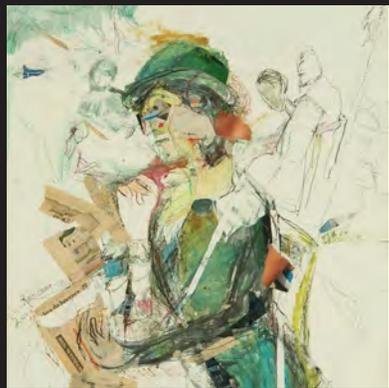
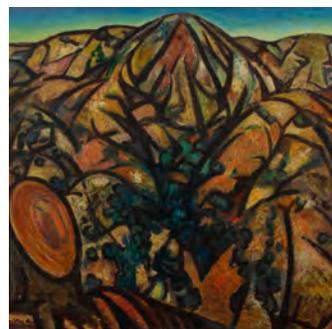
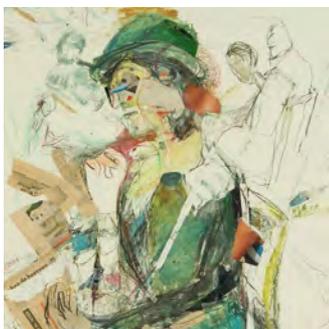


CLÁSICOS DE LA PINTURA SALVADOREÑA





CLÁSICOS DE LA PINTURA SALVADOREÑA



35
AÑOS

UNIVERSIDAD
PEDAGOGICA
DE SALVADOR
DR. LUIS ALONSO APARICIO
ILUMINA Y LIBERA



A Margarita Guzmán de Aparicio
(1919-2017)

Quien con su vida construyó una familia sobre los valores del respeto y el trabajo
y que hoy cosechan 35 años de aporte a la sociedad salvadoreña.

Reconocimientos

Rector Universidad Pedagógica de El Salvador
Luis Mario Aparicio

Coordinación general
Cecilia María Aparicio de Rodríguez

Dirección Comunicaciones y Mercadeo
Guillermo Deleón
Ángel Castaneda
Fernando Gabriel López

Coordinación editorial
Lisette de Schilling

Texto
Elena Salamanca

Fotografía
Federico Trujillo
Nelson Crisóstomo

Diseño gráfico
Juan Blanco
Equipo Creäre



Universidad Pedagógica de El Salvador "Dr. Luis Alonso Aparicio"
25 Avenida Norte y Diagonal Dr. Arturo Romero
(503) 2205-8100
www.pedagogica.edu.sv
info@pedagogica.edu.sv
Hecho el depósito que exige la ley.

La Universidad Pedagógica de El Salvador "Dr. Luis Alonso Aparicio" agradece la valiosa colaboración para la realización de este libro a las siguientes personas: Doña Sara María Alfaro de Moreno, Doña Isabel DeSola, Doña Patricia Escobar Mejía, Doña Sylvia Escobar de Nasser, Doña Clara Imery, Doña Christiane Jaspersen, Doña Bettina de Perdomo, Doña María Luisa de Schilling y Doña Eleonora Salaverría. A Don Mariano Castro Magaña, Don Marco Flamenca, Don Michel Langlais, Don Hans Schilling, Don Benjamin Travanino, Don Manuel Umaña y Don Victor Hugo Rivas. Especial agradecimiento a Don Roberto Galicia, Director del Museo de Arte de El Salvador (MARTE), a Doña Inti Marroquín Zamora Coordinadora de la Sala Nacional de Exposiciones, al Museo Nacional de Antropología David J. Guzmán, al Museo FORMA, a la Secretaría de la Cultura de la Presidencia de El Salvador, al Banco Central de Reserva (BCR) y a la Fundación Poma.

759.972 84 Clásicos de la pintura salvadoreña [recurso electrónico] /
C614 coordinación editorial Lisette de Schilling ; texto Elena
slv Salamanca ; presentación Luis Mario Aparicio ; fotografías
Federico Trujillo, Nelson Crisóstomo ; diseño gráfico Juan
Blanco. -- 1ª. ed. --. San Salvador, El Salv. : Universidad
Pedagógica de El Salvador "Dr. Luis Alonso Aparicio", 2022.
1. recurso electrónico, (114 p. : il. ; 30 x 25 cm.)

Datos electrónicos <1 archivo, formato pdf, 286 mb.>. --
<http://sistemas.pedagogica.edu.sv/repositorio/principal/index.php?search=1>

ISBN 978-9923-30-96-8 (E-Book, pdf)

1. Pintura salvadoreña-Historia 2. Pintura salvadoreña
Colecciones. I. Salamanca, Elena, texto. II. Título



La romería
Luis Alfredo Cáceres Madrid
Oleo sobre tela
Colección privada

Páginas 6 y 7
La ronda nocturna del Doctor Kauffman
Benjamin Cañas
Oleo sobre panel de madera
Colección privada







11

PRESENTACIÓN



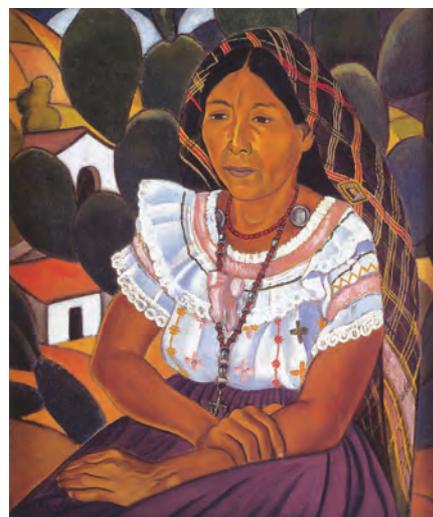
17

PRECURSORES

Carlos Aberto Imery: Entre Italia y El Salvador, la academia

Miguel Ortiz Villacorta: El primer paisaje nacional

Pedro Ángel Espinoza: El campo encarnado



32

EN BÚSQUEDA DE LO NACIONAL

Ana Julia Álvarez: La fuerza de las lenguas

José Mejía Vides: La raza revelada

Luis Cáceres Madrid: La política del espíritu

Luis Ángel Salinas: Preguntas al futuro

Carlos Cañas: El compromiso con la historia

Camilo Minero: El arte del testimonio



12

LA HISTORIA EN LA PINTURA, LA PINTURA EN LA HISTORIA



70

VANGUARDIA Y NUEVOS LENGUAJES

- Julia Díaz:** Una mujer busca un país
- Rosa Mena Valenzuela:** La expresionista solitaria
- Noé Canjura:** Una poética de la luz
- Raúl Elas Reyes:** La abstracción del paisaje



100

UNIVERSOS PROPIOS Y AJENOS

- Salarrué:** Pintor de apariciones
- Mauricio Aguilar:** Metafísica de las formas
- Enrique Aberle:** El valor de la acuarela
- Benjamín Cañas:** La anatomía de lo terrible
- Antonio García Ponce:** Cronista del alma humana
- Ernesto San Avilés:** La transformación de la carne



*Paisaje marino
Salarué
Óleo sobre tela
Colección MARTE*

PRESENTACIÓN

Por 35 años, hemos sostenido nuestra vocación en la búsqueda constante y permanente del desarrollo de la cultura y el arte en nuestro país. Nuestro modelo educativo ha dado especial importancia al arte como expresión humana, por lo que el libro que ahora presentamos sostiene el compromiso con la cultura que como Universidad Pedagógica tenemos.

Para nosotros, la educación es un proceso continuo que debe alimentarse con las mejores obras de nuestros ilustres ciudadanos. El libro *Clásicos de la pintura salvadoreña* reúne las trayectorias de 19 artistas que con sus obras contribuyen a exaltar la belleza o a retratar los temas que más impactan en la sociedad. Obras que alimentan el alma salvadoreña, que satisfacen las necesidades de contemplación de un arte y que, además, detonan preguntas por la Historia y por nuestros días.

La oportunidad de editar un libro que plasma la fuerza y la belleza de grandes pintores que ha tenido nuestra patria, nos permite llevar a nuestra comunidad un arte que consideramos aún tiene poca exposición en la sociedad. Es un legado que queremos ofrendar ahora que celebramos los primeros 35 años de fundación de nuestra universidad. Creemos firmemente en nuestra responsabilidad social de contribuir a la difusión de la cultura y este libro renueva ese compromiso.

Los salvadoreños debemos tener la oportunidad de apreciar las obras de arte que constituyen parte de nuestra identidad, referentes indiscutibles que retratan la realidad, lo que somos hoy y lo que seremos mañana.

Ing. Luis Mario Aparicio
Rector

LA HISTORIA EN LA PINTURA, LA PINTURA EN LA HISTORIA

La pintura salvadoreña es joven, un siglo apenas ha dibujado su historia. Y en este periodo es posible trazar algunos momentos para comprender a la historia en la pintura, en la historia. Es decir, la búsqueda propia por un lenguaje dentro de los procesos de la historia.

En El Salvador, los procesos del arte han tenido relación con los procesos políticos. Por varias décadas, la pintura ha intentado decirnos quiénes somos. Sin la obra de los artistas reunidos en este libro no podríamos imaginarnos. Porque la nación tiene mucho de imagen, mucho de imaginación. Durante siglos la representación es la que ha mediado en los conceptos de quiénes somos, de dónde venimos. Fueron las búsquedas de los artistas las que nos dijeron cómo fuimos, cómo somos y cómo deseamos ser.

En muchas experiencias, la pintura categorizada como nacional dice y dirá a las futuras generaciones quiénes fueron sus héroes y heroínas, los villanos y villanas, el cuerpo de la madre, el paisaje y el sitio de la batalla, las geografías y topografías. Muchos de los asideros de la nación son imágenes: a veces son una pintura.

Las naciones almacenan y protegen durante años sus patrimonios, y muchas han elegido al arte como el transmisor de su identidad. Estos recursos son los que permiten imaginarse dentro de un lugar en el mundo y en ocasiones configuran más identificación y pertenencia que el documento de identidad.

En este libro, 19 artistas interactúan con la imagen y la nación de forma que sus búsquedas y experimentaciones artísticas crearon los íconos de identidad que hasta ahora perviven. Fueron también ellos quienes introdujeron los temas, que aún en nuestros días, preocupan en el diálogo de las artes, como el amor, la violencia, la locura, la muerte, la esperanza. Su experiencia no trató únicamente de crear iconografías nacionales que pervivieran como la piedra, sino, justamente, trató de crear rupturas en los diálogos hegemónicos.

Este libro ofrece una visión histórica y crítica sobre quienes desde el temprano siglo XX miraron más allá del lugar común y encontraron al paisaje como territorio y como imaginación, quienes miraron la experiencia propia como historia y quienes problematizaron las preguntas de la historia del arte en el arte mismo. Discurso y praxis, experiencia. Esto es lo que les constituye como clásicos.

Carlos Alberto Imery, Miguel Ortiz Villacorta y Pedro Ángel Espinoza encabezan este grupo de artistas que usó al arte para preguntarse qué era la nación. Sin la fundación de la academia de Imery la pintura como

Músicos
Carlos Cañas
Óleo sobre tela
Colección privada



enseñanza y arte no habría tenido el desarrollo fundamental para crear una cultura visual. Lo mismo sucedió con las preguntas sobre identidad que se hizo un destacado grupo de pintores compuesto por Ana Julia Álvarez, José Mejía Vides, Luis Alfredo Cáceres Madrid, Luis Ángel Salinas, Carlos Cañas y Camilo Minero, quienes, a la altura de su tiempo, preguntaron desde el arte y la historia del arte, quiénes eran los que cabían en la nación, son ellos quienes rompen la perspectiva estática del paisaje para hablar de quienes viven dentro de él. Reflexiones poderosamente políticas ejecutadas desde el arte.

La consolidación de una cultura visual nacional proveyó a las nuevas generaciones de una impronta rupturista, revolucionaria, y en medio siglo de lenguaje visual irrumpieron con fuerza las experiencias de las vanguardias. Ahí, en la academia clásica del español Valero Lecha, los estudiantes más destacados se convirtieron en referentes históricos. Raúl Elas Reyes, Noé Canjura, Julia Díaz y Rosa Mena Valenzuela usaron a la tradición como medio para el futuro y sus experiencias plásticas marcaron el rumbo de la imagen nacional que dejó de hacer las preguntas estereotípicas sobre la nación.

Aunque estos tres primeros momentos pictóricos pueden establecerse cronológicamente, más allá se encuentran las experiencias de artistas que encontraron en el tiempo la posibilidad de establecer su unicidad. Salarrué, Benjamín Cañas, Ernesto San Avilés, Enrique Aberle, Mauricio Álvarez y Antonio García Ponce atravesaron las cronologías posibles para permanecer en sus lenguajes propios a pesar de cualquier movimiento artístico que, asido a una idea conservadora de tiempo, pretendiera una deontología plástica.

Estas mujeres y hombres son los clásicos de la pintura en El Salvador, porque desde su mirada establecieron formas de mirar. O rompieron con ellas. Son quienes fundaron y transformaron los lenguajes del arte y crearon lo que ahora puede conocerse como cultura visual salvadoreña.

Su mirada, convertida en clásica, fue la que ha planteado a generaciones de ciudadanos los límites de su identidad, o la ha puesto a prueba. Esto ha sido posible únicamente desde la comprensión de su lugar en la narrativa de la historia. De un lugar propio y único.

El proceso de la historia del arte en El Salvador es solo posible de analizar desde la polifonía, para comprender que estos hombres y mujeres buscaron su voz a través de diferentes experiencias que son marcadas desde la complejidad propia y única del contexto social, cultural, político y económico. Como ocurrió en el resto de Hispanoamérica, a finales del siglo XIX, el arte europeo, el clásico, fue el generador de los primeros lenguajes visuales, emulados de procesos políticos y culturales distintos a los suelos de experimentación. Pero fue precisamente el proceso histórico particular el que permitió rupturas y continuidades con las tendencias y monumentos emulados. La modernidad puede ser el camino, pero muchas veces, en América Latina, es un camino que hay que atravesar descalzo, un camino en polvareda, la posibilidad de un fracaso.

Para el caso salvadoreño, la pintura, contrario a la política, logró entender que no existe un único camino para el arte. Con esta sentencia revolucionaria, trazó búsquedas para enunciar lenguajes que no fueran extraños ni ajenos, que, en su extrañeza o enajenación, narraran de identidades.

Narrar visualmente una nación

Hasta la aparición de Miguel Ortiz Villacorta, la nación había sido imaginada por miradas extranjeras. Grabados franceses, ingleses y alemanes contaron a Centroamérica y sus jóvenes naciones por al menos un siglo. Al inicio del siglo XX, desde su perspectiva académica clásica, algunos pintores como Max Wollmberg, narraron el paisaje, sus campesinos y un entorno bucólico para una nación agraria. A pesar de los años y la industrialización, El Salvador sigue siendo una nación de paisaje agraria, pero precisamente el devenir histórico es el que consiguió que los artistas de la segunda mitad del siglo deconstruyeran la mirada heredada desde el canon clásico. Solo así es posible comprender los paisajes de Raúl Elas Reyes, los volcanes de Mauricio Aguilar y las islas fugitivas de Salarrué.

Los debates intelectuales hicieron mella en el discurso visual. Sus preguntas y recursos reflexivos fueron tema de investigación para los artistas, especialmente entre las décadas de 1920 y 1940. Las reflexiones se estancaron en la iconografía al menos medio siglo más. A pesar de la narrativa histórica, la nación sigue siendo preocupación para académicos, aunque tal vez haya dejado de interesar o desvelar a los artistas de las nuevas generaciones. Esta ruptura de pensamiento y planteamiento plástico fue fraguada por la guerra civil. La guerra dejó de situar a la



Pozo en Jucuapa
Max Wollmberg
Óleo sobre tela
Colección privada



*La lectora
Rosa Mena Valenzuela
Collage
Colección MARTE*

nación como problema aunque la nación era el problema que llevó al enfrentamiento armado, al llevar al extremo el debate beligerante entre el gobierno y una oposición transformada en guerrilla guerrillera.

A los artistas de los últimos 25 años quizá no les importe la nación como tema pero es el pretexto de su expresión, pues sus obras pretenden desmitificar la cultura visual establecida por los autores reunidos en este libro. La nación, como una construcción, tiene socavados los cimientos pero persiste en el paisaje de nuestras vidas, como un edificio que se hunde pero mantiene aún sus columnas.

Este libro ha elegido narrar un siglo en la historia. Su periodización es propia y ha sido elaborada a partir de los acontecimientos ocurridos entre 1911, con la fundación de la Escuela de bellas artes de Carlos Alberto Imery, que crea ya profesionalización alrededor de la pintura como arte y disciplina, y la muerte del pintor Carlos Cañas en 2013, solo un año después de haber sido nombrado Premio Nacional de Cultura. Aunque cronológicamente Cañas es mayor que los artistas Antonio García Ponce o Ernesto San Avilés, también incluidos en el libro, su muerte es posterior a la de estos dos pintores. Por ello, el fin del siglo se cuenta con una muerte que también implica el fin de un ciclo de las dinámicas de relación de la pintura con la historia, sostenida en la idea comprometida con la reflexión intelectual y técnica, con la preocupación política por lo social y lo justo. Para contar El Salvador, existe apenas una pequeña serie de pinturas sobre la independencia, creadas por encargo del gobierno de El Salvador. Una serie de pintura épica del artista chileno Luis Vergara Ahumada, que fue reproducida en cromos y libros escolares y hasta billetes y estampillas. Esta serie no puede considerarse pintura histórica, dado que fue creada más de un siglo del acontecimiento histórico y se basa en mitos alrededor del proceso de independencia. La pintura histórica debe narrar una época, darle un lenguaje y una representación. Traducir la historia para las miradas de un tiempo. Por ello, las dos únicas pinturas que pueden considerarse como históricas hasta hoy son Primera reforma agraria (1935), de Pedro Ángel Espinoza y El Sumpul (1934), de Carlos Cañas. Entre ambas hay 50 años de diferencia. Un medio siglo que se extiende entre dos hitos, el último de ellos sumamente violento.

Por ello, este libro pretende acá situar al artista y su obra en los procesos históricos y los lenguajes de cada tiempo. Los caminos elegidos para problematizar esta relación en la historia establecen diálogo con una serie de libros e investigaciones publicados en los últimos 40 años, que arrojan una preocupación por estudiar la producción nacional dentro de un proceso mundial. Por lo mismo, estos artistas lograron establecer miradas estéticas pertinentes a su tiempo y al porvenir. Son pertinentes porque permanecen en el tiempo, ya sea como pétreas miradas consolidadas e irrefutables como asibles objetos de cuestionamiento y desmitificación.



Plazoleta de las hierbas
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
Colección MARTE

I - PRECURSORES

Fue el siglo XX el que dio carácter a la pintura como arte en El Salvador. Los procesos políticos en el país propiciaron la búsqueda de la nación imaginada, mirada y pintada. Esta necesidad fue posible hasta la segunda década del siglo XX y se consolidó en las décadas de 1930 a 1940. Este capítulo sitúa como precursores de la pintura como arte nacional a Carlos Alberto Imery (1879-1949), Miguel Ortiz Villacorta (1887-1963), y Pedro Ángel Espinoza (1891-1939), quienes, desde distintas experiencias, configuraron las bases para una tradición pictórica y una cultura visual. Se trataba, entonces, de buscar una sola mirada, de un discurso de unicidad, pensado precisamente desde las necesidades política e intelectuales de su tiempo.

Esta etapa de análisis está trazada desde la primera hasta la tercera década del siglo XX. Se caracteriza por la ausencia de la formalización académica en artes plásticas, lo que suscita la migración de los tres artistas para estudiar la pintura como arte y disciplina fuera de El Salvador, específicamente en Italia, Francia y México.

La gran ruptura entre estos tres pintores y sus antecesores, Wenceslao Cisneros (1823-1878), Pascasio González (1848-1917) o Marcelino Carballo (1860-1949), considerados como los más antiguos pintores identificados hasta ahora, consiste en acuñar una identidad de autor. Cada uno de los pintores elegidos para este capítulo tuvo una identidad visual que recibió los influjos de las academias y los movimientos estéticos de sus épocas, pero con una mirada desde el origen, especialmente identificable en Ortiz Villacorta y Espinoza.

El autor como artista puede, finalmente, trazar un universo propio, más allá de las perspectivas canónicas y estéticas de los siglos anteriores, vinculadas especialmente a la religión como forma de hacer política. Como autores, son reconocidos como artífices de una intencionalidad y unas búsquedas propias. En este grupo de pintores pueden expresarse ya los debates sobre identidad que serán más latentes los próximos 20 años, pero son ellos quienes indudablemente trazan las primeras representaciones en su obra. Ellos miran el paisaje y la raza, lo cotidiano y lo escondido en el paisaje, buscan en el extranjero los lenguajes y las técnicas necesarias para contar una historia primigenia. Sus pinturas son legados para la cultura visual salvadoreña.

Carlos Alberto Imery:

Entre Italia y El Salvador, la academia.

(1879-1949)

La historia moderna de la pintura en El Salvador puede contarse desde Carlos Alberto Imery. Es el pintor que da sentido a la pintura en el país, primero como artista, segundo, como fundador de la primera academia formal de enseñanza de artes plásticas. La historia de la pintura bien cuenta un siglo de edad, trazado desde la fundación de la Academia de Imery, en 1912, en San Salvador.

Antes de él, es posible establecer otros artistas como Marcelino Carballo que se dedicaron a la pintura especialmente sacra y a la formación de pintores pero de diferente aproximación al arte, o del antecedente de la escuela de Spiro Rossolinow, como han demostrado diversas fuentes. Sin embargo, la escuela de Imery representó no solo la profesionalización del arte sino la creación de una masa crítica que permitió que los artistas intercambiaran información y criterios entre ellos. Además, de aprender técnicas de diseño de vanguardia entonces. Como ha señalado la historiadora Astrid Bahamond, su esfuerzo de tecnificación del arte coincidía con los intereses del gobierno de Manuel Enrique Araujo, y posteriormente de Carlos Meléndez: la Escuela de Artes Gráficas. La enseñanza incluía técnicas modernas como dibujo litográfico, arquitectónico, industrial y de ornamentación, fotograbado y escenografía.

Por la escuela desfilaron los artistas Ana Julia Álvarez, José Mejía Vides, Carlos Cañas, Luis Ángel Salinas, Luis Alfredo Cáceres Madrid, una generación de pintores que pudo posicionarse como creadores e intelectuales frente a la expresión plástica salvadoreña, incipiente, por supuesto.

El investigador Jorge Ávalos considera importante rescatar la presencia de Imery como artista, más allá de su enorme aporte a la plástica nacional como fundador de la Academia. Ávalos sostiene que los análisis que lo presentan como maestro distraen el estudio de la obra pictórica, y que es importante mirar esa producción directamente para comprender los procesos del arte: "Imery nos muestra el último aliento del romanticismo en el siglo que se abrirá a las vanguardias y lo hace con obras maestras, algunas de ellas son ejemplos impecables de una visión modernista".

Carlos Alberto Imery estudió pintura en el Real Instituto de Bellas Artes de Roma, y posteriormente en Francia. Su experiencia estudiantil fue estipendiada por el gobierno de El Salvador, en búsqueda también de la expansión del liberalismo en todas las facetas de la nación.

La lectora
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
Colección privada

Las lectoras son uno de los tópicos de la pintura romántica. La pieza de Imery, por su perspectiva sobre el cuerpo de quien lee, introduce, además, un tema velado en el romanticismo: la sensualidad, según Jorge Ávalos.

El investigador y escritor sostiene: "Es mucho más que el retrato íntimo de una joven mujer; lo que parece en un primer vistazo un acto doméstico se muestra pronto como un ejercicio de sensualidad".





Campiña italiana
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA

Sin embargo, Ávalos afirma que es importante considerar la formación inicial de Imery en El Salvador: “nunca descartó las técnicas que aprendió en su juventud del maestro Marcelino Carballo, un conocido imaginero religioso. Al fundar su propia escuela de artes, Imery incluyó esas técnicas y las amplió con el objetivo de formar mejores técnicos en las artes aplicadas. Además, Imery regresó más tarde en su carrera a la creación de obras religiosas en bronce, en un retorno a sus raíces formativas”.

Imery representó, por ello, la vinculación entre el arte clásico y una joven nación como El Salvador, que tomaba a Europa como el principal referente estético y ético. Toda idea de Modernidad y democracia estaba cruzada por el Atlántico. Por ejemplo, su mirada fue la primera en establecer una relación directa con el impresionismo, pintarlo, aún con personajes y paisajes europeos, y exponerlo en el país. Desde el trópico, esta operación es crucial para comprender los flujos de información y conocimiento en espacios considerados aislados pero ávidos de la Modernidad como Centroamérica. Esta es una experiencia que explica la situación de las vanguardias fuera de sus contextos. Bahamond sostiene que gracias a Imery fue preponderante la entrada de posimpresionismo en el espacio nacional. En este sentido, la gran facultad de Imery consistió en tener todas las miradas posibles del oficio y la técnica, de las culturas visuales y los debates intelectuales y trasladarlos a El Salvador.

