



Volúmenes de
NACIÓN
escultórica

Lenín Moreno Garcés
PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

Juan Fernando Velasco
MINISTRO DE CULTURA Y PATRIMONIO

Ana María Armijos
VICEMINISTRA DE CULTURA Y PATRIMONIO

Catalina Tello
SUBSECRETARIA DE MEMORIA SOCIAL

Patricia von Buchwald
DIRECTORA EJECUTIVA DEL MUSEO NACIONAL DEL ECUADOR



©Museo Nacional del Ecuador 2019
Av. Patria y Av. 6 de Diciembre
Edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
Quito, Ecuador
<http://muna.culturaypatrimonio.gob.ec>

Curaduría: Humberto Montero
Curadora Reserva Nacional: Adriana Díaz
Unidad de museología y museografía: Micaela Ponce y Diego Chiriboga
Unidad de comunicación y diseño: María Cristina Jarrín y Ana Isabel López
Fotografía: Humberto Montero
Unidad de educativa: Luisa Ambrosi y Roberto Vega
Equipo de mediación: Alexandra Cárdenas, Lorena Albán y José Zamora

Diciembre, 2019
Quito – Ecuador

VOLÚMENES DE LA NACIÓN ESCULTÓRICA

“Volúmenes de Nación” es una exposición constituida por piezas de la Reserva Nacional de Arte Moderno. Nueve obras de nueve artistas, cuya producción también se encuentra en espacio público, configuran esta muestra que reúne esculturas que, en su mayoría, no han sido expuestas desde hace más de veinte años. Los valores culturales de toda colección, de una u otra manera, son definidos por las ideologías, las condiciones socioeconómicas y las relaciones culturales del contexto donde se gestan, y ésta sin duda, no es una excepción. Por ello, incorporando nuevas y diversas miradas hacia el pasado que se hacen desde el presente, intentamos promover la resignificación del patrimonio, aprovechando sus múltiples contenidos. De esta manera, buscamos estimular distintos niveles de lectura por parte de públicos diversos, con una serie de actividades que motiven acercamientos —desde lo académico, educativo, y lúdico— hacia los bienes culturales, en un espacio participativo, fuera del museo, sin limitaciones espaciotemporales a través de la comunicación y el uso de nuevas tecnologías. En cuanto a la dinámica de sala, proponemos la generación de una experiencia que apele a la sensibilidad del visitante y que, desde sus perspectivas, éste contribuya a la creación de una escultura a manera de ‘apachita’, levantada de la misma forma en que se construye ‘lo nacional’: desde las relaciones entre sus habitantes. En general, las obras escultóricas que se encuentran en el espacio público, tienen el gran mérito de que a través de ellas, la ciudad y su gente conforman sus identidades y sus dinámicas de vida cotidiana. Cuando el arte habita lo urbano, no solo manifiesta su valioso poder de re-presentación, sino que las obras se convierten en símbolos fundamentales que configuran la memoria colectiva y transforman los espacios públicos en lugares idóneos para la interacción social. La instalación de esta muestra se pudo realizar gracias al apoyo del Ministerio de Cultura y Patrimonio a través de la Subsecretaria de Memoria Social; el valioso trabajo curatorial de Humberto Montero y sus múltiples aportes; los equipos de las unidades técnicas del MuNa: Adriana Díaz, curadora de la reserva nacional; Diego Chiriboga y Micaela Ponce de la unidad de museología y museografía para la producción y montaje de la muestra; María Cristina Jarrín y Ana López del área de comunicación y diseño gráfico; Luisa Ambrosi y Roberto Vega, de la unidad educativa y su trabajo conjunto con el equipo de mediación: Alexandra Cárdenas, Lorena Albán y José Zamora; así como el personal administrativo y operativo del Museo Nacional.

Patricia von Buchwald
Directora Museo Nacional del Ecuador





Volúmenes de
NACIÓN
escultórica

Humberto Montero
Curador

Del naturalismo a la abstracción, nueve obras, nueve autores integrados en el espacio público: el del Museo Nacional; el de la nación ecuatoriana.

Nueve obras seleccionadas de la Reserva Nacional se interconectan en esta exposición configurando la «constelación de la escultura»: la del ave y su nido: la del artista y su obra.

