

Universidad Nacional
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (C.I.D.E.A)
Escuela de Arte y Comunicación Visual



**Cartografía visual de un cuerpo con herida colonial:
Reflexiones sobre la identidad desde la imagen.**

Bitácora de procesos de Trabajo Final de Graduación en la Modalidad de Evento Especializado para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con énfasis en Pintura.

Sustentante:
Verónica Navas González.
Ced.116250146



Profesores Tutores:
Arq. Kenneth Rodríguez Sibaja.
M. Ed. Emilia Villegas González.

Asesor en énfasis:
M. Ed. Daniel Madrigal Mejía.

Campus Omar Dengo Heredia, Costa Rica.

2022

Bitácora de procesos.

V
e
r
ó
n
i
c
a

N
a
v
a
s

G
o
n
z
á
l
e
z



2
0
2
2

Cartografía visual de un cuerpo con herida colonial:

Reflexiones sobre la identidad desde la imagen.

Índice

Portada.....	1
Segunda portada.....	2
Índice de Figuras.....	4
Índice de Anexos.....	6
I Estrategias y recursos para la construcción del lenguaje visual de la propuesta.....	7
1.1 Cartografía como práctica artística.....	7
A) Cuerpo-Territorio.....	7
B) Territorio-Tierra.....	8
1.2 Jícara como material simbólico.....	10
II Desarrollo y resultados.....	14
2.1 Desarrollo metodológico.....	14
2.2 Registro de obras y procesos.....	30
III Proyección 3D del montaje de la Exhibición.....	54
Diagrama de planta arquitectónica y sala seleccionada.....	57
Museografía.....	58
Anexos.....	68
Bibliografía y referencias.....	69

Índice de figuras.

Figura 1. González. Año desconocido. Jícara tallada por Flora González Lázaro. Artesanía Boruca.....	12
Figura 2. Navas. Año desconocido. Jícara tallada por Rosalina Navas. Artesanía Brörán.....	13
Figura 3. Navas. 2018. Registro documental de jícara con escudo y sello blanco que perteneció a José María Castro Madriz. Fotografía de objeto que se ubica en la Exhibición Permanente del Museo Nacional Costa Rica Sala Norte y Oeste, en la sección Historia de Costa Rica- Siglos XVI al XXI.....	14
Figura 4. Revista Herencia Vol.21. 2008. Moneda de plata de 1850 con escudo de armas. Fotografía.....	15
Figura 5. Navas. 2019. Detalle 1 de semilla de jícara germinada. Registro fotográfico propio.....	16
Figura 6. Navas. 2019. Detalle 2 de semilla de jícara germinada. Registro fotográfico propio.....	16
Figura 7. Navas. 2019. Así germinan las jícaras. Registro fotográfico propio.....	17
Figura 8. Navas. 2020. ¿Cómo es un árbol de jícara? Árbol de jícara en Guanacaste, Costa Rica. Registro fotográfico propio.....	18
Figura 9. Navas. 2019. Fruta de jícara en desarrollo de árbol en Pérez Zeledón. Registro fotográfico propio.....	19
Figura 10. Navas. 2018. Semilla. Dibujo a carboncillo sobre papel craft con semillas de jícara.....	20
Figura 11. Navas. 2018. La forma del sol I, detalle de intervención con hilos de yute en fruto de jícara en árbol de Heredia Costa Rica. Registro fotográfico propio in situ.....	21
Figura 12. Navas. 2018. La forma del sol I, detalle a 1 mes de la intervención con hilos de yute en árbol de Heredia. Registro fotográfico propio in situ.....	22
Figura 13. Navas. 2018. La forma del sol I, detalle de jícara intervenida sin hilos de yute. Registro fotográfico propio in situ.....	23
Figura 14. Navas. 2019. Ejercicio para repensar. Dibujo en grafito sobre papel bond.....	23
Figura 15. Navas. 2020. La forma del sol II. Instalación. Detalle Jícara intervenida con hilos de yute.....	23
Figura 16. Navas. 2018. Dinámica de reconocimiento. Jícara intervenida.....	24
Figura 17. Navas. 2018. Ejercicio de máscara. Molde de rostro en papel.....	25
Figura 18. Navas. 2018. Mascara mía. Pulpa de jícara sobre papel.....	26
Figura 19. Navas. 2019. Proceso de vaciado de jícara. Fotograma de vídeo.....	27
Figura 20. Navas. 2019. Me estorba la ropa. Fotomontaje.....	28
Figura 21. Navas. 2019. Las hormigas caminan en fila india. Fotograma de vídeo.....	29
Figura 22. Navas. 2019. Mapa I. Papel y pulpa de jícara.....	29
Figura 23. Navas. 2019. Mapa II. Cáscara de jícara sobre papel.....	29
Figura 24. Navas. 2020. La forma del Sol II (Raíces). Detalle de Instalación yute y jícara intervenida.....	31
Figura 25. Navas. 2020. La forma del Sol II (Raíces). Detalle de jícara intervenida.....	32
Figura 26. Navas. 2020. Boceto de mi madre parió una jícara. Dibujo en carbón sobre papel craft.....	33
Figura 27. Navas. 2020. Registro del proceso. Fotografía.....	34
Figura 28. Navas. 2020. Nacimiento, mi madre parió una jícara. Dibujo en carbón sobre papel craft.....	35
Figura 29. Navas. 2020. Huellas. Registro de hojas del árbol de jícara 6/6.....	36
Figura 30. Navas. 2020. Boceto Cordón umbilical. Dibujo en carbón sobre papel.....	37
Figura 31. Navas. 2020. Cordón umbilical. Dibujo en carbón sobre papel.....	38
Figura 32. Navas. 2020. Boceto de montaje. Dibujo en grafito sobre papel.....	39
Figura 33. Navas. 2020. Trasplantarse. Fotomontaje serie 9/9.....	40
Figura 34. Navas. 2020. Proceso de fotomontaje. Registro digital.....	41
Figura 35. Navas. 2020. Yo expandido. Fotografías y filminas serie 6/6.....	42
Figura 36. Navas. 2020. Planta de jícara joven y raíces. Fotografía.....	43
Figura 37. Navas. 2020. Estudio de árbol de jícara joven y raíces. Carbón sobre cartulina.....	43
Figura 38. Navas. 2020. Separación. Dibujo en carbón sobre papel y recortes.....	44
Figura 39. Navas. 2020. Radiografías y contenedores. Escaneos 6/6.....	45

Figura 40. Navas. 2020. Proceso de construcción de molde (torso). Molde de papel. Registro fotográfico.....	46
Figura 41. Navas. 2020. Proceso de construcción de molde. Molde de papel. Registro fotográfico.....	47
Figura 42. Navas. 2020. Proceso de construcción de las manos. Molde de papel. Registro fotográfico.....	47
Figura 43. Navas. 2020. Ecdisis/Muda. Molde de papel.....	48
Figura 44. Navas. 2020. Amarres. Dibujo en carbón sobre cartón.....	49
Figura 45. Navas. 2020. Cabeza de jícara. Fotogramas de animación.....	50
Figura 46. Navas. 2020. Boceto de máscaras. Dibujo a lápiz sobre papel.....	51
Figura 47. Navas. 2020. Ejercicio de máscara. Molde de papel y cáscara de maíz.....	52
Figura 48. Navas. 2020. Máscaras. Dibujo en carbón sobre papel.....	53
Figura 49. Pacheco. Año desconocido. Fachada de Casa Cultural Alfredo González Flores. Fotografía.....	56
Figura 50. Oficina de Gestión. 2020. Casa Cultural Alfredo González Flores Diagrama de planta arquitectónica.....	57
Figura 51. Navas. 2020. Disposición física de piezas. Diagrama.....	58
Figura 52. Navas. 2020. Diagrama 3D disposición museográfica, vista aérea 1 Maqueta 3D de Casa de Cultura Alfredo González Flores.....	59
Figura 53. Navas. 2020. Diagrama 3D disposición museográfica, vista aérea 2. Maqueta 3D de Casa de Cultura Alfredo González Flores.....	60
Figura 54. Navas. 2020. Vista Pared 1. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	61
Figura 55. Navas. 2020. Detalle de vitrina, pared 1. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	61
Figura 56. Navas. 2020. Vista 1 Pared 2. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	62
Figura 57. Navas. 2020. Vista 2 Pared 2. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	62
Figura 58. Navas. 2020. Vista 1 Pared 3. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	63
Figura 59. Navas. 2020. Vista 2 Pared 3. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	63
Figura 60. Navas. 2020. Vista 1 Pared 4. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	64
Figura 61. Navas. 2020. Detalle de vitrina, pared 4. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	64
Figura 62. Navas. 2020. Vista 2 Pared 4. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	65
Figura 63. Navas. 2020. Vista 1 vitrina de central. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	65
Figura 64. Navas. 2020. Vista 2 de vitrina central. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	66
Figura 65. Navas. 2020. Vista 3 de vitrina central. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	66
Figura 66. Navas. 2020. Vista aérea 1. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	67
Figura 67. Navas. 2020. Vista aérea 2. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	67

Índice de Anexos

Anexo 1. Acceso a obra en vídeo: <i>¿Cómo se limpia una jícara?</i> p.27.....	68
Anexo 2. Acceso a obra en vídeo: <i>Las hormigas caminan en fila india</i> p.29.....	68
Anexo 3. Acceso a obra en vídeo: <i>Cabeza de jícara</i> p.50.....	68
Anexo 4. Acceso a Informe Final.....	68

I Estrategias y recursos para la construcción del lenguaje visual de la propuesta.

1.1 Cartografía como práctica artística.

La cartografía es la ciencia de hacer mapas a través de la representación gráfica de la tierra para conocer sus ubicaciones y delimitar espacios, lo cual surgió de la necesidad del ser humano de representar el mundo físico y de territorializar donde vive y se desplaza (Torres, 2017, p.41).

Al ser los mapas representaciones detalladas e integrales de zonas específicas, tienen la posibilidad de fijar fronteras, de construir nociones de territorios y de representar la realidad. Bajo estas definiciones es importante entonces explicar cómo se está entendiendo la noción de territorio en este proyecto, y para ampliar definiciones como las de territorio se retoma una idea propuesta por el feminismo comunitario de Guatemala.

A) Cuerpo-Territorio.

El movimiento feminista comunitario nace en Bolivia y toma aportes de la corriente de pensamiento del feminismo autónomo (feminismo latinoamericano) y ha logrado extenderse por diferentes territorios de América Latina, entre ellos Guatemala, donde surgen aportes teóricos y políticos transmitidos por Lorena Cabnal (Guatemala, 1973) una mujer indígena maya ketch'i y x'inka que ha recuperado su derecho a formar y pensar epistemes propias para ofrecer otras visiones sobre las opresiones que viven las mujeres en las comunidades indígenas y pensar modos de entenderse y emanciparse de los mecanismos de poder que ha logrado reconocer en su contexto. (Cabnal, 2010, p.10)

Aquí es importante reconocer que el papel de la mujer en las comunidades ha sido

fundamental en cuanto a la lucha contra la minería, hidroeléctricas, la tala de bosques, monocultivos extendidos, y la denuncia de la corrupción de los Estados para con los pueblos originarios, siendo así que la lucha de las mujeres en comunidad no solo se vincula a la llegada del pensamiento feminista, sino que es un rol activo a la hora de hacer frente en la defensa de los territorios.

Ahora bien, la idea que se retoma en este proyecto del feminismo comunitario es la construcción teórica y práctica que se hace alrededor del cuerpo como una extensión de la tierra. Cada corporalidad individual es un territorio irrepetible que al ser reconocido como propio permite afirmar la existencia personal de cada uno en el mundo (Cabnal, 2010, p.22). Esta manera de pensar y entender la corporalidad supone una forma de recuperar y hacerse consciente de todos los niveles que conforman el cuerpo, desde el sistema histórico, social, cultural y de género, y al pensarlo como territorio se refuerza el sentido de autonomía y soberanía, ya que se reconoce que ese territorio o cuerpo se encuentra en diferentes disputas y límites volviéndose parte de una memoria histórica, guardando un patrimonio y una herencia.

Ese cuerpo tiene una vida que se manifiesta dentro de otro territorio o entorno físico geográfico, allí se desenvuelve creando relaciones que fortalecen los vínculos con el entorno. Ese vínculo significa apoyo mutuo que supone un tipo de desarrollo vital para ambas partes, es decir, si el ecosistema está bien el ser humano está bien, y es en esa consciencia del beneficio mutuo que radican muchas prácticas rituales y comunitarias sociales indígenas.

En el caso de las comunidades la tierra se vuelve vital porque es de sus ríos, sus montañas, su espacio de siembra, su clima, etc, desde donde nace un complejo sistema de pensamiento y

creencias que se transmiten a través de leyendas, prácticas, medicina botánica, alimentación, vivienda, vestimenta, y otros, por lo que la relación con ese entorno natural permite incluso adiestrar el cuerpo de cierta forma para que responda a esa vida rural específica.

