

Ecosistema lumínico

Shalom Stephany Velazco Sánchez

Trabajo de Grado para Optar al Título de Maestra en Artes Plásticas

Director

Roger Díaz Carreño

Historiador y Mg en Filosofía

Universidad Industrial de Santander

Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia - IPRED

Programa de Artes Plásticas

Bucaramanga

2026

Dedicatoria

Dedico este proyecto a todas las personas que han acompañado y apoyado mi proceso creativo, emocional y artístico. A quienes, con sus palabras, su paciencia, su escucha y su presencia, han influido de manera significativa en la construcción de este trabajo y en mi crecimiento como artista.

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que me apoyaron con orientación y acompañamiento durante esta etapa. A mis docentes y personas cercanas, por compartir sus conocimientos, observaciones y consejos, los cuales fueron fundamentales para el desarrollo de este proyecto.

Tabla de Contenido	Pág.
Introducción	11
Planteamiento del Problema	13
Justificación	15
1. Objetivos	17
1.1 Objetivo General.....	17
1.2 Objetivos Específicos.....	18
2. Componente Teórico.....	20
2.1 Marco Referencial.....	20
2.1.1marco Teórico:	20
2.1.2 Marco Conceptual:.....	24
2.1.3 Marco Espacial:	34
2.3 Referentes Artísticos	39
3. Proceso	51
3. 1 Registro y Recorridos	51
Recorridos	51
Reconocimiento y Exploración Del Espacio	52
Registro Fotográfico y Audiovisual.....	53
Exploración Grafica	56
Experimentación Material.....	57
3.2 Elaboración de las Piezas.....	59
Pintura	59
Escultura	62
Video Experimental	65
Proceso De Realización	68
3.3 Boceto y Pruebas Del Montaje	70

4. Obra.....	74
Pintura	74
Escultura Blanda	78
Video Experimental	79
Boceto y Propuesta de Montaje	80
5. Conclusiones	82
Referencias Bibliográficas	84

Lista de figuras

Figura 1 Mapa del Jardín Botánico Un Mundo en un Jardín.....	38
Figura 2 Encounter (Skyspace), James Turrell, 2015.....	39
Figura 3 Our Colour Reflection, Liz West 2016.....	40
Figura 4 Escenas para evitar pesadillas. Angélica Teuta, 2011.....	41
Figura 5 Escenas para evitar pesadillas. Angélica Teuta, 2011.....	42
Figura 6 Escenas para evitar pesadillas. Angélica Teuta, 2011.....	43
Figura 7 The Reflecting Pool, Bill Viola, 1977–1979.....	44
Figura 8 Cuerpopermeable IX: Laguna, Eulalia de Valdenebro, 2021.....	45
Figura 9 Passiflora quadrangularis, Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada 1783–1816.....	46
Figura 10 In the Midnight Garden, Jennifer Angus, 2015.....	47
Figura 11 Flor Amarilla (Herbario de plantas artificiales), Alberto Baraya, 2009.....	48
Figura 12 Vitrales de la Catedral de Saint-Ouen, Arnold of Nijmegen, ca. 1490–1536.	49
Figura 13 Fachada y acceso principal del Jardín Botánico Un Mundo en un Jardín.....	51
Figura 14 Estanque y cuerpo de agua del Jardín Botánico.....	52
Figura 15 Vivero y zona de conservación vegetal del Jardín Botánico.....	53
Figura 16 Vivero y zona de conservación vegetal del Jardín Botánico.....	54
Figura 17 Serie 2: fotografías textura	55
Figura 18 Serie 3: fotografías secas.....	55
Figura 19 Fotogramas y selección preliminar de registros audiovisuales.	56
Figura 20 Dibujos de bitácora realizados durante los recorridos en el jardín botánico..	57

Figura 21 Experimentación con acetato, pintura vitral y luz.	58
Figura 22 Experimentación con fieltro y pruebas de recubrimiento.....	59
Figura 23 Láminas de acrílico.....	60
Figura 24 Preparación de láminas de acrílico.	60
Figura 25 Aplicación de bordeador de vitral	61
Figura 26 Aplicación de color y capa final de pintura.	61
Figura 27 Pruebas de luz.....	62
Figura 28 Registro de insectos seleccionados.....	63
Figura 29 Boceto escultórico.	63
Figura 30 Estructura en alambre.	64
Figura 31 Recubrimiento con espuma y lana.....	64
Figura 32 Aplicación de fieltro.	65
Figura 33 Registro de ramas y vegetación en movimiento.....	66
Figura 34 Registro de insectos.....	67
Figura 35 Registro de cuerpos de agua.	67
Figura 36 Exploración del espacio expositivo y propuesta inicial de montaje.....	70
Figura 37 Proceso de distribución espacial del montaje de las series pictóricas.	70
Figura 38 Proceso de distribución espacial del montaje de las series pictóricas.	71
Figura 39 Disposición espacial de las esculturas.....	72
Figura 40 Relación entre iluminación y proyección de video.	72
Figura 41 Relación espacial entre pintura, escultura y video.	73
Figura 42 Piezas de pintura — Series 1, 2 y 3.....	75
Figura 43 Proyección de pintura — Series 1, 2 y 3.	77

Figura 44 Escultura blanda, piezas terminadas.....	79
Figura 45 Fotograma y selección audiovisual	80
Figura 46 Espacio expositivo definido.	80
Figura 47 Boceto final de montaje.....	81

Resumen

Título: Ecosistema Lumínico*

Autor: Shalom Stephany Velazco Sánchez **

Palabras Clave: ecosistema, luz, pintura, instalación, naturaleza, jardín botánico, escultura blanda, video experimental.

Descripción:

Ecosistema Lumínico es un proyecto de investigación-creación que explora las transformaciones visuales del Jardín Botánico de la Universidad Industrial de Santander *Un Mundo en un Jardín* desde una mirada artística situada. A través de recorridos sistemáticos bajo distintas condiciones climáticas y horarias, se construyó un archivo sensible de fotografías, videos y bitácora que registra variaciones de luz, color, textura y movimiento presentes en el ecosistema.

La obra se organiza en tres series que convergen en una instalación artística. La primera corresponde a pinturas de vitral sobre acrílico que exploran la transparencia y la cromaticidad de la luz. La segunda son esculturas blandas en fieltro inspiradas en los insectos del jardín. La tercera es un video experimental que registra microdinámicas del agua, la vegetación y la vida animal. Las tres series trasladan al espacio expositivo la lógica del ecosistema, su variación constante, su imperfección y su riqueza cromática.

El proyecto se sustenta en referentes de la ecología, la física óptica, la historia del arte y la teoría de la instalación, situando la observación prolongada y la experimentación material como métodos centrales de creación.

*Trabajo de grado

**Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia – IPRED, Artes plásticas, Roger Díaz Carreño.

Abstract

Title: Luminescent Ecosystem *

Author: Shalom Stephany Velazco Sánchez **

Key Words: ecosystem, light, painting, installation, nature, botanical garden, soft sculpture, experimental video.

Description:

Ecosistema Lumínico is an artistic research project that explores the visual transformations of the Botanical Garden of the Universidad Industrial de Santander, known as *Un Mundo en un Jardín*, from a situated artistic perspective. Through systematic walks under varying climatic and hourly conditions, a sensory archive of photographs, videos, and field notes was built, documenting variations of light, color, texture, and movement present in the ecosystem.

The work is organized into three series that converge into an art installation. The first consists of stained glass paintings on acrylic that explore the transparency and chromaticity of light. The second comprises soft sculptures in felt inspired by the insects of the garden. The third is an experimental video that records the microdynamics of water, vegetation, and animal life. Together, the three series translate the logic of the ecosystem into the exhibition space, its constant variation, its imperfection, and its chromatic richness.

The project draws on references from ecology, optical physics, art history, and installation theory, placing sustained observation and material experimentation at the center of the creative process.

*Bachelor Thesis

**Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia – IPRED, Artes plásticas, Roger Díaz Carreño.

Introducción

Ecosistema Lumínico es un trabajo de grado que nace de la observación, fruto del trabajo de campo realizado en el Jardín Botánico de la Universidad Industrial de Santander Un Mundo en un Jardín. Durante varias semanas, el jardín fue recorrido en distintos momentos del día y bajo condiciones climáticas variables, con el propósito de registrar aquello que normalmente pasa inadvertido: los cambios de color que produce la luz sobre las hojas, las texturas que aparecen en superficies pequeñas, los movimientos de los insectos, los reflejos del estanque y la manera en que la lluvia o la nubosidad transforman completamente la paleta del entorno. De esos recorridos surgió un archivo personal de fotografías, videos y anotaciones en bitácora que se convirtió en la materia prima del proyecto.

El punto de partida no fue documentar el ecosistema sino percibirlo. Documentar implica registrar lo que hay; percibir implica detenerse en lo que afecta, en lo que genera una respuesta visual o sensorial. Desde esa postura, el jardín dejó de ser un espacio de tránsito o contemplación superficial y se convirtió en un laboratorio de observación donde cada detalle resultaba digno de atención y de traducción plástica.

La obra resultante se organiza en tres series. La primera explora el color y la transparencia mediante pinturas de vitral sobre acrílico, un soporte translúcido que, al igual que el vidrio emplomado histórico, permite que la luz lo atravesara y proyecte color sobre el espacio. La experimentación con este material permitió descubrir cómo el pigmento se comporta de manera distinta según la superficie, el grosor y la cantidad de luz disponible. La segunda serie son esculturas blandas en fieltro, construidas con espuma como estructura interna no visible, cuyas formas se inspiran en los insectos observados en el jardín. Su textura mate y porosa absorbe la luz

de manera similar a las superficies orgánicas del entorno natural. La tercera es un video experimental que recoge microdinámicas del jardín: insectos en movimiento, variaciones de luz sobre el estanque y pequeños fenómenos que el ojo no alcanza a retener en tiempo real pero que la cámara preserva y amplifica.

Las tres series convergen en una instalación artística que no busca reproducir el jardín dentro del espacio expositivo sino trasladar su lógica: la variación constante, la imperfección como evidencia de vida y la riqueza cromática que solo emerge con atención prolongada.

Los referentes que acompañan este proyecto provienen tanto del arte como de la ciencia. Desde James Turrell, quien trabaja la luz como materia perceptiva, hasta Eulalia de Valdenegro y su relación de permanencia con los ecosistemas naturales; desde los vitrales históricos de Arnold of Nijmegen, antecedente directo de la técnica pictórica empleada, hasta las fotografías de María Fernanda Cardoso, que hacen visible lo que el ojo humano no puede ver. Todos ellos comparten con este proyecto una misma convicción: que la observación atenta del mundo natural puede generar formas de conocimiento y experiencia que ninguna otra aproximación produce.

El documento se organiza en cuatro capítulos. El primero desarrolla el componente teórico y conceptual, que incluye los fundamentos ecológicos, ópticos y artísticos que sostienen el proyecto, junto con los referentes artísticos seleccionados. El segundo presenta el proceso de trabajo de campo, experimentación con materiales y elaboración de las piezas. El tercero presenta la instalación artística final con sus componentes y decisiones de montaje. El documento cierra con las conclusiones y las referencias bibliográficas.

Planteamiento del problema

El Jardín Botánico "Un Mundo en un Jardín" de la Universidad Industrial de Santander, ubicado dentro del campus universitario de Bucaramanga, es un espacio de conservación activa que reúne una diversidad significativa de especies vegetales, cuerpos de agua, zonas húmedas e insectos en un sistema ecológico complejo. Sus distintos ambientes y microhábitats lo convierten en un lugar donde conviven la investigación científica, la educación ambiental y la experiencia sensible de la naturaleza. Sin embargo, su condición de espacio institucional lo reduce frecuentemente a un lugar de tránsito o contemplación superficial, lo que limita la percepción de su riqueza visual y sensorial. La luz que atraviesa los doseles, las texturas de las superficies orgánicas, los movimientos de los insectos y los reflejos del estanque constituyen fenómenos visuales que rara vez son objeto de atención sostenida por parte del visitante.

Esta tensión entre la complejidad del ecosistema y la percepción reducida que se tiene de él ha sido abordada desde el arte contemporáneo mediante distintas estrategias. La artista colombiana Eulalia de Valdenebro ha desarrollado una práctica de observación prolongada y cohabitación con ecosistemas naturales, registrando en video y bitácora sus transformaciones y sus interacciones simbólicas con el entorno, validando así la observación situada como herramienta legítima de investigación-creación. James Turrell trabaja la luz como materia perceptiva capaz de transformar la relación del espectador con el espacio, demostrando que la luz no es un elemento decorativo sino la condición que hace posible toda experiencia visual. Ana Mendieta, por su parte, convierte la luz en el único elemento que revela la forma en medio de la oscuridad, mostrando cómo esta puede activar un entorno y transformar radicalmente su percepción. Estos antecedentes

demuestran que existe una tradición artística consolidada en torno a la observación sensible de la naturaleza, pero que en el jardín botánico UIS no ha sido desarrollada desde una propuesta de investigación-creación situada.

