

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.**

---

Informe 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



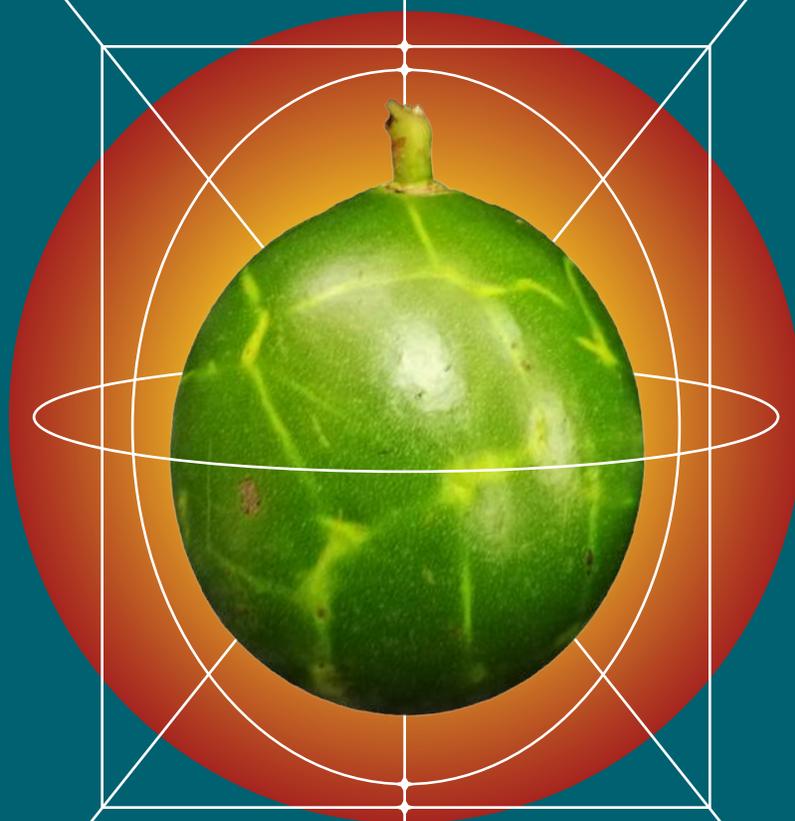
Profesores Tutores:  
Arq. Kenneth Rodríguez Sibaja.  
M. Ed. Emilia Villegas González.

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

Campus Omar Dengo Heredia, Costa Rica.

2022

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.

Para mi madre  
Isela Navas González,  
mi abuelo  
Manuel Navas Salazar,  
mi abuela  
Flora González Lázaro  
y a todos los que descendemos de ellos.

Con la esperanza de ser una voz.

## **Agradecimientos**

Este proceso representa un esfuerzo colectivo que estas letras no alcanzaran a contener en su totalidad, a pesar de eso, desde lo más profundo de mi agradezco enormemente a todas las personas que hicieron esto posible existiendo en esta y otras vidas, les honro.

Agradezco la instrucción académica de todos mis maestros universitarios por su tiempo, su cariño y el compartir su conocimiento conmigo. También a todas las personas estudiantes que me topé en este camino y con quienes intercambié experiencias y energía que aportó a este proceso.

A mis tutores, Emilia Villegas González, por sus palabras, su disposición a orientarme, su apoyo personal y académico que marcó por siempre mi vida.

A Kenneth Rodríguez Sibaja porque a través de sus enseñanzas puedo ver el espacio físico de otra manera, agradezco su paciencia y su excelente trato.

A Daniel Madrigal Mejía por su tiempo y revisión.

A mis profesores de énfasis Adrián Arguedas Ruano, Alejandro Sánchez Rodríguez y José Pablo Solís Barquero por germinar y estimular el pensamiento pictórico en mi percepción del mundo y por sus enseñanzas que me marcaron profundamente.

Agradezco a mi familia. A mi madre Isela Navas González por ser una mujer semilla de resiliencia, cambio y fuerza vital, gracias por su apoyo incondicional y amor. A mi padre Manuel Isaías Mena Martínez por enseñarme el verdadero significado de la solidaridad. A mis hermanas Mónica, Ariela y Dalianna Mena Navas porque sus existencias cambiaron mi vida y verlas crecer me inspira a seguir adelante.

A mis abuelos por cuidar de mí y enseñarme el valor de la comunidad. A mis primas y primos hermanos por crecer conmigo, por su amor y apoyo desde diferentes lugares de la tierra, así como mis tías y tío por enseñarme a salir de la zona de confort y explorar mundos nuevos, les amo a todos y les agradezco profundamente.

## Tabla de contenidos

Portada.....	1
Segunda portada.....	2
Dedicatoria.....	3
Agradecimientos.....	4
Índice de Tablas.....	6
Índice de Figuras.....	7
Índice de Anexos.....	10
<b>I Parte: Introducción.....</b>	<b>11</b>
1.1 Presentación y justificación del tema.....	11
1.2 Formulación y análisis del problema de investigación.....	12
1.3 Estado de la cuestión.....	14
1.3.1 Antecedentes académicos:.....	14
1.3.2 Antecedentes visuales.....	15
1.3.3 Referentes de producción visual.....	17
Felipe Guamán Poma de Ayala (Perú, 1534).....	17
Lukas Avendaño (México, 1977).....	18
Benvenuto Chavajay Ixtetelá (Guatemala,1978).....	19
Marilyn Boror Bor (Guatemala, 1984).....	20
1.4 Objetivos.....	21
1.4.1 Objetivo General.....	21
1.4.2 Objetivos Específicos.....	21
<b>II Parte: Marco teórico conceptual.....</b>	<b>22</b>
2.1 Conceptos: Racialización, raza y etnia.....	22
2.2 Heridas Coloniales.....	24
A) Políticas de blanqueamiento.....	26
B) Colonialismo Interno.....	28
C) Plusvalía Simbólica.....	29
2.3 Estrategias y recursos para la construcción del lenguaje visual de la propuesta.....	30
2.3.1 Cartografía como práctica artística.....	30
A) Cuerpo-Territorio.....	30
B) Territorio-Tierra.....	31
2.3.2 Jícara como material simbólico.....	33
<b>III Parte: Marco metodológico.....</b>	<b>35</b>
3.1 Principios y referentes metodológicos.....	35
3.2 Plan de trabajo.....	36
3.2.1 Correlación entre objetivos específicos, actividades y resultados esperados.....	36
3.2.2 Cronograma.....	37
<b>IV Parte: Desarrollo y resultados.....</b>	<b>38</b>
4.1. Bitácora del desarrollo metodológico.....	38
4.2 Registro de Obras.....	53
4.3 Proyección 3D del montaje de la exhibición.....	68
Diagrama de planta arquitectónica y sala seleccionada.....	71
Museografía.....	72
<b>V Parte: Consideraciones finales.....</b>	<b>82</b>
5.1 Conclusiones.....	82
5.2 Recomendaciones.....	84
Anexos.....	85
Bibliografía y referencias.....	86

**Índice de Tablas.**

**Tabla 1.** Correlación entre objetivos específicos, actividades y resultados esperados.....36

**Tabla 2.** Cronograma.....37

## Índice de Figuras

<b>Figura 1.</b> Villegas. 2016. Detalle de dibujos de Rolando Castellón en el montaje de exposición Hábitat en el Museo de Arte Contemporáneo Costa Rica. Fotografía.....	16
<b>Figura 2.</b> Guamán Poma de Ayala. 1615. Corregimiento. Que el corregidor convida. Dibujo en tinta.....	17
<b>Figura 3.</b> Secretos de Sócrates. 2015. Pensamiento Puñal de Lukas Avendaño. Fotograma de vídeo del performance de Lukas Avendaño.....	18
<b>Figura 4.</b> Chavajay. 2012. Mango chupado. Fotografía documentación de objeto intervenido.....	19
<b>Figura 5.</b> Boror. 2014. Territorios. Dibujo.....	20
<b>Figura 6.</b> Anzaldúa. 2018. Geography of Self. El mundo zurdo: Gloria Anzaldúa y su galería del pensamiento. Dibujo tomado de notas de Gloria Anzaldúa.....	24
<b>Figura 7.</b> González. Año desconocido. Jícara tallada por Flora González Lázaro. Artesanía Boruca.....	34
<b>Figura 8.</b> Navas. 2018. Registro documental de jícara de José María Castro Madriz. Fotografía de objeto que se ubica en la Exhibición Permanente del Museo Nacional Sala Norte y Oeste, en la sección Historia de Costa Rica- Siglos XVI al XXI.....	38
<b>Figura 9.</b> Revista Herencia Vol.21. 2008. Moneda de plata de 1850 con escudo de armas.Fotografía.....	39
<b>Figura 10.</b> Navas. 2019. Detalle 1 de semilla de jícara germinada. Registro fotográfico propio.....	40
<b>Figura 11.</b> Navas. 2019. Detalle 2 de semilla de jícara germinada. Registro fotográfico propio.....	40
<b>Figura 12.</b> Navas. 2020. ¿Cómo es un árbol de jícara? Árbol de jícara en Guanacaste, Costa Rica. Registro fotográfico propio.....	41
<b>Figura 13.</b> Navas. 2019. Fruta de jícara en desarrollo de árbol en Pérez Zeledón. Registro fotográfico propio.....	42
<b>Figura 14.</b> Navas. 2018. Semilla. Dibujo a carboncillo sobre papel craft con semillas de jícara.....	43
<b>Figura 15.</b> 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.....	44
<b>Figura 16.</b> 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.....	45
<b>Figura 17.</b> Navas. 2018. La forma del sol I, detalle de jícara intervenida sin hilos de yute. Registro fotográfico propio in situ.....	46
<b>Figura 18.</b> Navas. 2019. Ejercicio de repensar. Dibujo en grafito sobre papel bond.....	46
<b>Figura 19.</b> Navas. 2020. La forma del sol II. Instalación. Jícara intervenida con hilos de yute.....	46
<b>Figura 20.</b> Navas. 2018. Dinámica de reconocimiento. Jícara intervenida.....	47
<b>Figura 21.</b> Navas. 2018. Ejercicio de máscara. Molde de rostro en papel.....	48
<b>Figura 22.</b> Navas. 2018. Mascara mía. Pulpa de jícara sobre papel.....	49
<b>Figura 23.</b> Navas. 2019. Proceso de vaciado de jícara. Fotograma de vídeo.....	50
<b>Figura 24.</b> Navas. 2019. Me estorba la ropa. Fotomontaje.....	51
<b>Figura 25.</b> Navas. 2019. Las hormigas caminan en fila india. Fotograma de vídeo.....	52
<b>Figura 26.</b> Navas. 2019. Mapa I. Papel y pulpa de jícara.....	52
<b>Figura 27.</b> Navas. 2019. Mapa II. Cáscara de jícara sobre papel.....	52

<b>Figura 28.</b> Navas. 2020. La forma del Sol II (Raíces). Detalle de Instalación yute y jícara intervenida.....	54
<b>Figura 29.</b> Navas. 2020. La forma del Sol II (Raíces). Detalle de jícara intervenida.....	55
<b>Figura 30.</b> Navas. 2020. Nacimiento, mi madre parió una jícara. Dibujo en carbón sobre papel craft.....	56
<b>Figura 31.</b> Navas. 2020. Huellas. Registro de hojas del árbol de jícara 6/6.....	57
<b>Figura 32.</b> Navas. 2020. Cordón umbilical. Dibujo en carbón sobre papel.....	58
<b>Figura 33.</b> Navas. 2020. Boceto de montaje. Dibujo en grafito sobre papel.....	59
<b>Figura 34.</b> Navas. 2020. Trasplantarse. Fotomontaje serie 9/9.....	60
<b>Figura 35.</b> Navas. 2020. Yo expandido. Fotografías y filmas serie 6/6.....	61
<b>Figura 36.</b> Navas. 2020. Radiografías y contenedores. Escaneos 6/6.....	62
<b>Figura 37.</b> Navas. 2020. Ecdisis/Muda. Molde de papel.....	63
<b>Figura 38.</b> Navas. 2020. Amarres. Dibujo en carbón sobre cartón.....	64
<b>Figura 39.</b> Navas. 2020. Cabeza de jícara. Fotogramas de animación.....	65
<b>Figura 40.</b> Navas. 2020. Máscaras. Dibujo en carbón sobre papel.....	66
<b>Figura 41.</b> Navas. 2020. Separación. Dibujo en carbón sobre papel y recortes.....	67
<b>Figura 42.</b> Pacheco. Año desconocido. Fachada de Casa Cultural Alfredo González Flores. Fotografía.....	70
<b>Figura 43.</b> Oficina de Gestión. 2020. Casa Cultural Alfredo González Flores. Diagrama de planta arquitectónica.....	71
<b>Figura 44.</b> Navas. 2020. Disposición física de piezas. Diagrama.....	72
<b>Figura 45.</b> Navas. 2020. Diagrama 3D disposición museográfica, vista aérea 1. Maqueta 3D de Casa de Cultura Alfredo González Flores.....	73
<b>Figura 46.</b> Navas. 2020. Diagrama 3D disposición museográfica, vista aérea 2. Maqueta 3D de Casa de Cultura Alfredo González Flores.....	74
<b>Figura 47.</b> Navas. 2020. Vista Pared 1. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	75
<b>Figura 48.</b> Navas. 2020. Detalle de vitrina, pared 1. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	75
<b>Figura 49.</b> Navas. 2020. Vista 1 Pared 2. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	76
<b>Figura 50.</b> Navas. 2020. Vista 2 Pared 2. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	76
<b>Figura 51.</b> Navas. 2020. Vista 1 Pared 3. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	77
<b>Figura 52.</b> Navas. 2020. Vista 2 Pared 3. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	77
<b>Figura 53.</b> Navas. 2020. Vista 1 Pared 4. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	78
<b>Figura 54.</b> Navas. 2020. Detalle de vitrina, Pared 4. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	78
<b>Figura 55.</b> Navas. 2020. Vista 2 Pared 4. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	79
<b>Figura 56.</b> Navas. 2020. Vista 1 vitrina de central. Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	79

<b>Figura 57.</b> Navas. 2020. Vista 2 de vitrina central.	
Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	80
<b>Figura 58.</b> Navas. 2020. Vista 3 de vitrina central.	
Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	80
<b>Figura 59.</b> Navas. 2020. Vista aérea 1.	
Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	81
<b>Figura 60.</b> Navas. 2020. Vista aérea 2.	
Maqueta 3D de la Casa de la Cultura Alfredo González Flores.....	81
<b>Figura 61.</b> Navas. 2018. Boceto. Dibujo en carboncillo.....	90

## Índice de Anexos

<b>Anexo 1.</b> Acceso a obra en vídeo: <i>¿Cómo se limpia una jícara?</i> p.50.....	85
<b>Anexo 2.</b> Acceso a obra en vídeo: <i>Las hormigas caminan en fila india</i> p.52.....	85
<b>Anexo 3.</b> Acceso a obra en vídeo: <i>Cabeza de jícara</i> p.65.....	85
<b>Anexo 4.</b> Acceso a bitácora de procesos.....	85

## I Parte: Introducción.

### 1.1 Presentación y justificación del tema.

El sujeto social se constituye de diferentes dimensiones y la identidad es una de ellas. La identidad se moldea a través de la cultura con el fin de que las personas puedan identificarse con una conciencia de realidad histórica contextual, la cual crea un sentido de pertenencia y rasgos comunes para quienes se encuentran dentro de una misma región geográfica.

En ese sentido, las identidades son configuradas a través de diferentes imaginarios sociales que delimitan conductas que tienden a organizar y clasificar a los miembros de la sociedad a partir de estereotipos, costumbres, valores y otros. El fin último de un imaginario social es lograr que la identidad responda a una realidad política específica para integrar a los individuos en un proyecto común (Güendel, 2009, pp.29-30).

En el caso de las personas de pueblos originarios, la diferencia cultural se puede percibir en la irrupción constante del pasado en el presente, que crea una condición multitemporal, desde el vínculo ancestral por medio de las tradiciones y creencias vivas en la cotidianidad, y también la relación con el peso histórico del pasado colonial que configuran otros modos de percibir la sociedad. Ese peso del pasado colonial es un hecho social que ha generado diversas consecuencias en el presente como las tensiones sobre el reconocimiento territorial, cultural e identitario por parte del Estado hacia los pueblos originarios costarricenses.