Esas relaciones dan significados al lugar porque simbolizamos la tierra, la marcamos con el cuerpo y la incorporamos a nuestros cuerpos. Esto se define como *territorialidades* porque ahí ya estamos hablando de acciones conjuntas que estructuran vínculos con el ambiente, y en ese sentido el territorio ahora forma parte de la identidad, aunque la persona se desplace a otros territorios, siempre llevará en su constitución subjetiva corporal ese territorio con el cual se crearon vínculos de lealtad lo cual ofrece sentido a la existencia. (Emiliozzi, 2013, p.21)

Desde esa óptica la propuesta del feminismo comunitario plantea que el primer territorio es el cuerpo por lo que promueve la erradicación de la violencia contra las mujeres desde el ámbito sexual, económico, cultural, psicológico y simbólico.

B) Territorio-Tierra.

La relación territorio-tierra establece la importancia de cuidar la tierra por ser el espacio donde el cuerpo tiene la experiencia de vida, en ese sentido todo proyecto que atente y perpetúe la extracción desmesurada de recursos naturales para el enriquecimiento monetario, es claramente problemático, tomando en cuenta que en ocasiones se intenta involucrar a las personas de las mismas comunidades para ser partícipes de trabajos extractivistas bajo la promesa de mejorar la condición de pobreza cuando en realidad el mismo sistema es el que se ha encargado de situarlos en esa condición (Cabnal, 2010, p.23).

Comprendiendo entonces esta noción de

cuerpo-territorio y territorio-tierra podemos hablar de cartografía de un cuerpo, porque se entiende que el cuerpo humano es receptor de diferentes acontecimientos sociales y culturales que están en constante cambio por su contacto con el entorno que lo convierte en un eje transversal de multiplicidad de vínculos de poder y de conocimiento, y que al ser clasificados se continua dando sentidos y formas a imágenes específicas que nos hablan de reglas, límites y obligaciones.

Todos estos factores pueden percibirse como capas y relieves, haciendo del cuerpo un territorio que se construye, delimita, se instituye y nos habla de relaciones y prácticas simbólicas de cultura (Emiliozzi, 2013, p.22).

Por consiguiente, si revisamos el proceso metodológico de los cartógrafos, hay una serie de pasos que han de utilizar este proyecto. Los cartógrafos recolectan datos, estadísticas y fotografías; en sí fragmentos que se analizan e interpretan para identificar los elementos del terreno, así como los nombres de los lugares con la ayuda de personas de la zonas en donde trabajan, es decir, realizan ejercicios de ubicación y reconocimiento del espacio porque que es imposible trazar una cartografía sin antes definir un territorio que en este caso es el cuerpo propio.

Ahora bien, en todo mapa la herramienta del dibujo es la que permite iniciar a interpretar y significar el entorno analizado. Es una estrategia para simbolizar y sustentar las complejas dinámicas del lugar que se estudia y sucede de la mano con la practica de recolectar, archivar y ubicar creando un método de investigación.

En los planteamientos del método cartográfico de Warburg también podemos reconocer la fuerza de la imagen y su capacidad de distorsionar y mantener el tiempo para sobrevivir más allá de nosotros, y por lo tanto

reconfigurar los siguientes presentes en donde existe (Huberman, 2011, p.32). Así, la gestación de la imagen, la intención de su contenido y las estructuras de pensamiento que se formulan de ella y por ella traducirán las experiencias al plano del lenguaje visual.

Nicolás Bourriaud (Francia, 1965) en su texto *Radicante* (2009) esboza una breve reflexión sobre el arte contemporáneo como método de *traducción* de la alteridad, es decir utilizar el lenguaje visual para traducir una experiencia compleja como lo es en este caso el mundo indígena en la contemporaneidad (pp.74-77). Bourriaud propone que el proceso de traducción forma de trayectoria y el desplazamiento de esa trayectoria va dejando una huella que a su vez articula una red de significaciones similar a un rizoma que permite saltar entre tiempos y tener distintos puntos de contacto. (p.61)

Esa huella de la trayectoria de pensamiento del sujeto no se reduce ni responde a una identidad estable y cerrada sobre sí misma, por lo tanto existe también un cuestionamiento a los modos de representación que hacen surgir la necesidad de cambiar de materialidades como una exigencia inherente al método y concepción de, al menos, esta investigación, es decir, crear relaciones entre imágenes distintas y tener como resultado una huella de ese proceso, presenta la necesidad de ampliar los medios y formatos, porque el proceso mismo tiene como componente la organicidad no solo a nivel de pensamiento académico sino cultural, esto disuelve el uso de un solo medio, como la pintura, pero unifica o amplía las nociones del pensamiento pictórico dando lugar a una construcción formal de naturaleza material heterogénea.

Esto sostiene el hecho de que las prácticas artísticas estén en constante transformación. José Luis Brea en su estudio sobre *Estética y Estudios Visuales* (2006) menciona lo

siguiente con respecto a las nuevas prácticas artísticas que se distancian de la defensa de la tradición hegemónica de medios y apuntan a metodologías transdisciplinarias donde se le da voz a otras formas de entender y hacer modelos, referentes, escuelas y maestros del arte:

(...) Se trata más bien de proveer las herramientas que permitan dismantlar críticamente y relativizar los paradigmas y visiones del mundo que ella (la tradición cultural occidental) administra, aumentando y refinando al mismo tiempo su apertura y sensibilidad a la diversidad cultural e identitaria. Ello supone entonces tomar partido por la opción analítica que más potencie la convivencia e interlectura agonística de la multiplicada heterogeneidad de las hablas diferenciales, en un movimiento que nunca serviría entonces a la propagación o el sostenimiento como hegemónicas unas de otras tradiciones culturales en particular, sino al contrario a la puesta en evidencia de las dependencias de todo orden (instituciones, políticas, de dominancia cultural o económica, de género o raza) que caracterizan sus movimientos y aspiraciones verídicas como tales visiones del mundo -y cualesquiera sean sus configuraciones enunciativas o prácticas. (pp.16-17)

Es así como el carácter integrador del método cartográfico toma los medios heterogéneos presentes en el proceso de la propuesta para aludir al carácter fragmentario de la identidad que se está estudiando, y que al ser traducida a medios materiales implica esa diversidad y abordaje en la producción para apuntar a los distintos significados culturales.

De tal manera se entiende entonces que el uso y construcción de una cartografía visual es un gesto que recupera lo que se nos ha

expropiado, es decir nuestra capacidad de pensarnos y significar nuestra existencia desde los medios que se encuentran disponibles para inventar otros recorridos y estar dispuestos a observar la construcción propia ya sea para remover las posiciones victimizantes a las que históricamente se nos ha relegado y actuar en función a una transformación subjetiva, o para atreverse a cuestionar, sabiendo que ese cuestionar siempre orienta a una acción que cambia y transforma nuestra historia.

1.2 Jícara como material simbólico.

Jícara: *Tamcrá* palabra en idioma Di'Tegat o brunkajc de Boruca.

La jícara es una especie vegetal originaria de América, su nombre científico es *Crescentia* de la cual derivan cuatro variantes. Es un árbol de gran importancia para las comunidades indígenas por la relación que existe con su entorno así como la tradición técnica y los actos rituales que acompañan el uso de este material. Existen registros arqueológicos que informan el uso de las jícaras en antiguos pobladores del continente americano quienes conocían y utilizaban esta planta (Kindl, 2003, pp.29-32) por lo que se puede comprobar que su uso deviene de épocas prehispanicas.

Es un árbol de gran fortaleza, puede resistir sequías o inundaciones prolongadas debido a que tiene una raíz muy profunda que le permite sobrevivir en condiciones que pocas especies soportan, además según el hábitat y la especie ha desarrollado métodos para captar de mejor manera el agua y minimizar la pérdida, eso le permite gestionar eficazmente el agua en sus tejidos, tallos y raíces (Valverde, 2017, p.9)

A modo general el fruto de este árbol se utiliza en el espacio doméstico en forma de utensilios, generalmente para transportar o verter líquidos, y es un material muy presente en las cocinas Borucas y Térraba, pero también es un recurso

que tiene un uso ritual porque se vincula al consumo de chicha (bebida alcohólica fermentada de maíz o caña de azúcar) generalmente en ceremonias tradicionales donde se intercambian y comparten las bebidas con los participantes. Por otro lado también se utiliza para la fabricación de instrumentos musicales que es parte importante de las ceremonias que celebran.

Su fabricación manual y su carácter de objeto distintivo ha favorecido su comercialización como artesanía. En el uso comercial no requiere de un proceso de cosecha ritual religioso por lo tanto los grafismos están sujetos a cambios estilísticos o temáticos (Kindl, 2003, pp.75-78).

Según el Mapeo de Vocaciones Artesanales de Costa Rica por el Ministerio de Cultura y Juventud del 2020 se define que:

La artesanía forma parte del Patrimonio cultural Inmaterial al englobar los saberes, oficios y técnicas artesanales tradicionales mediante los cuales se expresa la identidad colectiva cultural y natural en el territorio en donde se producen y están en constante transformación sin perder la esencia del producto (2020, p.56)

En Boruca cuando el fruto se vacía y utiliza completo se le conoce como *tulo* o *calabazo* y cuando se parte por la mitad se habla de *huacal* que es lo mismo que decir *Cuá* o se utiliza la palabra *Cuacshij* (enjuagar) en idioma Di'Tegat o brunkajc Boruca (Fig.1).

Conociendo estas dimensiones y rasgos generales de la planta y su fruto se puede comprender que es un recurso con alto contenido simbólico y cultural y forma parte de una herencia cultural e histórica que me interesa problematizar como ejercicio de aplicación de la metodología. Además este recurso simbólico y material funciona como núcleo desde el cual

se articula el pensamiento y las concepciones sobre heridas coloniales a nivel personal individual y colectivo, el desarrollo del proceso de pensamiento que vincula este material con el proyecto se explica detalladamente a continuación.

Fig.1
Jícara Boruca
Flora González Lázaro.
Artesanía boruca.
Medidas desconocidas.
Año desconocido.



Fig.2
Jícara Terrába.
Rosalina Navas.
Artesanía Brörán.
Medidas desconocidas.
Año desconocido.



II Desarrollo y resultados.

2.1 Desarrollo metodológico.

A continuación, se expone de manera detallada la forma en la que han nacido y conceptualizado las imágenes de este proyecto las cuales surgen de una base procesual de años anteriores que fueron de vital importancia para que la práctica artística aquí expuesta se comprenda de manera integral como cartográfica.

El Museo Nacional de Costa Rica guarda diversos objetos históricos que narran la configuración de la identidad nacional. En la sala de exhibición de época colonial encontré una jícara tallada con el escudo de armas y sello blanco que perteneció a José María Castro Madriz, el primer presidente de la República Costarricense (Fig.8).

La imagen tallada en la jícara del museo contrastaba con los grafismos que anteriormente había observado en la casa de mis abuelos donde crecí. Mi abuela (Boruca) dibujaba pájaros, plantas y figuras humanas, por lo que un escudo de armas era algo nuevo para mí.

A partir de esa experiencia comencé el proceso de exploración y problematización de la artesanía en jícara.

Comencé aislando ese elemento del museo para pensar sobre lo que esa imagen propone, especialmente la idea de la construcción histórica del país y el papel de las personas indígenas dentro de esta, además de como esos discursos históricos tienen un impacto en lo personal, en mi identidad como hija de una persona no indígena con una mujer de etnia Brunkaj-Teribe.



Fig.3
Fotografía de jícara con el escudo y sello blanco que pertenecieron a José María Castro Madriz
Exhibición Historia de Costa Rica, Época Colonial
Museo Nacional Costa Rica
2018

En ese sentido, fue fundamental reconocer el papel de los símbolos nacionales promulgados durante la administración de Castro Madriz. Esos símbolos son parte del imaginario de identidad costarricense y promueven discursos ideológicos transmitidos a través de la representación. Este objeto me permite entender el uso del lenguaje visual para transformar el pensamiento colectivo porque funciona como herramienta de introducción de ideas que por lo tanto influirá en la manera

de actuar de las personas. Comprender estos métodos y usos del lenguaje visual para articular una identidad específica me llevaron a revisar las características de conducta civil que se instauraron como norma a través de las instituciones en Costa Rica, lo cual derivó en comprender que es la educación primaria y secundaria del país el lugar donde se cuadrícula y se estandariza la percepción de la realidad social en cada ciudadano. (Carvajal, 2014, p.2)

Reconocer estas conciencias sobre las construcciones ciudadanas distorsionaron mis propios imaginarios y prejuicios que a la vez me hicieron reconocer que muchas narraciones en la historia oficial del país han invisibilizado y violentando a los pueblos originarios a través de una construcción perceptiva. Esa práctica puede denominarse *violencia simbólica* (Bourdieu como se citó en Peña, 2009). Este tipo de violencia atraviesa distintos campos estéticos, sociales y políticos:

Advierte así Bourdieu:

‘Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza’ (Bourdieu y Passeron, 1996: p. 44). Bourdieu advierte la presencia de una certeza en el ocultamiento de la intencionalidad del poder, sobre la fórmula de su ejercicio de su operación social. Relaciones de fuerza que están ocultas por otras relaciones de fuerza donde lo que entra en combate son los pertrechos, son otras armas de la intencionalidad... El campo de batalla no requiere escenas crueles y sangrientas, donde se genere un genocidio sin tregua, pero sí el campo de una guerra simbólica. (Peña, 2009, p.65)



Fig.4
Moneda de plata de 1850 con escudo de armas de Costa Rica. Revista Herencia. Fotografía documental. 2008.

