

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Programa de Posgrado en Historia del Arte



EL ARTE PLÁSTICO GUATEMALTECO 1980-2000:
ESTUDIO DE CUATRO ARTISTAS

Marcia Vázquez Peralta

México, D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

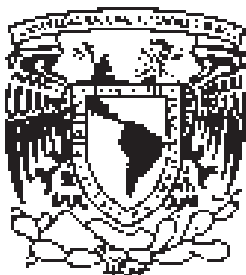


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Programa de Posgrado en Historia del Arte



**EL ARTE PLÁSTICO GUATEMALTECO 1980-2000:
ESTUDIO DE CUATRO ARTISTAS**

**Tesis que para optar por el grado de
Doctora en Historia del Arte
Presenta**

Marcia Vázquez Peralta

**Directora de tesis
Dra. Margarita Martínez Lámbarry**

México, D.F. 2009

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Dedico esta tesis a mi esposo John Schwank Durán y le agradezco su paciencia y apoyo incondicional durante estos años de trabajo.

Agradecimiento especial a mi tutora y asesores, quiénes me guiaron para llevar a cabo el trabajo y compartieron generosamente su tiempo.

Dra. Margarita Martínez Lámbarry

Dr. Aurelio de los Reyes

Dra. Elia Espinosa López

A mis sinodales

Dra. Julieta Ortiz Gaitán

Dra. Olga Sáenz González

Al Dr. Renato González Mello

A Brígida Pliego por su invaluable colaboración.

**EL ARTE PLÁSTICO GUATEMALTECO 1980-2000:
ESTUDIO DE CUATRO ARTISTAS**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

LA PLÁSTICA GUATEMALTECA EN LAS DÉCADAS 1910-1980

1.1. Los artistas y su relación con los movimientos estéticos universales.....	11
1.2. Influjos y propuestas determinantes para las nuevas generaciones.....	17
1.3. Denuncia y figurativismo: dos constantes en la plástica guatemalteca.....	18

CAPÍTULO 2

**LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA A PARTIR DE LOS SIGNOS Y
SÍMBOLOS**

2.1. Método de análisis hermenéutico.....	39
2.2. La semiótica de Charles S. Peirce: teoría complementaria a la hermenéutica.....	42

INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS

2.3. Descripción del objeto.....	49
2.4. Inventarios semánticos.....	50
2.5. Análisis semiótico.....	50
2.6. Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra.....	51
2.7. Proposición: La obra como discurso.....	51
2.8. Interpretación y valores metafóricos.....	52
2.9. Apropiación de sentido: Experiencia hermenéutica.....	52

CAPÍTULO 3

ESTUDIO DE CUATRO ARTISTAS (1980-2000)

3.1. ISABEL RUIZ

3.1.1 Descripción del objeto.....	55
3.1.2 Inventario de signos y símbolos.....	64
3.1.3 Análisis semiótico de las imágenes.....	66
3.1.4 Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra.....	68
3.1.5 Proposición: La obra como discurso.....	71
3.1.6 Interpretación y valores metafóricos.....	76
3.1.7 Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica.....	79

3.2. MARIADOLORES CASTELLANOS

3.2.1 Descripción del objeto.....	81
3.2.2 Inventarios de signos y símbolos.....	93
3.2.3 Análisis semiótico de las imágenes.....	95
3.2.4 Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra.....	99
3.2.5 Proposición: la obra como discurso.....	101
3.2.6 Interpretación y valores metafóricos.....	102
3.2.7 Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica.....	104

3.3 DARÍO ESCOBAR

3.3.1 Descripción del objeto.....	106
3.3.2 Inventarios de signos y símbolos.....	117
3.3.3 Análisis semiótico de las imágenes.....	118
3.3.4 Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra.....	121

3.3.5	Proposición, la obra como discurso.....	123
3.3.6	Interpretación y valores metafóricos.....	125
3.3.7	Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica.....	129
3.4.	MAX LEIVA	
3.4.1	Descripción del objeto.....	131
3.4.2	Inventarios de signos y símbolos.....	139
3.4.3	Análisis semiótico de los signos.....	140
3.4.4	Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra.....	141
3.4.5	Proposición la obra como discurso.....	142
3.4.6	La interpretación.....	144
3.4.7	Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica.....	145
	CONCLUSIONES.....	151
	HEMEROGRAFÍA.....	159
	INTERNET.....	162
	BIBLIOGRAFÍA.....	163
	CATÁLOGOS.....	167
	ENTREVISTAS.....	169
	ÍNDICE DE GALERÍA DE IMÁGENES EN CD-ROM.....	171
	ANEXOS	
1.	Biografías mínimas (1910-1980)	
2.	Hojas de vida de cuatro artistas	

INTRODUCCIÓN

Toda obra de arte es una epifanía o manifestación del ser.
Un lugar donde el ser y la verdad se manifiestan al mundo.

Martin Heidegger

Sendas perdidas¹

El estudio sobre cuatro artistas activos en las dos últimas décadas del siglo XX en Guatemala, surge de algunas consideraciones respecto de la actividad artística desarrollada en esos años.

La primera consideración es que al momento de escoger un tema para la elaboración de la tesis (2004), no se tenía una literatura especializada y centrada en las proyecciones artísticas de fines del siglo XX en la que se tratara la evolución, el análisis de las obras o los procesos de cambio alrededor de los artistas y años que nos ocupan. El arte de los años ochenta y noventa se trató de manera informativa en artículos de revistas de interés general o en columnas periodísticas de las secciones culturales. Es a partir del año 2000 cuando las revistas internacionales especializadas en arte, como *Art Nexus* y *AtlAnticA*, *Revista de Arte* y *Pensamiento*, registran algunos artículos monográficos sobre artistas guatemaltecos; también se presentan ponencias en algún simposio o conversatorio. Es decir, no existen textos o estudios académicos que traten el asunto a profundidad, sin embargo, los materiales existentes aunque de escaso rigor investigativo o académico, fueron consultados y forman parte de la hemerografía que enriquece este estudio.

Hay que agregar que en los años ochenta no hubo una producción artística novedosa ni abundante, más bien nos enfrentamos a una repetición de temas y técnicas ya establecidas en las décadas previas, y que es hasta entrada la década del noventa cuando se perciben cambios relativamente importantes.

El arte visual de los ochenta muestra, en general, un registro evasivo, con énfasis en lo decorativo, explosión de color y recreación de la generosa naturaleza local; aspectos que son tratados con esquemas academicistas tradicionales, tanto si se trata del dibujo, como del grabado o de la pintura. Como dato relativo al tema, los artistas de las décadas sesenta y setenta ocuparon los lugares preponderantes en el mercado y siguieron ofreciendo un arte que enfrentaba y daba una respuesta crítica a la realidad circundante o se manifestaba como una preocupación y proyección personal. Mientras que los jóvenes representantes de la década 1980-1990 se encontraron en una situación precaria, con una notable falta de recursos, no solamente desde su propia creatividad, sino desde los medios de promoción, no obstante el apoyo que les brindaron algunas galerías. Lo mismo se puede afirmar, sin lugar a equívoco, de la literatura y del teatro. Al respecto Guillermo Monsanto², crítico de arte y autor de las monografías sobre los artistas Francisco Tun y Dagoberto Vásquez, afirma que la generación del ochenta luce dispersa y confusa en lo referente a su producción y a los contenidos que la nutrieron, en tanto que la del noventa presenta cambios desde muchas perspectivas. Entre ellas: el desprendimiento de técnicas y estilos emparentados con la tradición, el cambio y fortalecimiento de escenarios y la valoración de su obra. En algunos casos, el acceso a información internacional de primera mano abrió las puertas a una nueva exploración de los modelos informales.

Las excepciones, como se verá más adelante en el estudio, se inclinan por dar testimonio de las heridas dejadas por el conflicto social o por enseñar con ironía una cultura urbana alienada y disfuncional.

Las galerías, a través de la promoción de artistas jóvenes y las muestras retrospectivas de obras de autores consagrados, sustituyeron, en gran medida, la labor que debió realizarse desde las instancias oficiales dada la ausencia de una política cultural auspiciada por el Estado. Basta recorrer las páginas de los diarios, para constatar a través de aquellas dedicadas a la vida social y cultural, la constante inauguración de exposiciones patrocinadas por dichas galerías, mismas que incluían obras de arte naïf o popular —que tuvo un gran auge en estas décadas— retrato, paisaje, figura y en ocasiones abstracción, pero, sobre todo, se promovía, sin que se pueda hacer

una afirmación categórica o una generalización que distorsione la realidad, un arte evasivo y sin compromiso.

En la década del ochenta prácticamente desaparecen todas las galerías y hacia los últimos años se crean otras, tales como: Galería Imaginaria, en 1987 en la ciudad de Antigua Guatemala, Galería El Ático en 1988 y Artconsult, que abrió en 1990. El Sereno, en la ciudad de Antigua Guatemala, funcionó algunos años como restaurante y proyecto cultural, en el que se realizaron diversas actividades musicales, literarias y muestras de plástica..

Estas galerías, junto a otras que lograron una presencia temporal en el panorama de las artes guatemaltecas, fueron, en su momento, el único medio de acceso al conocimiento del arte o de la crítica, a través de la publicación de catálogos e invitaciones, muchas veces reproducidos en la prensa escrita, donde el guatemalteco interesado en el arte visual podía tener contacto con este tema, aunque fuese de manera superficial y poco o nada académica. Son entonces las galerías, las que se encargan de la promoción y apoyo al arte nacional.

La segunda consideración es la interrogante sobre cuáles fueron las propuestas de artistas jóvenes que desde sus primeras exposiciones se perfilaron como distanciados del modelo dominante en el arte visual en Guatemala en ese lapso. La crítica ha planteado opiniones contrarias. Se afirma, por un lado, que ha habido una continuidad, tanto desde el aspecto formal, como de contenido de las obras y, por otro, que la ruptura con los modelos establecidos entre los años de 1945 a 1980 es definitiva.

Ante esas dos posturas se tomó la decisión de hacer un estudio que analice las obras de cuatro artistas cuyas propuestas difieren radicalmente unas de otras, abordan temas diversos, trabajan con medios y soportes en ocasiones inusuales, y a primera vista sugieren la opción de la ruptura con la tradición.

Así, pues, la inclusión de Isabel Ruiz, María Dolores Castellanos, Darío Escobar y Max Leiva, artistas que constituyen el sujeto de este estudio, se debe a la multiplicidad de registros con los cuales se expresan; a la diversidad cronológica, puesto que pertenecen a diferentes generaciones; a que trabajan de manera independiente, es decir, no se agrupan en

torno a colectivos artísticos o asociaciones. Tanto su formación académica como artística es muy diversa –Escobar tiene estudios de arquitectura, Ruiz y Leiva fueron estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Castellanos tiene estudios de restauración y como escultora es autodidacta–

Si bien desde el punto de vista de las ideologías y rangos sociales hay divergencias, coinciden en que su presencia en el campo artístico ha sido constante durante las décadas que abarca este trabajo y se ha intensificado en los años recientes. Son artistas que han tenido una participación importante en bienales, simposios, y exposiciones colectivas en el país y en el extranjero, donde han obtenido premios significativos. Sobre este punto se puede consultar el anexo II. Son particularmente importantes para el país las fundaciones promotoras del arte: *Juannio*, Subasta de Arte Latinoamericano, que desde 1965 apoya la creación artística y Fundación Paiz a través de la Bienal de Arte Paiz que da inicio en 1978, ambas han contado con jurados internacionales quienes certifican la calidad de los trabajos.³ Además, las obras de estos artistas forman parte de colecciones privadas y de instituciones públicas en el extranjero.

En el aspecto generacional, Isabel Ruiz tiene una trayectoria mayor al haber iniciado su trabajo profesional en los años sesenta, lo que le ha permitido abordar con múltiples soluciones formales sus motivos de denuncia y crítica que la caracterizan. A Castellanos y a Escobar se les ubica entre los “Jóvenes creadores” de los años noventa, como artistas que incursionan en las incipientes modalidades, del arte posmoderno definido por Sureda y Guasch como “El rechazo del racionalismo, de la pureza, de la abstracción formal, del compromiso social en aras de la libertad absoluta para el creador y la eliminación de las modas e ismos, el arte-objeto y el alejamiento de la academia”⁴. Por su parte, Leiva opta por los principios básicos del dibujo, la figura humana, la abstracción y el realismo cuando la pieza lo demanda.

Cabe señalar que, una vez establecido el universo de investigación se tropieza, como ya se mencionó, con falta de bibliografía, pero, sobre todo, se percibe la falta de atención que hasta este momento los creadores dan a la documentación de su propia obra.

En múltiples ocasiones no se tiene datos sobre la fecha de elaboración o sobre la ubicación de las piezas vendidas a coleccionistas privados. No se tomaron las medidas, es decir, no se llevó un inventario y no se asentaron las cédulas. Los escasos artículos publicados en referencia a sus propuestas y exposiciones están dispersos o se debe recurrir a la Hemeroteca Nacional para obtener cierta información de las páginas sociales y culturales. La ausencia de crítica seria y objetiva en el país es una constante y un escollo para formarse una idea clara del desarrollo de las artes en general.

Las entrevistas, aunque resultan coloquiales y amenas, no ofrecen referencias concretas sobre las propuestas estéticas, más bien se centran en las técnicas y los proyectos a futuro. Los catálogos de exposiciones tampoco proporcionan datos relevantes. La idea de texto de presentación –como se puede comprender– se reduce al elogio de la obra.

Solventados parcialmente los obstáculos sobre referencias ciertas, la escogencia del método hermenéutico de textos como instrumento de análisis, hubo de ser reducido a siete incisos que, sin desvirtuar su objetivo, fueran suficientes para realizar el estudio de artes visuales y no literarias. El método completo abarca tres niveles de lectura y treinta y cuatro apartados.

Después de definir el proceso metodológico y reunida la documentación se estructuró la tesis con la inclusión de un primer capítulo que sirve como preámbulo al objeto medular del trabajo. En él se informa de la trayectoria del arte guatemalteco del siglo XX, a través de ejemplos de los momentos más destacados y determinantes en la formación de lo que entendemos por un canon artístico nacional. En el caso de este período, hay que tomar en cuenta que se trata de setenta años de historia del arte (1910-1980), resumido en pocas páginas con una selección muy precisa y, con la intención de dejar señalados exclusivamente a los artistas que destacan en los diversos movimientos y que aportan unos conocimientos estéticos, unos modelos y unos estilos que marcan los cambios que se dieron en esos años y, que influyen en los posteriores.

Sirve también como un marco explicativo de la estrecha relación entre arte y sociedad que caracteriza a la plástica guatemalteca, que ha dado como resultado una constante denuncia y testimonio en las diversas ramas del arte. Además, la inclusión de este apartado interesa como

punto de partida o de base para acercarse al arte de finales de siglo (1980-2000), y con éste resolver a la pregunta sobre la continuidad o la ruptura.

Para facilitar al lector una visión global del capítulo se incluye, como primer anexo, las biografías mínimas de los artistas mencionados en el trabajo, que además complementan la galería de obras adjunta, en formato digital.

El capítulo II se refiere a la metodología que se escogió para el estudio. Se utilizó como instrumento de análisis el método hermenéutico porque facilita el acercamiento a las obras desde diferentes perspectivas, como son la descripción, la simbología, la cosmovisión del artista y el contexto en que se desarrolla la obra, lo cual facilita la interpretación y permite captar su sentido. El proceso se desenvuelve abarcando los tres niveles que permiten llegar a la apropiación del sentido del texto –si bien el objeto específico de la hermenéutica es el estudio de textos literarios– en este caso se le adecuó y aplicó a las artes visuales. Siguiendo los pasos requeridos por el análisis se hizo necesario acudir a la semiótica y, específicamente, al análisis semiótico de Charles Peirce como disciplina complementaria para descubrir el lenguaje connotativo de las obras y poder acercarse a los significados, relaciones y valores estéticos subyacentes en cada una de ellas. Siguiendo la modalidad de trabajos por series que se presentan en ciertos casos, se agruparon o sintetizaron los signos repetidos. Dichos signos dan lugar a los interpretantes o signos mentales para acceder a la interpretación del objeto.

Asimismo, se establecen los instrumentos de análisis. Éste, basado en la metodología hermenéutica, supone la observancia de unas reglas que llevan a la aproximación de la obra estudiada. Después de una análisis general del objeto como medio de comunicación visual, es necesario entablar un diálogo con ese objeto, utilizando los instrumentos que permiten desentrañar el fin último de la hermenéutica: descubrir la verdad que está detrás de la apariencia, y que implica una historia y una pertenencia al pasado que se hace presente.

La obra de arte, desde esta perspectiva, es un discurso; un acontecimiento realizado por un ser humano condicionado por un horizonte cultural y un contexto espacio temporal, que se ve reflejado en la creación artística.

El método permite avanzar desde la descripción llana de las piezas, que se acompaña de las ilustraciones pertinentes; establecer los lenguajes o registros propios de cada autor, separar los componentes de cada obra en cuanto al uso de colores, formas, textos y objetos insertos, por medio de inventarios de símbolos y así, visualizar las constantes y las variaciones que se producen en el desarrollo del trabajo individual.

Los signos descodificados dan lugar al análisis y posterior interpretación del objeto como fenómeno de comunicación, para llegar a la última fase del análisis que corresponde a la comprensión, que es la apropiación del sentido del texto u objeto de estudio, para convertirlo en vivencia del intérprete. La comprensión es una dimensión fenomenológica de la experiencia viviente.

Conforma el capítulo III, el desarrollo del análisis. En el se establecen los siete pasos que permiten de manera metódica abordar a cada uno de los artistas en sus diferentes aproximaciones y propuestas estéticas. Por lo que parece ineludible la repetición del proceso en cuatro ocasiones.

Los pasos son:

Descripción del objeto

Inventarios semánticos

Análisis semiótico

Presuposición semántica pragmática Contexto: relación autor-obra

Proposición: La obra como discurso

Interpretación y valores metafóricos

Apropiación de sentido: Experiencia hermenéutica

El estudio permite visualizar aspectos que se dan y suceden dentro del contexto de la historia de un país violentado por la guerra y sus secuelas. Inmersos en una sociedad urbana muy conservadora y multicultural a la cual se dirigen los artistas –circunstancias éstas que sin duda influyen en el proceso creativo– se distinguen, apoyados en la semiosis, el reiterado uso de ciertos símbolos. Afloran las razones, los miedos, los fantasmas y las preocupaciones que pueblan el imaginario colectivo y por deducción, el de los artistas. También permite determinar las relaciones espacio temporales entre las obras del mismo artista.

Complementa este capítulo y, sirve de guía para acceder a la trayectoria de los autores, el anexo II en el cual aparecen las hojas de vida de cada uno de ellos. Asimismo, están incorporadas al texto en el inciso correspondiente a la descripción del objeto, las imágenes de las piezas analizadas que además, aparecen en la galería de imágenes en formato digital.

Termina la exposición con las conclusiones pertinentes y la bibliografía consultada que queda dividida en bibliográfica, como base para el marco teórico; hemerográfica en cuanto a la información recabada sobre obras y autores, y en menor medida cibernética. También, se incorporaron al capítulo III las ilustraciones correspondientes a la descripción de las obras y, se adjunta un DVD con la galería de imágenes; las fotografías que ilustran el trabajo fueron obtenidas de múltiples fuentes. Dada la falta –con alguna excepción– de archivos propios de los artistas, se recurrió a catálogos, revistas y galerías de arte que prestan su acervo para escanear o fotografiar lo existente. En la actualidad se pueden rescatar ilustraciones vía Internet, de manera muy limitada, esto, en el caso de artistas que han colocado su página *web* en la red. Esta opción no estuvo disponible al momento de realizar la investigación y articulación de la tesis. La investigación ha de formar parte del indispensable soporte bibliográfico necesario para futuros trabajos académicos acerca del arte contemporáneo guatemalteco. Es un documento suficientemente completo, ya que reúne toda la información respecto del desarrollo artístico de los autores –al consultar la bibliografía se podrá constatar la inclusión de todos los textos referidos al tema– junto a un análisis de la obra total de cuatro creadores en un lapso de veinte años.

Notas

- 1 Martin Heidegger, *Sendas perdidas*, Tr. José Rovira Armengol, Editorial Lozada, Buenos Aires, 2ª. Edición, 1969, p. 61
- 2 Guillermo Monsanto, entrevista personal en galería El Attico, el 20 de agosto de 2008.
- 3 En diferentes años han colaborado como jurado de estas exposiciones varios especialistas internacionales, entre ellos, los maestros del arte Antonio Enrique Amaral, (Brasil), Omar Rayo (Colombia), Fernando Szyzlo (Perú), José Luis Cuevas (México), Manuel Álvarez Bravo (México).
Críticas de arte, Marianne de Tolentino (República Dominicana), Raquel Tibol (México), Lourdes Zita Benigni, Directora de Artes Plásticas en Casa de Las Américas (Cuba), Bélgica Rodríguez (Venezuela) directora del Museo de Arte de la OEA en Washington, D.C.
Curadores, Alma Ruiz, curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA), Gabriel Pérez Barreiro, curador y fundador de la Colección de Arte latinoamericano de la Universidad de Essex, Inglaterra y curador de Arte Latinoamericano del Blanton Musuem of Art University of Texas, USA.
- 4 Joan Sureda y Ana María Guasch, *La trama de lo moderno*, Ediciones Akal, S.A., Madrid 1993, p. 228.

CAPÍTULO I

LA PLÁSTICA GUATEMALTECA EN LAS DÉCADAS 1910-1980

Este capítulo ofrece una visión de conjunto del entorno histórico sobre las artes visuales en Guatemala, visto a través de algunos artistas relevantes en las diferentes generaciones en que se ha dividido, tanto el arte visual como el literario. No tiene una intención retrospectiva, sino, por el contrario, servimos de él para mostrar las influencias y los rompimientos habidos en los últimos años del pasado siglo. Y específicamente, en los planteamientos de los artistas que conforman el tema principal del estudio.

1.1. Los artistas y su relación con los movimientos estéticos universales

El panorama de las artes visuales en Guatemala, durante los primeros cincuenta años del siglo XX, se caracteriza por estar fuertemente influido por los movimientos estéticos europeos de finales de siglo XIX. Predomina el paisajismo impresionista. Este enraíza cómodamente en Guatemala debido, por una parte, a la propia fuente que ofrece al artista el paisaje local, Guatemala, ya se ha dicho hasta el cansancio “es paisaje”, paisaje indígena, rural y colorido; es una realidad que no puede evitarse y por eso permanece en el lenguaje plástico a través del tiempo.

Otro aspecto ineludible en el arte guatemalteco de los primeros años es la presencia en Guatemala de Jaime Sabartés¹ (1881-1968) entre 1904 y 1913. Su aporte es determinante para el crecimiento intelectual de jóvenes artistas y literatos, Sabartés reúne a los artistas de la época en tertulias literarias y artísticas informándoles sobre los cambios que implican en la plástica el modelo impresionista y su aplicación al paisaje, así como el incipiente cubismo practicado por Braque, Cézanne y Picasso, de quien fuera amigo, secretario y biógrafo² Esta actividad fue secundada por el pintor Carlos Valenti (1888 -1911). Walda Valenti refiere la relación entre los artistas de inicios del siglo de la siguiente manera:

Cuando Sabartés dispuso viaje a Quetzaltenango hacia el año 1910, el grupo de artistas –Carlos Wild Ospina, Rafael Rodríguez Padilla, Rafael Arévalo Martínez, Rafael Yela Günther, los hermanos de la Riva y Carlos Mérida--, se reunía en torno a Valenti. Le buscaban especialmente en su casa, donde las tertulias literarias y estéticas constituían el tema diario; los pintores trabajaban bajo su dirección. Podemos decir que los jóvenes guatemaltecos habían recibido un legado de arte añoso y caduco, Y Carlos Valenti impulsado por la orientación de Sabartés, conjugó su talento creador y su premura por generar aspectos innovadores en la pintura...³

Influyen también los viajes de Carlos Mérida (1891-1948) y Carlos Valenti, a París hacia los años 1910-1912 y posteriores, donde entran en contacto con la escuela de Cornelius Van Dongen, Braque, Picasso y todo el grupo cubista, así como Modigliani y Mondrian, es, pues, una época muy fecunda en aprendizaje y experimentación de las nuevas tendencias del siglo XX.⁴ Valenti es un pintor que muestra un trazo de gran textura, satura el lienzo a la manera de los impresionistas, a la vez sus retratos resuelven en un estilo expresionista, con el que capta con precisión el carácter de sus personajes, dando lugar a una verdadera innovación en el arte de principios del siglo XX. (Figs. 2 y 3)*

A su regreso de Europa, Carlos Mérida y Rafael Yela Günther (1888-1942) se embarcan en la preparación de una exposición de temática vernácula con la intención de poner en práctica las experiencias estéticas acumuladas en su permanencia en París. De esta primera etapa meridiana se expone en el Museo de Arte Moderno, Carlos Mérida de Guatemala, la colección de serigrafías sobre trajes indígenas de cada uno de los municipios del país, basadas en los estenciles del portafolio *Imágenes de Guatemala* (Figs. 4-9) editado en París por la Galería Aux Quatre Chemins, en 1928. Simultáneamente, Mérida realiza la serie estampas del PopVuh, siguiendo el estilo planimétrico cubista y el simbolista prehispánico.⁵

Humberto Garavito (1897-1970) es determinante respecto de la permanencia del paisaje como sujeto pictórico hasta muy entrada la segunda mitad del siglo. La obra de este pintor influyó

* Las imágenes que ilustran este capítulo se pueden ver en el CD adjunto.

a sus discípulos de la ENAP, tanto en cuanto a los motivos que escoge para sus obras, como del estilo neoimpresionista al que se adscribe con ferviente inclinación. Es un artista que perfecciona sus estudios en las Academias de San Carlos de México y en la de San Fernando en

Madrid. A su regreso a Guatemala, en 1927, se incorpora a la Escuela Nacional de Artes Plásticas “Rafael Rodríguez Padilla” –ENAP–, entonces Academia de Bellas Artes a la que dirige durante siete años (1928-1935), en los que impulsa el cultivo del paisaje (Figs. 10-13) en estilo impresionista con temática y elementos locales.⁶

Un artista que acude al estilo impresionista para plasmar los paisajes de la ciudad de Antigua Guatemala, es José Luis Álvarez (1917) actualmente activo, es además, el maestro de todos los paisajistas antigüeños, sin que ninguno de ellos haya logrado la calidad que Álvarez consiguió en su larga carrera profesional (Figs. 14 y 15).

Hacia la década del treinta al paisajismo propiamente dicho, se le agrega o combina un indigenismo surgido del pensamiento aculturador como resabio del positivismo de entre siglos. Se desarrolla entonces una corriente que enlaza el paisaje con el retrato del indígena desde una perspectiva antropológica. Garavito, uno de sus creadores, dedica al tema una serie de personajes indígenas retratados en su propio contexto, realizando labores cotidianas o en ceremonias religiosas, que a la vez de mostrar la destreza y dominio del dibujo del autor, sirven como documentos históricos basados en la realidad circundante. Indudablemente, una realidad desde la perspectiva propia del artista que se integra al mundo del observador, no ya por su dimensión física, sino con sus cualidades humanas trascendiendo la naturaleza exterior y transformando la propia. El arte del retrato indigenista⁷ independiente o formando parte del paisaje se integra así, como forma específica de praxis, en la realidad humana y social en una época o en una sociedad dadas y, en ese sentido, tanto retrato como paisaje son inseparables de la realidad histórica y social de Guatemala.

Junto a él, Alfredo Gálvez Suárez (1899-1946) –autor de los murales en madera del Palacio Nacional, ahora Palacio de la Cultura, encargados por el Presidente Jorge Ubico en 1939– sigue una línea realista alegórica muy alejada de las corrientes que se desarrollaban en el extranjero. Dichos murales, además de ser la obra que con mayor precisión traduce el talento de Gálvez, han

sido modelo para posteriores ilustraciones propagandísticas y sobre todo se han utilizado para la impresión de papel moneda, tal es el caso del billete de cincuenta quetzales. Los retratos tipos de indígenas (Figs. 16, 17 y 18), elaborados con precisión y preciosismo, también constituyen obras de estudio etnológico, sin que por ello el interés de estos artistas haya estado en la problemática sociopolítica o multicultural del país.

El paisaje, a partir de la década del cincuenta, ha sido tema de debate sobre el lugar que le corresponde dentro del espacio de las “obras de arte”, en similar posición al bodegón y al retrato, ambos se encuentran una situación de minusvaloración o considerados en decadencia por parte de cierta crítica y, en oposición, encuentra decididos defensores. Baste leer el ensayo sobre el tema, del poeta y narrador Luis Alfredo Arango: “...el paisajismo según los críticos que lo adversan, tiene el pecado mortal de no explorar o ‘denunciar’ la problemática nacional...”,⁸ hecho que atribuye Arango al resultado de las preocupaciones sociales y políticas que la nueva intelectualidad quiso incorporar a las letras y a la plástica, a la vez que considera a los paisajistas evasivos de la realidad, superfluos y faltos de contenido.