Ahora bien, crecer en medio de culturas diferentes puede generar una sensación de fractura, tensión y distorsión del sentido de pertenencia social y cultural al coexistir de forma contradictoria con imaginarios que remiten a valores y visiones del mundo diferentes y cuyo reconocimiento mutuo es

precisamente objeto de disputa y conflicto.

Esa condición podría enunciarse como una identidad de frontera, la cual genera diversas preguntas sobre lo racial y cultural.

Desde esa perspectiva surge el término *heridas coloniales*<sup>1</sup> con el que se hace referencia a las experiencias de nacer y crecer dentro de familias indígenas, en este caso costarricenses, en donde aún se viven dinámicas de racialización por la perpetuación desde el sistema social de las relaciones raciales derivadas del pensamiento colonial como estrategias de dominación y estructura de poder.

Se consideran heridas puesto que son lesiones o fisuras en el cuerpo físico, emocional y social creadas a partir de procesos violentos normalizados generacionalmente, tales como la estratificación por tono de piel, la discriminación, la migración interna (que en este caso tiene que ver con movilizarse del lugar de origen en busca de acceso a derechos básicos como la salud), etc.

Esas heridas pueden ser colectivas o individuales y se reproducen, por ejemplo, en el cercamiento territorial al separar conceptual y corporalmente al *otro* en las llamadas *reservas indígenas*.

Por lo tanto este trabajo surge desde una perspectiva auto-referencial que problematiza la experiencia de ser *sí'cua huá'*, palabra del idioma Di' Tegát de los Borucas de Costa Rica que se traduce como: *hijo de un no indígena o hija de blanco*, entendiendo el término *blanco*

---

1 Término tomado de Gloria Anzaldúa en su texto *Borderlands, The New Mestiza*.

desde la perspectiva de una familia indígena de etnia Boruca y Térraba de Costa Rica por línea materna.

Esa experiencia o categoría identitaria originó la necesidad de trazar un mapa sobre la construcción de la identidad retomando el cuerpo propio como el lugar donde confluye una historia colectiva de dos pueblos originarios de Costa Rica, la experiencia de desplazamiento o migración interna desde los territorios anteriormente mencionados hacia la ciudad, y el ser un cuerpo que conflictúa las estructuras y categorías identitarias esencialistas o puras.

Así, la cartografía o mapa es el método que permite conocer cómo se construyen estas ideas en la contemporaneidad y así poder reunir información que aporta a la discusión sobre la cuestión colonial, sobre las identidades indígenas costarricenses y visibiliza otras dinámicas y realidades sociales actuales de los pueblos originarios.

## **1.2 Formulación y análisis del problema de investigación.**

El cuerpo es imagen y símbolo en la sociedad donde existe y se desplaza. Los significados que se construyen alrededor de los cuerpos a partir de acontecimientos biológicos, sociales o culturales, suceden en comunicación con su entorno (Fernández, 2014, p.302). Esos diálogos cuerpo-entorno-sociedad condicionan la conducta humana individual en su realidad temporal (Güendel, 2009, p.30).

Desde esta perspectiva, se plantea el desafío de establecer redes y relaciones entre las variables *heridas coloniales*, *cuerpo*, *cartografía e identidad fronteriza* como conceptos principales que permiten explicar el carácter condicionado de las identidades y proponer una narrativa sobre la identidad de frontera.

Se plantea una problemática que tiene que ver con la revisión de cómo el legado colonial todavía ejerce peso en la sociedad a través de los prejuicios raciales que han generado crisis sociales que todavía están vigentes, y además entender cómo las raíces históricas tienen un impacto en lo visual, es decir, un cuerpo es imagen y simboliza al impregnarse de historia individual y colectiva, ya que toda corporalidad configura un lenguaje visual que obedece a un entramado social. Así la propuesta presenta una forma de practicar el pensamiento pictórico desde lo cartográfico mostrando una convergencia en el sentido de narrar y producir ideas desde el área estética para la comunicación hacia una colectividad específica.

Este ejercicio hace posible mapear un cuerpo que contiene diversas pautas culturales desde donde se puede ubicar, relacionar, recolectar y entender las distancias y direcciones de lo que implica vivir y crecer en dinámicas de herencia colonial en un país como Costa Rica y así resignificar y valorar esas experiencias como elementos antagónicos a esas estructuras coloniales heredadas y permite transformar el pensamiento, la subjetividad y por ende la sociedad.

La pregunta central que se quiere contestar es: ¿Cómo crear una cartografía visual de la propia herida colonial como ejercicio de construcción y estudio de una identidad de frontera?

Es importante mencionar que la cartografía es una forma de conocimiento visual que en este caso específico se retoma del trabajo de Aby Warburg titulado *Atlas Mnemosyne*, en el cual Warburg bajo criterios propios seleccionaba y organizaba imágenes para resignificar ideas por medio de relaciones experimentales que construía. (Tartás y Guridi, 2013, p.228).

Georges Didi-Huberman curó una exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía llamada *ATLAS*, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? Retomando el trabajo de Warburg menciona que el Atlas es la presentación sinóptica de diferencias para crear un nexo que no está basado en la similaridad sino en una conexión secreta entre imágenes diferentes (Huberman, 2010), por lo tanto, el proceso mismo permite imaginar y conectar temporalidades distintas para transformar significados.

Es así como este proyecto funciona como punto común de diferentes horizontes históricos que están en constante diálogo desde un contexto micro, que es la experiencia propia, y otro macro que son las construcciones históricas coloniales dentro del sistema de pensamiento social. Walter Benjamín mencionaba (como se citó en Rivera, 2018):

En relación con esa percepción (del aquí-ahora, sin progreso) podríamos hablar de una creciente concentración (integración) de la realidad de tal modo que todo lo pasado (en su tiempo) pueda adquirir un mayor nivel de actualidad que el que tuvo en el momento de existir. El cómo se marca esto en la actualidad superior, estará determinado por la imagen en la que está, y cómo está comprendido ese pasado. Y esta penetración y actualización dialéctica de los contextos del pasado pone a prueba la verdad de toda acción presente. O más bien, sirve para encender los materiales explosivos que están latentes en lo que ha sido (...) Aproximarse de este modo a 'lo que ha sido' significa tratarlo no en forma historiográfica, como se ha hecho hasta ahora, sino políticamente, en categorías políticas. (p.96)

Estudiar los componentes de la identidad como imagen desde el ámbito perceptivo permite reconocer las concepciones coloniales asimiladas inconscientemente y tensionar esos

constructos para que el mismo proceso artístico trace una ruta que aporta a la producción de pensamiento y conocimiento sobre identidades latinoamericanas y así describir y analizar una parte de la realidad social de las personas descendientes de pueblos originarios en Costa Rica, y también mostrar una manera de ser, de pensar, de actuar y de hablar por medio del conocimiento de los elementos estéticos y pictóricos reunidos a través del proceso académico aplicado al contexto cultural específico propuesto.

### 1.3 Estado de la cuestión.

#### 1.3.1 Antecedentes académicos:

El primer antecedente corresponde a la tesis doctoral denominada *Cartografía Artística: Trayectorias y recorridos en el espacio urbano* de Isabel Torres Morcillo del Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, 2017. Esta tesis se estudió en relación con la variable *cartografía*.

Este trabajo tenía como objetivo definir el concepto de cartografía artística específicamente sobre el estudio de trayectorias y recorridos desde el marco teórico académico repasando la historia de la cartografía, los conceptos y características específicas de la cartografía artística en relación con la cartografía tradicional, así como plantear el cambio de perspectiva entre cartografía objeto (mapa) y acción (proceso), lo cual se encuentra vigente en las prácticas artísticas contemporáneas.

La tesis propone una serie de ejemplos de artistas que permiten clasificar en tipologías las cartografías artísticas, por lo que el trabajo recopila una serie de experiencias de conocimiento alrededor de cómo el artista utiliza la cartografía como medio para visibilizar una realidad oculta o suprimida, al ser esta un dispositivo que permite traducir mediante formas visuales un discurso plural. (Torres, 2017, p.8).

En la tesis se define la cartografía como el proceso de ordenar y transmitir información sobre una realidad que se ha descifrado y se plasma en una superficie a partir de la subjetividad de un individuo (Torres, 2017, p.50). Es a través de esta definición que se puede reflexionar sobre la carga ideológica que contiene todo mapa, ya que es construido con una intencionalidad a través del lenguaje visual y con códigos de lectura escogidos para narrar la realidad. Esta

tesis también propone una visión crítica sobre la evolución histórica de los mapas al exponer como los mapas se han fundamentado en un lenguaje de poder y no de protesta (Harley y Woodward, 1987, como se citó en Torres, 2017, p.87), ya que desde la representación de los territorios se ha promovido una visión colonial donde ciertos países se dibujan de manera mas ampliada de lo que realmente son o viceversa, lo cual responde a connotaciones ideológicas de representación. Esto plantea una relación entre el saber y el poder, y la instrumentalización de los mapas para el control social demostrando que un mapa es un documento poderoso que transforma el pensamiento visual y social.

Los aportes que brinda el trabajo de Torres son una base para comprender que el campo de la cartografía artística es una acción que implica el conocimiento de un territorio desde los cinco sentidos, donde existe la posibilidad de re-ordenar lo conocido a través de la capacidad para representarse a sí mismo en el espacio y entender el papel del artista como transformador de la realidad y como individuo que puede debatir, discutir, interpretar y traducir las relaciones sociales de su contexto.

Otro antecedente académico corresponde al libro *Sociología de la imagen* de Silvia Rivera Cusicanqui publicado en 2015. Este documento se relaciona a las variables *heridas coloniales* y *cuerpo*.

La autora estaba interesada en sus orígenes indígenas por línea materna, también en la historia del pasado en relación con su presente en contexto boliviano y la dimensión política de la investigación en la memoria colectiva.

Rivera ha construido una trayectoria intelectual que ha cuestionado los modos en los que las identidades han sido construidas en el ámbito colonial boliviano, y su vida a girado entorno a diferentes procesos de reivindicación y luchas

anarquistas desde lo que ella denomina micro-política, es decir acciones descoloniales desde el ámbito de la vida cotidiana, lo cual ha ejecutado desde su trabajo docente mediante la historia oral que la llevo a vincularse con otras formas de comunicación no escritas, entendiendo que los cuerpos expresan conocimiento histórico y de pensamiento desde acciones tales como el performance teatral, la radionovela, el vídeo o la exposición fotográfica (Rivera, 2015, p.19)

En este libro la autora describe diferentes momentos en donde los medios audiovisuales fueron cruciales para tocar la sensibilidad popular, interesándose así por el estudio de la imagen, lo cual desemboca en el seminario de *Sociología de la Imagen* que se impartió en la Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia en el año 1994.

Ahí, uno de los métodos cualitativos que enseñaba Rivera se llamó *Artesanía y teoría*, donde planteaba un ejercicio de pensamiento a través de la problematización de la artesanía (Rivera, 2015, p.21). Ese método muestra que hacer una artesanía es una experiencia didáctica que puede pensarse mas allá del ámbito comercial sino más bien desde la perspectiva de producción conocimiento por lo que propone que la sociología de la imagen es una metodología de creación y comunicación donde el observador se mira a sí mismo y toma distancia de aquello de lo cual es participe para problematizar lo conocido.

Al hacer esto, la persona se hace consciente que desde las sensaciones perceptivas del cuerpo se puede acceder a la producción de conocimiento entre la acción, el pensamiento y la memoria re-entendiendo la cotidianidad y cuestionando la interpretación propia de la realidad.

### 1.3.2 Antecedentes visuales:

A nivel de contexto nacional José María Figueroa Oreamuno (1820-1900) autor de *El Álbum de Figueroa. Viaje por las páginas del tiempo*, construyó un documento que es una práctica cartográfica visual, el cual reunía narraciones, documentos, mapas y otras imágenes que reflejaban cómo el artista hacía una lectura desde su propia perspectiva sobre la colonización hasta el periodo independiente, generando un antecedente sobre la temática de la construcción de la identidad y de las raíces históricas de herencia colonial. Desde su propia visión permite ver la pluralidad de significados que puede tener la historia según quien la narra.

Otro antecedente visual es el trabajo de Rolando Castellón Alegría (Managua, 1937) en su muestra *Rastros* presentada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica en el año 2005, donde se expone un proceso de acumulación y recolección de diferentes elementos orgánicos constituyendo un lenguaje de pensamiento simbólico que se vincula con las coordenadas estéticas con las que dialoga este proyecto, específicamente con la forma en la que el montaje deviene una especie de archivo documental por la forma fragmentaria en la que traza la narrativa y la selección de las materialidades que conforman su método cartográfico a la vez anacrónico al hacer coexistir simbólicamente tiempos distintos desde la materialidad.

También en la exhibición *Hábitat*, de 2016 en el Museo Nacional de Costa Rica (Fig.1), el artista presenta plantea una serie de objetos que se descomponen y se transforman conforme acontece la exposición, es el uso y el contenido poético que transmite el material el que hace que se relacione con el proyecto aquí propuesto.

Otro antecedente visual es Raúl Quintanilla Armijo (Managua, 1954), específicamente la



Fig.1  
Detalle del montaje de exposición *Hábitat* de  
Rolando Castellón.  
Emilia Villegas.  
Fotografía.  
Medidas variables.  
2016.

exhibición *No tiene nombre*, presentada en el  
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo Costa  
Rica en 2018.

En la muestra el artista problematiza la  
identidad nacional desde el lenguaje visual  
como problema de investigación, muestra  
la forma en la que se utiliza el poder contra  
la dignidad del otro, pero el interés estético  
principal recae en el uso que hace el artista del  
concepto de *sincretismo* como estrategia para  
dislocar los constructos o imaginarios.

Estos autores traspasan su intencionalidad a  
un producto estético significado a partir de lo  
procesual y experiencial, creando fragmentos  
que engloban la idea y la imagen como  
propuesta de arte y comunicación visual.

### 1.3.3 Referentes de producción visual.

#### Felipe Guamán Poma de Ayala (Perú, 1534)

En el texto *Sociología de la Imagen* (2015) Silvia Rivera Cusicanqui hace una revisión de los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala, cronista amerindio que realizó una carta dirigida al rey de España Felipe II donde retrataba diferentes aspectos de su mundo social. La carta se titula *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*; y consta de 1180 páginas con más de 300 ilustraciones a tinta de carácter narrativo con descripciones textuales.

Es un referente porque desde su propio lenguaje crítico el cronista muestra las tensiones que acontecían en la cotidianidad de su contexto utilizando el dibujo como herramienta de registro y observación de su entorno. La crónica tenía el fin de exponer la privación de derechos, explotación y usurpación de tierras y personas. El cronista dibuja y argumenta sin caer en una perspectiva victimista las diferencias que observa entre los colonizadores y los colonizados. Muestra a través de metáforas las múltiples relaciones de la comunidad con la naturaleza y reitera el orden cósmico que estaba siendo desplazado durante el proceso colonial.

El uso y manejo de signos y símbolos que utilizó Guamán Poma se vinculan con modelos interpretativos y analíticos que logran mostrar las relaciones entre identidad y cosmovisión y por medio de la composición y la escala de los sujetos representados crea sus pautas conceptuales y teóricas que logran sintetizar un argumento crítico ilustrado que es lo que se retoma de su trabajo al igual que su capacidad para englobar diferentes elementos conceptuales y teóricos donde el uso del valor interpretativo y metafórico de la imagen actúa como gesto político.



Fig.2  
Corregimiento. Que el corregidor convida.  
Felipe Guamán Poma de Ayala.  
Dibujo a tinta.  
Medidas desconocidas.  
1615 aproximadamente.

En su mesa a comer a gente vaja, indio mitayo, a mestizo, mulato y le honra / mestizo / mulato / yndio tributario / corregidor / Brindis ... señor curaca / apo, muy señor, noca ciruiscayqui (Señor, muy señor, yo te voy a servir) / Provincias (sic. p. 468).