La referencia de volúmenes escultóricos da cuenta de los objetos artísticos que ocupan un espacio tridimensional. Objetos que en su factura oscilan entre el naturalismo y la abstracción; siendo el primero, el que tiende a la representación fiel de la realidad; en tanto que el segundo, la abstracción, a la representación que prescinde de ello. Una suerte de proceso evolutivo entre el pensamiento figurado y el abstracto, y que puede culminar en la simbolización artística de la obra y el autor. Así, el naturalismo y la abstracción son dos polos de referencia estilística entre los cuales se puede caminar, indistintamente, con el fin de plantear o definir estéticas diversas.

Los volúmenes escultóricos de Ecuador, referencia a esta muestra en particular, en un sentido subjetivo, bien podrían ser analizados a partir de tantos modelos estéticos; los de origen precolombino, por ejemplo, que oscilan entre estos polos conceptuales de naturalismo y abstracción, con lo que se conformaría un referente histórico en la línea de tiempo que partiera de aquel origen natural, hasta llegar al tiempo de nuestra actualidad. Pero también es posible operar la correlación artística de nación con las estéticas de Occidente, las que han hecho escuela en tantos connacionales que ofician en las artes.

Y es así que, partiendo de la selección de nueve artistas contemporáneos, con sendas obras de su autoría, es concebible aproximarse a varios órdenes estéticos sin restricciones ni de tiempo ni de espacio. Y no solo de una manera conceptual, sino también de una manera alegórica, como la propuesta de la «constelación del ave y su nido», que no es sino una estructura que ubica y despliega museográficamente a las obras y a los autores seleccionados.

Nueve esculturas de la Reserva Nacional son expuestas temporalmente en el MUNA, y configuradas dentro de la abstracción conceptual referida; la de una constelación en la que cada obra es una estrella figurada de esta estructura pareidólica.

1. Ídolos paralelos o figuraciones abstraídas de un cúmulo material. Como las figuras que se pueden distinguir en las nubes, en la umedad o en los cerros, entre las más casuales y configurables por la creatividad humana.
2. Una apachita es un cúmulo de piedras, conchas u otros objetos que pueden ser personales, como alpargatas, e incluso orgánicos (pestañas...), que los indígenas de altiplano dejaban en algún punto escabroso de un terreno o de una vía esforzada para su acceso. Un objeto votivo en el que el caminante deja algo de su carga para que este, la apachita, la soporte a partir de ese instante. Del vocablo quichua «apana», cargar, y el morfema «chi», hacer que otro realice la acción referida.

Los autores: Marcia Vásconez, Nixon Córdova, Vicky Camacho, Jaime Andrade, Milton Barragán, Jesús Cobo, Estuardo Maldonado, Paulina Baca y Francisco Proaño; se conjugan en esta estructura correlacionada entre el naturalismo y la abstracción, que se contiene dentro de la CONSTELACIÓN DEL AVE Y SU NIDO—la metáfora del ave (autor) y el nido (obra)— como una fantasía de creatividad y creación; de elaboración y de cuidado; de genética y de pertinencia. Un sentido de territorialidad anidada —que anida— y que está edificada por el connacional en base a un proceso constructivo y particular.

En síntesis, partiendo del naturalismo de Marcia Vásconez —la de la niña con el ave que da el primer sentido constelado—, atávico, se podrá avanzar hacia mayores niveles de abstracción figurativa que bordean diversas líneas conceptuales. De esta manera se hará estación en lo psicológico de Córdova, lo cotidiano de Camacho, lo monolítico de Andrade, lo ciclópeo de Barragán, el constructivismo de Cobo, el dimensionalismo de Maldonado, lo minimalista de Baca, el misticismo de Proaño. Nueve autores, nueve obras, que se enlazan en esta exposición en una sola construcción que será significada en tierra—tal como es arriba es abajo— en una apachita alineada con la constelación de la escultura; tan simbólico como ritual.

Piedra sobre piedra, obra sobre obra, se edificará la apachita ideal de los VOLÚMENES DE NACIÓN ESCULTÓRICA, con el fin de estimular la exposición de otros autores, de otras obras; y quizás la creación de muchos más volúmenes de nación equinoccial.