Lo que no puede negarse es que el paisaje formó parte y está presente en el arte guatemalteco del siglo XX y sigue teniendo seguidores que se suman a la larga lista de artistas dedicados a esta expresión.⁹ Muestra de la vigencia del paisaje es la reciente XVI Bienal de Arte Paiz, edición 2004, que incluyó entre la sección de Artistas Invitados a dos paisajistas: Mauro López (1967) y Jorge Mazariegos (1944) (Figs. 19 y 20).¹⁰

En contraposición a esta insistencia en la llamada evasión paisajística y, acordes con el momento histórico, los artistas que se agrupan bajo el signo de los años de la Revolución de Octubre, proponen expresiones de proyección social. El planteamiento se funda en una posición estética radical que sostiene la polaridad de un arte de vanguardia o revolucionario y un arte decadente o reaccionario, resultado de una traslación de conceptos que vienen de la sociología política: antinomias progreso/decadencia, revolución/reacción. Dagoberto Vásquez Castañeda (1922-1999) quien pertenece a la generación que asistió a los eventos de la Revolución del 44, afirma: “Tuvimos la suerte de vivir ese momento como estudiantes. Hicimos y actuamos en la revolución, que fue un

cambio radical. De pronto se podía hacer tantas cosas. Fue una etapa de toma de conciencia de los problemas de Guatemala...”¹¹

De ahí surgen las corrientes nacionalistas, el arte indigenista, el arte primitivo y otros que tuvieron espacio en ese lapso, a la par de posturas de denuncia que, en muchos casos, se tradujeron en un arte politizado más cercano al panfleto en su búsqueda por plantear un “arte nacional democrático y realista”.

Varios jóvenes, ansiosos de libertad, fundan el grupo **Saker-Ti** (Amanecer), símbolo del arte revolucionario de los años cincuenta. **Saker-ti** representa una tendencia, que agrupa a escritores, músicos y artistas plásticos con propuestas nacionalistas y antiimperialistas, quienes atienden más a esos planteamientos que a la fundamentación de propuestas estéticas serias, si bien éstas quedaron plasmadas en su manifiesto llamado *Siete Afirmaciones*, hubo una mayor atención a los aspectos políticos que a los estéticos. Dicho manifiesto fue revisado y criticado veinte años más tarde por Huberto Alvarado, uno de sus integrantes, en el libro *Preocupaciones*.¹²

En la década revolucionaria, algunos artistas emprendieron una labor de comunión entre un lenguaje plástico apegado a las corrientes más novedosas y la realidad histórica. Juan Antonio Franco, discípulo de Diego Rivera y José Clemente Orozco, muestra una clara preocupación por los problemas sociales, como se puede advertir en las figuras 21 y 22, en las que “el compromiso” es un elemento inherente a la obra.

Al respecto, Méndez D’ Avila en *La Cultura Vertebral* plantea cuatro factores determinantes en la creación de los años revolucionarios: a) la apertura a información internacional que durante las cuatro primeras décadas del siglo XX había estado restringida por considerarse sospechosa de contenidos subversivos o “comunistas”, entre los textos prohibidos estaban todos referidos a movimientos vanguardistas, incluido el muralismo mexicano con su discurso revolucionario. b) además de la apertura a un modelo democrático de gobierno se promovió el envío de artistas al extranjero con fines de apreciación y desarrollo de las artes. c) desarrollo técnico y económico que redundaba en oferta laboral y reformas fundamentales como aplicación de salarios mínimos, reforma agraria, etc. y, d) apertura de un mercado para el arte como consecuencia del desarrollo económico.¹³

Como conclusión a estas apreciaciones puede decirse que los años de la Revolución significaron, aunque con ciertos límites, una apertura democrática que resultó en una opción por el desarrollo y la realización plástica con libertad, si bien, rezagado respecto del resto de países latinoamericanos, como a continuación se explica. Éstos últimos, habían abandonado el figurativismo y los nacionalismos para ir a la busca de lenguajes abstractos cosmopolitas en los que se incluyen el informalismo, el surrealismo, el abstracto lírico, el constructivismo, el *action painting* y otros.¹⁴

Estilos ya extensamente desarrollados por artistas sudamericanos como es el caso de Joaquín Torres-García (1874-1949), al punto de haber fundado en París, en 1929, el Grupo Constructivista *Círculo y Cuadrado*. Para 1943 Torres se convierte en un gran divulgador en América Latina del estilo constructivista; por su parte, el cubano Wifredo Lam (1902-1982) a partir de 1939 entabla relaciones con los cubistas y surrealistas, Picasso, Breton, Peret, entre otros, amistades estas que le ofrecen la posibilidad de investigar en nuevas corrientes. El cosmopolitismo que se traduce en el dominio del estilo surrealista y su aporte al expresionismo abstracto norteamericano de la segunda mitad del siglo XX, caracteriza a otro artista latinoamericano, el chileno Roberto Matta (1911-1996). Su acercamiento a los movimientos vanguardistas del momento resulta de la amistad con poetas como Rafael Alberti y García Lorca, de la generación española del 27, y su posterior encuentro con los surrealistas Dalí y Breton, así como su estancia en Estados Unidos.¹⁵

Sirve esta digresión para notar la diferencia en la evolución del arte guatemalteco y del resto de Latinoamérica, si bien en ambos casos hubo necesidades de salir del país de origen por razones políticas, incluso algunos de ellos, una vez establecidos en Europa, tuvieron, posteriormente, que verse obligados a emigrar a Estados Unidos de América, en el caso guatemalteco pareciera que el rezago en cuanto a implementar grandes cambios obedece a una idiosincrasia propia, una sociedad conservadora y poco dada a la apertura a nuevas experiencias.

Además, existe una fuerte adhesión a la cultura propia y a la herencia prehispánica. Ya se mencionó que hubo en los años revolucionarios opciones de estudio fuera del país, sin embargo,

éstos no significaron cambios radicales en las expresiones plásticas locales, más bien el contacto con las vanguardias sirvió para adecuarlas a contenidos y temas guatemaltecos.

1.2. Influjos y propuestas determinantes para las nuevas generaciones

Algunos artistas nacionales, durante los años posteriores a la década de la Revolución, adoptaron conscientemente el influjo de las corrientes a las que tuvieron acceso, bien por el apoyo que recibieron del Estado en esa década, a través de estudios en el extranjero, o bien aprovechando los recursos con que contaban en el país.

Ciertos nombres de esta generación son determinantes para el futuro del arte guatemalteco. Por ejemplo, Carlos Mérida –quien, por su talento, es un artista medular de la plástica guatemalteca y merecería un capítulo especial dedicado a su labor en favor de nuestro arte nacional–. Cuando regresa a Guatemala, en 1955, lo hace para apoyar la construcción del Centro Cívico, con la aplicación de varios murales en mosaico y bronce esmaltado, un proyecto en el que por primera vez se logra consolidar, gracias a la preocupación de varios artistas y arquitectos por integrar escultura y arquitectura, una obra que significa un hito en el desarrollo de la plástica guatemalteca contemporánea. Mérida, familiarizado con las vanguardias, pudo liberarse del realismo social y del tema de denuncia, para buscar en las primeras, un medio de expresión de lo ancestral maya, que quedó plasmado en los murales.

Guillermo Grajeda Mena (1918-1996) (Figs. 23 y 24), Dagoberto Vásquez Castañeda (Figs. 25-28) Roberto González Goyri (1924-2007) (Figs. 29-33) y Efraín Recinos (1928), los tres primeros, artistas que también regresan después de completar becas de estudio otorgadas por el Gobierno Revolucionario, se unen a Mérida en el proyecto para incorporar murales a los edificios públicos que conforman el Centro Cívico: el Banco de Guatemala, el Crédito Hipotecario Nacional, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social y el Palacio Municipal. Los murales se realizaron con diferentes técnicas como son el esmalte sobre bronce, el mosaico italiano o tesela, el hierro y el concreto fundido *in situ*. Con ellos, la expresión estética maya de las estelas y vasijas que legaron

los artistas precolombinos, queda emulada en los trabajos de Mérida, Vásquez y González Goyri. Los temas van de la conquista y cristianización a la evolución socioeconómica del país hacia la mitad del siglo XX.

A los anteriores deben añadirse los nombres de Roberto Ossaye (1927-1954), becado también por el gobierno (Figs. 34 y 35) y, Arturo Martínez (1912-1956), quien no salió de Guatemala, (Figs. 36 y 37) dos artistas que tuvieron una corta vida y que, sin embargo, dieron respuestas fundamentales a las preocupaciones plásticas en cuanto a contenidos de temas nacionales, colorido y composición.

Martínez, el más lírico de los dos, es determinante en la formación de Isabel Ruiz (1946), artista que forma parte de la sección medular de este trabajo, quien como se verá, toma prestado tanto de Martínez como del expresionismo de Francis Bacon los rasgos esenciales que le sirven para sus propias composiciones. Además, Ruiz incorpora elementos formales y conceptuales de la cosmovisión maya que, enlazados a la realidad que la circunda, proyectan un arte de compromiso social haciendo uso de los medios que mejor se adaptan a su preferencia por el arte expresionista.

1.3. Denuncia y figurativismo: dos constantes en la plástica guatemalteca

Dos modalidades toman forma hacia mediados de la década del sesenta: el Grupo Vértebra y la Galería DS, la primera es una propuesta que se inclina por la autenticidad, el nuevo humanismo, la objetivación de lo real; con la mirada puesta en el hombre guatemalteco, sus costumbres ancestrales, sus ritos y leyendas. En lo formal es deudora del realismo socialista, el muralismo mexicano y los movimientos universales de las segundas vanguardias. Para la segunda, la Galería DS, fue importante el arte libre de todo contenido social, de denuncia o compromiso y optó por la abstracción.

La DS, como se le conoció, fue fundada en 1964 por el artista Luis Díaz (1939) y por Daniel Schafer (1937–2004), pintor y diseñador gráfico. Fue el primer espacio abierto para mostrar

y vender obras de arte con criterio profesional. Se dedicó a la promoción y divulgación de un arte renovado, con énfasis en el aspecto sintáctico y técnico de la obra, sin descuidar el semántico. A la DS, se unen Margot Fanjul (1931–1998), Joyce Vourvoulias (1940-2000) (Figs. 39 y 40) y, ocasionalmente, Rodolfo Mishaan (1924-1998). A través de la abstracción geométrica y el juego de fondo y figura (positivo y negativo), desarrollan composiciones rítmicas con gran dominio de la línea y del color como elementos estructurantes de la pintura.

En opinión de los artistas y críticos, Irma de Luján (1938) y Roberto Cabrera (1937), la Galería DS capta el interés de un reducido público que se inclina por obras menos literales, por un arte más puro, libre de ideologías, compromiso social y folklore y se dedica a la promoción y divulgación de un arte renovado, con aproximaciones a las nuevas tendencias provenientes de Norte América y Europa ¹⁶

Las múltiples exposiciones colectivas organizadas por galería **DS**, dieron inicio a la formación de un nuevo gusto en el público, uno que se inclinó por el arte ligado al abstracto geométrico y a la figuración expresionista. Es decir, que se produce una bifurcación en el camino, creándose dos vertientes: Fanjul, Díaz, Mishaan y Vourvoulias se ubican en la tendencia más abstracta, el *Minimal Art* con la aplicación de formas geométricas elementales y el arte lumínico¹⁷ del siglo XX que incorpora la luz eléctrica como soporte.

Margarita Fanjul, como se le conocía en ese momento, –más adelante, readoptará su apellido de soltera– entra en el ámbito artístico sin haber hecho estudios formales; y lo hace durante su estadía en Los Ángeles, California, entre 1962 y 1968, donde conoce a algunos pintores y toma algunos cursos de dibujo y pintura. Inmediatamente asume su vocación de manera profesional, crea sus primeras obras minimalistas, abstracto geométricas en gran formato, con énfasis en el concepto sin abandonar la perfección en la técnica. Esta postura estética la llevó a polemizar sobre el arte tradicional nacionalista que apoyaba Roberto Cabrera y el abstracto-figurativo que defendía ella. Es a su vez la primera ocasión que se publica en los medios escritos una discusión en torno a un tema estético.¹⁸

Una mirada retrospectiva a la obra de Margarita Azurdia permite hacer una marcada diferenciación en tres grandes etapas:

- a). La abstracción, con pintura de gran formato y la escultura, de la década de los sesenta (Figs. 41 y 42).
- b). La figurativa, de identidad nacional: esculturas montadas con artesanías locales pintadas y modificadas, que trabaja en los años de 1970 a 1974. (Figs. 43-48).
- c). A partir de los motivos de la literatura infantil, y de su propia introspección, va en busca de su reinsertión en la tierra y en la vida espiritual con su libro *Iluminaciones* de 1989-1993, en el que maneja el dibujo y la poesía. (Fig. 49).

A esta última parte de su producción artística se debe añadir la expresión corporal en acciones y *performance* de danzas rituales-espirituales.

Luis Díaz es un artista autodidacta que se formó en el campo de la herrería, diseñador de muebles por su capacidad constructiva y manejo del desarrollo de las formas en el espacio; consultor artístico en una firma de arquitectos —estudió parcialmente Arquitectura y se incorporó informalmente a la Escuela Nacional de Artes Plásticas— Nunca se inscribió como alumno regular pero participó de todas las experiencias con sus compañeros o rivales, como fueron los Vértebra.

A finales de la década del sesenta, su participación en la II Bienal Coltejer en Medellín, Colombia (1969) consistió en una instalación cuyo montaje fue hecho en esa ciudad según instrucciones que Díaz mismo envió a través de siete radiogramas. Su destreza en el manejo de los metales y la madera le permitieron verter su creatividad en formas geométricas y colores puros. De allí provienen sus “Montajes Ambientales” (1971), bajorrelieves derivados de estudios de las formas naturales, montados en secuencia sobre las paredes. Con uno de estos montajes, *El Gukumatz en persona*, obtuvo el premio Francisco Matarazzo de la XI Bienal de Sao Paulo, Brasil, en 1971. Ese mismo año ganó el Gran Premio en la I Bienal Centroamericana de Arte

Por su habilidad técnica profundiza y domina el arte cinético y su propuesta va por la unidad y la continuidad en el espacio, es un artista racional, no deja nada a la intuición. Y, si en un inicio su interés se fundamentaba en las formas puras sin más (Figs. 50-54), gradualmente

se acerca al compromiso social hasta convertirse en un acérrimo crítico del sistema, una obra fundamental en esta faceta de su trayectoria nace del drama de violencia que caracteriza la vida del guatemalteco en las últimas décadas. *José León* (1981) es un homenaje a un joven amigo asesinado por el gobierno de turno (Fig. 55) y la alusión al genocidio quedó plasmada en *Fósil* (Fig. 56). Se describe este cambio radical en la obra de **Díaz**, porque al igual que **Azurdia**, abandona al abstracto atrapado por la cultura de la que es producto, y ésta queda plasmada con la pureza de líneas que le es característica, transcribiendo así la realidad objetivada según su propia iconografía.

La Galería DS tiene en su fundador, Daniel Schafer, a uno de los mayores defensores del arte abstracto y la pureza de las líneas (Figs. 57 y 58). Su formación en el diseño gráfico le permitió ser de los primeros en crear una serie de afiches con estilo propio que, vista a años de distancia, configura una colección que documenta el acontecer cultural de los años sesenta.

Para Schafer el dibujo era un ritual que debía abordarse con maestría y todo trabajo que pasaba por sus manos debía ser un homenaje a la excelencia; visión que transmitió a sus estudiantes y aplicó a sus trabajos de curaduría. Su obra, de influjo escheriano, transita por el Op Art en busca de la tridimensionalidad de sus figuras, y rara vez se aleja del blanco y negro, pues siempre trata de obtener los retinianos juegos de la ilusión óptica. En su última exposición (2004), trabajó unos formatos grandes que fueron elocuentes de su credo: la perfección en la factura y en los acabados.

Algunos integrantes de la generación del sesenta junto a Schafer y Díaz, se inclinaron por lenguaje abstracto, por ejemplo Rodolfo Mishaan, es quien más seriamente opta por el abstracto, resuelve sus composiciones de amplios ritmos dinámicos con pleno dominio del color que conforman y estructuran el cuadro. Hacia el final de la década del setenta, sus temas toman un nuevo giro, parten de la historia y la evocación de la cultura maya, hace aplicación de *collages*, texturiza los cuadros, sin dejar para ello el abstracto.

Por su parte, Elmar René Rojas (1937), Roberto Cabrera, Marco Augusto Quiroa (1937-2004), Enrique Anleu-Díaz (1937) y Ramón Ávila (1933), quienes fundan y trabajan alrededor de *Vértebra*, van por la nueva figuración, relacionada en primera instancia con el realismo crítico social

en un contexto nacional de una parte y, de la otra, el realismo mágico, versión latinoamericana de lo real maravilloso.

De esta división surgen, como se mencionó anteriormente, dos grupos definidos que marcan los nuevos caminos del arte nacional. El Grupo Vértebra y la Galería DS; para el primero la realidad pluricultural y multiétnica de Guatemala, a la que se suma la polarización indígena/ladino y el enfrentamiento armado que abarca los años sesenta a noventa, es determinante en la proyección de sus planteamientos, por lo que no pueden dejarse de lado los factores exógenos que inciden en la proyección artística de este lapso. Estos son, entre otros, la censura política, las persecuciones y asesinatos indiscriminados producto de un estado de derecho quebrantado y, por último, la falta de estímulos estatales. Por otra parte, la idiosincrasia de la sociedad conservadora basada en una educación rígida no exenta de timidez y retraimiento, son los fundamentos sobre la cual se califica el arte limitándolo en sus potenciales planteamientos vanguardistas. Estos dos grupos conforman lo que se ha denominado “la generación del sesenta”. El Grupo Vértebra es un antecedente imprescindible en la historia de las artes visuales contemporáneas en Guatemala. Su formación está ligada a los procesos revolucionarios latinoamericanos: de la Revolución cubana a la ascensión al poder del socialismo con Salvador Allende en Chile, la presencia del “Che” Guevara en Guatemala, y los diferentes gobiernos reaccionarios del continente y sus implicaciones de represión y exilio, marcan los referentes creativos del grupo.

*La Cultura Vertebral*¹⁹ sirve de base para estudiar y extraer algunas ideas sobre los procesos estéticos de Guatemala en los años sesenta y setenta, ésta es una obra que analiza los procesos por los que atraviesa el grupo en su evolución artística

Los miembros fundadores de Vértebra o los *Vertebrados* como se les llamó, son todos ex alumnos de la ENAP entre 1953 y 1958, quienes coinciden en la necesidad de unirse para expresar el dolor de una sociedad que sufría una de las peores experiencias de represión y silenciamiento por un Estado que promovía la impunidad y la violencia como parte de la salvaguarda de la “seguridad nacional “ contra el comunismo y, en la consolidación de la guerra fría, apoyado por grupos de

derecha y Ejército interesados en mantener un estado de “libertad” que contradice todo el accionar de las fuerzas represivas.

Con características individuales e independientes, coinciden en utilizar la expresión neo figurativa como lenguaje de un discurso de denuncia social a la vez que hacen la apropiación de temas vernáculos precolombinos y coloniales, para con ambos instrumentos conformar un *corpus plástico* que permite descubrir una realidad vivida y sentida por la sociedad a la que pertenecen. Se hace necesario comentar a cada uno de los miembros del grupo por separado dada la diferencia de expresión que perfilan en sus obras.

Marco Augusto Quiroa, es quien más se inclina por los temas de la tradición popular partiendo del eclecticismo de la vida colonial, en la que se enlazan los gustos y los colores, las figuras y los ritos. Los protagonistas de sus obras se ladinizan o se indigenizan de acuerdo con las necesidades creativas.

Una reciente muestra retrospectiva “Quiroa Ayer y hoy” permitió ver la evolución de su arte desde sus inicios a la fecha y la recurrencia a temas que van de los textos del Pop Vuh a la religiosidad sincrética colonial y contemporánea. Quetzalcóatl, los búhos, y los retablos barrocos forman parte de las raíces. Entrelazados a éstos, el presidio, la tortura, el silenciamiento de los años recientes, son los pilares con que se construyen mundos de horror con colores de güipil y máscaras de moros. Fiestas populares, comuniones y velorios forman el repertorio de Quiroa.

En este artista está presente el humor, la ironía y la sátira que también utiliza en sus artículos periodísticos y cuentos. Éstas no requieren de ir tras la liberación de las formas y los medios, es un artista que permanece dentro del ámbito de la tradición expresiva — óleo, madera, lienzo o piedra— a la par que toma todos los elementos a su alcance ofrecidos por la fábula, el folklore y el pueblo guatemalteco como base conceptual de sus trabajos.²⁰ Se podría inferir a partir de observación de la obra general de Quiroa (Figs. 59-65), que hay algún elemento tomado del pop art, en la medida en que representa con realismo y crudeza ciertos aspectos de la vida coetánea, la crítica al sistema, los iconos de la cultura popular, sean estos religiosos o civiles; (“*La familia Donald*”, “*Siete litros*”, “*El esbirro asesinado*”), personajes poderosos y campesinos desvalidos;

militares y combatientes torturados recorren las imágenes de Quiroa con una iconografía propia a la vez que americana, con un colorido local en el que no falta el dorado de los retablos e imágenes religiosas tan caro al mestizaje siempre presente en este autor.²¹

En ocasiones, este pintor utiliza el color en forma plana y sólida y, en otras, consigue transparencias a través de pinceladas cortas de cierta textura. *“Quiroa es, desde los tiempos de estudiante y al inicio de su vida profesional, como pintor, un figurativista que va del expresionismo de recreación latinoamericana a un tipo de realismo social que se nutre de las culturas populares guatemaltecas.”*²²

Elmar René Rojas, en sus primeros años es influido por Arturo Martínez en el aspecto compositivo, adopta una figuración muy estilizada para expresarse en los medios tradicionales, la acuarela, el óleo y el lienzo. Son los medios a los que recurre desde su primera época en la que ya se percibe la destreza del manejo de estos materiales. Las transparencias del óleo caracterizan su obra hasta la actualidad. Rojas es un artista activo y muy comprometido con el desarrollo social y cultural del país.

Arquitecto y catedrático con estudios de Humanidades y Ciencias Sociales, estudió Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y luego en Perugia, París y Madrid. Fue fundador del Ministerio de Cultura y primer ministro del mismo en 1986.

Sus estudios en España e Italia en los años 1964-1969, le permitieron acercarse a la pintura matérica y a la investigación de la luminosidad como elemento compositivo del cuadro. Este será uno de los aspectos más trabajados por el autor en referencia a la técnica.

Respecto de la formación de Vértebra, dice:

Tratamos de definir una posición sin regateos, sin interés comercial, en cualquier corriente que siguiéramos, lo fundamental era defender una posición ideológica artística con compromiso social, lo que no ha cambiado. Varió la intuición de los contenidos, pero mantiene la claridad en la autenticidad y creatividad no parasitaria de corrientes internacionales ridículas, globalizantes, sin mérito (...) Respecto al oficio de la pintura, fuimos ante todo creadores, no importando el medio sino el aporte estético (...) ningún miembro de Vértebra se arrepiente de sus postulados. Nos

separamos por razones de protagonismo, y nos dimos libertad de emprender caminos individuales, como tres curas dueños de su propia iglesia, Quiroa se inclinó más por la evidencia en la denuncia, Rojas y Cabrera eran más sugerentes, cada uno tenía un lenguaje y una letra propia. Hubo coincidencias que nos permitieron arrastrar el concepto de grupo por un largo tiempo. El manifiesto de 1970 sigue siendo válido por su connotación social y por su humanismo ...²³

Fiel al formato tradicional, al lienzo y al óleo, su preocupación estética está más inclinada a traducir de forma plástica la realidad perturbadora que le rodea y que debe dejar plasmada a manera de documento histórico. Tocado muy de cerca por la represión y la crueldad de los sistemas de gobierno imperantes en los años 1968-1982, es impulsado a la formulación de un discurso lírico-documental, en el que puede leerse la problemática del país a través de un lenguaje elaborado con personajes surreales y mágicos; seres que flotan tras un velo oscuro; personajes tomados de la tradición oral, como el que deviene en la serie del “espantapájaros” inspirados en figuras fantásticas del imaginario nacional, como *El Cadejo* y *La Llorona*. Son entes antropomorfos que asechan en la oscuridad o víctimas inocentes convertidas en seres extraños. El mundo de Elmar René es el de la alucinación, el dolor, el desamparo y, desde luego, la denuncia.

Es el miembro de Vértebra más inclinado a la alegoría y al “realismo mágico”, si nos atenemos a la definición de este concepto como lo “real maravilloso latinoamericano”, en este mundo fantástico en el que suceden hechos cercanos a la mágica fantasía infantil, con personajes desdibujados y deformados. En ocasiones un gran lirismo rodea a los personajes, en otras, lo abandona por la violencia que le impele a recrear los ambientes de luto y temor (Figs. 66-71).

En Elmar René hay un desarrollo independiente de los modelos europeos o latinoamericanos de los años sesenta y setenta, igual que sus compañeros de Vértebra vuelve a su referente histórico como punto de partida y encuentro con su expresión. La imaginación creadora ve la realidad y sabe que sólo puede reencontrarla corrigiéndola, haciéndola real y reelaborándola, va más allá de sus apariencias inmediatas aunque se sirva de ellas al representar la realidad objetiva colocándose fuera de ella, enfatizando la separación entre sujeto observador y objeto,

con esta intención de objetivar la realidad a la vez que se afianza en los temas locales va hacia la universalidad.

Roberto Cabrera. Originalmente pintor y grabador, presenta su primera exposición en 1958 con trabajos en témpera, posteriormente incursiona en la “escultura de objetos encontrados” y, en la actualidad, en las instalaciones. Es un artista en constante investigación teórica y renovación estética. Su obra que incluye varias técnicas y cambios metodológicos, ha trabajado, demostrando una gran capacidad creativa, en el dibujo, el grabado, el *collage* y las instalaciones en las que no deja de tener como fundamento sus conocimientos producto de investigaciones del quehacer popular, rural o urbano. En sus obras siempre está presente lo cotidiano y lo ceremonial, el elemento sincrético de la religión guatemalteca, con Maximones²⁴ e imaginera local barroca reelaborada o intervenida. En la década del sesenta trabaja una serie basada en la mitología del Pop Vuh, probablemente la más lírica de sus series. Cuadros poblados de personajes flotantes que recuerdan las vasijas y tallas de los mayas. A partir de entonces los cambios se suceden con regularidad, su obra demuestra su acercamiento a los informalismos europeos, la pintura mítica,²⁵ los esgrafiados y la ruptura con lo bello es la característica dominante en la expresión de Cabrera (Figs. 72-82).

En el arte lo determinante no es lo que expresa la obra, sino cómo lo expresa, en la manera concreta de resolver los elementos que la constituyen para formar un todo aprehensible espiritual y cognocitivamente, en el que cada elemento cumple una función plástica que permite el diálogo con el observador, esa parece ser la preocupación de Cabrera en cada una de sus series tales como “Variaciones sobre un personaje llamado Simón”, de 1972, que no deja de sorprender con sus constantes inquietudes tanto formales como conceptuales. Por ese camino ha llegado a las esculturas de objetos encontrados, estructuras con accesorios mecánicos, objetos domésticos, juguetes, instrumentos de labranza y herrería. Éstas recuerdan a las esculturas de Louise Nevelson y al arte povera.

Para sus instalaciones prefiere los objetos recogidos durante varios años de investigación en el interior del país: máscaras, pieles, esculturas r sticas, amuletos o hamacas, en fin, todo objeto

que de alguna manera represente un icono en la cultura popular. Su arte va de la mano de sus investigaciones antropológicas, siendo el más teórico del grupo —ha sido catedrático de estética en la Universidad de San Carlos de Guatemala y la Universidad Nacional de Costa Rica— también es el que más claramente define su situación frente al arte y la realidad.

En el siguiente fragmento sobre su autodescripción como artista dice:

...ésta es pues mi base de hombre artista que continuó desarrollando y transformando según una conciencia que deviene de la realidad social donde trabajo. Guatemala es mi contexto y en la actualidad trato de reflejarla críticamente en pinturas y dibujos. En un principio me dediqué mucho al grabado sobre metal. Mis primeros grabados fueron figurativos de tendencia oroszquiana, igual que algunos dibujos. A partir de los años sesenta mi trabajo incluye varias influencias que devienen de una visión del mundo que se expresa en la conciencia social guatemalteca, a partir de un cambio en las relaciones sociales y la producción; en esos años las imágenes en Guatemala se hacen más dependientes de los patrones culturales que surgen en los países altamente industrializados, como reflejo de una mayor dependencia en el plano económico. Los artistas guatemaltecos entramos de lleno en el arte internacional que surge después de la Segunda Guerra y que por los años cincuenta se expresa por medio de la abstracción geométrica y todos los alargamientos subjetivistas que sintetizan la estética europea de los años 30-40.²⁶

Veinte años después de conformado el grupo Vértebra, afirma que: “las pinturas propias y la de sus compañeros cayeron en el mercado del arte y sus formas se quedaron pegando gritos en los asépticos muros de las casas elegantes.”²⁷

Junto a Cabrera, Anleu-Díaz, un artista comprometido con la ideología de Vértebra, es el precursor de la modalidad de “Series”, que ha continuado hasta el presente, con la que se persigue ahondar y agotar los temas en que está inmerso el autor. Es también quien aplica por primera vez el informalismo a través de la pintura matérica, así como el collage. (Figs. 83-86).