(Rivera, 2005, p.201)

## Lukas Avendaño (México, 1977)

Artista indígena Zapoteco, antropólogo del Istmo de Tehuantepec Oaxaca, México. Su obra aborda la confluencia del cuerpo, la etnicidad y el género desde la alteración del espacio público, la provocación y la aplicación de la antropología a la escenificación o el performance. A través de la revisión de su experiencia como indígena zapoteca muxe<sup>2</sup> crítica las representaciones nacionalistas, patriarcales y heteronormativas impuestas al cuerpo.

Menciona que su cuerpo es la evidencia de la *transversalidad* la cual define como la posibilidad de performativizar, es decir, utilizar el cuerpo para decir, sentir y por lo tanto transmitir ideas.

El diálogo referencial que se establece con su trabajo es a través de la manera en la que muestra cómo la revisión de la identidad de uno mismo puede formar conocimiento articulado que interpele o cuestione al otro, porque al comprender que el entramado cultural simbólico es un acto performático se puede entender que el cuerpo es un dispositivo de representación que además tiene una construcción histórica.

En la adaptación *Pensamiento Puñal*<sup>3</sup> (Fig.3) Avendaño vincula su ecosistema cultural de la muxeidad, por lo tanto de la etnicidad, en una escenificación que lo autorretrata, presentando una especie de emancipación oral. Menciona:

---

2 Aquella persona que por su condición de sexo nace con sus aparatos reproductores masculinos, pero culturalmente asume roles afectivos, sexuales, emocionales, laborales no heteronormativas. Definición por Lukas Avendaño (Avendaño, L, comunicación personal, 3 de junio de 2020).

3 Texto original por Felipe Osornio Leche de Virgen Trigemisto

Es como un grito de guerra, es como un llamamiento a todas aquellas identidades invisibilizadas a levantarse, es como el himno de la liberación, es el himno de la emancipación como dicen los Zapatistas: para construir ese mundo posible donde quepan muchos mundos. (L. Avendaño, comunicación personal, 3 de junio de 2020)

Es a través de esta obra donde se puede observar que en la reflexión de sí mismo Avendaño se entiende como sujeto que guarda una tradición, un patrimonio histórico y una memoria, y por lo tanto esa reflexión como sujeto y no como objeto articula un ejercicio de resistencia y una práctica que honra su identidad, su comunidad, sus ancestros y su familia y es precisamente en esos puntos donde logra resignificar la subjetividad desde la contemporaneidad, convirtiéndose en un referente metodológico de cómo hilvanar conocimiento en relación a los objetivos del proyecto sobre resignificar la identidad.



Fig.3  
Pensamiento puñal.  
Secretos de Sócrates.  
Fotograma de performance.  
Medidas variables.  
2015.

## Benvenuto Chavajay Ixtetelá (Guatemala,1978)

Artista indígena Tzutuhil de San Pedro la Laguna Sololá, Guatemala. Su trabajo reflexiona sobre ciertos procesos históricos violentos contra las personas indígenas y la invisibilización de sus identidades, a partir de esto toca conceptos importantes como la memoria, la temporalidad, y cómo a partir de la revisión de la historicidad se pueden revelar o interrumpir la linealidad cronológica de las narraciones coloniales para construir nuevos significados y revalorizar otras historias que se han ocultado.

El artista se vuelve referencial tanto metodológica como formalmente debido a la forma de utilizar la práctica artística como medio para reconocer el valor de la memoria en su sentido cultural y cómo el arte puede reconstituir ciertas memorias.

En el conversatorio *Un reino de las horas: Conversación con Benvenuto Chavajay* (Teorética, 2016) el artista declara: “Somos la generación de padres analfabetos por eso yo pienso luego resisto”

Reconociendo una herencia colonial sobre la construcción de pensamiento, pero resignificando y construyendo una nueva narrativa a través de su experiencia. Esa construcción simbólica de su lenguaje permite una traducción de sus conocimientos culturales por medio de la apropiación, lo cual manifiesta una especie de sincretismo.

En cuanto a la construcción formal del lenguaje, los códigos comunes que se retoman de su trabajo tienen que ver con el uso y la resemantización de materiales heterogéneos orgánicos (Fig.4), ya que responden a estrategias de resistencia en el sentido de que el artista aprovecha el capital simbólico de la materialidad para constituir una postura de

resignificación y dignificación de la identidad indígena, fusionando elementos dispares o híbridos que remiten a su contexto pero también al cruce o la confrontación cultural y temporal.



Fig.4  
Mango chupado.  
Benvenuto Chavajay.  
Fotografía.  
1.05 x 0.70 m.  
2012.

## Marilyn Boror Bor (Guatemala, 1984)

Artista indígena maya-kaqchikel de San Juan Sacatepéquez, Guatemala. En su trabajo ha abordado la problemática de la estigmatización de las lenguas indígenas como factor de exclusión, así como las estrategias que utilizan las personas de comunidades indígenas para sobrevivir en otros espacios fuera de sus territorios de origen.

Por ejemplo, en el caso de Guatemala, la artista encontró que una de las formas para adaptarse es a través de los cambios de nombre. Las personas con apellidos de origen indígena deciden cambiarlo por algún otro más común en la sociedad dominante para evitar la discriminación a la hora encontrar un empleo. Esa investigación lleva por título: *Edicto Cambio de Nombre*. La artista cambia sus apellidos (Boror Bor) por otros de ascendencia hispana tramitando todo el proceso legal hasta adquirir los apellidos Castillo Novela, esto se materializa en una serie de trabajos y acciones que abarcan hasta el contexto de las desapariciones en Guatemala y la muerte simbólica al renunciar a la identidad que da los apellidos.

Es en la observación de esos procesos de ocultamiento de los rasgos identitarios para evitar la discriminación o para poder acceder a recursos donde se traza un diálogo con la obra de esta artista, no en la búsqueda o defensa de esencialismos identitarios, sino en comprender la fuerza de las presiones culturales y como los parámetros hegemónicos impactan distintos sentidos de la vida.

La revisión de este referente pone en perspectiva la recreación de pautas culturales en otros territorios, donde se generan múltiples formas de resignificación de las prácticas tradicionales en condición de desarraigo del territorio de origen, entendiéndose estas prácticas como fenómenos de resistencia.

En la obra de Boror *¿Mundos o mapas?* La artista reflexiona sobre los juegos de poder en la manipulación del espacio de los cuerpos, ella comenta la relación de los mapas con el poder y la política en la cultura occidental, mencionando que la delimitación de un territorio ordena y establece la manipulación de esa propiedad, para que se pueda vender y explotar. La artista construye rostros con diferentes relieves como mapas (Fig.5) haciendo alusión a la explotación de los cuerpos subalternizados.

Ese proceso de resemantización de la imagen de los rostros como herramienta para profundizar en temas sobre conflictos territoriales e incluso observar el cuerpo mismo como territorio que ha sido conquistado y plantea preguntas sobre como recuperar la autonomía y soberanía ahora.

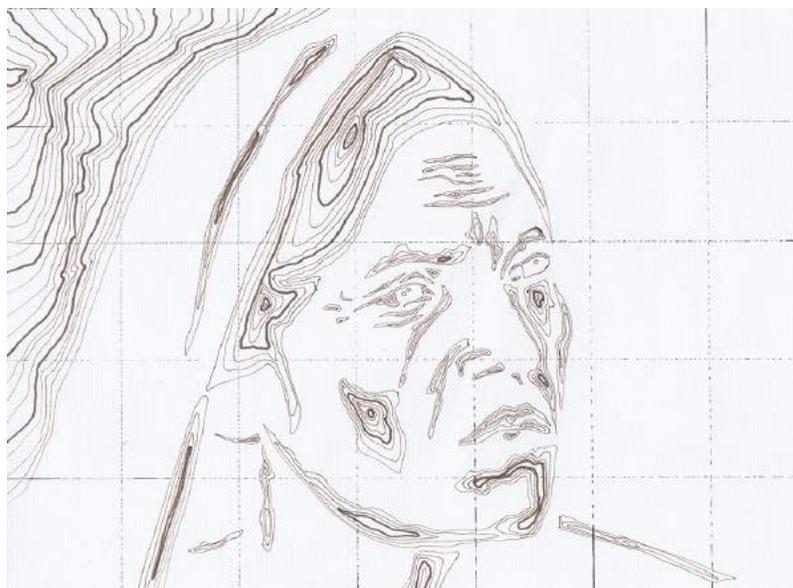


Fig.5  
Territorios.  
Marilyn Boror Bor.  
Dibujo.  
Medidas desconocidas.  
2014.

## **1.4 Objetivos.**

### **1.4.1 Objetivo General:**

---

Crear una cartografía visual de la propia herida colonial como ejercicio de construcción y estudio de una identidad fronteriza.

---

### **1.4.2 Objetivos Específicos:**

1-Reconocer códigos visuales de herencia colonial que funcionan sobre la percepción de la imagen de los cuerpos como parte de heridas coloniales.

---

2-Elaborar a partir de la técnica y práctica cartográfica imágenes y objetos como formas de estudio y construcción del concepto propio de identidad fronteriza.

---

3-Construir un montaje a partir de las intervenciones realizadas y su registro que permita visualizar el proceso cartográfico.

## II Parte: Marco teórico conceptual.

### 2.1 Conceptos: Racialización, raza y etnia.

Cuando se revisan las distintas aproximaciones teóricas a los términos *raza* y *etnia*, se pueden encontrar desplazamientos conceptuales que se definen y re-definen con el paso del tiempo. La socióloga Carmen Romero Bachiller (2003) menciona:

Hablar de *raza*, *género*, *clase* o *sexualidad* como instancias o ejes separados que se yuxtaponen podría dar la errónea impresión de que existe un algo *raza*, *género*, *clase* o *sexualidad* con lo que nos revestimos, cuando los discursos en torno a tales aspectos no son sino estilizaciones abstraídas de las prácticas y vivencias concretas. Hablar de yuxtaposición de ejes de diferenciación tiende a mantener una imagen de totalidad constitutiva de identidad por parte de cada uno de tales aspectos -como si en un momento fuésemos mujeres, en otras blancas, en otras precarias y en otras lesbianas-pongamos por caso. Así como ofrecer la errónea impresión de que se trata de elementos equivalentes, cuando en nuestra cotidianidad las precarias y contingentes posiciones de sujeto que habitamos son el resultado de ordenamientos concretos altamente jerarquizados si bien inestables en los que las diferencias implosionan presentándose con la consistencia de saturaciones encarnadas. (p.226)

Así los términos *raza* y *etnia* responden a construcciones sociales sobre discursos en torno a las diferencias para mantener ámbitos políticos, académicos, religiosos, etc, definidos.

En el caso del término *raza* existen diferentes construcciones que plantean que rasgos físicos e incluso actividades sociales de un

grupo específico son fenómenos biológicos que posicionan a las personas en una escala evolutiva jerárquica. Estas construcciones devienen del pensamiento europeo moderno y se conocen como *teorías raciológicas* que intentan clasificar los distintos grupos humanos (Romero, 2003, p.114) pero también funcionan como una manera de justificar y legitimar las razones por las que grupos dominantes pueden practicar el colonialismo sobre territorios y personas que están en una posición inferior a ellos.

Desde esta perspectiva Romero (2003) también abre a la posibilidad de “cuestionar los dispositivos de producción de verdad de la ciencia en su relación con la expansión imperialista” (p.114) y permite que se considere como desde los discursos legitimados e institucionalizados de la ciencia se practica la exclusión al interior de los estados desde diversos procesos políticos, intelectuales, económicos y culturales que responden al colonialismo y la mentalidad expansionista civilizatoria.

Ahora bien, es importante también recordar que durante la conquista de América los sistemas perceptivos (entre ellos los estereotipos y prejuicios) fueron impuestos a la sociedad colonizada y que el concepto *raza* si bien no existía como lo conocemos ahora, proviene precisamente de la concepción europea de linaje y pureza de sangre que contenía elementos morales cristianos de la época (Hering, 2011, p.456).

Por la misma razón en la cultura europea española, por ejemplo, se consideraban impuros a los judíos y musulmanes, lo cual traducido al contexto de América los nuevos impuros

van a ser los afrodescendientes y los indígenas clasificados así por la diferencia del color de piel (Hering, 2011, p.457).

Debido a la carga racista que contiene el término *raza* pensada como una característica innata propia de la naturaleza, en 1950 la UNESCO propone dejar de utilizar ese término en el vocabulario científico y en su lugar utilizar la palabra *etnia* como un modo de englobar las características geográficas, culturales, lingüísticas y religiosas, y no solamente la cuestión biológica (UNESCO, 1969, pp.31-37). Esto ocurre en un contexto de surgimiento de la promoción de los derechos humanos.

Aun así, el concepto *raza* engloba un contenido político y una experiencia que legitima opresiones sobre cuerpos que han sido relegados a las categorías de inferioridad según el modelo jerárquico colonial donde el hombre blanco está en la cúspide de la pirámide, lo cual responde a una invención política con impactos en la realidad (Lott como se citó en Romero 2003, p.113) y aunque está en desuso como concepto teórico aún hay experiencias vivas que existen y nacen desde los prejuicios raciales.

Al utilizarlo en este proyecto no se pretende legitimar y mucho menos asumirlo como biológicamente real, sino hacer referencia al aparato semiótico que lo sustenta como proceso vivo y como categoría que sirve para criticar precisamente los planteamientos racistas que aún lo promueven y así poder presentar un análisis que observa las prácticas performativas políticas cotidianas de determinados cuerpos que lo sufren, en este caso indígenas, y su relación con los sistemas de dominación, opresión y exclusión que se han perpetuado a partir de esa idea de clasificación.

Tomando en cuenta que el término *raza* cobra vida a partir de procesos complejos de experiencia humana se puede definir la

*racialización* como esos procesos e instituciones clasificadoras mediante los cuales los cuerpos son definidos, producidos e inscritos en jerarquías inferiores de carácter racial en relación con otros cuerpos que se apegan al relato y desarrollo civilizatorio derivado de doctrinas políticas y culturales que promueven la superioridad de culturas occidentales o de la blanquitud, además de que crea la experiencia común del racismo como opresión histórica y estructural en las que las nuevas generaciones, en este caso de pueblos indígenas que nacen dentro de ese orden jerárquico simbólico (Cabnal, 2010, p.20).

Por otro lado, el concepto de *etnia* pretende sobrepasar la categoría meramente biológica o racial y busca englobar los siguientes aspectos, según Larraín (1993):

- A) Un origen racial indígena.
- B) Una lengua común, cualquiera que sea el estado de pérdida o de decadencia en que se encuentre.
- C) Expresiones culturales comunes compartidas por la mayor parte de la comunidad, máxime al nivel del rito y la ceremonia de origen ancestral.
- D) Un territorio de uso común.
- E) Una autoconciencia de su ser propio, esto es, autoconciencia de su identidad como pueblo, autoidentificación étnico-cultural.
- F) Una tendencia a la endogamia étnica.
- G) La conservación de algunas expresiones artísticas y artesanales propias de la etnia. (1993, p.50-51)

Entonces el concepto de *etnia* “produce de este modo un desplazamiento de la biología a la cultura, o en términos de Bruno Latour (1993), del polo de la naturaleza al polo de la sociedad”. (Romero, 2003, p.116) pero este desplazamiento no va a borrar las jerarquizaciones ni las exclusiones que devienen de notar ahora las

diferencias culturales donde se instaure el racismo cultural, en el cual la preservación de esa diversidad y autenticidad de la cultura (esencialismo) se convierte en la respuesta hacia las opresiones y por lo tanto se siguen repitiendo ideas de pureza donde la mezcla o mestizaje se convierte en una idea peligrosa para los grupos étnicos fomentando nuevos conflictos desde el ámbito de la identidad, pensando que prácticas como la xenofobia o los rechazos interétnicos por ejemplo son cualidades innatas de la cultura, entiendo la cultura como algo dado e inamovible (Romero, 2003, p.118).

En este sentido podemos concluir que estas características devienen paradojas sociales en las cuales los estados construyen estrategias para enfrentarse a la idea de diversidad que renuevan constantemente prácticas paternalistas y colonialistas.

## 2.2 Heridas Coloniales.

El concepto *herida colonial* está ligado a la corriente de pensamiento descolonizador o anticolonial. Es un concepto que engloba las consecuencias del proceso colonial y de conquista de América en el presente. Ha sido planteado y estudiado por diversos pensadores latinoamericanos por lo cual no tiene una definición específica pero sí una raíz histórica común.