Decreto 147 del 29 de setiembre de 1848

Art.3:

El Escudo de Armas será colocado entre trofeos de guerra y representará tres volcanes y un extenso valle entre dos océanos, navegando en cada uno de ellos un buque mercante. Al extremo izquierdo de la línea superior que marca el horizonte se representará un sol naciente. Cerrarán el escudo dos palmas de mirto medio cubiertas con un listón ancho que las une, el cual será blanco y contendrá en letras de oro esta leyenda: República de Costa Rica, el campo que queda entre la cima de los volcanes y las palmas de mirto lo ocuparán cinco estrellas de igual magnitud y colocadas en figura de arco, simbolizando los cinco Departamentos de la República. El remate del Escudo será un listón azul, enlazado en forma de corona, sobre la cual habrá en letras de plata esta leyenda: América Central. (Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural).

Por otro lado, me interesó el recurso de la jícara como soporte de discursos y lecturas, así que decidí acercarme a ella desde un sentido de cultivo, por lo que comencé a crear una relación con el árbol, con el fruto, con la semilla y hojas; para responder a otras preguntas que surgen desde el ámbito del desarraigo por ejemplo: ¿Cómo se cultiva la jícara?

Comencé haciendo un mapeo de los árboles de jícara que estaban cerca de mi territorio y observe las relaciones animales que se desenvolvían en ellos, e inicié la recolección de hojas, frutos y pequeñas cortezas. Prestar atención al proceso de la planta me permitió desarrollar conceptos que me ayudaron a fundamentar, pensar y simbolizar las definiciones sobre heridas coloniales desde ese recurso.

Durante ese período de tiempo me encontraba viajando entre Heredia, Pérez Zeledón, Boruca, Térraba y Guanacaste en Costa Rica, por lo que tuve la oportunidad de observar distintos tipos de jícaras que variaban generalmente en cuanto a tamaño del árbol y forma del fruto, lo cual fue sugiriendo y aportando ideas al proceso de conceptualización.

En estos lugares aprendí distintas maneras de vaciar las jícaras, así como también otros usos comestibles, domésticos y medicinales de la planta. Estas movilizaciones me pusieron en contacto con personas que me narraron su experiencia como artesanos de jícara lo cual me ayudó a comprender su importancia en cuanto a uso comercial para las comunidades, pero también la parte ritual. El proceso de vaciado me llevó a comenzar cultivos de estos árboles y así entender mejor su proceso de desarrollo (Fig.5-6).



Fig. 5 (arriba)
Detalle 1 de semilla de jícara germinada.
Registro fotográfico propio
Medidas variables
2019



Fig. 6 (derecha)
Detalle 2 de semilla de jícara germinada.
Registro fotográfico propio
Medidas variables
2019

Fig. 7
Así germinan las jícaras.
Registro fotográfico propio
Medidas variables
2019



Fig.8
¿Cómo es un árbol de jícara? Árbol de jícara en
Guanacaste, Costa Rica
Registro fotográfico propio.
Medidas variables
2020





Fig.9
Fruto de jícara en desarrollo de
árbol en Pérez Zeledón.
Registro fotográfico propio.
2019.



Durante el proceso pude experimentar, por ejemplo, con las semillas de la planta desde el dibujo. (Fig.10).

Fig.10
Semilla.
Verónica Navas.
Carbón sobre papel craft
con semillas de jícara.
27,94 x 43,18 cm.
2018.



Fig.11
La forma del sol I/ Jícara
intervenida en árbol de Heredia.
Registro fotográfico propio in situ.
Medidas variables.
2018.

Las visitas a los árboles de jícara siempre me mostraron algo nuevo, nuevos nidos, períodos de floración, jícaras de distintos tamaños y colores, pérdidas de hojas durante ciertos meses, insectos diferentes y también plagas. Así sucesivamente establecí una relación con estos árboles por medio de la observación continua.

Esa relación se amplió a través de prácticas de intervención sobre el árbol mismo como un intento de metaforizar la experiencia de las heridas coloniales (Fig.11).

Esas prácticas me orientaron hacia el entendimiento de cómo mi existencia corporal en el mundo entabla interrelaciones con el entorno que definen lo subjetivo pero que puede mirándolas desde otras perspectivas se puede politizar al problematizar, es decir repensar nuestras formas de habitar, ser y transformar la vida y entender cómo nosotros participamos en el sistema colonial hacia los demás entes.

Retomó la definición de lo político en el arte que propone Chantal Mouffé (como se citó en Bal, 2009):

Concibo lo *político* como una dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a la *política* como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. (p.42)

Crear una relación con la naturaleza en el aquí y ahora puede antagonizar el orden institucionalizado desde el cual el ser humano se erige por sobre todo lo que existe y allí se crea una oportunidad potencial de aplicar procesos de descolonización al entender desde la experiencia el vínculo posible con otras formas de vida o no vida.



Fig.12
La forma del sol I
Detalle a 1 mes de
la intervención con
hilos de yute en
fruto de árbol de
Heredia.
Registro fotográfico
propio in situ.
Medidas variables.
2018.



Fig.13

Fig.13
La forma del sol I.
Detalle de intervención sin
hilos de yute.
Registro fotográfico propio.
Medidas variables.
2018.

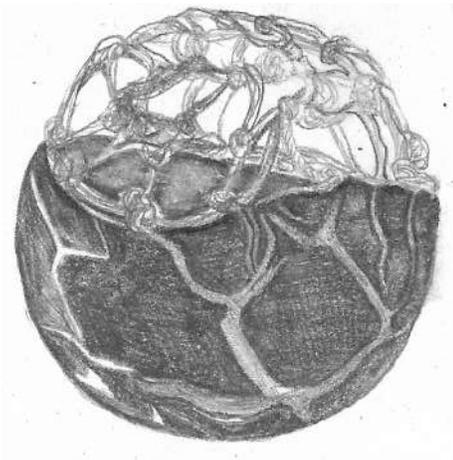


Fig.14

Fig.14
Ejercicio para repensar
Registro propio.
Dibujo en grafito sobre papel bond.
15 x 15 cm.
2019.



Fig.15

Fig.15
La forma del sol II (raíces).
Registro fotográfico propio.
Detalle de jícara intervenida.
10 x 9 x 10 cm.
2020.

Fig. 16
Dinámica de reconocimiento.
Verónica Navas.
Jícara intervenida.
17 x 18 x 17 cm.
2018.





Fig.17
Ejercicio de máscara.
Verónica Navas.
Molde de rostro en papel.
16 x 16 cm.
2018.

Dinámica de reconocimiento (Fig.16) es un ejercicio que pretende expresar lo vivido alrededor de lo colonial, lo que atraviesa la experiencia como aquello híbrido, contradictorio, artificial, la experiencia de la violencia y fuerza que cuadrícula la organicidad de la subjetividad pero que de todas maneras constituye y hace al ser que existe. Es decir, reconocerse(me) como sujeto colonizado.

De igual manera se fueron realizando otros ejercicios que retoman otras tradiciones culturales como en el caso de las máscaras de Boruca. La máscara en este ritual es entendida desde su concepto anacrónico por el diálogo con el pasado y se refuerza cada año en la tradición de los Kabrú Rójc (diablitos) en Boruca, símbolo de resistencia Brunkaj.

El ocultamiento del rostro o el sentido de soberanía de hacerse uno nuevo me parecía fundamental para revisar en relación a retomar procesos de pensarse y construirse a si mismo. Ahí se desprenden los primeros ejercicios con papel (Fig.17) que derivan en el uso de la pulpa de la jícara con la que decido crear mi máscara que esta en proceso de descomposición conforme pasa el tiempo.

Cuando se vacía una jícara, la pulpa se reintegra a la tierra, se podría decir que es un desecho. (Fig.18).

Este trabajo fue una de las puertas a la conciencia del cuerpo como espacio contenedor y productor de sentido capaz de performativizar una identidad.

Fig.18
Máscara mía
Verónica Navas.
Pulpa de jícara sobre papel
16 x 16 cm
2018





Fig. 19
Proceso de vaciado de jícara.
Registro propio.
Fotograma de vídeo.
2:30 min.
2019.
Ver Anexo 1.

Uno de los procesos de vaciado de una jícara se registró en vídeo en Heredia Costa Rica (Fig.19). Ese hecho me permitió pensar conceptos sobre cómo concibo la migración interna y la recreación de pautas culturales en otros espacios diferentes al territorio originario. Esto me llevo a indagar sobre las prácticas de despojo desde las políticas de pacificación hasta cuáles son las razones actuales por las que las personas migran a la ciudad.

Diferentes testimonios confirman que una de las principales razones es la búsqueda de mejores oportunidades de vida, ya sea en cuanto a acceso a recursos, salud o educación.

Hay un *vivir bien* que parte de un modelo de desarrollo económico capitalista, del que de alguna manera el colonialismo es expresado a través de la dependencia económica y jurídica que genera crisis sociales y migratorias a nivel mundial.

En el caso de pueblos indígenas mediante la usurpación de territorios, implementación de sistemas religiosos y educativos violentos así como otras capas de opresión, se empuja a las personas a desprenderse del lugar de origen de forma violenta, lo que además provoca una serie de consecuencias como discriminación racial u otras afecciones en diferentes dimensiones como la psicológica, social, cultural, etc.



La imagen (Fig.20) retomaba un estudio que me encontraba realizando sobre protocolos políticos de pacificación en América Latina, los cuales fueron registrados en fotografías, a su vez estudiaba las políticas de blanqueamiento y otras prácticas que violentaban la existencia, constituyendo a las generaciones descendientes de indígenas desde esa violencia. En la imagen a través de un fotomontaje, me apropio de un registro de las políticas de pacificación de Brasil donde se observa una fila de personas indígenas segmentados en el binario hombres-mujeres esperando a ser vestidos.

Fig. 20
Me estorba la ropa.
Verónica Navas.
Fotomontaje.
Medidas variables.
2019.



Fig. 21
 Las hormigas caminan en fila india.
 Verónica Navas.
 Fotograma de vídeo.
 3:48 min.
 2019
 Ver Anexo 2.

Las nociones de territorio también se comienzan a problematizar, en el sentido de comprender que en el territorio se establecen una serie de dimensiones políticas, históricas, económicas y sociales que son transferibles a cada sujeto que existe en él. De estos cuestionamientos nacen los mapas que exploran las ideas sobre territorialidad, límites, y configuración del país. (Fig. 22-23)

Se registró en vídeo la interacción de la pulpa con hormigas que intervienen en el mapa (Fig.21).



Fig. 22
 Mapa I
 Verónica Navas.
 Papel y pulpa de jícara
 7 x 4 cm
 2019



Fig. 23
 Mapa II
 Verónica Navas
 Cáscara de jícara sobre papel
 7 x 4 cm
 2019

2.2 Registro de obras y procesos.



Fig.24
La forma del Sol II (raíces)
Instalación, yute y jícara intervenida.
2 x 2 m
2020



Fig.25
La forma del Sol II (raíces).
Verónica Navas.
Detalle de jícara intervenida.
10 x 9 x 10 cm.
2020.