Otros representantes de las décadas sesenta y setenta que aportan grandes logros a la plástica guatemalteca tanto en la expresión abstracta como en la línea del figurativismo, sea este

simbólico o con intención narrativa son: Rodolfo Abularach (1933) y Efraín Recinos (1928). El primero habiendo iniciado su formación con el expresionismo alemán, a principios de los años cincuenta, pinta temas taurinos en óleo con pinceladas impresionistas que prefiguran un talento por desarrollar. (Figs. 87-92). Un virtuoso de la técnica ubicado entre el realismo y el hipernaturalismo, ha perfeccionado la simplificación de las formas.²⁸

Abularach presenta su serie de temas indígenas (1957), inspirada en su trabajo como copista de máscaras y pitos en el Museo de Arqueología y Etnología de Guatemala, coincide con los trabajos que Mérida, Martínez y Ossaye realizaban entonces. A finales de esa década, este pintor viaja a Estados Unidos con una beca de la Dirección General de Bellas Artes y una subvención del Departamento de Estado. Expone en la Unión Panamericana de Washington en 1959 unas composiciones cuajadas de finos e innumerables trazos a pluma formando estructuras parecidas a las del arte informal, a través de las cuales se revelan motivos mayas²⁹.

Un rasgo que empezó a caracterizar su pintura y llegó a convertirse en un tema que la unifica a través de su desarrollo es la búsqueda de la luz, y al abstracto simbólico con el uso del blanco y negro con el tema de ojos que ha desarrollado por varios años. Existe cierta coincidencia entre esta investigación y algunas obras del simbolismo de Odilon Redon, que en Abularach, tras una larga y concienzuda depuración, alcanza materializar lo espiritual –o espiritualizar lo material– hasta llegar a una pintura casi blanca, cercana a la de Mark Tobey.

La suya es una síntesis de la forma que se encamina a lo abstracto, pero que nunca abandona lo figurativo y un gran dominio técnico hasta alcanzar una telaraña con la que amarra su concepción de la luz. Su “atrape de la luz” llega a un punto blanco que se vuelve abstracto, pero que puede ser leído en forma realista una vez identificado como un ojo. Esa luz atrapada cobra vida propia, aparece humanizada en su serie de ojos, iniciada 1964 y trabajada tanto en miniaturas como en imágenes influidas por el Pop Art, en el que predomina el gusto por agrandar desmesuradamente, como lo hiciera la publicidad, los motivos que presenta. Todo ello lleva a Marta Traba a afirmar que Abularach era, a finales de los sesenta, uno de los grandes pintores latinoamericanos.³⁰

Efraín Recinos, ingeniero de profesión, ha dedicado parte de su actividad creadora a la escultura, la arquitectura y la pintura. Entre sus obras escultóricas se destacan las realizadas con chatarra y piezas de vehículos (Fig. 93) o en madera, como *Música Grande* de 1970 (Fig. 94). En su pintura de formatos mayores, utiliza el acrílico, la pintura de automóvil con variantes de intensidad en la aplicación de los colores que van de la mancha con periódicos saturados de tinte al goteado y a la texturización por medio de la multiplicidad de capas de pintura. Puede definirse a Recinos como un pintor barroco, partiendo del juego de los planos y de la cantidad de personajes que pueblan sus cuadros, en ellos predomina el tema urbano y los protagonistas de sus obras son seres tomados de la sociedad que le rodea, si bien por él caricaturizados o convertidos en personajes inspirados en las tiras cómicas a los que trata con humor e ironía. *Guatemalita*, personaje multifacético creado por Recinos, que aparece representado a veces por el mapa del país y a veces por la silueta de Istmo, es un motivo que recorre su pintura. *Guatemalita* es el lugar, el país, la cultura, la tradición... la mujer, el campo de batalla en el que Recinos establece su propio combate creativo. Es un artista integrador de la escultura y la arquitectura. Muros, colores y formas orgánicas que recuerdan a Gaudí, son características del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, ejemplo de integración plástica y, la obra más importante de Recinos.

En líneas generales podemos afirmar que son muy pocos los artistas de las generaciones de los sesenta y setenta exponentes constantes de un arte abstracto, sea éste expresionista, geométrico o minimalista.

Por el contrario, hay una innegable inclinación por la figura, por regresar a las tradiciones, las artesanías, el paisaje, el colorido local y la dramática realidad vivida para expresarla a través de la figuración ciertamente desdibujada, esgrafiada o tachada, lo cual se convierte en una constante en la plástica guatemalteca. Estas modalidades se condensaron en un lenguaje que fue asumido por artistas del grupo Vértebra y es mantenida por una generación posterior que la lleva a desarrollos de menos fuerza pues sus primeros impulsores, Cabrera y Rojas, salieron del país hacia lo que consideran un autoexiliarse para continuar sus estudios.

Por otra parte, la guerra interna, el miedo que vivían los ciudadanos y el agotamiento de los artistas por la falta de estímulo, respuesta y público, provocaron la partida de muchos al exterior. Además, la muerte de la crítica y promotora de arte, Edith Recourat, ocurrida en 1974, así como las ausencias de Daniel Shafer y Margot Fanjul, tuvieron como consecuencia que muchos de los defensores del arte abstracto y un tanto conceptual desaparecieran del escenario.

Un catastrófico terremoto, en 1976, la intensificación del conflicto armado, la situación caótica en la política y las sucesiones de gobiernos *de facto* y represión, sumados a un generalizado desatino en la organización cultural, fomentaron lo que se percibe como el mayor declive en la plástica del país.

Es hasta 1987 cuando se forma un nuevo colectivo, *Galería Imaginaria*, fundada en la ciudad de Antigua Guatemala en 1987 por Moisés Barrios (1946) y Luis González Palma (1957) con la inquietud de ofrecer un arte alternativo que incorporaba, sin excluir la figuración, técnicas mixtas tanto en pintura como en escultura, fotografía, grabado y foto-pintura. La idea es apoyada por Isabel Ruiz, y Erwin Guillermo (1950), además del escultor mexicano Pablo Swesey (1959) quien destacó como un gran artesano para el manejo de resinas, cemento, o hierro con los que criticó abiertamente el tema de “tierra arrasada” como política de Estado. Participó también el fotógrafo estadounidense Daniel Chauche (1951). Es un grupo reducido que no llega a conformar una “Generación”, pero sus intereses comunes los unen en el proyecto por la necesidad estética de enfrentar con su arte una difícil realidad.

Buscaron la ciudad de Antigua Guatemala para convertirla en la ciudad del Arte, además, con la intención de hacer de ésta un lugar de retiros para artistas al estilo *Yaddo* en Saratoga, Nueva York, donde Isabel Ruiz había asistido como artista seleccionada.

Según cuenta Ruiz, la galería funcionaba precariamente, sustentada con aportes mínimos que hacían los miembros del grupo, lo que importaba era la producción de un arte libre, con el que podían expresarse. No estuvieron, sin embargo, libres del miedo a la persecución política por constituir un grupo que se reunía por largos períodos consecutivos a trabajar conjuntamente. Los años ochenta no eran propicios para conformar asociaciones, talleres o cualquier tipo de agrupación por ajena al tema subversivo que fuese.

Galería Imaginaria significó cuando menos un cambio respecto del modelo tradicional de galería comercial, a la que no debería restársele importancia y menos subestimar, dada la trascendencia que tiene en el desarrollo de las artes guatemaltecas.

La importancia de *Imaginaria* sobre ese desarrollo, tanto en Guatemala como en el área centroamericana, ha sido comentada en varios coloquios y congresos. Al respecto, la escritora y crítica de arte, Aída Toledo afirma que:

...los primeros cambios en la visión del mundo de los poetas de los setentas, (sic) cuyo desarrollo se ve interrumpido por los acontecimientos históricos, no será sino hasta el trabajo de *Imaginaria* en los años ochenta, en donde se visualiza otro grupo de actividades culturales en donde (sic) aparecen las primeras instalaciones expuestas en las ruinas de Antigua Guatemala. Hay en sus exposiciones una nueva forma de interpretar el mundo, de tomar los aspectos del pasado, retrabajando ese aspecto del mestizaje, entronizado en el imaginario nacional, elaborando una nueva lectura en la imagen plástica que postulan.³¹

Así, pues, la presencia de *Imaginaria* representa parcialmente ese cambio estético que tanto necesitaba el país, especialmente con las nuevas propuestas aportadas por Luis González Palma. Sus fotografías intervenidas con texturas y tinturas que obligan al espectador a detenerse en el objeto artístico; Gonzáles retoma los mitos ancestrales o los habitantes originarios; los enfrenta a un observador ladino (mestizo), desde una perspectiva multicultural, en la que el indígena, con mirada directa, rodeado de brocados o símbolos occidentales, como los resplandores de las imágenes barrocas religiosas cristianas; los accesorios al vestido de quince años, o las cintas métricas rodeando la cabeza de un niña indígena, hablan de aproximaciones eurocéntricas a las culturas americanas (Fig. 98).

Además de incorporar el tono sepia, que lleva siempre implícita la nostalgia de lo viejo, son recursos y registros que logran integrar de manera exitosa sus fotomontajes, con los que ha conseguido el reconocimiento mundial. Es, también, el artista que influyó en Darío Escobar en su primera aproximación al arte.

Estas nuevas creaciones, más inclinadas a la reflexión que a la pura observación visual, son el punto de partida, a una apertura y un dejar atrás un arte comedido, que adecuaba los temas a los medios sin traspasar fronteras. Que, además, se había sostenido entre la evasión y la denuncia social, dos extremos constantes durante y después del conflicto armado, abarcando los años setenta y parte de los ochenta. Pero lo más importante son los formatos y soportes poco usuales en el medio.

El uso constante de materiales desechables, o de técnicas mixtas e incluso instalaciones, utilizadas sin temor a romper cánones impuestos por la tradición. Es importante, sin embargo, recordar lo dicho respecto de artistas que en la década de 1960 ya habían experimentado con esta modalidad.

Por eso se afirma que no hubo un rompimiento con la tradición, sino una nueva aproximación el arte en cuanto a la unidad de contenido y forma, no en cuanto al tema. Diferenciación que se hace siguiendo a Lionello Ventura, quien trata el tema de la crítica de arte considerando que hay una distinción entre el tema y el contenido, y entre la unidad del contenido y la forma³². El movimiento estético de los ochenta no fue radical, pues a pesar de incursionar en las nuevas técnicas y los cambios antes mencionados, no se puede hablar de un total alejamiento del tema social, porque los propios miembros de *Imaginaria* perpetúan la denuncia a la violencia política institucionalizada por el Estado, como claramente se ve en las obras de Pablo Swesey, Moisés Barrios (Figs. 99, 100 y 101) así como en las de Isabel Ruiz.

Rosina Cazali menciona que Moisés Barrios insistió cinco años en el tema de las bananas con un discurso crítico a la percepción occidental sobre un país tropical, tercermundista y dependiente de un producto que lo identifica hasta constituirse en un virus que impide alcanzar el nivel de país desarrollado.³³

Galería Imaginaria cierra sus puertas en 1989 y sus integrantes pasan a formar parte de artistas exclusivos de la Galería Sol del Río, que inicia sus operaciones en 1990, cuya especialización hasta la actualidad es el arte conceptual. La década de 1990, sobre todo en los últimos años, plantea una opciones distintas, muestra, en general, por parte de los artistas más jóvenes, una intención

de internacionalización, un deseo de estar a la altura de los cánones latinoamericanos –cuando no europeos– postmodernos y neoconceptuales, muchas veces con propuestas débiles y faltas de sustento teórico, influidos por las corrientes que imponen tanto Cuba, como parte de los países sudamericanos. Además, por el fácil acceso a la información, ya sea a través de la red o por revistas especializadas. Canalizan sus expectativas estéticas por la vía del arte urbano, el colectivo rebelde, el impactar al espectador. Lo que sugiere un ansia de ser reconocidos, de rechazar los modelos establecidos y de expresar en su entorno su precaria realidad.

Prevalece el deseo de abandonar la tradición y con ello la pintura como su principal valuarte junto a la escultura e incursionar en el arteobjeto, el objeto encontrado, la instalación o la combinación de fotografía e instalación. Rescatables del importante número de artistas que optan por ese camino, son las figuras de Luis González Palma, Darío Escobar (1971), Aníbal López (1964) y Mariadolores Castellanos (1958); los fotógrafos Daniel Hernández (1956) y Rodolfo Walsh (1965), salvadoreño radicado en Guatemala, entre otros.

Desde la distancia de varios años, el panorama del arte visual guatemalteco de finales del siglo veinte, no da señales de una verdadera presencia internacional, salvo contadas excepciones, como Aníbal López y Regina Galindo (1974), quienes se consagraron en Bienales de Venecia y, tuvieron una crítica favorable en revistas de prestigio, como Art Nexus, los otros, artistas que en ese momento crearon grandes expectativas, no lograron sustentar propuestas ni proyectarse sólidamente en el ámbito local.

Una vez revisados los antecedentes y por ende las filiaciones que se desprenden de ellos, se verá que los cuatro artistas sujeto de este trabajo, tienen como referente varios autores y aspectos formales para la consolidación de sus trabajos. Así por ejemplo, en Isabel Ruiz está presente el discurso del *Grupo Vértebra*, desde el aspecto de la realidad pluricultural y multiétnica de Guatemala, a la que se suma la polarización indígena/ladino y el enfrentamiento armado que abarca los años sesenta a noventa, mismo que es determinante en la proyección de sus planteamientos, en tanto que las soluciones compositivas dejan ver el influjo de Arturo Martínez.

María Dolores Castellanos, alumna de Roberto Cabrera, hereda el interés por el *collage*, más que en el aspecto formal que dista mucho del tradicional, en la carga contenidista con que lo incorpora a sus piezas, y hace que éste, al igual que en Cabrera, los elementos incorporados den cuenta de su universo simbólico subyacente en los objetos creados. En el caso de Max Leiva, es muy claro el influjo del maestro Dagoberto Vázquez, tanto en el uso de materiales, como en la concepción de formas y motivos. Se puede decir que hay muy poca diferencia en las obras de sus primeros años y ha sido hasta cierto punto un escollo para este artista la imponente dirección de su maestro –cabe aclarar que ya a inicios del siglo XXI se nota un definitivo alejamiento– La separación del canon se produce en Darío Escobar, quien incursiona en el arte de la mano de Luis González Palma y Moisés Barrios, fundadores del *Galería Imaginaria*, de ellos toma el sepia, los intertextos y la iconografía religiosa, que abandona pronto para optar por el estilo dada en la construcción de sus arteobjetos.

Estas premisas dan lugar a la inquietud por estudiar a estos cuatro artistas cuyas propuestas difieren entre sí de manera clara, sin por ello estar alejados de la tradición del arte visual guatemalteco, lo cual se irá revelando en el proceso de análisis de las obras.

Notas

- 1 Para mayor comprensión del lector, se sugiere confrontar el anexo: Biografías breves de artistas guatemaltecos.
- 2 Luis Luján Muñoz, *Jaime Sabartés en Guatemala: 1904-1927*, Serviprensa Centroamericana, Guatemala, 1981, pp. 44-49.
- 3 Walda Valenti, *Carlos Valenti, Aproximación a una biografía*, Ed. Seviprensa Centroamericana, Guatemala, 1983, p. 25.
- 4 *Cfr.* Walda Valenti, *op cit.*, “Los amigos lo orientaron en cuanto a la escuela a la cual ellos asistían, dirigida por Cornelius Van Dongen que se había alineado con los fauvistas de principios de siglo (...) En ese tiempo Valenti conoció a Braque, a Juan Gris, Léger, Matisse, Diego Rivera y al italiano Modigliani, así como Piet Mondrian (...) muy pronto se acopló al frenético ambiente artístico, pleno de conceptos antitéticos que representaban la variedad de corrientes en las que trataban de unirse algunos artistas a las inquietudes de su tiempo”. pp. 45-46.
- 5 Roberto Cabrera Padilla e Irma Lorenzana de Luján, *Arte visual contemporáneo guatemalteco*, Prensa Moderna Impresores, S. A., Colombia, 1999, p. 13.
- 6 Revista *Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla, Mayo 1920-1993*, Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección de Formación e Investigación, Guatemala, 1993, pp.196.
- 7 Sobre la estética indigenista e indianista consultar Concha Meléndez. *La novela en Hispanoamérica (1832-1889)*, Ed. Hernando, Madrid, 1934, pp.75-108. Aunque en referencia a la literatura, el indianismo trata el tema indígena reivindicando y dándole un lugar protagónico, contrario al indigenismo en el que el indígena es visto de manera periférica o lo caricaturiza, ambos casos se aplican también al negro como protagonista en el arte (negrismo y negritud), originados en el romanticismo decimonónico de la América Hispana.
- 8 Luis Alfredo Arango, “Vigencia del paisaje en la plástica guatemalteca”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, Guatemala, 1993, p. 90.
- 9 *Cfr.* Marcia Vázquez Peralta “El paisaje una constante en el arte guatemalteco del siglo XX”, *Joyas artísticas del Banco de Guatemala*, Guatemala, 2001, pp. 29-47.
- 10 *XIV Bienal de Arte Paiz 2004*, Catálogo, Guatemala, 2004.
- 11 Entrevista con Dagoberto Vásquez *Revista Crónica*, No. 41, s/a., Guatemala, 8 de septiembre, 1988. p. 54
- 12 *Cfr.* Huberto Alvarado, *Preocupaciones*, Ediciones, Vanguardia, Guatemala, 1967, pp. 192
- 13 *Cfr.* Lionel Méndez D’Ávila, *La cultura vertebral*, ADESCA, Guatemala, 2000, pp. 102-104.
- 14 Adelaida de Juan, “Actitudes y reacciones”, *América Latina en sus Artes*, México D.F., 2000, pp. 34-44.
- 15 Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, Thames & Hudson Ltd., Londres, 1993, pp. 79-95.
- 16 Roberto Cabrera, Irma Lorenzana de Luján, *Op.cit.* Afirman que: “En contraste, la tendencia dominante es la que puede decirse que, en el plano nacional, arrancó de la obra de Mérida más abstracto geométrico y que en la década 1960-1970 se aproximó a las tendencias del arte cinético, el *op art*, la abstracción pospictórica, el *minimal art*, la escultura del británico Anthony Caro o variantes no representativas del arte conceptual en artistas como Díaz, Fanjul y Joyce Vouvoulías...” p. 33.

- 17 Ian Chilvers, *Diccionario de Arte*, Tr. Alberto Adelli et al., Alianza Editorial, Libro de bolsillo, Madrid, 1995, p. 636.
 ---Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, 597 pp.
 --- Edward Lucie-Smith, *Latin American art, of the 20th century*, Thames & Hudson Ltd, Londres, 1993, 215 pp.
- 18 Margot Fanjul, “Diseción de Vértebra”, *El Imparcial*, Guatemala, 21 marzo, 1969, p. 13 y Roberto Cabrera, “Réplica a una disección: bisturí y vértebra”, *El Imparcial*, Guatemala, 8 abril, 1969, p. 11
- 19 Lionel Méndez D’Ávila, *Op cit.*, “Por esos años de principios de la década de los 70 en que surge Vértebra, se asiste también a la ruptura de una de las imágenes que la ideología de las clases dominantes de nuestra sociedad había propagado en una intención deliberada de mistificar la realidad histórica del país en el sentido de que se había enseñado a pensar al guatemalteco que constituíamos tradicionalmente un pueblo amante de la paz. (...) En esos días precisamente, Marco Augusto Quiroa presenta una serie de terrible denuncia y fuerza plástica que denomina *La carretera*. Elmar Rojas, ya había formulado uno o dos años antes una crónica de la violencia urbana, con inspiración en el incalificable suceso del asesinato de una reina de belleza del país, con lujo de sevicia y bestialidad(...) la posición de Vértebra, particularmente en el testimonio que contiene el manifiesto que dieron a conocer en marzo de 1970 es democrática y propende al contenido del ‘realismo crítico’ el cual prolonga y retoma el sentido de la ideología de la *Década revolucionaria* que se inicia en octubre de 1944 .” pp. 175-194
- 20 Cfr. José Barnoya et al., *Quiroa, ayer y hoy, Nudo de tres voces*, Magna Terra Editores, Guatemala, 2005. pp. 12-13.
- 21 *Quiroa Ayer y Hoy, 50 años de pintura: 1955-2004*, Catálogo de exposición, Guatemala, 2004.
- 22 Roberto Cabrera, “El arte plástico a partir de los años 40”, *Revista Alero*, No. 15, noviembre-diciembre, 1975 p. 60.
- 23 Entrevista de la autora con el artista Elmar René Rojas, Centro Cultural Pirámide, 10 de mayo de 2005.
- 24 Maximón o san Simón es un deidad sincrética, venerada por los pueblos mayas, combinación de dios pagano prehispánico e imagen de la Iglesia Católica.
- 25 Ian Chilvers, *Arte del siglo XX Diccionarios Oxford-complutense*, Tr. Teresa Garín Sanz de Bremond, Editorial Complutense, S.A., Madrid, 2001, p. 509.
 ---- Ver también Roberto Cabrera, “El arte plástico a partir de los años cuarenta”, *Revista Alero*, No. 15, Nov-Dic., 1975, pp. 62-64.
- 26 Lionel Méndez D’Ávila, *Op.cit.*, el texto corresponde a “...Unos cortos apuntes que publica bajo el título de *Autorretrato* que nos brindan la base para estructurar antecedentes de su trabajo...” pp. 199-201.
 --- Ver. Roberto Cabrera, “Amerindia” *Guatemala, Arte contemporáneo*, Fundación G&T, Guatemala, 1997.
 --- Shifra Goldman, “Roberto Cabrera, una apreciación”, *Revista Exposición-Homenaje a Roberto Cabrera*, Programa Permanente, Fundación Paiz, Guatemala 1996. pp. 3-8.
- 27 Francisco Morales Santos, “Márgenes incontenibles”, *Revista Crónica*, Guatemala, 2 de febrero 1990, p. 62.
- 28 Cfr. Rodolfo Abularach, Entrevista, *Revista Alero*, No. 1, 1ª. Época, 1970, pp. 55-59.
- 29 Delia Quiñónez de Toc, “Rodolfo Abularach”, *Revista Banca Central*, No. 27, año VII, octubre/diciembre, Guatemala, 1995, pp. 137-158.

- 30 *Cfr. Revista Alero*, No 1, Guatemala, 1979, pp. 55-59.
- 31 Aída Toledo, *Poesía cuerpo y performance como verdaderas emergencias estéticas en la Guatemala de hoy*, 1er. Simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneos, San José de Costa Rica 2000, pp. 87-94.
- 32 Lionello Ventura, “Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall”, Buenos Aires, 1954, pp. 17-27 en *Antología de Textos de Estética y teoría del arte*, compilador, Adolfo A. Vásquez, UNAM, México D.F., 1997, pp. 216-225. “Un tercer sistema de crítica, que, creemos concuerda más con los sanos principios de estética y con el arte mismo; es éste el que nos proponemos ilustrar en los capítulos siguientes, mientras examinamos concretas obras de arte. Se basa en la distinción entre el tema y el contenido, y en la unidad del contenido y la forma. Supóngase que un pintor que desea representar la Madona y el Niño pinta una mujer y un niño a quienes ama. El tema será la Madona y el Niño, pero el contenido de la obra lo constituirá, en realidad, el amor del pintor”.
- 33 *Crf.* Rosina Cazali, “El arte de los noventa en Guatemala: saliendo de la olla de cangrejos”, 1º. Simposio Centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas. San José de Costa Rica, 2000, pp. 50-58.

CAPÍTULO II

LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA A PARTIR DE LOS SIGNOS Y SÍMBOLOS

La interpretación de las obras de arte que se estudian en este trabajo está fundamentada en el método hermenéutico y en el modelo semiótico, como disciplina complementaria, instrumentos de análisis, que permitirán la aproximación a la multiplicidad de significados presentes en las obras escogidas y la consecuente variedad de interpretaciones que pueda resultar de ello, sin por eso dejar de ajustarse a lo manifestado en la obra misma.

2.1. Método de análisis hermenéutico¹

Definición de Hermenéutica:

La Hermenéutica es, según la definición de Hans-George Gadamer, *Verdad y método* (1977) el quehacer filosófico más importante en el ámbito de la estética, con el método se busca llegar a la verdad de la obra de arte, trazar una línea entre la obra de arte y el ser. La obra que es parte del pasado, deviene verdad en el presente. Se pretende llegar a la comprensión de textos literarios específicamente, pero con alcances en otros lenguajes artísticos, tales como el arte visual, la danza o la música. Porque pertenece a las ciencias del espíritu, opera en el campo de las significaciones intelectivas, entendido el espíritu como una realidad fenomenológica, en busca de la totalidad del sentido, hacia la verdad. Va hacia la experiencia del objeto, por medio de actividades analíticas que lo estudian con dos instrumentos:

A.- Descriptivo:

Para conocer el objeto en su apariencia; o como fenómeno, y organizarlo y con esa información ver y entender. La descripción es una visión directa del objeto y su contexto, e implica una aproximación inmediata y global, es factible utilizar para su mejor aproximación otros métodos, como el estructural, el histórico o el genético, en la medida en que sean necesarios. Para enriquecer la descripción, se elaboran inventarios de signos que, por tratarse de obras de arte visual, lo que se analiza son: colores, formas, texturas, materiales y técnicas, que conforman la obra.

B.- Reflexivo:

Para regresar críticamente sobre el objeto y llegar a la comprensión del mismo, especulativa y racionalmente; busca comprender e interpretar. El objeto puede ser cualquier obra, el objetivo es la verdad de la obra. El primer paso de este análisis es la búsqueda de la multiplicidad de significados de cada elemento descrito (forma, línea, color, etc.) y de las formas simbólicas, las cuales tienen un doble sentido. El proceso reflexivo descubre un nivel más profundo que el literal. Su instrumento de análisis es el inductivo-abductivo que busca y separa formas particulares para unir con la reflexión, sus múltiples significados. El segundo paso determina el nivel comunicativo de la obra, muestra la posibilidad expresiva, va del objeto al sujeto. El tercer paso es la apropiación del sentido del objeto, la comprensión o la actualización de una obra del pasado que puede ser vivida en el presente del intérprete. ²

La Hermenéutica, según H. G. Gadamer, no es más que un caso particular de experiencia, pero es una clase especial de experiencia, en la que el fenómeno hermenéutico es la presencia de un texto o de un “objeto de arte”. Éste se hace visible, legible; entra en la conciencia como una figura, un color, una región del presente. Es, en primer lugar, afirma Gallo,³ una “cosa que significa”, por su carácter experimental y emocional, comunica todos los efectos del ser. Nos da un ser que impacta, urge, encanta o repele y lo hace a través de formas simbólicas, y por tanto, requiere del análisis de los signos.

Las posibilidades de experiencia que desarrolla la Hermenéutica son varias: la conciencia ontológica, la histórica, la ética, la social, la mística o religiosa y la estética, que es la experiencia del arte como una dimensión humana esencial; lo estético como conciencia de lo bello. Ninguna de estas variantes pertenece a las ciencias positivas por su imposibilidad de medición estadística y por su calidad unívoca. Aunque pertenecen al conocimiento humano inmediato, son formas de experiencia. En ellas se expresa una verdad cuya verificabilidad evade los medios de que dispone la metodología científica. Es trascendente pero no imaginaria o irreal.

La Hermenéutica trata de comprender la tradición, descubre al hombre a través de sus obras con las que muestra su continuidad en el tiempo y, hace presente la tradición, al equiparar el

horizonte del objeto con el del intérprete. Desoculta la verdad del arte, Heidegger escoge las cinco palabras del poeta Hölderlin, para responder a la pregunta sobre qué es el hombre, éste responde: aquel que debe mostrar lo que es –mostrar su pertenencia a la tierra como heredero de todas las cosas– es la manifestación de la pertenencia a una realidad que estando en conflicto, el hombre la unifica. Hölderlin llama a esta unificación “intimidad”, cuya manifestación “*acontece mediante la creación de un mundo, su destrucción y su decadencia*”⁴. Mostrar significa patentizar, encontrar la verdad, esa es la intención de la Hermenéutica.

El desarrollo del método implica un diálogo con el objeto (texto, pieza bailable, partitura, arte visual) como interlocutor, desde el presente, para apropiarse de una verdad dada en el pasado, sin que medien otros estudios, opiniones o análisis previos. Tiene como base la obra misma, con un universo propio e individual. La expresión real la cumple una persona concreta –el artista– quien, explica Bally: “*articulándose en la historicidad de la lengua, se expresa con toda libertad y logra un estilo propio*”⁵ y Gadamer apunta que “*El que habla así puede servirse de las palabras más normales y corrientes y puede sin embargo dar con ellas expresión a lo que nunca se ha dicho ni volverá a decir*”⁶

El método se verifica en tres niveles y varias fases:

El primer nivel establece la semántica del lenguaje artístico.

El segundo nivel analiza el objeto como fenómeno de comunicación

El tercer nivel se centra en la experiencia hermenéutica.