A partir de este contexto, el problema central de este proyecto surge de la necesidad de construir una representación artística que traduzca las dinámicas lumínicas y cromáticas del jardín a un lenguaje plástico contemporáneo. La luz, entendida como la condición que hace posible percibir el color, la textura, la forma y el movimiento, es el principio organizador de toda la experiencia visual del ecosistema. Esta riqueza, sin embargo, permanece invisible en la experiencia cotidiana, y la brecha entre la complejidad perceptual del jardín y la experiencia superficial que se tiene de él es el punto de partida de esta investigación.

De lo anterior se deriva la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo puede una exploración artística basada en la observación sensible, personal y situada del ecosistema, permitir la construcción de una representación que revele aquello que usualmente permanece invisible en el jardín consentido y que características estéticas y formales deberían tener las piezas?

Justificación

Ecosistema Lumínico surge de la necesidad de traducir, desde la investigación-creación, las experiencias perceptivas que emergen de observar un ecosistema y sus transformaciones visuales. El proyecto explora el color, la textura, el movimiento y la luz como elementos que configuran la experiencia sensible del entorno. La percepción no es un acto pasivo sino una experiencia corporal mediante la cual se construyen significados (Merleau-Ponty, 1945/1993).

El Jardín Botánico UIS ha sido estudiado principalmente desde enfoques científicos, dejando un vacío en cuanto a investigaciones que aborden su dimensión sensible y perceptiva. Los trabajos artísticos previos sobre este espacio se han enfocado en elementos aislados sin profundizar en las relaciones entre luz, color, movimiento y vida que lo constituyen como sistema vivo. Este proyecto propone una aproximación que genera formas de conocimiento que las metodologías científicas no pueden producir.

Desde el punto de vista personal, el proyecto profundizó en la observación como herramienta creativa. Los recorridos por el jardín revelaron relaciones no previstas al inicio, como la conexión entre insectos polinizadores y plantas con flor, o la manera en que los cuerpos de agua concentran actividad biológica y generan microambientes visuales propios. Estas relaciones ampliaron la mirada hacia el ecosistema como red dinámica de interacciones.

En el campo artístico, el proyecto contribuye al diálogo entre creación contemporánea, ecología y experiencia perceptiva. Donde la ciencia mide y clasifica, el arte propone experiencias. La metodología de investigación-creación reconoce el conocimiento producido desde el hacer, el contacto con el material y la decisión plástica. El trabajo se inscribe en una línea de práctica

artística situada, representada por artistas como Eulalia de Valdenebro, quien ha desarrollado una metodología de cohabitación prolongada con ecosistemas naturales.

Desde el punto de vista institucional, el proyecto vincula el Jardín Botánico UIS con la práctica artística contemporánea, aportando una lectura sensorial sobre un espacio habitualmente abordado desde la ciencia o la pedagogía. Al trasladar al espacio expositivo la lógica del ecosistema, su variación, su imperfección y su escala íntima, la obra motiva una sensibilidad ambiental que favorece la valoración de los espacios naturales que conviven con la vida institucional y urbana.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

Desarrollar un proyecto artístico que explore los cambios del ecosistema y la relación entre luz, forma y color, en el jardín botánico UIS “un Mundo en un Jardín” mediante un proceso experimental de carácter pictórico, escultórico e instalativo.

1.2 Objetivos Específicos

1. Realizar una revisión documental sobre los fundamentos conceptuales relacionados con la percepción de la luz en los ecosistemas y su aplicación en las artes visuales, mediante la revisión de fuentes bibliográficas, artísticas y teóricas especializadas, con el fin de establecer referentes que orienten el proceso de creación de la instalación.
2. ☐ Comprender las relaciones entre las características formales, texturales y cromáticas del jardín como ecosistema de referencia y los fenómenos de percepción lumínica, mediante la observación directa, el registro fotográfico y la elaboración de una bitácora de campo, para identificar elementos susceptibles de ser traducidos al lenguaje plástico.
3. ☐ Determinar las posibilidades expresivas de los materiales pictóricos y escultóricos frente a la incidencia de la luz sobre el color, la superficie y la percepción visual, mediante procesos de experimentación material, con el propósito de definir los recursos formales y conceptuales que integrarán la instalación artística.
4. ☐ Elaborar un conjunto de piezas bidimensionales, tridimensionales y audiovisuales que interpreten las dinámicas de percepción de la luz observadas en el ecosistema de referencia, mediante la articulación de los resultados obtenidos en las fases de observación, registro y experimentación, para configurar la propuesta artística final.

5. ☐ Integrar los componentes bidimensionales, tridimensionales y audiovisuales en una instalación artística coherente a nivel conceptual y espacial, mediante su disposición en un espacio expositivo, con el fin de propiciar una experiencia perceptiva en torno a la relación entre luz, naturaleza y creación artística.

2. Componente teórico

2.1 Marco Referencial

2.1.1 Marco teórico:

La luz: composición, comportamiento y fenómenos ópticos.

La luz visible es la parte del espectro electromagnético que el ojo humano puede percibir, aproximadamente entre los 380 y 750 nanómetros (Hecht, 2017). Las longitudes de onda cortas producen tonalidades violetas y azules, mientras que las más largas generan naranjas y rojos. Newton demostró que la luz blanca contiene todos esos colores simultáneamente, y desde ahí la física estableció algo fundamental: el color no es una propiedad fija de los objetos sino el resultado de cómo la luz interactúa con cada superficie (Newton, 1952).

La composición de la luz también cambia según la hora del día. Al amanecer y al atardecer predominan los tonos cálidos, rojos y naranjas, mientras que al mediodía aumentan los azules y violetas. En un jardín tropical como el de la UIS, la humedad y la variación solar intensifican esos cambios, haciendo que un mismo espacio se vea completamente distinto según el momento del día.

Goethe señaló que la experiencia del color no depende solo de condiciones físicas sino también de la atmósfera y de quien observa (Goethe, 1810/1997). El color en la naturaleza no es fijo: cambia con la luz, el clima y el entorno. Esta idea es central en el proyecto, donde la paleta no fue definida de antemano sino construida a partir de lo observado en el jardín bajo distintas condiciones.

Cuando la luz encuentra una superficie o cambia de medio, ocurre una de tres cosas: se refleja, se refracta o se difunde. Estos fenómenos no son solo principios físicos sino los mecanismos visuales sobre los que se construye el proyecto.

La reflexión es el rebote de la luz al tocar una superficie. Si es lisa, como el agua en calma, genera imágenes nítidas como un espejo. Si es rugosa o irregular, la luz se dispersa suavemente en todas direcciones sin producir imagen definida, lo que se llama reflexión difusa (Serway & Jewett, 2018). Este fenómeno es visible en hojas, cortezas y fibras vegetales, donde la irregularidad de la superficie fragmenta la luz. Un estanque puede funcionar como espejo perfecto en momentos de quietud y convertirse en una superficie fragmentada y difusa cuando actúa el viento.

La refracción ocurre cuando la luz pasa de un medio a otro, como del aire al agua, y cambia de dirección al hacerlo (Hecht, 2017). Ese cambio distorsiona lo que vemos: los objetos bajo el agua parecen desplazados o deformados. Una hoja vista en contraluz revela su estructura vascular interna porque la luz la atraviesa y la refracta, mostrando algo que la vista directa no percibe.

La difusión sucede cuando la luz atraviesa un material translúcido y se expande internamente, perdiendo direccionalidad y creando una luminosidad suave. Es lo que ocurre en hojas jóvenes, pétalos y membranas orgánicas, donde la luz pierde su dureza y adquiere una cualidad atmosférica y envolvente.

En espacios como un jardín botánico estos tres fenómenos no ocurren por separado sino simultáneamente y en constante cambio, según la hora, el clima y la superficie que recibe la luz. Esa simultaneidad y variabilidad es la materia sensible desde la cual se construyeron las decisiones plásticas de *Ecosistema Lumínico*: el acrílico refleja y transmite luz al mismo tiempo, el fieltro la absorbe y dispersa como una superficie orgánica, y la pintura vitral solo existe plenamente cuando la luz la atraviesa desde adentro.

Ecosistema, luz y transformación perceptiva.

Un ecosistema no es una colección de plantas y animales sino un sistema de relaciones. Tansley definió el ecosistema como una unidad donde los componentes vivos y no vivos intercambian energía y materia de forma continua (Tansley, 1935). Lo importante no es qué organismos lo componen sino cómo se afectan entre sí: la luz activa la fotosíntesis, modifica la temperatura, altera el comportamiento de los insectos y transforma la apariencia de cada superficie. Todo ocurre al mismo tiempo y en permanente cambio.

Desde esta perspectiva, el Jardín Botánico UIS no es un escenario decorativo sino un sistema vivo donde esos intercambios son visibles. *Ecosistema Lumínico* no registra especies ni organismos individuales: registra esos momentos en que los procesos del ecosistema se hacen perceptibles, una hoja perforada, el cambio de color del agua, la sombra de un insecto sobre una superficie húmeda.

Las plantas no solo reciben la luz sino que responden a ella. Taiz et al. (2015) demuestran que la luz regula el crecimiento, la orientación y la pigmentación vegetal. Fenómenos como el fototropismo muestran que las plantas modifican constantemente su forma según la intensidad y dirección de la luz, produciendo cambios cromáticos y estructurales visibles en el entorno. Estas transformaciones son la materia visual desde la cual el proyecto construye sus decisiones plásticas.

Darwin estableció que esas modificaciones no son accidentales sino el resultado de procesos adaptativos frente al entorno (Darwin, 1952). En un clima tropical como el de Bucaramanga, con ciclos de lluvia intensa, alta humedad y luz variable, esos procesos se hacen especialmente visibles: manchas, perforaciones, coloraciones alteradas, texturas dañadas por hongos o insectos. Lejos de ser defectos, estas marcas son evidencia de que el ecosistema está vivo y activo.

En *Ecosistema Lumínico* esa idea se convierte en criterio estético. La paleta de las pinturas vitrales no fue diseñada de antemano sino construida desde esas irregularidades observadas en el jardín: bordes desgastados, manchas de humedad, hojas con perforaciones. El video tampoco busca mostrar el jardín en su estado ideal sino en sus momentos de variación, texturas dañadas, formas asimétricas, imágenes que se alejan de la representación convencional de la naturaleza. Lo imperfecto no se descarta: es exactamente lo que se registra.

Gilles Clément propone entender el jardín como un sistema abierto donde el diseño acompaña los procesos naturales en lugar de imponerles una forma fija (Clément, 2007). Esa misma lógica orienta el proyecto: no representar un entorno inmóvil sino hacer visibles sus procesos de transformación.

La condición tropical del jardín no es un dato menor. Las investigaciones de CENIVAM demuestran que la humedad, la intensidad lumínica variable y los ciclos de lluvia propios del trópico aceleran procesos de pigmentación y deterioro orgánico en las plantas (Stashenko et al., 2009), produciendo manchas, daños fúngicos e irregularidades cromáticas que difícilmente aparecerían con la misma intensidad en otro clima. Esas condiciones específicas son las que el video registra y las que hacen que este proyecto pertenezca a este lugar concreto.

2.1.2 Marco conceptual:

Pintura expandida.

La pintura expandida surge como una respuesta a la necesidad de romper con los límites tradicionales del medio pictórico y su concepción histórica como superficie bidimensional opaca. La noción de «campo expandido» desarrollada por Rosalind Krauss (1979) permitió comprender cómo los medios artísticos dejaron de operar dentro de fronteras rígidas para situarse en zonas intermedias entre pintura, escultura, objeto e instalación. En este marco, la pintura deja de ser un plano estático para convertirse en un cuerpo que ocupa y modifica el espacio, que incorpora materiales no convencionales y que establece relaciones activas con el entorno en el que se activa.

Una de las transformaciones más significativas dentro de esta expansión es el desplazamiento del soporte tradicional. Cuando la pintura abandona la tela y se traslada a superficies como el acrílico, el vidrio o materiales translúcidos, su relación con la luz cambia radicalmente: ya no recibe la luz desde afuera para ser iluminada, sino que la deja pasar, la filtra y la transforma. En el caso de la pintura vitral sobre acrílico —técnica central en este proyecto— el soporte se convierte en un elemento activo: la luz lo atraviesa, interactúa con el pigmento y produce variaciones cromáticas que dependen de la intensidad y el ángulo de incidencia lumínica. La pintura, así entendida, no es un objeto fijo sino un sistema dinámico cuya apariencia cambia con las condiciones del entorno.

