



*Two Visions of El Salvador*

*Dos visiones de El Salvador*

THE INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

Enrique V. Iglesias  
President

K. Burke Dillon  
Executive Vice President

Paulo Paiva  
Vice President of Planning and Administration

Edgard A. Guerra  
Executive Director for Belize, Costa Rica, El Salvador,  
Guatemala, Honduras and Nicaragua

José Carlos Quirce  
Alternate Executive Director for Belize, Costa Rica,  
El Salvador, Guatemala, Honduras and Nicaragua

Muni Figueres  
External Relations Advisor

Elena M. Suárez  
Chief, Special Programs Section

On the cover:

*Campeños*

---

Peasants, 1938  
by Pedro Angel Espinoza



# *Two Visions of El Salvador*



MODERN ART AND FOLK ART

# *Dos visiones de El Salvador*



ARTE MODERNO Y ARTE POPULAR





*Timotes Mancía*



*Virgen del Carmen*

Our Lady of Mercy

## *Introduction*

*This exhibition* brings together two aspects of artistic creativity in El Salvador. One part focuses on painting and sculpture by artists active during the first half of the twentieth century. These works reflect numerous changes in the zeitgeist, the social and political circumstances of a country whose intellectual class had to survive culturally in a conflictive environment.

The second part comprises pieces made in recent years by folk artists belonging to a social group without much connection to the intellectual milieu mentioned above. These works have been inspired by local customs and practices, or are simply the spontaneous expression of self-taught artists.

The exhibition represents artists from two different sectors of Salvadoran society. The two diametrically opposed expressions suggest that the rooting of pervasive, solid cultural traditions is still a work in progress, as is the case in other Latin American countries. The explanation may lie in the constant upheavals that have affected the country, as well as in the social divisions that prevailed for most of the country's history. The exhibition allows us to see how the meaning of artistic expression can change according to the social environment from which it arises. This reminds us of the need to preserve all levels of cultural memory.

I would like to take this opportunity to thank Concultura and its Arts Section, the Julia Díaz Foundation, the Forma Museum, and the INAR Association for having so enthusiastically collaborated with the IDB Cultural Center to make this exhibition possible.



**MUNI FIGUERES**

External Relations Advisor

*Mauricio Aguilar*



*Bottles*

---

Bottles, 1978

## Introducción

*En esta exposición* se presentan dos dimensiones de la creatividad artística de El Salvador. Una primera sección reúne pintura y escultura de artistas activos desde principios hasta mediados del siglo XX. Dichos trabajos reflejan diversos cambios en la mentalidad y en las circunstancias sociales, políticas y culturales del país en el ámbito de una reducida clase intelectual, con sensibilidad e ingenio para sobrevivir culturalmente en el medio, pero en conflicto con su propia realidad.

La segunda sección está compuesta de piezas creadas en los últimos años por artistas populares pertenecientes a un grupo social sin mucha conexión con el mencionado anteriormente. Estos trabajos están emparentados con prácticas y costumbres locales, o simplemente con la expresión espontánea del artista autodidacta.

Cada sección representa a artistas de dos sectores diferentes de la sociedad salvadoreña, algo que se traduce en expresiones diametralmente opuestas, delatando la ausencia de tradiciones sólidamente enraizadas en el comportamiento cultural, como es el caso en otros países latinoamericanos. La razón podría estribar en las constantes rupturas que afectaron al proceso de consolidación de la identidad nacional, así como en las divisiones sociales que prevalecieron a lo largo de la historia del país. De hecho la muestra permite observar el modo en que la expresión artística puede cambiar de significado según el medio social del cual proviene. Es asimismo una advertencia a la necesidad de conservar a todos los niveles la memoria cultural, como aglutinante de otras fuerzas que intervienen en la integración del desarrollo de las comunidades regionales.

Quisiera aprovechar esta oportunidad para agradecer a Concultura y la Dirección de Artes del Ministerio de Educación de El Salvador, a la Fundación Julia Díaz, al Museo Forma y a la Asociación INAR, por la entusiasta colaboración brindada al Centro Cultural del BID en la realización de *Dos visiones de El Salvador*.

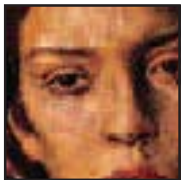


**MUNI FIGUERES**

Asesora de Relaciones Externas



# Origins of Modern Art in El Salvador



*The paintings and single sculpture* assembled for this exhibition well represent the development of the visual arts in El Salvador between 1915 and the end of the 1950s. This period saw the birth, modernization, and development of contemporary of Salvadoran art—in particular, painting. Integral to this process was a series of events and personalities that generated a propitious, indeed privileged, climate. Despite the historically inconsistent interest in public education on the part of officialdom throughout Central America, in El Salvador the majority of artists had the opportunity to receive their basic training at home. Nearly all then continued their education abroad, usually with financing from the State, which enabled them to expand their artistic horizons. Although many important artists of this period came from modest backgrounds, it is interesting to note that, thanks to a small middle class and a group of artists of great sensibility, El Salvador was able to develop an artistic movement of singular continuity that spanned nearly fifty years. It is also worth noting that, although the movement was restricted to a relatively small, extraordinarily galvanized sector, it was connected neither to the popular masses nor to the economic elite.

The majority of the artists included in this exhibition come from backgrounds that are socially and economically modest, if not poor. Even so, they could share the concerns of a middle class more intellectually attuned to the need to consolidate an elusive identity. On more than one occasion, this served as a bridge to another more powerful sector, which dominated the economic, social, and political spheres and whose members saw themselves as the *dueños*, or owners, of the country.

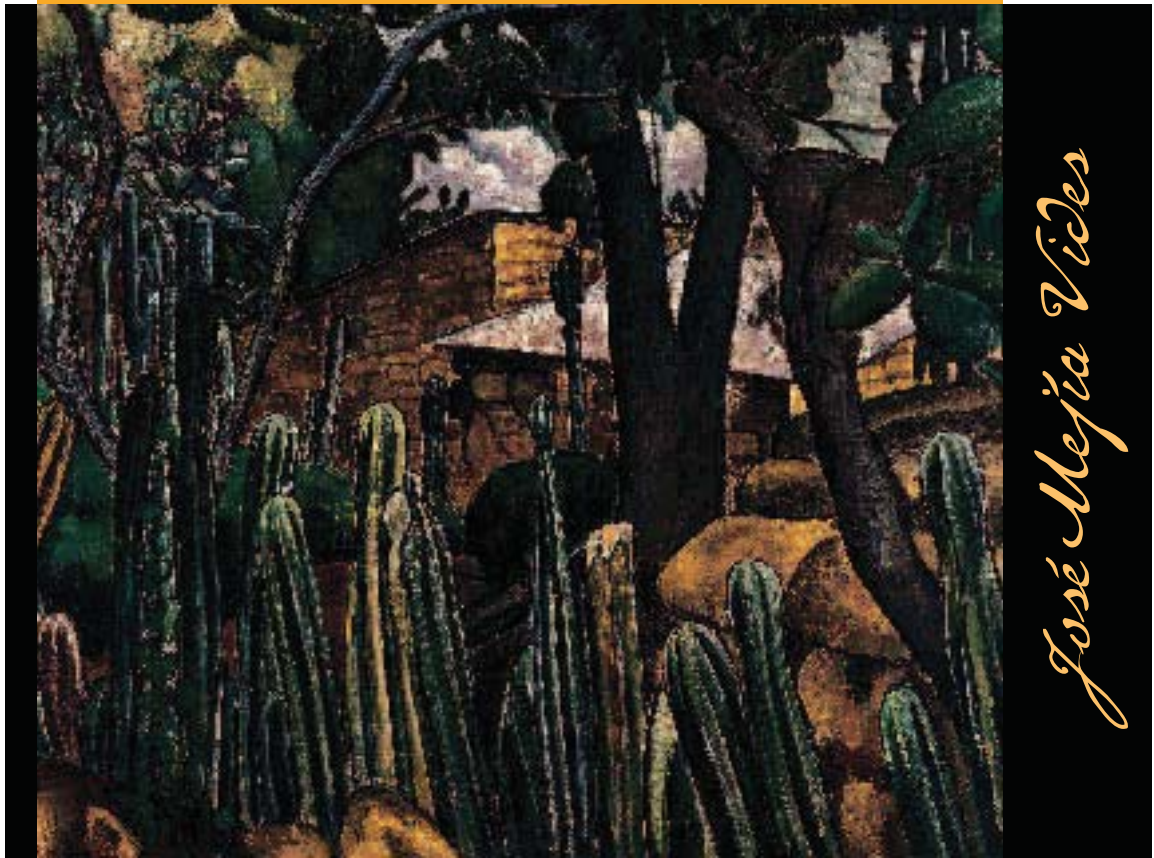
For the most part, ideological rather than philosophical attitudes caused the aesthetic changes that took place on the local scene. However, dynamism and continuity initiated and advanced with great coherence a process of transformation in the visual arts. What is truly unique is that all this happened within a context of irregular, shifting realities in social, political, and economic life.

This does not imply that the artists were somehow complicit with the socioeconomic or political order, although some occasionally had to make compromises in order to realize their objectives. The work of the artists selected for this exhibition—and of others not represented here—represents a legacy which needs to be re-examined, especially now that El Salvador has entered into a period of social, economic, and political order never before imagined.

Over the years in focus here, a host of interesting situations influenced artistic expression, especially in painting and above all in the capital, San Salvador. Sometimes these situations were concatenated, sometimes not; at any rate, they interacted and, over the course of half a century, consistently transformed the arts and pushed them forward.

In El Salvador, painting developed through a select group of artists who were based in





## *Cactus*

Cacti, 1935

the capital, and who managed to establish a relationship with the political power structure. The artists made constant references to local reality in their work. Even so, there were two major foreign influences: Europe and Mexico, alternating in nearly perfect equilibrium.

We must identify some precedents to the half-century in question: Juan Francisco Wenceslao Cisneros (c.1825-1878) is considered the first Salvadoran artist with academic training. Although he was born in San Salvador, Cisneros studied in Europe and spent much of his life in Cuba, where for twenty years he directed the prestigious Royal Academy of San Alejandro. In his native country, he left no traces except his myth.

The Academy of Fine Arts, with sections for painting, music, and sculpture, was established during the administration of Francisco Dueñas (President, 1852-1854; Vice-President, 1856; Provisional President 1863-65; President, 1865-1871). But it seemed to go nowhere. At the end of the 19th century, two artists more or less began to delineate the profile of Salvadoran art: Pascasio González (1848-1917), who studied at the *Escuela de Artes Gráficas* (School of Graphic Arts) in Guatemala; and his student and assistant Marcelino Carballo (1874-1949). These beginnings of Salvadoran painting come close to spontaneous expression. The work of both these artists is imbued with great ingenuousness, although in the case of González there is more technical intention. Carballo was practically

Max Vollmberg



### *Campesino*

Peasant, 1915

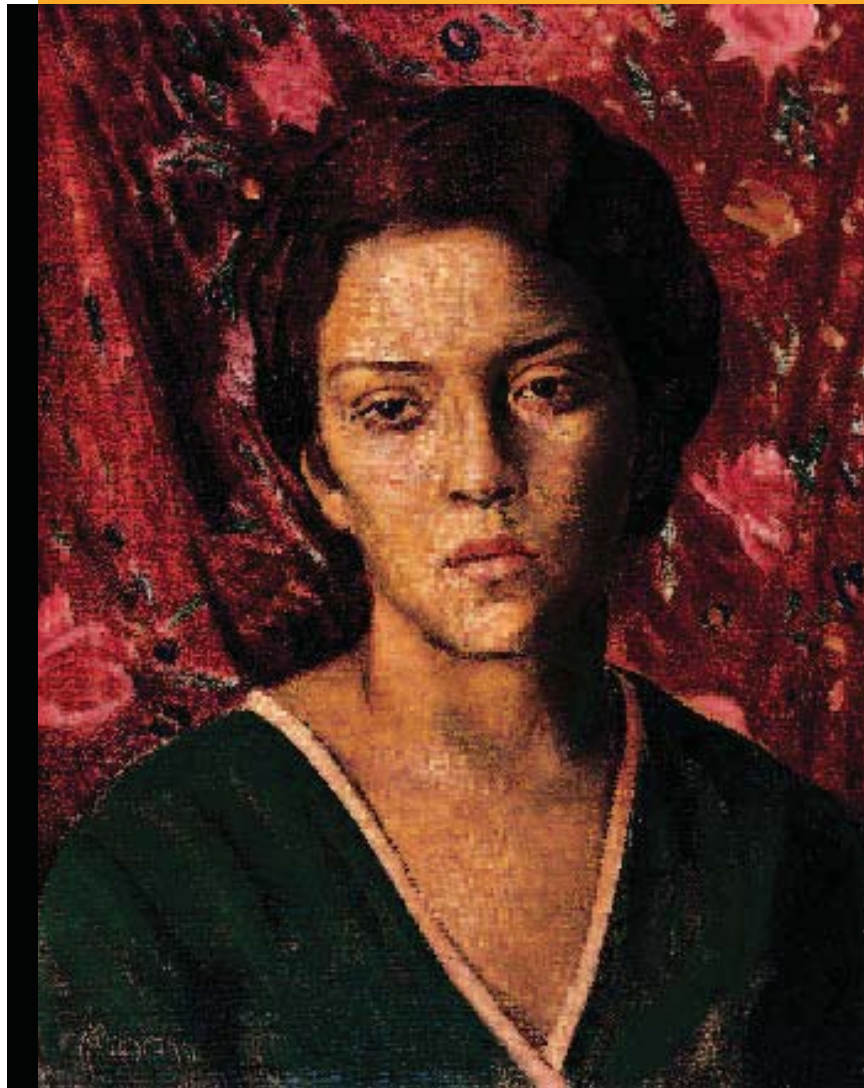
an autodidact, and the charm of his work derives from the authenticity of his vision. Together they decorated the old San Salvador Cathedral (since destroyed). Through Carballo, who taught in his provincial city (and sometimes lived in San Salvador), Carlos Alberto Imery (1874-1949) received his first exposure to art.

Imery, who studied at the Royal Institute of Fine Arts in Rome, is considered the first professional Salvadoran artist with European academic training. In 1903, then President of the Republic Pedro José Escalón acted on the advice of a series of influential individuals and arranged a scholarship to allow Imery to leave for Italy. In Rome, Imery studied under Jacobacci. In 1911, after four years in Italy and another four in Spain and France, Imery returned to El Salvador with an exhibition that met with no commercial success. According to Jorge A. Cornejo, “the painter, thirty-two years old, sells not a single painting, receives not a single review or commentary, and experiences the disappointing desolation of the environment, especially for one who came full of enthusiasm, hoping vainly for the recognition of his compatriots.” (For more, see Cornejo’s *La pintura en El Salvador*.)

But “the disappointing desolation of the environment” impressed upon Imery the urgent need to initiate a pedagogical project that would facilitate an understanding of the visual arts and sensitize the public. So in 1912 he founded his own school that, with official support, became the School of Graphic Arts, where he served as director until he died.

Dating from the end of the 18th century, many foreign painters came to the New World, attracted by the virgin tropical beauty of the Americas. Max Vollmberg (c. 1880-1930) did a series of paintings in El Salvador that, like those of many of his colleagues in our hemisphere, can be considered *costumbrista* (a type of regional art that focuses on local





*Miguel Ortiz Villacorta*

## *Retrato de mujer*

Portrait of a Lady

customs). Perhaps because *costumbrismo* was already well established in most of the Americas, or because such *costumbrismo* did not reflect the elitist aspirations of the economic upper class, Vollmerg seems to have had no local impact. However, his art is extremely competent and captures like that of no one else at the time the typical reality of rural El Salvador. His perspective continues to offer daring points of view, exalting in the grandiosity of the landscape, as can be appreciated in *Campesino* (Peasant).

Miguel Ortiz Villacorta (1887-1963) and Pedro Angel Espinosa (1899-1939) also studied in Italy on government scholarships. Their painting takes a more regional turn, sloughing off Imery's Italian sensibility. Villacorta distinguishes himself in the genres of landscape and portraiture, where his realist intentions predominate. His early work maintains a distance between artist and subject, while his later work is quite influenced by the Mexican School, given that he lived in Mexico. The present exhibition includes examples of both

*Valentín Estrada*



*La cosecha*

The Harvest



genres; the landscapes *Volcán de San Salvador* (*San Salvador Volcano*) and *Valle de Jiboa* (*Jiboa Valley*) are particularly strong. Villacorta was Director of the second Academy of Fine Arts, established during the presidency of Pío Romero Bosque (1927-1931).