En algunas de sus pinturas, pueden identificarse personajes más mestizos y paisajes salvadoreños, pero estas han sido sus obras menos difundidas. Algunas de sus obras son posibles de observar en la colección del Museo FORMA, en la Colección Nacional de pintura y en colecciones privadas, especialmente la de su familia. Su producción fue escasa en comparación con la de sus discípulos, quienes décadas después constituirían una generación de artistas preocupadas por la nación y la imagen dentro de los debates del arte.



Campesina italiana
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
Colección Nacional

Carlos Alberto Imery ha permanecido en la memoria visual salvadoreña por un siglo. La actual escuela de artes aplicadas de la universidad José Matías Delgado lleva su nombre. Esta resonancia en el tiempo es posible únicamente a su sentido comprometido con la pintura, desde la praxis y la enseñanza. La mirada de Imery fue definitiva para el imaginario de un país, apareció en la revista *La Quincena* y en el *Libro Azul*, espacios que detentan los primeros escenarios iconográficos de referencia en El Salvador en el siglo XX.

Las primeras miradas del arte en El Salvador se consolidaron entre dos orillas: entre Europa y el espacio nacional. Sus articuladores serán quienes, sin embargo, guíen la mirada hacia un ideal, también imaginado, de nación.

Miguel Ortiz Villacorta:

El primer paisaje nacional.

(1887-1963)

La mirada al paisaje ha marcado la cultura visual del país. Aún en nuestros días, es el principal referente del concepto de patria. El Salvador es aún una nación agraria. Su economía sigue dependiendo de la tierra y su explotación ha sido el tema de economistas, historiadores, escritores y pintores a lo largo de al menos un siglo.

Miguel Ortiz Villacorta es quien da carácter al paisaje como tema en la pintura salvadoreña. Su mayor legado es *El valle de Jiboa*, pintura que pertenece a la *colección nacional*, del gobierno de El Salvador y que forma parte de la estampa inconfundible del imaginario nacional. Con la pintura, creó una tipología del paisaje. Su perspectiva ha sido repetida y recreada en el tiempo, desde lenguajes más populares como la fotografía postal y publicitaria. Esto tiene sentido si reflexionamos que antes de su interpretación realista de la campiña, el paisaje salvadoreño había sido concebido desde la mirada extranjera.

Una herencia paisajística de inicios del siglo XX fue legada por el alemán Max Volleberg, quien pintó el paisaje salvadoreño anclado en el lenguaje de las academias europeas. Narrar a la nación desde afuera había primado en las historiografías y los imaginarios de las jóvenes naciones centroamericanas, desde el siglo XIX. De aquí que la importancia del paisaje de Ortiz Villacorta se convierta en esencial.

La obra paisajística de Ortiz Villacorta se encuentra en varias colecciones privadas. Fue también retratista. De estas dos vertientes se puede apreciar una pintura sin título, en el que las mujeres indígenas retratadas están por primera vez en el primer plano del paisaje. La mirada es efectiva. La mujer artesana mira al pintor, luego al espectador, y detrás suyo se extiende el pueblo, y detrás del pueblo, el paisaje. La imagen tiene además la carga de la ruptura del registro antropológico, pues, en la fotografía de la época, los indígenas y las mujeres, mucho menos las mujeres indígenas, no tenían la autonomía de la mirada enfrentada.

Al despuntar el siglo XX, Miguel Ortiz Villacorta se embarcó a Europa para estudiar pintura, a través de una beca otorgada por el gobierno salvadoreño. Estuvo en Francia e Italia, donde recibió los influjos de la tradición académica clásica. De regreso al país, pintó y ejerció la docencia de la pintura. Fue también funcionario, pues dirigió la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hacia la década de 1930, partió a México, donde murió.



Valle de Jiboa
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
Colección Nacional

La obra de Ortiz Villacorta fundamenta las primeras representaciones de la nación como un territorio propio. Pintó el paisaje y a quienes lo habitaban, campesinos e indígenas que desde un segundo plano simbolizaron las preguntas sobre la nación mestiza que se plantearon los intelectuales y los políticos de su tiempo. También pintó a las élites, caracterizadas a través de un retrato. Estos dos caminos marcaron su trayectoria y la del país, en la que la pregunta era la nación: de quién es, para quiénes es.



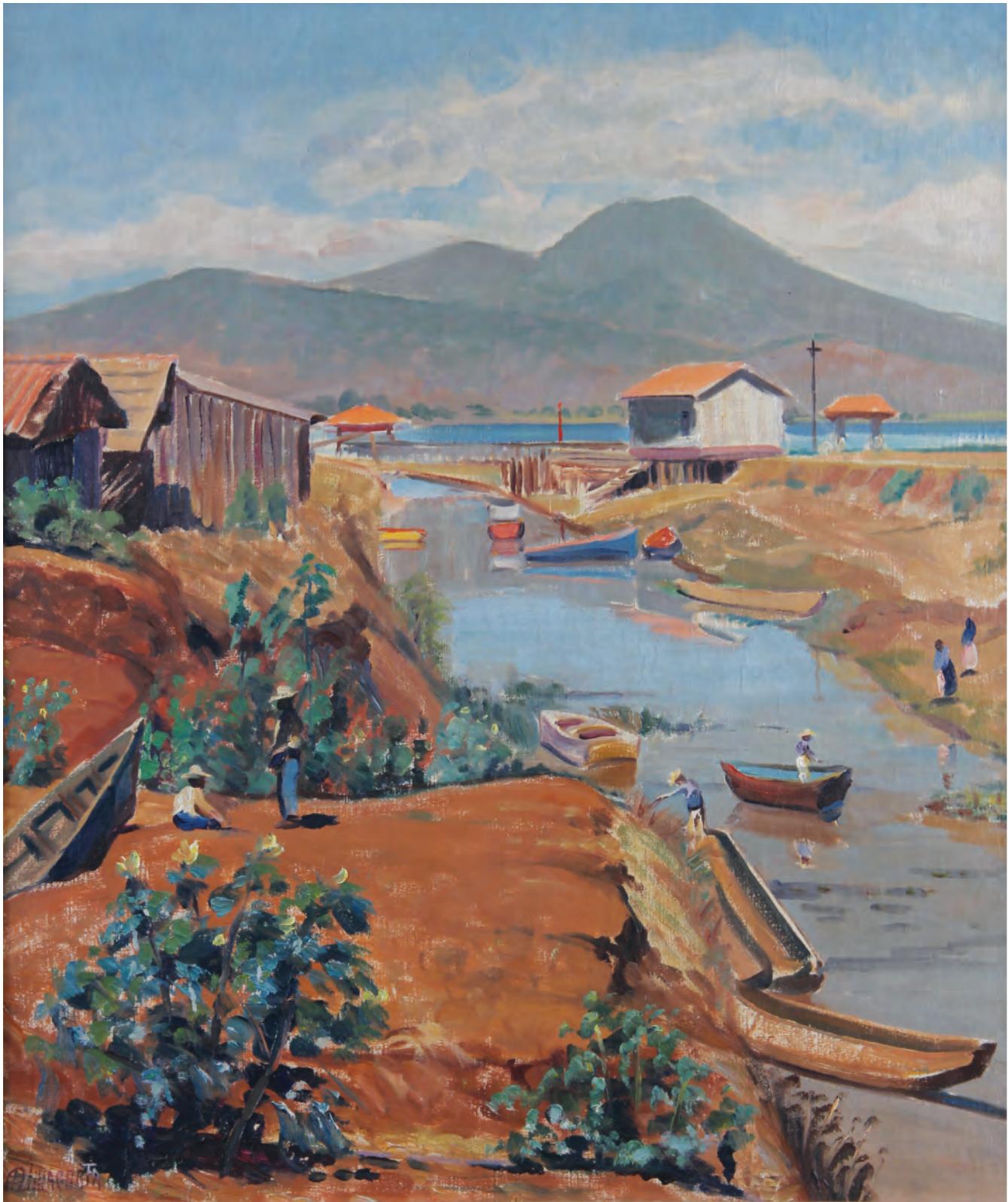
Sin título
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
Colección MARTE



Iglesia de San Vicente
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA



Retrato de mujer
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA



Embarcadero en el lago de Ilopango
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
Colección BCR



Pedro Ángel Espinoza:

El campo encarnado

(1891-1939)

Pedro Ángel Espinoza fue el artífice de la primera pintura histórica en la plástica nacional. El óleo *Primera reforma agraria, entrega de tierras en Zapotitán*, pintado en 1935, es uno de los mayores referentes en la cultura visual salvadoreña. Durante años se ha hecho pasar, en exposiciones y catálogos, como pintura rural, costumbrista, bucólica, o paisajística. También ha sido categorizada como impresionista, por la fuerza y el trazo que destaca la paleta del pintor. Es, además, un instrumento político, que, en el devenir del siglo XX, tuvo varios usos en El Salvador.

La obra es una de las de mayor formato pintado en su época, si no es la mayor. Responde a un momento histórico, pues registra la entrega de tierras de la primera reforma agraria de El Salvador. Se trata de una escena bucólica a primera vista, pero política en el fondo. En ella están representados los que no tienen nada y están a punto de tenerlo. Una multitud de indígenas se reúne como en día de fiesta o de pago de jornal. Mujeres vestidas de colores, hombres en algodón de manta y sombrero de palma, un grupo de guitarra, pito y acordeón. Hay una ramada, y en una tarima, hombres de traje esperan a la multitud. Algo sucederá: los hombres bajo la ramada revisan papeles, administran. Atrás de ellos solo hay campo: cielo, milpa, tierra, el río. Algo va a suceder: un topógrafo, está a punto de medir la tierra, una familia lo observa mientras despliega su teodolito para la medición. Ese campo, esa milpa, esa tierra, ese río, están a punto de tener dueño: esas mujeres y esos hombres, la fuerza productiva del campesinado indígena.

La reforma no sucedió y Zapotitán fue la primera y única entrega de tierra, pero la pintura de Espinoza quedó en la posteridad como un registro. Y sobre todo, fue usada en gobiernos posteriores que pensaron en ejecutar reformas. El poder expresivo de la pintura es inmenso, porque retrata las escenas de la vida cotidiana que no pertenecen a las élites, quienes aparecían en la pintura como protagonistas y privilegiados hasta entonces. El poder político fue usado de distintas formas a lo largo del tiempo y pasó a ser parte de la Colección de Casa Presidencial.

La fuerza de la pintura de Espinoza está en la raza, término con el que se reflexionó sobre lo étnico a inicios del siglo XX. Su pregunta era la misma de varios pintores alrededor de América Latina, qué decir, cómo mirar, cómo admirar a los primeros dueños de la tierra, que ahora estaban afincados en ella pero que no gozaban de la propiedad, cómo mirar también el campo, que era el motor de desarrollo en sociedades agrarias como las centroamericanas.



*Primera Reforma Agraria de El Salvador
Pedro Ángel Espinoza
Óleo sobre tela
Colección Nacional*

Primera reforma agraria, entrega de tierras en Zapotitán fue pintada en 1935 por Pedro Ángel Espinoza, y retrata la ley de Reforma Agraria impulsada por el entonces Presidente Maximiliano Hernández Martínez. Es, además, uno de los pocos documentos de esa reforma inconclusa, y es la primera pintura que puede catalogarse como histórica en El Salvador. Se encuentra en la residencia presidencial.

Pintó al campo con sus protagonistas, campesinos que se debatían entre su pasado indígena y la modernidad, personajes de los pueblos que brotan del paisaje y le dan sentido. En sus representaciones hay una investigación de una cultura que pudo traducirse como cultura visual. Si se ve con atención, los indígenas de sus pinturas obedecen al arquetipo étnico de su tiempo, en su rostro está la huella genética del pasado glorioso, especialmente maya, la nariz y la frente dibujan la representación de los pueblos indígenas del pasado, en ruptura con el genotipo mestizo, que, por ejemplo, primó en la pintura de Ortiz Villacorta.

Pedro Ángel Espinoza estudió en Italia, tras recibir una beca del gobierno salvadoreño. Hasta entonces fue autodidacta, pues trabajaba como vigilante en casa presidencial. Este origen precisamente marca su mirada, porque al conocer con exactitud los remotos paisajes del pueblo y su miseria puede enmarcarlos en las técnicas aprendidas en Europa, que obedecen a las vanguardias. Algunos autores quieren vincular su obra al costumbrismo, al retratar únicamente a indígenas y campesinos en su cotidianidad. La importancia de su trazo es que no reprodujo la técnica aprendida, sino que la volvió lenguaje propio para definir lo propio, dar carne al campo y dar rostro a una raza.



El gallero
Pedro Ángel Espinoza
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA



Campesinos
Pedro Ángel Espinoza
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA

II - EN BÚSQUEDA DE LO NACIONAL

Las preguntas de la historia estuvieron presentes en la pintura salvadoreña de forma inseparable. El arte estaba destinado a construir las narrativas de la nación, de manera tal que los artistas llegaron a ser tan indispensables como los políticos. Incluso más. Porque el artista fue quien describió con palabras, imágenes y sonidos su ideal de patria. Las décadas de 1930 a 1950 pertenecen a un periodo de consolidación plástica en El Salvador, ya existen dos academias de pintura en la capital que permiten el intercambio intelectual y técnico. Aunque muchas memorias de artistas señalan la poca asistencia a exposiciones o la falta de consumo cultural plástico, son estas décadas la que cimientan a la pintura como arte en el circuito nacional.

Tanto la Academia de Carlos Alberto Imery como la del español Valero Lecha, fundada en 1937, forman generaciones de artistas que en la técnica y el trabajo intelectual pueden sostener discusiones plásticas. Los artistas que han estudiado en el extranjero, como se vio en el capítulo anterior, se vuelven maestros y también forman una masa crítica capaz de enfrentar a la historia desde el arte.

La década de 1930 ha sido estudiada especialmente los últimos años, pues señala un camino de instauración de cultura visual basada en un indigenismo afincado en la experiencia del arte mexicano posrevolucionario, en el que la raza es la protagonista y el campo el paisaje. Esencialmente, ambos temas se transforman en la representación plástica, en búsqueda, precisamente de la identidad nacional. Los finales de la década de 1940 y 1950 permiten introducir un contrapunto a esta cultura visual oficial, dado que la oposición intelectual, y muchas veces política, de los artistas permite desmitificar lo canónico.

En este sentido, la primera mitad de este periodo reúne una generación de artistas cuyo principal exponente fue José Mejía Vides, quien logró introducir dos de las escuelas de formación mexicanas en su praxis. En esta experimentación, logró crear una cultura visual a través de la creación arquetípica de la mujer indígena. También es posible situar a Luis Ángel Salinas y Luis Alfredo Cáceres Madrid, quienes sostuvieron los debates contemporáneos de la plástica pero se alejaron de la construcción canónica del arquetipo indígena. Además, la primera mujer pintora es reconocida en un mundo de hombres. Ana Julia Álvarez fue capaz de combinar las lenguas de la vanguardia del diseño y la identidad de la raza, a través de obras que conmocionaron a sus contemporáneos.

Se contraponen los artistas Carlos Cañas y Camilo Minero, quienes se formaron en la academia de Imery y aunque conocieron el discurso visual indigenista se fueron apartando de él por sus posturas conceptuales y políticas. Por ello, el periodo se extiende hasta la década de 1950, en la que se ahonda en la discusión estética a través de una postura ética.



Lavanderas de Panchimalco
José Mejía Vides
Acuarela sobre tela
Colección privada

Mucha de la cultural visual indigenista ha sido analizada por Rafael Lara Martínez en su libro *La política cultural del Martinato*, es preciso apuntar que la búsqueda de la identidad y de lo nacional se extiende más allá del periodo presidencial de Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) y que el grupo de pintores que se suscribió al presidente pudo entrar en contrapunto con otros artistas de vinculaciones políticas más allá de lo oficial.

Lo nacional como pregunta tuvo mayor posibilidad de respuesta en el arte que en la política, quizá porque la creación es invención. Imagen y nación fueron, en este periodo, los determinantes de la creación plástica, que, décadas después, las vanguardias romperían o intentarían decodificar y desmitificar siempre plantadas en las preguntas del arte hacia la Historia.

Ana Julia Álvarez:

La fuerza de las lenguas

(1908-2000)

Ana Julia Álvarez desarrolló su vocación en la pintura con una fuerza excepcional. Es la primera mujer reconocida como pintora entre los estudiosos de la plástica nacional. Esto no quiere decir que otras mujeres, antes que ella, se dedicaran a la pintura, sino que plantea que Ana Julia poseyó, por encima de sus escasas contemporáneas, un universo, un lenguaje consolidado, una fuerza expresiva propia, que pareció ajena a los hombres de su tiempo.

Fue precoz. En su adolescencia ya pintaba óleos, y fue estudiante de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Carlos Alberto Imery. Sus maestros fueron Miguel Ortiz Villacorta y José Mejía Vides, quien tenía su misma edad. Sus recursos fueron técnicos al grado que como artista gráfica logró explorar elementos del diseño en la pintura, experimentación novedosa para el contexto salvadoreño.

En su pintura atravesó el bucolismo como quien, efectivamente, cruza un paisaje. Colocó al bucolismo como escenografía de la representación de la raza, y lo hizo a través de la confluencia de dos escuelas de la pintura contemporánea a su tiempo.

Astrid Bahamond sostiene que dos corrientes influyeron en la identidad de la obra de Álvarez: el muralismo mexicano, aprendido a través de su maestro el guatemalteco Carlos Mérida, y el movimiento del New Project Work, que exaltaba la fuerza trabajadora en Estados Unidos. Por eso mismo, cuando su obra es objeto de estudio es difícil situarla en una corriente pictórica específica. Por lo mismo, en la singularidad de su trazo, reside su identidad expresiva. De la impronta mexicana pudo retomar el influjo del protagonismo de la raza como nación, y del segundo, retomó los recursos geométricos y arquitectónicos, plantea Bahamond.

De ambas lenguas distantes, Álvarez produjo una propia y única, la suya, que consistió en la puesta en escena de la raza dentro del paisaje de la nación. Una nación enmarcada técnicamente además dentro del art déco y el art nouveau. Una ruptura interpretativa para el aún joven arte salvadoreño.

Esta operación la convirtió en una artista de vanguardia, pues no redujo la expresión costumbrista al naif o el realismo, como era constante entre otros artistas de la época. Su idea femenina mestiza creó un arquetipo definido más por las posibilidades expresivas del art déco que por el realismo. Su visión de raza, aunque a primera vista pueda coincidir con la búsqueda de Mejía Vides, apostó por otras exploraciones.



Sin título
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
Colección privada

En las décadas de 1930, 1940, su producción ahondó en el espíritu nacional desde la exuberancia. Retrató a mujeres imaginadas a las mujeres en los escenarios fértiles: las cosechas, los mercados, entre frutos, animales, pájaros y flores. Sus mujeres se anticiparon a la raza canónica que se extendería como ícono en la llamada cultura del Martinato. Sus retratos explotaban en la mirada del espectador como las futas en las bocas que buscan saciedad. Sin embargo, la belleza de sus mujeres no se relacionó a la carne o al deseo. Por ello quizá sus representaciones no se convirtieron en ícono ni convinieron a los usos que el poder hace de la historia.

Hacia la década de 1940, viajó a Nueva York, para estudiar pintura mural. En la década de 1950, emigró a Canadá, donde se casó. Dejó la pintura y se dedicó a la cerámica. Pasó el resto de su vida alejada de la nación que había pintado con el estremecimiento y el arrobó de la juventud. Cuando murió en Estados Unidos, en el año 2000, su pintura era un recuerdo imprescindible en el camino de la búsqueda de la identidad nacional pero era muy escasa.

En una visita a El Salvador, en 1964, dictó una conferencia que fue recogida por José Roberto Cea. En ella, planteó, entre otras cosas, el camino ideal para el desarrollo del arte.

“Para que un pueblo, una sociedad, puedan ser favorecidos con el servicio que el arte proporciona, se necesita que ese pueblo y esa sociedad estén cultivados en forma adecuada para recibir, nutrir, sostener y alimentar al artista. Así como la tierra recibe la planta pequeña que más tarde será árbol, así los pueblos inteligentes, imaginativos y sensibles producen verdaderas floraciones artísticas”.

A los 28 años expuso su obra *Fructidor*, pintura de gran formato, de vocación decorativa, que plantea la relación con la tierra en un momento decisivo para el rumbo del país. Era 1935 y habían sido entregadas ya las primeras tierras de la Reforma Agraria. En ese momento, la tierra dejó de verse como el paraíso –a veces perdido, a veces ajeno– y se abordó como un espacio productivo de vocación más comunal. Como se vio en el caso de Espinoza, un tema de la historia nacional se volvió tema de la historia del arte.

Después de exponer por primera vez este lienzo, el escritor Alberto Rivas Bonilla apuntó que Álvarez había logrado “hallar nuevos rumbos a la expresión plástica cuscatleca”.

Ella sola entró al mundo de hombres. Con la contundencia de su trazo rompió el lienzo que constituía esa nación masculina, a la que Astrid Bahamond se refiere en un rescate de la experiencia de José Vasconcelos en El Salvador en la década de 1930. Fue descrita como una niña precoz con atributos propios de los hombres. “Una vigorosa personalidad como pocas veces se ve entre nosotros”, sentenció Rivas Bonilla.



Fructidor
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
Colección privada

En la poca literatura disponible, la escritura sobre Ana Julia Álvarez y su obra se explayó en la infantilización. La cultura, como el Estado, era construida y contada por hombres. Se trataba de una pintora sorprendente marginada en las escrituras con las características propias para su género, como frágil, bella, candorosa. Los textos la caracterizan “niña”, dado que desde adolescente entró con fuerza en el mundo del arte exponiendo anualmente con la Asociación de Amigos del Arte. A pesar de que algunos autores la consideran una personalidad pictórica única, sus referencias paternalistas la colocaron como una niña en un mundo de hombres. Por lo que el estudio de su obra fue diluyéndose entre sus contemporáneos. Esto demuestra que un análisis más consciente de su producción la posicionaria dentro de los debates éticos y estéticos que protagonizó pero que fueron borrados de su biografía por sus propios contemporáneos.

Álvarez fue, además, una de las pocas artistas que estableció una relación ecrástica con su contemporaneidad. Entre ella y Claudia Lars, se trazó una relación de imagen-texto a través de su obra *La virgen de las tunas*, que fue retomada por Lars para la escritura de poesía.

Para Lara Martínez, ese diálogo entre mujeres artistas suscitado por *La virgen de las tunas* “exhibe la virginidad maternal del terruño como atributo redentor que proviene de lo femenino”. El académico plantea que tanto Álvarez como Lars aceptaron la maternidad como su posición en nación. Sin embargo, es más sugerente considerar que los estudios ecrásticos pendientes para la investigación en El Salvador plantearían otros sentidos para la relación entre pintura y literatura.

La caracterización de las mujeres subalternas como madres de la nación y de la raza fue sumamente explotada por la pintura de su tiempo, sin embargo es importante mirar la vida y la producción de Ana Julia Álvarez para romper ese relato. Una mujer que en la plenitud de su edad entregó a la nación lo inesperado: el arte.



Vendedoras de frutas
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA



Sin título
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
Colección privada

J

José Mejía Vides:

La raza revelada
(1903-1993)

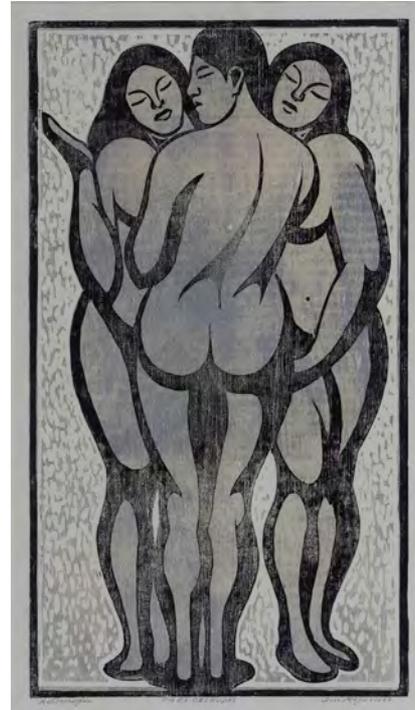
José Mejía Vides fue el primer artista que estableció una cultura visual en El Salvador. Lo hizo a través de una genealogía trazada por retratos de mujeres, por primera vez, interpretadas como protagonistas en la historia en la plástica.

Entre las décadas de 1920 y 1940, Mejía Vides exploró la idea de raza debatida, hasta entonces, en círculos intelectuales. Sus mujeres modelos reales, morenas, pequeñas, indígenas, de todas las edades, originarias, la mayoría de ellas, del pueblo de Panchimalco, donde afincó su estudio desde 1930. En este periodo, Mejía Vides fue uno de los artistas más prolíficos y destacados, dentro de una cultura nacional que estaba siendo impulsada desde distintos programas del Estado, como ha señalado Rafael Lara Martínez.