Esta dimensión procesual y experimental es igualmente constitutiva de la práctica pictórica en este proyecto. La exploración del material no busca reproducir imágenes predefinidas, sino descubrir cómo se comportan los pigmentos sobre superficies no convencionales, cómo reaccionan ante la luz, cómo fluyen, se acumulan o se transparentan. El error, la variación inesperada y el

accidente material no son obstáculos sino información: revelan las posibilidades expresivas del medio y orientan las decisiones formales de la obra. Desde esta perspectiva, la pintura se entiende como investigación: un proceso abierto en el que el material tiene agencia propia y en el que el resultado no está determinado de antemano, sino que emerge del diálogo entre la mano, el pigmento, el soporte y la luz.

Así, la pintura expandida en *Ecosistema Lumínico* articula dos desplazamientos simultáneos: uno material, al elegir el acrílico como soporte que transforma la relación entre pintura y luz; y uno metodológico, al asumir la experimentación como forma de conocimiento y la variación como parte constitutiva del lenguaje pictórico. Ambos desplazamientos conectan directamente con la lógica del ecosistema observado: un sistema donde nada es fijo, donde la luz lo cambia todo y donde la imperfección es evidencia de vida.

La luz como materia artística y agente perceptual.

A lo largo de la historia del arte, la luz ha ocupado un lugar central no solo como condición técnica para hacer visible la obra, sino como elemento expresivo y conceptual con valor propio. En la pintura barroca, Vermeer y Rembrandt exploraron la manera en que la luz modela cuerpos, espacios y emociones. El impresionismo, por su parte, investigó los cambios cromáticos producidos por la luz natural a distintas horas del día. Desde entonces, la tradición pictórica occidental ha construido un diálogo sostenido entre la observación lumínica y la producción de sentido visual.

En el arte contemporáneo, este interés se desplaza desde la representación de la luz hacia su uso directo como material. James Turrell es uno de los referentes más significativos en esta dirección: su obra no representa la luz ni la ilumina, sino que la convierte en el objeto mismo de

la experiencia (Adcock, 1990). A través de instalaciones que controlan con precisión su intensidad, color y dirección, genera situaciones perceptuales donde el espectador se enfrenta a la luz como presencia física que ocupa el espacio y modifica la conciencia. Su obra *Encounter* (2015), instalada en el Jardín Botánico de Culiacán, demuestra cómo una intervención lumínica puede transformar la percepción de un entorno natural sin alterar físicamente sus elementos, un principio que orienta directamente esta propuesta.

Ana Mendieta exploró una dimensión complementaria: la relación entre luz y oscuridad como condición perceptiva. En su serie *Siluetas* (1973–1980), y específicamente en *Silueta en fuego* (1976), colocaba siluetas encendidas sobre paisajes oscuros, convirtiéndolas en la única fuente de luz dentro del entorno. La oscuridad no era un fondo vacío, sino la condición que hacía visible la forma. La luz no iluminaba el espacio desde afuera: lo definía desde adentro, revelando contornos y estructuras que sin ella serían invisibles. Esta lógica es coherente con la propuesta instalativa aquí desarrollada, donde la oscuridad parcial del espacio expositivo no es una carencia, sino parte del dispositivo que permite que la luz active los materiales y revele las formas.

Considerada como material activo, la luz no solo revela la obra sino que la transforma. Su interacción con pigmentos, superficies orgánicas y materiales translúcidos produce variaciones cromáticas, transparencias y brillos que dependen de las condiciones del entorno en cada momento. Desde esta perspectiva, deja de ser un recurso técnico y se convierte en un agente que participa activamente en la construcción del sentido visual y sensorial de la instalación.

Esta comprensión de la luz como materia viva y variable es coherente con la naturaleza del ecosistema observado. Así como el jardín botánico produce transformaciones lumínicas constantes según la hora, la nubosidad y la estación, la obra responde a esa misma lógica de variación e inestabilidad, trasladando la experiencia del entorno natural al espacio expositivo.

Escultura blanda.

La escultura blanda surge como categoría en el arte contemporáneo a partir de los años sesenta, cuando artistas como Claes Oldenburg comenzaron a subvertir la rigidez tradicional de la escultura. Oldenburg sustituyó los materiales duros como piedra, metal, madera, por materiales flexibles, maleables y táctiles. Sus versiones blandas de objetos cotidianos perdían firmeza y funcionalidad para adquirir una cualidad orgánica, casi corporal: se deformaban por efecto de la gravedad, respondían al tacto y cambiaban de forma según cómo eran instaladas. Esta operación no era solo material sino conceptual: la blandura introducía en la escultura nociones de vulnerabilidad, impermanencia y vida que el material rígido no podía expresar.

Desde entonces, la escultura blanda ha sido explorada por diversas tradiciones del arte contemporáneo. Eva Hesse exploró la tensión entre estructura y colapso mediante colgantes de látex y fibras que cedían ante su propio peso. Mike Kelley trabajó con peluches y textiles para abordar lo abyecto, lo doméstico y la memoria corporal. En todos estos casos, el material blando no es un soporte neutro sino un agente activo que carga significado por su textura, su peso, su temperatura visual y su comportamiento en el espacio.

En relación con la naturaleza, la escultura blanda ofrece una forma de representación que elude la monumentalidad y se aproxima a la escala íntima de los organismos vivos. Los materiales blandos comparten con los seres orgánicos una condición de mutabilidad: se doblan, se comprimen y absorben la luz de manera difusa. Sus superficies no son uniformes sino variables. Esta cualidad los convierte en un lenguaje especialmente adecuado para representar formas naturales que tampoco son rígidas ni perfectas, como los insectos, cuya anatomía combina dureza exterior con blandura interna y cuyo cuerpo registra las condiciones del entorno en su propia superficie.

En este sentido, la obra *In the Midnight Garden* (2015) de Jennifer Angus constituye un referente directo. Angus construye patrones ornamentales sobre las paredes de una galería usando más de cinco mil insectos reales. Lo que primero se percibe como color y forma decorativa revela, al acercarse, que está compuesto por organismos. Ese efecto de doble lectura primero forma visual, luego presencia orgánica, es análogo a lo que buscan las esculturas blandas en *Ecosistema Lumínico*: presentar el insecto no como elemento naturalista sino como forma visual dentro de una composición, donde el color, la textura y la disposición importan tanto como el organismo en sí mismo.

En este proyecto, la escultura blanda se materializa en piezas construidas con fieltro y espuma como estructura interna no visible, que adoptan formas inspiradas en los insectos observados durante los recorridos por el Jardín Botánico UIS. Estas piezas se instalan en pared o suspendidas en el espacio expositivo. La gravedad participa en la definición de su forma final: no son objetos fijos sino presencias que se adaptan a las condiciones del montaje.

El fieltro, por su textura densa y su capacidad de absorber y difundir la luz, produce superficies mate y porosas que se comportan de manera similar a las superficies orgánicas del jardín. Así, la escultura blanda no representa al insecto de manera literal sino que traduce su cualidad material: su peso, su textura y su relación con el espacio y la luz.

Video y medios híbridos.

El video en el arte contemporáneo ha evolucionado desde su uso documental hacia un medio autónomo que permite explorar tiempo, movimiento, percepción y materialidad. Gene Youngblood (1970) introdujo la noción de cine expandido para referirse a prácticas que desbordan el formato cinematográfico tradicional y se articulan con lenguajes intermediales y tecnologías de

registro cotidianas. Esta concepción permitió entender el video no solo como un dispositivo que captura la realidad, sino como un medio que construye una experiencia propia a partir de aquello que registra y de cómo lo registra.

Michael Rush (2003) señala que el video experimental se caracteriza por su capacidad de hibridarse con otros lenguajes: instalación, sonido, performance y proyección espacial. Esta naturaleza híbrida ubica al video como un material que se comporta simultáneamente como imagen, luz y tiempo. Lev Manovich (2001) describe esta condición como hibridez blanda, donde la obra articula múltiples capas sin que ninguna domine completamente sobre las otras.

Dentro de esta tradición existe una línea específica en la que el video opera como registro sensible de fenómenos naturales y microdinámicas que ocurren a una escala o velocidad que escapa a la percepción ordinaria. Bill Viola exploró esta posibilidad en *The Reflecting Pool* (1977–1979), donde la cámara suspende el tiempo para hacer visible lo que normalmente se ignora: reflejos, ondulaciones y cambios mínimos dentro de un entorno natural. No desde lo simbólico ni desde la narrativa, sino desde esa capacidad del video de revelar detalles que de otro modo pasarían desapercibidos. Esa misma lógica orienta el componente de video en *Ecosistema Lumínico*, donde el registro no busca narrar sino acumular tiempo y detalle sobre el ecosistema observado.

En esta dirección también opera la obra de María Fernanda Cardoso, quien mediante microfotografía construye archivos visuales de organismos que el ojo humano no puede ver en detalle. Su trabajo con *Spiders of Paradise* (2018) demuestra cómo la observación ampliada y el registro sistemático pueden transformar lo invisible en imagen principal. Esta noción de archivo visual como forma de conocimiento sensible conecta directamente con el carácter experimental del video en este proyecto, donde el registro acumulado de insectos, agua y variaciones de luz construye un archivo del ecosistema que va más allá del documento.

El video experimental privilegia la duración, el detalle y las condiciones del registro como estrategias expresivas. Las decisiones técnicas, el movimiento de la cámara y los accidentes del entorno no son obstáculos sino elementos que construyen el sentido de la obra. En *Ecosistema Lumínico*, el video fue registrado con cámara en mano en formato vertical, decisión que responde a las condiciones del trabajo de campo y que introduce una inestabilidad corporal que contrasta con la quietud de los fenómenos observados.

El video registra microdinámicas del Jardín Botánico UIS: insectos en movimiento, variaciones de luz sobre el estanque y detalles vegetales que la percepción ordinaria no retiene. Su presencia en la instalación introduce una dimensión temporal que ni la pintura ni la escultura pueden ofrecer, permitiendo al espectador acceder al ritmo y la respiración del ecosistema observado.

Ecosistemas artificiales.

El concepto de ecosistema, formulado por Tansley (1935), describe un sistema donde organismos vivos e elementos no vivos —como el agua, la luz y el suelo— interactúan de manera continua. Un ecosistema artificial es aquel que ha sido diseñado y mantenido por intervención humana, donde esas relaciones se reconfiguran a partir de variables controladas como luz, humedad o temperatura. Odum y Barrett (2005) señalan que estos sistemas, aunque no son naturales, mantienen dinámicas ecológicas reales como el equilibrio, la resiliencia y el cambio.

Timothy Morton plantea que los ecosistemas actuales no pueden entenderse como espacios puros o separados de la acción humana, sino como redes donde lo natural y lo construido conviven (Morton, 2013). Desde esta perspectiva, el Jardín Botánico UIS no es un espacio completamente natural: sus especies fueron seleccionadas, sus zonas fueron delimitadas y sus condiciones son

parcialmente controladas. Esa condición híbrida es precisamente lo que lo hace pertinente para *Ecosistema Lumínico*, donde el jardín funciona al mismo tiempo como entorno vivo e impredecible y como sistema diseñado.

Esta misma mezcla entre lo natural y lo construido aparece en el trabajo de Alberto Baraya. En su *Herbario de plantas artificiales* (2009), Baraya recolecta plantas falsas hechas en plástico y tela, y las presenta siguiendo los protocolos de la ilustración botánica científica. Lo que interesa de su práctica no es la crítica que sostiene el proyecto sino esa ambigüedad entre lo real y lo artificial: algo familiar que, al cambiar de contexto, deja de funcionar como representación pero tampoco como objeto natural.

Esa misma ambigüedad opera en *Ecosistema Lumínico*. El jardín botánico no es completamente natural, y las piezas no pretenden ser documentos ni réplicas del entorno. Traducen su lógica: la variación, la imperfección y la riqueza cromática de un espacio construido desde decisiones humanas pero habitado por procesos vivos.

En el campo científico, investigaciones del CENIVAM han demostrado que las plantas responden a distintas condiciones de luz, humedad y temperatura, modificando su metabolismo y apariencia (Stashenko et al., 2009). Esto permite entender el ecosistema artificial no solo como un espacio donde se colocan plantas, sino como un ambiente dinámico donde la luz y los factores materiales producen transformaciones visibles y perceptuales.

Desde esta perspectiva, la instalación no funciona como un conjunto de objetos fijos. Es un ambiente ecológico diseñado donde la luz afecta el color, los materiales responden al entorno y el espectador se convierte en un elemento más que altera el equilibrio del sistema.