Espinoza's work, with its ties to indigenous currents, would seem to be more robust, direct, and engaged. His talent for drawing—remarked upon while he worked as a guard in the Presidential Palace—convinced the head of state to grant him a scholarship to study in Rome, as was then the custom. The ethnic vigor and exuberance of his *Campesinos* (*Peasants*) and *El Gallero* (*The Cock Breeder*), included in this exhibition, are extremely striking, even intimidating. At the same time, his humble origins became an obstacle to his being accepted as a painter of worth by the intellectual elite, which was always flirting with the dominant class. The artistic elite at times behaved according to the same longstanding contradictions as the country's leaders. Their rhetoric clamored for modernization, for cultural apertures, for the incorporation of the local in creative discourse; at the same time, they withheld validation from that which was in fact local. Espinoza died relatively young, but not without having tried to help other artists realize their aspirations.

José Mejía Vides (1903-1993) and Luis Alfredo Cáceres (1908-1952) are considered Imery's most outstanding alumni, although their work has nothing in common. Between 1922 and 1927, that is to say, at the apogee of muralism, Vides completed his education in Mexico. He trained at both the Academy of San Carlos and the *Escuela al Aire Libre* (Open Air School) with Alfredo Ramos Martínez, and studied printmaking with Tamiji Kitagawa.

Their figuration continues the line laid down by Espinoza, although their works are more obviously constructed and synthezized. With Mejía Vides and Cáceres, we come to a turn in the road: neither studied or trained in Europe. Rather, through their identification with muralism, these artists came away with a love for the earth, attachment to one's place of origin, and an idiom with a strongly nationalist accent. *Panchimalco* and *La india de Panchimalco* (*The Indian Woman from Panchimalco*) are typical examples of the best of Mejía Vides's work. Their earthiness contrasts with Cáceres's painting, which is imbued with literary and anecdotal content, as in *Escuela bajo el amate* (*School Under the Amate Tree*), one of his finest compositions.

Beginning in the mid 1930s, the hemisphere, in particular El Salvador, was affected by a series of developments. Mexico became an extraordinary cultural presence, so much so that many artists considered it as important to study there as in Paris or Italy. With the beginning of the Second World War, there was a loss of contact between the New World and the Old World, which lasted for several years. The arts in Hispanic America went through a period of nationalist pride that glorified regional attributes. This was the moment that produced *La Cosecha* (*The Harvest*) by Valentín Estrada (1902-1981), the only significant sculptor during the period.

Two important events occurred in San Salvador in 1936. One was the creation of the *Amigos del Arte* (Friends of Art), founded by, among others, Salvador Salazar Arrué (1899-1975), known by the pseudonym Salarrué. The other event was the establishment of the painting academy by Valero Lecha (1894-1976), who had returned to the country.

Better known as a *costumbrista* short-story writer, Salarrué made paintings that, to quote contemporary art critic Luis Salazar Retana, "are much removed from [what is considered] normal, lead the viewer in to mystical places, to regions discovered much later by our modern painters." In effect, this artist is a symbolist in *La Cruz* (*The Cross*); a surrealist in *Monstruo marino* (*Sea Monster*); and a rationalist in the case of *Manglares* (*Mangrove Swamps*), three works included in this exhibition.

*Salarrué*



## *Manglares*

Mangrove Swamps, 1959

The *Amigos del Arte* fulfilled a promotional mission. According to the painter Carlos Cañas (b. 1924), the *Amigos* did not act to further the development of painting, but rather to charitably aid painters, through economic support, given once a year. Here it seems we find an initial split between intellectuals and artists. Ana Julia Alvarez (b. 1908), the first woman artist in El Salvador, or at least the first to receive local recognition, managed to attract the attention of the *Amigos*. Her work shows a strong decorative tendency, evoking both the style of art deco and certain formal characteristics of muralism, which we see in *Vendedoras de fruta* (*Fruit Sellers*). In *Ojo de agua* (*Landscape*), she seems to be taking more of a Fauvist direction. Curiously, the works of Salarrué and Alvarez, like that of Vollmberg in his moment, had no influence on younger artists.

Lecha was a Spaniard who as a young man had traveled to Buenos Aires, worked as a set designer in Cuba and Mexico, and as a house painter in Guatemala, Honduras, and El Salvador. As soon as his finances allowed, he went back to Spain in order to study fine arts. Upon his return to San Salvador, Lecha founded his Academy, which was, in reality, a school for painters where he was the only teacher. The State provided a nominal subsidy.

Despite having had only two years of apprenticeship with Don Cecilio Plá y Gallardo at the Royal Academy of San Fernando in Madrid, Lecha's academically influenced painting evinces technical rigor, as *Gallego* (*Man from Galicia*) easily proves. His drawing is excellent;

his ability to structure form and content is more than competent; his ample knowledge of color is evident in sophisticated tonal harmonies and in the handling of contrast. His still lifes, figures, and landscapes embody all the traits of strict technical training, and Lecha puts these to use as his magnificent landscape *Cerro de San Jacinto* (*Saint Hyacinth Hill*) demonstrates. Questions of technique are imposed on the emotional and descriptive, and it is owing to this perhaps that, despite having lived more than thirty years in San Salvador, his work is that of a foreigner who looks at reality and reflects it with an alien sensibility.

Lecha had notable alumni, several of whom are represented in this exhibition: Raúl Elas Reyes (1918-1998); Noé Canjura (1922-1970); and Julia Díaz (1917-1999). Upon her return from Paris and until her death, Díaz was an institutionally pioneering promoter of arts appreciation. Her Forma Gallery was the first art gallery in El Salvador. Of the three, Canjura probably developed the furthest, as can be appreciated in the oil painting *La multitud* (*The Crowd*); although *Despedida* (*Farewell*) and *Cerro* (*Hill*) show that he did not escape the Mexican influence. All three artists began their studies on scholarship with Lecha, and all three later received government grants to study outside the country.

Toward 1945, a new generation of artists began to attract notice under the leadership of Carlos Cañas, who founded the Group of Young Salvadoran Painters. The Group brought together students from the School of Graphic Arts—Carlos Cañas and Camilo Minero (b. 1917), to mention only two—as well as from Lecha’s Academy. The division among artists and intellectuals that had manifested during the *Amigos del Arte* years was now a veritable schism.

Lecha and his students began to be identified as less progressive with an anachronistic way of painting. And so they came to be called “the academics.” Lecha understood art as a discipline; it is striking that so straightforward a position would give him so much prominence. Lecha had little interest in innovation; rather he sought “to pass on my knowledge as a teacher without haggling with my students,” and that, in effect, is how it was. The works made by Díaz, Canjura, and Reyes in the 1940s are almost identical in the way they were created and in their adherence to a regional realism that emphasized the ability to paint well according to traditional studio training, but which was far from a strict academic education. For example, we can compare Díaz’s *A lavar* (*Washing Day*) with Reyes’s *Pescadores de Meanguera* (*Fishermen of Meanguera*).

The other group of artists, who wished to be known as independents (and who were more politically active) considered themselves vaguely proletarian. For four years running, the mutual battering of these groups refreshed and shook up the local scene. In 1949, the most notable “academics” left to study in Mexico and then in Paris. Some independents, like Cañas and Minero, did the same. At the end of the 1950s, practically all of these painters returned home, and Salvadoran painting entered the orbit of the contemporary.

The division between the two groups of young artists was the result of immature, even embryonic, positions and attitudes, and of the highly personified style of expression that was common at the time. The terms coined really did not apply, but neither were they very important. What was important was the climate it all created. The majority of the artists were in fact proletarian, including the academic Canjura, one of Lecha’s alumni, who sometimes had to walk the sixteen kilometers between Apopa, his native village, and San Salvador in order to attend painting class. If Canjura was at the time considered an academic by the independents (who at the time were not so independent after all), this may well have referred to his apprenticeship with Lecha. Canjura’s later work shows great sensibility and a total divorce from the Salvadoran context, which he abandoned in order





*La multitud*

The Crowd, 1969

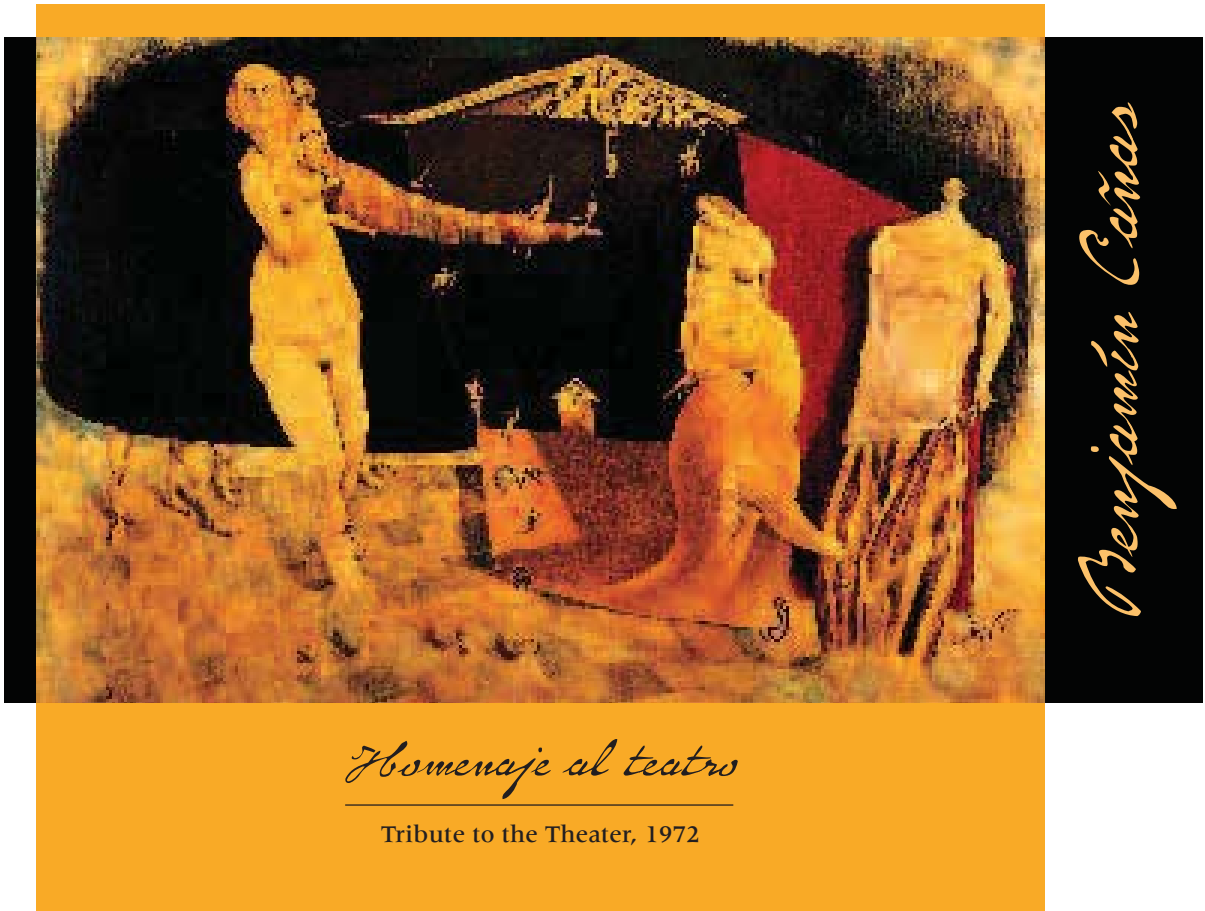
to live in France for the rest of his life. In El Salvador, Canjura's case is hardly unique (Mauricio Aguilar and Benjamín Cañas followed a similar path).

According to Carlos Cañas, the position of the independents derived from a desire to revitalize painting by imbuing it with social purpose, using imagined images. It was to be "a way of painting that would keep us from alienation, that would help us question our art and ourselves." The motivation was not very original, since the Mexicans had articulated a similar position twenty-five years earlier. What was new was the idea of producing art with a social function, but directed at an intellectually progressive society, not at the peasant, and realizing art in a visual language not traditionally figurative. According to that same dialectic, Rivera and the other members of the Mexican School could have been considered academics. The argument was similar to that which might have existed between Tamayo, Mérida, and other Mexican "formalists" with respect to the precepts of muralism.

Several years later, Carlos Cañas integrated this concept, under the influence of Spanish informalism, which he experienced firsthand during the 1950s when he lived in Spain. Cañas introduced to Salvadoran art the informalist abstract image, as *Cantera* (Quarry) well illustrates. Among the things he was searching for was a way to imbue contemporary expression with an ancestral, millennial presence, and to join other artists in Hispanic America who since the 1940s had begun a similar project.

Yet, figurative language was not exhausted, something which neither the academics nor the independents seemed to understand. Other artists, including Mauricio Aguilar (1919-1979), accomplished figurative works of great visual interest. The presence of Aguilar in Salvadoran art was always tangential owing to both the privileged and traumatic cir-





cumstances of his life, which led him to live and study in Paris from the time he was a child. As in Canjura's work, color and the effects of light on form—as understood by the postimpressionists—were Aguilar's point of departure throughout an eminently pictorial collection of works. His *Botellas* (*Bottles*) is typical of his work, circumspect and far from mundane. "For Aguilar, light is a force that destroys objects, but at the same time it provides their only support in space," wrote José Gómez Sicre in the catalog for the artist's exhibition at the Organization of American States.

With Benjamín Cañas (1933-1987), figuration recovered an extraordinary power. The deformation of its imagery, deriving conceptually from Mexican neohumanism (notably Cuevas) acquired a special character, sarcastic in meaning and showing great refinement in drawing and pictorial elements. Artists like Minero would keep working into the present in a figurative line faithful to the Mexican School with which his work is so identified; of this, *Caballitos de feria* (*Fair Horses*) is a perfect illustration.

In the early 1960s, new figures began to populate the art scene in El Salvador; and a host of new influences started to affect the development of painting that, still today, is the primary medium for Salvadoran visual expression, with drawing far second, and sculpture and graphics conspicuously absent. These most recent painters are beyond the frame of the present exhibition, which focuses on an artistic continuity all the more remarkable with respect to the country's other realities.

FÉLIX ANGEL  
Exhibition Curator

*Fifteen*

*Celis López*



*Turbante/Máscara moro*

Head Piece/Moorish Mask

# Folk Art in El Salvador

## Resistance and Innovation



*Before the arrival* of the Spaniards, the area now comprising El Salvador was located on the periphery of the great Mesoamerican cultures. The dominant tribes there were the Pipiles, who were intensely involved in trading cacao and whose sphere of commercial operation extended as far as Mexico. Archeological excavations carried out in the country have recovered ceramics bearing the stylistic characteristics of various parts of Mesoamerica, which allows us to suppose that the Pipiles also traded with these types of objects.

In Colonial times, this region was divided into a number of provinces dependent on the General Captaincy of Guatemala, which largely determined its cultural development during this period. In contrast to that which occurred in Guatemala, and even in the area of Tugucigalpa, the region that is now El Salvador never experienced well-organized and varied development in architecture. It did not have *alarifes*—highly experienced masters of architectonic trades—or groups of artisans—masons, carpenters, stoneworkers, ironsmiths, and locksmiths—connected to construction projects. Colonial architecture in El Salvador is a “missionary architecture” of churches with pitched Mudejar-style coffered roofs designed for greater economy and resistance to earthquakes, and with simple, lovely facades decorated with Baroque and Renaissance motifs.

This ultimately created a more ample space for the development of folk art, since there was more independence in architectonic modes and styles. The same could be said for sculpture and painting. Even though there were schools for these disciplines, they did not have the same importance as in other parts of the isthmus. Consequently, the folk artist in El Salvador enjoyed great freedom, and could interpret or perpetuate a model without stylistic constraints.

For example, this exhibition includes two images of Saint James. One was made by the late Don Salomón Colacho, a well-known maker of religious images from Santiago Texacuangos; the other is by his son, Geidel. These works employ the same structural strategy in order to ensure the stability of the horse, shown standing up on two legs with its tail brushing the ground. A third, very old image, which possibly served as a model, is constructed in the same way. But Geidel’s sculpture is more ingenuous in its handling of proportions and expression, and in the delicious detail of putting the horse on tiptoe.