El grupo Modernidad/Colonialidad es un ejemplo de pensadores críticos de América Latina que teoriza y estudia las consecuencias del hecho histórico de la colonización y su relación con la modernidad. Surgió en la primera década del siglo XXI, entre los referentes principales se encuentra Enrique Dussell, Ramón Grosfogel, María Lugones, entre otros. De igual manera muchos pensadores latinoamericanos han analizado esta misma temática pero no se inscriben dentro del movimiento *decolonial* que fue construido por este grupo.

En este proyecto el concepto deviene del estudio de los trabajos de Gloria Anzaldúa (Estados Unidos, 1942), una mujer chicana, feminista, académica que problematizó *la conciencia mestiza* en su libro *Borderlands: The New Mestiza* (1987) en el cual expone distintas experiencias sobre crecer en medio de las culturas mexicana y estadounidense.

Anzaldúa relaciona el ser mestiza con la idea de frontera, como un lugar de negociación en donde se puede problematizar la historia, la universalidad heteronormativa, la exclusión por diferencias raciales y otros factores.



Fig.6  
Geography of self.  
Gloria Anzaldúa.  
Dibujo.  
Medidas desconocidas.  
2018.

Según su texto, la herida colonial es la ambivalencia y lucha interna por la vida entre fronteras culturales con sus múltiples mensajes contradictorios o incompatibles que chocan contra sí mismos dentro de una persona.

En su discurso crítico plantea la frontera también como un puente donde la herida colonial puede brindar perspectivas para sanarse a través de la tolerancia a la ambigüedad que representa la mestiza, ya que esta no tiene límites rígidos por naturaleza, porque para sobrevivir tiene que ser flexible de pensamiento, con personalidad plural, porque une lo que parece estar separado, no equilibrando poderes sino rompiendo el pensamiento dualista. (Anzaldúa, 1987, pp.134-135)

En sus trabajos visuales también utiliza la cartografía de sí misma que le permite reflexionar sobre los caminos que se cruzan en su propio cuerpo y replantear el sentirse ajena, o desarraigada (Fig.6) como una oportunidad para crear una nueva conciencia identitaria.

Por otro lado el filósofo Walter D. Mignolo (Argentina, 1941) también utiliza este concepto en su texto *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (2007). En su enfoque teórico se establece la herida colonial como la consecuencia de la relación modernidad/colonialidad que nace de la invasión de América en donde se estableció una noción dominante que forma humanidades desde la perspectiva de mercancía y se reproduce a través de diferentes mecanismos sociales que convierte a la herida colonial en una experiencia específica de los que están en la base de la pirámide de jerarquía social. (Mignolo, 2007, pp.96-96)

Es importante comprender que la colonización no solo se reduce a la narrativa que justifica el porqué y el cómo llegamos a nuestra sociedad actual desde la época colonial de América; porque incluso esa historicidad obedece a una serie de imposiciones que son precisamente parte del debate de aquellos que se han visto más afectados por este suceso. Las herencias coloniales y neocolonialismos no han desaparecido sino se han traducido desde la visión expansionista de desarrollo.

El hecho histórico de la colonización produjo ciertas pautas y dimensiones jerárquicas de la constitución y organización de nuestra sociedad moderna en relación con el trabajo, el sexo, el género, la raza y la naturaleza, pero el acto de colonizar se puede entender más allá de los parámetros históricos. Silvia Rivera Cusicanqui expresa que el colonialismo (como acción de dominación) deriva del antropocentrismo del cual nace el eurocentrismo, por lo tanto para la autora, la colonización es la negación de la condición de sujeto que ejercen ciertas personas a otros, y esa negación se puede imponer hacia cualquier entidad, incluso la naturaleza (Rivera, 2019).

Ella también describe el colonialismo interno como un modo de dominación incrustado en la subjetividad que se expresa y perpetua desde diferentes prácticas de poder (Rivera, 2015, p.311). Entonces el colonialismo interno y las heridas coloniales son conceptos que interactúan juntos.

Propongo como definición de las heridas coloniales lo siguiente: suponiendo que para tener una experiencia subjetiva hay que tener un cuerpo y todo cuerpo por medio de sus sentidos registra las experiencias en la memoria, en ese caso, una herida colonial es una alteración, un daño profundo y violento a la experiencia de vida desde un sistema de opresión colonial donde se niega la condición de sujeto, de existir, vivir y pensarse.

A partir de lo anterior es importante plantear algunos ejemplos de mecanismos sociales y prácticas de poder que causan estas experiencias en la sociedad costarricense hacia personas de pueblos originarios.

## A) Políticas de blanqueamiento.

La invisibilización de las personas indígenas ha sido una práctica que se ha impuesto a través de narrativas temporales lineales, donde se ubica a estas personas en el pasado entendiéndolos como sujetos que fueron parte de un proceso necesario de civilización para extender la idea de progreso y la expansión de una visión específica del mundo. Según esta visión, estas personas debían ser erradicadas o mejoradas al ser consideradas salvajes o incivilizadas. Esta historicidad se ha construido desde una perspectiva civilizatoria y paternalista que fue alimentándose de diversas prácticas coloniales, entre ellas los imaginarios alrededor de los colores de la piel que ha sido fundamental para crear toda una construcción y estereotipo hacia lo indígena.

El *blanco* se constituye como el ideal a partir del contacto con el referente africano e indígena y se establece como una norma y como una lógica de asignación sociocultural por encima de las demás (Hering, 2011, p.456).

El color de la piel se consolidó como un elemento capaz de regular ciertas interacciones humanas que incluso hoy día condiciona la percepción y trato hacia personas racializadas, lo cual repite procesos de discriminación en diferentes escenarios sociales como por ejemplo en las dinámicas de migración interna. Cuando una persona indígena migra de su territorio de origen hacia zonas más urbanizadas en la búsqueda de otras oportunidades como empleo, salud o educación, puede llegar a experimentar discriminación relacionada a la imagen de su cuerpo cuando otros los perciben como ajenos a la nación desde una óptica de xenofobia y racismo que deviene de relaciones raciales de herencia colonial.

Esas relaciones se establecieron por medio de distintos factores que abarcaban un amplio

sistema de códigos vinculado a valores morales.

Güendel (2009) menciona que históricamente, en el caso de Costa Rica, durante el paso del régimen colonial al Estado Nacional se plantearon diferentes políticas para homogeneizar la población del territorio costarricense. Una de las estrategias tenía que ver con crear una imagen ideológica de lo que un costarricense o *tico* es, por lo cual se estipularon rasgos lingüísticos, raciales, políticos y religiosos identificables y representativos de esta imagen (p.31).

Desde distintos niveles perceptivos esta imagen ideológica se construyó basada en las personas del Valle Central de la época, porque era en ese lugar donde se administraba el poder. Así este mecanismo de artificialidad política para homogeneizar la población impulsó los rasgos criollos y las prácticas cívicas que se realizaban en esa región específica como la imagen ideal, lo cual implicaba negar la existencia de otros rasgos, prácticas culturales e identidades (Güendel, 2009, p.31).

Entre las políticas estatales de algunos países centroamericanos como Costa Rica, se instauraron las llamadas políticas de blanqueamiento que eran traducciones aplicadas de la unificación de ideas sobre el positivismo racialista, el determinismo genético, la eugenesia y la jerarquización de razas por características físicas que surgieron de autores europeos y fueron influencias importantes para cierto grupo de intelectuales positivistas centroamericanos durante el siglo XIX y principios del XX (Casaús, 2013, p.95).

Y aquí es importante tener en cuenta que no se pretendía crear una nación mestiza porque desde la visión europea el mestizaje era una degradación de la raza por eso se consideraba inferior e impura. En realidad lo que se pretendía era blanquear la nación, incluso se

llegaron a consolidar políticas de inmigración en contra de las poblaciones de origen chino y afrodescendientes por ser consideradas nocivas al progreso (Casaús, 2013, pp.90-91). Aun así, las prácticas de mestizaje tomaban en cuenta las características fenotípicas en relación con cualidades morales y fueron impuestas como una forma de blanquear la sangre y mejorar la raza y así tener la posibilidad de ser considerado ciudadano.

Aunque la estrategia del mestizaje no era el fin último de la construcción de la identidad nacional costarricense, en cierto momento histórico se comienza a utilizar esa palabra como una manera de explicar y homogeneizar al costarricense. Aun así, estas posturas repetían un sistema de pensamiento colonial que fue enseñado, aprendido e internalizado y es parte de una herida colonial que tiene que ver con el intento de reconfigurar las relaciones de poder.

Por otro lado, esta situación tiene un alto grado de complejidad ya que de parte de los grupos indígenas se da una respuesta que tiene que ver con el refuerzo de sus rasgos identitarios, generalmente desde el estereotipo impuesto por el Estado, es decir, deciden reforzar todo aquello que se opone a lo hegemónico blanco pero reproduciendo los esencialismos identitarios, lo cual demuestra que históricamente todos hemos sido forzados a definirnos dentro de los términos estatales.

En ese caso, Gayatri Spivak defiende el *esencialismo estratégico* como una manera de reivindicar y poseer el acceso a la palabra en el contexto globalizado en el que nos encontramos, también reconociendo que la esfera política sigue funcionando según esas categorías políticas, por lo cual es importante para la lucha de los derechos (como se citó en Bourriaud, 2009, p.29).

Ahora bien, el mestizaje no tiene fundamento

biológico en el sentido de que no existen razas humanas, y menos razas humanas puras, pero como se explico anteriormente sí es un constructo que se deriva y ha mantenido dentro de las categorías identitarias para las personas descendientes de pueblos originarios. El mestizaje es incluso un término que se utiliza en diferentes contextos como cuando se convierte en parte de los discursos y propagandas políticas para resolver una identidad nacional pensando que el mestizaje es la unificación de distintas mezclas culturales y raciales (Rodríguez, 2011, p.146).

Desde una visión personal, el tema del mestizaje que deviene de las políticas de blanqueamiento sustenta y atraviesa mi narrativa de vida por el hecho de ser hija de un hombre no indígena con una mujer Brunkaj/Teribe; soy lo que en idioma brunkaj se conoce como *Sí'cua huá'*. Esa denominación implica ser y encarnar un recordatorio de la narrativa de dominación y explotación colonial, porque remite al hecho colonial de la violación, despojo y usurpación de las abuelas y ancestros desde la memoria del pueblo y esta cargada con una visión despectiva por la traición de parte de la mujer indígena hacia su pueblo.

Desde otra perspectiva también representa la pérdida de ciertos valores y vivencias, ya que es como vivir en una identidad del medio donde convergen concepciones de mundos diferentes que están en constante tensión con respecto a la relación con la naturaleza, la visión del mundo, el ritmo de la vida, la concepción del tiempo, las relaciones con la alimentación, la vestimenta, el acceso a recursos y otras características que hacen que este límite o esa frontera se pronuncie mucho más.

Estas lecturas son solo posibles de descifrar al estudiar la propia construcción identitaria y entender las relaciones entre lo que plantea el Estado, lo que piensa y construye la comunidad

y la posibilidad crítica de cuestionar lo conocido, que como he mencionado anteriormente, ha generado la necesidad de intentar resignificar esa experiencia y consecuencia colonial.

Rivera (2018) considera que la *mestiza* es una identidad y un elemento que genera conflicto, ya que implica ser parte de dos categorías rígidas; este conflicto no es necesariamente negativo sino antagónico y pareciera que es en ese juego de cuestionamientos donde se pueden trazar diferentes posibilidades de habitar esa identidad y resignificarla (pp.143-144), en este caso por medio de la imagen, entendiendo que las cualidades de lo simbólico se incrustan en nuestras sociedades y es el arte como proceso activo, una de las herramientas que permite el estudio de esos repositorios simbólicos, sociales y culturales.

Por otra parte Anzaldúa brinda la opción de pensar que la conciencia sobre la diferencia racial puede ser una capacidad de significación del sistema en el que estamos inmersos y no solamente una marca de la exclusión, porque hay respuestas, formas, prácticas y saberes que sólo se crean y surgen en lo fronterizo ese espacio político, crítico e incluso pedagógico que sirve no solo para decir lo que significa vivir la complejidad de la experiencia de intersecciones, en este caso raciales, sino poder notar y articular un orden de esas complejidades que permita observarlo, entenderlo y trasformarlo.

## **B) Colonialismo Interno.**

¿Quién es indígena? Y ¿qué o quienes dictan quién pertenece o no a un pueblo originario? Como se mencionó anteriormente existen ciertas pautas que permiten reconocer a un colectivo como etnia, pero también existen mecanismos a lo interno de las comunidades que permiten reconocer a las personas que forman parte de la comunidad.

En el caso del pueblo Térraba actualmente

se creo un mecanismo llamado *Base de Datos Brörán* que funciona como medio de identificación y reconocimiento de las personas que pertenecen a este pueblo. Fue creada a partir de parámetros de la comunidad donde el recurso genealógico o troncos familiares es el principal elemento para la construcción. Esta base marca un suceso importante porque permite la protección y el reconocimiento de las identidades culturales diversas en el ámbito legal lo cual garantiza el acceso a derechos para personas de los pueblos originarios.

Pero por otro lado esta situación permite ejemplificar el peligro de los esencialismos identitarios y el colonialismo interno como primer espacio en donde actúa la violencia estructural colonial, la cual tiene una profunda relación con el capitalismo y el extractivismo a través de nuevos sujetos que encarnan mecanismos de despojo incluso haciendo uso de su propia identidad indígena o sirviendo como traductores de estrategias legales para el despojo de sus comunidades con tal de cumplir ideales individuales.

Se han presentado varios casos en donde personas que tienen acceso a estas bases eliminan a diferentes troncos familiares, expropiando a nivel jurídico los derechos de los demás, lo cual repercute a nivel emocional, psicológico y social.

Estas personas al adquirir poder desde la exigencia estatal y no desde el sentido comunal, es decir, cuando el estado les cede poder a ciertas personas arbitrariamente, y no es su comunidad quien los escoge como líderes provoca la división en las organizaciones y las comunidades al no haber una clara administración y una conciencia colectiva coherente.

Este ejemplo permite entender que aunque haya una base comunitaria que sostiene a todo

individuo de un pueblo originario en relación con su ascendencia, la identidad indígena es coproducida en la interacción con el Estado y sus instituciones (Cáceres, 2017, p.3) y que en esa interacción se ha homogeneizado la experiencia e identidad en los contextos sociales dominantes de nuestra época, pero que en la realidad esas experiencias son dinámicas y heterogéneas; además esa homogeneización puede vincularse a la anulación y a la imposibilidad que se les presenta a las personas indígenas de representarse a sí mismas con sus propias voces, porque se ven enfrentados a políticas excluyentes que todavía mantienen la noción de que es desde la mirada del otro que se construye e incluso se tutela la vida y experiencia de estos sectores que han sido subalternizados, renovando constantemente el uso instrumental y estereotípico de estas personas, su imagen, vestimenta y experiencias de vida.

Una de las diversas razones por las que se han eliminado familias completas de la base de datos tiene que ver con el hecho de que estas personas no habitan el territorio de Térraba por lo cual algunas personas consideran que no deben participar en la toma de decisiones políticas sobre la comunidad, sin embargo sabemos que la cultura va mas allá del territorio ya que es vivencia y experiencia subjetiva y a pesar de que estas personas sean migrantes internos existen muchos elementos que los arraiga a la tierra y desde sus domicilios recrean sus pautas culturales en condición de desplazados. Sin embargo el hecho de que sus propios familiares los anulen o invisibilicen crea una oportunidad de entender estos nuevos procesos de invisibilización donde se repiten estos patrones de dominación en nuevas doctrinas de despojo.

Aun así, en el traspaso y la recreación cultural para las nuevas generaciones en otros territorios reside una capacidad de resistencia que es importante destacar, porque, aunque

sistemáticamente se continúan expropiando los derechos de luchas colectivas que devienen de la deuda histórica, el mantener patrimonios culturales como el idioma, la comida, la medicina botánica, la artesanía y otros valores simbólicos en otros lugares permite generar nuevas dinámicas de territorialidad, resistencia y nuevas formas de entender la tierra, desde ver al cuerpo como primer espacio de defensa hasta entender que cualquier lugar geográfico es un espacio que respetar y de bien común necesario para todos.