La pintura de Mejía Vides se convirtió en canónica y dictó la representación del ser indígena, del ser mujer indígena, y la cultura que estableció en su pintura fue representada innumerables veces desde distintos lenguajes, como la fotografía, la publicidad, el cine de ficción, etc.

Las mujeres pintadas por Mejía Vides fueron popularmente llamadas panchas, y encarnaron una genealogía que avivó la raza, o lo que entonces se consideraba como tal. La aviaron desde diferentes perspectivas: crearon una nueva mirada hacia los pueblos indígenas como depositarios de un pasado glorioso y las colocaron en el presente, por la gran influencia de la pintura mexicana posrevolucionaria; nutrieron conceptos y representaciones para el lenguaje visual. Como estirpe fueron por primera vez protagonistas de un retrato, recurso destinado solo a las mujeres de la élite. Hasta entonces.

Sus escenarios procuraron extraer a las mujeres de la modernidad y plasmarlas en una plenitud primitiva, de cuerpo y raza. Muchas están desnudas, se bañan, lavan ropa en ríos, lagos, ojos de agua, llevan pechos descubiertos. Las que los cubren son las que representan a la raza que lucha contra la Modernidad pero resiste desde dentro de ella. Aparecen como guardianas de pueblos y tradiciones, trabajan en el campo, cortan y limpian café, recogen algodón. Los debates que establecen las pinturas, barbarie contra civilización, fueron los mismos que establecieron los intelectuales de la época.



Tres desnudas
José Mejía Vides
Xilografía
Colección privada



Flor de plátano
José Mejía Vides
Xilografía
Colección privada



Mujeres en el río
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
Colección privada

Su pintura tuvo sustratos intelectuales, antropológicos y estéticos, heredados de las dos escuelas en las que estudió pintura. La primera, que le dio sus primeras herramientas, fue la Academia de Artes Aplicadas de Carlos Alberto Imery, en San Salvador.

La segunda lo introdujo en los debates éticos y estéticos, aprendidos en el México posrevolucionario a través de la experiencia de las escuelas al aire libre, fundadas por el pintor Alfredo Ramos Martínez, también aprendió del japonés Tamiji Kitagawa. A México, Mejía Vides llegó becado por el gobierno que pretendía expandir sus horizontes estéticos.

Mejía Vides realizó, desde la pintura, operaciones también políticas. En sus obras, las mujeres indígenas pasaron del arquetipo de raza al estereotipo de salvadoreñidad, cruzado por la etnia, que persiste hasta nuestros días. Su pintura creó iconos para el futuro.

Su decisión de introducir género y etnia en el lenguaje plástico salvadoreño significó una ruptura para la tradición salvadoreña, en temprana gestación. Desde finales del siglo XIX, la pintura salvadoreña destacó el paisaje y los retratos eran por encargo y representaban a sujetos de las élites, los indígenas eran pincelazos opacos y fuera de foco, subalternos, anónimos.



*Retrato de Doña Dídine viuda de Rossotto
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
Colección privada*



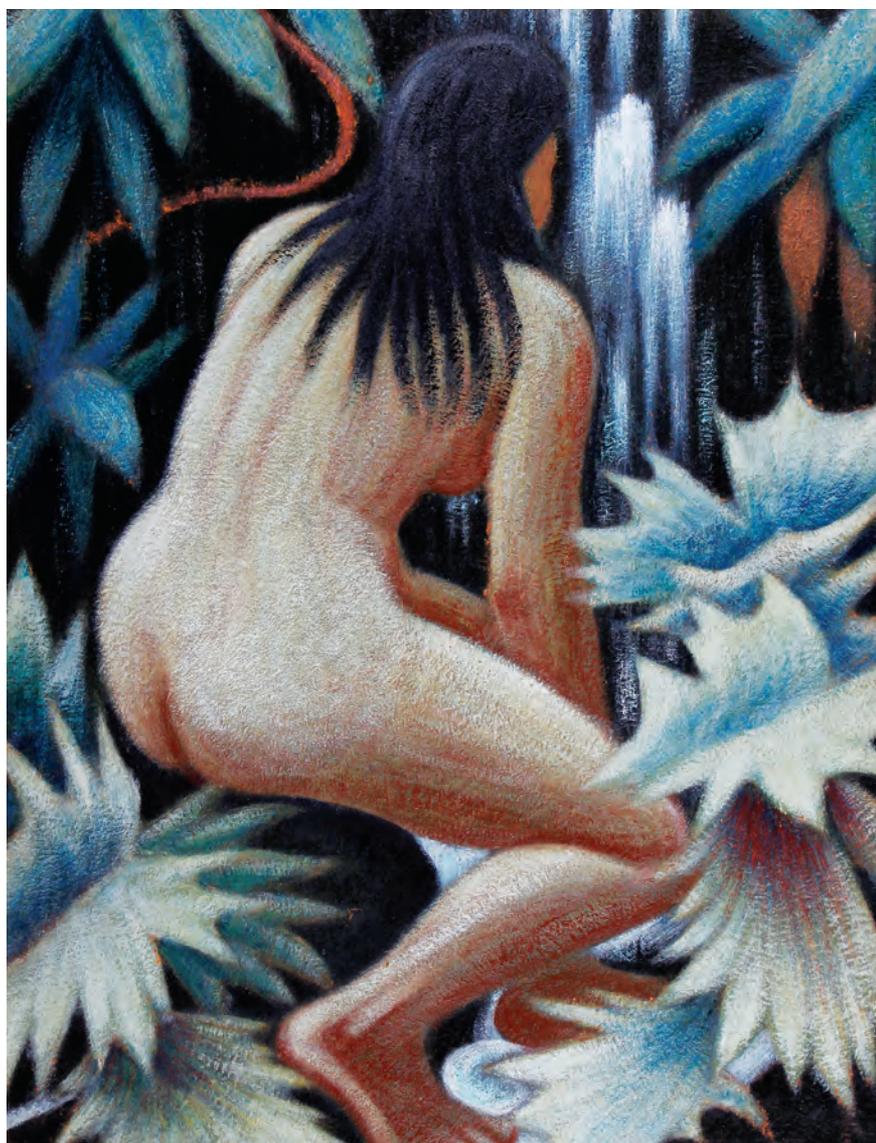
Mujer de Panchimalco
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
Colección Nacional

Mujer de Panchimalco, pintada por José Mejía Vides, en 1935, como parte de una serie de retratos de mujeres indígenas que presenta el arquetipo de raza. Las discusiones intelectuales de la época precipitaron en la plástica una efervescencia visual que buscaba la representación de lo nacional desde el rescate de una raza gloriosa y silenciada. Ese mismo año, un retrato llamado también *Mujer de Panchimalco* ganó la Primera exposición centroamericana de pintura en Costa Rica. Este icónico retrato forma parte de la Colección nacional de pintura y escultura del gobierno de El Salvador, y es administrada por la Secretaría de Cultura de la Presidencia.

Su serie más importante es aquella que retrata mujeres de Panchimalco con su traje tradicional. *La Mujer de Panchimalco*, su pieza icónica, es un óleo pintado en 1935. Otro óleo llamado igual que desde 1936 pertenece al acervo del Estado de Costa Rica.

Estas pinturas retratan mujeres adultas. La primera una anciana, la segunda una mujer madura. Ambas representan madres, depositarias de la raza, que custodian el pasado ancestral. Su identidad indígena es sincrética: viste a la usanza colonizada, con un huipil de velos y bordados y una falda tejida –en telar de cintura; sobre el pecho llevan un rosario. Sus miradas son serenas y su escenificación no es heroica, como las de las otras mujeres en el arte universal. No miran aún, al pintor, ladean la mirada a un costado, al tiempo. Por ser mujeres, no escenifican la imagen épica del indio que buscaba la generación intelectual salvadoreña de inicios del siglo XX, son la nueva raza.

Son las mujeres que emergen de su cultura ancestral pero que en la Modernidad, fundan una nación, entregan su pasado y su futuro. Esa entrega las sitúa en la contemporaneidad. Y hasta ahora, 80 años después, las mantiene intactas.



Sin título
José Mejía Vides
Óleo sobre panel
Colección privada



Proyecto mural
José Mejía Vides
Acuarela sobre papel
Colección privada



Pila
José Mejía Vides
Xilografía
Colección privada

Sin título
José Mejía Vides
Tinta sobre papel
Colección privada



Lago de Ilopango
José Mejía Vides
Tinta sobre papel
Colección BCR





Panchimalco
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA

Luis Alfredo Cáceres Madrid:

La política del espíritu

(1908-1952)

En la pintura de Luis Alfredo Cáceres Madrid hay una mirada de futuro con las herramientas del pasado. Su obra, que ha sido catalogada como costumbrista, busca crear rupturas desde los remanentes de la tradición.

Su formación académica se llevó a cabo únicamente en El Salvador, en la Escuela de Bellas Artes, de la que fue alumno y luego director. A pesar de ese aislamiento cultural, las preguntas de su obra coincidían con las del resto de intelectuales y artistas de América Latina.

Su obra se ha conservado poco. En los últimos años, solo dos de sus pinturas han sido exhibidas en museos. Sin embargo, en revistas como *Cipactly* y *Cultura*, pueden encontrarse sus pinturas y sus artículos. Cáceres Madrid calzó la altura de su época y en su obra plástica hubo un esfuerzo intelectual por entrar en diálogo con otras disciplinas.

Entre sus pocas obras conservadas *Escuela bajo el amate*, pintada en 1939, ha sido la más difundida y forma parte de una mirada establecida por el artista que se abre a otros escenarios sociales. Es decir, volvió icono esa escena de la enseñanza rural. Libros como el de José Roberto Cea han consignado, además, que pintó dos versiones de la misma obra. En la menos difundida, aparece una maestra enseñando bajo un árbol.

Escuela bajo el amate se convirtió en su obra insigne, pues sirvió a los intereses políticos de la Historia en el tiempo. La pintura sostiene en el tiempo una escena ideal del progreso de las naciones: un maestro lee a un grupo de niños, todos morenos, campesinos. Todos también rudimentarios en el trazo de la pintura, roza incluso lo naif. La operación es consciente, porque, desde el pasado, precisamente, Cáceres Madrid sitúa la mirada del futuro. Quizá la pintura como puesta en escena pueda ser naif porque en algún momento expresó que las vanguardias no lograban satisfacerlo.

Cáceres Madrid sostuvo que el arte no era un lujo, era “una necesidad espiritual”. Sus reflexiones, como las de otros intelectuales de la época, recibieron también el influjo de la teosofía. La relación de la espiritualidad y la política encontraba en Cáceres Madrid reflexiones sobre identidad y oficio. Entre sus textos, uno rescatado por José Roberto Cea apuntala la cuestión con claridad:

“Quiero pintar algo, algo que no acierto a definir hoy, pero sí algo muy mío, muy de la raza, que es lo que yo quiero (...) Que las cosas de América no sean interpretadas con temperamentos postizos y técnicas importadas. Motivos americanos con técnicas nuevas. Tiestos nuevos con agua fresca.”



Agua de coco
Luis Alfredo Cáceres Madrid
Óleo sobre tela
Colección MARTE



Escuela bajo el Amate
Luis Alfredo Cáceres Madrid
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA

Aún en los círculos intelectuales de 1930, se debatía sobre la incorporación del indio al mundo moderno, que podía ser interpretado desde la escuela como espacio de civilización. Las discusiones recogidas por académicos como Rafael Lara Martínez, Marta Elena Casaus y José Roberto Cea demuestran estas dudas. Por ello quizá, la pintura *Escuela bajo el amate* (1939) sea esencial para entender ese proceso. Se trata de una escuela rural en la que los que estudian son niños campesinos. La investigación de Lara Martínez sugiere que los títulos leídos fueron incorporados después a la factura de la obra, pues obedecen al canon literario asentado por Saúl Flores en la década de 1930 en su libro *Lecturas salvadoreñas*.

La obra pudo ser interpretada desde la influencia del libro *Leer y escribir*, de Alberto Masferrer, dictado deontológico de la época, que buscó imaginar para crear al hombre del futuro. Además, Masferrer y el pintor mantuvieron una relación editorial a través de los artículos de Cáceres Madrid en *Patria*.

Luis Ángel Salinas:

Preguntas al futuro

(1928-2000)

Como pintor, Luis Ángel Salinas se hizo preguntas éticas y estéticas. Procuró que su obra entrara en diálogo con las preocupaciones de una época. Su formación de pintor se llevó a cabo en El Salvador en la Escuela de Bellas Artes y posteriormente en Honduras y México. En esos países, amplió su expresión pictórica hacia el muralismo; impregnado de esa tradición, sus proyectos murales estuvieron vinculados a la reflexión sobre la coyuntura histórica, especialmente a la vida de los obreros.

Muy joven, en 1944, junto a Carlos Cañas, Camilo Minero y Mario Escobar, integró el grupo de *Los independientes*, que se oponían a la idea academicista que primaba en la concepción de pintura en el país, y se recrudecería posteriormente en sus críticas a la Academia de Valero Lecha. La ruptura conceptual y de praxis ocurrió en un momento crucial, en el que, como ha señalado Rafael Lara Martínez, los intelectuales debían escindir o suscribir su alianza con el presidente general Maximiliano Hernández Martínez. En 1950, formó también el Grupo Octubre.

En Salinas, hay una búsqueda intelectual desde la pintura, que se refleja en su relación con los escritores Luis Gallegos Valdés y Ricardo Trigueros de León, los poetas del Círculo literario universitario y el pintor Luis Alfredo Cáceres Madrid.

En la cultura del martinato, había preguntas al pasado que se afincaban en el presente. Estas preguntas, como en todo proceso histórico, persistieron más allá del periodo de gobierno de Martínez, se sostuvieron, y aún se sostienen, en la Historia. Sin embargo, Salinas intentó romper con el canon del martinato, a pesar de que su primera pintura cupo justamente en él.

Solo Salinas pudo pintar desde el presente una idea del pasado que quiere permanecer –o conservarse, como guardarse– hasta saltar a una concepción de futuro, de porvenir. El conocimiento sobre el socialismo y los debates sobre su praxis en América Latina debió nutrir estos saltos en el tiempo que pueden verse desde una cronología de su pintura.

Su mirada comienza en el campo, en la exuberancia. Se trata de la reflexión bucólica que establecen también Mejía Vides y Cáceres Madrid sobre ese pasado glorioso y natural –quizá por ello salvaje– que hay que proteger de la modernidad o del ritmo del mundo que margina a los pueblos indígenas o el campesinado.



La furia
Luis Ángel Salinas
Óleo sobre tela
Colección privada

Esas reflexiones están presentes desde esa mirada romántica inicial en la que las mujeres indígenas encarnan la raza pero también el deseo, cuerpos sinuosos que conservan la cultura, la tradición, la naturaleza misma. En su pintura, el escenario rural se convierte en una reflexión de la historia que se va transformando hasta una mirada a la tierra como sistema de producción. Ricardo Lindo sostiene que la distancia que Salinas toma de los rigores académicos le permitió asimilar corrientes nuevas de expresión.

Aunque muchos estudiosos lo sitúan en la corriente del surrealismo, varias de sus obras estudiadas establecen otras miradas de su creación para trazar una trayectoria que parte desde los cánones del costumbrismo, hasta una experimentación del cubismo. En su etapa cubista la tierra rompe la relación con la naturaleza y se convierte en el escenario de la ciudad y las fábricas. Su trabajo de las décadas de 1960 y 1970 está vinculada a un momento histórico en el que la clase obrera, los sindicatos y las reivindicaciones laborales son reconocidas como tema de debate en el escenario político. Su preocupación se extiende al obrero y la ciudad y los mitos sobre el desarrollo capitalista.

En todas sus pinturas, la mujer fue el cuerpo de reflexión. No solo como una expresión de la naturaleza, la tradición y el deseo sino como la alegoría que va transformándose con el paso de la historia. Astrid Bahamond sostiene que las mujeres de Salinas representan preocupaciones existenciales y denuncian la injusticia: "Los rasgos faciales se exageran; las expresiones de tristeza, incertidumbre, desamparo y desesperanza de figuras que en su mayoría son femeninas sobrepasan las historias costumbristas bucólicas, los mensajes en estas son de carácter existencial".

Su obra merece estudios mayores que desde la ética apunten las elecciones estéticas de este pintor prolífico que no figuró en el canon pictórico que ha llegado hasta nuestros días.



Cuatro imágenes en forma de botella
Luis Ángel Salinas
Yeso pastel
Colección BCR



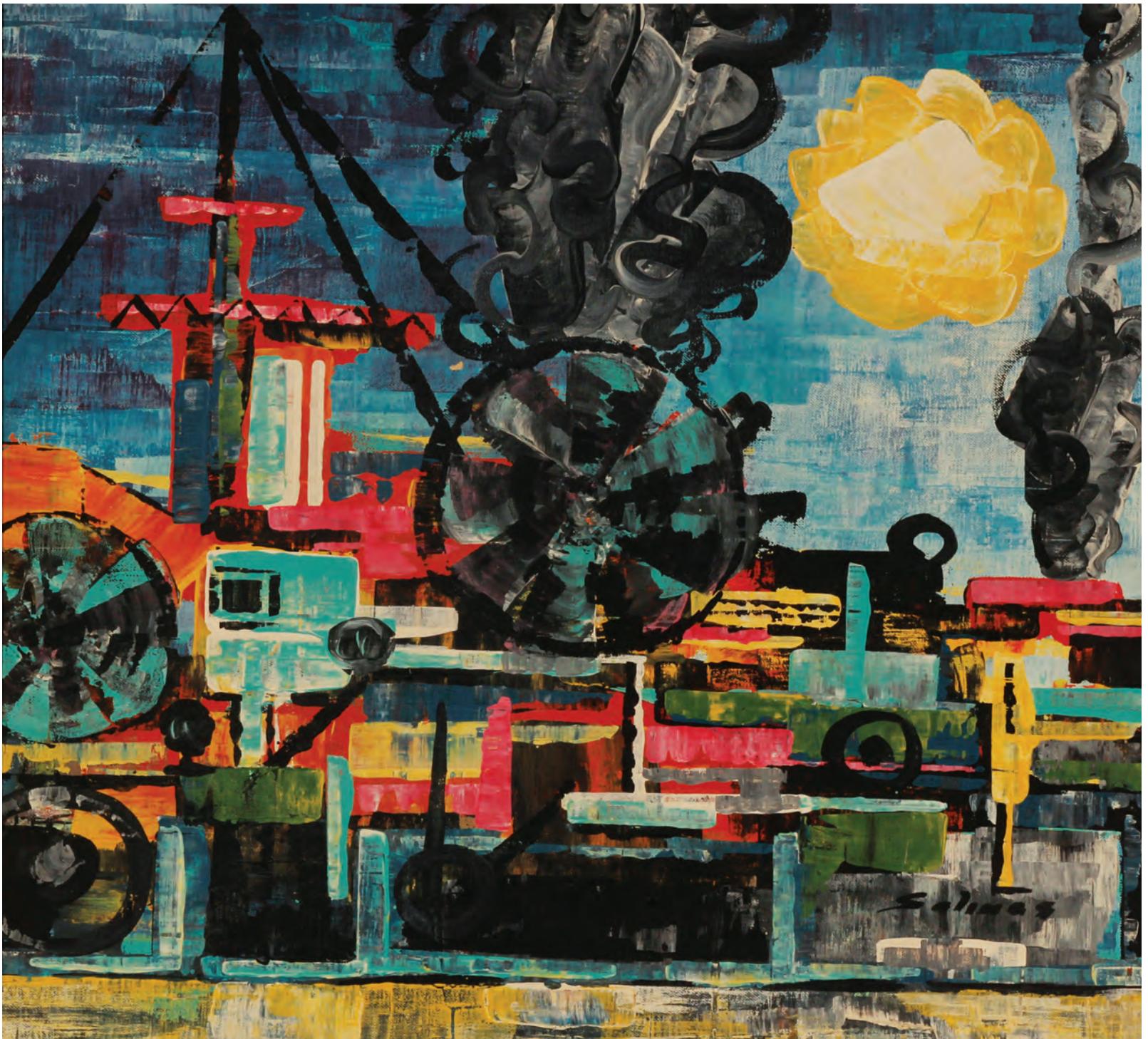
Planta pensativa
Luis Ángel Salinas
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA



Ángel de la ánfora
Luis Ángel Salinas
Yeso pastel sobre papel
Colección BCR

Mar, cielo y tierra.
Luis Ángel Salinas
Yeso pastel sobre papel
Colección BCR





Maquinaria N. 1
Luis Ángel Salinas
Acrílico sobre tela
Colección BCR

Carlos Cañas:

El compromiso con la historia

(1924-2013)

Hay momentos de la Historia que necesitan ser narrados de forma que permanezcan en la memoria más allá de las palabras. Que permanezcan en imágenes y se conviertan, finalmente, en un imaginario.

En 1980, el pintor Carlos Cañas, de 56 años, tomó la decisión de hacer Historia. Hacerla con las manos, preguntarla, enunciarla, pintarla sobre un lienzo. En mayo de ese año, en Chalatenango, el ejército masacró a más de 300 habitantes de los cantones que se comunicaban con Honduras a través de un río, el Sumpul.

Cañas pintó cuerpos apilados unos sobre otros, como una sola masa, y el rictus de la muerte de los insepultos fue dibujado con belleza. Del rojo de la sangre, de posibles coágulos, emergieron flores. Los cuerpos levemente florecidos fueron exhibidos en El Salvador, ese mismo país que negaba los crímenes del ejército. Pero el arte los denunciaba.

“Sin hacer política, dar a conocer un hecho político”, explicó Cañas sobre la pintura el Sumpul en 2012, un año apenas antes de su muerte. La obra es, por supuesto, política porque nombra el lugar de la masacre como la masacre misma. Enuncia y sitúa. Cañas comprendió su lugar en la historia y aunque no fue testigo, investigó sobre la masacre que no tenía cabida en los discursos oficiales, mucho menos en sus imágenes. Tomó de la tragedia una escena, y con ella articuló un relato visual.

Ahora, la pintura El Sumpul puede ser vista por todo aquel que visite el Museo de Arte en San Salvador y es un documento de la historia reciente y de la historia del arte de este país. Su valor reside en dos aspectos. El estético, que recurre a la escenificación de una matanza, como ocurrió, por ejemplo, con la pintura Guernica de Pablo Picasso, y el ético que desde las instituciones reconoce la obra como una pieza histórica pues reconstruye un hecho del pasado reciente.

Muchas de las obras de Carlos Cañas sostuvieron aspectos silenciados de la historia. Otras, experimentaron la historia desde la estética. La mayor parte de su obra de la década de 1980, la década de la guerra, ilustró su apoyo a la causa opositora, humanizando, desde una perspectiva diferente a la de las fotografías, a los hombres y las mujeres de la guerrilla. Estas obras fueron exhibidas por primera vez el año 2016 y pertenecen al Museo de la Palabra y la Imagen.



Cucumatz
Carlos Cañas
Óleo sobre cartón
Colección BCR



Carlos Cañas
Óleo sobre tela
Colección BCR



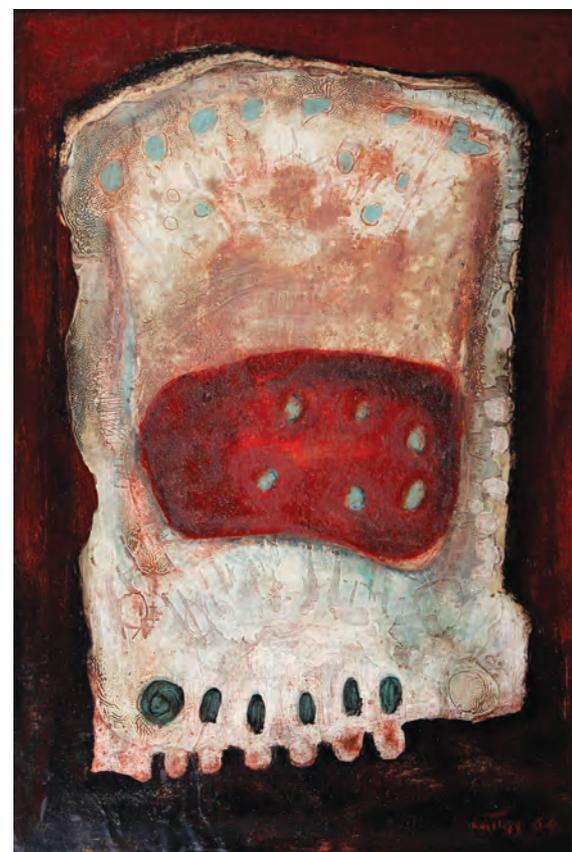
Rogativa por la lluvia
Carlos Cañas
Oleo sobre cartón
Colección privada

Carlos Cañas estudió dibujo y pintura en la Escuela de Artes Gráficas de El Salvador y en la Academia de San Fernando en España. De los dos mundos tomó las reflexiones y las herramientas necesarias para forjar un lenguaje tan propio que podía transformarse en el tiempo. En casi 70 años de producción, atravesó todas las épocas del arte del siglo que vivió. Pintó realismo, costumbrismo, abstracción, expresionismo, cubismo, surrealismo. Es uno de los pocos artistas que incursionó en la pintura matérica y el muralismo. La impronta de su producción lo situó como uno de los pintores indispensables para pensar El Salvador y el desarrollo de las artes visuales. Cañas estableció una relación con el arte desde la plenitud de la expresión. Pintó, dibujó, hizo grabado. Escribió poesía y ensayo. El ensayo como ejercicio intelectual lo situó en las tertulias y debates de los escritores y científicos sociales entre 1950 y 1970. Fundó el grupo de Los independientes, en 1944, y publicó en la revista *La pájara pinta*, junto a los escritores del Círculo Poético Universitario y la Generación Comprometida. Fue parte de una generación que produjo artefactos culturales, pinturas, revistas, periódicos, libros, pero también reflexiones alrededor de la pintura y del oficio en la narrativa de la Historia de El Salvador.