NIÑA CON PÁJARO 
Vásconez



Sentada en el borde de un bloque de madera —liso como un banco, aunque sin revestimiento y al natural—, se muestra la figura de una niña con un ave entre las manos. Los pies no tocan suelo; es el cuerpo y su sombra, en unidad con el bloque de madera, los que hacen tierra con el mundo: el mundo de la niña y un ave anidada. La niña es la extensión de un ser metaforizado como un pequeño árbol cuyas ramas superiores anidan vida; quizá una metáfora de maternidad proyectada en el futuro.

En esta obra, el naturalismo de Marcia Vásconez, en cuanto a la solución volumétrica, la proporción real, y el estilo resuelto en la figura humana, se aproxima al mayor orden natural propio del bloque de madera: una pieza recortada de la misma naturaleza que transfiere esa cualidad de «ser» a la pareja humano-animal.

El conjunto humano-ave está resuelto con terrocemento (una mezcla en seco, principalmente de tierra y cemento) que le otorga una textura granulosa y una impresión orgánica a las figuras. Esta es una cualidad esencial de la obra en cuanto a lo matérico, puesto que relaciona al objeto natural, que es el bloque de madera, con lo industrial propio del terrocemento, proponiendo una contrastación de materiales que aporta en lo simbólico.

De ahí surge un símbolo profundo; el del tronco talado, parte mutilada de un organismo natural, de un árbol, en el que tantas aves hacen nido y que entonces han perdido su hogar; y el árbol, su capacidad de albergar pues ahora tan solo sirve como banco.

La niña de cemento, con un ave de cemento, se edifica en vertical apoyada en el tronco talado, haciendo contacto a tierra a través de él, y en posición de hospicio para aves caídas que han perdido su hogar. Ella protege con sus manos anidando el símbolo de lo desposeído. Junto a la niña queda un espacio vacío en el tronco para que alguien más se sienta en él, quizás de terrocemento o quizás de «carne humana».

La figura de la niña, de dos tonos, vestida de verde —como la naturaleza viva—, y de piel trigueña, mestiza; se mantiene balanceada en el borde del bloque talado, velando al ave que cree proteger. Aún ella no es adulta como para sostenerse de pie sobre el objeto que los de su especie han cortado; como tampoco lo es el ave para volar libre por los cielos, incluso con el riesgo de anidar en otro sitio amenazado.

Niña con pájaro.
Marcia Vásconez.
1997.
Terrocemento.
114 x 120.5 x 99. 5 cm.







SALVO
Córdova





¿Cuál es la angustia de este hombre?

Una figura masculina, sentada sobre un tronco de madera, en posición de escuadra rígida, ejerciendo presión sobre el cuello y cubriéndose la boca con las manos hechas puño; sugiere un estado psicológico de máxima tensión y angustia. La mirada enfocada en algún punto del vacío, desenfocada en la realidad que le circunda, enfatiza ese estado «al borde de un precipicio».

Es el bloque de madera, sólido y vertical, el que confirma las nociones de espacio, tierra y abismo; y el hombre figurado, blanco como espectro, un alma en pena que se soporta en su propio dolor.



Nixon Córdova ha creado un volumen que imita sensaciones psicológicas. Un volumen escultórico resuelto académicamente con un sentido natural, pero que deriva un índice de abstracción en el desleimiento de la piel. Casi como un gran bloque de hielo en proceso de disolución. La resina y fibra de vidrio con el que está hecha la figura humana es propicia para este acercamiento conceptual.

El canon del autor se emparenta con el disruptivo de Rodin que alterara el modelo imperante en el siglo XIX, pero que ahora, en el XXI, sobreviene como un estilo de figuración clásica. Córdova hace eco de esta dualidad proponiendo un proceso de abstracción en curso sobre lo natural; una suerte de abstracción dinámica de la piel que se desvanece en la figura albina, desprovista de vellos, de cabello, de ropa, de color. Un hombre solo y tensionado —en proceso de desvanecimiento—, ensimismado en su propia angustia; la de un estado de miseria humana que se encuentra a un paso del vacío.

La tensión de la postura humana estimula la aprehensión de una honda pena que invade al representado, que le corta la voz y le hunde en un máximo estado depresivo. Pareciera que el hombre con la mano izquierda detuviera a la derecha que está próxima a la yugular.

