



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**Facultad de Artes**

**Carrera de Artes Visuales**

**La instalación artística como testimonio de la memoria colectiva en temas  
de violencia y secuestro infantil**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de  
Licenciado en Artes Visuales

**Modalidad:** Investigación y producción de un proyecto de arte

**Autor:** Juan Augusto Calle Arcentales

**CI:** 0105665277

**Correo:** jca961@hotmail.com

**Tutor:** Mgt. María Eliza Mosquera Ochoa

**C.I:** 0104257688

**Cuenca-Ecuador**

**14-Marzo-2022**



## **Resumen.**

El proyecto de titulación que aquí se trata, es el resultado de una investigación en base al secuestro infantil en la sociedad ecuatoriana, motivado por reflejar dicha realidad por medio del arte objeto.

Esta búsqueda de información tiene su punto de partida en lo que a modalidades, conceptos, secuelas y estadísticas del secuestro se refiere; de igual manera se considera el cómo ha repercutido el presente tema en materia de arte, sus distintas épocas a través de la historia así como también la cuestión sobre la ética del artista en sus trabajos consecuentes al asunto del secuestro, llegando así a concluir con las reflexiones pertinentes con respecto a la obra de arte a realizarse para este proyecto; procesos, bocetos, registros, etc.

## **Abstract**

The degree project discussed here is the result of an investigation based on child abduction in Ecuadorian society, to reflect reality through object art. This search for information has its starting point in terms of the modalities, concepts, consequences, and statistics of the kidnapping; in the same way, it is considered how the present topic has had an impact on art, its different periods throughout history, and dealing with the question of the artist's ethics in his works consequent to the issue of kidnapping, thus concluding with the reflections pertinent on the artwork that's being made for this project; processes, sketches, records, etc.

## **Palabras Clave:**

Mariposas. Violencia. Secuestro Infantil. Arte Objeto. Niños.

## **Key Words**

Butterflies. Violence. Child Abduction. Object Art. Children.



## Contenido

Resumen.	2
Abstract	2
Palabras Clave:	2
Key Words	2
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA, CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES.	3
SUBLÍNEAS DE INVESTIGACIÓN DE LA CARRERA EN ARTES VISUALES.	3
Índice de ilustraciones	5
Dedicatoria	10
Agradecimiento	11
Introducción.	12
Capítulo I: Arte y Sociedad.	14
I.1 Antecedentes. Arte como un hecho social.	14
I.2. Arte como medio de crítica.	16
I.3 Discursos del arte y el secuestro.	17
I.3.1. El desenvolvimiento del artista en la sociedad.	22
I.3.2. Secuestro: Conceptos y debates actuales.	23
I.3.3 Principio de Incertidumbre.	24
I.3.4. Secuestro en Ecuador y Cuenca en los últimos años.	26
Capítulo II.	38
II.1. Instalación y arte objeto.	38
II.2. Lo bello en lo feo	49
II.3. Análisis de referentes artísticos en arte objeto	60
II.4. Límites del arte	64
Capítulo III.	78
III.1. Desarrollo de la propuesta artística.	78
III.2. Conceptualización de la propuesta.	79



III.3. Proceso	83
III.4. Obra Artística.	87
III.5. Exposición	90
III.6. Conclusiones.	92
III.7. Recomendaciones.	94
Referencias.	96

## Índice de ilustraciones

Figura 1. El rapto de las Sabinas por Nicolas Poussin. (1637-1638).	18
Figura 2. El rapto de las Sabinas por Jacques-Louis David (1799).	19
Figura 3. El rapto de las Sabinas por Sebastiano Conca (XVII).	19
Figura 4. El rapto de las hijas de Leucipo (1616).	20
Figura 5. El rapto Proserpina, Gianlorenzo Bernini. (1621 - 1622).	21
Figura 6. El rapto de Proserpina, Rubens. (1636-1637).	22
Figura 7. Rueda de bicicleta, Marcel Duchamp. (1913).	39
Figura 8. La Fuente, Marcel Duchamp. (1917).	39
Figura 9. Cabeza de toro, Pablo Picasso. (1942).	42
Figura 10. Kurt Schwitters, Merzbau. (1933).	43
Figura 11. Brillo Box, Andy Warhol. (1964).	44
Figura 12. Bedroom Ensemble, Claes Oldenburg. (1959).	45
Figura 13. Yard, Allan Kaprow. (1961).	46
Figura 14. Red Icon V (Coran's Broadway Flesh), Dan Flavin. (1962).	47
Figura 15. Sin título (Para Saskia Sixtina Thordis), Dan Flavin. (1973).	48
Figura 16. Venus De Willendorf 24000-22000 a.C.	50



Figura 17. Apolo de Belvedere, Leocares. 340 a.C.	51
Figura 18. Mosaico de la Coronación de la ganadora, Anónimo. Siglo IV d.C.	51
Figura 19. Representación del Infierno de Dante, Gionanni da Moderna. (1410).	53
Figura 20. El enano Morgante, vista frontal, Agnolo Bronzino. Siglo XVI.	54
Figura 21. El enano Morgante, vista posterior, Agnolo Bronzino. Siglo XVI.	54
Figura 22. Supervisora de beneficios durmiendo, Lucian Freud. (1995).	55
Figura 23. Mujer en la Bañera, serie: Banalidad, Jeff Koons. 1988.	56
Figura 24. Sin título, Frida Castelli. 2019.	56
Figura 25. Busto de mujer, Picasso. 1940.	57
Figura 26. Tres estudios de George Dyer, Francis Bacon. 1967.	57
Figura 27. Cartel litográfico en offset, Guerrilla Girls, 1989.	58
Figura 28. Asterismos, Gabriel Orozco (2012).	59
Figura 29. Asterismos. Gabriel Orozco (2012).	60
Figura 30. Zapatos de las víctimas del holocausto nazi. Museo Yad Vashem.	61
Figura 31. Atrabiliarios, Doris Salcedo. (1992-2003).	62
Figura 32. Arena #7 (Osos) Mike Kelley. 1990.	63
Figura 33. Presos Políticos en la España contemporánea. Santiago Sierra. (2018).	67
Figura 34. Teresa soñando. Balthus. (1938).	68
Figura 35. Retiro de Hylas y las ninfas como parte del proyecto de Sonia Boyce. (2018).	69
Figura 36. Pinturas de Egon Schiele censuradas por la Oficina de Turismo. (2018).	70
Figura 37. Difícil de leer entre mi luto y mis fantasmas, Alvarado M. (2016).	70
Figura 38. Imagen de Domingo Savio, dibujada sobre ella una imagen fálica con sombrero, lentes y zapatos; parte de la obra que dió pié al escándalo.	71
Figura 39. Caramelo caliente vertido sobre impresiones de mariposas.	83
Figura 40. Mariposa de azúcar rota. 2020.	84



Figura 41. Mariposas emblanquecidas por el paso del tiempo. 2020.	84
Figura 42. Una primera experimentación con mariposas colocadas en un ambiente exterior con el fin de documentar su deterioro. 2020.	85
Figura 43. Resultados de la experimentación. Luego de un día de lluvia, queda solo un rastro deteriorado de dos de las tres mariposas. 2020.	85
Figura 44. Una segunda experimentación donde se expuso a dos mariposas nuevas a 5 días en la intemperie. La imagen inicial está prácticamente eliminada. 2020.	86
Figura 45. El lado posterior de los objetos es todavía visible luego de 5 días, sin embargo está bastante deteriorado. 2020.	86
Figura 46. Primera parte del producto final. Mariposas puestas en vitrina, conservadas perfectamente tiempo después de haberse elaborado. (2020).	88
Figura 47. Plaza de las flores, donde puede verse a niños realizando trabajos informales. (2020).	88
Figura 48. Av. Remigio Crespo. En este lugar puede verse a niños vendiendo golosinas, limpiaparabrisas, o drogas. (2020).	89
Figura 49. Av Solano. Durante el día, muchos niños aparecen ofreciendo confitería en general, actividad que incrementa por la noche. (2020).	89
Figura 50. Captura de pantalla de la página de entrada del blog. (2020).	90
Figura 51. Promoción a través de redes sociales. (2020).	91
Figura 52. Pestaña de blog donde se muestra la galería sobre la obra. (2020).	91
Figura 53. Pestaña de blog donde se muestra la galería sobre la obra. (2020).	92



## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Yo, Juan Augusto Calle Arcentales, autor/a del trabajo de titulación "La instalación artística como testimonio de la memoria colectiva en temas de violencia y secuestro infantil", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 14/03/2022

Juan Augusto Calle Arcentales

C.I: 0105665277



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Yo, Juan Augusto Calle Arcentales, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La instalación artística como testimonio de la memoria colectiva en temas de violencia y secuestro infantil", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 14/03/2022

Juan Augusto Calle Arcentales

C.I: 0105665277



**LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA, CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES.**

- Creación y producción en las artes y el diseño.

**SUBLÍNEAS DE INVESTIGACIÓN DE LA CARRERA EN ARTES VISUALES.**

- Visualidades de la diversidad multicultural ecuatoriana para la creación de productos artísticos con lenguajes contemporáneos, dirigidos a la creación de públicos que tiendan al fortalecimiento de identidades.



## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a mi familia, especialmente a mis padres por apoyarme y brindarme su apoyo en cada decisión importante que he tomado en mi vida hasta este punto.

Juan Calle



## Agradecimiento

Agradecido con mi tutora Mgt. María Eliza Mosquera por haber brindado todo su apoyo y consejos durante el desarrollo del proyecto, así como también a todos mis compañeros, amigos y profesores, quienes me ayudaron a lo largo de la carrera.

Juan Calle



## **Introducción.**

La investigación expuesta a continuación se ha realizado en torno a los delitos de secuestro y violencia infantil suscitados en el contexto ecuatoriano, como un punto importante a tratar pese a la ya presente preocupación del tema en la sociedad actual.

Siendo ya conocimiento general, el secuestro en niños puede ser un tópico abordado desde la perspectiva de un tipo de violencia infantil, referido a todo tipo de abuso causado hacia un individuo que sea considerado menor de edad, y que dichas extralimitaciones aplicadas al menor -que en conjunto comprenden una ramificación diversa de vejaciones- comprometan la integridad y salud tanto física como emocional de la víctima. De igual manera, al abordar el rapto infantil desde su propio punto de vista, este puede arrojar otro grupo de causas y fines, cuyo análisis resulta también un aporte importante para el entendimiento del problema.

Para la presente, es menester considerar algunas de las principales características inherentes a la problemática, entendiendo entonces que el secuestro infantil tiene tantas causas como particularidades, así pues, como se mencionó con anterioridad podríamos hablar de secuestro como forma de maltrato y problemática de índole social, pudiendo tener constancia en cualquier nivel socio-económico en el que la víctima en cuestión se encuentra expuesta a cierto tipo de maltratos, así como secuelas para sí mismo y sus familiares, un “efecto de rebote”, si así se lo puede llamar, que se presenta en casos donde las personas más cercanas al desaparecido deben sobrellevar el hecho de desconocer el paradero de su allegado; en otras ocasiones en cambio, deben afrontar la pérdida mortal del ser querido.

Queda mencionado entonces la vivencia traumatizante que atraviesan las víctimas de delito de secuestro; se evidencia las consecuencias inmediatas para las personas cercanas al raptado(a), y se vislumbra el efecto que tendrá sobre ellos a largo plazo.



El estudio realizado en este trabajo se consolida bajo el interés de abordar la temática desde una perspectiva artística así como también a manera de conciencia y un tributo a la memoria.

Existen ya un sin número de personas que trabajan sobre las bases del arte contemporáneo y que a través de este medio dan a conocer su punto de vista o realizan una crítica hacia un tema que los apasiona, les interesa o les molesta. El arte de hoy permite que, como artistas, podemos denotar cómo vemos el mundo por medio de una pintura, una instalación o una escultura; permitimos llegar a otras personas, dialogar y conectarnos con ellas sobre asuntos que sean de nuestro interés mutuo. Si nuestra opinión es apropiada o no, dependerá de ellos, pero por un momento se pudo hacer énfasis en la importancia de la reflexión.

Por otra parte, hacer un detenimiento para hablar de la memoria y un tributo hacia ella es pertinente en estos casos, dado que es un hecho inherente e innegable de la humanidad, que la gente suele ser de memoria fugaz, es por eso que una parte importante de este texto son por supuesto las estadísticas, detalles comunes, y demás, pero principalmente se puntualiza acerca de algunos casos de secuestro infantil ocurridos en Ecuador, casos importantes que sirven como un repaso y contribución al tema de la memoria ya mencionado, y como sustento clave del proyecto de la obra artística sujeta al trabajo de titulación.

El proponer un proyecto de arte que se atañe al tema de secuestro aplicado en niños (datos, conceptos, cifras, etc.), viene siendo también una consolidación de carácter académico, puesto que el tema escogido para la ocasión posee un contenido que de por sí da mucho de qué hablar, y que ha sido el núcleo de muchos otros proyectos en el mundo del arte y en artistas de todas partes del mundo que se proponen a sí mismos el proyectar su visión de la problemática en una obra; sensibilizar a cualquier persona que toque el asunto, y presenta la versatilidad suficiente para que pueda ser estudiado de igual manera desde cualquier otro ámbito académico, institucional y profesional.



En lo concerniente a la forma de llevar el trabajo escrito, este se fomenta en primera instancia sobre una investigación cualitativa, y además en el uso de los *mass media* como mayor fuente de referencia, es decir, el punto fundamental de la recopilación de datos que sean de carácter pertinente para la tesis a plantearse, datos cuyo sumario tendrán su proveniencia de los distintos tipos de fuentes de difusión masiva de información tales como: la radio, la televisión, prensa, y por supuesto también el internet, siempre en torno al secuestro y violencia hacia niños, y enmarcada en el contexto ecuatoriano.

Los datos obtenidos de todas estas fuentes de información por medio de una metodología hemerográfica, servirán para dar cuerpo al trabajo escrito, luego de que todo el conglomerado de dicha investigación haya pasado por un filtro adecuado en el que se pueda seleccionar qué informes, noticias o datos son de mayor utilidad o que deban ser priorizados sobre los demás.

Las condiciones y circunstancias sobre el tema serán analizadas con el propósito de determinar qué tan intenso ha sido su peso en la influencia en el mundo de arte, al igual que en su historia, sus actores, público en general y como se trata el tema de secuestro hoy en día en materia de arte contemporáneo (sea con motivo de crítica, reflexión, visibilización, y demás).

## **Capítulo I: Arte y Sociedad.**

### **I.1 Antecedentes. Arte como un hecho social.**

La utilidad del arte como algo más que un mero goce estético ha sido puesta en tela de duda durante buena parte de sus inicios, así como también la educación estética, pensamiento que llega incluso a caer en un idealismo iconoclastico similar al de los tiempos de Platón. Ya para la época de la ilustración, la lucha de ideales reveló un panorama con multiplicidad de acepciones al respecto, donde la conclusión más importante sería el de comprender al arte no como una herramienta de propaganda y divulgación a



favor de las élites, sino como una manera diferente de estudiar la vida y al hombre en sí, un aspecto que Arnold Hauser en su libro *Sociología del arte* (1975) lo enuncia acotando que «Las obras de arte no son solo medio para un fin [...] sino que son fin y meta en sí». (p. 407).

Una obra es entonces un objeto único, un elemento socialmente bipartido, que puede aportar tanto como perjudicar, ser positivo a la vez que negativo, pues refleja la realidad del contexto social en el que el artista se desenvuelve, al mismo tiempo que lo critica y denuncia.

El poder social que una obra puede tener se debe, de hecho, a la misma sociedad, prueba de ello son aquellos trabajos que han trascendido en la historia, han servido para criticar y también para encantar. Siguiendo esta línea de pensamiento, el artista se vuelve un miembro importante y productivo del contexto social, su obra cobra valor al tomar en cuenta la significación social que brota no desde los elementos morales o su accionar, sino desde la madurez con la que aborda un tema y como le hace frente en lugar de simplemente convivir con él.

Una obra artística es el medio por el cual un artista se involucra en temas de peso en el mundo, se esfuerza por buscarles una solución aun cuando este conflicto no lo afecte directamente, pero siente el compromiso de involucrarse. El objeto artístico se transforma en ese elemento bipartido que conecta a la gente al generar ese espacio de denuncia y reflexión a partir de sí misma y su lenguaje visual único, en conjunto con una experiencia estética que apoye a sostener el discurso de la obra, y los ideales por los cuales el artista trabaja y se desvive.

En principio, Hauser en su libro *Sociología del Arte, tomo 1* realiza una clasificación sobre las obras de arte con base en su estructura, afirmando que pueden constituirse de forma general como obras autónomas, no ligadas a las normas de la realidad tal cual sino más bien como reflejos de esta. Explica también que el arte no trata de posicionarse en un extremo o en otro, de apegarse a la realidad o alejarse de ella, sino de buscar un punto neutro donde



el mundo pueda verse reflejado, al mismo tiempo que criticado o de-construido para encajar con la «realidad» o el mensaje que la obra quiere manejar, entablando un diálogo con el público, conversación que verá plasmada en sí mismo, su existencia, su contexto y sobre todo su ideología, el factor fundamental para unir tanto al productor cuanto al consumidor.

De esta manera entendemos que puede existir una motivación ideológica tras una obra de arte, que germina por la posición de un artista y el compromiso de responder a la cotidianidad de su espacio social. Aun cuando exista la posibilidad de que dicha posición oscile hacia distintos horizontes por razones personales del creador, su verdadero estado ideológico saldrá a relucir siempre en su trabajo.

## **I.2. Arte como medio de crítica.**

Es importante señalar un aspecto que nos advierte el docente y crítico cultural Jorge Peñuela; el espíritu crítico del arte no ha estado siempre presente en él, fue necesario que tomase impulso durante el renacimiento, y se articuló a través de la literatura y la filosofía.

Es en este punto de la historia en el que los artistas reestructuraron su actividad de forma liberal, no se preocupaban más que por la fidedigna representación de una figura heroica, un atleta victorioso o la educación de la moralidad bajo el yugo de la religión cristiana, el enfoque del arte se posó sobre el paisaje humano en sí. Nos mostraba a nosotros mismos por medio del retrato; poco a poco los artistas comenzaban a forjar sus propios pensamientos y movimientos. Ya para el siglo XX, en el trabajo del artista comenzó a primar la reflexión y apelar a lo sensible, otorgando a su trabajo la función de un medio crítico, que buscaba expandir la forma de la *poiesis* artística y la expansión de los temas políticos, sociales y económicos que la obra puede llegar a tratar.

