puesto que su significado no es fijo, sino que muta, cuando se realiza una relectura posterior del texto, en donde la escritura se convierte en una posibilidad de quebrar el “logocentrismo” de la palabra hablada, como forma dominante del pensamiento occidental, en donde la escucha, así como el diálogo con el autor del texto y la interpretación del lector, se encuentran en el mismo nivel de importancia, en el proceso de obtención de conocimiento, que permiten la apertura del texto hacia una multiplicidad de significados, que favorecen la “différence” para mostrarnos que no hay prevalencia del lenguaje oral sobre el escrito (relación entre significante y significado) ni entre lo sensible y lo inteligible.

Sin embargo, para la descripción de la “deconstrucción” que utilizaré para la presente investigación está basada principalmente en las interpretaciones actuales del filósofo contemporáneo Darío Sztajnsrajber, el cual comenta que la deconstrucción debe ser entendida como

“El intento de reorganizar el pensamiento occidental, ante las contradicciones y desigualdades no lógico-discursivas”. La deconstrucción no es una doctrina, ni una filosofía, ni un método, solo es una estrategia para la descomposición de la metafísica oriental. Sztajnsrajber comenta acerca de la deconstrucción está enfocada especialmente hacia los textos, buscándolos a estos no lo que claramente parecen significar, sino que de algún modo también ocultan su significado y comienzan a traspasar, este concepto que puede ser aplicado a cualquier aspecto de la vida cotidiana, de esa manera se crea el concepto de deconstrucción como una manera de desarticular la palabra, desmontarla, para llegar a su origen, como si esta fuera la única manera de que se pudiera dar una desnaturalización, Darío plantea que “sobre todo por el arraigo que se tiene hacia la idea que creemos que por naturaleza no pueden ser de otro modo, pero la naturaleza siempre es producto de una intervención, es asumir que estamos cambiando todo el tiempo y que entonces nada puede ser definitivo”. La deconstrucción es también un ejercicio de desidentificación.

No sólo importan las diferencias de significación, sino las imágenes evocadas por cada una. La diferenciación también ocurre porque las palabras que acompañarán a otra palabra en cualquier expresión, también modificarán el significado de la misma, quedando siempre pospuesto el significado completo de la palabra que nunca es total. Un ejemplo sencillo de esto consiste en buscar la definición de una palabra en el diccionario, luego de buscar las de las palabras que definan a aquella y así sucesivamente, este procedimiento nunca termina. Por lo que de esto debemos comprender que un símbolo es definido por su relación con otros símbolos y éstos solamente difieren de aquel por las relaciones distintas que mantienen unos con otros. Habitamos en las redes del lenguaje, condicionado por la interpretación del texto, en el argot de Derrida, esto se refiere al contexto, que incluye todo lo relacionado con la situación de la "vida real" entre el acto de hablar y el texto escrito.

### III. LA DECONSTRUCCIÓN DE LOS MAPAS PICTÓRICOS

*“El mundo real es mucho más pequeño que el mundo de la imaginación”*

*Nietzsche*

El deconstructivismo incluye ideas de fragmentación, procesos no lineales y procesos de diseño. Otra razón por la que me he inclinado hacia este movimiento es porque los deconstructivistas apoyan la idea de anti-historicismo modernista.



En la obra que realice en 2015 se puede notar que la estructura arquitectónica se entretreje con el territorio ocupado a manera de crecimientos deconstructivos.



Estos inmuebles establecen un reconocimiento, aparición y disolución de las categorías tanto modernas como posmodernas de la arquitectura contemporánea. La base de color es una bicromía por colores complementarios en donde la atmósfera cromática preponderante son los azules matizados con su color complementario, que están aplicados con veladuras en los ejes horizontales y verticales de la composición, las líneas diagonales y verticales, que contribuyen a la fragmentación de los planos de "arriba y abajo" combinados con los puntos de fuga y líneas ondeantes que establecen las variantes formales de la estructura compositiva, que provocan la sensación de inestabilidad o fluidez de la composición general, que contrastan con algunas zonas que están resaltadas como marcas o detalles de la aplicación cromática que obedecen a señalamientos que son parte de la construcción retórica de la pieza.

Discursivamente mi obra juega con la idea que oscila entre el consciente explícito y el consciente tácito, ya que cuando presenté la obra, la respuesta ante ella es mayor a la que yo esperaba (receptividad) es decir que hay algo que permanece oculto en ella y que es develado por el espectador al menos parcialmente. Lo que propongo en esta y en algunas de las próximas obras que se encuentran en proceso, es impulsar las incertidumbres e irregularidades de los puntos de "catástrofe" en donde el espectador llegue a conflictuarse por las variaciones e inconstancias generadas por la combinación de matices, formas y la composición de paisajes que elija, con la intención de aumentar el nivel de involucramiento de los espectadores a partir en la manera de observar, en donde se les pida que se compenetren con el cuadro, para motivarlos, hacia la acción, mediante la experiencia estética para lograr un compromiso mayor con la lectura de las piezas que transforme a espectadores pasivos, en interpretes activos de la realidad a partir de la ilusión pictórica .

Mi intención es que el tipo de respuesta hacia mi obra también sea teórica e intelectual, para que los espectadores traten de explicarse las cosas y la realidad desde un sentido estético, en donde disfruten de la imagen por la imagen misma, pero que también pueda lograr cambiar la percepción del espectador, con la idea de aumentar el grado de vinculación con mis piezas y tratar de producir una posible reinterpretación de la obra, para que de esa manera se construya una nueva extensión conceptual mediante la participación del espectador.

A nivel simbólico mediante la acción de yuxtaponer o superponer, tengo la intención de mantener varios planos que se presentan en el mismo tiempo y espacio, que generan la sensación de simultaneidad. Partiendo de la idea de que mientras que asimilar es igualar, y hacer de cosas distintas una sola; la yuxtaposición mantiene la noción de los conflictos propios de lo diversamente superpuesto. En tanto que la asimilación es síntesis e integración, la superposición señala la discordancia y desintegración, de un sistema que carece de cohesión, por ejemplo como cuando a nivel sociológico, se impone una cultura sobre otra, cubriéndola, ocultándola, sin que se realice el proceso de asimilación, es por eso que en mi obra de manera deliberada no pueden distinguirse con claridad a qué territorio estoy haciendo referencia, porque no hay un espacio en concreto, sino que se trata de evidenciar que se trata de una construcción subjetiva que sirve como mecanismo de cuestionamiento del pensamiento hegemónico que construye las subjetividades desde el poder.

Mi idea es crear una obra de arte relacionada con una yuxtaposición inusual. Consideraré conceptos y elementos que normalmente no se pueden ver en conjunto. La yuxtaposición como estrategia discursiva en el arte también juega con la escala y el énfasis, por lo que la relación entre los objetos inusuales y fuera de escala normal se dan de manera cotidiana en mi obra, elementos que parecen contradecirse entre ellos, es justo eso lo que quiero provocar, una total contradicción, yuxtaponiendo una ciudad con otra, de forma que sólo mediante una radiografía pueda notarse que hay otra ciudad abajo, como ha sido parte del desarrollo de algunas civilizaciones a partir de la sobreposición de una cultura sobre otra durante el devenir de la historia.

Como mexicana provengo de una cultura en donde la ciudad capital fue prácticamente construida sobre las ruinas de una magnífica urbe prehispánica que fue destruida para dar pie a la construcción de una nueva subjetividad que instauro una identidad católica, que era completamente ajena a las raíces culturales originales del territorio donde ahora está la ciudad de México, es a partir de la reflexión de ese proceso de transculturización que decido hacer esta serie de pinturas en donde se puede notar la yuxtaposición casi transparente de una parte de ciudad sobre otra, porque tanto en nuestro entorno como en el pensamiento, esta acción de yuxtaposición está sucediendo continuamente en nuestra vida como latinoamericanos, sabemos que somos una gran mezcla de culturas, costumbres y tradiciones pero por otro lado se ha perdido el sentido de identidad, que es otra de las cosas que quiero aclarar en mi obra, no me interesa ya que puedan reconocer a la persona que hizo el cuadro mediante una identidad, nacionalidad o peor aún el género, simplemente quiero exponer como veo las cosas desde mi perspectiva, no importando de donde sean mis raíces, porque considero que esos argumentos ya están fuera de nuestro contexto o por lo menos deberían estarlo, ya que prácticamente se puede mezclar cualquier cultura con otra provocando una yuxtaposición exitosa.

Mi obra alude a las distintas visiones de un territorio, esta visión sobre los territorios se va registrando por la mirada pictórica. La mirada pictórica es distinta a la mirada geopolítica y a la mirada también del ojo técnico, ya que la pictórica toma en cuenta las sustancias del color y de la luz, así como las transparencias e intensidades, entonces al encontrarse con un escenario por descubrir, la mirada del pintor yuxtapone una serie de tramas pictóricas, dos o más conformaciones de visión, una que alerta a la mirada sobre lo que ahora puede verse y la otra que está consciente de lo que permanece oculto.

Aunque la pintura parte de una pulsión, se va a topar con sus implicaciones técnicas, con las otras miradas en el arte, porque empiezan a aparecer referencias, empiezan a aparecer empatías, hay convergencias sobre lo que se construye. En la obra hay una deconstrucción por medio de la construcción de un cuadro que ha sido re trabajado, es un proceso de rearmar, como va actuando la memoria, la manera en que la pintura se vuelve una actitud para desvanecer y transformar y darle otra localización a lo que a veces está permeando un punto de la mente y el cuerpo.

#### IV. LA CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO POR MEDIO DEL MAPA

*Tiene mejor conocimiento del mundo, no el que más ha vivido, sino el que más ha observado.*

*Arturo Graf*



Primer mapa del mundo, construido en Babilonia en el año 500 a. C.

**A) Definición de la Cartografía** La cartografía (del griego *chartis* = mapa, *graphein* = escrito) es la ciencia que se encarga del estudio y la elaboración de los mapas geográficos, territoriales y de diferentes dimensiones lineales y demás. Por extensión, también se denomina cartografía a un conjunto de documentos territoriales referidos a un ámbito concreto de estudio. La cartografía es como bien define Paúl Theroux es “la más científica de las artes y la más artística de las ciencias”. Desde sus bases matemáticas busca la precisión de dimensión y forma, sin embargo, es considerada un arte porque tiene cualidades estéticas, rasgos característicos que son determinados por cada creador, formas de visión y expresividad. Técnicamente la cartografía emplea instrumentos y ciertos procesos entre ellos las fotos aéreas, imágenes de satélites, así como de otras ciencias como la astronomía, la geodesia, la topografía entre otras. El primer objetivo de la cartografía fue la representación de la Tierra bajo una forma geométrica y gráfica, gracias a la concepción, la preparación y la realización de mapas.

Sin embargo, la cartografía de la cual basó gran parte de mi obra, no tiene por objetivo una reproducción exacta de la realidad, busco crear una construcción deformada y que implique la interpretación intelectual tanto del creador como del espectador, rompiendo los límites geográficos y políticos establecidos en el mundo actual.

## **B) Mapas**

Una de las funciones principales de los mapas es mostrarnos las relaciones tanto culturales como de poder, nos hacen creer que nos describen el mundo real bajo un dominio técnico, se han convertido en un objeto que informa desde la pantalla, una guía que puede visualizarse desde una cercanía o lejanía según sea el caso.

Sin embargo, el papel que he desempeñado como artista visual es el de ese cartógrafo capaz de deformar el territorio, de ir contra la descripción fidedigna de la realidad, evidenciando los lugares de poder, de dominio económico, es un mapa distorsionado, un juego de escalas donde nada tiene que ver con la función original de los mapas matemáticos, que buscan ser funcionales y prácticos. En mi caso busco que el espectador se pregunte qué hace un territorio junto a otros que en apariencia nada tienen que ver, porque hay esa proximidad en la imagen, trazo estos mapas para que el espectador se pregunte de donde se me he basado, se rompen esas fronteras de la continuidad y ubicación precisa del territorio.

Los mapas en su gran mayoría habían sido creados desde lo local, lo conocido, lo recorrido, sin embargo fueron poco a poco aumentando su territorio, abarcando parte de las fantasías y narraciones de los viajeros, con la finalidad de poder dominar el mundo, de tener la capacidad de poseer su contexto completo, sin embargo en esa acción de trazar mapas “mentales” es de donde me interesa partir, ya que adquieren un sentido mucho más complejo que el querer describir al mundo háptico, ya que con estos mapas basados en relatos y diversas percepciones, se logra parte de la finalidad que tengo en este trabajo de investigación, que es el dejar una serie de obras que describen cómo se veía el mundo desde todas las capacidades fotográficas, tecnológicas, culturales e intelectuales y por supuesto personales puestas en esta serie de obras, retomando varias técnicas donde se utiliza activamente la materia, como es el caso de la pintura, la escultura y la gráfica entre otras.



### **C) El espacio está asociado al poder y por lo tanto al control**

*“La única defensa contra el mundo es un conocimiento perfecto de él.”*

*John Locke*

Los mapas han sido un arma vital para el reconocimiento del terreno desde una orientación visual, es un instrumento básico en tiempos de guerra, son necesarios para la observación del mundo desde arriba para su control, la cartografía nos da la ilusión de poseer el mundo y de las cosas que existen dentro de él mismo, de describir un camino, de guiarnos en el traslado.

Desde un avión podemos aprender a descifrar el cielo, pareciera que el mundo se mueve en lentamente, comienza a reconocer el territorio, el mapa nos ayuda a posicionarnos como espectadores del territorio, es hasta cierto punto un modo de reconocer pequeños fragmentos. Mirar el mundo desde arriba provoca emociones que te llevan a la reflexión, es encontrarnos con la idea de lo sublime. Mediante los recorridos cambiamos la historia de vida, abandonamos el lugar de origen, se va modificando nuestra cartografía tanto exterior como interior.

### **D) El paisaje panorámico y la vista urbana con que se representaron las tierras y ciudades.**

*“Hay tantas realidades como puntos de vista. El punto de vista crea el panorama”*

*José Ortega y Gasset*

Los mapas están en constante transformación, van cambiando de acuerdo a la realidad que siempre es variable, incluso su función principal que era la de hacer visibles las fronteras y evidenciar la dominación del mundo ha cambiado sobre todo a un nivel de orientación, de guía de camino, que mejor tiempo para presentar entonces con esta serie que he llevado a cabo, mapas desorientadores, sin sentido, sin búsqueda del origen y sobre todo de una realidad distorsionada, incongruente, aparentemente caótica, que es la viva representación del caos mental y de información que vivimos hoy en día, confrontado dos de los grandes problemas a los que se enfrentaban los geógrafos: el peligro y el límite, en mis mapas aparecen varias verdades en un solo plano, algo que diferencia a los mapas funcionales cuya finalidad es la de poner en el plano una imagen que pretende ser la única verdad. En mi obra hay superposición de espacios, sin jerarquías, sin exclusividades, sin bases territoriales precisas.

### **E) La cartografía y la relación con el arte.**

La cartografía “supone una combinación de formato pictórico e información y en ese sentido sirve de vínculo entre ciertas formas artísticas de paisaje y vista urbana y las ramas de la geografía que describen la tierra en mapas y vistas topográficas”, por otra parte, la definición se entiende como “la tendencia a documentar o describir la tierra en imágenes que en la época fue compartida por topógrafos, artistas, impresores y público en general”.

En la cartografía hay una imposición del poder mediante la imagen, se pretende mostrar un territorio perfectamente ordenado y bien estructurado que difiere completamente de la realidad, donde hay ocultación de otros muchos territorios, lugares secretos de poder, inaccesibles para el humano promedio, no hay manera de localizarlos ni en vista satelital, ni por medio de cámaras, en parte de mi obra busco entrar en estos territorios, muchas veces prohibidos, para lograr una invasión visual.

### **F) La perspectiva cartográfica.**

La perspectiva como la moral, responde a estructuras sociales, me interesa hablar de la perspectiva porque al menos en apariencia nos permite tomar cierta distancia, para apartarnos emocionalmente de la imagen y nos da una sensación de visibilidad absoluta, así como las tarjetas postales o más en la actualidad, las fotografías de las personas en los diferentes paisajes de ciudades, nos dan esa sensación de tenerlo todo a la mano, y de manera simultánea, es una mezcla de emociones y hasta cierto punto el “poder” de posesión sobre la imagen, una bandera de territorio conquistado, coleccionamos territorios a partir de los momentos vividos, es una construcción espacial idealizada. Creamos a partir de dichas imágenes un supuesto orden y categorización, pero simplemente son fragmentos dispares, formando un todo artificioso, solo nos crean sensaciones de que el mundo está al alcance y que es portátil.

En el caso de mi investigación, me he inclinado más hacia el estudio de la geografía, cuya actividad principal es la observación de los espacios físicos de las ciudades, estudia las atmósferas psíquicas y las divisiones sociales, políticas y culturales. Así mismo me interesa el estudio de la dominación social, así como las estrategias de control sobre el espacio urbano contemporáneo en yuxtaposición con el mundo antiguo.

### **G) El papel del cartógrafo:**

El cartógrafo va modificando las escalas, busca tenerlo todo a la mano, tiene que estar en constante actualización, un falso control de la realidad, poner orden a los pedazos, tiene que hacer una síntesis a partir de la observación y medición del otro, hace un mapa a partir de fotografías, antiguamente lo hacían a partir de otros mapas que fueron descubriendo el mundo hasta lo que conocemos en la actualidad.

Anteriormente el cartógrafo hacía una modificación de escalas no tan diferente de las postales que realizaron los surrealistas, donde se alteraba a conveniencia tamaño y forma del territorio.

El cartógrafo, ausente en los mapas, es en primer lugar la señal de una concepción de una existencia social, el ejercicio de poder y la mirada parcial del mundo. Sin embargo, el cartógrafo está inscrito en parámetros de raza, género, historia, entre otros.



Mapa del mundo de Ptolomeo. Año 100 d. C.

Así mismo, el cartógrafo es capaz de hacer una representación diferente del verdadero mundo, cuando la ciudad se acerca se vuelve más y más extraña y se puede perder en el intento de representar el territorio.

## **H) Mandar cartas es un modo de trazar mapas**

En occidente se busca ordenar el mundo, categorizar, dominarlo, interpretarlo a su manera y conveniencia, una búsqueda por explicar lo que no se conoce, lo que les es ajeno, diferente. No existe un mapa objetivo, ya que está condicionado por la historia escrita, por la interpretación que se le quiera dar.

Actualmente los mapas buscan servir como guía, pero también se busca que sean parte de una identidad nacional contemporánea, sin embargo, se busca un sentido más práctico, se ha transformado en una realidad que está sujeta a modificaciones, a diferencia de los mapas antiguos que llevaban implícita la visión del mundo por medio de una imagen previamente construida a conveniencia.

Los cartógrafos antiguos tenían que distinguir la información muchas veces contradictoria, ven el mundo desde arriba y lo convierten en fragmentos. Es por eso que me considero una artista cartógrafa contemporánea, ya que mi obra va totalmente vinculada al trabajo de los cartógrafos, la diferencia es que ellos tienen que ser lo más apegados posibles al mundo real mientras yo puedo inventar mundos sin ninguna base de realidad (en mera apariencia). La idea de dominar el mundo se puede dar por medio de la exclusión o inclusión en el mapa.

El investigador Alfred Korzybski afirma que “una carta no es el territorio”. Los límites en los cuales se enfrentan cartógrafos y geógrafos en la actualidad no serían entonces técnicos, sino que estarían más bien ligados a su capacidad de comprender y de conceptualizar el mundo contemporáneo.

## **I) El mapa del mundo en la época de los surrealistas.**

*“El mundo real es mucho más pequeño que el mundo de la imaginación”*

*F. Nietzsche*

Qué mejor manera de representar la visión de occidente que el dibujo del mapamundi de los surrealistas de 1929, en que se distorsiona completamente el territorio, China aparece mucho más alargada y hay un gran énfasis en Alaska y sobre todo México. Es un mapa impreciso, con aparentes “errores” donde nada está donde se supone debería, ni es presentado en el orden de cómo nos presentaban el mundo, juegan con las escalas, ubicaciones, representaciones políticas y culturales, que nada tiene que ver con la supuesta precisión que debe tener un mapa sobre la realidad.