### C) Plusvalía Simbólica.

Rivera Cusicanqui utiliza el concepto denominado *plusvalía simbólica* para referirse al conjunto de rasgos culturales, como el idioma, la vestimenta, la herencia de lucha, etc, los cuales son captados por el proyecto capitalista como una especie de disfraz para continuar la expropiación de comunidades y recursos. Rivera (2018) comenta:

Pero el mandato colonial de la modernización y el progreso no impide que se haga un uso instrumental de emblemas, gestos y supuestas concepciones filosóficas indígenas para formar con ellas nuevos léxicos de la dominación. El estado populista travestido se apropia de la plusvalía simbólica que representa la emblemática de lo indio y a la vez niega la condición de sujetos a las abigarradas multitudes que reclaman un *vivir bien* de veras y no su simulacro. (p.38)

En Costa Rica, se han comenzado a percibir los rasgos indígenas como un bien simbólico y de valor, sometiéndolo a la imagen de los cuerpos indígenas a procesos de estetización que los cosifica, fetichiza y exotiza contribuyendo a que las personas de pueblos originarios sean reducidas a un estereotipo, pensándose como

un fenotipo, una forma de vestir, de hablar, desde representaciones convencionales y sesgadas perpetuando el pensamiento colonial.

En este sentido el cuerpo llega a ser objeto de discurso, y es ahí donde hay manipulaciones simbólicas que los reducen a algo ornamental y en este caso es importante contradecir estas formas de percibir a estas personas a través de mostrar otras dinámicas que acontecen en estas experiencias defendiendo el derecho a la diferencia y la soberanía.

Es así como a través de estos conceptos se pretende ejemplificar algunos de tantos mecanismos sociales que trabajan en función de la herida colonial y la racialización en las personas de pueblos originarios. Vemos dinámicas violentas no solo a un nivel psicológico o emocional sino también a nivel físico tomando en cuenta los asesinatos que están ocurriendo en diversos territorios del país a partir del conflicto por las tierras o incluso en toda la región por no decir el mundo.

La profundidad del tema es bastante amplia por ese motivo en este caso se mencionan algunas de las realidades que quedan ocultas a las comunidades dominantes del país pero que descifran de alguna forma el poder del peso colonial en el ahora desde una visión cotidiana y particular para demostrar el alcance de esto.

### **2.3 Estrategias y recursos para la construcción del lenguaje visual de la propuesta.**

#### **2.3.1 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 irreplicable 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 continúan 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, aumentado 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.

### 2.3.2 Jícara como material simbólico.

Jícara: *Tamcrá* palabra en idioma Di'Tegat 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 prehispánicas.

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 *Cuacshíj* (enjuagar) en idioma Di'Tegat Boruca (Fig.7).

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 en la parte IV Desarrollos y resultados.



Fig.7  
Jícara Boruca.  
Flora González Lázaro.  
Artesanía boruca.  
Medidas desconocidas.  
Año desconocido.

### III Parte: Marco metodológico

#### 3.1 Principios y referentes metodológicos.

Como se ha mencionado anteriormente el proceso se construye a través de la práctica artística cartográfica, la cual llego a mi horizonte cognitivo a través del estudio de la propuesta de *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (Hamburgo, Alemania 1866), de la cual Georges Didi-Huberman deriva una perspectiva en la exhibición *ATLAS, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Del 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Warburg propuso un método de investigación aplicado a la memoria y las imágenes, en donde se formulan sistemas de relaciones que a simple vista no son evidentes, esto lo hizo a través de técnicas de montaje y collage. Este método es y esta abierto siempre porque permite la lectura constante de las imágenes que lo componen y es formado mediante criterios propios personales.

En el caso del estudio que hace Georges Didi-Huberman sobre el proceso de Warburg, se percibe la perspectiva foucaultiana a través de la mención de lo que denomina *Arqueología del saber visual*, que entiende que el conocimiento visual esta vinculado a la época desde la cual se observa y por lo tanto el sujeto observador organiza la información desde una serie de relaciones conscientes o inconsistentes en constante cambio que formarán una memoria o construcción histórica. (Tartás y Guridi, 2013. p.227).

Desde estos sentidos la metodología de esta propuesta se basa en crear conocimiento a partir de experiencias corporales y subjetivas plasmadas desde el lenguaje visual. La imagen, producto de la traducción de esa experiencia, se articula por medio de un montaje que propone las perspectivas de este estudio de la cuestión colonial y la identidad de frontera.

La propuesta se segmenta en tres bloques organizadores que responden a preguntas esenciales para ampliar el conocimiento sobre las heridas coloniales y la identidad fronteriza.

El primer bloque tiene que ver con la conciencia de la identidad, es decir, comprender como la historia personal se desarrolla dentro de parámetros colectivos que tienen como base una estrecha relación con la historia oficial del país o territorio en donde se habita y su cultura, que además responde al hecho de que todo ciudadano es construido para un proyecto común estatal. Desde ahí nacen las imágenes que tocan temas sobre la historia oficial del país en relación con los pueblos originarios, esto se vincula al desarrollo del primer objetivo específico sobre el reconocimiento de códigos visuales de herencia colonial que da paso a reconocer las dinámicas perpetuadas sistemáticamente que generan lo que se denomina heridas coloniales, es decir, políticas de blanqueamiento, colonialismo interno y el uso de plusvalía simbólica.

El segundo bloque esta basado en lo que ocurre cuando hay una distorsión de un imaginario social inicial, es decir, el contacto con la idea del *otro*, y cuando el otro también es uno mismo, ahí desde esa frontera que permite entender y problematizar el concepto de identidades fijas o puras se sustenta este bloque que traduce la información que contiene mi experiencia como hija de una mujer indígena hacia los medios de lenguaje visual.

El tercer bloque experimenta y elabora una propuesta de montaje de las imágenes generadas en el proyecto lo cual tiene el objetivo de funcionar como activador e introductor al público de las ideas y variables aquí estudiadas.

### 3.2 Plan de trabajo.

#### 3.2.1 Tabla 1. Correlación entre objetivos específicos, actividades y resultados esperados.

Fases	Objetivo específico	Actividad	Resultado Esperado
A. Estudio y definición.	1-Reconocer códigos visuales de herencia colonial que funcionan sobre la percepción de la imagen de los cuerpos como parte de heridas coloniales.	-Estudio de referencias teóricas, conceptuales y visuales alrededor de la construcción de la imagen ideológica del <i>tico</i> en la historia oficial del país. -Definir qué y cuáles son las heridas coloniales a tratar en la propuesta.	-Sistematización de información teórica. -Definición y síntesis de heridas coloniales que se desarrollaran para el proyecto.
B. Producción visual.	2-Elaborar a partir de la técnica y práctica cartográfica imágenes y objetos como formas de estudio y construcción del concepto de identidad fronteriza.	-Exploración de la jícara y otros recursos materiales. -Producción de piezas. -Registro y sistematización de imágenes. Archivo.	-Obras finales -Registros fotográficos de las exploraciones técnicas.
C. Registro y montaje.	3-Construir un montaje a partir de las intervenciones realizadas y su registro que permita visualizar el proceso cartográfico.	-Digitalización de obras. -Proyección 3D del montaje de las obras en el espacio seleccionado para la exhibición.	-Clara documentación de los procesos. -Disposición final del montaje de exhibición.

### 3.2.2 Tabla 2. Cronograma.

		I CICLO 2020					II CICLO 2020				
		Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Agost	Sept	Oct	Nov
Fase	Actividad										
		Objetivo específico 1: Reconocer códigos visuales de herencia colonial que funcionan sobre la percepción de la imagen de los cuerpos como parte de heridas coloniales.									
A. Estudio y Definición.	Actividad 1 A										
	Actividad 2 A										
		Objetivo específico 2: Elaborar a partir de la técnica y práctica cartográfica imágenes y objetos como formas de estudio y construcción del concepto de identidad fronteriza									
B. Producción Visual.	Actividad 1 B										
	Actividad 2 B										
	Actividad 3 B										
		Objetivo específico 3: Construir una narrativa a partir de las intervenciones realizadas y su registro que permita visualizar el proceso cartográfico.									
C. Registro y Montaje.	Actividad 1 C										
	Actividad 2 C										
	Entrega de Informe Final										

Fase		
	Objetivo específico 1	Reconocer códigos visuales de herencia colonial que funcionan sobre la percepción de la imagen de los cuerpos como parte de heridas coloniales.
A. Estudio y Definición.	Actividad 1 A	Estudio de referencias teóricas, conceptuales y visuales alrededor de la construcción de la imagen ideológica del <i>tico</i> en la historia oficial del país.
	Actividad 2 A	Definir qué y cuáles son las heridas coloniales a indagar en la propuesta.
	Objetivo específico 2	Elaborar a partir de la técnica y práctica cartográfica imágenes y objetos como formas de estudio y construcción del concepto de identidad fronteriza.
B. Producción Visual.	Actividad 1 B	Exploración de la planta de jícara y otros recursos materiales.
	Actividad 2 B	Producción de obras.
	Actividad 3 B	Registro y sistematización de intervenciones e imágenes. Archivo.
	Objetivo específico 3	Construir un montaje a partir de las intervenciones realizadas y su registro que permita visualizar el proceso cartográfico.
C. Registro y Montaje.	Actividad 1 C	Digitalización de obras
	Actividad 2 C	Proyección 3D del montaje de las obras en Casa Cultural Alfredo González Flores

## IV Parte: Desarrollo y resultados.

### 4.1. Bitácora del 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.8  
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.9  
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 ayudo a comprender su importancia en cuanto a uso comercial para las comunidades, pero también la parte ritual. El proceso de vaciado me llevo a comenzar cultivos de estos árboles y así entender mejor su proceso de desarrollo (Fig.10-11).



Fig. 10 (arriba)  
Detalle 1 de semilla de jícara germinada.  
Registro fotográfico propio.  
Medidas variables.  
2019.



Fig. 11 (derecha)  
Detalle 2 de semilla de jícara germinada.  
Registro fotográfico propio  
Medidas variables  
2019

Fig.12  
¿Cómo es un árbol de jícara? Árbol de jícara en  
Guanacaste, Costa Rica  
Registro fotográfico propio.  
Medidas variables.  
2020.





Fig.13  
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.14).

Fig.14  
Semilla.  
Verónica Navas.  
Carbón sobre papel craft  
con semillas de jícara.  
27,94 x 43,18 cm.  
2018.



Fig.15  
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.15).

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.16  
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.17

Fig.17  
La forma del sol I.  
Detalle de intervención sin hilos de yute.  
Registro fotográfico de Verónica Navas.  
Medidas variables.  
2018.

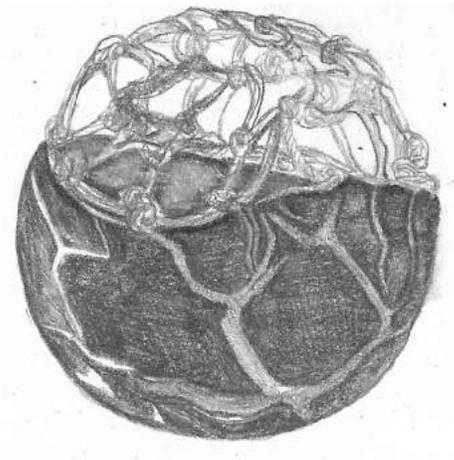


Fig.18

Fig.18  
Ejercicio de repensar  
Verónica Navas.  
Dibujo en grafito sobre papel bond.  
15 x 15 cm.  
2019.



Fig.19

Fig.19  
La forma del sol II (raíces).  
Registro fotográfico de Verónica Navas.  
Detalle de jícara intervenida.  
10 x 9 x 10 cm.  
2020.

Fig. 20  
Dinámica de reconocimiento.  
Verónica Navas.  
Jícara intervenida.  
17 x 18 x 17 cm.  
2018.





Fig.21  
Ejercicio de máscara.  
Verónica Navas.  
Molde de rostro en papel.  
16 x 16 cm.  
2018.

*Dinámica de reconocimiento* (Fig.20) 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.21) 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.22).

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.22  
Máscara mía.  
Verónica Navas.  
Pulpa de jícara sobre papel.  
16 x 16 cm.  
2018.





Fig. 23  
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.23). 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.24) 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. 24  
Me estorba la ropa.  
Verónica Navas.  
Fotomontaje.  
Medidas variables.  
2019.



Fig. 25  
 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. 26-27)

Se registró en vídeo la interacción de la pulpa con hormigas que intervienen en el mapa (Fig.25).



Fig. 26  
 Mapa I.  
 Verónica Navas.  
 Papel y pulpa de jícara.  
 7 x 4 cm.  
 2019.



Fig. 27  
 Mapa II.  
 Verónica Navas.  
 Cáscara de jícara sobre papel.  
 7 x 4 cm.  
 2019.

## **4.2 Registro de Obras.**



Fig.28  
La forma del Sol II (raíces).  
Instalación, yute y jícara intervenida.  
2 x 2 m.  
2020.



Fig.29  
La forma del Sol II (raíces).  
Verónica Navas.  
Detalle de jícara intervenida.  
10 x 9 x 10 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*

Fig.30  
Nacimiento, mi madre parió una jícara.  
Verónica Navas.  
Carbón sobre papel craft.  
2 x 1,5 m.  
2020.



Fig.31  
Huellas.  
Verónica Navas.  
Recolecta de hojas de árbol de jícara 6/6.  
2020.



Fig.32  
Cordón umbilical.  
Verónica Navas.  
Carbón sobre papel.  
40 x 50 cm.  
2020.

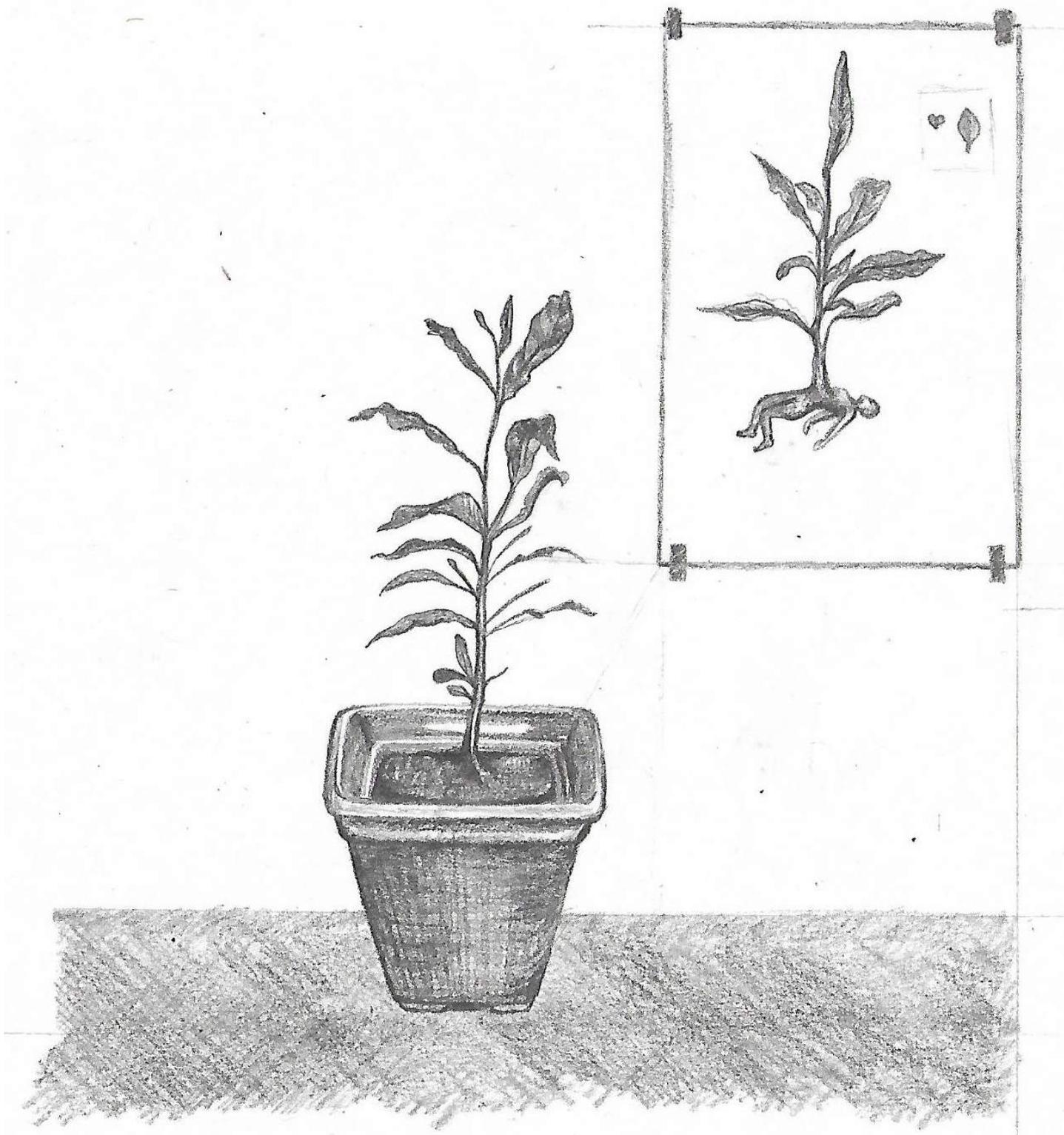


Fig.33  
Boceto de montaje.  
Verónica Navas.  
Dibujo en grafito.  
21.59 x 27.94 cm.  
2020.



