

**Universidad Nacional de Costa Rica**

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística - C.I.D.E.A

Escuela de Arte y Comunicación Visual

**“Atajos del Río Tibás”**

**Propuesta de intervenciones en el espacio para la creación de imágenes que dialoguen sobre la interacción de la natura/cultura en el Río Tibás y la calle Breña Mora.**

**Modalidad de Graduación: Evento Especializado**

Para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con Énfasis en Pintura

Presentado por

**Alessandro Valerio Zamora**

**Carnet. 115420415**

Tribunal Examinador

Arq. Manuel Morales Pérez. Decano

M.SC. José Pablo Solís Barquero., Director Escuela de Arte y Comunicación Visual

LIC. Robert Rodríguez Delgado., Tutor

Universidad Nacional

2017

# Índice

1. Presentación del tema.....	3
1.1. Tema.....	4
1.2. Problema.....	4
1.3. Justificación.....	4
1.4. Objetivos.....	5
1.5. Estado de la Cuestión.....	6
1.5.1. Antecedentes Visuales.....	8
1.6.Marco Teórico.....	12
1.6.1. Natura/Cultura.....	12
1.6.2. Imagen.....	20
1.6.3. Intervención en el espacio.....	26
Mensaje.....	26
Medio.....	28
1.6.4. Archivo.....	37
1.7.Metodología.....	42
1.7.1. Primera fase: Registro de <i>intervención cultural</i> .....	42
1.7.2. Segunda fase: (Ambiente) Intervenciones en el espacio.....	50
1.7.3. Tercera fase: (Anti Ambiente) Archivo y Montaje.....	58
1.8.Bibliografía.....	63
1.9.Anexos.....	65

## **1. Presentación del tema**

El presente trabajo tiene como propósito la conceptualización y realización de una propuesta visual, sobre la interacción de la natura/cultura en las intervenciones del espacio. Para ello se delimita el espacio del cantón de San Isidro de Heredia. Lo que permite entender cómo funcionan, bajo la condición de esta dicotomía, el sitio geográfico seleccionado: los espacios del río Tibás, la calle Breña Mora y calle Charquillos. La ejemplificación es motivada por una inquietud, la cual identifica que la dicotomía planteada se puede indagar y visibilizar en las intervenciones en el espacio, así como realizar un marco teórico que permita un soporte conceptual, y a partir de este se identificara la unión o el contraste entre ambos conceptos. Esta relación pretende comunicar sobre la interacción de la natura con la cultura en los espacios seleccionados.

Desde una posición del sujeto como sensor que da prioridad a lo experiencial de las imágenes, involucrando los fenómenos de percepción y activación de los espacios. Para entender como los datos sensoriales en las imágenes movilizan, tanto cognitiva como de forma experiencial-sensitiva a los involucrados en las intervenciones.

Se van a realizar intervenciones artísticas en el entorno mismo, que en el proceso comunican dicha dialéctica por medio de intervenciones en el espacio entendiéndola, como medio y mensaje. El contexto donde se sitúa la intervención se convierte en una extensión de la misma, cargándola de contenido. Posteriormente las intervenciones serán documentadas y se podrán apreciar en el evento especializado de graduación (exposición de objetos-arte).

## **1.1.Tema**

**La interacción entre natura/cultura visibilizada por medio de la documentación de intervenciones artísticas localizadas en el río Tibás y la calle Breña Mora del cantón de San Isidro de Heredia.**

## **1.2. Problema**

**¿De qué manera por medio de intervenciones artísticas y su documentación se logra la creación de imágenes, que dialoguen sobre la interacción de la natura con la cultura en el río Tibás y la calle Breña Mora del cantón de San Isidro de Heredia?**

## **1.3 Justificación del Problema**

Este proyecto es una propuesta de imágenes que intentan realizar una reflexión sobre la temática natura/cultura, Para ello se identifican espacios que sirvan como ejemplo de ambos conceptos. Se parte de este tema porque puedo observar en mi entorno inmediato como esta dicotomía evidencia la *intervención* de los seres humanos sobre su contexto, las cuales motivan y sirven de referencia desde la relación del sujeto con su entorno.

La relación entre natura y cultura va a ser abordada y entendida desde su interacción con los espacios, es por esta razón que su abordaje se realizara en el paisaje para poder investigar desde este, contemplando cada aspecto formal como significativo activo en las imágenes.

“Naturalmente, experimentar el entorno es un proceso que se prolonga a lo largo de la vida; es la base misma de la vida. Es un proceso conformado por la cultura, influenciado por el lenguaje, las creencias y los valores, y moderado por las características distintivas de esa parte de nosotros mismos que a veces llamamos individualidad.” (Eisner, 2002, p. 17)

Eisner es un autor que entiende el arte como un motor cognitivo y sensorial, influenciado en gran parte por nuestra relación con el entorno. Este proceso no es estático, ni fijo, más si cambiante y dinámico y como aclara el autor su condicionamiento cultural me permite indagar la dicotomía entre la natura y cultura, de manera que por medio del lenguaje, en este caso visual, poder investigar que fenómenos perceptuales condicionan los valores y creencias de la cultura ante la natura, y viceversa.

La documentación de las intervenciones se da por medios como el video, la fotografía, objetos y audios. Los cuales construyen imágenes por medio de un método documental de la acción sobre el entorno, el cual es abordado desde la conceptualización visual del espacio. Es por medio de la documentación que se logra exponer las intervenciones que en su carácter simbólico nos aproximan a la dicotomía natura/cultura, utilizando así dos momentos para comunicar. Un primero, donde se interviene el sitio (medio y mensaje), y uno segundo, donde se expone la documentación (archivo como obra).

#### **1.4 Objetivo General**

Analizar la relación natura/cultura en los espacios: del río Tibás y las calles Breña Mora y Charquillos para mostrar la interacción en unión o contraste a partir de ambos conceptos, por medio de las intervenciones artísticas y su documentación.

#### **Objetivos específicos**

- Definir los conceptos de: natura/ cultura, imagen, intervención en el espacio y archivo para construir un marco teórico que permita realizar una propuesta teórico-visual.
- Distinguir las imágenes en los espacios del río de Tibás, la calle Breña Mora y Charquillos, a partir de los conceptos del marco teórico para evidenciar la relación de la natura con la cultura.
- Realizar intervenciones artísticas en los espacios del río Tibás, la calle Breña Mora, la calle Charquillos y posteriormente documentarlas para comunicar la interacción de la natura con la cultura.

## 1.5 Estado de la Cuestión: antecedentes

En los textos consultados para el estado de la cuestión se indagan aspectos para definir los conceptos del marco teórico, entre estos la revisión de algunos ensayos escritos por geógrafos que permiten redefinir la relación natura/cultura. Así como varios ensayos teóricos que discuten la relación del paisaje con los sujetos, con el fin de profundizar sobre qué implicaciones tiene la intervención en el espacio y su documentación sobre el margen que existe entre la dialéctica natura/cultura.

Yi Fu Tuan es un reconocido profesor de Geografía en la Universidad de Wisconsin, quien presta una especial atención al proceso de percepción de los sujetos y su entorno, contemplando el papel de los sentidos en este proceso y como estos influyen en el periodo de asimilación y transformación del sitio. Las actitudes ante la vida y el ambiente necesariamente revelan variaciones bioquímicas y geográficas, estas determinan los componentes personales que en relación con otras personas y su entorno se vuelven culturales. El autor, desde una visión Oriental, permite adentrarse en los procesos perceptuales definidos en la relación entre el sujeto y su espacio o lugar, diferenciándolos a cada uno en los textos consultados: *Topophilia* (1974) y *Space and Place* (1997).

*Space and Place* (1997) permite profundizar en como el espacio se diferencia de lugar, y cuando esto sucede ver cómo afecta y cambia la percepción de él a través del colectivo y/o el individuo. Mencionando conceptos como el desplazamiento posible gracias al movimiento de los seres humanos en su entorno. El texto ejemplifica como los conceptos espacio/lugar/tiempo varían, según la cultura en que se gesten e interpreten los datos sensoriales que provee todo entorno a sus integrantes, y como varía dependiendo de algunos factores como: edad, contexto, capacidad sensorial, sentido de ubicación, etc. Este texto va a servir de guía para poner en discusión la variable de intervención en el espacio.

El editor Joan Nogué, en el texto *El paisaje en la cultura contemporánea*(2003), reúne varias contribuciones significativas, pertenecientes al Seminario Internacional sobre paisaje del Consorcio Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona-Centro Ernst Lluch.

En él se plantean problemas estéticos, culturales, éticos, críticos e históricos del paisaje, por parte de varios teóricos y académicos como Ziady Delue y Rafaele Milani, entre otros. Encontrando no solo definiciones de este, sino posiciones que cuestionan la relación naturaleza y cultura, contemplando su transformación en la contemporaneidad. A su vez los

ensayos dialogan sobre el arte y su construcción arquetípica del paisaje, permeando en la percepción e interacción que la cultura ejerce sobre el mismo. Una tendencia culturalista es la que define gran parte de los ensayos que contienen este libro. Con ello se entiende que el paisaje se convirtió en un medio para la cultura, ya sea para fines artísticos, territoriales, sociales o económicos, y su relación estética contemplativa, paso a ser una en la que se interviene como medio para fines culturales, aparte del concepto de paisaje como estético que interioriza la Historia del Arte.

Posteriormente se revisó bibliografía en el ámbito de las artes visuales, crítica cultural e historiografía, que definen y problematizan conceptos como intervención en el espacio y archivo. Ambos conceptos teorizados después de 1950, pero desarrollados en el marco del Arte Occidental a partir de 1920.

En el libro *La ciudad Vista* de Beatriz Sarlo. La periodista, ensayista y crítica cultural recorre la ciudad documentando a las personas y lugares que revelan una mutación de la vida urbana. Para esto delimita su campo de estudio a la ciudad de Buenos Aires, interpretando la ciudad desde el estudio de la cultura de consumo, su religiosidad, métodos de producción y pobreza. En el proceso la autora redefine el concepto de ciudad, y a su vez estudia sus formas de representación. De Sarlo rescato la delimitación de un gran tema a un sitio específico y como en este se pueden entretener relaciones perceptuales, culturales y sociales, que permitan por medio del archivo concebir a un territorio y entrever las características que lo constituyen.

En las artes visuales se ha hablado del concepto de emplazamiento o *site specific*, refiriéndose a lo que esta investigación ha determinado como el género artístico de intervención en el espacio. Sin embargo es amplio el proceso de las artes que se plantea el espacio como un problema de las propuestas artísticas. En Occidente lo han planteado teóricos como Rosalind Krauss, José Luis Brea, Martin Hogue, Jeffrey York, Suzan Harris y Carson Herrington, y otras visiones desde ensayistas latinoamericanos como Emilio Sousa, Nelly Richard, Lily Kassner, los cuales problematizan los nuevos soportes del arte latinoamericano, desde el Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano realizado en Medellín, Colombia.

Este coloquio recopila las críticas, acepciones y retos de la producción artística latinoamericana, entendiendo lo urbano y su intervención desde el arte, en el marco de la década de 1980. Nelly Richard problematiza los nuevos soportes del cuerpo y el paisaje,

Emilio Sousa recurre a lo urbano entendido desde la arquitectura o lo que la filosofía del Site explica como una des-arquitectura en el contexto de la ciudad urbana y semiurbana y Lily Kassner, desde la producción escultórica de México, permite hacer un acercamiento al concepto de entorno y lo que su significación implica para la formulación del Espacio Escultórico. Este coloquio fue inaugurado en 2011, estudiando algunos de los antecedentes más importantes para la nueva producción visual latinoamericana.

### **1.5.1 Antecedentes Visuales**

Los referentes visuales abordan varios ejes temáticos para esta investigación, entre estos: el paisaje, la intervención en el espacio y la noción de archivo. Empezando por el pensamiento de Teodorico Quirós, con respecto al paisaje y sus capacidades como ente comunicador, la forma en que Otton Solís conceptualiza sus métodos al enfrentarse a un espacio, la noción objeto-evento que plantea Otto Apuy, así como la carga cultural de los objetos cotidianos y por último la metodología de montaje de Rolando Castellón, en la cual se presentan variables importantes para el archivo por medio de una cultura objetual desde la dialéctica natura/cultura.

El tema de la natura y la cultura ha sido abordado en el arte costarricense desde la representación del paisaje, mostrando lo construido en relación a la escala natural del entorno. Muchos paisajes de la primera etapa de Teodorico Quirós, desde lo formal de la pintura, exploran esta dialéctica.

Este artista usa motivos como el trabajo, el hogar o costumbres cotidianas para mostrar el “realismo” de la Costa Rica de aquel entonces. Así Quico determina su relación con el paisaje, entendiéndolo: "Ydiai, uno quiere a su tierrilla y la pinta como la ve. ¿Qué es eso de que tengo que dejar un mensaje? No, no. No estoy en esa línea, que más mensaje que el del paisaje"(Rojas, 2003, p 41). Para Quirós el paisaje era más que un motivo y por medio de la reflexión intencional sobre el mismo se convirtió en medio para transmitir una reflexión sobre lo urbano y lo rural desde un sentido autocrítico y reflexivo sobre la relación natura/cultura.

Años después en 1978 un artista costarricense Rafael Otton Solís, quien reside en Moravia mantiene una posición similar a la descrita anteriormente. Es decir una consecuente con lo que Quirós llama “su tierrilla”, el paisaje como motivo. Sin embargo, Solís propone una forma de abordarlo distinta, empezando con que cambia el concepto de paisaje por el de

entorno. Este autor reflexiona por la diferenciación entre representación y presentación en cuanto a los materiales utilizados, con relación a Quirós, no referido al tema, sino al medio: “Ahora no pinto, solo instalo, utilizo la materia, busco la poesía de la materia en su relación con el entorno: la luz, los valores de claroscuro que afecta a los objetos, y por ende a la materia. Observo, sintetizo e instalo” (Solís, 2015, p. 77). Este proceso metodológico que utiliza el artista describe la noción de intervención en el espacio, la cual hace uso formal-conceptual de los objetos *in situ*.

La materia como eje vertebral del proceso, pretende flexibilidad y reflexión ante la intervención. Dado que los límites del material, son los parámetros de la imagen y las posibilidades del material son los logros de esta. Precisamente en los límites y posibilidades de la imagen está el proceso cognitivo, así en el hacer es cuando el material se transforma en medio.

El artista Otto Apuy indaga en los temas cotidianos como reflejo de su entorno, al igual que los cuadros de la generación nacionalista. En este caso el café, símbolo del progreso de Costa Rica, pero también en un nivel micro, la acción cotidiana de comer juntos. Apuy realiza una intervención en el espacio donde pone en tensión la escala y la participación del espectador:

“*Chorreando café*” (ver anexo 1) fue una instalación que desarrollaba una acción: el arte de la infusión del café. El artista apelaba a que ciertos actos cotidianos son artísticos, como la preparación de un tamal o los platillos autóctonos [...] detrás existe una estética que ve el artista, lo bello en sus texturas y movimiento” (Apuy, 2015, p. 45).

El artista redacta su respuesta en tercera persona refiriéndose a un tipo de productor que apelaba a eso, no él cómo aislado y único de este pensamiento y abordaje.

Apuy mantiene en esta obra una retórica muy similar a la de la generación nacionalista, pero trabaja desde una estrategia más cercana a Otton Solís, solo que aquí para la acción *in situ* existe un proceso constructivo. Este se basa en el diseño de un objeto-evento. La escala de la obra aporta al contenido de la misma, desde su presencia y no desde su representación. Otto Apuy conserva los elementos formales de la obra como el mismo dice textura y movimiento y los dota de una carga simbólica desde la presentación de un objeto cotidiano que en función de la hipérbole (escala) dignifica el acto habitual.

El artista-curador Rolando Castellón desarrolla una ardua carrera artística experimentando con la gráfica, el barro y los objetos encontrados. Para el año 2015 decide organizar por tercera vez consecutiva una exposición llamada “Mayinca, Tiestos de una cultura”. En el proceso museográfico de la muestra, Castellón parte de un alfabeto visual,

situado por objetos encontrados, manufacturados, desechos culturales y orgánicos con tal de pre visualizar el lenguaje a utilizar en el montaje (Ver anexo 2). La metodología se concibe como una instalación que interviene en el espacio, en este caso los calabozos del Museo Nacional. Aprovechando los contenidos que el espacio mismo ofrece. Esta metodología sobre intervención parte de un alfabeto visual, compuesto de tientos de la cultura, los cuales pueden ser índice de una interacción en el entorno desde lo orgánico y artificial.

La primera etapa del proceso de montaje confiere la estructura de un archivo objetual, organizado y sistematizado desde la idea de fragmento (tiento) como componente de una totalidad que desde la recolección, organización y selección configura el montaje final. La recolección remite a un proceso de interacción con el entorno por medio del archivo objetual. Los objetos pueden interactuar y discernir el contexto donde emergen; objetos culturales y objetos orgánicos.