El mapa surrealista es un planteamiento del nuevo orden de intereses, eliminando fronteras y colocando nuevas. Dicho mapa es el claro ejemplo, a modo exagerado, de que no hay mapa objetivo, sino que depende del lugar donde nos situemos para definir el espacio. Los surrealistas trazan una nueva propuesta de recorrido del mundo, lo hacen desde una imagen mental, un orden caótico cartográfico.



Mapa del Mundo de los surrealistas. 1929

### **J) La cartografía altera la realidad.**

Actualmente han cambiado las representaciones cartográficas gracias a los avances tecnológicos, a la percepción de un mundo globalizado, transcultural con una supuesta lucha contra la hegemonía. Mi interés es utilizar estos avances tecnológicos que van más enfocados en la fotografía satelital para confrontar los antiguos mapas que representaban claramente los intereses políticos y creaban tensiones sociales. Por medio de esta práctica, busco transgredir la realidad como discurso hegemónico, en este sentido hacer evidente que se trata de una mera representación del espacio intelectual y cultural de nuestro tiempo.

En las obras de arte que propongo juego con las capitales de diferentes países, las cuales se van moviendo a mi gusto sin importar las posiciones políticas, religiosas o de otro tipo. Las tierras son a menudo engañosas y las dibujo a mi entero gusto y de acuerdo con mi parecer, algo similar a lo que hicieron los surrealistas en 1929.

### **K) La cartografía en América Latina**

En América latina y más específicamente en México, la cartografía se ha regido por formas de representación simbólica que se empleaba en los antiguos pobladores sobre el conocimiento cosmogónico y geográfico del territorio, sin embargo, después de la colonia hay una clara visión occidentalista de representación, sin embargo, pasó una mezcla interesante de ambas visiones en algunos casos, que son incluso evidenciadas en la actualidad por medio del arte contemporáneo.

En varios países de América latina, después de la intervención colonial, surgen nuevas formas de comprender a las ciudades, se crean espacios de experimentación, se buscó en un principio la cartografía como una herramienta que ayudará a reformar los espacios y a imponer un orden, así como para la creación de nuevas formas de construcción. Se utilizaba la ciencia de la cartográfica para crear una ciudad que represente la divergencia del mundo prehispánico al mundo colonial, intentando limitar e imponer por medio de la imagen.

### **L) La relación entre arte y cartografía.**

*“La fotografía solo puede representar el presente. Una vez fotografiados, el sujeto se convierte en parte del pasado”*

*Berenice Abbott*

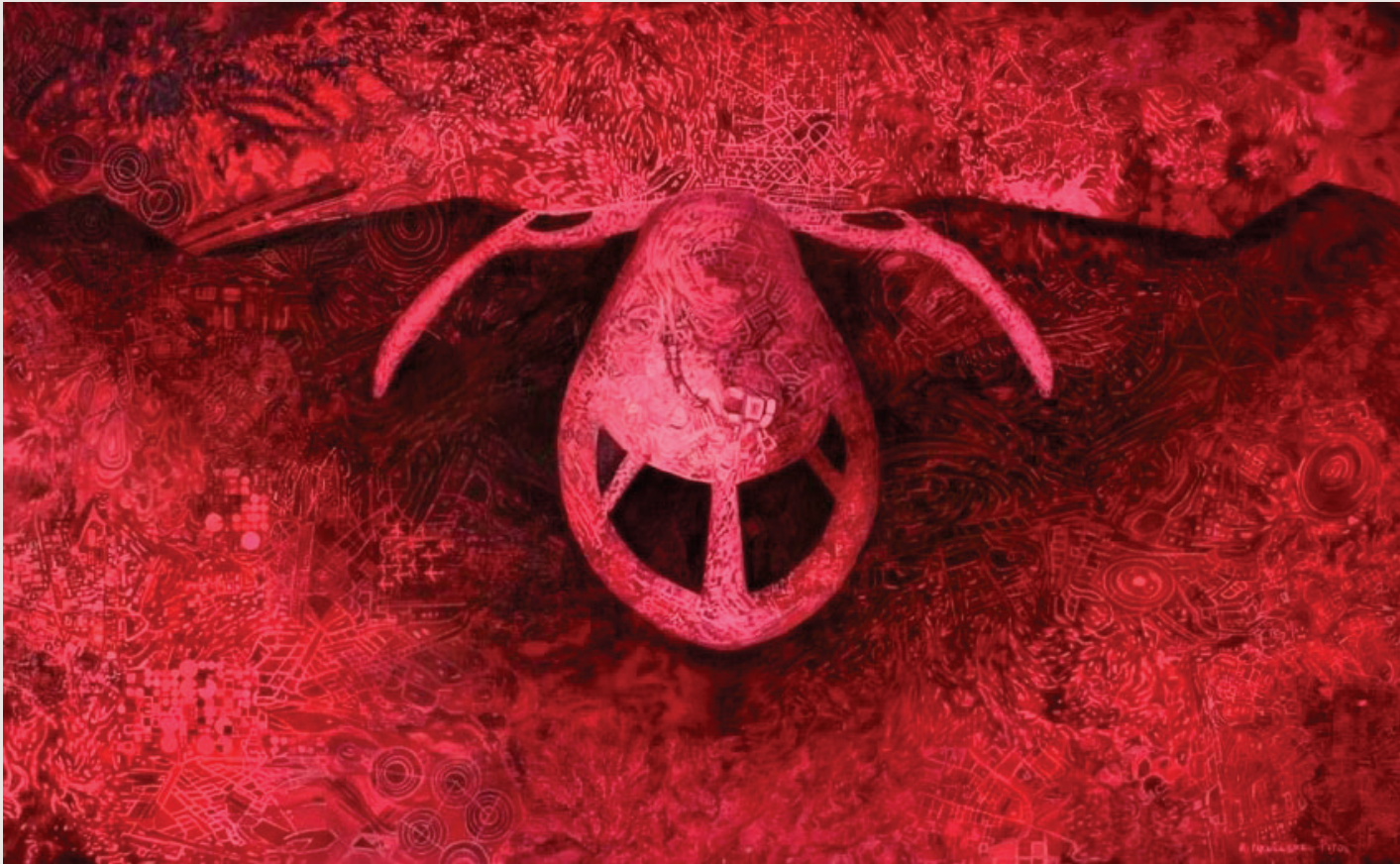
La posibilidad que me da el arte por medio de la cartografía es el permitirme rasgar, deformar, yuxtaponer territorios anteriormente vistos como hegemónicos, me permite provocar una cierta revolución en el lienzo, mediante el juego a escalas, ya que el mapa no es fiable, es la metáfora misma de la pintura, la cual me permite ocultar, evidenciar, imponer y borrar zonas con un trasfondo político y cultural. Los cartógrafos e historiadores buscaban mantener una frontera entre arte y cartografía, una idea creada a partir del conocimiento e investigación, mediante el arte pictórico busco desdibujar esa línea tan marcada entre ciencia y arte.

Holanda es de los primeros países que busca hacer una producción de mapas para la decoración en las paredes en el siglo XVII, eso permitió que algunos artistas holandeses obtuvieron un amplio conocimiento de la supuesta realidad, se empiezan a crear obras a partir de una recomposición del mundo.

En el presente nos encontramos ante una población que busca un real conocimiento del mundo, mediante mapas que parecieran ser infinitos por medio de las redes sociales y rastreo satelital podemos tener la sensación de conocer calles, montañas, valles y demás mediante las fotografías. Sin embargo, considero que hay que entender que no hay representaciones definitivas, no hay manera de tener un real control del mundo por medio de la imagen, los mapas han sido y seguirán siendo subjetivos, ya que buscan traducir la realidad, estos siguen formándose a partir de individuos que muestran diversos ángulos de una supuesta realidad.

Incluso con la tecnología más sofisticada y mostrando una imagen lo más objetiva posible, el individuo sigue y seguirá haciendo una lectura de la realidad, modificando la imagen que tenga frente a él. La imagen que cada persona tenga del mundo es proporcional a las diversas maneras en que éste ha aprendido a representar lo que tiene enfrente, por lo tanto, puede ir modificando su percepción con el paso del tiempo y de las circunstancias.

En el análisis que hago sobre el mapa, busco crear en los espectadores una comprensión sobre la inmensidad de maneras de ver el mundo, sobre todo en el momento en que presentó la obra ante el espectador, el cual en su gran mayoría dan una explicación a la forma que ahí se representa, es una entrada al mundo de cada individuo, algo que me ha llamado la atención es lo evidente que es las vivencias de cada individuo para proyectarse en una imagen que no es clara, por dar un ejemplo comentaré el caso de la obra "Ataque rosa" del año 2011, donde mostraba paisajes satelitales frente a un avión mantarraya, se acercó un individuo a decirme que si sabía sobre Judaísmo, ya que él había visto claramente varios símbolos en la obra, me empezó a dar toda una explicación de la obra a partir de su interpretación, lo curioso es que días antes, unos chicos que me habían ayudado a colocar el esmalte transparente, me habían comentado en esa misma obra, que habían visto claramente a la virgen de Guadalupe.



Ataque Rosa 2011  
Acrílico sobre madera  
180 cm x 300 cm

En mi investigación tomé en cuenta absolutamente al espectador, ya que la obra se crea a partir de estas dos partes, no pretendo plantear una obra terminada, cuya finalidad está en que se entienda un mensaje claro, sino por el contrario, abrir la posibilidad de dar infinitas lecturas de esta.



## V) EL TERRITORIO Y EL PAISAJE AÉREO CONTEMPORÁNEO

*...el paisaje siempre será fragmento de un paisaje mayor. Esta afirmación supondría que el cuadro no se agota en una sola pieza, sino que se extiende hacia otra referencia que a su vez la contiene: ¿no sería esa la naturaleza esencial de cualquier obra de arte?: La cita de la cita del comienzo del mundo.*

Fragmento de Semblanza de la pintura de Marcela Villalobos La Seducción del Paisaje

Guillermo Fadanelli

### A) El Territorio Físico, Ilusorio, Simbólico y su identidad.

El territorio físicamente hablando se define como una superficie, un espacio en la tierra y fuera de esta, donde se realizan acciones en un plano determinado. Para que haya territorio, tiene que existir quien lo habite físicamente, lo limite, lo haga sostenible, quien lo cree. El territorio ilusorio se divide en imaginación, simbolismo e identidad, es aquel que es construido por la mente y solo es vivido por aquel que se lo imagina. Es la construcción de un espacio irreal físicamente pero real en la psiquis de quien lo construye.

El territorio "Imaginado" nos permite apropiarnos de manera simbólica de un lugar, sin haberlo transitado físicamente, es aquel territorio que se construye para una o más personas, estos territorios abarcan creencias como en el caso de la religión, que pretende mostrarnos lugares sagrados, únicos e irrepetibles, espacios donde me interesa hacer una invasión visual por medio de la repetición de la imagen cuantas veces se pueda.

Mientras que el territorio de identidad se define desde el momento de nacimiento, el territorio personal es un espacio propio intocable, donde su dueño es el único que conoce sus características, es un lugar sagrado, ya que cada uno es quien define cuál es su espacio, independientemente del lugar en que se encuentre.

## B) La visión aérea en el paisaje mediante la fotografía

*“Las tierras pertenecen a sus dueños, pero el paisaje es de quien sabe apreciarlo”.*

*Upton Sinclair*

Se define al paisaje como un área de la superficie terrestre que es producto de la interacción de diversos factores presentes en él, así como un reflejo de un determinado espacio. El paisaje desde la visión artística, es la representación gráfica de un terreno, también puede ser el objeto material al crearse o modificarse por el mismo arte. El paisaje implica la relación del observador con el entorno.

John Berger, en su libro *“Modos de ver”*, nos habla de que lo visible es un fluir continuo, y ya no es lo que se presenta frente a los ojos, sino la totalidad de las vistas posibles a tomar desde diferentes puntos situados alrededor del objeto. Este enfoque multidireccional de los puntos de vista de una imagen trasciende al ámbito fotográfico, como en el caso de la pintura misma.

La fotografía aérea es casi tan antigua como la fotografía misma. En sus inicios fue creada para llevar a cabo un análisis de la superficie terrestre, es mayormente utilizada para la investigación de la geología, arqueología, para usos militares y en la actualidad como guía para poder arribar o conocer lugares específicos. El enfoque que a mí me interesa es evidentemente el artístico, se produce una cesura entre el ángulo de visión con el que se tomó la fotografía, y el ángulo que se requiere para comprenderla y decodificarla cuando la llevó al lienzo.

Algunos pintores de principios del siglo XX dedicados a la abstracción se valieron de la fotografía aérea para plasmar la relación con el espacio. La fotografía aérea más antigua que se conserva es tomada sobre la ciudad de Boston, es del año 1860, realizada por James Wallace Black, a unos 600 metros de altura sobrevolando la ciudad en globo.



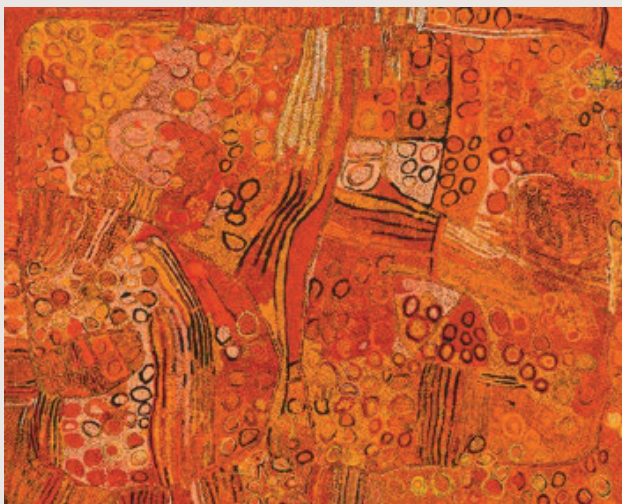
James Wallace Black. La fotografía aérea conservada más antigua del mundo. Boston 1860

### C) El paisaje aéreo visto desde el arte en la historia

*“Todo arte singular, el paisaje chino como la plástica egipcia y el contrapunto gótico, vive una sola vez, y nunca se repite con su alma y su simbolismo típicos.*

*Oswald Spengler.*

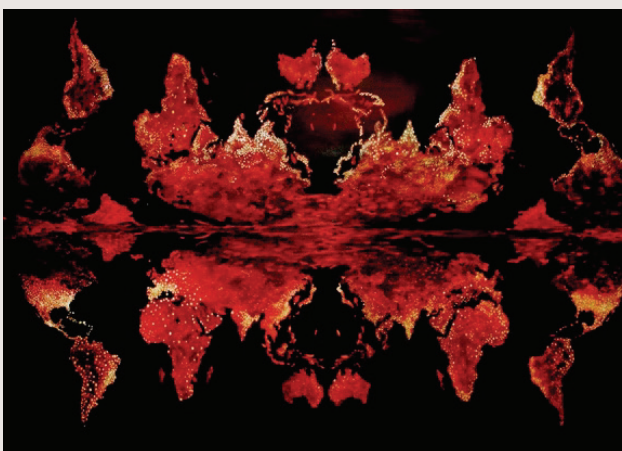
A continuación, citaré algunos ejemplos de cómo fue utilizada la fotografía aérea con un enfoque artístico en diversas partes del mundo. En Australia, desde su antigüedad, la cultura aborigen produjo un paisaje aéreo denominado “country” que era un tipo de mapa del desierto para poder contar cuentos a la hora de dormir y que estos se conectaran con los sueños, se llevaban a cabo en las rocas, en arena o incluso en el cuerpo, actualmente se lleva a cabo en los lienzos.



Naata Nungurrayi  
Sin título 2010  
Polímeros sobre lino  
122 cm x 137 cm

En el caso de los futuristas italianos, afirmaron que la fotografía aérea consistía en desintegrar el espacio, dichas afirmaciones las dejaron por escrito en su manifiesto “aero pintura”.

Tanto en mi obra como en la investigación que he llevado a cabo, me interesa destacar esa cualidad de desintegración, la ausencia de referencias, donde simplemente las imágenes son pequeños fragmentos del mundo, evidenciar el hecho de que jamás vamos a tener un conocimiento total de las cosas, la información siempre será parcial, por eso muestro obras que parecieran ser un tanto más específicas, centradas en el detalle.



Ariadne Nenclares Pitol  
Mapamundi 2015  
Acrílico sobre tela  
160 cm x 240 cm



#### D) Artistas relacionados con el paisaje aéreo

*“Cuando una experiencia espacial significativa es compartida por un número de personas, esta es la génesis de un espacio público”*

*Fumihiko Maki*

Hay un sin número de artistas contemporáneos que han trabajado con el territorio, sin embargo, nombraré algunos que considero tienen una fuerte influencia en mi obra e investigación, ya que trabajan con temáticas que van desde el paisaje aéreo hasta la reconstrucción del espacio pictórico y conceptual.

Comenzaré por Chelsea James, artista contemporánea que se basa en una investigación sobre los cambios del paisaje, sobre todo el territorio que abarca los Estados Unidos.



Chelsea James. Deep. 2010. Óleo sobre tela. 66 x 60 cm

Carol Rhodes realiza sus vistas aéreas desde fotografías ajenas, y hace un proceso “Semi-imaginario”, en donde usa lugares como la ciudad, los cultivos y las carreteras para la interpretación. Me parece interesante el proceso de esta artista, ya que, hace un proceso similar al que llevo a cabo, que consiste en iniciar sus cuadros con dibujos que reinterpretó, basándose en el programa de *Google Earth*. Igualmente, no utiliza el vuelo aéreo para realizar sus pinturas, solo su imaginación y las fotografías.



Carol Rhodes. Trees and Works. Óleo sobre tela.

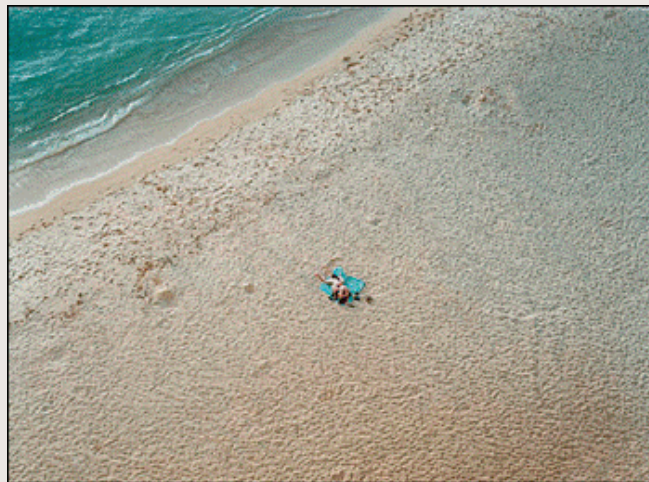
Edward Burtynsky logra convertir la fotografía aérea en gestos expresivos y pictóricos, afirma que “la tierra se ha convertido en un mosaico de parcelas onduladas y acolchonadas, cuadrículada por el riego, la siega y los caminos finos intermedios. La topografía ondulada se ha condensado en geometrías sutiles y formas gráficas, la mano del hombre en grande en el terreno rocoso”. Burtynsky viaja por los lugares más altos y desde ángulos nuevos.



Edward Burtynsky. On the Wall. 2009.

Richard Misrach es un fotógrafo estadounidense nacido en Los Ángeles (California), en 1949. Sus fotografías de paisaje muestran la tierra y los mares del desierto.

Durante más de treinta años ha abordado la relación entre la sociedad contemporánea, y la naturaleza, especialmente, en el Oeste Americano. Desde 2001 está trabajando en una serie titulada *On the Beach*, este proyecto ha sido presentado a gran escala. Richard realiza estas fotografías con un punto de vista aéreo, en las que se elimina, cualquier referencia de horizonte y de cielo. Su obra nos hace reflexionar sobre que las personas somos tan vulnerables como el mismo mundo en donde habitamos.