## *The Establishment of Private Property*

### *Cultural Upheaval*

In *El Salvador: Landscape and Society*, author David Browning isolates another of the country's determinative traits: its rural agrarian character. In the pre-Columbian period, the main crop was cacao; in Colonial times, the major crops were balsam and indigo; since the end of the nineteenth century, coffee has predominated. The implantation of this last crop was a traumatic process for Salvadoran society and consequently for popular culture. At the end of the nineteenth century, private property was instituted in one fell swoop, by dint of decree, ending—in a mere thirty years—the system of communal, cooperative lands on which the traditional culture of the Colony was based. This created a vast sector of agricultural proletarians, a floating mass of laborers who traveled from all over the country to the coffee plantations, in order to work the harvest.

This, together with widespread miscegenation, produced an ethnic and social uniformity in the laboring classes, which had undeniable cultural repercussions. El Salvador is a singular case on the continent: its indigenous populations lost their ethnically-defining traits, were brutally repressed and segregated by the ladino populations, and even by other indigenous groups. They were forced to disperse, to settle in the far hinterlands, where they were mired in poverty. The revalorization of the various ethnic groups and their contributions to the country's cultures is a recent phenomenon. Even so, in the case of El Salvador, the effect of these efforts is less evident, for there are still substrata of indigenous culture which are unknown or barely studied.

## *Folk Art Forms*

### *Wood Sculpture*

In terms of form, we see none of the geometric abstraction in the decoration or stylization of the animal or plant world typical of primitive societies or ethnic groups who even today draw on their ancient cosmologies. The decoration here tends to be of flowers, birds, or other animals, simplified but represented naturalistically. The strong presence in society of mestizo peasants has also influenced folk art, generating forms that do not go beyond the representational. It is, then, a rural art, reflecting Salvadoran society, where even urbanization has maintained a semi-rural component.

Consequently, the Salvadoran folk artist enters into direct contact with his material and with nature, often lacking relation to any tradition whatsoever. It is often the case that, after working all day, a peasant will take a piece of wood and begin carving. The result is sometimes magnificent, like the three heads included in this exhibition, all carved from the extremely hard balsa wood commonly used for ax handles. For many, extracting forms from these pieces of wood becomes a need and they continue; others are carpenters by trade. Still others have inherited the craft from their fathers who, having been born to wealthy families, were apprenticed to a *santero*, a kind of court artist who lived for extended periods in the homes of his patrons, making the saints that are used in home altars or donated to churches.

*Chintas*, or traditional peasant dolls—those mysterious sculptures of various sizes found in abundance in markets before the advent of Barbie dolls—are also made from carved wood. As in the sculpted heads, mentioned above, we see in the dolls how the carver let





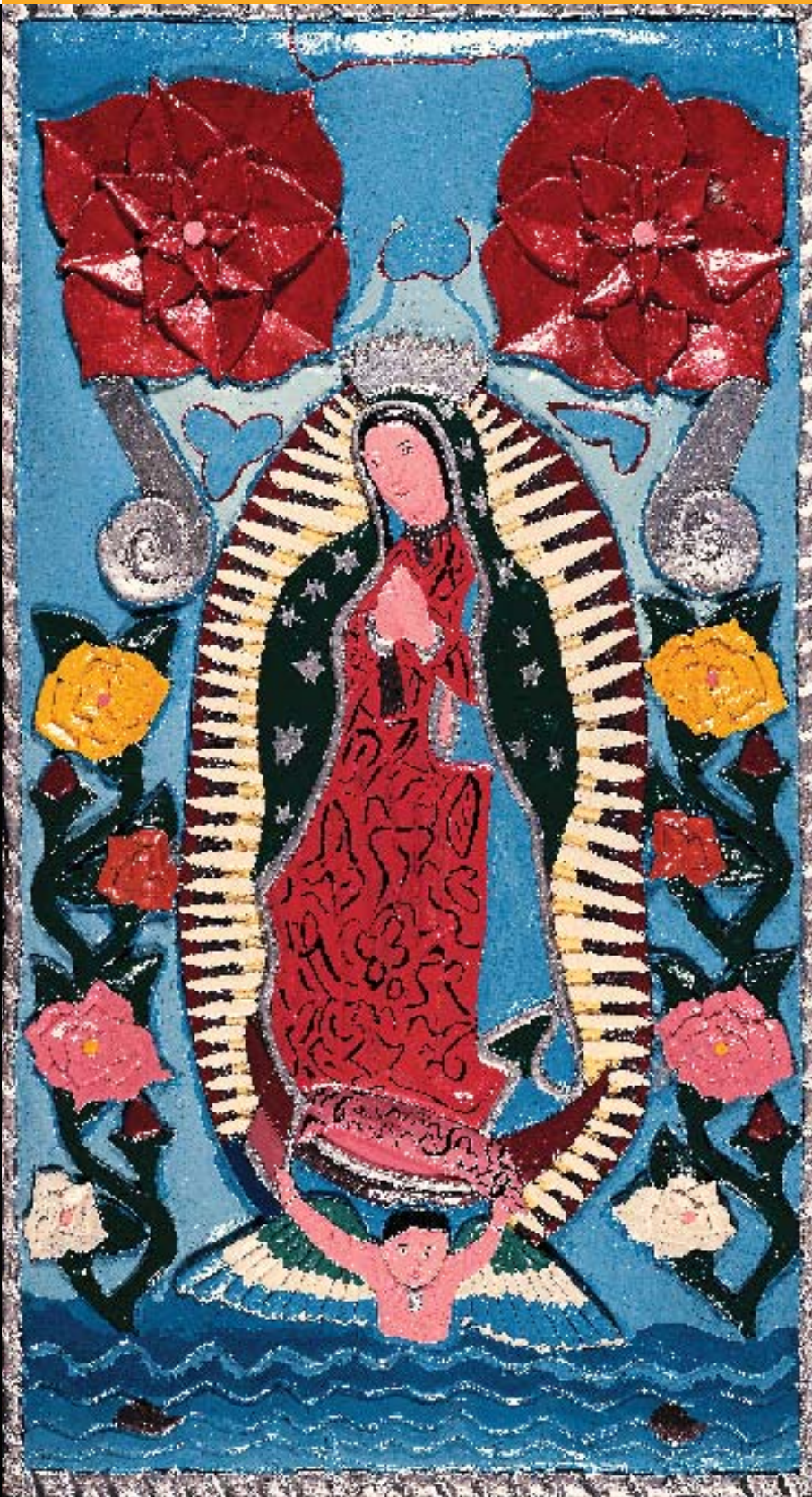
*Cabeza*

Head

himself be influenced by the shape of his piece of wood. Originally these dolls were painted with aniline, although diluted industrial paints are now used in order to preserve the effect of the dye. In the decorative elements one can observe a faint attempt to employ geometric forms.

The country has many such carvers. Generally, they fulfill the local, not very demanding, need for images. Most of these craftsmen take pride in making carvings from a single piece of wood, and look down on those who, in their attempt to achieve a natural-looking human or animal body, employ various pieces of wood. The images of Saint Anthony and the Virgin of Carmen included in the exhibition were made in the more prestigious way by

*Anonymous*



*Virgen de Guadalupe*

Virgin of Guadalupe



Timoteo Mancía. He comes from one of the departments in the middle of the country where painters, sculptors, metalsmiths, and modelers abound. Mancía is a multi-faceted man who, in addition to painting and sculpting, makes scale models of mechanical toys that are sold at the market.

## *Masks, Stories and Dances*

### *From Colonial Times to the Present*

But folk art is not only produced by isolated individuals. Communities also play a role in its preservation and reproduction, creating objects, dances, culinary treats, and other cultural expressions for festivals and traditional events. The most important of these groups are the associations that have struggled tenaciously to survive, even though their economic base—collective land ownership—has disappeared, and in spite of the recent civil war. During the war, many of the communities where they had found shelter were broken up, and the associations were forced to search elsewhere for refuge.

These associations have been and continue to be the depositories of the popular culture created during Colonial times. They preserve the images, dances, costumes, masks, and stories. In these communities live the individuals essential to the continuance of these traditions: the woodcarvers, maskmakers, and storytellers.

The example of the storytellers of San Antonio Abad, a population totally absorbed by San Salvador, clearly shows how these traditions have survived against modernization and indifference. In particular, the dances of the Moors and the Christians exhibit a coherent world of symbolic representations, which vary from village to village and from region to region. Masks always provide an element of naturalism. And if there is little stylization, abstraction, or formal symbolism in much of the country, the masks of the Moors and Christians are boldly divided into two parts—the lower part painted blue and the rest red—as a kind of abstraction. The use of industrial finishing glazes is also a form of stylization: combined with simplified facial features and golden eyes, they make the characters look less like Spanish conquerors, and more like the modern conquerors of outer space.

In other parts of the country, where there is a tradition of fine carving, the masks are very realistic and still conserve a great deal of Andalusian imagery. Innumerable dances and representations feature masks for the most common characters: devils and old people, tigers and deer, dogs, monkeys, and snakes. The costumes of the storytellers vary from region to region. The Moors wear helmets or flowered headpieces and the Christians wear crowns. The exhibition has examples from San Antonio Abad, called “turbans” and “morions” (after the crested metal helmets worn by soldiers in the 16th and 17th centuries). The turbans are decorated with mythological characters and animals, including the mermaid, the *Chinchitora* (a venomous snake), the poisonous coral snake, and the basilisk (a fabulous animal in European and Latin American mythology). Each dancer must act in accordance with the character of the animal decorating his headpiece, which evokes the millennial tradition of assuming a mask in order to embody a particular spirit.

Products of prodigious carving, the headpieces are made from the *pito*, a tree whose wood is soft and light, and whose flowers have soporific properties. From the front part of the helmets coins are suspended to symbolize the Moors’ interest in money; the chin guard or chinstrap is below the coins. The pieces exhibited here are by Celio López, who keeps the “originals” of the stories on which the dances in San Antonio Abad are based.

## *The Urban Environment*

### *Scrap Metal Artists*

The urban setting is no less propitious for expressions of folk art. In the cities, this art is made by workers, particularly by those known as “blacksmith mechanics” or “autobody straighteners.” The metal art in this exhibition is astounding in its originality. Hernán Escalante’s piece, for example, departs from the Christs and Quijotes, the most common subjects for these artists. It corresponds rather to a project the artist has nurtured over many years: “floating sculptures,” whose experimental component is extremely interesting. The base is a floating device, while the tubes at the ends function as buoys to stabilize the piece in the water. Whether the piece will actually float is dubious; more important is the aesthetic result, which is a work of extraordinary plasticity, akin to modern installations.

## *An Unimpeded Folk Art*

In conclusion, one could say that because folk art in El Salvador does not arise from a very strong tradition, or from rigid models, the artist has enjoyed great freedom and autonomy, even in the context of an international market for the exotic. Still, it has not been easy for the artists commercially. This might explain why these types of objects are not found in crafts markets, and are practically unknown to those who make their living selling neocrafts.

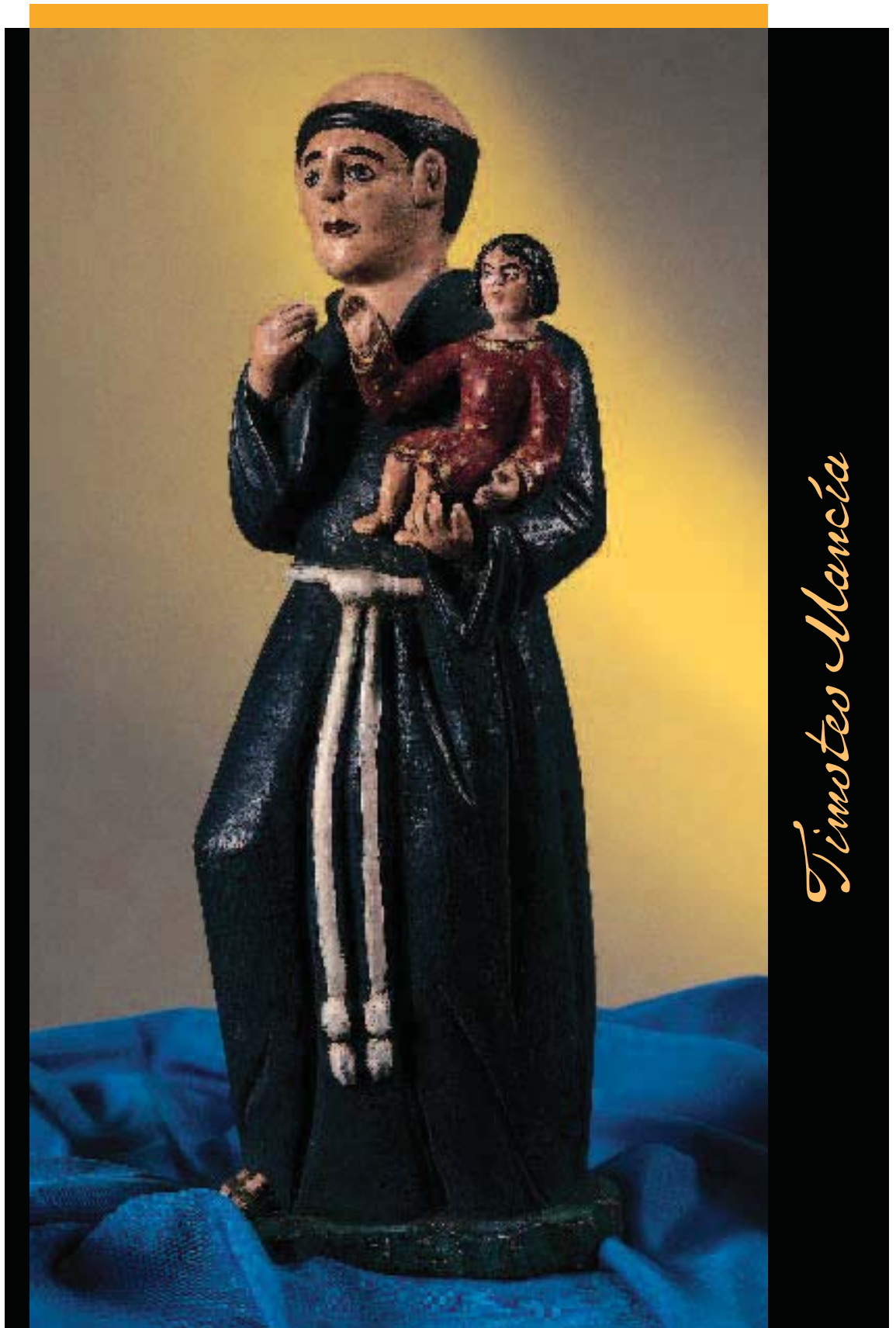
In terms of form, the dominant characteristics are naturalism that has tremendous visual and moral impact that can be tantamount to expressionism, and simplicity, a quality that impelled Professor Ignace Vandevivere to affirm that this art is born of “frugal resources and tenuous materials.” This art of the essential, made without compromise or impediment, finds in its very fragility strength born of resistance, a trait Salvadoran popular culture has demonstrated throughout its history.