Fig.34  
Trasplantarse.  
Verónica Navas.  
Fotomontaje serie 9/9.  
Medidas variables.  
2020.

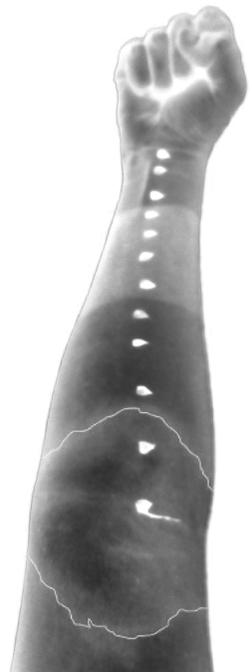


Fig.35  
Yo expandido.  
Verónica Navas.  
Fotografía y filminas 6/6.  
Medidas variables.  
2020.



Fig.36  
Radiografías y contenedores.  
Verónica Navas.  
Escaneos 6/6.  
Medidas variables.  
2020.



Fig.37  
Ecdisis/Muda.  
Verónica Navas.  
Molde de papel.  
1,50 m.  
2020.

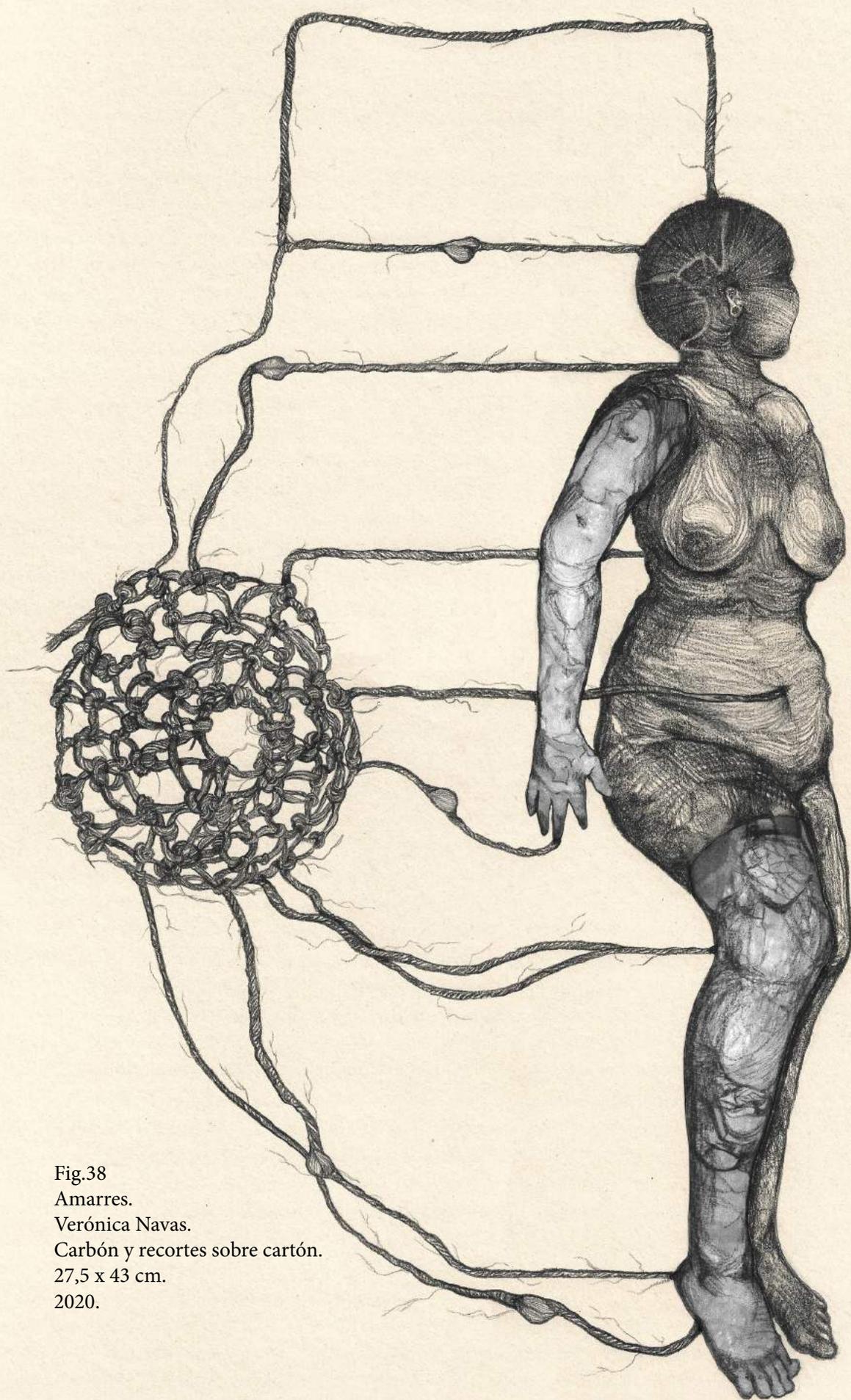


Fig.38  
Amarres.  
Verónica Navas.  
Carbón y recortes sobre cartón.  
27,5 x 43 cm.  
2020.



Fig.39  
Cabeza de jícara.  
Verónica Navas.  
Animación.  
45 seg.  
2020.  
Ver Anexo 3.



Fig.40  
Máscaras.  
Verónica Navas.  
Carbón sobre cartón.  
27,94 x 43,18 cm.  
2020.

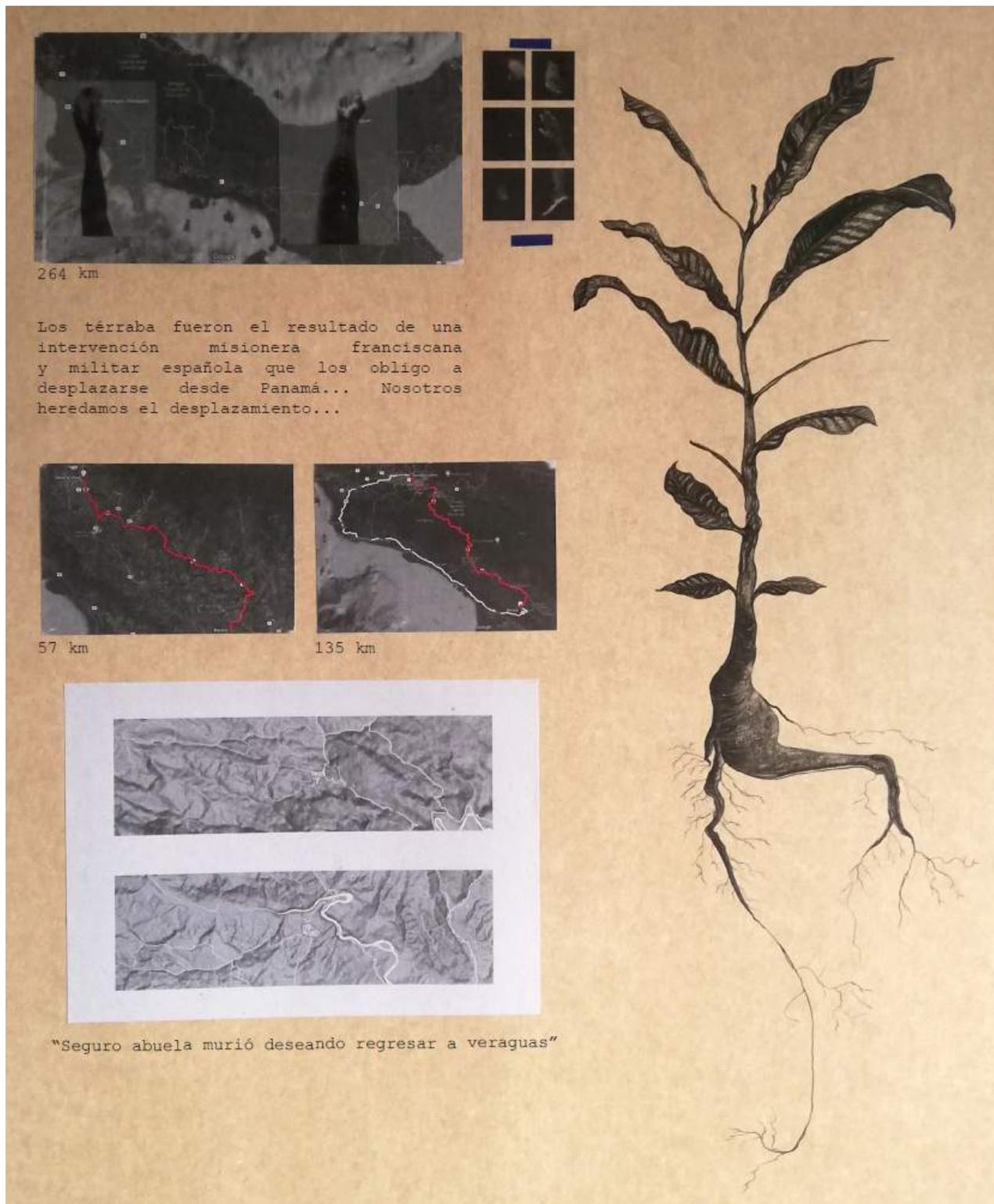


Fig.41  
 Separación.  
 Verónica Navas.  
 Carbón, recortes, filminas sobre cartulina.  
 90 x 61 cm.  
 2020.

### **4.3 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 m<sup>2</sup>. 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 originó 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

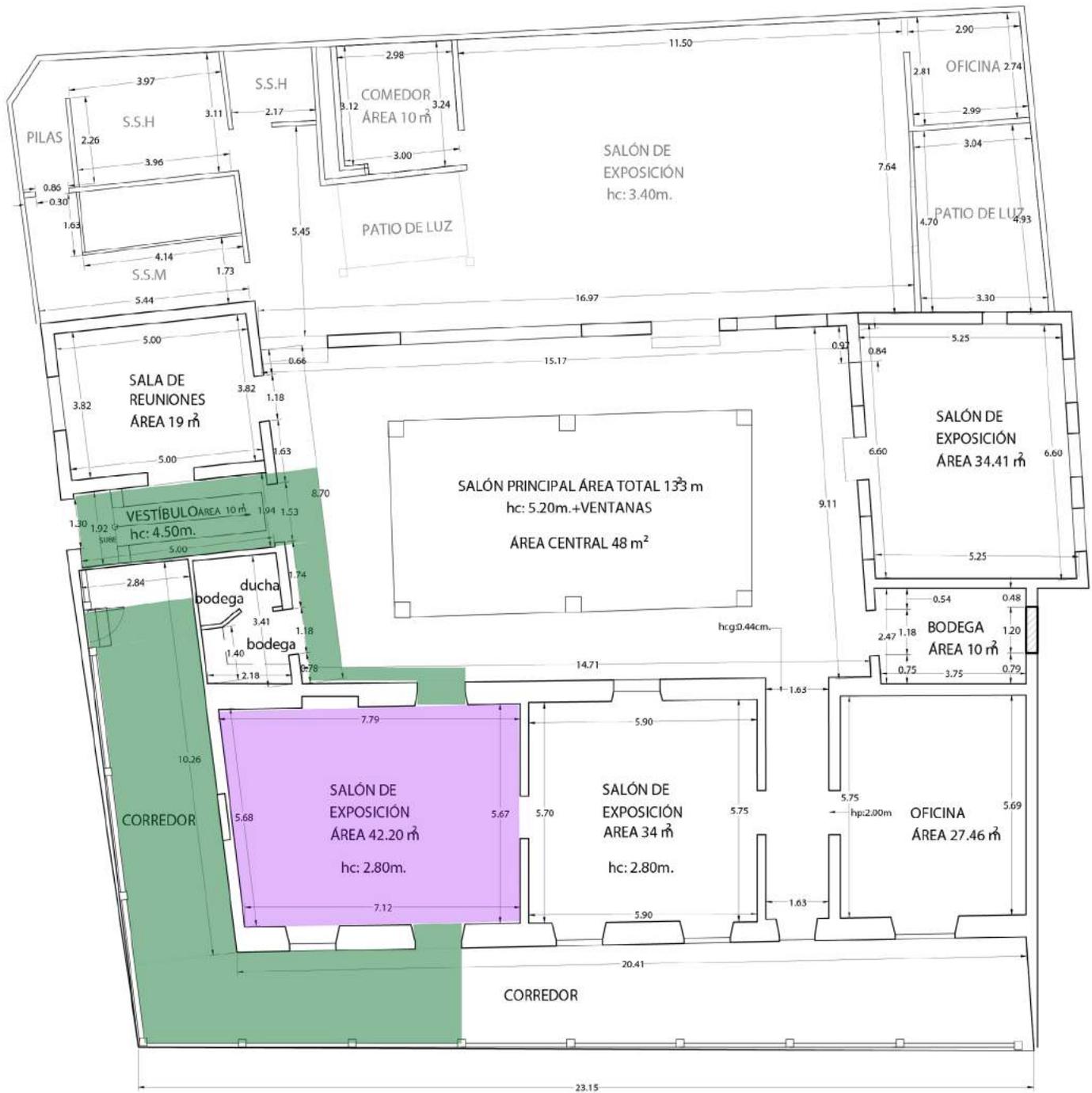
el día por lo que tomando en consideración la altura del techo y la profundidad de la sala se recurrió a utilizar fluorescentes compactos de temperatura cálida organizados de forma que no causen un efecto negativo en la percepción de las obras con superficies reflectantes.

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.42  
Fachada de Casa de la cultura Alfredo González  
Flores.  
Roberto Pacheco Vargas.  
Fotografía.  
Medidas variables.  
Año desconocido.