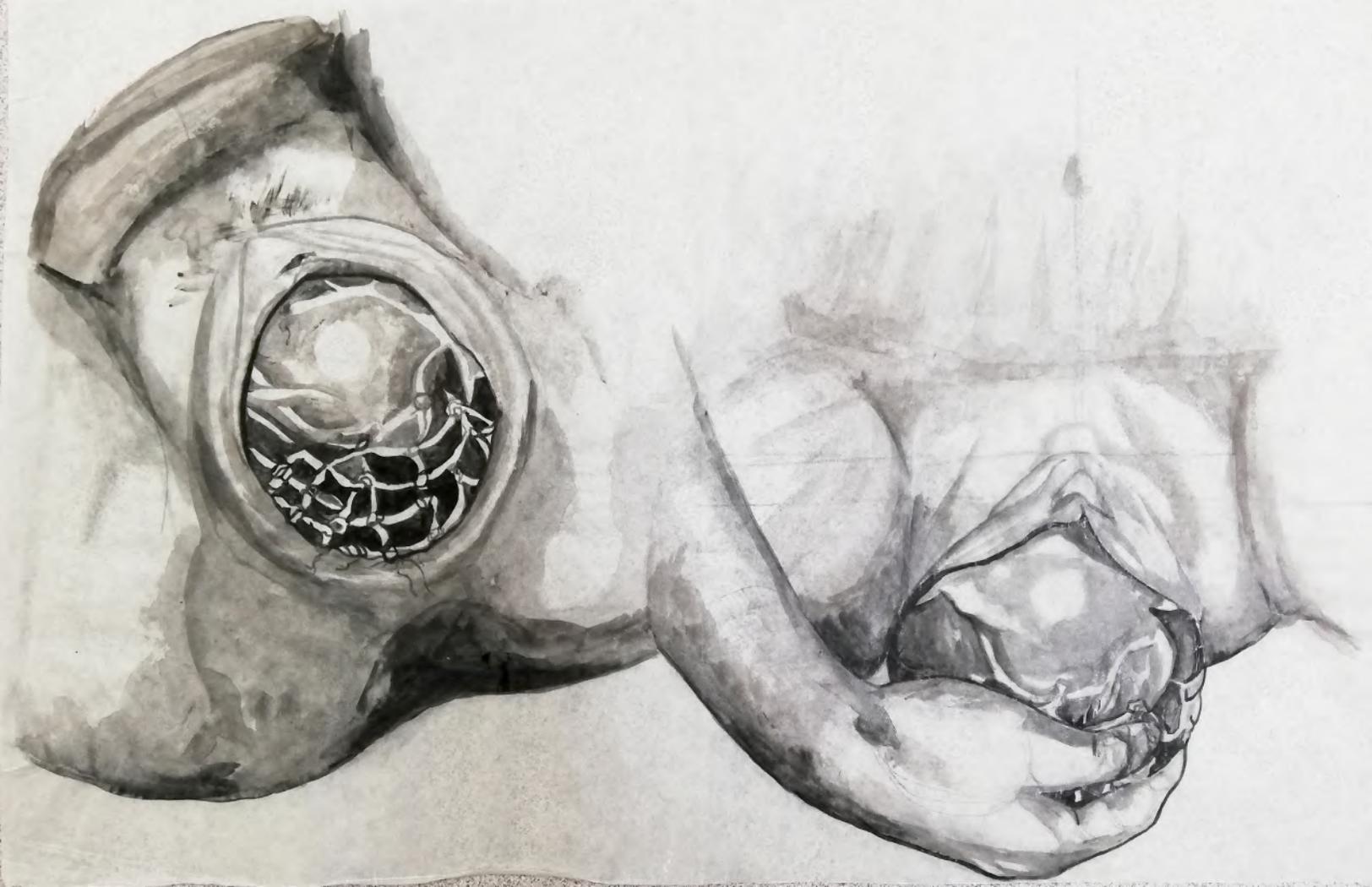


Fig.26
Boceto Mi madre pario una jícara.
Verónica Navas.
Tinta china sobre papel mantequilla
27,5 x 44 cm
2020.

Mi madre parió una jícara, su cáscara es capaz de aguantar cualquier grafismo. Pero en esencia sabe que es semilla y la semilla es la estructura de propagación más poderosa, porque sabe lo que es y tiene todas las respuestas y posibilidades para ser un árbol

A partir de la imagen que surge de la intervención anterior (Fig.25) se exploran otras maneras de simbolizar o metaforizar el ser como una planta. En la Fig. 26 se dibuja el boceto del parto de la jícara ya intervenida, seguidamente resulta la Fig.28.

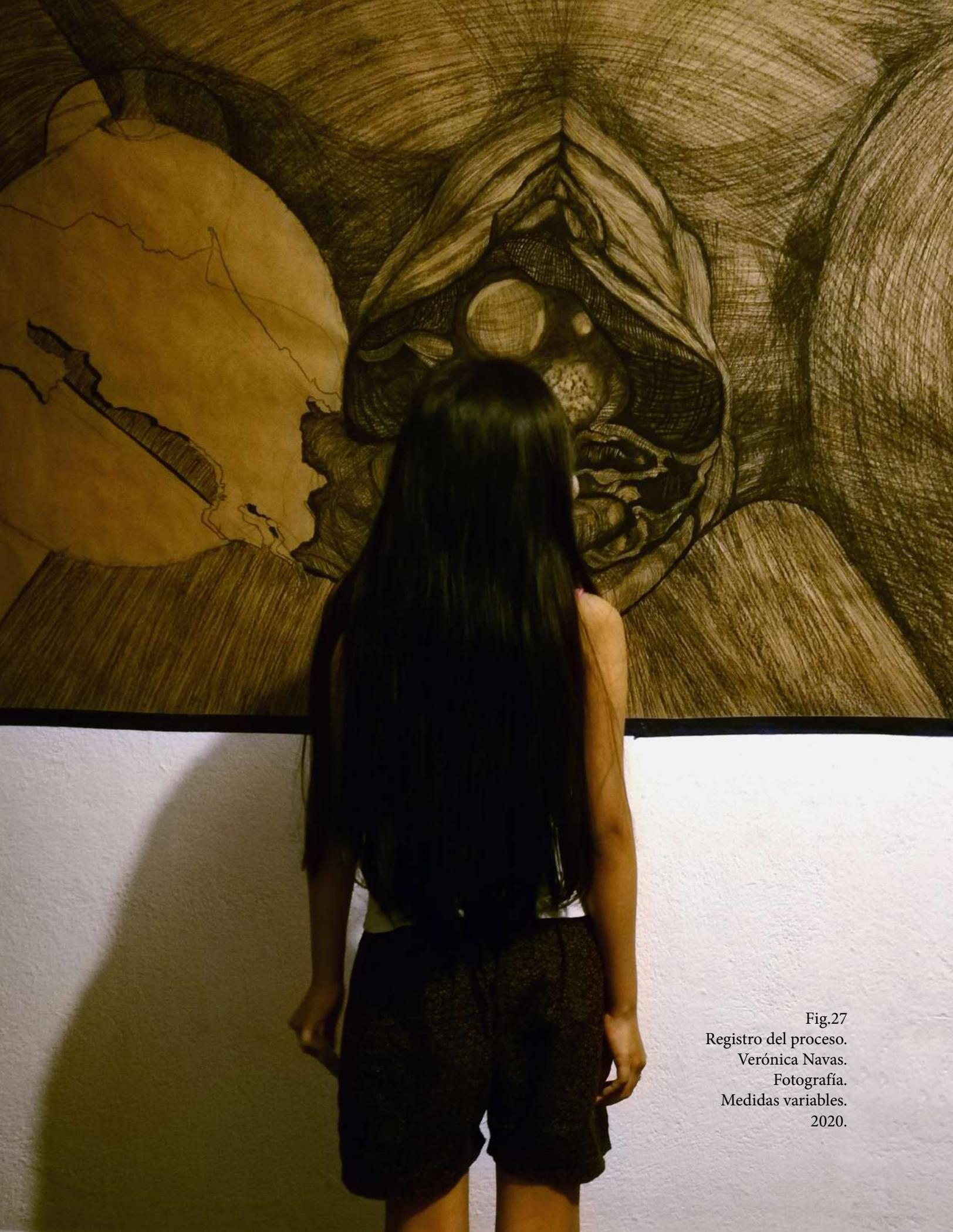


Fig.27
Registro del proceso.
Verónica Navas.
Fotografía.
Medidas variables.
2020.



Fig.28
Nacimiento, mi madre parió una jícara.
Verónica Navas.
Carbón sobre papel craft.
2 x 1,5 m.
2020.



Fig.29
Huellas.
Verónica Navas.
Recolecta de hojas de árbol de jícara 6/6.
2020.

Durante las visitas a los árboles se recolectan (Fig.29) y dibuja distintas partes del árbol como por ejemplo la Fig.30 es un boceto realizado en el sitio observando el árbol.

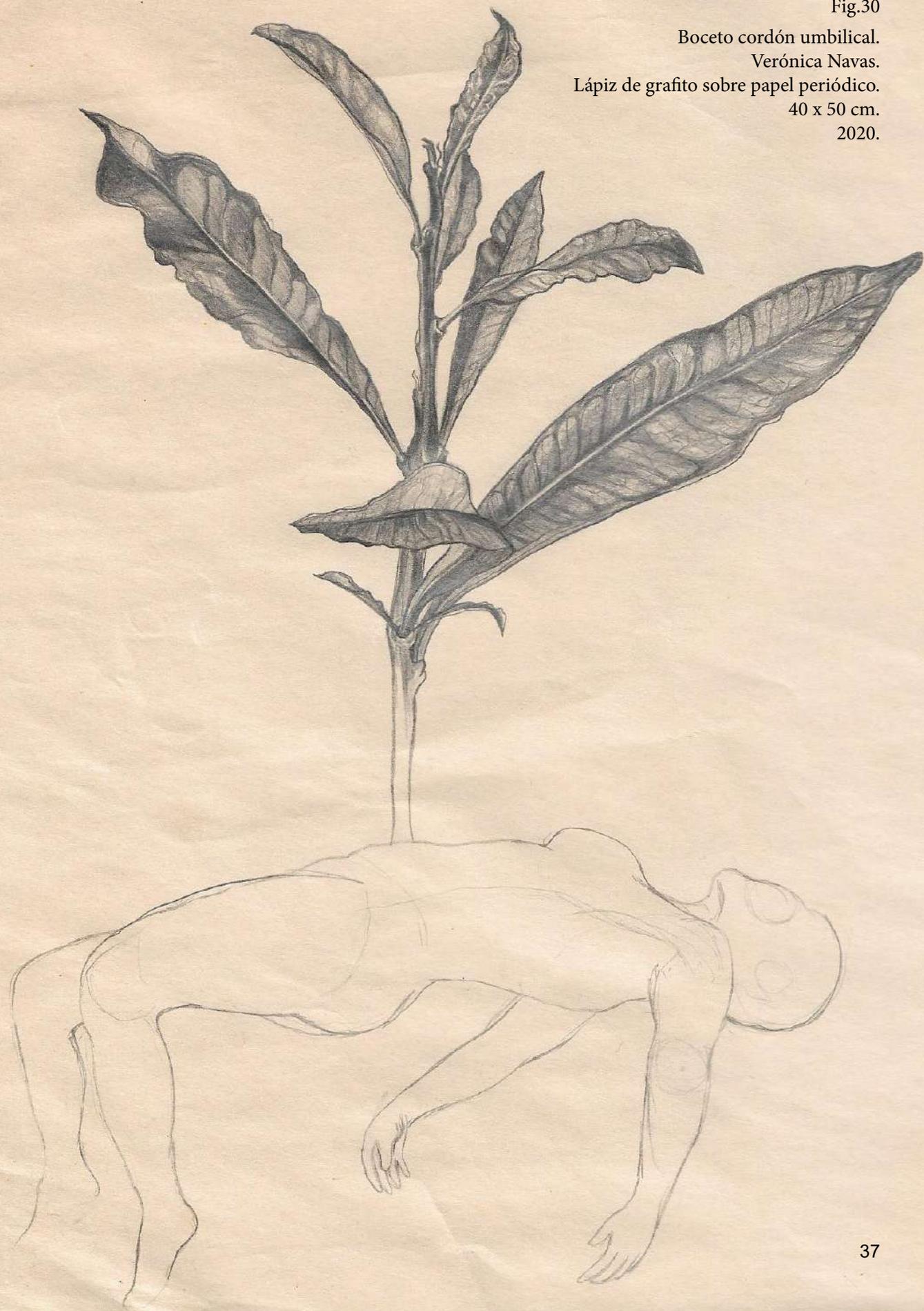


Fig.30
Boceto cordón umbilical.
Verónica Navas.
Lápiz de grafito sobre papel periódico.
40 x 50 cm.
2020.



Fig.31
Cordón umbilical.
Verónica Navas.
Carbón sobre papel.
40 x 50 cm.
2020.