MARIO MARTI

Advisor for Popular Arts  
INAR Association, El Salvador



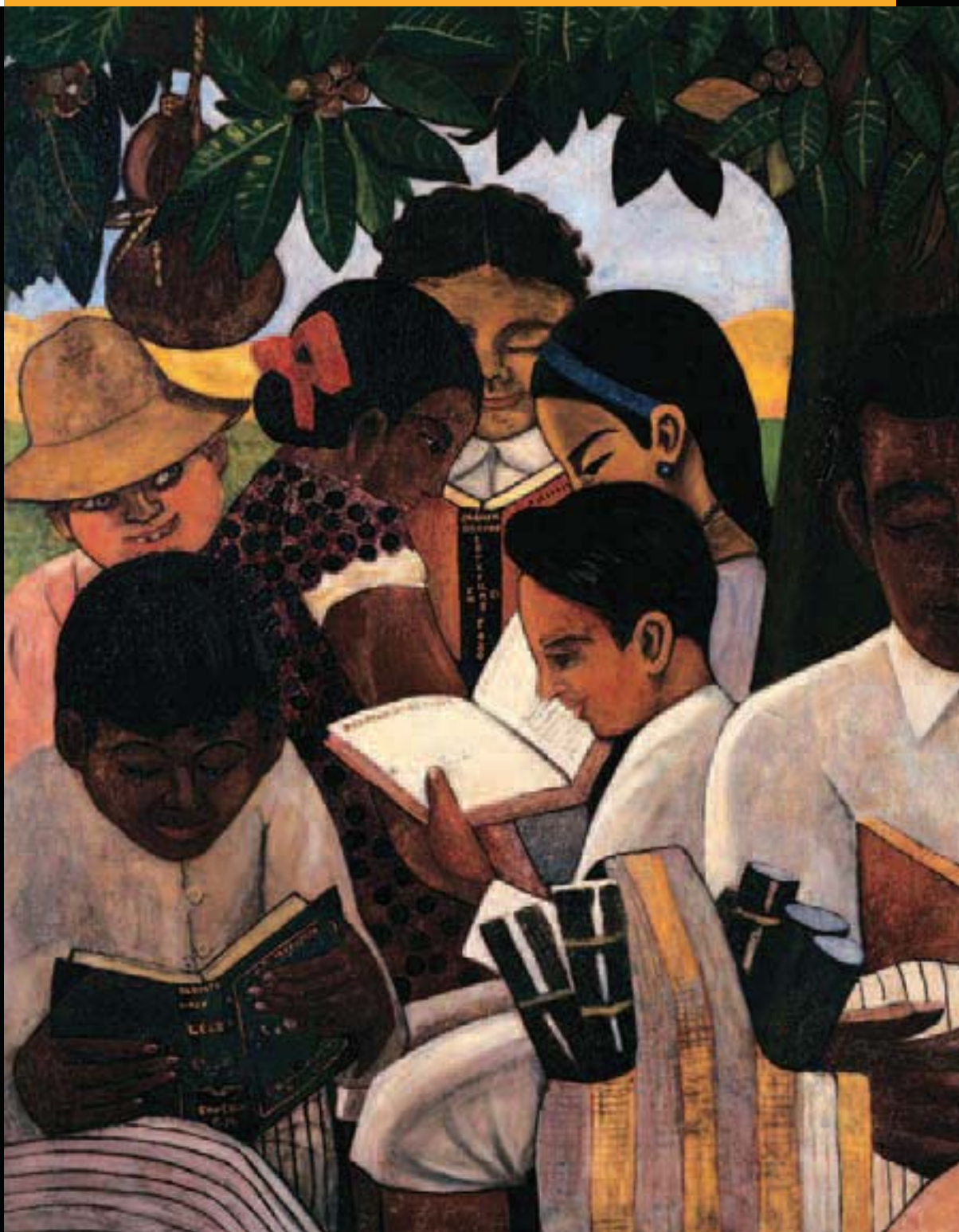


*Timoteo Mancía*

*San Antonio*

St. Anthony

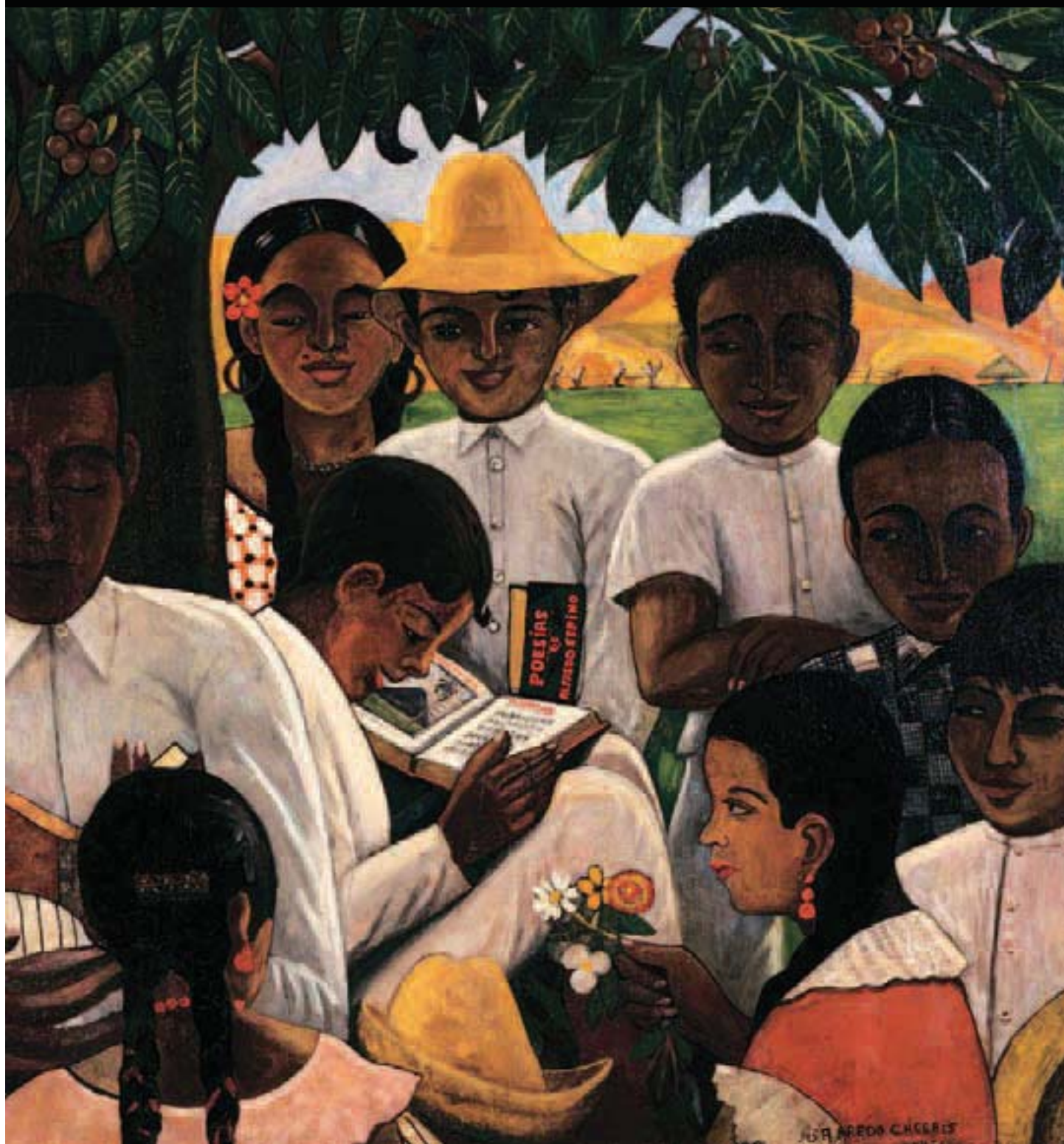
*Guís Alfredo Cáceres*



*Escuela bajo el amate*

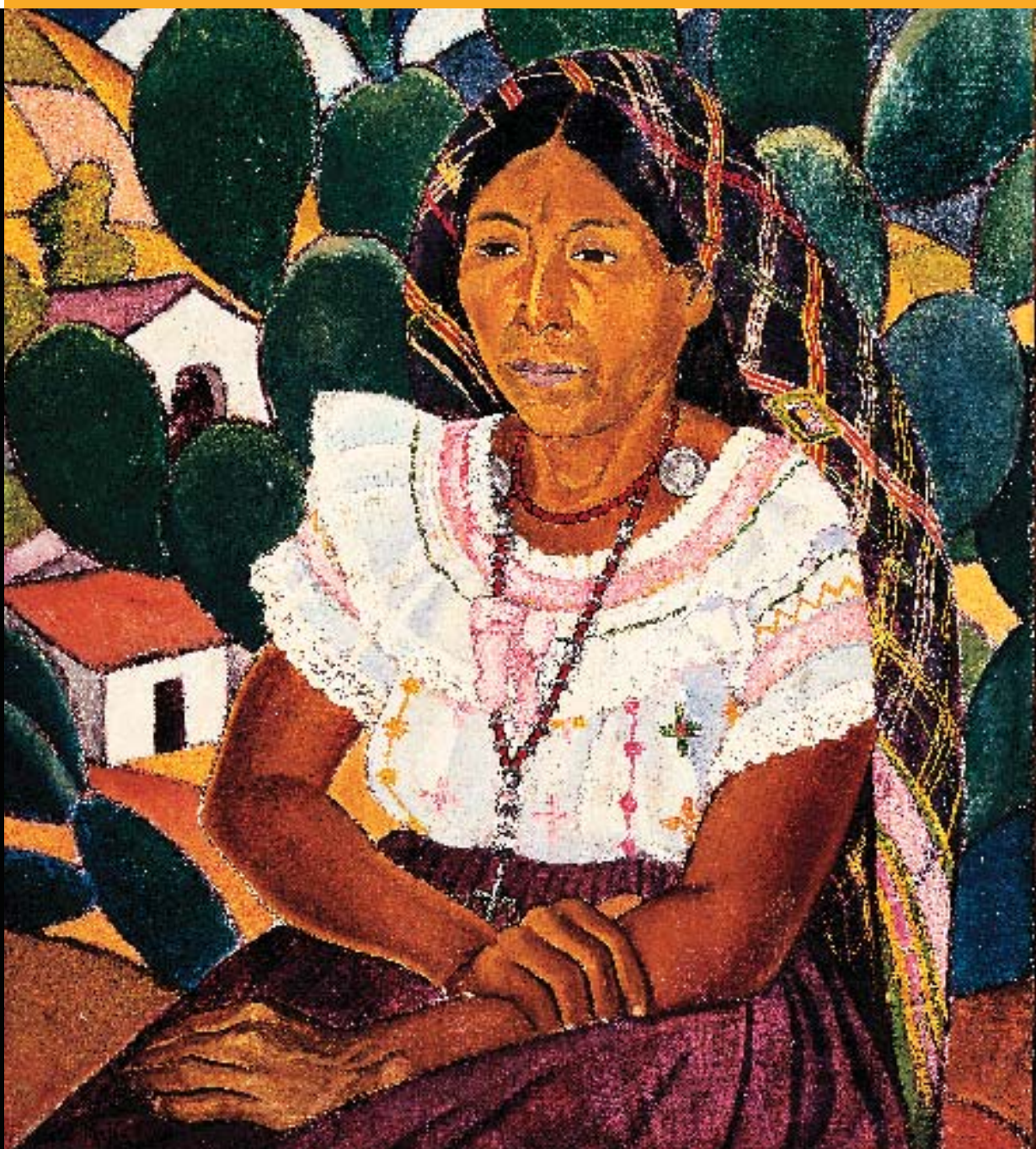
School Under the Amate Tree, 1939







*José Mejía Vides*



*La india de Panchimalco*

Indian Woman from Panchimalco, 1935



# Orígenes del arte

## moderno salvadoreño



*Las pinturas y la única escultura* reunidas en esta exposición representan con bastante aproximación el desarrollo de las artes plásticas de El Salvador entre 1915 y finales de los años cincuenta. Durante ese período el arte salvadoreño —en particular la pintura— prácticamente nace, se moderniza y se contemporiza a través de un pro-

ceso en el que intervienen una serie de eventos y personalidades, generándose así una situación que puede considerarse privilegiada. Me refiero aquí al hecho de que, pese al inconsistente interés de los sectores oficiales en toda Centroamérica por diseminar la educación universal, en El Salvador la mayoría de los artistas tuvo la oportunidad de recibir un entrenamiento artístico básico en el país, complementado en casi todos los casos con estadías en el exterior casi siempre financiadas con fondos del Estado, que sirvieron para ampliarle a cada uno el horizonte artístico. Por lo tanto, no obstante el origen humilde de muchos de los artistas de importancia durante este período, es interesante ver cómo gracias a una reducida clase media y a un grupo de artistas de gran sensibilidad, El Salvador pudo desarrollar un movimiento artístico de singular continuidad durante casi cincuenta años, aunque reservado a un sector increíblemente galvanizado y desconectado tanto de la gran masa popular como de las altas élites económicas.

La mayoría de los artistas incluidos en esta muestra provienen de una clase social y económicamente modesta, cuando no pobre. Con todo, fueron capaces de aglutinar las inquietudes de una clase media más sensible intelectualmente a la necesidad de consolidar una identidad elusiva, que en varias oportunidades sirvió de puente con otra todavía más poderosa cuyo orden dominaba las esferas económicas, sociales y políticas, y en las que sus miembros se veían asimismo como dueños del país.

En consecuencia, a pesar de los cambios estéticos que ocurren en la escena local durante esos cincuenta años, usualmente como resultado de planteamientos ideológicos más que filosóficos, no es arriesgado hablar de una continuidad y una dinámica capaces de iniciar y luego avanzar un proceso de transformación de las artes plásticas con gran coherencia. Lo singular es que todo esto se dio dentro de un marco de irregularidades en la vida social, política y económica.

Ello no implicó un reconocimiento tácito a dicho orden por parte de los artistas, quienes sin embargo en diversas instancias debieron comprometerse para lograr sus objetivos. La obra de los artistas seleccionados y de otros que no participan en esta exposición representa un legado que debe ser reexaminado, sobre todo ahora que El Salvador ha entrado en una etapa de ordenamiento social, económico y político nunca antes imaginado.

A lo largo de los años señalados se produjeron en el país varias situaciones de interés que marcaron la dirección de la expresión artística, en especial la pintura y sobre todo en la capital, San Salvador. A su vez dichas situaciones concatenadas a veces y en otras no, pero de

todas formas interactivas entre sí, son las responsables de la transformación y el avance de las artes, y de la continuidad de sus manifestaciones hasta más o menos la mitad del siglo.

En El Salvador el desarrollo de la pintura tuvo como protagonistas a un grupo selecto acantonado en la capital, que además se las ingenió para establecer algunas relaciones con el aparato de poder político. Por eso en el proceso, aunque a pasos continuos y con una medida actualización de ideas, la referencia de la realidad local es permanente. Sin embargo, hay dos grandes influencias: la primera es Europa y la segunda México, alternando casi en perfecto balance.

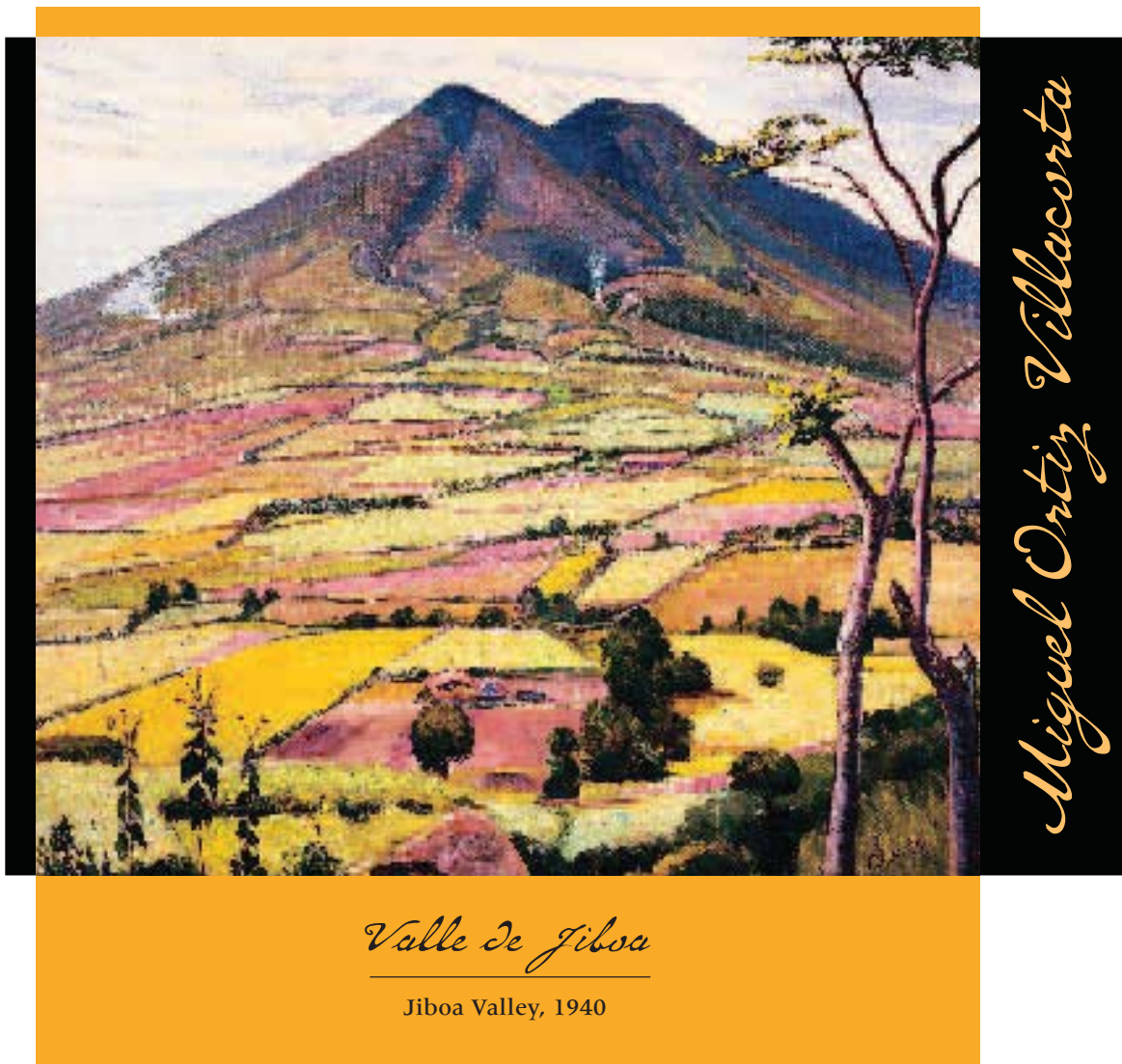
Es necesario identificar algunos precedentes al período de medio siglo que nos ocupa, por ejemplo la labor durante el siglo XIX de Juan Francisco Wenceslao Cisneros (c.1825-1878), a quien se considera el primer artista salvadoreño de formación académica. Si bien nació en San Salvador, Cisneros estudió en Europa y su vida prácticamente transcurrió en Cuba, donde por veinte años dirigió la prestigiosa Real Academia de San Alejandro. Por lo mismo no dejó ninguna huella en su país natal, excepto la del mito.