La organización y selección de los materiales se basan en el juego, que tiene como reglas: la selección de los objetos, desde sus características formales y la interacción de estos desde el azar, los cuales en el proceso se re-significan desde su carácter simbólico. El azar ligado a lo intuitivo que, de forma orgánica archiva los objetos.

Estos procesos museográficos están relacionados a la idea de archivo procesual y de un museo vivo. En los archivos el curador desprende la noción de autoría, llamándolos espacios colectivos, donde se mezclan la manipulación de él cómo curador-artista, y la de los otros artistas participantes de la exposición. Es importante aclarar, que como antecedente me interesa el proceso museográfico de la muestra y no la exposición en sí misma, ya que este alude no solo a una metodología de intervención e instalación, sino a una que yo interpreto como archivo objetual de la cultura, de parte de Castellón.

Por otro lado sus obras, *Muros*, desarrollados por medio de una técnica mixta, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), denominándolos: Muro 13 (1994) y Muro 31 (1997), y dos de sus obras presentadas en la Galería del Instituto Tecnológico (TEC), en el marco de Atlantis 2016, (Ver anexo 3).. El autor propone desde la fotografía de un muro de adobe, impresa en gran formato, la intervención utilizando collage y ensamblaje de objetos. En los *Muros* el resultado es un fotomontaje, la concepción de la fotografía como proceso y no como totalidad, propone otra noción de archivar desde la imagen fija. Estos *Muros* son entendidos por el artista como “murales procesuales”, enmarcados en el espacio

y el tiempo, que desde su materialidad comunican sobre una memoria cultural arquitectónica. La intervención sobre la arquitectura sugiere una estética del barro, arraigada a los procesos de arquitectura de adobe (muros construidos con una estructura de caña, tejas y barro). Estas casas de adobe remiten a un paisaje del ayer, viejo dentro de un contexto urbano, inmerso en una arquitectura “moderna”.

Los objetos conservados de otros lugares se mezclan con otros hallados en el sitio. Castellón pretende desmitificar la noción de obra como finita y frívola, y busca traerla a la vida real a partir de acciones e intervenciones procesuales que aluden a la relación con el entorno, ya que desde la materia se construyen los rastros de la vida. Para él existe una intención que trasciende lo artístico como afirma el mismo:

“El arte es un juego, que se desliga de la noción de arte moderno como decorativo y apela a una forma de hacer arte, que cumpla una función no solo estética sino temporal, didáctica, lúdica, ritual o biológica.” (Castellón, comunicación personal, Octubre, 2015).

En el caso de la exposición Mayinca existe un interés por dejar de ser solo una experiencia visual y cognitiva, y usar recursos didácticos por medio de libros y catálogos (material didáctico) dispuestos para que el espectador aprenda y no solo observe. En el caso de los muros su intención es realizar un mural temporal, definido por el paso del tiempo no solo en el espacio del museo, sino en el entorno que lo circunscribe. De ello destaco la búsqueda formal-funcional y temporal de los procesos artísticos y una ética entre vida y arte.

La noción de imagen que proponen estos artistas varia, se podría decir que la de Teodorico Quirós establece una relación del espectador con una imagen fija. En ella predominan los elementos formales de la obra. Estos son autónomos y por ende son el mensaje. El uso del color denotaba al paisaje, así lo diferenciaba y caracterizaba. En Solís, Apuy y Castellón la imagen no es fija, es secuencial. Esto alude a una imagen temporal, que pretende ser un fragmento del tiempo original, representando al tiempo real a través de la imagen, de esta forma diferencia el tiempo real del representado, dotando de contenido a este último, ya que es intencionado. Por lo tanto, la obra es el proceso, el precepto de la imagen y no el resultado. Esto permite hacer metáfora del proceso de experimentación de un entorno, ya que este se prolonga a lo largo de la vida, siendo esto una de las pocas cosas constantes en el presente, que es efímero y secuencial.

## 1.6 Marco Teórico

Los ejes temáticos del marco teórico se han estructurado de forma que se inicie con los conceptos de natura y cultura para así aclarar su convergencia o contraste. Seguidamente se aborda el concepto de imagen, contemplando cuatro variables de este, las cuales son materia, espacialidad, temporalidad y autoría. Por último se examina el concepto intervención en el espacio y archivo, juntos forman una base teórica para la ejecución de los objetivos planteados. El orden que corresponde a la estructura del trabajo va de lo abstracto a lo concreto, de manera que se empieza desde los conceptos relacionados al mensaje como lo son los dos primeros natura/cultura e imagen. Terminando con los conceptos más concretos, es decir los de intervención en el espacio y archivo, considerados bajo la noción de objetos artísticos.

### 1.6.1 Natura/Cultura

El sol, el agua, la tierra y el aire modifican desde su estado natural constantemente el entorno real circundante, cumpliendo con un proceso cíclico, orgánico y vivo. Esto me hace conferir por natural toda extensión de vida. Históricamente como construcción, este concepto de lo natural se ha discutido desde su variante natura.

El concepto natura fue tratado por los griegos como (*physis*), término que permitía resolver preguntas dentro de los campos de la filosofía, la teología y la ciencia. Sin embargo, la natura estuvo relacionada con ese algo que se podía entender como lo “real”, una realidad dada o modificada, de aquí la variante de este concepto en *natura naturas* y *natura naturata* para diferenciar lo natural de lo artificial, o lo afectado por valores culturales. Dado que esta interrogante fue desarrollada desde una visión panteísta sus preguntas giran en torno a condiciones existenciales que permiten aproximarnos a lo que se puede entender como real dado o real modificado.<sup>1</sup>

Dentro de las aproximaciones desde la teología Mircea Eliade ejemplifica desde la materia de una roca como se relaciona la cultura con la natura. Y como esta última funciona para afirmar su existencia en un espacio/tiempo específico. Esta relación histórica con el material permite no solo ver las condiciones simbólicas de la roca sino como esta pasa de,

---

<sup>1</sup> “Esta doble expresión de la naturaleza, se asocia con la obra de Spinoza, que por cierto solo la utiliza de pasada (*Ethica*, prop. XXIX, *Scholium*), pero procede de Escoto Eriugena, de su diálogo *Periphyseon* (*De divisione naturae*), quien ciertamente mantiene la radical distinción entre un *principium naturans* (en el contexto de la filosofía medieval tardo-patrística, hablar de «naturaleza» de Dios no tiene ninguna connotación monista), y su obra, ciertamente «naturata», en el sentido de que recibe su determinación de las ideas universales” (Hernández, 2013, p.4).

como escribe el autor, “*es*” a representar algo como símbolo cultural, en este caso él *es*, proviene de ser o estar, y en su condición de ser es cuando se relaciona con su estado natural. En su tratado de Historia de las Religiones, escribe Mircea:

“[...] ante todo la piedra *es*...La roca le revela algo que trasciende de la precaria condición humana: un modo de ser absoluto. Ni su resistencia ni su inercia, ni sus proporciones, ni sus extraños contornos son humanos: son índice de una presencia que deslumbra, que aterra, que atrae y que amenaza. En su tamaño y en su dureza, en su forma y en su color, el hombre encuentra una realidad y una fuerza que pertenecen a otro mundo, distinto del mundo profano del que él forma parte” (Eliade, 1972, p. 349).

Si bien es cierto, Eliade también discute otras nociones como las de sacro y profano, estas son solo características otorgadas por el ser humano que contempla al objeto y no importa cuál de las dos sea más evidente, ambas guiaran al que percibe a la roca a un plano, en el cual le es accesible afirmar su existencia en una realidad. El factor más importante es el de la percepción de la roca y como por medio de este se vuelve cultural. Este fenómeno perceptual reside en el espacio del paisaje, ya que en estos sitios es donde se encuentran los objetos orgánicos, como lo es la roca.

Para esta investigación lo importante es plantear el concepto de natura relacionado al de paisaje. Entendiendo el concepto de paisaje como sinónimo de lo que conocemos como lugar, sitio, entorno, es cuando empieza a tener validez el concepto de cultura, como observamos en el ejemplo citado por Eliade, el cual se refiere a esa relación que tenemos con los objetos que yacen en el paisaje, y como este nos permite afirmar nuestra existencia en un plano que consideramos como real. La visión Occidental del paisaje inicia cerca del siglo XVI, como afirma Alain Roger en su ensayo *Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos* (2008):

“En el siglo XVI no se conocía el paisaje en el sentido moderno del término, sino el de *país*, algo en cierto modo equivalente a lo que para nosotros es hoy el territorio[...] [El paisaje] nace lenta y trabajosamente de la realidad natural y geográfica” (Roger, 2008, p. 76).

Roger aclara no solo el origen etimológico del concepto de paisaje, sino también como lo que fue concebido como natural empieza a modificarse desde coordenadas culturales. Pensemos lo cultural como una extensión humana, ya sea desde algún medio, acción o pensamiento o acto de percepción. Y justo en este punto es donde el concepto de natura empieza a estar necesitado de un acompañante ontológico, el de cultura, ya que desde el momento en que somos conscientes de ese algo (natural) pierde su cualidad esencial

(*natura naturans*) para ser interpretado y entendido desde coordenadas humanas, culturales (*natura naturata*). Aclarado esto, es posible profundizar la dialéctica natura/cultura, con el fin de entenderla desde coordenadas geográficas del paisaje que nos aproximen a una lectura de los espacios en los que se plantean las intervenciones artísticas.

El término cultura nace en el campo de la antropología, definido como: “la *cultura* se refiere a los estilos de vida de los miembros de una sociedad, pero no a la estructura grupal de esta” (Harris, 1995, p 4). Con esta definición el autor propone una diferenciación de lo cultural con las estructuras sociales para direccionar el concepto hacia una interpretación disciplinar que estudia los fenómenos que permean en el entramado cultural. Este activa constantemente la relación natura/cultura desde su condición física, técnica, fenomenológica y simbólica, convirtiéndose todos estos elementos en partes esenciales del desarrollo del habitar cultural en su planeta.

Su condición fenomenológica presenta varios hechos sensoriales simultáneos que tienen relación con la luz, el viento, texturas del lugar, materia, escala, entre otros, que juntos conforman los procesos de percepción. Estas se encuentran en medio de la tricotomía planteada natura-percepción-cultura. Desde este rango de percepción inicia la relación con lo cultural. Con lo cultural me refiero a lo que anotaba Harris refiriéndose a los estilos de vida, es decir a los valores. Uno de ellos es el que media la interacción de la natura con la cultura, el de la percepción. En ella los sentidos nos ayudan a extender la relación que tenemos constantemente con el entorno circundante. Cada uno de estos valores ha desempeñado un papel importante en la forma en que concebimos el mundo, y están inmersos en la interpretación y activación de la relación natura/ cultura.

La dimensión perceptual ante el contexto se da por medio de los órganos sensoriales que posee el ser humano, así se pueden reconocer similitudes en los procesos de aceptación y asimilación de un espacio, incorporando otros elementos ampliados a los sentidos; como humedad, ubicación espacial y presión atmosférica específicos del lugar en que se ubique.

Entre los sentidos se prima de importancia en los procesos de reconocimiento de un entorno a la vista y al tacto, el primero en su cualidad de reconocimiento y análisis y el segundo por la dimensión de manipulación y transformación. La práctica incentiva la sensibilidad albergando los comportamientos de las personas, así como los campos del conocimiento de un entorno por medios sensibles-cognitivos del sujeto.

El sentido del oído, visto desde un fenómeno cultural, proporciona de forma más eficaz las emociones y la información que llega de forma profunda y directa al cerebro. Por ejemplo, el sonido de la lluvia o la música emite un mensaje directo gracias a los elementos formales-expresivos del sonido. Este sentido está ligado a una percepción pasiva de parte del receptor en un entorno, por el contrario al táctil.

De modo que sirvan estos planteamientos para manipular la forma en cómo se percibe un espacio, explorando las diferentes experiencias sensibles que contemplan varios sentidos como canal para impartir un mensaje. Estos relacionados con la pluri-sensorialidad activa en el paisaje.

La información simultánea que hay en la relación sujeto-entorno, hoy limita al espectador y o activador que experimenta el mundo, en su mayoría de veces de una forma rápida y superficial. La psicología ambiental propone otro pensamiento del entorno más cercano al de *topophilia* que promueve una relación perceptual no solo a través de los sentidos, sino por medio de agentes externos como clima, humedad, temperatura y presión atmosférica, posibles tras la apertura y unidad de los cinco sentidos en cuanto a la contemplación del espacio geográfico.

Yi Fu Tuan plantea que el diseño ortogonal de la mayoría de trazados de las calles en contraposición a las calles adaptadas al terreno modifica la forma en que nos aproximamos perceptualmente a un espacio. El diseño provoca distorsiones en la percepción y acepción del entorno de parte de los transeúntes, estas líneas ortogonales e irregulares están asociadas a nuestra línea de visión de horizonte, afectando relaciones espaciales como distancia y perspectiva atmosférica, y por ende determinan la relación perceptual del ciudadano con el medio en el que se desenvuelve.

Yi Fu Tuan plantea el neologismo de *Topophilia* para denominar esa relación constante de la cultura, interpretada desde sus valores culturales, como el de fenómeno perceptual y el lenguaje visual, con la natura. En su libro expone este concepto escribiendo: “*Topophilia is the affective bond between people and place or setting. Diffuse as concept, vivid and concrete as personal experience*” (Tuan, 1990, p. 4). También indica: “*What are our views on the physical environment, natural and man-made? How do we perceive, structure and evaluate it?*” (Tuan, 1990, p. 1). Para este autor la dialéctica natura/cultura puede describirse desde su vínculo afectivo y experiencial, todos mediadores de esos valores

y lenguajes culturales. Dado que su teoría es experiencial, ambos textos *Topophilia* y *Space and Place* son una revisión del fenómeno perceptual interiorizando aspectos desde el individuo hasta el colectivo que conforma las convenciones culturales.

El amor (*philia*) como vínculo experiencial reafirma aún más su condición relacional yacente en la vitalidad de sus actos, así la relación con el entorno es entendida como algo inherente al ser humano, es decir parte de la vitalidad, generando constantemente distintas *intervenciones culturales* en su medio circundante. Las formas en que nos desenvolvemos y activamos el paisaje confieren una asociación directa con la dimensión estética y formal de este.

Otro autor que plantea una interiorización de la percepción entendida como pensamiento es Rudolf Arnheim, en su texto *El pensamiento visual* (1969). En él profundiza sobre este fenómeno desde el precepto de la imagen, esa parte del pensamiento que es menos racional y más experiencial (el hemisferio derecho del cerebro). Esa parte sensorial del cerebro es determinada por el exterior, y claro está la discusión que plantea Tuan sobre: espacio (interior)/lugar (exterior); pero el exterior como campo activo de información sensorial que modifica el proceso de recepción a través de los sentidos.

Arnheim define la percepción escribiendo: “consiste en imponer al material estimulante patrones de forma relativamente simple, que llamo concepto visuales o categorías visuales” (Arnheim, 1969, p. 41). Con esta definición el autor direcciona la problemática hacia el diseño compositivo en relación a la imagen, así contempla lo que se va a definir con Villafañe: la espacialidad plástica de la imagen (punto, línea, plano, conceptos de relación como repetición, yuxtaposición, superposición, entre otros). Con estos conceptos se permite acceder a un mensaje y a su vez a lo que determina Arnheim como un proceso de percepción activo. Estos valores estéticos serán manipulados en las imágenes y las intervenciones en el espacio para la comunicación tanto de la relación de contraste entre natura y cultura como en una interacción recíproca.

Estas convenciones estéticas pueden verse tangibles en la Historia del Arte gracias a la pintura y su relación con el paisaje, o en la Arquitectura.

¿Pero cómo converge esta dialéctica en el paisaje? Su inicio yace en la contemplación del paisaje y su relación con lo estético y el arte. Desde el Occidente con la llegada del arte moderno, por ejemplo en movimientos como el Dada se profundiza desde otras vertientes

más experimentales la relación con el paisaje. En sus derivas por el paisaje francés, convierten la exploración como un hecho estético en sí mismo, complejizando aún más la relación estética del paisaje y su vinculación ya no solo con la naturaleza, sino con el espacio público, el de la ciudad. Estos artistas (G. Debord y K. Schwitters “proyecto casa Merz”) minimizan la importancia de la dialéctica natura/cultura, centrando su atención en una visión que tenga que ver menos con la parte de la razón y más con esa parte inconsciente que nos permite relacionarnos con el paisaje de forma intuitiva y empática, permitiendo un intercambio fluctuante de información entre sujeto y entorno.