Como artista, es un intelectual. Se forma como pintor pero ocupa el conocimiento y las herramientas de la pintura para debatir sobre ella, y con ella misma. Es decir, en su pintura es posible identificar las discusiones del arte y del tiempo en el tiempo que le tocó vivir. Los debates alrededor de la historia de la pintura se encuentran en la pintura misma, en los medios, los formatos, las técnicas desde las cuales elige pintar. Los debates sobre la Historia que ocupa y ocurre a hombres y a mujeres están en los temas que elige pintar.

Hay un sustrato intelectual en cada una de las experiencias de su producción. Lleva a las vanguardias a su esencia desde un contexto muy diferente al de su origen, el salvadoreño. Su enunciación como artista y la praxis de su arte permiten estudiarlo desde la categoría de intelectual orgánico, de Antonio Gramsci, en la cual los intelectuales eran los guías del pueblo-nación en camino a la revolución.

Como intelectual tuvo una noción clara del bloque histórico. Durante la guerra civil, su trabajo fue incluso más comprometido que el de artistas adscritos a trabajos de inteligencia o diplomacia de la guerrilla. En 2012, respondió a muchas entrevistas, había sido nombrado Premio Nacional de Cultura de ese año. Más de 20 años después de la firma de la paz y en un escenario polarizado, se le preguntó por la función social del arte y por su relación con el socialismo. Su respuesta fue más que gramsciana: "Toda pintura en esencia es social. Todo arte es socialista. Sea el arte que hagas, escribas, pintes, seas, cantante. Porque todos tienden a un concepto que es la unidad de un pueblo. Unir a un pueblo."



Paño para el mito 2
Carlos Cañas
Mixta sobre cartón
Colección Privada



*Niño marginado
Carlos Cañas
Oleo sobre papel
Colección privada*



Realidad y sueño del perseguido político
Carlos Cañas
Acrílico y óleo sobre masonite
Colección privada



Niño sin futuro económico
Carlos Cañas
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA

Carlos Cañas sobrevivió a sus demás contemporáneos, tanto de Los Académicos, de la escuela de Valero Lecha como al grupo de Los independientes. Por su permanencia en el tiempo y por su praxis, se volvió también el más mediático –y controversial– de los pintores.

Su arte público puede contemplarse en al menos tres escenarios importantes de la cultura nacional: la Biblioteca Nacional –antiguo Banco Hipotecario–, el Teatro Presidente y el Teatro Nacional. Actualmente, se realiza la investigación sobre uno de sus mosaicos en la Plaza Morazán de San Salvador.

En el Teatro Nacional pintó en la década de 1970 la pintura mural más grande que se conserva hasta nuestros días: la cúpula elipsoidal del teatro. También pintó un mural en el café teatro. En el mural de la cúpula *El mestizaje cultural*, su obra vuelve a la narrativa de la historia, desde la identidad originaria, precolombina, hasta el presente, a través de representaciones propias del surrealismo de Cañas. Se trató de un trabajo de envergadura intelectual, ética, en una traducción estética. Un legado de reflexión de la historia desde el arte. El mestizaje está ahí, como sustrato de nación y alegoría. Como discurso subrepticio y como grito ético. Carlos Cañas supo situarse en la Historia desde la belleza y la tragedia, transformó el terror de los procesos políticos a través de la belleza de los procesos del arte.

El Sumpul
Carlos Cañas
Óleo sobre tela
Colección MARTE

El Sumpul, de Carlos Cañas de 1984, es la segunda pintura histórica identificable en la cultura visual salvadoreña. Hay, en la década de los años 50, la creación de escenas épicas sobre la Independencia y sus mitos creados alrededor. La obra de Cañas, al contrario, recurre a la interpretación alegórica de un hecho violento reciente. La pintura fue realizada el mismo año en el que el ejército salvadoreño masacró a campesinos chalatecos que huían por el río Sumpul hacia Honduras. Cañas denuncia e interpreta iconográficamente la masacre. De las manos de los campesinos asesinados en el río brotaron coágulos, flores, rosas de sangre.





Camilo Minero:

El arte del testimonio

(1917-2005)

Camilo Minero fue un pintor que durante muchos años se estudió por la fuerza política de su discurso. Técnicamente, su producción fue también revolucionaria al recurrir a las técnicas del grabado para denunciar la injusticia social.

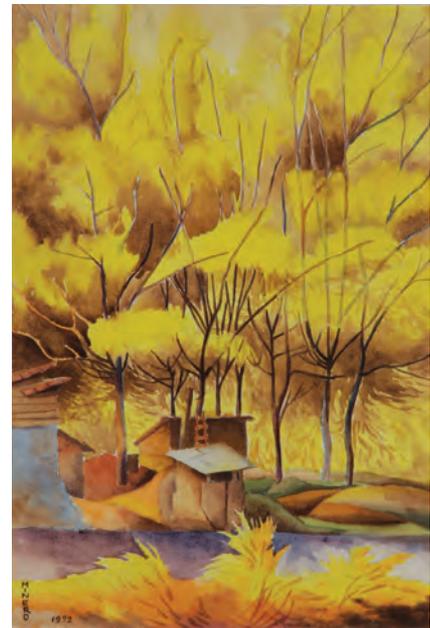
Nació en Zacatecoluca, donde estudió con Marcelino Carballo, uno de los últimos maestros del siglo XIX. Posteriormente, en San Salvador, fue alumno de la academia de Carlos Alberto Imery. En México, estudió pintura muralista en el Instituto Técnico Nacional. Fue maestro en la Academia de Bellas Artes y en la Universidad de El Salvador.

En 1944, fundó, junto a Carlos Cañas, el grupo de Los Independientes, que cuestionó la academización del arte en El Salvador. Su generación se opuso al oficio precioso, en el que el arte por el arte se decantaba únicamente a la técnica y no por el momento histórico. En este sentido, en el debate de las artes, Minero se destacó hondamente por recuperar la expresión del grabado en el arte nacional, lo situó en el debate de las artes, tradicionalmente de maestros artesanos, por su reproducción más allá de la creación artística. En el siglo XX sin embargo, los artistas del México posrevolucionario retomaron a estas técnicas artesanales de reproducción como expresión artística. En esta técnica, Astrid Bahamond ha caracterizado su producción desde ejes como paisaje social, retrato histórico y utopía, basada en el testimonio como temas de producción.

La fuerza del grabado toma cuerpo en la representación de los temas que elige el artista. La marginal y el rancho aparecen en el paisaje como escenario histórico, hasta el momento ignorado por el paisajista. Su obra denuncia la violencia sistémica y cotidiana y empieza a perfilar la represión cotidiana del Estado, en los años anteriores a la guerra. En ese sentido, su retrato en grabado rescata los retratados fuera de la historia del arte como los torturados y violentados, que aparecen como testimonio de lo censurado. En este sentido, el testimonio, propuesto como tema central por Bahamond, cobra sentido como tema ético y estético, al lado de alguna producción nacional, como la pintura y los dibujos de Carlos Cañas y la literatura de Manlio Argueta, Tirso Canales y José Roberto Cea.

En la pintura, se caracterizó por el estudio formal del amarillo, que como color se convirtió en su instrumento de expresión y exploración. Además, de introducir la geometría en el paisaje como ruptura de una cultura visual heredada del paisaje de construcción occidental, clásica, académica, europea. Tanto en grabado como en pintura recoge a la infancia como símbolo del futuro, en sus escenarios tanto de violencia como de esperanza.

La obra de Minero recoge, efectivamente, el testimonio de una época, tanto en la lucha estética como ética. Sus representaciones de los hombres y las mujeres de El Salvador son documentos para el estudio de la plástica y de la historia. Tras su muerte, en 2005, dos exposiciones han pretendido situar su política en el devenir de la historia contemporánea.



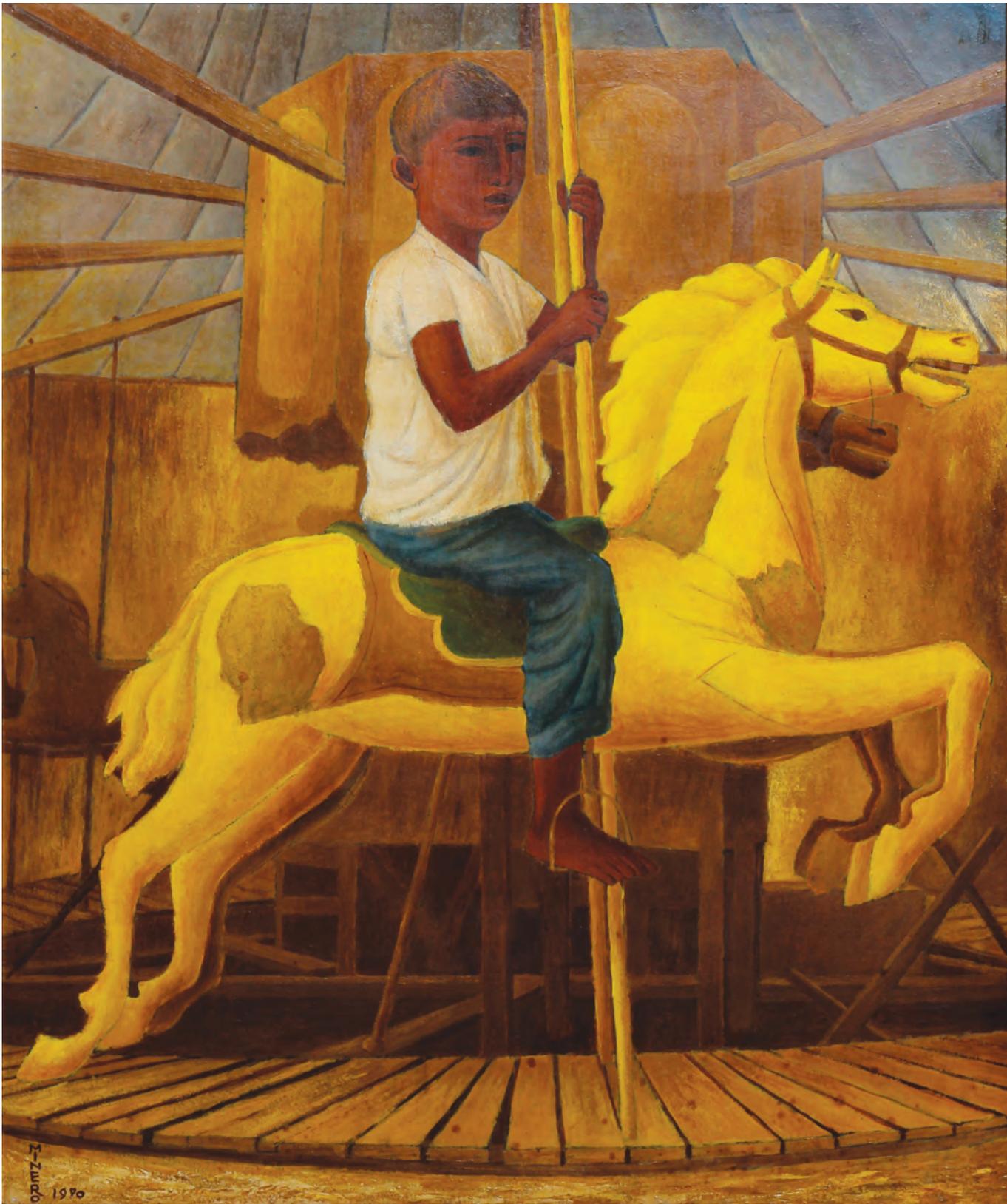
Sin título
Camilo Minero
Piroxilina sobre papel
Colección BCR



Sin título
Camilo Minero
Acuarela sobre papel
Colección BCR



Cipote deportista
Camilo Minero
Litografía
Colección BCR



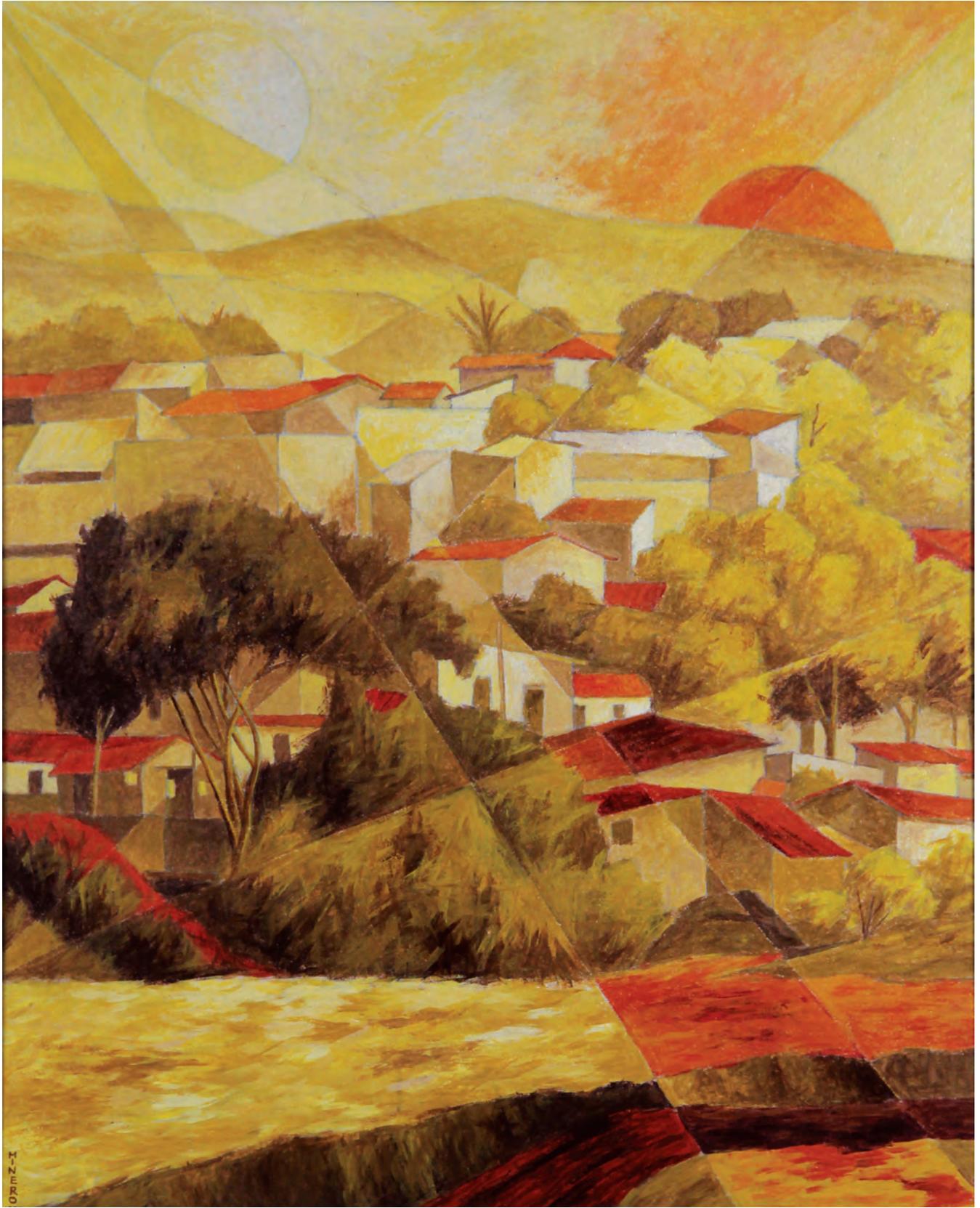
Los caballitos de feria
Camilo Minero
Piroxilina sobre silvatex
Colección Museo FORMA



El niño de las alcancías
Camilo Minero
Píroxilina sobre papel
Colección BCR



Sin título (Niña dormida)
Camilo Minero
Óleo sobre tela
Colección MARTE



Sol y Luna
Camilo Minero
Óleo sobre papel
Colección BCR

III - VANGUARDIA Y NUEVOS LENGUAJES

El camino de la tradición es la ruptura. En la plástica salvadoreña, este proceso puede ser observado en la generación de artistas egresados de la academia del pintor español Valero Lecha, en San Salvador.

Entre 1935 y 1968, este pintor español emigrado en la década de 1920 se dedicó a formar profesionalmente en pintura. Su academia y la Escuela de Bellas Artes, oficializada por el Estado, funcionaron como semilleros de pintores profesionales en El Salvador. Era una educación del arte centralizada, basada en la capital, pero a la que llegaban estudiantes de todo el país. Lecha sostenía que en El Salvador la inspiración para el arte era inagotable: "La materia prima viene de todos los horizontes del país y de todos los estratos sociales: del mesón, del taller, de la fábrica, del campo y de la alta sociedad". Entre sus alumnos más destacados, un grupo que se convirtió, años después, en vanguardia. Estuvo compuesto por Julia Díaz, Noé Canjura, Raúl Elías Reyes, Mario Araujo Rajo, y posteriormente Rosa Mena Valenzuela.

Entre 1940 y 1960, este grupo de estudiantes emergió con fuerza y con un lenguaje que rompía, de cierto modo, el aprendido con su maestro. Sus exploraciones plásticas comenzaron con el aprendizaje de la pintura clásica, el paisaje y el retrato. Sus posteriores viajes a Europa los conectaron, de nuevo, con la tradición. Los jóvenes pintores recibieron becas del gobierno salvadoreño para estudiar en Francia e Italia. Sus encuentros con la tradición de Occidente debieron atravesar su experiencia a modo de ruptura. En las iglesias y los museos, aprendían de las técnicas con los maestros del arte clásico. Aprendizajes póstumos, conectados solo con la mirada y el conocimiento. Cada pintor envió réplicas al Estado y fueron guardadas en una colección nacional de pintura. Los viajes transformaron los aprendizajes de esta generación que supo partir de la tradición hacia la vanguardia, porque el lenguaje puede destruirse únicamente cuando se conoce.

Los estudiantes mantuvieron estrecha relación con su maestro, quien siguió formando nuevas generaciones basadas en sus principios expresivos. Paisaje y retrato, realistas o figurativos eran las únicas obras posibles en El Salvador, sostenía Lecha, dado que las vanguardias eran para países en los que la mirada clásica hubiera sido agotada.

"El arte abstracto es el resultado de una evolución o de una degeneración de una transformación del gusto estético, de una sociedad ahita de museos, ahita de academias, ahita de todo lo que se sujeta a normas y que quiere y exige nuevas cosas. . . . Pero el caso nuestro no es el mismo, porque El Salvador no es el pequeño grupo que aplaude, pero que no apoya ese arte. Acá la cultura está por hacerse y esa cultura deberá ser una expresión de la entraña misma del paisaje humano y del paisaje físico", sostenía el español.



*Máscaras
Rosa Mena Valenzuela
Mixta sobre cartulina
Colección privada*

Sin embargo, los estudiantes no perdieron las nociones de su origen en la pintura. En la precisión de la enseñanza de Lecha, encontraron la posibilidad de ruptura. Sus lenguajes fueron, a medida que avanzó la experimentación, cada vez más propios, más únicos. Continuaron, con la enseñanza de su maestro, la investigación del entorno, el paisaje, el retrato, el pasado. Pero lo llevaron al futuro. Hacia esas décadas, Raúl Elas Reyes realizó su serie de arte maya abstracto, Noé Canjura cambió la cálida luz de su país natal por la fría y clara luz parisina, luz que transformó la materia, y Rosa Mena Valenzuela, después de su primera exposición en 1960 provocó y alarmó a algunos provincianos del gusto, que, acostumbrados a lo figurativo, no encontraron la develación del símbolo de la historia en la profundidad y profusión de su trazo.

En 1961, el escritor Quino Caso entrevistó a Lecha en su academia en San Salvador. Lecha se quejaba de las nuevas miradas. La generación inigualable de sus primeros estudiantes se encontraba, por el contrario, en el apogeo de la reflexión y la creación de un lenguaje prístino.

Lecha, sin embargo, sostenía: “[En El Salvador] Hay una luz maravillosa, un paisaje tan variado, tan rico en matices, tan móvil en sus formas y dimensiones. Esto es lo nutricio, lo que mueve la mano al pincel. Por eso yo no comprendo como nuestros muchachos, que surgieron a la vida de la pintura dentro de esta realidad, gozando, gustando, admirando esta luz y esta naturaleza, cuando salen y regresan, ya no reflejan en su arte todo esto que fue lo nutricio. Lo salvadoreño parece ausentarse, el cielo, el lago, el río, el árbol, el volcán, las flores y las frutas, no son ya esa naturaleza vigorosa de Cuscatlán, todo ello parece estar ausente de su emoción artística”.

Su alegato no llevaba directamente al costumbrismo, sostenido ya demasiadas décadas en la pregunta del arte, pero apostaba por un realismo innegociable. Sus estudiantes, al contrario, transformaron el paisaje heredado de la mirada extranjera de Vollmberg y la canónica de Ortiz Villacorta. Rompieron también el retrato e introdujeron el autorretrato como reflexión ética y estética. Y, sobre todo, consignaron que el arte mirado como nacional tenía que buscar otras preguntas, preguntas sobre el futuro.

Julia Díaz:

Una mujer busca un país
(1917-1999)

La historia salvadoreña ha sido construida por hombres. Las instituciones, el Estado y la ley han sido fundados por ellos y para ellos. Los hombres han construido y destruido la historia con la ley y con la guerra y han sido las mujeres quienes han guardado la memoria. Una tradición de mujeres guardianas, especialmente la del arte, como Julia Díaz, Janine Janowski y Beatriz Alcaine.

Julia Díaz fundó el primer museo de arte de El Salvador, en 1983. Antes, había sido la primera mujer en fundar una galería de arte, en 1958, y mucho antes, en ser la primera en atesorar, con ojo de coleccionista y ojo de historiadora, un legado de la cultura visual salvadoreña.

Su mirada fue una de las más agudas para pensar la historia del país desde la cultura. En su colección agrupó a los maestros y precursores, a los académicos, a los empíricos, a los vanguardistas, a los rebeldes, a los universos más complejos de la plástica nacional. Pero, por encima de todo, fue pintora.

Julia Díaz nació en Cojutepeque, y en su juventud se movió a San Salvador para estudiar pintura con el maestro español Valero Lecha. De esta academia, surgió una generación de pintores formada por Rosa Mena Valenzuela, Noé Canjura, Raúl Elas Reyes y Mario Araujo Rajo, que transformó los lenguajes de la plástica nacional.

En su juventud no terminó la secundaria, por las desavenencias económicas de sus padres. Pero su destino era la cultura, de la forma que fuera. Posteriormente, y a través de la pintura, obtuvo una beca del gobierno para estudiar en San Salvador y luego en Europa.

En su viaje de estudios a Europa aprendió de los maestros de la pintura, del gótico, del renacimiento, que visitaba en las iglesias y en los museos. Pintó santos, réplicas, y envió buena parte de esas experiencias de estudios de vuelta a El Salvador, las piezas fueron guardadas en la Residencia presidencial. "Qué valor: atreverme a pintar": decía en su reflexión sobre ese viaje, tanta historia, tanto museo, tantas tradiciones, fueron para ella apabullantes.



