

¿Qué es escultura?

Límites y expansiones
en el campo del arte
ecuatoriano. Caso 7ma
Bienal Nacional de
Escultura San Antonio de
Ibarra



Mario Fernando García-Moreno* 
Iliana Sabina Paredes-Lascano** 

Fecha de recepción: 16 de abril de 2024

Fecha de aprobación: 16 de agosto de 2024

Para citar este artículo

García-Moreno, M. F. y Paredes-Lascano, I. S. (2024). ¿Qué es escultura? Límites y expansiones en el campo del arte ecuatoriano. Caso 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra, *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (32), e21427. <https://doi.org/10.17227/ppo.num32-21427>

* Doctor en Arte: Producción e Investigación, Universidad Politécnica de Valencia. Universidad Central del Ecuador.

** Magíster en Estudios del Arte, Universidad Central del Ecuador. Universidad Salesiana de Quito.



Resumen

Los autores de este artículo han investigado los conceptos fundacionales de la escultura, y han examinado el proceso de transformación que esta ha experimentado desde finales del siglo XIX. Tal transformación, que en su momento significó la ampliación de los recursos creativos de la escultura tradicional, dio lugar a inéditas propuestas y obras que, si bien a la larga fueron consagradas por la institución artística, en su momento afrontaron la incompreensión de amplios sectores sociales teóricamente ignorantes (Dickie, 1969) y visualmente analfabetos (Dondis, 1973), a su juicio. Por inercia, en la actualidad no son pocas las voces que se oponen a las manifestaciones artísticas que adoptan y exploran la llamada *escultura expandida*, así como son numerosas aquellas otras que, aunque instruidas, la confunden con categorías colindantes que comparten el campo en que esta se ubica (Krauss, 1979). Para fines educativos, sociales e institucionales, este artículo proporciona un marco teórico que permite mediar entre tradición y expansión, ante posibles conflictos generados cuando se convoca a la comunidad del arte a participar en procesos educativos y eventos culturales donde se menciona la palabra *escultura*, tal como sucede en la localidad de San Antonio de Ibarra y su Bienal Nacional.

Palabras clave: escultura; vanguardia artística; escultura expandida; escultura en el campo expandido; bienal de escultura; arte ecuatoriano; San Antonio de Ibarra

What is Sculpture? Limits and Expansions in the Field of Ecuadorian Art. Case Study: 7th National Sculpture Biennial San Antonio de Ibarra

Abstract

The authors of this article have investigated the foundational concepts of sculpture and examined the transformation process it has undergone since the late 19th century. This transformation, which at the time signified an expansion of the creative resources of traditional sculpture, gave rise to unprecedented proposals and works that, although eventually consecrated by the artistic institution, initially faced misunderstanding from broad social sectors theoretically ignorant (Dickie, 1969) and visually illiterate (Dondis, 1973), in their view. Due to inertia, many voices currently oppose artistic expressions that adopt and explore so-called expanded sculpture. There are also numerous others who, although educated, confuse it with neighboring categories that share the same field in which it is situated (Krauss, 1979). For educational, social, and institutional purposes, this article provides a theoretical framework to mediate between tradition and expansion, in response to possible conflicts that arise when the art community is invited to participate in educational processes and cultural events where the term “sculpture” is mentioned, as happens in the locality of San Antonio de Ibarra and its National Biennial.

Keywords: sculpture; artistic avant-garde; expanded sculpture; sculpture in the expanded field; sculpture biennial; ecuadorian art; San Antonio de Ibarra

O que é escultura? Limites e expansões no campo da arte equatoriana. Estudo de caso: 7ª bienal nacional de escultura San Antonio de Ibarra

Resumo

Os autores deste artigo investigaram os conceitos fundamentais da escultura e examinaram o processo de transformação que ela sofreu desde o final do século XIX. Essa transformação, na época significou a expansão dos recursos criativos da escultura tradicional, deu origem a propostas e obras inéditas que, embora eventualmente consagradas pela instituição artística, enfrentaram inicialmente a incompreensão de amplos setores sociais teoricamente ignorantes (Dickie, 1969) e visualmente iletrados (Dondis, 1973), segundo eles. Por inércia, atualmente existem muitas vozes que se opõem às expressões artísticas que adotam e exploram a chamada escultura expandida, assim como são numerosas aquelas outras que, mesmo instruídas, a confundem com categorias vizinhas que compartilham o campo em que ela se encontra (Krauss, 1979). Para fins educacionais, sociais e institucionais, este artigo fornece um quadro teórico que permite mediar entre tradição e expansão, diante de possíveis conflitos gerados quando a comunidade artística é convidada a participar de processos educacionais e eventos culturais onde o termo “escultura” é mencionado, como acontece na localidade de San Antonio de Ibarra e sua Bienal Nacional.