De igual forma lo hacen los situacionistas, que desde una visión lúdica van dejando señas en el espacio público, las cuales sirven como practica en contraposición a lo que Debord llamó la cultura del espectáculo. En el arte moderno pos-guerra, se conservan varios de estos valores ya institucionalizados como estéticos, especialmente en el *Land Art*. Una de las diferencias entre los antes mencionados y este es que en las derivas Dada se narraba sobre y en el paisaje, aquí reside el punto de quiebre, ya que este último movimiento objetualiza el paisaje, entendiéndolo como una extensión de la actividad artística.

Me parece pertinente hacer una revisión de ambos movimientos, ya que en ellos es visible el cambio que ha tenido la relación natura/cultura en el pasar de los años en el contexto Occidental desde el concepto de paisaje. Haciendo claro cómo se pasó de una relación mimética de la naturaleza, a una de contemplación, para progresivamente adoptar otros conceptos.

Justo ese parece ser uno de los objetivos del *Land Art*, hacer visible la superposición de la natura en la cultura y viceversa, haciendo desaparecer esta dialéctica o al menos como esta era concebida anteriormente. Es importante rescatar como de gran relevancia la forma en que el arte ha definido el concepto de paisaje para entender la dialéctica natura/cultura. Como aclara el autor Eduardo Martínez de Pisón: “el paisaje es un monumento, el monumento geográfico, tantas veces humilde, siempre a la intemperie, y está teñido de un agregado cultural surgido del conocimiento y del arte sin el cual su contenido queda mutilado” (Pisón, 2009, p. 13).

La mayoría de geógrafos definen el paisaje en relación a dos nociones, la de territorio y la estética, sin embargo, muchos argumentan que el germen de este concepto es netamente estético y su origen es desde la visualidad en el campo de las artes para esto algunos geógrafos

responden a una condición del paisaje desde la posmodernidad, donde se hace imposible ignorar la dimensión territorial de este, ya que la mayoría de proyectos enmarcados en esta coyuntura proponen no un paisaje sino muchos, su pluralidad,

En los cuales no hay una definición o convención, sino muchas intercaladas unas con otras, de aquí que en este marco cultural surge el interés por el nomadismo. Metáfora para describir la indefinición y la dinamicidad del concepto cambiante de paisaje. Ante esta situación el geógrafo Claudio Minca enuncia en su ensayo *El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno*:

“en primer lugar, la importancia extraordinaria del paisaje en la definición del sujeto moderno; en segundo lugar, la necesidad imperiosa de reflexionar sobre su estatus ontológico y, por tanto, político; finalmente, la gestión y la legitimación de los procedimientos que traducen el paisaje de un conjunto de prácticas territoriales e incluso emocionales a un proceso comunicativo.” (Minca, 2008, p. 209).

El sujeto se ve inmerso en el proceso artístico entendido como cognitivo y sensorial, el cual interioriza la triada conceptual sujeto-objeto-entorno. En esta relación triádica no hay un protagonista, en cuanto a jerarquías se refiere, el entorno y objeto dejaron de ser secundarios o dependientes del sujeto, lo que significa que todos son conceptos con la misma jerarquía ontológica, generando como recalca anteriormente, una relación recíproca en ambas direcciones, dinámica en su fluidez y en superposición constante. Por esta razón se habla de un elemento cultural, que confiere un común de relaciones entre sujetos, objetos y entornos, que caracterizan en el pasar de los años a un lugar y permean sobre la colectividad de este.

Esto nos lleva a deducir que el paisaje no será entendido como ideológico, sino que este se desarrollara como experiencia cultural fenomenológica, es decir sus fenómenos estéticos y perceptuales son los de interés. Ya que permiten descubrir cuáles son los límites entre esta triada conceptual y justo en ellos descubrir su riqueza visual. Mostrando así una forma de percibir y desarrollar estos fenómenos en el marco de la reciprocidad de información de la distancia antes mencionada, entre el paisaje y los sujetos y viceversa (conceptos ontológicos).

El paisaje como convención simbólica se permite construir desde lo experiencial de un lugar, en actos cotidianos que renuevan su dimensión estética y no territorial para afirmar que la relación natura/cultura inicio como una pregunta existencial, que al plantearse renueva y vitaliza la dimensión existencial de la cultura y además funciona como motor hábil para construir una convención, que en su forma y materialidad nos permitan simplificar un entorno desde su *esencia* o *genio* del lugar. Para poder establecer cuáles son los límites, si es que existen entre la natura y la cultura, algunos teóricos afirman: “Es maravillosamente fácil confundir nuestra “cultura local” con la naturaleza humana universal. Si la ideología a menudo hace que los hechos culturales parezcan naturales, el análisis social invierte el proceso” (Renato, 1991, p. 74)

Con ello se advierte el hecho netamente cultural ante la interiorización de esta dialéctica, ya que cada cosa, objeto o espacio ya tiene de por sí una carga cultural específica asociada a las convenciones ya existentes en nuestra sociedad. Por esta razón es fundamental abordar tal problemática desde un análisis contextual, es decir un estudio de las variables según el contexto en el que se enmarca la propuesta para así evitar una generalización de la problemática abordada, y con ello me refiero a un estudio formal de los espacios, así como de las actividades e *intervenciones* culturales que activan constantemente los lugares en que esta investigación decide ejemplificar la dialéctica natura/cultura.

La condición en contraste o unión es visible en la mayoría de los contextos en los que nos desenvolvemos, incluso desde vistas aéreas es fácil de detectar esta relación. Debido a eso esta dicotomía se plantea desde una visión fenomenológica perceptual y emotiva como anotaba al inicio, cuando exponía el pensamiento de Yi Fu Tuan. Porque desde este lugar es posible plantear una visión del artista como sensor, que genera experiencias visuales que alteran y modifican los fenómenos perceptuales expuestos en las imágenes. Tuan admite esto en una definición de topophilia:

The word topophilia is a neologism, useful in that it can be defined broadly to include all of human being's affective ties with material environment. These differ greatly in intensity, subtlety, and mode of expressions. The response to environment may be primarily aesthetic: it may then vary from the fleeting pleasure one gets from a view to the equally fleeting but far more intense sense of beauty that is suddenly revealed (Tuan, 1990, p. 93).

Los vínculos entre natura y cultura se encuentran presentes, como aclara Tuan, con el medioambiente material, y con ello me permito considerar las imágenes desde su

materialidad como significante simbólico activo en el proceso de comunicación. Ya que a través de ella puedo generar los contrastes entre natura y cultura o su unión visual, reforzando así la idea de que dicha dicotomía no confiere a entes ya dados, sino a convenciones desarrolladas en el marco de la historia humana, desde campos como la filosofía, la antropología y, en relación al concepto de paisaje, desde la geografía. Todas estas perspectivas entendidas como convenciones culturales, como admitía Renato en su texto *Cultura y Verdad*.

### 1.6.2 Imagen

Esta dialéctica natura/cultura es interpretada en las imágenes desde sus características del lenguaje visual, las cuales son rescatadas mediante procesos de percepción del entorno inmediato. Entre estas la materia, la cual cumple con una apariencia de contraste o unión entre lo rígido, lo construido (ejemplo la línea recta) y lo relacionado con el crecimiento orgánico (ejemplo la línea curva). El autor Raffaele Milani en su ensayo *estética y crítica del paisaje* considera que

“La constitución estética del paisaje parte de las “leyes” de la forma y de la disposición de los materiales. Es una composición de caracteres, en función de impresiones vinculadas a la densidad física de los cuerpos o a su desmaterialización [...] [y en el siguiente párrafo concluye] [...] El paisaje revela una materia sensible que se reconduce a sí misma como presencia o como esencia de las cosas que están a nuestro alrededor. (Milani, 2008, p. 54)

De esta forma se va a entender el concepto de imagen desde tres variables, la primera y que da sustento a las otras dos es la de la materia. Milani caracteriza un entorno desde su materialidad y forma, es por ello que se accede a la construcción de imágenes sobre los conceptos natura/cultura desde la materia, considerando como parte inherente a las otras dos variables: temporalidad y espacialidad. A modo de desenlace, se indaga en el concepto de autor o hacedor de imágenes para aclarar que jerarquía cumple este a la hora de comunicar un mensaje.

La primer constante para entender imagen, la materia, en el proceso cognitivo de ejecución y percepción de imágenes deja de ser entendida como estática, considerada así

como dinámica y en constante proceso. Sujeta a su temporalidad que se desmaterializa en el proceso de intervención, y luego se ordena en el proceso de documentación.

Si entendemos paisaje en este caso como sinónimo de un espacio o entorno, en el que la actividad humana se interpreta desde una cultura material. Las imágenes se entienden desde la percepción de y con la materia; su materialidad parte desde y con la referencia de esta cultura material. Tal como afirma Rachael Ziady Delue en su ensayo *Elusive Landscapes and shifting grounds*:

“The apositionality of landscape (it is neither foreground nor background, center nor periphery, etc.) I agree with its basic claim: that landscape is part and parcel of human activity, experience, and discourse. I agree also with W.J.T. Mitchell’s thesis that “landscape is not a genre of art but a medium (Ziady, 2008, p. 10).

La autora argumenta así como el término paisaje es percibido y aquí se convierte en excusa para hablar sobre sus usos, ya sean artísticos o territoriales. En este caso artísticos, y así lo estaríamos entendiendo como *medium*, ya que la materia se convierte en el canal del mensaje de la *intervención* humana del paisaje o entorno, que interpretara lo natural y lo cultural desde las experiencias discursivas de las actividades que se gestan en este.

El paisaje como concepto se extendió de tal forma, que se quedaba corto en cuanto a tomar el paisaje solo como género artístico. Con el tiempo y constitutivamente fue cambiando, pasando de algo que en principio era solamente estético a una idea que se convirtió en un medio cultural, por eso el argumento de W.J.T. Mitchell.

Estos medios y formas de intervención cultural, cuando se interiorizan permiten entrever algunos aspectos fundamentales a la hora de dar significancia a las imágenes. Como afirma Alan Paul en su asimilación de como los medios afectan a la cultura latinoamericana, en su texto *El sitio de Macondo y el Eje Toronto Buenos Aires*, libro en el que convergen los escritos de Marshall McLuhan, Jorge Luis Borges y García Márquez. El autor admite sobre la relación inminente entre los medios y la sensibilidad humana:

“Los medios, al agrandar las facultades del hombre alteran la manera en que el hombre percibe el mundo. Son tan penetrantes en sus consecuencias personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar.”(Paul, McLuhan, 1982, p. 18).

El medio generalmente está relacionado con la metodología, pero anteriormente se le diferencio, cuando se denomina su concepción como *médium*, que es cuando el medio conceptualizado se vuelve portador de significancia simbólica para el mensaje. Es en la imagen como se origina el medium, desde la manipulación de la materia. La imagen como concepto relacionado al de materia es reconocible en la escala planteada por Villafañe como una imagen natural, calificada por el nivel de realidad que esta tiene. La imagen natural se refiere a su carácter objetual, material, físico o tangible.

Villafañe la califica como fija o secuencial, esta última relacionada a su dimensión temporal. Esta variable de la materia es conformada por patrones que rítmicamente generan una narración. La secuencia es ritmo, este es una representación del tiempo real, es decir, pasa a ser considerado como temporal. La imagen temporal reside en su significancia a la variabilidad y segmentación de un fragmento del tiempo original, según Villafañe en su texto *Introducción a la teoría de la imagen*:

El tiempo de la imagen es una modelización del real; aquél se basa en éste, pero ambos son diferentes, el tiempo real no es significativo, la temporalidad sí. De los diversos modos en los que la temporalidad modeliza el tiempo real surgen imágenes diferentes (Villafañe, 2006, pp 138).

Con respecto al concepto de temporalidad, el autor propone una visión de esta desde la intencionalidad. Para ello hay que entender que en los espacios existe una correspondencia a dos tiempos, uno el del punto de vista de quien mira y se desplaza por un espacio, y el otro, el espacio mismo. Este último sujeto a cambios de los agentes atmosféricos en medio de ese proceso de conformación material del territorio, donde se ve inmerso el sujeto. Ambos tiempos han de ser considerados en la representación temporal del entorno en las imágenes.

La imagen secuencial es dinámica. Es importante mencionar que los elementos de una imagen dinámica son ritmo, movimiento y tensión. Estos elementos temporales asociados con los elementos espaciales (*espacio plástico*) constituyen una primera lectura de la imagen, a nivel formal. Si la imagen está contenida en una representación temporal y espacial esta será contenida en su nivel de iconicidad plástica.

Tomando en cuenta la variable que moldea el *espacio de la realidad*, asociada a la modificación espacial de un entorno específico, la transformación del sujeto en un espacio

supone el recurso del tiempo real, el cual se carga de contenido en cuanto se haga uso de los elementos espaciales de la imagen: línea, punto y plano, partiendo desde una intencionalidad. En este caso, por medio de los signos materiales que componen la imagen, se carga de contenido un entorno, espacio o lugar. Es así como se pretende converger ambos conceptos espaciales en una imagen, dado que se conserva el interés por los elementos formales de la misma, sumando así como uno más el *espacio de la realidad* que desde su cualidad de soporte significativo contribuye a la lectura de las imágenes.

El concepto de espacialidad y temporalidad están sujetos al de materia, y este último al de imagen. Villafañe plantea dos mudables del concepto de espacialidad: el *espacio plástico* y la otra anotada anteriormente *espacio de la realidad*. En él primero se encuentran los elementos del lenguaje visual, punto línea y plano. Estos códigos visuales generan relaciones entre lo que representa y lo que se presenta, tomando en cuenta la presencia material y tangible de la imagen que anota el autor cuando se refiere a las imágenes naturales.

La presentación de los elementos espaciales y temporales de la imagen se da por medio de la materia. En este elemento formal escribe Eisner: “Cada tarea y cada material con el que trabajamos imponen limitaciones y, al mismo tiempo, brindan oportunidades al desarrollo de la mente.” (Eissner, 2002, p. 30) La espacialidad y temporalidad son recursos para comunicar por medio de la materia una intención, ya sea mimética, expresiva o icónica. El concepto de imagen es abordado en la investigación para describir y poner en dialogo los elementos del lenguaje visual con el propósito comunicativo de la intervención en el espacio.

Las imágenes se socializaran en dos etapas de mediación: la primera en el momento de la intervención en el espacio y la segunda en su condición de archivo. La primera sustentada por su dimensión de entropía (el caos) o actividades dinámicas de las personas que son realizadas en un proceso de desorden y la segunda una en que el orden y el almacenamiento documental constituyen el archivo.

¿Cómo funcionaría la noción de autoría en dichas imágenes? Me planteó la pregunta tomando en cuenta que las intervenciones en los espacios no dejan huella de una firma, ni menos una ficha técnica, o en otros casos se apela a una activación colectiva. La pregunta realmente sería si la autoría es importante en las imágenes y como estas afectan su dimensión comunicativa. Algunos teóricos como Barthes plantean que la literatura y específicamente el texto es un vivo ejemplo de que la autoría no es necesaria para completar el proceso

comunicativo. Este autor hace énfasis en la forma en que el mensaje llega al receptor, de una forma activa, lo que promueve un mensaje efectivo, no anulando la autoría, pero si restándole jerarquía en los procesos comunicativos de las imágenes.

Para Barthes en su ensayo *The death of autor*, el autor es:

“a modern figure, a product of our society in so far as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the ‘human person’. It is thus logical that in literature it should be this positivism, the epitome and culmination of capitalist ideology, which has attached the greatest importance to the ‘person’ of the autor” (Barthes, 1968, pp 41).

La noción de autor que expone Barthes es como dije, un componente ideológico del cual no considero necesario apelar, más si considero importante minimizar la importancia a la noción de autoría en la confección y socialización de las imágenes, con el fin de activar la visión subjetiva que emerge desde los receptores y que no sea mediado por la firma del “autor”. Barthes concluye su texto diciendo que la muerte del autor es el nacimiento del lector, o en la visualidad del espectador. Para empezar considero que el autor nunca muere, reitero es su influencia la que disminuye en la concepción del mensaje. Aclaro que efectivamente, existe una influencia en los receptores o mejor dicho, la forma en que estos interpretan y activan su medio. Esta forma de mediación entre el espectador y la obra parte del proceso de concepción de las imágenes y emerge como un contenido contextual en estas.

Facundo Cabral en su frase “Lo mejor de uno son los otros”<sup>2</sup> Parecía referirse a un *uno* que es solo un fragmento de la construcción cultural de la que se forma parte como un todo. Por lo tanto, siempre las acciones de uno tienen una esencia referencial con o de los *otros*. Por esta razón en este verso Cabral apela a la noción de autoría Occidentalizada que menciona Barthes, y propone una que no sea yo (uno), sino nosotros. Una autoría que acepta su elemento vivencial y referencial y que desde aquí conceptualiza las imágenes.