Niños
Julia Díaz
Óleo sobre tela
Colección privada



Carousel
Julia Díaz
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA



El grito
Julia Diaz
Acrílico sobre canvas
Colección Museo FORMA

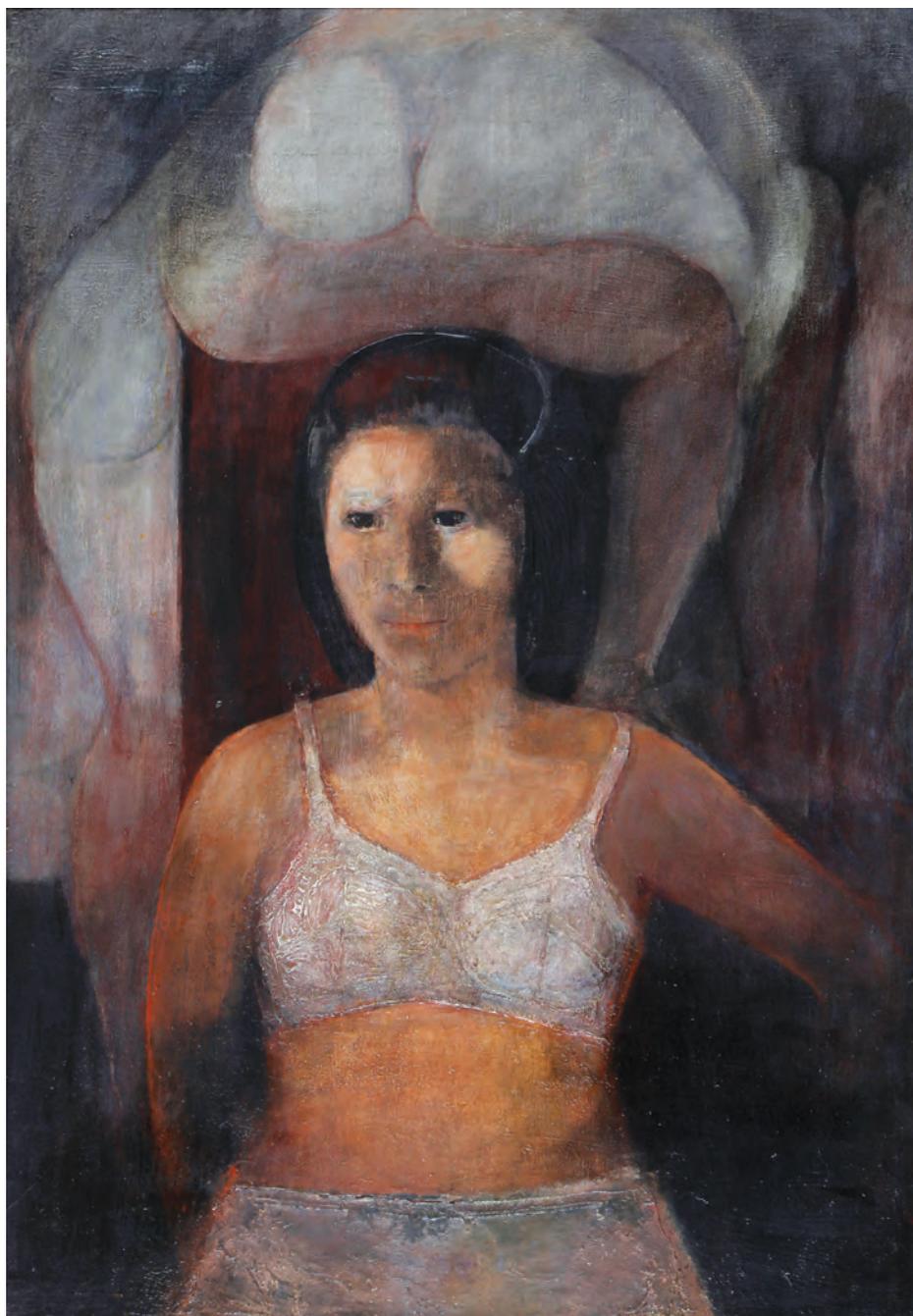
Su obra pictórica tuvo una mirada tan íntima que rompió con la tradición del retrato en El Salvador, en la que antes, los retratados eran distinguidos hombres y mujeres o las indígenas que se expresaban como nuevas protagonistas de la historia. Sus retratos fueron anónimos, desolados, a veces. Los seres retratados de Julia Díaz viven en un limbo entre lo onírico y lo formal, como en una textura de humo y encaje.

“Mi obra ha sido dolorosa, escasa, es un grito que no termina de salir”, dijo en 1971 al escritor José Roberto Cea.

El grito es, precisamente, una de las obras-tema de Julia Díaz. En una de sus pinturas representativas, un bebé, envuelto –pero atado- grita. No hay grito. Ni eco. El sonido está atrapado en esa boca abierta, túnel sin fin. En otras obras, los niños y las mujeres, sus sujetos recurrentes, tienen la boca abierta y los ojos perdidos y pequeños. La boca también funciona como el túnel que congela el tiempo y el sonido. Estos personajes están justamente atados a esa telaraña hermosa de encaje e hilo, pero que, aunque suave, no deja de oprimir.

La opresión de los personajes fue experimentada también por Díaz: “duermo con insatisfacción, pinto con temor, quiero con amor, me torturo buscando la paz y encuentro soledad...” Su mirada histórica, sin embargo, fue clara y calmada, y con ella pudo trazar el camino para fundar las bases de una cultura visual nacional.

Julia Díaz es un espejo de dos caras: como pintora es misteriosa y a veces se siente pequeña..., como gestora es imponente y decidida.



Mujer
Julia Díaz
Técnica mixta
Colección Museo FORMA



*Auto retrato
Julia Diaz
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA*



Hermanitos
Julia Díaz
Técnica mixta sobre silvatex
Colección privada



Maternidad
Julia Diaz
Oleo sobre tela
Colección privada



Rosa Mena Valenzuela:

La expresionista solitaria

(1924-2004)

En 1986, Rosa Mena Valenzuela, la pintora más vanguardista y quizá por ello más joven que ha creado en El Salvador, tituló a uno de sus cuadros *La guerra es un fuego oscuro*. La pintura era, claro, oscura. Una tiniebla cubría lo que a simple vista podía interpretarse como la historia reciente de El Salvador: la confusión de las desapariciones, el terror de la muerte, cruces que aparecían entre la luz y la oscuridad. La aparición de la cruz, como gran símbolo, obedecía a tres razones. La subjetiva, desde el universo sacro de Rosa Mena; la objetiva, relacionada a la gran presencia de la iglesia católica en la lucha popular de 1970 a 1980. Una tercera razón aún no ocurría, era una videncia: la parte más cruenta, más oscura, de la guerra en El Salvador terminaría con un magnicidio: el de los seis sacerdotes jesuitas de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA), en noviembre de 1989; junto a ellos, también dos mujeres.

Mena Valenzuela, a sus 73 años, podía atestiguar esa oscuridad en el país, esa oscuridad en la tierra que es llamada guerra. La guerra, bien como un fuego oscuro, opacó durante más de una década la vida de quienes se quedaron en El Salvador, entre ella Rosa Mena Valenzuela.

Dueña de sí misma, logró trazar su identidad por todas las posibilidades. Pintura, dibujo, bordado. Todo junto, collage. Cada forma y recurso al que recurrió Mena Valenzuela logró convertirse en lenguaje en sí mismo. Hacía, de las formas, lenguajes, una justa excepcional y extraña.

La obra de Rosa Mena Valenzuela atravesó la Historia con ingenuidad y agudeza. Ambos adjetivos serían contradictorios si no se tratara de ella. Porque su mirada de los símbolos de la Historia y de las escenas contemporáneas convirtió a cada una de sus obras en relatos de un mundo original y perfecto.

Muchos críticos de su tiempo y hasta nuestros días intentaron situar su obra en alguna corriente artística sujeta a un momento histórico, algunos, por ejemplo, la acuñaron como expresionista, otros simplemente vanguardia. Lo cierto es que las huellas de la obra de Rosa Mena se extienden hasta los inicios de la humanidad.

El arte en las paredes, como en las cuevas primigenias, que dibujó con trazo simple a los animales y los hombres. Pasó por la mirada a Oriente y luego a Occidente con el cristianismo y sus símbolos, y pudo situarse, por lo mismo, en su espacio vital, El Salvador, de las décadas de 1940 hasta 2000. En sus trabajos durante la guerra y la paz, ahí estaban la violencia, como fuego oscuro, a través de los distintos lenguajes que articuló.

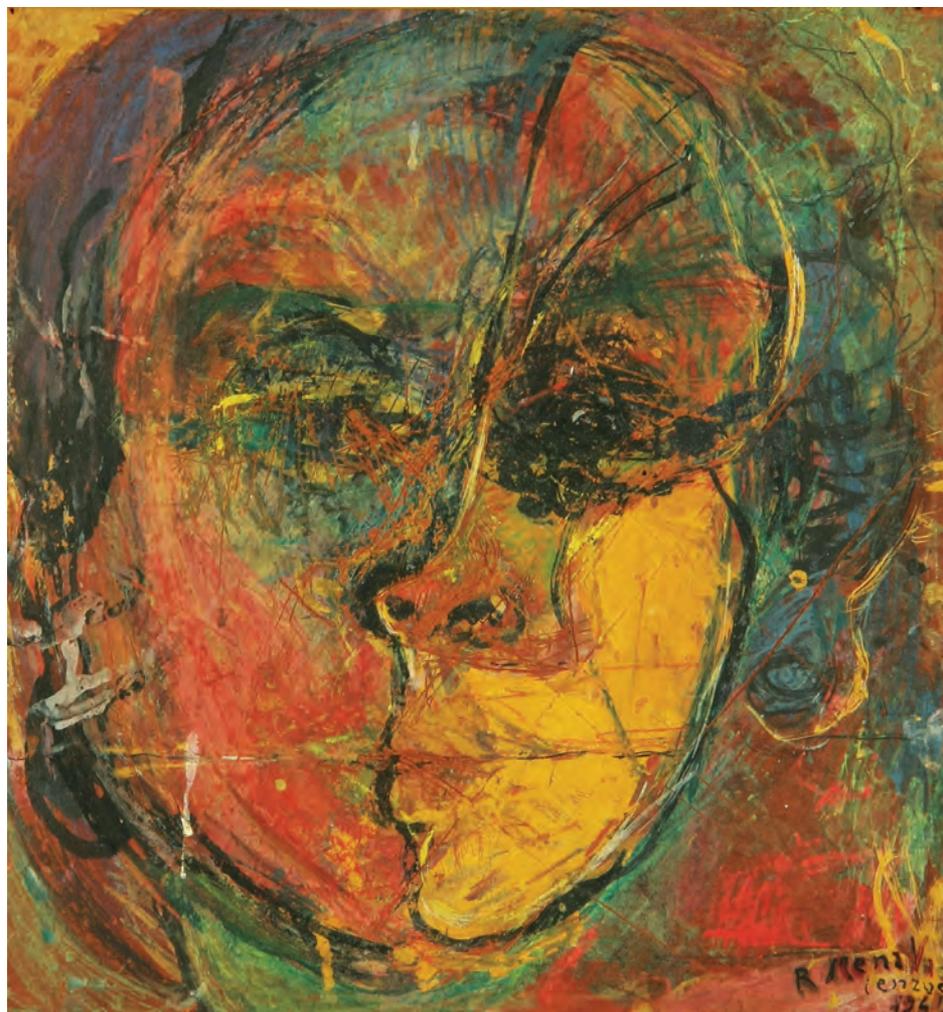
La guerra es fuego oscuro
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta sobre cartón
Colección MARTE



El crítico de arte Luis Croquer la llamó, efectivamente, “responsable de algunas de las más radicales transformaciones del arte salvadoreño en el siglo XX”. En la década de 1980, sin embargo, su obra fue criticada por otros actores, radicales también, de las formas de expresión del arte. José Roberto Cea señaló que a la obra de Rosa Mena Valenzuela le hacía demasiado eco Europa –por la noción de vanguardia, quizá– sin afirmar el compromiso de Mena Valenzuela con el arte en sí mismo, y con ello con un país. Croquer afirma, para contraponer a Cea, que Mena Valenzuela asestó “el más duro golpe a los cánones de producción y de apreciación estética desencadenadas por su maestro [Valero Lecha] alrededor de los años 30 y que habían prevalecido hasta entonces en el país”. La textura histórica de Rosa Mena es espesa, porque su ruptura creó espacios nuevos para la tradición y el futuro.

En la plástica salvadoreña actual, por ejemplo, las experimentaciones de Rosa Mena Valenzuela de medio siglo atrás son aún consideradas como novedad. La frescura de su obra consistió precisamente en ser ese fruto impenetrable, de cáscara o superficie, críptica. Su obra es inaudita porque, precisamente, entre el misterio y la inquietud trazó un universo único, propio.

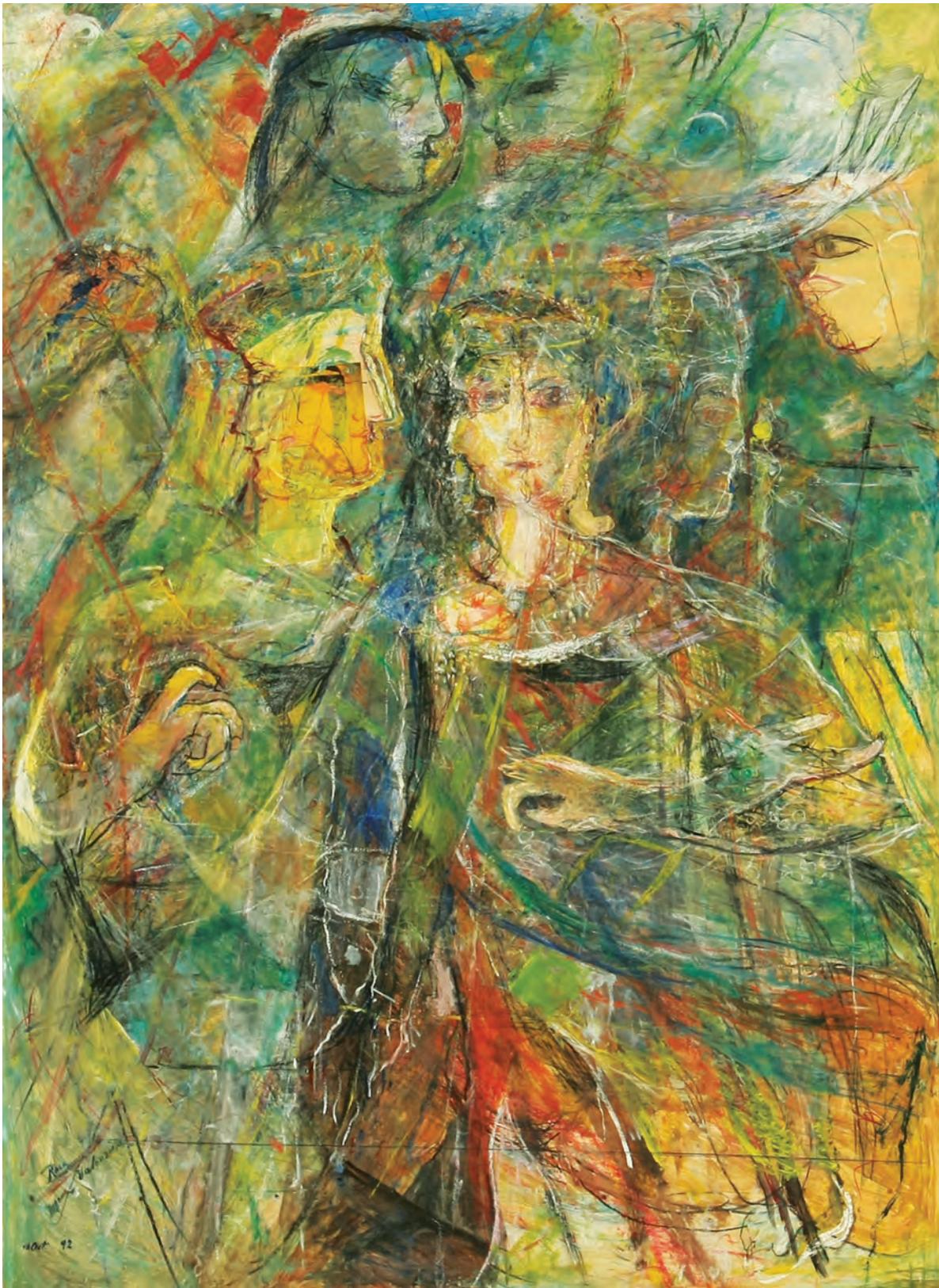
Rosa Mena Valenzuela experimentó con el lenguaje –con la pintura formal a través del collage y hasta el bordado– porque lo conocía a la perfección. En el arte, las rupturas solo son posibles con el conocimiento y la experiencia de lo que se destruye, de lo que se refunda.



*Autoretrato (Olga)
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta sobre masonite
Colección MARTE*



Las hilanderas
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta (collage) sobre cartón
Colección MARTE



Los Reyes de España
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta (collage) sobre cartón
Colección MARTE



5 de agosto
Rosa Mena Valenzuela
Collage
Colección MARTE

5 de agosto, collage sobre cartón, creado en 1995 por Rosa Mena Valenzuela uno de sus conceptos más importantes. El primero, la exploración técnica, el segundo, la religiosidad, en este caso desde una mirada popular.

En esta etapa de su carrera, el collage de Rosa Mena Valenzuela ya está consolidado como un sello de su producción. Sin embargo, la introducción de la técnica en el lenguaje visual salvadoreño fue motivo de sorpresa en una sociedad conservadora, hasta en el arte, como la salvadoreña.

El escritor y pintor Ricardo Lindo, sin embargo, anotó la más luminosa y prudente opinión sobre la transgresora obra: “Las tablas de Rosa Mena Valenzuela tienen algo de palimpsestos. Ahí un gesto, una actitud, un movimiento, son corregidos sin cesar. La pintora no vacila inclusive en servirse de un bolígrafo para conseguir la línea del pincel, sin preocuparse por ocultar el proceso”.





Visión romántica
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta sobre panel
Colección MARTE

Noé Canjura:

Una poética de la luz

(1924-1970)

Noé Canjura nació en Apopa y murió en París. Tenía 46 años. La trayectoria de su nacimiento y su muerte marcan su carrera de forma definitiva. De ser un joven becado que se dirigía a pie -y descalzo- al estudio de su maestro Valero Lecha a convertirse en un artista que expuso, en un mismo año, en París, Ciudad de México y Sao Paulo.

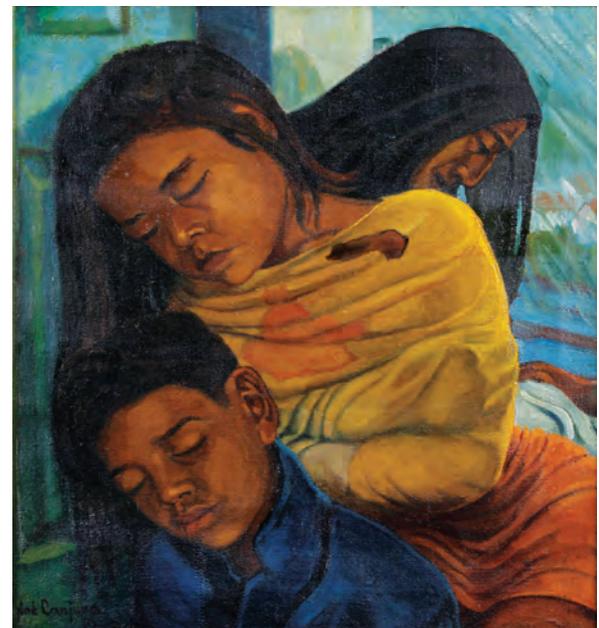
En 1959, L'Information Artistique de París reseñaba:

“El arte de Canjura es un arte excesivamente atractivo. Colorista, alcanza mediante la intensidad del tono esos sentidos del paisaje y del matiz que denuncian al pintor de nacimiento. Sus maneras de expresión consisten siempre en un modernismo sin exageraciones. Ama la forma, la describe con rara severidad, sabiendo que la suntuosidad de su paleta agregará los necesarios resalta a la composición siempre estudiadísima. Él ha sabido -y no es éste uno de sus méritos menores- congeniar el ímpetu nativo con la medida latina”.

Canjura tenía 37 años, residía en París desde una década atrás. Estaba a punto de dar el salto para convertirse en un clásico para la pintura moderna salvadoreña. Su poética de la luz atravesó su obra intempestivamente como solo la luz del relámpago atraviesa la oscuridad de la tempestad. Su personalidad era luz también, la prensa francesa lo describía de “luminosa y potente personalidad”.

En su libro *De la pintura en El Salvador*, José Roberto Cea se encargó de publicar fragmentos de las memorias de Canjura, llamadas *Auto de confesión*, en ellas, el pintor anotó: “Mi carrera de pintor empezó cuando niño. Esa época no fue ni maravillosa ni dolorosa. Mi vida de niño fue la del niño pobre de ese entonces, gracias a Dios tuve una dosis fuerte de inconsciencia, lo que me permitía ignorar la verdad de los desequilibrios tan marcados en el dominio de la sociedad de entonces”. Su padre lo llevó con los maestros de todos los oficios, sastres, albañiles, y un pintor que le enseñó a pintar exvotos.

Desde El Salvador hasta Francia, el tránsito expresivo había sido largo. Su primera preocupación fueron los campesinos y el paisaje, heredados de las temáticas de la academia de Lecha. Canjura pintó relatos en sus cuadros, especies de escenas en los que la mirada no era indigenista, ni costumbrista. Había un lenguaje mayor, que iba expandiéndose a su paleta, una narrativa reunida en relatos sobre la cotidianidad campesina, una siesta, una despedida, la mirada desplegada sobre un cerro. En 1948, estudió grabado en México y en 1949 en Francia, se inscribió en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes.



Lluvia
Noé Canjura
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA



Flores para mi madre
Noé Canjura
Óleo sobre tela
Colección MARTE

En su obra, la luz transformó la materia en un sentido profundo de la expresión pictórica. “A pesar de los inauditos juegos de claridad, Canjura no pierde nunca de vista la construcción externa e interna de los objetos ni, especialmente, se sale del dominio plástico integral, que es el verdadero fundamento de toda pintura”, escribía *Journal de l’amateur d’art*, tras su exposición de junio de 1959 en París.

Su pintura alcanzó una técnica y una belleza insondable. Ricardo Lindo atribuyó esta doble articulación estética a su condición de emigrado: “Toño Salazar lo definió como un ‘pez barroco’, recordando a ese pez del Lempa que mira dentro y fuera del agua deteniendo su mirada en la línea de flotación. De igual modo Noé miraría con parte de su alma en el trópico, y parte anclada en París”.

Pocas de sus obras se conservan en El Salvador, algunas de ellas pertenecen al último periodo del pintor, en el que el paisaje era completamente parisino y su narrativa contaba con una gramática propia, en la que, según Astrid Bahamond, Canjura prefería “ir describiendo de una manera insólita la geografía de un paisaje, la composición de una escena, buscando conciliar el problema del color-forma con la expresión de un conjunto de movimientos orquestados y coordinados”.

La fuerza expresiva de Canjura fue vibrante hasta su muerte prematura. Ricardo Lindo también anotó que fue un pintor capaz de “transfigurar cuanto toca con una luz particular”.



Manglares
Noé Canjura
Óleo sobre tela
Colección privada



Bañistas
Noé Canjura
Acuarela sobre papel
Colección Nacional



L'Ombrelle jaune
Noé Canjura
Óleo sobre tela
Colección MARTE



La Composition du Bouquet
Noé Canjura
Óleo sobre tela
Colección MARTE

Raúl Elas Reyes:

La abstracción del paisaje.

(1918-1997)

En 1940, al terminar sus clases en la academia de Valero Lecha, Raúl Elas Reyes se fue al mar. Como Gauguin en Tahití dejó la ciudad letrada para adentrarse en lo insperado de la naturaleza, para adentrarse, precisamente, en el paisaje.

Se trataba de su trabajo de graduación de la academia de Lecha. Su viaje fue un camino a la investigación pictórica. Su lenguaje fue el del agua y el de quienes trabajan en el mar. En las islas de La Unión, especialmente en Meanguera, Elas Reyes se instaló y conoció la vida de los pescadores. De ahí, se desprenden dos de los cuadros más importantes de sus inicios, *Meanguera del Golfo*, que introduce el paisaje marino más allá del tradicional volcánico, y *Pescadores de Meanguera*, retrato de dos pescadores viejos, sus manos quemadas surcadas de venas como raíces de árbol de mangle. Sus retratos, aunque aún apegados a las normas de la tradición, rompían con las concepciones del género. Llevó a los desconocidos, a los anónimos, a la alta cultura, colgó sus retratos en galerías y museos, les dio una mirada inédita en la pintura nacional, iniciada por los pintores de la década de 1930. Pero estos pintores estaban detenidos en crear un arquetipo, en imaginar y crear una nación, en escenificar, en crear escenografías y personajes, en el artificio nacional. Los pescadores de Elas Reyes por sinceros eran únicos. Hombres en camiseta de trabajo y piel tostada, hombres comunes que entraban al arte como entrar a la inmortalidad.

La década de 1940 lo encontró explorando el trópico para contar otro paisaje de nación y para buscar otro paisaje, que iría deconstruyendo con el tiempo. Sobre esa serie, se publicó una certera observación: "algo muy personal lo lleva a integrar al hombre al paisaje, como parte de la naturaleza, de la cual no puede desprenderse".

Estudió cinco años en Francia y luego viajó a México, ahí comenzó una exploración icónica del pasado, que se reflejaba en sus series sobre representaciones mayas, 20 años después.

El escritor Ricardo Trigueros de León describió los cuadros de Elas Reyes como "limpios de paleta y llenos de luminosidad". Era 1955 y Elas Reyes apenas iniciaba las rupturas. Esta década lo encontró en la deconstrucción de su régimen escópico, en la ruptura de la mirada tradicional. Una selva, una ojiva de iglesia gótica, un templo maya fue disuelto matéricamente en su representación para volver a construirse sobre otra ética de un lenguaje visual. Astrid Bahamond considera que "su estética no solo trasciende el arte nacional, sino que se perfila como vanguardia latinoamericana".