Palavras-chave: escultura; vanguarda artística; escultura expandida; escultura no campo expandido; bienal de escultura; arte equatoriana; San Antonio de Ibarra



Introducción

Bien sabemos de lo que hablamos cuando utilizamos el término *escultura*; tanto el diccionario como el sentido común dan cuenta de su definición. Así pues, con menores diferencias, cuando decimos *escultura* pensamos en un objeto artístico tridimensional y sólido, de cualidad estética y contenido simbólico, que ha sido magistralmente conformado mediante el oficio de la talla de materiales nobles, o del modelado de diversos materiales plásticos. Sin embargo, buena parte de tal acuerdo, acuñado en Occidente, fue puesto en duda desde finales del siglo XIX, cuando la lógica del monumento (Krauss, 1979), fuertemente atada a los principios fundacionales de la escultura tradicional, colisionó con los afanes experimentales y expansivos del arte de vanguardia, para dar lugar a manifestaciones que, si bien originarias del campo específico de la escultura, por mucho excedieron la definición expuesta inicialmente; de allí, por ejemplo, la escultura futurista, constructivista y cinética, y todos los ensayos y variantes creativas que de tales géneros se han realizado hasta el presente, algunos apoyados en los nuevos medios de producción y comunicación.¹ Más tarde, durante los años 60 y 70 del siglo XX, muchas expresiones tridimensionales recibieron indiscriminadamente el nombre de escultura (Krauss, 1979) o fueron tratadas y catalogadas como tal. Lo descrito ha abierto un debate centenario, todavía irresuelto, más aún en localidades periféricas, sobre la razón que se ha de otorgar cuando se convoca a la comunidad del arte a participar en eventos culturales de naturaleza competitiva o no, en los que se menciona la categoría *escultura*. Este artículo pretende clarificar, o al menos proporcionar, un marco teórico que permita mediar entre tradición y expansión, en asuntos escultóricos, para fines institucionales y sociales, y así solucionar los conflictos que hoy se presentan cuando, debido a malos entendidos, colisionan al menos dos formas de entender y practicar la escultura o aquello que damos por tal cosa.²

1 En cuanto a *nuevos medios*, es importante acotar que dicha frase aborda aspectos productivos y comunicativos; es decir, nuevos medios de producción de la escultura, y nuevos medios de comunicación y circulación de esta. Dicha dicotomía contrasta cuando se habla de impresión digital y net art. La primera destaca cual nuevo medio productivo; y la segunda, cual nuevo campo interactivo; ambas, sin embargo, de por sí poseen un valor signifiante que en gran medida eclipsa y se impone sobre el sentido de la cosa esculpida.

2 Parte de los contenidos de este artículo provienen, con adaptaciones, de la tesis doctoral presentada por su primer autor bajo el título *Escultura cinética en acero estructural. El movimiento como agente mediador entre obra de arte y espectador. Caso Quito-Ecuador* (García, 2023). Dicha tesis se encuentra disponible en el repositorio digital de la Universidad Politécnica de Valencia, y se considera en las referencias de este texto: <https://riunet.upv.es/handle/10251/192893>.



Metodología

Se ha establecido una estructura de cuatro niveles. El primero de estos indaga bibliográficamente sobre el concepto tradicional de escultura y su expansión vanguardista, moderna y contemporánea. El segundo enfoca el contexto artístico sanantonienense,³ con sus particularidades y aspiraciones. El tercero, directamente enlazado al anterior, observa el sentido de la Bienal Nacional de Escultura de San Antonio de Ibarra y las obras premiadas en su séptima edición; para luego, como caso de estudio, discutir sobre conceptos, contextos, aspiraciones, convocatorias, discursos, confusiones, premiaciones y conflictos dados alrededor de dicho fenómeno y, de tal manera, abrir el debate en torno a una posible definición del término escultura en su complejidad y aplicación institucional. Por último, a modo de constante, e inevitablemente, la información expuesta se ofrece para conocimiento y consideración de terceros, y de sus procesos investigativos y especulativos.

Concepto, expansión, confusión

La palabra escultura proviene del latín *sculptura* (tallar); en ello concuerdan todos los diccionarios consultados. Desde tales fuentes, lo escultórico se define como el

“arte de modelar, tallar o esculpir” (Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española, 1987, p. 465); el “arte de modelar tallar o esculpir figuras a partir de un material cualquiera [...] o la obra esculpida” (WordReference.com, “Escultura”). Concepto que ha trascendido más allá de la comprensión general para insertarse en el ámbito del arte y los textos especializados.

Tal definición, estable, simple, perfectamente demarcada y compartida socialmente, es, sin lugar a duda, extensamente usada en la actualidad. Sin embargo, el debate de la escultura conlleva mayor complejidad y, por tanto, precisa la revisión de varias perspectivas teóricas.

Bajo esa lógica investigativa, revisados innumerables textos teóricos, hoy se ubica el origen de la escultura en la Prehistoria, mucho antes de la denominada invención del arte (Shiner, 2010) o de cualquier construcción teórica realizada posteriormente. Para George Bazin (1972), por ejemplo, la escultura representa el gesto artístico primordial, subrayando su origen ancestral. A su criterio, para el hombre primitivo, la pintura no era esencial, mientras que la habilidad para tallar era vital para su supervivencia. Así pues, la talla de la piedra se erige como la expresión artística más antigua y esencial del ser humano (p. 7); lo que está en concordancia con lo propuesto por Gina Pischel (1983), quien afirma que la escultura emerge como

3 De la localidad San Antonio de Ibarra, en Ecuador.

la primera y original expresión artística, en paralelo a la pintura y el dibujo (p. 9). En efecto, otros estudiosos coinciden en este criterio que considera la escultura como una expresión fundacional.