Cercano a la visión de Cabral sobre un autor, es la relación que teje el escritor y cineasta Alexander Kluge con la figura del autor y el jardinero en su texto *El contexto de un jardín: discurso sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Kluge explica que

---

<sup>2</sup> (Cabral, recuperación en <http://www.facundocabral.info/literatura-texto.php?Id=81>, consultado el 27-7-2016).

existen dos tipos de autor (el domador y el jardinero) y también analiza la relación entre el autor y el montaje:

“En el arte hay dos tipos de caracteres: el domador y el jardinero. Sé que en el circo los domadores tienen mayor probabilidad de salir airoso; sin embargo, en lo que hace a mis películas y mis libros, me comporto como un jardinero apasionado. El contexto de un jardín, eso es el montaje. Tal como yo lo concibo, uno no recurre al montaje por pura sed de poda sino a sabiendas de que algo puede crecer por sí mismo.” (Kluge, 1993, conferencia al recibir el premio Heinrich Boll.)

Si coincidimos al igual que Kluge al autor como un jardinero nos encontraremos en una definición de autoría que no es azarosa, sino pensada y pausada, ya que yace la esperanza de que el mismo jardín o montaje final de las imágenes provoque cosas, es decir, genere un crecimiento de la semilla (mensaje) en el espectador. Esto posible gracias a la distribución del jardín (relaciones de las imágenes en el montaje), y como esta construcción con una intención clara genera cosas, es decir, logra que el mensaje crezca por sí mismo.

Kluge hace una diferenciación clara y utiliza, a mi parecer, de manera pertinente el sinónimo de circo para referirse al mundo del arte, planteando como aquel, que es el domador antecede sus preocupaciones e impone de forma unidireccional un mensaje. En cambio, por otro lado, muestra el camino largo y pacienzudo, el del jardinero, quien permite mediante la dependencia de agentes climáticos darle espacio al proceso, y dejar que este por sí mismo empiece a darte pistas, como autor, de cómo direccionar y montar las imágenes. El autor como jardinero permite una visión temporal y espacial de los materiales que crecen de forma orgánica para propagar el mensaje celebrativo de la vida. Entablando una conexión con Kluge y Cabral: Lo mejor del jardinero son los agentes externos que modifican y enriquecen su jardín, sin estos no hay montaje, no hay imágenes y por supuesto no hay mensaje.

La imagen como concepto en este marco teórico, fue abordada en relación a cuatro variables, la primera es la de la materia que contempla a la de espacialidad y temporalidad. Estas variantes formales son aprovechadas a la hora de aproximarse a la conceptualización de las imágenes y permiten una aproximación a la problemática desde la visualidad, y no desde otras ramas como la sociológica, política, territorial, etc. La cuarta variable planteada fue la de la autoría de las imágenes, esta última más que discutida teóricamente fue abordada desde la sencillez humana de la mano de Facundo Cabral y Kluge, quien proponía no una visión egocéntrica sino una que entienda y acepta la referencialidad e influencia que permean en el

proceso de asimilación conceptual, confección y socialización de las imágenes, otros agentes tanto personas como agentes climáticos.

Pasando así en el desarrollo de este Marco Teórico de una lógica de conceptos más abstractos como lo son la relación natura/cultura y la Imagen para ahora referirse a conceptos más concretos dentro del contexto de esta investigación, estos son los ya mencionados: intervención en el espacio y archivo entendidos como obras.

### **1.6.3 Intervención en el espacio**

El concepto de intervención en el espacio va a ser abordado desde dos vertientes, como anotaba anteriormente, una en la que es mensaje y otra en la que es medio (*medium*). Cuando la *intervención* es mensaje, me refiero a su asociación directa con la interacción de la natura y la cultura, entendiendo como los espacios son un índice de esta modificación por medio de la *intervención* cultural.

Cuando se habla de *intervención* me refiero al acercamiento que tienen las personas con su contexto; estas formas de activación del espacio son referentes y motivan a la ejecución de intervenciones en el espacio como un medio. Es decir no son consideradas como artísticas, pero si influyen sobre la ejecución de las intervenciones. Una anécdota que permite diferenciar la doble utilización de este concepto sería la siguiente:

Un día en el río prepare un montaje con las piedras colocándolas en forma vertical, realice docenas de “torres” que intervenían el espacio modificando la relación del recorrido de las personas por medio del cauce. Mientras lo hacía llego una familia y cuando me di cuenta ellos jugaban “pulso” tirando rocas para ver quien las botaba más rápido. Sorprendido los salude y me dijeron: usted es el que hace esto, nosotros los domingos venimos aquí a jugar a botarlas, nos entretenemos mucho.<sup>3</sup>

En esta intervención podemos ver dos formas de intervenir el espacio, la primera tiene una intencionalidad, y a través del medio de la piedra permite generar otra interacción con el espacio, se interviene este de forma visual. La segunda *intervención* funciona de referencia para realizar la primera, ya que esta última motiva por su carácter lúdico familiar el seguir

---

<sup>3</sup> Conversación personal con vecino del río Tibás, Diciembre 2015.

haciendo “torres” con tal de que el transeúnte presencie un fenómeno que le hace permanecer y activar el espacio de forma periódica.

En el ejemplo que anotaba sobre *intervención*, entendida como mensaje, se me permitía dialogar sobre la interacción en el río en su parte alta y montañosa. Vemos como la activación lúdica del espacio genera una variante de parte del transeúnte con su área circundante, activando la relación natura y cultura, en este caso desde su unión y no en su contraste.

Es importante aclarar que no es motivo de esta investigación entender la *intervención* solo desde su dimensión negativa (manejo de residuos, consumo, progreso...), sino que contempla una *intervención* que es positiva, una que genera movimiento en los espacios. Esta generalmente motivada por funciones sociales como las lúdicas o de ocio. Estas no tienen grandes pretensiones de “salvar al mundo”, más si considera las relaciones simbólicas entre el espacio, la materia y la forma en que ambos se perciben como significantes dinámicos en el mensaje por los sujetos inmersos en él.

La intervención es movimiento e implica un accionar. Es en este accionar cuando nos transmite conocimiento, en el momento en que somos conscientes de ello por medio del pensamiento abstracto, considerando los elementos adyacentes al espacio como parte significativa de su accionar. La palabra intervención la podemos identificar en el latín como *inter/ventious*,<sup>4</sup> la palabra intervención “está formada de tres elementos latinos: el prefijo *inter* (entre), el verbo *venire* (venir) y el sufijo *-cion* (acción).” La intervención vendría a ser: estando en medio, en extensión como una mediación y asistencia en un espacio que es activo.

Esta acción remite a la microhistoria de las relaciones del ser humano con su paisaje, ambos cambian y se posicionan en eternos actos cíclicos. Las relaciones interior (sujeto) – exterior (lugar) describen este proceso que nace como voluntad propia del ser humano, casi como un acto vital que lo reafirma en su existencia. Para concluir con la *intervención* como mensaje, escribe Lily Kassner en su ensayo “Hacia un Arte Urbano”, mencionando ese acto vital que implica la *intervención*:

“La historia del hombre es, en gran parte, la historia de las relaciones del ser humano con su medio ambiente, es decir, el espacio en donde discurre. Cuando el hombre hizo uso de su voluntad empezó esta relación con el espacio, y a partir de ella evoluciono. Sin embargo, esta voluntad tuvo que combinarse con la de sus semejantes para

---

<sup>4</sup> Según el sitio electrónico: (<http://etimologias.dechile.net/?intervencio.n>, consultado el día 9-8-16)

prevalecer, pues la voluntad de transformar el espacio no puede ser individual, tiene que involucrar necesariamente a la comunidad.” (Kassner, 2011, p. 211).

Kassner aborda este acto vital describiéndolo desde la historia; difiero cuando menciona la evolución, sin embargo, hago énfasis a lo que la autora determina como voluntad, reflejo del manifiesto de Facundo Cabral, que mencionaba anteriormente en cuanto a la frase “Lo mejor de uno, son los otros” y como permeaba en la individualidad de cada sujeto que conforma, activa e *interviene* el espacio. La *intervención* como mensaje me conviene en tanto me permite indagar sobre la interacción y la forma en que se *intervienen* los espacios.

La intervención del espacio entendida como medio se refiere, como anotaba al inicio de esta investigación, como género artístico, el cual apela a la consideración del espacio y tiempo de un sitio específico. Entendido desde sus cualidades icónicas, ya sean materiales o espaciales, este género deviene como una necesidad de intervenir en el paisaje mismo, ya sea para fines artísticos, culturales o funcionales.

Algunos artistas por razones introspectivas, poéticas o políticas institucionales deciden experimentar en los espacios exteriores, desarrollando e investigando en la relación sujetos- objetos, interior-exterior, problemas espaciales y fenómenos perceptuales de las imágenes. Estos hacedores de imágenes, según comenta Gloria Picazo refiriéndose a la producción estrictamente norteamericana, pero que igual tejía relaciones con varias producciones del accionar artístico, en el catálogo de la exposición *El desafío del arte urbano L´H.ART 89*, archivado y comentado en la tesis: *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*:

Las rupturas producidas a lo largo de esa década y que culminaron en la siguiente no solo provocaron la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos, sino también la expansión de las formas artísticas, y muy especialmente el ensanchamiento del contexto en el que solía exhibirse la obra de arte. En esta situación, el paisaje, en su acepción más amplia, se convirtió en el entorno inmediato en el que intervenir [...] Y es precisamente de ahí de donde parte una clara reflexión sobre la ciudad, desde su estructura arquitectónica y urbanística hasta su condición social, pasando por los condicionamientos históricos, **geográficos y meteorológicos** que le caracterizan” (Picazo, 89, cat. Expo) (el resaltado es mío).

En algunas de estas propuestas es de gran importancia la exploración teórica y práctica de dichas convenciones, con ello me refiero a R. Smithson, que trae a colación el concepto utilizado por Rosalind Krauss de emplazamiento, y otros casos como como Richard Long y Andy Goldsworthy. En ellos prima una preocupación por la acción de caminar *perse*, así como la marcación de mapas, el caso de Long y en Goldsworthy una exploración de la temporalidad en su mayor riqueza visual.

Asumiendo estos retos algunos artistas realizan escritos y aportes teóricos a la escena artística. Un concepto fundamental vendría a ser el de **emplazamiento**, el cual ha sido utilizado en la Arquitectura principalmente, pero ahora traído al arte como consecuencia de la experimentación del entorno en las obras del *Land Art*.

Como aclara Picazo en esta misma tesis:

La especificidad del *emplazamiento* se empleaba para referirse a algo limitado a las características físicas de una localización particular (inmóvil, aunque fuera efímera y desapareciera o fuera destruida). La percepción de las cualidades distintivas de dicho emplazamiento: longitud, peso, altura, textura, forma de los muros y habitaciones; escala y proporción de las plazas, edificios o parques; condiciones existentes de luz, ventilación, señalización o clima, producían una experiencia estética concreta. A su vez la experiencia artística era la comprensión fenomenológica de esa realidad tangible en contacto con las tres dimensiones del “espacio real”. El entorno era un texto: de los datos sensoriales existentes se extraían, a través de percepciones directas, los contenidos (Picazo, 1995, p. 73).

Esta comprensión fenomenológica de la que habla la autora se refiere a los fenómenos, la mayoría de ellos visuales, que logran caracterizar a un sitio en específico. Esta lógica será entendida en la investigación desde los conceptos del lenguaje visual, entre estos los que ya se han aclarado como materia, espacialidad y temporalidad, y algunos otros que dependerán estrictamente del sitio a accionar como los antes citados por Picazo (clima, luz, escala). El orden de los factores altera el mensaje, esta jerarquía planteada por Picazo supone una estrategia de comunicación fluida, proyectada en el siguiente diagrama contextualizada con la intención de esta investigación:



Pirámide 1, Elaborado por A. Valerio (2016)

El emplazamiento antes está ligado a la noción de caminar o desplazamiento de un lugar a otro. El movimiento del interior, o lo que el autor Yi fu Tuan determina como *Space*, refiriéndose al espacio habitacional en los humanos o en las aves al nido, hacia el exterior determinado por Tuan como *Place*. Así, el lugar permite referirse a la parte donde converge el entramado cultural, Esto sucede cuando un espacio es humanizado, cuando llega a ser considerado como lugar (*place*). Así, la intervención en el espacio o el emplazamiento implica el hecho de hallar cosas, cambiar, caminar, yuxtaponer, superponer, sustraer o construir cosas en el sitio. Todas las anteriores, entendidas como acciones que activan por medio de datos sensoriales el espacio.

Para entender la intervención en el espacio debemos interiorizar en el fenómeno de percepción del espacio, es decir, que factores influyen y de qué manera se dan en su dimensión fenomenológica. Tuan decide explicar estos procesos con varios ejemplos tangibles y significantes para la cultura general. Por ejemplo, partiendo de cómo percibe un bebe y un niño el espacio para llegar a esas situaciones psicológicas arquetípicas que hacen a un colectivo reaccionar de una forma establecida como convención cultural ante un lugar en común.

El movimiento aquí es un fenómeno fundamental, ya que este nos da la libertad de percibir los espacios y el entorno mismo, desde que nacemos y pasamos a gatear, posteriormente a caminar. En estos casos el fenómeno de percepción estaría determinado por la talla de mi brazo o el alcance de mis piernas o el tamaño y apertura de mis ojos lo que determinan esa relación perceptual con el espacio. Es decir factores como la línea de horizonte (altura), la forma en que un niño se pregunta ¿dónde estoy? Es diferente a como lo hace un adulto, en relación al desarrollo de sus sentidos. O a su memoria y por supuesto a través de la extensión sensorial de algún medio (gateo, caminar, correr, andar en bicicleta, en

carro, etc.) Todos influyen y determinan de forma arquetípica en la cultura pero siempre de forma anexa al contexto en que se desempeña un sujeto específico; no es lo mismo como un bebe percibe su bautismo en Occidente o en Oriente. Así desde ejemplos, preguntas y situaciones contextuales diversas Tuan (1997) desarrolla el fenómeno perceptual; y con ello la relación sujeto-entorno enmarcada en un espacio o lugar determinado.

También las máquinas y herramientas creadas por el ser humano nos revelan y amplían el concepto de espacio, un ejemplo de ello son los medios de transporte como lo son la bicicleta, el automóvil, y el avión. Es a través del movimiento que entendemos y percibimos el espacio, pasando de una medida corporal “madre” a la distancia, la cual nos permite ampliar los límites de comprensión del entorno exterior, gracias al movimiento.

Como vemos, aquí los medios son tanto los implementos o herramientas que nos extienden la forma de relacionarnos con el entorno, como los medios naturales desde nuestro propio cuerpo hasta el ambiente circundante, El autor Alan Paul se refiere a esta relación diciendo: “los medios moldean al hombre mientras el hombre moldea sus medios” (Paul, 1982, p 88). Aquí el autor afirma esa idea reciproca así como la doble utilización del concepto de medio, en este caso que medios nos funcionan para movernos y como estos significan este desplazamiento, por ejemplo el caminar.

Del movimiento pasamos a la estación en un espacio específico, Tuan define en su texto *Space and Place*, el espacio como: “As a geometrical unit (área or volumen), its is a measurable and unambiguous quantity. More loosely speaking, Space means room.” (Tuan, 1997, p 51). Pero esta definición de espacio no comprende y adopta a la de un espacio abierto o exterior, sino que es definido en su dimensión cuantitativa. El lugar exterior, o como lo definí anteriormente, puede ser interpretado desde su dimensión cualitativa, lo que Tuan entendería como *Place*, que es cuando el espacio posee valores culturales, por ejemplo, un río o una plaza. Es así como el lugar (*place*) se siente familiar para el transeúnte cuando nos provocaría un accionar ya sea individual o colectivo.

Pero el ser humano percibe su entorno desde esta constante dualidad espacio y lugar, interior y exterior, desde el sujeto hacia el objeto. El fenómeno perceptual del lugar y el de distancia permiten relacionarse con el concepto de paisaje, el cual converge la noción de territorio y estética de un espacio. La primera, asociado con lo cuantificable de esa distancia

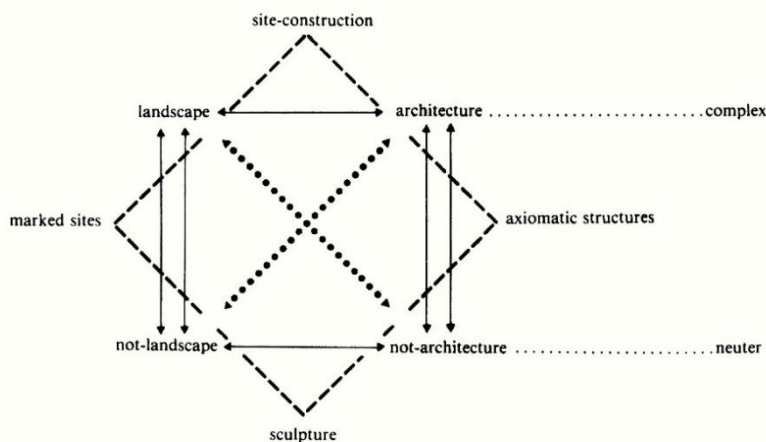
entre un lugar y otro y la segunda, y que es prioridad para esta investigación tiene que ver con la fenomenología perceptual del sitio.