La primera fase consiste en la descripción del objeto (con sus dos niveles: descriptivo y reflexivo, ver *supra*). La segunda fase es un inventario de formas significantes de doble o múltiples sentidos; valores monosémicos y plurisémicos. La tercera es el análisis semiótico de las imágenes, con el que se intenta llegar a la verdad objetiva, esto es, buscar la totalidad del sentido, mas no la totalidad de la obra –dada la apertura del objeto y multiplicidad de opciones de lectura que éste ofrece–. El modelo es empírico y objetivo, no se funda en razones por no tener relación con el subjetivismo gnoseológico, (el yo cognoscente) sino en la experiencia, es decir, en el hecho contemplativo individual del objeto.

En el segundo nivel, en su primera fase, se incorpora la presuposición semántica pragmática, el contexto y horizonte sociocultural y la relación autor obra. En la segunda fase se analiza el objeto como discurso semántico.

La tercera fase se refiere a la interpretación del fenómeno de comunicación y su valor metafórico, parte de la lectura del símbolo a la significación del referente y establece la relación interlocutor-intérprete.

En el tercer nivel se llega a la comprensión y apropiación del objeto para poder explicarlo o, lo que es lo mismo, desentrañar su verdad.

Como proceso lógico de comprensión del objeto de arte, se hace indispensable el análisis de los símbolos para fundamentar la comprensión de una realidad existente detrás de las obras que deben ser decodificadas. Por ello se tomará la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce como instrumento complementario.

2.2. La semiótica de Charles S. Peirce: teoría complementaria a la hermenéutica

En el análisis se utilizará la teoría semiótica que parte de la función de la tríada **signo / objeto / interpretante** ideada por Charles Sander Peirce (1846-1914), basado en la semiosis o proceso de significación.

Para familiarizarse con esta propuesta, es indispensable desglosar los elementos constitutivos de la teoría peirceana:

- a.- Signo:** Cualquier cosa perceptible: palabra, síntoma, señal, sueño, letra, frase. Un signo representa un objeto, refiere al objeto. Sin él, es imposible conocer al objeto. Según Peirce, un signo, o representamen, es una cosa que representa a otra en cierto aspecto o condición y que se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o más desarrollado. En otras palabras, existe una tríada **signo-objeto-interpretante**, donde “interpretante” representa la imagen mental que nos provoca un signo.
- b.- Objeto:** A lo que hace referencia el signo. Puede ser perceptible o imaginable. Determina al signo. Existe al margen del signo.

c.- **Interpretante:** Signo mental, pensamiento que interpreta un signo anterior. Cualquier nuevo interpretante arroja más luz sobre el objeto. Para que un signo sea signo requiere la presencia de una mente que lo reciba, procese e interprete. Para Peirce el interpretante es el signo mental, o psíquico subjetivo, que traduce el signo percibido por los sentidos. Un signo, naturalmente más desarrollado, puesto que explica al otro.

Un signo que a su vez será explicado con mayor detalle por otro signo, dentro del proceso que se desencadena en la mente del receptor, al cual le llamó proceso de semiosis ilimitada, y que, en última instancia, conduce a la primera aprehensión del signo en la vida de un receptor particular o colectivo.

D. Gorrée (1993), lo explica exponiendo el siguiente ejemplo: se lee la palabra “gato”, esta palabra provoca una reacción en la mente, una imagen o signo psíquico, que describe en ella, en lenguaje no verbal, una noción personal, mental (y en parte inconsciente) de “gato”. Este signo psíquico es individual, subjetivo y diferente para cada persona. Tiene, por una parte, una relación con el signo verbal “gato” (la palabra) y por otra una relación con el “objeto” gato (el animal).⁷

Por tanto, signo es todo lo que pueda conocerse, todo lo reconocible. Pero para que un signo potencial pueda actuar como tal, debe estar relacionado con un objeto, debe interpretarse y producir un interpretante (imagen) en la mente del sujeto implicado. Este proceso interpretativo se denomina “**semiosis**”. Para realizar este paso se acude a la ciencia de la acción de los signos, la semiótica. La palabra “semiótica” proviene de “semiosis”, del griego *semeiosis*, “la acción de los signos”.

La semiótica tiene por objeto estudiar no sólo qué son los signos, su naturaleza, sus clases y tipos, sino también, y muy especialmente, la función del signo como instaurador de sentido y facilitador de relaciones comunicativas, por lo tanto, obra como configurador de cultura. El término moderno fue acuñado por el mismo Peirce (1839-1914), y aunque al mismo tiempo otro investigador, el suizo Ferdinand de Saussure (1857-1914), creaba la “semiología” –término por el cual la semiótica, o al menos la semiótica lingüística, es más conocida en Europa– ninguno de los hombres supo nunca de la existencia del otro. Peirce propone una identificación entre lógica

y semiótica puesto que ambas se ocupan de las leyes del pensamiento, y éste es posible gracias a los signos. La semiótica es una forma de lógica, pero a la que él amplía con el concepto de abducción.

A continuación se presentarán los tipos de razonamiento principales que caracterizan a todo acto cognitivo con los que ejemplifica su teoría semiótica: Cuando tratamos de entender algo, el más sencillo y fiable es la deducción, el razonamiento analítico, que va de lo general a lo particular. Veamos como ejemplo el silogismo de Aristóteles: a partir de una gran premisa, una regla que incluye muchos casos:

- A) “todos los hombres son mortales”, se enuncia una menor, es decir, una regla que se contempla como un subconjunto de la premisa mayor:
- B) “Sócrates es un hombre”. La consecuencia que deriva de lo anterior, la conclusión, es que:
- C) “Sócrates es mortal”.

Peirce se pregunta ¿a cuál de estos razonamientos recurrimos cuando leemos y debemos entender un texto u obra de arte? Para aplicar la deducción necesitamos un texto que se presente ante todo con las reglas generales para su comprensión, lo cual sucede rara vez. Para aplicar la inducción necesitamos un texto que enuncie desde el principio una regla específica que gobierne su funcionamiento, pero esto tampoco es frecuente. Por eso se recurre a la semiosis. Ésta actúa como una investigación científica, y no se satisface sólo con un razonamiento analítico (deducción) o sintético (inducción): el primero, en opinión de Peirce, “demuestra que algo *debe ser*”, el segundo “demuestra que algo es *realmente* operativo”.

El razonamiento que actúa en el momento en que se trata de extraer significado de un texto es la abducción: “La abducción se limita a sugerir que algo *puede ser*” Los tres tipos de inferencias aparecen perfectamente integrados y con un único objetivo que es el descubrimiento de la verdad. Una verdad ciertamente provisional, pero avalada por el único método confiable: el científico. “Abducción”, nos explica Peirce, “representa la espontánea conjetura de una razón instintiva o la simple interrogación [...] la creencia irresistible que conduce al hombre a la ejecución de sus funciones propias [...] encarnar sus ideas en las creaciones artísticas en los instrumentos y en sistemas

teóricos”. Esta energía instintiva, agrega, “capacita al hombre para investigar los secretos de la naturaleza durante todo el curso de su pensamiento científico; la mente humana tiene que haber estado armonizada (attuned) con la verdad de las cosas para así descubrir las mismas. Es la fuente de toda verdad lógica”.⁸

Para Peirce la hipótesis que está en la base de la parte final del razonamiento, es un caso, no una regla; para ser precisos, es la hipótesis de un caso y lo ejemplifica así: **Regla:** Todas las bolitas de esta bolsa son blancas. **Resultado:** Estas bolitas son blancas. **Caso:** Estas bolitas son de esta bolsa. Que las bolitas provengan de esa bolsa determinada es una hipótesis de trabajo, que deberá comprobarse repetidamente en el curso de la indagación.

Siguiendo ese orden de ideas, sirve a la hermenéutica, en el caso concreto de un análisis relacionado con las artes visuales, para encontrar la verdad detrás de las formas aparentes de las obras, las que Nicolai Hartmann llama el primer término, es decir, la superficie con las manchas de color de una pintura.⁹

Lo primero que hay que destacar de la definición de Peirce sobre semiosis es que se trata de un proceso que involucra una serie de elementos. Uno de los cuales son los signos. Para Peirce no son objetos dados de antemano, ya que **cualquier cosa puede funcionar como un signo si establece las relaciones pertinentes exigidas, a saber: la referencia a un objeto, y la mediación de un interpretante en esta referencia al objeto.** Así, pues, la semiótica, o el estudio de los procesos de semiosis, se ocupa de todo lo que en un momento dado se encuentra en los vértices del triángulo semiótico, tanto por ser el vehículo signico o representamen, como por ser el objeto referido, o como por ser el interpretante mediador entre representamen y objeto.

Signo, objeto y representamen,¹⁰ tienen su correlato en una primeridad, una segundidad y una terceridad, que conforman y requieren de una relación para cumplir con el modelo triádico en un proceso de significación. Un signo o representamen es un primero que está en una relación triádica genuina con un segundo, llamado su objeto, que es capaz de determinar un tercero, llamado su interpretante para que asuma la misma relación triádica con su objeto que aquella en la que se encuentra él mismo respecto del mismo objeto.

Por tanto, en el modelo semiótico propuesto por Peirce, para que algo funcione como signo, debe ser requisito indispensable la existencia de estos tres elementos: representamen o signo, objeto e interpretante (explicación del signo), que ocupan desde el punto de vista lógico, el lugar de un primero, un segundo y un tercero, respectivamente.

Es importante entender correctamente el rol del interpretante para que se comprenda la tríada peirciana: un interpretante es a la vez una norma social o un hábito colectivo ya instalado y, la determinación aquí y ahora, de una mente que interiorice esta norma. En la primera concepción, vincula el signo a su objeto de manera abstracta, instituida; en la segunda, lo hace de manera concreta, aquí y ahora, en el acto; la tríada queda constituida a partir del momento en que aparece ésta última como una particularidad de la primera.

La lectura es un proceso que se realiza paso a paso, decisión tras decisión, y se introducen ajustes a un ritmo que permite al observador advertir, por ejemplo, la presencia de un vínculo intertextual, que le hace sospechar que pasajes anteriores ya vistos estarían también relacionados con dicho vínculo.

Dicho de manera más sencilla, el observador se percató de la recurrencia de una forma o expresión que, en una obra específica, manifiesta de manera explícita una cierta importancia y un sentido preciso que, hasta ese momento, estaban envueltos en el más denso misterio interpretativo. En este punto el observador debe retroceder —con su mente o su cuerpo— a todos los casos anteriores en que aparece dicha forma o expresión con el fin de verificar el efecto de su contextualización, valiéndose, ahora, de la luz de la interpretación a la que sólo pudo llegarse tras el momento de “iluminación”.

Al final de la lectura, el recorrido interpretativo culmina en un resultado y una conclusión. Sin embargo, el resultado (provisional) está relacionado con el conjunto de conocimientos del analista. Cada lectura ejerce una influencia en la cosmovisión de éste, pero al mismo tiempo dicha cosmovisión ejerce una influencia en el resultado de la lectura, que el sujeto puede considerar insatisfactoria, por lo tanto, moverle a repetir la lectura / juego. Según Peirce, la regla es un hábito interpretativo basado en la resolución consciente que impulsa al intérprete a actuar de determinada

manera. La lectura puede entenderse como un juego lingüístico con un solo participante, el lector, quien mediante prueba y error afronta una serie de hipótesis interpretativas. Si las acepta, sigue adelante; si las encuentra erróneas, retrocede y vuelve a empezar.

Aunque las reglas del juego son fijas, las estrategias son dinámicas. La lectura, entendida como juego, es también un reto continuo a las reglas interpretativas (ejercicio abductivo) a la luz de los nuevos hallazgos que se van produciendo. El círculo hermenéutico en el cual el lector realiza conjeturas sobre la obra y las comprueba comparándolas con otras del propio autor, describe lo que Eco¹¹ define como “semiosis ilimitada”.

d.- El significante

Para poder transmitirlo es necesario darle al signo una materialidad perceptible, visual, táctil, acústica o gustativa, de modo que pueda ser captada por alguno o todos los sentidos del hombre. Este aspecto del signo se conoce como significante o plano de la expresión. Para simplificar, se dice que el significante es la concreción que captamos, y que, de acuerdo al sentido receptor, se clasifica en significante visual, auditivo, olfativo, táctil o gustativo. El significante es la condición necesaria para la manifestación del significado, es decir, no hay significados sin significantes.

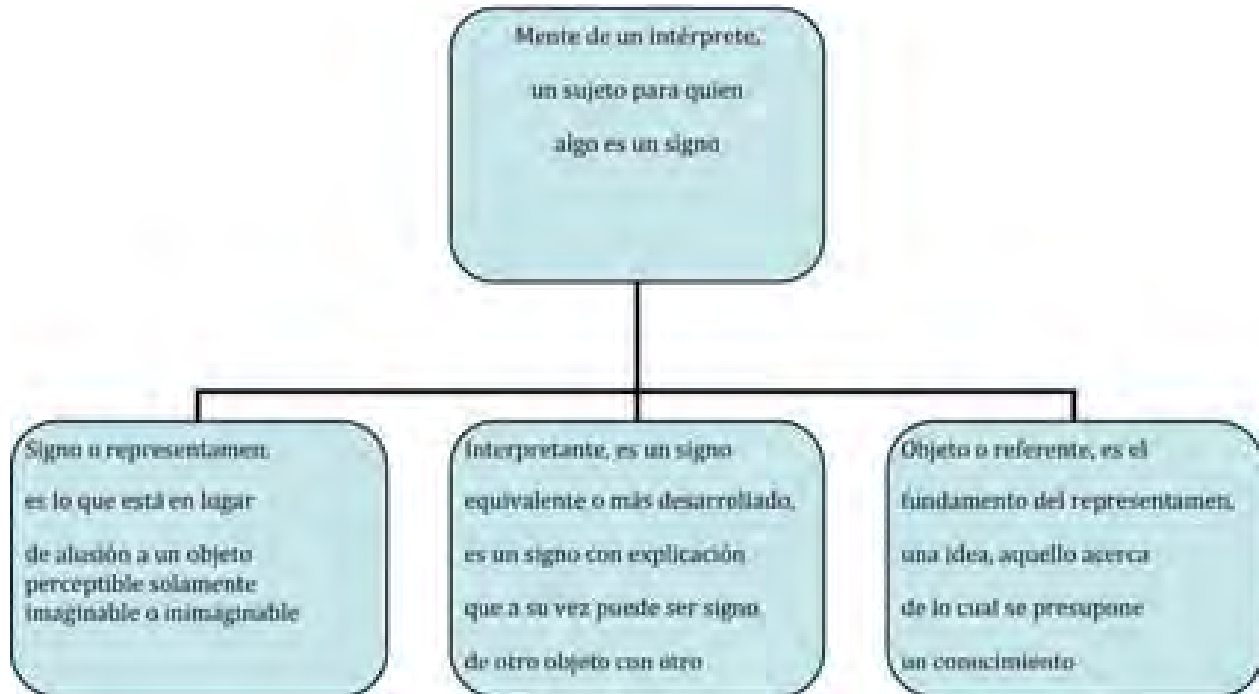
e.- El Significado

El signo posee un elemento inteligible, abstracto. El mismo está constituido por la idea del signo o representamen, al que el signo apunta, y se conoce como significado o plano del contenido. Dicha idea no plasma al representamen en todos sus aspectos, sólo reúne los elementos esenciales del mismo. Peirce llamaba a esto, el fundamento del signo, es decir, el conjunto de las características necesarias para la identificación del representamen. Expresado en forma sencilla, el significado es igual a la imagen mental del representamen.

Todo significado es una unidad netamente cultural,¹² ello significa que las características esenciales que necesita un objeto para ser tal objeto varían de cultura a cultura, y a veces hasta de persona a persona. Por ejemplo, quizá para alguien una cama sea simplemente un lugar para acostarse cuando tiene sueño y para otra persona tenga que ser un mueble antiguo, decorado. A. María Pedroni (1996), agrega que cada vez que se pretende realizar un proyecto comunicacional,

es de fundamental importancia adentrarse en los patrones culturales del sector humano hacia el cual se dirige el proyecto.¹³

TRÍADA SEMIÓTICA DE PEIRCE



INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS

El análisis basado en la metodología hermenéutica, supone la observancia de unas reglas que llevan a la aproximación al objeto estudiado. Después de una análisis general del objeto como medio de comunicación visual, es necesario entablar un diálogo con el objeto, utilizando los instrumentos que permiten desentrañar el fin último de la hermenéutica: descubrir la verdad que está detrás de la apariencia, y que implica una historia, una pertenencia al pasado que se hace presente. La obra de arte, desde esta perspectiva, es un discurso; un acontecimiento realizado por un ser humano condicionado por un horizonte cultural y un contexto espacio temporal, que se ve reflejado en la creación artística.

El primer instrumento para el análisis es la descripción, como medio de acercamiento a la obra y preámbulo de comprensión. A éste le siguen los inventarios semánticos que permiten descubrir los valores sígnicos dentro de una determinada cultura. El tercer paso se centra en la explicación de los símbolos arquetípicos, míticos, sociales o económicos. La presuposición semántica-pragmática permite inferir, a partir del horizonte cultural del autor, la intencionalidad poética que impulsa al artista a utilizar determinado lenguaje y como consecuencia de ésta produce un discurso al que enfrenta al observador con su obra. Todos los anteriores son pasos previos que permiten la interpretación y posterior apropiación del sentido del objeto de arte.

2.3. Descripción del objeto

La descripción es el preámbulo necesario para el llegar al conocimiento de un objeto artístico, formado por un lenguaje plástico y visual de formas y colores. Es el nivel de estudio basado en la experiencia, es decir, es experimental, se sirve del conocimiento del entorno sociocultural tanto del autor, como del intérprete; se enriquece con la relación que pueda existir entre el autor y la obra y, entre la obra y el intérprete, con hechos históricos o culturales relevantes para la comprensión del tema. Para ampliar y completar la visión descriptiva se realizan inventarios de valores plásticos o tópicos en diferentes niveles: signos y símbolos con valores mono y polisémicos. La descripción es inmediata y global y objetiviza el sujeto de estudio.

2.4. Inventarios semánticos

Para realizar el análisis se requiere de un inventario de recursos expresivos, valores plásticos que sustituyen los valores lingüísticos en los que originariamente se basa el método. Se toman como instrumentos de estudio para acceder a la interpretación de cada pieza, los símbolos que están presentes, y que son una constante en la obra general del artista. Este inventario incluye el valor del referente/signo; el del símbolo/significante, el valor monosémico –si bien es poco frecuente encontrar un signo que tenga una sola significación–, el polisémico (metafórico) y el unisémico (valor sintagmático y unificador de los anteriores).

Estos datos son instrumentos útiles para llegar a la interpretación de unos signos que forman parte del imaginario colectivo y, que son entendidos de manera general en el mismo sentido, por los miembros de un grupo hegemónico –en el caso de este estudio se refiere al guatemalteco, urbano, ladino (mestizo), con un nivel de educación media o superior– que es hacia quienes se dirigen los artistas con sus particulares lenguajes plásticos. Son signos que pueden ser reconocidos por los guatemaltecos y centroamericanos que tienen una cultura común, una historia similar desde la época colonial hasta el presente, que comparten unos mismos niveles educativos, que están social, económica y políticamente identificados o etiquetados como un todo (*banana republics*). En cuanto a sus usos y costumbres cotidianas, difieren muy poco. La diferencia fundamental está en las raíces mayas de los guatemaltecos, ausente en los otros países. Son aspectos culturales que aparecen en los signos y símbolos que subyacen en las obras de cada uno de los artistas.

2-5. Análisis semiótico

Los valores polisémicos son los que reúnen metafóricamente el horizonte del autor y su bagaje de símbolos cosmológicos que se refieren al ámbito de las religiones, creencias, conocimientos, miedos y tradiciones que pueblan su mundo. Símbolos sociales que involucran niveles de poder, de dominio, relaciones unificadoras o discriminadoras. Símbolos económicos referidos a productos de la tierra, la industria el consumismo. Símbolos especulativos y míticos que buscan explicaciones. Se refieren a conceptos, series y sistemas que se prestan a deducciones racionales.

2.6. Presuposición semántica pragmática Contexto: relación autor-obra

Acercarse a la obra para comprenderla implica una reflexión sobre las motivaciones del autor, la tradición y el entorno social, así como la carga semántica, geográfica e histórica, con su condicionamiento ideológico, que dejan improntas en la obra. Ideas recurrentes o *leit motives*. Cambios radicales en la trayectoria de su producción. Elementos exógenos que rodean el proceso creativo; la filiación y las posibles convergencias y divergencias respecto de otros artistas y obras coetáneos.

La presuposición semántica pragmática se refiere al signo como significado en su sentido lato. Éste está conformado por el conjunto de las relaciones psicosociales básicas que existen entre los signos del enunciado y sus usuarios: emisores/receptores. Es decir, es enfrentarse a un objeto cultural como es la obra de arte, desde el presente del lector frente al objeto que también es un presente, pero cuyo contenido es un pasado o una realidad histórica con la que se tiene una experiencia inmediata. Dicha experiencia está constituida por signos, códigos y símbolos –éstos, son tipos de signos en los cuales la relación con su objeto es totalmente arbitraria y artificial– pertenecen a la cultura del autor, conforman la historia. Por tanto, es el pasado del objeto o referente, que deberá ser decodificado por el intérprete con sus propios signos y códigos culturales. El objeto, entonces, se hace realidad a través de los signos a interpretarse. Son conceptos en el orden de la comunicación, previos a la expresión. Derivan a la obra las particulares significaciones de objetos, personas o valores. Para acceder al horizonte del autor, es necesario apoderarse del caudal de las presuposiciones.

Una vez establecidos los signos que están en la obra: metáforas visuales, y formas simbólicas, derivadas de aquéllas, el observador requiere conocer o determinar esas presuposiciones para acceder al horizonte cultural del autor.

2.7. Proposición: La obra como discurso

Es el primer nivel de comprensión del objeto como discurso, desglosados los componentes sígnicos y simbólicos, confrontados con el contexto cultural, la tradición, causas y

efectos conexos; comparadas las fuentes e ideas recurrentes, con sus variantes y perspectivas que surgen desde la obra, en este inciso se inicia un esbozo del perfil de la obra.

2.8. Interpretación y valores metafóricos

Se intenta llegar desde la interpretación a la comprensión y apropiación de la obra (entendimiento, conocimiento interno). En el arte este proceso se realiza desde su lenguaje visual, que es distinto del literario, científico, religioso o de otra índole. Por ser un lenguaje, es ya una interpretación del pensamiento del autor, de lo que el autor tuvo en mente antes de plasmarlo a la obra. Se deduce que se sirvió de figuras o formas que pertenecen a una cultura común a su entorno, al momento de crear la obra. Estas figuras están conformadas a través de signos estéticos ambiguos, y dan lugar a múltiples interpretaciones. Por ello, es necesario tomar en cuenta el valor metafórico y plurisémico que revela el pasado de una experiencia creativa, que actúa sobre las cosas y que posee una dimensión histórica, para hacerse presente a través de la lectura e interpretación actual.

La experiencia del texto por su historicidad es un nuevo tipo de experiencia-consciente, que debe ser desarrollada por el intérprete de manera fidedigna, con los instrumentos que permiten una valoración objetiva.

2.9. Apropiación de sentido: Experiencia hermenéutica

Es el último nivel del proceso para llegar a captar la realidad, a comprender el contenido y el modo único de la obra, en esencia, el sentido de ésta, a partir de un diálogo –que se fraguó en los diferentes niveles previos, entre el objeto y el observador– Se puede decir que se hace la traducción de un lenguaje a otro, de una cultura a otra y de un tiempo a otro. En otras palabras, es apropiarse de un mundo y descubrir su verdad. Y, sin embargo, la experiencia hermenéutica no es unívoca ni definitiva, porque la obra no deja de estar abierta a otras interpretaciones.

Notas

- 1 Antonio Gallo Armosino, *Manual de hermenéutica*, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 2005, 560 pp.
- 2 *Ibíd.* P. 14
- 3 *Ibíd.*, pp. 17-20
- 4 Martin Heidegger, *Arte y Poesía: Hölderlin y la esencia de la poesía*, Trd. Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1958. p. 102
- 5 Enrique Anderson Imbert, en *La crítica literaria y sus métodos*, cita a Bally al referirse a la estilística desde el punto de vista de sus contenido afectivo, Alianza Editorial Mexicana, México, D. F., 1979, p. 122.
- 6 Hans.George Gadamer, *Verdad y método,,: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Trd. M. Olasagasti, Editorial Sígueme, Salamanca, 1977, p. 122.
- 7 Edgar Salán, , *Análisis de la novela El péndulo Foucault de Umberto Eco*, Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 2006, p. 18
- 8 Elena Lugo, *La verdad según el pragmatismo de C.S. Peirce*, traducción de *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (1931-3)*, editado por Charles Hartshorne y Paul Weiss. Texto recuperado el 12 de mayo de.2007. <http://www.unav.es/gep/LugoVerdad>,
- 9 Nicolai Hartmann, *Introducción a la filosofía*, UNAM, México 1961, en *Antología, textos de estética y teoría del arte*, compilado por Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM, México, D.F., 1997, pp. 144-159.
- 10 *Cfr.*, Wenceslao Castañares La semiótica de C.S. Peirce y la tradición lógica, Texto recuperado el 11 de mayo de 2007. [http/ www.uanv.es/Castanares.htm](http://www.uanv.es/Castanares.htm).
- 11 Edgar Salán, al analizar el *Péndulo de Foucoult*, recoge los conceptos de Eco para explicar la repetición de funciones que se asigna al interpretante en la tríada peirceana,y el círculo hermenéutico: signo es, cualquier cosa que determina a otra (su interpretante) para que se refiera a un objeto al cual ella misma se refiere (su objeto) de la misma manera; el interpretante se convierte a su vez en un signo,y así *ad infinitum. op.cit.* p.24. Humberto Eco (1979). *El lector in fabula*. Editorial Lumen, 2da. Edición titulo original: *Lector in fabula, La cooperzione interpretativa nei testi narrativ.*, Bompiani, Milan, 1979. Véase también *El lenguaje del arte* de Omar Calíbrese, p. 201 donde explica al interpretante como una explicación del signo.
- 12 Umberto Eco, *La estructura ausente*. Título original: *La struttura assente*. Traducción: Francisco Serra. Editorial Lumen. 5ta. Edición. 446 págs., 1968. Texto recuperado el 12 de mayo de 2007. www.archivo-semiotica.com.ar/arquitec.html
- 13 Ana María Pedroni. *Semiología: Un acercamiento didáctico*, XL Publicaciones, Guatemala, 1996, p. 60.

CAPÍTULO III

ESTUDIO DE CUATRO ARTISTAS (1980-2000)

Siguiendo las directrices del modelo hermenéutico se realiza el estudio de la obra de cuatro artistas guatemaltecos activos en las últimas décadas del siglo XX. La obra, se entiende como una unidad conformada por varias piezas elaboradas en un lapso de veinte años por cada uno de los artistas. Se toman en consideración las variaciones en cuanto a la técnica: grabado, escultura, objeto de arte, acuarela, instalación, o cualquier técnica utilizada; así como las características y lenguajes particulares de cada caso. Muestra los aspectos más destacados de cada uno de los artistas y en los casos en que éstos han trabajado en la modalidad de series y, por tanto, llevan una misma línea o hilo conductor, se han escogido algunas de las piezas más relevantes para el análisis.

3.1. ISABEL RUIZ

3.1.1 Descripción del objeto

La primera lectura del trabajo de Isabel Ruiz tiene un enfoque diacrónico, que facilitará seguir la trayectoria de la artista para situar al lector en el lapso en el que aquel se desarrolla. Este primer acercamiento permite recorrer el camino que ha realizado la artista y ver la evolución de sus técnicas, anticipando que los motivos no han variado sustancialmente, y que su producción es más bien limitada, es decir, una misma muestra ha sido presentada con variaciones en diversas ocasiones a lo largo de la década del noventa en el siglo XX.

La organización de sus exposiciones se basó, parcialmente en series como: *Memoria de memorias* (1987), *Historia Sitiada* (1991-1992), *Río Negro* (1996), *Autoinmersión Transición* (1999), y algunas propuestas individuales como *Sahumerio* (1988), *Desaguaderos* (1988); *Testimonios* y *Asepsia* (2000-2004) El primer trabajo a considerar: *Memoria de memorias* (Fig. 1) es el que muestra imágenes en blanco y negro de figuras temerosas, angustiadas, agresivas, deformadas o canallescás; inacabadas y desproporcionadas. Elementos tomados del expresionismo¹

de los años veinte que influye de forma determinante en su obra como se podrá constatar en el desarrollo de este estudio.

Recurre a las rasgadas, rayones y tachones y, por medio de sombras y luces, enfatiza en personajes agrupados casi yuxtapuestos. Ciertos aspectos del cuerpo humano: manos, dientes, ojos que, aparecen agresivos, o se retraen en actitud sumisa. Cabezas de Medusa y garras forman parte de las escenas desconcertantes y oscuras. Pesadillas que anidaron en el subconsciente y se concretan en tintas y grabados.