Sin título
Raúl Elas Reyes
Técnica mixta
Colección privada



Sin título
Raúl Elas Reyes
Oleo sobre tela
Colección privada



Cerros
Raúl Elías Reyes
Oleo sobre tela
Colección privada

Trabajó el óleo, el grabado y el collage. La ruptura fue la tendencia de Elas Reyes. Conservó las herramientas de su maestro y los temas de la academia, paisaje y retrato, pero hizo de ellos nuevos lenguajes por las miradas elegidas. Sus paisajes fueron abstracciones de su historia, desde el cerro como símbolo del paisaje agrario salvadoreño, hasta la estela maya como símbolo de la historia, narración primigenia y aún desconocida.

Elas Reyes estuvo cerca de la masa crítica que se concentró alrededor de la Galería y luego Museo FORMA, de su compañera Julia Díaz, entre 1950 y 1980. En 1990, fue uno de los fundadores de la Asociación de Artistas Plásticos de El Salvador (ADAPES). También escribió poesía y ensayos sobre sus propias obras. En 1956, por ejemplo, publicó una serie de ensayos pequeños de su serie sobre su estancia en Meanguera.

Su gran tema fue el paisaje, pero el paisaje inusitado. La interpretación de la historia de Elas Reyes se situó en el escenario, Bahamond lo considera como el introductor de los motivos ciudadanos en la plástica salvadoreña.



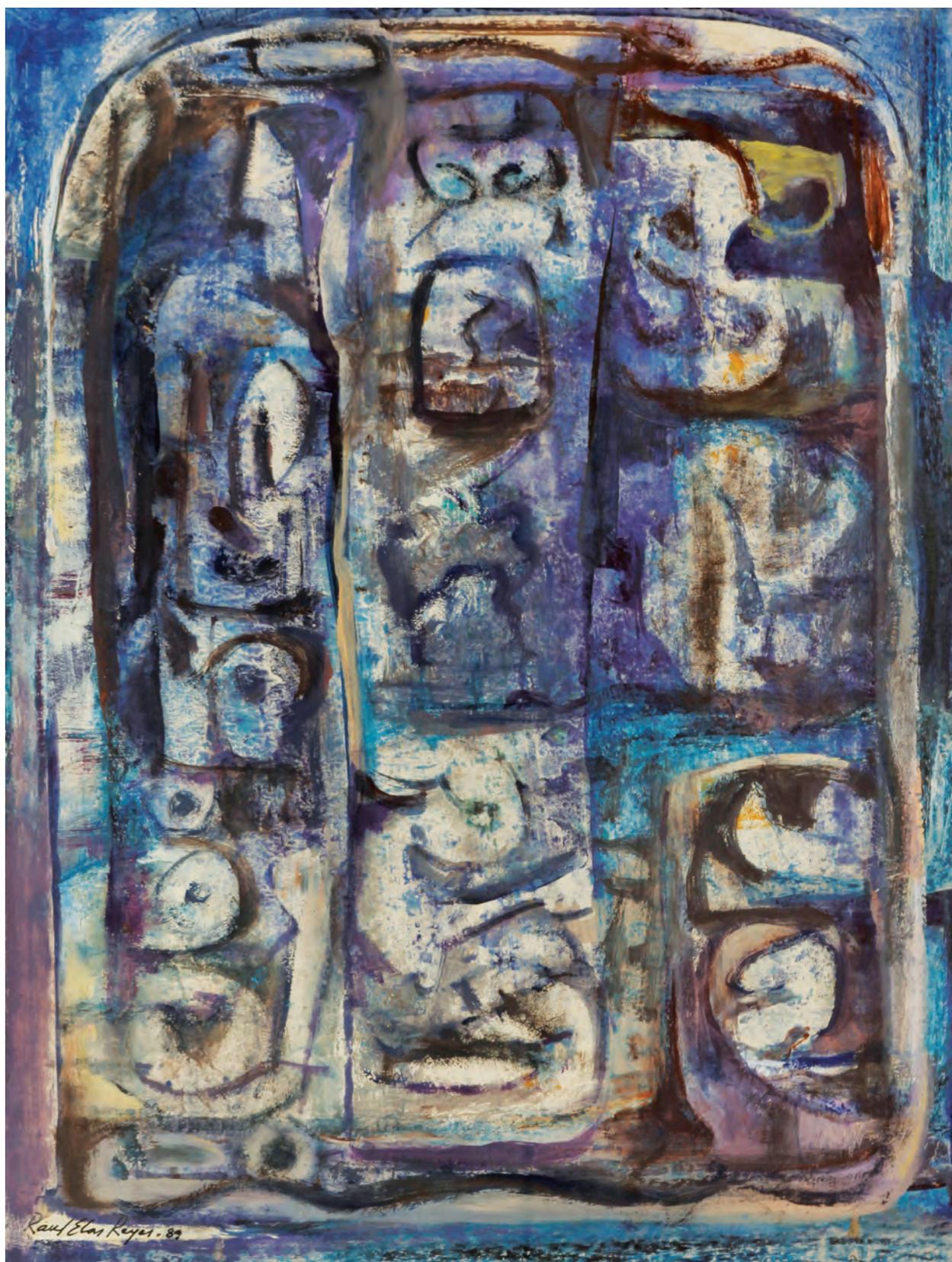
Paisaje verano
Raúl Elas Reyes
Óleo sobre silvatex
Colección BCR



Paisaje verano
Raúl Elas Reyes
Óleo sobre silvatex
Colección privada



Paisaje
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
Colección BCR



*Estela maya
Raúl Elías Reyes
Técnica mixta
Colección privada*



*Estela maya
Raúl Elas Reyes
Acrílico y óleo sobre tela
Colección BCR*

Raúl Elas Reyes atravesó muchas experiencias plásticas, especialmente las vanguardias. Introdujo el abstracto y el constructivismo en la pintura salvadoreña en su interpretación del paisaje. Su búsqueda del pasado lo llevó a abstraer el discurso visual maya para llevarlo al futuro desde la técnica y su deconstrucción visual.



*Abstracto
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
Colección privada*



Apartamentos
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
Colección Nacional

Según Astrid Bahamond, en la obra de Reyes, "las cualidades cubistas de los perfiles arquitectónicos de la ciudad capital se transforman en serios estudios estéticos para el talento del pintor; las casas y los edificios invaden casi todo el encuadre, ya que la proyección urbanística cuasi anárquica de la ciudad deja reflejar una ascensión desde las zonas más llanas del valle hacia el volcán".

IV - UNIVERSOS PROPIOS Y AJENOS

En un siglo de historia de desarrollo de la pintura en El Salvador han existido voces que han roto el discurso perentorio. Atraviesan como el trueno, iluminan como el rayo. Y están solas, en la lejanía de un paisaje ya bastante definido por ideas sobre estilos y escuelas, por intentos de canon.

En este capítulo la periodización rompe el resto de propuestas anteriores, dado que no hay formas de entender cuando un discurso único inicia o termina. Por eso es preciso agrupar a Salarué, Benjamín Cañas, Ernesto San Avilés, Mauricio Aguilar y Enrique Aberle como ese grupo de voces tan auténticas que atraviesan tiempo y espacio y conviven con varias tradiciones o movimientos en el arte salvadoreño.

Cada uno de ellos ha logrado enunciarse en soledad y mantenerse sólidamente dentro de su gramática. Los universos de estos autores han logrado comulgar en alguna medida con quienes buscaron en la nacionalidad la superficie y quienes encontraron en la vanguardia la ruptura de la superficie nacional. Sin embargo, flotan dentro de esa escenografía que sigue anclada en el debate de la identidad y lo nacional. Estos artistas no necesitan problematizar sobre lo concreto, devastado, de por sí, por la noción de imposibilidad. Lo concreto opera como una estatua, está ahí, para ser derrumbada. Desde los cimientos de la tradición, expanden la construcción de su andamiaje en lo liminar y consiguen que su voz única sea tangible o imaginable para los espectadores. Sus universos son tan propios, que, en efecto, se conciben como ajenos para quienes intentan problematizar teleológicamente los procesos del arte.

Aunque cada uno tenga una formación académica en el arte, sus experiencias distan de la formalidad estrecha que busca crear lo clásico. Su rebeldía, y su don, ha sido, precisamente, que la ruptura con la búsqueda clásica les permitió crear obras únicas y necesarias para imaginar mundos que permanecían en sustratos apenas insinuados pero presentidos.

Salarué, antes que escritor, fue pintor. Y en esta vocación encontró una relación efrástica propia, su literatura activó a su obra pictórica, y en el sentido contrario. Por eso, precisamente, sus personajes y paisajes se deslizan en un imaginario aprehendido por generaciones desde su difusión literaria.

Aunque arquitecto visionario, Benjamín Cañas se convirtió en el anatomista de la cultura visual, pues su búsqueda anatómica no encausó camino por la perfección heredada del Renacimiento. Al contrario, sus personajes gozaron de una perfección precisa únicamente en su universo. Pero fueron, sin duda, perfectos.



Vilano rojo
Salarrué
Óleo sobre madera
Colección Nacional

La piel, el cuerpo, la carne, su perfección y su descomposición permitieron que el artista Ernesto San Avilés realizara las primeras obras que reflexionan sobre poder, belleza, pasión y deseo desde el cuerpo masculino. Esta masculinidad cimbra su discurso entre la exuberancia pulcra del deseo. Entre el agua y la sangre. Esta introducción de símbolos sagrados en el espacio del cuerpo profano -más allá del santo, más allá del mártir- rompió la cultura visual. Entre cuerpo y anhelo, entre representación y ruina, solo media el artista.

Por último, Mauricio Aguilar se situó en la historia del arte y contra ella. Borró de su ética y su estética cualquier posibilidad de lastre académico, cualquier riesgo de permanencia en una lengua muerta. Su lenguaje creó una gramática tan propia y solitaria que a la fecha es estudiada por pocos.

Aunque la mayoría de estos artistas coincidió en la creación entre las décadas de 1960 y 1970, no es posible establecer la coincidencia cronológica de creación con un periodo para historizar. Más bien, esa imposibilidad es la apertura a la mirada de transhistórica de su producción. Sus lenguajes fueron necesarios por su unicidad. Y la ruptura con las tradiciones fue la que los convirtió en clásicos y esenciales para entender los procesos plásticos en el país.

Salarrué:

Pintor de apariciones
(1899-1975)

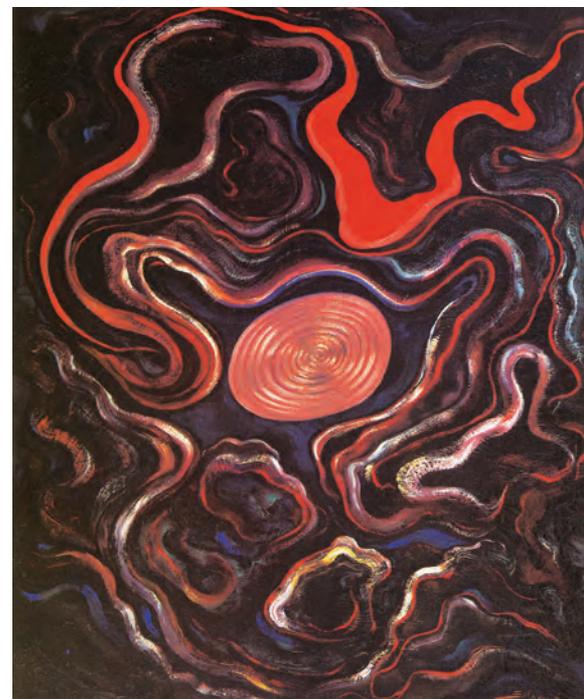
Salvador Salazar Arrué es Salarrué, el artista más polifacético en El Salvador. Fue escritor, pintor, músico, escultor, editor. Más que un artista, encarnaba al perdido humanista del Renacimiento, un hombre en el tiempo en el que se podía pensar, sentir y hacer.

Tal y como plantea la filósofa María Zambrano sobre el conocimiento que viene de las entrañas, en Salarrué el conocimiento vino de la experiencia. Fue autodidacta en ciertos sentidos y aunque fue un intelectual no tuvo una formación académica. Estudió pintura desde pequeño y fue esa su formación académica más rigurosa. A los 18 años, viajó a la Escuela Concoran de artes visuales y se dedicó a estudiar pintura. Al regresar a El Salvador, se convirtió en escritor, en articulista, en editor. Su figura, inmensa por su talla espiritual y física, es indispensable para pensar El Salvador en al menos media mitad del siglo XX.

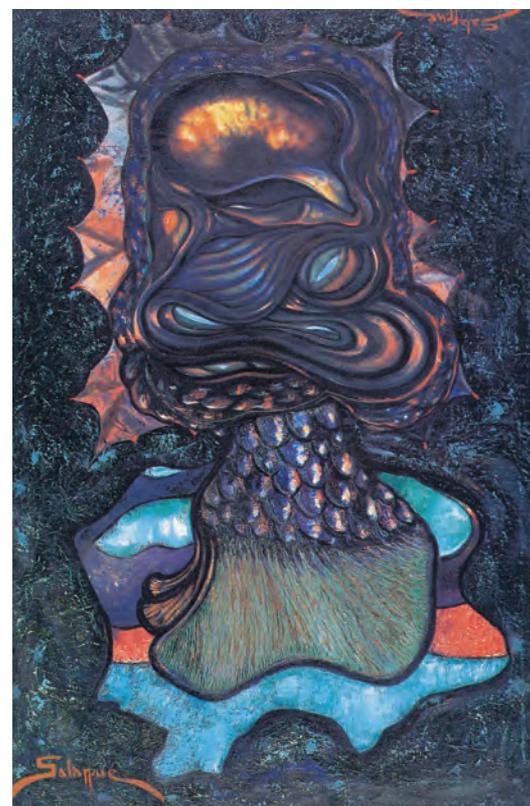
Por su amor al arte vivió únicamente para él. Es lo que él decidió llamar también el arte por el arte, una categoría que se discutía entre círculos artísticos, pero que Salarrué acuñaba desde su muy personal cosmogonía: “El arte por el arte será sin duda eso la obra por la belleza y no por la Verdad o la Justicia como en otros casos. Cada artista hace lo que debe hacer si es sincero con él mismo. Unos tienden a hacer la Revolución hacia afuera en el campo de la Justicia como Orozco y Siqueiros, otros en el campo interno, ya sea por la Verdad o la Belleza”.

Antes de ser escritor, fue pintor. Sus biógrafos lo señalan así. Su biografía se traza, también, de la pintura a la escritura. Pero fue la Historia, y sobre todo el canon literario, la que lo destinó al campo de la escritura como el camino máximo de su expresión. No fue así en su vida. Fue, de hecho, una vida tensada por ambos extremos. Pintura y escritura. Al punto que escribió sobre lo que pintó y pintó sobre lo que escribió.

Su obra más plástica es su libro O'yarkandal, en el que luego pintó todo ese universo anclado en la isla de Dathdalia de la que proviene Saga, Euralas Sagatara, el narrador de esta historia. La relación literaria y plástica estuvo presente en toda su producción. Pintó sobre lo que escribió y escribió sobre lo que pintó. Era una relación ecrástica, en la que la imagen detonaba una escritura y todas sus posibilidades narrativas. En su cuento, “Pintor de apariciones”, escribió precisamente sobre su pintura Monja blanca, enigmática aún para los estudiosos de su obra. En el cuento, un psicoanalista norteamericano llama al pintor-escritor para que lo ayude a



Luna roja de marzo
Salarrué
Óleo sobre tela
Colección Nacional



Monstruo marino
Salarrué
Óleo sobre tela
Colección Nacional



Meditación sobre frutos de mar
Salarué
Yeso graso sobre cartón
Colección BCR

resolver el misterio sobre la pintura de la Monja blanca. Quien recibe la llamada en el cuento es quien escribe el cuento y además pintó la obra. Era un pintor que recurría a personajes, literarios o plásticos, y de cada uno pintaba lo que él llamaba semblanzas. Esa articulación que atraviesa fractalmente la creación fue la experiencia que marcó la relación de Salarrué y su plástica.

En 1958, con motivo de una exposición tras su regreso de Nueva York, Salarrué declaró su relación con la pintura, su "sentido de síntesis". Esta afirmación es contundente pues durante el siguiente medio siglo diversos estudiosos del arte intentaron asentarlo en algún estilo o movimiento definitivo. Algunos lo vincularon a las vanguardias, otras al orientalismo. Cierto es que de todos esos movimientos, tuvo Salarrué conocimiento, pero fue muy claro.

"[Mi pintura] No siempre es de carácter abstracto y algunas cosas aún parecerán un tanto realistas. Cuando lo son, lo pintado pertenece a un realismo de un mundo de mi propia invención (...) Hay mucha cosa absurda o excéntrica pintada muy en serio (...) Tengo demasiado mundo interno para fijar mi atención en los paisajes y las cosas que nos rodean... lo que no quiere decir que adverte la expresión realista cuando sabe ser lo que debe ser."

La pintura de Salarrué logró establecer series. Eran además de series plásticas, series reflexivas. Por ello titulaba como "Meditaciones" y "proyectos" muchas de sus pinturas. Su obra ha sido una de las más dispersas para reunir y estudiar en la historia de El Salvador. Muchas veces, Salarrué regaló sus obras, las vendió a precios muy cómodos, las intercambió por el lienzo o por los materiales para pintar. El año 2006, el Museo de Arte de El Salvador y el Museo de la Palabra y la Imagen,



El Cipitio
Salarrué
Acuarela sobre papel
Colección MARTE



La cihuannahuat
Salavé
Óleo sobre tela
Colección privada



Corte transversal
Salarué
Mixta sobre papel
Colección privada



*Paisaje marino
Salamué
Óleo sobre tela
Colección MARTE*

emprendieron la experiencia curatorial de mayor envergadura sobre Salarrué. Buscaron pinturas de coleccionistas privados, públicos e intentaron articular una narrativa alrededor de su creación. Esta exposición fue la más grande sobre su obra, al menos desde 1958.

Salarrué tuvo un mundo interior exultante que buscó diversos lenguajes para emerger.

“No me cansaré de recordar que el Artista moderno es un introvertido y está pintando ideas y no formas. La idea suele ser la forma arquetípica vista y expresada desde el mundo de las ideas y los conceptos que forman la raíz de todo lo que el Hombre obtiene después como cosas reales naturales o artificiales en el mundo físico químico”, sostenía Salarrué.

La monja blanca
Salarrué
Óleo sobre tela
Colección Nacional



La pintura Monja blanca fue comprada por el Gobierno de El Salvador en 1952, con la proyección de crear una colección nacional de pintura. En 1975, Salarrué declaró en una entrevista a José Roberto Cea: “La Monja fue hecha automáticamente, sin pensar, a mano me guiaba a lo que debía hacer, y a veces me sostenía durante una hora o algo así hasta que me cansaba pero tenía que seguir... para poder conseguir ese blanco (...) hasta conseguir un blanco que solo se ve en los cuadros del Renacimiento y en ciertas artes de los Países Bajos...”

Como una obra de Salarrué de trayectoria pública ha sido expuesta en El Salvador y Estados Unidos.



La cruz
Salomé
Óleo sobre tela
Colección Museo FORMA

Mauricio Aguilar:

Metrafísica de las formas

(1919-1978)

Mauricio Aguilar es uno de los pocos pintores salvadoreños que se dedicó al arte matérico. La materia, en sí misma, como un asunto de ciencia y de experiencia, era su principal interés. Y su intención. Su producción total conocida hasta ahora gira en torno a ella.

Introdujo en el lenguaje plástico salvadoreño esa pintura que tenía más de una y dos dimensiones, que mezclaba el óleo con arena o tierra. Fue él quien enseñó sobre arte matérico a Carlos Cañas. En la década de 1970, solo es posible acercarse a la experiencia de Aguilar, los experimentos de Cañas y las llamadas "pinturas escultóricas" -sobre cemento- de Rosa Mena Valenzuela.

Nació en San Salvador en 1919, pero desde muy niño su familia se trasladó a París, Francia, donde vivió las experiencias que marcaron su trayectoria y su lenguaje. En 1934, fue aceptado en el taller de Christian Bérard. Su aprendizaje de la luz, las formas y el color se dio en ese periodo desolado y destructor que fue la Segunda guerra mundial. Vivió y estudió en Nueva York. Volvió a El Salvador hasta 1970 y murió en San Salvador en 1978, en el albor de otra guerra, la salvadoreña.

Quizá la guerra dejó una huella transparente pero conmovedora en su concepción. Tenía la ardiente noción de la destrucción para la fundación de un lenguaje verdadero del arte. Verdadero quizá sea una palabra extrema, pero en Aguilar hay esa búsqueda de la "esencia para encontrar el brillo, lo original, del lenguaje, plástico".

Destruyó mucha de su producción, por eso quizá sea escasa la obra posible de contemplar hasta nuestros días. A pesar de ello, expuso en El Salvador en 1965, en la Galería Forma. La destrucción le era necesaria, era un problema y una concepción del arte, del suyo.

"La luz es una fuerza que destruye los objetos, pero que al mismo tiempo les proporciona su único apoyo en el espacio", dijo sobre él José Gómez-Sicre, encargado artes visuales de la OEA.

Por eso, tapiaba sus ventanas y trabajaba en la oscuridad de su taller. La luz, la forma y el color eran preguntas que solo podían contestarse en la experiencia, la repetición, la destrucción y la repetición de la destrucción.



Limón
Mauricio Aguilar
Técnica mixta sobre panel
Colección MARTE

Sobre ese proceso, Carlos Cañas escribió: “[Su estudio habla] De un pintor que tomando algunos de sus cuadros se decía diciéndome esto hace a Braque, a Picasso, y lo de más allá a Matisse, por tanto hay que destruirlo. Y lo hacía, tomando en el acto una brocha embadurnada de colores, la cual pasaba sobre los cuadros, borrando así los datos, las huellas que significaban a otros pintores, porque su pintura no era para la mentira, sino para la verdad, su verdad buscada.”

Estaba solo frente a la tradición. Contra ella. La tradición vista, sin más, como un lenguaje. Su diálogo por eso no se estableció desde representaciones conceptuales como el resto de sus contemporáneos salvadoreños.

Solo desde su relación de juventud con otros lenguajes y circuitos del arte puede explicarse su abstracción de los debates de raza y nación que heredaron sus contemporáneos. Pero al mismo tiempo la excentricidad reforzó su búsqueda de identidad, su búsqueda de trópico desde una textura plástica. “Su paraíso terrenal fue el color”, dijo el caricaturista Toño Salazar después de la muerte del artista.

Toño Salazar, intuía, también, una búsqueda etérea de trópico en su pintura: “La luz tropical lo limpiaba de las impurezas del invierno extranjero por eso sus temas fueron la fruta del tropical”.

El lenguaje le preocupó como representación –pintó volcanes, botellas, frutas, formas simples a la vista- y como medio en sí mismo.

A pesar de recurrir a conjuntos de objetos, como las botellas, no eligió al bodegón como motivo, sino la noción de esa representación clásica como ruptura. Sus frutas fueron enormes como los volcanes mismos. Tomó a la dimensión como problema de la pintura, desde la historia y desde la técnica. Su pintura, por ello, rompió cualquier noción canónica en El Salvador.

Destruir constantemente sus obras tenía una dimensión de lenguaje en sí misma. Aquí la palabra dimensión tiene doble uso para reflexionar sobre su pintura, desde el concepto y la ejecución.

José Roberto Cea, un férreo crítico del arte fuera de la medida del nacionalismo costumbrista, llegó a apreciar, sin embargo, que las obras de Aguilar “tienen cierto misterio, un aire metafísico”.

Su preocupación fue la pintura en sí misma. Su problema, la ejecución. Problematizó el alcance y el límite del lenguaje, al modo del filósofo Ludwig Wittgenstein, quien anotó a los límites del lenguaje como los límites del mundo.

Mirar a la obra de Mauricio Aguilar es mirar hacia quien busca los límites del lenguaje, el límite como ejecución.



Botella (Carlotta)
Mauricio Aguilar
Técnica mixta sobre panel
Colección MARTE



Sin título (Pera)
Mauricio Aguilar
Técnica mixta sobre panel
Colección MARTE

Enrique Aberle:

El valor de la acuarela

(1921-1974)

Mientras la vanguardia se establecía como tema de discusión en el arte salvadoreño, en su estudio, Enrique Aberle, hacía una operación que, por tradicional, era también una respuesta de vanguardia: pintaba acuarelas.

Nunca en el arte salvadoreño habían destacado los acuarelistas, la mayoría de pintores se dedicó al óleo, y aunque el grabado y la acuarela fueron otros de sus medios de expresión, la mayoría de las difusiones y análisis ha sido alrededor de la pintura en óleo. En este sentido, ese arte preciso y precioso, ese arte de lo efímero que logra permanecer, ha sido poco difundido y apreciado en El Salvador.

