

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

**Ritual, acción y sorpresa: estética de la celebración popular**


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

**Autor:**

Dani René Briones Solis

**Director:**

Angel Gustavo Novillo Mora

ORCID:  0000-0003-0644-9688

**Cuenca, Ecuador**

2023-09-18

## Resumen

Las celebraciones tradicionales latinoamericanas son rituales con una fuerte carga estética significativa. En estos existen distintos dispositivos que se activan lúdicamente y que convierten a la “sorpresa” en una herramienta estética de celebración. Este trabajo aborda de manera conceptual y práctica el uso de estas estéticas en una propuesta de arte contemporáneo, proponiendo una instalación artística con 21 piñatas que rememoran las protestas sociales ocurridas en el año 2019 en el Ecuador.

*Palabras clave:* arte contemporáneo, arte popular, política, tradición



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

**Repositorio Institucional:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

Traditional Latin American celebrations are rituals with a strong significant aesthetic charge. In these there are different devices that are playfully activated and that turn the “surprise” into an aesthetic tool for celebration. This work conceptually and practically addresses the use of these aesthetics in a contemporary art proposal, proposing an artistic installation with 21 piñatas that recall the social protests that occurred in 2019 in Ecuador.

*Keywords:* contemporary art, folk art, politics, tradition



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

|   |    |
|---|----|
| Introducción .....  | 7  |
| Capítulo I .....  | 8  |
| El aspecto lúdico y social del ser humano.....  | 8  |
| 1.1 Análisis del juego como ritual .....  | 8  |
| 1.2 Las ceremonias del hombre.....  | 12 |
| Capítulo II .....   | 17 |
| Aspecto estético de las tradiciones .....   | 17 |
| 2.1 Las tradiciones en el arte.....   | 17 |
| 2.2 La sorpresa como experiencia estética.....  | 19 |
| Capítulo III .....  | 23 |
| Desarrollo de la obra.....  | 23 |
| 3.1 Referentes artísticos.....  | 23 |
| 3.1.1 Ilich Castillo (Guayaquil, 1978).....   | 23 |
| 3.1.2 Doris Salcedo (Bogotá, Colombia-1958) .....   | 24 |
| 3.1.3 Cai Guo-Qiang (China-1957).....   | 26 |
| 3.1.4 Justin Favela (Las Vegas, 1986).....  | 29 |
| 3.2 Desarrollo de la obra: .....  | 31 |
| 3.2.1 Producción artística.....   | 34 |
| 3.2.2 Exposición.....   | 38 |
| Conclusiones .....  | 44 |
| Recomendaciones .....   | 46 |
| Glosario De Términos .....  | 48 |
| Referencias.....  | 49 |
| Anexos.....   | 52 |
| Registro fotográfico del proceso de producción artística .....                                      | 52 |
| Registro fotográfico del proceso de la muestra de en la que se expuso la obra<br>desarrollada ..... | 57 |

## Índice de figuras

|  |    |
|--|----|
| Figura 1. Cómo se encienden los discursos populares, según Homs (2005), Castillo resignifica la tradicional técnica de papel maché, utilizada tradicionalmente para la fabricación de años viejos..... | 23 |
| Figura 2. Señales de duelo. (1989-1990), Doris Salcedo. Instalación. Yeso, acero y camisas blancas de algodón.....   | 24 |
| Figura 3. Noviembre 6 y 7 (2002), Doris Salcedo. Instalación in situ en el Palacio de justicia de Colombia.....  | 25 |
| Figura 4. Detalle de Noviembre 6 y 7 (2002), obra de Doris Salcedo.....  | 26 |
| Figura 5. Shibboleth (2008), obra de Doris Salcedo. Representa fronteras, la experiencia de los inmigrantes, la experiencia de la segregación, la experiencia del odio racial.....                     | 26 |
| Figura 6. Head On. (2006), Cai Guo-Qiang. Instalación. 99 lobos de peluche chocan contra una muralla de vidrio.....  | 27 |
| Figura 7. The Bund Without Us (2014), Cai Guo-Qiang. Cai Guo-Qiang enciende su instalación presentada en el Great Hall of the Power Station of Art, Shanghai.....                                      | 28 |
| Figura 8. Sky Ladder (2015), Cai Guo-Qiang. una escalera al cielo, creada con fuegos artificiales que iluminaron el cielo de la isla Huiyu, su pueblo natal.....                                       | 28 |
| Figura 9. Recuérdame (2018), Justin Favela, Fotografía tomada por Michael Palma Mir...   | 29 |
| Figura 10. En 2016, en el festival “Life is Beautiful” en Las Vegas.....   | 30 |
| Figura 11. Favela realizó una intervención en la fachada de un motel cubriéndolo con la técnica utilizada para realizar piñatas.....   | 30 |
| Figura 12. Imágenes que se tomaron como modelo, pertenecientes a variadas páginas WEB.....   | 35 |
| Figura 13. Bocetos elaborados para las piñatas dentro del proceso constructivo de la obra.....   | 36 |
| Figura 14. Proceso de dibujo y pintado sobre la espuma.....  | 36 |
| Figura 15. El proceso tradicional de armado de piñatas utilizado en la fabricación de la obra, desde el dibujo, el armado de la caja, el pagado del papel craft y la propuesta museística.....         | 37 |
| Figura 16. El proceso utilizado es el tradicionalmente empleado por los artesanos que elaboran piñatas.....  | 38 |
| Figura 17. Poster de promoción e invitación a la muestra.....  | 39 |
| Figura 18. proceso de instalación.....   | 40 |
| Figura 19. Asistentes a la inauguración.....   | 41 |
| Figura 20. Discurso inaugural de la muestra.....   | 41 |
| Figura 21. El proceso de activación final durante la clausura de la muestra, en la que los asistentes pudieron intervenir en la instalación.....   | 42 |

## Dedicatoria

Este nuevo logro se lo dedico a: mi esposa Luly que, con mucho sacrificio me ha sabido apoyar en este proceso y ha sido el árbol donde puedo descansar cuando estaba a punto de rendirme. A mis dos hijos Marcus y Erick ellos han sido mi motivación, este paso lo ofrezco a ellos, con el afán de darles un buen ejemplo y demostrarles que no importa el tiempo que se tarde, cualquier meta es alcanzable con esfuerzo y dedicación.

## Introducción

El presente trabajo de titulación aborda parte de las estéticas de las celebraciones tradicionales en Latinoamérica y algunos de los posibles vínculos con el arte contemporáneo, estableciendo aspectos conceptuales que se condensan en una propuesta práctica.

En este sentido, en el **Capítulo 1** se aborda algunos aspectos lúdicos de las celebraciones tradicionales, estableciendo una fuerte relación entre el juego, lo místico y lo ritual, lo que convierte al juego en un fenómeno sociológico con fuertes significados simbólicos.

Adicionalmente, se establecen características de las celebraciones humanas, determinando una suerte de clasificación respecto a sus especificidades que tienen que ver con la importancia para el individuo y con la comunidad.

Por otro lado, en el **Capítulo 2** se establece un marco conceptual que evidencia ciertos aspectos estéticos presentes en las celebraciones tradicionales latinoamericanas, haciendo énfasis en los dispositivos de sorpresa y juego enfocados en las posibilidades de encuentro con el arte contemporáneo.

Finalmente, en el **Capítulo 3** se resume todo el proceso creativo de la propuesta “De hoy en 12”, obra que reflexiona sobre los imaginarios sociales de las protestas de 2019 sucedidas en Ecuador durante el gobierno de Lenin Moreno. Este último capítulo incluye los aspectos conceptuales, constructivos y metodológicos desarrollados hasta la exposición de la misma, realizada en “La casa de las Posadas”.

## Capítulo I

### El aspecto lúdico y social del ser humano

#### 1.1 Análisis del juego como ritual

Tradicionalmente se piensa el juego como una actividad meramente recreativa, ligada a actitudes infantiles e incluso irresponsables, sin embargo, podemos encontrar que casi todos los juegos (tradicionales y actuales) son un fiel reflejo de la sociedad a la que se pertenecen y guardan una serie de rituales y ceremonias encriptadas en distintas épocas, por lo que se constituye en un interesante objeto de estudio sociológico.

En primera instancia, es posible empezar a analizar el juego como un fenómeno cultural haciendo referencia a Johan Huizinga (1954), uno de los autores más sobresalientes que teorizó sobre este respecto a mediados del siglo pasado y en su libro *Homo Ludens* menciona lo siguiente:

Quién dirige su mirada a la función ejercida por el juego no tal como se manifiesta en la vida animal y en la vida infantil sino en la cultura está autorizado a buscar el concepto del juego allí mismo donde la psicología y la sociología acaban su tarea. Tropezca con el juego como magnitud dada de antemano, que existe previamente a la cultura, y que la acompaña y penetra desde sus comienzos hasta su extinción. (p.32)

Así, desde el punto de vista del autor anterior, se podría ver al juego como algo muy antiguo, ligado a los comportamientos primitivos de jugueteo que tienen muchos animales; por lo que se podría decir que el acto de jugar va más allá del entendimiento del ser humano ya que no tiene razón de ser ni un objetivo que perseguir, esto se hace evidente al ver a los animales “peleando” en forma divertida, que da una clara idea de que lo lúdico no es exclusivo del ser humano y no es una actividad racional, por lo tanto, no tiene límite de edad ni condiciones sociales; se puede dar en tiempo y en espacio como una participación representativa que va creando cultura a través de esta figura. La parte lúdica del ser humano crea el culto y el mito lo que daría como resultado algunos aspectos culturales transcendentales del ser humano.

Entonces, se podría establecer un primer acercamiento al juego, entendiéndolo en el estricto sentido del latín *ludus*, que tiene que ver con cualquier actividad cuyo objetivo es la recreación, el ocio o el entretenimiento. Su participación suele ser en esencia libre, sin obligaciones, al ser de esta manera se convierte en algo voluntario cuyo único interés es la



diversión, sin perseguir ningún objetivo real, logrando a la vez atenuar los efectos del estrés y mejorar la condición física, entendiendo que, gracias a sus cualidades lúdicas, el juego se convierte en herramienta ideal para el aprendizaje y el crecimiento físico, mental y espiritual.

Sin embargo, más allá de estos beneficios, *el juego* como práctica cotidiana es un fenómeno sociológico que refleja muchas aristas de las sociedades a la que se pertenece, retratando sus fortalezas y debilidades, incluso, en ocasiones, se representan, de manera performática o teatral, muchos aspectos de nuestras sociedades.

La fiesta, la celebración, el éxtasis, el desenfreno tienen cabida en el escenario del juego, y a la inversa, el escenario del juego se engalana para la fiesta. Juego y fiesta cogidos de la mano, se alimentan con el propósito de dibujar la frontera entre lo real y el mundo irreal. Aunque al mismo tiempo la naturaleza humana se ve obligada a trazar los límites a partir de los que aferrarse a la irrealidad no permitirá aprehender el mundo real. (Bantulá, 2006 p. 22)

De esta manera, *el juego* se revela como un fenómeno complejo, de cuyas formas y estructuras se pueden desenmarañar innumerables aspectos históricos, culturales y sociales, que de manera lúdica se han ido encriptando a lo largo de un tiempo prácticamente indeterminado.