Aún así, el hombre se mantiene firme sobre el tronco vertical, el elemento natural contrapuesto al sintético de la resina y la fibra de vidrio. El hombre está detenido por sí mismo en el límite ritual de la vida y la muerte. ¿Será esa la angustia de este hombre? ¿Será esta la angustia de la humanidad?

Salvo. Nixon Córdova. 2003. Resina y fibra de vidrio. 90 x 19 x 12 cm.





BICICLETA
Camacho







En una bicicleta para uno se disponen a ir dos, y un tercero que da impulso al arranque. La bicicleta es lisa en su factura, como el camino de soporte; ambos de una geometría vectorial que contrasta con la orgánica de las figuras humanizadas: hombres rugosos, como si el metal del que están hechos fuera de piedras de cantera; de una densa materia como el lodo.

Vicky Camacho abstrae la longitud dinámica de los hombres y la despliega en una acción de empuje a la máquina radial, familiar, esforzada y tan humanizada como ellos.

El que va delante, con las manos sobre el manubrio y los pies en los pedales, toma el control de la bicicleta. El tercero, al final y de pie, en una posición de esfuerzo para dar empuje a la pareja, hace contacto con el que va en medio, sentado en el borde trasero del vehículo con un pie en el suelo y el otro como si quisiera pedalear.

Es el instante en que nada rueda aún. Nada ni nadie se mueve de su momento recortado en el tiempo que la autora simula retratar.



Estilísticamente, la obra hace eco con la estética de expresión surreal de Giacometti; una apuesta formal de Camacho que la lleva a interpretar su mundo cotidiano: el urbano en el que sus figuras simulan pasos, empujes y esfuerzos.

Hombres y bicicleta, figurados con la misma naturaleza del metal, son casi como sombras estilizadas de volúmenes reales; de cuerpos proyectados en su propia realidad de fierros y alambres.

Bicicleta.
Vicky Camacho.
1996, ensamble en metal.
98.5 x 40 x 194 cm.





Tres figuras humanas, talladas en un bloque de piedra, conforman un solo cuerpo que insinúa un movimiento rítmico y acompasado; el de una danza abstraída de una festividad andina de origen ancestral. Son los tocados altos, con relación a la proporcionalidad de los «cuerpos flexionados» en la piedra, los que jerarquizan el conjunto de estos tres danzantes; conjunto que propone un sistema de rango con la figura delantera como cardinal.

Destaca el equilibrio de la forma que Jaime Andrade ha logrado en todo el monolito. Del naturalismo humano, figurado en los danzantes; hasta la abstracción dinámica y gestual, delineada en el conjunto. Así, el autor ha esculpido los patrones de una danza; y los sonidos y silencios musicales que la acompañan.

Otro de los referentes ancestrales de esta obra está en lo ortogonal de las posturas. Un tallado geométrico en donde los ángulos rectos señalan el valor expresivo de los movimientos insinuados en los danzantes.

Resulta distintiva la relación de columna que el conjunto evidencia; con base de poliedro rectangular de la cual parten y se elevan en bloque los danzantes con los pies contrapuestos en ángulos, lo que simularía una danza de desplazamiento en un área recortada; algo muy característico de las danzas andinas desarrolladas en giros concéntricos a la vez que los danzantes avanzan poco a poco en la procesión. Esta columna descrita remata en un capitel truncado por una piedra un tanto irregular en sus costados.



Definida la columna antropomórfica, correlacionada esta con las columnas de atlantes de Occidente, o con las tallas en piedra de Tiahuanacu, Jaime Andrade expone en esta obra un estilo arquitectural evidente y distintivo. Y propone un orden mitográfico de un conjunto estilizado con tres figuras dependientes de su naturaleza monolítica.

Danzantes.
Jaime Andrade.
1942.
Tallado en piedra.
87 x 26 x 36 cm.









VIA LABICANA
Barragán



Un conjunto escultórico, compuesto por una pareja y un trío, figurados ambos como humanos, se divide en sendas bases como si estas fueran aceras de un espacio singular que otorga identidad, la de la que sería la «vía romana» que sugiere el autor.