1. Isabel Ruiz, *Memoria de memorias*, 1987. Calcografía, grabado 46 cm. x 30 cm. Col. Fundación Paiz.



2. Isabel Ruiz, *Serie Río Negro*, 1996. Mixta, acuarela s/papel, políptico, 100 cm. x 70 cm. Col. Privada.

En *Río Negro* (Figs. 2, 3, 4, 5 y 6), mediante el uso de varios medios, aparecen los elementos tridimensionales, con los que enfrenta al espectador a escenas macabras de miembros mutilados, rostros retorcidos, volutas barrocas tomadas del paisaje arquitectónico antigüeño e imágenes líricas como las coronas de flores y velas, convertidos en coronas de huesos. Incorpora *collages*, texturiza y perfora el papel: rescata grafías mayas para complementar sus composiciones.



3. Isabel Ruiz, *Río Negro*, Variante, de 2007.



4. *Río Negro*. Detalle.

Para la instalación, que forma parte de la misma serie (Fig. 5), recrea un velorio, sin deudos ni cadáver, dos acuarelas superpuestas forman la cruz que funciona como un ataúd iluminado por una luz indirecta, toma del cristianismo la iconografía del rito mortuario: la cruz, las velas, las flores, las sillas vacías y ahumadas o quemadas, que sirven de candelabros y sustituyen a los dolientes, en torno a un promontorio de carbón. Todo el conjunto sintetiza ceremonias y rituales alrededor del calvario, la muerte, los entierros clandestinos y la soledad.



5 Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996.
 Instalación : Mixta acuarela, carbón, sillas, velas, medidas variables,
 Col. Artista.

En su misma línea expresionista, combina nuevamente acuarela con iluminación artificial y carbón vegetal para realizar una variante de *Río Negro*. Destaca en esta obra el uso de materiales innobles que aluden en esta serie a las acciones llamadas “tierra arrasada”. Una de las acuarelas muestra un mapa de la región del K’iche’ (tercero superior derecha), cuyo centro es el rostro de alguna víctima anónima de la guerra.



6. Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996.
Acuarela, carbón Instalación. Variantes y detalles.

Usa los tonos ocres, rojo sangre y marrón sobre los que dibuja las facciones distorsionadas de hombres y mujeres de rasgos indígenas de piel oscura, rodeados de elementos tomados de los mayas, a partir de la iconografía rescatada de vasijas y estelas, entre estos se encuentran collares, redes, petates, glifos, patoli o graffiti, papel sangre, tejidos o atados. Cuerpos retorcidos, fragmentados, envueltos en manchas que semejan lenguas de fuego de colores rojizos y naranja, junto a los cuales el azul cobalto y el verde jade completan la gama de tonalidades con los que se lee la historia, que con intención testimonial traslada Isabel a sus acuarelas, *collages* e instalaciones como lo muestran las figuras 7, 8 y 9 de *Historia sitiada*.



7. Isabel Ruiz, *Historia sitiada*, 1991.
Mixta. Díptico, 70 x 100 cm. Col. Privada.

Otros elementos compositivos de Ruiz son huesos, extremidades dispersas y rosarios, que forman coronas de imágenes religiosas de las que cuelgan cadáveres o seres en tortura, todos difuminados por tonos grises semejando humo. Con frecuencia se apoya en textos, palabras sueltas o frases recuperadas de las consignas de los grupos de presión reclamando a sus familiares desaparecidos. Son los intertextos que aparecen en esta pieza (Fig. 7) los que hacen presente el sincretismo y el conflicto de culturas en constante lucha.

“Vivos los encontraron, S. XVI (...) Ya es hora de que no pierdan siempre los mismos”.



8. Isabel Ruiz, *Serie Historia sitiada*, 1991.
Mixta, papel, acuarela esgrafiada, Tríptico, 705 cm. x 252 cm. Col. Privada.



9. Isabel Ruiz, *Historia Sitiada*, 1992, variante.

En *Autoinmersión y Transición*, nuevamente usa la acuarela sobre papel como medio frágil al que ataca con tachones, cortes, golpes, pedradas; sobre colores ocres, dibuja rostros unidos por las figuras de neuronas, que, según sus palabras, investigó en libros de anatomía, para verificar su funcionamiento y poder hacer alusión a los cinco sentidos con los que percibe el entorno siempre trágico con el que impacta al espectador. Incorpora textos propios e intertextos, que hablan del silencio obligado, del odio, del dolor, como quejas y gritos de socorro y de denuncia. En esta serie hay un énfasis en el conceptualismo, que se hace



10. Isabel Ruiz, *Transición*, 1998.
Acuarela y mixta sobre papel 100 x 280 cm. Col. privada

evidente con la incorporación de mensajes gráficos: “*El momento de hablar oportunamente y de*

guardar silencio se manejan al término del tiempo que es cuando el cerebro, fruto ya harto maduro magnifica en el árbol de la vida”. (Fig.10) y “*huele a muerto, a humo, a deshechos, pero un día el olfato se rebela, se rebela, se rebela, se rebela, se rebela...*” (Fig. 11).



11. Isabel Ruiz, *Autoinmersión*, detalle.

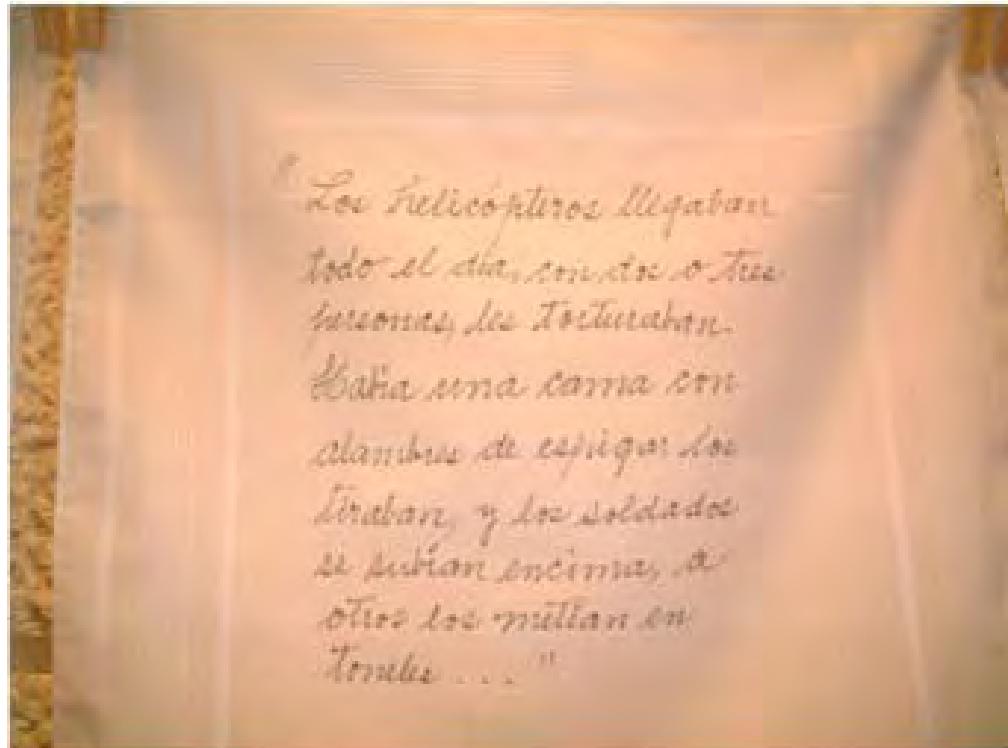
Asepsia y Testimonio, no es ya la visión de introspección que se detecta en su obra previa, deja de ser una denuncia de lo innombrable, para convertirse en un llamado, más bien un grito de atención sobre sucesos comprobables. *Asepsia* (fig.12), muestra rollos de papel higiénico y tinta indeleble donde copia los artículos de los *Acuerdos sobre identidad y derechos de los pueblos indígenas* (1999), constantemente ignorados en detrimento de los más desfavorecidos. Algunos rollos, en los que se ha repetido el texto insistentemente, quedan parcialmente desenrollados para la lectura e interacción entre la obra y el observador. Otros están pendientes de ser escritos, en alusión a lo que aún no se ha dicho sobre las huellas que dejó la guerra.



12. Isabel Ruiz, *Asepsia*, 2002.
Mixta, papel higiénico, tintas y porta papel,
dimensiones variables. Col. artista.



Para *Testimonios* (Fig.13), escribe en tinta negra sobre ochenta pañuelos blancos, los testimonios dados por las víctimas del conflicto armado para la elaboración del Documento para el esclarecimiento Histórico. Los pañuelos fueron colgados en lazos y sujetos con ganchos, semejando ropa lavada. Es una instalación que ha dado la vuelta por Centroamérica con algunas variaciones, al igual que otras de sus piezas, antes descritas.



13. Isabel Ruiz, *Testimonios*, 2002.
Mixta, pañuelos tinta, ganchos de ropa y lazo, 40 piezas variables. Col. artista.

3.1.2 Inventario de signos y símbolos

SIGNOS, REFERENTE, SEMEMA	SÍMBOLO CULTURAL/SIGNIFICANTE FORMAS SIMBOLICAS	VALOR MONOSÉMICO
Rojo	Pasión-fuego-sangre, P. C. maya: Este	Pasión
Negro	Oscuridad, miedo, P. C. maya: Oeste	Profundidad,
Azul cobalto	Esperanza- apertura	Naturaleza: mar,
Azul cielo	Nacionalismo/color bandera	Apertura
Amarillo	Luz en la tiniebla, P. C. Maya: Sur, jaguar	Luz
Blanco	Paz, pureza, algodón, P. C. maya: Norte	Vacío
Ocre	Tierra-suelo patrio-sangre seca	Tierra
Líneas blancas	Señales	Indicación de algo
Raspones	Ira-dolor, agresión	Rasgar
Rostros	Retratos testimoniales	Imágenes, iconos
Cuerpos mutilados	Genocidio-tortura-muerte	Muerte y tortura
Redes	Lazos, trampa, atado, trama, captura	Agrupar
Mallas	Defienden, cautivos, envoltura	Corazas
Collares	Enterramientos mayas, joya, valor	Ornamentos
Flechas	Hiere, mata; señala,	Directriz
Huesos	Tumbas clandestinas	Cementerio
Oscuridad	Miedo-represión-muerte, atraso,	Ignorancia
Garras	Agresión, energía, fuerza	Rapiña
Cruces	Velorios, cementerios, calvario	Fe
Imágenes religiosas	Fe-esperanza-comunidad	Iglesia/catolicismo
Cajas amarradas	Ataúdes, féretros, vasijas	Mortaja
Flores	Ceremonias-rituales-velorios, piropo	Vida
Nudos	Emblema Tikal, papel sangre, sacrificio.	Amarre
Escritura	Ideas, conceptos, registro	Comunicación
Intertextos	Voz de otro/todos	Alusión
Dibujos (neuronas)	Pensamiento-percibir-sentir-	Funciones cerebrales
Graffiti maya	Inscripciones monumentos mayas	Graffiti o pintada
Papel higiénico	Contiene detritus, deyección	Limpieza, aséptico, sucio
Pañuelos blancos	Pureza, inocencia vs. odio, maldad	Paz
Figurillas	Costumbre ancestral de entierro	Reliquia
Carbón	Tierra arrasada- genocidio	Escatología

VALORES UNISÉMICOS: FRASE O SINTAGMA	VALOR POLISÉMICO
UNIFICAN LOS SIGNOS Y LOS SIMBOLOS	METÁFORA O ALEGORÍA
Rojo: Símbolo de sangre derramada y el dolor/pasión de autora.	Llamas, Ira, heridas, muerte
Negro: Miedo a los fantasmas de la guerra, ignorancia, duelo	Oscuridad, angustia, fosa, fúnebre, horror
Azul cobalto: Un respiro de esperanza en medio del dolor	Frío, nostalgia,
Azul cielo: Reflexión sobre idea nación y patria	Bandera, cielo, libertad, serenidad
Amarillo: Propone una luz e medio de la oscuridad	Calor, luz,
Blanco: La paz descansa sobre el irrespeto a la vida y la tortura	Paz, vacío, puro, limpio, silencio
Ocre: Reminiscencia de tierra madre, sustento/maíz; barro de vasijas	Barro, creación vasijas, entierro
Líneas blancas: señalan sepultura clandestina: Genocidio, abuso y muerte	Marcas, referencias, señas
Raspones: Grafías respuesta violenta del artista ante percepción de violencia	Dolor, herida, violencia
Rostros: Seres anónimos, víctimas y retratos que se muestran para recordar	Imágenes del dolor
Cuerpos mutilados: Símil de degradación y fragmentación de la sociedad	Guerra, crueldad, locura
Redes: Unifican, marco a retratos, encasillan, trampas	Reúne lo similar: dolor, frutos, objetos
Mallas: Funcionan como corazas o petos contra la agresión	Represión, cautiverio, protección
Collares: Préstamo de entierros reales, símbolos de prestigio,	Joya, valor, prestigio, poder
Flechas: Usadas con la dualidad signo de dirección y arma blanca	Arma, señal, muestra, indica, dirige
Huesos: Se reitera el concepto de muerte, tumba, guerra...	Esencia del ser humano, guerra, muerte.
Oscuridad: En igualdad de significación con el negro: miedo, angustia	Miedo, vacío, tumba, silencio
Garras: Dentro del imaginario guatemalteco, alcanza la significación de poder	Robo, fuerza, poder, jaguar
Cruces: Llevan carga de sacrificio cristiano, velorio y sufrimiento del calvario	Sacrificio, cementerio, velorio
Imágenes religiosas: Como elementos de fe y alivio al dolor, esperanza	Fe, creencia, oración, perdón
Cajas amarradas: Atados que guardan secretos, sacrificios, cadáveres	Urna, secreto, tesoro, baúl
Flores En este caso no son vida, sino ornamento parte de un ritual de dolor, velorio	Alegría, homenaje, cariño, celebración. Alabanza
Nudos: Su origen en el atado maya y decorado con papel sangre implica sacrificio	Seguridad, dificultad, unión, desenlace
Escritura: Complemento que expresa las ideas que no muestra la figura o el color	Habla, expresión de pensamiento
Intertextos: Toma de ideas de otro para abonar o ahondar en el tema	Ideas prestadas, imaginario colectivo
Dibujos (neuronas) gráfica de la manera en que la artista percibe su entorno y lo vive con cada uno de los sentidos, dirigidos por fragmentos del cerebro	Expresar, ver, sentir, oír vivir
Patoli o Graffiti: Pintas mayas y contemporáneas, implican rebeldía, contra cultura, expresión del sujeto marginado que la artista utiliza como lenguaje propio y es la idea que domina su estética	Anónimos, anárquicos, contracultura
Papel higiénico: En él se registran a manera de detritus los derechos del hombre y la constitución del país constantemente violados y atropellados	Los derechos humanos y la constitución = deyección
Pañuelos blancos: Contrastan la pureza del blanco con los testimonios de sangre, horror, genocidio...	Limpia, impoluto, paz, gentileza
Figurillas: Amuletos de buena suerte, símbolo de esperanza en otra vida de la herencia ancestral de varias culturas. Se incorporan también en los féretros como compañía en el viaje eterno	Adorno, hechizo, protección, amuleto
Carbón: Habla de tierra arrasada, operación contrainsurgente, incendio, fin.	Residuos, quema, incendio

3.1.3 Análisis semiótico de las imágenes

Los símbolos que pueden extrapolarse de la obra se reúnen en grupos afines, a manera de consolidar sus significaciones², estos son:

3.1.3. a. Colores:

Al entrar en el tema del simbolismo de los colores, es necesario hacer referencia al inciso de los inventarios semánticos, en los cuales se plantearon valores polisémicos que funcionan de antecedentes a los símbolos, que estas voces múltiples dan lugar a múltiples simbologías en una misma cultura, y que estos símbolos son arbitrarios.

Por otra parte, está la imposibilidad de estudiar los colores de forma aislada, por las relaciones binarias y complementarias que se dan entre uno y otro color, además la de considerarse el hecho de la arbitrariedad simbólica de los colores,--puesto que no hay nada que determine de manera concluyente la relación entre color y concepto-- por lo que, al referirse al color ocre o rojo sangre, en la cultura guatemalteca, por ejemplo, se deduce la relación entre el rojo oscuro y su relación dual de vida y su función funeraria prehispánica; color iniciático y relativo a la inmortalidad, obtenida del sulfuro rojo del mercurio –cinabrio– un colorante presente en la cerámica maya. Rojo subyacente en el verdor de la tierra y la profundidad de la vasija que refiere al enterramiento, la ofrenda y el ritual.

El negro neutro y vacío, asociado a las tinieblas, lo frío y negativo; los caballos de la muerte, el luto sin esperanza, en oposición al blanco, duelo con esperanza de renacer, el negro conforma con el blanco el eje Norte-Sur del concepto maya de los puntos cardinales. Silencio eterno, renuncia al mundo y búsqueda de la trascendencia.

Lo inmaterial de color azul, también con su carga de profundidad, de transparencia y vacío, de aire, de agua, de cristal puro y frío aligera las formas, las deshace en el camino a lo indefinido. En el cristianismo cubre y vela la divinidad.

Amarillo es el color ardiente de la vida y de la luz. Asociado al negro como su complemento, refiere a la eternidad como el oro metal eterno.

El blanco descubre el ocaso o entrada en lo invisible que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar frío, conduce al vacío nocturno. Primitivamente simboliza el duelo, como consecuencia de que la muerte precede a la vida.

3.1.3. b. Figuras, palabras y objetos:

Las redes sirven para inmovilizar al adversario, también es sujeción de esclavos, prisioneros y animales domésticos. Símbolo de los complejos que traban la vida interior y exterior. En la tradición cristiana simboliza la acción divina que tiende a recoger a los hombres para introducirlos en el reino de los cielos después del juicio final.

El valor de los collares es el del amuleto, propiedad mágica, además significa una función de dignidad, así como de recompensa.

La flecha simboliza penetración, apertura, orificio, pensamiento que introduce la luz, muerte súbita, fulminante. Ruptura de la ambivalencia, la proyección desdoblada de la objetivación; la elección y la dirección que se busca para identificarse y diferenciarse, porque diferenciándonos nos identificamos, marca la individualidad a la personalidad.

El hueso es el símbolo de firmeza, la fuerza, el elemento permanente y primordial del ser. Soporte de lo visible, lo esencial de la creación Yo, el espíritu primero preexiste a toda la creación. Para los pueblos más antiguos y tradicionalistas en su religión, el alma como elemento más importante del ser está en los huesos, por eso el respeto que infunden los restos óseos.

En la iconografía cristiana, la cruz es la salvación y la pasión del Salvador. Es el suplicio del Mesías, en ella se hace presente o, dicho de otra manera, donde está la cruz está Cristo. El más universal de los símbolos, el más totalizante.

En el lenguaje iconográfico de Ruiz aparecen las cajas, unidas a los nudos, símbolos de lo femenino como figura de lo inconsciente y del cuerpo materno, en un sentido dual, contiene el secreto que encierra y separa del mundo lo que es precioso y frágil o temible; protege pero ahoga.

Los nudos simbolizan la coerción, complicación, complejo, enredo; materializan los embrollos de la fatalidad, los nudos mayas unidos las manchas rojas, o *papel sangre*, refieren a los sacrificios y la muerte, y además, es el glifo emblema de Tikal.

La flor es el símbolo del principio pasivo, el cáliz de la flor es receptáculo de la actividad celeste. Virtudes del alma, símbolo del amor y de la armonía. Para los mayas la flor de cuatro pétalos representa el sol, porque cuatro es el número solar.

Asociada a las mariposas representa a las almas de los muertos. Arquetipo del alma o centro espiritual.

Los intertextos, incorporados como grafía complementaria materializan la revelación, cortan la relación humana primigenia y la remplazan por un universo de signos. Es un esfuerzo secundario y peligroso por reapropiarse simbólicamente de la presencia del otro.

Al unificar las relaciones signo-interpretante-objeto, en todos los colores símbolo escogidos por Isabel, se descubren los abismos del pensamiento que guían la mano de la artista, el vocabulario cromático deletrea la oscuridad, el frío, el fin, la muerte y el duelo que le sigue. Apenas, más bien tímidamente, surge un haz de luz en el mundo de tinieblas que transmite la obra. Además, la extrapolación de símbolos escatológicos que se descubren en la obra de Ruiz, a través de una constante incorporación de objetos relacionados con lo trágico, el dolor, el fin: cruces, muerte, huesos, sangre, alma, pozos; figuras grotescas, exageradas o desfiguradas, y como complemento, el uso soportes como el papel rasgado o *grattage*, el carbón, el papel higiénico, los pañuelos, muestran una unidad entre contenido y forma propia de la teoría hegeliana que propone a ambas como una y la misma cosa. Por otra parte, corresponde su obra a la línea simbólica, desdeñando las otras dos vertientes: clásica y romántica, con las que generalmente se ha desarrollado el arte universal. No puede dejarse de lado el peso que tiene el arte rupestre y el mundo maya en el simbolismo de Ruiz, ambos se perfilan en el color ocre, los amuletos, las líneas y el graffiti a los que recurre constantemente.

3.1.4 Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra

En el proceso de apropiación del objeto artístico quedó establecida la necesidad de conocer unos presupuestos que derivan a la obra las particulares significaciones de objetos, personas o valores. Esto es, acceder al horizonte del autor, al modo en que el artista está situado en el mundo,

a su manera de aprehender la realidad como contexto y presupuesto necesario de la forma en que percibe y explica su creación. Las presuposiciones aparecen en la obra como metáforas visuales y formas simbólicas derivadas de aquéllas.

Entre las que conforman el horizonte de Isabel están: la cultura de violencia, la discriminación de género, el militarismo que se resuelve en dictaduras represivas de la libre expresión y un nivel de injusticia social muy elevado. Su situación de mujer en una sociedad machista, su adhesión a las raíces ancestrales mayas y el influjo de artistas del grabado y de ideologías de izquierda, son antecedentes que delinear su personalidad. Una radiografía biográfica de la artista da cuenta de su obra como consecuencia de su vida.

Fue educada en una sociedad conservadora, que asigna a la mujer ciertos roles limitados a su condición de tal. Proviene de una familia de escasos recursos, con una formación escolar religiosa restrictiva, acorde al modelo familiar. Más tarde se incorporó como artista a un medio que privilegia la educación y la expresión masculina. Inconforme y sensible a la realidad social del país, vive y conoce varias formas de discriminación, entre ellas, la de género. Su formación académica no sobrepasa el nivel medio. Sin embargo, sus inquietudes la convierten en una autodidacta que se interesa por los problemas nacionales contemporáneos, indaga acerca de ellos. Su primer contacto con la artes es en la Universidad Popular de Guatemala (UPG), Ruiz se inicia en 1968 con el grabado –calcografía y xilografía– y como parte de su formación participa en talleres independientes servidos por maestros que tuvieron relación con el realismo social de los años cincuenta.

En la UPG, encuentra un ambiente revolucionario, crítico de las políticas de intervención extranjera y las desigualdades de clase, la busca de reivindicaciones de la clase obrera y la inestabilidad producida por el conflicto armado. Estos forman parte de su cotidianidad la persecución y represión política a la intelectualidad urbana y el aniquilamiento de los pueblos mayas de los gobiernos contrarrevolucionarios. Posteriormente se interesa por conocer el mundo maya del cual extrae motivos que aparecen en sus acuarelas e instalaciones. Se incorporó en 1985 a Galería Imaginaria, conformada por un grupo de artistas que abogaban por un arte con intención de conciencia social, se preocuparon por ofrecer un espacio que posibilitara el diálogo y el desahogo,

no sólo entre artistas sino entre el público y la obra, que fuera partícipe de sus inquietudes en un momento en que la censura y el encubrimiento de la realidad formaba parte del discurso oficial.

El lenguaje Ruiz y los medios que ha utilizado sin duda, muestran estos elementos conformadores de su realidad. Es a través del blanco y negro que usa en el grabado en el metal y la madera como se concretan las primeras obras de Isabel³, de esta ausencia de colorido pasa a la acuarela, en la que mantiene tonalidades fuertes con predominio de las sombras. Además de infligir a sus piezas un tratamiento agresivo a través de rasgaduras, rayones y golpes, ésta técnica se convierte en su instrumento para expresar un cúmulo de experiencias propias y del entorno en el que se desenvuelve, técnica que calza con la temática de denuncia que domina su trayectoria --la violencia en todas sus manifestaciones-- y se aprecia en la recurrencia a figuras de pesadilla, desgarradas; mujeres agredidas y atemorizadas. La incorporación de textos obsesivos logrados a base de anáforas, el constante color oscuro, los iconos religiosos, tumbas y testimonios de víctimas, hablan de ese espacio y tiempo violentos en el que transcurre el quehacer artístico de esta autora

Los signos o representamen que conforman los objetos de Ruiz son desgarrones, intertextos,⁴ figuras grotescas, carbón, cruces y velas, entre otros; articulados en un lenguaje que se contextualiza en sus sustratos diferenciados: uno, que se fundamenta en las diferencias ideológicas que dan lugar al enfrentamiento armado (1954-1996) y que enfatiza las atrocidades cometidas contra la sociedad guatemalteca durante ese lapso. El otro, se diversifica en dos modos de discriminación: aquella que se dirige a la mujer y la que se refiere a la etnia maya; sustrae de ésta los elementos conformadores de una cosmovisión particular, unas creencias, unos ritos y una historia. Entrelaza ambos sustratos para dar sentido a una obra que denuncia tales situaciones. Las claves de esta serie de signos diversos, mas evidentes, en las diferentes propuestas, reiteradas una y otra vez, se resuelven en el interpretante como la representación de una cultura de violencia percibida de manera inequívoca por la claridad con que se desenvuelve el proceso creativo.

3.1.5 Proposición: La obra como discurso

Isabel Ruiz aborda en su trayectoria artística, el conflicto emocional que el sistema sobre el que está basada la estructura social de Guatemala le ocasiona y lo denuncia en sus acuarelas, instalaciones⁵, grabados y *performance*.⁶ Muestra el dolor del pueblo castigado, temeroso y sojuzgado; características que ella asume como propias. En un grito desgarrado y desafiante, su impotencia y rebeldía se traducen en cortes, heridas y arañazos que imprime a las acuarelas. Las imágenes se entrelazan con la ideología y ésta con la realidad histórica de miseria, dolor y muerte, dejando poco espacio a la esperanza o a la superación del enfrentamiento social y del silencio forzado a que se somete a muchos guatemaltecos.

Los signos recurrentes que se extrapolan del lenguaje de Ruiz son, por una parte, el espectro colorístico de tonalidades oscuras; el blanco y negro de sus inicios, *Memoria de memorias* (Fig.1), se convierte más adelante en una combinación de rojo, ocre y marrón (ver inventario de valores plásticos. *Supra* 3.1.4). Siguiendo el método de Peirce, el signo que se materializa con la combinación de estos colores, es para el interpretante: sangre, miedo, ignorancia y heridas; el uso de tales colores no es casual y, más bien, logra un objeto con el que la artista significa un largo proceso de guerra, tortura y represión. En *Historia sitiada* (1991), en contraste aparecen los tonos azules, —signos de fortaleza y justicia que corresponden al pabellón nacional— pero también del vacío indefinido y lo imaginario a la par de amarillo, que simbolizan la luz y la vida, como augurio de mejores tiempos, mas estos sólo pueden leerse en un registro irónico, como una ácida denuncia, ya que sirven de fondo a los ajusticiados que recuerdan el *Juicio final* de Bounaroti y el averno dantesco. Mediante escenas de horror, marcadas por el fuego, la sangre escurrida y los cuerpos flotantes, que en Ruiz refieren a Xibalbá o el inframundo maya.

Lucrecia Méndez de Penedo describe *Historia sitiada* como

Un corte transversal, pero a la vez desplegado en superficies pictóricas amplias que toman estilizados contornos de códices, estelas, retablos, cruces —todas figuraciones identificables con elementos del arte y la cultura religiosa y popular guatemalteca—en admirable sincretismo que no cae en la trivialidad decorativa (...) elabora una especie de crítica oblicua

a la pintura tradicional, desde su práctica misma, rasgando las superficies en una actitud agresiva que implica no hacer concesiones al estatismo estético (...) Dos de las obras más sugestivas y logradas por su integración con la cultura popular lo constituyen la cruz y el velorio. Signos de muerte con los que el guatemalteco ha vivido y convivido por siglos⁷.