Podríamos entonces suponer que, muchas de las prácticas lúdicas tradicionales que sobreviven en la actualidad contienen significados culturales sincréticos que han sobrevivido, posiblemente, desde la época prehispánica hasta la actualidad. En otras palabras:

La fijación de la práctica de un juego específico entre los miembros de una sociedad se produce porque se transmite de una generación a otra a través de un proceso de socialización o enculturación, o bien porque su práctica ha sido transmitida, fruto de una imposición de una cultura a otra mediante un proceso de aculturación. (Bantulá, 2006, p.22)

Cabe aquí señalar que, debido a las plataformas virtuales y redes sociales, estos procesos de asimilación y pérdida cultural se han potenciado de manera casi infinita, haciendo que las distancias y los límites culturales se hayan difuminado, haciendo aún más complicado rastrear el origen de las distintas prácticas de juego, por lo tanto, se puede decir que *el juego* se constituye en una suerte de texto encriptado que guarda tradiciones y saberes de las distintas culturas que nos han precedido, manteniendo significados de distinta índole.

Siempre en relación con el juego, Eugene Fink (1969) sugiere que, en las culturas primitivas, lo sagrado quedaba determinado a través del juego. El juego es entonces un símbolo de la cultura, porque a través de él se percibe el poder activo que la atraviesa. Para el autor, la persistencia de ciertos juegos y juguetes nos mantiene conectados a través del tiempo, conservando ciertos parámetros comunes, a pesar de los cambios contextuales, casi como un hilo conductor del juego humano a través del tiempo. (Enriz, 2011, pp. 100-101)

Aquí se establece una nueva perspectiva, se plantea una dimensión sacra y mística del *juego*, entendiéndolo como remanente de antiguas costumbres y ritos, y cuyo interés radicaba en servir como vínculo social e individual con lo místico, guardando una especial importancia para la comunidad. Aún, en la actualidad existen muchas culturas que mantienen prácticas rituales con el objetivo de congraciarse o celebrar fenómenos naturales o místicos:

El juego en todas las culturas ha venido a socorrer al hombre de su servidumbre ante las fuerzas naturales siendo de gran utilidad como punto de apoyo para comunicarse con lo sagrado. Garantizar una buena cacería, alejar malos espíritus, provocar lluvias, retrasar la llegada del invierno o hacerlo menos maligno, procurar la fertilidad de las cosechas, servir en ceremonias iniciáticas, solicitar un buen estado de salud, favorecer la fecundidad, contener la furia de los dioses, obtener ventaja sobre el contrario, acompañar a los ritos de paso, contribuyen unas cuantas situaciones que permiten ilustrar el origen de un amplio repertorio de juegos tradicionales que perviven en las sociedades actuales aunque se hallen ahora totalmente desposeídos de su antiguo significado. (Bantulá, 2006, p. 24)

Así, los juegos se convierten en pequeños simulacros de antiguas ceremonias destinadas a relacionarnos como humanidad con lo místico y lo desconocido, y, por lo tanto, para entender sus significados semióticos es necesario tratar de dilucidar sus estructuras, sus lenguajes, ritos, y tiempos. Pero ¿cómo hacer esa interpretación?

Lo que caracteriza al juego es menos lo que se hace que la forma en la que se hace, el espíritu con el cual se hace. Esto conduce a adjudicar más importancia a la noción de interpretación cuando se toma en cuenta una actividad como lúdica. Quién da la interpretación supone un encuadre cultural subyacente, vinculado al lenguaje que permite dar un significado a las actividades. (Brougere, 2013, p. 2)

Por lo tanto, si al *juego* se lo entiende como un lenguaje quizá sea posible hacer un acercamiento hermenéutico que nos permita entender los sentidos y simbolismos ocultos en dichas prácticas, buscando encontrar nuevos significados que permitan un diálogo con la realidad actual y posibiliten su reapropiación y puesta en valor como experiencia transformadora para las nuevas generaciones.

En este sentido, destacamos el valor de la categoría de práctica lúdica, ya que ésta enfatiza el valor de los sujetos. Hablamos de práctica porque el juego produce transformaciones en los otros a la vez que transforma a la misma, es decir, es una experiencia tanto transformadora de los sujetos como del grupo. (Enriz, 2011, p. 107)

De esta manera, se entiende al juego, no solo como una figura de entretenimiento o esparcimiento, sino también como un agente de transformación de los imaginarios de cualquier cultura, entendiendo a lo cultural como una serie de fenómenos complejos y orgánicos en constante cambio.

En este aspecto, sin duda la relativa facilidad con la que se puede acceder a nuevas tecnologías y la infinita información a la que podemos acceder gracias al internet a contribuido para que nuestras culturas se vuelvan mucho más permeables frente a los imaginarios tradicionalmente hegemónicos, tal como Bauman (2002), hace ya 20 años, lo señalaba:

El rasgo más conspicuo de la fase cultural actual es que, a estas alturas, la génesis y distribución de productos culturales ha adquirido o está adquiriendo un alto grado de independencia respecto a las comunidades institucionalizadas y, particularmente, respecto a las políticamente territoriales. Muchos patrones culturales llegan al reino de la vida cotidiana desde fuera de la comunidad y muchos de ellos conllevan un poder de persuasión muy superior a todo aquello que las pautas locales puedan soñar con lograr formar y sostener. (p.79)

Con este antecedente, parecería un “juego inútil” el pretender una local resistencia cultural que enfrente a esta enorme persuasión externa que menciona el ensayista polaco, sin embargo, parafraseando a Foucault (1975), la existencia de cualquier tipo de poder produce una resistencia proporcional en tamaño, pero distinta su forma y esta se verá reflejada en las culturas periféricas, como la nuestra, de una u otra manera.

Por este motivo, es necesario establecer nuevos significados e interpretaciones de las ceremonias lúdicas propios de nuestras culturas, buscando establecer puentes y nexos con

los nuevas formas y ritos del juego, caso contrario, la búsqueda por “rescatar” los juegos tradicionales se vuelve un ejercicio nostálgico destinado al fracaso.

## 1.2 Las ceremonias del hombre

Desde la aparición de los seres humanos, la invención de los ritos para celebrar sucesos importantes encuentran su origen en las primitivas creencias espirituales que, como humanidad, hemos heredado, estas han ido mutando y adaptándose a la par de la evolución del hombre y la mujer; por lo que, para entender las ceremonias y ritos como aspectos fundamentales de nuestras sociedades es esencial entender las culturas y sus imaginarios simbólicos como una suerte de macro organismos complejos, los mismos que se relacionan e interactúan de manera infinita con otras culturas, en una especie de simbiosis que permite la permutación continua de los imaginarios y la semiótica que da forma a dichas culturas.

En los usos corrientes del vocabulario de las letras y de las ciencias humanas, el término “imaginario”, en tanto sustantivo, remite a un conjunto bastante impreciso de componentes. Fantasma, recuerdo, ensueño, sueño, creencia, mito novela ficción son, en cada caso, expresiones del imaginario de un hombre o de una cultura. Se puede hablar del imaginario de un individuo, pero también de un pueblo, a través del conjunto de sus obras y creencias. (Wunenburger, 2003, p. 13)

Bajo esta premisa, podríamos establecer que para entender las celebraciones y ritos culturales se puede partir desde el análisis de lo individual, estableciendo aspectos comunes en los ritos y ceremonias personales que desde lo habitual van construyendo el sentido cultural de nuestras sociedades.

En este orden de cosas, cada colectivo va desarrollando, a lo largo de un tiempo determinado, ciertos códigos y símbolos que ayudan a la identidad individual y colectiva, y en ocasiones estos se ven representados en rituales que por sus generalidades pueden incluso pasar inadvertidos como tales.

Es de vital importancia dicho proceso para lograr la creación y perpetuación de los grupos sociales que la promueven, ya que, una vez lograda su institucionalización, existe una habituación del ritual. Esta conducta se refuerza haciendo uso de la repetición de la pauta de comportamiento que exige o contiene la acción ritual; una acción puede ejecutarse de la misma manera una vez lograda la objetivación del acto ritual donde se participa. (Urbiola & Wilhelm, 2012, p. 5)

Con esta misma lógica, la mayoría de significados de las ceremonias y ritos que forman parte de lo cotidiano han sido encriptados por el paso, en algunos casos, de siglos, sin embargo, estas mantienen relación directa con primitivas tradiciones religiosas que en su origen buscaba, a través de ciertos ritos, lograr una suerte de comunicación con lo divino. En este sentido, se puede decir que:

Un ritual puede definirse mejor, quizá, como medio prescrito de ejecutar actos religiosos, es decir, de orar, cantar canciones sagradas, danzar a los dioses, hacer sacrificios o preparar ofrendas. Una ceremonia, por su parte, abarca cierto número de rituales trabados y relacionados entre sí, ejecutados en un tiempo dado. (Beals & Hoijer, 2000, p. 26)

Se establece entonces, una diferencia jerárquica entre rito y ceremonia, determinando a esta última como una estructura compuesta por uno o varios rituales, a la vez que se reconoce su dimensión temporal y, por ende, *espacial* en los que se ejecutan de manera singular, existiendo particularidades que caracterizan a cada culto.

A tal efecto, se podría entender el sentido relativo del tiempo como un ente simbólico singular perteneciente a cada sociedad, ya que si bien, en nuestras realidades occidentalizadas se puede decir que existe un sentido de consumo del tiempo, en donde el *time is money* se vuelve, quizá, el rito hegemónico y limitante, sin embargo, existen aún otras formas de entender al *tiempo* y su relación con los ritos humanos, tal como lo señala Baudrillard (2009):

En las sociedades primitivas no hay tiempo. La cuestión de saber si uno tiene o no tiene tiempo carece de sentido. El tiempo no es más que el ritmo de las actividades colectivas repetidas (rito de trabajo, de fiestas). No se lo puede dissociar de esas actividades para proyectarlo en el futuro, para preverlo y manipularlo. No es individual, es el ritmo mismo del intercambio que culmina en el acto de la fiesta. (p.189)

Entonces, la fiesta, los ritos y ceremonias se podrían definir como actividades relativas al lugar y al tiempo en el que se desarrollan, pudiendo ser entendidos desde lo individual hasta abarcar un sentido colectivo o comunitario.

Sin embargo, puede trazarse una distinción más útil respecto a las funciones de los ritos y ceremonias. En un extremo están aquellos que se centran sobre la crisis de la vida del individuo, rituales y ceremonias que marcan ocasiones tales como el nacimiento, la imposición del hombre, la pubertad, el matrimonio, la enfermedad y la

muerte. Con frecuencia son denominados ritos de tránsito. En el otro extremo están los llamados ritos de intensificación, es decir, rituales y ceremonias que marcan sucesos o crisis en la vida de la comunidad en su conjunto, tales como la falta de lluvia, la defensa contra una epidemia o pestilencia, la preparación para la siembra, las cosechas, la iniciación de actividades comunales de caza o pesca, y el regreso victorioso de una partida de guerra. (Beals & Hoijer, 2000, p. 27)

Desde este punto de vista, los llamados *ritos de tránsito* se convierten en hitos simbólicos de transición social y espiritual del individuo dentro de una sociedad, mientras que los *ritos de intensificación* determinan aspectos significativos de la existencia de una cultura en relación mística con el espacio, los elementos y el tiempo al que pertenece.