Arte instalativo y el espacio.

La instalación se consolidó durante la segunda mitad del siglo XX como una práctica artística que usa el espacio no solo como contenedor sino como material de la obra. Según Claire Bishop (2005), la instalación convierte al espectador en un participante activo dentro de un entorno tridimensional donde los elementos materiales, lumínicos y espaciales producen una experiencia sensible completa.

Julie H. Reiss (1999) señala que la instalación surge vinculada al minimalismo y al arte ambiental, movimientos que rompieron la separación entre obra y espacio. Para Reiss, el significado no está solo en el objeto sino en el encuentro entre el espectador y el espacio. Esta idea es clave para entender el espacio como una materia activa capaz de generar atmósferas y experiencias sensoriales.

Nicholas Bourriaud (2002) propone la noción de estética relacional, donde la instalación funciona como un escenario que genera interacciones y experiencias temporales. Su propuesta plantea que la obra es un marco operativo capaz de producir relaciones entre el espectador y el entorno.

Diversos artistas han demostrado cómo una instalación puede transformar completamente la manera en que se percibe un espacio. James Turrell, en *Encounter* (2015), interviene el Jardín Botánico de Culiacán mediante luz programada sin modificar físicamente el entorno. El espacio no cambia materialmente pero la percepción de él sí: la luz redefine sus límites, su profundidad y su atmósfera (Adcock, 1990). Liz West, en *Our Colour Reflection* (2016), ocupa el espacio con discos de acrílico coloreado que reflejan y proyectan luz sobre las superficies circundantes. El color no está contenido en los objetos sino expandido en el espacio, apropiándose de él a través de reflejos e intensidades que cambian según la luz disponible. Jennifer Angus, en *In the Midnight*

Garden (2015), cubre las paredes de una sala con miles de insectos reales dispuestos en patrones ornamentales. Lo que primero se percibe como decoración revela, al acercarse, que está compuesto por organismos. El espacio se convierte en un entorno que exige al espectador cambiar su distancia y su manera de mirar.

Estas tres obras comparten una misma lógica: no llenan el espacio con objetos sino que lo transforman. Esa es la misma intención de la instalación de este proyecto, donde la pintura vitral proyecta color sobre el espacio, las esculturas blandas de insectos ocupan la pared con presencia orgánica, y el video introduce una dimensión temporal que activa el conjunto.

Olafur Eliasson ha trabajado el espacio como campo atmosférico, integrando luz, temperatura y sonido como materiales de la obra (Eliasson, 2007). Su propuesta de generar situaciones sensibles que transforman la percepción del entorno refuerza la idea central de la instalación: no mostrar el jardín sino trasladar su lógica al espacio expositivo para que el espectador la experimente desde adentro.

2.1.3 Marco espacial:

El proyecto se desarrolla en el Jardín Botánico de la Universidad Industrial de Santander, conocido como *Un Mundo en un Jardín*, ubicado dentro del campus universitario en Bucaramanga. Este espacio reúne diversas especies vegetales, cuerpos de agua, zonas húmedas e insectos en un sistema ecológico activo que fue recorrido y registrado en distintos momentos del día y bajo diferentes condiciones climáticas. Su diversidad de microambientes con variaciones constantes de luz, textura, color y actividad biológica esto lo convierte en el punto de partida sensible desde el cual se construyeron todas las decisiones plásticas del proyecto.

Cuerpos de agua en jardines.

Los cuerpos de agua en los jardines botánicos cumplen funciones ecológicas, pedagógicas y estéticas. Crean microhábitats para especies de flora y fauna asociadas a ambientes húmedos, regulan la temperatura y favorecen el microclima. Desde el punto de vista educativo, permiten comunicar conceptos como sucesión ecológica y relaciones entre luz, hábitat y biodiversidad.

El estanque del Jardín Botánico UIS fue el principal punto de observación de este proyecto. Su accesibilidad, sus variaciones lumínicas a lo largo del día y la riqueza de interacciones biológicas que concentra lo convirtieron en un espacio de referencia constante durante los recorridos. Estéticamente, el agua transforma la experiencia del visitante: los reflejos del follaje, el movimiento superficial y la refracción permiten leer el jardín como un sistema vivo de luz y color. La superficie del agua funciona como un espejo dinámico donde los reflejos, las sombras y el movimiento constante crean una atmósfera que nunca se repite. Esa condición de variación permanente fue la razón principal por la que el estanque se convirtió en el espacio más relevante para el registro en video.

Un referente que ilumina esta relación con el agua es la artista colombiana Eulalia de Valdenebro y su serie *CuerpoPermeable* (2011–2021). En *CuerpoPermeable IX: Laguna* (2021), realizada en el Páramo Grande de Guasca, De Valdenebro entrega un escudo de oro fundido a una laguna paramuna, registrando el gesto en video. La luz natural activa la superficie del agua como espejo donde el entorno y la figura se entrelazan, haciendo del paisaje un elemento perceptivo activo dentro del registro. En esta obra, el agua no es un fondo pasivo sino un agente que transforma la superficie de los materiales, genera una temporalidad propia y permea las formas perceptivas del entorno.

Lo que conecta esta propuesta con el presente proyecto no es el gesto performativo ni el uso del cuerpo, sino la forma de relacionarse con un ecosistema: De Valdenebro no interviene el espacio directamente, sino que lo recorre, lo observa durante períodos prolongados y desde esa experiencia construye la obra. De manera análoga, los recorridos sistemáticos por el jardín botánico no buscaban extraer imágenes sino habitar el espacio, prestar atención a sus variaciones y dejar que esa observación acumulada orientara las decisiones formales de las pinturas y el video.

Insectos del jardín.

Los insectos registrados en el jardín varían según la zona. Las abejas y mariposas se concentran cerca de las plantas con flores, siguiendo los ciclos de floración y polinización. Las avispas frecuentan estas mismas zonas pero también aparecen en el vivero, donde la humedad y la concentración de plantas en recuperación generan condiciones favorables para su actividad.

Las arañas son más comunes en zonas de vegetación densa y en el vivero, donde la abundancia de tallos les ofrece superficies para construir sus redes. Las hormigas estuvieron presentes en casi todas las zonas del jardín, tanto en el suelo como sobre las plantas. Una imagen

del registro muestra hormigas cargando elementos, evidenciando una de las interacciones más organizadas del ecosistema.

La zona de orquídeas tiene condiciones ambientales controladas de humedad y temperatura, lo que le da una atmósfera diferente al resto del jardín y concentra una actividad biológica particular.

Aunque pequeños, los insectos son parte fundamental del ecosistema: participan en la polinización, en la descomposición y en las cadenas de relaciones biológicas que mantienen el jardín vivo. Su presencia no es decorativa sino estructural.

Esta doble condición, ser organismos activos y formas visuales en movimiento, los convierte en referente para dos series de la obra. Sus formas, texturas y comportamientos orientaron el diseño de las esculturas blandas en fieltro. Su movimiento y actividad dentro del jardín son parte central del registro en video, donde aparecen en acción dentro de su entorno natural.

Jardín botánico.

La historia del estudio botánico en Colombia ha estado marcada por expediciones científicas y jardines botánicos dedicados a comprender la diversidad vegetal del territorio. Desde los trabajos de José Celestino Mutis, cuya Real Expedición Botánica produjo ilustraciones de gran precisión visual, la botánica colombiana ha evolucionado desde la exploración descriptiva hacia la investigación aplicada. En esta tradición se inscriben los jardines botánicos como espacios donde la diversidad vegetal se conserva, se estudia y se hace accesible al público.

Un jardín botánico no es un parque ni una zona verde convencional. Es un espacio de conservación activa donde conviven distintos microambientes. En un recorrido corto es posible

encontrar variaciones significativas de luz, humedad, textura y color, así como interacciones entre plantas, insectos y agua que revelan la complejidad del ecosistema a escala íntima.

El Jardín Botánico UIS *Un Mundo en un Jardín* fue creado por el CENIVAM con fines de investigación científica y comercial, principalmente en torno a plantas aromáticas, aceites esenciales y bioprospección (Stashenko et al., 2009). Su origen no es ornamental sino funcional: es un espacio diseñado para estudiar, conservar y aprovechar la diversidad vegetal del territorio colombiano.

A esa función científica se suman otras dimensiones. El jardín recibe visitas de estudiantes de colegio que acceden al laboratorio y a sus zonas temáticas como parte de actividades pedagógicas. También alberga tiendas y espacios con usos específicos que responden a su carácter institucional. Cada zona tiene una lógica propia y una función determinada dentro del conjunto.

Sin embargo, a pesar de haber sido construido artificialmente con propósitos académicos e institucionales, el jardín contiene procesos vivos reales que escapan al control humano. Las plantas crecen, se dañan y se recuperan. Los insectos llegan, polinizan y recorren el espacio siguiendo sus propios ritmos. La luz cambia hora a hora. La lluvia transforma completamente la atmósfera y la paleta cromática del entorno.

Esa tensión entre lo controlado y lo impredecible es lo que hace del jardín un espacio rico para la observación artística. No es completamente natural ni completamente artificial: es un ecosistema híbrido donde la intervención humana y los procesos biológicos conviven y se afectan mutuamente.

Los recorridos se realizaron bajo condiciones climáticas diversas: días soleados, nublados y lluviosos, cada uno con una atmósfera y una paleta cromática diferente. Cada zona aportó

elementos distintos al archivo visual: transparencias, reflejos, monocromías y sombras que luego se tradujeron en decisiones concretas para las pinturas, las esculturas y el video.

Figura 1

Mapa del Jardín Botánico Un Mundo en un Jardín



2.3 Referentes artísticos

Figura 2 *Encounter (Skyspace)*, James Turrell, 2015.



Nota. Imagen tomada de: <https://botanicoculiacan.org/encounter>

James Turrell — Encounter (Skyspace)

Título: Encounter (Skyspace)

Autor: James Turrell

Técnica: Instalación lumínica, arquitectónica e inmersiva (Skyspace)

Dimensiones: Aproximadamente 22 m × 11 m

Lugar: Jardín Botánico de Culiacán, Sinaloa, México

Año: 2015

Encounter (2015) de James Turrell es una instalación arquitectónica integrada al Jardín Botánico de Culiacán. Consiste en una estructura elíptica con una abertura en el techo que enmarca el cielo y lo convierte en el elemento central de la experiencia. La iluminación programada modifica la percepción del color y la atmósfera según la hora del día, haciendo que la luz adquiera presencia física sin representar el paisaje sino transformando la manera en que se observa. Lo que interesa de esta obra es cómo una intervención artística puede generar nuevas formas de percibir

un entorno natural sin alterar físicamente sus elementos, la misma intención que orienta la instalación de este proyecto.

Figura 3

Our Colour Reflection, Liz West 2016.



Nota. Imagen tomada de <https://www.liz-west.com/our-colour-reflection>

Título: *Our Colour Reflection*

Autor: Liz West

Técnica: Instalación lumínico-escultórica con superficies reflectivas

Dimensiones: Variables según el espacio expositivo

Materiales: Discos de acrílico coloreado, espejos circulares, luz ambiental

Lugar: Sheffield Cathedral, Reino Unido; versiones posteriores en diversos espacios

Año: 2016

Our Colour Reflection (2016) de Liz West utiliza más de 765 discos de acrílico coloreado en quince tonos derivados de la paleta del vitral tradicional. Los reflejos cambian constantemente según la calidad y la intensidad de la luz exterior, apropiándose del espacio mediante el color proyectado sobre las superficies. El color no está contenido en los objetos sino activado por la luz, que lo expande y transforma en el espacio. Lo que interesa de esta obra es esa misma lógica que

opera en la pintura vitral de este proyecto: la luz atraviesa el material, activa el color y transforma la percepción del espacio mediante elementos intangibles.

Figura 4

Escenas para evitar pesadillas. Angélica Teuta, 2011.



Nota. Imagen tomada de: <https://www.liz-west.com/our-colour-reflection>

Autor: Angélica Teuta

Título: Escenas para evitar pesadillas

Técnica: Videoinstalación con proyección sobre papel

Dimensiones: Variadas

Materiales: Papel, proyectores, acetatos, luz

Lugar: Galería Casas Riegner

Año: 2011

Escenas para evitar pesadillas (2011) de Angélica Teuta es una instalación construida con proyectores, recortes de papel y acetatos. La luz atraviesa los materiales translúcidos y proyecta imágenes transformadas sobre las paredes, construyendo el espacio a partir de sombras y siluetas. Lo que interesa de esta obra es esa relación entre material translúcido, luz y proyección: lo que

llega a la pared no es la fuente sino una imagen nueva producida por ese paso, la misma lógica que opera en la pintura vitral de este proyecto.