La cultura contemporánea nos habla no de un paisaje, sino de varios paisajes, los cuales según Merleau-Ponty son percibidos como:

“Podemos sostener que cada percepción es al mismo tiempo una proyección de la cosa percibida. Percibir es también una manera de proyectarse en una realidad determinada, sintetizarla o interiorizarla y representarla a través del espacio y del tiempo. Cada percepción sería, por tanto, intencional o fundacional. El paisaje, en la experiencia estética del que disfruta, se convierte en arte gracias a la extensión e intensificación del acto intencional.”(M. Merleau-Ponty y Levi Strauss. 1981 p 49).

El emplazamiento permeado por la forma en que se percibe un espacio permite como concepto, describir la intervención en el espacio como una manipulación física del y en el mismo para dejar una marca o señalización. Esta no necesariamente duradera, es decir, registros no permanentes. Que en su dimensión simbólica permiten comunicar bajo ambas lógicas la de medio y mensaje, una intervención de y en la interacción de la natura con la cultura.

El concepto de emplazamiento fue traído al arte por Rosalind Krauss para indagar sobre las formas artísticas de los 70's. Posteriormente el autor José Luis Brea amplió la estructura planteada por Krauss, la de “campo expandido.”

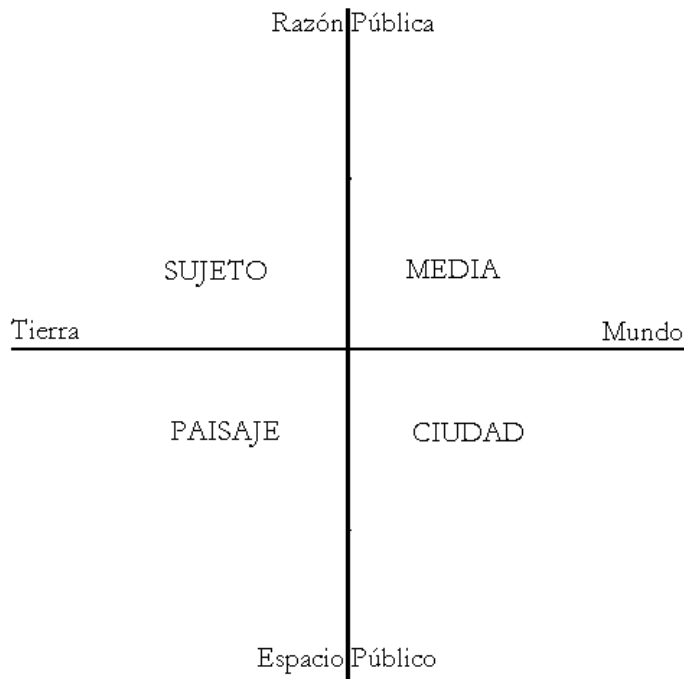


*Teoría del campo expandido, Krauss.*

Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido.*

Considerando otras variables a parte de las contempladas por Krauss (Arquitectura y Paisaje), como lo son razón pública y espacio público. Con ello el autor pretende “tomar conciencia de sus desplazamientos [formas artísticas de los 70’s] no sólo relativos a transformaciones formales, sino también, y sobre todo, a aquellas que se refieren al uso y sentido público de tales desplazamientos formales” (Brea, 2003, p 31).

En este mapa el autor propone una visión y esquematización de la producción de arte



José Luis Brea. *Ornamento y Utopía, Mapa, p. p 32*

de la década de los ochenta y noventa, sin embargo me valgo de este mismo para ubicar e interpretar algunas de las variables de esta investigación desde estas coordenadas:

Un eje vertical que va de lo imaginario (idea) en la razón pública hasta materializarse en su cruce horizontal con la acción de los sujetos, desde los medios (sujeto-objeto-entorno), introduciéndose al espacio de la realidad (Concepto atinado por Villafañe) por medio de la intervención simbólica del paisaje

inmerso en ambos espacios a intervenir para comunicar la relación natura y cultura, o sinónimos de estos: tierra y mundo (eje horizontal).

En esta investigación me interesa tejer una relación con el pensamiento de Brea y la cita antes utilizada cuando me refería al artista Rolando Castellón, el cual aclaraba que la dimensión formal del objeto artístico fue anulada por lo que el *mainstream* adoptó como decorativo, así Castellón pretende rescatar y significar otras dimensiones de la imagen como anotaba anteriormente: ritual, biológica, didáctica, temporal. Todas respaldadas desde la estética o como llama Brea lo formal, que según él se convirtió en ornamento, pero que no se quedan ahí. Brea habla de ornamento y utopía, para describir la noción formal de los

emplazamientos, y utopía para describir la noción de una función social, sin embargo Brea también parece cerrarse en esa renovación utópica del arte. Esto en relación a lo que menciona Castellón no solo decorativa ni utópica, sino también ritual, biológica, temporal o didáctica, ampliando aún más ese campo expandido que propuso Krauss y que fue abordado y ampliado por Brea, campo que confiere a la imagen, esta entendida y ampliada desde sus distintas funciones pragmáticas.

Estas funciones han sido indagadas por algunos teóricos, principalmente su función cultural. Por ejemplo, en el año 2009, se organizó en Buenos Aires una reunión llamada la Red Iberoamericana de Posgrados en Estudios y Políticas Culturales, coordinada por varios académicos, entre estos Nelly Richard, magister en Estudios Culturales en la Universidad de ARCIS, ubicada en Santiago de Chile. Richard fue la editora de coloquio académico. En este se redactó un cuestionario por los invitados y una de las preguntas que se le hace a la autora N. Richard fue la de:

“Los Estudios Culturales subrayan la categoría de “intervención”. ¿Qué importancia y significado le da usted a esta categoría?”[La autora responde a ello] “Para mí, la categoría de “intervención” va sobre todo ligada a una defensa de la teoría en su dimensión coyuntural [...] Una teoría en acto y en situación. Hablar de “intervención” es hablar de una participación activa en un determinado campo de relaciones mediante un diseño táctico que busca modificar sus reglas. Es hablar, entonces, de decisión (“tomar parte”) y de territorios (mapas de fuerzas) [...] tiene carácter de “intervención” cualquier corte transformador que se practique en las superficies de conocimientos normalizados si es que obedece a un impulso crítico y libertario.” (Richard, 2009, p 79).

La autora propone a la intervención como una categoría cultural, una en que principalmente, debido al contexto académico del Coloquio es abordada desde la intervención que nace en las investigaciones universitarias, y como estas algunas veces son afrontadas en la teoría y en la práctica. En su práctica se inserta en el marco de lo social-cotidiano para modificar sus reglas, según Richard, esta noción “transformadora” la entiendo desde la visualidad, es decir hay un contraste en cuanto a la imagen que produce la intervención, alterando el espacio y haciendo de este una nueva experiencia. Su variante reside así, en la visualidad en cómo estas intervienen en el espacio intervenido.

Richard profundiza un aspecto importante relacionado con la visualidad de estos actos, y es la que menciona respecto a la ejecución, y como este es provocado por un diseño táctico. Esta variante me parece de gran relevancia, ya que define el carácter del concepto

más complejo en su dimensión compositiva. Habría que contemplar que la autora aquí se puede en parte referir a una intervención del espacio, como llama Richard (por medio de un diseño que incorpora las variantes fenomenológicas). Ella se refiere al tipo de intervenciones relacionadas por revistas académicas, las cuales defiende desde el punto de vista que intervienen en el mismo espacio universitario, insertándose en él para desbalancear sus ideales y ponerlos en cuestionamiento político en relación a los estudiantes y académicos de las Universidades. En estas revistas la imagen-texto cumple con otras funciones aparte de la estética, como la pedagógica, didáctica y la social.

Otras formas de intervención se pueden ver en Castellón, quien ha incursionado varios medios de expresión, entre estos algunos han sido la fotografía digital y el video. Los cuales le han funcionado para registrar algunos eventos y hechos realizados en espacios interiores y exteriores. Como la obra mencionada anteriormente, “Muros”, otras confieren al video de actos caligráficos que exploran la gráfica del índice, de las sombras. Su materialización es posible solo gracias a este medio. Por tanto él, como otros, abre la gama de posibilidades para cualquier intervención del espacio, apoyándose en el bagaje de la imagen técnica, como lo son el registro por medio de fotografías y videos para dimensionar su significancia temporal.

En algunos emplazamientos se exploró la señalización de los espacios, así como anotaba con el ejemplo de Castellón, esta fue realizada por otros artistas por medio de la fotografía o el video abriendo brecha a una exploración de medios que permitan registrar y luego poder ser archivados en su calidad de imágenes. Conservando por medio del índice fotográfico dicha intervención es así como la noción de emplazamiento (acción) y desplazamiento (movimiento) se vuelven determinantes para definir y tejer relaciones entre el concepto y la noción artística de la intervención en el espacio.

Los escritos de Beatriz Sarlo, en su texto *La ciudad vista* (2009). Donde describe, analiza, ejemplifica y documenta la ciudad urbana de Argentina. Sarlo acota a la noción de intervenciones en el espacio, explicando la intensión desde la visibilidad de actos que se difuminan en la urbe.

“La ciudad intervenida por el arte convierte al flaneur (transeúnte) en un performer que entrega su voluntad a las instrucciones de recorrido inscriptas en la obra [...] Pero como esa obra es una intervención in situ, porque es precisamente site specific, corre el riesgo (alegremente asumido como teoría) de hundirse en el sitio y perder su especificidad de obra para ser absorbida en su continente [...] La intervención irrumpe

en la vida con su ideología de 'arte' y su conceptualización de 'artista', para hacer visible lo que habitualmente se pasa por alto [...] La esencia de la intervención es que irrumpa donde menos se la espera.” (Sarlo, 2009, p.116).

La intervención pretende difuminarse entre el entorno y que pase desapercibida sin el ruido de la figura del artista como creador, sino como testigo y productor de una estrategia, un plan parcial que en el sitio se reactiva y dinamiza complementándose con una primera intención axiológica. Su dimensión espacial y temporal significa por medio de procesos cognitivos la activación de lugares específicos que en su temporalidad son asumidos en un tiempo, social-cotidiano. Cercano a la vida, primada por la micro-cultura que en su esencia experiencial caracteriza un sitio.

Sarlo a su vez problematiza la intervención alegando al hecho de falta de autoría, ya que pueden existir algunas intervenciones no intencionadas. Que lo parezcan y que el observador pueda cuestionarse si es o no una intervención. De esto la autora rescata las propuestas que no solo intervienen el espacio, sino que integran su discurso en el archivo, por medio de la organización de imágenes que se ubican dentro de la urbe, que denotan el valor experiencial de esta con la cultura, y por ende su relación con la natura.

Anteriormente se puso en discusión algunas variables de la intervención en el espacio, iniciando por la separación de cuando el concepto se refiere al mensaje (*intervención*) y cuando se refiere al medio o género artístico de la intervención en el espacio, o el sinónimo planteado y discutido inicialmente de emplazamiento, pasando de la mano de algunos autores influyentes en el ámbito artístico como Picasso, Krauss y Brea, los cuales discuten y difieren de la funcionalidad de los emplazamientos conforme su contexto cambia y se acerca más a la contemporaneidad.

Para interiorizar la noción de emplazamiento se abordó desde la percepción, concepto que profundiza el geógrafo Yi Fu Tuan y la teórica Merleau Ponty. Ambos permiten adentrarse en la diferenciación de *espacio* y *lugar*. Posteriormente se aborda el concepto de intervención en el espacio de la mano de dos autoras, las cuales tienen visiones más cercanas a las problemáticas culturales, me refiero a la respuesta de Nelly Richard sobre que es la categoría de intervención y a Beatriz Sarlo que penetra en esta categoría desde la sociología.

En fin este acervo teórico me permite definir a la intervención como mensaje y medio para poder concretar los sitios, en los cuales intervenir y la forma en cómo se van abordar estos, de manera que se puedan incorporar las variantes fenomenológicas del sitio, su carga

histórica a través de la cultura material para reflexionar sobre la interacción de la natura con la cultura.

#### **1.6.4 Archivo**

La noción de archivo emerge como una estrategia para las propuestas de arte no objetual, entre estas la intervención en el espacio. Pero bien esta estrategia no inicia en el arte mismo, sino que emerge de la disciplina de la historia del arte, disciplina que se ha encargado de registrar, discutir y teorizar continuamente la relación del ser humano con su entorno desde la antigüedad hasta hoy en día. Posteriormente a principios del siglo XX inician nuevas investigaciones que involucran al archivo desde disciplinas como la historiografía, literatura y artes visuales.

Pero bien el archivo en su mayoría de veces surge por la idea simple de consignar y dejar una memoria, en los mejores casos este unifica, coordinando un corpus de trabajo que identifica y clasifica las relaciones de un sujeto o un colectivo entre sí, o con su entorno inmediato.

El archivo hace reminiscencia a la cualidad temporal de la imagen, esta no solo describe, sino encarna un motivo. Esto lo relaciono con el pensamiento del colombiano Juan Fernando Herrán, quien entiende por archivo: “No se trata de documentar para recordar, sino de proponer otras miradas al presente y al pasado [...] se trata de potenciar lo ya dicho: abrirlo, expandirlo, relacionarlo” (Herrán, 2011, p.62). Él describe este proceso como operaciones fotográficas, que corresponden a la puesta de escena, al proceso de la foto, no a la foto como un fin en sí mismo. Así, se redimensiona el registro, teniendo un objetivo intencional antes de la toma. Usando medios para archivar que remitan a esa relación temporal con el entorno, visibilizándola para redefinirla o reinterpretarla.

Para Herrán el archivo no es un medio para recuperar la memoria, sino uno en el que es posible discutir sobre el presente. Este como un lugar en el que, según Ana Maria Guash en su texto “Arte y Archivo” es definido así que:

[...] un lugar neutro que almacena registros y documentos que permiten a los usuarios retornar a las condiciones en las que estos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia.” (Guash, 2010, p.17).

La autora amplía el concepto desde lo temporal y lo relaciona con los procesos de ejecución. En estos convergen algunas variables, consideradas anteriormente en la *Pirámide I* y que en este caso Guash reitera: el contexto en el cual el archivo forma parte, es decir, el entorno, los medios y las técnicas en los que se produce el archivo remite y da como resultado los datos sensoriales de las imágenes, en estos se genera el proceso perceptivo y aquí entendiendo el archivo como parte “final” de la obra. Un infinito con paréntesis abierto es decir uno que genera apertura en su lectura subjetiva.

De manera que el archivo es la resultante visual en la imagen, y por medio de varios recursos permiten tejer una relación con el contenido de las intervenciones en los espacios y su relación con la natura y cultura. Su estado de sistematización permite ejercer un orden mediante la organización que es ejercida por varios recursos, según Guash, “por procesos de división, distribución, repartición en niveles, y líneas de trabajo, estableciendo prioridades y jerarquías entre la taxonomía final de los documentos” (Guash, 2005, p 160).

Esta estructura organizativa del archivo puede ser entendida como un mapeo mental y visual que permite orientar al espectador en el proceso comunicativo. Como ejemplos en la vida diaria de esta estructura están la visualización de datos en la medición del agua o aire, terremotos, la alcoholemia, pruebas de embarazos, exámenes médicos; todos índice de su hecho, ya sea por fines climáticos, tectónicos, o sociales. Pero siempre funciona como ese método de contabilidad de los eventos y hechos.

La variabilidad de medios para ejercer el archivo obedece a un fin comunicativo común, como lo es la documentación de la relación natura y cultura en un entorno. Para esto se recurre al uso del video, la fotografía, objetos, audios y textos, todos recursos comunes en el diario del transeúnte, el cual convive con la multiplicidad y velocidad de imágenes mientras se mueve por la urbe.

Como aclara la autora Nelly Richard en su ensayo “Cuerpo y paisaje como escena artística” (2011):

[ ]La ocupación generalizada de registros documentales (foto, cine, video) de reproducción de la imagen que sustituyen los registros anteriores de representación gráfica o pictórica, cobra hoy un valor de demostración: son suficientemente activos e interactivos en sus conexiones técnicas con los registros de comunicación masiva (prensa, cine, televisión) para inscribir el arte en una visualidad ya no exclusiva ni subliminante sino diaria, sino pública, en la cual el hábito ordinario de recepción técnica según nuevos parámetros críticos de procesamiento de lo real” (Richard, 2011, p. 213).