De esta manera, se puede señalar que cualquier estructura semiótica construida alrededor de una celebración tiene una naturaleza orgánica, ya que es proclive al cambio, incluso dentro de una misma cultura y en un mismo entorno. A modo de ejemplo, en el Ecuador, a finales del siglo XIX y principios del XX, durante un breve periodo de tiempo (apenas 30 años) se produjo un cambio significativo en el paradigma simbólico-colectivo del país, provocado por la necesidad de fortalecimiento y de construcción del imaginario del Ecuador como nación, así:

La inauguración de la estatua de Sucre en 1882, el centenario del nacimiento de Bolívar en 1883 y el primer siglo de vida independiente, en 1909 abrieron un campo de lucha memorística y ritual en torno a los “padres de la patria” que, en su discurso, logró que el culto a la nación migrara del templo a la plaza. (Buriano, 2017, p. 3)

En este ejemplo, el hecho de haber sacado la celebración a la plaza resultó en una acción significativa que, sin duda contribuyó a la pérdida del poder simbólico de la Iglesia frente al espacio público, quitándole la tradicional potestad de ser el único lugar de culto.

En este punto, se podría asegurar que el simbolismo intrínseco de las celebraciones va cambiando con el tiempo, siempre ligado a las permutaciones del pensamiento colectivo y su entorno; sin embargo, lo que no ha variado es la necesidad de una estructura social mínima para hacer posible dichas celebraciones, no en vano H. Gadamer (1996) dice que: “Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más compleja.” (p.47)

En otras palabras, los ritos y celebraciones de cualquier naturaleza conllevan siempre una suerte de diálogo semiótico, ya que “La interacción entre individuos incluye la transmisión

simbólica de contenidos en un marco o grupo de información que es producto de la organización en conjunto, es decir, los individuos no están aislados, existe siempre la interacción.” (Urbiola & Wilhelm, 2012, p. 3)

En la actualidad, este diálogo de saberes se hace evidente, por ejemplo, en la tradición de la limpia con montes y plantas medicinales que aún se mantiene en Cuenca, su práctica es una mezcla ecléctica de tradiciones ancestrales autóctonas y ritos católicos de fe. Así, el sujeto que busca “ser limpiado” debe estar, preferiblemente, semi desnudo para que haga efecto el alcohol soplado y las plantas medicinales que lo acarician y palpan de pies a cabeza, o eso debe creer él; es necesario que también ambos recen para que de algún modo salgan las “malas vibras” que lo poseen. Obviamente, tanto la persona que hace la limpia, como la que es limpiada, deben tener cierto nivel de fe para que el propósito se efectúe con éxito. Este rito tradicional de curación hace evidente, por un lado, las características permeables y maleables de los símbolos, y, por otro lado, el sentido performativo del ritual, pudiendo entenderlo también como una experiencia estética.

[...] de este modo, el que una fiesta se celebre nos dice también que la celebración es una actividad. Con una expresión técnica, podríamos llamarla actividad intencional. Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales. (Gadamer, 1991, p. 47)

En este sentido, el filósofo alemán insiste en la experiencia colectiva de los ritos y celebraciones, haciendo hincapié en la experiencia artística en la que, cuando menos, el autor de la obra y el espectador establecen un cierto nivel de interacción, lo que llevaría a pensar en la posibilidad de considerar al arte, no solo como un fenómeno social, sino como un ritual estético colectivo, “[...] pues los conglomerados humanos incorporan códigos compartidos en el pensar, el decir y el actuar. Esto es válido para cualquier tipo de sociedades, constituyendo lo que conocemos como cultura, en un claro sentido histórico-social.” (Aravena & Baeza, 2015, p. 152)

Así, en todo el mundo, todas las culturas mantienen rituales y ceremonias que se soportan en ciertos factores que, de una u otra forma, logran mantener una continuidad en el tiempo, enriqueciéndose, a la vez, de elementos introducidos por culturas ajenas, sin que esto signifique necesariamente su desaparición. De esta manera, en la actualidad, todavía se mantienen en nuestro país las herencias de festejos ancestrales, tales como: el Inti Raymi, la Mama Negra, la Fiesta de las Flores y las Frutas, el Día de Difuntos, las procesiones y

castillos, los 15 años y sus fiestas rosadas, bautizos, y una larga lista de celebraciones ecuatorianas, algunas de ellas ya están influidas por procesos de internacionalización y globalización, como estas tres últimas.

Sin embargo, en la realidad a la que asistimos es necesario repensar las nuevas formas de celebración y los nuevos ritos, tomando en cuenta que, en tiempos de pandemia y de confinamiento, nuestra percepción del tiempo y del espacio se ha visto afectada de manera significativa.

En este sentido, la actual relativización del *espacio* y *tiempo* provocado por la necesidad de establecer lugares virtuales de encuentro en medio de la pandemia, han provocado que las plataformas digitales y las redes sociales se vuelvan indispensables para socializar, por lo que, cualquier significado y simbolismo otorgado a las celebraciones y ritos tradicionales y cotidianos, sin duda, se han visto afectados de la misma manera.



## Capítulo II

### Aspecto estético de las tradiciones

#### 2.1 Las tradiciones en el arte

De manera general, según la RAE el concepto de lo *tradicional* se relaciona con la “Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación.” (RAE, 2021) En este sentido, se habla de esfuerzos, tanto colectivos como individuales, que pretenden descubrir o redescubrir estos saberes, entendiéndolos como un bagaje de conocimiento existente y necesario para la puesta en valor de las sociedades. Sin embargo, la independencia del concepto se ve cuestionada bajo la lupa de Bauman, quién al preguntar a Benedetto Vecchi sobre la posible naturaleza volátil del concepto de identidad, este le responde de la siguiente manera:

Sí, efectivamente, la "identidad" se nos revela sólo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, "un objetivo", como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas después con una lucha aún más encarnizada. (Bauman Z., Identidad, 2005, p. 40)

Por lo tanto, la identidad y las tradiciones que la constituyen resultan ser una construcción social que por su naturaleza orgánica resulta permeable y maleable, siendo propensa a estar influenciada constantemente por innumerables factores externos que, en mayor o menor grado.

Esta lógica, es aplicable también a las artes, existiendo varios aspectos, ritos, costumbres y creencias que caracterizan tanto la praxis como el entendimiento del arte como fenómeno social.

En una extensa investigación sobre los ritos en algunas escuelas que abarcan la formación en los ámbitos de la salud, el comercio, la ciencia, la técnica y el arte, Brigitte Largueze (1996) muestra que los códigos culturales en estos centros dotados de características escolares particulares (nivel de titulación elevado) siguen incluyendo prácticas que podemos calificar de «tradicionales» y que se inscriben sin duda alguna en el esquema de ritos de paso, pues tienen todas sus características formales y sus funciones sociales. (Segale, 2005, p. 70)

En este sentido, los espacios académicos, que, por su naturaleza altamente estructurada, se constituyen en las instituciones destinadas a transmitir, de generación en generación, los conocimientos que mantienen y potencian los imaginarios del arte como una tradición cultural llena de técnicas y saberes, pero también plagada de ritos y celebraciones que van más allá de la praxis.

En otro sentido, cuando se habla de tradiciones y el arte habría que precisar el sentido contextual respecto al cual nos estamos refiriendo, ya que se podría definir aspectos, tanto prácticos como conceptuales, capaces de separar dos maneras diametralmente opuestas de entender lo artístico. Por ejemplo, está el arte contemporáneo concebido en esencia desde un sentido intelectual, con sus propias tradiciones discursivas y estéticas, y, por otro lado, está el arte popular que está más emparentado con los aspectos de la praxis y la funcionalidad como eje estético y conceptual.

Entonces, es posible deducir que el valor que le otorgamos al arte depende de los parámetros contextuales que determinan los puntos críticos según los cuales se va a evaluar los aspectos conceptuales y estéticos de uno u otra obra, lo que, aparentemente, establece una directa conexión con aspectos culturales y sociales de naturaleza diversa pertenecientes a distintas tradiciones desde los cuales se concibe la obra.

Al popularizarse, el arte de la élite ilustrada pierde no sólo su modernidad sino también su calidad estética. El pueblo no solo se aleja de él al juzgarlo por normas inapropiadas a su ser, sino también por la praxis, creando objetos artísticos que sólo conciben como «arte» los ilustrados; el pueblo mismo los produce sin la conciencia de crear algo que trasciende los límites de sus formas de vida y sus necesidades diarias. (Hauser, 1977, p. 716)

De esta manera, el historiador húngaro establece una marcada diferenciación entre lo que él llama “el arte de la élite” y el arte del pueblo, planteándolo como un asunto de clases sociales, más aún cuando “El arte del pueblo no es ningún arte de comunidad sino, como la producción artística en general, un arte de clase de grupo social.” (Hauser, 1977, p. 714)

Entonces, se podría establecer que tanto el arte popular como el ligado a lo intelectual son interpretados de manera diferente, se mueven por circuitos distintos y asumen de manera diferente los procesos de cambio y experimentación formal y conceptual.

La diferencia entre ambos estriba, sin embargo, en el hecho de que el arte sublime conserva su calidad tanto en sus formas tradicionalistas como vanguardistas,

mientras que el arte del pueblo, al abandonar sus formas tradicionales, no sólo deja de ser lo que ha sido en general de ser tenido en cuenta como arte. (Hauser, 1977, p. 704)

Por lo tanto, sería más factible que una obra concebida bajo los conceptos tradicionalistas de arte popular migre hacia el arte más conceptual, más aún cuando conceptos, ya tradicionales en el arte, como el *ready made* pueden justificar casi cualquier ejercicio de apropiación y recontextualización.

Por otra parte, en la actualidad las premisas propuestas por Hauser hace ya varias décadas podrían resultar demasiado condescendiente con lo que él llama las “formas tradicionalistas” del arte, en la actualidad resulta, cuando menos, discutible que una obra de arte contemporánea pueda ser concebida y sustentada exclusivamente bajo los cánones tradicionales.