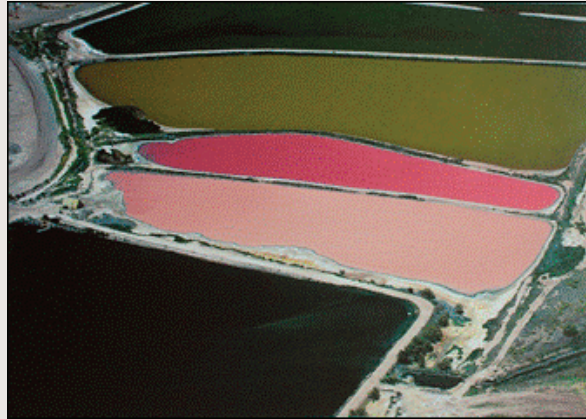
Richard Misrach. Untitled #394-03. 2001

Klaus D. Francke es un fotógrafo nacido en la ciudad alemana de Hamburgo. En 1993 viajó por primera vez a Australia. Desde entonces, Francke ha volado sobre esta ciudad para retratar los accidentes del paisaje. Sus fotografías retratan la naturaleza convertida en Arte, como masas de color impuestas.

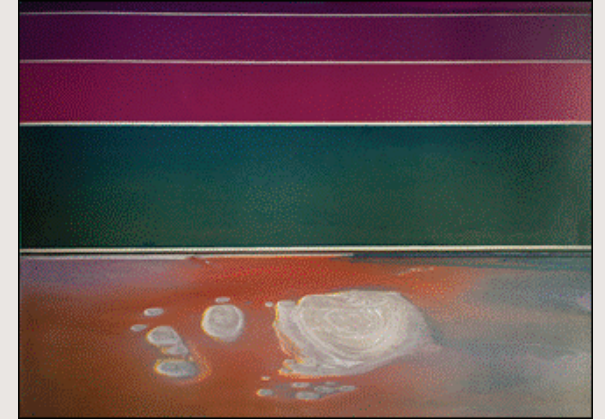
A Klaus le interesa las cualidades cromáticas que se forman en la Tierra. En sus fotografías se producen imágenes que nos remite a la pintura, sobretodo a algunos pintores abstractos. En el caso de Klaus no inventa las imágenes, sino que toma instantáneas de ellas, de aquellos acontecimientos visuales que ya han sido creados de forma natural en el espacio; simplemente el toma la imagen que se vuelve una obra de arte.



José Basto. Paisaje Aéreo. Óleo sobre tabla. 2011



Klaus D. Francke.  
Explotación de sal y minerales en Sowa Pan,  
en el norte de Botsuana, África.



Klaus D. Francke. Salina cerca de Gallup,  
Nuevo México, Estados Unidos

Y por último en cuanto al paisaje aéreo está como una fuerte referencia el artista español José Basto, nacido en 1953, el cual trabaja con el límite, la frontera y el paisaje desde diferentes ángulos, es una pintura de contemplación y transposición, su obra pareciera un estilo que combina lo tradicional, lo barroco y lo monumental.



## V. LA REPARICIÓN DE LO INVISIBLE

*Todo lo pintado se incorpora a la realidad, en cualquiera de sus dimensiones, cada pintor, abstracto o figurativo, paisajista del espíritu o de la historia, consigna lo que ha visto. La pintura es el testimonio complejo y múltiple de la mirada.*

*Gunther Gerzso*

Como lo he mencionado anteriormente, tengo una fuerte influencia del arte abstracto y constructivista, en la pintura he estudiado en específico a dos grandes pintores, por un lado, está Gunther Gerzso y por el otro lado la obra de María Elena Viera da Silva.

Gunther Gerzso es un artista que se ha considerado en sus inicios surrealista y cubista, sin embargo, su obra siguió evolucionando hasta que llegó a ser considerado artista abstracto. Tiene una fuerte influencia del arte precolombino, pero con mezcla de arte europeo. Ha sido considerado el primer pintor abstracto mexicano. En sus obras se puede ver claramente formas arquitectónicas que remiten a una construcción.

Tanto sus pinceladas sin texturas, su monocromatismo en algunas obras, su construcción geométrica y un orden aparente dentro de ese caos, así como los formatos que emplea han tenido una fuerte influencia en mi obra. En definitiva, me identifico con la obra de Gerzso, los dibujos previos a su pintura parecen seguir retículas que ha calculado casi geoméricamente.

Marta Traba afirma que “El principal vehículo de la expresión de los cambiantes climas interiores de Gerzso es sin duda alguna el paisaje.” Comparto con Gerzso su pasión por la arquitectura, ya que cada uno de sus viajes parecía que abstraía las formas arquitectónicas de los diversos lugares, esto lo lleva más aún a la abstracción y a las composiciones no figurativas, hasta adquirir un estilo propio. En sus edificaciones logra plasmar la luz, hacer movimientos continuos, matices, rajaduras y hendiduras, esto es algo que he intentado incorporar en mi trabajo artístico, el estudio de la luz y de la profundidad en un plano bidimensional.

Gerzso juega con el ocultamiento y la revelación, insinuando que hay algo más allá de la superficie, provoca en el espectador un interés de encontrar algo más allá, esta característica en lo particular es de suma importancia para mi trabajo, ya que he notado que en las obras que

muestro, el espectador quiere encontrar ciertas situaciones, símbolos, se puede notar a simple vista que no se ha dicho todo de manera inmediata.

*“Cuando usted quiere mirar hacia adentro de mis cuadros, siempre se encontrará con un muro que le impide pasar, la detendrán el fulgor de su luz, pero en el fondo, hay un plano negro; es el miedo.”*

*Gunther Gerzso*

En las pinturas que he llevado a cabo en relación a la serie “Destrucción, Construcción y Deconstrucción” aparece un miedo a la nada, al vacío, se puede ver el caos, el atiborramiento, hay ocultaciones, contradicciones, dispersiones, hundimientos, es un neobarroco contemporáneo.

Al igual que Gerzso, en mis obras hablo de aquellas construcciones tanto icónicas como desconocidas, sólo puede mostrarse ciertas partes, como vestigios, aquello que queda a forma de reliquia, se presenta esas imágenes ante nuestra mirada, Wolfgang Paalen escribió un prefacio para la primera exposición individual de Gerzso en 1950 que me remite a esa idea:

“Puede parecer extraño que hable de los monumentos mayas y de Kafka en relación a una misma obra; sin embargo, se pueden sentir las insondables antecámaras de los castillos del escritor y las murallas de su imaginaria China en las terrazas ascendentes y en las interminables criptas de las pirámides precortesianas de México... los solitarios que emprenden el camino desde la ciudad perdida hasta la ciudad posible han llegado a reconocer que lo más cercano es también lo más lejano. Para ellos, los antiguos glifos que resultan ya imposibles de leer son tan significativos como los glifos que todavía no podemos leer.”

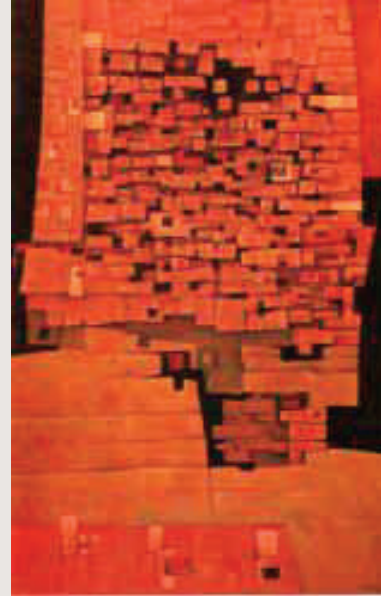
Gerzso utilizó algunas fotografías que se tomaban de diferentes ángulos para representar esa experiencia espacial, creando un cierto reordenamiento en el plano de la pintura. Hay una pasión por la saturación, busca el grado máximo de color, es un paisajista metafísico.

*“No considero que mis cuadros sean abstractos y no me preocupo por lo que representan; eso se los dejo a los críticos. Soy un pintor intuitivo. En aquella época descubrí el arte precolombino que me impresionó mucho y lo incorporé a mi obra. Pero yo hasta me considero un pintor realista; pintó paisajes del espíritu, de la mente. Es, pues, un realismo psicológico, una imagen de un estado de ánimo.”*

*Gunther Gerzso*



Gunther Gerzso. Estela blanca, 1950.  
Óleo sobre madera comprimida



Gunther Gerzso. Estructuras antiguas. 1955.  
Óleo sobre masonite. 92 x 60 cm

*“Pintura que no cuenta pero que dice sin decir: las formas y colores que ve el ojo señalan hacia otra realidad. Invisible pero presente, en cada cuadro de Gerzso hay un secreto.”*

*Octavio Paz*

Gerzso sostuvo que es en la yuxtaposición de las emociones divergentes donde yace su fuerza como hacedor de imágenes. Marta Traba analizó su obra particularmente en el sentido de esa doble existencia de sus paisajes cerrados, que contienen lo visible y lo invisible, balanceando lo que se puede controlar y lo que no. Definitivamente Gunther Gerzso logró no solo ver la superficie, sino el origen de la forma, sus obras pueden ser examinadas desde diferentes perspectivas.

*La pintura de Gunther Gerzso es la "aparición de lo invisible"*

*Juan García Ponce*

En mi obra, al igual que en la obra de Gunther Gerzso, no existe la idea de nacionalismo, se puede hablar sobre cualquier lugar sin que se tenga una cierta "pertenencia". Por otro lado la yuxtaposición ayuda a contrastar y disociar las imágenes, nos permite estudiar el plano y la profundidad, llegar a replantearse las estructuras socio-culturales mediante el uso de la luz, sombra y color.

*"Yo no sé lo que es la pintura no figurativa. Mis cuadros tienen siempre un punto de partida real. No hay que olvidar que el pintor se acostumbra a mirar las cosas y sabe realmente cómo son, en tanto que los que no son pintores no ven más que a través de fórmulas. La pintura es más difícil de hacer cuando no está basada en la naturaleza. En mi lo imaginario no es del todo imaginario. Es una construcción, una manera de construirme a mí".*

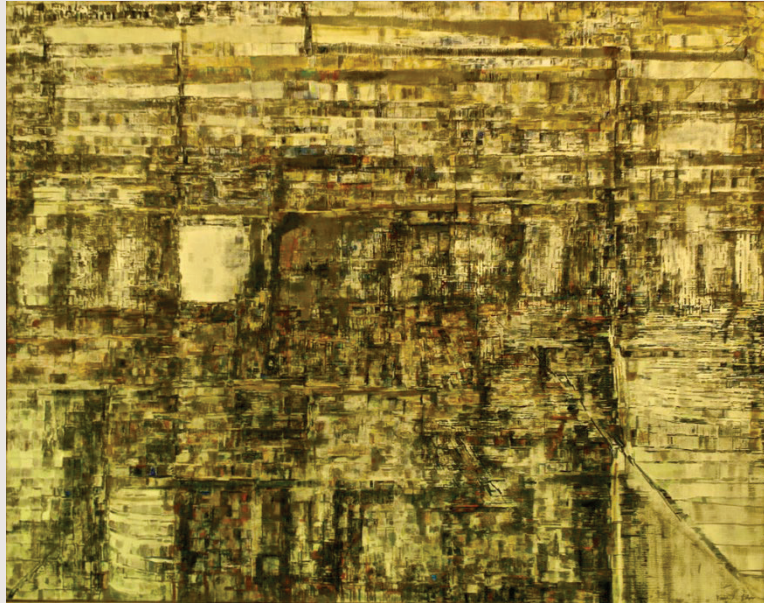
*Viera da Silva*

Maria Elena Viera da Silva es un referente directo en la serie que he venido trabajando desde 2014 a la fecha. Esta artista portuguesa nació en el año 1908, teniendo a Charles Dufresne y Fernand Léger como maestro entre otros.

Sus primeras pinturas son paisajes reducidos a líneas, creando efectos espaciales, retomando espacios como las bibliotecas, talleres, andamios, teatros, etc. Las temáticas en su mayoría de carácter urbano, investiga la profundidad. Su obra podría considerarse como "paisajismo abstracto" la construcción de los espacios lo hace mediante el color. Así mismo, el empleo de la yuxtaposición tan notorio en mis cuadros es algo que Viera Da Silva realiza mediante una compleja yuxtaposición entre dibujo y color.

En la obra memoria de 1966, utiliza perspectivas geométricas complejas, el espectador no puede fijar la vista en un solo punto. Esta característica específica me parece de suma importancia para mi trabajo e investigación, esa saturación de líneas, de puntos, hace que no exista una lectura lineal de la obra, sino por el contrario, se va descubriendo poco a poco en todas las perspectivas posibles.





María Elena Viera da Silva

Memorias

Óleo sobre tela

Viera Da Silva lleva a cabo obras de gran perspectiva urbana con unos trazos entrelazados mediante una técnica minuciosa. Es una mezcla entre lo contundente y lo frágil, lo objetivo y lo íntimo, la superficie y la profundidad. Cuando observo sus cuadros me da la impresión de que la artista buscaba que el espectador se perdiera en el fondo. Ella afirma lo siguiente: "Quiero pintar lo que no existe como si existiera", Y en ese afán, "lo real y lo imaginario se funden en una exaltación de ritmos". En mi obra busco que la pintura se lleve hasta el límite entre lo pictórico y lo gráfico, algo que en definitiva hacía constantemente Viera da Silva.

Comparto con ambos pintores la construcción de paisajes no naturalistas, hacen un tipo de memoria ambigua, son arquitecturas de ciudades en parte destruidas, paisajes que se van reconstruyendo, dando pie a perspectivas tanto de acercamiento como de alejamiento, así como de vistas que van de arriba hacia abajo, que en apariencia no tienen que ver con un espacio real.

## VI. LA CONSTRUCCIÓN DE MI OBRA PLÁSTICA A PARTIR DEL PAISAJE AÉREO

*“Creo que así es como se plasma el espacio en los cuadros: Cada pincelada provoca en el ojo la percepción de un momento distinto”*

*David Hockney*

La serie de piezas que presento, están constituidas por diversos paisajes puestos en un mismo plano, pareciera una construcción sin consciencia ni relación de un paisaje aéreo con otro, busco información en fotografías digitales, sitios web, revistas, etc. El cuadro se va definiendo mediante la construcción que está sucediendo en ese momento, no hay boceto definido, ni una idea de cómo terminará, siempre hay cambios de perspectivas mediante las pinceladas, mi mente trabaja bajo esa forma de archivo que guarda cada lugar y que va expulsando poco a poco en el lienzo.

Busco que el espectador vea la diversidad de paisajes que hay en un mismo plano, plasmó en un territorio físico, que es el bastidor, lugares nuevos que explorar, las creaciones mentales que hago, se van convirtiendo en parte de mi identidad, he conocido el mundo sólo mediante imágenes digitales, ya que he volado no más de quince veces en avión hasta ahora, considero esto importante ya que en nuestro tiempo el mundo se conoce desde arriba, las ciudades y sus formas.

En la pintura encuentro una forma de quitarle la rigidez que tiene la fotografía, Gerhard Richter afirma que “El pintor logra acertadamente liberar el momento que ha quedado prisionero en la foto; su acción rompe la eterna maldición del día ya transcurrido y lo traslada a la pura presencia temporal de la obra artística”

Mi obra a pesar de ser fragmentada por los diversos paisajes, da la sensación de unidad. Mi pintura es un territorio de expresión, realizada en diferentes tiempos, es una construcción de fragmentos de vida, una pequeña muestra de un amplio territorio mental.

## VII. LA UTOPIÍA EN EL PAISAJE

El arte y la ciudad, desde hace más de tres siglos, han estado en un constante cambio entre la experimentación y su imaginación, la idea occidental de vanguardia pretende una ciudad utópica colonialista, donde se toma en cuenta la visión del arte para la vida cotidiana, pero la idea de construcción de ciudad ideal, ha tenido como consecuencia la creación de proyectos irreales y sobretodo dañinos para el medio ambiente.

El término "Utopía" fue impuesto por Tomás Moro a comienzos del siglo XVI, como título de una célebre obra suya, Utopía, que quiere decir, o deriva, del término *u-topos*, o sea de aquello que no tiene lugar, algo que está fuera del tiempo y del espacio sobre la realización de cosas imposibles y fuera de este mundo, un lugar perfecto, la ciudad de Dios. Cuando hablamos de utopía, nos remite necesariamente a los sueños, a los deseos, he ahí que la utopía y el arte siempre están en constante convivencia.

### A) La construcción mental de la ciudad ideal.

La idea de una ciudad ideal es una total utopía, ya que busca llenar un vacío entre el paraíso perdido y la tierra prometida, América se vuelve la ciudad imaginada, donde es posible crear, producir y generar orden desde un punto estético mediante los mapas y la planeación de ciudades previamente ordenadas en un plano específico.

En la antigüedad, la ciudad era construida a partir de las ideas de los dioses, ya que estos les proveían de salud, defensa, sustentó entre otros, dichos asentamientos han representado los orígenes de las diversas culturas de hoy en día. Aristóteles definió a la ciudad ideal como el espacio contenido, limitado, finito, para garantizar que está fuera bella, virtuosa, autosuficiente, gobernable y controlable. Tomó dicho referente, ya que, así como se va construyendo una ciudad por medio de los planos, en la obra pretendo que el territorio se vaya creando a manera azarosa, espontánea, irregular y con un notable crecimiento orgánico que hace mayor referencia al urbanismo medieval.

Desde los años cincuenta a la fecha, hemos visto un avance tecnológico acelerado tanto en materiales como en la proyección de ciudades idealizadas, solo que a diferencia del arte, la arquitectura nace con la finalidad llevar a cabo una obra "real", funcional, a diferencia del arte cuyo territorio es un "no lugar".

*“Todas las utopías son deprimentes porque no dejan lugar para el azar, la diferencia, lo diverso. Todo está puesto en orden y el orden reina. Detrás de cada utopía hay siempre un grandiseño taxonómico: un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar.”*

*Georges Perec*

Me interesa el estudio de la utopía en el constructivo colectivo, ya que retomo parte de los relatos de civilizaciones perdidas, ciudades ideales, la inventiva de una ciudad que existió en la vida real pero que, al carecer de suficiente información, algunos individuos, tanto especialistas como personas ordinarias, han decidido crear imágenes de una supuesta existencia de dichas zonas hoy parcial o completamente destruidas. El papel que tomé como artista comprometida con el tiempo en el que estoy inmersa es el de interpretar, transformar, contextualizar la obra para el quiebre de esa idea utópica, burlarme de la vigilancia, represión, de las instituciones y sobre todo la creación de territorios en apariencia inexistentes, bajo las múltiples posibilidades que da la imagen.



Ariadne Nenclares Pitol  
Stealth Virus  
2011  
Grafito sobre tela  
Selección arte joven 2011



## **B) Partiendo del abstraccionismo geométrico y el constructivismo**

El arte abstracto sustituye la figuración por un lenguaje visual autónomo, creando una composición independiente de alguna referencia visual del mundo real. A finales del siglo XIX varios artistas necesitaron crear un nuevo tipo de arte que asume los cambios que existían en la tecnología. Algo similar con lo que sucede hoy en día.

Definitivamente relaciono mi obra en gran medida con el arte abstracto, ya que enfatiza los aspectos cromáticos, formales y estructurales, sin llegar a la imitación de referencias o modelos de formas naturales. Me vinculo más directamente con el abstraccionismo geométrico, este se basa en el uso de formas geométricas simples combinadas en composiciones subjetivas sobre espacios irreales. Surge como una reacción frente a la subjetividad de los artistas plásticos de épocas anteriores en un intento de distanciarse de lo puramente emocional.

En el Abstraccionismo Geométrico se crea una espacialidad dentro de un dibujo completamente plano; busca representar las construcciones y no las representaciones arquitectónicas de estas formas, a través de trazos horizontales, verticales, diagonales y curvos, sigue un patrón de dibujo esquematizado sobre planos de diversos colores o monocromáticos. Se crean unos aparentes juegos ópticos, que pueden suponer tanto volumen con planos en una sola imagen.

Otra de las corrientes del arte abstracto que relaciono con mi obra es el constructivismo, este es un movimiento artístico de vanguardia que incorpora a la obra artística los conceptos de espacio y tiempo, a fin de conseguir formas dinámicas. Para el pensamiento constructivista, la realidad es una construcción hasta cierto punto "inventada" por quién la observa.