Tras estos razonamientos podemos comprender porque la base del arte contemporáneo descansa sobre su capacidad de enunciación. Desde que los artistas resolvieron forjarse su propia manera de hacer arte, tomaron



conciencia del valor moral y social de su trabajo, y el desapego del quehacer artístico de las limitaciones de épocas posteriores al renacimiento, el arte expandió sus fronteras hasta llegar al punto actual de la contemporaneidad.

Dejando de lado el placer de deleitar a las elites, acoplándose a las realidades del mundo globalizado, el arte contemporáneo ha funcionado como representación y estudio de las sociedades, individuos y comunidades. El objeto artístico se ha insertado en espacios importantes del activismo general, aspirando muchas veces a ser parte de la resolución de problemas; al actuar no solamente bajo los parámetros de su propio campo de estudio y/o aplicación, se transfigura hacia otras disciplinas.

María E. Morató (2011) periodista y crítica de arte, sostiene que el arte hoy en día puede ser considerado un servicio, pero no exclusivo de las élites como un banal objeto de contemplación, sino con un beneficio hacia las necesidades de la población y su organización. Funciona como un mediador entre el individuo y su estructura social, haciendo notar un mejor y magno tratamiento de temas del conjunto sociedad-individuo, en distintos espacios de arte.

Vemos así un arte mucho más interesado en los temas que su contexto le sugiere; fronteras transdisciplinarias que lo ayudan a tener un mayor campo de impacto alejándose de las ideas más sencillas de superficialidad e individualismo, buscando posicionarse en un punto tan objetivo como sea posible, y poder emitir un juicio desde ese centro hacia las periferias; de acuerdo a Morato, «porque este nuevo camino [...] no es un camino estético; es simplemente un camino ético» (pág. 256).

### **I.3 Discursos del arte y el secuestro.**

El secuestro ha sido un tema que se ha tocado muchas veces en la historia del arte, ya sea como motivo de representación con tintes mitológicos. Al volver la mirada hacia épocas de arte griego o romano por ejemplo, es posible notar cómo el tema del secuestro ha influido en el arte, presentando

variaciones de acuerdo a la época, tal es el caso del relato de *El Rapto de las Sabinas*, narración mitológica de origen romano que cuenta con algunas representaciones pictóricas por parte de Jacques-Louis David en 1799, Nicolas Poussin en 1638, Sebastiano Conca a finales del siglo XVII, entre otros. El relato cuenta la historia de cómo Rómulo, el fundador y primer rey romano, invitó a los pueblos vecinos a la celebración de unos juegos deportivos en honor a los dioses. Así, se congregaron varias de estas civilizaciones aledañas, una de ellas fue Sabinia, cuyos habitantes acudieron al evento junto con sus esposas e hijos. Rómulo sin embargo, usó la celebración como una excusa para secuestrar a las mujeres de este pueblo y entregarlas a sus hombres, con la intención de perpetuar la estirpe romana. Así, cada habitante de Roma capturó a una mujer, despojando al mismo tiempo al resto de pueblo sabinio, quienes más tarde cobrarían venganza por la traición y hurto de sus mujeres.



Figura 1. El rapto de las Sabinas por Nicolas Poussin. (1637-1638).



Figura 2. El rapto de las Sabinas por Jacques-Louis David (1799).



Figura 3. El rapto de las Sabinas por Sebastiano Conca (XVII).

Otro ejemplo es la obra *El rapto de las hijas de Leucipo*, realizada en 1616 por Peter Paulus Rubens. En esta escena se retrata a las hijas del rey Leucipo, Hilaíra y Febe, y los gemelos Castor y Pólux, quienes con la ayuda de cupido, raptan a ambas hermanas para evitar que desposen a otros dos hombres y en su lugar se casasen con ellos.



Figura 4. El rapto de las hijas de Leucipo (1616).

El rapto Proserpina por su parte, es una obra escultórica hecha en mármol realizada entre 1621 y 1622, por parte de Gianlorenzo Bernini. En esta representación, el autor relata el mito romano de como Plutón se adueñó de Proserpina, hija de Júpiter y Ceres, la diosa de la agricultura, y la retuvo en el inframundo para hacerla su esposa. Al no dar con el paradero de su hija, Ceres



decide frenar sus labores como deidad del cultivo y buscar a su hija, lo que repercutió en el mundo de los mortales pues las cosechas eran escasas. Un preocupado Júpiter envía a Mercurio a negociar al Hades, acto exitoso pues Proserpina volvió al olimpo junto a su madre, con la condición de que cada seis meses, la joven muchacha debía regresar al inframundo. Así es como la mitología otorga razón al cambio de estaciones; los seis meses que Proserpina y Ceres pasan juntas, la cosecha y la flora abunda, mientras que durante los siguientes dos trimestres, al estar alejadas madre e hija, el otoño se adueña del paisaje.



Figura 5. El rapto Proserpina, Gianlorenzo Bernini. (1621 - 1622).

Existe también una versión pictórica del mismo relato, hecha por Rubens entre 1636 y 1637, con la variación de que en el cuadro, a más de Plutón y

Proserpina, se nota también la presencia de Venus, Diana y Minerva, quienes tratar de impedir el rapto, fracasando en el intento.



Figura 6. El rapto de Proserpina, Rubens. (1636-1637).

### **I.3.1. El desenvolvimiento del artista en la sociedad.**

Desde que el artista se tornó libre del estigma de artesano, su presencia en la sociedad devino en un ser más complejo, cuyo trabajo e impulso propio bien podían ser influenciados directa o indirectamente. Según Hauser, este doble accionar del artista podía darse en pro de la transmisión de ideas políticas o inclinarse hacia algo más propio de sí, como representante de ideologías personales.

Aun cuando la motivación que incentiva al artista a crear pueda originarse en distintas líneas de pensamiento, estas convergen en un mismo punto: otorgan a la obra un objetivo, pues no existe producto ni recepción artística sin este aspecto fundamental.

Siendo concebida con una meta, la obra puede ya desprenderse del artista y los problemas que él aspiraba a resolver mediante ella. Los elementos



que sirvieron para la producción de ese objeto, los sentimientos más preciados y profundos con los que el artista trabajó, o los elementos que representaban mayor utilidad para la sociedad, bien pueden, analizando la situación desde el punto de vista artístico, no significar el punto de interés más fuerte. Damos por sentado que existe una piedra angular por cada obra de arte, motivaciones formales y sentimentales, pero su significación artística está dada gracias al contexto sobre el que la obra se desenvuelve, y no sobre el que se originaron dichos formalismos. Hauser (1975) afirma que el acercarnos al punto cero de una obra, es sinónimo de alejarnos de su significación artística, que si bien existe una relación de dependencia entre la obra y el artista, se ha de presentar como una dialéctica mutua, donde el autor expresa su vida y se concibe como creador por medio de su labor en el arte, de igual manera, su contenido se consagra como tal solamente al ser ejecutado por el artista. (p. 82)

Independientemente del concepto que el autor manejó, o la crítica que trató de dar a entender con su obra, las intenciones que tuvo o hacia donde quiso orientar el quehacer, es su trabajo el que, al final, concede un discurso muchas veces mayor que aquel premeditado por su creador.

### **I.3.2. Secuestro: Conceptos y debates actuales.**

Dada la naturaleza del tema sobre el que gira este proyecto, es menester mencionar la definición del término «secuestrar» de acuerdo a la *RAE*, la que, en referencia al hecho de privación de libertad, sugiere a dicho concepto de la siguiente manera:

1. tr. Retener indebidamente a una persona para exigir dinero por su rescate, o para otros fines. (Real Academia Española [RAE], 2019)

Comprendemos entonces al secuestro como una acción premeditada, cuyas circunstancias presentan variaciones en función del caso del cual se esté tratando, y cuyo propósito es siempre e indiscutiblemente, el obtener un provecho de cualquier clase para él, o los victimarios, por medio de medidas extorsivas.



Este accionar ilegal tiende siempre a presentar repercusiones en el círculo social de la víctima, pues son ellos quienes deben afrontar la incertidumbre sobre el futuro del secuestrado, así nos lo advierte Enrique Echeburúa (2004) quien a su vez cita a: Hanson, Kilpatrick, Falsetti y Resnik (1995), quienes al hablar del traumatismo psicológico como secuela del secuestro nos advierten que:

Cualquier trauma -y un delito violento lo es- supone una quiebra en el sentimiento de seguridad de una persona y, de rebote, en el entorno familiar cercano. Más allá del sufrimiento de la víctima directa, queda alterada toda la estructura familiar. (pág. 228)

Una especie de «onda expansiva» que remite contra los familiares y amigos, es una idea cuyo génesis recae, en gran medida, sobre la noción de incertidumbre antes mencionada. Marcos Riera Ferraro y Genaro Riera Hunter, realizan un acercamiento al tema por medio de la adaptación de un principio de la microfísica propuesta por el físico teórico alemán Werner Heisenberg, El Principio de Incertidumbre.

### **I.3.3 Principio de Incertidumbre.**

En suma, este principio afirma que se puede conocer la velocidad o la ubicación de un electrón, pero nunca las dos cosas a la vez. Por supuesto que al equiparar este concepto a escalas humanas, es necesario realizar ajustes para acoplarlo a este tema de trabajo. En cuyo caso, al aplicarlo en el panorama concerniente al trabajo, según los autores Ferraro y Hunter, en una publicación del diario digital ABC empezamos tomando en cuenta 4 elementos importantes: 1) el secuestrado; 2) la familia de secuestrado; 3) los secuestradores y 4) investigadores; de estos cuatro sistemas los tres últimos son englobados como uno solo, acción pertinente dado que, ayuda a sintetizar el razonamiento del principio físico, mientras que por otra parte y más importante; aunque distintos, estos tres elementos comparten un mismo fin, la incertidumbre. Dicha incertidumbre sin embargo, es solamente parcial al hablar



del secuestrador, o mejor dicho, al hablar de la fuerza que este individuo posee sobre la víctima, pues ella no sabe con certeza lo que quieren de él o ella, su captor es quien lo coloca en una posición lejos de toda certeza.

Habiendo considerado las variantes señaladas y al proyectar el principio de incertidumbre sobre los sistemas, en sumatoria tenemos que la posición determinada está asentada sobre el secuestrado, mientras que para los otros 3 actores (considerados como uno), están regidos por la incertidumbre, ejemplo perfecto de ello es sin duda cuando se da la negociación entre la familia y el raptor; una vez hecha la petición de rescate, el secuestrador no puede saber a ciencia cierta si su demanda será satisfecha, si serán descubiertos o si tendrá lugar algún problema con el secuestrado. Por su parte, la familia siempre tendrá la incertidumbre de saber cómo está ese pariente ausente, o cómo será el comportamiento de los agresores para el raptado. Finalmente, los investigadores y entidades similares, tratarán a toda costa de determinar la mejor vía de acción a tomar, valiéndose de los datos conocidos y alterando su plan de acción en función de las posibles variantes que puedan presentarse.

Se puede denotar entonces la compleja red de situaciones y conflictos que presenta el secuestro. Un sinnúmero de variantes situaciones impulsadas por actitudes cambiantes provenientes, mayormente, del incierto carácter del secuestrador, su posición pulsional y cambiante que Riera Ferraro y Riera Hunter asimilan con *La cara de Jano*, la dualidad de ideas que transitan su mente, y su posición se torna desconcertante al igual que el destino de la víctima. Por eso consideran los autores no apegarse en totalidad a las estadísticas y cálculos, pues al tener un núcleo cuantitativo, no existe cabida para variables que esa actitud pulsional, variables que al mismo tiempo generan escenarios conflictivos que obligan muchas veces a los investigadores a cambiar por completo su estrategia de acción.

De esta manera, descubrimos que de los cuatro sistemas mencionados con anterioridad (secuestrado, secuestrador, familia, investigadores) el único cuya posición, de cierta manera, está determinada es el de la persona secuestrada, pues reacciona a la actitud pulsional, cambiante e incluso hasta



impredecible del secuestrador. Desde este punto es desde el cual se origina y domina la incertidumbre del conflicto, que llega a familiares, investigadores y al propio secuestrador también, pues como se explica, la situación puede volcarse hacia esta parte del conjunto si su accionar establece las condiciones adecuadas. Aunque colaborar con las autoridades es primordial desde el inicio del problema, tanto Riera Ferraro como Riera Hunter invitar a reflexionar (más que nada en lo correspondiente al proceder de las investigaciones) la estructura de la incertidumbre y la multiplicidad de situaciones devenidas del grado de determinación del secuestrador que, recalcan una y otra vez, será siempre el eje principal sobre el que gira la «certera incertidumbre» en casos de secuestro.

#### **I.3.4. Secuestro en Ecuador y Cuenca en los últimos años.**

Debido a la creciente preocupación con respecto a los casos de desaparición de niños en el país y las escasas soluciones con las que se enfrenta las víctimas al acudir a entidades de justicia, ellas han preferido en algunos casos, trasladar sus preocupaciones a las redes sociales, además de incluso llegar a compartir sus anécdotas personales con respecto al tema. Mucho de esto ha derivado en la propagación, a través de estos medios de comunicación, de noticias o rumores de supuestas bandas de tráfico de personas operando en el país. Aunque pueda llegar a darse tales situaciones, este fenómeno se fundamenta realmente en la intención de dimensionar una alerta en la ciudadanía usando el miedo como motor principal, procurando que la gente tome medidas preventivas y de acción. Lo que es un hecho certero, es el conjunto de inconvenientes a los que deben enfrentarse los afectados al no tener un abanico de opciones lo bastante amplio al momento de dejar constancia de la situación que atravesaron. Por otra parte, la falta de denuncias, muchas veces originada por miedo a represalias, por la idea de no obtener resultados certeros, o por la falta de tipificación de delitos contra menores, dificultan la clara apreciación del problema a grandes rasgos. De acuerdo a una nota del programa televisivo *Día a Día*, en el Ecuador



actualmente se otorga el calificativo de «Secuestro» o «Desaparición» al hablar de secuestro de niños; la palabra «Rapto» fue eliminada del Código Orgánico Integral Penal (COIP). Por otra parte, un artículo del diario *El Comercio*, revela que el 99% de denuncias de secuestro, tienen su origen en problemas familiares. Hablamos entonces de un tipo de secuestro que a primera vista y para muchas personas es poco común, pero que puede llegar a tener lugar, muchas veces incluso son los mismos padres quienes alejan a los niños de quien posee la custodia del menor, incluso existen casos en los que un tercero toma parte, y bajo petición del padre o la madre, retiene al infante. Un hecho similar ocurrió en 2012, el caso de dos hermanos de Zamora. Durante un viaje a España que su madre tuvo que realizar, los menores se quedaron bajo el cargo de su padre. La noche que regresó, los tres habían desaparecido. Con las investigaciones posteriores se dio a conocer que los hermanos viajaron a Europa sin el consentimiento legal de la madre.

Eugenia, una madre que lleva buscando a su hijo Alexander desde 1994, sospecha que de igual manera, el padre del niño que en el momento de su desaparición tenía 2 años, pudo ser quien se lo llevara.

Cabe aclarar que, si bien el último porcentaje mencionado puede parecer increíble, se debe tomar en cuenta que este habla específicamente de «denuncias», es decir, aquellas situaciones que fueron reportadas debidamente a la policía o entidades pertinentes, mas no contempla a aquellas personas que decidieron no dar aviso de haber atravesado una experiencia de secuestro por las razones ya mencionadas (miedo, o poca confianza en el sistema jurídico-policial), o por ciertos tapujos los cuales comentaré más adelante, y que llegan a darse a veces en entidades gubernamentales que también dificultan conocer el panorama real.

Según el asesor de la coordinación nacional de la Fiscalía del Estado (FGE), Abg. Guido Prado, los porcentajes de delitos sobre los que se trabaja y estudia en la fiscalía son, comúnmente, escenarios que se encuentran tipificados. Para el momento en el que el abogado rindió estas declaraciones para el programa televisivo *Día a Día*, sostenía que por la falta de tipificación



en casos tanto de tentativa de secuestro como en casos con niños, no puede hablarse de información certera o resaltante, pero que debido a la conmoción existente alrededor del tema, existe la intención de liberar estudios y estadísticas que se centren exclusiva y adecuadamente en la situación de los menores.

Por lo pronto, la información existente facilitada por la (FGE) revela que desde el año 1970 hasta el 2018 se han dado 47.394 denuncias de personas desaparecidas, de este total, el 97% fueron exitosamente halladas, dejando 1.495 casos aún en estado de desaparecidos, de esta última cifra, se observa que el 56% corresponde a una demografía adulta, el 16% corresponde a: niños, niñas y adolescentes, los adultos mayores ocupan el 15% y por último, dejando un 13% en verificación de edad.

Por parte de la UNASE a mediados del año 2016, se registraron 11 denuncias por secuestro selectivo, las cuales fueron resueltas en su totalidad. El secuestro selectivo se refiere a cuando los delincuentes escogen a personas con un estatus económico elevado, o en cuyo caso a su círculo familiar y/o social.

No obstante, en los casos en los que no se vuelve a saber sobre los desaparecidos, es posible hablar de situaciones más graves que problemas familiares, entrando ya al territorio de secuestro.

Sin embargo, y para ocupar una perspectiva distinta en este trabajo, en una entrevista registrada en el proyecto de tesis de Zapata J. (2014-2015), Adriana Elizabeth Vascones Romero, oficial operativa de la UNASE, declaró que existe cierta resistencia de algunas organizaciones gubernamentales de dar a conocer las cifras con respecto al tema, pues afirma que los esfuerzos hechos son producto de colaboraciones con otras entidades como la DINAPEN y entidades privadas sin fines de lucro, que ponen de su parte al ponerse en contacto como por ejemplo, RESCATE INTERNACIONAL, organización con colaboradores en todo el mundo, cuyo exponente, Freddy Ballesteros, afirma que las cifras oficiales dadas no coinciden con la cifras de esta organización,



pues según ellos, cada año desaparecen 360 personas cuya tercera parte son niños. Aun así, nos aclara que estos números han de manejarse cautelosamente, pues al hablar de «personas desaparecidas», se puede hablar de secuestro extorsivo o no extorsivo, así como también «auto secuestro» (cuando la víctima se confabula con el secuestrador o es ella quien organizó todo en primer lugar), y variantes de este delito, lo que significa que el número de personas realmente secuestradas, se reduzca considerablemente. Asegura también que aun cuando la pena por secuestro parecía ser enfática, no ha logrado disminuir el índice del delito. A más de esto existe también una brecha enorme en los casos registrados entre la Fiscalía y la DINASED, pues en el primer escenario, se estiman 18 mil denuncias, y en el segundo solamente 4 mil. Dado este asunto, se pidió un mayor control y una gestión que se adecua a la situación.