Cabe aquí señalar que, quizá una de los rompimientos más importantes dentro de lo que puede llamarse la tradición artística occidental fue la que se dio, justamente, durante los años 60, al abrir la posibilidad de reconocer el cuerpo del artista, los espectadores y sus acciones como herramientas potenciales de construcción estética, cuestionando, de esta manera, la concepción modernista de obra de arte, en cuyos principales preceptos se planteaba al arte como una entidad terminada e independiente del espectador, “La cancelación de la tradición moderna se producía, entonces, bajo la forma de esas maneras polares y enlazadas del forzamiento que son el ausentismo del artista o la exaltación de la presencia” (Laddaga, 2006, p.121), y, más de cinco décadas después, este cambio ha significado la posibilidad de que fenómenos sociales como las fiestas populares, procesiones, artesanías, etc., puedan ser repensados desde el campo de lo artístico, pudiendo establecerse ciertas líneas de conexión entre lo tradicional, lo popular y lo intelectual. Este ejercicio de reinterpretación desde las artes se vuelve necesario para la construcción de nuestra identidad, tomando en cuenta que las tradiciones de cada pueblo están en constante cambio y construcción, siendo una necesidad primordial la de conocerlas y protegerlas de la hiper-influencia de las culturas extranjeras.

## 2.2 La sorpresa como experiencia estética

Las concepciones de lo que significa el arte como expresión de la cultura humana han sufrido importantes cambios en los últimos 60 años, lo que “(...) abrió un vasto campo de

experimentación con el color y la forma, que aún está por ser explotado” (Gombrich, 1995, p. 600).

Sin duda, estas búsquedas estéticas han permitido la asimilación de la forma artística como algo infinitamente extenso, con conceptos que se distancian de la idea del objeto artístico terminado y que en cambio abrazan concepciones tan abstractas como: la nada, el silencio, el movimiento, los procesos, la acción, entre otros. Esto ha posibilitado, tanto al artista como al espectador, el abrirse a la experiencia artística y las sorpresas que esta puede ofrecer.

A estas obras que, de un modo u otro, exigen del lector reacciones interpretativas muy libres, podríamos añadir otras obras que poseen en sí mismas como una especie de movilidad, una capacidad de replantearse caleidoscópicamente a los ojos del lector como nuevas, dotadas de perspectivas diferentes. Un ejemplo fácil, pero no por esto rechazable, es el constituido por ciertos objetos que oscilan entre la escultura y el objeto decorativo, como los móviles de Calder, objetos plásticos que se metamorfosean continuamente, ofreciendo en cada momento nuevos ángulos visuales. (Eco, 1983, p. 159)

La infinitud de perspectivas posibles a las que Eco hacía referencia hace ya varias décadas, presupone que una de las cualidades intrínsecas de las nuevas experiencias artísticas era la sorpresa estética y la indefinición formal, cualidades que siguen aún vigentes en varias obras contemporáneas.

Sin embargo, luego de transcurridas varias décadas desde esta mencionada ruptura es posible establecer que muchos de los conceptos que en su momento resultaban sorprendentes, hoy en día pueden resultar repetitivos y hasta previsibles, ya que la mecanicidad de cualquier actividad resta significado a cualquier fenómeno sociológico, tal como lo señala Benjamín (2010) al comparar los juegos de azar y el trabajo mecánico:

Al estallido del movimiento de la máquina corresponde el *coup* en el juego de azar. Cada intervención del obrero en la máquina carece de relaciones con la precedente porque constituye una exacta reproducción de ésta. Cada intervención en la máquina está tan herméticamente separada de aquella que la ha precedido como un *coup* de la partida de azar del *coup* inmediatamente precedente. Y la esclavitud del asalariado hace en cierta forma *pendant* a la del jugador. El trabajo de ambos está igualmente libre de contenido. (p.36)

En este sentido, la incesante búsqueda por sorprender e innovar dentro de los circuitos del arte contemporáneo ha llevado, en ciertos casos, a la creación de nuevos cánones que al

volverse reiterativos han trivializado los discursos otrora transgresores, ya que su repetición mecánica y metódica ha terminado por reducir su significado, su contenido y hasta su materialidad.

Pocas ideas han tenido tanto éxito como aquellas que están vinculadas al carácter inmaterial del arte, a su profunda necesidad de escapar de cualquier concreción material y espacialmente a su batalla interminable contra la forma, contra la estética, contra la belleza-sea lo que fuere esta- (Rojas, 2011, p. 119)

Por ello, de manera general se puede decir que cuando la forma es indefinida el espectador puede esperar cualquier cosa en una sala de arte contemporáneo, lo que lo hace propenso a ser sorprendido, para bien o para mal.

En este sentido, cuando nos referimos a la sorpresa como experiencia estética, nos referimos a algo que no se espera que ocurra o que no creemos posible dentro de una experiencia artística y, no obstante, sucede, sin embargo, cuando el concepto de que todo es posible en el arte se ha vuelto lo habitual, cabe preguntarse casi de manera retórica: ¿qué nos podría sorprender en una realidad caracterizada por una híper acelerada capacidad de cambio?

Quizá una de las concepciones intrínsecas que lleva la idea de lo que es el arte, que persisten desde el siglo XVIII y XIX, es que el arte como forma y como experiencia “debe practicarse en la forma de la producción de objetos o de eventos que se separen e interrumpan el curso habitual de las acciones en un mundo” (Laddaga, 2006, p. 29)

De esta manera, se podría suponer que, para lograr sorprender al espectador, se debe primero tratar de entender lo habitual para poder proponer experiencias estéticas que logren fracturar la mecánica de lo cotidiano.

La experiencia del arte se caracteriza porque la obra posee siempre su propio presente y expresa una verdad irreductible tanto al objeto apuntado como a la intención de su autor. La obra de arte ni es un objeto ni gusta como si lo fuera; no se reduce a algo decorativo, sino que se desarrolla en el curso de su existencia provocando placer y aversión. (López Sáenz, 1998, p. 134)

En este sentido, resulta importante agregar que dicha capacidad de sorpresa resulta ineludiblemente efímera frente a la naturaleza orgánica y cambiante de los imaginarios

culturales, ya que lo que hoy puede resultar contrario a las lógicas contemporáneas, en muy poco tiempo, puede ser asimilado y aceptado como normal.

Con lo cual habremos de afirmar que, si bien es cierto que es perfectamente legítimo un discurso cultural sobre las poéticas de un período y puede incluso constituir un instrumento útil para la comprensión más profunda de las obras (o bien presentarse como una contribución de una cultura, desinteresándose del destino de cada obra en particular, de su éxito o de su fracaso), sin embargo, si queremos hablar de una obra, el simple discurso cultural no basta y la obra es válida sólo si, estudiada en concreto, nos revela algo más rico, más variable y difuminado, más evasivo, incluso (por qué ésta es la condición del placer estético): y en este algo más estriba la garantía de nuestro juicio de valor. (Eco, 1983, p. 265)

De esto, se podría establecer al menos dos espacios de significación de una obra de arte, cada una con diferentes formas de sorprender al espectador: en primer lugar, existe la cuasi inmediata interpretación de una obra que depende en gran medida de los imaginarios y discursos culturales vigentes, por lo que su capacidad de sorpresa estriba directamente de cuanto estas impresiones transgredan los parámetros contextuales de cada sociedad; y, en segundo lugar, existe una dimensión encriptada cuyos significados requieren un análisis crítico más profundo capaz de separar los significados superficiales de los que se encuentran entre líneas, los mismos que, que por su riqueza semiótica, puede resultar terreno fértil para el asombro y disfrute artístico.

## Capítulo III

### Desarrollo de la obra

#### 3.1 Referentes artísticos

##### 3.1.1 Ilich Castillo (Guayaquil, 1978)

Sus estudios los realizó en el Instituto Tecnológico de Artes en el Ecuador y en la Universidad Casa grande de Guayaquil. Ha sido parte de colectivos importantes dentro de la escena ecuatoriana, como es el caso de La Limpia (2001-2006) habiendo participado en varias exposiciones a nivel nacional e internacional.



Imagen 1. *Cómo se encienden los discursos populares, según Homs* (2005), Castillo resignifica la tradicional técnica de papel maché, utilizada tradicionalmente para la fabricación de años viejos.

Si bien Castillo no ha trabajado explícitamente con el concepto o las técnicas utilizadas para la elaboración de las piñatas, sin embargo, en parte de su trabajo es posible establecer cierto interés por recontextualizar prácticas artesanales tradicionales estableciendo conexiones conceptuales artísticas con contenido político-crítico. Tal es el caso de su obra *Cómo se encienden los discursos populares, según Homs* (2005), en la que, a través de una referencia histórica pertinente al monumento del encuentro entre Bolívar y San Martín, logra establecer relaciones con la situación política del Ecuador de mediados de la década pasada, experimentando con la técnica tradicional para hacer “años viejos”, así:

(...) utilizando las mismas técnicas hace una representación pictórica de la maqueta presentada por el escultor español José Homs a mediados de los treinta que fuera

rechazada por la Municipalidad de la época, planteando un diálogo histórico entre la pintura y la escultura, a la vez que ironiza sobre las prácticas discursivas actuales que pretenden retomar discursos con casi dos siglos de pátina. (Suarez Moreno, Pacurucu Cárdenas, Martínez Roldán, & Abad Vidal, 2014, p.50)

En este sentido, el trabajo del Guayaquileño se convierte en un ejercicio de re significación, tanto estética y conceptual, de técnicas artesanales tradicionales relacionadas con celebraciones y rituales importantes dentro del imaginario del Ecuador, así como en el uso de materiales y técnicas tradicionalmente artesanales.

### 3.1.2 Doris Salcedo (Bogotá, Colombia-1958)

Realizó sus estudios en bellas artes a finales de la década de los 70 en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, posteriormente, “En 1984 hizo un master en Bellas Artes, en la universidad de Nueva York. Allí conoció la obra de Joseph Beuys: "Con esa obra descubrí el concepto de escultura social, la posibilidad de dar forma a la sociedad a través del arte" (Valcárcel, 2015).



Imagen 2. *Señales de duelo*. (1989-1990), Doris Salcedo. Instalación. Yeso, acero y camisas blancas de algodón.

Posteriormente, regresa a su Colombia donde dirige la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes de Cali. Allí obtiene una beca de la Fundación Guggenheim y Penny McCall, con esta aumenta su popularidad” (Hipermedula.org, 2019). Desde ese



entonces ha tenido un sinnúmero de exposiciones y reconocimientos que la han encumbrado como una de las artistas sudamericanas contemporáneas más relevantes de la actualidad.

La obra de Salcedo recurrentemente indaga en ciertos problemas sociales que, lamentablemente, resultan comunes en las sociedades Latinoamericanas. Así, la artista colombiana ha logrado retratar de manera sensible la violencia, la segregación, la migración, entre otros aspectos que por su naturaleza resultan críticos y complejos. Tal como ella misma lo señala:

Soy una artista del tercer mundo. Desde esa perspectiva, desde la perspectiva de la víctima, desde la perspectiva de los pueblos derrotados, es desde donde miro al mundo. Por eso mi obra no representa algo. Es simplemente una insinuación de algo. Es intentar traer a nuestra presencia algo que ya no está aquí. En ese sentido es sutil. (Valcárcel, 2015)

En la obra de Salcedo se puede evidenciar reflexiones sobre la violencia que vienen desde un trabajo sensible, desde la poética y la retórica. Esta sutileza que menciona Salcedo es resuelta en sus obras utilizando objetos cotidianos a los que, mediante procesos estéticos, se les otorga simbolismos históricos y sociales convirtiéndolos en artefactos capaces de transmitir distintas emociones, sensibilizando al espectador al hacer que este se vea reflejado desde su propia cotidianidad.