La forma que conviene a sus contenidos se materializa en el rudo tratamiento con que trabaja sus soportes: rasgaduras, tachones o arañosos tan reiterados en sus acuarelas —manera como la artista se revela y manifiesta su sentir— se entrelazan a figuras deformadas, sea por la tortura o por dolor causado por muchos actos sangrientos. Estos aparecen en la obra con la intención de poner en evidencia una realidad que la sociedad urbana guatemalteca prefirió ignorar, pero que fueron notorios en el área rural. Ciertos personajes que recrean a las víctimas, tienen su contraparte con figuras que muestran garras, flechas, redes u objetos afilados con el significado de agresión, poder y crueldad. La integración de ambos elementos resume una historia reciente de violencia y de varios siglos de injusticia, que el país comparte con otros Estados de América Latina.⁸

Historia sitiada revela un figurativismo habitado por el tormento, sus figuras son sólo líneas retorcidas que destacan sobre manchones oscuros y desgarramientos atrapadas en el fuego, que al extinguirse, deja el humo donde se funden y elevan, como alegorías de muerte. En un proceso lógico de evolución artística, Ruiz incursionó en nuevos lenguajes que la llevaron a trabajar con técnicas mixtas e instalaciones. En éstas, por ejemplo, incorpora el carbón como signo escatológico de muerte y fin, sobre el carbón descansan unas acuarelas en cruz como se aprecia en la figura 5, con dibujos de objetos cristianos: cruces, rosarios y diademas de imágenes religiosas que complementan la instalación y refieren a la fe de una comunidad aferrada a la religiosidad como forma de consuelo, resignación y confianza. También revelan una obsesión de Ruiz por la muerte. Dichos símbolos se superponen a una realidad inscrita en la brutalidad, lo inhumano y lo violento. En la anulación del elemento espiritual inherente al ser humano. Así, el vacío es el protagonista de un velorio, parte de la comunidad ha desaparecido y los deudos están ausentes, esa ausencia habla del miedo a reconocerse y ser reconocido por el Estado y convertirse en una más de las víctimas del sistema represivo. Las sillas vacías son depositarias de los fantasmas que habitan el

ambiente, a la vez sirven de candelabros a unas velas negras que complementan el discurso fúnebre de *Río Negro*.

La palabra escrita es otro componente significativo en la iconografía de la obra. Este elemento cobra sentido cuando, como parte del sistema dictatorial, se impide expresar las ideas a través de las palabras –porque a los ojos del represor, éstas son armas y, quien piensa y habla, es un trasgresor que lo hace en nombre propio y de otros, de los que no lo pueden hacer— la palabra es asumida por la artista como tal, es el arma de la cual se sirve para dar voz a sus personajes. En la serie *Autoinmersión*, de 1999, aparecen sememas e intertextos –fragmentos de poemas de Luis Cardoza y Aragón— que insertos en las pinturas cobran un sentido que el interpretante relaciona así: la artista incorpora en sus acuarelas en algún caso, intertextos alusivos, o crea frases cortas, que repiten ideas obsesivas: grito, canto, lloro, vivo, vivo [...]me rebelo, rebelo, rebelo, rebelo...; que por repetitivos, se automatizan a la manera de mantras⁹ o petitorios de auxilio; auto-convencimiento y resistencia, aun cuando las posibilidades de salvación sean nulas.

La simbología de estos textos se transcribe como la censura y prohibición de pensar. La palabra dicha por el artista responde a la frase de Hölderlin: “el poeta tiene el más inocente y el más peligroso de los bienes [...] para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a él eternamente viva, a la maestra y madre, para que muestre lo que es [...] el habla es su propiedad. Dispone de ella con el fin de comunicar experiencias, decisiones, estados de ánimo, el habla sirve para entender”.

¹⁰ Desde el interpretante esta idea se encadena al poder de la palabra como objeto-complemento, al poder de denuncia con su antítesis, el miedo, la inhibición por temor al silenciamiento definitivo, y es en este espacio, donde el intertexto nombra lo innombrable, soslaya al autor aunque no lo exime de autoría.

Las líneas blancas, el grafitti o el patoli maya, se interpretan como grafías de secretividad, clandestinidad, contracultura y demarcación de cementerios clandestinos, símbolos de ocultamiento e incomunicación social. Además, se pueden incluir, como parte del modelo signico, las líneas que, en algunas acuarelas, forman los mapas regionales de de lugares donde más cruda fue la devastación de los programas contrainsurgentes.

En ese mismo ámbito simbólico, aparecen huesos y rostros cercados por mallas o redes, a la manera de trampas que inducen a la significación de captura o inmovilización de grupos humanos. Redes son también accesorios de la cotidianeidad rural, sirven de contenedores y son, siguiendo a Heidegger, objetos de confianza del campesino guatemalteco, equivaldrían a los “zapatos viejos” de Van Gogh. Las redes y líneas de demarcación funcionan como glifos que relatan eventos recopilados por las comunidades afectadas y, a la vez, pasan a las generaciones más jóvenes por la tradición oral.

Ruiz transcribe estas historias al arte visual con un estilo expresionista, que por momentos recuerda a Bacon, de quien se siente deudora, junto al expresionismo abstracto, sin embargo, prefiere explicar su trabajo como producto de la habilidad manual, de la herencia ancestral y de la historia inmediata.

Autoinmersión, también trata del proceso sinestésico, en el que incorpora a sus dibujos el funcionamiento de las neuronas y los sentidos, es una autorreflexión que hace Isabel, recurre a la anatomía y la traslada a las acuarelas para explicar los mecanismos de percepción del entorno:

Entre las cruces y las heridas, entre la sangre y el barro, la guerra en Guatemala también ha esparcido reflexiones, entre éstas la impostergable necesidad de inquirir por qué esto, por qué lo otro. Por_este afán he puesto en juego mis neuronas; mejor dicho las he gastado en la vigilia y la evocación, en el ejercicio de recordar, en la obligación de reafirmar la vida [...]mi constante obsesión por la muerte, cosa que siempre se refleja en mi trabajo[...] implica la tarea vital de reflexionar acerca de lo vulnerable que es nuestra existencia¹¹

En la serie *Río Negro*, que aún en la actualidad, se expone con ciertas variaciones, el observador es transportado al mundo de las trincheras, rutas límite y confines donde se libran los encarnizados y desiguales ataques; a través de toda una gama de líneas que forman óvalos, círculos, tramas y palabras que nombran nombres y son discursos sobre la identidad, la territorialidad y la condición inferior de la población rural, resumen símbolos que remiten a las clases sociales, la discriminación, junto a la figura antitética del poder y la debilidad. En las acuarelas de Ruiz, el

campesino, que es el sujeto que atrapa el objetivo de su lente retratista, aparece frecuentemente sugerido, en la huella digital como sustituto de la firma. Signo cuyo valor simbólico es el analfabetismo con su consecuente: la ignorancia.

La inclusión reiterada de cráneos y huesos dispersos, hablan de fosas comunes y cementerios que conectan dos culturas: lo maya ancestral con los elementos de sacrificio en favor de los dioses —como parte de su cosmovisión— y, el sacrificio humano contemporáneo, ofrendado a la democracia— como ideal y acceso al único modelo social válido— En ambos extremos, es el indígena el que derrama la sangre, es el desaventajado protagonista de la historia guatemalteca. De ahí que Ruiz enmarca cadáveres en el mapa del k'iche', un área de mayor influencia de las etnias mayas y región donde con mayor crueldad se produjo el exterminio masivo.

En sus composiciones, además, hay reminiscencias de motivos presentes en el arte maya, por ejemplo: el nudo—emblema de Tikal— las marcas de “papel sangre”, los atados y, como ya se mencionó, los patoli. Todos estos signos guían al observador hacia una simbología de jerarquías, poder, sacrificio y muerte, donde el objeto sólo puede ser imaginado a partir de un proceso de asimilación de una crítica mordaz.

El discurso general de la artista se inscribe en un espacio y tiempo concretos y se amplía tanto en lo formal como en lo ideológico hacia la reivindicación de una sociedad golpeada por largo tiempo. Manifiesta una serie de arbitrariedades que le atañen, le crean tensión y conflicto, conforman una cadena de sentimientos que le impulsan a expresarse con violencia.

De 2000 son las series *Testimonio* y *Asepsia*, en las que abandona la pintura y recurre al sólo intertexto para realizar dos instalaciones semejantes. En estas instalaciones, enfrenta al observador con un documento a favor de los pueblos indígenas,¹² parcialmente cumplidos. Y un segundo texto de 1999, que consiste en los testimonios de las víctimas del conflicto armado: *Memoria del silencio*¹³ El proceso de descodificación de estas obras, por medio del interpretante, se resuelve en la palabra, dicha, finalmente sin temor, es entonces un objeto liberador.

El horror, el temor y el dolor se desvanecen pero quedan indelebles en el pañuelo tendido al sol. El significado que ofrece esta obra, siguiendo el proceso semiótico es el de ventilar

la intimidad, lo oculto, las vergüenzas. Todo ese cúmulo de agravios y denuncias, finalmente son expuestos a la luz y pertenecen al dominio público. En *Asepsia*, el papel higiénico, objeto con una función propia –receptáculo de excretas y deyecciones—en la obra adquiere otros significados: es el medio débil, frágil e innoble, que está íntimamente relacionado con la percepción que se tiene de los documentos, igualmente débiles, que sustentan un serio compromiso social. Es el soporte sobre el que se habrán de perpetuar valores y derechos inalienables de los pueblos indígenas. Nuevamente priva la contradicción y la ironía en la manera con que la artista expone los hechos y

enfrenta la realidad. En ambas instalaciones, soportes y textos reproducen textualmente la realidad sensible. Como ya se había visto en la década del noventa, muestran la coherencia del discurso de la artista en sus planteamientos de denuncia, con los cuales ha formado su corpus artístico.

3.1.6. Interpretación y valores metafóricos

Hallar el sentido artístico de una realidad, de un algo, es organizarlo, construirlo, formarlo, dar con la ley de coherencia que se haga portadora de ese sentido buscado. El artista frente a un suceso elegido como tema, va recibiendo las sensaciones informes del objeto enfrentado; la experiencia y la especial percepción del artista, van acumulando asociaciones, recuerdos, evocaciones a las que añade intencionalidad y con ellas da forma a otra realidad y la construye con aquellas que tienen particular significación para él.

De forma más o menos inmediata nos damos cuenta de que las diferentes expresiones artísticas que han surcado la trayectoria de Ruiz, no son arbitrarias ni mera casualidad, más bien muestran la visión que la artista tiene de la realidad, de su entorno, de su historia y de su propia sensibilidad y respuesta frente lo anterior. En el inciso correspondiente se vio la necesidad de establecer la importancia de los valores polisémicos que dan lugar a la relación entre dos o más objetos, con significados unas veces herméticos otras disímiles.

Éstos permiten interpretar la obra de Ruiz de manera objetiva, y al hacerlo, se constata que su producción es relativamente austera, que muestra una constante en cuanto a su lenguaje

simbólico; hilado por la historia reciente y que la unidad que se establece entre las obras, enriquece sin limitar el espacio propio a cada una de ellas. Este recurso, aporta autenticidad al encarnar sus ideas en una formulación estética, producto del razonamiento que realiza respecto de sus fuentes y temas. Sobre esto comenta, con ocasión de la exposición *Arqueología del silencio* de 1997, que la preocupación por revelar los acontecimientos violentos se fue adueñando de su pensamiento, lo que la obligó a dejar de lado el proyecto de investigación sobre patoli o graffiti maya, y a ver, dice “en cada pliego de papel un lugar en la tierra dónde excavar y dónde sólo encontré pedazos de huesos”¹⁴. Esta forma de encarar las motivaciones para evolucionar en su trabajo, fue la que la llevó a incorporar figuras retorcidas o difusas que sugieren actos violentos dentro de espacios de color que seducen al observador a penetrar en el mundo de Ruiz: el del horror y la impotencia ante la inexorable rudeza de una guerra sin sentido que la artista asumió como propia.

En sus obras plasma sombras y aparentes profundidades que llenan los espacios, transformando el paisaje natural habitado por seres humanos, en un paisaje del alma habitado por sombras y cadáveres. De sus composiciones se puede inferir la deuda con el expresionismo, las obras no son resultado de lo presente, sino de la historia reciente, por tanto interpretación y codificación desde un sentimiento de angustia relacionado con una visión desintegradora del mundo y de la vida.

Del grabado heredan su acuarelas el uso del negro, que carece de iluminación y sugiere gravedad, y al que sólo las emociones pueden sacarle partido para tratar el horror, lo fúnebre, lo trágico o lo fantástico. Escogió diversas técnicas y, al abandonar el grabado debido al daño que le infringían los ácidos, recurrió al papel y a la acuarela que manejó de una manera nada convencional. Los tomó como medios adecuados a su manera de ser, los cuáles por su fragilidad y sencillez, se prestaron a la agresión. Fueron metafóricamente las víctimas a las que honraba. Le facilitaron trasladar emociones o expresarse violentamente al aplicarles incisiones, raspones, manchas y erosiones.

No se trata de un trabajo que intente mostrarse lírico o sutil –aunque sí acabado— por el contrario, las obras tienen una fuerza interior y una cierta rusticidad que no dejan impávido al

espectador. Sus pinturas requieren de una luz artificial de fondo, dada su preferencia por los tonos oscuros. Así, en los trípticos de la instalación *Historia sitiada*, domina el espacio pictórico el fondo tenebroso sobre el que pareciera descargar toda su iconografía macabra, contrastado apenas por mínimos toques que dan el blanco o el amarillo. Esta instalación hace referencia a las masacres, asesinatos y cementerios clandestinos de la zona del K'iche' durante la guerra.

De las acuarelas pasa al papel guarro combinado con el carbón, y en ocasiones incluye *collages* con los que incursiona en un nuevo medio. En la serie *Río Negro*, una instalación en la que consolida su expresión conceptualista –entendida ésta en la obra de Ruiz, como un rasgo del arte conceptual en el que se incluye el uso de objetos encontrados (sillas, velas, carbón) además de textos– unifica la figuración y el objeto encontrado, para en un estilo narrativo mostrar al observador unas relaciones humanas trucas o interrumpidas por la agresión de unos a otros. Al observar el espacio superior de la composición (Fig. 6) vemos a los personajes como preludio del fin al que nos lleva el carbón. Preludio, porque los personajes muestran el horror previo a la muerte violenta. No individualiza, son rostros anónimos, escasamente se esbozan, son síntesis del guatemalteco del pasado y del presente, con sus tribulaciones y sus miedos; imágenes retorcidas gracias al contraste del claro oscuro y a la total ausencia de luz dentro de un plano lóbrego: ocre y negro. En alusión al tema de la obra --la muerte-- la pieza requiere de luz artificial en la parte posterior de la pintura, ya que por sí sola no es visible. El significado final de la instalación es crítico, pero su fuerza radica precisamente en lo que tiene de intrigante y en la potencia de las imágenes. Una constante en los signos que alimentan la obra de Isabel Ruiz es que sus personajes están insertos en el ambiente tenso de lo incierto y del caos. Fluyen de una serie a otra, enlazados por una misma idea: la muerte y el amor, el segundo, desde su primario sentir como madre y congénere, desde su personal visión de la vida aquí y ahora, en su entorno. La realidad representada es tan coherente con su mensaje politizado y subjetivo que parece existir por sí misma así, tal cual se presenta, Isabel no ha tenido más que trasladarla a la realidad estética en un tono dramático, con cierto anarquismo y con una individualidad que no quiere sacrificar a ninguna moda o estilo.

3.1.7. Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica

La lectura de la obra de Isabel no sólo asombra al observador, también produce una añoranza hacia una carencia innombrable, una nostalgia unida a un sentimiento de derrumbe, de soledad y desolación. Su obra produce desesperanza, desasosiego, un temblor interno, un eco profundo, un dolor silencioso. Isabel es una artista que acude a su memoria con la intención de que ésta hable, recorra los caminos andados; para hacer presente un mundo interior intenso que late en ella. Ruiz intuye que el ser humano es frágil, predestinado a la derrota, sus anhelos, sus sueños no le sirven para variar el rumbo del destino y, sin embargo, sueña, y anhela y finalmente se encuentra varado en la derrota.

Su discurso se desborda en la denuncia, es un diálogo interno coherente, que aflora desde su inconsciente, que se vierte y se divulga. Es un discurso con el que casi descuida la forma para explotar en un sentimiento y en una emoción que a fuerza de ser su voz propia, la transforma en voz de la colectividad, por su voz se expresa todo y todos. La vida, la sobrevivencia, la historia, la muerte colectiva. Las manchas, los rayones, los textos como gritos desgarrados son su instrumento para transcribir sus obsesiones; liberarse y testimoniar la existencia. No ha creado un lenguaje nuevo, sólo adapta el expresionismo para adecuarlo a sus necesidades, con éste renueva el estilo y el lenguaje y los explota hasta obtener extrañas posibilidades expresivas.

En las obras de Isabel se descubre a una mujer anclada en su momento histórico, en las circunstancias sociales y políticas de nuestro tiempo. Es una artista que observa, analiza y absorbe toda esa realidad que la sobrepasa y la angustia. Por eso denuncia la agresión como forma de interrelación humana, ataca la violencia, enfrenta el genocidio, la inequidad social, en fin, toda una cultura de horror. La pintura de Isabel, plena de dolor y de ausencias está salpicada de acentos prehispánicos, de imágenes terrestres, de miedos como la muerte, siempre presente en su discurso.

Lo emotivo desborda lo racional, y nos refiere a una de sus filiaciones, lo emotivo de la pintura de Arturo Martínez junto a la cual es inevitable es la referencia a la fuerza y el compromiso de Juan Antonio Franco para evidenciar un arte que clama con rebeldía feroz en contra

de la imposibilidad de avasallar el destino. Un arte que representa de modo sensible un contenido, un concepto, una verdad que se revela por su autenticidad. Además, nos muestra su adhesión al modelo de *Vértebra*, tanto en la técnica, como en los reiterados motivos y temas que aborda en las propuestas por series.

3.2. MARÍA DOLORES CASTELLANOS

3.2.1 Descripción del objeto

María Dolores (su obra lleva la firma Mariadolores, y es así como aparecerá en adelante) es una escultora que con frecuencia ha combinado varias técnicas y medios. Inicia sus primeras exposiciones con figuras de barro nacional pintado, cocido y con aplicación de engobe en, relativamente pequeñas, piezas de relieve y figuras exentas a las que llamó “galletas”. Dominan su paleta los ocre, rojo sangre y azules. Sus personajes son redondeados revestidos de ingenuidad, con aire de inocencia infantil, a la vez que poética, todos aparentan flotar en un mundo de ensoñación. Corresponden a la primera experiencia artística de Castellanos y en ellas recrea, figuras de muñecas de trapo, vestidas de parches, de tela. En éstas la proporción anatómica está ausente, al igual que el dibujo. *Sacerdotisa de la luna* de 1989 (Fig. 14). Por tratarse de relieves o esculturas exentas planas, la profundidad se manifiesta a través de la superposición de capas de barro y de colores contrastados, como es el caso de los relieves *Laberinto* y *Cardenal*. (Figs. 15 y 16). El color del barro y de los güipiles guatemaltecos añaden unidad en estas primeras piezas de formas simples y colores brillantes.



14. Mariadolores Castellanos, *Sacerdotisa de la luna*, 1989. Escultura plana, barro rosado nacional, ácidos, 69 x 34cm, Col. Privada.



15. Mariadolores Castellanos, *Laberintos*, 1989, Relieve, Earthweare, y esmalte, 40 x 50cm, Col. Privada.

En la siguiente fase realizada en barro rosado y arcilla refractaria, deja de lado el colorido de la serie anterior, para acentuar el terroso natural y la textura. Las piezas están moldeadas siguiendo el patrón de la cerámica maya. Predominan las figuras femeninas abultadas, rústicas y en múltiples roles sociales: niña, madre, amazona, soñadora, vendedora o bailarina; enamorada o mística. Característica constante en la obra de Castellanos es la desproporción corporal respecto de la cabeza, el predominio del abultamiento y la textura rugosa de las pieles desnudas, tal como lo muestra *Pequeña conversación*, de 1991 (Fig.17). Las



16. Mariadolores Castellanos: *Cardenal*, 1989. Relieve Earthware, esmaltes, 100 x 80 cm. Col. Privada.

expresiones de dulzura o nostalgia, así como la risa, el juego y la inocencia conforman los motivos cotidianos, a la vez que emotivos con los que resuelve sus piezas.



17. Mariadolores Castellanos, *Pequeña conversación*, 1991. Arcilla, 103 x 123 cm. circunferencia, Col. Privada.

En *El lugar de los palomares*, de 1995 (Fig. 18), con una composición diagonal en óleo y grabado, muestra a la adolescente vestida con un traje de indígena de los alrededores del lago de Atitlán, está rodeada de sus pensamientos, “*Los dejé volar para que vieran los palomares y al cabo de un tiempo el cielo se llene de tantas alas y mi pecho de aleteos*”, en el fondo azul turquesa las palomas alzan vuelo y los palomares, al igual que la protagonista espera, esperan el bullicio del amor.



18. Mariadolores Castellanos, *El lugar de los palomares*, 1995. Mixta óleo y grabado, 105 x 116cm. Col. Privada



19. Mariadolores Castellanos, *La Ovulación de los recuerdos*, 1996. Pintura acrílica s/tela, grabado, mixta, 171 x 123 cm. Col. Privada.

El motivo de la libertad simbolizada por los pájaros y las alas es recurrente en esta artista como se verá en el inciso correspondiente al análisis simbólico. De 1996 es *La ovulación de los recuerdos* en técnica mixta, acrílico y grabado (Fig. 19), influida por la composición escultórica de las figuras matriarcales, la obra presenta a una joven vestida con amplitud, de tal forma que el vestido sobrepasa al retrato, éste está decorado con figuras masculinas en movimiento y dando muestras de vitalidad, las figurinas quedan encerradas en círculos irregulares y, en conjunto, recuerda el estofado de los trajes de imágenes religiosas barrocas. La luz del cuadro está dada por el ramillete de azucenas blancas y contrasta con el fondo ocre que lleva inscrito un texto interrumpido por la figura central.

Posteriormente, abandona lo lúdico y la obra cobra matices íntimos, predomina la pintura y el collage. Trabaja técnicas mixtas con alkido, tablas de plywood y lienzo junto a objetos de barro y de resina pintada. Aparecen algunas instalaciones combinadas con óleos. A partir de 1998 trabaja una serie con temas alrededor de los padecimientos físicos y emocionales; las cirugías, la anestesia, el dolor y la angustia, que se reflejan en los tubos de ensayo, hilos de sutura, gasas, sangre, llanto y clavos insertos en el cuerpo; además de los exvotos, que refieren a la presencia de la fe y la costumbre católica se entrelazan a los miembros separados: *Anatomía íntima de* (fig. 20) que fue moldeada en gasa quirúrgica sobre el cuerpo de una persona.

La pintura *Tatuado en la piel* (Fig. 21), está compuesta por tonos rojo-violeta que recuerdan el color de la sangre seca, un hilo de alambre espigado rodea y se entrelaza entre las formas mutiladas y los clavos, la composición resulta plana, aunque el cambio de tonos horizontales sugieren una suave profundidad. *Torso-Instalación de 4 exvotos*, de 1996 (Fig.22), alude a una disección de cadáver femenino, trabajado en tamaño natural en barro, yeso, alambre de grueso calibre, ganchos de acero; las figuras cuelgan como reses en las carnicerías de los mercados locales, pero los pezones

y la vagina incrustados de acero recuerdan a los cinturones de castidad o instrumentos de tortura inquisitoriales.



20. Mariadolores Castellanos, *Anatomía íntima*, 1998. Instalación tamaño variable, gasa y materiales varios. Col. Privada.

21. Mariadolores Castellanos, *Tatuado en la piel*, 1998.
Pintura, alquid s/tela brocado. 2.14m. x 1.83m. Col.
Privada.



22. Mariadolores Castellanos,
Exvotos, 1996.
Escultura, stoneware,
metal, varios tamaños, Col.
Privada. 22-A, detalle.

También en 1998 presenta una exposición con cuadros en los que incorpora la escritura de oraciones repetidas, que devienen narraciones que hablan de momentos de soledad, logrados en base al automatismo o fluir de la conciencia. De esta etapa es la serie de corazones explotados o fragmentados. Además del óleo sobre tela los trabaja en resina pintada y adherida a la tela. Como en una secuencia, retoma los colores ocre violeta sobre fondo gris–blanco y estalla el hilo de alambre espigado junto con los miembros mutilados, para luego, en la siguiente pieza, de fondo blanco que

semeja un álbum de fotografías, rescatar el corazón, protegerlo con una tira de gasa y enmarcarlo como un retrato (Figs. 23 y 24).



23. Mariadolores Castellanos, *Corazón desatado*, 1998. Alkido y mixta, 64 x 64cm., Col. Privada.



24. Mariadolores Castellanos, *Después de tanto palpar*, 1998. Alkido y mixta, 216 x 72cm Col. privada

En las tres obras siguientes, el negro sirve como color estructurante, es utilizado en la mayor parte del espacio pictórico, divide la obra en compartimentos definidos: así en *Aparente calma* (Fig.25), dibuja la cruz de donde chorrean lágrimas negras a la vez que separa los signos en alusión de la íntima cotidianeidad como es la cama, la llave, la casa y el torso separado del resto del cuerpo. En *Aquí no cae nieve, [sólo me estoy muriendo de frío]* (Fig. 26), el negro vuelve a ser el punto focal, es acaso la total oscuridad, tal vez en una referencia a la noche definitiva, y los aparentemente inofensivos dibujos del inferior, el cáliz, el clavo, la cruz, signos del tormento y la pasión, sugieren una caída al fondo de la tierra, la muerte. Como complemento, aparece el texto con el mensaje que da título al cuadro.

En *Y todos dicen tener corazón* (Fig. 27), la combinación del rojo sangre y el negro, en esta ocasión rodeando unos corazones sangrantes, son la base para sostener una iluminada cabeza, el contraste de colores es absoluto y es en este espacio luminoso donde Mariadolores ubica al personaje como imagen de la muerte. Todos estos elementos parecen ayudar al observador a comprender

el drama que presenta. Es como si se tratase de un motivo de mártires cristianos, donde la luz celestial enmarca al sacrificado.



25. Mariadolores Castellanos, *Aparente calma*, 1997. Alkido mixta, 64 x 64 cm., Col. Privada.



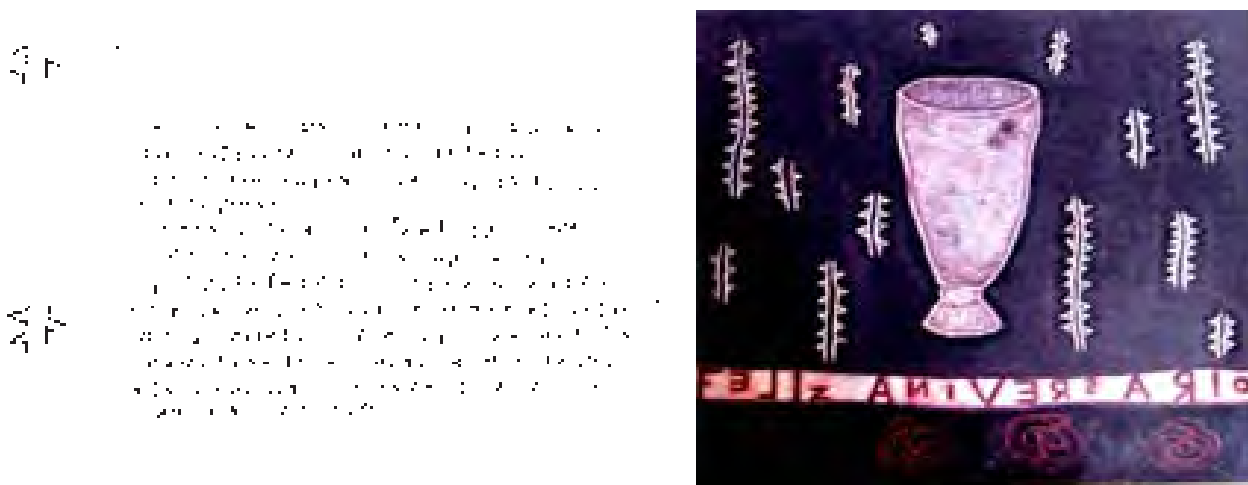
26. Mariadolores Castellanos, *Aquí no cae nieve*, 1997. Alkido mixta, 64 x 64cm., Col. Privada.



27. Mariadolores Castellanos, *Y todos dicen tener corazón*, 1996. Alkido mixta, 64 x 64cm., Col. Privada.

La introspección sucede al dolor, y los lienzos muestran que ya no es suficiente la figuración. En la siguiente exposición de 1998, recurre a la pared para refrendar las imágenes con textos que fueron escritos para ser leídos desde el espejo, de manera que son efectivamente el reflejo de los sentimientos que la atormentan y la persiguen, son sueños en duermevela, el miedo y la soledad se convierten en fantasmas que acosan desde dentro.

Las palabras sobran (Fig. 28), es una pieza en la que las palabras quedan fuera de la pintura, pero forman parte de la obra. “*Es como una forma de ordenar mi interior con el exterior es como subir a la superficie...*”. El fondo de un color neutro ayuda a que la atención se centre el vaso que ocupa el centro del cuadro, en su significación de celebración, con ironía, está rodeado de espinas sobre rosas rojas, separadas de sus tallos. Estas figuras sustituyen a los miembros mutilados de las obras que conforman la serie, con éste, hace un paralelo entre ellas a la vez que un mensaje de “feliz aniversario”, sella el sentido doloroso de la composición.