El constructivismo se caracteriza por ser muy abstracto, recurriendo a figuras geométricas para sus obras. Me identifico con la característica que proponen sobre la simultaneidad del espacio, el tiempo y la luz, la transparencia, las formas geométricas, lineales y planas y al igual que en mi trabajo se relaciona con la industria y la tecnología moderna. Las composiciones constructivistas son hechas a partir de las matemáticas, sin las referencias hacia motivos "reales" , simplemente buscan el estudio del espacio/tiempo.

En mi trabajo artístico busco evidenciar obras que son anti históricas, alejadas de ideas vanguardistas, rechazando completamente la idea de "progreso", a diferencia del constructivismo, mis las pinturas son complejas de realizar, con mucho detalle, alejadas completamente de una pureza y claridad de imagen, hay un juego entre la presencia y ausencia por medio de la destrucción y construcción, así como en la deformidad y la dislocación cultural. Busco la distorsión de los procesos lineales, de la continuidad y lógica, transformar la perspectiva ordinaria o de "funcionalidad" por medio de la fragmentación y colocación de diversas partes en una sola pieza.

## VIII. LA YUXTAPONICIÓN COMO ESTRATÉGIA

*“La cuestión suprema sobre una obra de arte es saber desde qué profundidad de vida surge”*

*James Joyce*

Yuxtaposición es la acción y efecto de yuxtaponer, poner algo junto o inmediato a otra cosa. El concepto está formado por los vocablos latinos *iuxta* (“junto a”) y *positio* (“posición”).

La definición de yuxtaposición en el diccionario castellano es acción y efecto de yuxtaponer. La yuxtaposición o toque es el poner una forma junto a otra de manera que el espacio entre ambas sea cero. Básicamente cualquier instante donde se choca una cosa con otra se puede definir como una yuxtaposición, esta también puede significar poner a un lado, ya sea inmediato o adyacente.

Es una tensión provocada por la proximidad de las figuras, los colores, planos, etc. La diferencia de la yuxtaposición con otros procesos, es que esta no utiliza nexos. En el arte, la yuxtaposición de dos o más elementos contrastantes se hace con el fin de poner de relieve las diferencias de cada plano, es la máxima tensión de proximidad de las formas.

Hay diversos tipos de yuxtaposiciones, como es la sustracción, que consiste en colocar una figura invisible que se cruza sobre otra visible, las interrelaciones, que pueden no recordarnos las figuras originales con la que fue creada, porque de su cruce, surge una nueva forma nueva y más pequeña, está también el proceso de unión, donde ambas figuras quedan fusionadas y se convierten en una nueva forma y mayor; la superposición, que se da si acercamos ambas figuras, una se cruza sobre la otra y parece estar por encima, cubriendo una porción de la que queda abajo y también está la penetración, cuando ambas figuras al juntarse, parecen ser transparentes y los contornos de ambas siguen siendo visibles.

## La Yuxtaposición en el arte y en América Latina.

*“Sólo se permite aparecer aquello que no existe”*

*Guy Devorad. La sociedad del espectáculo*

El empleo de la yuxtaposición en las artes visuales es para crear una imagen que provoque estímulos diversos al mismo tiempo, contraponen dos o más discursos en un solo plano, dichos efectos se pueden dar tanto en el empleo de diversos materiales transparentes o semitransparentes, así como por medio de veladuras entre muchas técnicas mixtas más. En algunos campos como en el de la filosofía y la sociología, utilizan el término de yuxtaposición para hablar de la relación que tienen dos o más culturas en un mismo territorio, he ahí la importancia que tiene para mi investigación dicho término.

En México podemos notar claramente este fenómeno. En la actualidad, los latinoamericanos vemos a nuestra cultura como un conjunto de realidades puestas una sobre otras en aparente desconexión. Por un lado, ha habido en la historia de nuestro país un intento por incorporar a la cultura europea, creando monumentos y arquitecturas sobre la cultura prehispánica, dando como resultado esta superposición de construcciones en distintos momentos históricos en un solo plano. Mediante las ideas impuestas de “progreso” lo que se ha logrado es esta superposición de imágenes, muchas veces sesgada y carente de información.

Es de sumo interés para mi investigación esta yuxtaposición de culturas, sobretudo la yuxtaposición cultural tan evidente en América latina, la relación con los diversos pueblos originarios, encontrar las contradicciones culturales que tienen hoy en día, evidenciar la superposición cultural, para que esta información pueda ser puesta en un lienzo una vez que se haya estudiado dichos acontecimientos.

Mediante las diferentes técnicas artísticas busco yuxtaponer o superponer, pretendo mantener los conflictos tanto de la imagen como de su lectura mediante la superposición de los opuestos. Mientras que la asimilación es sintetizar, la yuxtaposición de mis imágenes se da a partir de colocar una cultura sobre otra, en parte se cubre, oculta, se atenúa, pero nunca se da un fenómeno de asimilación, es por eso que en la obra no puede distinguirse por completo un territorio, ya que no hay nada en concreto.

Mi idea es crear una obra de arte relacionada con una yuxtaposición inusual. Considere conceptos y elementos que normalmente no se pueden ver juntos. La yuxtaposición del arte también juega con la escala y el énfasis, por lo que la relación entre los objetos inusuales y fuera de escala normal se dan de manera cotidiana en mi obra.

En mis pinturas se han perdido las fronteras, esas líneas donde se muestran las posiciones definitorias, las partes abstractas me permiten crear un efecto de evocación en el espectador, se da un diálogo entre lo abstracto y lo figurativo, creo contrastes. Se produce en cada espectador una idea distinta de una misma imagen, es así como encuentro en mi obra distintas figuras y discursos que parecen contradecirse, la misma construcción de la obra es una yuxtaposición, ya que la voy creando entre capas y capas de pintura que van recubriendo espacios completos donde solo podrían visualizarse por medio de una radiología, un fenómeno parecido a las construcciones prehispánicas, donde es imposible conocer la arquitectura anterior porque se tendría que deshacer la que está visible.

El ser originaria de un país, en donde la ciudad fue parcial o totalmente sumergida, destruida para dar pie a una nueva identidad religiosa, completamente ajena a las raíces prehispánicas, es por lo que decido hacer esta serie de obras evidenciando el proceso de yuxtaposición cultural, algunas veces presentada casi de manera transparente. Este fenómeno continuamente sucede en nuestra vida como latinoamericanos, hay una cierta pérdida de identidad, se ha tergiversado la información histórica y cultural.

En la obra que presentó ante los ojos del espectador aparece una imagen de denuncia, ese caos mental y visual donde coexisten diversas imágenes, como se va construyendo un diagrama, un cierto código que conforme pasen los años se pueda descifrar más fácil, con el tiempo se podrá llegar a entender por qué coloqué ciertas ciudades en puntos estratégicos, cada cuadro tiene su propio código, incluso en los cuadros que hago a manera de serie, que parecerían iguales, hay diferencias sutiles, en mis pinturas encapsulo el tiempo, la energía y sobretodo las fuerzas que se mueven desde mi interior.

## IX. LA METAIMAGEN

*“Las imágenes connotan imágenes, la multiplicidad de ser una imagen, las imágenes se rompen con un pequeño tintineo, su destrucción es tan bella como su ser, en esencia, son instrumentos de tortura que explotan a través de la curtida capacidad del individuo para sentir emociones poderosas e indiferenciadas, llenas de anhelo, insatisfacción y monumentalidad. No cumplen función social.”*

*E.L. Doctorow. El libro de Daniel.*

Durante más de quince años, he llevado a cabo un proceso de segmentar y retomar las imágenes que utilizo, presentándolas una y otra vez sobre un plano, dicha acción me llevó al estudio de las metaimágenes, que pude conocer más a profundidad en el taller del maestro Sergio Koleff Osorio.

La meta imagen podría definirse como el inventario fallido de los instantes perdidos, de la imperfección de los recuerdos y de la visión con respecto a estos. Una meta-imagen es una imagen que se refiere a la propia imagen, esto es, cuando se toma a sí misma como referencia representacional. En pintura, este fenómeno se da de forma evidente cuando una pintura incluye la representación de una pintura.

La meta imagen representa de manera plástica el momento posterior a una toma, en el caso de la fotografía, es la representación mental del espectador, en el estudio de la meta imagen hay preguntas como ¿Qué sucedería si se logra capturar la imagen que el espectador pueda crear en su mente? Y si en vez de fotografiar el instante preciso se crea una sensación de que se perdió algo, de que no se capturó el instante preciso sino el posterior, ¿Qué hay más allá de la imagen?





Ariadne Nenclares Pitol.  
Vietnam Rorschach.  
130 cm x 150 cm  
Esmalte sobre tela. 2014  
Selección "Arte Joven 2014.

## X. LA CONSTRUCCIÓN POR MEDIO DE LA ACROPERSPECTIVA PICTÓRICA

*“La visión vertical es una gran novedad, porque reduce todo a la superficie, las montañas, los monumentos y la mismísima torre Eiffel. Pero tal visión es rara y fugitiva. Será más a menudo la visión oblicua la que sorprenderá su mirada. Entonces las casas, los monumentos, los relieves se presentan bajo un aspecto cúbico. Pero ustedes se acostumbraron rápidamente a la visión oblicua, a decir verdad, más completa que la de las superficies...”*

*Danielle de Guidice, Despegando la sombra del suelo, pág. 53, Editorial Anagrama, Barcelona España. 1996.*

Un signo se da por la relación semiótica de lo designado y su representación; mientras que un símbolo es una representación gráfica que puede ser parte del signo.

Los signos visuales representan la transición de la perspectiva visual, a través de las figuras y los pictogramas, a las señales abstractas. Sistemas que son capaces de transmitir el significado de conceptos, palabras o sonidos simples. Dadas estas características, los signos pueden ser entendidos tanto por los seres humanos como por algunos animales, a diferencia de los símbolos, ya que estos tienen un significado más amplio, es la representación física de una idea, mantiene un vínculo social entre su significante y su denotación.

Entrando en la obra, la imagen que presento pierde poco a poco su capacidad de denuncia, se va imponiendo una semántica espesa y tramposa en el manejo de los hechos: todo dependerá de qué es lo que entendemos de la obra. Presento algunos lugares que se han vuelto símbolos en la sociedad contemporánea, como lo es el vaticano, la torre Eiffel, el pentágono, Disney, estadios de fútbol, entre otros.

Los lugares que represento, tienen ya por sí solos su significado, pero en el momento de presentarlos en vista aérea pierde un poco ese sentido y dan paso a nuevas formas de significación, se reconocen, pero nunca antes se habían visto en acroperspectiva, es un nuevo comienzo para la significación y posiblemente si los hiciera en forma más gráfica, con menos carga de elementos, estaría creando nuevos símbolos de ciudades, como en el caso del vaticano, a lo cual me lleva a pensar en estas formas en donde la iglesia buscó que sus edificios fueran en forma de cruz, por lo tanto cuando la tecnología avanzó y dio paso para poder observar los lugares desde los 90 grados (acroperspectiva) siguen representando la cruz desde todas sus posiciones.

Es así como pretendo dar nuevos significados en la obra, buscó crear espacios en donde se unan significados hasta cierto punto contrarios, novedosas formas aparecen en el lienzo, dando paso a posibles nuevos significados y símbolos jamás vistos anteriormente. En el lenguaje gráfico uso colores planos, líneas de diferentes grosores, mientras que en el lenguaje pictórico busco los matices, las mezclas de color, la luz y la sombra.

## XI. EL NEOBARROCO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

*“La técnica es hermosa y hemos sido amaestrados para adorarla”*

*Paul Virilio*

Según la definición del diccionario el termino neobarroco es la denominación de un estilo arquitectónico, escultórico, musical y literario, imitación del Barroco clásico, que floreció en la segunda mitad del siglo XIX, como reacción a la frialdad académica imperante. El neobarroco entendido en esta acepción tiene grandes puntos de contacto con el Romanticismo.

Sin embargo lo que se denomina *neobarroco* desde la perspectiva del análisis semiológico de las artes y la cultura mediática es un término acuñado por el Profesor Omar Calabrese, que surge por la necesidad de un término que definiera mejor la estética postmoderna, cuyos parámetros se han desdibujado, ya que el término postmoderno sirve para denominar una serie de operaciones creativas muy diversas, por lo que se ha convertido en una palabra inexacta para referirse a diferentes fenómenos como el pastiche literario o cinematográfico, que es de raigambre de la escuela de sociología norteamericana de los años 60. La acepción postmoderna en términos filosóficos estrictos originalmente hacía referencia a la obra “la condición postmoderna” del filósofo Jean Francois Lyotard, que analizaba la condición postmoderna de las sociedades occidentales avanzadas y su forma de producción del saber, por último, la arquitectura también empleó el término postmoderno con una intención de significar una rebelión contra los principios de funcionalidad y racionalismo del movimiento moderno.

Sin embargo, el término neobarroco como se comprende dentro de la teoría semiológica del Prof. Calabrese tiene muy poco en común con el uso romancista del término típico de la arquitectura de finales del siglo XX y principios del XX. Lo que Calabrese propone es más bien la creación de un modelo para la construcción de axiologías a partir de la perspectiva estética como procedimiento para describir algunos objetos culturales, que comparten modelos morfológicos en constante transformación que tienen en común el compartir conceptos y contenidos mucho más que formas comunes.

El término barroco en este caso no hace referencia al periodo, sino a una actitud estética como la comprendía el poeta cubano Sarduy como la utilización del lenguaje para formar y deformar con un espíritu exagerado y por lo tanto artificial, que sin embargo da cuenta de la identidad americana, pero que puede expresarse en las cualidades formales de los objetos, en este sentido el espíritu barroco puede existir en cualquier época de la civilización ya que más bien denota una actitud de extrema artificiosidad que se contrapone al espíritu del

clasicismo y por lo tanto también posee cualidades metahistóricas, sin embargo Calabrese se enfoca en la morfología para tratar de demostrar que existen formas subyacentes en las producciones culturales actuales.

Para eso es necesario tener en cuenta una consideración formal del estilo de una época, que evoca diversas teorías artísticas, basadas en el formalismo, la primera es de Heinrich Wölfflin, en los conceptos fundamentales de la historia del arte, aclara el sentido de esta categoría, se trata de estudiar no el análisis de la belleza de una obra de arte, sino del elemento en que la belleza toma forma, para estudiar el carácter de la concepción artística que a partir de estos principios elabora un método que puede sintetizarse en los siguientes puntos:

- 1.- Cada obra o serie de obras es la manifestación completa y combinada de algunas “formas” abstractas y elementales.
- 2.- Tales formas elementales pueden definirse como una lista de oposiciones, ya que una forma no se percibe en sí misma, sino a través de un sistema de diferencias.
- 3.- Un “estilo” llega a ser entonces la manera específica de operar de las opciones a través de los polos de las categorías formales de base y, normalmente, corresponde a principios de coherencia individual, colectiva, de época y hasta de raza.

La segunda teoría formal analizada es la de Henri Focillon, que llega a equiparar el sistema de las formas con un sistema biológico, más desde un sentido filosófico que científico del término, que se encuentra en consonancia con las ideas de Kant, en su obra “La vida de las formas”, distingue con claridad entre categorías estilísticas históricamente definidas así como principios formales, conocido como los estadios evolutivos; edad experimental, edad clásica, edad del refinamiento, edad barroca que en realidad describen transformaciones morfológicas, que son válidas dentro de cualquier estilo histórico, lo que Focillon logra entrever es una lógica implícita de la morfogénesis, en donde considera los cuatro grandes ámbitos que constituyen la forma; espacio, materia, espíritu y tiempo. esta teoría se ocupa mayormente en la observación de la mutación de las configuraciones individuales de la forma y no tanto de los estilos en su sentido general, el aspecto histórico del arte para Focillon se trata de momento de un “estadio” de evolución en donde no hay una conducción hacia una historia de los periodos, porque sigue una lógica causalista de la sucesión de las formas que según Focillon atraviesan un proceso que incluye; generación, exactitud, perfeccionismo y degeneración de la forma.

La tercera teoría analizada es la de Eugenio D’Ors, cuya idea del barroco es metahistórica, comprendido como una categoría del espíritu, conformada por constantes que denomina “eones” de tal manera que puede aplicarse hacia cualquier movimiento artístico concreto de la historia, sin importar su tiempo y su localización geográfica. Tomando prestado los principios de la clasificación del naturalista Carlos Linneo, D’Ors piensa el barroco como un género con sub clasificaciones, llegando a contar hasta 22 tipos de barroco en su obra “lo barroco” cuyo

debilitamiento teórico es la falta de coherencia entre las denominaciones, que son prácticamente casuales y retornan a una clasificación histórico geográfica del fenómeno estético.

Lo que el Profesor Calabrese concluye después de haber analizado estas nociones teóricas que han intentado comprender el estilo desde un punto de vista formal es que puede existir una solución más correcta (aunque no la única) para describir el gusto de una época, haciendo más rigurosos el formalismo, para evitar las contradicciones con la historicidad de la obra de arte, para eso concluye el siguiente criterio:

Primero: analizar los fenómenos culturales como textos, independientemente de las explicaciones extratextuales.

Segundo: identificar en ello las morfologías subyacentes, articuladas en diversos niveles de abstracción.

Tercero: separar la identificación de las morfologías de las de los juicios de valor, de las que las morfologías están investidas por diversas culturas.

Cuarto: identificar el sistema axiológico de las categorías de valor.

Quinto: observar las duraciones y las dinámicas, tanto de las morfologías como de los valores que las invisten.

Sexto: llegar a la definición de un “gusto” o de un estilo como tendencia a valorar ciertas morfologías y ciertas dinámicas de ellas, quizás mediante procedimiento de valoración que poseen una morfología y una dinámica idénticas a las de los fenómenos analizados.

Con esta propuesta de criterios analíticos para comprender los objetos culturales, ya no se trata de confrontar momentos aislados, históricamente determinados, sino de la descripción de las morfologías que se manifiestan en un momento histórico, comprendiendo a la historia como como el lugar en que se manifiestan las diferencias y no las continuidades de la producción cultural, cuyo análisis no deductivo permitirá encontrar modelos para comprender las funciones de las creaciones culturales.

Cuando esta pretensión de especificidad va siendo en el sentido de orden se conforma como forma de organización se va creando su identidad en sí misma, su lenguaje propiamente dicho, este lenguaje hace ver que el arte que hemos llamado clásico es basado en las cualidades de la superficie, mediante esto, la pintura se ha constituido en el mundo de lo visible, en el plano de lo háptico, Greenberg le da cabida al expresionismo abstracto, porque hace ver a las implicaciones como hechos y figuraciones éticas de la pintura clásica que se van llevando las afecciones a su sentido más puro mientras que lo barroco ha movido las pasiones hasta desbordarlas, yuxtapuestas y exacerbadas de esas afecciones.



La condición neobarroca va unida a una forma de explicar la condición postmoderna, así la condición posmoderna se va haciendo neobarroca porque hay un cúmulo de afecciones de manera que se ven sobrecargados y sobreexpuestos de ellos. El neobarroco plantea una nueva forma de representar y de explicar el orden del caos, la condición de cambio está reunida en una pretensión de un orden, el neobarroco de esta manera involucra al caos, pero a su vez permite comprender esa representación del caos en la sociedad, así mismo el arte reacciona desde el fetiche, ahí es donde tiene cabida la cultura pop, ya que el fetiche se puede re trabajar en cuestiones plásticas ya que hay afecciones psíquicas.

Considero que mi obra plástica tiene que ver con ese fetiche de una manera indirecta en el sentido de que la imagen virtual y sus particularidades de esa imagen como son los radares y todos esos sistemas de navegación y de espionaje, van recorriendo esos lugares y los voy decodificando, ya que a veces un espacio enorme lo hace parecer pequeño, condensado y apretado como en los errores de Google Earth en donde parece que se distorsiona las figuras y sus formas, lo importante es como he representado el conflicto, cuando hay conflicto mediante todo el territorio imaginario, esa potencia puede incluso aniquilarnos, pero encontramos nuevas maneras de representación en donde surge una realidad soportable de ello, al hacerlo soportable la cuestión de la guerra ya no es el conflicto, se puede llevar a las formas mediadas, las que han sido las imágenes bélicas, ya que no es lo mismo recordar que el verlo desde un punto de vista externo a la vivencia, en donde esta podría llevarnos a lo insoportable de una imagen por todo, lo que conlleva, de pronto puedo imaginar que sería de aquellos soldados en donde se les muestre mis imágenes bélicas llenas de colorido y con un toque de pastiche que se vincula casi directamente al pop, sera probablemente insoportable para ellos.