La mera transformación técnica de cualquier material, ya sea duro o maleable, con el propósito de conferirle una forma, instrumental o simbólica, bastaría para otorgarle al objeto elaborado la categoría de *escultura*, prescindiendo, evidentemente, de cualquier construcción cultural o especulación teórica que en su momento haya sido planteada. El acto técnico, en sí mismo, sería suficiente para hablar de arte y, dentro de este ámbito, de escultura. A fin de comprender mejor esta perspectiva, resulta relevante mencionar las ideas propuestas por Félix Duque (2001).

el arte y la técnica no necesitan desde luego estar concentrados ni en ámbitos ni en cosas distintas a lo técnico (o a lo sedicentemente natural), lo cual explica el aparente misterio de que *para nosotros o en sí* haya habido — sobre todo en el mundo pre moderno, mas también hoy— arte en muchas obras que ni los hombres de entonces consideraban una «obra de arte» (no sabrían qué sería eso) ni nosotros mismo podemos tener como una obra *exclusivamente* artística. [...] De ahí que se sigue, en segundo lugar, que el arte es una *sobredeterminación*, un añadido que nosotros proyectamos (anacrónicamente, en los casos considerados) sobre determinadas obras. (pp. 59-60)

Ahora bien, más allá de sus intenciones instrumentales (producción de herramientas) y contenidos simbólicos (figurillas), la escultura se caracteriza por la tridimensionalidad, en oposición a las expresiones gráficas.

En apego a este concepto, Gina Pischel (1983) considera que “es característica de la escultura el trabajar con una forma que constituye un volumen, que es un sólido: volumen material, tangible, sopesable, que ocupa un espacio real con una efectiva tridimensionalidad. Esta es la visión escultórica.” (p. 9). Al igual que Herbert Read (1994), quien enuncia que “a través de las épocas históricas y hasta tiempos comparativamente recientes, la escultura fue concebida como un arte de formas sólidas, de masa, y sus virtudes estuvieron relacionadas a la ocupación del espacio” (p. 6); concluyendo en el mismo texto, “la peculiaridad de la escultura como arte, es la de crear un objeto tridimensional en el espacio.” (p. 65). En consonancia con Donis

Dondis (1976), quien señala que “esencial para la escultura es estar construida con materiales sólidos y existir en tres dimensiones.” (pp. 172-173).

Javier Maderuelo (2012), escultor y teórico contemporáneo, comparte una noción similar:

La escultura, mejor que ninguna de las otras expresiones artísticas, es el arte de dar forma. La imagen del escultor tallando la informe piedra o modelando el amorfo barro ilustra la idea de la creación artística como acto de dotar de forma a la materia (p. 15)

En suma, todos los textos y autores citados concuerdan en asociar el fenómeno escultórico a la tridimensionalidad de una forma sólida, y al acto de dotar de forma a la materia mediante las técnicas de la talla y el modelado. Tal acuerdo, además de otros tantos elementos complementarios acuñados con el transcurrir de los siglos —simbología y narrativa, representación mimética o realismo, individualidad creativa, genio y búsqueda de la belleza— reinó durante largos siglos, constituyéndose en la convención dominante del arte occidental.

Sin embargo, dicho acuerdo, de cara al nacimiento del arte de vanguardia y moderno, colisionó con expresiones escultóricas difícilmente vinculables a sus antecedentes. Conceptos, temas, materiales, técnicas y tecnologías, entre otros tantos elementos constitutivos acostumbrados, fueron puestos en duda. Tal fenómeno transformador ha sido observado por innumerables estudiosos. Por ejemplo, Manfred Schneckenburger (2001) sostiene que, durante el siglo xx, el concepto de escultura fue sometido a una redefinición y análisis más profundos de lo que había experimentado en todo el milenio anterior. Marcó una época en la que las distinciones clásicas entre la esculturalidad de la piedra o madera tallada y la plasticidad del objeto compuesto se difuminaron, llegando incluso a cuestionar la existencia misma de estas distinciones (p. 407). De acuerdo con Javier Maderuelo (2012), en dicho periodo se buscó transformar la escultura en un arte moderno al alejarse de las convenciones clásicas arraigadas. Esto implicó abandonar las tradiciones que históricamente habían definido la escultura en torno al cuerpo humano, la naturaleza y el realismo, los materiales nobles, la talla y el modelado, la masa y el volumen, marcando así una renuncia a las características esenciales que la habían definido durante siglos (p. 18).

En la misma línea de pensamiento, Rosalind Krauss (1979), clave para la reflexión propuesta en este artículo, señaló lo siguiente:

sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esa lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se sienta en un lugar concreto y habla una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. (p. 33)

Contraponiendo en el mismo texto:

Pero la convención no es inmutable y llega un tiempo en que la lógica empieza a fallar. A fines del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento. (p. 34)

Dadas las consideraciones anteriores, la práctica escultórica ha enfrentado desafíos en cuanto a su reconocimiento como tal, especialmente al ser examinada desde sus principios fundacionales, ya sean prehistóricos o clásicos. Tanto es así que eruditos como George Bazin y Herbert Read han planteado la posibilidad de su eventual desaparición. Como señala Bazin (1972), el arte de modelar la piedra representa el gesto humano más antiguo, y aunque actualmente pueda estar en peligro de desaparecer, sigue siendo una manifestación que ha solicitado la creatividad humana a lo largo de los siglos (p. 7). Por su parte, Read (1994) plantea este interrogante: ¿en qué medida este arte aún puede considerarse, en algún sentido tradicional o semántico, como escultura? (p. 6).