En contrapunto a las vanguardias, Aberle aprendió el lenguaje clásico japonés con el maestro acuarelista Chiura Obata en la universidad de Berkeley. El agua fue su espacio más que su instrumento y con él creó obras que, según Ricardo Lindo, guardaban “cierta profunda ligereza oriental”. También se dedicó a la tinta china y al óleo, pero su principal legado fue la acuarela.

En Berkeley también estudió diseño de espacios, especialmente jardines, por lo que las décadas de 1950 y 1960 realizó los proyectos de paisajismo más importantes de la modernización de los espacios públicos nacionales, hasta ser el Director del Zoológico Nacional. Fue un paisajista en todos los sentidos, desde el magistral sentido técnico hasta la planificación y la realización de lo concreto. Muchas de las miradas hacia la naturaleza nacional que ahora reconocemos como sitios comunes del paisaje fueron trazadas desde la óptica de Aberle.

Los estudios de pintura de Enrique Aberle, empezaron en San Salvador, en la Academia de Valero Lecha. Posteriormente estudió pintura y paisajismo en San Francisco y Chicago. En 1961, fue nombrado director de Bellas Artes. Sobre su obra, la información es escasa, quizá por el peso que el debate intelectual entre artistas no ha colocado una mirada interesada en la acuarela, ni como técnica, ni entre sus exponentes en El Salvador. Sin embargo, tras su muerte en 1974, Ricardo Lindo escribió: “Tanto sus óleos como sus acuarelas constituyen un canto a la belleza de los trópicos, una aproximación profunda y clara a las verdades de la naturaleza, realizada con sutil maestría”.

El legado de Aberle consiste en la perfección de lo pequeño, en recuperar lo entrañable del paisaje y su movimiento que solo puede ser a través de una técnica que parte de un movimiento breve y efímero para crear obras eternas.



Sin título
Enrique Aberle
Acuarela sobre cartón
Colección MARTE



*Sin título
Enrique Aberle
Tinta sobre papel
Colección privada*



*Sin título
Enrique Aberle
Tinta sobre papel
Colección privada*



*Mercado
Enrique Aberte
Óleo sobre tela
Colección privada*



Tres mujeres con velo
Enrique Aberle
Óleo sobre tela
Colección BCR

Benjamín Cañas:

La anatomía de lo terrible

(1933-1987)

Benjamín Cañas estudió arquitectura y realizó proyectos monumentales en El Salvador y Honduras. Más allá de ello, fue, sobre todo, anatomista. Un anatomista de lo sublime y lo terrible, como es posible observar en sus pinturas.

La obra de Benjamín Cañas rompe cualquier continuidad posible con la pintura salvadoreña de la segunda mitad del siglo XX. Es única, porque es una reflexión desde la historia de la pintura misma. Entre el lenguaje clásico y la invención monumental del artista, sus personajes trazan narrativas y escenas misteriosas, a veces oscuras, a veces luminosas, que presentan al cuerpo como el gran relato.

Benjamín Cañas estudió arquitectura en la Universidad de El Salvador y en la escuela nacional de artes plásticas de la Academia Corcoran en Washington. Su exploración técnica fue incansable, además de pintura, estudió escultura con Enrique Salaverría y Benjamín Saúl, con quien creó el monumento a José Simeón Cañas en Zacatecoluca, un espacio escultórico diseñado por Cañas y esculpido por Saúl.

Entre la monumentalidad y la anatomía, Cañas trazó personajes de figura humana fantástica en el sentido de la ruptura visual del relato. Así como pintó sobre temas de la mitología y discursos contemporáneos, también se aproximó a la historia, desde el relato de la violencia de la guerra. Obras de este sentido consecuente con su narrativa plástica y con la narrativa de la historia pueden apreciarse en la capilla de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

La curadora de arte Bélgica Rodríguez, especialista en la obra de Cañas, apuntó que su obra presenta “una visión inédita del mundo”.

Tanto para el lenguaje de la plástica nacional, como para el centroamericano mismo, Benjamín Cañas supuso una ruptura narrativa contundente, en la que el discurso histórico apuntaba a la problemática pero desde un lenguaje que, entre el clasicismo y la vanguardia, estremecía por la propiedad de su excentricidad.

Ricardo Lindo sostenía que en el universo de Cañas convivían los personajes clásicos de las escuelas clásicas de pintura con las invenciones del artista. Y, alto tal cual era, podía vérselo, mientras pintaba, como rodeado de sus personajes imaginados.



Benjamín Cañas
Boceto
Colección privada

El bautizo
Benjamín Cañas
Óleo y hoja de oro sobre
panel de madera
Colección privada



Cañas señalaba que el lenguaje del arte tenía que ser la suma de los hombres, de ello quizá derivaba que cada personaje de sus pinturas encierra en sí mismo una narración del mundo: “Nosotros los artistas debemos encontrar un lenguaje universal y éste debe estar basado en el hombre (...) este vocabulario toma diferentes apariencias y da formas iniciales que se transforman en símbolo y finalmente en figuras humanas, cuyo papel primordial es, como la palabra, que son portadoras de la relación y de la suma de los hombres y los universos”, sostenía.

Rodríguez también ha analizado las fuentes visuales que nutrieron las imágenes de Cañas: “Las sacaba de varias fuentes. De su permanente interés y estudio de la historia universal del arte, especialmente de los flamencos y de los pintores renacentistas italianos. Pero hubo otra fuente: el recóndito almacén de la memoria. Allí donde se depositaron por años las narraciones de las historias que aquel, su padre viajero y aventurero, le describía al regresar de cada uno de sus viajes. Por otro lado, un cierto carácter nómada que animó su vida en Centroamérica, le acercó a la rica cultura prehispánica de la región, a la que admiró y estudió. Sin embargo, no puede finalizarse aquí. Hubo otra riqueza fundamental alrededor de él: la vida. Cañas fue un artista intelectual y profundamente vital. Amó la vida por sobre todas las cosas. Del sentimiento que engloba estos dos aspectos está teñida la atmósfera de su pintura, sin ser una pintura complaciente, ni superficial; todo lo contrario: tremendamente compleja.”

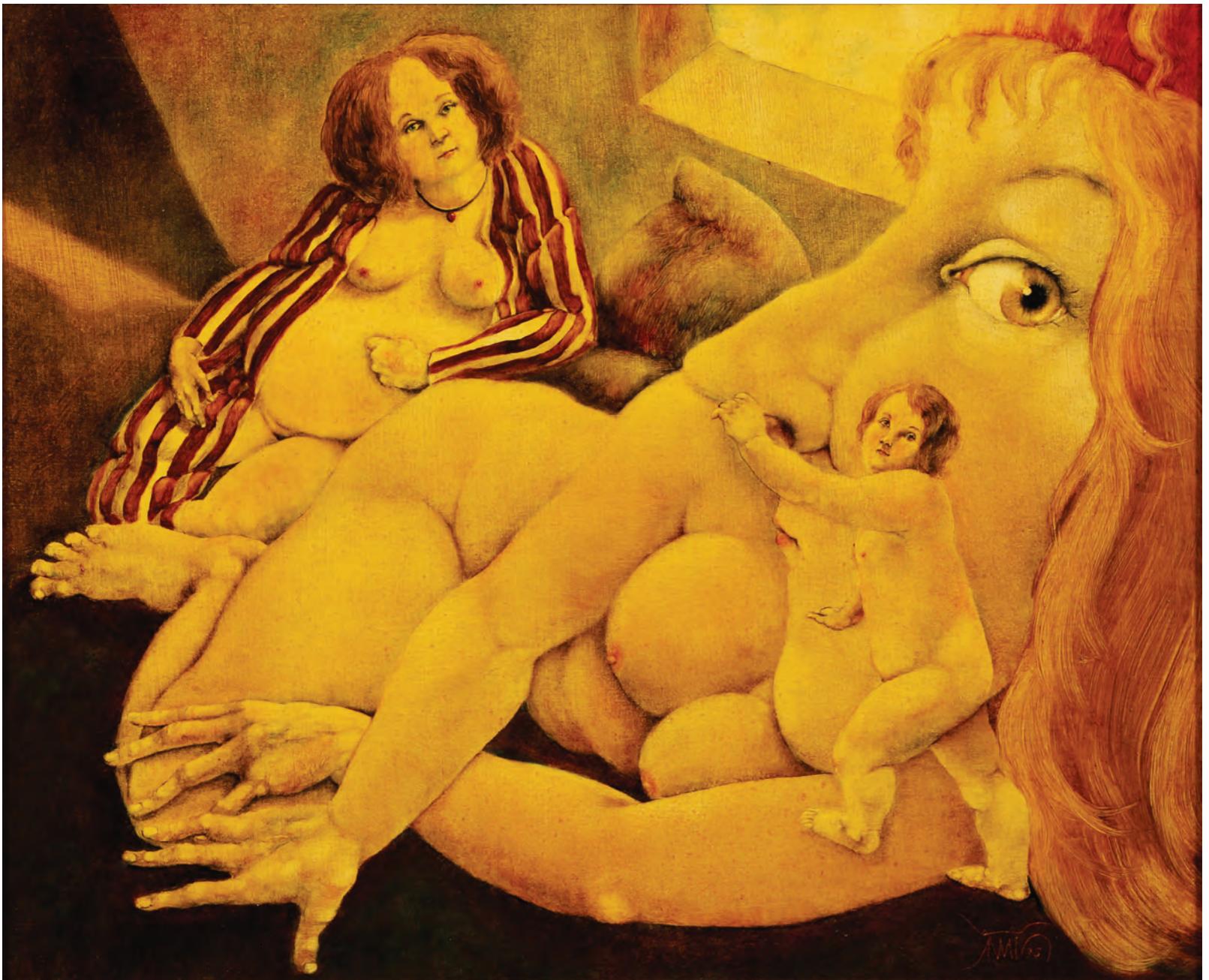
Benjamín Cañas también trabajó la pintura abstracta e introdujo un lenguaje más a la plástica, al realizar una serie de repujados, también abstractos, que aún se conservan en colecciones privadas y en la del Museo FORMA y el Banco Central de Reserva. Esta serie recalca también su origen arquitectónico, al mostrar una serie de planos de reflexión posible y únicamente metafísica, llevadas a lo concreto a través de técnicas casi artesanales. Esta serie de trabajos proviene de la experiencia del estudio y el contacto con la arquitectura ceremonial y monumental maya, en la que el artista encontró lenguajes científicos, espirituales y poéticos sostenidos en un solo discurso.

Entre los pintores salvadoreños en el circuito internacional, Cañas es uno de los más valorados, precisamente por la impronta de su universo que sostiene un debate de altura intelectual pero no discute desde las básicas y literales representaciones de la pintura que se llama política y que no tiene dimensión estética que sostenga la ética. En la década de 1970, y también póstumamente, su obra fue muy bien valorada en los circuitos internacionales del arte. Su obra ha sido expuesta en varios países y organismos como la OEA y el BID y continúan siendo piezas de subasta en Estados Unidos.

Aunque su obra ha intentado ser catalogada como abstracta, neofigurativa e incluso hiperrealista, el discurso de Cañas atraviesa todos los movimientos posibles para comunicar el lenguaje del sustrato de la historia en el cuerpo de los hombres. Configuró una civilización de una anatomía imposible que, por su magistralidad, fue posible.



Las tres gracias
Benjamín Cañas
Óleo sobre tela
Colección MARTE



Salud a la vida
Benjamín Cañas
Óleo sobre panel de madera
Colección privada



Los endocrinólogos
Benjamin Cañas
Óleo sobre tela
Colección privada



El templario
Benjamin Cañas
Repujado en cobre
Colección BCR

A

Antonio García Ponce:

Cronista del alma humana

(1938-2009)

En una sala de museo, se exhibe una pintura de Antonio García Ponce. Una mujer sentada, rodeada de sus hijas, dos niñas. Puede ser una gran dama. También puede ser una prostituta.

El pintor García Ponce transgredió la noción de clase en la estética. Sus modelos fueron prostitutas, indigentes, borrachos. Fue el cronista visual de su tiempo. San Salvador, la ciudad completa fue su estudio. Ahí encontró los personajes, o espectros, que aparecieron en su repertorio visual y que por ahora son indispensables para pensar una época.

Nació en Guazapa en 1938, su primer paisaje fue bucólico. Murió en San Salvador en 2009, en San Salvador, la ciudad que recorrió a pie para pintar. Varios artistas contemporáneos reconocen sus caminatas por la ciudad para dibujar y bocetar sus obras. Su dominio estético fue también ético. Encontró en la pintura la crónica de nuestros días.

Se dedicó al dibujo, la pintura y el grabado. Fue uno de los primeros artistas en hacer arte conceptual en El Salvador. En la década de 1980 expuso una serie de libro-objetos en el Teatro Nacional. Esta acción fue pionera si se considera que en el circuito cultural de El Salvador, el arte conceptual tendría cabida, en desarrollo, hasta la primera década del siglo XXI.

Estudió cuatro años en la academia de pintura de Valero Lecha. Sin embargo, su experiencia más importante fue en ciudad de México y Nueva York. Estudió psicología, quizá de aquí venga el escudriñamiento humano visto en sus retratos. Un retrato pintado hacia afuera y hacia adentro. Hacia afuera, la escenografía del sujeto, hacia adentro, el tormento, la belleza, el dolor, o la locura.

Sus temas fueron los grandes temas de la historia del arte: el amor, la locura y la muerte.

La pintora Elisa Archer, quien también fue discípula y modelo de algunas pinturas, declaró en una entrevista el camino de los personajes de García Ponce: “[Lo he visto] transformas personajes, de la muerte a la vida. Para él, cada cuadro era un drama”.

Su tema fue la bohemia, porque en los resquicios encontró lo sublime. Sus personajes persistieron y persisten en la vida de San Salvador, en la vida de las ciudades, en México, en Sao Paulo, en todas las ciudades que conoció y sobre las que reflexionó. La ciudad era su gran escenario roto y en cada ruptura emergieron los personajes que llenaron por años su obra.



*La lectora / autorretrato
Antonio García Ponce
Óleo sobre tela
Colección privada*

El autorretrato fue un tema constante en la pintura de García Ponce, al respecto, la historiadora del arte Astrid Bahamond apunta: “El artista posee varios autorretratos, preocupación que justifica con la intención de observarse y conocerse a sí mismo para captar los cambios imperceptibles que se marcan en el rostro humano con el paso del tiempo.”



Vagón de tren
Antonio García Ponce
Acrílico sobre tela
Colección privada



Hombre sentado
Antonio García Ponce
Acrílico sobre tela
Colección privada

Los dibujó en cantinas, en bares, en prostíbulos, en parques. Desde niño fue un dibujante prodigioso. Por lo mismo, quizá, fue maestro de pintura para niños, con su propio método de libre enseñanza. Además, de catedrático universitario.

Logró hacer de las vanguardias su lenguaje, hacerlo a su gramática personal, a su visión de mundo. En *La historia de arte* Astrid Bahamond ha analizado cuatro fases en la pintura de García Ponce: figurativa, abstracta, neofigurativismo y neorrelativismo.

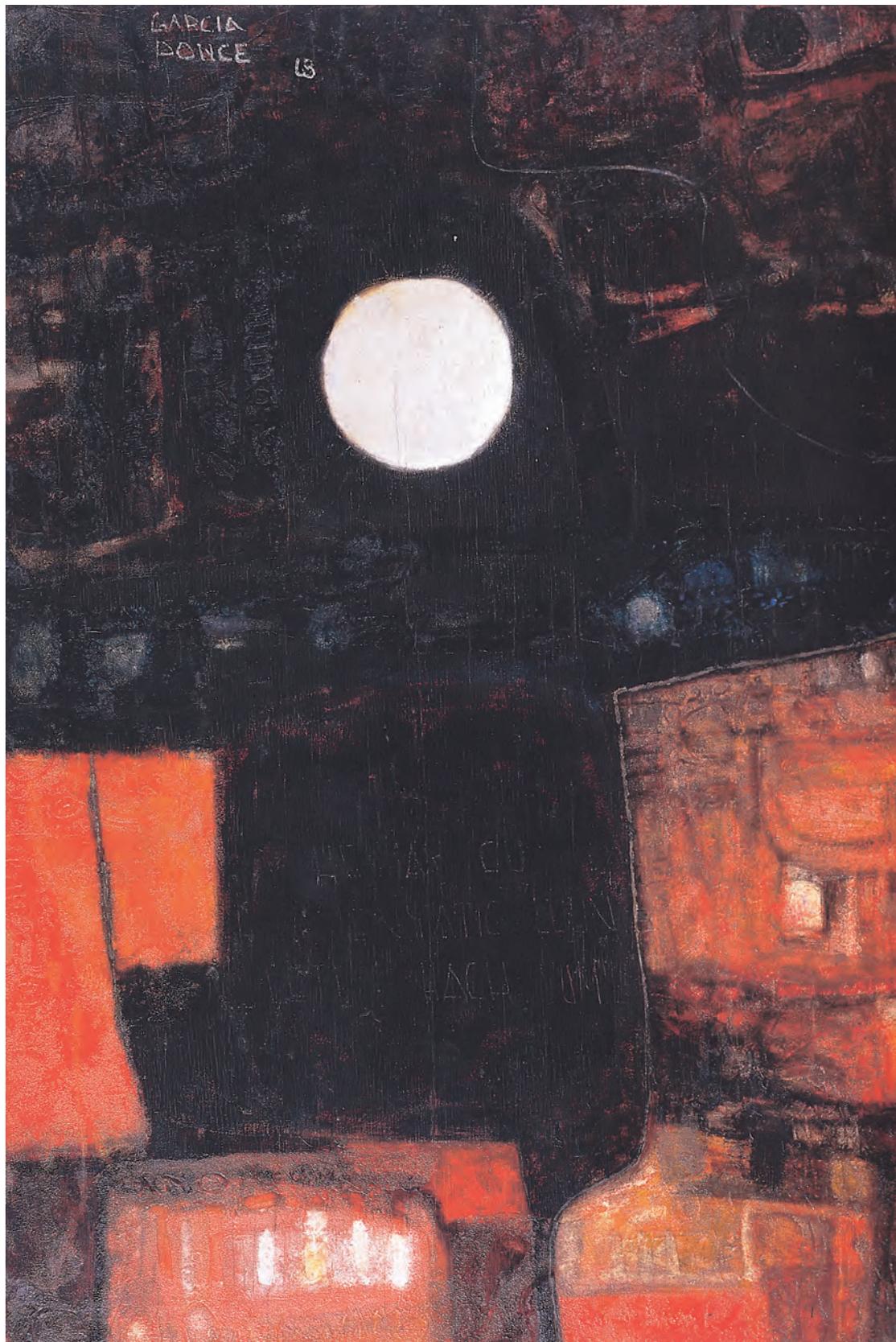
En una entrevista al periodista Carlos Peña declaró que su obra capital era *Suprema elegía a Masferrer*, dedicada a uno de los intelectuales más importantes del inicio del siglo XX en Centroamérica. Esta pieza, pintada en 1968, es parte de su etapa abstracta y se encuentra en la Colección nacional de pintura del gobierno de El Salvador.

Su última exposición en El Salvador fue póstuma, meses luego de su muerte, en 2009. La exhibición tuvo casi mil visitas.

Sin una relación política con una facción ideológica, hizo arte político. Su pintura logró que desde las salas de los museos y las galerías las elites miraran a los personajes de los suburbios y los márgenes. El lumpen en la luz. La belleza en los márgenes.



Pájaro muerto
Antonio García Ponce
Tinta sobre papel cartón
Colección Museo FORMA



*Suprema elegía a Masferrer
Antonio García Ponce
Acrílico sobre madera
Colección Nacional*

Ernesto San Avilés:

La transformación de la carne (1932-1991)

Ernesto Avilés tomó nombre de santo para ser en la pintura un personaje transgresor. Santo como tal, atravesó la carne propia y la carne del mundo. La piel fue su metáfora. La belleza, la enfermedad y la descomposición, sus grandes temas.

En la carne de San Avilés estaban todas las carnes del mundo. Juntos todos los goces, sagrados y profanos. La perfección y lo imperfecto. Piel, sangre y agua, lo que emana del cuerpo sagrado en el cuerpo profano. En el mundo de los hombres, fue San Avilés quien presentó al hombre desnudo, entre dolor y goce. Su obra estableció una narrativa de lo erótico, nueva como lenguaje y como tema en la pintura salvadoreña.

Los pocos estudios sobre su obra, marcan dos puntos fundamentales sobre la transfiguración de pintor a santo: la primera la ironía, la segunda la paciente perfección de la técnica inspirada en la escuela clásica.

“La sorprendente perfección en el detalle ha hecho que el artista fuera llamado santo, por aquella tradición que quiere que la paciencia sea un arte de santos, como si la paciencia de que hace prueba fuera el producto de una evolución espiritual”: anotó Ricardo Lindo.

Su formación empezó en El Salvador, tempranamente en su vida, en 1950, como alumno de la Academia del español Valero Lecha. Después, con una beca gubernamental, viajó a Madrid, a la Real Academia de Bellas Artes. Su vida se afincó en Europa. Estudió arte abstracto, pintura contemporánea y grabado en Roma y París. Su búsqueda técnica fue la del arqueólogo del saber, exhaustiva, hasta alcanzar la perfección del maestro del arte de los siglos clásicos, hasta la paciencia del santo.

Su mano intercedió por los pecados. Pintó la carne, en su fresca compartida, y en el inicio de su podredumbre en soledad. En su pintura, la mano como develación del cuerpo oculto, aparece cercana únicamente a la fruta, la carne que se abre y muestra sus jugos.

Los temas del arte considerado como nacional en El Salvador estuvieron lejos de la mano de San Avilés. El artista se dedicó a pintar miniaturas con temas como *Las mil y una noches*, dibujó escenas inspiradas en la teogonía griega y en algunas de sus pinturas asentó reflexiones irónicas que se adelantan a la acidez de las preguntas sobre modernidad y decadencia del arte conceptual contemporáneo. Todo en el lenguaje más puro, casi primitivo. Ahí mismo residía la ironía de su lenguaje.



*San Sebastian
Ernesto San Avilés
Óleo sobre madera
Colección privada*

La obra de San Avilés destaca por la perfección y la agudeza. En su mirada que regresa a los clásicos, desmitifica, como en su nombre de santo, la sacralidad de occidente, y escandaliza a quienes han creído en la fundación Occidente como la mayestática historia universal.

Los cuerpos de San Avilés son hermosos y perfectos, como el ideal clásico, pero con el paso expresivo de sus series, la sangre brota de los cuerpos, especialmente de San Sebastián, santo y mártir atravesado por flechas, quien en la obra de San Avilés aparece con recurrencia, desde la deconstrucción del dolor, en miniaturas que expresan el dolor del cuerpo, hasta la alegoría triunfal de la descomposición -el sufrimiento, la enfermedad- sobre el cuerpo -y con ello el mundo-.

Por encima del bien y el mal, por encima del cielo y el infierno, la carne. El cuerpo masculino siempre cruzado por la herida o la fruta fresca y turgente, o la mosca que poco a poco aparece en escena hasta la soledad.