Ante el espectador, las pinturas de la serie “construcción, destrucción y deconstrucción” parecen ser invadidos por una presencia de mapas realizados con gran minuciosidad que simula las telas empleadas para crear un efecto de camuflaje, la imagen es totalmente saturada, cartografías dispersas de una memoria dañada, es un registro urbano caótico, opuesto una urbe ordenada, la imagen pareciera en partes devastada.

Esto hace ver que lo que muestra las afecciones en el caso de las imágenes que seleccionó es cómo abordar la atracción hacia el conflicto, no para representar el conflicto sino para sobrellevar la cuestión tan potente que tiene esas imágenes, lo que me permite pintar es que no hay un conflicto directo con esas imágenes, son vistas de otros territorios que en su mayoría no conozco y sobretodo no me ha afectado estar en eso como es el caso de la serie del tsunami en donde la imagen se desbordaba de tantos datos que contenía, pero pude realizarlo sin más deseo que el de evidenciar una tragedia desde el ojo que todo lo ve, una mirada fría como es la imagen digital.

## EL CONCEPTO DE CATÁSTROFE EN LA SERIE DE “DESTRUCCIÓN, CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN”

*“La catástrofe está en el corazón del acto de pintar, las formas se desvanecen. Lo que es pintado y el acto de pintar tienden a identificarse, bajo la forma de chorro de vapor, de bolas de fuego, en la que ninguna forma conserva ya su integridad.”*

*Gilles Deleuze*

Deleuze parte de la idea de que es necesario, para que el color ascienda, la necesidad de un caos que genera lo que podríamos denominar la cosmogénesis. Él habla de la pintura desde un punto filosófico. Rechaza la concepción de representación de la imagen pictórica. Las teorías científicas de la inestabilidad como la teoría de la catástrofe de Rene Thom, que es una teoría matemática de la morfogénesis aplicada a la topología de los fenómenos naturales complejos que es relevante debido a los paralelismos conceptuales de inestabilidad y metamorfosis que tienen en común con los objetos culturales, asociándose en un sentido que nos interesa desde el punto de vista estético.

La primera idea surge del hecho casi obvio de que tanto una elaboración cultural como una teoría científica poseen una dimensión conceptual interna, por lo que podemos decir que tanto el objeto cultural como la teoría científica poseen una “forma” y una “estructura” que es abstracta e independiente de su manifestación o de su aplicación. En este sentido tanto una obra de arte como una fórmula química pueden poseer el mismo modelo de articulación interna, por ejemplo, entre una teoría y la mutación de gusto estético pueden pertenecer a una misma mentalidad o ambiente intelectual que compartiendo su estructuración abstracta, que en conclusión podemos asociar los ámbitos científicos y culturales mediante una semejanza de la forma de su expresión conceptual.

La segunda relación entre los productos culturales y los modelos científicos, especialmente los teóricos, es poseen un esquema interno, que no solamente permite expresar sino también posibilita la descripción o explicación, al igual que los modelos científicos pueden ser utilizados como una teoría del propio modelo, es decir que son autoexplicativos, como en el caso de la “teoría de las catástrofes” cuyo propósito es modelar los cambios discontinuos que frecuentemente ocurren en los fenómenos naturales, empleando la teoría topológica de sistemas dinámicos mediante los estudios matemáticos realizados por Henri Poincaré, cualquier fenómeno natural posee una morfología interna que se puede definir como estable, por el hecho de que aunque el fenómeno varía mínimamente, permanece siendo el mismo, pero también existen fenómenos que no son estables y también las morfologías son estables y están sujetas a sufrir transformaciones, ejemplos significativos de cambios repentinos causados por pequeñas alteraciones en los parámetros del sistema son los movimientos telúricos, el hundimiento estructural, los colapsos del mercado financiero.

Usualmente el modo de explicar las mutaciones es interpretar el cambio como una serie de diferentes estados, que se encuentran interconectados en una relación de causa efecto, como evolución que se encuentra determinada en términos de continuidad del sistema. Mientras que Thom ha teorizado la dinámica de las morfologías, como una forma estable que efectúa una especie de recorrido que la lleva a sufrir perturbaciones, si esta no cambia se mantiene estable, pero si se efectúa una mutación entonces esa forma ha alcanzado un umbral “catastrófico” que la ha hecho cambiar de estructura. Como conclusión diremos que la adquisición de una forma depende de un conflicto durante el cual el sujeto, “elige su propio futuro” como dice Thom, esta teoría constituye un precursor importante de la moderna teoría del caos.

Guerra, colapso económico, desastres tecnológicos, cualquiera de estas posibilidades podría alterar el destino del mundo de forma catastrófica, la historia de la humanidad está conformada por una serie de eventos que podríamos denominar como catástrofes debido a su irregularidad dentro del sistema, que es un evento singular que irrumpe en la regularidad de la estabilidad del sistema y altera el orden anterior del sistema hasta modificar su forma. Sin embargo la exploración y reflexión estética de las nuevas relaciones sociales, los cambios de producción de energía, el calentamiento global, los acelerados cambios tecnológicos entre muchos otros factores cambiantes que generan condiciones que amenazan la existencia humana, también son las mismas condiciones en la que podemos hallar potencialmente nuevas formas de “ser” humano, en medio de las ruinas de la destrucción, también podemos encontrar vestigios de vida y con un poco de inteligencia sentar las bases para el resurgimiento de una post humanidad. con una conciencia más profunda de los límites de su propia existencia.

## Conclusión

La función del arte consiste en la producción de experiencias sensibles, que dan a luz a seres inteligentes capaces de entender su finitud y con ello la conciencia de su propia muerte. El arte ya no es ni lo bello ni lo sublime, sino por el contrario en los últimos siglos se ha estudiado la anomalía, la deformación y la catástrofe. Deleuze sostiene que en el arte "no es el sujeto quien explica la esencia, es más bien la esencia la que se implica, se envuelve, se enrolla en el sujeto". Los mundos mentales de cada sujeto se pueden ver expresados en la fabricación de símbolos personales que están envueltos en un aparente entramado psíquico.

En la actualidad el artista está imbuido en una realidad que está siendo constantemente modelada por los medios masivos de comunicación y que le proporcionan una enorme diversidad de imágenes que resultan casi infinitas y que se presentan ante la mirada del artista como series o grupos de imágenes que están posicionadas entre las diversas lecturas de la realidad, porque la fabricación del arte es la realidad de lo posible.

En lo personal me siento profundamente conectada al tema de las catástrofes, así como a la noción de la catástrofe interna, en donde se suceden una serie de ideas que parecieran estar arraigadas inherentemente, en el mismo acto de pintar, que involucra un cierto nivel de desequilibrio que es necesario, para lograr una innovación continua de la producción artística. Hablar sobre caos y pintura implica la apertura hacia la posibilidad de la experimentación de la incertidumbre a partir del accidente y el concepto del desastre durante el azaroso proceso de producción pictórica. Posicionar la idea de la catástrofe personal como parte de las reflexiones estéticas sobre construcción y destrucción que he estado desarrollando en mi investigación teórica y mis exploraciones artísticas en un nivel de mi experiencia personal en el que estoy hablando de las estructuras mentales y culturales que conforman la memoria y la construcción o pérdida de la misma, como un sistema que es aparentemente estable, pero que también es susceptible de experimentar alteraciones.

Reflexionar sobre el concepto de mapa y la realización del registro de las vistas aéreas, me ayudan a poder pensar en imágenes, y visualizar cómo funciona el proceso de la memoria colectiva de un grupo humano, que habita en un momento y sitio determinado y el cómo este mismo espacio tiempo va siendo construido, en gran medida por los acontecimientos que experimenta tanto el territorio como los individuos que lo habitan y coexisten simultáneamente. Por otra parte es necesario observar cómo durante el proceso de reconstrucción de la memoria individual y colectiva se va perdiendo parte de la información lo cual genera una nueva forma, que produce los territorios mentales como el producto resultante de un proceso de inestabilidad, que ha sido experimentado por un sistema humano, del cual ha sido alterada su forma, pasando por varios estados que lo conducen de un proceso de transformación que lo precipitan de un estado de regularidad y estabilidad, hacia un estado de inestabilidad y singularidad, que lo ha dotado de nuevas cualidades morfológicas.





An aerial photograph of a city, likely Lima, Peru, showing a dense network of streets and a prominent river winding through the urban landscape. The image is in a sepia or brownish tone. The word "ANEXOS:" is overlaid in the center in a bold, white, sans-serif font.

# ANEXOS:





# LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA: DESTRUCCIÓN, CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN.

Ariadne Nenclares Pitol 

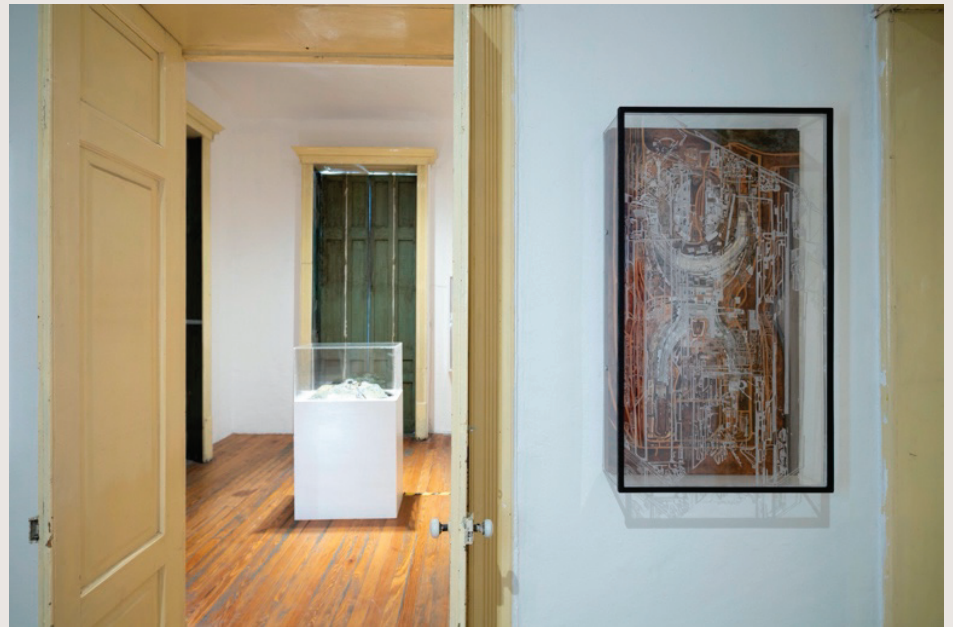


**ESTUDIO MARTE**

JAIME TORRES BODET 221, SANTA MARÍA LA RIBERA, CUAUHTÉMOC, CDMX

**INAUGURACIÓN**  
**09 JUNIO / 19:00 a 22:00 hrs.**





















Circuito Centro Cultural S/N, ( Frente a Universum) Ciudad Universitaria  
 Alcaldía Coyoacán 04510, CDMX





# TERRITORIOS SIN FRONTERA

Música, pintura, ciencia, filosofía y complejidad.  
Programa Arte, Ciencia y Complejidad .

## Jueves 18 AGO 12:00-16:00 hrs

Actividad presencial y transmisión por canal de Youtube C3  
<http://www.youtube.com/c/CentrodeCienciasdeComplejidadC3>

### 12:00-13:00 hrs

Inauguración.

*La pintura como cartografía de la memoria.  
Destrucción, construcción y deconstrucción.*

Ariadne Nenclares Pitot  
Instituto Nacional de Bellas Artes  
Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda.

### 13:00- 14:00 hrs

Concierto de Arpa

*De gira en siete pedales*

Betuel Ramírez Velasco  
Facultad de Música de La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)  
Becaria del FONCA Proyecto realizado con apoyo a la creación y proyectos culturales (SACPC)

### 14:00-16:00 hrs

Conferencia

*Hablemos de artificación de la ciencia*

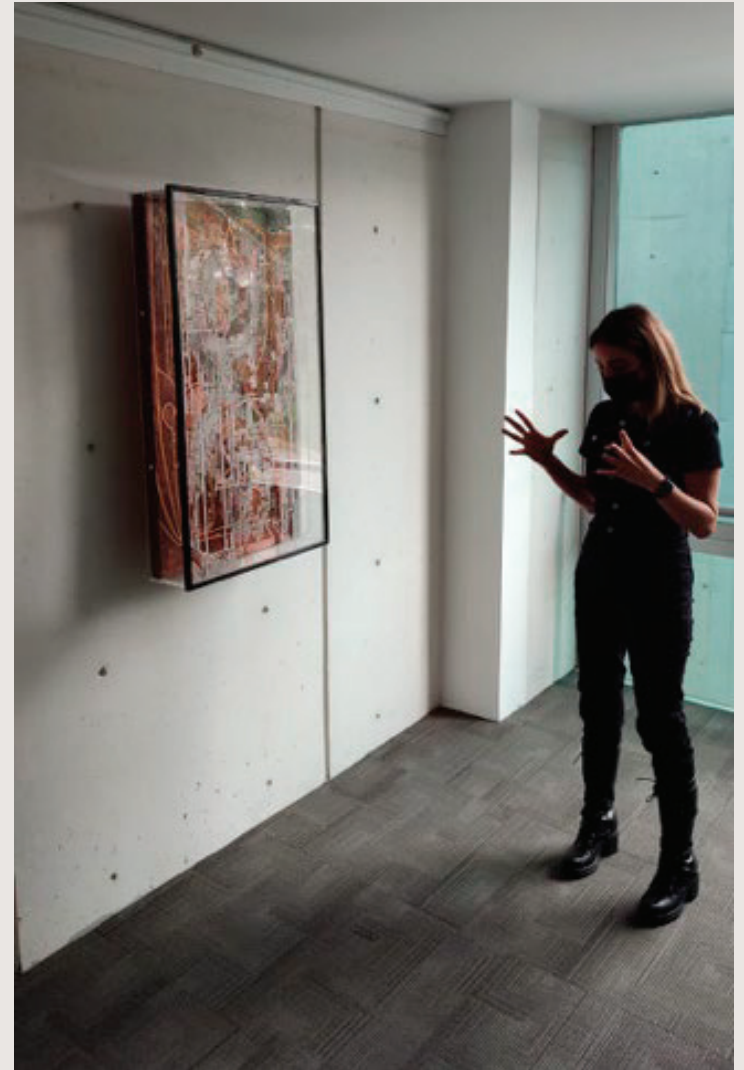
Mayra Sánchez Medina  
Universidad de la Habana

















PUE  
BLA

## LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA:

Destrucción, Construcción y Deconstrucción  
por Ariadne Nenclares Pitol

INAUGURACIÓN

Septiembre 08 | 18:30 h

Casa de la Cultura, Sala Héctor Azar  
5 Oriente 5, Centro Histórico de Puebla, Pue.





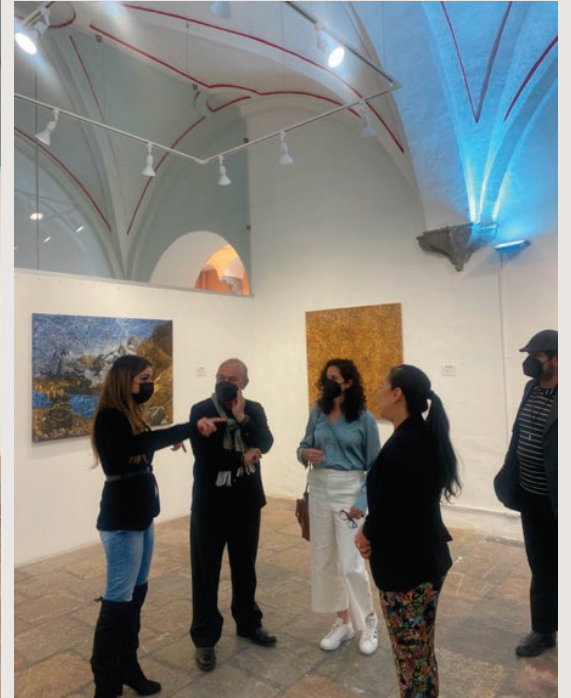














# **PERSPECTIVAS CRÍTICAS Y CURATORIALES DE LA**

**“LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA:  
DESTRUCCIÓN, CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN”**





## Alma Mater

### I. La descripción del ser, el espacio y el habitar en el trabajo artístico de Ariadne Nenclares Pitol

Francisco Guillermo Vázquez Lima

Curador

*“En lo que sigue, intentamos pensar sobre el habitar y el construir. Este pensar sobre el construir no se arroga la pretensión de encontrar pensamientos constructivos o dar reglas al construir. Este intento de pensamiento no concibe el construir, en general, desde el arte de la construcción y de la técnica, sino que retrotrae el construir al dominio al que pertenece todo lo que es. Preguntamos: 1. ¿Qué es el habitar? 2. ¿Hasta qué punto el construir pertenece al habitar?”*

*Martin Heidegger (Construir, habitar, pensar)*

Memoria : símbolo, imaginación y realidad, el origen del pensamiento y el orden simbólico.

Sin pretender analizar a fondo las cuestiones acerca de los comienzos del pensamiento simbólico del hombre, la mayoría de los autores relevantes, que tratan este tema, coinciden en señalar que éste se encuentra en una época anterior a la historia misma, tal vez a finales del periodo paleolítico. El simbolismo primitivo aparece en un momento en que las tradiciones espirituales, que rendían culto a la naturaleza, sufren un decaimiento, perdiendo gradualmente las características inherentes de esta etapa del pensamiento humano que escapaba tanto de la determinación como de toda reducción constrictiva.

Erich Fromm nos hace notar que pese a las diferencias existentes entre los mitos (babilónicos, hindúes, egipcios, hebreos, turcos, griegos o ashantis) todos están “narrados” en una misma lengua: el lenguaje simbólico, debido a que éste responde a características que no son el espacio y el tiempo, sino a la intensidad y la asociación. Es el color el fundamenta la profundidad del espacio (es decir la percepción de movimiento) que es lo que conforma la visión óptica, junto con la línea y el plano de una imagen. Y son estos elementos visuales los que adquieren una significación particular que permite asignar valores sensibles a cada cultura.

En el trabajo artístico de Ariadne Nenclares Pitol, podemos discernir claramente cómo la artista ha asignado a cada elemento visual un significado particular y sensible, que no únicamente es una mera referencia al espacio y el tiempo que está analizando y criticando. Y que también corresponde a una serie de valores estéticos que contienen un rango emocional y sensitivo, el cual obedece a cada uno de sus propios contextos socioculturales y temporales donde la creadora también se ha permitido empatizar con la experiencia humana, que se halla implícita en cada suceso que permanece registrado como

una impronta de la memoria, ésta es una de las perspectivas que es abordada desde el trabajo discursivo de ANP, sin que por ello se limite a lo estrictamente descriptivo.

El sociólogo y filósofo neokantiano Ernst Cassirer acota la siguiente precisión:

El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema «simbólico».

Esta herramienta humana permite que el hombre transforme notablemente su realidad en comparación con el resto de los demás animales, ya que posee una nueva “dimensión” de la realidad que es mucho más amplia. El hombre es el animal simbólico por excelencia, afirma Cassirer, y es esa facultad la que lo distingue del resto de las criaturas conocidas, y al mismo tiempo, le otorga la posibilidad de realizar todo su desarrollo cognitivo y cultural.

La capacidad de simbolización de los acontecimientos de la vivencia fenoménica, aunado a los procesos cognitivos que se encuentran ligados con la memoria de los hechos, es lo que le ha permitido al hombre realizar un registro de sus experiencias, tanto a nivel emocional como racional, proporcionándole una herramienta cognitiva inigualable que ha facilitado la constante posibilidad de construcción y reconstrucción del conocimiento, para actualizarlo mediante una relectura de los elementos que se perciben como parte de la realidad substancial<sup>8</sup>, acorde con las variables y circunstancias de los acontecimientos que el ser humano experimenta como parte de su existencia, la cual se encuentra en un constante proceso de cambio y evolución. Los antiguos filósofos aristotélicos discernían entre substancia (como lo que subyace y permanece tras el cambio) y esencia (lo que constituye al ente mismo, más allá de su variabilidad) entendiendo lo “esencial” como la causa que da origen a las cosas existentes y lo “substancial” como lo que se manifiesta en la realidad aparente del “mundo accidental” con su consabida impermanencia.