Esa transformación, que surgió de diversas exploraciones, en consonancia con la marcada corriente de innovación en el ámbito del arte, la vanguardia histórica, marcó la transición de las concepciones clásicas de la época hacia lo que posteriormente se convirtió en la escultura moderna y contemporánea. Ya en la segunda mitad del siglo XX, Rosalind Krauss (1979), inmersa en aquel fenómeno, señala que en la década comprendida entre los años 1960 y 1970 se etiquetaron como esculturas a creaciones

sorprendentes como estrechos pasillos con monitores de televisión, grandes fotografías de excursiones, espejos dispuestos de manera peculiar en habitaciones comunes, e incluso líneas trazadas en el suelo del desierto; como si cualquier esfuerzo, por diverso que fuera, pudiera reclamar la categoría de *escultura*, independientemente de su significado, cual si esta categoría fuera infinitamente maleable. Según dicha autora, las operaciones críticas en el arte latinoamericano de posguerra contribuyeron especialmente a esa manipulación, moldeando y retorciendo las categorías escultura y pintura en una demostración de notable flexibilidad (p. 30). En tal periodo, plantea Krauss, la concepción de *escultura* experimentó una notable transformación. Ahora, se materializaba a partir de filamentos amontonados en el suelo, leños de secoyas serrados y transportados a la galería, toneladas de tierra excavada del desierto, o empalizadas (p. 33). A partir de aquel momento, de acuerdo con Manfred Schneckenburger (2001), la escultura experimentó una redefinición al incorporar variedad de materiales, medios y espacios, abarcando desde objetos cotidianos hasta acciones, ideas o composiciones en video. Según sus palabras, las esculturas se exhiben en lugares tan variados como galerías, calles, desiertos, cielos y cuerpos, incluso en las mentes, generando una amplia gama de términos como arte cinético, sky art o body art, muchos originados en Estados Unidos. Esa expansión ilimitada derivó hacia una crisis de identidad escultórica. (p. 500)

Hacia 1970, la escultura tendió hacia lo que Lucy Lippard ha descrito como su desmaterialización en imágenes mediáticas, notas o ideas efímeras. Los esfuerzos se concentrarán en la redefinición de la escultura de acuerdo a las bases de estas nuevas fuentes innovadoras. (Schneckenburger, 2001, p. 500)

En la actualidad, y en la misma corriente de pensamiento, Duarte Encarnação (2005) expresa lo siguiente:

La escultura es hoy un concepto de creación heterogéneo y en visible expansión, una hibridación que no asume normas predefinidas desde la conquista de las fórmulas modernas manifestadas en las vanguardias histórica [...] La escultura no se encuentra más como una categoría cerrada sino como un recurso o dispositivo que en su corpus contiene las técnicas y tecnologías que le son comunes, por

no decir que todo podría resultar escultórico si llegamos a encontrar diseminaciones como: la instalación, el site specific, el object trouvé [...] o el dispositivo mecánico que incorporado al cuerpo ofrece una nueva relación de extensión. (Encarnação, 2005, p. 47)

Las citas mencionadas son lo bastante representativas para ilustrar, en las voces de expertos, las convenciones que han modelado el término *escultura*, así como el debate que en torno a esta ha surgido en los contextos moderno y contemporáneo.

Este marco teórico evidencia la actual oposición y combate entre dos maneras de comprender la escultura: la primera, apegada a principios fundacionales y decimonónicos; y la segunda, a su disolución. Una definida y otra indeterminada. Si bien, paradójicamente, pese a la notable transformación de la teoría y práctica escultórica, polémica y en gran medida no resuelta, hoy conviven y se desarrollan entendimientos y prácticas tradicionales⁴ a codo con expresiones escultóricas contemporáneas. Sobre ello, restringiendo el debate al ámbito técnico, se dirá que, en el presente, la talla y el modelado tradicional son altamente demandadas y coexisten con la construcción y el ensamblaje vanguardista y moderno, así como con el modelado computarizado (software 3D y diseño paramétrico), la conformación robótica (CNC), la impresión digital, la existencia intangible del objeto escultórico en la realidad extendida y, más aún, con el desarrollo de programas de inteligencia artificial (diseño generativo) que, rebasando el control absoluto del artista, crea realidades escultóricas imprevisibles, poniendo en riesgo, desde ciertas perspectivas, la jerarquía creativa y productiva del autor, debate que este artículo no aborda. Esto da cuenta de que —más allá del proceso expansivo que ha experimentado la escultura durante los últimos siglos, y del campo expandido en que esta se ubique, incluyendo las nuevas tecnologías y perspectivas teóricas— al parecer queda incólume el interés ancestral que el escultor (y el público) profesa por el material trabajado, por el oficio técnico y el estudio de la forma. Tres elementos que, en conjunto, podrían constituir un buen indicador para definir e identificar aquello que en la actualidad se entiende como escultórico, para, de tal manera, elaborar una redefinición que permita reconocer dicho arte entre la “promiscuidad morfológica” (Schneckenburger, 2001),

4 Entiéndase por tradicional aquello que ha sido fundado en el pasado, pese a su denominación, véase el arte de vanguardia y moderno.



o de la “serie de cosas sorprendentes” (Krauss, 1979), en que la escultura, desde ciertas perspectivas, y no en su totalidad, hoy se encuentra sumergida.