A finales del siglo XIX hubo dos artistas que en mayor o menor grado comenzaron a delinear el perfil del arte salvadoreño: Pascasio González (1848-1917), quien estudió en la Escuela de Artes Gráficas de Guatemala, y su alumno y ayudante Marcelino Carballo (1874-1949). Esta dirección inicial de la pintura se emparenta con una expresión cercana a lo espontáneo. La obra de ambos está imbuida de una gran dosis de ingenuidad, aunque en el caso de González haya más intención técnica. La obra de Carballo es casi la de un autodidacta y el encanto que posee proviene de la autenticidad de su visión. Ambos decoraron la antigua Catedral de San Salvador (ahora destruida). A través de Carballo, quien ejerció la enseñanza en su ciudad provincial (y a veces a domicilio en San Salvador), Carlos Alberto Imery (1874-1949) estableció sus primeros contactos con el arte.

A Imery se lo considera el primer artista preparado académicamente en Europa –en el Real Instituto de Bellas Artes de Roma— que establece una relación profesional de su trabajo con el medio. En 1903, el entonces presidente de la República Pedro José Escalón, aconsejado por una serie de personas influyentes, colaboró para que Imery se marchara con una beca a Italia. En Roma Imery tuvo como profesor a Jacobacci. En 1911, luego de cuatro años en Italia y otros cuatro en España y Francia, Imery regresó al país con una exposición que no tuvo éxito comercial. Según Jorge A. Cornejo, “el pintor, que contaba treinta y dos años, no vende un solo cuadro, no recibe el estímulo de ningún comentarista y siente la decepcionante desolación del ambiente, [todo esto] para quien venía lleno de entusiasmo esperando ilusionadamente el reconocimiento de sus coterráneos.”

Durante la administración de Francisco Dueñas se creó una Academia de Bellas Artes con secciones de pintura, música y escultura. Pero “la decepcionante desolación del ambiente” le hizo comprender a Imery la necesidad imperiosa de iniciar una labor pedagógica para facilitar la comprensión de las artes visuales y sensibilizar al público. En 1912 fundó su propia escuela particular, que con el apoyo oficial se convertiría en la Escuela de Artes Gráficas, de la cual sería el director hasta su muerte.

Por la misma época Max Vollmberg (c.1880-1930), uno de los muchos pintores extranjeros que desde finales del siglo XVIII visitaron el Nuevo Mundo atraídos por la belleza virgen de la naturaleza tropical de América, realizó a su paso por El Salvador una serie de pinturas que, al igual que la obra de muchos de sus colegas en nuestro hemisferio, se inscribe en un marco costumbrista. Tal vez porque el costumbrismo era ya una manifestación tardía en la mayoría de los países de América, o porque dicho costumbrismo no parecía reflejar las aspiraciones elitistas de la clase económicamente poderosa, Vollmberg no



parece tener ningún impacto localmente, a pesar de que su arte es tremendamente competente y recoge como nadie lo hizo en el momento la realidad rural típica de El Salvador. Su perspectiva ofrece siempre atrevidos puntos de vista que exaltan la grandiosidad del paisaje, como puede apreciarse en la obra *Campesino*.

Con Miguel Ortiz Villacorta (1887-1963) y Pedro Angel Espinoza (1899-1939), quienes también estudiaron en Italia con patrocinio del gobierno, la pintura toma una dirección más orientada hacia lo regional, despojándose de la sensibilidad italianizada de Imery. Villacorta se distingue en los géneros del paisaje y el retrato, donde predomina una intención realista. Su obra temprana mantiene la distancia que puede existir entre el artista y el sujeto, mientras que su obra tardía está bastante influenciada por la escuela mexicana, puesto que fue en México donde residió hasta su muerte. La exposición incluye ejemplos de ambos géneros y los paisajes *Volcán de San Salvador* y *Valle de Jiboa* son particularmente sólidos. Villacorta ofició como Director de la segunda Academia de Bellas Artes creada durante la administración del Presidente Pío Romero Bosque.

Más robusta, directa y comprometida parecería ser la expresión de Espinoza, cuya obra permite emparentarlo con la corriente indigenista. Su facilidad para el dibujo —

observada mientras trabajaba como vigilante en la Casa Presidencial— fue la causal para que jefe de gobierno, como era usual entonces, le concediera una beca para estudiar en Roma. La reciedumbre de sus *Campesinos* y *El gallero* aquí presentes intimidan por su exhuberancia étnica. Pero en la misma forma su origen humilde se convirtió en un obstáculo para su aceptación como pintor de valía dentro de la elite intelectual, siempre en constante coqueteo con la clase dominante. La elite artística se comportaba a veces con el mismo esquema contradictorio que caracterizó por tanto tiempo al liderazgo estatal. Su retórica clamaba por la modernización, la apertura cultural y la incorporación de lo local en el discurso creativo, al mismo tiempo que no parecía importarle la vindicación de lo propio. Espinoza murió relativamente joven, no sin haber tratado de ayudar a otros artistas a realizar sus aspiraciones.

José Mejía Vides (1903-1993) y Luis Alfredo Cáceres (1908-1952) son considerados los alumnos más sobresalientes de Imery, pero la obra de ambos no tiene nada en común. Entre 1922 y 1927, es decir, en pleno auge del muralismo, Vides completó su educación en México, estudiando en la Academia de San Carlos, alternando con estudios en la Escuela al Aire Libre con Alfredo Ramos Martínez y de grabado con Tamiji Kitagawa. Puede decirse que su figuración continúa la línea trazada por Espinoza, aunque en una expresión de factura más sintética. Con Mejía Vides y Cáceres hay un viraje, representado en el hecho de que ninguno de los dos se educó en Europa. De la agenda del muralismo, o mejor dicho de la identificación con ella, es que ambos artistas extraen la noción del amor por la tierra y el apego al lugar de origen, traducidos en un sentimiento de fuerte acento nacionalista. *Panchimalco* y *La india de Panchimalco* son ejemplos típicos de la mejor obra de Mejía Vides, cuya terrenalidad contrasta con la pintura de Cáceres, impregnada de una gran carga literaria y anecdótica, como lo ilustra *Escuela bajo el amate*, una de sus más logradas composiciones.

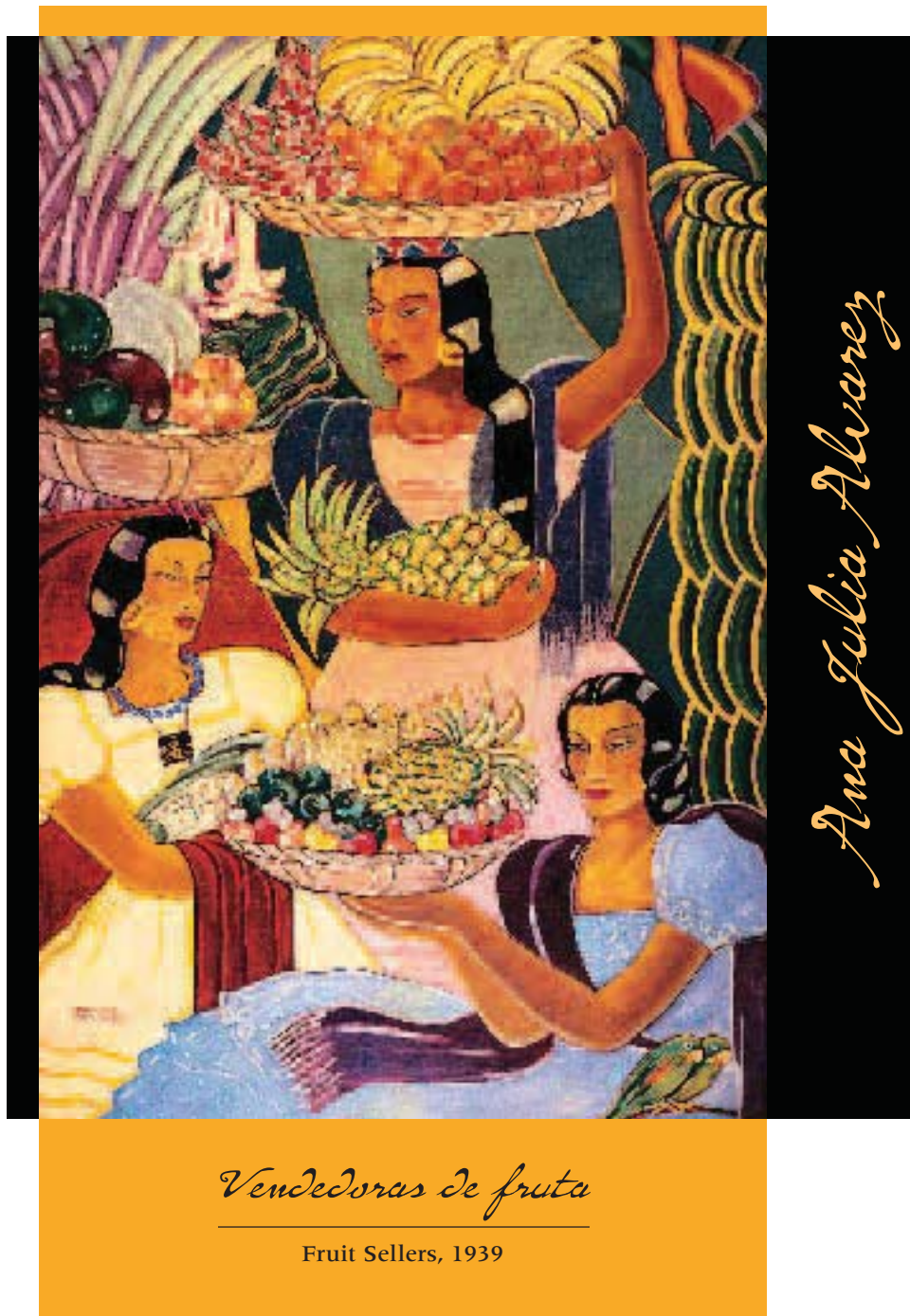
A partir de la mitad los años treinta ocurren en el Hemisferio y en particular en El Salvador varias situaciones de interés. México, por ejemplo, adquiere una presencia cultural extraordinaria al punto que llega a ocupar el mismo carácter de importancia de París e Italia como destino de estudio para muchos artistas. El comienzo de la guerra mundial iniciará una pérdida de contacto entre el Nuevo y el Viejo Mundo por varios años. Las artes en la América hispana atraviesan un período de orgullo nacionalista que exalta los atributos regionales. A este período corresponde *La Cosecha* de Valentín Estrada (1902-1981), el único escultor significativo de todo este período.

Dos hechos importantes ocurrieron en San Salvador en 1936. El primero fue la creación de la sociedad de los Amigos del Arte, impulsada entre otros por Salvador Salazar Arrué (1899-1975), conocido por el seudónimo de Salarrué (1899-1975). El otro fue la creación de la academia de pintura de Valero Lecha (1894-1976), quien se encontraba de regreso en el país.

Más conocido por su aporte literario a la narrativa costumbrista de la América hispana, la obra pictórica de Salarrué, al decir de Luis Salazar Retana, “se aleja muchísimo de lo normal y lo hace ingresar, por medios místicos, en áreas descubiertas más tarde por muchos de nuestros pintores modernos”. En efecto este artista asume una impronta simbolista en *La cruz*, surrealista en el *Monstruo marino* y racionalista en el caso de *Manglares*, tres obras presentes en esta exposición.

Los Amigos del Arte cumplían una misión promocional. De acuerdo al pintor Carlos Cañas (1924), los Amigos no estaban al servicio del desarrollo de la pintura, sino más bien a la idea caritativa de ayudar en lo económico, una vez al año, al productor de arte y no al





arte propiamente dicho. Aquí parecería que se detecta una escisión inicial entre el grupo de intelectuales y artistas. Ana Julia Alvarez (1908), la primera artista mujer en El Salvador o al menos la primera que logró recibir reconocimiento en el medio local, logró llamar la atención gracias al esfuerzo de los Amigos. Su obra ofrece una marcada tendencia decorativa que evoca en parte el estilo Deco y en parte ciertos recursos formales característicos del muralismo, como lo ilustra *Vendedoras de fruta*, aunque en *Ojo de agua* parece tomar una dirección emparentada con los *Fauves*. Curiosamente las obras de Salarrué y Alvarez, como Vollmberg en su momento, no son tenidas en cuenta por los jóvenes como alternativas de la expresión plástica.

*Valero Gecha*



*Gallego*

Man from Galicia, 1932

Valero Lecha era un español que, habiendo recorrido muy joven la ciudad de Buenos Aires, trabajado en Cuba y México como escenógrafo, y como pintor de casas en Guatemala, Honduras y El Salvador, había marchado de nuevo a España a estudiar las Bellas Artes tan pronto sus recursos se lo permitieron. De regreso a San Salvador, la Academia de Lecha era en realidad una escuela de pintura, atendida exclusivamente por él mismo y nominalmente subsidiada por el Estado.

A pesar de contar con estudios artísticos limitados a dos años de aprendizaje con don Cecilio Plá y Gallardo, catedrático de la Real Academia de San Fernando en Madrid, la obra de corte académico de Lecha denota rigor en el aprendizaje técnico, y *Gallego* es buena prueba de ello. Su dibujo es excelente, y su capacidad para estructurar la forma y la composición denota competencia, como también amplio conocimiento del color, evidente en sus sofisticadas armonías tonales y el manejo de los contrastes. Sus bodegones, figuras y paisajes denotan todas esas características tradicionales de una formación técnica estricta, y Lecha las pone al servicio de su oficio, como de nuevo lo demuestra su magnífico paisaje *Cerro de San Jacinto*. En sus obras, las consideraciones de tipo técnico se imponen sobre lo emocional y descriptivo y por eso quizás, a pesar de haber vivido más de treinta años en San Salvador, su trabajo es el de un extranjero que mira la realidad y la refleja con sensibilidad ajena.

Lecha tuvo alumnos notables, varios de ellos representados en esta exposición: Julia Díaz (1917-1999), quien asumiría desde su regreso de París hasta su muerte un papel institucionalmente pionero y protagónico como promotora de la apreciación de las artes; Raúl Elas Reyes (1918-1998) y Noé Canjura (1922-1970). De los tres, probablemente Canjura sea el más original, como puede apreciarse en el óleo *La multitud*, aunque en *Despedida* y en *Cerro* demuestra que tampoco escapó a la influencia mexicana. Los tres artistas iniciaron sus estudios como becarios con Lecha, y los tres recibieron más tarde becas del gobierno para estudiar fuera del país.