ANP es sumamente consciente de este rasgo distintivo de perennidad como una cualidad de la memoria, lo cual implícita la fugacidad de la huella mnémica, por lo que en su trabajo de reflexión estética no se limita únicamente a una labor de registro de los acontecimientos y su rememoración, sino que va más allá pues busca activar la memoria mediante la interpretación misma del fenómeno, lo cual permite al espectador reconstruir el suceso desde

---

<sup>8</sup> El termino, como tal, proviene del latín substantia, que se forma a partir del prefijo sub- que significa ‘bajo’ y el verbo latino stare, que quiere decir “estar” y que a su vez es la traducción del vocablo griego "ousía". Su sentido general a nivel filosófico es el de "fundamento" de la realidad (acepción que adquirió dentro del pensamiento de Aristóteles) entendido como lo que subyace o "lo que está debajo", y permanece debajo del cambio de los fenómenos, es decir lo “subsistente”.

su potencia simbólica que se halla inmanente en el interior de los elementos visuales que componen su obra artística, y que es en donde realmente radica el poder de sus imágenes como instrumento de análisis que permite al “observador” no solamente evocar un acontecimiento de manera parcial y subjetiva, sino que implica una labor de rescate a manera de un trabajo arqueológico que implica la reconstrucción e interpretación de los acontecimientos, lo cual permite revelar la trascendencia de la experiencia humana implícita, y que se halla contenida en el objeto que la representa para recuperarla del olvido donde quedó extraviada dentro de la fragmentación del espacio temporal.

Nenclares Pitol es una creadora que sabe perfectamente que el trabajo de reflexión estética no solamente consiste en un proceso de filtración de la realidad que el artista percibe, sino que entiende que la tarea primordial del creador, auténtico y comprometido con su tiempo, es la de reinterpretar, deconstruir y reconstruir dicha realidad mediante un trabajo crítico que permita repensar las categorías del objeto de estudio analizado, para así poder discernir tanto las particularidades como la generalidades mediante múltiples perspectivas que nos permitan acceder a la comprensión intelectual del fenómeno que se está tratando de discernir, con un horizonte de pensamiento con la mayor amplitud posible, para poder explorar diferentes ópticas que nos faciliten la generación de nuevas ideas con respecto al asunto considerado.

Ariadne Nenclares Pitol asume esta responsabilidad intelectual con el propósito de producir nuevo conocimiento a partir de la comprensión de los diversos fenómenos sociales, antropológicos, biológicos y cognitivos que son analizados desde la reflexión estética como parte del proceso de investigación que la artista desarrolla por medio de su trabajo creativo, a manera de una bitácora de la memoria, que activa la reconstrucción de los sucesos desde una perspectiva analítica e imaginativa del hecho observado.

Es Jacques Lacan quien destaca que “la creación de símbolos introduce una realidad nueva en la realidad animal.” En la primera etapa de su investigación, Lacan ubica al símbolo como aquello que “humaniza” al ser humano: “un mundo humanizado, simbolizado, constituido por la trascendencia introducida por el símbolo en la realidad primitiva.” Podemos advertir que Lacan construye sus ideas a partir del análisis de los conceptos estructuralistas acuñados por el antropólogo y filósofo Claude Levi-Strauss referente a las estructuras simbólicas y las nociones de la filosofía de Hegel, de lo cual derivan postulados como este: “El intercambio simbólico es lo que permite la vinculación entre los seres humanos, mediante la palabra, debido a que permite identificar al sujeto”.



Sin embargo, Lacan enfatiza que la psicología no puede explicar el lenguaje, sino que, por lo contrario, es el lenguaje quien determina la psicología del individuo, postura que se encuentra alineada con el pensamiento Hegeliano: “No hay ahí metáfora: el símbolo da a luz seres inteligentes”. En concordancia con lo anteriormente mencionado, se puede interpretar que aquí el símbolo es entendido por Lacan como un “mediador” que se instala en el lugar de “la cosa”, es decir, que la “negativiza” u “oculta” abriendo la posibilidad de un juego entre presencia y ausencia, como una evocación de “la cosa” misma y que permite establecer un “nuevo orden” que es distinto al mundo “natural”, esto es en sí lo que denominamos como cultura, lo cual comprende todo lo que el hombre ha creado y que no es producto directo de la naturaleza, sino de la mente humana y de su trabajo de transformación, adaptación y modificación del mundo natural.

Es este rasgo característico de artificiosidad del mundo simbólico lo que lo hace relevante, ya que no se encuentra en una relación directa y biunívoca con “las cosas reales”, sino que es una nueva forma de expresar la “realidad” que no corresponde al mundo “natural” e inteligible de la substancia. Dado que el mundo natural y “de las cosas” no está revestido por el “mundo de los símbolos”, sino que lo retoma, esto debido a que cada símbolo corresponde con una cosa, y cada cosa está correlacionada a un símbolo, por lo que no debe confundirse la “idea” de la cosa con la cosa en sí misma. De este modo, queda establecido por qué el símbolo trasciende a la palabra escrita o hablada: “Llamo símbolo a todo aquello cuya fenomenología he intentado mostrar” decía J. Lacan.

Esto es otro atributo importante del símbolo como lo propone Lacan, debido a que actúa sincrónicamente y dentro de un sistema, por lo que en stricto sensu, no se puede pensar en el símbolo como un elemento aislado, sino que está relacionado e interactúa con el “mundo simbólico” al cual pertenece, influyendo en él y siendo influido por él.

El orden simbólico se da primitivamente en su carácter universal” no se trata de que se vaya construyendo paulatinamente, sino que cuando el símbolo aparece, es porque existe ya un universo de símbolos.

Normalmente, y en términos lingüísticos, se equiparará al símbolo con su significante, por lo que no es posible hablar de un símbolo inconexo, sino que el símbolo en sí mismo implica el funcionamiento de todo un sistema correlacional de pensamiento que se encuentra comprendido dentro del orden simbólico.

Lacan demuestra esto a través de un ejemplo: “el túmulo o cualquier otro signo de sepultura merece muy exactamente el nombre de símbolo; porque es algo “humanizante”, es decir, que la función del símbolo es vincular al ser humano con la memoria de dicho acontecimiento, actuando en otro nivel distinto al de la experiencia directa, es por así decirlo, otro nivel de la misma, debido a que ésta ya se ha fugado en el tiempo, pero permanece presente en la evocación del recuerdo por medio del símbolo, que es lo que realmente permite evocar la vivencia primaria y reconstruirla mediante la memoria, cuyo carácter inherente es subjetivo y fragmentario, por lo tanto parcial e inexacto.

Solamente mediante la descripción, reconstrucción y reinterpretación del acontecimiento se da paso a la activación de los procesos cognitivos que nos permiten captar la profundidad inherente de la experiencia vivida, que ha sido representada por medio de los fragmentos de la memoria que se hallan contenidos en los objetos que Pitol produce a manera de mapas mnémicos, con la intención de atraer hacia el presente el testimonio vivo, portador de conocimiento “humanizante”. Nencles distingue, claramente dentro de su trabajo artístico, que los procesos que involucran la reconstrucción de un acontecimiento inscrito en el marco espacio-tiempo, también requieren de la mediación de herramientas interpretativas que sean aplicadas adecuadamente y dentro del contexto de un orden simbólico que provea los significados de aquellos signos que no son autárquicos, ya que están conectados o asociados a un sistema simbólico que es coherente y que lo provee de sentido, por lo que también es necesaria la investigación meticulosa de los detalles del hecho registrado para poder comprender, debidamente, su posición dentro del contexto sociocultural que lo dota de congruencia, y de esta forma proveer al espectador de un marco interpretativo lo suficientemente amplio y abierto que permita lograr una relectura propia, que le ayude a tomar consciencia de la relevancia del suceso representado por la artista, pero desde una óptica “suprapersonal” del fenómeno descrito.

En primera instancia, Lacan parece asimilarse al “orden” de la palabra en la fase inicial de su pensamiento, donde en ocasiones utiliza el término “orden simbólico” para enfatizar la prevalencia del símbolo, pero integrando también los efectos y las manifestaciones reales e imaginarias, llegando entonces a hacer equivalentes las expresiones “orden humano” y “orden simbólico”. En este sentido queda pendiente establecer las diferencias entre símbolo, significante y palabra. Siempre que nos encontramos ante el “orden de la palabra” ésta instituye la realidad en “otra realidad” que solo adquiere su sentido auténtico, con sus matices y acentos en función de ese mismo orden. “Si la emoción

puede ser desplazada, invertida, inhibida, si ella está comprometida en una dialéctica, es porque ella está capturada en el orden simbólico a partir de la cual los otros órdenes, imaginario y real, ocupan su puesto y ordenan.”

Sin embargo, Lacan nos aclara que éste no es su descubrimiento, sino el de Freud, que es quien nos ha hecho percatarnos de ese “orden” en el que hemos entrado (aun sin saberlo) en otra dimensión de la realidad y del pensamiento humano, donde estamos naciendo una segunda vez y transitando de un estado infantil, que se encuentra desprovisto de “lenguaje”, hacia un “orden simbólico” que se encuentra constituido por este sistema de pensamiento al cual hemos tenido que adaptarnos. Pero entonces qué es lo que Lacan entiende por memoria:

Se ha hablado de memoria para distinguir lo viviente como tal. Se dice entonces que una sustancia viviente, después de determinada experiencia, sufre una transformación tal, que no reaccionará ante la misma experiencia de un modo similar al de antes.

La afirmación anterior resulta un tanto ambigua: ¿Cómo se puede reaccionar de una forma diferente? ¿Cuáles son y cómo se definen los límites de la memoria? ¿Acaso, no es la memoria la que en ocasiones nos impide reaccionar de una forma mejor? ¿Solamente la memoria es el único y definitivo registro de la experiencia vital y perenne? ¿Únicamente la “memoria biológica” es lo que permite recuperar el equilibrio de un organismo dentro de los límites de la homeostasis?

Entonces parece ser que no existe razón para identificar a la memoria como propiedad de la “sustancia viviente” con la rememoración, agrupamiento y sucesión de acontecimientos. En este contexto, podemos observar cómo Lacan hizo un discernimiento entre la memoria que pertenece a la “sustancia viva” y el proceso de “rememoración simbólica” que la distingue de la memoria del inconsciente, que se encuentra delimitada por los acontecimientos definidos simbólicamente “puro símbolo que engendra una sucesión”. La relación entre el hombre y el orden simbólico no es acorde con la idea del lenguaje como “instrumento” del hombre, ya que la teoría Lacaniana es contundente en ese aspecto y nos dice lo siguiente: “Si el hombre llega a pensar el orden simbólico, es que primeramente está apresado en él su ser. Es el orden simbólico el que constituye al sujeto declarando que: “primero está el símbolo, que es la estructura misma del pensamiento.”

Lacan advierte que se debe hablar de la memoria con prudencia y plantea que un pensamiento de repetición es de otra categoría distinta que la memoria. Debido a que la memoria evoca la huella, el trazo y no hechos que se repiten. Por ello, establece una distinción entre la memoria vital y la repetición, donde la segunda es otra cosa: “es el principio rector de un campo propiamente subjetivo que une, a manera de cópula, lo idéntico con lo diferente. Que se pueda decir “Me vuelve a pasar lo mismo de siempre”, sería inconcebible en el registro de la memoria viviente”. Por lo que la repetición es una propiedad del “orden simbólico” y no de la memoria, porque la repetición es introducida por el registro del lenguaje y la función del símbolo, es decir, que no está vinculada con lo que Freud describía como compulsión de repetición vinculada a la “insistencia pulsional” o el eterno retorno de lo idéntico como fatal destino.

El significante es el verdadero organizador de la memoria humana, de acuerdo con Lacan es esta memoria humana “memoria del inconsciente” en la medida en que se involucran en su entramado elementos significantes y se estructura de manera diferente a la memoria biológica, que normalmente es conceptualizada sobre la idea de “permanencia” o “fugacidad” de la impresión. “Al introducir el significante en lo real, y se introduce simplemente en cuanto se habla, o menos aún, con sólo empezar a contar lo aprehendido en el orden de la memoria se estructura de una forma fundamentalmente distinta de todo cuanto pueda llegar a hacer concebir una teoría de la memoria basada en el tema de la propiedad vital pura y simple.”

En la “cadena significativa” se tiene la impresión de que cualquier término podría suceder al anterior, “lo que implicaría la posibilidad de decir cualquier cosa”, precisamente porque la determinación está opacada, que no es evidente. Por lo que el trabajo analítico consiste en transitar de la palabra al significante, sometiéndolo al cuestionamiento de qué quiere decir eso que se dice, es decir su sentido. Para Lacan, un significante en tanto tal no significa nada, pero adquiere su valor a partir de la posición que tiene en la cadena respecto de los otros significantes una vez establecido el contexto del signo, el significante adquiere su sentido porque ha sido puesto en relación con los otros términos que son los que le permiten adquirir significado.



Es preciso insistir en la distinción propuesta por Lacan entre memoria y rememoración. Lacan advierte que “no se debe confundir la historia en la que se inscribe el sujeto del inconsciente con su memoria vital” porque la rememoración es el orden mismo de la historia. Desde la perspectiva Lacaniana es posible establecer la concepción de memoria que ello implica, estando en condiciones para afirmar que la memoria del inconsciente se corresponde con la “rememoración simbólica” como propiedad de la “cadena significante” y no tiene relación con las concepciones de “memoria biológica”, cuya función en la teoría Freudiana, concibe la lógica de la red neuronal (arborescente). Jackes L. nos aclara que la memoria que le interesa al psicoanálisis es absolutamente diferente de la memoria de la que hablan los psicólogos, que es la memoria vital u orgánica del propio ente viviente.

De modo que se pueden distinguir dos tipos de memoria humana, a la primera se le denominará como “memoria del inconsciente” para distinguirla de la “memoria viva” o biológica, actualmente conocida como memoria genética. Lacan sostiene que el inconsciente freudiano se caracteriza por la “rememoración simbólica” sin que esto implique que dicha afirmación se encuentre expresada así en la teoría freudiana, la cual propone una concepción de la memoria estructurada en el registro permanente e individual de las huellas mnémicas como resultado de la percepción. Por lo que existe una tendencia de asumir, que la repetición responde a la insistencia de algo registrado a nivel inconsciente (o en el ello) siguiendo el razonamiento freudiano, que, al decir poslacaniano, la repetición más bien correspondería a “marcas de un goce que insiste en no dejarse tramitar simbólicamente” Desde la perspectiva Lacaniana, el inconsciente es el discurso del “Otro” por lo que no requiere de registro alguno (entendiendo la “huella” o marca sobre una superficie con espesor, Shibboleth)

A nivel de las palabras, todo podría decirse, pero a nivel del significante (nivel requerido para trabajar analíticamente) se debe establecer la determinación simbólica, para poder habilitar las posibilidades e imposibilidades en el decir, que exista la posibilidad de olvidar, nos permite tomar conciencia también la probabilidad de la ausencia de registro (huella). La memoria del inconsciente no debe ser descubierta como texto oculto que yace escrito en algún lugar, sino que es contemplado a modo de un mensaje que se dice y se olvida después de lo dicho. Si la memoria del inconsciente funcionara sobre la base de registros, al modo de la memoria biológica o vital, no habría repetición.

La apuesta del trabajo analítico es, entonces, desde una lectura Lacaniana, el poder dar a la palabra hablada, y a la escucha, el mismo estatus de la escritura (es decir el registro), sin que ello implique el proceso de la inscripción en un papel. Entonces la dimensión de lo escrito adviene después de la lectura, lo cual implica contextualizar cada término en relación con todos los demás. Como Alfredo Eidelzstein nos señala “leer es contar”, y eso es lo que nos coloca frente a la necesidad de la repetición, idea que Lacan exponía en el Seminario XIV, cuando se conjuga lo idéntico con lo diferente se crea la posibilidad de la lectura “Es la segunda vez que le pasa lo mismo”. Esta otra vez –que se cuenta o lee como segunda- en que “lo mismo” volvería a suceder” se está refiriendo a una segunda vez que es otra nueva oportunidad de relectura en donde difícilmente lo mismo puede permanecer igual.

Es en esta dimensión de la novedad donde la repetición es concebida en el psicoanálisis, como repetición de lo que adviene después de un proceso de lectura analítica, aplicada sobre aquello que se dice, sin conexión alguna con algún sistema de registro previo, material o sustancial. Es ahí donde el arte deviene en un instrumento para comprender, interpretar y renovar la lectura de la realidad a manera de una bitácora viviente de la memoria universal, como ocurre en el caso del trabajo artístico de Ariadne Nenclares Pitol.



## **La obra de Ariadne Nencles, una perspectiva de la deconstrucción de un pasado tangible.**

*Arqlogo. Luis Alberto Guerrero Jordan*

Desde experiencias oníricas hasta la crudeza consecuente de lo bélico, los trazos de Ariadne no sólo cautivan al espectador que encuentra armonía y belleza en su obra, sino que también refleja lo violento y a la vez sublime del comportamiento humano, así como el entorno modificado a su necesidad y capricho, todo esto a través de la mirada de la deconstrucción.

Cuando tuve la oportunidad de conocerla fue inmediato percibir su compromiso e interés por el pasado prehispánico en el Valle de Tehuacán, pero, sobre todo la manera en que ella percibe e interpreta el devenir de las expresiones estéticas pretéritas a consideración del aspecto deconstructivo, resultado del abandono y ausencia de quienes las crearon, perspectiva con la que como arqueólogo siempre he sido afín.

Observando la obra de Ariadne sobresale un aspecto esencial, lo inherente de la hostilidad como atributo humano y la manera en que dicha cualidad es plasmada en el discurso gráfico, como si se tratase de la herencia de un pasado remoto, en el cual era indispensable plasmar ideas concordantes a la cosmovisión, ya sea el sol librando una batalla en el ocaso y resurgir victorioso al amanecer, hasta la necesidad de ofrendarle sangre en su honor para que este continúe su ciclo y con ello permitir la vida tal cual se conoce, en este sentido entra la importancia de un personaje en especial, Xipe Tótec.

Dicha entidad suprema, hijo primogénito de la vía láctea e insitador del sacrificio en su desdoblamiento como Iztapaltotec, era quien mediante su festividad nombrada Tlacaxipehualiztli procuraba el movimiento solar, alimentado por las inmoluciones en el Temalácatl de individuos provenientes de incursiones bélicas. Es en este punto en que hemos podido comprender la importancia de la ofrenda de sangre como precursor no sólo del andar de Tonatiuh -



personificación del Sol-, sino de la vida misma, la cual se encuentra a merced de nuestro Astro Rey, razón por la cual diversos cronistas asociaron a Xipe Tótec como Dios de la Guerra y a su vez como rector de los mantenimientos y el ciclo agrícola, con el maíz como elemento principal.

La representación de este corpus mitológico requirió de un lenguaje gráfico, en el cual era necesario plasmar diversos aspectos cosmogónicos espaciotemporales, de proporciones en ocasiones inconmensurables que requerían de ser miniaturizados para su replicación en el ámbito terrenal en los espacios litúrgicos y cotidianos. Fascinante la tarea que debieron haber tenido los Tlacuilos encargados de plasmar estos aspectos ajenos a los dogmas occidentales, interpretaciones plasmadas en escenas cotidianas elevadas al ámbito celestial, cuyos colores y trazos presentaron distintas connotaciones definidas a la percepción del espectador, tal como lo hace Ariadne, con esa carga multilineal de elementos que conforman sus trabajos, en los cuales de bellas maneras aterriza aquellos sueños representativos de una realidad tangible y a su vez inalcanzable.