San Antonio de Ibarra⁵: Historia, personajes, técnicas y talleres⁶

San Antonio de Ibarra es una pequeña localidad ecuatoriana de la provincia de Imbabura, cuya fundación española data del año 1693. Inició su actividad artística a partir del año 1868 a consecuencia del Terremoto de Ibarra.⁷ La tarea de reconstrucción de los templos cristianos destruidos por aquel evento telúrico requirió de artistas especializados en imaginería, artesonados, retablos y pinturas; para ello la Iglesia contrató a imagineros de la Escuela Quiteña.⁸ Bajo su influencia, Daniel Reyes⁹ (1860-1939), un sanantonience que en aquel entonces tenía 9 años de edad, realizó sus estudios en la ciudad de Quito, donde completó su proceso de aprendizaje de técnicas, estilos y narrativas religiosas. De regreso a su pueblo natal, instaló su propio taller junto a sus hermanos. En el año 1880, con el apoyo de la Iglesia y la Junta Parroquial de su localidad, fundó la escuela-taller de artes y oficios Liceo Artístico, en la que se impartía clases de pintura, escultura y carpintería (Villalba, 2000), que luego daría lugar al *Instituto Superior Tecnológico de Artes Plásticas Daniel Reyes*, nombre con el que ha llegado al presente. En consecuencia, buena parte de los habitantes de San Antonio de Ibarra se dedica al oficio de diferentes géneros de la escultura (Villalba, 2000), con énfasis en la *imaginería*.¹⁰ Abundan en el pueblo talleres y comercios que elaboran y exhiben diversos objetos, figuras religiosas, esculturas realistas, mobiliario, pintura de caballete y todo tipo de objetos utilitarios y decorativos, generalmente tallados en maderas finas. Dicha actividad artística hoy le caracteriza.¹¹

La tradición artística de la familia Reyes se mantuvo a través de sus descendientes, los hermanos Daniel, Fidel y Luis; posteriormente Mariano y Alfonso; en la actualidad, Numa, Marco y Jacinto Reyes. Su legado se transmitió de maestros a aprendices y de padres a hijos, trascendiendo el núcleo familiar y extendiéndose por todo el pueblo. Su ancestral oficio vive en hijos, sobrinos, nietos e infinidad de

5 Álbum fotográfico disponible en <https://photos.app.goo.gl/FFEx6MYBXZ9ZuPMz9>.

6 Los contenidos de este apartado han sido adaptados de la investigación no publicada titulada *El arte de San Antonio de Ibarra. Escultura (imaginería, talla religiosa y talla decorativa). Pintura (religiosa e ilustrada)* (García, 2008), encargada por el Banco Central del Ecuador. La relevancia de los detalles descritos, que en el texto de autor se muestran con mayor profundidad, emana de la necesidad de contrastar la tradición artística sanantonience con la realidad de su actual bienal de escultura.

7 Ciudad de Ibarra, en Ecuador.

8 Se conoce como *Escuela Quiteña* a la suma de manifestaciones artísticas originadas en el Quito colonial a partir del siglo XVI y luego irradiada hacia el territorio de la Real Audiencia de Quito en su conjunto. Localmente alcanzó su auge en el siglo XVIII como resultado del proceso de transculturación europea sobre las culturas aborígenes. Quito fue capital de la Real Audiencia del mismo nombre, por tanto, mantuvo estrechos nexos con España y la Iglesia, lo que facilitó la ortodoxia de su imaginería, de hecho, esta en particular se considera una de las escuelas menos sincrética de América (Navarro, 2006). En esa categoría, tuvo gran influencia sobre vastas regiones del continente y hoy su arte es considerado uno de los más elaborados y bellos en su género. En cuanto al territorio ecuatoriano, sus artistas destacados fueron: Diego de Robles (español), Padre Carlos, Bernardo de Legarda, José Olmos (Pampite), Manuel Chili (Caspicara), Padre Bedón, Manuel Salas, José Domingo Carrillo, Gaspar Zangurima y Miguel Vélez.

9 Considerado la figura histórica de mayor relevancia en el arte sanantonience. Junto a sus hermanos y a numerosos personajes de dicha localidad, se encargó de reproducir la tradición imaginera colonial.

10 Género escultórico devocional de estilo naturalista, en el marco de la religión católica, desarrollado principalmente en España durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Por coincidencia con el descubrimiento, conquista y colonización del *Nuevo Mundo*, este se insertó en la sociedad y cultura de toda Hispanoamérica.

11 Ver en <https://youtu.be/yT3BmJmJoDM?si=JMR0hXC5-rwBW42R>.



aprendices, constituyendo un complejo tejido social. Algunos de ellos mantienen, o han mantenido, vínculos comerciales con varias ciudades e instituciones del Ecuador y del mundo.