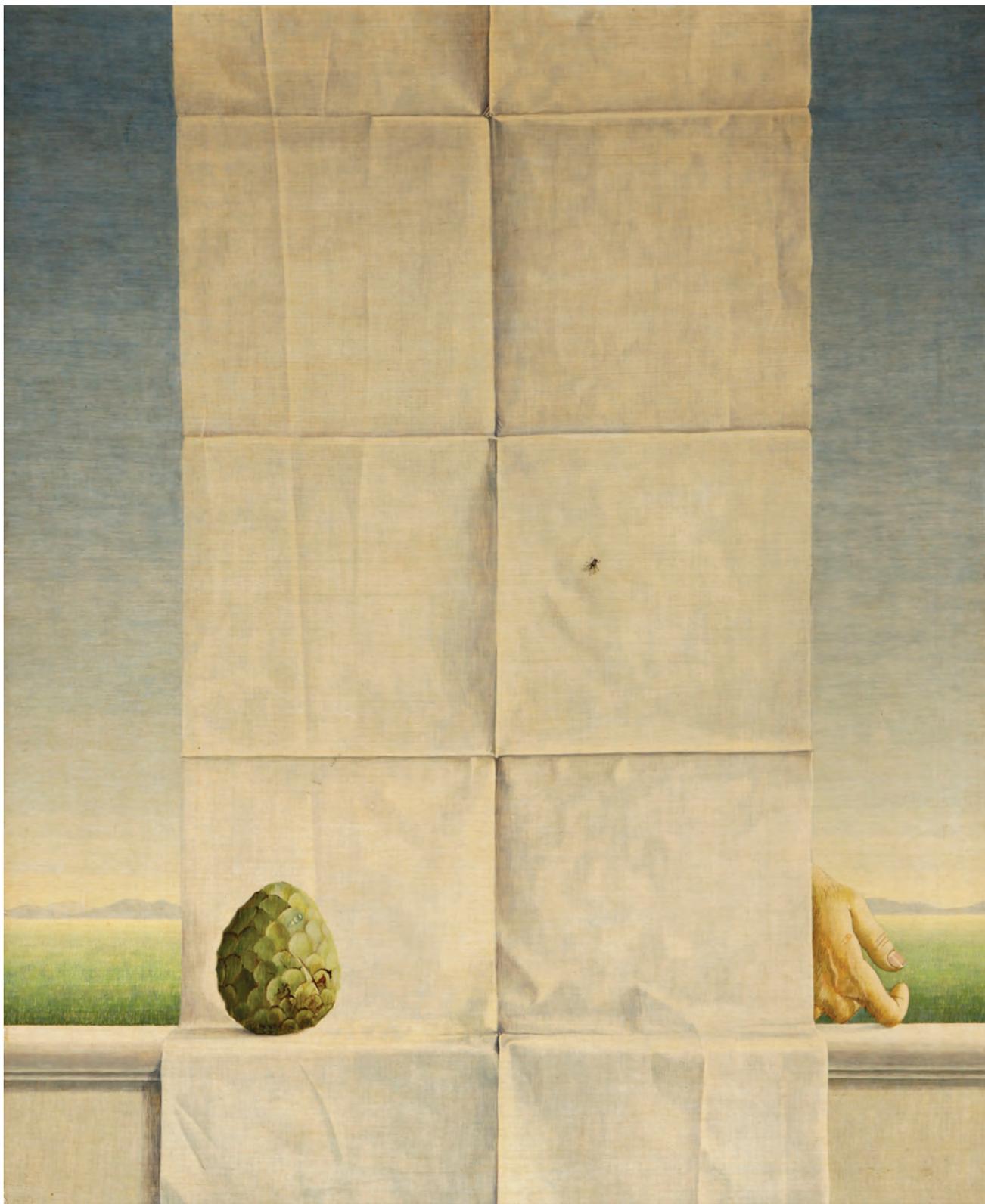
*Anunciación
Ernesto San Avilés
Témpera al huevo s/ panel de madera
Colección privada*

Astrid Bahamond considera que, junto a Benjamín Cañas, Ernesto San Avilés fue uno de los reformadores del lenguaje plástico en El Salvador. Recuperó las formas dentro de la historia del arte para llevarlas a la coyuntura con el peso de lo erótico.

San Avilés transgredió el arte salvadoreño como las flechas el cuerpo de San Sebastián. Su obra atravesó el discurso religioso con la genialidad y la ironía. En la plástica nacional, ni el hombre ni su cuerpo erotizado había sido un tema que pudiera sostenerse como tema ético o estético. San Avilés lo hizo desde las dos perspectivas. La estética, dialogar con el arte clásico que entre los nacionalistas, mestizófilos e indigenistas llegó a ser un tema de conflicto para los lenguajes plásticos, y para demostrar que el diálogo puede transgredir intestinalemente, es decir, como el caballo de Troya: desde adentro. La ética, para problematizar la virilidad y la masculinidad, en la que planteó al hombre erotizado como cuerpo y deseo de sí mismo, no únicamente como el hombre irruptor de la belleza y la pureza de la mujer, esa nación exuberante heredada de los discursos desde la década de 1930, un tema único en el discurso a lo largo de un siglo de historia plástica salvadoreña.



Los cuentos de Hofman
Ernesto San Avilés
Óleo sobre tela
Colección privada



Retrato de un hombre desconocido
Ernesto San Avilés
Témpera sobre tela
Colección Museo FORMA



*San Sebastián
Ernesto San Avilés
Témpera sobre tela
Colección privada*



Plazoleta de las hierbas
(Verona)
Sin fecha
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
119 x 91 cms.
Colección MARTE



La lectora.
Sin fecha
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
105 x 80 cms.
Colección privada



Campesina italiana.
1905
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
74 x 38 cms.
Colección Nacional



Campiña italiana.
1904
Carlos Alberto Imery
Óleo sobre tela
38 x 74 cms.
Colección Museo FORMA



Valle de Jiboa.
1925
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
98 x 100 cms.
Colección Nacional



Iglesia de San Vicente.
Sin fecha
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
63 x 50 cms.
Colección Museo FORMA



Retrato de mujer.
Sin fecha
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
51 x 40 cms.
Colección Museo FORMA



Sin título.
Sin fecha
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
35,5 x 45,5 cms.
Colección MARTE



Embarcadero en el lago de
Ilopanga. Sin fecha
Miguel Ortiz Villacorta
Óleo sobre tela
73,4 x 63,5 cms.
Colección BCR



Primera Reforma Agraria.
1935
Pedro Ángel Espinoza
Óleo sobre tela
129 x 181,5 cms.
Colección Nacional



El gallero.
1938
Pedro Ángel Espinoza
Óleo sobre tela
79 x 59 cms.
Colección Museo FORMA



Campesinos.
1938
Pedro Ángel Espinoza
Óleo sobre tela
79 x 59 cms.
Colección Museo FORMA



Sin título.
Sin fecha
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
45 x 60 cms.
Colección privada



Fructidor.
1936
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
150 x 235 cms.
Colección privada



Vendedoras de frutas.
1939
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
166 x 112 cms.
Colección Museo FORMA



Sin título.
Sin fecha
Ana Julia Álvarez
Óleo sobre tela
120 x 80 cms.
Colección privada



Lavanderas de Panchimalco.
José Mejía Vides
Acuarela sobre tela
Colección privada



Tres desnudas.
Sin fecha
José Mejía Vides
Xilografía
Colección privada



Flor de plátano.
Sin fecha
José Mejía Vides
Xilografía
Colección privada



Mujeres en el río.
1930
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
75 x 90 cms.
Colección privada



Retrato de Didine viuda de
Rossotto. Sin fecha
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
85 x 66 cms.
Colección privada



Mujer de Panchimalco.
1935
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
81 x 71 cms.
Colección Nacional



Sin título.
Sin fecha
José Mejía Vides
Óleo sobre panel, sin fecha
81 X 60 cm
Colección privada



Proyecto mural.
Sin fecha
José Mejía Vides
Acuarela s/papel, s/fecha
29,7 X 77 cms.
Colección privada



Pila.
Sin fecha
José Mejía Vides
Xilografía
Colección privada



Sin título.
1947
José Mejía Vides
Tinta sobre papel
Colección privada



Lago de Ilopango.
Sin fecha
José Mejía Vides
Tinta sobre papel
76.6 X 97.3 cm.
Colección BCR



Panchimalco.
1935
José Mejía Vides
Óleo sobre tela
88.5 x 94 cms.
Colección Museo FORMA



La romería.
1938
Luis Alfredo Cáceres Madrid
Óleo sobre tela
60 x 72 cms.
Colección privada



Escuela bajo el Amate.
1939
Luis Alfredo Cáceres Madrid
Óleo sobre tela
76 x 127 cms.
Colección Museo FORMA



Cocos.
1947
Luis Alfredo Cáceres Madrid
Óleo sobre panel
40.5 x 51 cms.
Colección MARTE



La furia.
1953
Luis Ángel Salinas
Óleo sobre tela
Colección privada



Cuatro imágenes en forma de botella. Sin fecha
Luis Ángel Salinas
Yeso pastel
29.2 x 20.1 cms.
Colección BCR



Planta pensativa.
1976
Luis Ángel Salinas
Óleo sobre tela
116 x 81 cms.
Colección Museo FORMA



Ángel de la ánfora.
Sin fecha
Luis Ángel Salinas
Yeso pastel sobre papel
40.5 x 26.6 cms.
Colección BCR



Mar, cielo y tierra.
Sin fecha
Luis Ángel Salinas
Yeso pastel sobre papel
29.8 x 55.5 cms.
Colección BCR



Maquinaria N. 1.
Sin fecha
Luis Ángel Salinas
Acrílico sobre tela
56.5 x 71.5 cms.
Colección BCR



Gucumatz.
1971
Carlos Cañas
Óleo sobre tela
87.4 x 66.3 cms.
Colección BCR



Sin título
Carlos Cañas.
1971
77 X 101 cm.
Colección BCR



Rogativa por la lluvia
Carlos Cañas
1972
Oleo s/cartón, 72
102 X 75 cms.
Colección privada



Paño para el mito 2.
1964
Carlos Cañas
Mixta sobre cartón
96 x 76 cms.
Colección privada



Niño marginado.
1959
Carlos Cañas
Óleo sobre papel
67 x 49 cms.
Colección privada



Realidad y sueño del perseguido político.
1973
Carlos Cañas
Acrílico y óleo sobre masonite
90 x 120 cms.
Colección privada



Niño sin futuro económica.
1960
Carlos Cañas
Óleo sobre tela
60 x 91 cm.
Colección Museo FORMA



El Sumpul.
1984
Carlos Cañas
Óleo sobre tela
112 x 144 cm
Colección MARTE



El mestizaje cultural.
Década de 1970
Carlos Cañas
Mural
Colección Nacional



Músicos.
1953
Carlos Cañas
Óleo sobre tela
87 x 113 cms.
Colección privada



Sin título.
1972
Camilo Minero
Acuarela sobre papel
54.2 X 37.1 cms.
Colección BCR



Sin título.
1972
Camilo Minero
Piroxilina sobre papel
70.6 X 45.8 cms.
Colección BCR



Cipote deportista.
Sin fecha
Camilo Minero
Litografía
60 x 37.2 cms.
Colección BCR



Los caballitos de feria.
1980
Camilo Minero
Piroxilina sobre silvatex
76 x 62 cms.
Colección Museo FORMA



El niño de las alcancias.
1973
Camilo Minero
Piroxilina sobre papel
60 x 37.2 cms.
Colección BCR



Sin título (Niña dormida).
1956
Camilo Minero
Óleo sobre tela
64 x 83.5 cm
Colección MARTE



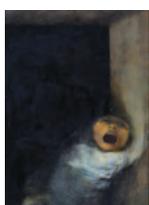
Sol y luna.
1977
Camilo Minero
Óleo sobre papel
98.7 x 78.3 cms.
Colección BCR



Carusel.
1983
Julia Díaz
Óleo sobre tela
101 x 76 cms.
Colección Museo FORMA



Niños
1973
Julia Díaz
Óleo sobre tela
71 X 53 cms.
Colección privada



El grito.
1982
Julia Díaz
Acrílico sobre canvas
72 x 54 cms.
Colección Museo FORMA



Mujer
1976
Julia Díaz
Técnica mixta
108 x 77 cms.
Colección Museo FORMA



Autoretrato
Sin fecha
Julia Díaz
Óleo sobre tela
41 x 26 cms.
Colección Museo FORMA



Hermanitos
Sin fecha
Julia Díaz
Óleo sobre tela
55 X 74 cms.
Colección privada



Maternidad
1972
Julia Díaz
Óleo sobre tela
80 X 64 cms.
Colección privada



La guerra es fuego oscuro.
1984
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta sobre cartón
111.5 x 90 cms.
Colección MARTE



Autorretrato (Olga)
1961
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta sobre masonite
39 x 36.5 cms.
Colección MARTE



Las hilanderas
1997
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta (collage)
sobre cartón
163 x 134 cms.
Colección MARTE



Los Reyes de España.
1992
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta (collage) sobre
cartón
156 x 114 cms.
Colección MARTE



5 de agosto.
1995
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta (collage) sobre
cartón
103 x 136 cms.
Colección MARTE



Visión romántica.
1992
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta sobre panel
113.5 x 229 cms.
Colección MARTE



Sin título.
Sin fecha
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta sobre tela
85 x 100 cms.
Colección privada



Máscaras.
1960
Rosa Mena Valenzuela
Mixta sobre cartulina
Colección privada
42 X 75 cms.



La Lectora.
2001
Rosa Mena Valenzuela
Técnica mixta (collage) sobre
cartón
111 x 84 cms.
Colección MARTE



Lluvia.
1943
Noé Canjura
Óleo sobre tela
43 x 46 cms.
Colección Museo FORMA



Flores para mi madre.
1967
Noé Canjura
Óleo sobre tela
87.5 x 114 cms.
Colección MARTE



Manglares.
1951
Noé Canjura
Óleo sobre tela
73 x 116 cms.
Colección privada



Bañistas
Sin fecha
Noé Canjura
Acuarela sobre papel
20 x 26 cms.
Colección Nacional



L'Ombrelle jaune.
Sin fecha
Noé Canjura
Óleo sobre tela
80 x 99 cms.
Colección MARTE



La Composition du Bouquet.
Sin fecha
Noé Canjura
Óleo sobre tela
71.5 x 58.5 cms.
Colección MARTE



Sin título.
1996
Raúl Elías Reyes
Técnica mixta
58.42 x 43.18 cms.
Colección privada



Sin título.
1987
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
81 X 100 cms.
Colección privada



Ceros.
1950-1952
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
81 X 100 cms.
Colección privada



Paisaje verano.
1985
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre silvatex
57 x 80 cms.
Colección privada



Paisaje verano.
1971
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre silvatex
65 X 94 cms.
Colección BCR



Paisaje.
1971
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
89 x 124 cms.
Colección BCR



Sin título.
1989
Raúl Elías Reyes.
Técnica mixta
58 x 46 cms.
Colección privada



Estela maya.
Sin fecha
Raúl Elías Reyes
Acrílico y óleo sobre tela
102 X 160 cms.
Colección BCR



Abstracta.
1993
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
41 x 33 cms.
Colección privada



Apartamento.
1979
Raúl Elías Reyes
Óleo sobre tela
43 x 54.5 cms.
Colección Nacional



Vilano rojo.
Sin fecha
Salarué
Óleo sobre madera
81 x 123 cms.
Colección Nacional



Luna roja de marzo.
Sin fecha
Salarué
Óleo sobre tela
129.5 x 99.5 cms.
Colección Nacional



Monstruo marino.
Sin fecha
Salarué
Óleo sobre tela
104 x 82 cms.
Colección Nacional



Meditación sobre frutos
del mar
Sin fecha
Salarué
Yeso graso sobre cartón
58.2 X 45.8 cms.
Colección BCR



El Cipitío.
Sin fecha
Salarué
Acuarela sobre papel
51 x 38 cms.
Colección MARTE



La cihuannahuati.
1940
Salarué
Óleo sobre tela
105 x 125 cms.
Colección privada



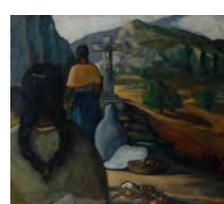
Corte Transversal.
Sin fecha
Salarué
Mixta sobre papel
46.5 X 59.5 cms.
Colección privada



Paisaje marino.
Sin fecha
Salarué
Óleo sobre tela
154 x 175 cms.
Colección MARTE



La monja blanca.
Sin fecha
Salarué
Óleo sobre tela
64 x 40 cms.
Colección Nacional



La cruz.
Sin fecha
Salarué
Óleo sobre tela
60.5 x 69 cms.
Colección Museo FORMA



Limón.
Sin fecha
Mauricio Aguilar
Técnica mixta sobre panel
45 x 35 cms.
Colección MARTE



Botella (Carlotta).
Sin fecha
Mauricio Aguilar
Técnica mixta sobre panel
121 x 91 cms.
Colección MARTE



Sin título (Pera).
Sin fecha
Mauricio Aguilar
Técnica mixta sobre panel
126 x 96 cms
Colección MARTE



Sin título.
1973
Enrique Aberle
Acuarela sobre cartón
67,3 x 97,3 cms
Colección MARTE



Sin título.
1969
Enrique Aberle
Tinta sobre papel
95 x 70 cms
Colección privada



Sin título.
1969
Enrique Aberle
Tinta sobre papel
95 x 70 cms
Colección privada



Mercado.
1962
Enrique Aberle
Óleo sobre tela
105 x 125 cms
Colección privada



Tres mujeres con velo.
1970
Enrique Aberle
Óleo sobre tela
97 x 85 cms
Colección BCR



La ronda nocturna del Dr. Kauffman.
1976
Benjamín Cañas
Óleo sobre panel de madera
177 x 184 cms
Colección privada



Boceto (El bautizo).
Benjamín Cañas
Colección privada



El bautizo.
1980
Benjamín Cañas
Óleo y hoja de oro
sobre papel
180 x 115 cms
Colección privada



Salud a la vida.
1975
Benjamín Cañas
Óleo sobre papel de madera
50 x 60 cms
Colección privada



Las tres gracias.
1986
Benjamín Cañas
Óleo sobre tela
110,5 x 81 cms
Colección MARTE



Los endocrinólogos.
1986
Benjamín Cañas
Óleo sobre tela
182,88 x 152,4 cms
Colección privada



El templario.
1965
Benjamín Cañas
Repujado en cobre
90 X 161,8 cms
Colección BCR



La lectora / autoretrato.
1992
Antonio García ponce
Óleo sobre tela
133 x 118 cms
Colección privada



Vagon de tren.
2000
Antonio García ponce
Acrílico sobre tela
141 X 141 cms
Colección privada



Hombre sentado.
1997
Antonio García ponce
Acrílico sobre tela
76 X 76 cms
Colección privada



Pájaro muerto.
1975
Antonio García Ponce
Tinta sobre papel cartón
152 x 102 cms
Colección Museo FORMA



Suprema elegía a Masferrer.
1968
Antonio García Ponce
Óleo sobre madera
184 x 122 cm
Colección Nacional



San Sebastián.
1971
Ernesto San Avilés
Acrílico sobre madera
68,3 x 55 cms
Colección privada



La anunciación.
1973
Ernesto San Avilés
Témpera al huevo s/ panel de
madera
40 x 50 cms.
Colección privada



Los cuentos de Hoffman.
1953
Ernesto San Avilés
Óleo sobre tela
101,6 x 101,6 cms
Colección privada



Retrato de hombre desconocido.
1973
Ernesto San Avilés
Témpera sobre tela
79 x 63 cms
Colección Museo FORMA



San Sebastián.
1974
Ernesto San Avilés
Témpera sobre tela
80 x 65 cms
Colección privada



Pozo en Jucuapa.
1920
Max Vollmberg
Óleo sobre tela
Colección privada

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alas, Rafael. Raúl Elas Reyes, Trascendiendo los paisajes. Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2008.
- Autores varios. Rosa Mena Valenzuela. El Salvador y su arte. Arte en Centro América, Ediciones Arte en Centroamérica. 1977.
- Autores varios. El Salvador y el arte. Carlos Cañas. Ediciones arte en Centroamérica. San Salvador, 1976.
- Ávalos, Jorge. Vida y obra de Carlos Alberto Imery. San Salvador, 2010 (en imprenta).
- Banco Central de Reserva. 40 años del Banco Central de Reserva. 1934-1974, San Salvador, 1974
- Bahamond, Astrid. Camilo Minero. La poesía del testimonio. Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2005.
- Bahamond, Astrid. Procesos del arte en El Salvador. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 2014.
- Bahamond, Astrid. Texto a la exposición homenaje a Benjamín Cañas en la Sala Nacional de Exposiciones. San Salvador, 2005.
- Cañas, Carlos. Cartas a Cristina. Centro Nacional de Artes, San Salvador, 1998.
- Castro Magaña, Ricardo. Gods spirits and legends: 20th century art from El Salvador. New York, El Museo del Barrio, 1999.
- Cea, José Roberto. De la pintura en El Salvador. San Salvador: Editorial Universitaria, 1986.
- CONCULTURA. Ernesto San Avilés, San Salvador, 2010.
- CONCULTURA. Camilo Minero : retrospectiva de su obra. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997.
- CONCULTURA. Rosa Mena Valenzuela. Retrospectiva. San Salvador, 1998.
- Cornejo, Jorge A. La Pintura en El Salvador. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1999.
- Cornejo, Jorge A. Raul Elas Reyes. Sala nacional de exposiciones. Del 8 al 27 de noviembre de 1977. San Salvador, 1977.
- Croquer, Luis. El Salvador, panorámica de la pintura del siglo XX. Banco Agrícola, fomento cultural, San Salvador, 2004.
- Croquer, Luis. Rosa Mena Valenzuela. Transformaciones, provocaciones y diálogos. Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2004.
- Flores Escalante, Aida (dir.) Tribute to Benjamin Cañas of El Salvador 1933-1987, Organización de los Estados Americanos. Editorial RHD, San Salvador, 1989.
- Galicia, Roberto y Matilde Elena López. José Mejía Vides, pintor de Cuscatlán. Colección El Salvador y el Arte, volumen IX. Editorial RHD. San Salvador, 1987.
- González Huguet, Píncel, luz y color: Zelie Lardé, Julia Díaz, Rosa Mena Valenzuela, su legado, su obra. Museo Forma, CONCULTURA, San Salvador, 2007.
- Alas, Rafael. Raúl Elas Reyes, Trascendiendo los paisajes. Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2008.
- Autores varios. Rosa Mena Valenzuela. El Salvador y su arte. Arte en Centro América, Ediciones Arte en Centroamérica. 1977.
- Autores varios. El Salvador y el arte. Carlos Cañas. Ediciones arte en Centroamérica. San Salvador, 1976.
- Ávalos, Jorge. Vida y obra de Carlos Alberto Imery. San Salvador, 2010 (en imprenta).
- Banco Central de Reserva. 40 años del Banco Central de Reserva. 1934-1974, San Salvador, 1974
- Bahamond, Astrid. Camilo Minero. La poesía del testimonio. Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2005.
- Bahamond, Astrid. Procesos del arte en El Salvador. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 2014.
- Bahamond, Astrid. Texto a la exposición homenaje a Benjamín Cañas en la Sala Nacional de Exposiciones. San Salvador, 2005.
- Cañas, Carlos. Cartas a Cristina. Centro Nacional de Artes, San Salvador, 1998.
- Castro Magaña, Ricardo. Gods spirits and legends: 20th century art from El Salvador. New York, El Museo del Barrio, 1999.
- Cea, José Roberto. De la pintura en El Salvador. San Salvador: Editorial Universitaria, 1986.
- CONCULTURA. Ernesto San Avilés, San Salvador, 2010.
- CONCULTURA. Camilo Minero : retrospectiva de su obra. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997.
- CONCULTURA. Rosa Mena Valenzuela. Retrospectiva. San Salvador, 1998.
- Cornejo, Jorge A. La Pintura en El Salvador. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1999.
- Cornejo, Jorge A. Raul Elas Reyes. Sala nacional de exposiciones. Del 8 al 27 de noviembre de 1977. San Salvador, 1977.
- Croquer, Luis. El Salvador, panorámica de la pintura del siglo XX. Banco Agrícola, fomento cultural, San Salvador, 2004.
- Croquer, Luis. Rosa Mena Valenzuela. Transformaciones, provocaciones y diálogos. Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2004.
- Flores Escalante, Aida (dir.) Tribute to Benjamin Cañas of El Salvador 1933-1987, Organización de los Estados Americanos. Editorial RHD, San Salvador, 1989.
- Galicia, Roberto y Matilde Elena López. José Mejía Vides, pintor de Cuscatlán. Colección El Salvador y el Arte, volumen IX. Editorial RHD. San Salvador, 1987.
- González Huguet, Píncel, luz y color: Zelie Lardé, Julia Díaz, Rosa Mena Valenzuela, su legado, su obra. Museo Forma, CONCULTURA, San Salvador, 2007.
- González, José Manuel. La pintura de Julia Díaz. Tesis de graduación para el título de Lic. En Letras. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, 1998.
- Lindo, Ricardo. Salarrué, el último señor de los mares. Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2006.
- Lindo, Ricardo. La pintura en El Salvador. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1986.
- MARTE. José Mejía Vides. 70 años de expresión, San Salvador, 2004.
- MUSEO FORMA. Julia Díaz. Cincuenta años de pintar. San Salvador, 1988.
- MUSEO FORMA. Pintura salvadoreña del presente siglo. San Salvador, 1985.
- Paloma, Jorge. Revisiones, encuentro con el arte salvadoreño, Museo de Arte, San Salvador, 2007.
- Rodríguez, Bélgica. Benjamín Cañas. Editorial Exlibris. Caracas, 1994.
- Sala Nacional de Exposiciones. Homenaje a la pintura latinoamericana. San Salvador, 1977.
- Solís, Armando. Camilo Minero: la orilla roja del girasol. Editorial Génesis, San Salvador, 1998.

REVISTA CULTURA

- Cultura 6. Departamento editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1955. Pp. 90-98: Ricardo Trigueros de León: "La pintura de Raúl Elas Reyes".
- Cultura 7. Departamento editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1956. Pp. 86-94: "Pintores salvadoreños".
- Cultura 8. Departamento editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1956. Pp. 50-54: Raúl Elas Reyes: "Estampas de Meanguera del Golfo".
- Cultura 11. Departamento editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1956.
- Cultura 13. Departamento editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1958. Pp.103-105: "La nueva pintura de Salarrué: breve entrevista".
- Cultura 16. Departamento editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1959.
- Cultura 21. Departamento editorial del Ministerio de Educación, San Salvador, 1961. Pp. 94-101: Quino Caso: "Hombres que hacen historia: Valero Lecha".