## EL ARTE COMO INSTRUMENTO PARA CONOCER EL MUNDO

### LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA CONSTRUCCIÓN, DECONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN

Alma Duplici

*"...lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. ....de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur."*

*Jorge Luis Borges El Aleph*

Una de las virtudes del artista es la de hacer visible lo que es invisible para los demás. La sensibilidad y la observación son requisitos previos para la creatividad. Aquí, el arte se realiza como un acto de "el experimentar el mundo y comunicarlo"

En este proyecto la obra funciona intencionalmente como un fino lente de aumento para conocer el mundo y transmitir el conocimiento de dicha experiencia. Observar, conocer, analizar, crear y proponer son un hábito perfeccionado con el tiempo destilando series de obras que son tanto como imágenes como objetos tridimensionales; instrumentos diseñados para descubrir, sintonizar, evidenciar y transmitir visiones específicas de la relación del individuo con el entorno.

El ejercicio del conocimiento es posible gracias al funcionamiento del sistema cognitivo el cual funciona mediante el mecanismo que enlaza la percepción, la memoria y los procesos analíticos para derivar ideas, juicios y propuestas. Evidentemente la memoria es un eslabón fundamental en cuanto a preservar y perpetuar las experiencias para poder reflexionar, opinar y actuar en consecuencia. El arte es un modo de memoria colectiva. A lo largo de la historia la pintura así como otras formas de arte ha acompañado todas las civilizaciones durante cerca de treinta mil años. Es raíz, tronco, ramas, hojas y frutos, por lo tanto no solo es vigente sino que también es semillas y nuevos futuros. A lo largo de los siglos su función ha sido muy variada pero siempre relacionada con el percibir, retener, transformar y comunicar la experiencia de la vida y nuestra relación con el mundo. El arte es la gran bitácora de la historia, el termómetro de la realidad que registra y preserva el acontecer de las civilizaciones.

El paisaje es un espejo de nosotros mismos, la Tierra es nuestro propio cuerpo. El conocer el paisaje es un ejercicio de autoconocimiento. El entorno y su transformación influye en la sociedad y la sociedad influye en la transformación del entorno. Las naciones situadas a la orilla del mar

dieron navegantes que construyeron barcos y surcaron los mares. Las que se encontraron en montañas extrajeron metales y crearon objetos. Y las encontradas en planicies y a la orilla de ríos cultivaron. Así siempre la geografía ha sido parte esencial de lo que somos. Y lo que somos afecta directamente a la geografía.

Una de las características de la geometría fractal es la auto-semejanza de escalas, lo pequeño se asemeja a lo grande y así sucesivamente, conociendo lo pequeño conocemos lo grande y viceversa. En esta serie las obras son las partes pequeñas que contienen los territorios que las rodean. En la semilla podemos leer al árbol y al bosque entero. En un grano de polvo está grabada toda la historia del universo. Los objetos se convierten en fractales de su entorno. El todo se refleja en cada una de sus partes.

La obra es un espejo antena que percibe y refleja la experiencia del mundo.

En alquimia el proceso de transformación interior se refleja en el comportamiento de la materia en su transformación física en el mundo exterior. Creando un puente de autoconocimiento entre el adentro y el afuera. Así el acto de observación del paisaje se convierte en un modo de conocernos a nosotros mismos, tanto como individuos, colectivos de individuos y sociedades. Es evidente que las características de los diferentes entornos han determinado el desarrollo y dirección de las sociedades y civilizaciones. El adentro y el afuera van de la mano.

En esta propuesta el concepto “cartografía” es la metodología aplicada para utilizar el arte como instrumento para conocer el mundo y transmitir ese conocimiento. El estudio de la fenomenología con atención revela mecanismos naturales de su comportamiento; “construcción, deconstrucción y destrucción”, el mundo se transforma todo el tiempo desintegrándose y reconstruyéndose a si mismo, se construye, deconstruye y destruye una y otra vez. La geografía y las capas geológicas son testimonio de ello. Son el libro abierto de la historia de nuestro planeta. Nos permite entender el mundo como un proceso dinámico.

En esta exposición las obras no solo son memoria e instrumentos de conocimiento también son elementos oraculares para predecir el devenir. Y tratar de descifrar la manera correcta de conducirnos en relación con lo que nos rodea.

The background is an abstract, textured surface with a mix of dark blue, teal, and brownish-gold colors, resembling a marbled or stone-like pattern. The text is centered in a bold, white, sans-serif font.

**DIÁLOGO CON  
EL DR. SERGIO KOLEFF OSORIO**





A continuación, presento una de las tantas reflexiones que llevé a cabo con el Dr. Sergio Koleff Osorio, me parece importante colocarlo, ya que como dije anteriormente, la obra se construye a partir de las diversas vivencias y reflexiones que van surgiendo en el trayecto hacia la construcción de la obra artística.

### **Sergio Koleff:**

Tu obra, aunque alude a la cartografía y se vincula un tanto al paisaje, estos no están en los relatos anteriores al siglo XX, porque en el mirar y vigilar está implícito el poder. El vigilar digamos desde otras perspectivas de control o de reconocimiento de los espacios, esto nos lleva al paisaje, porque coloca a un observador en un punto donde vemos al ser humano representado un tanto como una serie de aspectos más ligados a las visiones, de cómo se ve un territorio, como es visto desde un ojo en el cielo, pero no totalmente dentro del punto de vista de la plena observación y la percepción verificable.

El espionaje en el siglo XX hace que ubique muy bien el marco histórico y el marco teórico, el marco histórico nace en el siglo XX, ya que está hablando de otra mirada-poder, porque se vuelve también la cuestión del territorio, mientras que el mapa es una forma muy antigua de representar tanto lo visible como lo no visible o lo cognoscible, en tu caso se vuelve más a través de lo visible y al alcance del ojo técnico, entonces estas imágenes que van impactando no solamente el que de pronto se pueda ver lo que no habíamos visto, sino el tener acceso a ese poder.

Aquí estamos en el siglo XXI no en el siglo XX, en el siglo XXI tenemos esta herramienta tecnológica, el uso de medios y de programas donde se hace permisible en las políticas de internet, para que así uno mismo pueda hacer el recorrido del paisaje, que va siendo una especie de entendimiento de otra geopolítica, está de por medio esta forma de investigar de la mediación tecnológica, esta visión sobre los territorios y además ya también esta realidad está mediada completamente por la manera en que lo satelital va registrando o permite registrar territorios y de qué manera esto hace que también, al tener que usar la condición de la visión o en este caso la memoria, en este espacio es donde actúa también la mirada pictórica.

La mirada pictórica es distinta a la mirada geopolítica y a la mirada también del ojo técnico, la mirada pictórica toma en cuenta las sustancias del color y estas como van entendiendo las temáticas de la luz, de la yuxtaposición de la intensidad del color, entonces al encontrar con un escenario de descubrir, también desde lo ocular en el sentido técnico y lo otro ocular, desde la mirada del pintor hace que se entretengan, no solamente una serie de tramas pictóricas, sino que se yuxtaponen dos conformaciones de la visión, una que alerta a la mirada sobre lo que ahora puede verse y que territorios pueden verse, que a veces fue buscar o vigilar al otro, sacar ventaja de ello, espiar, es decir el voyerismo, pero en el voyerismo en sí no hay una reflexión simplemente hay una pulsión, pero en la pulsión de la mirada pictórica se va a topar siempre con sus impulsos.

Aunque la pintura parte de una pulsión se va a topar con sus implicaciones técnicas, con las otras miradas en el arte, porque empiezan a aparecer referencias, empiezan a aparecer empatías, estas empatías no se pueden dejar de lado porque son una forma de continuar en un camino en la mirada pictórica y esos caminos los has encontrado con Gunther Gerzso y Viera da Silva, esto implica no solamente en donde hay más empatía, no por el mero gusto de su pintura, sino que se da a partir de la mirada pictórica, esto nos lleva a que en el segundo capítulo hay divergencias y convergencias sobre que se construye, quiere decir entonces que la pintura quiere entender las evoluciones constructivas de lo pictórico, la forma de densificar con el color, la incidencia de la textura, la transformación de aplicaciones o entendimientos técnicos sobre la aplicación de un material y la manera en que estos fluyan, se endurezcan y entonces el plano que está latente y que pareciera aparentemente no tan relevante fuera como actúa la memoria.

La memoria al referirse a la cartografía es algo que se quiere además fijar, la pintura es en sí memoria material, entonces aquí hay otra yuxtaposición de la memoria otra que al evocar estas ciudades y estos espacios y ver como se vuelven como escenarios mentales porque también aparece otro reconocimiento, de pronto esta recopilación de imágenes sobre ciudades y sobre transformaciones e impactos en el ambiente pareciera que nos recuerda a las tomografías y los cortes corporales, pareciera que estos hablan nuevamente de lo macro y lo micro y esto es algo que ha estado presente en el pensamiento del siglo XX que empezó también a abandonar ciertas formas de llegar a leyes universales porque también estas tenían un aspecto micro y otra concepción macro, entonces esto que ha estado latiendo en el siglo XX, toma otra dimensión cuando está en las referencias tecnológicas esta también en la parte democrática de cualquier usuario que sepa manejar, esto puede tener ciertas imágenes de lo mismo y que esto llevado a la experiencia de la pintura y las sustancias va arrojando lo que se concibe del cuerpo que pinta porque está ligado también a intenciones, a movimientos de herramientas y aplicaciones que no solo van requiriendo el desplazamiento de la movilidad corporal y esto es más en tu pintura porque son formatos que fueron creciendo.

La cuestión del cuerpo actúa más a las formas de trazarse, de saturar la pintura, de alejarse y de adentrarte, así están más adentro de la construcción y de ahí tienes que ir partiendo uno de que convergencias hay con estos autores y que divergencias hay, esto te hace conocerte mejor a través de otros, porque esto también hace ver que el objetivo en tu pintura no es hacer una vanguardia, ya que no estamos en la época de querer hacer una vanguardia y menos solo, sino más bien el cómo la pintura puede seguir teniendo una fuerte referencia de la manera de conformar un pensamiento simbólico y además una manera de confrontar las implicaciones corporales en la imagen, porque estas no solamente se vuelven una referencia de fuerte incidencia psíquica o física como digamos una fotografía o un video, sino que estas son la sustancia en sí, se distribuye y fluye, entonces la pintura tiene otros canales distintos en cuanto a construcción de imagen, porque además la decisión de color va topándose también con la manera propia en la que la emoción no se vuelve solamente el goce o el sufrimiento de esa emoción, sino su regulación estética, este filtro de la sugestión estética hace más bien que se esté trabajando sobre

que conceptos se configuran o que conceptualización se fue distinguiendo para no tener solamente esta estructura rígida de ser un concepto, sino más bien fluye en tal conceptualización, fluye incluso en las categorías, parece un mapa, pero no es el mapa, remite a las cartografías, pero no solamente la cartografía de un lugar físico o específico, sino empieza también a abrir las referencias hacia la cartografía del territorio de la distancia del mirar, de establecer coordenadas de orden y de trayectos porque la cartografía y la relación del mapa incluye entender y representar un determinado territorio, esto implica no solamente un espacio geográfico, sino también viene siendo una territorialidad del mundo, del ser como mundo, y esa territorialidad se ve entonces bifurcada y al bifurcarse abre a las cualidades simbólicas a tener esta interrelación.

Es ahí la parte en donde tú desarrollas un ensayo visual y muestras tus referencias, cuáles han sido estas y otra es tu propia obra, esto te permite hacer un análisis que no tenga que ser específicamente hermenéutico ni con posibilidades de una retórica sino mostrando los resultados de la forma en la que tu fuiste ahondando como concepto, como está conceptualizado en tu trabajo porque ya hablaste de los conceptos de cartografía y de estas incidencias de la memoria, que no son recordar o un recuerdo, sino impresiones de algo visto que aparece como algo que se ha sentido y ese sentido se vuelve además en una estructura una cierta nervadura o algo evocativo, sin ser el recuerdo o la configuración visible del recuerdo.

Digamos que esas cartografías para el surrealismo tenían escenarios que de pronto se transforman y todo ese imaginario se hacía líquido, fluía se hacía corporal porque la estética surrealista de pronto también abogó por una inserción del inconsciente ligado a pulsiones sexuales ocultas, no vistas y por ahí fluye estas cartografías, pero hoy en tu trabajo no enfocaría nada de tipo surrealista por supuesto, sino más bien una evocación de la memoria, de sustancias digamos menos descriptivas, porque además son más evocativas en lo estructural y hay ciertos elementos del dibujo la línea y los elementos estructurales está la transparencia, porque son yuxtaposiciones y elude a sí mismo a la memoria del evento pictórico, más allá de que sea la memoria de tal vivencia, es la memoria del evento pictórico, entonces esto hace que cada recorrido de la pintura o cada transparencia también muestre la memoria del proceso, entonces ya no solamente es la aflicción, sino más bien es la reflexión, ahí es donde la pintura aporta.

El situar tu pintura en un marco histórico y en un marco teórico, hace evidenciar su importancia y porque se fundamenta a lo que llegas, eso le da también un valor al estudio desde lo pictórico.

Ahora a mí me gustaría preguntarte sobre para ti ¿Qué hace la diferencia justamente en la transición de ubicar el concepto paisaje y cartografía, que lo transforma, que lo hace distinto?



### **Ariadne Nenclares:**

Para mí es muy importante decir que el siglo XXI, precisamente con los programas de Google Earth se ha logrado darle al paisaje y a la vista aérea un sentido de mapa, que también es una manera de guiarnos, esto lo destaco completamente en la obra, ya que yo descubro el paisaje aéreo en el 2000, esto para mí sería la definición de paisaje contemporáneo, el cual tiene que contener al paisaje aéreo, ya que esta vista ya no es de 45º como era en el caso de los aviones de la Segunda Guerra Mundial , sino que ya es a 90 º.

La gente empieza a conocer el mundo a través de una imagen, porque además estas imágenes ya tenían un control y no eran de uso común, ahora los mapas se emplearon de forma utilitaria, no como algo artístico, por lo tanto me parece importante ponerlos en mi obra de manera artística, ya que busco la función de algo estético más que utilitario, ya que algo que para nosotros puede ser como un mapa o una significación cartográfica, estos hablaban también de una estructura de pensamiento, eran como pensamiento mágico llevado a lo visible y entonces hablaba también de su construcción simbólica y su construcción teológica, estas conformaciones de cartografías no están exentas ahora a cómo actúa, no solamente el imaginario, sino nuestra propia visión, a manera de tener una visión total de nosotros, esto hace que podamos acercarnos mucho a lo que podemos ser y lo visible se vuelve también algo nuevo que conocer desde la tecnología sobre todo y también alejarnos y llevarnos a una enorme distancia, entonces esto hace que nuestra propia manera de pensar de pronto se mueva bajo ese abanico de acciones y la pintura entonces confronta un modo también de pensar y de situarlo en una serie de cualidades de lo visible.

### **S.K:**

En tu obra hay una función menos inmediata para lo social en el sentido ideológico, en tu caso una reconstrucción viene de construir incluso hasta las referencias de lo pictórico, esto se da de la construcción de un cuadro que ha sido re trabajado, algo que haces frecuentemente, se vuelve también en una nueva necesidad de entender este proceso de rearmar, porque si queremos construir un elemento nuevo sabes que tal vez este no sea lo más importante, porque a lo mejor deja de lado otras preocupaciones muy profundas en el ser humano, de pronto cierta actividad posmoderna o se asumen con gran fervor tanto que murieron casi con su forma de hacer arte u otros más bien la delegaron, actuaron sin esperanza de nada.

Aquí hay un punto que también resalta en dos aspectos, cuando nos vamos acercando también memoria y análisis donde entra de por medio el psicoanálisis, esta parte ¿Cuál crees que es la que más te puede aportar? ¿Por qué el análisis desde esta perspectiva?

**A.N:**

Yo empecé a utilizar las manchas de Rorschach porque tanto su obra como su vida me pareció interesante, ya que él estaba entre ser pintor y ser psiquiatra, entonces combino ambas partes y lo convertí en algo utilitario, así mismo voy señalando como actúa la memoria, como aparición y como evocación de estos elementos, que de pronto también movilizan no solamente lo visto o lo no visto, sino la manera en que este afecta y esto interesa no solamente en el sentido de la terapia psicoanalítica, sino de la afección conjuntamente con el precepto, al menos han sido dos elementos que han quedado en la estética y no es que sean los únicos, pero por lo menos tenemos conceptos y elementos de configuración y de cómo esta afección más bien se va filtrando con los procesos de configuración y no son la afección en si, entonces esta separación es muy interesante porque hace ver como lo más importante no es lo que afecto o el ser afectado sino más bien la manera en que la pintura se vuelve una actitud para desvanecer y transformar y darle otra localización a lo que a veces está permeando un punto de la mente y el cuerpo.

Me interesa una relación entre espectador y cuadro, saber a qué les remite a ellos, me llamaba la atención porque ellos encontraban figuras, ciudades, símbolos, señales, eso me parece muy importante y que tenemos que tomar en cuenta los pintores el día de hoy, como se analiza la obra a través de una persona que no es especialista en arte.

**S.K:**

Claro porque esto ayuda a entender la actitud de la mirada y es algo que tú ya tienes avanzado por el estudio que has realizado sobre la visualidad en las artes, entonces tú puedes hablar sobre la mirada y las afecciones en la persona que mira, esto hace que se conjunte y tenga sentido esas referencias de la memoria y del análisis desde ciertas visiones psicoanalíticas porque entonces se ven sustentadas para el tercer ojo, en segunda, hay una mayor preocupación en lo pictórico ya que en este último ya está tu propia conceptualización y tu propia propuesta en el sentido de la pintura en la cartografía y la memoria, está ya tiene su sustento, entonces haces evidente esa preocupación social del arte, hay una preocupación incluso de cómo mostrar tu obra, hace que seas a su vez un tanto curadora y museógrafa y esto es algo que existe con aquellos que tiene mucha preocupación en la manera en que sus cuadros son vistos, estás buscando entender otras formas de extender lo pictórico.



Poema en referencia a la investigación “La pintura como cartografía de la memoria: destrucción, construcción y deconstrucción” por Martín Amaru Barrios Hernández

El Rojo y el Negro

Conocían el rojo y el negro  
matices intermedios  
volaron con las nubes  
haciendo cuentas en el cielo

Contaron hazañas  
trazando guerras  
hechos y linajes  
en códices y anales

Magos de lo recto y curvo  
mensaje hecho pintura  
una vuelta del calendario  
en el aire una escultura

Hicieron de la piedra un lienzo  
invocando  
el conjuro  
del sabio granicero

De los señores maíces  
entendieron el secreto  
añejando el consejo  
de milenario tlachiquero

No sólo escribieron un verso  
desafiaron al tiempo  
para que a través de él  
no se borren nuestros recuerdos





# NOTAS PERIODÍSTICAS



# Con su pintura expandida, Ariadne Nenclares reflexiona sobre el territorio



Josué Cantorán — 21 septiembre, 2022





Con trece piezas de pintura expandida, la artista Ariadne Nenclares explora el tema del territorio y conceptos como la construcción, la reconstrucción y la deconstrucción en la exposición “La pintura como cartografía de la memoria”, disponible con entrada gratuita hasta el 30 de septiembre en la sala Héctor Azar de la Casa de la Cultura de Puebla (5 Oriente 5, Centro).

En esta muestra, que recoge los últimos dos años de trabajo de la artista enfocada en la pintura y el arte contemporáneo, Ariadne continúa la exploración artística que ha llevado desde los dieciocho años de edad, cuando comenzó a trabajar con los conceptos antes mencionados en su práctica plástica.

“La cartografía tiene que ver con el mapa”, explica la artista visual en entrevista con LUMBRERAS. “A mí me interesa mucho el paisaje aéreo, las vistas, ya sean de noventa grados, de pájaro, las vistas satelitales. Entonces, hago una crítica a los sistemas de destrucción, de vigilancia y del poder que están por encima del territorio. De eso se trata”.