En cuanto a la técnica, acorde a la tradición imaginera, el San Antonio contemporáneo se caracteriza por la práctica de la talla de la madera, tomada de la imaginería española y de su heredera, la Escuela Quiteña. Los talleres son el modelo de producción dominante en San Antonio de Ibarra, en estos se reúnen varios actores sociales ordenados jerárquicamente para realizar tareas puntuales y complementarias. Existen en San Antonio algunos artistas que trabajan de manera individual, aunque son pocos; por lo general, padres, madres, hijos, hijas, esposos, amigos y empleados forman parte del equipo de trabajo, emulando el modelo de producción medieval y colonial. Así como en tiempos de la Colonia, los talleres se basan en la complementariedad del trabajo. Los más jóvenes y fuertes realizan el desbaste y vaciado de los bloques de madera, mientras los más experimentados se dedican al forjado y pulido de la escultura. Una vez concluido el trabajo de talla, la obra pasa a manos de los policromadores, quienes realizan el encarne de rostro, manos y pies, dorarán partes de la figura y decorarán sus vestiduras con vivos colores, estofados y esgrafiados. Muchas veces estas tareas no las realiza un solo sujeto sino varios, según sus especialidades. El sistema de producción grupal dificulta la identificación de la autoría individual de la obra, que, cuando se firma, genera cierta polémica en el medio,¹² ya que va en detrimento de todos quienes participaron en su ejecución. Por lo dicho, San Antonio de Ibarra es una comunidad grandemente dedicada a la talla¹³ de la madera y al comercio de sus productos, en la que, por sobre otras expresiones escultóricas, destaca la imaginería a usanza colonial, si bien es innegable la existencia de iniciativas experimentales y disruptivas que son especialmente visibles en el *Salón de Escultura Religiosa* de la localidad, así como en la Bienal que interesa a este artículo.



Figura 1. Taller. Anónimo, 2020.

Fuente: archivo fotográfico de los autores.

12 Pampite, Legarda, Caspicara, Zangurima, entre otros grandes de la Escuela Quiteña, tuvieron talleres y dirigieron la producción de su obra en serie, de allí en gran medida la dificultad para establecer su autoría.

13 En San Antonio se entiende por *tallador* a quien elabora muebles, retablos y relieves tallados en madera. En cambio, se llama *escultor* a quien elabora imágenes religiosas de bulto. Sin embargo, en este artículo se usa el término *talla* en su significado universal, es decir, como una técnica de la escultura, incluyendo el género de la *imaginería*.



Figura 2. *Corazón de Jesús.* Luis Marceliano, Luis Marcelo (talladores) y Juan Carlos (policromador), 2008.

Fuente: archivo fotográfico de los autores.



Figura 4. *El regreso de Judith.* Juan Padilla, 2006.

Fuente: archivo fotográfico de los autores.



Figura 3. *Cristo agónico.* Daniel Reyes, 1920 aproximadamente. Colección de Jorge Villalba.

Fuente: archivo fotográfico de los autores.



Figura 5. *Estante con cristos.* Anónimo, 2021.

Fuente: archivo fotográfico de los autores.

La 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra

De igual manera, antes de entrar en la discusión central de este artículo, es indispensable mencionar la importancia y características de la *Bienal Nacional de Escultura de San Antonio de Ibarra*, fundada en el año 2006 frente al interés de su comunidad por ingresar en la escena del arte ecuatoriano y constituirse en uno de los centros artísticos relevantes del país.

Este evento, es una forma de búsqueda de un futuro cultural y económico más optimista y una manera de pronunciarse como instancia legitimadora del arte. La 7ma Bienal de Escultura es síntoma de recuperación, un hecho crucial para la historia del arte ecuatoriano. (Ricardo, 2021, p. 5)¹⁴

De sus inicios al presente, se han realizado siete ediciones. La última de estas fue inaugurada el 8 de octubre de 2021 y contó con la participación de sesenta escultores de varias localidades del Ecuador que respondieron a las bases publicadas en su convocatoria.¹⁵

Esta 7ma Bienal es un testimonio del statu quo de la escultura en el Ecuador, es expresión de la diversidad plástica y visual [...] La puerta queda abierta a nuevas interpretaciones de la práctica del escultor sin perder su vinculación representativa y tratando siempre de alcanzar un lenguaje propio, anti-retórico y alejado del tono anecdótico. (p. 7)

Esta última edición, premió las siguientes obras:

Reunidos en la parroquia de San Antonio de Ibarra, en oficinas del Centro Cultural “Daniel Reyes” los días martes 21 y miércoles 22 de septiembre del 2021 [...] se decide premiar y entregar menciones a las siguientes obras en sus categorías correspondientes

Categoría # 1

Primer premio: “Lo que guardo y espero” del artista: Wilber Solarte

Segundo premio: “Construcción IV” del artista: Ilowasky Ganchala

Tercer premio: “Bicho Politicus” del artista: Juan Carlos Pañora Chacha

Primera Mención de honor: “Cuando yo gobernaba el mundo” de la artista: Charlotte Föster

Segunda Mención de honor: “La Nave” del artista: Daniel Espinoza

Tercera Mención de honor: “Demencia Cotidiana” del artista: Edison García

Por jerarquía y límites de este texto, únicamente se muestran aquí las imágenes de las tres primeras.



Figura 6. *Primer premio: Lo que guardo y espero, del artista Wilber Solarte.*

Fuente: Catálogo de la 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra, 2021, p. 29.



Figura 7. *Segundo premio: Construcción IV, del artista Ilowasky Ganchala.*

Fuente: Catálogo de la 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra, 2021, p.16.

¹⁴ Catálogo disponible en <https://drive.google.com/file/d/1i1bl0CKP4xqtjTN9hDhEj2FUf9DtgPMX/view?usp=sharing>.

¹⁵ Bases disponibles en https://drive.google.com/file/d/1NPcoASqYa416FHHfqzCmCWL74ZG_RrB9/view?usp=sharing.



Figura 8. Tercer premio: *Bicho Politicus*, del artista Juan Carlos Pañora Chacha.