Finalmente, Freddy Ballesteros asegura que la mayoría de casos de secuestro en el país están conectados con delincuentes de Colombia y Perú. De igual manera, existen casos donde compatriotas indígenas tienen la costumbre de cruzar junto con sus hijos por la frontera hacia ciertas ciudades de Colombia para mendigar, siendo inevitable que terminen por cruzarse con otros delitos, como el expendio de drogas y la prostitución, gracias a esto, los niños terminan «perdidos» inevitablemente. Existen también leyendas urbanas que hablan sobre niños con discapacidad que «desaparecen», con mayor facilidad, puesto que sus órganos son valiosos en el mercado negro, pero estos son testimonios azarosos y sin mayor fundamento, por lo que su veracidad es incierta.

Uno de los casos más sonados es el de Juliana Campoverde, quien lleva desaparecida desde 2012. Su padre, Absalón Campoverde no ha dado el brazo a torcer en la búsqueda de su hija. Habiendo llegado a la asamblea, se ha preocupado también por gestionar leyes a favor de la personas extraviadas, pues asegura es un tema preocupante. Mediante todos estos esfuerzos anhela evitar a muchas otras personas la desventura que él mismo ha tenido que sobrellevar.



Otro caso igual de importante fue el de Emilia Benavides, en el 2017 en la ciudad de Loja tuvo lugar uno de los casos secuestro y asesinato más repercutido en los últimos años, Emilia Benavides de 9 años fue sustraída de su escuela Zoila Alvarado el 15 de diciembre, por un instructor de bailo terapia que conocía a la niña por ser profesor de la madre y hermana. El cuerpo de Emilia fue encontrado en una quebrada en la vía Loja-Catamayo en la mañana del 19 de diciembre. Luego de exhaustivas investigaciones se dio con el paradero del autor del rapto, quien presuntamente se suicidó en su celda luego de ser detenido; también se localizaron otros dos implicados, de los cuales el primero fue el responsable del traslado de la niña hasta un motel, el segundo fue un contacto que dirigía una red de pornografía infantil y a quien se le enviará material de Emilia. Diario *El Comercio* dio a conocer una nota en la que postulaba que tanto el taxista como quien estaba a cargo de la red de pornografía recibieron una condena de 34 años y ocho meses bajo el cargo de femicidio, sin embargo la fiscal Castillo, para el tiempo en el que esta nota fue redactada, tenía intenciones de reformular el caso y aumentar la condena a 40 años.

El libro *Violencia y Maltrato en niños, niñas y adolescentes (2012)*, un compilado del Dr. Hugo Calle Galán, presenta un estudio hecho en el marco del Plan contra la Explotación Sexual Comercial y la Trata de Niñas, Niños y Adolescentes del cantón Cuenca en el año 2013, donde se exploran algunos aspectos sociales que aspiran a mejorar el panorama sobre el delito de trata de menores en Cuenca. En este estudio, se llevó un control de un grupo de niños y adolescentes de entre 6 y 17 años, y se desglosaron, en principio, en 3 acercamientos:

**Observación semiestructurada:** donde el objetivo era identificar lugares sospechosos de trata.

**Entrevistas semiestructuradas:** el acercarse a las posibles víctimas para obtener testimonios e información.



**Revisión de documentos:** se llevó a cabo en instituciones de protección y entidades públicas.

Gracias a estos aspectos se logra entender los puntos importantes de la trata de menores en Cuenca. Algunas de las zonas estudiadas se comprenden como zonas de alto riesgo, donde la inseguridad civil es notoriamente mayor que otras áreas, posibilitando el delito de trata, explotación laboral, expendio de drogas, etc. Así, el texto nos habla principalmente de 5 lugares focales:

- a) Circuito: Aeropuerto, Terminal Terrestre, Mercado 9 de octubre, Plaza Rotary.
- b) Sector Feria Libre: Centro comercial El Arenal.
- c) Barrio Cayambe: zona de tolerancia.
- d) Sitios de atracción turística y libertina.
- e) Circuito 10 de agosto, San Francisco, Plaza de las Flores.

Cuando el texto de Dr. Calle muestra la disección antropológica de estas zonas, podemos notar similitudes de la naturalidad con la que trabajan muchos menores.

El Circuito del Aeropuerto lleva el denominativo «circuito», por el constante flujo de movilidad humana presente a todas horas, guardando siempre las respectivas diferencias entre el día y la noche. En horarios diurnos, existe un gran movimiento comercial de compra y venta de vehículos, restaurantes, hotelería, transporte y otros servicios de interés turístico. Durante la noche sin embargo, la actividad se torna riesgosa por el consumo de alcohol, venta de drogas, trabajos sexuales y por supuesto, un visible incremento de niños, niñas y adolescentes ejerciendo actividades laborales de dudosa naturaleza. Tanto a varones con a mujeres se les puede ver realizando trabajos de confitería cerca del área de la terminal terrestre, pero se observa sobre todo a adolescentes mujeres deambulando por el sector, lo que se concluye de este último aspecto, incluso según los mismos choferes de la zona, es que estas chicas están siendo explotadas sexualmente.



En el área de la Plaza cívica, pueden observarse a niños pidiendo limosnas, siendo betuneros, vendiendo dulces en general; acompañados muchas veces por un adulto que discretamente recibe el dinero cobrado por los menores. En las zonas de la plazoleta y el mercado 9 de octubre, se produce el expendio de drogas bajo este mismo *modus operandi*.

En la Feria Libre y áreas aledañas, existe la presencia de menores de edad trabajando de formas similares a las mencionadas anteriormente, no obstante, en el mercado 9 de octubre existe una mayor presencia de niñas más que de niños. Mediante entrevistas que algunos de estos jóvenes aceptaron dar, relataron que en algunos casos son trasladados de una zona diferente del país por algún familiar, convencidos de que trabajarán para apoyar económicamente a sus familias.

El sector Cayambe es un tanto distinto a los demás lugares analizados por ser una zona de tolerancia, aun así existen ciertos lugares que operan de forma clandestina, tapados como bares o discotecas. Esta es considerada una parte violenta de la ciudad donde funcionan algunos prostíbulos dentro de los cuales trabajan muchas adolescentes que parecen oscilar entre los 16 y 17 años, la mayoría procedentes de zonas costeras del país. Aparte del sector Cayambe, hay otros lugares donde existen *night clubs* clandestinos, en uno de ellos se corroboró la presencia de una chica procedente de Colombia quien afirmaba haber sido trasladada desde su país para convertirse en una trabajadora sexual.

En las zonas de interés turístico como la avenida Remigio Crespo, avenida Solano, avenida 12 de abril y la famosa calle larga, puede uno llegar a toparse con niños en estado laboral, actividad que incrementa en la noche junto el movimiento civil normal. Niños de 8 a 13 años trabajan como limpiaparabrisas, vendedores de flores, golosinas o dedicados a la venta de drogas.

Finalmente se identifican a niños, niñas y adolescentes en situaciones de trabajo o explotación laboral en el circuito 10 de agosto que comprende



también San Francisco y la Plaza de las Flores. Un fenómeno que merece resaltarse, es que, a más de que algunos establecimientos realizar labores informales, en algunos de ellos se observa además una clara naturalización del trabajo infantil por cuanto en el mismo mercado se suscita la venta de mandiles y delantales confeccionados especialmente para niños

Del total de posibles casos de trata y explotación laboral infantil que han podido identificarse, al menos hasta la fecha en la que se publicó el texto *Violencia y Maltrato en niños, niñas y adolescentes (2012)*, se estima que el 55,2% son mujeres y 44,8% son hombres, cuyas edades van desde los 9 a los 17 años, además de que aquellos que sean menores de 12 años, pueden ser víctimas más frecuentes de explotación laboral. Si bien, tanto hombres como mujeres pueden estar involucrados en la venta de drogas, en temas de explotación sexual, es el grupo de las mujeres el más involucrado.

Es importante señalar que en el cantón se dan distintos tipos de trata, y no solamente la de explotación sexual como comúnmente se piensa.

Sobre las situaciones que llevaron a las víctimas de trata y explotación hasta ese punto, muchos son los factores que se consideran un rol importante en este problema social, como la violencia de género, a más de situaciones de precariedad, contextos violentos, falsas promesas de trabajo, estudio, superación; estos son medios de enganche que se utilizan para extraer a estos individuos de sus hogares.

Estos enganches son parte fundamental de lo que se conoce como la captación, en este sentido, al hablar de captación se refiere al cómo estos menores y adolescentes son convencidos (en algunos casos) de dejar su hogar para viajar a otra parte del país y tomar trabajos que tal vez no imaginaron o de los cuales no fueron bien informados. La captación puede estar organizada por algún familiar o personas cercanas a ese círculo, lo que significa un beneficio directo para ellos, al mismo tiempo que dificulta a la víctima el poder identificar a estas personas como explotadores. Las falsas promesas antes mencionadas, no solo se hacen con la intención de recibir un bien material, pues a más de ser



una forma de atraer al objetivo, sirve también como forma de manipularlo psicológicamente, haciéndole creer que se le dará un refugio estable y una mejor condición de vida, es por esto que las formas de captación no están necesariamente ligadas al maltrato físico, sino a la fragilidad emocional de la víctima. Más allá del círculo familiar, puede darse que este método de «pesca» se presente en las redes sociales, medio modernas que ha facilitado mucho la ejecución de la aprehensión, que de igual manera ocurre bajo promesas de empleo o similares.

Cuando se ha logrado el contacto deseado con el niño(a) o adolescente, la mayoría de ellos viajan al punto de destino acompañado por las personas pertenecientes a la red de tráfico, e incluso son ellas quienes brindan acogida e incluso víveres que por su puesto son hechas a modo de préstamo, como una deuda inicial que sirve también como método de retención. Aquellos quienes forman parte de esta red, intentan mantener a las víctimas aisladas, escondidas y reprimidas, nuevamente esto no ocurre siempre bajo violencia física o amenazas, sino que es más viable generar vínculos con el perjudicado. Esto produce un segundo efecto a nivel psicológico en la persona retenida, pues no se percibe como una víctima, sino más bien como un producto de malas decisiones y situaciones azarosas de la vida. Así mismo, a los «clientes», sean del tipo que sean, y a sus explotadores tampoco los perciben como delincuentes, esto conlleva a que, pese a las situaciones deplorables y posibles incomodidades en su nuevo trabajo, crean que la pseudo ayuda que reciben de sus «empleadores» sea en verdad una oportunidad de salir adelante, de pertenecer a algo que les pueda brindar apoyo.

Muchos de los aspectos y características de los distintos casos de explotación no presentan variaciones muy marcadas, ya sea en la captación, el modo de transporte y hasta el involucrar a entidades legales de forma corrupta.

En casos de trata para servidumbre por ejemplo, se producen a niveles intrafamiliares, movidos de igual manera por situaciones de precariedad, aspectos sociales, económicos o similares; dentro del entorno familiar muchas veces se normaliza el trabajo doméstico como un «no trabajo», y a los niños



más que nada como herramienta de servidumbre. Nuevamente, los niños y adolescentes en ocasiones son convencidos para realizar estas labores bajo falsas promesas de estabilidad económica, superación laboral, incluso por motivos raciales o de género, este último juega un papel notorio como factor de riesgo. Estas situaciones no dependen por completo de redes u organizaciones criminales, pues involucran familiares que de esta manera están brindando «ayuda» a un/una menor, idea que se ha dado por años cuando familias adineradas se relacionaban con pueblos indígenas, quienes ofrecían a su hijos como forma de pago para cumplir una deuda.

El código de la niñez y adolescencia establece parámetros importantes para determinar este tipo de injusticias, estos explican que: a) la edad mínima para laborar es de 15 años; b) el trabajo puede darse siempre y cuando no pase de las 6 horas, 5 días por semana y no interfiera con el desarrollo educacional del menor. De incumplirse una de estas dos normas, se catalogan los casos como trabajo infantil o explotación laboral, en dependencia de cada caso.

A pesar de lo anteriormente mencionado en el Ecuador es común y hasta percibido como natural el traslado de niños de otras zonas del país para cumplir labores con el permiso de sus padres, incluso de manera voluntaria, acompañados por otros chicos que conocen la ciudad y los lugares óptimos para el trabajo como: mercados, plazas, lugares de diversión y atracción turísticas, etc. En estos lugares a primeras horas de la mañana, se puede observar la presencia de adolescentes y niños en estado laboral.

Otro aspecto común es la explotación a modo de mendicidad. En nuestro entorno es visto como algo normal pero su trasfondo ilícito puede llegar a ser desconocido. Muchas veces los niños son «prestados» por los padres a otras personas de una misma comunidad para pedir limosnas incluso en otras ciudades o países como: Colombia, Perú o Venezuela, donde por medio de pasaportes falsos o funcionarios corruptos que faciliten la entrada al país, son acogidos en casas de alquiler específicas para estos quehaceres, llegando muchas veces a empatizar con los captores, como sucede en la prostitución.



Un caso igual o más alarmante es la explotación para el expendio de drogas. Bajo la visión de la ciudadanía, este delito ha ido en aumento invadiendo barrios, trabajos y hasta escuelas. Aquí, los explotadores estudian a las posibles víctimas con base en su situación económica; niños, niñas y adolescentes son traídos desde ciudades costeras hasta el cantón cuencano, para inmediatamente vender droga, presionados bajo distintos tipos de amenazas. Una forma común y conocida de mantener el control sobre los menores es volverlos adictos, a más de eso, son enviados a comerciar el producto a altas horas de la noche, en barrios poco seguros, disimulándolos como vendedores de dulces, o flores, entregándoles grandes cantidades de distintos estupefacientes, especialmente marihuana.

Existen confirmaciones de bandas que se dedican a este tipo de negocio que se da a nivel familiar, usando principalmente niños y adolescentes, pues la condena para ellos es menor que la dada a un adulto por este tipo de delito. Más allá de zonas como la Feria Libre o el sector de «los tanques», los contrabandistas eligen estudiantes como aprendices para proliferar el negocio, o para que vendan la mercancía en el interior de escuelas y colegios, sobre todo en aquellos que funcionen en un horario nocturno. Aun cuando en zonas de alto riesgo existen controles policiales, estos son burlados fácilmente, pues quienes contrabandean la mercancía lo hacen con normalidad al terminar los controles.

Según entrevistas de niños y adolescentes expuestas en el libro *Violencia y Maltrato en niños, niñas y adolescentes (2012)* existen dos grupos grandes de narcotráfico en Cuenca, configurados por familias que reclutan niños de escasos recursos o en estado de mendicidad para vender droga, funcionar como ladrones o en trabajos similares.

La poca visión del problema ha generado una respuesta poco satisfactoria, pues los adolescentes y niños son juzgados como delincuentes antes que como víctimas de trata, criminalización que en principio se da desde las primeras participaciones de la policía, agrediéndolos físicamente y enviándolos a centros comunitarios o de ayuda, para que paguen una especie



de castigo. Al hablar de víctimas de trata infantil, estas requieren un tratamiento específico, por cuanto la aprehensión y reprensión poco ayudan a evitar su regreso a las calles y seguir traficando con drogas o incurrir en otros modos de delito.

Las víctimas muchas veces llegan a pensar que este crimen se da solamente con la participación de redes criminales muy organizadas, y no a nivel cotidiano como el que ellos evidentemente viven.

Algunas de las causas de las cuales derivan muchos de estos abusos, se encuentran: la desintegración familiar, pobreza, escaso nivel de educación o migración, este último se presenta comúnmente en Cuenca, incluso con el éxodo de ambos padres, dejando al hijo o hijos bajo el cargo de algún familiar. No obstante, estos aspectos no son la causa directa del problema, pues el estar bajo la tutela de un familiar específico o problemas económicos pueden considerarse posibles detonantes para otro tipo de situaciones como el alcoholismo, la violencia intrafamiliar, el refugio en amistades potencialmente dañinas, etc., circunstancias que se desencadenan hasta llegar al punto en el que el individuo sale de su casa buscando un refugio en cualquier otro lado, cayendo en la ingenuidad, siendo reclutados para realizar trabajos de poca transparencia.

En Cuenca, si bien es evidente este tipo de delito, también lo es su invisibilización por las autoridades; si se denuncia la explotación y el trabajo infantil como tal, las instancias jurídicas lo registran como un delito aparte o diferente.

Los adolescentes, niños y niñas que realizan estas actividades, llegan a describirse a sí mismos como víctimas y a sus tratantes como delincuentes, pero estando en una situación de por sí invisibilizada, sumando también una carente respuesta institucional ante otras instancias como el expendio de droga y la prostitución, resulta difícil alcanzar un estado de verdadera equidad donde se brinde ayuda a las víctimas y se imponga una condena apropiada para los perpetradores. Si contemplamos también el trato hacia las víctimas en los



procesos jurídicos y el exagerado nivel de burocracia donde, por falta de pruebas, un caso puede desestimarse, dificultad que representa el denunciar los hechos de explotación infantil.

En reiteradas ocasiones se ha promocionado la ayuda institucionalizada para personas perjudicadas por este tipo de delitos en el país, pero dada la ineficiente práctica por la falta de comprensión del problema, y la poca atención que recibe, es necesaria una respuesta totalmente comprometida con brindar ayuda a más de solo sancionar a quienes en realidad son víctimas y no parte del problema. Inmiscuirse y relacionarse con estas personas, reconocer su posición ante la trata, la explotación y el trabajo forzado aplicado a niños, niñas y adolescentes, prevendrá que a futuro este grupo afectado sea encarcelado de forma injusta, o encerrados en un ciclo en el que o cumplen con un castigo, o son devueltos a su lugar de origen, para luego volver a incurrir en el estilo de vida que los llevó a ese punto en primer lugar, por decisiones que muchas veces están fuera de su control, dejando los verdaderos delitos en la impunidad, facilitando a los responsables y a ciertas instituciones el encubrimiento en relación a la explotación infantil.