Figura 5

Escenas para evitar pesadillas. Angélica Teuta, 2011.



Nota. Imagen tomada de: <https://mariafernandacardoso.com/projects/spiders-of-paradise/>

Autor: María Fernanda Cardoso

Título: *Spiders of Paradise*

Técnica: Fotografías digitales macro/micro y videoinstalación

Dimensiones: Variables — impresiones a gran formato y proyecciones

Materiales: Fotografías de alta resolución, video HD, técnicas de microfotografía.

Lugar: Queensland Museum; Museum of Contemporary Art Australia

Año: 2018 – en proceso

Spiders of Paradise (2018) de María Fernanda Cardoso es una serie de fotografías a gran formato de una araña que mide menos de 5 mm. Cada imagen está compuesta por más de mil fotografías individuales combinadas mediante microfotografía profunda, revelando colores, texturas y estructuras que el ojo humano no puede percibir directamente. Lo invisible se convierte en imagen principal. Lo que interesa de esta obra es esa capacidad de hacer visible lo mínimo y habitualmente ignorado, y la noción de archivo visual como forma de conocimiento sensible.

Ambas ideas conectan con el registro en video y fotográfico de este proyecto, donde la observación detallada del jardín busca revelar microrelaciones y presencias que la mirada cotidiana pasa por alto.

Figura 6

Escenas para evitar pesadillas. Angélica Teuta, 2011.



Nota. Imagen tomada de: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-silueta-series>

Autor: Ana Mendieta

Título: *Silueta en fuego*

Técnica: Registro fotográfico y videográfico de performance efímero

Dimensiones: Variables según la acción

Materiales: Tierra, fuego, cuerpo (huella), cámara de video y fotografía

Lugar: Serie *Siluetas*, México y Estados Unidos

Año: 1976

Silueta en fuego (1976) de Ana Mendieta pertenece a la serie *Siluetas* (1973–1980), intervenciones efímeras donde la artista delineaba la forma de su cuerpo sobre paisajes naturales usando tierra, fuego y materiales orgánicos. En las piezas con fuego, la silueta encendida se

convierte en la única fuente de luz dentro del entorno: la oscuridad no es un fondo vacío sino la condición que hace visible la obra. Lo que interesa de esta pieza es cómo la luz revela la forma y define el espacio, y cómo esa relación entre oscuridad y presencia lumínica opera también en la instalación de este proyecto, donde la luz no ilumina el espacio sino que lo activa.

Figura 7

The Reflecting Pool, Bill Viola, 1977–1979.



Nota. Imagen tomada de: https://www.moma.org/collection/works/120413?utm_source

Autor: Bill Viola

Título: *The Reflecting Pool*

Técnica: Video monocal, color, sonido

Duración: 7 minutos

Dimensiones: Variables según proyección

Lugar: Colección del Museum of Modern Art

Año: 1977–1979

The Reflecting Pool (1977–1979) de Bill Viola es un video monocal donde el tiempo se suspende en el momento en que un hombre salta al agua. Todo movimiento queda confinado a los

reflejos y ondulaciones de la superficie, uniendo distintos tiempos en una sola imagen. Lo que interesa de esta obra es esa capacidad del video de expandir el tiempo y hacer visible lo que normalmente se ignora: reflejos, cambios mínimos, microacontecimientos dentro de un entorno natural. Esa misma lógica orienta el registro en video de este proyecto, donde la cámara no narra sino que acumula detalle sobre el ecosistema observado.

Figura 8

Cuerpopermeable IX: Laguna, Eulalia de Valdenebro, 2021.



Nota. Imagen tomada de: <https://eulaliadevaldenebro.com>

Autor: Eulalia de Valdenebro

Título: *Cuerpopermeable IX: Laguna*

Técnica: Videoperformance

Duración: 9' 21''

Dimensiones: Variables según el espacio de proyección

Materiales: Oro fundido (escudo familiar), agua de laguna, cuerpo, luz natural, registro en video

Lugar: Páramo Grande de Guasca

Año: 2021

Cuerpopermeable IX: Laguna (2021) de Eulalia de Valdenebro es una videoperformance realizada en el Páramo Grande de Guasca donde la artista entrega un escudo de oro fundido a una laguna, registrando el gesto en video. La luz natural activa la superficie del agua como espejo donde el entorno y la figura se entrelazan. Lo que interesa de esta obra no es el gesto ni el performance corporal sino la metodología: De Valdenebro pasa días en el ecosistema, observa, recorre y desde esa permanencia construye la obra. Esa forma de relacionarse con un entorno natural desde la observación prolongada es el punto de conexión directo con el proceso de este proyecto.

Figura 9

Passiflora quadrangularis, Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada 1816.



Nota. Imagen tomada de: <https://enciclopedia.banrepcultural.org>

Autor: Dir. José Celestino Mutis

Título: *Passiflora quadrangularis*

Técnica: Ilustración botánica científica

Dimensiones: Aprox. 50 × 35 cm (varía según la lámina)

Materiales: Acuarela, tinta y grafito sobre papel europeo

Lugar: Colección del Banco de la República de Colombia

Año: c. 1816

Passiflora quadrangularis es una de las láminas producidas durante la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, dirigida por José Celestino Mutis entre 1783 y 1816. Las ilustraciones combinan precisión científica y refinamiento cromático, presentando cada planta sobre fondo neutro para hacer visibles sus detalles: pétalos, filamentos, texturas y estructuras pequeñas. Aunque su origen responde a fines científicos y económicos coloniales, lo que interesa de estas láminas es esa capacidad de obligar a mirar con atención algo que normalmente pasa desapercibido. Esa misma lógica orienta la selección de imágenes en este proyecto: no documentar especies sino encontrar en lo cotidiano algo que merezca ser observado con más calma.

Figura 10

In the Midnight Garden, Jennifer Angus, 2015



Nota. Imagen tomada de: <https://americanart.si.edu/exhibitions/angus>

Autor: Jennifer Angus

Título: *In the Midnight Garden*

Técnica: Instalación con insectos naturales dispuestos en patrones ornamentales sobre muros pintados con pigmentos naturales

Dimensiones: Sala completa

Lugar: Smithsonian American Art Museum

Año: 2015

In the Midnight Garden (2015) de Jennifer Angus cubre las paredes de una galería con más de cinco mil insectos reales dispuestos en patrones ornamentales sobre un fondo de tinte de cochinilla. Lo que primero se percibe como un papel tapiz decorativo revela, al acercarse, que está compuesto por organismos. Ese efecto de doble lectura, primero color y forma, luego presencia orgánica es el punto de conexión con las esculturas blandas de este proyecto, los insectos no se presentan como elementos naturales sino como formas visuales dentro de una composición, donde el color, la textura y la disposición importan tanto como el organismo en sí mismo

Figura 11

Flor Amarilla (Herbario de plantas artificiales), Alberto Baraya, 2009.



Nota. Imagen tomada de: <https://www.mambogota.com>

Autor: Alberto Baraya

Título: *Flor Amarilla (Herbario de plantas artificiales)*

Técnica: Instalación con plantas artificiales recolectadas

Dimensiones: Variables según el montaje

Lugar: Museo de Arte Moderno de Bogotá

Año: 2009

Herbario de plantas artificiales (2009) de Alberto Baraya reúne cientos de plantas falsas hechas en plástico y tela, presentadas siguiendo los protocolos de la ilustración botánica científica. Los materiales son completamente artificiales pero el rigor visual es el de la naturaleza real, creando una ambigüedad entre lo orgánico y lo construido: algo familiar que, al cambiar de contexto, deja de funcionar como representación pero tampoco como objeto natural. Lo que interesa de su práctica es esa mezcla y el proceso que la sostiene: recorrer, seleccionar y armar un archivo antes de construir la obra. Ambas operaciones —la ambigüedad entre natural y artificial y el proceso de observación y selección— conectan directamente con la lógica de este proyecto.

Figura 12

Vitrales de la Catedral de Saint-Ouen, Arnold of Nijmegen, ca. 1490–1536.



Nota. Imagen tomada de: <http://monumentshistoriques.free.fr/abbayes/rouen/vitraux/15.jpg>

Autor: Arnold of Nijmegen

Título: *Vitrales de la Catedral de Saint-Ouen de Rouen*

Técnica: Vidrio emplomado y policromado

Dimensiones: Variables según la estructura arquitectónica

Lugar: Catedral de Saint-Ouen

Año: ca. 1490–1536.

Los vitrales de Arnold of Nijmegen en la Catedral de Saint-Ouen de Rouen, realizados entre ca. 1490 y 1536, son uno de los primeros ejemplos en que la pintura abandona la superficie opaca para convertirse en filtro de luz. El color no está aplicado sobre la pared sino suspendido en el material translúcido: es la luz exterior la que lo activa y lo proyecta hacia el interior, transformando la percepción del espacio. Este es el antecedente histórico más directo de la técnica vitral de este proyecto. Lo que interesa no es la iconografía religiosa sino esa lógica concreta: la luz atraviesa el material, interactúa con el color y transforma el espacio sin modificar físicamente la arquitectura.

3. Proceso

3. 1 Registro y recorridos

Recorridos

Los recorridos constituyeron una etapa fundamental dentro del desarrollo de *Ecosistema lumínico*, permitiendo una observación sostenida del Jardín Botánico de la Universidad Industrial de Santander en distintos momentos del año y bajo condiciones atmosféricas variables. Estas exploraciones, realizadas de manera periódica y sin una ruta estrictamente definida, posibilitaron el registro fotográfico, audiovisual y gráfico de diversos fenómenos presentes en el espacio, como cambios lumínicos, reflejos, variaciones cromáticas, texturas vegetales e interacciones entre organismos. Más que responder a una búsqueda fija, los recorridos se desarrollaron desde una atención abierta al entorno, donde cada visita modificó el enfoque de observación y amplió progresivamente el archivo visual y sensible del proyecto.

Figura 13

Fachada y acceso principal del Jardín Botánico Un Mundo en un Jardín..



Reconocimiento y exploración del espacio

El Jardín Botánico de la Universidad Industrial de Santander, Un Mundo en un Jardín, fue conocido previamente durante un recorrido académico realizado en 2022. Para Ecosistema lumínico, este espacio fue elegido por su cercanía, facilidad de acceso y posibilidad de ser recorrido de manera constante, además de la variedad de especies y ambientes presentes en un mismo lugar. Las primeras observaciones se concentraron en los estanques y cuerpos de agua debido a sus reflejos, movimiento y presencia de organismos. Con el tiempo, el recorrido se amplió hacia el vivero y otras zonas del jardín, donde comenzaron a llamar la atención distintas relaciones entre plantas, insectos, luz y condiciones atmosféricas. Aunque el jardín responde a dinámicas de investigación y conservación vegetal, dentro del proyecto fue abordado desde una observación sensible más que científica, enfocada en registrar cambios de luz, texturas, irregularidades y fenómenos visuales presentes en el ecosistema.

Figura 14

Estanque y cuerpo de agua del Jardín Botánico.

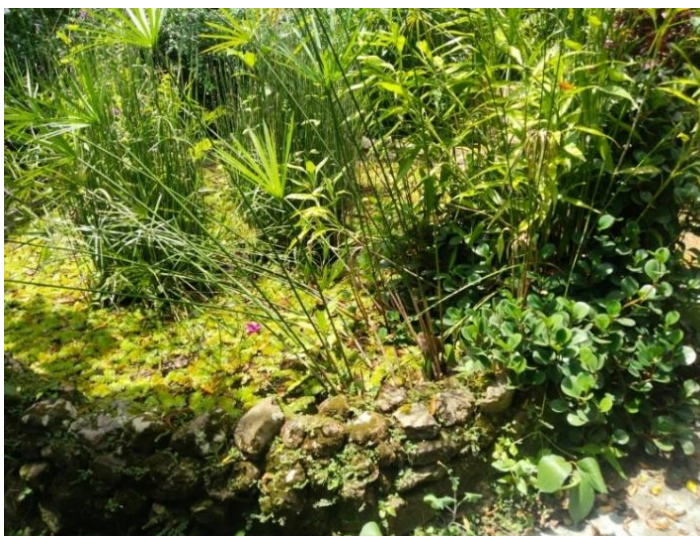
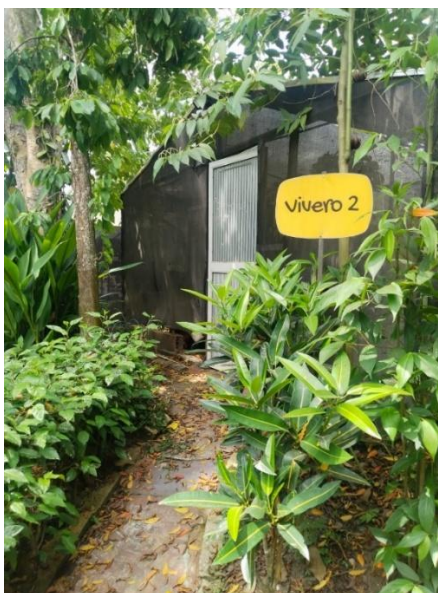


Figura 15

Vivero y zona de conservación vegetal del Jardín Botánico



Registro fotográfico y audiovisual

Como parte del proceso de Ecosistema lumínico, el registro fotográfico y audiovisual permitió conservar y revisar situaciones observadas durante los recorridos por el jardín. Más que un archivo documental, este material funcionó como herramienta de observación y apoyo para el desarrollo visual de la obra. Antes del registro existía un momento de observación del espacio, permitiendo seleccionar fenómenos relacionados con luz, color, reflejos y movimiento. A partir de este proceso se construyó un archivo visual que posteriormente fue revisado y seleccionado según las necesidades del proyecto.