Fuente: Catálogo de la 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra, 2021, p.59.

Análisis de las obras premiadas en la 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra

Vistas y analizadas las obras premiadas en la Categoría # 1,¹⁶ se manifiestan dos realidades:

- Que el bagaje artístico histórico sanantonience no ha sido considerado por los autores de las obras, ni por el jurado de la premiación.
- Que las obras premiadas corresponden a las categorías artísticas colindantes estudiadas por Rosalind Krauss (1979) en su artículo *La escultura en el campo expandido* (*emplazamientos señalizados, construcciones emplazamiento y estructuras axiomáticas*), u otras de vanguardia y contemporáneas (arte conceptual, arte objeto e instalación).



Figura 9. *Lo que guardo y espero*. Wilber Solarte, 2021.

Fuente: archivo fotográfico de los autores.

El primer premio en cuestión, debido a sus atributos formales y a criterio de muchos de los escultores participantes,¹⁷ debería clasificarse como una *instalación*, en lugar de una escultura. En tanto que el segundo premio se inscribiría en la categoría *construcción emplazamiento* u otra prevista en el *campo expandido*. Ambas obras, por tanto, no se ajustarían a las bases de dicha bienal.

Discusión

Más allá del tema específico de San Antonio, resulta indispensable aclarar ciertos conceptos recurrentes en el ámbito local y en otros contextos para comprender la dimensión universal de la problemática abordada. Estos conceptos son: *escultura*, *campo expandido* y *escultura expandida*, los cuales a menudo se confunden y generan controversia.

En cuanto a *escultura* y *campo expandido*, se sabe que, a partir del siglo xx, y especialmente desde mediados de este, la definición del término *escultura* conlleva gran debate. La emergencia del arte moderno y contemporáneo

16 Análisis disponible en https://docs.google.com/document/d/1aZhIMgm_sOHUQ4Y39MPUnNa3pF6CLY0D/edit?usp=sharing&ouid=104758206575643972130&rtfpof=true&sd=true.

17 Chat grupal de WhatsApp disponible en <https://drive.google.com/file/d/1fyAu4YB7OPhSCma3DwnPmcxBADP23LJ/view?usp=sharing>.

amplió dicho género a dimensiones insospechadas, a la vez que, explícita o veladamente, lo rechazó cuando su práctica daba cuenta de principios fundacionales o tradicionales. Si bien hoy *todo es escultura* —véanse nuevamente las *inde-finiciones* proporcionadas por Manfred Schneckenburger y Duarte Encarnacao—, y la hegemonía del arte contemporáneo se encuentra cada vez más instalada en la institución educativa y cultural, reiteradamente emergen voces críticas o analíticas sobre dicho fenómeno, entre las que destaca la figura de Rosalind Krauss, quien tempranamente, e inmersa en el epicentro de sucesos, redactó un artículo revelador y poco comprendido en el medio local: *La escultura en el campo expandido* (1979). Allí, expresó su sorpresa frente a la manipulación que el género escultórico había experimentado a manos de las operaciones críticas del arte contemporáneo de su época, a la vez que, en un esfuerzo por definirla, sobre la base de la construcción de campo, propuso la existencia de tres categorías colindantes: de allí el título de su texto. A tales categorías, ya nombradas, sumó una cuarta categoría, la *escultura*. Con ello, implícitamente, contribuyó a la redefinición de límites de un género históricamente establecido, en relación con otras expresiones artísticas que, por tridimensionales y contiguas, se le asemejaban. Krauss no mencionó en dicho texto el concepto *campo expandido de la escultura*, tampoco habló sobre *escultura expandida*, fenómeno que, de hecho, ha dado forma a las expresiones escultóricas de vanguardia, modernas y actuales, sin dejar de serlo.

Y, en relación con *escultura expandida*, se conoce que, a fines del siglo XIX, frente a las profundas transformaciones sociales, la escultura se enfrentó a la necesidad de ensayar nuevas posibilidades creativas; de allí se produjo un drástico proceso expansivo de sus elementos constitutivos tradicionales. Sin dejar de serlo, la escultura amplió sus recursos productivos materiales, técnicos y tecnológicos —destaca entre ellos la integración de nuevos materiales de origen industrial, la construcción y el assemblage, el modelado 3D, la impresión y la virtualidad—, se distanció del realismo, abrazó el vacío, introdujo el movimiento real, extendió sus temáticas, objetos y *patrones de representación* (McEvelly, 1984), etc. De allí surgieron la escultura futurista, constructivista, cinética y digital; de allí también la escultura abstracta, efímera e inmaterial, entre tantas otras manifestaciones que para la época significaron un hecho revolucionario. Estas enfrentaron duras críticas, pero, a la larga, obtuvieron reconocimiento institucional.

Frente a ello, paradójicamente, cuando hoy se habla de escultura, surge en la mente la imagen de un contenedor que abarca prácticas históricas, ancestrales y modernas —pese a que ésta última se construyó en oposición a la tradición antecedente—. Y es aquella tradición compuesta (ancestral y moderna), que pervive en la actualidad, y no solamente en la localidad sanantonience, la que colisiona con las categorías del arte contemporáneo que puedan darse por escultóricas o por expresiones artísticas que en un evidente gesto tardoemancipatorio se ufanen de disolver tal tradición, ubicándose en un reino donde el material no enamora, donde el oficio no es indispensable y en el que el estudio de la forma ha sido reemplazado por el sentido. Es el reino de los objetos artísticos que, aunque tridimensionales, valiosos y colindantes, no pertenecen al género de la escultura.