Imagen 3. *Noviembre 6 y 7 (2002)*, Doris Salcedo. *Instalación in situ en el Palacio de justicia de Colombia*

En este sentido, considero la obra de Salcedo como un referente conceptual de mi propuesta, ya que espero establecer un espacio de reflexión social a través de mi propia visión sobre la situación política reciente del Ecuador.

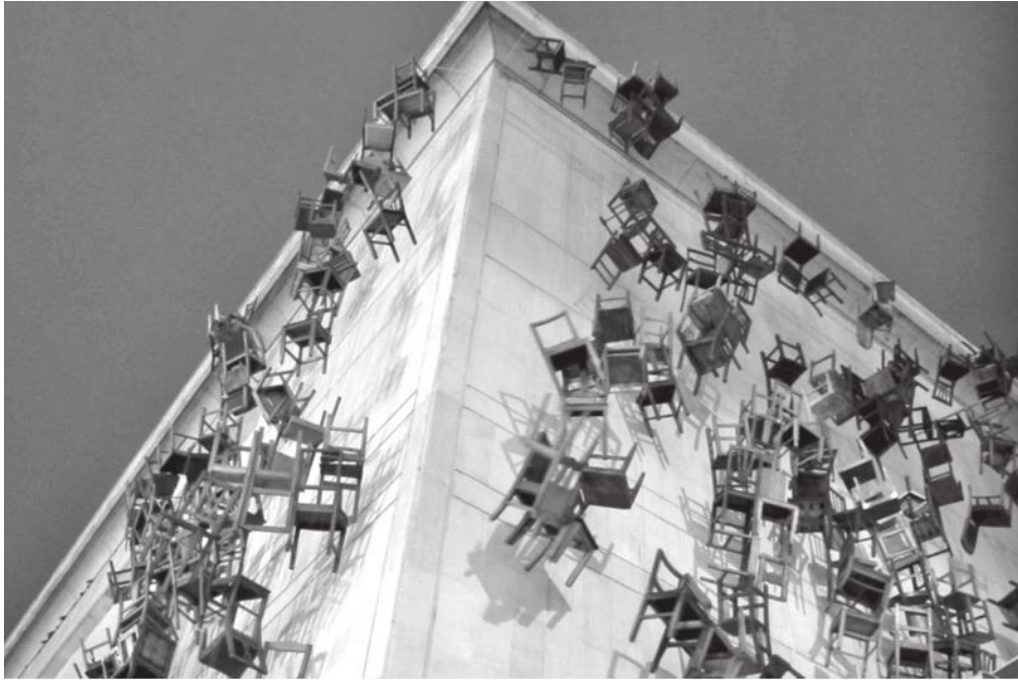


Imagen 4. Detalle de *Noviembre 6 y 7* (2002), obra de Doris Salcedo.



Imagen 5. *Shibboleth* (2008), obra de Doris Salcedo. Representa fronteras, la experiencia de los inmigrantes, la experiencia de la segregación, la experiencia del odio racial

### 3.1.3 Cai Guo-Qiang (China-1957)

Quizá, uno de los más importantes artistas chinos en la actualidad. Cai estudió escenografía en Shanghai y posteriormente ha desarrollado su obra caracterizada por las “(...)

referencias a las filosofías budista, taoísta y maoísta, la historia militar asiática, la tecnología, la pirotecnia, la mitología, la medicina china, eventos de actualidad e incluso la vida extraterrestre” (Alvarez, 2014).

En la actualidad Cai vive y trabaja en Nueva York, y ha recibido varios premios y reconocimientos, entre los que destacan: el León Dorado en la 48ª Bienal de Venecia (1999), el 7º Premio de Arte de Hiroshima (2007) y la exposición individual en MassMoCA otorgada por La Asociación Internacional de Críticos de Arte de Nueva Inglaterra.

La obra del artista, reiteradamente, reflexiona sobre asuntos complejos partiendo desde conceptos aparentemente simples, quizá influenciado por la filosofía taoísta de la que se ha declarado seguidor. Así, su trabajo “(...) recupera la memoria cultural para, a través de sus instalaciones, “Eventos explosivos” efímeros y dibujos hechos con pólvora, abordar cuestiones ideológicas y conflictos históricos de forma bella y poética.” (Cué, 2014)



**Imagen 6.** Head On. (2006), Cai Guo-Qiang. Instalación. 99 lobos de peluche chocan contra una muralla de vidrio



Imagen 7. *The Bund Without Us* (2014), Cai Guo-Qiang. Cai Guo-Qiang enciende su instalación presentada en el *Great Hall of the Power Station of Art*, Shanghai.



Imagen 8. *Sky Ladder* (2015), Cai Guo-Qiang. una escalera al cielo, creada con fuegos artificiales que iluminaron el cielo de la isla Huiyu, su pueblo natal.

De esta manera, el trabajo de Cai Guo-Qiang se constituye en un referente tanto conceptual como formal para mi obra, ya que me interesa establecer puentes estéticos entre las tradiciones culturales y la praxis artística contemporánea.

## 3.1.4 Justin Favela (Las Vegas, 1986)

Sus estudios de licenciatura los realizó en la Universidad de Nevada, donde pudo tener contacto con distintos medios artísticos como la pintura, la escultura y el performance. Ha tenido un sinnúmero de muestras en diferentes países, habiendo ganado varias residencias artísticas en EEUU, México y el Reino Unido.

Este artista estadounidense, de ascendencia mexicana y guatemalteca, indaga en su obra sobre las estéticas populares mexicanas, principalmente a través de la una tradicional forma de confeccionar piñatas, que consiste en el uso de “papel maché cortado en forma de tiras que se van sobreponiendo. De esta forma sus diversas capas forman la figura final o capa de color que se piensa poner.” (Zuriaga, 2018)

A través de la aplicación de esta técnica, Favela ha explorado diversos ámbitos artísticos que van desde la pintura paisajística hasta las intervenciones urbanas a gran escala, logrando configurar lecturas visuales curiosas y atractivas.

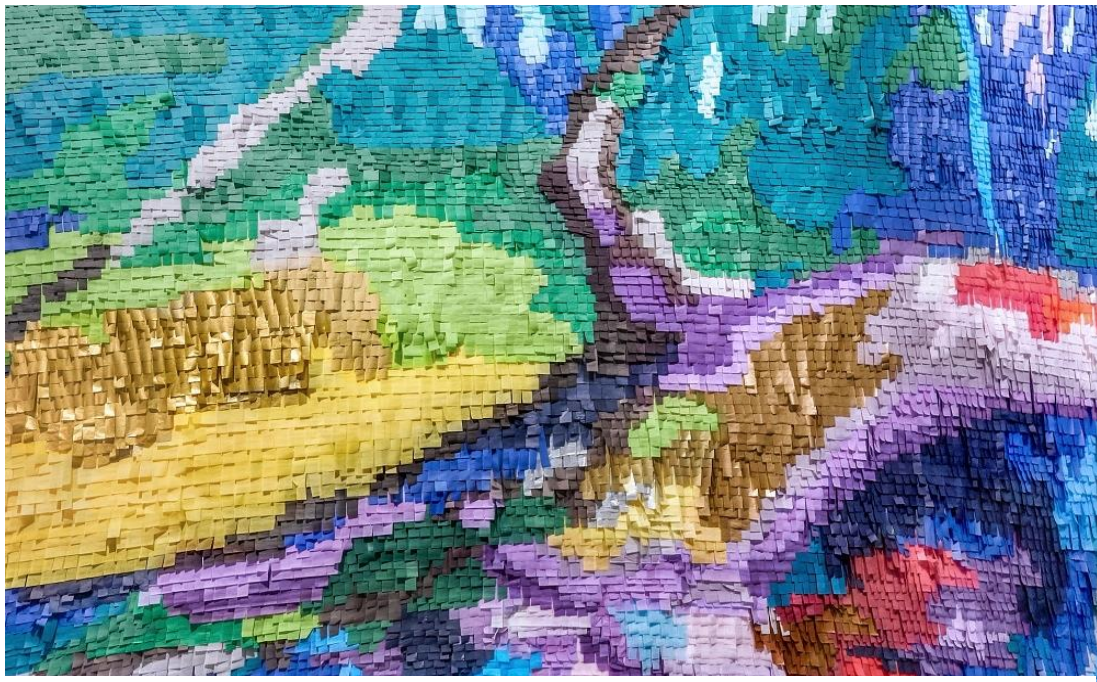


Imagen 9. Recuérdame (2018), Justin Favela, Fotografía tomada por Michael Palma Mir



Imagen 10. En 2016, en el festival "Life is Beautiful" en Las Vegas, Favela realizó una intervención en la fachada de un motel cubriéndolo con la técnica utilizada para realizar piñatas.

Adicionalmente, el artista suele acompañar sus exposiciones con actividades relacionales como talleres y charlas que se convierten en herramientas de acercamiento de los asistentes con su obra y con las tradiciones populares mexicanas.

Sin lugar a duda, la obra de este artista mexicano se constituye como un referente directo de mi propuesta, tanto formal como conceptualmente, interesándome, de manera particular, en la reinterpretación simbólica de la realidad a través de la estética de las piñatas.

### 3.2 Desarrollo de la obra:

En primer lugar, es importante establecer ciertos aspectos históricos, conceptuales y formales que influirán en la construcción de la propuesta. A mediados del siglo anterior una serie de movimientos artísticos buscaron experimentar y, en algunos casos, transgredir los parámetros clásicos del arte.

Después de dadaístas y constructivistas capitaneados por M. Duchamp y K. Malevich, tras la provocación intelectual que supusieron las acciones de Duchamp (su tonsura en forma de estrella, 1919), solo restaba —en palabras de F. Pluchart— abrir la vía para que se desarrollasen el happening y el arte de comportamiento, vía en la que artistas como Manzoni y Kaufner liberaron a la pintura de sus ancestrales servidumbres para transformarla en instrumento de acción social y en arma de combate (...) (Guasch, 2007)

Este rompimiento significó la exploración de aspectos estéticos poco convencionales hasta ese momento, posibilitando, por ejemplo, el diálogo con las artes populares a través del Pop Art y el uso de la acción como insumo artístico en las propuestas de artistas que experimentaron con el Performance y el Happening.

Este último, consiste en un evento planificado con una serie de instrucciones específicas dadas por el artista, de tal manera que, los asistentes son invitados a participar en determinadas actividades artísticas con características estéticas específicas. Esta práctica artística privilegia las acciones por parte de los asistentes por sobre cualquier pretensión objetual.

Por otra parte, poco después de la aparición del Happening surgió un movimiento artístico que transgredió los límites entre lo que se conocía como alta y baja cultura, llevando las estéticas y técnicas populares hacia las galerías artísticas. Este movimiento fue conocido como Pop art, teniendo su auge entre los años 60's y 80's del siglo pasado. En la actualidad, sin embargo, se puede determinar muchos artistas cuyo trabajo reflexiona y sirve de puente entre lo entendido como "lo popular" y "el arte contemporáneo".