La pareja, estacionada en su orilla, se demuestra dinámica en el gesto, jovial y distendida. Un cuerpo de abstracción femenina, estilizado, se ubica flexionado en el suelo; en tanto que, el de abstracción masculina, de pie, se lo ve practicando una suerte de equilibrio.

El trío, en «la acera del frente», ha sido resuelto como un grupo figurado que camina y que, por la correspondencia cercana de las tres figuras, bien podría representar a un grupo familiar.

En conjunto, la obra se evidencia como una construcción casi ciclópea —gigante— de gente en una vía pedestre. Gente «enclavada» en un camino idealizado por Milton Barragán.

Son perceptibles en esta obra de Barragán, tanto el estilo de Henry Moore, en la factura escultórica y en cuanto a la dinámica de la forma; como la referencia latina, romana, en cuanto a la edificación de la calzada como tema incluyente. La calzada que está trazada, de una manera tácita, por la presencia contrapuesta de los dos grupos escultóricos.

Los textos escritos en latín, grabados en los maderos; y los clavos incrustados en los mismos, devienen en signos que «van de camino» a la simbolización. En cuanto a los textos, cada grupo integrante del conjunto escultórico está nominado, respectivamente, como OPUS A (obra A, el trío) y OPUS B (obra B, la pareja). Además se pueden apreciar otras cifras grabadas, tales como SEC XXI y MXVI SEC, referibles como signos romanos que atildan el concepto latino en el conjunto. Cifras que quizá tuvieron una lógica de identificación en los maderos —como parte de una construcción de la que estos fueran extraídos—, pero que ahora han perdido esa semántica original para quedar expuestas a múltiples interpretaciones .

En cuanto a los clavos, clavados indistintamente en los maderos, sin aparente secuencia alternada, asumen estos un indicio estético en las figuras que los portan. Un elemento metálico que en su conjunto interviene con ese rigor plástico, pero que bien puede sugerir una connotación simbólica; como de flagelación o de tacha impuesta a los caminantes.

Otro elemento significativo es la presencia de los vestigios «xilofágicos» que otorgan un valor de pátina antigua en la madera, y, sobre todo, de identidad de microambiente para los xilófagos que la habrán colonizado. Una especie de pátina de la naturaleza y referencia del tiempo anterior a la descontextualización de estos maderos de la construcción arquitectónica original —evidentemente deteriorada—, para luego ser tallados por Barragán como figuras de caminantes del pasado latino con historia escultural en el presente.

Vía Labicana. Milton Barragán. 1994. Madera metal 293 x 110 x 74 cm.





URBANO AZUL
Cobo

A este objeto escultórico de Jesús Cobo se lo podría contemplar como un monolito; sin embargo, este ha sido edificado estructuralmente por dos módulos bien diferenciados. El uno, la suma de ocho bloques de piedra intercalados por sendas placas de metal. Y el otro, un gran bloque de piedra, escalonado y tallado de manera irregular, que en su costado muestra una abertura rectangular cuya forma y posición simula la presencia y función de una ventana. Son dos cuerpos contrapuestos. En el orden de lo orgánico el de la izquierda; en el orden de lo vectorial el de la derecha. Naturaleza y abstracción armonizadas en el modelo de lo que se edifica como «urbano».

El autor sintetiza en esta pieza la abstracción de un edificio de ocho pisos, intervenido por la geometría plana de base, dividido por la horizontal de cada nivel y estructurado por la vertical que da forma y estilo.

Es el modelo constructivo que Jesús Cobo nos presenta dividido en dos estilos complementarios: el abstractivo de los ocho bloques rectangulares de piedra, minimalista en su modularidad; y el concreto y rupestre, de una sola pieza; escalonada, labrada y horadada.





Tanto la presencia de la dualidad, como la de la individualidad, están coartadas en el conjunto y en «el tiempo arquitectónico» de la obra. Vista de un frente, lo mínimo contemporáneo; vista del otro, lo rupestre y ancestral. Aunque ambas, en conjunto, significadas en un monolito arquitectónico.