Conclusiones

Revisadas las referencias citadas en el primer apartado, surge el debate entre ideas como *escultura tradicional*, *escultura expandida* y *campo expandido*, del que, de este último, emergen categorías colindantes, tales como *emplazamientos señalizados*, *construcciones emplazamiento* y *estructuras axiomáticas*. De la misma manera, y desde hace mucho tiempo, se acuñaron términos y conceptos que nombraron y hoy definen aquellos géneros que surgieron a partir de la vanguardia histórica y del arte contemporáneo, como *arte conceptual*, *arte objeto* e *instalación*. Entonces, ¿por qué insistir en diluir el término *escultura* y su concepto dentro de un universo de expresiones artísticas que, por sus particularidades, tienen nombre propio? Y, ¿por qué insistir en aplicar jerárquicamente dichas categorías a eventos artísticos que convocan a la comunidad de escultores locales?

Por lo examinado, parece evidente la confusión de conceptos, así como la superposición jerárquica, de corte moderno que, aún en la actualidad y anacrónicamente, se impone sobre la institución del arte local —el ya atávico rechazo a toda tradición—. Este fenómeno ha generado un reclamo legítimo de buena parte de la comunidad de escultores ecuatorianos. Frente a ello, es indispensable repensar el concepto escultura, integrando tradición (universal y local) y expansión, además de todos aquellos elementos del devenir histórico, alrededor de ejes identitarios que la caractericen y distingan, cual figura y fondo, sin caer en purismos aislantes, por supuesto; y con dicho concepto, ya clarificado, convocar a la comunidad del arte a participar



en procesos educativos o eventos culturales en los que se mencione dicha categoría, por ejemplo, en la Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra, u otros ubicados en distinta geografía.

Ahora bien, a fin de salvar los conflictos expuestos, se recomienda implementar una metodología participativa en la construcción de eventos de la naturaleza estudiada, involucrando a los artistas y a otros actores del campo del arte en la toma de decisiones cruciales. Esto podría garantizar que los eventos sean inclusivos y que reflejen las diversas perspectivas y necesidades de la comunidad, en especial de los creadores.

De igual manera, es recomendable integrar una mirada antropológica en su planificación, considerando sus particularidades y necesidades culturales mediante un enfoque sensible a la tradición y al contexto local, facilitando su articulación con las identidades y experiencias de los sujetos involucrados.

Finalmente, se recomienda realizar un estudio detallado, sereno y meticuloso de los textos teóricos que fundamentan las nociones artísticas actuales. A través de la adecuada comprensión de estos textos, los actores del campo artístico podrían aplicar de mejor manera las teorías contemporáneas en bien de las prácticas de su entorno.

Referencias

- Alvar, M. (Ed.) (1987). *Diccionario general ilustrado de la lengua española*. VOX. Bibliograf.
- Bazin, G. (1972). *Historia de la Escultura Mundial*. Blume.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Piidos Estética.
- Dondis, D. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Akal.
- Encarnação, D. (2005). *Mecanización y artefacto como dispositivos escultóricos de extensión corporal, una antropometría de los entornos tecnificados y su reflexión teórica a partir de proyectos creativos personales*. [Trabajo de investigación tutelado para la obtención del título en Estudios Avanzados (DEA) del Doctorado en Artes Visuales e Intermedia]. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos.
- Escultura. WordReference.com Online Language Dictionaries. <https://www.wordreference.com/definicion/escultura>
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Akal.
- GAD Parroquial San Antonio de Ibarra. (30 de septiembre de 2020). *San Antonio de Ibarra Pueblos Mágicos* [archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/yT3BmJmJoDM?si=JMR0hXC5-rwBW42R>
- García, M. (2023). *Escultura cinética en acero estructural. El movimiento como agente mediador entre obra de arte y espectador*.

- Caso Quito-Ecuador. [Tesis doctoral para optar al título de Doctorado en Artes]. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/192893>
- García, M. (2008). *El arte de San Antonio de Ibarra. Escultura (imaginaria, talla religiosa y talla decorativa). Pintura (religiosa e ilustrada)*. Banco Central del Ecuador.
- Krauss, R. (1979). La escultura en el campo expandido. *October*, 8.
- Maderuelo, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mc Evilly, T. (1984). El ademán de dirigir nubes. *Artforum*, 2(10), 61-70. <https://www.artforum.com/print/198406/on-the-manner-of-addressing-clouds-35366>
- Ministerio de Producción Ecuador. (28 de octubre de 2013). Jorge Luis Villalba – artesano San Antonio de Ibarra [archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/ztlbUvMX7IM?si=5sLXeMlVMsIZ1Oei>
- Navarro, J. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Trama.
- Pischel, G. (1983). *Historia Universal de la Escultura*. Asuri.
- Read, H. (1994). *El arte de la escultura*. Editorial Eme.
- Ricardo, Y. (2021). Catálogo de la 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra. GADPR San Antonio de Ibarra.
- Ruhrberg, Schneckenburguer, Fricke, Honnef (2005). *Arte del siglo xx. Pintura, Escultura, Nuevos medios, Fotografía* (Volumen I y II). Taschen.
- Shiner, L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Villalba, O. (2000). *Arte y artesanías de San Antonio*.