En efecto, frente a la diversidad de las civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos, procedimientos pirotécnicos, performances teatrales o religiosos y hasta al arte de los arreglos florales. (Michaud, 2007, pág. 20)

En este sentido, y teniendo en cuenta que la propuesta desarrollada en el presente trabajo busca establecer una relación estética con los ritos de celebración y más específicamente

con las piñatas, entendiendo estas últimas como objetos efímeros, me interesa desarrollar un happening en el cual los asistentes sean invitados a interactuar con la obra.

Al ser la instalación animada en vivo o diferida por el artista o actores que se integran al dispositivo o conforman su núcleo esencial, se vuelve entonces “performance” o “acción” y se acerca al acto teatral, a la coreografía o al ritual religioso. (Michaud, 2007, p. 31)

A este respecto, es importante señalar que el Antr. Santiago Ordoñez (comunicación personal, 23 de enero de 2023) afirma que, como elementos recurrentes en los rituales y ceremonias de celebración populares tradicionalmente en el Ecuador se acostumbraba a utilizar la “ollas encantadas”, las mismas que funcionan de manera similar a las piñatas; sin embargo, el uso de estas últimas se ha ido popularizando debido a la fuerte influencia de la cultura mexicana, sin mencionar su origen como herramienta colonial de evangelización, destacando la siguiente interpretación:

(...) pero los misioneros, en su afán por hacer llegar a la mente de los indígenas las enseñanzas del evangelio, inventaron algo objetivo que fuera captado fácilmente de ese modo, la piñata es el símbolo del mal al que hay que destruir, para esa lucha no hacen falta los ojos materiales, es por eso que nos vendamos, ya que bastan los ojos de una verdadera fe. El garrote representa la caridad, la verdadera e intransigente caridad que por amor al prójimo debe destruir al mal y una vez que se ha roto la piñata, se derrama sobre la humanidad todas las gracias y virtudes de Dios, simbolizadas por las frutas y los regalos. (De la Torre, 1994, p.129)

En la actualidad, la mayoría de las piñatas son construidas de manera artesanal utilizando diversas técnicas y representando, por lo general, personajes populares de las películas de Hollywood y superhéroes de los comics que estén de moda, lejos de una representación con fines moralistas o religiosos.

Además del aspecto visual, busco explorar las dimensiones estéticas de la “sorpresa” que llevan estos dispositivos, entendiéndolos como mecanismos performáticos de autodestrucción, exigiendo del espectador una acción violenta y destructiva para su activación; con lo cual se da paso a una etapa de disputa por “adueñarse” de los contenidos que caen de dichos dispositivos, estos suelen ser por lo general alimentos, golosina y juguetes en nuestro medio.

En este sentido, me interesa, tal como se señala en el primer capítulo, indagar en las transmisiones simbólicas que este tipo de interacciones construyen en los asistentes a la



muestra, ya que la propuesta plantea establecer dos momentos artísticos específicos: primero, un momento de exposición del objeto-dispositivo; y segundo, un momento en el que el espectador sea invitado a destruir la obra en una acción similar a un *happening*.



Imagen 11. La piñata, *objeto* simbólico de las celebraciones infantiles latinoamericanas

Es importante señalar mi interés por las cualidades de las piñatas se debe a que durante varios años he trabajado en la confección de piñatas para fiestas infantiles y de distinta índole, lo que ha hecho que me plantee la posibilidad de trabajar con estas técnicas, dotándoles de otros significados, más allá de las temáticas infantiles, resignificando las cualidades efímeras de este dispositivo.

Nos hallamos inmersos en la moda; un poco en todas partes y cada vez más, se ejerce la triple operación que la define como tal: lo *efímero*, la *seducción* y la *diferenciación marginal*. (Lipovetsky, 1996, p. 175)

En este sentido, buscando ir más allá de la mera seducción estética me he planteado el construir varias piñatas que hagan alusión específica a las protestas sociales desarrolladas en Ecuador a principios del mes de octubre de 2019, cuando el presidente Lenin Moreno decretó una serie de medidas que incluían la supresión de los subsidios a los combustibles, lo que desembocó en dos semanas de intensas protestas. En este sentido, desde mi punto de vista la desmesurada represión por parte del estado hacía los manifestantes contribuyó a la intensificación de la violencia, dejando como saldo varios muertos y miles de heridos en uno de los eventos más tristes de la historia reciente del país.

La propuesta retrata a los personajes que protagonizaron dichas protestas y cuya lucha se registró en distintos medios, tradicionales y alternativos, constituyéndose en una de las principales movilizaciones sociales de este siglo en el Ecuador.

El último informe de la Defensoría del Pueblo precisa en 8 el número de fallecidos y en 1.340 los atendidos en centros de salud por circunstancias relacionadas con las protestas, que por once días protagonizaron movimientos indígenas y sociales contra el decreto que elevaba el precio de los combustibles. (Universo, 2019)

Esto sin mencionar que, gran parte de los heridos tuvieron lesiones permanentes con diferentes grados de gravedad, los mismos que hasta el día de hoy no han tenido una respuesta por parte de la justicia ni del estado.

La mayoría perdió un ojo, quedó ciega o tuvo fracturas del cráneo que generaron algún tipo de discapacidad. La Policía, por su parte, contó 470 policías agredidos y 208 uniformados secuestrados. Fueron las manifestaciones más violentas de los últimos 15 años. (Almeida, Mena, & Loza, 2022)

La violencia que se desplegó por parte del estado y la respuesta de los manifestantes dejaron estragos físicos, pero sobre todo sociales, los mismos que todavía siguen latentes en el imaginario de la sociedad ecuatoriana.

### 3.2.1 Producción artística

En este orden de cosas, durante mi vida de estudiante estuve en varias protestas sociales y en una ocasión experimenté muy de cerca el peligro al que los protestantes están expuestos, inclusive, en una ocasión una bomba lacrimógena estuvo a punto de impactarme, sin embargo, la exposición directa al humo me causó una conmoción respiratoria que me hizo perder el conocimiento, siendo esta experiencia la que me motivó a definir el discurso de la obra.

De esta manera, se procedió a realizar un banco de fotografías con las imágenes de las protestas de 2019 tomadas de la web, esto con el objetivo de poder seleccionar los personajes que resulten interesantes compositivamente. Posteriormente, se dio la selección definitiva de las imágenes en base a un análisis de la capacidad comunicacional de la imagen, la calidad de la misma y sus cualidades compositivas.



A continuación, se procedió a editar las fotos buscando darles una estética y cromática de superhéroes de comics, en un proceso de síntesis que permita trabajar con la técnica utilizada en la confección de piñatas. De esta manera, la elección de los colores utilizados responde, más allá de la evidente relación con los colores de la bandera ecuatoriana, a la intencionalidad de crear una relación visual con la estética clásica de los comics que recurrentemente utilizaba colores primarios para ilustrar sus viñetas, por lo que, las piñatas elaboradas están caracterizadas por el uso de amarillos, azules y rojos, los mismos que se combinan con blancos y grises.

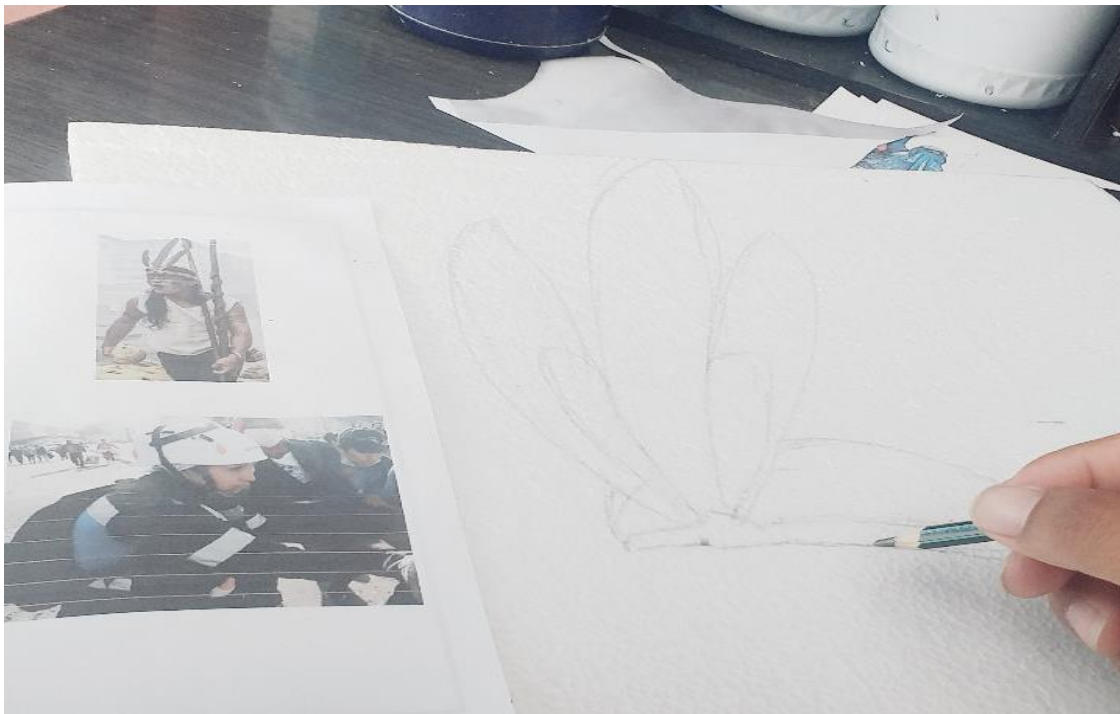


Imagen 15. El proceso tradicional de armado de piñatas utilizado en la fabricación de la obra, desde el dibujo, el armado de la caja, el pagado del papel craft y la propuesta museística.

Con estas imágenes impresas, se inició la manufactura de las piñatas, siguiendo el procedimiento artesanal utilizado para la fabricación de las mismas: se realizó el traslado del dibujo a la espuma Flex, lo que servirá de guía para la posteriormente cubrir varias capas de pintura de agua. Con las dos caras terminadas, se continúa con el armado de la caja mediante el uso de cartulina dúplex, sobre la cual se pegan varias capas de papel craft, lográndose el acabado final de la piñata.

Se realizan dos de cada uno, ya que el armado requiere un par para confeccionar una caja utilizando una tira de cartón gris delgado de 8 a 10 cm de ancho, la misma que es recubierta con tiritas de papel mache de diferentes colores, formando filas regulares hasta cubrirla totalmente. Finalmente, se coloca una cuerda con la que se suspende la piñata y se deja una pestaña abierta que permite rellenarlas posteriormente.

Este relleno por lo general consiste en dulces, caramelos y juguetes, sin embargo, para la propuesta he rellenado las piñatas con monedas de chocolate cubierta con láminas doradas y palomas blancas de mazapán buscando establecer una relación simbólica de los intereses económicos causantes de las protestas y la paz como anhelo popular.