## **Capítulo II.**

### **II.1. Instalación y arte objeto.**

La instalación como expresión artística, tiene su génesis en el movimiento dadaísta, a la par de otros medios como el arte pop, arte conceptual, Fluxus y el Body art. Este movimiento se mostraba en oposición a la búsqueda de la belleza y la imitación académica, persiguiendo el ideal de dejar de lado el mimetismo, el valor de comercio y la colección del arte, explorando opciones poco comunes para la creación de obras, donde el ejercicio predilecto, se movía hacia la exaltación de lo escandaloso y los objetos basura.



Uno de los nombres que muchos consideran fue el más destacable de este movimiento fue Marcel Duchamp, cuando en 1913 y 1917, creó dos de sus más famosas obras, *La Rueda de Bicicleta* y *La Fuente*, respectivamente.



Figura 7. Rueda de bicicleta, Marcel Duchamp. (1913).



Figura 8. La Fuente, Marcel Duchamp. (1917).



Presentarlas al mundo fue el modo en que Duchamp mostró su descontento con las tendencias estéticas y artísticas de su época, afirmando que el artefacto artístico y el artista, no eran diferentes al hombre y a los objetos cotidianos, por el contrario, esa realidad podía ser descontextualizada para elevarse después hacia un plano estético-artístico, e incluso poético. Así, esta nueva tendencia quedaría bautizada como *Ready-made*, término inglés con el que Duchamp quedó fascinado cuando lo descubrió en un viaje a New York en 1915.

A partir de aquí, se generó todo un nuevo debate donde se pondrían en tela de duda todas las manifestaciones plásticas anteriores a esta nueva predisposición artística; motivada por el azar, y un ejercicio tanto mental como espiritual, invita al artista pero sobretodo al espectador a ser un elemento activo, abandonando su postura alienada del público, para sostener un diálogo introspectivo con el ahora objeto estético, formando parte de un todo comprendido por sí mismo, la obra y el artista. El surgimiento de estas nuevas ideas motivó al mismo Duchamp a estar en renovación constante, llegando en ocasiones a autodenominarse como un «anartista», según comentarios de Daniela Fernandez desde un artículo para la revista digital Virtualia; siendo un anartista alguien que es completamente capaz de hacer arte en su sentido más tradicional y académico, con sus propias manos y desde cero, pero que elige desligarse de esos convencionalismos, y se entrega más bien a la elección de objetos neutros y desprovistos estéticamente, con la intención de crear una experiencia artística basada en la indiferencia visual de una pieza específica.

Se abrió entonces un nuevo método de trabajo escultórico para el artista, que le daría la potestad de añadir un concepto a un objeto común para resignificar su contenido. A partir de ese punto, todo objeto (con debidas limitaciones) podría llegar a ser arte, y aquellos que se robaron el protagonismo fueron sobre todo los géneros de las instalaciones, los objetos encontrados (*objet trouvé*) y los *ready-made*. Estas multidisciplinarietàes forjaron una



nueva tendencia latente, sobre todo en Estados Unidos y Europa, que prioriza especialmente la idea y el concepto de la obra por sobre la técnica.

Un escrito subido a la página Calameo.com, comparte una reflexión sobre las obras de arte de la época medieval, pues al tener la costumbre de introducir directamente materiales como el oro y ciertas variedades de piedras preciosas, que obviamente no requerían ser alteradas dadas sus cualidades estéticas innatas, podríamos dilucidar una etapa primitiva del *ready-made*, que podría no ser preciso hablando en términos técnicos, pero trae un punto importante sobre la materialidad aplicada en esta expresión estética; ha de enaltecer a nivel de obra, objetos elaborados en masa, cuya intención primigenia haya sido satisfacer una necesidad común pero trivial dentro de la sociedad, origen que no debe tratar de ocultarse, tal como se hizo con la fuente o la rueda de bicicleta. Ese mismo escrito virtual, relata que la influencia de Duchamp con el arte objeto y los *ready-made*, fue tal que en 1936, al celebrarse la Exposición Surrealista de Objetos, se formaron subcategorías para los posibles tipos de materiales que pudiesen llegar a la muestra; los encontrados, los basura, los oceánicos, los ya hechos, etc. La tendencia poco a poco fue ganando simpatía entre artistas, como cuando Pablo Picasso en alguna ocasión, unió un sillín de bicicleta con un manillar oxidado, resultando en una escultura que llamó «Cabeza de Toro».



Figura 9. Cabeza de toro, Pablo Picasso. (1942).

Algo que los *ready-made* y los *objet trouvé* posibilitaron, fue la destrucción surgente de la creación, y siendo ese el caso, no había razón para experimentar solo con el mero objeto, sino que podrían tomarse el atrevimiento de jugar con las posibilidades del propio espacio, algo que el dada se encargó de adoptar y perpetuar, junto con otras manifestaciones. Este interés por el espacio podemos verlo aflorar a partir de 1920, a manos del artista alemán Kurt Schwitters y su trabajo *Merzbau*, un collage de retazos de materiales variados y desechados que encontraba por la urbe, y acoplaba con yeso a su casa en Hannover, objetos que empezaron por una columna, pero que iban apropiándose poco a poco de la vivienda, la cual tuvo el infortunio de ser destruida por los bombardeos de la segunda guerra mundial, las fotografías que el mismo Schwitters tomó son la única evidencia del *Merzbau*.

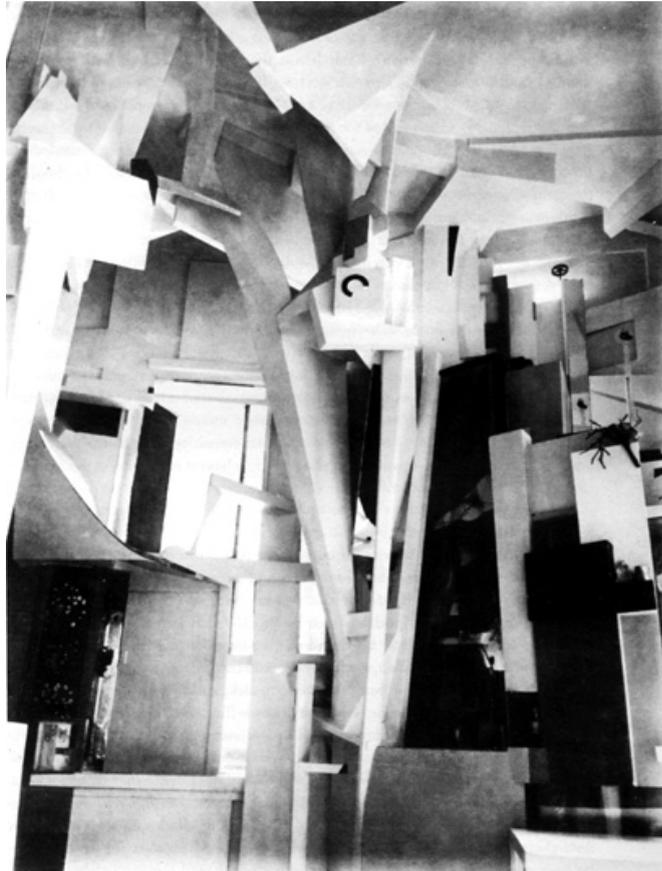


Figura 10. Kurt Schwitters, *Merzbau*. (1933).

Los frutos de este nuevo arte fueron aprovechados por artistas del género pop, como por ejemplo Andy Warhol, al tomar rienda de la resignificación de objetos comerciales producidos en masa, tomando como ejemplo el caso de aquellas cajas de madera apiladas y serigrafiadas, con la intención de imitar ciertos tipos de productos comunes en supermercados, cuyo propósito era cuestionar la relación entre el arte, la cultura del consumismo y la comercialización; una de esas series de objetos, lo conocemos comúnmente como las *Brillo Box* (1964).



Figura 11. *Brillo Box*, Andy Warhol. (1964).

Otro heredero del nuevo arte fue Claes Oldenburg, a quien se le liga con las primeras instalaciones, específicamente con el trabajo *BedRoom Ensemble* (1959), en el que recreaba una habitación doméstica y corriente usando objetos encontrados y contruidos por el artista. Cada mueble presentado es en realidad inservible, ninguno de los muebles es real, y los accesorios no funcionan sino como una exhibición de arte en el cual el público parte de ella para crear una experiencia en la que se vuelve partícipe activo dentro del espacio expositivo. Si bien esta obra puede ser considerada una instalación hecha sin mayor dificultad, fueron más los trabajos que se irían sumando a esta tendencia de recrear espacios con el objetivo de evocar sensaciones hacia el espectador, por ende, este tipo de trabajos recibieron el denominativo exclusivo y más idóneo de *Enviroments*, o arte de ambiente.



Figura 12. *Bedroom Ensemble*, Claes Oldenburg. (1959).

Otros aportes esenciales para los *Environments*, fueron los trabajos de Allan Kaprow, que él definía más específicamente como ensamblajes, cuestión que no impide el poder encasillarlos también como arte de ambiente, pues estos consistían en la apropiación de espacios de gran tamaño, donde el público no solo admiraba la obra al presentarse ante ella, sino que al llegar a su encuentro, inevitablemente terminaba dentro; estos *environments* eran testimonio de una fuerte dependencia, y una relación bilateral entre el espacio y el objeto estético.



Figura 13. *Yard*, Allan Kaprow. (1961).

De acuerdo a la Docente de la Universidad de Antioquia, Alba Cecilia Gutiérrez, el término «Instalación» fue usado por primera vez en el contexto artístico cuando Dan Flavin, un exponente del minimalismo, comenzó a generar trabajos escultóricos usando tubos de luz de neón, unidos al espacio de exposición de forma inusual, buscando evocar sentimientos y rendir un tipo de homenaje a sus memorias, familiares, amigos, etc. Sus trabajos hacían uso de la cromática resultante de combinar el efecto de la luz sobre un objeto teñido, obteniendo distintas gamas de colores que regaban la totalidad del sitio.

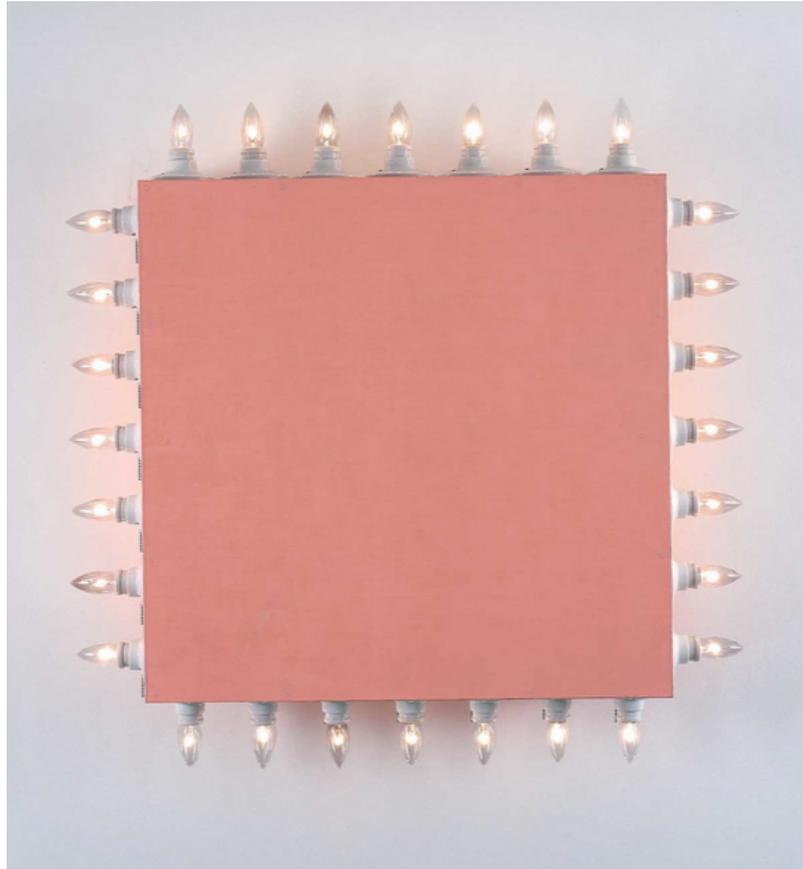


Figura 14. *Red Icon V (Coran's Broadway Flesh)*, Dan Flavin. (1962).

Jugaba con la posición, distribución e incluso la arquitectura, pues estaba dispuesto a siempre iluminar todo el salón expositivo, sin restringirse a colocar sus obras sólo en la paredes, usando también el suelo, corredores y esquinas. Con el tiempo sus obras se fueron haciendo más complejas, sin perder de vista su objetivo primordial, el retratar lo intangible y transmitirlo al público. Incluso cuando los artefactos del artista tenían la intención de apoderarse del lugar, no podían denominarse satisfactoriamente como *Environments*, por lo cual, la palabra «Instalación» era el mejor adjetivo que describía las acciones de Flavin.

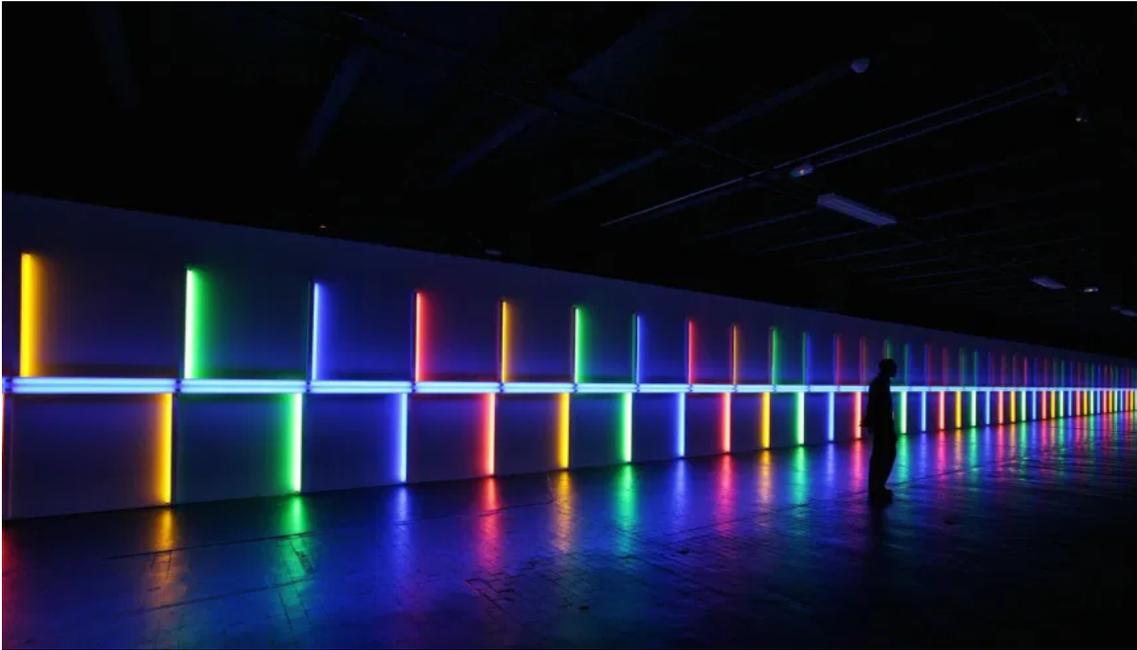


Figura 15. Sin título (Para Saskia Sixtina Thordis), Dan Flavin. (1973).

El trabajo de Alba C. Gutierrez, cita la idea de Boris Groys sobre la impermanencia de las instalaciones artísticas, que vivirá solo en la memoria del artista, del público y los medios de registro disponibles, como el caso de *Merzbau* de Kurt Schwitters. Una pintura de retrato será siempre eso, las instalaciones por otro lado, tiene la propiedad de ser desmontables, por tanto, B. Groys sostiene que se pueden configurar y desconfigurar tanto como se quiera. La instalación es por tanto, un ente artístico de gran tamaño, tanto física como simbólicamente, pues se adueña del espacio que mejor le convenga, y puede ocupar elementos tan comunes y conocidos para cualquiera, pero que al llevarlos juntos a un espacio determinado, se convierten en algo completamente novedoso, enmarcan así su realidad discutiendo su simbolismo con el espectador, quien ahora es una pieza más en ese espacio.

Las instalaciones son una forma más abierta y conceptual de la escultura, pues no se limita a depositar a la obra y al público en un lugar de exposiciones, sino que juega un papel importante y protagónico; el museo, las galerías, son ahora lo que en pintura podría ser un lienzo, o en escultura un



montón de arcilla, donde el artista ha de plasmar sus ideas y emociones, valiéndose además de cada recurso artístico disponible, o si lo desea, una amalgama de varios de ellos.

Estas vanguardias son, en todo caso, la rebelión del artista que desea trascender los límites del arte al rescatar objetos comunes de entre las tantas producciones en masa, permitiendo reflexionar sobre los espacios expositivos, las creaciones industriales, añadiendo valor adicional no sólo como contenedores, sino como respuestas protagónicas ante una cuestión importante hoy, pero que en su momento casi nadie meditó: ¿cómo romper el límite entre lo cotidiano, el lugar, y el individuo?

## II.2. Lo bello en lo feo

Umberto Eco en su texto *Historia de la Belleza* (2004), realiza un repaso reflexivo sobre lo que han significado los conceptos de la belleza y parcialmente sobre la fealdad a lo largo de los años, y como las distintas comprensiones de ambos pensamientos han incurrido en el arte de forma que podamos comprender mejor la génesis tras ciertas propuestas, sobretodo hablando de arte contemporáneo.

Para Eco, es importante iniciar tanteando el terreno con el filósofo y teólogo católico Tomás de Aquino, para quien la belleza es un conjunto de proporción y claridad con respecto a la forma en cuanto a proporciones humanas, la perfecta armonía de la proporción significa un valor ético, es decir, el justo empleo de palabras y acciones según la ley. El principio de Aquino funciona siempre y cuando tenga la proporción idónea y su función para la cual se destine sea la adecuada, así Eco ilustra este concepto citando un ejemplo donde explica que Tomás Aquino ve sin problema la fealdad en un martillo de cristal, pues aunque el objeto en cuestión sobresale por su estética, su funcionalidad es obsoleta y por ende, es feo. (p. 88)

Con cada cultura vino un concepto distinto de lo que era la belleza y la fealdad, lo que para algunos era una clara manifestación de lo hermoso, para



otros era algo feo, basta solo con ver la evolución del canon de belleza a través del tiempo; en la prehistoria se preferían mujeres anchas, de caderas y pechos prominentes para asegurar el buen parto y una alimentación propicia para los recién nacidos.