28. Mariadolores Castellanos, *Las palabras sobran*, 1998. Alkido y mixta, 60 x 64 cm, Col. Privada.

Estas series intimistas, en las que Mariadolores expresó sus tribulaciones, dan cuenta de una etapa de transición en su obra, ya que más adelante retomará a la mujer en abstracto como el sujeto de sus creaciones, figura que ha sido y es la constante en su trabajo. Mariadolores se constituye en portavoz de la mujer, a través de un yo poeta, traslada al observador, con cierto automatismo, todos los pensamientos que recorren su mundo imaginario, el mundo de la realidad sensible y el

de los sueños. Por eso vemos como va presentando mujeres que desnudan su alma, mostrando sus dolores y sus añoranzas; sus desencantos y sus ilusiones, sus pinturas narran historias íntimas y comunes a la vez. Estos son aspectos que quedarán analizados en el inciso correspondiente a la interpretación de la obra.

En la serie *El objeto del deseo*, de 2000, la pintura queda resuelta usando como medio los brocados oscuros, azul pizarra, gris, cordobán y marrón, a los que sobrepone el lienzo, en el que repite los temas florales del brocado para producir un doble fondo. Simula un marco de madera negro, de forma que el objeto de la obra, mujeres atrapadas en la tradición, aparecen como imágenes religiosas desnudas hechas para vestir en procesiones; bailarinas de zapatillas rojas con las piernas amputadas, torsos sobre pedestales de órdenes griegos que semejan monumentos intocables. Son entonces, mujeres íconos sacralizadas y objetivizadas a la vez que dejan el mensaje mujer-objeto, como es el caso de *Diosa obnubilada*, *Perpetua* e *Inesperadas situaciones* (Fig. 29).



29. Mariadolores Castellanos, *Perpetua, Diosa obnubilada e Inesperadas situaciones*, 2000. Mixta, 110 x 124cm, c/u. Col. privada.

Ya a partir de 1996 había dado un giro a su trabajo escultórico, mismo que retomará hacia el final de la década, esta vez, los motivos van encaminados a tratar la dualidad fragilidad-represión como contenido de las obras y que resuelve con las formas combinadas de cerámica refractaria y hierro forjado. *Desiderata* (Fig. 30) y otras obras de la serie, muestran los torsos abiertos a la manera de hornacinas en las que se guardan/muestran imágenes de recuerdos, vivencias, sentimientos y reliquias.

También aparecen los torsos abiertos mostrando corazones marcados a la manera de estigmas. El modelado de las figuras gruesas de los años previos, en esta nueva etapa ha cambiado por unas más naturales, sin dejar de ser disformes, cual personajes sacados de la ciencia ficción



30. Mariadolores Castellanos, *Desiderata*, 1996.
Esculturas Stoneware, metal, medidas varias. Cols. Privadas.

o del arquetipo barroco. Las bases de hierro, sustituyen las gruesas piernas de las primeras esculturas, y devienen en miriñaques como complemento temático y sitúan al observador en la cultura de la restricción, el recato o la sujeción, inculcados a la mujer durante siglos. Parece evidente la preocupación por testimoniar la situación de la mujer como ser periférico dentro de una cultura androcéntrica o del varón dominante.

La resina transparente es el medio con el que termina el siglo XX, a la vez que da inicio a una nueva etapa. Con esta técnica crea los maniqués impresos internamente con mapas anatómicos, sistema arterial, redes de venas y glóbulos rojos y blancos; ilustraciones de la enciclopedia universal; libélulas y mariposas atrapadas. La ciencia, lo mítico y lo mágico se

registran dentro de las esculturas; unicornios, hadas y reyes de cuentos infantiles y conforman el contexto en el que se estructuran las obras. En este estilo están trabajadas *Con las ansias de verte* y *Variaciones*, de 2001 (Fig. 31). También incorpora la era de la industrialización con relojes, barcos, máquinas y daguerrotipos. Al describir esta última fase, podríamos afirmar que estamos frente a una reformulación del concepto de mujer: los signos son múltiples y las lecturas infinitas, sugerir alguna previo al análisis semiótico, es aventurar la hipótesis de que se trata de personajes que llevan dentro todo el saber que les fuera negado por su calidad de subsidiaridad. Desde el aspecto formal, se puede reconocer una filiación con Joseph Cornell en sus cajitas y relicarios, autor considerado por Renato Barilli como un “ensamblajista exquisito”. A esos personajes cargados de saber, les suceden los torsos de mujeres agredidas con instrumentos de tortura inquisitorial: encorsetadas, con cinturones de castidad y sostenes de hierro; miriñaques o armazones de madera. Clavos, lágrimas y hoyos en la cabeza y cuerpo; miembros amputados y miradas sonrientes. ¿Son eufemismos, una forma de comunicación tan cara a nuestros códigos sociales, o declaración abierta de cómo se concibe a la mujer en un comunidad conservadora? En cualquier caso queda claro que el uso del *assemblage* con objetos de una realidad pretérita les da a sus torsos un sentido lúdico con un nuevo significado estético, al margen de los valores simbólicos que se busca establecer.



31. Mariadolores Castellanos: *Con las ansias de verte*, *Alunada*, *Interno reino vegetal* y *Caminante*, 2000. Resina y mixta, .34 x 14 x 13m. y .38 x 18 x 18m. Cols. Privadas.

3.2.2 Inventarios de signos y símbolos

SIGNOS, REFERENTE, SEMEMA	SÍMBOLO CULTURAL/SIGNIFICANTE	VALOR MONOSÉMICO
Barro	Ollas, Chinautla, adorno navideño	Vasijas mayas,
Arcilla	Cerámica española, mayólica	Mosaico
Resina	Producción industrial	Químico
Hierro	Arma, agresión, fuerza	Castigo
Gasa quirúrgica	Heridas, cirugía	Venda
Brocados	Status, mestizaje	Elegancia
Mujeres	Madre, esposa, sirvienta, prostituta	Feminismo
Pájaros	Libertad, quetzal, trópico, mensajero	Libertad
Formas femeninas gruesas	Matriarca, India, mujer del campo	Madre, matriarca
Azul	Serenidad, montañas, cielo	Transparencia
Ocres	Color natural, piel morena	Terroso
Rojo sangre	Hemorragia, cirugía	Herida
Corazones explotados y cortados	Emociones, ira, llanto, dolor	Intimidad,
Cabezas y miembros cercenados	Violencia, pérdida, miedo	Separación,
Transparencias	Limpieza, luminosidad	Pureza,
Ciencia	Estudios, conocimiento	Sabiduría
Esoterismo	Oculto, enigmático, hierático	Misterio
Corsés y fajas	Sujeción, sumisión, moda	Opresión
Candados	Cerrojo, silencio, cautiverio	Clausura
Relicarios	Dije, porta iconos, reliquia	Joyero
Mapas	Topografía, atlas	Guía
Rejería	Marca el tiempo	Maquinaria, industria
Flores	Homenaje, halago, ofenda	Alegría
Libélulas	Lo efímero	Fragilidad
Miriñaque	Limitante, arcaísmo, armazón	Antigüedad
Torso femenino, maniquí	Objeto de modelaje, molde	Muñeca
Exvoto	Objeto de fe, milagro	Ofrenda y súplica
Alas	Angelical, bondad, vuelo	Libertad
Clavos, espinas y cruces	Pasión y calvario; muerte	Dolor
Rosas rojas	Amor	Pasión
Botellas	Portasecretos, alcoholismo, vasija	Recipiente
Vasos	Sociabilizar, compartir, festejar, brindis	cáliz
Tubos de ensayo	Medicina, laboratorios, enfermedad	Cánula
Escaleras	Ascenso o descenso social, de conocimiento	Escalafón
Pozo	Miedo y soledad, tumba	Sima
Luna	Mareas, alumbramientos, poética ,	Voluble

VALORES UNISÉMICOS :FRASE O SINTAGMA	VALOR POLISÉMICO
UNIFICA LOS SIGNOS Y LOS SÍMBOLOS	
Tierra: Como punto de referencia al origen, creación, fuente primaria	Tierra, cocina, cuenco, guacal
Arcilla : La retoma como materia prima del arte de culturas ancestrales	Alfarería, ornamental, utilitaria
Resina: Como metáfora de lo transparente que permite leer el interior del objeto	Transparencia, moldeabilidad
Hierro: Habla de lo infranqueable, seguro, rígido	Marca, estigma, prisión
Gasa: Adquiere las formas corporales que protege de la contaminación : pureza	Compresa, protección séptica, limpia
Brocados: Remite a lo urbano, extranjero, buen gusto, poder adquisitivo de un nivel alto	Prestigio, moda, poder económico
Mujeres: Uso de la propia condición para tratar racionalmente lo cotidiano, íntimo	Feminismo, ama, madre ,niña
Pájaros: Crea una relación de antagonismo, dualidad Mujer/pájaro o represión /libertad	Canto, frágil, tropical, musical.
Gruesas: Figura central de la familia-sociedad, unidad y refugio; matriarca, curandera,	Fortaleza, carácter, matriarcado
Azul: Fondo constante como sentimiento detrás de los objetos	Etéreo, racional, poético
Ocres: Parte inherente a la tierra , en la pintura tiene uso similar a la arcilla	Tinte natural, cinabrio, cerámica maya
Rojo Sangre: Continuo llanto interno y físico	Heridas
Corazones: Trata el tema del dolor sentimental, el corazón sangrante herido por alguien	Dolor, ruptura emocional, llanto
Cabezas: Concretiza el tema de enfermedad, miedo, la muerte	Mutilación, muerte, vida destrozada
Transparencias: Abre un horizonte al conocimiento, con ironía desde la propia realidad	Apertura, permite lectura, deslumbra,
Ciencia: Lo negado se transforma en libro abierto	Enciclopedia
Esoterismo: El misterio de lo desconocido, se desoculta	Secreto, fetichismo, enigma, ocultación
Corsés: Metáfora del cautiverio de la moda y de la restricción social	Opresión, cárcel, machismo, moda
Candados: Clausura hacia el mundo, castidad impuesta, el silencio, prohibición	Encarcela, silencio, cierre total
Relicarios: Joyero-dije que reúne recuerdos, nostalgias, sentimientos viejos,	Estuche de recuerdos
Mapas: Guía necesaria para encontrar un camino de vida	Búsqueda, camino, guía
Relojería: Alusión al tiempo pasado irrecuperable o perdido y al incierto futuro	Vida, nostalgia del pasado, del futuro
Flores: Lo apacible, tranquilo pero fugaz	Aprecio, fragilidad, perfume, afecto, gratitud
Libélulas: Luminarias instantáneas, frágiles seres de corta vida.	Intermitencia, de corta vida, luces fugaces
Miriñaque: Coraza que limita el acercamiento de dos seres humanos	Falda, impedimento
Torsos: Muestra la mujer-muñeca, a la que se agrega o retira sentimientos, historia	Estatua y modelo
Exvoto: Sugiere sufrimiento, cultura del fetiche, del temor, superstición, fe cristiana	Ofrenda, agradecimiento, súplica
Alas: Alas rotas, alas que sugieren la huida,	Medio para lograr inalcanzable
Clavos: Asumir la vida como sufrimiento, muerte, pero también fe	sufrimiento, sacrificio, dolor
Rosas rojas: Llave del perdón, agradecimiento, amor carnal	Amor, pasión
Botellas: Sentido de estar atrapado, reducido emocionalmente, negación	Licor, celebración, captura, secreto
Vasos: Vida espiritual, fresca, doble función: trago amargo y alivio	Cáliz, ofrenda, brebaje
Tubos: Presencia de la enfermedad, ensayos químicos, incertidumbre: la incógnita	Enfermedad, cirugía, hospital
Escaleras: Optimismo y posibilidad de llegar a objeto deseado	Salida, escape, ascenso
Pozo: Pesimismo y miedo, muerte	Fosa, profundidad, fin
Luna: Determinante en la vida, marca los ritmos naturales, asociada con lo voluble	Diosa femenina, determina mareas

3.2.3. Análisis semiótico de las imágenes

La técnica o los soportes, y desde luego los contenidos y formas, son signos que sirven de plataforma para extrapolar la simbología inherente a las obra de arte. En Castellanos, la variedad de soportes da cuenta de una constante indagación sobre el oficio y los temas que reflejan aspectos de su propia situación y otros que preocupan a la artista.

3.2.3. a. Los soportes

El barro y la arcilla refractaria usados como materia primordial, remiten al origen del hombre y la materia fecunda; une el principio receptivo y matriarcal (vasija receptáculo) con el dinamizante sentido de cambio y evolución; labor doméstica (cocina). Moldeable y frágil.

El uso del hierro en Mariadolores está relacionado con la resistencia, dureza, obstinación, rigor excesivo, inflexibilidad. Es además un metal vulgar o innoble para el arte, opuesto al bronce y cobre. De simbología ambivalente, protege con las malas influencias a la vez que representa un instrumento de fuerza diabólica; impudicia e incompatible en relación con la vida¹⁵.

Resina asociada al poder aglutinante e incorruptible, símbolo de pureza y de inmortalidad, por la transparencia semeja un libro abierto.

3.2.3. b. Las figuras

El ave presenta una relación entre cielo y tierra, vuelo del alma o vuelo extático del chamán, mensajero celestial de los dioses en la relación con los hombres. Concepto binario mujer-represión y ave-liberación

El vuelo hacia la libertad se manifiesta en las alas y plumas y la facultad cognoscitiva, derivado de la razón: el que comprende tiene alas. Relacionadas con el aire, conciernen a la divinidad.

La botella como contenedor simboliza un saber salvador, portador de paz, es el navío y el arca de los conocimientos secretos y las revelaciones venideras. Ciencia humana rica en elixir divino.

El vaso se asocia al tesoro de la vida espiritual, lugar donde tienen lugar las maravillas, fuerza secreta.

El corazón con su doble acepción de centro o sede de los sentimientos y símbolo de las funciones intelectuales, también se representa en su calidad dual de órgano vital indispensable y frágil.

Las espinas simbolizan los obstáculos o dificultades son, además, instrumentos utilitarios, objetos de defensa exterior y armas. La espina de agave para los mayas simboliza los cuchillos que refieren al sacrificio de sangre.

En la libélula, coinciden la ligereza y elegancia, participa de lo efímero y frágil, de la luz fugaz.

Las flores se presentan a menudo como una figura-arquetipo del alma o como un centro espiritual. También hace referencia a la versatilidad e inestabilidad de la mujer. Su significación es precisa, según el color, devela tendencias psíquicas, el rojo de las rosas reúne los símbolos de la sangre, el alma, el corazón y el amor. En el mundo cristiano, la copa de la flor recoge la sangre de Cristo, las llagas.

La luna en sus múltiples atributos refiere al frío, reflejo sin vida del sol. Atraviesa fases diferentes y cambia de forma, simbolizando la dependencia, la periodicidad y la renovación. Instrumento universal de medida temporal. Fecundidad y pasaje de la vida a la muerte y se relaciona con los cambios temperamentales de lo femenino.

Mano y cabeza son dos aspectos que conciernen a la potencia y dominio, autoridad, orden, pensamiento esclarecido.

En la escalera se manifiesta un sentido progresista hacia el saber, hacia el conocimiento del mundo aparente o divino.

3.2.3. c. Los colores

La paleta de Mariadolores está restringida a los colores degradados tanto en el rojo como el azul. El primero deviene en ocre o rojo sangre y su uso está relacionado con la tierra, el

barro y la sangre e implica la relación dual de inicio de vida y su función funeraria; color iniciático y relativo a la inmortalidad, obtenida del sulfuro rojo del mercurio –cinabrio–. El rojo subyace en el verdor de la tierra y la profundidad de la vasija que refiere al enterramiento, la ofrenda y el ritual.

Lo inmaterial de color azul puro o degradado a tonos menores aparece sólo en el inicio de su producción artística, ocasionalmente se ve una tonalidad de azul oscuro como fondo y complemento del negro. También con su carga de profundidad, de transparencia y vacío, de aire, de agua, de cristal puro y frío que aligera las formas, las deshace en el camino a lo indefinido. En el cristianismo, presente también en la obra, cubre y vela la divinidad

Aplicado en contraste con el amarillo oro, el color ardiente de la vida y de la luz, forma un elemento binario con el negro como su complemento y refiere a la eternidad como el oro, metal eterno.

El negro neutro y vacío, asociado a las tinieblas, es lo frío y negativo; es una constante en la obra pictórica de Castellanos y podría manifestar su miedo a la muerte, el luto sin esperanza. Silencio eterno, renuncia al mundo y búsqueda de la trascendencia. En oposición el blanco que es el duelo con esperanza de renacer.

El blanco primitivamente simboliza el duelo, como consecuencia de que la muerte precede a la vida. Descubre el ocaso o entrada en lo invisible que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar frío, conduce al vacío nocturno. Es el color de la pureza, sin ser un color positivo, porque no manifiesta la asunción de algo, es el neutro y pasivo color que precede al cumplimiento de un acto (religioso, matrimonial).

Al relacionar los elementos simbólicos con las posibles lecturas que ofrecen los valores polisémicos, los signos y los interpretantes, se puede inferir que la artista plantea la imposibilidad de alcanzar unos deseos, en consecuencia, se trata de una sensación de insatisfacción voluntaria o involuntaria, desde lo material externo hasta las propias vivencias que perviven en el subconsciente. Es claro que a cada deseo le precede un sentimiento, entendidos los deseos como lo agradable que conmueve los sentidos, por tanto, el deseo—sea del tipo que sea— y su satisfacción, forman parte de la naturaleza humana.

El deseo reivindica la vida, el placer, la autorrealización y la libertad.¹⁶ Y este proceso de alcanzar algo, de uno u otro modo, lo establece siempre el deseo que Mariadolores hace patente en sus piezas. En la primera época se ve la reiterada inclusión de aves, alas, libélulas, que, retomando los valores polisémicos y simbólicos, hablan de ansias de libertad, huida, fragilidad, trascendencia y medio para alcanzar metas y realizar sueños. Entrelazados éstos, con colores como el etéreo azul contrastado con el vital amarillo, o el ocre, como inherente a la tierra que le sirve de contenedora para sus figuras volumétricas o planas, se evidencian contrastes en el modelo semiótico por la variedad de asociaciones que se realizan dentro de una misma cultura. Por eso se entrelazan lo frágil con lo sólido; lo cálido con lo frío, la vida con la muerte. Cuando da el giro hacia la introspección, el color adquiere preeminencia con relación a los demás elementos plásticos, por ejemplo, el negro ocupa grandes espacios en las telas, o remarca los iconos con que configura sus mensajes visuales, como se ve en las figuras 24 a la 30.

De forma unívoca, la mujer, funciona como eje y radio en toda la trayectoria artística de Castellanos, en torno a ella se materializan las múltiples variantes de roles desempeñados por esta figura: matriarca, poderosa, sumisa, agredida, dolida; poseedora de secretos y conocimiento. Así, se adhiere al concepto lacaniano de la mujer inexistente como dadora de goce.¹⁷

Para abordar el tema recurre a objetos y medios que se mueven en un plano poético de asociaciones inconscientes cuyo efecto estético puede llegar a conseguir la inmediatez de la metáfora. Son todas percepciones que tiene la artista respecto de sus congéneres y, a su vez, introspección en su ser íntimo. Las figuras no están exentas de la guatemalidad, lo complejo del razonamiento barroco guatemalteco característico de una sociedad heredera de mitos coloniales que la hacen eminentemente conservadora. También hay una continuidad temática y formal, que va de la herencia maya que se descubre en las primeras obras y el aporte de la tradición española en la obra posterior. Esto, observado en los materiales: barro rosado local, cerámica refractaria, madera, hierro y resina, entrelazados con objetos antiguos rescatados de la tradición occidental europea como son los corsés, relicarios, cinturones de castidad y otros.

3.2.4 Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra

El espacio en el que se desenvuelve Castellanos es el de la clase media alta urbana, educada en el colegio Alemán, donde considera que simultáneamente se sintió fuera de lugar e incomunicada y comenzó su inquietud por la creación artística. Rodeada de bienestar y de su propia burbuja que la protegía de todos los problemas políticos que afectaban al país –cabe aclarar que éste es un rasgo común a la generación de Mariadolores y a la elite de la sociedad guatemalteca–. No se percató de la lucha que se libraba en el interior de Guatemala, la realidad nacional, ese “era un mundo ajeno al suyo”, comenta en la entrevista que se le hizo con el propósito de realizar este estudio. Mariadolores relata su actitud frente a la realidad nacional:

 Mi vida se desarrolla dentro de una atmósfera aparentemente tranquila. Mis padres trabajaban, mi padre es médico y mi madre, enfermera, tenía un colegio de párvulos. En casa no se discutía sobre política de una manera arrebatada, se comentaba lo que sucedía, pero a mí no me interesaba mucho. La época que más recuerdo es la del presidente Arana, en mi temprana adolescencia, estudié en el colegio Alemán, y también allí tenía una compañera reaccionaria, pero yo la miraba como alguien totalmente extraña y muy lejos de mi propia realidad. Podría haberme preocupado lo que sucedía en mi entorno, pero me sentía ajena a esa realidad. Vivía en mi propia burbuja.¹⁸

Sus primeras experiencias con el arte las tiene en talleres para niños. Estudios que continúa con el maestro Manolo Gallardo (1936) siguiendo la línea clásica académica. Su fascinación por probar nuevos materiales, que experimentó desde muy joven, la llevó al alkido, es un material que le facilita su labor, y con el que ha trabajado con más frecuencia que con el óleo o el acrílico.

Su formación en restauración en la Escuela de Artes Aplicadas de Madrid y talleres con los pintores guatemaltecos Roberto Cabrera (1937), Gallardo y Roberto González Goyri (1924-2007) además de la lectura constante de revistas especializadas, hacen de esta artista una autodidacta en el manejo de la escultura a la que se dedica con mayor énfasis, aunque ha incursionado en la pintura y las instalaciones en varias ocasiones como se constata al revisar su trayectoria artística. Para trabajar

las esculturas usó en un principio el barro local y la cerámica refractaria, dos medios que aprendió a manipular y dominar en base a experimentación de prueba y error. Sus figuras, sus motivos y los colores de su primera época, así como la técnica de modelado, recuerdan el trabajo de antiguos alfareros locales. Se tiñe de colores vegetales, de imágenes terrestres y siempre femeninas.

El barro fue su medio predilecto por la suavidad que ofrece el material para moldear al contacto con la humedad. Del barro local pasó a la arcilla refractaria, material con el que ha trabajado un prolongado tiempo como lo demuestran varias exposiciones individuales y colectivas de la década del noventa. A finales de la década de 1980, formó parte del grupo de jóvenes artistas *Itzul*, dirigido por Elmar René Rojas (1937), una de las figuras prominentes del grupo *Vértebra*, esta experiencia le sirvió como plataforma para participar en dos exposiciones colectivas. En su primera exposición individual (1989), presentó sus esculturas planas de figuras ingenuas, que resultaron novedosas y significaron un aire fresco y de renovación en las artes visuales (Figs. 14-17).

En una segunda etapa abandona los motivos de aves y mujeres gruesas, aunque conserva ese tono poético que la caracteriza, sin embargo, el tiempo y la experiencia produjeron transformaciones en su concepción de la realidad, en sus pasiones y emociones interiores, que le plantearon cuestionamientos acerca del fenómeno creativo y de las posibilidades del lenguaje visual. Es como si el dolor le hubiese abierto las puertas para elaborar un discurso acerca de ella –y de todas las mujeres en similar situación– del desgarramiento, la lucha, la soledad, con los que construye un universo íntimo, poblado de sombras y reclamos.

Hacia finales de los noventa pasa a la resina, junto con el *collage* que aprendió con el maestro Roberto Cabrera, ésta, dice la artista, ha sido un medio al que quedó anclada y aprecia mucho por su versatilidad y valor plástico y que, agregada a la transparencia de la resina devino en el *assemblage*, término que agrupa aquellas obras realizadas con fragmentos de materiales naturales o fabricados.¹⁹

Estos soportes le han permitido una infinita posibilidad de combinaciones con diversos objetos y materiales, tales como: el hierro, la madera, las calcomanías, las telas y un largo etcétera, además ha continuado con el moldeado en arcilla como complemento del discurso visual.

El resultado es una variante dentro de sus propuestas a través de la cual crea, ya sea torsos o personajes completos, en los que aborda del tema de mujer desde varias perspectivas.

Mariadolores describe así su proceso creativo:

No me propongo tratar un tema o hacer algo en particular por protesta o rebeldía. Ha sido como la corriente de un río, me embarqué en esta manera de expresarme, tanto en los temas íntimos, como en otros, y la forma de expresarme tiene su semilla en las imágenes que veo en mi cabeza, por eso es que casi nunca dibujo lo que voy a hacer, persigo la imagen que se sostiene dentro, la escribo, eso sí, casi siempre, escribo la visión. Si la llego a dibujar es porque encuentro alguna dificultad y a través del dibujo la disecciono y le voy dando soluciones ²⁰

3.2.5 Proposición: la obra como discurso

El humor, los ritos y la magia sorprenden desde el primer encuentro del observador con el mundo mágico de la artista. La obra de Mariadolores se devela a través de códigos como la tierra, la sangre, las flores; pájaros y nubes pueblan sus primeros relieves y esculturas planas que hablan de la inocencia infantil, de las ilusiones, de la libertad como lo inefable. En el ámbito de lo formal, los acabados con pigmentos y engobes son otros elementos a los que recurre para modificar y dar soluciones diversas a los problemas de esmaltado. La maternidad aparece en la serie de mujeres gruesas con una idea recurrente: la mujer como centro de la familia y eje de la sociedad. Las instalaciones, pinturas y series de arte-objetos, logrados con gasa quirúrgica, suturas, tubos de ensayo y textos repetitivos, parecen surgir de las experiencias de pesadillas e imágenes producto de la anestesia, vividas en hospitales y salas de operaciones. La soledad y el fracaso sentimental se concretan en elementos que hablan de ausencia, ruptura, falta de amor, dolor físico –de ahí la serie de corazones fragmentados–.

Hay en sus obras, según explica la artista, automatización y una preocupación por buscar soluciones a sus objetos que surgen aparentemente del inconsciente. Su aproximación al arte y el valor estético que ella valora como su aporte radica en que *“le seduce lo bello y busca llegar a ello a través de lo bien terminado, lo elaborado, lo barroco, lo intrincado y la entrega en cada obra”*.

Con resina ha creado sus torsos y maniqués en los que profundiza en los motivos alrededor de la condición de la mujer, quien participa en la trama de lo social con un papel secundario: el de la subsidiaridad, a la cual va dirigida una constante crítica. Los torsos de estas mujeres se convierten en relicarios que guardan todo el cúmulo de misterio, sabiduría, angustia y ansias de libertad que caracterizan a ese sujeto que es su inspiración y su invaluable compañera en el camino de la creación. A esos personajes cargados de saber, les suceden los torsos de mujeres agredidas con instrumentos de tortura inquisitorial: encorsetadas, con cinturones de castidad y sostenes de hierro; miriñaques o armazones de madera. Clavos, lágrimas y hoyos en la cabeza y cuerpo; miembros amputados y miradas sonrientes. ¿Son eufemismos, una figura tan cara a nuestros códigos sociales, o declaración abierta de cómo se concibe a la mujer en un comunidad conservadora? En cualquier caso queda claro que el uso del *assemblage* con objetos de una realidad pretérita les da a sus torsos un sentido lúdico con un nuevo significado estético, al margen de los valores simbólicos establecidos.

A partir de las últimas series, la artista, universaliza su expresión, sus heroínas son mujeres europeas o ciudadanas del mundo, estiliza las formas, les otorga un carácter de anonimato, son signos que tratan del deseo, de la incomunicación, de la mujer persona y de la mujer objeto.

3.2.6. Interpretación y valores metafóricos

Mariadolores en sus múltiples aproximaciones al arte visual ha profundizado en los usos y tradiciones que moldean su cultura, en la dualidad indígena/ladina que forma parte del pluriculturalismo guatemalteco y en el entorno que hace evidente esa dicotomía; estos antecedentes le han permitido mostrar una propuesta original. Combina con sensibilidad y acierto lo que la naturaleza le ofrece en términos de materiales, al mismo tiempo hace acopio de objetos elaborados o ya existentes con los que recrea mundos de fantasía. Éstos le son tan cercanos, tan propios que se vuelven su lenguaje, su mirada, su voz; logra con algunas imágenes ambientar un espacio, contar una historia antigua inscrita en la nostalgia de un pasado. Obliga así al observador a descifrar sus metáforas visuales y a captarlas en toda su plenitud.

Hay, además, un anhelo o deseo de acercarse a otros mundos y a otros espacios, por eso en los últimos años, —que no son objeto de este estudio— sus damas son renacentistas, barrocas y universales.

Al revisar la trayectoria de Mariadolores se constata que hay una preocupación que atraviesa su carrera artística y ésta es la exploración formal, no así la temática, pues como ya se mencionó, ha insistido en el motivo de la mujer como centro de su interés. El paso de las primeras esculturas planas “galletas”, a las formas tridimensionales abstractas —una de sus primeras exposiciones mostró una variedad de formas semejantes a floreros o frascos— y luego, a la desproporción en la figura humana volumétrica, representó para la artista, en un principio, un reto que logró superar con los lineamientos dados por Elmar René Rojas —un artista que domina la escultura, aunque la pintura es el lenguaje de su preferencia—. A partir de las sugerencias dadas por Rojas, implementó el sistema de concebir las piezas en su mente y trasladarlas al barro, sin que medie un dibujo. Este es un proceso de experimentación que le ha facilitado la expresión más intuitiva que racional o más emotiva y, como consecuencia, una línea liberada de ataduras a los modelos académicos. En esas figuras gruesas se consolidaron las formas de mujer, que continuarán siendo el objeto de sus creaciones aunque abandone, en la parte formal en sus últimas piezas, lo vernáculo como es el barro de color ocre natural. En cuanto a los colores de sus pinturas, se ve una reiteración en los tonos de rojo sangre y los tonos oscuros y, como contraste, el azul pálido y el negro, este último con el referente al vacío, al miedo y a la muerte.