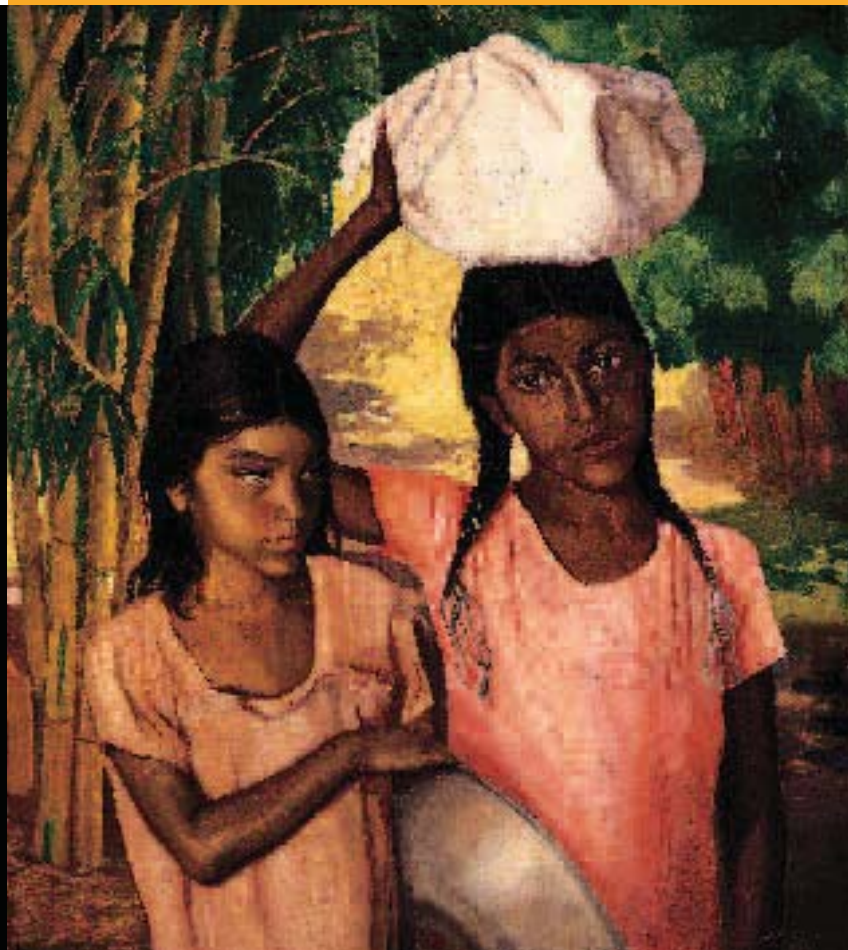
Hacia 1945 comienza a manifestarse una nueva generación de artistas bajo el liderazgo de Carlos Cañas, quien crea el Grupo de Pintores Jóvenes de El Salvador. El grupo reunía alumnos tanto de la Escuela de Artes Gráficas (Carlos Cañas y Camilo Minero [1917], para mencionar solo dos) como de la academia de Valero Lecha. La escisión que se había manifestado inicialmente entre el grupo de artistas e intelectuales durante los años de existencia de Amigos del Arte, tomaba ahora la forma de una verdadera fractura.

Valero Lecha y sus alumnos comenzaron a ser identificados por los más progresistas (y políticamente más activos) con una forma anacrónica de practicar la pintura. Como tales recibieron el epíteto de “académicos”. Valero Lecha entendía el arte como un oficio y lo que llama la atención es que una posición tan simple le diese tanta prominencia. Pero Lecha no estaba interesado en renovar sino en “dar mis conocimientos de maestro sin regateo a mis alumnos”, y efectivamente así fue. Las obras de Díaz, Canjura y Reyes realizadas alrededor de los años 40 son casi idénticas en su factura y se mantienen dentro de un realismo regional, en el que predomina la idea de saber pintar bien de acuerdo al entrenamiento tradicional de taller, pero muy lejos de constituir una educación académica estricta. Valga comparar *A lavar* de Julia Díaz, con *Pescadores de Meanguera* de Reyes.

El “otro” grupo de artistas autodenominados como “independientes”, en forma más inexacta se consideraban proletarios. Por cuatro años consecutivos los embates mutuos de ambos grupos sacudieron y refrescaron el ambiente local. En 1949 los “académicos” más notables se marcharon del país para estudiar en México y luego en París. Algunos independientes harían lo mismo, como Cañas y Minero. Sería al final de la década del cincuen-



*Julia Díaz*



*A lavar*

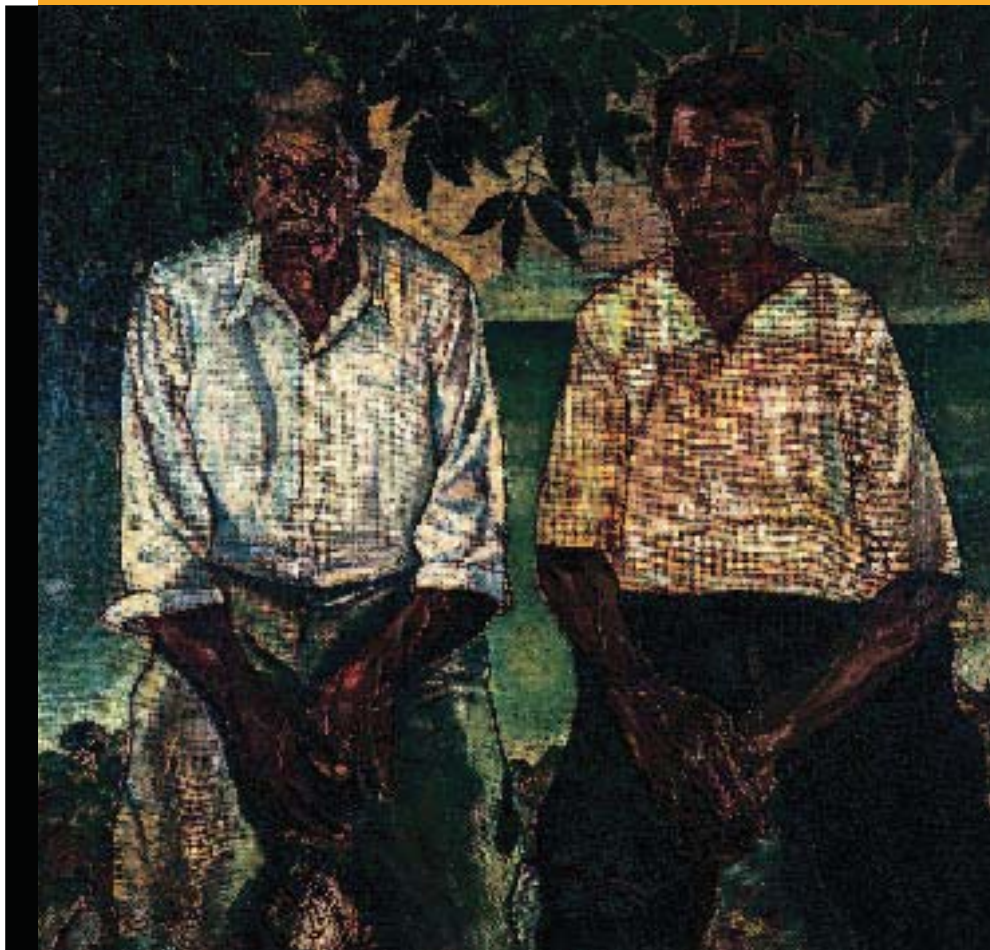
Washing Day, 1941

ta, cuando regresaron prácticamente todos ellos, que la pintura nacional entraría en la órbita de lo contemporáneo.

La división entre ambos grupos de jóvenes era el resultado de dos enfoques todavía muy inmaduros y embrionarios para definir la función del arte y las posibles personificaciones de la expresión con relación al momento histórico. Los términos acuñados realmente no aplicaban, pero tampoco eran tan importantes. Lo importante era la coyuntura creada. Proletarios eran la mayoría de los artistas, incluyendo al “académico” Noé Canjura, alumno de Valero Lecha, quien debía a veces recorrer a pie los dieciséis kilómetros que separan Apopa, su pueblo natal, de San Salvador para asistir a las clases de pintura. Si Canjura fue en un momento considerado como “académico” por los “independientes” (que a la hora de la verdad no lo eran tanto), ello simplemente puede referirse al aprendizaje con Lecha, no a su obra posterior que muestra una personalidad de gran sensibilidad y al mismo tiempo un total divorcio con relación al medio salvadoreño, el cual abandonó para quedarse en Francia hasta su muerte. El caso de Canjura no es único en El Salvador.

*Thirty-four*





*Raúl Elías Reyes*

### *Pescadores de Meanguera*

Fishermen of Meanguera, 1940

La posición de los independientes derivaba más que todo —continúa diciendo Cañas— de un deseo de renovar la práctica de la pintura con un propósito social, pero con “imágenes imaginadas”. Será “una pintura para no enajenarnos, ... para cuestionarla y cuestionarnos.” La motivación no era tan original, pues los mexicanos ya habían articulado una posición similar un cuarto de siglo antes. Lo nuevo era la idea de producir un arte con una función social pero destinada a una sociedad más progresista intelectualmente, realizada con un lenguaje visual diferente en sus aspectos formales, es decir, no tradicionalmente figurativos. De acuerdo a la misma dialéctica, Rivera y los demás miembros de la escuela mexicana para entonces también podrían ser considerados académicos. El plano de discusión era similar al que pudo haber existido entre Tamayo, Mérida y otros mexicanos “formalistas” con relación a los preceptos del muralismo.

Pasarían varios años para que en Cañas este concepto se materializara bajo la influencia del informalismo español, el cual experimentó de primera mano durante los siete años de la década del cincuenta en que vivió en España. Cañas introdujo la imagen abstracta de

sabor informalista en el repertorio del arte salvadoreño, como puede ilustrarlo la obra *Cantera*. Con ello buscaba entre otras cosas imbuirle a la expresión del presente una vivencia ancestral y milenaria, y desde este punto coincide con otros artistas de la América hispana que desde los años cuarenta habían comenzado a plantear una postura similar.

Sin embargo, ello no quería decir que los lenguajes figurativos estuviesen agotados, algo que tal vez ni los académicos ni los independientes alcanzaron a entender claramente en su momento. Otros artistas, entre ellos Mauricio Aguilar (1919-1979), realizaron una obra de gran interés plástico dentro de formas figurativas. La presencia de Aguilar en el arte de El Salvador siempre fue tangencial debido a las privilegiadas y traumáticas circunstancias de su vida, que le llevaron a vivir y educarse en París desde la niñez. Como en Canjura, el color y los efectos de la luz en la forma, como lo entendieron los postimpresionistas, son en Aguilar el punto de partida de una obra que es eminentemente pictórica. Sus *Botellas* son típicas de su trabajo, circunspecto y ajeno a lo mundano. “Para Aguilar, la luz es una fuerza que destruye los objetos, pero que al mismo tiempo les proporciona su único apoyo en el espacio”, dijo José Gómez Sicre.

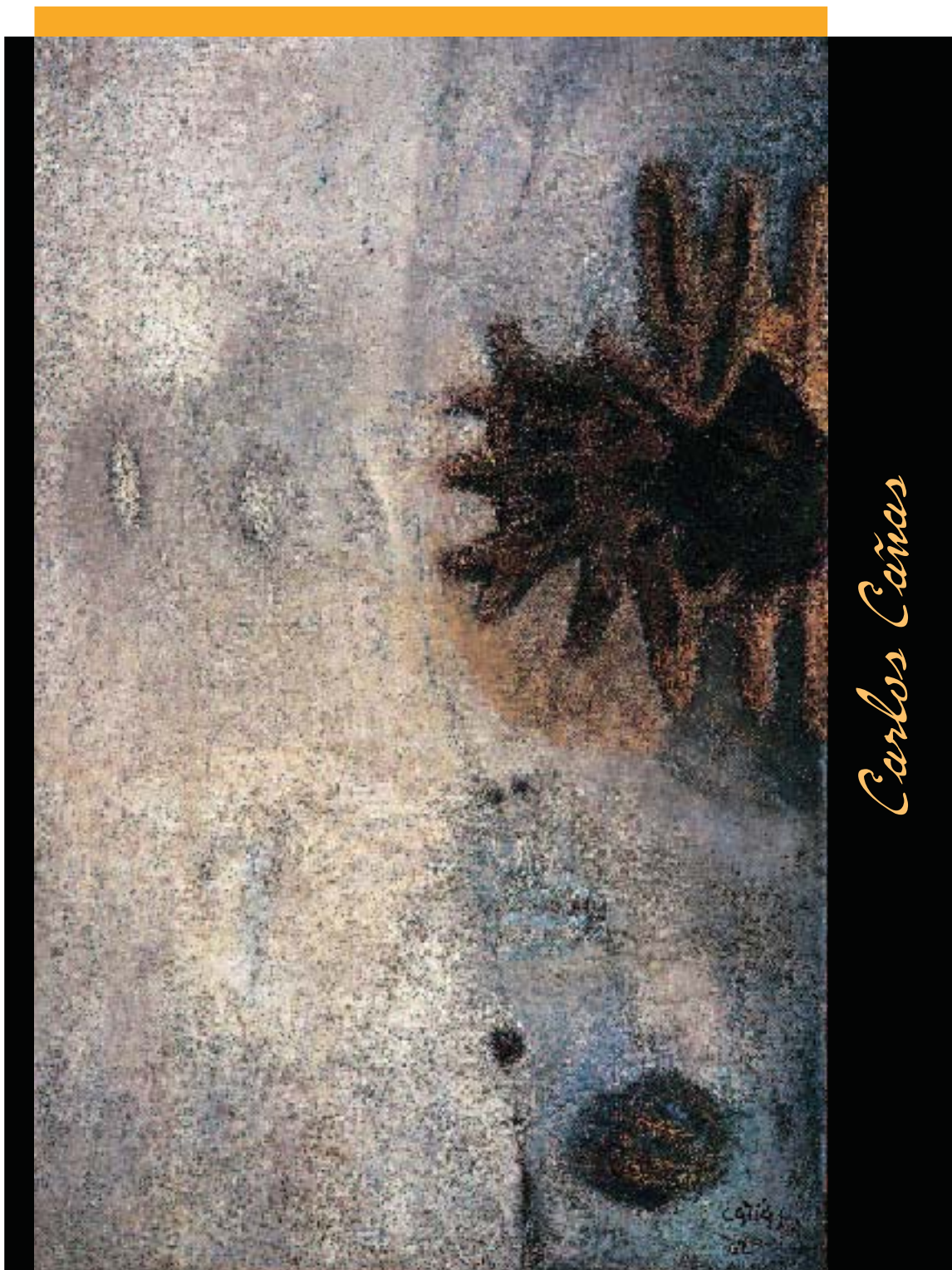
Con Benjamín Cañas (1933-1987), la figuración recobró una fuerza extraordinaria. La deformación de su imaginería emparentada conceptualmente con el neohumanismo mexicano (entre ellos Cuevas) adquirió un carácter especial, de significado sarcástico y gran refinamiento pictórico y dibujístico. Artistas como Camilo Minero continuarían trabajando hasta el presente en una línea figurativa fiel a la escuela mexicana, con la que su obra está tan identificada, como lo evidencia su obra *Caballitos de feria*.

A partir de los años sesenta, nuevas figuras poblaron el escenario artístico de El Salvador y nuevas influencias incidieron en el desarrollo de la pintura, que hasta hoy continúa siendo la veta principal de expresión para el artista salvadoreño, con el dibujo en forma secundaria y la escultura y las técnicas gráficas casi ausentes. Dichas figuras escapan al período que abarca esta exposición, durante el cual se dio una continuidad artística que llama la atención frente a las otras realidades del país.



FELIX ANGEL

Curador de la Exposición



*Carlos Cañas*

*Cantera*

---

Quarry, 1973

*Thirty-seven*

---



*Anonymous*



*Chinta*

Wooden Doll

# El arte popular

## en El Salvador:

### resistencia e innovación



*Antes de la llegada* de los españoles, El Salvador actual era una región ubicada en la periferia de las grandes culturas mesoamericanas. Allí dominaban las tribus pipiles, las cuales se dedicaban al intenso comercio del cacao, cuyo radio de acción llegaba hasta México. Excavaciones arqueológicas realizadas en el país han permitido encontrar cerámica de estilos característicos de varias partes de Mesoamérica, lo que permite suponer que también se comerciaba con este tipo de objetos.