Cronograma de recorridos y registro

Año 2025

29 de agosto – 2:30 p.m. Registro principalmente audiovisual, centrado en los estanques y cuerpos de agua. Se realizaron varios videos relacionados con reflejos, movimiento y atmósferas

producidas por la superficie del agua, además de recorridos alrededor del vivero y las zonas superiores del jardín.

5 de septiembre – 2:00 p.m. Recorrido general con registro fotográfico y audiovisual.

12 y 13 de septiembre – 4:00 p.m. Registro mediante fotografía, video y dibujo de bitácora, ampliando la observación del espacio y sus detalles.

26 y 27 de septiembre – 11:30 a.m. Continuación del registro fotográfico y audiovisual, acompañado de dibujos de bitácora como herramienta complementaria de observación.

14 de octubre – 1:00 p.m. Recorrido con fotografía, video y anotaciones gráficas en bitácora.

26 de noviembre – 2:30 p.m. Registro centrado en fotografía y video.

Año 2026

30 de enero – 2:30 p.m. Recorrido con registro fotográfico y audiovisual.

17 de febrero – 4:30 p.m. Registro mediante fotografía y video.

25 de febrero – 12:00 m. Recorrido con fotografía y video.

Registro fotográfico:

Figura 16

Vivero y zona de conservación vegetal del Jardín Botánico



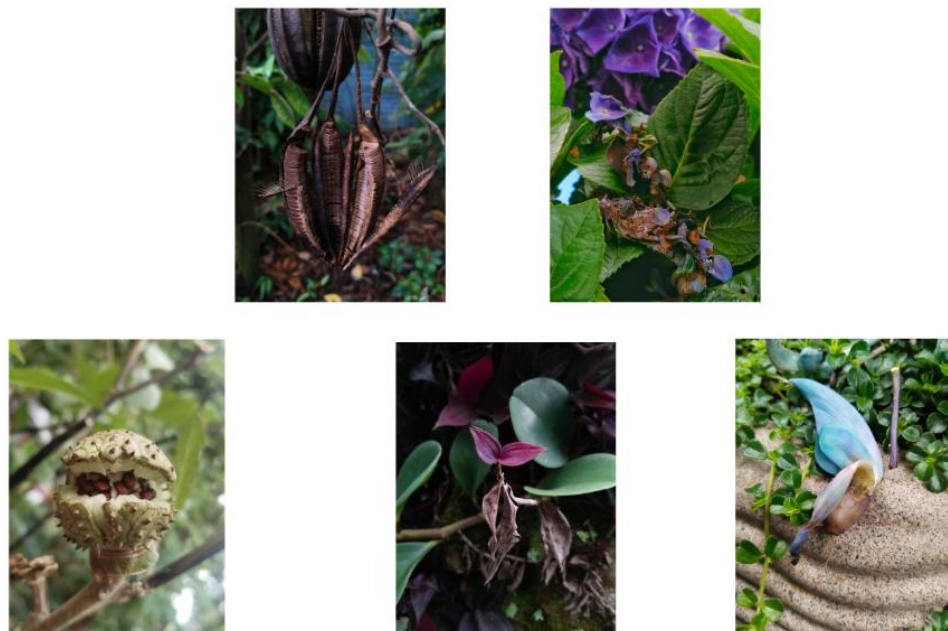
Figura 17

Serie 2: fotografías textura .



Figura 18

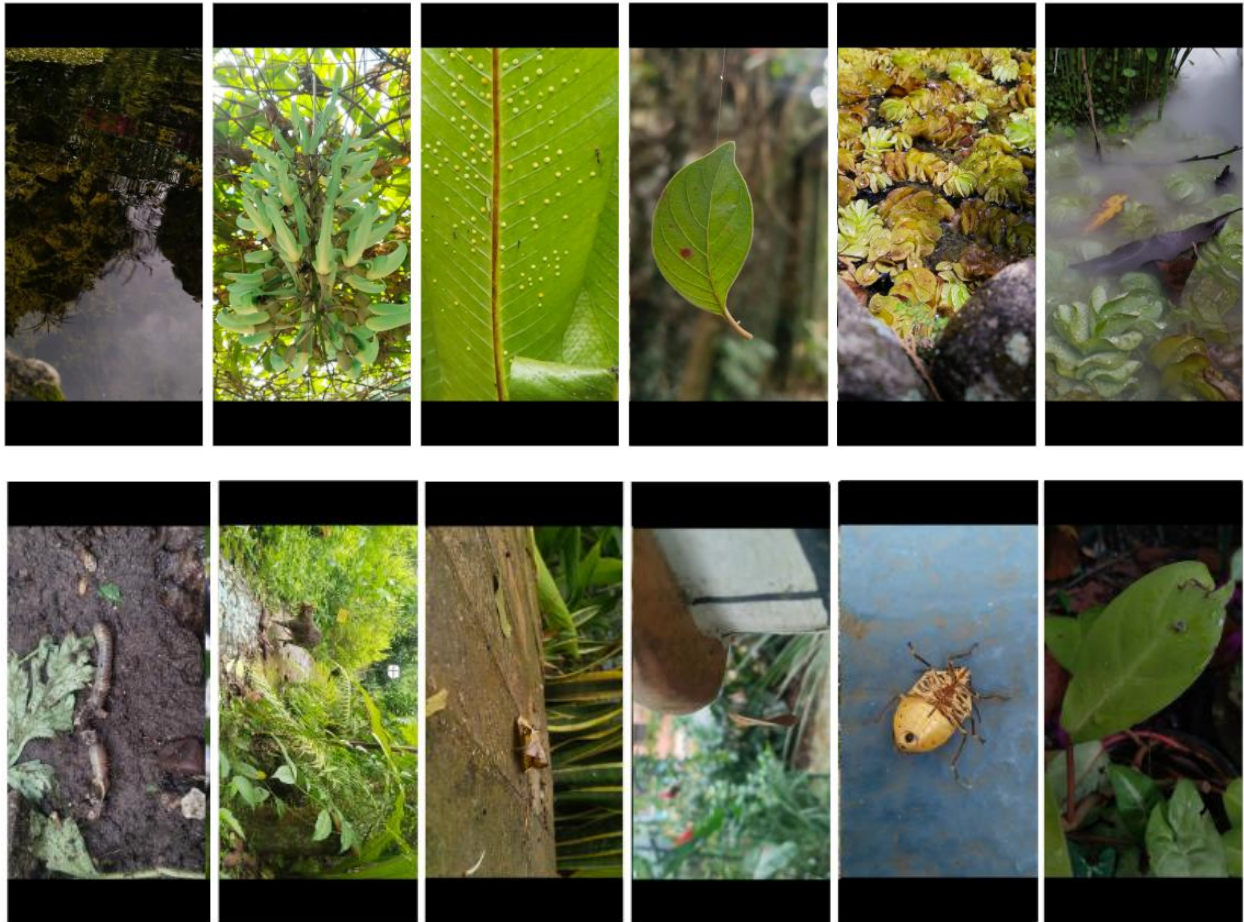
Serie 3: fotografías secas.



Registro audiovisual:

Figura 19

Fotogramas y selección preliminar de registros audiovisuales.



Exploración grafica

Como parte del proceso de observación se realizaron dibujos de bitácora durante algunos recorridos por el jardín botánico. Estos ejercicios surgieron en momentos de permanencia y observación tranquila del espacio, permitiendo estudiar formas, colores y relaciones presentes en el entorno desde una aproximación directa y manual.

Figura 20

Dibujos de bitácora realizados durante los recorridos en el jardín botánico.



Experimentación material

La experimentación material se desarrolló mediante pruebas con acetato, pintura vitral y fieltro, buscando reconocer las posibilidades visuales y constructivas de cada material dentro del proyecto. En el caso del acetato se realizaron ensayos con distintos colores y aplicaciones de pintura para explorar transparencias, intensidad cromática y respuesta a la luz. Por otra parte, el trabajo con fieltro permitió comprender su comportamiento sobre estructuras blandas y sus posibilidades de recubrimiento y volumen.

Figura 21

Experimentación con acetato, pintura vitral y luz.



Figura 22

Experimentación con fieltro y pruebas de recubrimiento.



3.2 Elaboración de las piezas

Pintura

Las piezas de pintura desarrolladas para este proyecto parten del registro vegetal realizado en el jardín botánico. Las imágenes seleccionadas corresponden principalmente a fragmentos de plantas, entre ellos hojas, flores, troncos, frutos y otras estructuras orgánicas caracterizadas por formas irregulares, texturas y variaciones naturales. A partir de esta selección comenzó el proceso de elaboración de las piezas en técnica de vitral sobre acrílico.

Figura 23

Láminas de acrílico.



Como primera etapa del proceso se adquirieron las láminas de acrílico y los materiales necesarios para la elaboración de las piezas.

Figura 24

Preparación de láminas de acrílico.



Las láminas fueron adecuadas y preparadas antes de iniciar la aplicación del color, realizando ajustes sobre su superficie y retirando el papel protector.

Figura 25

Aplicación de bordeador de vitral



Posteriormente se aplicó el bordeador de pintura vitral, utilizado para delimitar formas y establecer la estructura inicial de cada imagen.

Figura 26

Aplicación de color y capa final de pintura.





Luego de la primera aplicación se realizaron ajustes y capas finales para intensificar el acabado y completar la imagen.

Figura 27

Pruebas de luz.



Escultura

Las piezas escultóricas desarrolladas para el proyecto parten del registro de insectos observados en el jardín botánico. Las formas seleccionadas corresponden a cinco organismos presentes dentro de este ecosistema: araña, hormiga, mariposa, abeja y avispa. Más que reproducirlos de manera completamente naturalista, las piezas buscaron trasladar sus formas

generales y características estructurales mediante materiales blandos y procesos de construcción manual.

Figura 28

Registro de insectos seleccionados.

HORMIGA



MARIPOSA



ABEJA



ABISPA



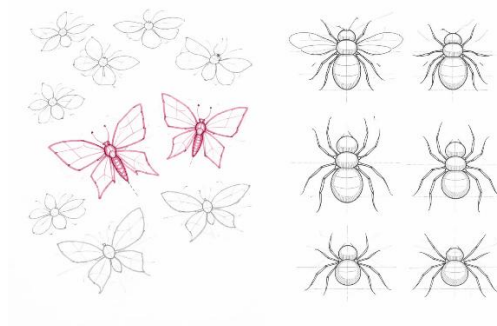
ARAÑA



A partir del archivo fotográfico y del estudio de las formas se definieron los insectos que serían desarrollados escultóricamente.

Figura 29

Boceto escultórico.



Como primera etapa se realizó un boceto inicial que permitió estudiar proporciones, estructura y disposición general de cada pieza.

Figura 30

Estructura en alambre.



Posteriormente se elaboró una estructura base en alambre que funcionó como soporte y permitió definir la forma principal de los insectos.

Figura 31

Recubrimiento con espuma y lana.





Sobre esta estructura se incorporaron materiales como espuma y lana para generar volumen y aproximar la forma corporal de las piezas.

Figura 32

Aplicación de fieltro.