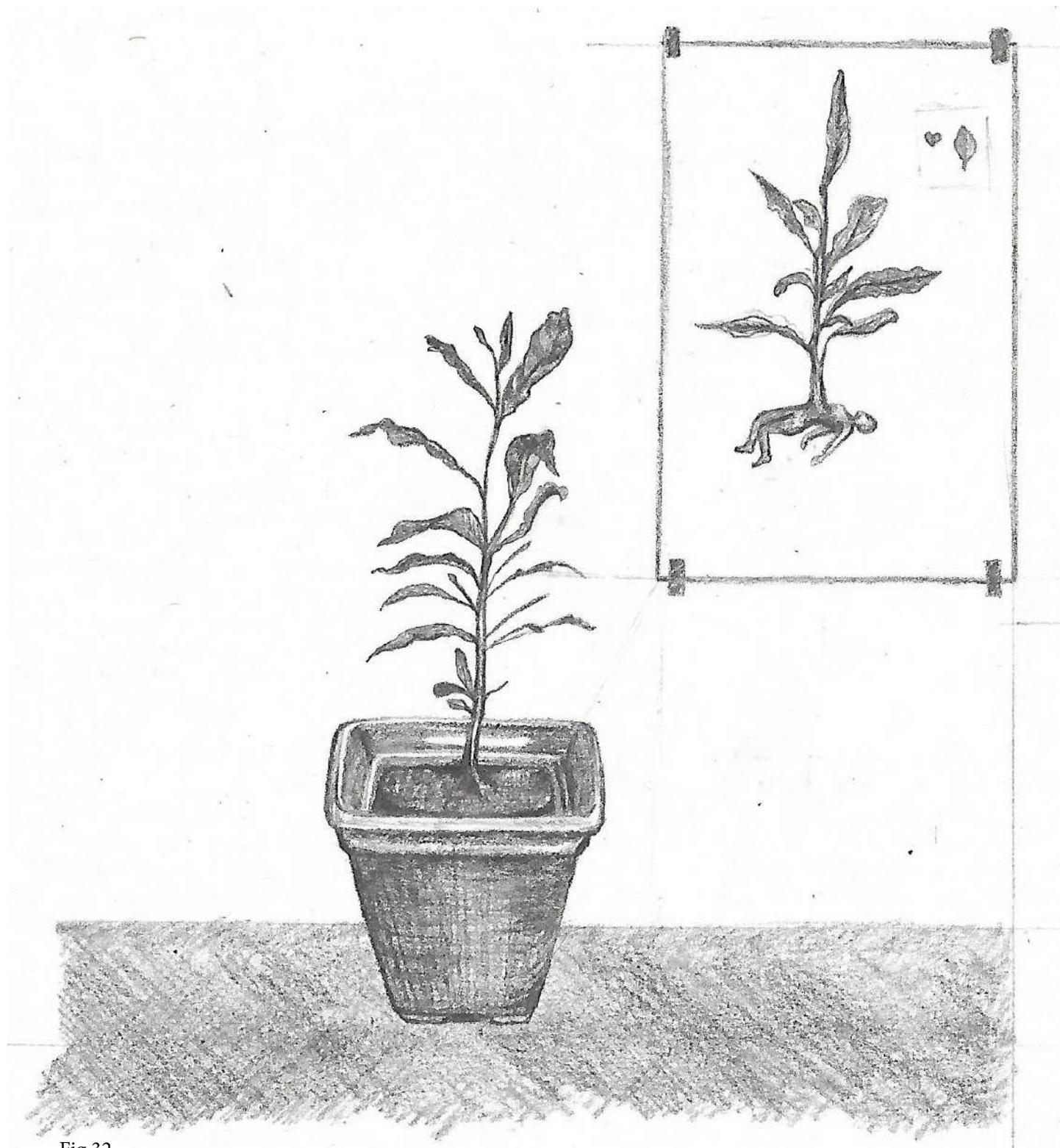


Fig.32
Boceto de montaje.
Verónica Navas.
Dibujo en grafito.
21.59 x 27.94 cm.
2020.



Fig.33
Trasplantarse
Verónica Navas
Fotomontaje serie 9/9
Medidas variables
2020

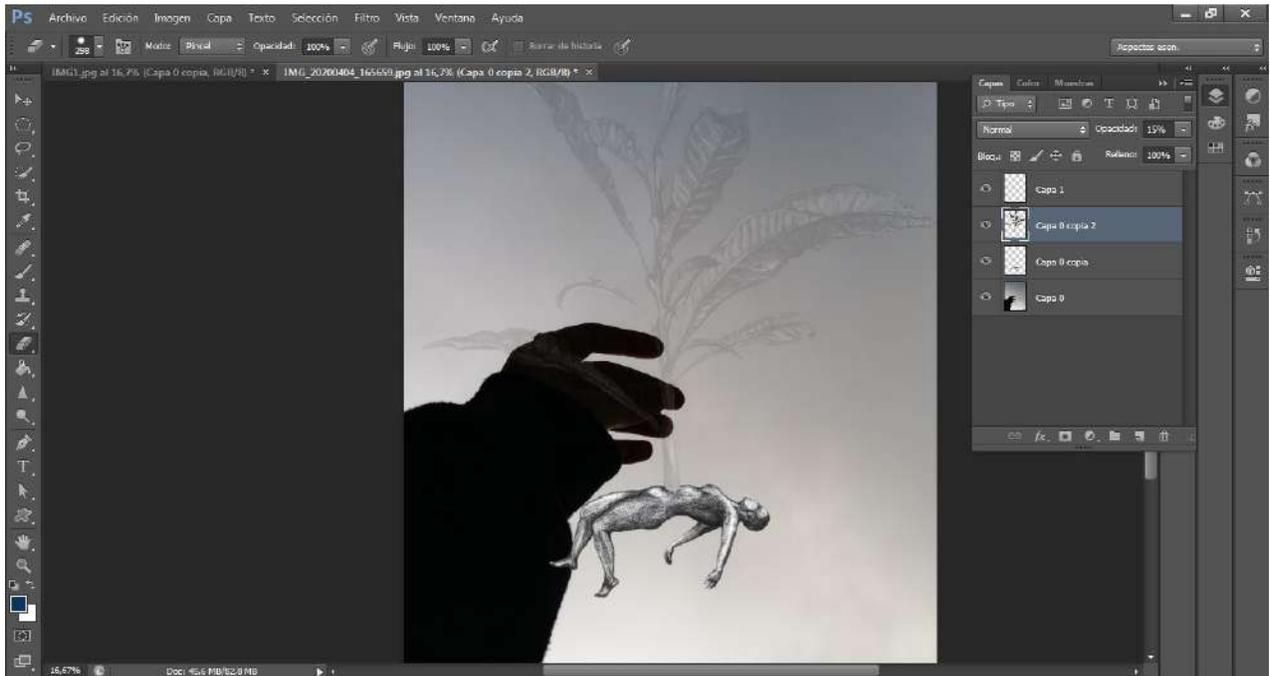
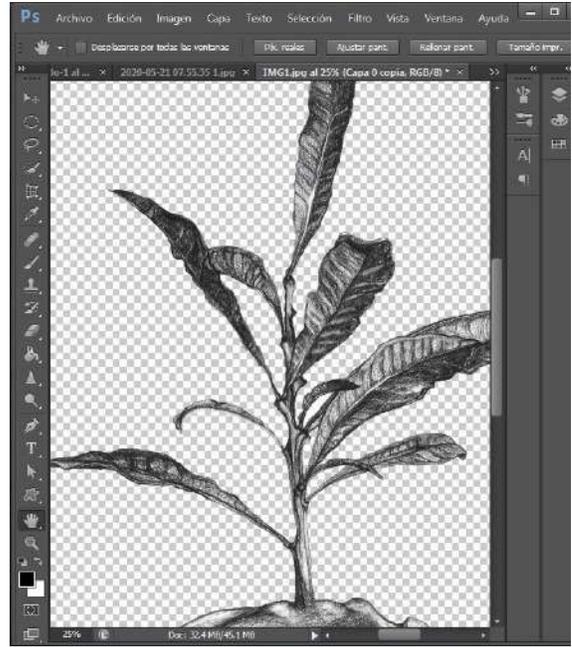


Fig.34
Procesos de fotomontaje.
Verónica Navas
Registro digital.
Medidas variables
2020

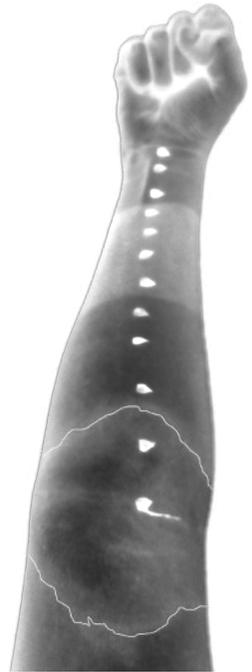
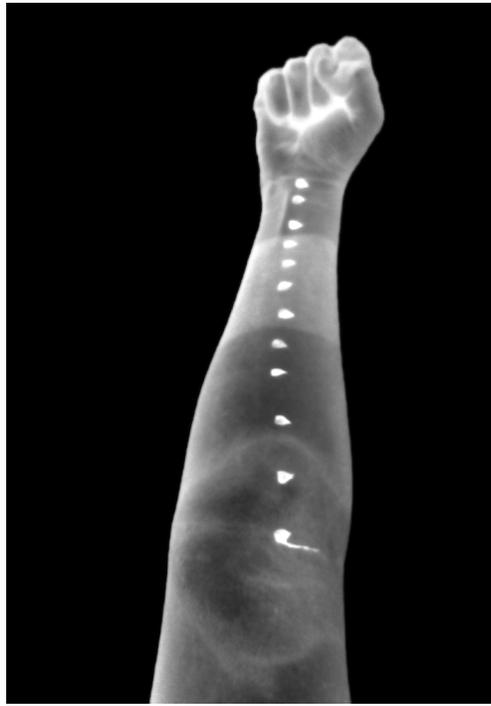


Fig.35
Yo expandido.
Verónica Navas.
Fotografía y filminas 6/6.
Medidas variables.
2020.



Fig.36
Planta de jícara joven y raíces.
Verónica Navas.
Fotografía.
Medidas variables.
2020.



Fig.37
Estudio de árbol joven y raíces.
Verónica Navas.
Carbón sobre cartulina.
40 x 60 cm
2020.

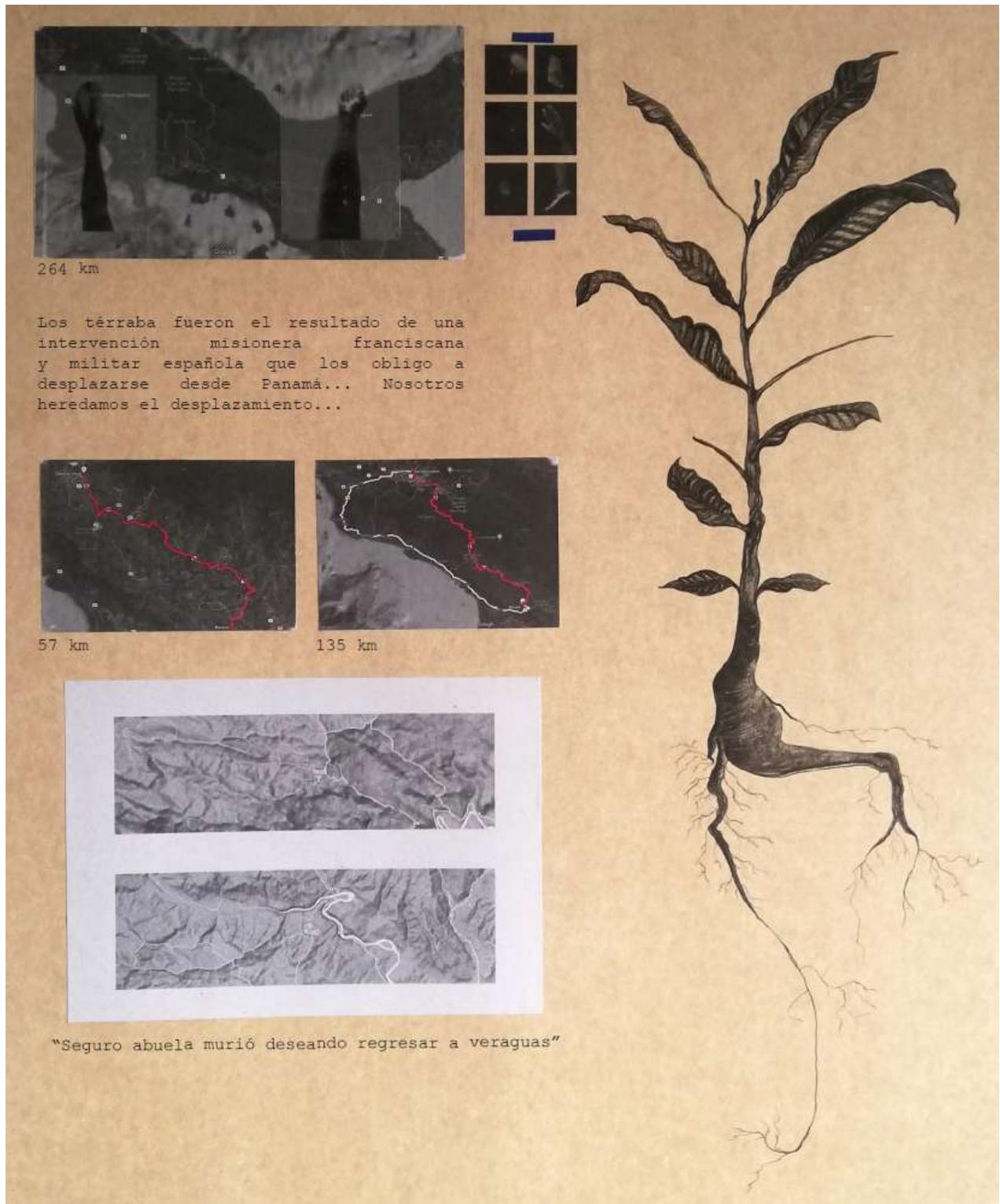


Fig.38
 Separación.
 Verónica Navas.
 Carbón, recortes, filminas sobre cartulina.
 90 x 61 cm.
 2020.