Si bien la instalación busca retratar a los personajes que protagonizaron las protestas de 2019, sin embargo, la instalación está pensada para que el espectador tenga que caminar entre los espacios reducidos que quedan entre piñata y piñata, convirtiéndolo en parte de la "multitud".



Imagen 16. El proceso utilizado es el tradicionalmente empleado por los artesanos que elaboran piñatas

De manera complementaria, se ha dispuesto un dispositivo con un audio tomado de protestas que por sus características resulta caótico, incomprensible y hasta molesto pero que funciona perfectamente para construir un ambiente que rememore de alguna manera a una protesta real.

Así, durante la activación de la instalación se pensó en disponer una máquina de humo que complemente la sensación estética de las protestas y represión propias de los últimos años, aunque, sin las molestias y peligros reales de los gases lacrimógenos y la represión policial.

### 3.2.2 Exposición

La obra, expuesta el 26 de agosto de 2022 en Cuenca, fue instalada en una de las salas del Centro cultural Casa de las Posadas, contó con la instalación de 21 piñatas, para lo cual se implementó una división espacial utilizando un textil con el objetivo de cerrar y limitar el espacio donde fueron expuestas, con el objetivo de intensificar más la sensación de encierro.

Adicionalmente, la muestra contó con la utilización de una máquina de humo y con un audio editado que mezcla ruidos caóticos de protestas con sonidos de fiesta y celebración,

buscando establecer una relación, al menos visual y sonoro, con el ambiente real de una protesta, entendiendo la instalación como una celebración o un ritual de memoria.



Imagen 17. Poster de promoción e invitación a la muestra

En la inauguración se invitó a los espectadores a circular libremente entre las piñatas, en el espacio inundado de humo y el ruido de protestas, por lo que los asistentes al entrar en la instalación se veían rodeados por una multitud de piñatas.

La obra, al ser concebida como una instalación efímera, se mantuvo expuesta durante una semana, específicamente hasta el viernes 2 de septiembre, evento en el que los asistentes fueron invitados a romper algunas piñatas cumpliendo con el ciclo de celebración y sorpresa.



Imagen 18. proceso de instalación





Imagen 19. Asistentes a la inauguración



Imagen 20. Discurso inaugural de la muestra



Imagen 21. El proceso de activación final durante la clausura de la muestra, en la que los asistentes pudieron intervenir en la instalación.

Las reacciones de los asistentes a la muestra fueron diversas, habiéndose recibido inquietudes sobre la identidad de los personajes retratados. De la misma manera, se plantearon otras dudas y hasta un ligero debate sobre el significado simbólico que tendrían las monedas de chocolate del relleno que rellenaban las piñatas e incluso sobre algunos aspectos no pensados intencionalmente, como, por ejemplo, el cuál sería la posible lectura semiótica de la venda de quién rompe la piñata, pudiéndose ésta interpretarse como la imposibilidad de la ciudadanía de conocer la verdad.

Por otro lado, pude ser testigo de que varios asistentes a la muestra se veían conmovidos hasta las lágrimas al recordar los sucesos ocurridos en las protestas de 2019, sobre todo al reflexionar sobre la lucha anónima de estos y muchos protestantes que incluso fallecieron debido a la represión estatal, todo por alzar la voz por un futuro mejor.

Sin duda, una de las reacciones más interesantes de los asistentes fue la de identificación con los personajes retratados debido, seguramente, a la mediatización de las protestas; igualmente, ante la posibilidad de interactuar con la instalación la reacción fue de algarabía, ya que al ser invitados a ser partícipes de la obra en el evento de cierre, este se volvió un ejercicio lúdico, convirtiendo a la instalación en una fiesta de celebración y de rememoración de los protagonistas de las protestas del 2019, personajes anónimos que en la obra fueron retratados como (súper) héroes, resignificando la piñata como dispositivo de sorpresa y fiesta.

## Conclusiones

Teniendo en cuenta los contenidos desarrollados en el presente trabajo, en este apartado de la investigación cabe realizar el análisis de los resultados y conclusiones, estableciendo las relaciones con los objetivos establecidos con anterioridad para esta investigación, la metodología aplicada y el producto obtenido partiendo del levantamiento investigativo realizado.

Cabe señalar que, en la presente investigación se ha podido compilar diversa información referente al objeto de estudio mediante el uso de un método deductivo de análisis, lo que ha permitido llegar a ciertas conclusiones particulares respecto al tema planteado los mismos que están alineados a los objetivos planteados inicialmente; a continuación, se detalla los procedimientos aplicados de cada uno junto con sus conclusiones:

**Objetivo 1:** Definir los distintos rituales de celebración y sus connotaciones simbólicas dentro de la sociedad latinoamericana a través de una investigación.

- Mediante una investigación bibliográfica se han podido recopilar varios autores que reflexionan sobre los rituales de celebración y sus simbologías.
- En el desarrollo de la investigación se define que, principalmente existen dos tipos de celebraciones según sus connotaciones sociales: por un lado, se encuentran las celebraciones que marcan aspectos críticos de la vida de un individuo; por otro lado, se encuentran las celebraciones que se relacionan con aspectos críticos históricos, místicos, etc., de la comunidad en general.
- Se logra establecer ciertos aspectos de caracterizan a los rituales como actividades lúdicas, definiendo al juego como expresión sociológica que mantiene de manera intrínseca varios niveles semióticos.

**Objetivo 2:** Establecer relaciones conceptuales entre el arte contemporáneo y los rituales de sorpresa y acción y las celebraciones latinoamericanas.

- Dentro de la discusión de la relación entre el arte contemporáneo y las celebraciones tradicionales latinoamericanas se entiende que el primero está concebido en esencia desde un sentido intelectual, con sus propias tradiciones discursivas y estéticas, mientras que, por otro lado, el segundo

está más emparentado con los aspectos de la praxis y la funcionalidad como eje estético y conceptual.

- Se puede establecer que la sorpresa como recurso estético ha sido utilizado tanto en rituales de celebración tradicionales como en prácticas artísticas.
- Existen diversos artistas latinoamericanos que utilizan de distintas maneras la sorpresa y las celebraciones tradicionales como herramientas estéticas; convirtiendo a estas expresiones artísticas en dispositivos de reflexión social y de ruptura con lo cotidiano.

**Objetivo 3:** Plantear las connotaciones antropológicas y sociológicas de los elementos de la fiesta como la piñata las ollas encantadas, sorpresas etc.

- Existen distintas connotaciones antropológicas sobre el juego, definiéndolo como un fenómeno cargado de simbolismos que pueden ser entendidos tanto de maneras superficiales como profundas, al ser evidente que en lo lúdico suelen existir vestigios ceremoniales y ritualistas cuyos conceptos abordan aspectos sociales que van mucho más allá de una mera actividad infantil.
- Se puede definir al juego como una actividad sociológica cuyo entendimiento refleja semblantes sacros, místicos e históricos de nuestras sociedades, ya que guarda intrínsecamente los remanentes de antiguas costumbres y ritos, convirtiéndolo en un fenómeno sociológico con un profundo sentido antropológico.

**Objetivo 4:** Desarrollar una instalación de arte contemporáneo que aglutine los conceptos del ritual la acción y la sorpresa como elementos estéticos.

- El proceso de producción de la obra tuvo varios momentos críticos, especialmente durante la definición material y formal de la obra. En este sentido, fue trascendental mi experiencia personal al haber trabajado durante varios años en la fabricación de piñatas para fiestas infantiles.
- La exposición se convirtió en una propuesta que invitaba de manera explícita a ser partícipe de la experiencia, estableciendo recorridos y acciones con los que los espectadores activaban el mecanismo estético de la obra.
- Si bien la instalación hace referencia explícita a las estéticas de las piñatas como dispositivo tradicional de celebración Latinoamérica, sin embargo, la propuesta logra establecer una reflexión social al retratar a los protagonistas de las protestas sociales en Ecuador en el 2019.

- Una de las limitaciones principales encontradas durante el proceso fue la falta de plataformas oficiales de difusión por parte de las instituciones culturales de la ciudad, por lo que la visibilidad de la muestra fue limitada.

## Recomendaciones

1. Se considera importante el que se mantenga convenios con varios espacios de exhibición y galerías, tanto públicas como privadas, ya que la dificultad para encontrar un lugar adecuado para exponer los trabajos resulta alta.
2. La exposición de los proyectos se debería realizar posterior a la definición de lectores del trabajo de graduación, con el objetivo de que puedan asistir a la muestra y puedan observar la obra y su propuesta museística.
3. El departamento de comunicación de la facultad podría realizar asesoramientos en cuanto a el material de difusión de las muestras de los proyectos de graduación, ya que estos representan a la institución. Igualmente, se podría plantear un programa audiovisual en los que se entreviste a los estudiantes respecto a sus trabajos de graduación, lo que potenciaría la visualización de los mismos.

## Glosario de términos

**AÑOS VIEJOS:** es una tradición oriunda de Ecuador, en el que, durante las celebraciones de fin de año se queman monigotes realizados con papel, aserrín, ropa usada, entre otros materiales, como un símbolo de cambio.

**ARTE POPULAR:** arte cultivado por artistas con frecuencia anónimos y fundado en la tradición. (RAE)

**CELEBRACIÓN:** Conmemorar un acontecimiento, especialmente si para ello se organiza una fiesta u otro acto. (RAE)

**CEREMONIA:** Dicho de hacer algo: Con todo el aparato y solemnidad que le corresponde. (RAE)

**ESTÉTICA:** Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte. (RAE)

**FIESTA:** Reunión de gente para celebrar algo o divertirse. (RAE)

**HAPPENING:** es una corriente artística que tiene como parte fundamental de su concepción la provocación del espectador a través de participación e improvisación.

**JUEGO:** Ejercicio recreativo o de competición sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde. (RAE)

**PERFORMANCE:** actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador. (RAE)

**PIÑATA:** recipiente que puede ser constituido por distintos materiales que se llenan con dulces y juguetes, estos, como parte de celebraciones, suelen ser rotos por un participante vendado de una fiesta o celebración.

**PRAXIS:** Práctica, en oposición a teoría o teórica. (RAE)

**READY MADE:** trabajos artísticos creados con objetos fabricados con anterioridad presentados en descontextualización de su uso original.