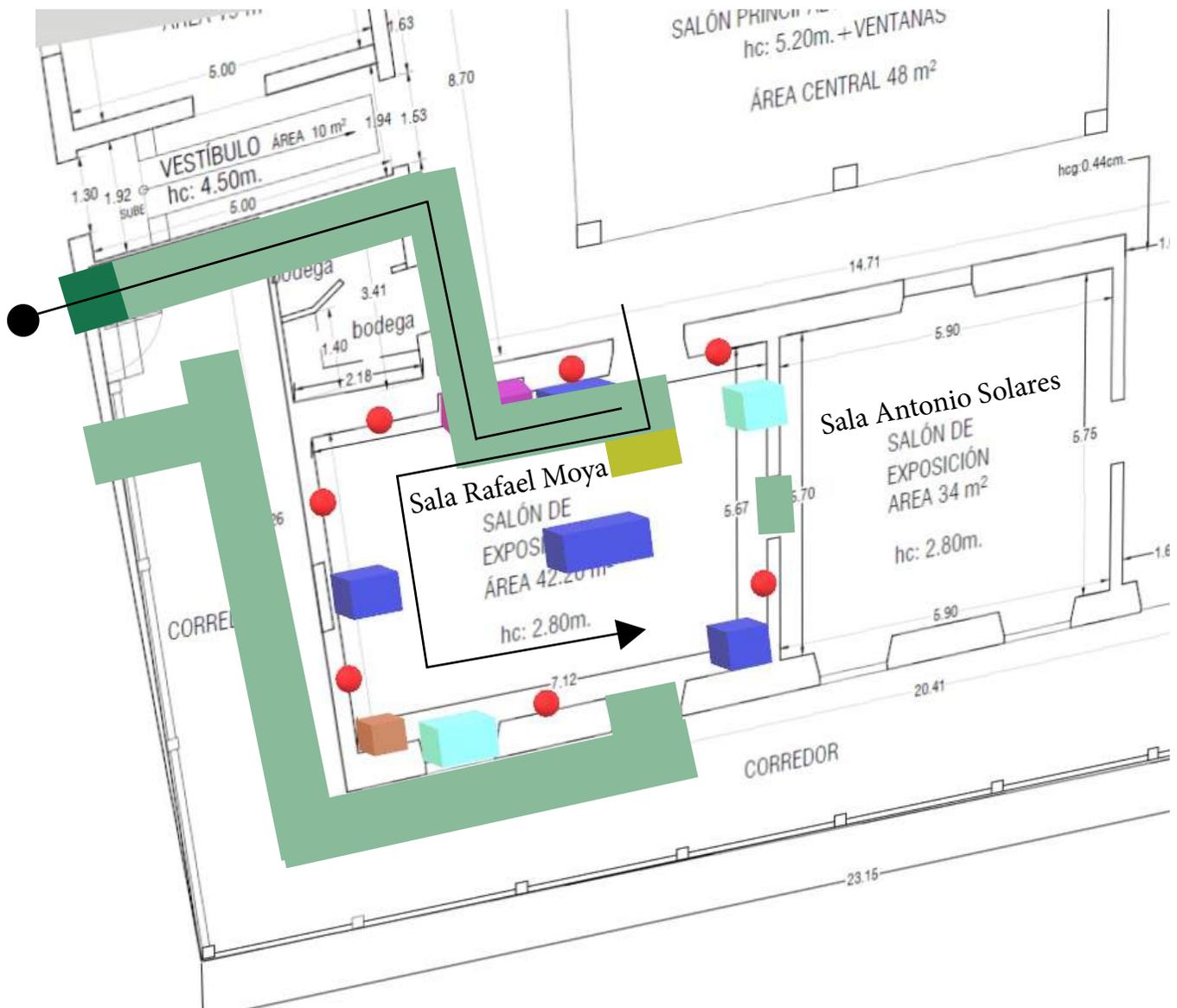
**Diagrama de planta arquitectónica v sala seleccionada.**



- Sala seleccionada Rafael Moya,
- Accesos a a la sala.

Fig.43  
 Casa Cultural Alfredo González Flores.  
 Oficina de gestión.  
 Diagrama de planta.  
 2020.

## Museografía.



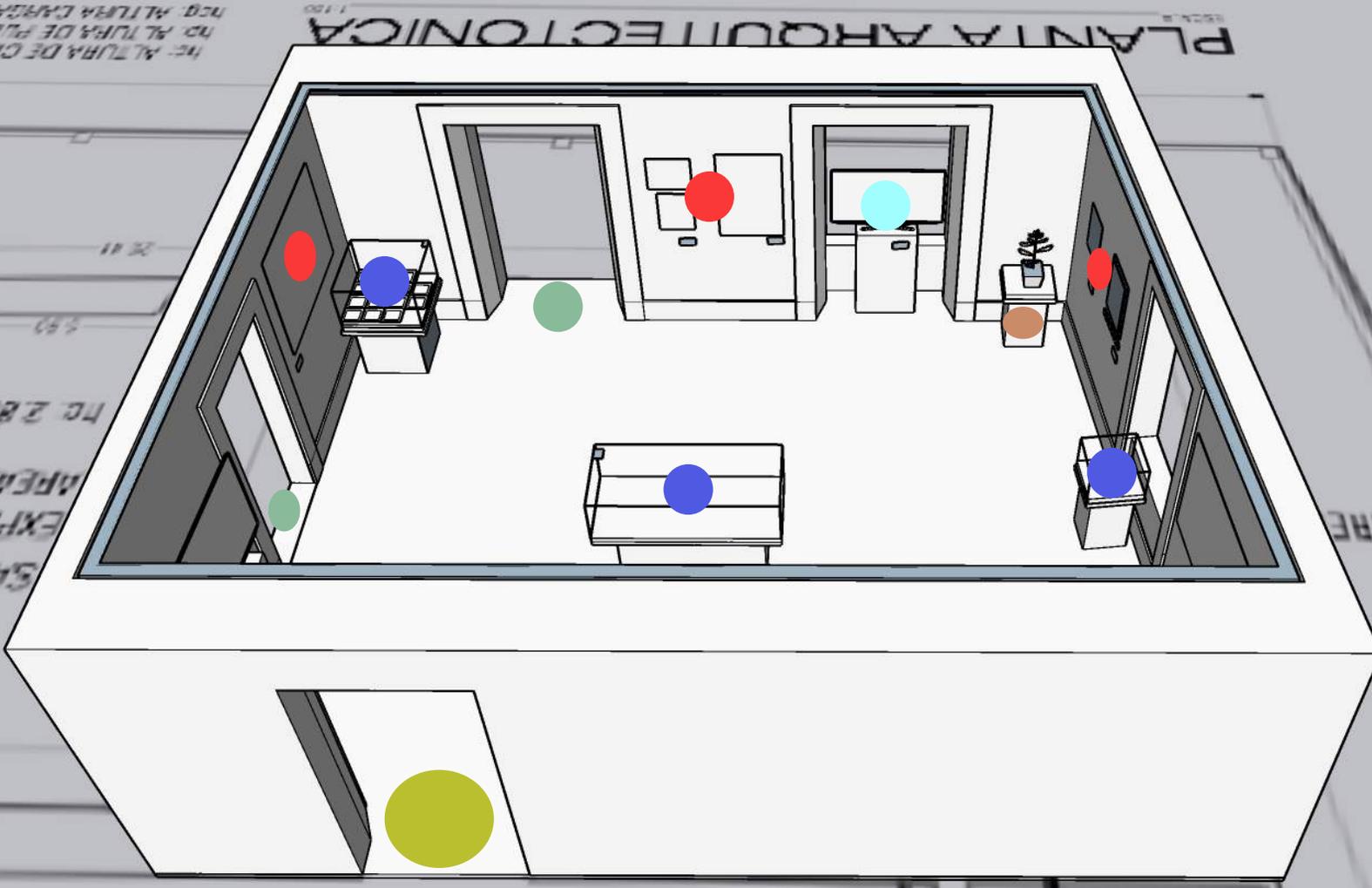
- |  |   |
|--|---|
| <span style="color: red;">●</span> Piezas bidimensionales sobre pared. | <span style="color: lightgreen;">●</span> Accesos y salidas de la sala. |
| <span style="color: blue;">■</span> Piezas en vitrinas.                | <span style="color: darkgreen;">●</span> Acceso Ley No.7600.            |
| <span style="color: cyan;">■</span> Pantallas.                         | <span style="color: black;">●</span> Recorrido sugerido.                |
| <span style="color: purple;">●</span> Instalación.                     | <span style="color: yellowgreen;">●</span> Acceso principal sugerido.   |
|  | <span style="color: brown;">●</span> Planta.                            |

Fig.44  
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.45  
 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.46  
 Diagrama 3D disposición museográfica, vista aérea 2.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo González  
 Flores.  
 2020.



Fig.47 (arriba)  
 Vista Pared 1  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

Fig.48 (abajo)  
 Detalle de vitrina. Pared 1  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.



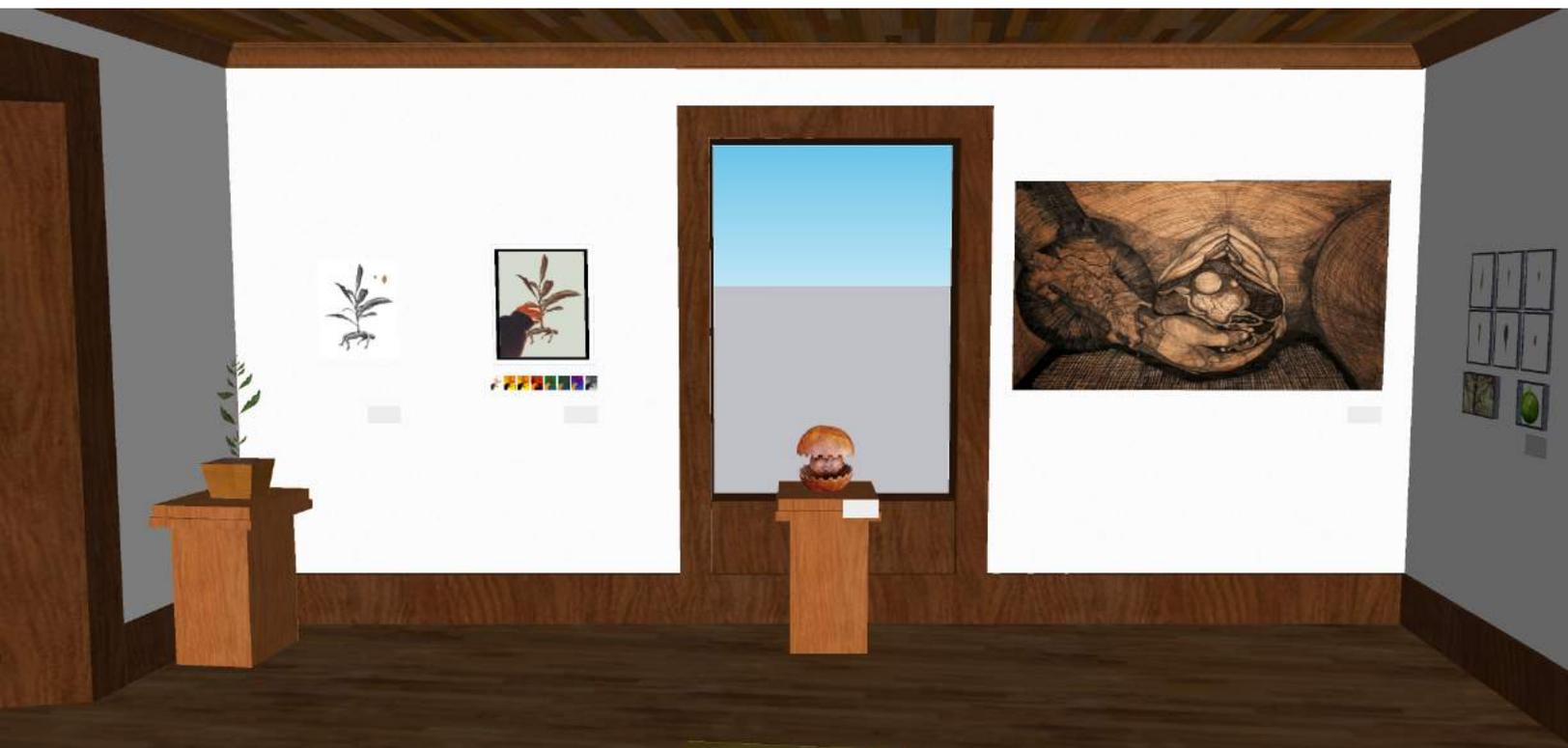


Fig.49 (arriba)  
 Vista 1 Pared 2.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

Fig.50 (abajo)  
 Vista 2 Pared 2.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

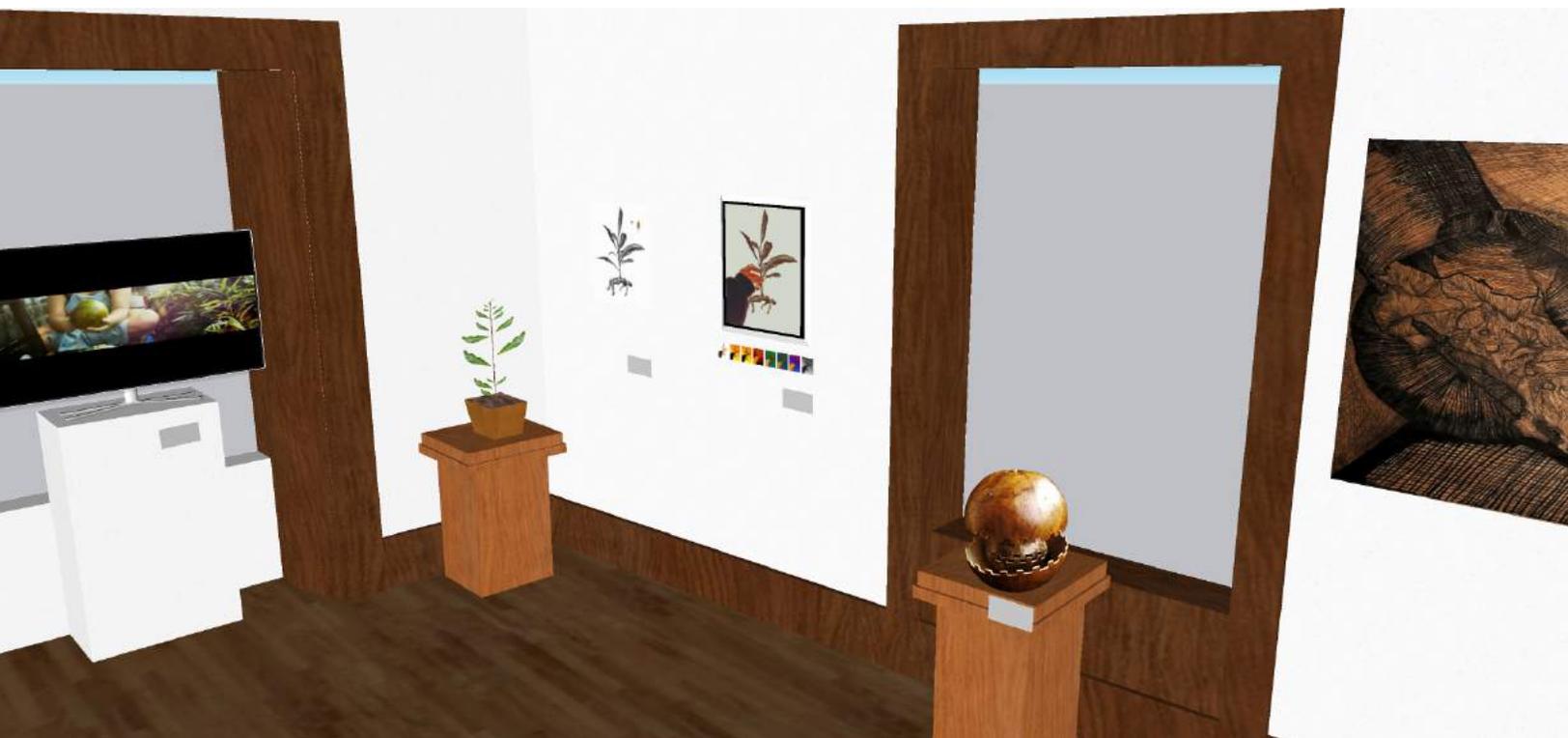




Fig.51 (arriba)  
 Vista 1 Pared 3.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

Fig.52 (abajo)  
 Vista 2 Pared 3.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