Fig.39
Radiografías y contenedores
Verónica Navas.
Escaneos 6/6
Medidas variables
2020

Fig.40
Proceso de construcción del molde (torso).
Verónica Navas.
Fotografía.
Medidas variables
2020





Fig.41 (Arriba)
Proceso de construcción del molde.
Verónica Navas.
Fotografía.
Medidas variables
2020

Fig.42 (Abajo)
Proceso de construcción de las manos.
Verónica Navas.
Fotografía.
Medidas variables
2020





Fig.43
Ecdisis/Muda.
Verónica Navas.
Molde de papel.
1,50 m.
2020.

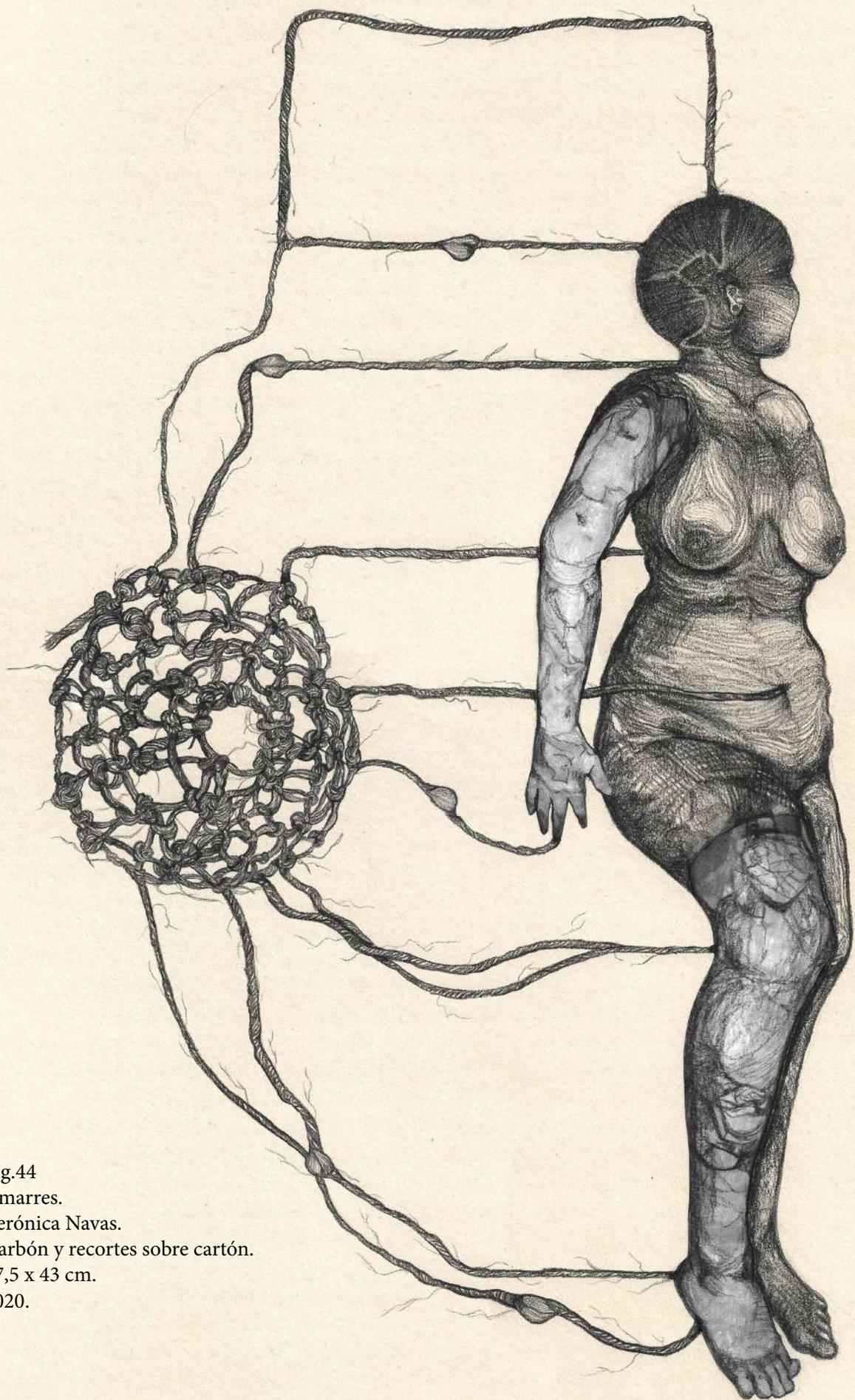


Fig.44
Amarres.
Verónica Navas.
Carbón y recortes sobre cartón.
27,5 x 43 cm.
2020.



Fig.45
Cabeza de jícara.
Verónica Navas.
Animación.
45 seg.
2020
Ver Anexo 3.

Fig.46
Bocetos de máscaras.
Verónica Navas.
Dibujos a lápiz sobre papel.
30 x 42 cm
2020

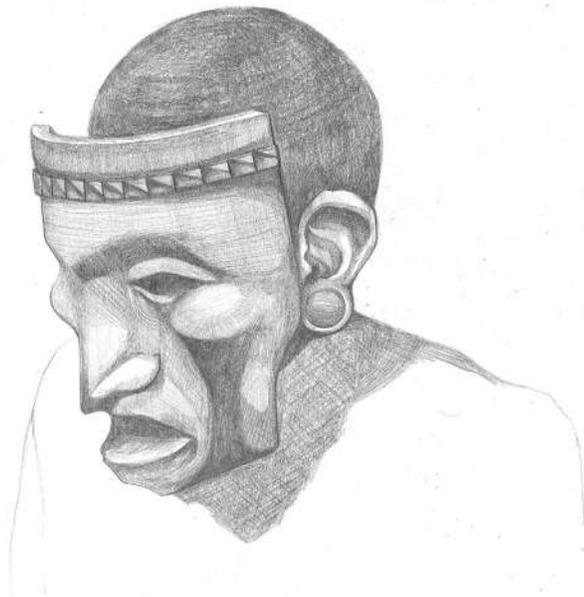




Fig.47
Ejercicio de máscara.
Verónica Navas.
Molde de papel y cáscara de maíz.
16 x 16 cm
2020



Fig.48
Máscaras.
Verónica Navas.
Carbón sobre cartón.
27,94 x 43,18 cm.
2020.

III Proyección 3D del montaje de la Exhibición.

La casa Cultural Alfredo González Flores (Fig.42) se encuentra ubicada en el centro de la provincia de Heredia al costado Este del Fortín, frente al Parque Central, es administrada por el Ministerio de Cultura y Juventud y en sus instalaciones se encuentra la oficina de gestión sociocultural y fondos concursables de la Dirección de Cultura del Ministerio de Cultura y Juventud con sede Heredia.

En este lugar se realizan exposiciones de arte, talleres, conciertos y también se reúnen diferentes organizaciones comunitarias para planificar asuntos sociales. Por estas razones se considera un centro de diversificación y gestación de reflexión y acción cultural.

La selección de este lugar como soporte de la muestra tiene que ver con el reconocimiento de los centros culturales como motores de educación, trasmisión y preservación del arte y la cultura, por eso el contenido de la exposición encuentra en este lugar un terreno fértil para estimular y difundir otras perspectivas sobre la construcción identitaria nacional desde un espacio institucional herediano que permite a su vez pensar y hacer visibles nuevos trazos simbólicos y comunicativos entre lo patrimonial y nuevas memorias de la Costa Rica actual.

Se seleccionó específicamente la sala Rafael Moya que tiene un área de 42,20 m². Cuenta con 3 entradas, una con acceso desde el pasillo exterior, otra que se conecta con la sala Antonio Solares, y una que permite el ingreso para personas con discapacidad según Ley No. 7600.

Al ser la sala Rafael Moya de pequeñas dimensiones permite construir un guión donde la lectura de los fragmentos que componen la totalidad de la cartografía está en constante diálogo desde las distintas direcciones que se observe. Esto tomando en cuenta el modelo metodológico donde se propone el montaje como una red o rizoma abierto que cruza

imágenes para incitar las relaciones sin un sentido secuencial ni sistemático, sino desde la presentación del procedimiento y pensamiento trazado durante el proceso que a sido orgánico, por lo que el discurso museológico de la muestra se concibe tal y como el mismo proceso cartográfico de creación ha ido sugiriendo a través de saltos y puntos de conexión con el pasado y el presente.

De ahí que esta cartografía visual promueva la activación de relaciones dialécticas, figuras intemporales y una memoria del camino recorrido que busca otras narrativas y que más que respuestas presenta un resultado provisional porque se mantiene abierto y cambiante.

Sobre las características de la sala, se puede mencionar que tiene una forma semi-cuadrada con paredes blancas y detalles en madera, cuenta con 29 reflectores de luz amarilla. Al haber sido declarada patrimonio cultural nacional no se permite la modificación de las paredes, pero el espacio presta ciertas estructuras desde donde se pueden suspender las imágenes o presentar desde vitrinas. Por esta razón ciertas obras debieron enmarcarse. De igual manera se recurrió al uso de pantallas para la proyección de tres vídeos que son parte de la muestra.

La sala tiene un espacio tipo armario que fue de provecho para montar una pequeña instalación. Se pretende complementar las obras con fichas técnicas y en algunos casos informativas que ayudan a que la dinámica de interacción y adquisición de conocimiento sobre la temática de la muestra sea más accesible al público general.

En cuanto al guión narrativo se sugiere comenzar a partir de las imágenes que registran las características del árbol de jícara, en ese sentido se propone una entrada y un recorrido específico que se representa en los diagramas del espacio, siempre teniendo en cuenta que

la muestra permite comenzar desde cualquier perspectiva. Aún así, se recomienda que el primer contraste entre la imagen de una jícara artesanal Boruca y la jícara de José María Castro Madriz sea el punto inicial del recorrido porque muestra la dicotomía que origino el estudio del cual se desarrollan los demás fragmentos y aproximaciones.

En cuanto a la iluminación, la sala cuenta con luz natural que ingresa por dos ventanas que dan con el pasillo exterior, esta luz fluctúa durante

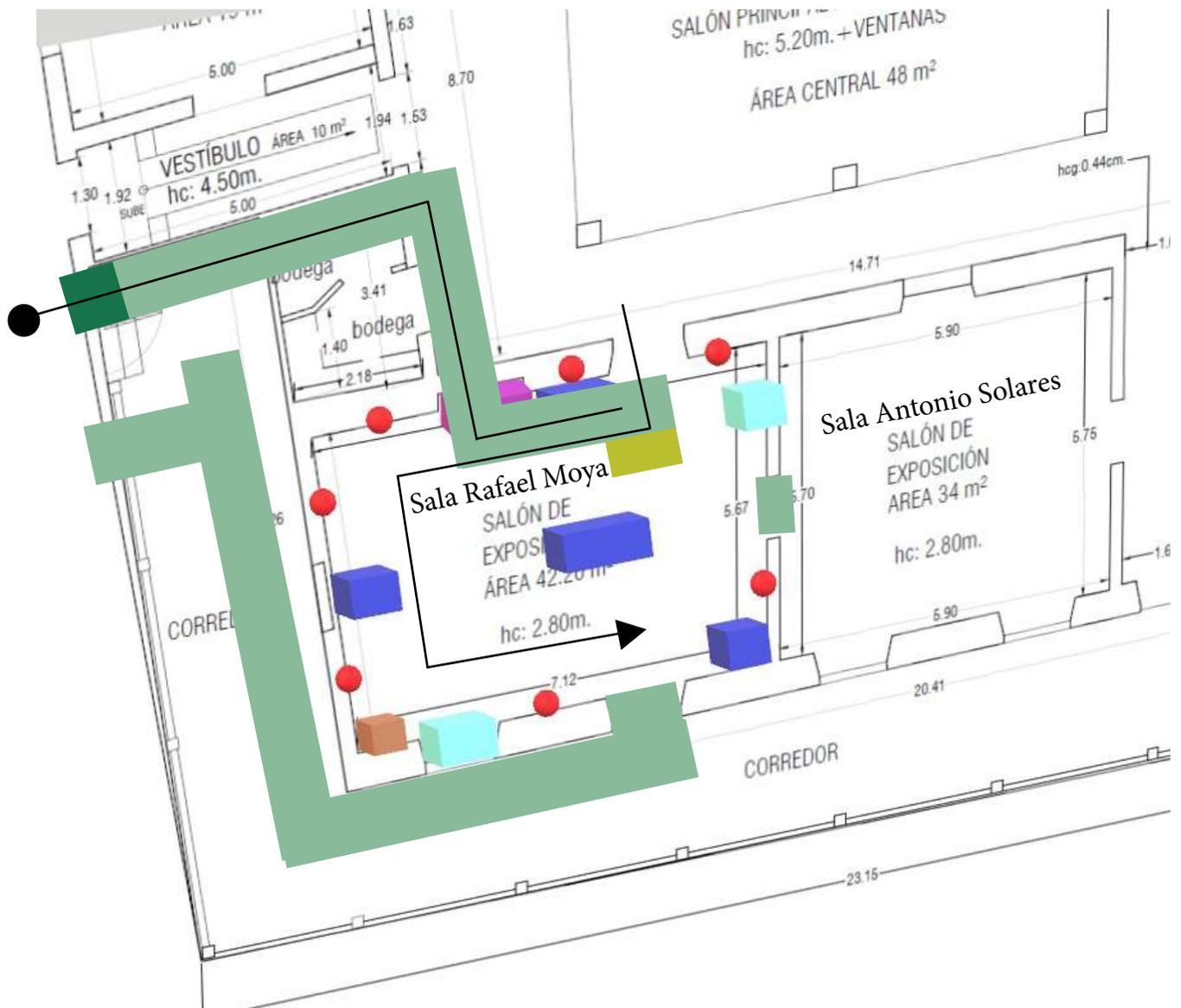
el día por lo que tomando en consideración la altura del techo y la profundidad de la sala se recurrió a utilizar fluorescentes compactos de temperatura cálida organizados de forma que no causen un efecto negativo en la percepción de las obras con superficies reflectantes.