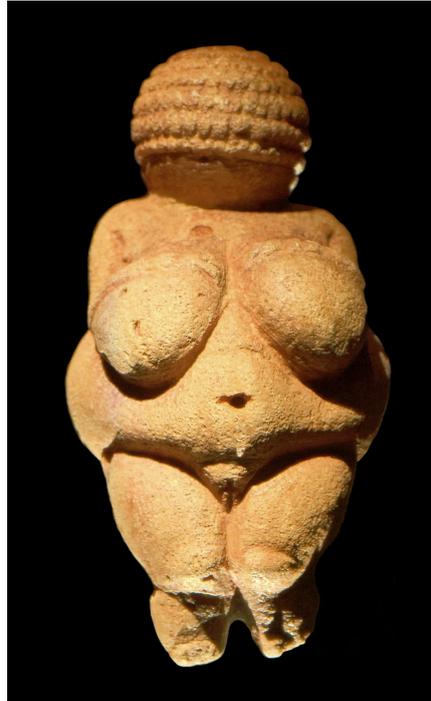


Figura 16. Venus De Willendorf 24000-22000 a.C.

Con el tiempo se fueron desarrollando medidas y sistemas para cánones distintos, por supuesto que estas variaciones se presentaban diferentes de acuerdo a su etapa histórica. En épocas siguientes, la predilección se enfocaría en cuerpos más simétricos, esbeltos y desde etapas muy tempranas vemos un notorio favoritismo por figuras más atléticas.



Figura 17. Apolo de Belvedere, Leocares. 340 a.C



Figura 18. Mosaico de la Coronación de la ganadora, Anónimo. Siglo IV d.C.



Las épocas varían, pero los ejemplos anteriores muestran figuras cuyo canon se orientaba hacia una musculatura del torso un tanto más perfilada en los hombres, por las mujeres en cambio, el ideal de belleza se inclinaba por extremidades fornidas y curvas en forma de peras.

Si lo bello ha variado durante siglos, lo feo no queda de lado; así Umberto Eco nos regresa a un tiempo en las sociedades griegas durante el cual la pederastia era vista como un rasgo social para nada detestable, más bien era tomado como una muestra de amor por el cuerpo y el alma joven, amor hacia la belleza de los jóvenes por un hombre sabio y maduro, y una forma de instruir adecuadamente al adolescente en temas de sexo, batalla, ciencias, entre otros. Estos cambios de lo hermoso y lo monstruoso han tenido sus propios lugares en el arte, para el autor, en ambas instancias puede hablarse de belleza, pero presentada en distintas formas. El arte tiene la capacidad de representar tanto lo bello como lo feo de manera sublime en concordancia con la fidelidad realista. Si, a lo que llamamos «fealdad» tiene las aptitudes de perturbar, ser repugnante o poco agraciado para muchas personas, solamente a través de las capacidades únicas del arte, todo aquel atroz conglomerado transforma su ser «feo» en algo aceptable o incluso más. Dentro de sus propios límites, lo feo es bello por cuanto la representación fidedigna de la obra muestra bellamente a la fealdad, y desde hace mucho el arte ha sido alabado por poseer la habilidad de así hacerlo, mostrar la fealdad pura de lo informe, el monstruo. Una obra como el fresco del *Infierno de la iglesia de San Petronio* (1410) de Gionanni da Moderna, o las múltiples versiones del *Rapto de Proserpina*, son cuadros que nos colocan en un contexto de incomodidad, desarraigo y poca esperanza, pero hace falta solo eso para fijarnos que por sí mismas son representaciones bellas de crueles arrebatos, de miedo o de castigo divino.



Figura 19. Representación del Infierno de Dante, Giovanni da Moderna. (1410)

Luego de Dante, hubo artistas que tomaron la iniciativa de retratar individuos a quienes se los puede catalogar como poco agraciados, hablamos por ejemplo de Agnolo Bronzino, cuando en el siglo XVI realizó dos cuadros conocidos como *El enano Morgante*, un hombre de la corte florentina de Cosimo I de Medici que sufría enanismo. Abandonado por su padres, sirvió como bufón a la orden de los Medici. Siendo Braccio di Bartolo su nombre real, fue apodado Morgante por el personaje de un gigante de una obra de teatro, este mote se lo ganó por mostrar una personalidad valiente y sagaz, sin ser impedida por su estatura. El patriarca de los Medici no ignoró estas cualidades y aparte de otras consideraciones, mandó a inmortalizar la figura de Morgante con distintos artistas, uno de ellos fue Bronzino.



Figura 20. El enano Morgante, vista frontal, Agnolo Bronzino. Siglo XVI.



Figura 21. El enano Morgante, vista posterior, Agnolo Bronzino. Siglo XVI.

Personas con la condición de Bartolo eran expuestas como objeto de burla, y es obviamente lo opuesto al canon de belleza de la época, pero lo que le ganó a este hombre las imágenes a su nombre, fue su portentoso carácter,

siendo ese el enfoque usado por los artistas para realizar su tarea. En términos de aquel contexto, hablamos de una persona fea a causa de sus rasgos físicos, sin embargo la pintura muestra belleza por reflejar la actitud que le ganó el respeto de sus superiores, las pinturas son bellas, por reflejar a este hombre tal cual fue, sin adornos, ni detalles.

Otro artista un tanto más contemporáneo que realizó trabajos en oposición al canon más comúnmente aceptado, fue Lucian Freud, quien encontró su musa en Sue Tilley, una empleada del Soho a quien el ya fallecido artista retrató al desnudo en más de una ocasión, pinturas que fueron nombradas bajo el título *Supervisora de beneficios durmiendo* (1995). Sue sirvió de modelo a Freud, para que este pudiese llevar a cabo su quehacer de la manera que él mismo afirmaba que prefería, retratando a las personas tal cual son. Así entonces, el cuerpo idealizado de una figura esbelta queda de lado, anteponiendo la copia con lujo de detalle de cada sección anatómica del cuerpo robusto de Sue.



Figura 22. Supervisora de beneficios durmiendo, Lucian Freud. (1995)

Para este punto podemos tener claro que aunque hoy en día pueda existir un canon de belleza idealizado, este ha de poder romperse o seguir

usándose sin ningún problema, en dependencia de lo que el artista desea transmitir; si el objetivo es evocar una fantasía banal, superficial y populista de la belleza o de sexualidad y erotismo, por un lado tenemos trabajamos escultóricos como los de Jeff Koons, o ilustraciones como las de Frida Castelli.



Figura 23. Mujer en la Bañera, serie: Banalidad, Jeff Koons. 1988.

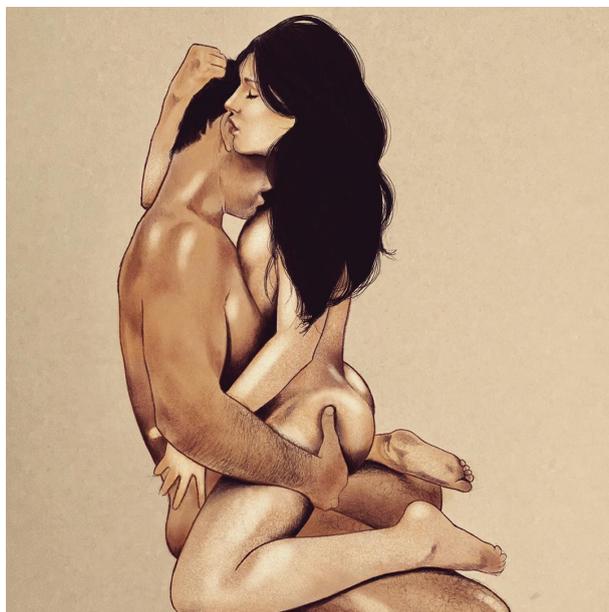


Figura 24. Sin título, Frida Castelli. 2019.

Si en cambio se persigue la síntesis de ambas figuras existen los trabajos de George Condo, quien pretende manejar la figura en pro de una distorsión de las representaciones de la obra, en esta misma línea, encontramos a las pinturas de Picasso y Francis Bacon.



Figura 25. Busto de mujer, Picasso. 1940.



Figura 26. Tres estudios de George Dyer, Francis Bacon. 1967.

Así mismo, existen quienes han reflexionado en sus trabajos sobre el modelo de belleza en el mundo del arte, concretamente con aquel que atañe a la figura femenina y el uso de su imagen en museos y galerías, trabajos así se han llevado a cabo por colectivos como *Guerrilla Girls*, o la acción performática en la galería de Manchester que realizó Sonya Boyce, un trabajo artístico que se analizará más adelante.

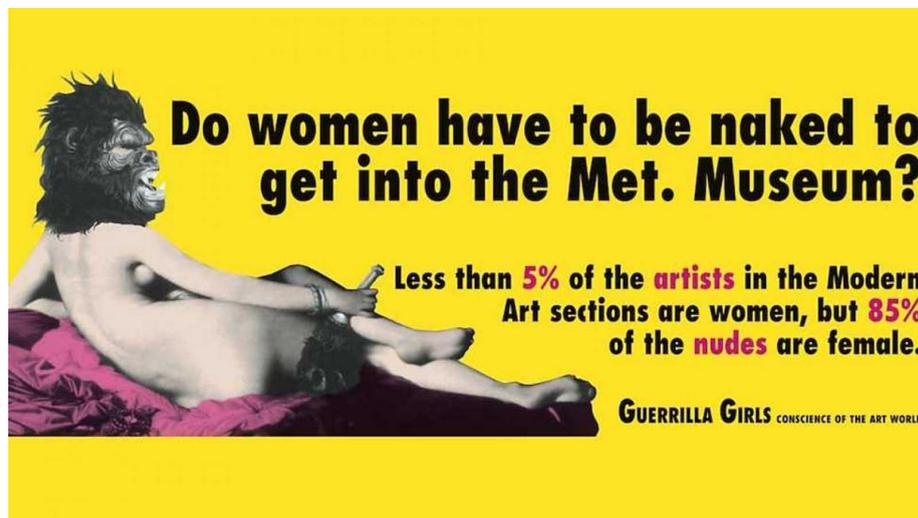


Figura 27. Cartel litográfico en offset, Guerrilla Girls, 1989.

Otra particularidad de lo feo y lo bello en el arte, puede apreciarse en la «selección natural» del *objet trouvé*, similar al arte de instalación, éste término significa «objeto encontrado», y tiene su fundamento en la utilización de objetos simples y cotidianos, pero exaltados a un grado de actitud mental permitiéndonos notar su belleza por sobre su utilidad. Cuando Gabriel Orozco llevó a cabo la obra *Asterismos*, recolectó una serie de diversos objetos desechados en una playa de Baja California, para luego organizarlos taxonómicamente en base a aspectos como: forma, tipo, color, etc. El producto final fue la conglomeración de todos los objetos reunidos en el suelo del museo



donde fueron expuestos, acompañados de 12 fotografías que mostraban estos mismos desperdicios ordenados según su tipo.

El arte encontrado, actúa en función de un propósito provocador donde se hacen presentes aspectos de un objeto que casi nunca son tomados en cuenta por el resto de personas. Sin importar que tan inservible pueda parecerlos, al colocarle una utilidad artística, nos enseña que existe más que solo lo obvio, el uso de la basura, botellas, fundas plásticas, vidrios rotos, y pedazos de madera, para cualquiera que en su momento vio un elemento así en una playa, o en una calle de una zona urbana, pero fueron ignorados sin mayor amparo, pasaron como desechos, algo feo y sin utilidad, una vez que fueron recogidos por Orozco y puestos en escena de esa forma tan meticulosamente y pulida, adquirió un nuevo valor estético, como si de una obra hecha 100% por la mano del artista se tratase. Sin ocultar su origen o naturaleza, y exponerlo tan puro como es, deja de ser basura para convertirse en una obra de arte, colorida y variopinta.



Figura 28. Asterismos, Gabriel Orozco (2012)



Figura 29. Asterismos. Gabriel Orozco (2012)

### II.3. Análisis de referentes artísticos en arte objeto

Desde las primeras manifestaciones del arte objeto en el arte, fueron muchos los artistas que se sumaron a esta nueva tendencia, ofreciendo trabajos propios de los que se sirvieron para abordar temáticas en concordancia con sus ideales e intereses, evocando la reflexión conceptual, siguiendo los pasos de Duchamp hacia un cuestionamiento crítico sobre el arte y sus políticas tradicionales, y descubriendo adicionalmente, nuevas formas de satisfacer la necesidades de los placeres estéticos.

Con esta nueva herramienta, los artistas podían ahondar en discusiones y eventos de carácter social, incluso con una mayor libertad que antes, dada la capacidad de experimentar y jugar con la materialidad.

En el museo del holocausto Yad Vashem construido en 1953 en la ciudad de Jerusalén, se exhiben fotografías de las víctimas del holocausto nazi con el objeto de honrar la memoria de las víctimas, por medio de charlas sobre las condiciones de vida de la gente que sufrió en esta época los abusos y el maltrato por parte del régimen de Hitler, en estos espacios de exposición se



muestran algunos objetos que se encontraron en los campos de concentración a donde trasladaban y retenían a los judíos. Objetos como libros, camas, y en una sección muy particular se exhiben, dentro de vitrinas colocadas en el suelo, zapatos por montones de hombres niños, y mujeres reclusos. La carga simbólica contenida en esta parte del museo realza al tener en cuenta las declaraciones del Primo Levi, el ya fallecido escritor italiano y sobreviviente del holocausto, que aseveró que los zapatos eran por sí mismos un medio de tortura en Auschwitz; debido a las llagas infecciosas que causaron, el suelo lodoso o lleno de nieve, impedía la caminata normal, obligando a aquellos como Levi, quienes no contaban con cordones para su calzado, a pisar en pies descalzos sobre el suelo.

Desde siempre los zapatos han sido testimonio de experiencia, usados como vehículos de experiencias tanto estéticas como conceptuales, esa razón ha llevado a instituciones y artistas a crear trabajos que evidencian los maltratos y abusos que sufrieron las víctimas del holocausto.



Figura 30. Zapatos de las víctimas del holocausto nazi. Museo Yad Vashem.

Una exponente que evidencia constantemente en su obra la violencia es Doris Salcedo, una artista colombiana cuyo trabajo se ha caracterizado por manejar temas relacionados al conflicto, las heridas sociales, y la memoria colectiva. Muchos de los trabajos de la artista han tratado de cerca con la pérdida de seres amados por conflictos militares, migración, violentos ataques suscitados en Colombia. Uno de esos trabajos plásticos es por ejemplo: *Atrabiliarios* (1992-2003) una serie instalativa en la que constan un sinnúmero de calzado de diferente talla, especialmente mujeres, colocados ya no de manera caótica uno sobre otro como en el anterior caso, sino en pequeñas urnas, cubiertas con una delgada y traslúcida capa de fibra de animal adherida a la pared con la ayuda de un hilo y sutura médica.

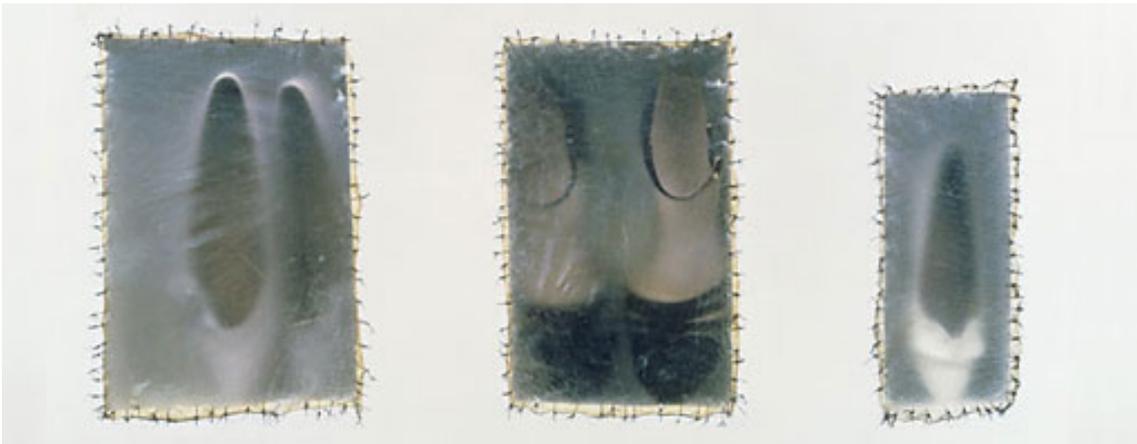


Figura 31. Atrabiliarios, Doris Salcedo. (1992-2003)

Cada zapato es una representación de un fallecido a manos del ejército colombiano y el estado, que en su afán por demostrar una falsa eficacia en la lucha contra el narcotráfico, extraen a campesinos de sus comunidades, a veces inclusive disfrazándose de guerrilleros, para luego dispararles en campos de batalla simulados. De esta manera, Doris Salcedo hace una conmemoración mortuoria, conmemorando las vidas perdidas, insertas en un pasado fraudulento y prefabricado.

Dentro de este contexto, el artista americano Mike Kelley trabajó durante los últimos años del siglo XX valiéndose de distintas expresiones artísticas como la música, la pintura, la escultura, y la escritura para dar vida a un sin fin de ideas construidas, sobre todo de temas, políticos, históricos, sociales, etc. Kelley manejaba también el arte objeto, utilizando ensamblajes, collages, artefactos textiles o encontrados, e incluso animales de peluches, este último tipo de objetos los usó en *Arenas* (1990) una serie de once trabajos en los que disponía animales de peluche alrededor o sobre una tela en el suelo.



Figura 32. Arena #7 (Osos) Mike Kelley. (1990).

Uno de los trabajos de la serie, *Arena #7*, muestra cuatro peluches dispuestos alrededor de una de las mantas, sentados como participando de un juego, planteando fácilmente una sesión de juegos infantiles, que sería muy normal si no fuese por el detalle de que un par de estos peluches se muestran maltratados o desgarrados.



Escenas así son puestas por Kelley para plantear temas de perversión, timidez y vulnerabilidad, donde los osos de peluche son una visión de lo que muchos niños representan, seres indefensos, perfectamente controlables a merced de los adultos.