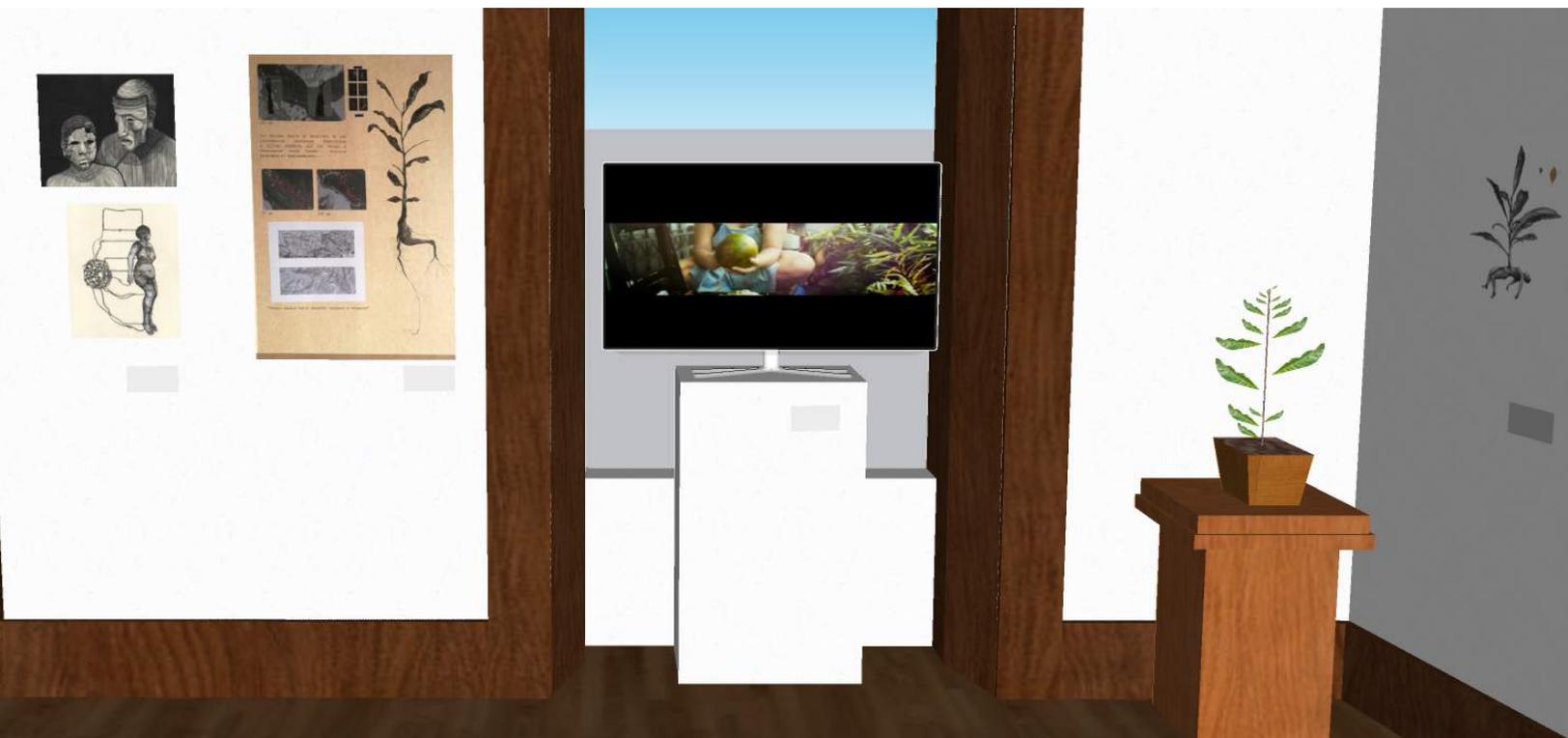




Fig.53 (arriba)  
 Vista 1 Pared 4.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

Fig.54 (abajo)  
 Detalle de vitrina Pared 4.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.





Fig.55 (arriba)  
 Vista 2 Pared 4.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

Fig.56 (abajo)  
 Vista 1 de vitrina central.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.





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

Fig.58 (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.59 (arriba)  
 Vista aérea 1.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.

Fig.60 (abajo)  
 Vista aérea 2.  
 Verónica Navas.  
 Maqueta 3D de Casa de la Cultura Alfredo  
 González Flores.  
 Medidas variables.  
 2020.



## V Parte: Consideraciones finales.

### 5.1 Conclusiones.

En este proceso se logra ver que desde el mundo globalizado nacemos pensados y producidos dentro de identidades admitidas en un territorio que responden a una jerarquía de valores, específicamente ligados a la economía.

Estas identidades sólo llegan a disonar con nuestra primer conciencia cuando nos atrevemos a traspasar nuestros propios límites y estándares a partir de una fuerza de sospecha que moviliza el dar pequeños pasos hacia otras direcciones en la curiosidad de entender cómo, dónde y quién ha constituido las construcciones identitarias presentes en nuestra existencia.

El proyecto me ha permitido ordenar este pequeño bloque de ideas en forma de cartografía para reafirmar el hecho de que la percepción y el lenguaje visual participa de procesos de trasmisión histórica colonial y por lo tanto influye en la imposición, la construcción y conservación de un orden social y de relaciones sociales, las cuales nos han conducido a posiciones jerarquizadas donde el deseo de dominación prima sobre otros sentidos de la vida.

Conocer la base histórica y sistemática que provoca las experiencias que se denominaron *heridas coloniales* presentó una oportunidad encontrada para accionar y gestionar la capacidad de construir posibles prácticas de descolonización desde el arte repensando el presente, o al menos para entender el terreno en donde se articulan estas heridas. Desde esa óptica entender que las construcciones discursivas sobre las imágenes poseen una vida cotidiana, una performance cultural, que es encarnada en el cuerpo permite saber que el cuerpo propio es el primer lugar donde se debe tomar acción, porque ahí se comunican

significados, se pone en escena y accionan las posturas de pensamiento subjetivas.

En ese sentido, empezar por el cuerpo propio como lugar donde se materializan los imaginarios sociales, seguirá siendo un punto importante para comprender cómo el avance de la globalización u otras formas de colonialismo funcionan en la contemporaneidad. Esa revisión mostró el concepto de frontera que brinda una perspectiva ampliada de una realidad singular con sus cruces de experiencias, esta frontera ha servido para poder poner en práctica el concepto de *Micropolítica* (desde la perspectiva de Félix Guattari y Suely Rolnik en el libro: *Micropolítica, cartografías del deseo* 2006).

Entiendo la *micropolítica* como la posibilidad de utilizar mi punto de referencia, desde la experiencia vivencial que luego por una parte he volcado hacia lo académico para generar no solo pensamiento y una conciencia crítica sobre las relaciones sociales desde el arte, sino gestar acciones para movilizar, construir y transformar lo simbólico, que influye en la realidad, y proyectar en estos símbolos la recuperación y memoria de realidades vividas invisibilizadas con el interés genuino de reconstruir una comunicación visual que se aleje de la idea de dominación cultural, si bien suena como una posible utopía, representa un ejercicio constante de poner en tensión nuestras posiciones en el mundo en relación con los otros.

Por otro lado, esta nueva línea que cruza mi experiencia, es decir el contacto académico, me ha permitido comprender que la producción desde la academia también participa de la práctica colonial sobre el conocimiento, y esto complejiza las relaciones de poder que se ejercen sobre los demás, pero me propone una

cuota de responsabilidad sobre la información que se construye desde ese lugar y me mantiene alerta a tener presente que todos somos parte de un sistema de opresiones donde nuevamente considero importante el aporte que se hace desde lo micro, desde la representación y desde la resignificación subjetiva de las experiencias.

Esta otra conciencia sobre lo académico, que es un resultado de este proceso, me llevó también a reconocer que hoy en día lo que se considera subalterno participa en la producción de mercado, se le ha dado un papel en lo económico y también fue absorbido y es explotado desde relaciones de poder colonial.

Aquí se abre una gran puerta hacia la problematización del papel del arte, por el hecho de entender que este sistema también participa de una tradición colonial y que desde otros mecanismos que lo sostienen no puede independizarse de su tradición. Esto demanda una larga investigación y problematización de lo epistemológico, estético, teleológico y demás que ya se ha ido desarrollando desde hace mucho tiempo, pero en términos propios regreso a lo micro pensando en que se puede ser crítico desde cualquier lugar de la existencia y proponer a los otros una ventana por donde mirar. Seguramente la capacidad de vivir en contradicciones constantes me permite pensar este suceso en su alternativa, reconociéndome como colonizada y haciendo de esa paradoja conflictiva una oportunidad para interpelar lo que me rodea.

Aún así, el reconocimiento de las dinámicas denominadas aquí, heridas coloniales, me han presentado una oportunidad para revisar la contraparte que es el derecho a sanar.

Sanar, que es recuperar la salud y alcanzar el completo bienestar en todas las dimensiones del ser, implica reconocer el potencial para producir un cambio desde nuestro cuerpo

como instrumento de creación que existe hacia el bienestar colectivo. Sanar sucede en el día a día y en las prácticas cotidianas donde se puede intentar reivindicar los saberes, como en este caso, por medio de la jícara.

Fue y es una tarea difícil reconocer, describir y seleccionar las heridas coloniales, que claramente no representan el mal completo, sino una minúscula parte o consecuencia del colonialismo y debido a la imposibilidad de habitar el cuerpo del otro para entender sus dolores tengo presente que existen muchísimos más sucesos que existen invisibles ante este concepto y lo que se logró sintetizar aquí. En este caso imaginar rumbos y rutas permite entender las necesidades que plantea este problema tan complejo y sirve como una posible forma de hacerlo.

Esas rutas concretadas en imágenes a partir de la técnica cartográfica demuestran que la materia también participa del hecho histórico y simbólico y sirven de posibilidad de descolonización de la mirada. Esto implica repensar no solo nuestras relaciones humanas más críticamente, sino también nuestras relaciones con el entorno que nos rodea y nos significa.

El estudiar los significados que se guardan en la memoria de los cuerpos de otros seres matéricos es tener acceso a un archivo en donde se puede acceder a otras temporalidades con un constante diálogo entre el pasado, además de permitir un conocimiento que redefine activamente las relaciones de poder que creamos con todos los seres del planeta.

Esa mirada del mundo natural como portador de significados nos enseña que las plantas también pueden ser nuestras maestras y no solo debemos verlas como mercancía porque son parte de nosotros en todos los sentidos de interconexión.

## 5.2 Recomendaciones.

Desde el punto de vista metodológico la cartografía artística al permitir mapear relaciones entre temáticas que ejercen fuerzas sobre nosotros y constituye una práctica fértil para la exploración de lo social, lo subjetivo y el mundo que nos rodea, en ese sentido, esta metodología invita a significar nuestras experiencias a partir de lo corporal en un habitar que implica movilizarse en el espacio y generar relaciones con este, en esa movilización cotejamos las verdades construidas en relación a las verdades de la experiencia propia, lo cual podría dar como resultado una serie de distorsiones que en mi caso encuentro catalizadoras para la transformación subjetiva y la ejecución de micropolíticas.

En ese sentido recomiendo su uso para aquellas personas que quieran subsanar necesidades organizativas de pensamiento, entendiendo que toda construcción que se haga desde este método puede proponer direcciones y alcances que quedara a decisión del creador cerrar o abrir para construir su propuesta.

Por otro lado el tema aquí tratado, en relación a la cuestión colonial que nos atraviesa, no deja de producir debates desde muchos campos del conocimiento, entre los cuales el arte, la imagen, el lenguaje visual y la estética nos permite a los sujetos tomar conciencia de nosotros mismos y de nuestro papel como consecuencias y reflejos de la subjetividad latinoamericana, y desde ahí encuentro una posibilidad para pensar en otras formas en las que podemos ejercer la soberanía creadora de una visualidad que nace del atravesamiento, la traducción y la trasmisión de cosmovisiones que subyacen vivas en nuestros paisajes, nuestras semillas, nuestra memoria histórica, en el otro y en otros lugares donde solo debemos tener el valor de voltear a ver.

Ese voltear a ver nos lleva a saber que en la mirada atenta reside un poder capaz de atravesar la puerta del mundo de la imagen donde germina la sensibilidad que crecerá entonces crítica y vigilante de lo que se alimenta.

Para el caso de aquellos estudiantes de pueblos originarios a quienes el acceso a la universidad implica vencer muchos de los mecanismos excluyentes (cual piedra rodando en contra del destino), pero que han logrado poner un pie ahí, insto a reconocer y hacer valer su derecho ciudadano a la educación. Les recuerdo la importancia de la redistribución de ese conocimiento que ahí se gesta y les insisto resignificar el concepto de interculturalidad desde su propia visión del mundo.

## **Anexos**

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

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

**Anexo 3:** [Cabeza de Jícara](#)

**Anexo 4:** [Acceso a Bitácora de procesos del trabajo.](#)

## **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](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](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](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](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](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](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](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](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](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](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/117565/1/ITM_TESIS.pdf)

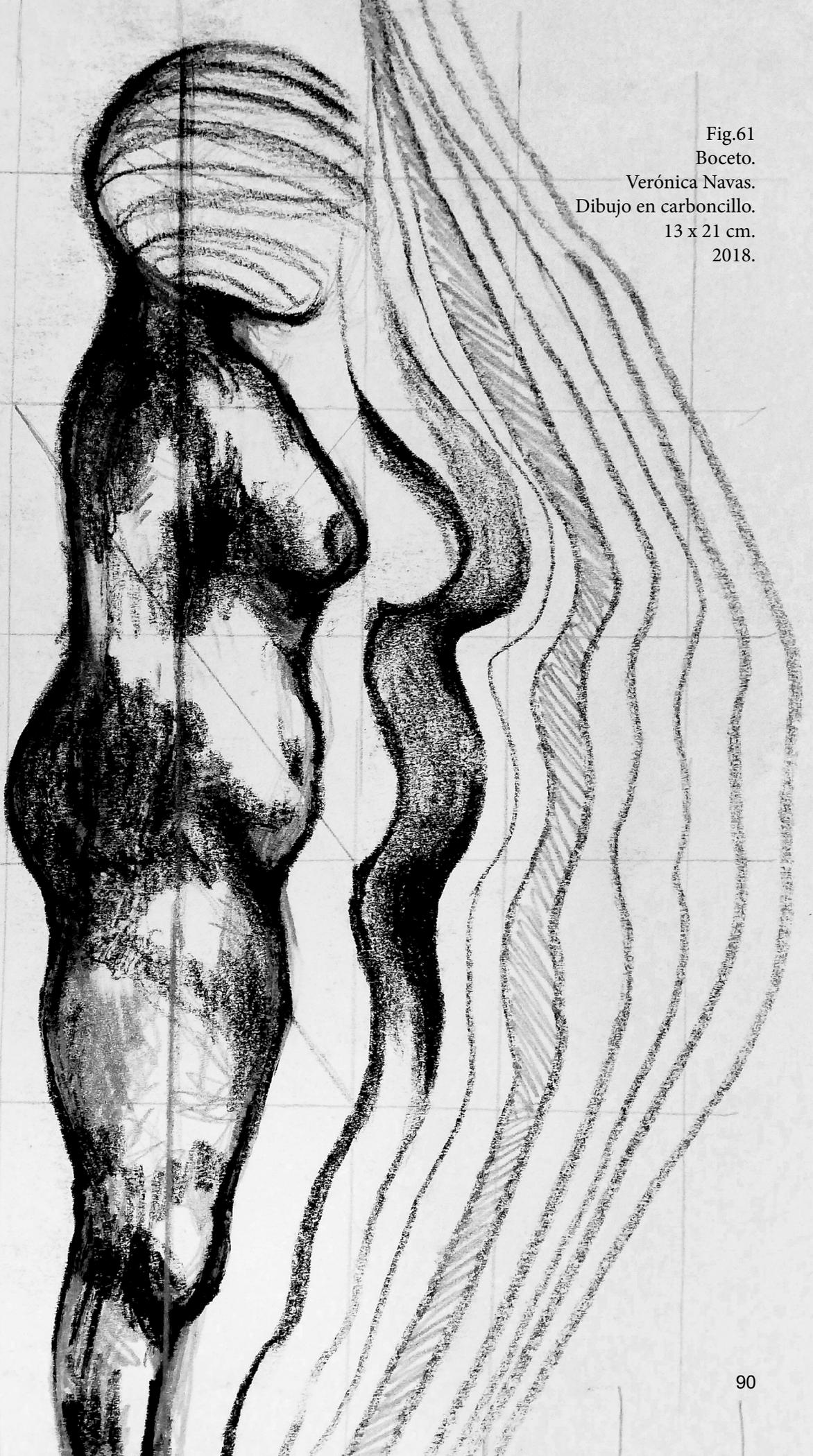
UNESCO (1969) Cuatro declaraciones sobre la cuestión racial. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000128133>

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](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)



Fig.61  
Boceto.  
Verónica Navas.  
Dibujo en carboncillo.  
13 x 21 cm.  
2018.



Cartografía  
Técnica de traza

mapas ocultos/geográficas

↳ Substrato

Cuerpo-territorio