El artista, con este edificio escalado, va más allá de la descripción de un estilo constructivo conjugado en la diversidad. Va hacia el contexto de lo habitacional para internarse en el espíritu de dos tiempos contrapuestos; uno rupestre y otro contemporáneo. El primero, totémico y «ciclópeo»; de una sola pieza y coronado por una gran abertura que permite el acceso libre, aunque inseguro y un tanto peligroso. Y el segundo, el contemporáneo, secuencial y dividido, «de propiedad horizontal»; seguro como una caja fuerte, y jerarquizado por los niveles verticales que lo integran y lo dividen a la vez.

En toda la obra es muy significativo este elemento divisor y base de la edificación. El elemento metálico de un tono azul profundo, casi cobalto, que permite asimilar, en cualidad de pertinencia, a la materia de piedra gris que homologa el conjunto, pero que a su vez contrasta los estilos y tiempos ya citados.

Las marcas semánticas del azul, con tantas derivaciones naturales, tales como cielo despejado, o como mar reflejado de cobalto, también se contraponen con las derivaciones industriales del color metálico que son parte del elemento estructural de basamento y delimitación.

En suma, Urbano azul es una construcción naturalista, por la piedra tratada en bruto; y abstracta, por el concreto geoméricamente estructurado. De la misma naturaleza escultórica, naturalismo y abstracción, pero de distinto grado de evolución simbólica y material.

Urbano azul.
Jesús Cobo.
1996.
Piedra, metal.
89 x 38 x 38 cm.









Lo ancestral precolombino —modelo de los espejos solares de los incas— se fusiona en geometría y material con la contemporaneidad modular que Estuardo Maldonado armoniza en esta obra. Un trabajo minimalista y de arte óptico que se demuestra como un objeto reflejante y reflexivo a la vez. Un espejo del pasado y de la actualidad.

Se trata de un objeto artístico cuya capacidad refractante de la luz propicia la proyección del espectro cromático del inox-color —material y técnica ya simbólicos de este autor—; y que, al contemplarlo, suscita la experiencia estética de la multiplicidad de sombras y reflejos que conforman el «dimensionalismo» de Estuardo Maldonado.

En una secuencia alternada de paneles de acero inoxidable, grabados con figuras geométricas, circulares en unas y triangulares en otras, patrones de los espejos solares ya citados, la presencia reflejante del inox-color (la técnica de coloración intrínseca propia del acero), desborda los límites físicos del objeto y se extiende hacia el espacio circundante.

Son tantos tonos los visibles que se pueden apreciar en esta obra. Tantos como fuera posible distinguirlos, o quizás nominarlos como ejercicio de identificación: cian, topacio, dorado, magenta, violeta, turquesa, aguamarina...; o incluso adjetivarlos por sus cualidades de matiz: violáceo, rúbeo, cárdeno, grisáceo, rojizo...; o referirlos por sus cualidades sensitivas: apacibles, psicodélicas, íntimas, deslumbrantes, atenuadas... En fin, tonos refulgentes y extensivos como radiaciones en el espacio atmosférico o proyecciones sobre el piso como haces de color estilizados.