#### II.4. Límites del arte

Hablar de límites del arte, significa repasar su huella en la historia, mencionando también todas aquellas ocasiones en las que el arte decidió traspasar su época, su contexto o hasta sus propios movimientos, que de cierta forma han funcionado como límites en sí, resultando en el surgimiento de nuevas formas de expresión. Consecuentemente, esta revisión constante de la historia y límites, redefine no sólo lo que puede o no considerarse arte, sino el término en sí. Tan importante es hablar sobre historia y conceptos del arte como también sobre el artista, sus temas de interés que desea tratar, que tan lejos quiere llegar con ellos, si acaso la sociedad está dispuesta a escucharlo o si será otro de los tantos casos de censura. Aunque en los puntos a tratarse puede parecer que se habla, en cuanto a fronteras, de arte y artista como si los límites estuviesen contenidos solamente en uno de ellos, el caso obviamente no es ese; no hay artista sin arte y viceversa, simplemente se trata de catalogar aspectos como la ética, la técnica, temática; separar lo físico y lo moral.

Sobre el tema en cuestión, catedráticos, licenciados y conocedores del arte, comienzan siempre mencionando o tratando de explicar a grandes rasgos, lo que para ellos significa el arte y cuál es su función social, pregunta que al mismo tiempo los lleva a reflexionar sobre: ¿a qué se le puede considerar arte? ¿Quién es capaz de evaluar cuando algo es arte y cuándo no? ¿Qué significa ser un artista? Estos límites obligan a cuestionar el aspecto físico de una obra, la moralidad del artista, o presentar la complejidad con la que el arte se ha ramificado, por medio de un catálogo de trabajos, cuyo resultado recae en la idea de que, por un lado, esa amplia ramificación indica que *todo puede ser arte...*, pero los límites nos indican, *menos cualquier cosa*.



Noé Ajo Caamaño (2015), en su trabajo *Los Límites del arte. Exploración tentativa de los límites de lo que llamamos arte*, para la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid, la definición de arte que él otorga puede resultar muy general, o débil, es porque de otra forma sería afirmar que existe una sola verdad, una sola interpretación de lo que es el arte, así también lo afirma Xabier Vila-Coia (2011), licenciado en Ciencias Políticas y Sociología en su artículo *Los Límites del Arte*, explica que, la dificultad de describir exactamente qué es el arte hoy en día, ocurre porque sus manifestaciones han cambiado enérgicamente a lo largo de los años, en adición, existen características importantes que debe alcanzar una obra de arte contemporánea, «transmitir una idea y manifestar una intención», sumándose una función social que acompaña a toda obra expuesta al público para así proyectar en él un constante replanteo de sí mismo como individuo y parte de un orden social, definición muy a la par con la de Caamaño (2015), para quien el arte es:

Un artefacto producido eficazmente por el hombre en el contexto de una cultura expresiva; con la intención de comunicar verazmente ideas y/o emociones, o que llega a comunicarlas al ser insertada en un contexto apropiado; abordable desde el marco de una atención simplemente cognitiva que resulta de una intención estética; y es aceptado convencionalmente como arte por las instituciones sociales que se consideren oportunas en cada caso. (p. 25)

Lo único seguro que el arte puede otorgar, y que ningún autor refuta, es que, desde que el artesano en épocas del renacimiento cobró conciencia que era más que únicamente eso, el debate sobre arte, obra y artista no ha cesado, permitiendo concretar sus límites y al mismo tiempo hacerlos visibles.

Estas fronteras marcaron en su momento no solo bordes para el quehacer artístico, sino que delimita las diferencias entre el arte tradicional y nuevos movimientos del siglo XIX en adelante que ven en su contraparte más conservadora, un encasillamiento dentro de un pasado indispuerto en aceptar



las nuevas ideas, cambios sociales y morales de los nuevos tiempos, de esta manera, las nuevas vanguardias postulan lo que para ellas es arte, invitando al público a tomar mayor actividad, principalmente mental, para enfrentarse a los nuevos lenguajes artísticos. Por su parte, el arte más académico ve a los movimientos surgentes sobrepasar los que para ellos son los límites del arte. Así es como los artistas de principios de siglo ponen el foco de su atención en aspectos como la línea o el color, el protagonismo de su quehacer se vuelve centro de reflexión por sobre la mimesis, rompiendo la vertiente tradicional del arte mediante nuevos lenguajes, materiales y técnicas artísticas.

En cuanto a los confines que rodean al arte, como toda actividad hecha por el hombre para el hombre, estará sujeta siempre al debate de qué línea puede o no cruzar, o si acaso debería tener alguna. Por esta cuestión es importante detenerse a puntualizar en un aspecto fundamental, que hoy en día se tiende a confundir una representación de la realidad, con la realidad misma. Con anterioridad se hizo mención de cómo la censura se vuelve una respuesta negativa por parte de la gente o alguna ideología específica que, al tener frente a sí misma una obra que choca con sus ideales, con la realidad de su contexto, resuelve expulsarla lejos.

Un ejemplo de este tema se relata en la página del diario *Deia* (2018). Ocurrió en España la última semana de Febrero de 2018, cuando la feria de arte contemporáneo Arco Madrid, retiró la obra de Santiago Sierra, *Presos Políticos en la España contemporánea (2018)*, en la que se presentaban 24 fotografías pixeladas, a blanco y negro, representando a numerosos presos políticos en España, encarcelados por sus ideologías, más que nada de izquierda.



Figura 33. Presos Políticos en la España contemporánea. Santiago Sierra. (2018).

La entonces responsable de la galería, Iratzu Lekue, sostuvo que nunca antes se habían suscitado circunstancias así en años pasados, aun cuando hubo obras igual de polémicas. Secundando la idea está la directora del centro cultural Tabakalera, Ane Rodríguez, añadiendo que las cosas se dieron por la situación política del país, manteniendo una actitud sorprendida por la facilidad de medios de comunicación de expresar libremente opiniones de todo tipo, pero que no se dé el mismo caso en espacios culturales y obras de arte. Hace presencia entonces un caso al cual podríamos denominar de censura a manos de una política española que desliga la libertad de expresión de los agentes ajenos a ella, situaciones como esta existen muchas y muy parecidas.

Un caso similar al anterior, pero en diferencia de temática, ocurrió en el Museo Metropolitano de Nueva York, en 2017, celebrando la exposición del cuadro *Teresa soñando*, de Balthasar «Balthus» Klossowski, pintado en 1938. El cuadro muestra a una niña de aproximadamente 12 años, reposada en una silla, sus manos sobre su cabeza y sus piernas lo suficientemente abiertas para dejar ver su ropa interior.



Figura 34. Teresa soñando. Balthus. (1938).

Una de las visitantes del museo, Mira Merrill, encontró que la obra estaba «indudablemente romantizando la sexualización de una niña», por lo que, vía *Twitter* y bajo la convocatoria del movimiento *#MeToo*, lanzó una petición en el sitio web *Thepetitionsite.com*, solicitando al Museo retirar la obra o colocar una advertencia que explique su contexto. Aunque las reacciones en el tuit de Mira se mostraron mayoritariamente en contra de la petición, aun así recaudó 11.594 firmas de las 12.000 que pretendía alcanzar. Por su parte, el museo se negó a retirar la pieza, pero el caso generó debate por coincidir con el auge de las denuncias por abusos sexuales en Hollywood.

El portal web *Semana.com* alude a otros dos casos muy particulares, uno ocurrió en enero de 2018, con la obra *Hylas y las ninfas* del inglés John William Waterhouse, cuando una Galería de Manchester retiró la pintura de hace más de 100 años donde mostraba mujeres desnudas en poses sugerentes, en su lugar se dejaron *post it* para que el público pudiese opinar

sobre la extracción de la pieza fuera de las paredes de la galería. El retiro sin embargo no tenía la intención de ser permanente, se hizo con la intención de conducir hacia una reflexión sobre la forma en la que se representa el género en las galerías, y formaba parte de una exposición individual de Sonia Boyce, quien documentó el desmontaje de la obra y las reacciones por parte del público, material que se usó luego en la muestra.



Figura 35. Retiro de Hylas y las ninfas como parte del proyecto de Sonia Boyce. (2018).

En el segundo caso, a diferencia del anterior, si estamos hablando de censura, la diferencia es que esta también aprovechó el hecho para generar reflexión sobre el tema.

En 2018 se rindió homenaje al centenario de la muerte del pintor Egon Schiele, por parte de la Oficina de Turismo de Viena, pretendiendo colocar varias de las obras de desnudos de Schiele en el sistema de transportes Transport for London, quien rechazó la petición alegando la inquietud que generan las representaciones de los genitales al descubierto, y solo accederán si las obras eran tapadas. La oficina de transporte aceptó la condición, y el

resultado fue un llamado al debate sobre la censura en el arte a través de las mismas obras, sobre las cuales se colocó el lema: «Lo sentimos, 100 años y aún sigue siendo muy osado», acompañado con el hashtag #ToArtIsFreedom (para el arte es libertad).



Figura 36. Pinturas de Egon Schiele censuradas por la Oficina de Turismo. (2018).

A nivel local también se han suscitado casos de censura, uno de los más recientes tuvo lugar en el Museo de las Conceptas, con la muestra *Difícil de leer entre mi luto y mi fantasma*, (2016), del artista guayaquileño Marco Alvarado, quien describe este trabajo como autobiográfico.



Figura 37. Difícil de leer entre mi luto y mis fantasmas, Alvarado M. (2016).



Una mañana durante una visita guiada a la muestra, un joven cuestionó al artista el uso indebido de la figura religiosa de Domingo Savio, tachando a la obra de pornográfica, anticatólica y ofensiva para un país mayoritariamente católico, a más de golpear la vitrina que contenía dicha imagen.

El artista comentó que el joven implicado fue sacado de la muestra después de haber emitido su comentario, y por la tarde, luego de completar ciertas actividades, Alvarado regresó al lugar de exposición para encontrarse con que aquel joven halló respaldo en la Curia Arquidiocesana y la Alcaldía de Cuenca, siendo la directora del museo Mónica Muñoz quien le informó acerca de la resolución de clausurar la muestra. Posteriormente la exposición fue reubicada a la Sala Proceso de la Casa de la Cultura del Azuay. Para Marco Alvarado fue una oportunidad para crear reflexión sobre lo que muchas veces significa ser artista, y el abuso del poder que muchas veces se ejerce, llegando a violentar los derechos más básicos de libre expresión contra los artistas.



Figura 38. Imagen de Domingo Savio, dibujada sobre ella una imagen fálica con sombrero, lentes y zapatos; parte de la obra que dió pié al escándalo.

Para muchas personas que viven dentro del mundo del arte, estos son solo ejemplos sintomatológicos de una sociedad que cada vez tiene menos



ganas de aceptar posiciones contrarias, así opina Daniel Castillejo, el director del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, quien añade que no aplicaría la censura a menos que se tratase de una obra que pretende ser arte en lugar de realmente serlo, o que inciten al daño real, y que el verdadero arte debe ser libre de todo límite, pues ser motivo de reflexión y protesta ha sido una parte intrínseca durante mucho tiempo, sin importar que pueda afectar sensibilidades; «el arte, para que sea buen arte ha de ser delito; y el artista un delincuente», nos dice Xavier Coia, refiriéndose a que los límites de una obra, las ha de poner solamente su creador, incluso traspasando valores morales y sociales si es necesario, y con la medida justa.

Coia explica de esta manera que el artista no debe literalmente, incurrir en un delito, sino que debe ser lo mismo que un revolucionario político, firme en sus convicciones, sin arrastrar ninguna norma moral, y muy a su parecer, tampoco leyes estéticas, esto último sin embargo puede ser un pensamiento un tanto inadecuado, si retomamos a Noé Ajo Caamaño en su trabajo anterior nombrado, quien comentó que el arte es un artefacto que surge de una intención estética, esto es el motor base de toda obra. La estética, como lo propuso el precursor del término Alexander Baumgarten en 1750, «*es la representación sensible de la experiencia humana*»; la estética acompaña al arte y por tanto al hombre, y según Caamaño, esta relación humana de la estética crea, al mismo tiempo, ciertos límites en el arte.

Al hablar de límites, hablamos no solo de cuestiones morales o leyes vigentes en una sociedad, sino también de cuestiones exclusivas del arte, lo que incapacita a una obra de pertenecer a lo que hoy conocemos del mundo creativo, los Límites Absolutos. Estos pueden llamarse en términos de la obra matérica como, límites técnicos, y en términos de arte como límites estéticos, según Caamaño, ellos se ramifican, al mismo tiempo, en otro tipo de delimitaciones.

El autor habla de lo «cutre», lo de mal gusto, lo descuidado, como un límite en cuestiones técnicas que no hablan del contenido, sino de la correcta realización de la obra en función de su propósito: sensibilizar, escandalizar,



embellecer o reflejar belleza. Si en cambio el artista tuviese la intención de hacer un trabajo «mal hecho», técnicamente lo ha hecho bien, por hacerlo tan mal como pretendía, estamos hablando aquí de un tipo de «cutre irónico». La supuesta deformidad, es en realidad un recurso tras del cual se esconde una intención de crítica, o también de risa o mofa. Explica, que lo cutre puede tomar otras formas más en el arte, por ejemplo en cuanto a la resignación, aquella que se ve limitada por presupuestos o alguna incapacidad que le impida triunfar frente a la crítica culta, pero que aún así se presenta tal cual es, sin esconder sus deficiencias o limitaciones. El cutre incapaz en cambio, se presenta como opuesto al anterior, una línea inquebrantable dada la incapacidad del autor por lograr su cometido, lo que se resume en el fracaso total, aceptable tal vez, bajo la denominación de «mala» obra de arte.

Ya en área de límites estéticos, el autor nos refiere a situaciones ligadas a aspectos cognitivos que se dan en la relación de la obra con el público, traducidas al lenguaje de lo abyecto. Esta condición negativa, se entiende también como: lo asqueroso, y lo aterrador. El arte contemporáneo abrió las puertas a obras que se balancean en los límites del asco, jugando con la susceptibilidad del espectador. El asco es un reflejo instintivo del ser humano, por tanto no puede, en gran parte, ser controlado por completo, su única «medida de defensa» es el poner una lejanía entre el objeto y el sujeto (sea el alejamiento físico, voltear la mirada, cerrar los ojos, etc.). Cuando se excede este límite, la única respuesta aceptable que produce el cerebro es el inmediato rechazo, incapacitando al sujeto de realizar una aproximación distinta a la abyección. Si bien es cierto que el asco puede variar de persona a persona, Caamaño especifica este aspecto refiriéndose a grados de tolerancia, inversamente relacionados con la atención estética. El trabajo del artista es jugar con estos grados de asco cuidando de no llegar a rebasarlos, de lo contrario se obtienen resultados cognitivos obvios, opuestos a la aceptación esperada.

Todas las abyecciones ya presentadas antes, se unen para poner una especie de gran último límite en la relación sujeto-obra, el horror. El empleo de



esta palabra resulta de un tipo de imposición por su parte, defiende que hacerlo así, es la mejor manera de ilustrar el límite absoluto del objeto y el público. Llegado a este límite, el rechazo producido se da no hacia la cuestión artística de la obra, sino a su parte estética, pues si la única reacción posible es el vómito o la huída, la apreciación fuera de lo abyecto se imposibilita. En este sentido, existe arte que basa su construcción puramente en el horror, pero el autor aconseja no abordar la obra hacia esa frontera por presentar un considerable riesgo, pudiendo desembocar en un artefacto sin sentido, intentando ocultar sus falencias, y/o fracasando como obra frente a la crítica pertinente.

No existen sin embargo, limitantes que solo se remontan a lo que el público sea capaz de recibir, o lo que el artista sea incapaz de expresar, sino que el autor contempla también límites teóricos y filosóficos que oscilan en las diferencias entre el auténtico arte, y aquello que de arte tiene solo la apariencia. El tema lleva activo desde la época de los manifiestos, y su planteamiento ha generado un debate cuyas raíces reposan en temas que van desde la proliferación de los *Mass Medias*, las masas incultas incapaces de saber cómo reaccionar ante la ola de arte contemporáneo, y también a las propuestas que fracasan en el intento de llegar a ser artísticas, es decir, la mentira o la inautenticidad como un posible límite práctico en el mundo del arte.

Para analizar esta propuesta, en principio se abarcan pensamientos políticos del filósofo alemán Herbert Marcuse, quien alude que una obra de arte ha de ser auténtica si se presenta a sí misma como revolucionaria o denunciante contra su contexto, esto según Caamaño significa que, si un proyecto no es, no representa, o no se transforma en algo específico, no califica como obra de arte, eludiendo a cualquier obra en el polo opuesto, aun si está bien construida sobre un discurso estable. Este enunciado parece compartir similitud con lo dicho por Xavier Coia sobre el artista como revolucionario, sin embargo la reflexión de Noé Caamaño hace que meditemos. Así como existen variedades de arte, existen variedades de artistas, y se explicó páginas atrás que muchas veces, los límites los ponen ellos, cada autor



decide hasta dónde llegar, de qué hablar y cómo hacerlo, por tanto, no simboliza un cambio cuantioso el que el artista deba obligatoriamente llegar a ser excesivo con su discurso o su trabajo, ignorando a quienes prefieren tomar una actitud más pasiva es entonces una perspectiva incongruente, pues si una obra cuenta efectivamente con un discurso estable, no hay razones para descartar la opinión dispuesta por el autor en ese trabajo. En este caso no se presenta un arte falso, más bien una idea que considera solo lo extremista como útil.

Analizando a Guillo Dorfles, quien propone que, si una obra artística es auténtica, una falsificación de ella sería una simulación que pretende brindar los mismos sentimientos que su contraparte por medio de la manipulación de la realidad para guardar apariencias, sustituyendo al símbolo verdadero por el fetiche y las metáforas superficiales, en resumen, un arte que pretende ser más de lo es realmente. Podría resultar difícil la tarea de saber distinguir a una obra con una expresión sincera, de una simulación por la intervención de dos factores modernos; un mundo cada día más acelerado, globalizado incluso en cuestiones de arte; y segundo: la inmensa producción de trabajos que se suman día tras día.