Durante la Colonia esa región quedó dividida en varias provincias dependientes de la Capitanía General de Guatemala, lo cual determinó en buena medida su desarrollo cultural en ese período. Así por ejemplo, a diferencia de lo que ocurrió en Guatemala y aun en la zona de Tegucigalpa, allí nunca se conoció el desarrollo bien organizado y variado de la arquitectura, con “alarifes” —como se llamaba a los maestros de gran experiencia y conocedores de los tratados arquitectónicos— o con grupos de artesanos —albañiles, carpinteros, canteros, herreros y cerrajeros— ligados a la construcción. La arquitectura colonial de El Salvador es una arquitectura “misionera” de iglesias de artesonado mudéjar, que sostiene un techo de dos aguas para mayor economía y resistencia a los terremotos, y de sencillas y bellas fachadas con elementos barrocos y renacentistas.

Lo anterior determinó en últimas un espacio más amplio para el arte popular, dadas las posibilidades de una mayor independencia con relación a los estilos y órdenes arquitectónicos. Lo mismo puede decirse de la escultura y la pintura. Si bien existieron escuelas de estas disciplinas, no tuvieron la trascendencia que lograron en otras partes del istmo. Así pues, el artista popular en El Salvador actuó con una gran libertad, a veces interpretando y perpetuando un modelo, pero sin mayor rigor estilístico.

Un ejemplo lo constituyen las dos imágenes de Santiago incluidas en esta muestra. Una de ellas fue realizada por don Salomón Colocho, un conocido santero de Santiago Texacuangos ya fallecido, y la otra por su hijo Geidel. En los dos casos se ve el mismo recurso estructural para garantizar la estabilidad del caballo parado en dos patas, es decir, con la cola apoyada en el suelo. Una tercera imagen muy antigua, que posiblemente sirvió de modelo, está construida de la misma manera. La escultura de don Geidel es más ingenua por sus proporciones, su expresión y por el delicioso detalle de poner al caballo con sus cascos en puntillas.

## *Implantación de la propiedad privada:*

### *Desarraigo cultural*

En su libro *El Salvador, la tierra y el hombre*, David Browning ha señalado otro de los rasgos determinantes de este país: su vocación agrosilvícola. Primero el cacao, en épocas precolombinas, luego el bálsamo y añil durante la Colonia y, desde finales del siglo XIX, el café. La implantación de este último cultivo fue un proceso traumático para la sociedad salvadoreña y por ende para la cultura popular. A finales del siglo XIX se instauró de un tajo la propiedad privada de la tierra por medio de un lacónico decreto, y en un plazo récord de unos 30 años se puso fin a las tierras ejidales y comunales, base de la cultura tradicional heredada de la Colonia. Se creó así un vasto sector de proletarios agrícolas, una especie de masa laboral flotante que se movilizaba desde distintos puntos del país hacia las plantaciones de café en tiempos de la cosecha.

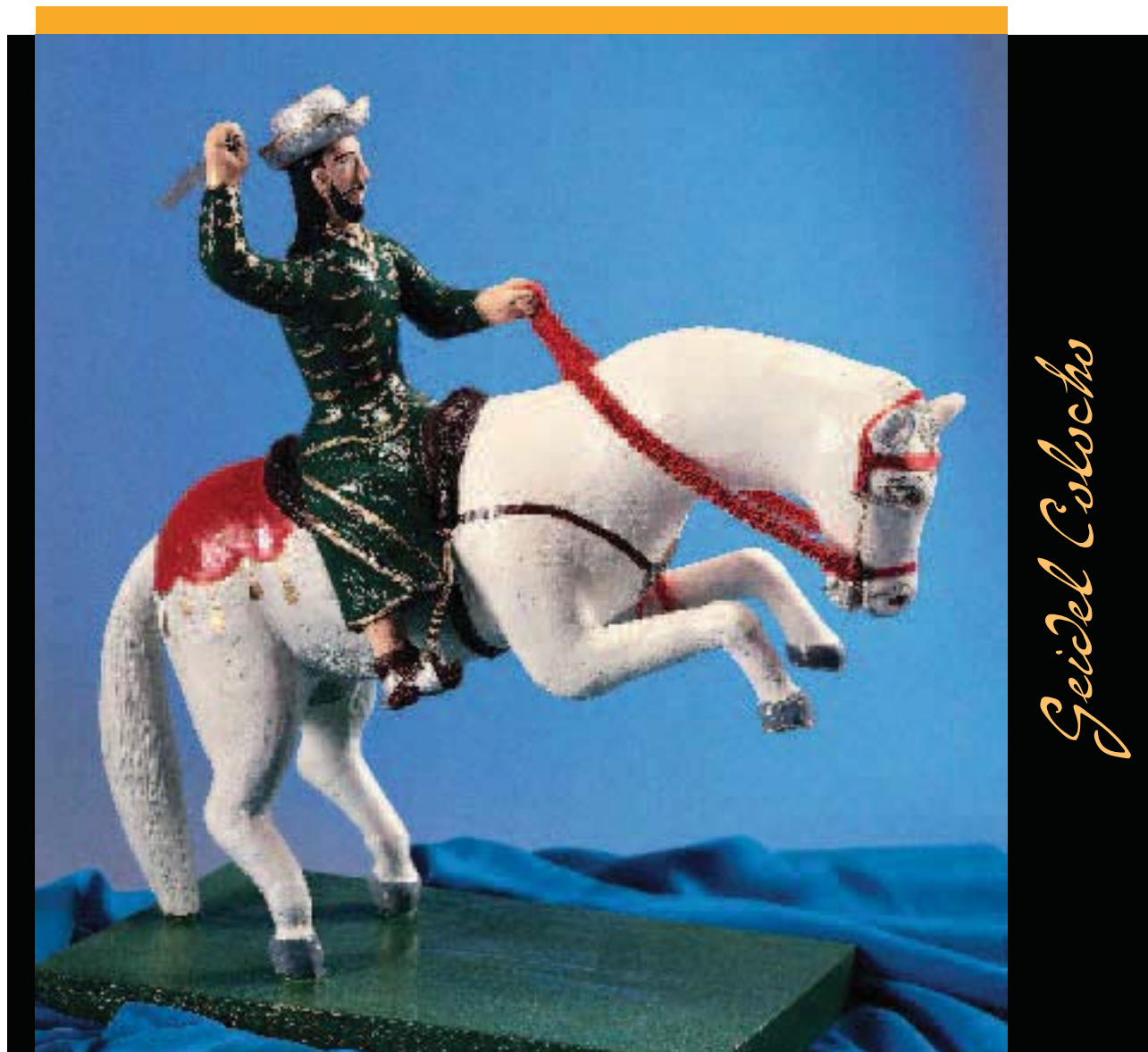
Lo anterior, aunado a un profundo mestizaje, produjo una uniformización étnica y social a nivel de las capas populares que tuvo repercusiones culturales innegables. El Salvador representa un caso singular en el continente en el cual los indígenas perdieron los principales rasgos que los definían como una etnia, al ser fuertemente golpeados por la represión y segregados por la población ladina, incluso en poblados otrora indígenas. Se les obligó a dispersarse hacia los cantones de la periferia, donde quedaron sumergidos en la pobreza. La revalorización de las etnias y de su aporte a las culturas nacionales es un fenómeno reciente. Aun así, en el caso de El Salvador el peso de ese componente es menos evidente, pese a que persisten fuertes substratos de cultura indígena ignorados o mal estudiados.

## *Configuración del arte popular:*

### *la talla en madera*

Desde el punto de vista de las formas no se observan manifestaciones de la abstracción geométrica en los decorados, ni las estilizaciones del mundo animal y vegetal que se encuentran en las sociedades primitivas o en los grupos étnicos que subsisten hoy en día, formas éstas que provienen de su cosmovisión original. Aquí lo que se ve en las decoraciones son flores, pájaros u otros animales simplificados pero representados con naturalismo. El mayor peso del campesinado mestizo en la sociedad ha condicionado igualmente las expresiones artísticas populares, generando una forma que no trasciende el nivel de la representación. Es, pues, un arte rural, como rural ha sido la sociedad salvadoreña, donde aun el fenómeno de la urbanización conserva un componente semi-rural.

Así, el artista popular salvadoreño entra en contacto directo con la materia y la naturaleza, muchas veces sin relación con tradición alguna. En muchos casos se trata del campesino que al caer la tarde toma un palo y empieza a tallarlo, y de ahí surgen magníficas esculturas como las tres cabezas que aparecen en esta muestra, talladas en la durísima madera del bálsamo que comúnmente se utiliza para cabos de hachas. Para muchos, extraer formas de esos trozos de madera se vuelve una necesidad y continúan con esa práctica; otros son carpinteros de oficio. Los hay también que han heredado el oficio de santero de su padre, quien siendo mozo de una familia adinerada lo aprendió a su vez observando al santero, una especie de cortesano que pasaba largas temporadas viviendo en la casa de sus patronos realizando los santos que permanecían en los altares domésticos o eran donados a las iglesias.



*Geidel Colucho*

*Santiago*

St. James

Las “chintas” o muñecas campesinas tradicionales —esas misteriosas esculturas de diversos tamaños que se encontraban en abundancia en los mercados antes del advenimiento de las *barbies*— surgen también de palos tallados en los cuales se advierte, al igual que en aquellas cabezas, cómo el artista popular se dejó influir por la forma que tenía el trozo de madera utilizado. Originalmente estas muñecas eran pintadas con anilina, aunque ahora se usan pinturas industriales diluidas con el fin de conservar el efecto de tintura. En su decorado se puede advertir un pálido intento de uso de formas geométricas.

Talladores como éstos abundan en el país. Generalmente son los que cubren la demanda local de imágenes, que no es muy exigente. La mayor parte de ellos se vanagloria

*Forty-one*



de hacer tallas de una sola pieza, menospreciando el oficio del imaginero que ensambla distintas piezas para darle naturalidad al cuerpo. Las imágenes de San Antonio y la Virgen del Carmen incluidas en esta exposición han sido realizadas así por Timoteo Mancía, un artista originario de uno de los departamentos de la parte central del país, en donde abundan pintores, escultores, orfebres y modelistas. Mancía es un hombre polifacético que realiza modelos a escala de los juegos mecánicos de las ferias, al tiempo que pinta y esculpe.

## *Máscaras, historias y Danzas:*

### *Desde la Colonia hasta nuestros días*

Pero el arte popular no es solamente obra de individuos aislados. Las comunidades también lo conservan y reproducen, y para las festividades y eventos tradicionales hacen objetos, danzas, delicias culinarias y otras manifestaciones culturales. De estas colectividades, las más importantes han sido las cofradías o mayordomías, que han subsistido con tenacidad hasta nuestros días pese a que la base de su sustento —la propiedad colectiva de la tierra— ha desaparecido y a que durante la reciente guerra civil, muchas de las comunidades que las albergaban fueron dislocadas y sus miembros obligados a buscar refugio.

Estos grupos de cofrades han sido y continúan siendo los depositarios de la cultura popular que se constituyó a partir de la Colonia. Son ellos los que conservan las imágenes, las danzas, los trajes, los documentos escritos con las historias y las máscaras. En esas comunidades viven los personajes claves de la continuidad de esas tradiciones: el pitero, el mascarero y el ensayador.

El ejemplo de los historiantes de San Antonio Abad, una población totalmente absorbida por San Salvador, muestra claramente cómo esas tradiciones han sobrevivido a la modernización y a la indiferencia. En el caso de las danzas, particularmente en la de Moros y Cristianos, existe un mundo coherente de representaciones simbólicas que varía de pueblo en pueblo y de región en región. Con todo, en las máscaras encontramos siempre el rasgo de la representación naturalista. Y si bien hay poca estilización, abstracción y formas simbólicas, en una buena parte del país los rostros de moros y cristianos son divididos en forma tajante en dos partes —la inferior pintada de azul y el resto de rojo—, lo que en cierta forma representa una abstracción. El uso de los esmaltes industriales para el acabado es también una forma de estilización, lo que aunado a la simplificación de los rasgos del rostro y los ojos dorados, hace que los personajes parezcan, más que conquistadores españoles, modernos conquistadores del espacio.

En otras partes del país en donde ha existido tradición de talla fina, las máscaras son muy realistas y guardan todavía muchas características de la imaginería andaluza. Existen innumerables danzas y representaciones en las que se utilizan máscaras de diablos y viejos, tigres y venados, perros, monos y serpientes como los personajes más frecuentes. Los historiantes llevan vistosos trajes que difieren también en cada región. Entre tanto, los moros llevan sobre sus cabezas cascos o tocados de flores y los cristianos coronas. En San Antonio Abad los llaman “turbantes” y “morriones”, y ejemplos de ellos se pueden observar en esta muestra. Sobre los turbantes se emplazan personajes y animales mitológicos, entre los cuales figuran la Sirena, la Chinchintora, el Coral y el Basilisco, animal fabuloso en la mitología europea y americana. Cada danzante debe actuar en concordancia con el carácter del animal que lleva sobre su casco, lo que evoca la milenaria tradición de velar las máscaras para encarnar su espíritu.

Los cascos, un prodigio de tallado, son realizados en “pito”, un árbol de madera muy blanda y liviana que da unas flores con propiedades somníferas. De la parte frontal del casco cuelgan monedas que representan el interés de los moros por el dinero, y de ambos lados, al final de las monedas, cuelga el “barbiquejo”. El autor de las piezas que aquí se exhiben, Celio López, es al mismo tiempo el ensayador y el que guarda los “originales” de las historias del grupo de danzantes de San Antonio Abad.

## *El medio urbano:*

### *los artistas de la chatarra*

El medio urbano no es menos propicio para las manifestaciones del arte popular. Estas se producen entre los obreros, sobre todo entre los que se conocen como “mecánicos herberos” o “enderezadores” de carrocerías. La colección contiene una muestra de este arte que asombra por su originalidad. En efecto, la pieza de hierro de Hernán Escalante se sale del lugar común de los Cristos o Quijotes, que son los temas más comunes entre estos artistas. Responde más bien a un proyecto que su autor ha acariciado durante muchos años de “esculturas flotantes”, lo que comporta un componente experimental sumamente interesante. El basamento sobre el que se apoya el mono es el flotador y los tubos de los extremos son especies de boyas para estabilizar la pieza sobre el agua. Es poco probable que esta pieza flote; independientemente de ello, sin embargo, lo importante es el resultado estético: una obra de extraordinaria plasticidad, emparentada con las instalaciones modernas.

## *Arte popular sin cortapisas*

En conclusión, podría decirse que en la medida en que el arte popular en El Salvador no responde a una tradición muy fuerte ni a modelos rígidos, el artista ha gozado de mucha libertad y autonomía, incluso en lo que se refiere al mercado internacional de exotismos, pues su salida comercial no es fácil. Esto podría explicar por qué este tipo de objetos no se halla en los mercados de artesanías y es prácticamente ignorado por quienes viven del comercio de la neoartesanía.