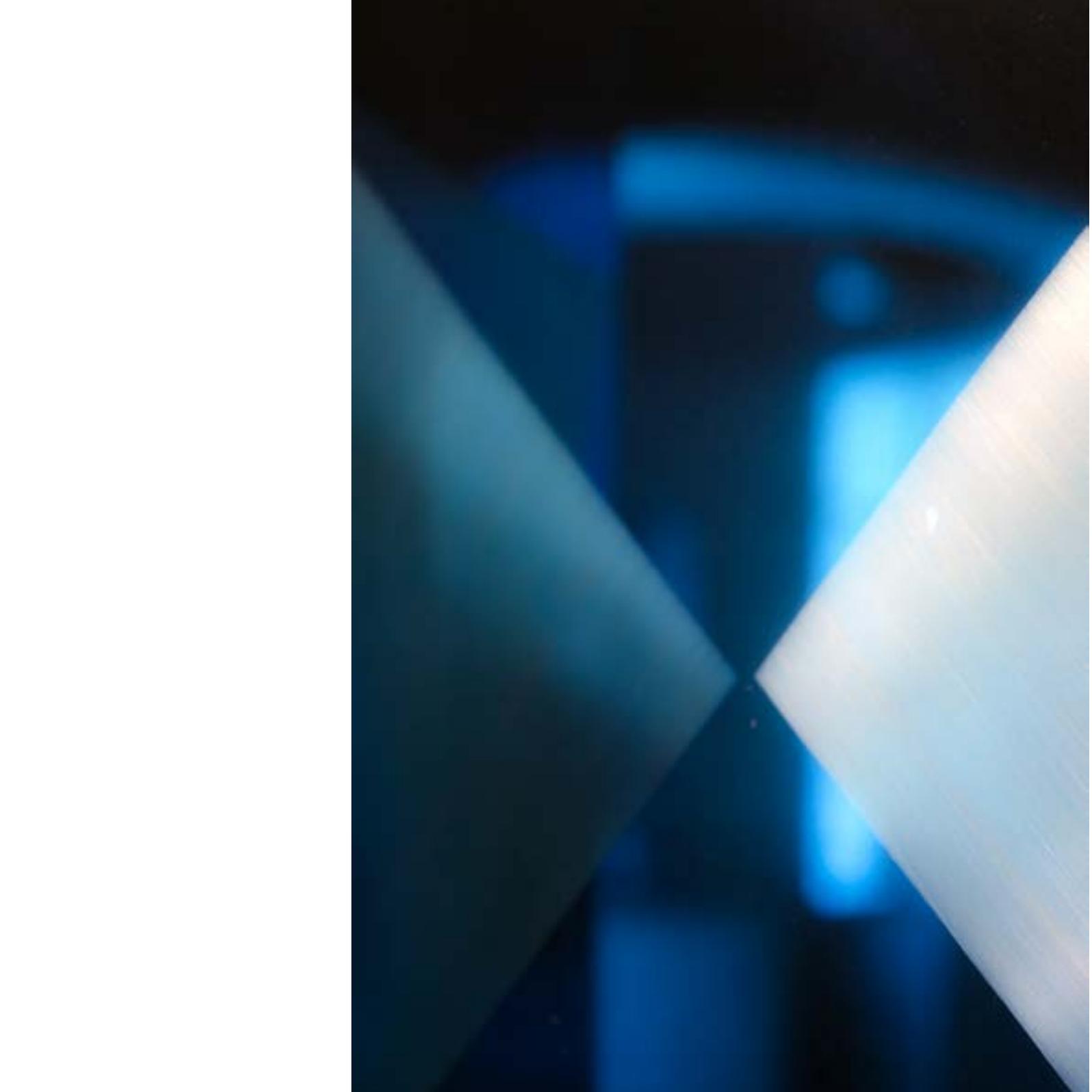
De igual manera, no es menos relevante la mención de las sombras proyectadas en la base del objeto artístico; caleidoscópicas y escaladas, correspondientes a los diversos volúmenes que, de mayor a menor, se integran en este gran fuelle de acero inoxidable.

Estuardo Maldonado, trazando en el acero inoxidable, ha logrado los diseños geométricos que se alinean con la estética precolombina que siempre lo ha estimulado; bruñendo y lijando en la materia hasta lograr el resultado que ha requerido para conformar la reflexión de las imágenes y la refracción de la luz sobre la superficie metálica. Finalmente ha ensamblado cada módulo de acero plegándolos en diagonal para conformar este gran fuelle de inox-color.

Con la técnica de coloración tratada por fórmulas químicas que él conoce, y con el empleo de recursos tan efectivos como inverosímiles, tal como la aplicación del baño maría; Maldonado ha labrado en el acero estas formas minimalistas que se derivan en un particular estilo de arte óptico mundial, para luego ensamblarlas con un sentido neoconstructivista y modular.

La fruición estética que ocurre al contemplar esta obra —y al contemplarse uno reflejado en ella— es de un efecto inefable, incapaz de ser descrito solamente con palabras.

Espejo solar. Estuardo Maldonado. 1980. Inox color. 10 metros x 84 x 24 cm.







FACHADA
Baca



La abstracción de la forma y del espacio es máxima en esta construcción plegada de Paulina Baca. Una edificación geométrica en su mayor componente volumétrico, verde de un lado, ocre del otro, sugiere una construcción humana de grandes proporciones con respecto al sujeto figurado y escalado que, del lado ocre —acaso el interior, acaso el exterior de la estructura—, se ubica de frente y en fuga a una abertura en la base del segmento vertical; una puerta.