Si anteriormente hablamos de falsedad o simulaciones, no debe confundirse esto con la copia de la obra, eso es un trabajo que Walter Benjamin supo diseccionar muy bien con sus teorías de la reproductibilidad técnica, donde expresaba los paradigmas de la reproducción del arte y si esta era capaz de arrebatar algún aspecto relevante del trabajo auténtico. Hoy en día, podrían muchos decir, que la facilidad con la que una obra artística puede copiarse y difundirse es un hecho peligroso para su aura y autenticidad, arrancando de ella su exclusividad y su condición de objeto único o de culto, muchos en cambio verán como Benjamin, la ventaja de que la obra ya no depende del ritual de creación, lo que él definía como una «relación parasitaria», para Caamaño sin embargo, el peor escenario posible sería la suscitación de una mala copia, porque aún si alguien pudiese replicar con lujo de detalle cualquier trabajo de arte existente, la clave de este problema radica



en ese «ya hecho», la copia en cuestión no puede expresar nada que la auténtica obra no haya dicho ya. Aun si alguien experimenta por primera vez una obra mediante su copia, la experiencia se atribuye al modelo auténtico del cual surgió su duplicado. Se halla la idea de que de una copia no nace el arte, el único límite sería una copia mal hecha, pero ese gesto (lo cutre), fue ya tomado en cuenta como un límite.

Un detalle importante de lo anterior dicho, es un desagrado por parte de muchos por la reproductibilidad técnica del arte, pensando que esto es una forma de desprestigiar un artefacto, haciendo que pierda su estatus de objeto de culto. Esta problemática se libera desde un nivel aristocrático, que fetichiza el arte de culto, y Caamaño cita a Umberto Eco comentando que no hay un problema en la proliferación del arte, aún si es a nivel de cultura de masas o *Masscult*, pues según Eco, ella no se plantea ni se le es planteada una referencia hacia la cultura superior, se centra en lo que está a su alcance, en cambio la *Midcult* o cultura intermedia, según el mismo autor de *Masscult and Midcult* (1960) Dwight Macdonald, se halla en una situación acomodada, tratando de llegar a ser una alta cultura, enmascarando su ser en actitudes esnobistas. Por lo anterior dicho, se concluye que el arte de la *midcult* pretende dar al público la sensación de ser un arte de mayor cultura, mostrándose innecesariamente compleja, con una falsa profundidad, carente originalidad, y al igual que en situaciones anteriores, pretende expresar más de lo que en realidad sabe o puede, y al tratarse de una fachada, emplea lenguajes y símbolos ajenos para elaborar el engaño. La *masscult* bien puede distribuir expresiones que no son suyas, pero hace simplemente eso, la *midcult* en cambio, se limita por las capacidades de su propia mentira.

Finalmente, sin lugar a dudas la autenticidad puede ser vista como un límite en parámetros del arte, pues asienta uno de sus pilares fundamentales, sino es que el más importante, en su relación y recepción con el público, siendo hacia ellos a quienes los artistas dirigen la obra, dedicándole la oportunidad de la experiencia estética. De una obra que sobrepase los límites relacionales, se muestre opuesta a la proliferación de la obra en la cultura de masas, o se



disfrace bajo las falsas apariencias de expresiones ajenas, se espera resultados predecibles y hasta cierto punto intrascendentes, podemos acordar que existen obras que en su momento no tuvieron su etiqueta de arte para luego ser valorizadas como tal, pero es imposible hablar por toda obra que se desmerece por su trabajo.

Rescatamos de estos recorridos de autores y sus reflexiones lo que el arte ha significado y significa para la sociedad de hoy; está para romper incluso las barreras autoimpuestas, pues ahí radica su búsqueda de nuevos horizontes creativos; reinventarse según las necesidades del tiempo, la sociedad y al ser humano en sí mismo.

Al inicio de este último subcapítulo, abordamos sobre lo difícil que ha sido definir los límites del arte, hoy más que nunca, pero indiscutiblemente los tiene y son necesarios, pues son pilares fundamentales de los cuales muchos artistas han iniciado la construcción de nuevos movimientos y expresiones artísticas. Las limitaciones que el arte posee, en dependencia de que como sean usadas, pueden dejar a la obra en el punto preciso y adecuado de la expectativa social, sin dejar que se pierda su intención, significado o hasta la calidad del autor como artista, esa es su verdadera utilidad, servir como guía para distinguir el buen arte de cualquier otra cosa que aspire al mérito de esta etiqueta, sobran los ejemplos que demuestran lo que sucede cuando estos límites se sobrepasan, como el caso del artista noruego llamado Alexander Selvik Wengshoel, que cocinó y comió una parte de su cadera luego de que esta fuese extraída por una cirugía de reemplazo, tomando esta «comida» como parte un *performance* que él aseguraba era algo «romántico», pues había vivido desde niño en silla de ruedas con una malformación en la columna, esto sin embargo recae en un acción sin sentido, poco meditada e intrascendente.

Limitar el arte en base a su concepto es una tarea casi inútil, porque cada artista ha llegado a romper paradigmas impuestos que lo reprimen, tal como ocurrió con el renacimiento, cuando rescataban los ideales griegos y romanos acerca de la belleza del cuerpo desnudo, cosa que para la iglesia era



motivo de censura. El artista puede y debe ser libre de hablar de lo que él quiera, pero su trabajo también está en reconocer sus aptitudes y saber hasta dónde debe y puede llegar, eso le da importancia a su trabajo, lo dota de sentido y significado; qué sería de movimientos como el Impresionismo, de no haber existido artistas que, preocupados de ser desplazados por la invención de la fotografía (medio que poco a poco también fue ganando su estatus de artístico) cuestionaron la técnica pictórica tradicional, y buscaron nuevas formas de recuperar la atención.

En suma, los límites en el arte no simbolizan una línea que alguien pueda dibujar tajante y arbitrariamente, pues dependen de un contexto, objetivo y principios morales, aspectos de la sociedad humana que siempre se hallan en constante cambio, junto con una idea de renovación, la necesidad de sobrepasar fronteras bajo la creencia que las reglas y normas se vuelven ataduras que deben romperse, y esto no es más que un ciclo para renovar al arte y a los artistas.

No cualquier cosa puede ser arte, y eso se lo debemos justamente a los límites en los cuales esta actividad se enmarca, y como en cualquier actividad humana como el deporte, la ciencia o la política, el arte debe siempre presionar sus propios márgenes, no necesariamente destruirlos, sino adaptarlos y labrarse unos nuevos, manteniéndose vivo, la ausencia de límites, significaría el caos en el arte.

## **Capítulo III.**

### **III.1. Desarrollo de la propuesta artística.**

El planteamiento del tema con respecto a este trabajo investigativo, dirige el interés hacia el secuestro infantil y los efectos que este llega a tener, tanto en las víctimas como en su círculo social, pudiendo verse afectados tanto física como psicológicamente, y que pese a ser un tema altamente sensible, en nuestro país parecen existir ciertos inconvenientes con respecto a los procesos



de tipificación de este delito, la transparencia de los números estadísticos y obviamente las vías de acción para solucionar los casos existentes, esperando que, con suerte, a futuro puedan reducirse drásticamente el número de incurrancia en este crimen. A lo anterior, es importante también sumar la petición a las autoridades de lidiar con las víctimas de manera óptima y pertinente, pues la falta de seriedad para tratar con las secuelas, y la ayuda que las instituciones brindan, a veces escasa, a veces mal ejecutada, suele ser también parte de los inconvenientes cuando se habla de estos temas.

Entrando más en detalle sobre la obra, lo que esta busca es representar, manera más sutil, a los niños/as al momento de ser capturados, donde resalten también los lugares o escenarios que están ligados a los hechos de secuestro, pues con base en lo investigado, son muchos los puntos en la ciudad de Cuenca donde se registra una alta actividad de niños en situaciones de riesgo.

La decisión de inmiscuirse en este tema en específico, no fue tomada por haberlo experimentado de primera mano ni en un escala tan grave, ni a mi ni a nadie que conozca, más bien es por el temor de lo que pudo llegar a pasar cuando me perdí en la ciudad siendo aún muy niño, además de tener una hermana a quien desde siempre estuve contento de tener, y de la cual siempre he estado al pendiente de su cuidado, una labor que he atendido prácticamente toda mi vida.

### **III.2. Conceptualización de la propuesta.**

Los procesos de investigación en cuanto a teoría y materialidad que se dieron durante el presente trabajo, fueron de gran ayuda para facilitar una mejor comprensión de cómo abordar el tema de la obra con mayor precisión y una mejor delimitación, gracias a lo cual se llegaron a considerar aspectos importantes; la obra debía reflejar la fragilidad asociada a los niños, sea mediante la materialidad, el tamaño, cromática, o la amalgama de estos aspectos, en adición al cuestionamiento de ciertas prácticas aplicadas a menores y niños, muy normalizadas por parte del grupo social adulto, quienes



podrían ver en la obra una crítica al patrón de comportamiento con el cual pudieron ser criados, y con el que posiblemente instruyeron a sus propios hijos, es decir, aun cuando la obra no muestra escenas descarnadas respecto al tema, sí indica de manera directa los espacios urbanos con mayor incidencia de estas vulnerabilidades a menores, lugares precisados en el libro *Violencia y Maltrato en niños, niñas y adolescentes (2012)*, lo que permite dejar en claro que al ocurrir, se da en lugares mucho más conocidos de lo que cualquiera pensaría, y en este trabajo se especificó que estos problemas muchas veces tiene su punto de origen en los problemas familiares, pudiendo hacer sentir a este cúmulo de individuos adultos que este trabajo está traspasando una medida delicada con respecto a si mismos y la propia moralidad que fueron adquiriendo durante su educación, pues hay que comprender que en el contexto cultural y social de la ciudad, la gente tiende a ser muy apasionada al tratarse de los múltiples comportamientos y creencias que, como individuos, han ido abrazando y transmitiendo.

El discurso estético presenta una obligación adicional con el tema, pues al hablar sobre el trabajo infantil, es común que la gente asocie la idea de que si un niño vende cualquier cosa por la calle, es a causa de su estatus socioeconómico, pensamiento reduccionista pues en esos casos, la gente puede ignorar que ese menor pueda ser víctima de circunstancias infortunadas, que van mas allá de la necesidad del dinero, y que ya fueron estudiados en capítulos anteriores. Cómo es entonces que se puede hablar de un tema al cual naturalmente podemos denominar «feo», cuidando de no desbordar sus límites hasta llegar a lo abyecto, sino es por medio de la visión apaciguadora del arte, que para fines de este trabajo, las mariposas hechas de azúcar resultaron ser el vehículo idóneo. Si bien no son insectos reales que fueron tomados de la naturaleza, más solamente representaciones fidedignas que además carecen de belleza práctica, cómo diría Tomás de Aquino al referirse a un martillo de cristal, siguen siendo lo bastante llamativas para poder considerarse artículos hermosos que reposan en lugares insanos. Es lo bello y lo feo puestos en conjunto para entregar de manera satisfactoria y un tanto



más digerible, un discurso de denuncia pública que deja constancia de la vulnerabilidad de este grupo social expuesto a situaciones de riesgo, ligadas al secuestro en la ciudad de Cuenca, sumando el valor de las imágenes tomadas de las mariposas de azúcar, reposando sobre ciertos lugares clave de la ciudad, cobrando sentido y fuerza al abrazarlas no solo como un registro de la acción artística, sino también como un proceso de desvelo de la obra, desarrollo que explica Georges Didi-Huberman mediante su escrito *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013). En suma, las imágenes poseen la capacidad de introducirse en el mundo real, comprenderlo y afectarlo (pág. 10), acotando además que tiene la cualidad de imitar la realidad, pues son un reflejo de las experiencias vividas, aquello que atravesamos como sociedad, pero así como arman ese reflejo, también pueden destruirlo y además ser destruidas (pág 12), todo depende de si pueden mantenerse vivas o perecer en el olvido por la delicadeza de la memoria o la fragilidad de los registros físicos en los que se inscriben (pág. 15-16), por eso tienen importancia para este proyecto, pues son fundamentales a la hora de asimilar la experiencia de ver un retrato fotográfico de una persona desaparecida, describiendo el lugar en el cual fue visto por última vez, sabiendo que puede ser la imagen mental concluyente que se retendrá en la memoria de quienes la vean, antes de que se pierda en un tumulto de pensamientos cotidianos.

Conjuntamente con la significación de la imagen, los lugares en el espacio urbano donde se intervinieron con las mariposas de azúcar tiene un mismo nivel de importancia, pues si inicialmente, la intención era moverse a través de espacios comúnmente frecuentados por niños, que bien pudieron llegar a ser escenarios de violencia o raptos para finalmente, emplazar ahí las mariposas, la trayectoria consecuente, y los lugares en sí, serían producto de una concepción hecha de forma azarosa y en el momento, un poco más cercano a la idea de deambulación, que a su vez recuerda el concepto sobre recorrido en el texto de Francesco Careri, *Walkscapes* (2014), cuyos capítulos describen al andar como una herramienta de crítica, y que alberga otras varias reflexiones hacia algunos gestos de movimiento en las ciudades, y más



adecuados para este caso. Dentro una de esas secciones, el libro rescata un fragmento escrito por Erich J. Leed en *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Global Tourism*, acerca del viaje (1991):

[...] Viajar es la expiación de una culpa, una indicación, un acercamiento cultural, una experiencia: "La raíz indoeuropea de la palabra 'experiencia' es *per*, que ha sido interpretada como 'intentar', 'poner a prueba', 'arriesgar'. Unas connotaciones que persisten de la palabra 'peligro'. (pág. 34)

El peligro ha sido y sigue siendo un término muy presente en la memoria colectiva cuando hablamos de andar en la urbe. Aún no existe un ser vivo en el mundo cuya existencia no se vea siempre en riesgo, pues estar vivo implica ser frágil, que siempre tendremos cuidado incluso en nuestro hogar, y más aún al salir de él, al realizar viajes al exterior sin importar su distancia o tiempo, un razonamiento que quizá en América Latina es más plausible aún, sobretodo siendo nosotros quienes hemos nacido y vivido en esta parte del globo. De acuerdo a Careri (2014):

En América Latina, andar significa enfrentarse a muchos miedos: miedo a la ciudad, miedo al espacio público, miedo a infringir las normas, miedo a apropiarse del espacio, miedo a ultrapasar unas barreras que a menudo son inexistentes, miedo a los demás ciudadanos, percibidos casi siempre como enemigos potenciales. El simple hecho de andar da miedo, y por tanto uno deja de andar: quien anda es un sin techo, un drogadicto, un marginal. (pág.162)

Se trataba entonces de conjugar la belleza inherente y sobresaliente de las mariposas, y el aura de peligro estudiada en los paisajes urbanos, derivando en el producto final de este trabajo práctico, un obra que aspira a ser un aporte a la lucha social contra este problema que por supuesto no acaba solo con señalarlo, pues necesita la atención de todos, especialmente de quienes están en la obligación de mermar el índice de incidencia de estos problemas, y sus causales.

### III.3. Proceso

La elaboración de estos objetos, se lleva a cabo con la ayuda de *Isomalt* un tipo especial de azúcar que al ser hervido pasa a un estado líquido, con una consistencia similar al caramelo, que una vez llegado a ese punto, vertido sobre las imágenes de mariposa impresas en papel transfer, puede levantar la tinta del papel haciendo que se adhiera al caramelo una vez este se haya solidificado.



Figura 39. Caramelo caliente vertido sobre impresiones de mariposas. (2020).

Un aspecto importante de estas mariposas es que son un tanto frágiles, así como su contraparte real, pues suelen romperse con facilidad al extraerlo del papel transfer o incluso al manipularlas.



Figura 40. Mariposa de azúcar rota. (2020).

En adición a lo anterior, hay que tener cuidado al exponerlas a la intemperie y al paso del tiempo, dado que así terminarán desgastandose y/o palideciendo hasta el punto de volverse casi irreconocibles, siendo sin embargo la lluvia, es lo único que puede hacer que se disuelva por completo. Solamente en un espacio cerrado, como una vitrina, estas mariposas pueden conservarse a salvo.



Figura 41. Mariposas emblanquecidas por el paso del tiempo. (2020).



Figura 42. Una primera experimentación con mariposas colocadas en un ambiente exterior con el fin de documentar su deterioro. (2020).



Figura 43. Resultados de la experimentación. Luego de un día de lluvia, queda solo un rastro deteriorado de dos de las tres mariposas. (2020).



Figura 44. Una segunda experimentación donde se expuso a dos mariposas nuevas a 5 días en la intemperie. La imagen inicial está prácticamente eliminada. (2020).



Figura 45. El lado posterior de los objetos es todavía visible luego de 5 días, sin embargo está bastante deteriorado. (2020).



#### **III.4. Obra Artística.**

La propuesta concluye en la aleación de la imagen frágil de las mariposas, con la dulzura del azúcar, características fácilmente asociadas a niños; una vez elaborados, estos objetos serán trasladados a entornos de la ciudad de Cuenca donde se sabe que existe cierto índice de violencia infantil, y que pueden estar ligada a distintos tipos de secuestro, una vez en los lugares escogidos, queda solamente abandonar a las mariposas ahí, siendo conscientes que el abandono de las mismas, puede resultar en su posible destrucción dadas las múltiples circunstancias que vacilan en el entorno del exterior, o incluso de ser sustraídas del lugar donde originalmente se colocaron por otra persona; escenarios posibles y reales, y tal como suele ocurrir en la realidad, no se sabrá con exactitud el destino de cada una de esas mariposas, nada excepto el último lugar donde fueron vistas a salvo, donde las fotografías servirán para dicho propósito, y a modo de registro.

Como complemento, a la obra se añade una vitrina cuyo interior resguarda un puñado de mariposas de características similares a las colocadas en los espacios urbanísticos, las cuales sirven como punto de énfasis y comparación, de cómo un niño resguardado y bien protegido estará siempre a salvo, y crecerá sanamente; un niño vulnerado, cruzará vejaciones hasta el punto de posiblemente volverse un ser casi irreconocible a como fue en un primer lugar, justo como estos objetos de azúcar que fueron dejados a su suerte.



Figura 46. Primera parte del producto final. Mariposas puestas en vitrina, conservadas perfectamente tiempo después de haberse elaborado. (2020).

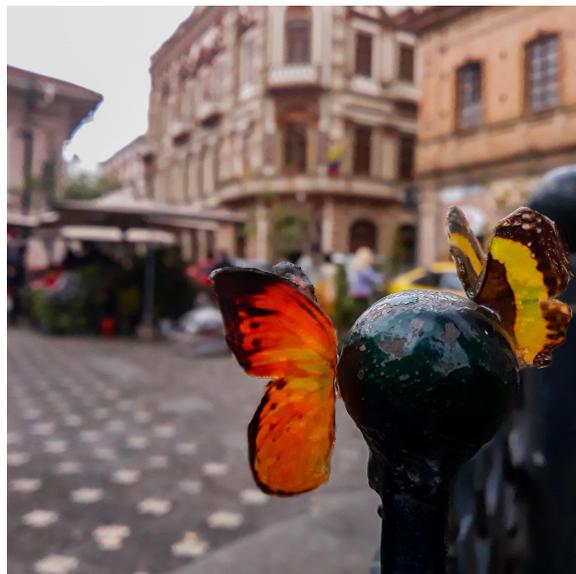


Figura 47. Plaza de las flores, donde puede verse a niños realizando trabajos informales. (2020).