**RITO:** costumbre o ceremonia. (RAE)

**RITUAL:** Conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas.

**SACRO:** relativo a lo sagrado.

**SEMIÓTICA:** teoría general de los signos. (RAE)

**SÍMBOLO:** Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada. (RAE)

**SORPRESA:** Acción y efecto de sorprender. (RAE)

**TRADICIONAL:** que se trasmite por medio de la tradición. (RAE)



## Referencias

- ARAVENA, A., & BAEZA, M. (2015). Construcción socio-imaginaria de relaciones sociales. *Cinta moebio*, 147-157.
- ALMEIDA, M., MENA, P., & LOZA, C. (07 de junio de 2022). El País. Obtenido de La impunidad cubre a los muertos y heridos de las protestas de 2019 en Ecuador: <https://elpais.com/internacional/2022-06-07/la-impunidad-cubre-a-los-muertos-y-heridos-de-las-protestas-de-2019-en-ecuador.html>
- ALVAREZ, L. (21 de mayo de 2014). *El planeta Urbano*. Recuperado el 23 de noviembre de 2021, de <https://elplanetaurbano.com/2014/05/te-oriental-y-99-lobos/>
- BANTULÁ, J. (2006). los estudios socioculturales sobre el juego tradicional: una revisión taxonómica. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 19-42.
- BAUDRILLARD, J. (2009). *La sociedad de consumo*. Madrid: SIGLO XXI. BAUDRILLARD, j.
- BAUMAN, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: PAIDOS.
- BAUMAN, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- BEALS, R., & HOIJER, H. (2000). Religión. *Mito, rito y símbolo*, 5-35.
- BENJAMIN, W. (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- BROUGERE, G. (2013). El niño y la cultura lúdica. *Ludicamente*.
- Buriano, A. (2017). El culto a la nación: escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador (reseña). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- CUÉ, E. (01 de marzo de 2015). *Alejandra de argos*. Recuperado el 22 de julio de 2022, de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>
- CUÉ, E. (22 de septiembre de 2014). *Alejandra de Argos*. Recuperado el 24 de noviembre de 2021, de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/335-entrevista-cai-guo-qiang>
- CUÉ, E. (17 de agosto de 2014). *Alejandra de Argos*. Recuperado el 27 de julio de 2022, de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/11-viajes/324-the-ninth-wave-cai-guo-qiang-s-en-shanghai>
- DE LA TORRE, F. (1994). *Arte Popular mexicano*. México: Trillas.
- DÍAZ, D. (14 de octubre de 2019). *BBC news mundo*. Obtenido de BBC news mundo: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50040317>
- ECO, U. (1983). *La definición del Arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- ENRIZ, N. (2011). *Antropología y juego: apuntes para la reflexión*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- EPA. (13 de octubre de 2019). *BBC news mundo*. Obtenido de BBC news mundo: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50009459>

- FAVELA, J. (17 de Octubre de 2018). *Sugar Hill Children's Museum of Art & Storytelling*. Recuperado el 22 de julio de 2022, de <https://www.sugarhillmuseum.org/justin-favela>
- GADAMER, H. (1991). *Las bases antropológicas de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- GILBERT, S. (15 de septiembre de 2018). *Puerto Plata Habla*. Recuperado el 3 de agosto de 2022, de <http://puertoplatahabla.com/pp/romper-la-pinata/>
- GUASCH, A. M. (2007). *Arte Ultimo del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid : Alianza .
- Hipermedula.org. (01 de septiembre de 2019). *Hipermedula.tv*. Recuperado el 23 de noviembre de 2021, de <http://hipermedula.org/2020/03/la-guerra-permea-nuestra-realidad-doris-salcedo/>
- HAUSER, A. (1977). *Sociología del arte* . Barcelona: Labor.
- KRONFLE CHAMBERS, R. (diciembre de 2005). *Río Revuelto*. Recuperado el 29 de septiembre de 2022, de <http://www.riorevuelto.net/2006/04/reflexin-y-resistencia-dilogos-del.html>
- LADDAGA, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo .
- LIPOVETSKY, G. (1996). *El imperio de lo efimero*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ SÁENZ, M. C. (1998). *Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. ÉNDOXA: series Filosóficas*, 325-350.
- MICHAUD, Y. (2007). *El Arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- QIANG, C. G. (21 de mayo de 2014). *El Planeta Urbano*. Recuperado el 2 de agosto de 2022, de <https://elplanetaurbano.com/2014/05/te-oriental-y-99-lobos/>
- QIANG, C. G. (27 de agosto de 2015). *masculin.com*. Recuperado el 22 de julio de 2022, de <https://www.masculin.com/culture/11512-video-feu-artifice-echelle-de-feu-chine/>
- RAE. (11 de agosto de 2021). *RAE*. Obtenido de [HYPERLINK "https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=30\\_2"](https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=30_2)  
[https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=30\\_2](https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=30_2)
- ROJAS, C. (2011). *Estéticas Canibales*. Cuenca: Bial de Cuenca.
- SALCEDO, D. (24 de febrero de 2015). *Descubrir el Arte*. Recuperado el 20 de julio de 2022, de <https://www.descubrirelarte.es/2015/02/24/doris-salcedo-metafora-de-los-desaparecidos.html>
- SALCEDO, D. (25 de noviembre de 2008). *Revista Transas*. Recuperado el 25 de octubre de 2022, de <https://www.revistatransas.com/2016/07/14/doris-salcedo-y-paul-celan-shibboleth/>
- SALCEDO, D. (26 de enero de 2016). *researchgate*. Recuperado el 25 de octubre de 2022, de [https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Noviembre-6-y-7-Doris-Salcedo-2002-Intervencion-tecnica-mixta-Sillas-de\\_fig5\\_317256985](https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Noviembre-6-y-7-Doris-Salcedo-2002-Intervencion-tecnica-mixta-Sillas-de_fig5_317256985)

- SEGALE, M. (2005). *Ritos y Rituales contemporaneos*. Madrid: Alianza.
- s/n. (12 de octubre de 2019). *El Pais*. Obtenido de El Pais: [https://elpais.com/elpais/2019/10/11/album/1570829587\\_202254.html#foto\\_gal\\_3](https://elpais.com/elpais/2019/10/11/album/1570829587_202254.html#foto_gal_3)
- SUAREZ MORENO, C., PACURUCU CARDENAS, H., MARTÍNEZ ROLDÁN, S., & ABAD VIDAL, J. C. (2014). *Mapas del Arte Contemporaneo en Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Universon, E. (15 de Octubre de 2019). *El Universo*. Obtenido de <https://www.eluniverso.com/noticias/2019/10/15/nota/7560137/ocho-fallecidos-1340-heridos-protestas/>
- URBIOLA, A., & WILHELM, A. (2012). La comunicación ritual como mecanismo de socialización de las organizaciones: razón y palabra, 1-17.
- VALCÁRCEL, M. (1 de Marzo de 2015). *Alejandra de Argos*. Recuperado el 22 de noviembre de 2021, de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>
- WUNENBURGER, J.-J. (2003). *Antropología de lo imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- HUIZINGA, J. (1954). *Homo Ludens*. En J. Huizinga, *Homo Ludens*. Madrid: Emecé Editores.
- ZURIAGA, D. (23 de AGOSTO de 2018). ALLCITYCANVAS. Recuperado el 19 de MAYO de 2022, de <https://www.allcitycanvas.com/pinatas-justin-favela/>

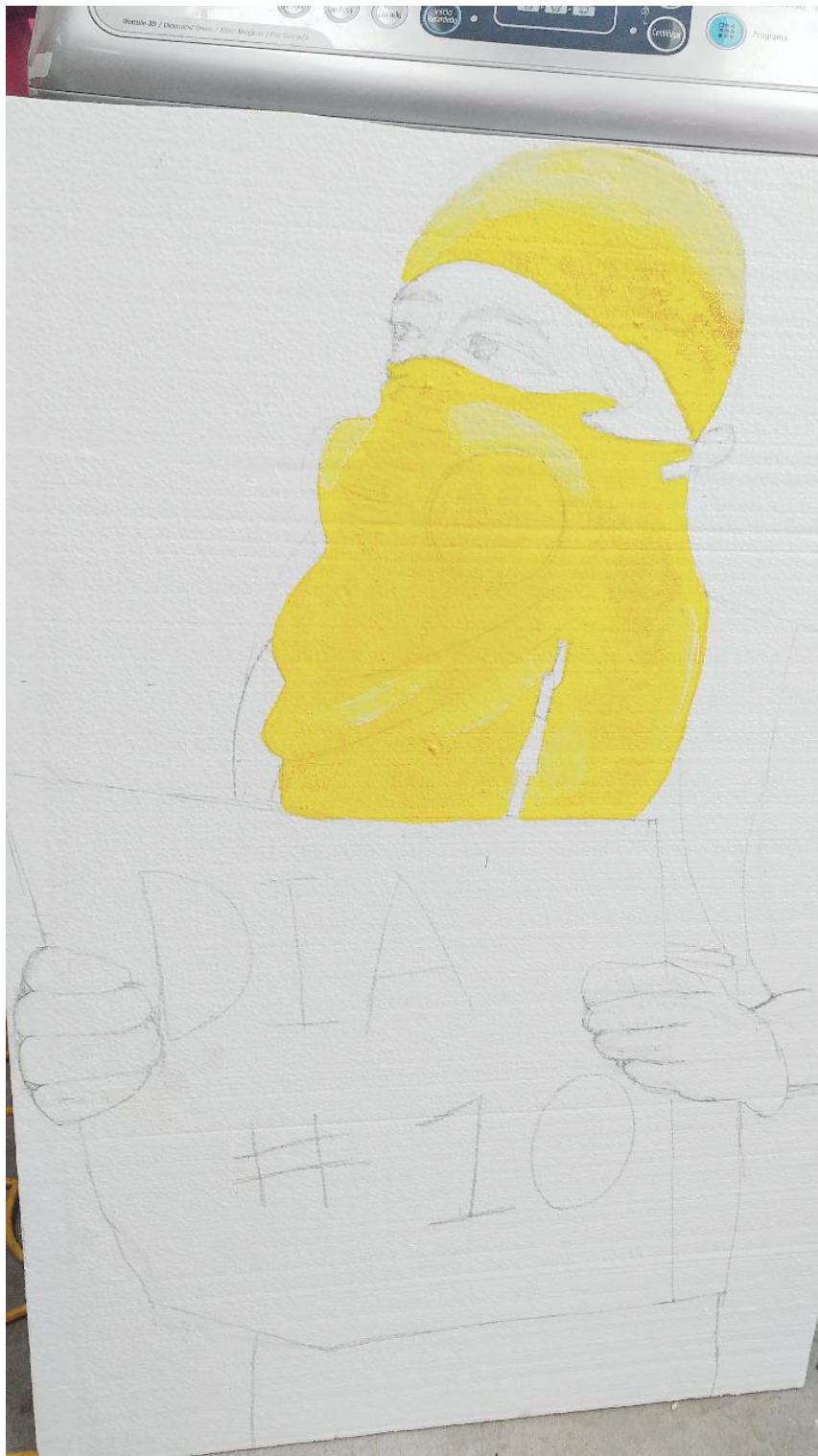
## Anexos

Registro fotográfico del proceso de producción artística

1. Las fotografías a continuación corresponden al proceso creativo de las piñatas, el mismo que incluye el dibujo de los modelos, el pintado y armado de las mismas.













Registro fotográfico del proceso de la muestra de en la que se expuso la obra desarrollada

1. A continuación, se adjuntan las imágenes concernientes a la inauguración de muestra de la obra, partiendo del poster promocional de la misma. Posteriormente, el registro del discurso inaugural y de la instalación siendo visitada por los asistentes.









1. El siguiente conjunto de imágenes corresponden a el acto de clausura realizado el 2 de septiembre de 2022, en la que se invitó a los asistentes a intervenir en la muestra en una ceremonia de activación artística.