La figura humana, de la misma naturaleza métrica de la construcción, simula un paso en dirección a la abertura, la misma que se emparenta, con valor de acceso o de salida, con cuatro aberturas cuadradas caladas en el borde superior de la pared; ventanas.

Ambos lados de la edificación se temperan por el tono local correspondiente. El ambiente describe un mundo sobredimensionado y solitario, tanto dentro como fuera, con respecto al sujeto figurado en soledad.

Un mundo no tan distópico, a pesar de la propuesta estructural que lo soporta, sino típico a partir de la metáfora que este insinúa, la de lo inaccesible que puede ser el ser humano a partir de su obra edificada en la tierra. Como la de un paredón divisorio de barrio, de ciudad; o hasta un muro de frontera: una muralla con dos caras diferentes de una misma unidad.

Paulina Baca es enfática en este vínculo de accesibilidad a través de la puerta, el camino mediante y la persona que avanza. Entrar en un lugar significa salir de otro. Sin embargo, cuando este es tan grande e impersonal, apenas con un acceso al nivel del suelo y cuatro ventanas que dan a la azotea, el escenario descrito es casi carcelario, de una reclusión extrema e inhumana. «Solo el hombre es capaz de deshumanizarse a través de su propia creación».

El otro aspecto principal de este escenario es el de la soledad extrema, definida en la unidad de la figura humanizada y en el espacio vacío que hace de puerta: de la misma talla de la figura como si fuera de la proporción de un átomo. Tantas marcas semánticas que aportan en el concepto típico que tiene lugar en la deshumanización y la soledad.

En cuanto a la pátina de recubrimiento de ambos lados de la estructura vertical, hay en ella un tratamiento informalista que propone la abstracción de texturas orgánicas y, si acaso, de formas pareidólicas que se configuran con un poco de atención; rostros, gestos, formas antropomórficas.

La pátina del ocre, ruginoso y oxidado, con valor de deterioro, se contrasta con la del lado verde, plúvido y frío, pero con valor métrico de mejor conservación. Tiempos y estados de deterioro o de fertilidad. Tiempos y estados de herrumbre o de verdor.

Fachada.
Paulina Baca.
1989.
Metal.
43 x 77 cm.







MADONA

Proaño

La abstracción divina en esta pieza es máxima en su resultado.

Francisco Proaño nos presenta una estructura anillada en varios niveles. Una vesica piscis o contenedor divino que, según algunas aproximaciones al misticismo eclesiástico, sugiere la presencia simbólica de la Virgen María.

A esta construcción canónica se contrapone la de la base de madera tallada de una manera escalonada e irregular. Una formación que esboza la estructura de un altar sobre el cual se enclava la figuración divina.

Naturalismo en el altar, abstraccionismo en el ícono católico: la «Madona» que el autor nos presenta en un estado eterno de oración.

La correspondencia figurada va más allá aún, y se humaniza con el gesto paralelo de las manos en posición de oración; juntas y curvadas hacia dentro haciendo vertical con el cuerpo del orante.

Es el máximo estado ritual de oración en el que se invoca la presencia de lo divino; lo cultural en que se busca, en una suerte de epifanía esperada, el contacto con el ser supremo. Y por eso el altar configurado. Un altar hecho de madera, casi doméstico en su proporción y en su factura, tallado de una manera irregular y que contrasta con la abstracción vectorial de la mandorla que conforma el significante físico del ser idealizado.



Pero la obra de Proaño propone un sincretismo más profundo aún, el de la apachita erigida «pieza por pieza».

La apachita indígena, abstraída de lo natural —que simboliza la madera misma—, y dispuesta para erigirse como un monumento edificado con piedras u objetos personales acumulados por tanto caminante anónimo. Un objeto de origen precolombino construido por todos los que han suscrito en él «el destino de cargar eternamente».

Apachitas como hitos del camino; como hitos del romereante indígena que se mezclan con el catolicismo occidental. Tal es la Madona de Proaño; pieza de un altar doméstico y anónimo o de un camino perdurado.

Madona.
Francisco Proaño.
1997.
Metal y madera.

Humberto Montero. Noviembre, 2019.





MuNa
Museo Nacional
del Ecuador 