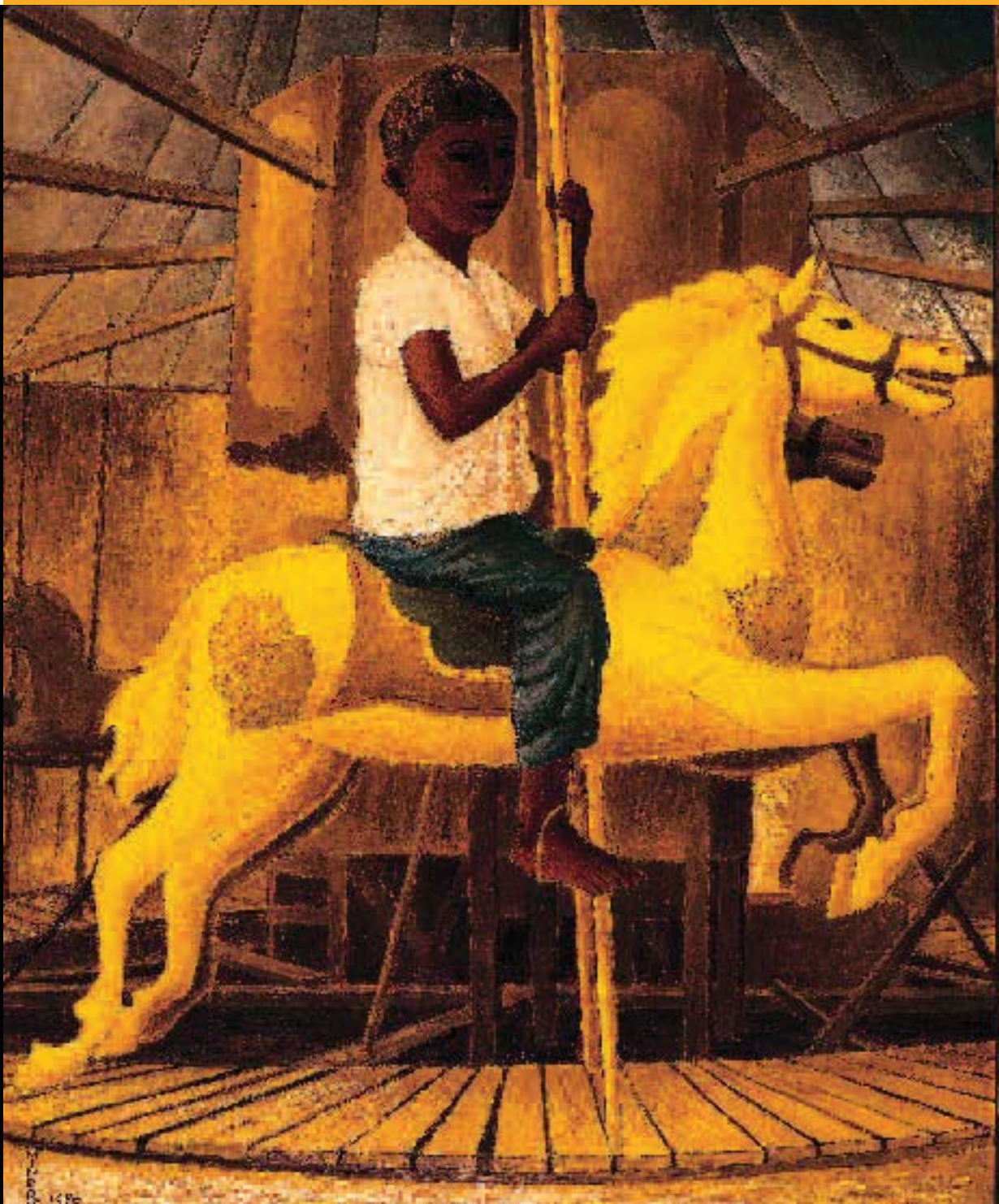
Desde el punto de vista formal, los rasgos dominantes son el naturalismo, incluso cuando éste se trastoca en expresionismo por el tremendo choque visual y moral que a veces nos produce, y la simplicidad, cualidad que llevó al profesor Ignace Vandevivere a afirmar que es un arte que se manifiesta con “frugalidad de medios y tenuidad de materia”. Ese arte de lo esencial, sin cortapisas ni compromisos, encuentra en su fragilidad la fuerza de la resistencia que la cultura popular salvadoreña ha manifestado a través de su historia.



MARIO MARTI

Asesor en Arte Popular  
Asociación INAR, El Salvador

*Camilo Mino*



*Caballitos de feria*

Fair Horses, 1980



# Works in the Exhibition

## From the National Collection

---

### Ana Julia Alvarez

(b. 1908)

*Ojo de agua (Landscape)*, undated  
Oil on canvas, 90 x 70 cm

### Noé Canjura

(1922-1970)

*Cerro (Hill)*, 1950  
Oil on canvas, 69 x 70 cm

*Despedida (Farewell)*, undated  
Oil on canvas, 62 x 83 cm

### Julia Díaz

(1917-1999)

*A lavar (Washing Day)*, 1941  
Oil on canvas, 73 x 74 cm

*Después de la quema  
(After the Fire)*, 1955  
Oil on canvas, 115 x 74 cm

### Valentín Estrada

(1902-1981)

*La cosecha (The Harvest)*, undated  
Varnished wood sculpture, 100 x 30.5 cm

### Salarrué

(1899-1975)

*Monstruo marino (Sea Monster)*, undated  
Oil on canvas, 81 x 124 cm

### José Mejía Vides

(1903-1993)

*La india de Panchimalco (Indian Woman from  
Panchimalco)*, 1935  
Oil on canvas, 80 x 70 cm

### Miguel Ortíz Villacorta

(1887-1963)

*Valle de Jiboa (Jiboa Valley)*, 1940  
Oil on canvas, 100 x 89 cm

*Volcán de San Salvador  
(San Salvador Volcano)*, 1950  
Oil on canvas, 60 x 65 cm

## From the Julia Díaz Foundation and the Forman Museum

---

### Mauricio Aguilar

(1919-1979)

*Botellas (Bottles)*, 1978  
Mixed medium, 102 x 72 cm

### Ana Julia Alvarez

(b. 1908)

*Vendedoras de fruta (Fruit Sellers)*, 1939  
Oil on canvas, 166 x 112 cm

### Luis Alfredo Cáceres

(1908-1952)

*Escuela bajo el amate  
(School Under the Amate Tree)*, 1939  
Oil on canvas, 76 x 127 cm

### Benjamín Cañas

(1933-1987)

*Homenaje al teatro (Tribute to the Theater)*,  
1972  
Oil on panel, 122 x 81 cm

### Carlos Cañas

(b. 1924)

*Cantera (Quarry)*, 1973  
Mixed medium, 190 x 122 cm

### Noé Canjura

(1922-1970)

*La multitud (The Crowd)*, 1969  
Oil, 150 x 250 cm

**Pedro Angel Espinoza**

(1899-1939)

*El gallero (The Cock Breeder)*, 1935  
Oil, 69 x 53 cm

*Campesinos (Peasants)*, 1938  
Oil, 79 x 59 cm

**Valero Lecha**

(1894-1976)

*Gallego (Man From Galicia)*, 1932  
Oil on canvas, 158 x 83 cm

*Cerro de San Jacinto  
(Saint Hyacinth Hill)*, 1945  
Oil on canvas, 98 x 99 cm

**Camilo Minero**

(b. 1917)

*Caballitos de feria (Fair Horses)*, 1980  
Piroxilina on silvatex, 76 x 72 cm

**Raúl Elas Reyes**

(1918-1998)

*Pescadores de Meanguera  
(Fishermen of Meanguera)*, 1940  
Oil on canvas, 95 x 93 cm

**Salarrué**

(1899-1975)

*La cruz (The Cross)*, 1928  
Oil, 62 x 71 cm

*Manglares (Mangrove Swamps)*, 1959  
Oil on canvas, 108 x 88 cm

**José Mejía Vides**

(1903-1993)

*Cactus (Cacti)*, 1935  
Oil on canvas, 68 x 77 cm

*Panchimalco (Panchimalco Town)*, 1935  
Oil on canvas, 89 x 94 cm

**Miguel Ortiz Villacorta**

(1887-1963)

*Iglesia de San Vicente (Saint Vincent Church)*,  
undated  
Oil on canvas, 50 x 63 cm

*Retrato de mujer (Portrait of a Lady)*, undated  
Oil on canvas, 51 x 40 cm

**Max Vollmberg**

(1880-1930)

*Campesino (Peasant)*, 1915  
Oil on canvas, 68 x 117 cm

*Paisaje (Landscape)*, 1915  
Oil on canvas, 98 x 70 cm

## *From the INAR Collection*

---

**Anonymous**

*No. 1 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 6 x 1.2 x 1.2 cm

*No. 2 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 7 x 1.2 x 1.2 cm

*No. 3 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 9 x 2.5 x 2.5 cm

*No. 4 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 9.7 x 4.4 x 4.6 cm

*No. 5 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 11.7 x 3.6 x 3.6 cm

*No. 6 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 13 x 4.7 x 3.6 cm

*No. 7 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 14.6 x 6.5 x 5.6 cm

*No. 8 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 14.8 x 4.7 x 4 cm

*No. 9 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 14.8 x 3.9 x 3.7 cm

*No. 10 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 15 x 3 x 3 cm

*No. 11 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 15.5 x 4.4 x 4.2 cm

*No. 12 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 16 x 4 x 4 cm

*No. 13 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 16.4 x 4.2 x 3.6 cm

*No. 14 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 18.8 x 8 x 4 cm

*No. 15 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 19 x 7 x 4.5 cm

*No. 16 Chinta (Wooden Doll)*  
Wood, 19 x 4.5 x 4.5 cm

**No. 17 Chinta (Wooden Doll)**

Wood, 22 x 9.5 x 7 cm

**No. 18 Chinta (Wooden Doll)**

Wood, 23 x 7.5 x 6.7 cm

**No. 19 Chinta (Wooden Doll)**

Wood, 42 x 11 x 9 cm

**No. 35 Virgen de Guadalupe**

(Virgin of Guadalupe)

Wood, 75 x 41 x 2 cm

**Geidel Colocho**

**No. 20 Santiago (St. James)**

Wood, 50 x 52 x 18 cm

**Salomón Colocho**

**No. 21 Santiago (St. James)**

Wood, 50 x 47 x 21 cm

**Hernán Escalante**

**No. 36 Mono (Monkey)**

Iron, 52 x 52.5 x 30 cm

**Timoteo Mancía**

**No. 25 San Antonio (St. Anthony)**

Wood, 45 x 15 x 15 cm

**No. 26 Virgen del Carmen (Our Lady of Mercy)**

Wood, 58 x 14 x 25 cm

**Celio López**

**No. 27 Máscara cristiano (Christian Mask)**

Wood, 17 x 20.5 x 10 cm

**No. 28 Máscara cristiano (Christian Mask)**

Wood, 19 x 23.5 x 10 cm

**No. 29 Máscara moro (Moorish Mask)**

Wood, 17 x 21.5 x 10 cm

**No. 30 Máscara moro (Moorish Mask)**

Wood, 17 x 22 x 10.5 cm

**No. 31 Turbante sirena**

(Head Piece with a Mermaid)

Wood, 42.5 x 30 x 20

**No. 32 Turbante (Head Piece)**

Wood, 36 x 34 x 20 cm

**No. 33 Corona (Crown)**

Plastic, 24.5 x 24 x 17 cm

**No. 34 Morrión (Helmet)**

Plastic, 24 x 24 x 24 cm

**Pedro Urruela**

**No. 22 Cabeza (Head)**

Wood, 42 x 20.5 x 19.5 cm

**No. 23 Cabeza (Head)**

Wood, 43 x 16 x 13 cm

**No. 24 Cabeza (Head)**

Wood, 36.5 x 18.5 x 16.5 cm



**THE IDB CULTURAL CENTER** would like to thank  
all the people and institutions in El Salvador whose  
cooperation made this exhibition possible, including  
Mr. Luis Vergara, IDB Representative in El Salvador,  
and the staff under his direction;

Mr. Gustavo Herodier, President of CONCULTURA  
(National Council of Culture of El Salvador);

Mrs. Ana Esther Rengifo, President of the Julia Díaz Foundation;

Mrs. Lovey Arguello, Director of the National Collection;

the members of the Association INAR

(Asociación Iniciativa pro-Arte Popular),

and the Forma Museum.





## *Other catalogs of exhibitions organized by the IDB Cultural Center's Visual Arts Program*

- Peru: A Legend in Silver**  
Essay by Pedro G. Jurinovich. 28 pp., 1992
- Journey to Modernism: Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959**  
Essay by Efraim Hernández V. 20 pp., 1993
- Picasso: Suite Vollard**  
Texts provided by the Instituto de Crédito Español, adapted by the IDB Cultural Center. 8 pp., 1993
- Colombia: Land of El Dorado**  
Essay by Clemencia Plazas, Museo del Oro, Banco de la República de Colombia. 32 pp., 1993
- Graphics From Latin America: Selections from the IDB Collection**  
Essay by Félix Angel. 16 pp., 1994
- Other Sensibilities: Recent Developments in the Art of Paraguay**  
Essay by Félix Angel. 24 pp., 1994
- 17th and 18th Century Sculpture in Quito**  
Essay by Magdalena Gallegos de Donoso. 24 pp., 1994
- Selected Paintings from the Art Museum of the Americas**  
Essay by Félix Angel. 32 pp., 1994
- Latin American Artists in Washington Collections**  
Essay by Félix Angel. 20 pp., 1994
- Treasures of Japanese Art: Selections From the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum**  
Essay provided by the Tokyo Fuji Art Museum, adapted by the IDB Cultural Center. 48 pp., 1995\*
- Painting, Drawing, and Sculpture from Latin America: Selections from the IDB Collection**  
Essay by Félix Angel. 28 pp., 1995
- Timeless Beauty. Ancient Perfume and Cosmetic Containers**  
Essay by Michal Dayagi-Mendels, The Israel Museum. 20 pp., 1995\*
- ☞ **Figari's Montevideo (1861-1938)**  
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1995
- ☞ **Crossing Panama: A History of the Isthmus as Seen through its Art**  
Essays by Félix Angel and Coralía Hassan de Llorente. 28 pp., 1995
- ☞ **What a Time it Was...Life and Culture in Buenos Aires, 1880-1920**  
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1996
- ☞ **Of Earth and Fire: Pre-Columbian and Contemporary Pottery from Nicaragua**  
Essays by Félix Angel and Edgar Espinoza Pérez. 28pp., 1996
- ☞ **Expeditions: 150 Years of Smithsonian Research in Latin America**  
Essay by the Smithsonian Institution staff. 48 pp., 1996
- ☞ **Between the Past and the Present: Nationalist Tendencies in Bolivian Art, 1925-1950**  
Essay by Félix Angel. 28 pp., 1996
- ☞ **Design in XXth Century Barcelona: From Gaudí to the Olympics**  
Essay by Juli Capella and Kim Larrea, adapted by the IDB Cultural Center. 36 pp., 1997
- ☞ **Brazilian Sculpture From 1920 to 1990**  
Essays by Emanuel Araujo and Félix Angel. 48 pp., 1997\*\*
- ☞ **Mystery and Mysticism in Dominican Art**  
Essay by Marianne de Tolentino and Félix Angel. 24 pp., 1997
- ☞ **Three Moments in Jamaican Art**  
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1997
- ☞ **Points of Departure in Contemporary Colombian Art**  
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1998
- ☞ **In Search of Memory. 17 Contemporary Artists from Suriname**  
Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998
- ☞ **A Legacy of Gods. Textiles and Woodcarvings from Guatemala**  
Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998
- ☞ **L'Estampe en France. Thirty-Four Young Printmakers**  
Essays by Félix Angel and Marie-Hélène Gatto. 58 pp., 1999 \*
- ☞ **Parallel Realities: Five Pioneering Artists from Barbados**  
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1999
- ☞ **Leading Figures in Venezuelan Painting of the Nineteenth Century**  
Essays by Félix Angel and Marián Caballero. 60 pp., 1999
- ☞ **Norwegian Alternatives**  
Essays by Félix Angel and Jorunn Veiteberg. 42 pp., 1999
- ☞ **New Orleans: A Creative Odyssey**  
Essay by Félix Angel. 64 pp., 2000
- ☞ **On the Edge of Time: Contemporary Art from the Bahamas**  
Essay by Félix Angel. 48 pp., 2000

## THE CULTURAL CENTER

Félix Angel

General Coordinator

Soledad Guerra

Assistant General Coordinator

Anne Vena

Concert and Lecture Coordinator

Elba Agusti

Administrative Assistant

Gabriela Moragas

IDB Art Collection Managing  
and Conservation Assistant



## EXHIBITION COMMITTEE

Félix Angel

Curator

Rolando Reyes

National Arts Director

CONCULTURA, El Salvador

Coordinating Office in El Salvador

Mario Martí

Advisor for Popular Arts

Janine de Hasbún

Rhina Avilés

Patricia Gardiner de Amaré

Linette de Cohen

Madeleine Imberton

Ernesto Raubusch

Roberto Galicia

Advisors

Dolores Subiza

Catalog Designer

Marguerite Feitlowitz

English Translator

Eduardo Fuentes

Photography

Inter-American Development Bank  
CULTURAL CENTER



1300 New York Avenue, N.W.  
Washington, D.C. 20577

[www.iadb.org](http://www.iadb.org)