Este proceso de percepción de la realidad converge en dos vertientes una que es física, es decir, objetual y obedece a una cultura material que se presenta como archivo. Y la otra es representacional, y está relacionada con el fenómeno de la imagen fija y secuencial como lo son la fotografía o el video. En esta última vertiente, sin duda hay una relación con el concepto de temporalidad que en su recepción técnica permite explorar una imagen que hace tributo al tiempo, en el que acontece la intervención, pero que a su vez lo revitaliza y en cierta parte es una promesa a lo que Guash llama el tiempo *futuro perfecto*. Para Guash el archivo es: “una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana” (Guash, 2011, p 10). Es en este futuro perfecto que, como afirma Herrán se abre, expande y relaciona el pasado-presente-futuro. Las imágenes técnicas que produce la herramienta de la cámara permiten otra noción de espacio, uno que es archivo y dispuesto como un corpus de información activa. El archivo como montaje va a estar argumentado dentro del margen “ambiente-anti ambiente” que plantea Alan Paul, establecido por los medios, quien escribe:

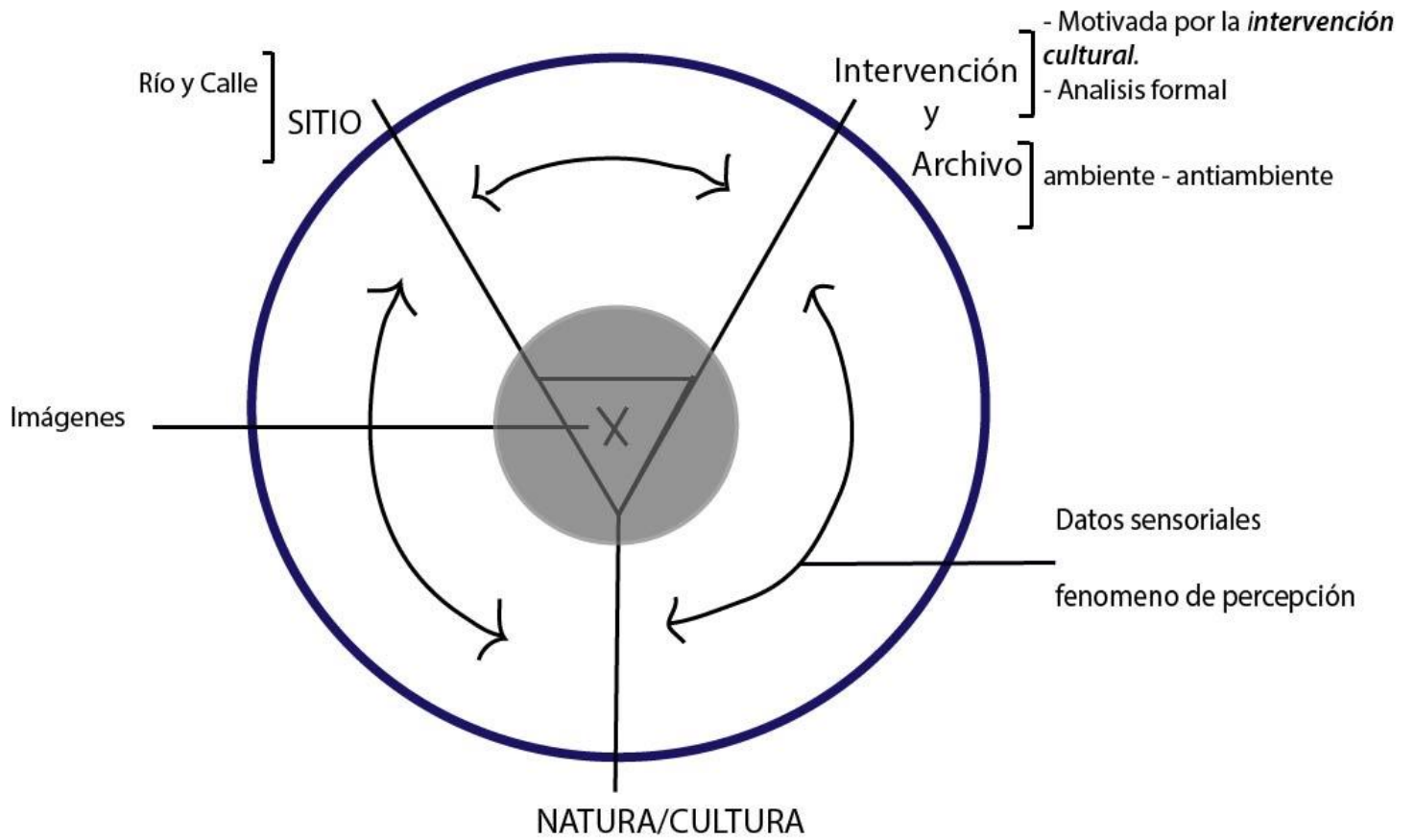
“La obra de arte o “anti ambiente” –En el medio del artista- es una figura contrapuesta al *fondo* de la realidad. Teniendo presente que una figura aislada de su fondo carece de sentido, el significado o “moraleja” de la obra se encontrara en ese “punto de fricción” o “juego”, que proviene de la constante y dinámica interacción de la figura con el fondo.” (Paul, 1982, p 93).

Interpreto aquí la relación figura – fondo para referirse a la relación ambiente – anti ambiente, ya que en el montaje y significación de ambas, esta dialéctica funcionara para generar un contrapunto. Entre la dimensión *representacional* del ambiente por medio del archivo como anti ambiente (fotos, videos) y la *presentación*, a través de fragmentos condicionados por el archivo objetual (objetos encontrados).

Por esta razón en el archivo se hará uso de los recursos antes mencionados (repetición, división, categorización, yuxtaposición) para resolver ese orden del recorrido visual del montaje-archivo. Para así comunicar la interacción en contraste o en unión de la dialéctica natura y cultura.

Que parte de dos nociones para concebir las imágenes, la primera, la intervención en el espacio articulado, en este marco teórico como medio y mensaje. Para luego interiorizar de la mano del geógrafo Yi Fu Tuan la dimensión del fenómeno de percepción de un espacio y un lugar. Posteriormente se articula el sinónimo viable en las producciones artísticas e inclusive su uso como género artístico, el de emplazamiento. La segunda noción sería la de archivo, la cual permite una documentación organizada por medio de recursos como la repetición, yuxtaposición, distribución y el mapeo de datos (imágenes y objetos). Con ello se pretende representar las intervenciones efectuadas, así como la documentación de la natura con la cultura en el Rio Tibás, la calle Breña Mora y cale Charquillos, espacios en los cuales se sienta esta investigación.

Los cinco conceptos antes indagados (natura, cultura, imagen, intervención en el espacio y archivo) concluyen las líneas de acción de esta investigación, las cuales están basadas en el objeto de estudio de esta misma: comunicar sobre la dialéctica natura/cultura en una serie de sitios, argumentando desde la teorías de varios geógrafos, teóricos, teólogos y filósofos de las últimas décadas, la creación de imágenes entendidas desde su dimensión material, espacial y temporal.



Mapa de acción, elaborado por A. Valerio 2016

## **1.7 Marco Metodológico**

El marco metodológico es abordado en tres etapas, la primera consiste en distinguir las imágenes de los espacios a intervenir, enfocándose en un carácter documental que trata de identificar como los sujetos *intervienen* su entorno de forma cultural, ya que esta forma de interacción la utilizo como referente que motiva la confección y conceptualización de las imágenes a realizar, a su vez se consideran algunos hitos y nodos propios del espacio. Los sitios seleccionados poseen una dimensión geográfica específica, y estos han intervenido en la construcción del imaginario de San Isidro de Heredia, desde y para la relación natura y cultura en este cantón. Es por ello, que en esta etapa también se hace una descripción de los espacios distinguidos para intervenir, y así aclarar su relación con los conceptos abordados anteriormente en el marco teórico.

La segunda fase de este marco metodológico deviene en el proceso a modo bitácora de la realización de las intervenciones artísticas para la comunicación de la dialéctica natura/cultura en San Isidro de Heredia. En esta fase se plantea un primer momento, que es la ejecución de las intervenciones, su proceso en bocetos, y su investigación de campo.

La tercera fase es el archivo a forma de documentación de las intervenciones en los espacios. En esta etapa del proceso metodológico se evalúan las variaciones de los archivos y su relación discursiva con el montaje de las imágenes.

Aclarada la relación metodológica que apela a los conceptos abordados en el marco teórico, se inicia con el registro de las *intervenciones culturales* (primera fase: de documentación), las intervenciones en el espacio (segunda fase: de acción) y el archivo (tercera fase: montaje) de los procesos realizados en los espacios, haciendo uso de medios variados como los ya antes mencionados: manipulación matérica, fotografía, video y audio. Todos mediando el mensaje, ya sea contrastante entre natura y cultura o en simbiosis de ambos conceptos planteados alrededor del marco teórico.

### **1.7.1 Primera fase**

Estos sitios se han escogido debido a que este río, el Tibás, mantiene un imaginario activo y amplio además de variado desde sus valores perceptuales culturales, su estética (desde la línea) y sus diferentes funciones para la población cercana; todos estos factores gracias a su historia significativa y activa hoy en día para el cantón de San Isidro. Esto motiva

el proyecto de la mano de varias razones tanto vivencial como experienciales, de carácter próximo, donde se puede observar la convergencia de los conceptos natura y cultura, así como una lectura de estos desde el lenguaje visual, desde la línea. Esta como concepto principalmente visual y en el contexto del río también permite una lectura pragmática (experiencia de la imagen), así como semántica (natura/cultura). En la primera fase de documentación se abordan los espacios generales: el río Tibás y la calle de Breña Mora y calle Charquillos, contemplando el registro de la *intervención cultural*, esta como huella que ha ejercido la cultura en la natura, como gran parte de los procesos que contempla la relación con un lugar. El Río Tibás es un corredor biológico que atraviesa la parte central del cantón de San Isidro de Heredia hasta desembocar en el río Virilla, cerca de Santo Domingo de Heredia. Esta cuenca nace en las alturas del Parque Nacional Braulio Carillo, cerca del cerro Las Tres Marías. A continuación se presenta una vista en planta que describe la relación lineal de yuxtaposición del río con las calles:



Mapa 1. Elaborado por A. Valerio (2016)

Como podemos observar la línea orgánica del río atraviesa el entramado cultural del centro del cantón de San Isidro. Este espacio puedo delimitarlo en 3 líneas “paralelas”, direccionadas desde un mismo punto, desde el Norte: una orgánica, relacionada con la natura desde su forma y materia y otras geométricas, construidas con el paso de los años por la cultura. Como se afirma:

“En un acta de la Municipalidad de Heredia, 10 de Enero de 1848, aparece por primera vez mencionado el nombre de San Isidro, que por ese tiempo era un paraje de escasa población que en su mayor parte era montaña, perteneciente al Distrito de San Pablo.”

(<http://www.munisanisidro.go.cr/index.php/es/inicio/resena-historica>)

En el año 1861 inicia el trazado ortogonal de las calles del pueblo, años después cerca de la década de 1994 con el apoyo de la Administración Calderón Fournier se completa este trazado concluyendo la construcción de las calles conectoras entre la cabecera del cantón y sus otros distritos. Hoy en día ambas calles de asfalto llegan en algún punto a topar tanto con el río como con el centro de San Isidro, la Calle Breña Mora y Calle Charquillos. Me es importante aclarar que en cuanto a la materialidad de las líneas se puede observar una materia cambiante, que en transición varía de la parte alta al centro del cantón. En la calle fácilmente se puede ver esta transición, en cuanto en su parte alta su materialidad es arcillosa y con tonos rojizos, ocre y café, luego es de escombros, relleno y lastre, para luego estar constituida hacia el centro de asfalto. En la línea del río esta transición es tangible, en cuanto más cerca se encuentre del centro más culturalizado esta, por ende es mayormente visible la yuxtaposición de los materiales orgánicos y culturales para conceptualizar la interacción de la natura con la cultura, visible en ambas líneas.

El nombre que bautiza al río es el de Tibás. El río adquirió este nombre porque anteriormente este sitio fue habitado por indígenas Huetares y entre algunos, el cacique Yorusti. En el dialecto de ellos, el nombre *Ti* significa agua y *bas* caliente. Este sitio geográfico ha sido de gran relevancia para el desarrollo cultural en la zona, ya sea desde épocas prehispánicas hasta épocas posteriores a la colonia, y actuales; como escribe el Historiador Efraín Hernández Carbajal: “Es precisamente en la margen derecha del curso superior del río Tibás, frente al boquete La Palma, que se asienta el poblado de San Isidro, hoy cabecera de este pujante cantón”. (Hernández, 1848-1994, pp 22).

Como aclara Hernández el río fue causa principal del asentamiento y escogencia de la cabecera del cantón. Un río en si conserva la memoria material del pueblo ya que estas aguas son cause de su temporalidad que se renueva en cada ciclo hídrico incesantemente, renovando día a día la cultura material simbólica de este lugar.

La Municipalidad ofrece algunos datos principales del cantón, fundamentales para entender los espacios, sus materialidades y ciclos.

San Isidro se encuentra a una altitud de 1,360 metros sobre el nivel del mar, en cuanto a su sistema fluvial desemboca en el río Tárcoles. El área es drenada por el río Tibás como afluente y en quebradas. El origen geológico proviene desde un origen volcánico, del periodo cuaternario, siendo las rocas del Holoceno las que predominan en la región. Su origen volcánico proviene del Volcán Barba y el relleno Volcánico del Valle Central (Municipalidad de San Isidro, 1992).

Hoy en día el río cumple varios usos y su imaginario permanece activo gracias a sus pobladores, sin embargo, esto es solo en sus partes altas donde los desechos culturales aun no llegan, o si estos llegan se desplazan hacia las partes bajas de ese cauce. A su vez el río es una micro cuenca que provee agua potable por medio de la empresa de servicios públicos al área de la GAM. También su cauce es utilizado para el riego de la agricultura de las zonas cercanas, principalmente en verano cuando la lluvia está ausente. Otras actividades en el son lúdicas y de ocio como las caminatas, con perros o sin ellos, campings, la caza, las carreras y bicicletas que activan los espacios cada semana, sin embargo, el mayor uso que se le da son de esparcimiento, ir al río a pasear y estar ahí los domingos, ya sea con familiares o amigos. Este día es en el que su actividad cultural es mayor. Los hitos y nodos del lugar, en cuanto a centros de reunión del río, son en los lugares en los cuales la forma del río es ancha y permite estar. Los sitios principales son la cascada, la posa, la prohibida y dos posas pequeñas ubicadas en medio de ambos lugares.

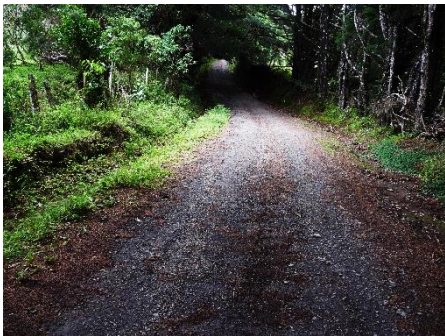
A continuación algunos documentos fotográficos que permiten, primero, - observar la materia como soporte en la calle Breña Mora- y posteriormente la relación sujeto-entorno, en la cual es tangible la *intervención cultural* en el río Tibás:



Imágenes 1 y 2. Calle Breña Mora, en su parte más alta



Imágenes 3 y 4. Transición material de la Calle Breña Mora. De una arcillosa a una con lastre y barro.



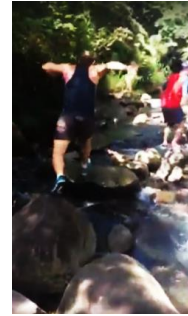
Imágenes 5, 6, 7 y 8. Transición material de la Calle Breña Mora, de lastre a asfalto y concreto.



Imagen 9. Placa cerca de la calle Charquillos del lado izquierdo del río, en Concepción de San Rafael.



*Imagen 10, 11, 12. Actividad agrícola en medio del río Tibás y la calle Breña Mora.*



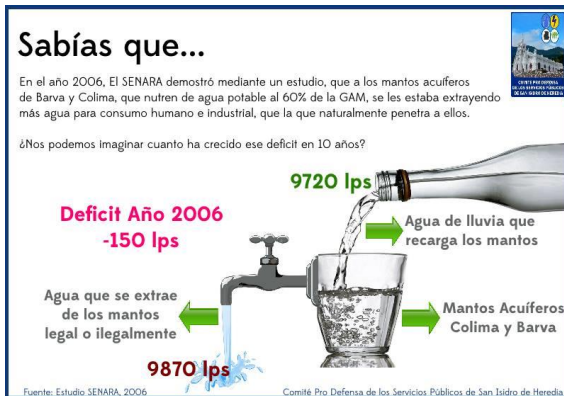
*Imagen 13. Posa efímera hecha con piedras, palos y bolsas. Imagen 14 vecinos del Río Tibás, familia Piedra. Imagen 15. Carreras en el Río, fotografías cortesía del vecino Alex Piedra.*



*Imagen 16. Recorridos en Bicicletas*

*Imagen 17. Calle Charquillos*

Parte del imaginario colectivo que hay del río deviene de las imágenes y actividades que circulan de él, por ejemplo en las siguientes imágenes. La primera proviene del Comité pro defensa de los recursos de San Isidro de Heredia, la segunda es un cartel situado en el centro de Concepción de San Rafael, cerca de Calle Charquillos. Por último las que le siguen de actividades culturales en las cuales se organizan picnics con el fin de promover el imaginario ya existente de estos tipos de actividades en el río, esta es organizada por la Comunidad Río Urbano:



Imágenes 18, 19, 20, 21.