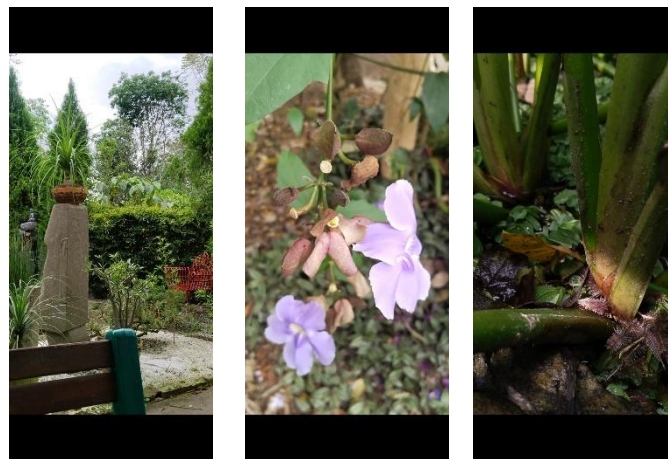
Video experimental

El video experimental de Ecosistema Lumínico surge de un proceso de observación y registro realizado en distintos sectores del Jardín Botánico UIS. A través de planos generales, detalles vegetales, reflejos sobre el agua, variaciones lumínicas e interacciones entre insectos y

otros habitantes del lugar, la pieza construye un archivo visual de fenómenos que ocurren constantemente pero que suelen pasar desapercibidos. Inspirado en las exploraciones temporales de Bill Viola, el video utiliza variaciones de velocidad, cambios de encuadre y la combinación de sonido ambiental con intervención instrumental para ampliar la percepción de estos procesos naturales. Más que narrar una historia, la obra propone una experiencia de contemplación donde luz, movimiento y vida se manifiestan como elementos inseparables de un mismo ecosistema.

Figura 33

Registro de ramas y vegetación en movimiento.



Parte del material audiovisual se enfocó en ramas, hojas y elementos vegetales afectados por el viento y las condiciones del entorno.

Figura 34

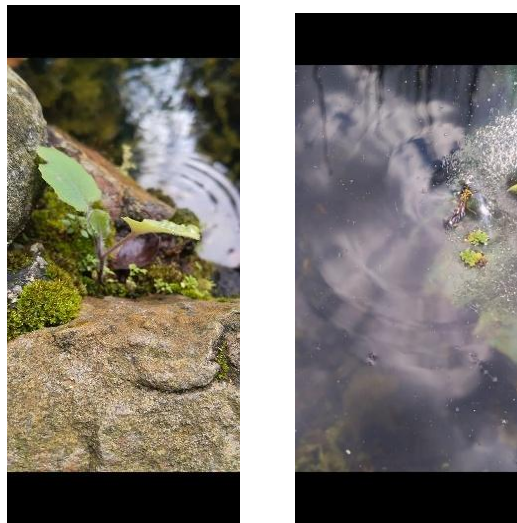
Registro de insectos.



También se realizaron tomas cercanas de insectos presentes en el jardín, observando desplazamientos y pequeñas interacciones dentro del espacio.

Figura 35

Registro de cuerpos de agua.



Proceso de realización.

El video se realizó a partir de recorridos y observaciones en diferentes zonas del Jardín Botánico UIS. Durante las visitas se registraron fenómenos naturales, movimientos de la vegetación, reflejos sobre el agua, variaciones de luz e interacciones entre distintos organismos.

Posteriormente se seleccionó el material audiovisual y se organizó en una secuencia que relaciona luz, movimiento y vida dentro del ecosistema observado.

Contenido del video.

— Frase inicial

Secuencia 1— Título: Ecosistema Lumínico

— Superficie del agua iluminada por un rayo de sol

Secuencia 2

— Reflejos de luz

— Niebla y vapor

— Variaciones lumínicas

Secuencia 3

— Senderos y espacios del jardín

— Planos generales y medios

— Movimiento de hojas y vegetación

Secuencia 4

— Detalles de elementos naturales

— Acercamientos a pequeñas formas y texturas

Secuencia 5

- Registro de hormigas
- Abejas
- Avispas
- Mariposas
- Otros insectos y animales observados

Secuencia 6

- Transiciones mediante reflejos, agua y cambios de luz

Secuencia final

- Grupo de hormigas rodeando y transportando una lombriz

Recursos de edición.

La edición del video integró registros realizados en formatos horizontales y verticales, los cuales fueron adaptados mediante recortes, reencuadres y ampliaciones de imagen para responder a las necesidades compositivas de la pieza. También se emplearon rotaciones en algunos registros y variaciones de velocidad, utilizando cámara lenta y cámara rápida para enfatizar determinados movimientos presentes en el entorno natural. Asimismo, se incorporaron recursos visuales inspirados en estrategias utilizadas por Bill Viola, especialmente en secuencias relacionadas con reflejos y movimientos del agua. En algunas escenas se aplicó un filtro infrarrojo para generar variaciones perceptivas de la imagen. El componente sonoro fue construido a partir de la combinación de sonidos ambientales registrados durante el trabajo de campo y una capa musical instrumental que acompaña el recorrido visual del video.

3.3 Boceto y pruebas del montaje

La disposición espacial del proyecto fue organizada a partir de la relación entre pintura, escultura y video dentro de una misma instalación. Debido a que las pinturas constituyen el eje principal de la propuesta, la planificación del montaje se centró inicialmente en la distribución de las tres series pictóricas, para posteriormente definir la ubicación de las esculturas y del componente audiovisual. Los siguientes bocetos permitieron explorar diferentes posibilidades de organización espacial antes de establecer la propuesta final de montaje.

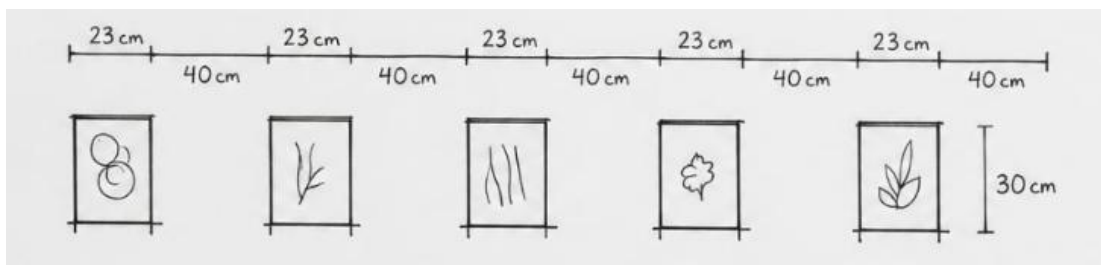
Figura 36

Exploración del espacio expositivo y propuesta inicial de montaje.



Figura 37

Proceso de distribución espacial del montaje de las series pictóricas.



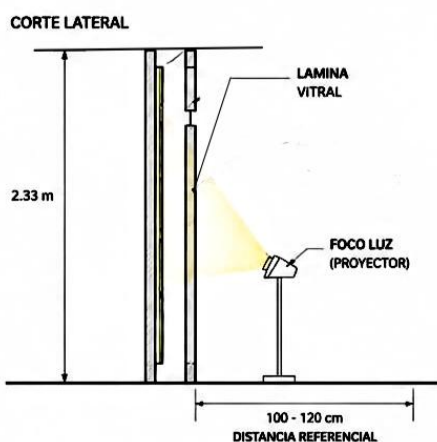
Boceto inicial de distribución de las quince pinturas organizadas en tres series. Esta propuesta permitió definir la ubicación, secuencia y relación visual entre las piezas dentro del espacio expositivo.

Las láminas de acrílico poseen medidas aproximadas de **30 × 23 cm** y se organizan mediante separaciones cercanas a **40 cm entre piezas** y **65 cm entre cada serie**, ocupando aproximadamente **12 metros lineales** dentro del espacio expositivo.

Cada módulo incorpora una fuente de iluminación dirigida hacia la lámina de acrílico, permitiendo proyectar color y activar las propiedades translúcidas del material. Las piezas se ubican aproximadamente a **1.50 m de altura**, mientras que la instalación alcanza cerca de **1.80 m** en su totalidad debido a la expansión de la luz y al sistema de proyección.

Figura 38

Proceso de distribución espacial del montaje de las series pictóricas.

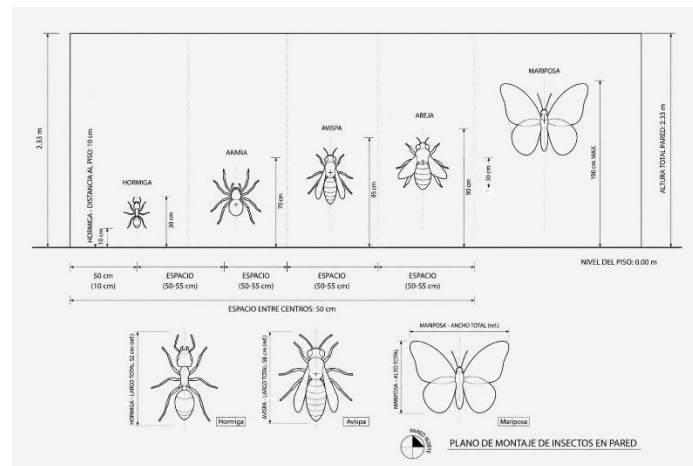


Nota: Boceto de exploración para la ubicación del video proyectado y las condiciones de iluminación necesarias para garantizar su correcta visualización dentro de la instalación.

Los insectos escultóricos se integran dentro de la instalación y se relacionan directamente con las pinturas que los contienen, evitando su presentación como elementos aislados. De esta manera, luz, color y volumen funcionan de forma conjunta dentro del espacio.

Figura 39

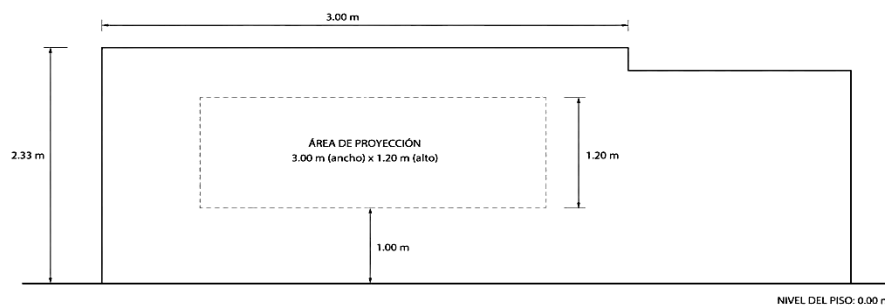
Disposición espacial de las esculturas.



Propuesta de ubicación de las cinco esculturas inspiradas en insectos, considerando su relación con las pinturas y el recorrido visual del espectador.

Figura 40

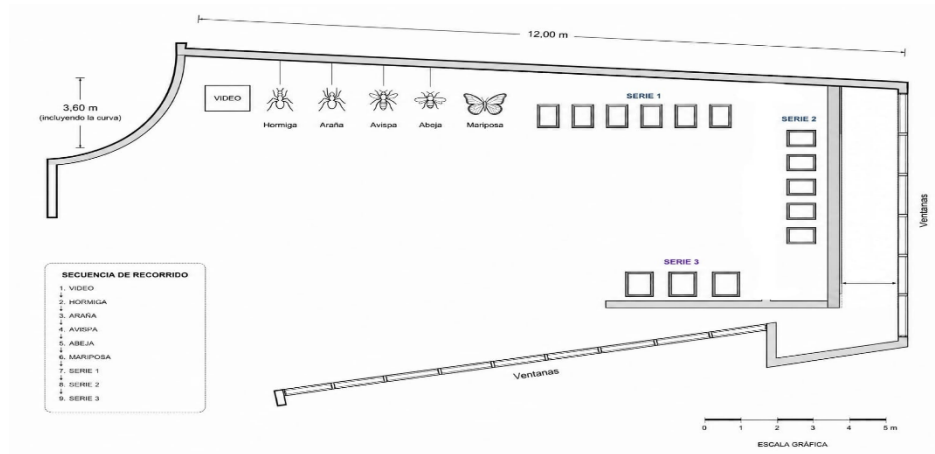
Relación entre iluminación y proyección de video.



Boceto de exploración para la ubicación del video proyectado y las condiciones de iluminación necesarias para garantizar su correcta visualización dentro de la instalación.

Figura 41

Relación espacial entre pintura, escultura y video.



Esquema general de integración de los distintos componentes de la instalación, permitiendo evaluar la lectura conjunta de la obra dentro del espacio.

4. Obra

4.1 Pintura

Tres series de cinco piezas (15 piezas). Las piezas de pintura fueron organizadas en tres series compuestas por cinco trabajos cada una, elaboradas a partir del registro vegetal seleccionado del jardín botánico y desarrolladas mediante técnica de vitral sobre acrílico. Esta organización permitió establecer relaciones visuales entre formas, color y proyección lumínica dentro del conjunto.

Figura 42

Piezas de pintura — Series 1, 2 y 3.