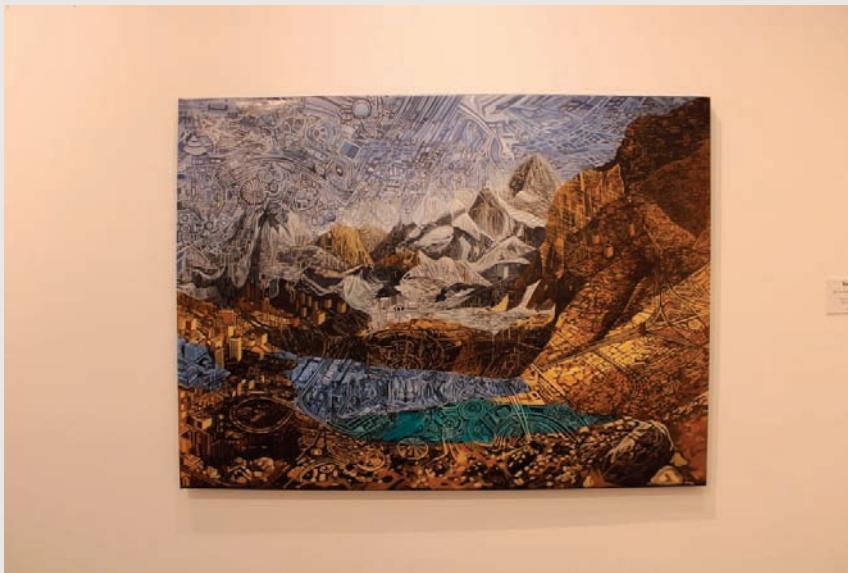


La egresada de la licenciatura en artes plásticas y visuales de la escuela nacional de pintura, escultura y grabado La Esmeralda y de la maestría en artes visuales y diseño de la UNAM inscribe su obra en la pintura, pero no en su concepción tradicional, sino en “una pintura expandida”, es decir, aquella que explora los límites y fronteras entre esta disciplina y otras, y plantea las preguntas sobre qué es pintura y qué ya no lo es.

Ariadne Nenclares: Foto: Cortesía Secretaría de Cultura de Puebla

“Como me comentaba Guillermo Vázquez, un gran curador y amigo”, explica Ariadne al respecto, “mientras haya pigmentos será pintura, que es una de las temáticas. A veces la gente dice que no está viendo muchos óleos y acrílicos, y aunque sí hay acrílicos en la exposición, sobre todo hay resinas, sangre, cerámica, pigmentos de tierra. Para mí, eso es pintura también”.

En sus estudios formales, Ariadne debió defender la idea de que su obra también podía denominarse “pintura”, aunque muchas veces sus soportes trascendían los típicos lienzos de tela y madera hacia resinas, materiales encontrados y cerámicas. Esa discusión, que estalló en la historia del arte desde las vanguardias modernas, ha sido central en la obra de Ariadne Nenclares.



Uno de los cuadros de Ariadne Nenclares. Foto: Josué Cantorán

“También me gusta trabajar la línea entre el dibujo y la pintura”, continúa la artista tres veces acreedora del estímulo PECDA. “No me gustan las reglas, evidentemente, ni que se diga que esto no es pintura. Yo retomo esta cuestión porque hablo de la frontera. Por eso quise hacerlo así, y me ha costado justificar esa parte en los textos que tengo que entregar”.

Ariadne explica, además, que mientras el dibujo se sostiene de lo estructural, la pintura es un artificio más amplio que permite ocultar, tapar, maquillar y hasta engañar. Por ello, le ha interesado trabajar con técnicas como el tránsfer, que ocultan por un tiempo lo que queda debajo, pero poco a poco, mientras el material va reposando, permiten traslucirlo.

“Trabajé con transfer”, explica al respecto. “Lo pintaba a propósito, para prohibir y tapar ciertas zonas que no quería que se vieran, aunque tarde o temprano el tr nsfer vuelve a salir y se va a volver a mostrar el esqueleto y lo que está detrás. El pigmento también nos permite engañar, ocultar, lo que hace el maquillaje”.



Ariadne explora el concepto de pintura expandida. Foto: Josué Cantorán

La reflexión teórica sobre la pintura ha permitido a Ariadne no solo comprender los alcances de esta disciplina artística sino aplicarlos en su obra, en la que engloba una rigurosa exploración técnica y un trabajo conceptual también arduo y poderoso.

“La pintura también es un engaño”, dice, tajante. “De esta manera puedo tapar ciertas zonas o decidir dónde van ciertas calles y cuáles son mis reglas. No estoy trazando fidedignamente un mapa, sino que estoy decidiendo, así como son el ojo y la memoria: uno decide también qué partes quiere mostrar y cuáles ocultar”.

## **Destrucción y deconstrucción**

La discusión sobre qué es pintura no es la única reflexión que sustenta el trabajo artístico de Ariadne Nenclares. Los conceptos de construcción y destrucción, así como sus variables de reconstrucción y deconstrucción, han definido toda su práctica pictórica, centrada además en el tema del territorio.

Una de las piezas que pueden verse en la muestra es un pirograbado de 1.20 por 1.20 metros en los que la artista trazó paisajes aéreos de zonas forestales de la sierra mixteca de Puebla, considerados en riesgo de destrucción. Ariadne realizó este cuadro en una tabla adquirida de una empresa maderera a la que se considera “uno de los mayores deforestadores de Puebla”. Al utilizar un objeto producto de la destrucción forestal para reconstruir un paisaje forestal, Ariadne ironiza sobre estos procesos.



Una de las piezas de Ariadne Nenclares. Foto: Josué Cantorán

“Esa tabla la construyo a partir de esa destrucción ya hecha”, explica Ariadne al respecto, “y vuelvo a poner los bosques como paisaje aéreo, en una vista aérea de la sierra mixteca de Puebla, una de las más destruidas de todo México”.



La pieza titulada “922” también explora el tema del territorio pero desde otro punto de vista. Integrada por nueve placas de resina en las que se encuentran grabadas vistas aéreas de sitios como parques industriales y templos religiosos, con tinturas de rojo sangre, Ariadne buscó crear una reacción fuerte en el espectador y reflexionar sobre la violencia de género.

La artista realizó una investigación sobre este tema —del que admite que no es central en su trabajo artístico— y encontró que los sitios donde suelen ocurrir situaciones de violencia sexual contra las mujeres o feminicidios son los lugares de trabajo, parques e iglesias. El número 922 remite al número de feminicidios documentados en México durante 2021.



La pieza '922' . Foto: Josué Cantorán

“La planteo como una radiografía de la ciudad”, comenta Ariadne Nenclares sobre esta pieza. “Por eso es una caja de luz que es de radiografía, porque me parece que sirve para evidenciar el problema que hay más allá. Mi papá era radiólogo y me impactaba mucho justamente esa idea de ver más allá. Una radiografía te permite ver el problema mucho más acertadamente y dar en el clavo. Con esta obra sí buscaba que causara conflicto, incluso que moleste”.

Al centro de la sala Héctor Azar se encuentran dos piezas de cerámica rotas en pedazos que remiten al concepto de la destrucción. Cada una de ellas tiene su historia particular. La primera fue una pieza que se colocó a la entrada de la galería Estudio Marte 221 en la Ciudad de México. Para ingresar, los asistentes debían pisarla y, posiblemente, destruirla.

“Eran cuadros perfectamente hechos”, recuerda Ariadne en entrevista, “que tenías que pisarlo y romperlo para poder ver toda la información de la exposición. Obviamente estaba toda esa manera de qué vas a hacer con ello. Había gente que lo respetaba, que no quería pisarlo, pero yo les decía que los rompieran. Estuvo muy chistoso (...) Algunos sí pisaban, pero otros trataban de esquivarlos”.



Una de las piezas de cerámica destruida. Foto: Josué Cantorán

Con esto, Ariadne Nenclares buscaba reflexionar sobre la destrucción de algunos territorios en contraste con la preservación de otros, así como cuestionar el despojo que perpetra el sistema económico de algunos sitios, que ocupa primero y luego abandona cuando las tierras ya no son productivas para sus intereses.

“Son territorios donde la tierra queda completamente infértil”, dice la artista, “ya no sirve de nada y se van. Es muy triste. (La pieza) es un tributo al territorio destruido que se hace añicos”.

La destrucción de la segunda pieza de cerámica fue más bien accidental. Ariadne se había propuesto trazar en cerámica las vistas áreas de ocho sitios arqueológicos del estado de Puebla para su trabajo de una beca PECDA. Un día antes de meter las piezas al horno del ceramista Javier Félix, con quien Ariadne ya había trabajado previamente, la artista soñó que estas se rompían.

“Él me dijo: ‘¿Cómo crees? Nunca ha pasado eso. Mi horno es super seguro’”, recuerda la artista en entrevista con este medio digital. “Entonces metimos las piezas y, a menos de diez minutos, empiezan a tronar, estallan. Estuvo muy chistoso, aunque más bien horrible, traumático. Al otro día, ya frío, Javier abre el horno y, efectivamente, estoy en shock por ver todo mi trabajo hecho pedazos”.



Los pedazos de cerámica fueron repintados por Ariadne. Foto: Josué Cantorán

Después de pensarlo algunos días, Ariadne pensó que la destrucción de sus piezas de cerámica constituía una amarga metáfora y decidió juntar los pedazos, pintar sus bodes rotos y trabajar sobre ellos como una forma de tributo a las culturas que, como la cerámica, quedó destruida y de la que solo se conservan los rastros.

“Aquí la pieza me está hablando de algo mucho más allá”, relata Ariadne Nenclares. “Por supuesto, me sonó lógico: así fue la destrucción de su cultura. Así fue, tal cual, de violenta. Fue completamente destructiva. Quedó hecha añicos. Nos quedaron nada más vestigios. Nos quedaron solo

cachos. Nunca vamos a saber el concepto completo, toda la cosmogonía, toda la lectura de su lengua, su ideología, tantas cosas de las que solo nos quedan cachitos”.

Para terminar de redondear su reflexión sobre la destrucción y la reconstrucción, Ariadne realizó otras piezas en las que trazó estructuras de obra pública que han sido destruidas, como carreteras y puentes, y realizó algunas piezas idénticas en materiales distintos, como cerámica y yeso, para que la naturaleza del material mismo determinara su destrucción en distintos momentos.

Y para finalizar con el tema de la construcción, la artista visual retomó la imagen del panal de abejas, un sistema de construcción geométricamente perfecto, y elaboró una pieza en la que se imitan estas estructuras y pigmentos de colores similares. Encima de ellos, puede verse, iluminada una caja de luz, una placa con trazos de vista aérea de las comunidades en Puebla y Veracruz que aún utilizan técnicas apícolas tradicionales y rechazan el uso de pesticidas.



Una de las piezas remite a los panales de abejas. Foto: Josué Cantorán

“El panal es un símbolo de construcción”, dice Ariadne, “que es maravillosa e impresionante. En esa está mucho la cuestión de la reconstrucción de la imagen que planteo. Yo tomo lo que veo y observo, lo pongo en esos panales nuevos y se ve bien padre porque son territorios que están uno detrás de otros”.





/ LUNES 12 DE SEPTIEMBRE DE 2022

# Arte en Puebla: Disfruta de dos exposiciones en Casa de Cultura

En Casa de Cultura “Profesor Pedro Ángel Palou Pérez” se inauguraron dos exposiciones: “La pintura como cartografía de la memoria” y “Persistencia Dorada”





Con dos exposiciones, la Secretaría de Cultura reitera impulso a las diferentes expresiones artísticas. | Foto: Secretaría de Cultura

Mary Carmen M. Ávila | El Sol de Puebla

Si eres de las personas que disfruta del arte en todos sus aspectos, entonces no te puedes perder “La pintura como cartografía de la memoria: Construcción, destrucción y deconstrucción” y “Persistencia Dorada”, dos exposiciones pictóricas que recientemente se inauguraron en La Casa de la Cultura “Profesor Pedro Ángel Palou Pérez” y aquí te decimos horarios y hasta cuándo estarán vigentes.

Con la finalidad de impulsar las diferentes expresiones artísticas, el pasado jueves la Secretaría de Cultura dio apertura a estas dos muestras: la primera de la artista Ariadne Nenclares y la segunda de Fauda Slim.

## ¿De qué son las obras expuestas en Casa de Cultura?

“La pintura como cartografía de la memoria: Construcción, destrucción y deconstrucción” es una exposición que se exhibe en la sala “Héctor Azar” y está compuesta por **13 piezas** hechas con materiales como acrílico, MDF, resina, cerámica, madera y yeso, a través de las cuales la autora refleja la **destrucción de espacios que se rompen ininterrumpidamente con la división social del trabajo.**

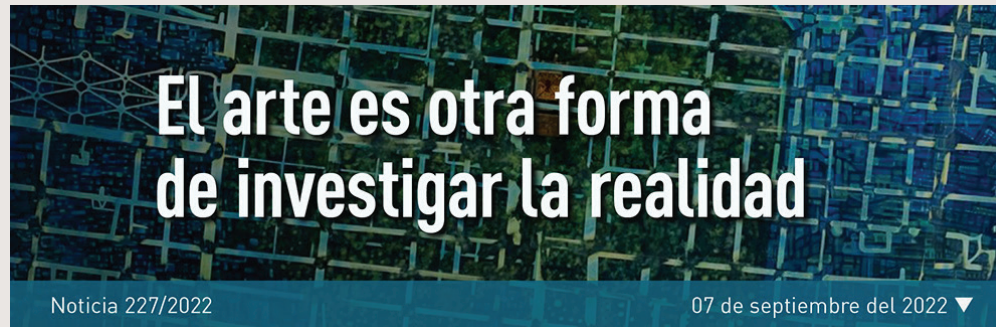
- Te recomendamos: [Turisteando con el Barón Rojo | Nace la Casa de la Cultura](#)





La primera de ellas, que está exhibida en la sala “Juan Cordero”, es una colección de 15 obras. | Foto: Secretaría de Cultura

Es importante destacar que la artista **Ariadne Nenclares**, quien es originaria de Puebla y es egresada en la carrera Artes Plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, ha sido **acredora a varios premios y becas**, como la beca del **Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del estado de Puebla** en dos ocasiones (2009 y 2011); la **Mención Honorífica en el XXVII Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes**, (2007), así como el **Primer Lugar en la Bienal del Pacífico** en 2009 y el **Premio Estatal de la Juventud**, Puebla 2014.



## El arte es otra forma de investigar la realidad

El trabajo del profesional del arte es igual de importante como el de quien se dedica a la investigación.

**Jairo R. Salinas**

**07 de septiembre de 2022**

El pasado 18 de agosto se llevó a cabo en el Centro de Ciencias de la Complejidad (C3) el evento “Territorios sin frontera: Música, pintura, ciencia, filosofía y complejidad”, que incluyó una exposición de la artista Ariadne Nenclares Pitol, el concierto de arpa por parte de Betuel Ramírez Velazco y la conferencia “Hablemos de artificación de la ciencia”, dictada por la investigadora en el Instituto de Filosofía de Cuba y doctora en Ciencias Filosóficas, Mayra Sánchez Medina.

El evento fue organizado como parte del programa de Arte, ciencia y complejidad del C3 que tiene el objetivo de sensibilizar e impulsar la reflexión sobre la importancia del arte en la ciencia, la investigación y la vida en sociedad.

“Nuestro lugar como artistas nunca está alejado del trabajo del investigador, de hecho, lo somos. Trabajamos con la complejidad porque mezclamos diversos procesos en la creación artística”, dijo Nenclares Pitol.

La artista, quien es egresada en la carrera Artes Plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, presentó varias de sus obras en una selección titulada “La pintura como cartografía de la memoria. Destrucción, construcción y deconstrucción”, con la que busca mostrar las consecuencias de la urbanización y la explotación medioambiental a través del progreso.

Originaria de Puebla, México, Nenclares ha sido acreedora a varios premios y becas, como la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del estado de Puebla en dos ocasiones (2009 y 2011); la Mención Honorífica en el XXVII Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes, (2007); y el Primer Lugar en la Bienal del Pacífico en 2009 y el Premio Estatal de la Juventud, Puebla 2014.



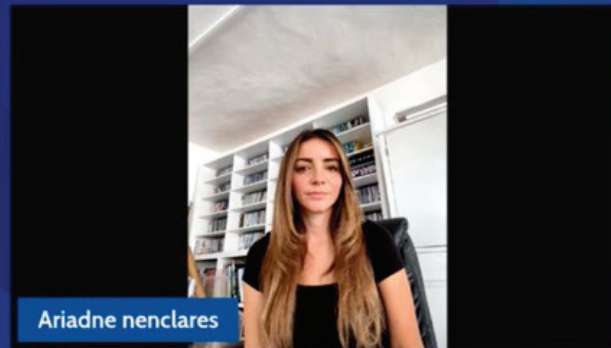
Ariadne Nenclares Pitol junto a su obra.  
Paola Ramírez



Ariadne Nenclares Pitol durante el recorrido de inauguración  
de la exposición en el C3.  
Paola Ramírez



Mónica Muñoz Cid



Ariadne nenclares

www.contigopuebla.mx

Contigo  
Puebla

www.contigopuebla.mx

Tube: Contigo Puebla - www.contigopuebla.mx

Twitter

El #Arte como representación del #territorio #geografia #urbanismo



Contigo Puebla  
461 subscribers



Subscribed

1



Share



Download



<https://www.youtube.com/watch?v=VtqdGf8Ueew>



A la par de la realización de la investigación para la obtención de grado para la maestría en artes visuales, he llevado desde el año 2016 a la fecha una campaña de concientización cultural sobre la destrucción al medio ambiente, así como el fomento de la cultura en mi estado, obtuve dos becas en 2020 cultura en casa y 2021 la beca FOESCAP, mención honorífica con la obra “tekohá” en la bienal de pintura del pacífico, he sido tutora de la beca FOESCAP en 2022, participé en más de doce exposiciones colectivas sobre temas ambientales, he realizado junto con otros compañeros del gremio cultural más de diez ruedas de prensa para diversos temas históricos, culturales y ecológicos, el rescate de la identidad entre otros, ya que considero que el artista debe ser congruente en su vida como en su investigación.



## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. Los no lugares. Barcelona: Ed. Gedisa, 2000.
- Bachelard, Gastón. La Poética del Espacio. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 1991.
- Berger, John. Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, 2da. Ed. 2000.
- Blechman, Hardy, Disruptive Pattern Material. An Encyclopedia of Camouflage, Canada: Firefly Books, 2004.
- Brea, Jose Luis, Las tres eras de la imagen. Madrid: Ed. Akal, 2010.
- Calabrese, Omar. La Era Neobarroca. Madrid: Ed. Cátedra, 1999.
- Calvino, Italo. Las ciudades invisibles. Barcelona: 2a ed. Minotauro, 1998.
- Daniele Del Guidice, Despegando la sombra del suelo, Barcelona: Anagrama, 1996. Derrida, Jaques, Teoría literaria y deconstrucción, Barcelona: Ed. Anthropos, 1989. Debord, Guy. La sociedad del espectáculo, Valencia: Ed. Pretextos, España, 1967. Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. Rizoma. México: Ed. Fontamara, 2009.
- Du Pont, Diana. El arte de Gunther Gerzo, Catálogo. México: Ed. Conaculta, 2004
- Flack Jeremy: Airpower, el dominio del cielo edición: Transport books. Barcelona: Ed. Librería Universitaria de Barcelona, 2005.
- Focillon, Henri, The life of forms in Art, Nueva York: Ed. Wittenborn, 1958.
- Gombrich, Ernst. Arte e ilusión, México: Ed. Debate, 2003.
- Gombrich, Ernst. Imágenes simbólicas, Ed. Alianza, México, 1994.
- Hardy Blechman, Disruptive Pattern Material, An encyclopedia of Camouflage. Canada: Firefly Books, 2004.

Méndes Baiges, Maite. Camuflaje. Madrid: Ed. Siruela, 2007.

Schuhl, Pierre-Maxime. Maquinismo y Filosofía. México: Ed. America, 1941.

Silverman, Kaja. El umbral del mundo visible, Estudios visuales. Madrid: Ed. Akal, 2009.

Stella, Frank. Working Space. Cambridge: Ed. Harvard University Press, 1986.

Traba, Marta. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970, México: Ed. Siglo Veintiuno, 1973.

Virilio, Paul. El arte del motor: Aceleración y realidad virtual. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2003.

Virilio, Paul. La inseguridad del Territorio. Buenos Aires: Ed. La Marca, 1999.





# LA PINTURA COMO CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA: DESTRUCCIÓN, CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN.

ARIADNE NENCLARES PITOL

DISEÑO EDITORIAL  
JACKELINE MARTINEZ VELASCO