Todas estas imágenes muestran algunas de las actividades lúdicas, de ocio que pasan en el río Tibás. Otro tipo de actividades son laborales como la agricultura. Estas últimas suceden en los llamados atajos que conducen a las personas a distintas partes del río, generalmente estos son en medio de terrenos destinados a la agricultura de maíz o en cafetales que cumplen con la función de unir dos comunidades a través del río. Su uso principalmente es de zona de paso a paradas de autobús o generalmente, los domingos son usados en las caminatas hacia y en el río.





Imágenes 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 y 30

*Las primeros seis imágenes surgen de la intervención material de las rocas y árboles por medio de la gráfica, y las de abajo por medio de rótulos que reciben y alejan al transeúnte en la Calle Breña Mora y Charquillos.*

La primera fase de registro y estudio de campo me permite analizar los hitos y nodos del espacio, así como el imaginario que circula alrededor de él, debido a las *intervenciones culturales* que se gestan sobre este, de manera que me funciona como motivación y referencia para las intervenciones artísticas por realizar.

### 1.3.1 Segunda Fase: Intervenciones en el espacio

En esta fase se muestra el proceso de construcción de las imágenes, así como su conceptualización dentro de los conceptos del marco teórico, indagando la relación objeto – sujeto – ambiente. Para esta etapa de mediación se realizará una tabla que aborde la relación de la imagen con respecto al sujeto, al objeto y al ambiente. Ambas son ejemplificadas en dos tipos de intervención, una que pretende comunicar la unión entre la dialéctica natura y cultura, y otra que pretende comunicar el contraste entre ambas.

Se inicia con un mapeo de las intervenciones en el siguiente gráfico:



Mapa 2. Mapeo general de las intervenciones, contemplando algunas ya realizadas, así como las planeadas a nivel de boceto y bitácora de trabajo:

OBJETO	SUJETO	AMBIENTE
<p><b>Resolución técnica:</b> El hacer como transformación desde la repetición y manipulación de la materia.</p> <p>El nudo como técnica en cuanto se refiere a la manipulación de bejucos y flores.</p> <p>La confección previa de crayones de pigmentos orgánicos con parafina y aceite.</p> <p>El bajo relieve desde la incisión de una línea por medio del metabo y una planta eléctrica que posibilite su funcionamiento.</p>	<p><b>Emisor:</b></p> <p>Autor como sensor Posición que entiende el arte desde lo sensorial y perceptual y como ambos me llevan a lo cognitivo.</p> <p>El autor como tácito, minimizando su jerarquía ontológica y haciendo protagonista los agentes externos (espacio, clima, insectos y espectadores).</p>	<p>Río Tibás. Calle Breña Mora y Calle Charquillos.</p>
<p><b>Estético-formal:</b></p> <p>-La repetición desde la línea, el punto y el plano, en lo que se refiere al manejo modular de los materiales hallados así como intervenidos: piedra, flores, semillas y bejucos.</p> <p>-Mimetismo en las formas</p> <p>-Manejo de luz</p> <p>-Contraste visual en las formas</p>	<p><b>Receptor:</b></p> <p>-En algunos casos es contemplativo en otros es activo (intervención colectiva), por motivación propia de los espectadores como parte de una percepción activa y menos pasiva.</p>	
<p><b>Intencionalidad:</b></p> <p>-Generar una variable perceptual en el cauce del río y/ o de la calle, desde el contraste visual entre la natura y la cultura o su unión.</p>		

Tabla 1. Elaborado por A. Valerio (2016)

**Bitácora de Trabajo (intervenciones):**

**AMBIENTE: RÍO TIBÁS**

1

**Resolución técnica:**

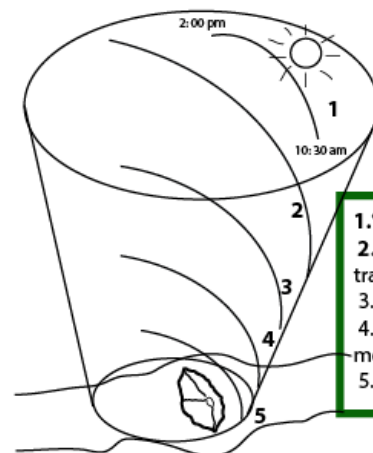
- Para la intervención pictórica se requirió de:
- La preparación de pigmentos, molerlos en morteros
  - el nudo como movimiento y tejido a partir de patrones en repetición que conforman el ensamblaje de bejucos.
  - realizar movimientos de rocas en un patrón específico.
  - uso de mordientes y aglutinantes naturales para los pigmentos usados.



Rocas arcillosas usadas para pintar la piedra principal, estas fueron recolectadas y preparadas en el mismo espacio.

**ESTUDIO DE LUZ**

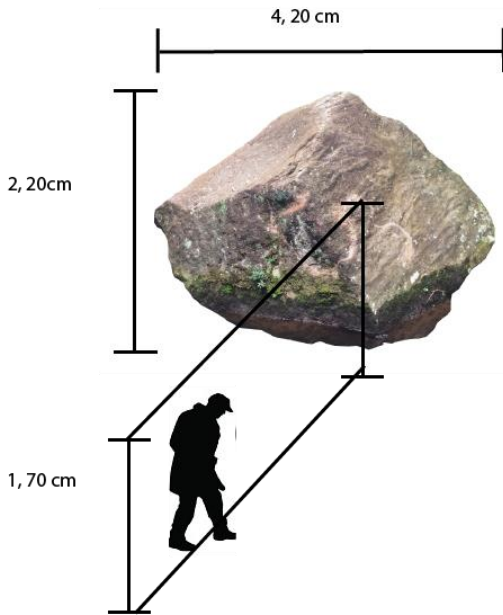
Textura dinámica en la roca, gracias a que en este rango temporal: la luz, nubes, viento y sombra de árboles generan una riqueza plástica en la roca.



- 1.º nivel : luz directa
- 2.º nivel: nubes en tránsito
- 3.º nivel: viento
- 4.º nivel: árboles en movimiento
- 5.º nivel: sombras



# ESCALA



La relación del espectador con la intervención fue contemplativa casi siempre. La intervención logro darle una "identidad visual" al espacio, permitiendo asi la estadia en el y no verlo como de paso. Esto ya que se encontraron varias fogatas en la islita del centro, de igual forma se integro muy bien al entorno como un nicho ecologico evidencia de ello son las hormigas.

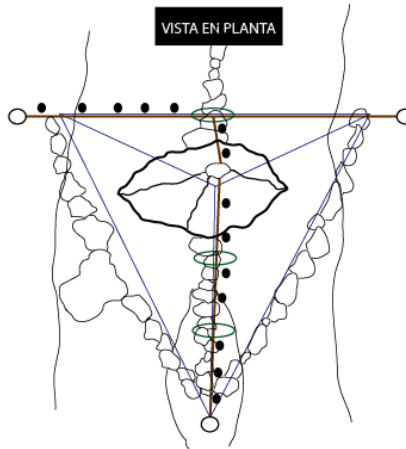
## AMBIENTE: RÍO TIBÁS

1

### Resolución formal:

- Repetición de líneas orgánicas superpuestas (motivo del atado y desanudamiento)
- Color: masa relativa: 60% rojo (rocas), 10% blanco (cal), 10% azul (añil), 10% negro (carbón), 10% textura táctil de la roca (gris, musgo).
- Por medio de un esquema compositivo tetraedrico se pueden entrelazar las partes por el todo.

SIMBOLOGÍA	
	ÁRBOL
	ESQUEMA COMPOSITIVO
	BEJUCOS
	ROCA INTERVENIDA
	ÁRBOL INVERTIDO
	HORMIGAS



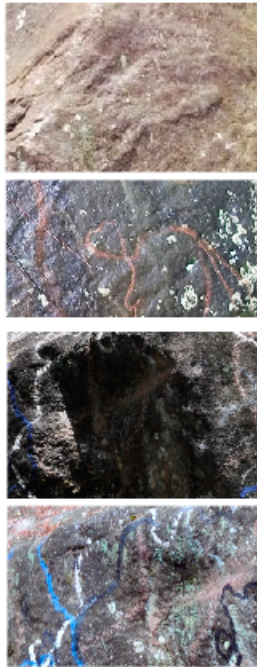
El árbol invertido: "Platón habría afirmado que el hombre es una planta invertida, cuyas raíces se extienden hacia el cielo y sus ramas hacia la tierra." En este caso, se manipulo el maíz.

Gracias al "puente" de bejucos, las hormigas accedieron al árbol ubicado en la islita central.



Roca principal, la lectura de su forma tetraedrica y su escala motivaron la resolución formal de la intervención en el espacio.

TEXTURA DE ROCA, DESDE SU INICIO  
HASTA SU MÁS RECIENTE INTERVENCIÓN



"Este simbolismo del "atado" y del "desanudamiento" revela una situación límite del hombre en el universo, una situación que ninguna otra hierofanía aislada estaría en situación de revelar. Se puede decir que incluso que solo por ese simbolismo del lazo toma el hombre plenamente conciencia de su situación en el cosmos y se la expresa así mismo de una manera coherente". (Eliade, 1972, p. 227).



El motivo de las líneas orgánicas, pretenden en su superposición generar un especie de red o nudos. A su vez desde la presentación (movil y ensamblable de bejucos) y desde la representación (líneas pictóricas).

Esta forma de entender el espacio desde las "redes" pretende generar en este, una imagen en donde la unicidad (las partes por el todo) sean el vehículo de comunicación visual.

Los nudos me sirven para reforzar la idea de la relación natura y cultura desde el mimetismo y esa convergencia de formas dentro de la unicidad y el cambio cíclico.

AMBIENTE: RÍO TIBÁS

1

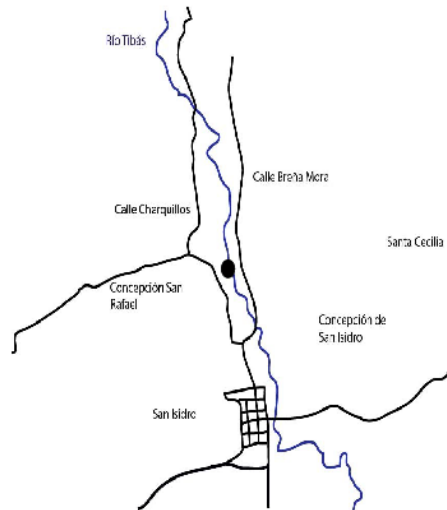
Intención:

Generar un variante perceptual en el espacio a través del mimetismo visual, para poner a interactuar de una forma simbiótica la natura y la cultura. En este mimetismo se comprende una imagen en la que predomine la natura sobre la cultura.

"La piedra representaba la realidad por excelencia: la indestructibilidad y la duración" (Eliade, 1972, p 202).

La roca presenta una dualidad temporal, que como signo permite hablar de un tiempo efímero (superficie) y una durabilidad (escala y permanencia en el centro del río, partiéndolo en partes iguales.)

UBICACIÓN EN EL MAPA



2

**Resolución técnica:**

Intervención desde la línea gráfica:

-Realizar varias hendiduras con metazo sobre cada roca. (bajo relieve)

Herramientas: Cincel, para los cortes en cuadrícula, discos punta de diamante para cemento, discos para pulir para poder lijar algunas superficies.

-pintar con pigmento de rocas, halladas in situ. Dos opciones: el contorno o el relleno.

-hacer los crayones para pintar. ( 2V parafina + 1V aceite + 1V pigmento)



**CRAYONES**

Bocetos para módulos triangulares, pintados con pigmento de rocas arcillosas encontradas en el río.



**ESCALA**

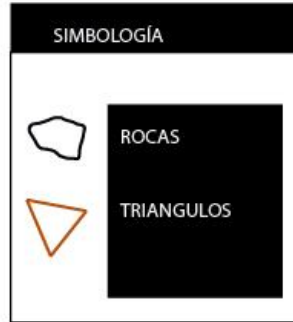


La relación del espectador con la intervención siempre es contemplativa. La intervención logró darle una "identidad visual" al espacio, permitiendo así la estadia en él y no solo verlo como de paso.

2

**Resolución formal:**

- Repetición de los módulos triangular
- Rotación de los módulos en relación a las direccionalidades de las rocas.
- Pesos visuales (mayor en el lado izquierdo y menor del lado derecho). La mayoría de los módulos serán construidos en la parte mas baja del paredón.



VISTA FRONTAL



**Dirección de tensiones**

**Espacios negativos y positivos**

**Recorrido visual y masa relativa de las formas en relación a sus respectivos pesos**

**10:30 am - 2:00 pm**  
**Estudio de luz: en relación a las texturas visuales y táctiles (reflejos) sobre estas tres rocas del lado izq. (luz-agua-roca)**



## AMBIENTE: RÍO TIBÁS

2

### Intención:

Generar una variante perceptual en el espacio a través del contraste visual desde la línea geométrica (cultura) con la línea orgánica (naturaleza). Desde los medios (cultural: metabo y natural: pigmento). En este caso el contraste se aborda desde la perceptualidad entendida esta, desde la espacialidad plástica sobre el soporte vivo e inerte (rocas).

### UBICACIÓN EN EL MAPA



"cualquier instante puede insertarse en el gran tiempo y proyectar así al hombre en plena eternidad. La existencia humana se realiza simultáneamente en dos planos paralelos: el de lo temporal, del devenir, de la ilusión, y el de la eternidad, de la sustancia, de la realidad" (Eliade, 1972, p. 307)

Ambos planos afirman la relación temporal y espacial que define la percepción y por ende su receptor se afirman en la realidad, por medio de la contemplación de líneas geométricas sobre soportes orgánicos.

## AMBIENTE: CALLE BREÑA MORA

3

### SIMBOLOGÍA



SOL  
LLUVIA  
AIRE  
ÁRBOL



Charco a intervenir



### Agentes externos

Clima:



Sol (reflejo)

Lluvia (soporte)

Viento (movimiento en la imagen)

Árbol (sombra)

### UBICACIÓN EN EL MAPA



Generar un archivo de imágenes-reflejo que dialoguen e interactuen con la relación naturaleza y cultura. Esta contemplada desde el montaje por el espectador (archivo total de los charcos desde esta parte alta hasta el centro del cantón). En su totalidad la relación será entendida desde las coordenadas perceptuales y materiales que comunican sobre la dimensión en transición de la naturaleza a la cultura.

## MBIENTE: CALLE BREÑA MORA

Agentes externos

Clima:

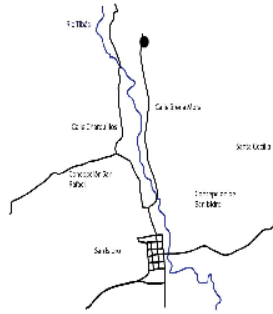
Sol (reflejo)

Lluvia (soporte)

Viento (movimiento en la imagen)

Árbol (sombra)

UBICACIÓN EN EL MAPA



### Resolución técnica:

- Pigmento tomado de las rocas de la calle misma. Machacando una y otra vez se puede verter sobre el agua (Lluvia).
- Consideración de agentes externos como entes que definen las características técnicas y formales de la imagen.



Piedra molida.

### Resolución formal:

- Intervención a través del registro (video), formal porque es contemplado desde la noción de archivo.
- El tono rojizo lo asocio desde la geología y topografía del sitio.
- Considerar el paisaje desde la mancha y los agentes externos en un plano bidimensional (encuadre del video)
- Espacialidad plástica y temporalidad en la imagen a través del color y el aire-agua-árbol-luz, tangibles en el reflejo.

Intención:

Generar un archivo de imágenes-reflejo que dialoguen e interactúen con la relación natura y cultura. Esta contemplada desde el montaje por el espectador (archivo total de los charcos desde esta parte alta hasta el centro del cantón. En su totalidad la relación será entendida desde las coordenadas perceptuales y matericas que comunican sobre la dimensión en transición de la natura a la cultura.