En el caso de las vitrinas, se resalta mediante luz focal la pieza que dispone en el centro de la sala para resaltar la forma tridimensional del objeto y pronunciar sus texturas y contenido.



Fig.49
Fachada de Casa de la cultura Alfredo González
Flores
Roberto Pacheco Vargas.
Fotografía.
Medidas variables
Año desconocido

Museografía.



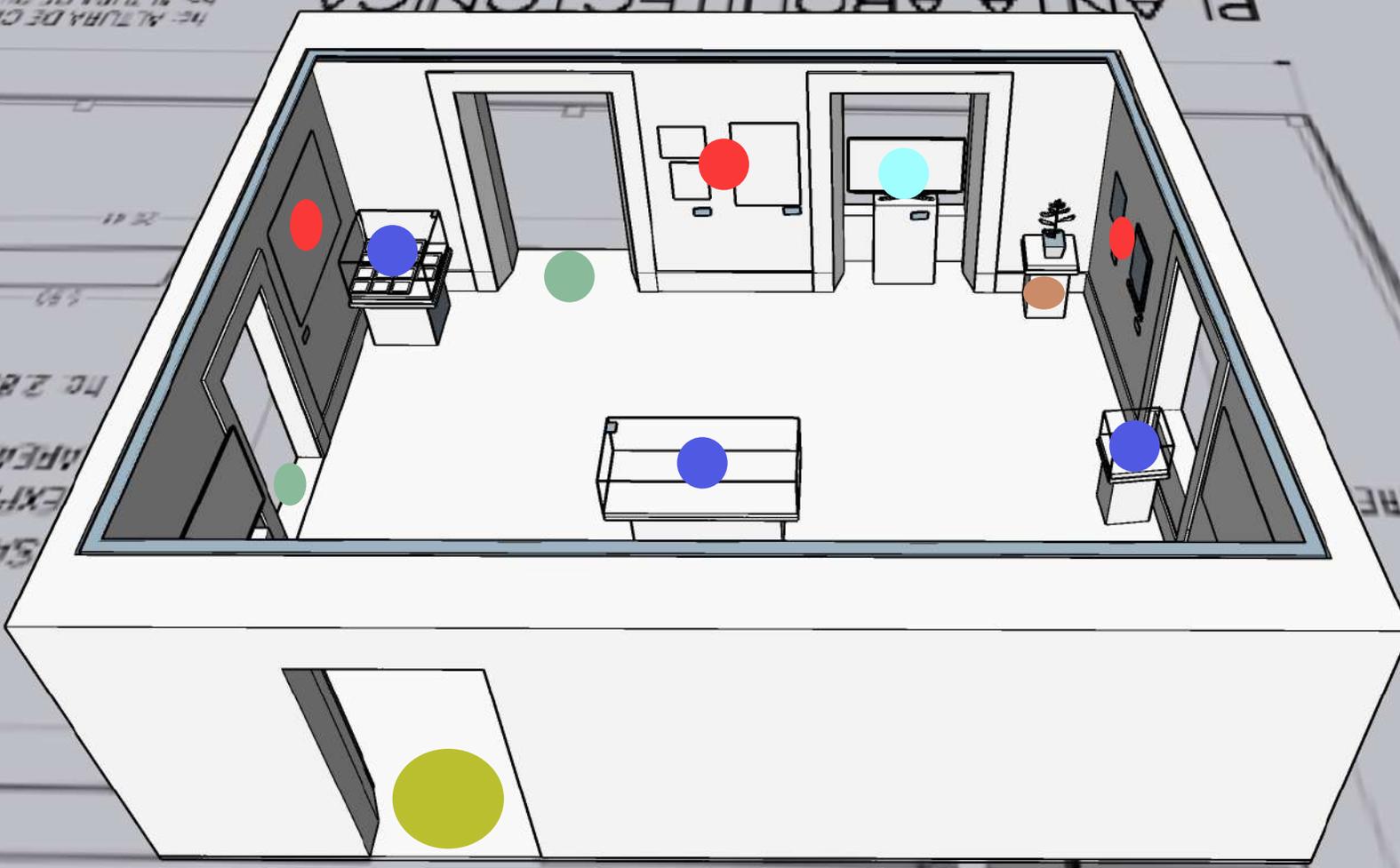
- Piezas bidimensionales sobre pared.
 - Piezas en vitrinas.
 - Pantallas.
 - Instalación.
- Accesos y salidas de la sala.
 - Acceso Ley No.7600.
 - Recorrido sugerido.
 - Acceso principal sugerido.
 - Planta.

Fig.51
Disposición física de piezas de la exhibición.
Diagrama
2020



- Piezas bidimensionales sobre pared.
- Piezas en vitrinas.
- Pantallas.
- Instalación.
- Accesos y salidas de la sala.
- Acceso principal.

Fig.52
 Diagrama 3D disposición museográfica,
 vista aérea 1.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura
 Alfredo González Flores.
 2020.



- Piezas bidimensionales sobre pared.
- Piezas en vitrinas.
- Pantallas.
- Planta.
- Accesos y salidas de la sala.
- Acceso principal.

Fig.53
 Diagrama 3D disposición museográfica,
 vista aérea 2.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura
 Alfredo González Flores.
 2020.



Fig.54 (arriba)
 Vista Pared 1
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

Fig.55 (abajo)
 Detalle de vitrina. Pared 1
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.



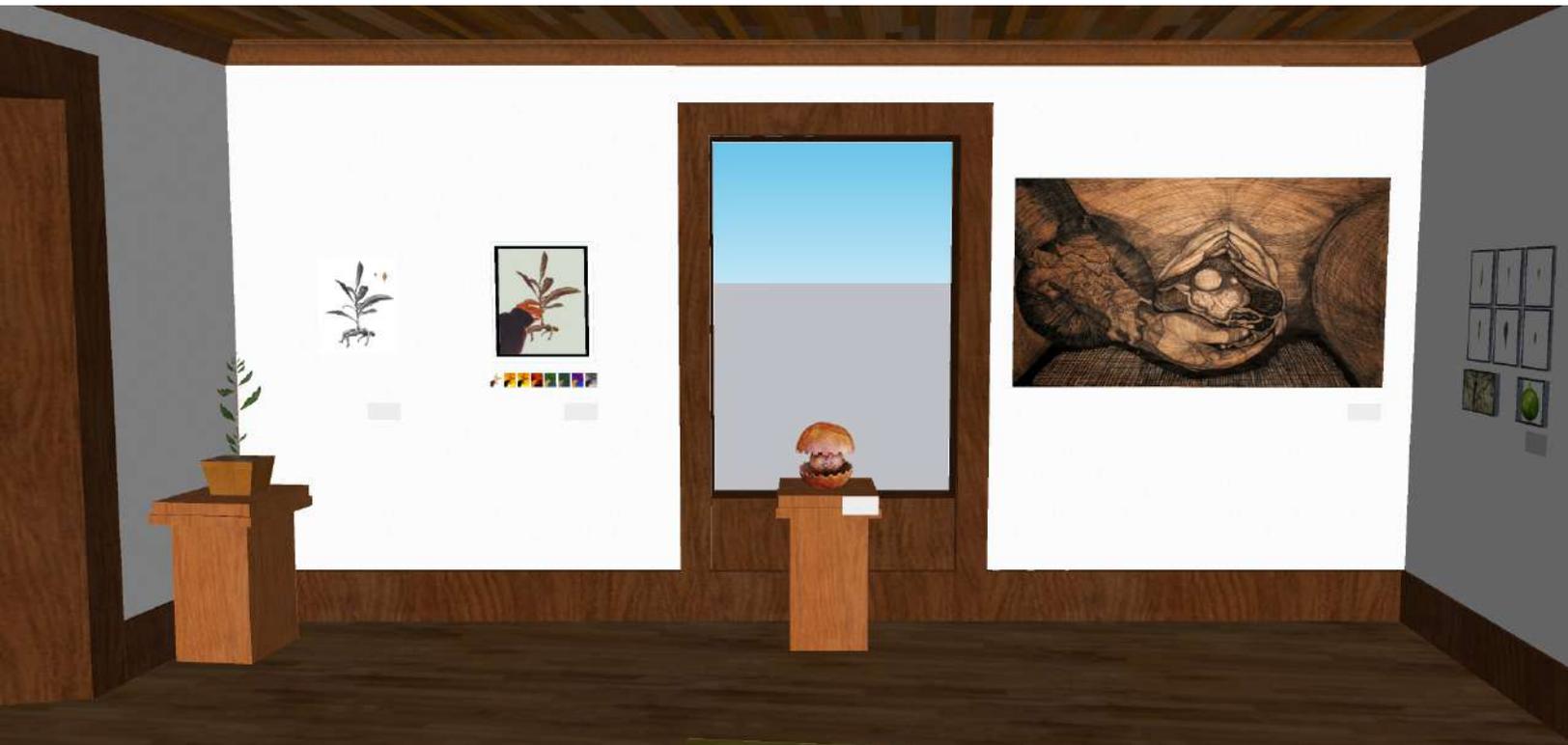


Fig.56 (arriba)
 Vista 1 Pared 2.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

Fig.57 (abajo)
 Vista 2 Pared 2.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

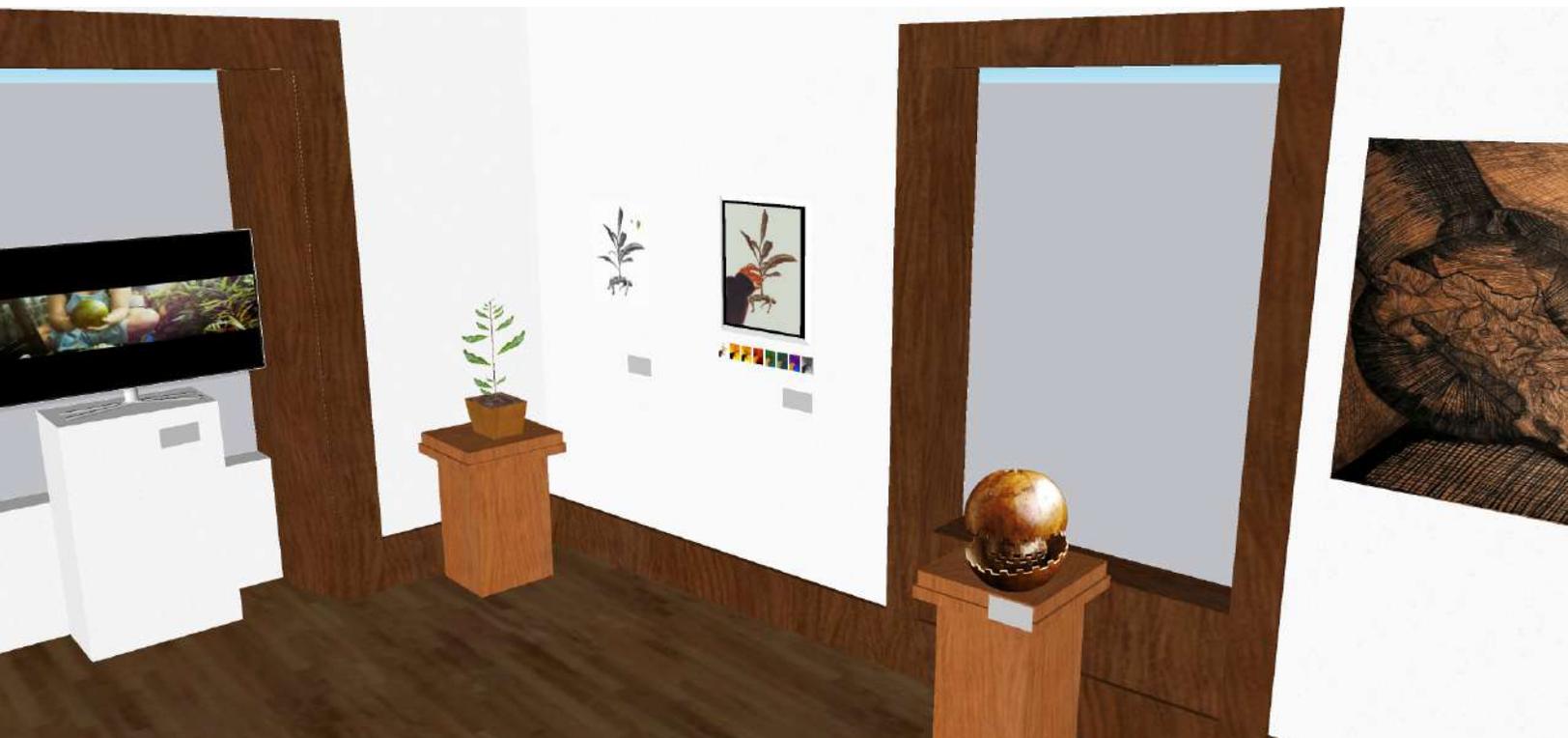




Fig.58 (arriba)
 Vista 1 Pared 3.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

Fig.59 (abajo)
 Vista 2 Pared 3.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.