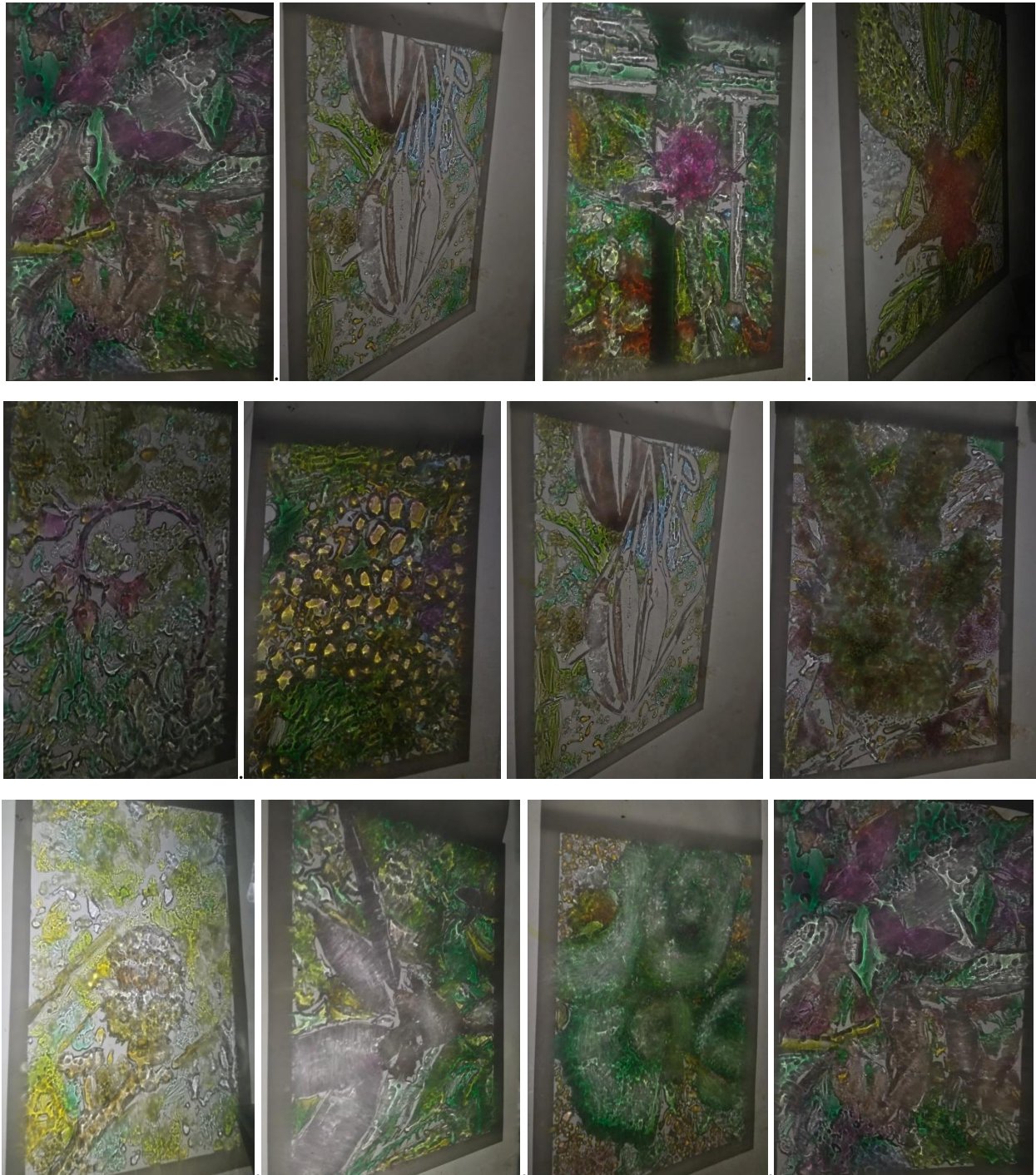


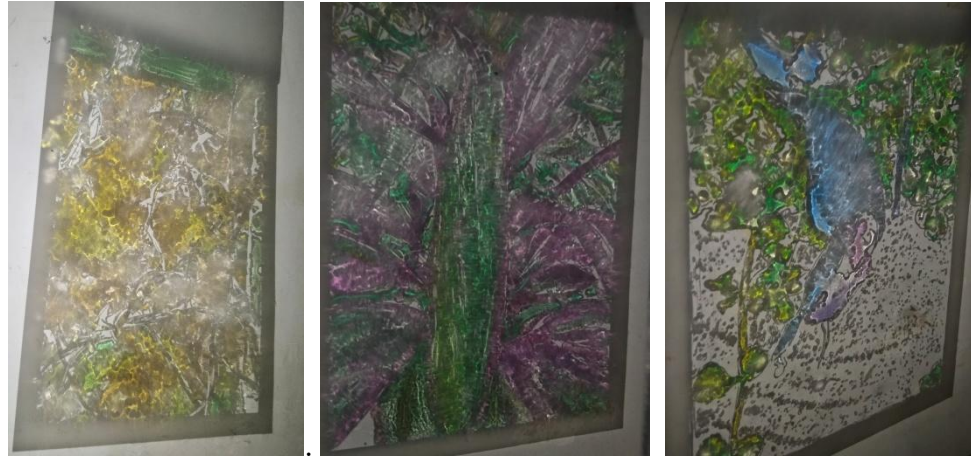


La disposición seriada permitió agrupar imágenes relacionadas con estructuras vegetales, conservando variaciones cromáticas y formales entre cada pieza.

Figura 43

Proyección de pintura — Series 1, 2 y 3.





Las pruebas de proyección permitieron observar la respuesta del color y la interacción de la luz con el acrílico, definiendo el comportamiento visual final de las piezas dentro del espacio.

4.2 Escultura blanda

Cinco piezas.

Las esculturas blandas fueron desarrolladas a partir del estudio de insectos registrados en el jardín botánico, utilizando estructuras internas y recubrimientos textiles para construir volumen y presencia material. Estas piezas fueron pensadas como parte integrada de la instalación y no como elementos aislados.

Figura 44

Escultura blanda, piezas terminadas.



4.3Video experimental

El video experimental forma parte de la instalación *Ecosistema Lumínico* y complementa los componentes escultóricos y pictóricos de la obra. Mientras las esculturas y pinturas materializan formas derivadas de la observación del Jardín Botánico UIS, el video incorpora una dimensión temporal que permite visualizar procesos de cambio, movimiento y transformación presentes en el ecosistema.

Figura 45*Fotograma y selección audiovisual*

Link: <https://youtu.be/HlcbltHXQoI>

4.5 Boceto y propuesta de montaje

La disposición espacial fue definida mediante bocetos y pruebas preliminares que permitieron estudiar la relación entre iluminación, separación de piezas y circulación dentro del espacio expositivo.

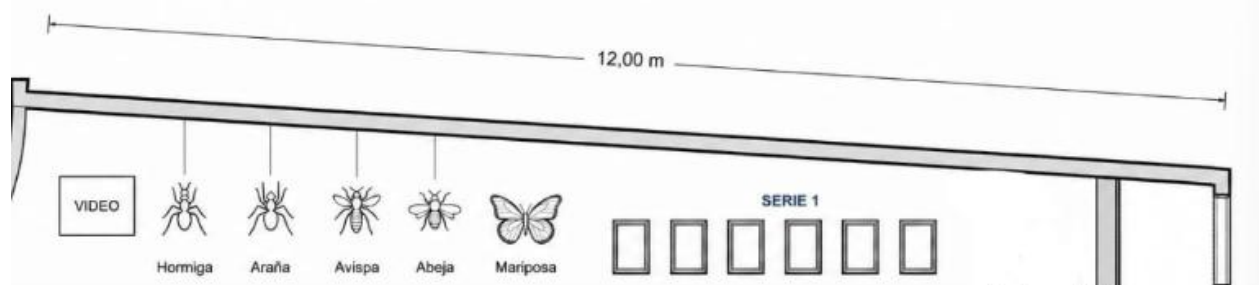
Figura 46*Espacio expositivo definido.*

Figura 47

Boceto final de montaje.



Propuesta definitiva de montaje de Ecosistema Lumínico, donde se establece la distribución final de las pinturas, esculturas y proyección de video dentro del espacio expositivo.

5. Conclusiones

La observación prolongada del Jardín Botánico UIS confirmó que un espacio cotidiano puede funcionar como metodología artística rigurosa. El jardín resultó tener más capas de las anticipadas. El vivero, con sus plantas dañadas y en recuperación, concentraba una riqueza visual que amplió la comprensión del ecosistema como sistema vivo e imperfecto. El estanque, que inicialmente parecía secundario por su tamaño reducido, se convirtió en uno de los focos más importantes del trabajo, tanto para el video como para entender cómo la luz transforma una misma superficie a lo largo del día.

Sobre la luz se aprendió algo que no podía anticiparse desde la teoría. No cualquier fuente funciona para activar la pintura vitral sobre acrílico; la luz debe ser focalizada y dirigida con precisión, pues una fuente difusa no produce el mismo efecto de proyección cromática. Este descubrimiento modificó las decisiones de montaje y obligó a replantear el sistema de iluminación. También se descubrió que el pigmento sobre acrílico fluye, se acumula y se transparenta de formas parcialmente impredecibles, convirtiendo cada pieza en un resultado que emerge del proceso más que de la planificación previa.

En la serie escultórica, el mayor desafío fue la construcción del esqueleto interno en alambre. Lograr una estructura suficientemente rígida para sostener el volumen pero lo bastante delgada para no comprometer la forma orgánica de los insectos fue un problema técnico nuevo que requirió más tiempo y ajuste del previsto.

El montaje presentó un límite concreto. El espacio expositivo no puede cerrarse completamente, por lo que la luz exterior continúa ingresando durante la exhibición. Esto afecta la proyección de las pinturas, que requieren oscuridad parcial para activarse plenamente. Esta restricción deberá resolverse en futuras versiones mediante un mejor control lumínico del espacio.

Con mayores recursos, la instalación podría incorporar más pinturas y esculturas de insectos con relaciones visuales más densas entre sí. El video también podría profundizarse; en lugar de un recorrido general por el jardín, cada zona del ecosistema podría tener su propio registro, construyendo una pieza audiovisual más articulada con las particularidades de cada microambiente.

El aprendizaje central de este proyecto es que la imperfección no es un obstáculo sino una condición del trabajo. En el jardín, en los materiales y en el montaje, los límites y los accidentes produjeron decisiones que ninguna planificación previa hubiera generado.

Referencias Bibliográficas

- Adcock, C. (1990). *James Turrell: The art of light and space*. University of California Press.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les presses du réel.
- Casal, J. J. (2013). Photoreceptor signaling networks in plant responses to shade. *Annual Review of Plant Biology*, 64, 403–427.
- Clément, G. (2007). *El jardín en movimiento* (A. Sánchez, Trad.). Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1991).
- Darwin, C. (2009). *On the origin of species*. Routledge. (Obra original publicada en 1859).
- De Valdenebro, E. (s.f.). *Cuerpopermeable*. Recuperado de <https://eulaliadevaldenebro.com>
- Eliasson, O. (2007). *Olafur Eliasson: Your atmospheric colour atlas*. Studio Olafur Eliasson.
- Goethe, J. W. von. (1997). *Theory of colours* (C. L. Eastlake, Trad.). MIT Press. (Obra original publicada en 1810).
- Hecht, E. (2017). *Optics* (5.^a ed.). Pearson.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the expanded field*. *October*, 8, 30–44.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Planeta-Agostini. (Obra original publicada en 1945).
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. University of Minnesota Press.
- Newton, I. (1952). *Opticks: Or, a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*. Dover Publications. (Obra original publicada en 1704).

- Odum, E. P. (1953). *Fundamentals of ecology*. Saunders.
- Odum, E. P., y Barrett, G. W. (2005). *Fundamentals of ecology* (5.^a ed.). Thomson Brooks/Cole.
- Reiss, J. H. (1999). *From margin to center: The spaces of installation art*. MIT Press.
- Rush, M. (2003). *Video art*. Thames & Hudson.
- Serway, R. A., y Jewett, J. W. (2018). *Physics for scientists and engineers* (10.^a ed.). Cengage Learning.
- Sokoloff, E. (2011). Angélica Teuta: Galería Casas Riegner. *ArtNexus*, 81(127).
- Stashenko, E. E., y Martínez, J. R. (2009). Sampling volatile compounds from natural products with headspace/solid-phase micro-extraction. *Journal of Biochemical and Biophysical Methods*, 70(2), 235–242.
- Taiz, L., Zeiger, E., Møller, I. M., y Murphy, A. (2015). *Plant physiology and development* (6.^a ed.). Sinauer Associates.
- Tansley, A. G. (1935). The use and abuse of vegetational concepts and terms. *Ecology*, 16(3), 284–307.
- West, L. (s.f.). Our colour reflection. Recuperado de <https://www.liz-west.com/our-colour-reflection>
- Young, H. D., y Freedman, R. A. (2020). *University physics with modern physics* (15.^a ed.). Pearson.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. E. P. Dutton & Co.