Figura 48. Av. Remigio Crespo. En este lugar puede verse a niños vendiendo golosinas, limpiaparabrisas, o drogas. (2020).

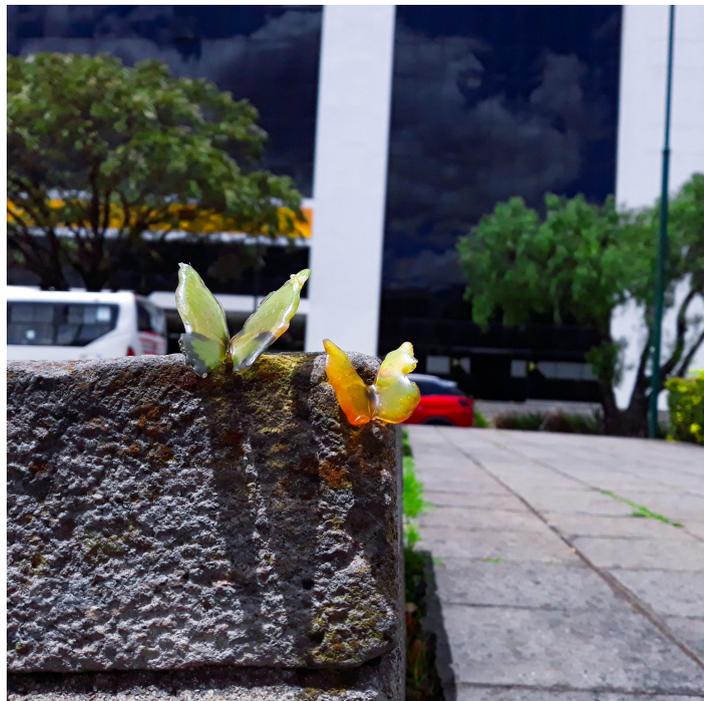


Figura 49. Av Solano. Durante el día, muchos niños aparecen ofreciendo confitería en general, actividad que incrementa por la noche. (2020).



### III.5. Exposición.

Dadas las circunstancias fundadas por la pandemia de COVID-19 en el Ecuador a principios de año, se imposibilitó llevar a cabo una muestra de la obra en un lugar físico, recurriendo a la segunda mejor opción que fue realizar una muestra en un blog en internet, mismo en el que se expusieron el proceso de creación de la obra, las bases conceptuales y las fotografías, todo en una pestaña individual para cada ítem.



Figura 50. Captura de pantalla de la página de entrada del blog. (2020).

La obra fue bautizada como Samsas, el lanzamiento en la página web se hizo el 4 de noviembre de 2020 y se ha mantenido activa, hasta el momento. Así mismo, el lanzamiento de la página se difundió por redes sociales.



Figura 51. Promoción a través de redes sociales. (2020).

Para la creación de la muestra virtual se recurrió a la plataforma de desarrollo web, Wix.com; donde se subieron las fotografías tomadas en la ciudad, y las mariposas puestas en la vitrina.

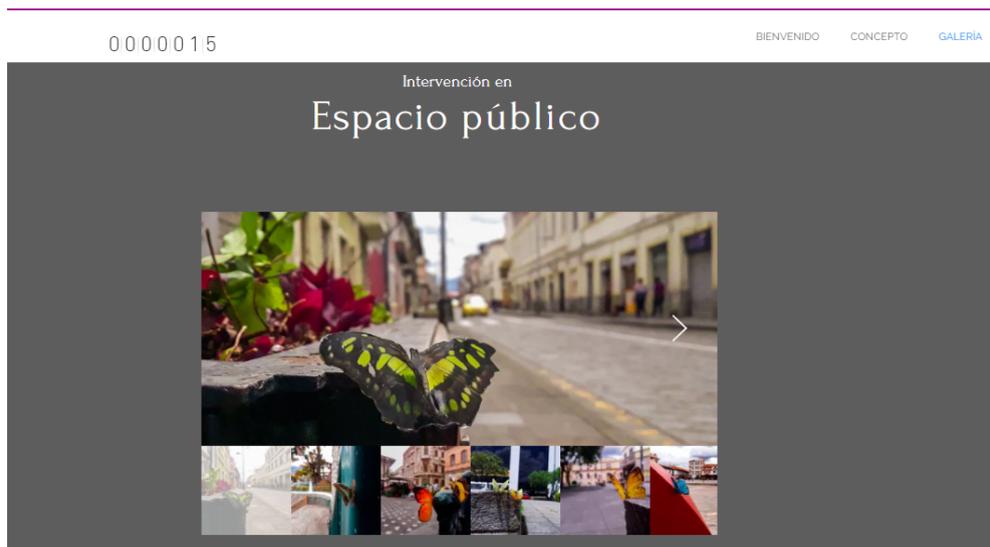


Figura 52. Pestaña de blog donde se muestra la galería sobre la obra. (2020).

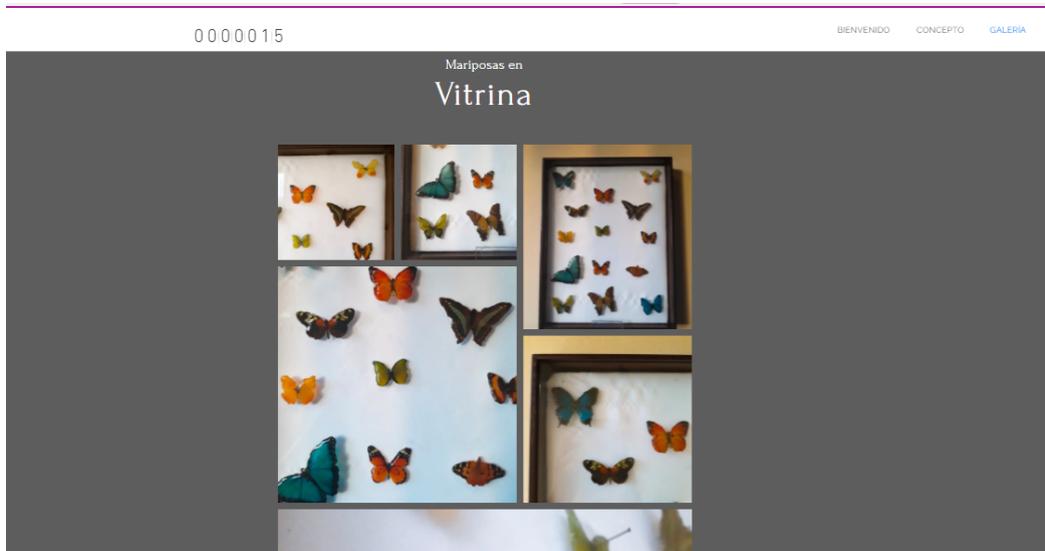


Figura 53. Pestaña de blog donde se muestra la galería sobre la obra. (2020).

### III.6. Conclusiones.

1. La investigación permitió conocer con mayor detalle un tema que he visto desenvolverse y casi vivirlo en carne propia, dejando claro que la mayor parte del problema es mucho más controlable de lo que se piensa, pues su origen se halla muchas veces dentro del mismo núcleo familiar, lo que lo convierte más que nada en un asunto de responsabilidad social, sin eclipsar el hecho de que también se deba reforzar el tema de la seguridad ciudadana.

2. El arte contemporáneo se basa en la provocación del individuo, remarcar que no todo debe ser blanco o negro, sino que existen matices, y que es posible, bajo ciertos parámetros, cambiar la realidad de hasta el más insignificante de los objetos, al igual que ocurrió con una rueda de bicicleta, un mingitorio o este caso particular, una vitrina y una receta para decoraciones de pastelería, pues no por el hecho de que algo se fabrique con un propósito específico, significa que deba ser el único. Encontrar utilidad a lo poco común, es lo que da relevancia al arte objeto; así como se cambia el valor de un elemento cualquiera, puede hacerse lo mismo con la gente.



3. Fue importante para este proyecto, el poder repasar las bases del arte objeto, así como también algunos referentes artísticos, pues facilitaron el acercamiento al objetivo estético que se buscaba con la obra; tratar el asunto del secuestro, desde una perspectiva un tanto más poética, siendo conciso con la idea que se maneja sin necesidad de mostrar escenas explícitas, en parte por cuestiones de gusto personal en cuanto a la estética, y además para marcar una diferenciación en el abanico de interpretaciones al respecto que ha servido en otras obras, como aquellas hechas durante la antigua Roma, o las más contemporáneas producidas por ejemplo por artistas colombianos y chilenos, quienes son exponentes notables del caso; siendo sutil y analógica, es como se logró que el trabajo, evitando llegar a la crudeza innecesaria, pueda tocar un tema poco placentero, aprovechando los recursos artístico-filosóficos descifrados a principios del siglo pasado, moldeándolas acorde a la temática del proyecto, no solo utilizando objetos inanimados e ignorados, sino imágenes de seres vivos, que si bien tienen una presencia visual innata, reconfigurados se vuelven el vehículo idóneo para tocar un tema poco placentero.

4. El proceso de investigación también denota a fondo una cara distinta a la comúnmente vista en estos temas, como la poca preocupación de una sociedad que desconoce la realidad que deben vivir docenas de menores a diario, pues como gente adulta, tendemos peligrosamente a subestimar a los niños, su vivencias, sus relatos en casos de abuso o temas parecidos. Aun si los padres o un adulto a cargo llegasen a entender, cuentan muchas veces solo con herramientas como las redes sociales y los sistemas de justicia que muchas veces no dan respuestas inmediatas, ni a largo plazo, existiendo casos en los cuales las medidas se toman o se refuerzan solamente luego de suscitarse un infortunio, sea con la ayuda de un miembro importante en la política, o implementando medidas de seguridad más fuertes y pudientes.

5. Otro punto importante a resaltar, es que la sociedad cree comúnmente que al hablar del delito de secuestro, este siempre se ha de originar por una mafia, o redes de extorsión, cuando eso en realidad conlleva sólo una parte,



pues como ya se puntulizó anteriormente, también hay que tener presente que un porcentaje de esos desaparecidos, tiene su origen en el propio círculo familiar o por gente cercana a este, orillando a los menores a escapar de casa para alejarse de los problemas allí existentes; o, de tratarse de una paternidad irresponsable, son trasladados a una locación diferente e incluso lejana, sea para alejarlo de uno de sus padres, o solo para realizar trabajos forzados y degradantes, muchas veces ilegales, como venta de droga, prostitución, incluso enviados por sus progenitores para incurrir en la mendicidad, terminando así por deshumanizar al menor, quien debe adaptarse, dejar de ser niño para convertirse en un producto o empleados en trabajos insanos, acoplándose a estas ilegalidades a base de mentiras y extorsiones.

### **III.7. Recomendaciones.**

1. Es crucial reconocer que no todo menor que se halle en estos escenarios es un delincuente, dado que muchas veces no tienen una figura que los guíe apropiadamente, por lo que es igual de fundamental solicitar ayuda del estado así como brindar apoyo a ONGs o centros de ayuda (Aldeas infantiles SOS, Plan Internacional, World Vision, etc.), tener en cuenta cambios que se hagan a los códigos de derechos humanos y niñez, y por supuesto, que cada uno intervenga de la mejor forma que pueda, todo esto para poder brindar un mejor cuidado a niños, adolescentes y a sus familias, para poder minimizar la incidencia y la violencia en ciertos delitos.

2. Manejar esos matices y generar una introspección en el individuo, es una tarea compleja, a tomarse en consideración las bases sobre las cuáles se va a trabajar, pues no se puede jugar con reglas sin entender cuáles son, por lo que mantener y fortalecer los conocimientos con la historia del arte, puede ser una herramienta muy útil al momento de entender esas reglas estéticas y filosóficas que se han originado de los movimientos y vanguardias surgientes a lo largo de tiempo. De esta manera se puede conocer todo lo hecho con anterioridad en cuestiones de obras, trabajos artísticos y sus



experimentaciones, evitando caer en la situación de pretender innovar en un proyecto plástico, cuando en realidad una idea así, ya había sido planteada.

3. Esto es algo que tal vez los creadores de arte debían tomar en cuenta, pues si anteriormente se habló de la abyección con respecto a los límites del arte, fue con la intención de señalar que en ocasiones, el traspasar estos límites ha significado un estropicio para la obra y el mensaje que se proponía transmitir. Esta parte del escrito no tiene intención de anteponer una perspectiva personal sobre la cosmovisión del resto de artistas, sino el brindar un consejo; de querer romper con los límites dentro de arte o la sociedad (objetivos totalmente respetables), esta decisión ha de meditarse con detenimiento, pues sus efectos podrían ser más abyectos o nocivos para el artista, de lo que la obra fue para el público.

4. Teniendo en cuenta lo anterior, el panorama se esclarece, denotando no sólo que el escenario recomendado sería precautelar con mayor atención a menores y adolescentes, enseñándoles cómo actuar en situaciones de riesgo, sino también apoyar y solicitar programas de protección y prevención de delitos, donde se capacite y promueva valores cívicos y éticos, sobre todo dentro de la familia y los grupos que se hallen en mayor riesgo social, impulsando al no abandono de un menor, tanto física como psicológicamente.

5. La falencias de un sistema de protección que ante sus ojos ven a un criminal, antes que a una víctima producto de manipulaciones, provoca no solo que aprendan a inocentes, sino que los culpables queden impunes, por tanto es menester que tanto los sistemas de justicia, como los procedimientos jurídicos tomen mayor conciencia en su accionar sobre estas situaciones, repasen los procesos desde el detenimiento hasta la imposición de la condena, con el fin de evitar pasar de caso en caso creyendo que estos han sido resueltos satisfactoriamente solo por haber enjuiciado al «criminal».



## Referencias.

- Caamaño, N. A. (29 de Abril de 2015). *LOS LÍMITES DEL ARTE. EXPLORACIÓN TENTATIVA DE LOS LÍMITES DE LO QUE LLAMAMOS ARTE.* Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/292962176\\_Los\\_limites\\_del\\_arte](https://www.researchgate.net/publication/292962176_Los_limites_del_arte)
- Careri, F. (2014). *Walkscapes. El andar como práctica estética.* . Barcelona: Gustavo Gili.
- Coatí, P. (2014). *"Ready-made" (Arte encontrado).* Obtenido de Calameo: <https://es.calameo.com/read/0023364499c9fa4644185>
- Día a Día. (17 de Septiembre de 2018). *Robo de Niños.* Obtenido de Teleamazonas: <https://www.teleamazonas.com/2018/09/robo-de-ninos/>
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., & Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real.* Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Echeburúa, E., Coral, P. d., & Amor., P. J. (2004). *Evaluación del daño psicológico en las víctimas de delitos violentos.* . Obtenido de Psicopatología clínica, legal y forense. Vol 4: <https://masterforense.com/pdf/2004/2004art19.pdf>
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza a cargo de Umberto Eco.* (M. P. Irazzábal, Ed.) Barcelona: Debolsillo.
- El Comercio. (4 de Octubre de 2018). *Solo una de 55 denuncias por secuestro de niños fue real, según la Policía.* Obtenido de <https://www.elcomercio.com/actualidad/denuncias-plagio-ninos-se-cuestros-ecuador.html>
- Fernández, D. (septiembre de 2017). *La interpretación ready-made.* Obtenido de Revista Virtualia:



<http://www.revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/0y0KT7P9oH AWSnAxWVRwldsE0upzFW8VLduHvcM0.pdf>

Galán, D. H., Abdalá, A. L., Eskola, C. M., Tutivén, M. d., Abad, G. P., Ortiz, S. M., . . . Vivar, S. O. (2012). *Violencia y maltrato en niños, niñas y adolescentes*. Cuenca.

Gómez, A. C. (2009). La instalación en el arte contemporáneo colombiano. *El Artista*, 129-153. Obtenido de [http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/4014/1/GutiérrezAC\\_2009\\_IntalacionArteContemporaneo.pdf](http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/4014/1/GutiérrezAC_2009_IntalacionArteContemporaneo.pdf)

Hauser, A. (1975). *Sociología del Arte*. Madrid: Guadarrama.

Hunter, M. R., & Hunter, G. H. (3 de Abril de 2005). *Secuestro y principio de incertidumbre (II final)*. Obtenido de <https://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/cultural/secuestro-y-principio-de-incertidumbre-ii-final-821620.html>

Hunter, M. R., & Hunter, G. R. (13 de Marzo de 2005). *Secuestro y principio de incertidumbre (1)*. Obtenido de <http://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/cultural/secuestro-y-principio-de-incertidumbre-1-817639.html>

Morato, M. E. (2011). *Arte y crítica: otras realidades, otros objetivos. Nuevos espacios*. Obtenido de Institut Europeu de la Mediterrània (IEMed): <https://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/qm-15-es/Arte%20y%20critica.pdf>

Núñez, J. (5 de Febrero de 2020). *ARCO se suma al combate contra el 'procés' y censura una obra sobre 'presos políticos'*. Obtenido de Deia: <https://www.deia.eus/actualidad/politica/2018/02/22/arco-suma-combate-proces-censura/631508.html>



Oliveras, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Real Academia Española[RAE]. (2019). *Secuestrar*. Obtenido de <https://www.rae.es/>: <https://dle.rae.es/secuestrar#XPucYEJ>

Semana. (17 de Febrero de 2018). *¿Es posible censurar obras de arte en el nombre del respeto a las mujeres?* Obtenido de <https://www.semana.com/cultura/articulo/donde-esta-el-limite-del-arte/557387>

Vila-Coia, X. (Noviembre de 2011). *LOS LÍMITES DEL ARTE*. Obtenido de [http://www.vila-coia.com/sites/default/files/textos/arte/limites\\_del\\_arte.pdf](http://www.vila-coia.com/sites/default/files/textos/arte/limites_del_arte.pdf)

Zapata, J. C. (Mayo de 2015). *INCIDENCIA DE SECUESTROS DE PERSONAS EN EL ECUADOR (Tesis de grado)*. Obtenido de <http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/4631/1/114032.pdf>