Fig.60 (arriba)
 Vista 1 Pared 4.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

Fig.61 (abajo)
 Detalle de vitrina Pared 4.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

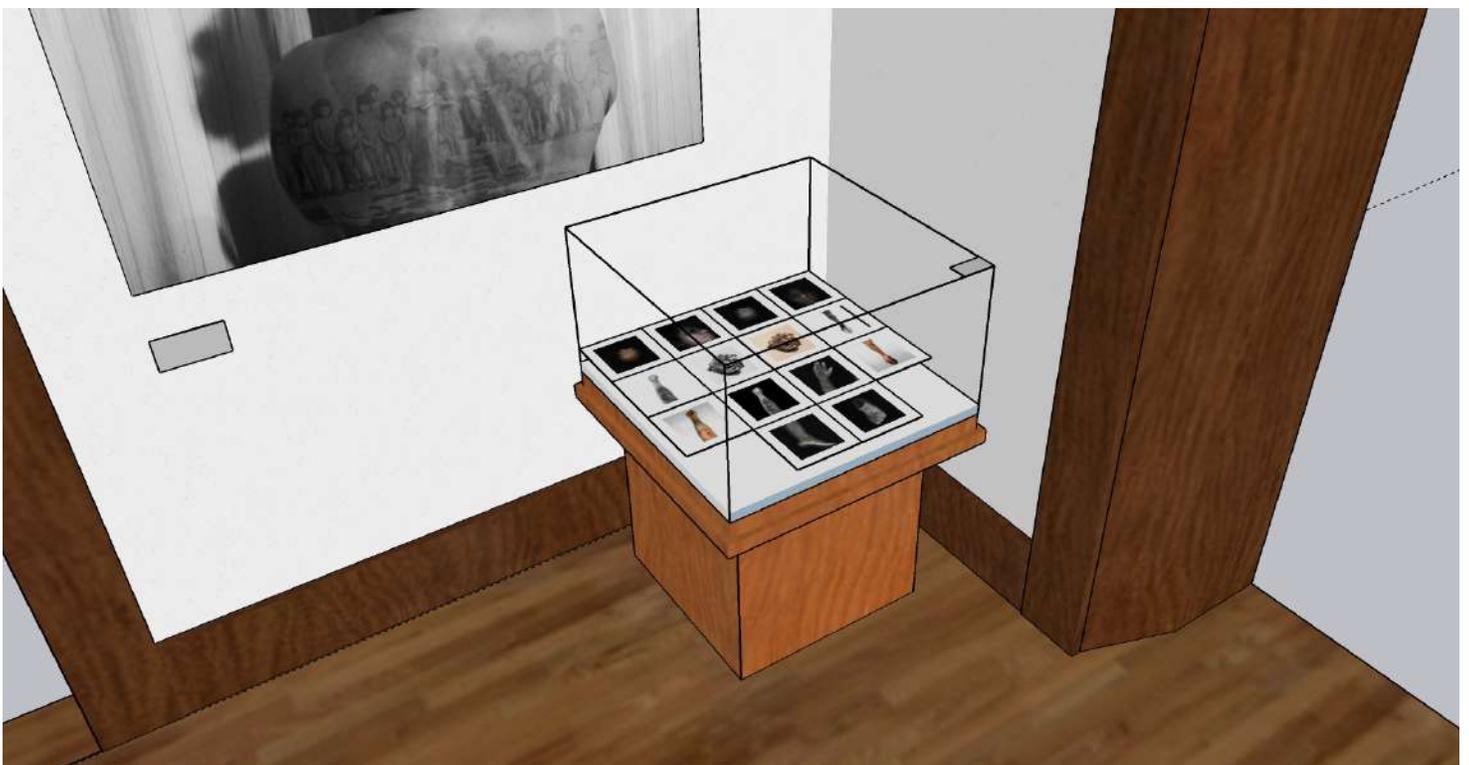




Fig.62 (arriba)
 Vista 2 Pared 4.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

Fig.63 (abajo)
 Vista 1 de vitrina central.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.





Fig.64 (arriba)
 Vista 2 de vitrina central.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

Fig.65 (abajo)
 Vista 3 de vitrina central.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.





● Acceso y salida desde corredor externo. ● Acceso principal.

Fig.66 (arriba)
 Vista aérea 1.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.

Fig.67 (abajo)
 Vista aérea 2.
 Verónica Navas.
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo
 González Flores.
 Medidas variables.
 2020.



Anexos

Anexo 1: [¿Cómo se limpia una jícara?](#)

Anexo 2: [Las hormigas caminan en fila india](#)

Anexo 3: [Cabeza de Jícara](#)

Anexo 4: [Informe Final](#)

Bibliografía y referencias.

Anzaldúa, G (1987) La frontera. Borderlands, The New Mestiza. Colección Ensayo. https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf

Bal, M. (2009) Arte para lo político. http://blogs.fad.unam.mx/academicos/patricia_vazquez/wp-content/uploads/2014/11/03_bal.pdf

Bourriaud, N. (2009) Radicante. Adriana Hidalgo editora. http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=40

Brea, J (2006) Estética, historia del arte y estudios visuales. Revista Estudios visuales, No.3, CENDEAC. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/05/Est%C3%A9tica-Historia-y-estudios-visuales-J-L-Brea.pdf>

Cabnal, L. (2010) Feminismos diversos: el feminismo comunitario. Asociación para la cooperación con el Sur. Las Segovias. <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>

Carvajal, A. M. (2014) Los símbolos nacionales de Costa Rica y el enfoque educativo. Revista Actualidades Investigativas en Educación. Universidad de Costa Rica. <https://www.scielo.sa.cr/pdf/aie/v14n3/a17v14n3.pdf>

Casaús, A. M. (2013) El mito impensable del mestizaje en América Central. ¿Una falacia o un deseo frustrado de las elites intelectuales? Anuario de Estudios Centroamericanos. Universidad de Costa Rica. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/article/view/16631/16134>

Choque C, D. (2017) La identidad indígena interpretada como una categoría de análisis en los estudios de población. Centro de Estudios Interculturales e indígenas Santiago Chile. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6195703>

Emiliozzi, M.V. (2013) El territorio hecho cuerpo: Del espacio material al espacio simbólico. Revista ABRA, 33(47), 17-25. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/abra/article/view/5579/5413>

Fernández, C. C. (2014) El simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos). Revista de Antropología Experimental nº 14. Texto 21 p. 301-317. <http://revista.ujen.es/huesped/rae/articulos2014/21fernandez14.pdf>

Güendel, H. (2009) Dialéctica del imaginario nacional costarricense, orígenes y alcances sobre el sentido de nuestra identidad cultural contemporánea. Revista Filosofía de la Universidad de Costa Rica, XLVII (122), Setiembre-Diciembre p. 29-37. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/7334>

Hering, T. M. (2011) Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales. En: Heraclio Bonilla (Ed): Cuestión colonial. Universidad Nacional de Colombia. https://www.academia.edu/619117/Hering-Torres_Max_S_Color_pureza_raza_la_calidad_de_los_sujetos_coloniales_En_Heraclio_Bonilla_Ed_La_cuesti%C3%B3n_colonial_Universidad_Nacional_de_Colombia_Bogot%C3%A1_2011_pp_451_470

Huberman, D. (2011) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo Editora. https://www.academia.edu/26490472/Didi_Huberman_Ante_el_tiempo_Historia_del_arte_y_anacronismo_de_las_imagenes

Kindl, O. (2003) La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano. Conoculta-INAH y Universidad de Guadalajara. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/488/1/2003-KINDL-La%20j%C3%ADcara%20Huichola.pdf>

Larrain, H. (1993) ¿Pueblo, Etnia o Nación? Hacia una clarificación antropológica de conceptos corporativos aplicables a las comunidades indígenas. *Revista Ciencias Sociales*, Universidad Arturo Prat, Chile. <https://www.redalyc.org/pdf/708/70800203.pdf>

Mignolo, W (2007) La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Editorial Gedisa. <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/420.pdf>

Ministerio de Cultura y Juventud. (2020) Acercamiento a un mapeo de vocaciones artesanales de Costa Rica. Producción de la unidad del patrimonio cultural inmaterial del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural en Colaboración con el Despacho del Ministerio de Cultura y Juventud. http://www.patrimonio.go.cr/biblioteca_digital/publicaciones/2020/MapeoVocacionesArtesanalesCR_Web.pdf

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2010, 21 de diciembre) ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo&t=51s>

Peña, C. W. (2009) La violencia simbólica como reproducción de biopolítica del poder. *Revista Latinoamericana de Bioética*. <http://www.scielo.org.co/pdf/rlb/v9n2/v9n2a05.pdf>

Rivera C, S. (2015) Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina. Tinta Limón. <http://www.catedralibremartinbaro.org/pdfs/libro-sociologia-de-la-imagen-silvia-rivera.pdf>

Rivera C, S. (2018) Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Tinta Limón. https://static1.squarespace.com/static/5a554ed012abd93f99fec26b/t/5eadb14f5f50e02b1608c36d/1588441448541/Rivera+Cusicanqui_Un+mundo+ch%C2%B4ixi+es+posible_.pdf

Rivera C, S. (2019, 28 de febrero) Silvia Rivera Cusicanqui: Viejos y nuevos colonialismos en la investigación social [ponencia] Encuentro regional Metodologías Radicales en espacios en disputa: prácticas descolonizadoras en Centroamérica y el Caribe, Managua, Nicaragua. <https://www.youtube.com/watch?v=44GD6knibAY>

Romero B, C. (2003) Los desplazamientos de la raza de una invención política y la materialidad de sus efectos. *Revista Política y Sociedad*, Vol 3 p. 111-128. Universidad Complutense de Madrid. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0303130111A/23680>

Secretos de Sócrates. (2018, 3 de julio) Lucas Avendaño-Secretos de Sócrates México 2015. [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jlBE_mlh8tE

Tartás R, C y Guridi G, R. (2013) Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], n. 21, p. 226-235. ISSN 2254-6103. Disponible en: http://oa.upm.es/23211/1/INVE_MEM_2013_155825.pdf

Teorética. (2016, 23 de noviembre) Un reino de las horas: Conversación con Benvenuto Chavajay. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5YwteA29EHA&t=1883s>

Torres, I. (2017) Cartografía artística: Trayectorias y recorridos en el espacio urbano. Universidad de Barcelona. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/117565/1/ITM_TESIS.pdf

UNESCO (1969) Cuatro declaraciones sobre la cuestión racial. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000128133>

Valverde, R. K (2017) Evaluación de la germinación y la fenología del jícara (*crescentia alata bignoniaceae*) en Guanacaste, Costa Rica. [Tesis de maestría académica en biología Universidad de Costa Rica.] <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/10952/1/43011.pdf>

Vargas, J. (2008) A 160 años de la fundación de la Republica de Costa Rica: Sus primeras monedas de oro. (1850-1864). Revista Herencia, Vol. 21, 90-116. https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Frevistas.ucr.ac.cr%2Findex.php%2Fherencia%2Farticle%2Fdownload%2F10053%2F9455&psig=AOvVaw124_QKwgtqyCZrbCxXSWb-&ust=1647631759060000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0Q3YkBahcKEwi4yI7j8M32AhUAAAAAHQAAAAAQAw