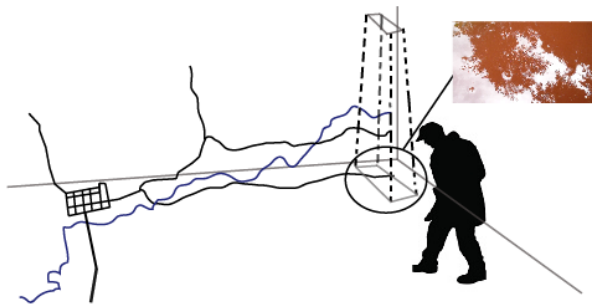
### Tercera Fase: Archivo y montaje

En esta fase, se realiza la documentación objetual, fotográfica y audio visual de las intervenciones realizadas. Posteriormente, se hará un estudio del espacio seleccionado para el evento de graduación (anti-ambiente). Contemplando como la variable de archivo permite realizar el montaje desde la imagen secuencial. Tomando en cuenta como guion a seguir para este la noción observada, estudiada y conceptualizada en los espacio que se intervinieron; la de la línea en transición. Desde su visualidad hacer tangible esto para comunicar la relación natura/cultura, ya sea desde una interacción de las imágenes a manera de contraste o de unión.

OBJETO	SUJETO	ANTI AMBIENTE
<p><b>Resolución técnica:</b></p> <p>Fotografía, video, colografía, frotage y manipulación tridimensional del papel.</p>	<p><b>Emisor:</b></p> <p>Activo, controlar las fichas técnicas como parte del objeto-archivo.</p>	<p>Espacio del evento:</p> <p>Salón parroquial, Semana Santa del 2017, día del huerto.</p> <p>ELEC</p>
<p><b>Estético-formal:</b></p> <p>Conceptos de relación como: Repetición, yuxtaposición y superposición.</p> <p>Montaje de las fotografías en patrones visuales. Así como la relación desde el contraste entre lo vivo-inerte para mostrar la relación natura/cultura desde su contraste.</p> <p>Y su unión desde el mimetismo y "engaño" (tromp o'lei) desde el recurso de la representación de la imagen y la presentación del objeto.</p>	<p><b>Receptor:</b></p> <p>Pasivo en cuanto a la contemplación de las imágenes.</p>	<p>Divulgación y promoción:</p> <p>Afiche como objeto</p> <p>Afiche como señalética</p> <p>Redes Sociales</p> <p>Invitaciones especiales</p>
<p><b>Intencionalidad:</b></p> <p>Visibilizar las intervenciones y su archivo para la observación de la relación natura y cultura en el anti-ambiente seleccionado (lugar de evento).</p>		<p>Condiciones del espacio:</p> <p>Permisos para pintar y atornillar.</p>
		<p>Consideraciones sobre la relación objeto/espacio específica para el montaje. Y requerimientos técnicos para el montaje:</p> <p>Proyectores</p> <p>Impresiones, enmarcado</p> <p>Montaje (guindar)</p> <p>Video presentación (contratar a un profesional)</p>

## Bitácora de trabajo (montaje):

4



### ANTI AMBIENTE: ARCHIVO COMO MONTAJE

#### Resolución técnica:

- Uso del tripode para el encuadre.
- Dibujo de ambas líneas, la del río con crayon hecho de pigmento del río y la de la calle con ploteo o pilot negro (un material que enfatice el trazo ortogonal de la calle).
- La repetición desde el caminar en la calle, es decir ida y vuelta. El recorrido del camino como recurso (ver texto de Eliade "El Eterno retorno", como rito y la serie "Monumental virtual pobre sculptures" de Rolando Castellón), ambos como referentes el primero conceptual y el segundo como recurso técnico.

#### Resolución formal:

- Encuadre como visor (percepción visual) en su relación de masa relativa entre el índice de los árboles y el cielo; espacios negativos y positivos.
- Agentes externos (luz, nubes, árboles, roca) como activadores de la imagen secuencial.
- El uso de la materia relacionada a la roca y a su color rojizo arcilloso en contraste con el cielo gris (contraste simultáneo).
- Contraste a través de la línea geométrica (calle) y la línea orgánica (río).
- Su ejecución sobre la pared sera en materiales que refuerzen este contraste.

#### Otras opciones técnicas a considerar:

- Mojar un poco la zona de proyección para reforzar la dinamicidad de la imagen y la materialidad de la cual proviene.
- Proyectar en una caja de acrílico "pecera" con agua del tamaño del cuadrante de proyección.
- El proyector deberá estar arriba (considerar esto a la hora de escoger el espacio.)
- Iluminación: luces bajas, clave tonal intermedia en el espacio a exponer

#### Intención:

- Relacionar la "materia-medio" natural con la *natura* y su documentación "video y caminar (desplazamiento desde la repetición de los pasos) es decir una imagen secuencial" como parte de la *cultura*. El video así me permite hacer una documentación que refuerza la temporalidad de la imagen como concepto, desde su secuencialidad.
- Generar un contraste en el uso de la luz: es decir luz natural (reflejo) y la luz artificial de la imagen técnica (video)

#### UBICACIÓN EN EL MAPA



5

**Resolución técnica:**

-Colografía: sobre la placa vertir mezcla 50% cola blanca y 50% blanco españa. Con espátula emparejar. Luego con la roca como sello aplicar sobre la placa con ritmos que generen la textura visual. Dejar secar un día y luego barnizar dos veces. Para luego imprimir y hacer el frotage sobre la roca. Lograr con la manipulación del papel a modo tridimensional construir las rocas.

-Impresión sobre papel de arroz: cortar, medir y usar la prensa. calibrar la presión y girar.

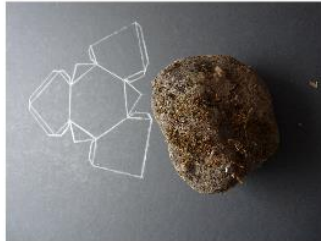
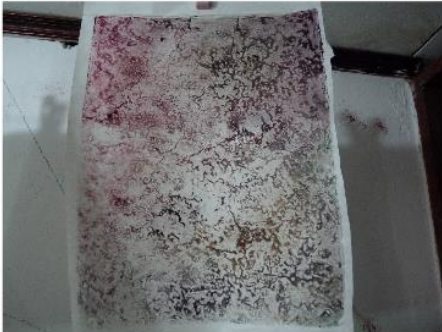
-Manipulación del papel: desdoblamiento de la roca en un lano bidimensional (papel). De lo geométrico a lo orgánico. usar la piedra como molde antes de aplicar el frotage.

-Frotage sobre papel de arroz y crayones hechos con la parafina más aceite más pigmentos y tizas pasteles de grises y tierras.

-Recolección de rocas: el camino como encuentro e índice de una acción arquetipica que se reitera a si misma en su intención. La de mapear y contabilizar "datos" de un lugar, es decir un archivo objetual.

-Registro fotografico de las rocas y luego cortarlas en Photoshop. Para esto registrar las rocas con cualidades formales ricas y variadas (luz, tamaño, textura y orma)

-Montaje sobre pared y techo con goma UHU Patafix.



## ANTI AMBIENTE: ARCHIVO COMO MONTAJE

5

### Resolución formal:

- A través de la repetición de los modulos (rocas) dibujar una línea que denote y simbolice el recorrido lineal del río.
- Generar un trampa antojo desde la idea de mimetismo a través de las rocas hechas y las encontradas (natura naturans y natura naturata)
- Representacion y presentacion  
Un juego perceptual en el que varian en su masa relativa la representación y la presentación de las rocas.

-La planimetría como metáfora de la intervención de la cultura sobre la natura, y como a través de los mapas se traduce una información tridimensional a una bidimensional.



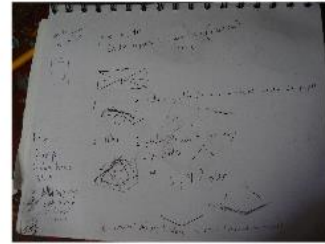
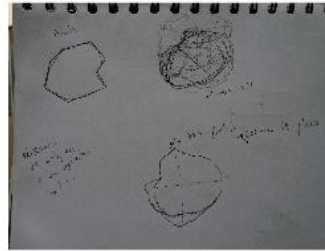
5

**Intención:**

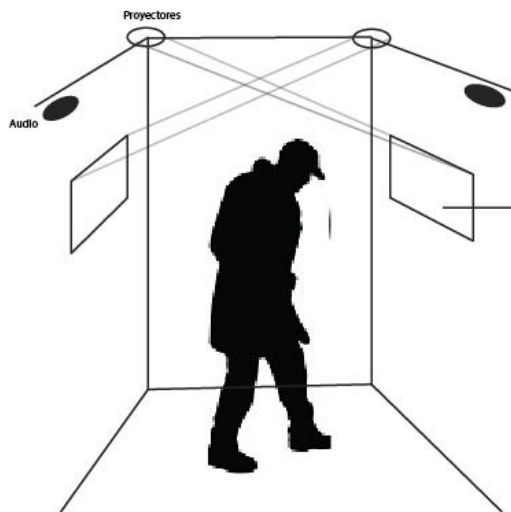
Generar un contrapunto en el montaje total, del registro de las intervenciones a un archivo objetual que penetre en el mimetismo de lo que es real dado y real modificado para indagar en la relación natura y cultura.

Determinar que la línea orgánica sea el resultado de un mapeo de las intervenciones allí realizadas.

Dentro de las aproximaciones de la geografía se han realizado mapeos del topo del río, en relación a los procesos de planimetría. (Pasar de lo tridimensional a lo bidimensional). Me apropio de estos procesos con el fin de mostrar un estudio procesual a manera de archivo para demostrar el como a través de los mapas se interviene la natura de parte de la cultura, por medio de códigos culturales (marcas, percepción activa, coordenadas, señalización, mapas e infraestructura).



6



Videos

**Resolución técnica:**

- Paneles falsos o paredes angostas.
- Uso de dos proyectores
- Uso de parlantes. (grabar audios y editarlos)

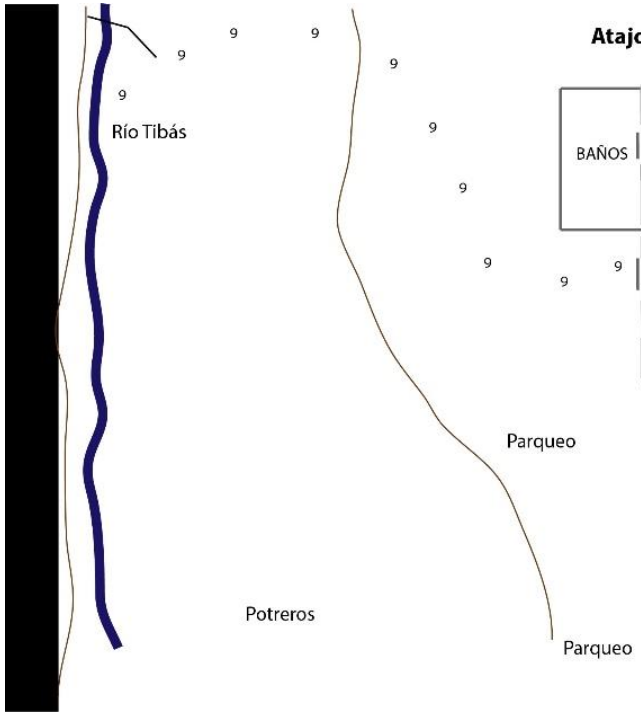
**Resolución formal:**

- Montaje en relación de contraste, mostrar un video de un lado referente a la natura y del otro referente a la cultura. Ambos en conjunto de la mano del audio para que generen tensión en el espectador.

- Inmersión del espectador (paneles oscuros poner una especie de cortina).

**Intención:**

- Hablar de la relación natura/cultura desde el contraste y la tensión perceptual desde dos imágenes secuenciales y un espacio angosto.



**Atajos del Río Tibás, Salón de Eventos Potreros**



**Simbología**

- Pared-ventana-panel
- Columnas
- Entradas/Salidas
- Videos
- Tubería
- Pedestal
- Área de exposición

- |   |   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>1. Catarata documentación</li> <li>2. Oquedades</li> <li>3. Heliconias y sillón (pared grande) y petrograbados.</li> <li>4. Natura naturata (video instalación).</li> <li>5. Planimetrías</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>6. Planimetrías (grabados en cuadro negro)</li> <li>7. Documentación flores y petrograbados</li> <li>8. Sustracción (video-objeto) hormiguero</li> <li>9. Línea de piedras (intervención en el río y en el espacio arquitectónico).</li> </ul> |
|---|---|

## 1.8 Bibliografía

- Dorfles, G. (1966). *Últimas tendencias del arte hoy*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eisner, E. (2002). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Editorial Paidós Arte y Educación.
- Tuan, F.Y. (1974). *Topophilia: a study of enviromental perception, attitudes and values*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Tuan, F.Y. (1997) *Space and Place. The perspective of experience*. New York. Columbia University Press.
- Pisón, M.E. (2009). *Miradas del paisaje* (ídem). Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Berque, A.. (2009). *El pensamiento paisajero* (ídem). Madrid. Editorial Biblioteca Nueva.
- Sarlo, B.. (2009). *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Pereira-Loria, V.. (1999). *La instalación en Costa Rica*. (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte , UCR).
- Rojas, J.M. )2003). *Historia del Arte Costarricense*. San José, Editorial Costa Rica.
- Herrán, F.J. (2011). Revista electrónica *En Materia 1*. (Ídem). Recuperado de: [https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/mc1\\_en\\_materia\\_web](https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/mc1_en_materia_web). (Consultado en 5 de Abril del 2016)
- Castellón R. y Quirós L.F. (2015). Revista Electrónica *L'Fatal 1* Recuperado de: [https://issuu.com/lfatal/docs/l\\_fatal\\_no.1](https://issuu.com/lfatal/docs/l_fatal_no.1). (Consultado el 2 de Diciembre del 2015)
- Nogué, J. (Ed.). (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Jeffrey-York, S.H., y Carson, H., “Art and the environment: A sense of place”. *Art Education*, 46,(1), pág: 25-45.
- Guasch, A.-M. (2011). *Arte y Archivo 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal/Arte Contemporáneo. Ídem.
- Fernández, B. (año). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995* Tesis Doctoral (en qué y Universidad).
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*.
- Guash, A.M. (2005). *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. Recuperado de : <http://etimologias.dechile.net/?intervencio.n> (Consultado en 10 de Agosto 2016).

Acha, J. (2011). *Teoría y práctica No-Objetualistas en América Latina. Memorias del primer Coloquio sobre Arte no objetual y Arte urbano*. Antioquía: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Bishop, C. (2006). *Participation, documents of contemporary art*. Recuperado de: [http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1096&context=gc\\_pubs](http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1096&context=gc_pubs).

(Consultado en 5 de Mayo del 2015).

Brea, J.L. (2005). *Ornamento y Utopía*. Recuperado de: [personales.upv.es/fmarti/eii/brea%20ornamento%20y%20utopia.rtf](http://personales.upv.es/fmarti/eii/brea%20ornamento%20y%20utopia.rtf). (Consultado en 3 de Setiembre 2016)

Cabral, F. Recuperado de <http://www.facundocabral.info/literatura-texto.php?Id=81> [consultado el día 27 de julio 2016].

Hernández-Carbajal, E. (2000). *Monografía del templo Parroquial de San isidro de Heredia en ocasión de su centenario 1894-1994 y apuntes sobre el cantón 1848-1994*.

Kluge, A. (1993). *El contexto de un jardín: discurso sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Ídem.

Harris, M. (1995). *Antropología cultural*. Recuperado de: <http://www.miuasinaloa.org/wp-content/uploads/2015/07/Harris-Marvin-Antropologia-cultural.pdf>. (Consultado en 5 de Octubre 2016. (

Mircea, E.(1972). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid. Ediciones Cristiandad <http://www.munisanisidro.go.cr/index.php/es/inicio/resena-historica> (Consultado en 3 de Setiembre 2016)

Alan, P. (1982). *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*. Argentina, Fondo de Cultura Económica.

Hernández, J. (2013). "Natura naturans, natura naturata. Hacia una relativa, y prudente, reivindicación del hilozoísmo". *Revista Naturaleza y Libertad.*, Volumen monográfico con el título: Monismo, dualismo, pluralismo (Actas Symposium con el mismo título, Sevilla, Octubre 2012). págs., 115-133. Recuperado de: <http://personales.us.es//jpacheco/Textos-PDF/Natura-naturans.pdf> [consultado el 6 de setiembre 2016].

Rosaldo, R. (2000). *La reconstrucción del análisis social*. Ediciones Abya- Yala 2000. Recuperado de: <http://dspace.unm.edu/bitstream/handle/1928/10760/Cultura%20y%20verdad.pdf?sequence=1>.

(Consultado en 8 de Marzo 2016).

## 1.9 Anexos

### Anexo 1.



*Otto Apuy. MEsótica. Torres del MADC. 1992. Instalación de grandes chorreadores de café, con acción en vivo.*

### Anexos 2.

Imagen 1. Proceso de montaje



Imagen 2. Proceso de montaje



Imagen 3.



### Anexos 3.

*Muro 13 y 31 (1994)*



*Barro seco (2014) Fotografía*



*Barro seco (2014) Fotografía*