Desde el aspecto semiótico, son símbolos que constituyen una estructura iconográfica con la que los arquetipos e imágenes subyacentes en el inconsciente afloran en el nivel consciente.²¹ Sugieren una necesidad o carencia emocional y física, como quedó demostrado en varias piezas anteriormente descritas, tales como los cuerpos mutilados, los corazones estallados, los textos repetidos que dan cuenta del dolor; la queja o el sueño anestésico y la soledad. Otros, en los que la protagonista, siempre un personaje femenino aparece rodeado de objetos punzantes, como las espinas de las rosas, o los relacionados con la enfermedad. De estos, rescatamos las gasas, las suturas quirúrgicas y las múltiples referencias a la separación de los órganos vitales.

Siguiendo el proceso evolutivo de la obra, se advierte que el siguiente paso fue la aplicación o el uso de la resina como soporte, combinada con múltiples objetos insertos: corsés, miriñaques, cinturones de castidad e incrustaciones diversas que pueden considerarse *assemblages*. Estas esculturas llegan a ser una constante en su obra de finales del siglo XX y, además, adquieren una mayor dimensión espacial. Para consolidar las piezas, en ocasiones toma como referencia sus vivencias y su intimidad, o se acerca al mundo de la ciencia y de la naturaleza para incrustarlo en los torsos femeninos. No trabaja bocetos, las figuras surgen y se modifican según las necesidades que le exige su propio sentido creativo. En todos los casos, los colores, los temas y las formas son producto de esa transmisión desde adentro. –La evolución es un aspecto importante a destacar porque ahí se percibe el alejamiento de la tradición o canon del arte del país, en esa permanente indagación y búsqueda de formas y expresiones diversas que constituyen una nueva vertiente de las artes visuales realizadas en las décadas precedentes–.

A través del estudio formal y alejado de la apreciación impresionista se llega a captar con cierta precisión el carácter de la obra de Castellanos y a establecer una íntima relación entre forma y contenido, porque para la interpretación se usaron los instrumentos de análisis que permiten penetrar en el sentido de la obra.

3.2.7 Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica

Para Mariadolores, el arte y en especial la escultura, es un espacio sagrado, donde se sintetiza la esencia del ser humano, la que se traduce en sus orígenes, en su historia, es en cierta forma una misión. Abarca su angustia, su condición de mujer, en ella encuentra su propia interpretación de lo que le fue heredado, y es consecuente con su pensamiento, su intuición y su sentido estético.

Con ella descifra, analiza y transmite la existencia. Es por ello que no la enfrenta con simpleza; es a la vez que un trabajo artesanal, una constante búsqueda, que se decanta en la dualidad, lúdica y poética; mágica y juguetona, barroca y maya. Su obra es analizada y meditada hasta llegar a la metáfora emotiva, con múltiples posibilidades y mensajes. Las ideas se enlazan

a los estados de ánimo, a la realidad de su entorno, y con frecuencia enfrenta al observador con piezas que narran historias que se construyen en base a sus *assemblages* con sentidos polisémicos, emotivos y sugerentes.

Se percibe en su obra una estrecha relación entre el ser humano y el mundo que lo rodea, por eso la inclusión de objetos antiguos, aunque cotidianos a su mundo de formas y colores. Implica la idea de hacerlos que trasciendan, se tornen en símbolos cargados de magia y se inserten en el espacio de lo inefable y lo poético. Sus figuras aparecen ante el observador como objetos alegóricos, sea de la naturaleza o de la cultura universal con la que juega constantemente para mostrar con frecuencia, a través de su propia simbología, sus obsesiones y búsquedas. Las imágenes resultan en ocasiones equilibradas y bellas, en otras rebuscadas o abigarradas, como el barroco que está latente en su obra.

El estudio hermenéutico conduce a la pregunta sobre si lo que el discurso que el artista plantea es enteramente lo que quiso decir o si lo inintencional puede considerarse un elemento de análisis. En ese sentido, Castellanos realiza un trabajo basado en una serie de elementos visibles y otros en los que sólo se detecta una intuición poética. Una lectura paciente de las diferentes etapas por las que ha transitado la artista, devela elementos o símbolos repetitivos que conducen a meditaciones sobre la conciencia de la soledad individual y de la manera que evalúa su vida y la forma cómo se ve a sí misma, en ocasiones, despojada de los afectos más duraderos. Ésta, sin embargo, no es una objeción para percibir que Castellanos es una mujer que pertenece a su tiempo y que ha sabido incorporar a su obra conceptos universales, como el conocimiento, el dolor y la nostalgia, aspectos que ciertamente recogen el sentir de la artista como ser humano y su compromiso ético que ofrece a través de su creación. Si nos atenemos a la idea de que el arte es la exteriorización de la emoción y el sentimiento como lo plantea Rafael Argullol²², en Castellanos encontramos que la expresión de la interioridad y la aprehensión de la realidad sensible conforman una unidad indisoluble en el carácter de su obra.

3.3 DARÍO ESCOBAR

3.3.1 Descripción

Darío Escobar es un artista joven que realiza su primera exposición en 1996; en su obra predomina –y es en la que descubre al artista en su plenitud– el manejo del objeto encontrado que empieza a trabajar a partir de 1998. Sin embargo, en sus primeras obras había incursionado en la pintura combinada con *collages*, término utilizado para explicar el uso de objetos como fragmentos de periódicos, fotografías, papel tapiz u otros, pegados a una superficie plana, originalmente utilizado por Picasso en sus bodegones. El mismo ha sido relacionado posteriormente con el fotomontaje.²³

Por ejemplo, en “Exvotos” de la serie *Temas de Olvido* de 1996 (Fig. 32) trabaja la tinta china, la acuarela, el crayón sobre papel. Los colores son marrón, sepia, incorpora borrones y escurre tinta que da la idea de paredes viejas



32. Darío Escobar, *Anteproyecto para arcángel exvotos*, de la serie *temas del olvido*, 1996. Pintura, mixta s/papel, 112 x 51 cm. Col. Privada.

por las que ha pasado la lluvia y el polvo, sugiere paredes de iglesias ennegrecidas por el humo, la devoción y el tiempo. El fondo lo complementan las fotografías antiguas, también en sepia, los textos e intertextos que son fragmentos de cartas de amor, o frases que recuerdan personas fallecidas o ausentes, a las que se les conmemora con una fotografía compuesta con algunos elementos antiguos. Los personajes a veces son niños rodeados de ángeles o alas, así como iconos religiosos.

Enmarca la imagen principal con flores rojas, resplandores de santos, escapularios y cruces. Imita retablos barrocos, dibujados a base de las líneas blancas irregulares, mas simétricas. Los cuadros están más cercanos al boceto y no a dibujos acabados. Parece tener una intención de unir el recuerdo con el olvido o el pasado con el presente. El pintor –aunque él no se considere como tal– escoge el lenguaje de la aguada, de la luz, de la transparencia para revelar la herrumbre y la caducidad de las cosas.

En esta primera incursión en el arte visual, Escobar reúne conceptos de antigüedad, religión, vejez y paso por la vida del ser humano. Otras, son mujeres adultas con resplandores, cuando no damas que aparecen como el motivo de la obra y un pequeño retrato de un hombre al pie, que se intuye, es a quien va dirigida la nota de amor y el reclamo. Para estos personajes rescata intertextos, que a veces son cartas personales, otras, poemas de autores diversos como muestra la figura 33, *Temas de olvido* –obra ganadora del Glifo de Plata en la Bienal de Arte Paiz de 1996, la exposición-certamen más importante que se ha venido realizando en el país desde 1978–.



33. Darío Escobar, *Temas de olvido*, 1996.
Pintura, mixta s/papel, 112 x 51 cm. Col. Privada.

Su siguiente exposición individual, *La lección de anatomía* de 1997, (Fig. 34) presenta la morfología humana desde dentro, diseccionada, reelaborada y con la cual daba una visión complementaria a la anterior propuesta, en aquella era la realidad psíquica la que se descubría y en ésta es la realidad física la que devela al ser humano. Con estas dos exposiciones daba indicios de centrar su creatividad en las múltiples posibilidades que ofrece la figura humana, pero la abandonó pronto para incursionar en otros campos y es, además, una etapa de su trayectoria artística que forma parte de un inicio que Escobar insiste en negar. En la pieza que ejemplifica la serie, resalta el uso del sténcil o estarcido, la monocromía cercana al sepia del que ya se trató con anterioridad, al igual que la superposición de capas de color y la intención de sugerir el uso del collage. Esta etapa puede resumirse en una búsqueda de lenguajes propios, de experimentación e iniciación.



34. Darío Escobar, *Lección de anatomía*, 1998. Mixta s/papel 100 x 104 cm. Col. Privada.

Como una nueva etapa experimental en su trayecto, trató el tema del silencio, la instalación *Me leerás donde no escribo* (1998) con legajos y libros de páginas en blanco o breves frases de poetas, amarró grupos de libros o los quemó parcialmente, evitando que alguien los

leyera, los libros son inútiles en una sociedad que no lee, por eso los anula, les impide comunicar y transmitir conocimiento. Reduce los objetos a la nada, al vacío, en lugar de agregarles valor. Su interés es llegar a lo elemental por sustracción. En este caso, el silencio está manejado como metáfora de la comunicación real. Con el silencio rechaza la palabrería vacía y, en su lugar, dice mucho, denuncia, critica, se enfrenta al sistema; en resumen, se rebela.

Entre sus varios caminos de búsqueda, están los *collages*, a base de calcomanías con imágenes religiosas que imprime en platos de loza, a estas imágenes, les pega ojos de juguete usualmente incrustados en los muñecos de peluche. Éstos son el comienzo de las series de arte-objetos con los que ha consolidado su expresión y aún continúa realizando. Producidos por medio de la combinación de soportes, en principio inconexos llevan el código del culto, lo barroco y la imaginería católica como base de un producto industrial descontextualizado, que por lo mismo atrapa el interés del observador. Los arte-objetos se han movido de un objetivo a otro, inicialmente predominaba la referencia a la permanencia de la tradición católica en el entorno social guatemalteco entrelazada con las nuevas creencias y estilos de vida. Es en los años 1998 a 2000 cuando trabaja el repujado y el baño de oro, como elementos formales para transmitir los conceptos subyacentes en sus obras.



El vaso de McDonald's (1998/99) es un común vaso de plástico cubierto de pan de oro y decorado con motivos barrocos alrededor de la "M" emblemática del producto. En las cajas de cereal: *50% up 50% down* (2000), plasma una iconografía dual: la religiosa hegemónica colonial y la propaganda comercial transnacional actual. Ha dejado la mitad de la caja con su original logotipo y *slogan* de la empresa productora, y ha forrado de papel de oro los ornamentos florales que ya estaban presentes en el vaso. En apariencia es simplemente un juego lúdico.

35. Darío Escobar, *Sin Título*, 1998/1999. Ed. 1/10. Pigmentos y laminilla de oro sobre vaso plástico, 10 x 12 x 6 cm. Col. privada

Sin embargo implica toda una crítica al consumo y los nuevos valores. En una segunda versión como muestra la figura 36, toda la caja está dorada, repitiendo los mismos motivos florales de las anteriores y, sobre pintado el emblema comercial, las fotografías que representan la pareja feliz, al niño bien alimentado y las estampitas sorpresa que incluye el cereal. Todo un sueño hecho realidad (Figs. 35, 36 y 37).



36 y 37. Darío Escobar, *50% Up 50% Down*, 2000. 2 de 2, cajas de cereal, láminas de pan de oro, pigmentos, 26.5 x 18 x 6.5cm. c/u., Col Privada.



En *Happy birthday to you* (1999) presenta una gorra de papel cartulina, un artículo de piñatería, pintado en óleo con diseño de camuflaje, como distintivo de militarización y de guerra, una simbología cargada del miedo que ha estado tan presente en la vida de los guatemaltecos durante varias décadas (Fig. 38). Las gorras fueron distribuidas entre los asistentes a la exposición, con lo que logró su participación para completar la obra, a la vez que creó un ambiente de

38. Darío Escobar, *Objeto*, 1996. Cartón y papel pintado, 30 x 20 x 25 cm., Col. Privada.

expectación y de duda como parte del discurso de una interacción desde el lado del observador, sin ser una novedad, lo que se intentaba era dejar abierta la puerta a las múltiples interpretaciones y explicaciones que el observador pudiera dar al trabajo del artista, en general visto con cierto escepticismo.

El becerro de oro, de 1999 (Fig. 39), es una bicicleta estacionaria, producto industrial de uso común que al cubrirla con laminilla de oro falso, alude a todas las manifestaciones de lo trastocado, la bicicleta en su concepción original de movimiento y transporte, no se mueve pero da la apariencia de hacerlo. Al cubrirla de oro falso, repite la falsedad del acabado ostentoso con el que se muestra el poder adquisitivo. Se convierte en artículo de lujo y sólo para ser visto de lejos, al colocarlo para la exhibición, en un espacio tal que el espectador sólo podía verla levantando la vista el cielo y desde una cierta distancia, de manera que pudiese ser considerado como el ídolo hebreo al que pretende emular. La apariencia y la ilusión juegan un papel importante en la lectura que se podía dar a esta obra en la que Darío vuelve la mirada irónica a la tradición, aquella con la que nos reconocemos: la de apropiarse de lo exótico, de lo que nos hace distintos.



39. Darío Escobar, *El becerro de oro*, 1999.
Pintura dorada sobre metal, medidas variables, Col. Privada.

Esta modalidad se ha convertido en el *leit motiv* de Darío. Pronto recurre a los implementos para deporte: bates de béisbol, canastas de baloncesto; marcas y logotipos de las grandes transnacionales, productoras de bienes identitarios de poder de una sociedad alienada. En 1999 también realiza la serie *El juguete a partir de la perversión*, en esta ocasión aplica a los juguetes, en apariencia inofensivos, la connotación del objeto del deseo (Figs. 40 y 41). Los juguetes se reordenan en el universo de Escobar para ser reeditados con mordacidad, con ellos crea metáforas visuales que le adeudan al Arte Pop parte de su existencia²⁴. Con materiales de aparente lujo, como los emblemas de marca, el estaño y el pan de oro falsos, reconstruye modelos ilusorios. En algunas patinetas incrusta emblemas de Mercedes Benz o BMW, prestigias marcas de automóviles. Otras, llevan el decorado barroco del siglo XVII; las variaciones son múltiples y en todas subyace un deseo de involucrar al observador en un juego de fascinación, magia y enajenación.



40 y 41. Darío Escobar, *Cool*, de la serie “*El juguete a partir de la perversión*”, 1999.
Mixta, 80 x 25 x 15 cm. Col. privada

En la línea de Pop Art, su repertorio se nutre de las figuras recopiladas de tiras cómicas, de personajes sacados del libro de castas, o de imágenes religiosas que viste con gorras de equipos de béisbol, admirados y emulados por los fanáticos del deporte. Éstos son insertos en cortinas de baño, tiendas de campaña o camas de dormir. El observador puede, a partir de reproducciones de cuadros, participar de la irreverencia, tomarlo como una afrenta a la devoción o reflexionar sobre los múltiples compartimentos diferenciadores en los que se desenvuelve cada individuo en una sociedad escindida como la guatemalteca.



42. Darío Escobar, *Sobre castas*, 1998. Óleo sobre lino, 50.5 x 70 cm. Col. Privada.

Los referentes en la obra de Escobar son muy diversos, aunque mantienen la intencionalidad del traslape de iconografías. En *Sobre castas*, de 2002, que forma parte de la serie de pinturas intervenidas, vemos un óleo sobre tela, basado en los *Libros de castas* (Fig. 42) donde se describen y da nomenclatura a las diferentes mezclas de etnias –antes llamadas razas–, de europeos e indígenas originarios del continente americano. La reproducción de alguna reproducción ya

existente, no ofrece ningún desasosiego. Los personajes hieráticos y artificiales están colocados a manera de maniqués en exposición en un museo de cera. El fondo de la pintura es un paisaje neutro, la escena esta inserta en un marco de madera con talla barroca semejante a los medallones de calle de un retablo de iglesia. El elemento añadido a la obra y que causa el desequilibrio y la ironía que Darío imprime al trabajo, es el muñequito amarillo y rojo, fruto de la unión de español con mestiza, que remite a la bandera de España y a la mascota de los juegos deportivos olímpicos.

La pieza con la imagen del arcángel de la serie *Medallones*, de 2000 (Fig. 43), representa a un arcángel, portando un crucifijo y tocado de una gorra con el emblema de equipo los Yanquis de Nueva York. La figura está sobrepuesta a un medallón con un motivo religioso, el encarnado del rostro y el colorido del ropaje corresponde a la iconografía del barroco colonial guatemalteco del siglo XVII, ya de por sí una alteración al modelo original europeo. Nuevamente aborda el tema de la permutación iconográfica, con una intención irreverente como lo hiciera en el rostro de Jesús de la Verónica. (Fig 44)



43 y 44. Darío Escobar, *Sin título*, 2002. Óleo, 40.5 x 48cm. Col. Privada.

En *La adoración de los Reyes Magos al 20%*, del mismo año (Fig.45), vemos un par de cortinas de baño con la reproducción del tema bíblico que lleva el título de la pieza, fragmentado y caprichosamente instalado para confundir al observador que quiera unir las dos partes, al hacerlo, se percataría de que no son partes de un mismo cuadro por la diferente posición del cuerpo del Niño Dios, es evidente la manipulación que han sufrido todos los aspectos compositivos de la obra, las cortinas son a partir de la transformación cuadros parciales, y el cuadro es porcentualmente (20%), una cortina. El fondo oscuro de la pieza hace referencia al estilo de Caravaggio, contrastado con los fuertes colores de los mantos de los personajes y de la luz que viene del lado izquierdo iluminando los rostros de la Virgen, san José y el Niño. En el ángulo superior izquierdo, los Reyes Magos quedan, por el contrario, en la semioscuridad, como personajes secundarios de la escena, siendo éstos los protagonistas verdaderos y los que dan nombre al cuadro.



45. Darío Escobar, *Gobelino en dos partes*, 2000.
Mixta, pigmentos sobre cortinas baño, medidas variables, Col. Privada.

A las intervenciones, en juguetes, accesorios para acampar, equipos de gimnasia, bates, canastas y pelotas diversas, que alternan con patinetas y zapatos tenis, le siguen los artículos más prosaicos y representativos de la sociedad de consumo, toma las carretas de supermercado, y hace

un paralelo entre la canasta y el cuerno de la abundancia que el observador puede imaginar repleto de frutos. Esta pieza, titulada *Quetzalcóatl* (Fig. 46) formó parte la instalación presentada en San José de Costa Rica en 2000, la obra consta de una fila de carretas, con los colores de los manubrios intercalados en rojo y azul, sugiriendo los de la bandera costarricense. Las carretas entrelazadas conformaban un solo cuerpo que recorría varias salas del museo, simulando el arrastre sinuoso de la serpiente emplumada, dios de los mayas y aztecas, con el símbolo del poder y la abundancia.



46. Darío Escobar, *Quetzalcoatl*, 2000. Carretas de supermercado, medidas variables. Col. Museo de arte Moderno de San José de Costa Rica

3.3.2. Inventario de signos y símbolos

SIGNOS, REFERENTE/SEMEMA	SÍMBOLO CULTURAL/SIGNIFICANTE FORMAS SIMBÓLICAS	VALOR MONOSÉMICO
Figura humana-anatomía	Hombre centro de interés científico	Humanidad
Negro	Duelo, miedo	Dolor, caverna
Sepia	Rescatar antiguo, nostalgia	Recuerdos nostálgicos
Ocres, marrón	Color natural , tierra	Naturaleza
Cortinas tapices	Decorativo, viste una habitación, privacidad	Ornamento
Gorras de cartulina camufladas	Carnavalescas, festivas, ejércitos, poder	Celebración
Cajas de cereal	La alimentación base Idealizada	Salud
bolsa de dormir	Calor, lo foráneo importado	Comodidad
Carpa	Adopción de modelo extranjero	Protección
Vaso Cartulina dorada Mc.Donald's	Gozo de consumir, acercarse al sueño,	Globalización
Equipos gimnasia, cama elástica	Nuevos medios de felicidad	Buena figura
Zapatos tenis dorados	Ascenso social, cultura informal, invaluable	Moda
Canastas, pelotas, bates alterados	Deificación del deporte	Juegos imposibles
Camisetas deportivas ,manchas	Nuevos ídolos del consumo	Iconos
Calzoncillo bordado escudo nacional	Irrespeto a símbolos patrios	Antivalor
Hilo y pan de oro	Eleva la imagen a nivel sagrado	Prestigio
Repujado estaño	Sacraliza los nuevos ídolos	Ornamento
Carretas supermecado	Cultura del consumo, mercadeo	Abundancia
Personajes de comics/castas	Héroes y antihéroes sociales	Personajes influyentes
Símbolos y marcas automóviles	Lo inalcanzable puede ser posible	Poder económico, estatus
Patinetas repujadas	Juego de poder y libertad	Juguete
Imágenes religiosas/emblemas deportivos	Íconos antiguos y actuales	Sátira, irreverencia
Marcas de ropa deportiva	Consumismo	Posición social

VALORES UNISÉMICOS/FRASE O SINTAGMA UNIFICA LOS SIGNOS Y LOS SÍMBOLOS	VALOR POLISÉMICO
Figura humana-anatomía: La materialidad de ser humano	Humanidad sujeto de estudio
Sepia: Añoranza con dejo romántico	Sentimientos, recuerdos, añoranza
Negro: Vacío, oscuridad	Muerte, dolor, orígenes
Ocres, marrón: Tierra dadora de materiales	Color natural, lugar de nacimiento
Cortinas y tapices: Accesorio útil	Viste una habitación, da privacidad
Gorras de cartulina camufladas: Trivializa la función del camuflaje	Infantil, carnavalesco vs., militarismo, represión
Cajas de cereal: Modifica los usos locales	Modelo sustitutivo de alimentación
Bolsa de dormir: Combina conceptos de protección cuerpo y alma	Sustituto del petate, cobertor, calor, fe
Carpa-templo: Desacraliza y deifica lo útil	Abrigo, casa alternativa
Vaso cartulina dorada Mc.Donald's: Se convierte en objeto sagrado	Desechable, cultura globalizada
Equipos gimnasia, cama elástica: Solución para lograr el ideal de belleza	Narcisismo, orgullo, vanidad
Zapatos tenis dorados: Joyas de la cultura pop	Niega el deporte, adquiere valor de prestigio
Canastas, pelotas, bates alterados: Cambio de los valores	Juegos imposibles
Camisetas deportivas, manchas: Nuevos dioses, fetichismo,	Idealización de marcas y jugadores
Calzoncillo bordado escudo nacional: Niega el valor de lo nacional	Civismo como un antivalor
Hilo y pan de oro: Remite al Barroco con ironía	Riqueza, ostentación
Repujado estaño: Resume la falsedad de la cultura alienada	Imitación de platería, lo falso
Carretas supermercado: Quetzalcóatl y el consumo son dioses	Modernidad, facilitadora, acumulación
Personajes de comics/castas: Nuevas figuras modelo/estratos sociales	Héroes de celuloide, colonialismo
Símbolos y marcas automóviles: Prestigio social	Emblemas, distinguen, jerarquizan
Patinetas repujadas: Unifica lo falso, el juego, lo inaccesible	Anulación de sus componentes y funciones, impostura
Imágenes religiosas/ logotipos deportivos: Trastocan los conceptos	Símbolos de fe: religión o equipo falseados
Marcas de ropa deportiva: Aluden a la capacidad de compra e imitación	Valores de prestigio, identidad de grupo

3.3.3. Análisis semiótico de las imágenes

3.3.3. a. Los colores

En un inicio, la pintura de Darío Escobar mostraba una simbología emparentada con la nostalgia, a través del uso de colores sepia. A la naturaleza, por medio el verde oscuro, verde vegetal en su significación de unidad fundamental de vida, carácter cíclico de vida-muerte-vida y su relación con Venus, lo femenino.

Junto a esos tonos resaltaba el rojo de las rosas –con su simbología de amor o pasión– rojas también las llamas de fuego enmarcando las imágenes fotográficas insertas en las tintas y las letanías –De las llamas del infierno, líbranos Señor, Ora Pro Nobis, Ánima Bendita– resumen una preocupación por resolver misterios más cercanos a lo inefable y a lo misterioso.

En tanto que el negro ocupaba un gran espacio en las composiciones implicando el sentido de lo frío, negativo, asociado a las tinieblas, al tenebrismo a la vez que la trascendencia y la pasividad absoluta; la renuncia a la vanidad del mundo circundante. La oscuridad tomaba el espacio y refería a las capillas donde se ofrendan los exvotos, los signos claramente se resolvían en una iconografía religiosa. El retorno a la caverna uterina. La madre y la protección.

Color ocre obtenido del cinabrio, en su connotación simbólica de la madre tierra, el arraigo, la sangre de dragón en la simbología griega, que se inserta en la tradición judeo-cristiana y continúa en la católica, aparece en las obras como fondo de las cartas y poemas.

3.3.3. b. Las figuras y los textos

Hombre o la figura humana tomada de retratos, no pintada, constituyó un elemento importante en la plástica de Escobar: síntesis del mundo, modelo reducido del universo. Participa de los tres reinos, animal, vegetal y mineral y por el espíritu entra en relación con la divinidad.

Cartas, poemas y fotografías: simbólicamente sólo tienen sentido en tanto referencias o memorias hurtadas a seres anónimos. Complementan a estos signos las letanías que sugieren plantean y la referencia al tormento, simbolizado por la cruz cristiana.

Con prontitud dio un cambio, en apariencia radical, en su aproximación estética sobre la que construye su obra hasta la actualidad: la transformación de objetos. Sin embargo, los signos y la simbología permanecen en los arquetipos que subyacen en el inconsciente colectivo como son la tradición religiosa, el culto y el fetiche.

3.3.3. c. Los objetos

Dada la contemporaneidad de los objetos utilizados por Escobar, más que de símbolos, se puede hablar de lenguajes connotativos particulares. Marcas comerciales que identifican productos, refieren a una cultura de la industria, la producción y propaganda masiva y, el consecuente consumo. La transición es hacia los signos que implican la trama del mundo de la economía.

Retoma los motivos y ornamentos religiosos, aunque desde un ángulo diferente, como es el lujo de los retablos y la platería colonial. Las caricaturas, modelos de castas, marcas de productos, objetos deportivos, juguetes o artículos de uso doméstico, refieren a la seducción, a la atracción que ejercen los segundos en el hombre moderno, todos tienen una connotación respecto de la posición dentro de la comunidad. Alcanzar la felicidad en una sociedad de consumo. Objetos inofensivos que se vuelven agresivos y poderosos.

Imagen religiosa, o icono: No surge del arte del retrato, si hay semejanza en él, es solamente de naturaleza ideal, en la medida en que la imagen participa de la realidad divina que está destinada a expresar. Es resultado de la incapacidad fundamental de traducir adecuadamente lo divino. En Darío, al aparecer en cortinas de baño o bolsas de dormir, forman parte de la misma simbología que los objetos de uso sublimados como tema de culto.

Estos símbolos presentes en la obra de Escobar provocan una actitud de incertidumbre en el observador hacia quien dirige su obra, que oscila entre lo restrictivo, como arquetipo de la educación cristiana y la atracción por toda la gama de productos que ofrece la modernidad. Sus piezas combinan ambos conceptos en imágenes y soportes y, ambos, trastocan funciones, es decir, la función, por ejemplo, de la cortina de baño pasa de ser un útil a un cuadro religioso, o sea, una obra de arte que la teoría trascendental kantiana propone como un objeto sin fin determinado, esto es, con desinterés o sin ulterior utilidad. Con estas piezas crea nuevas simbologías que el interpretante, (imaginario colectivo, (ver *supra* p.3) reproduce en otras hasta llegar a la semiosis ilimitada como lo plantea Umberto Eco en su teoría semiótica²⁵

Los valores polisémicos son los que reúnen metafóricamente el horizonte del autor y su bagaje de símbolos cosmológicos que se refieren al ámbito de las religiones, creencias, conocimientos, miedos y tradiciones que pueblan su mundo. Símbolos sociales, que involucran niveles de poder, de dominio, relaciones unificadoras o discriminadoras. Símbolos económicos referidos a productos de la tierra, la industria y el consumismo. Símbolos especulativos y míticos que buscan explicaciones. Se refieren a conceptos, series y sistemas que se prestan a deducciones racionales.

3.3.4 Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra

Escobar es un artista que pertenece a la generación de los noventa y forma parte de un proyecto conocido como “Jóvenes Creadores”, patrocinado por el Banco del Café. Su cercanía, como estudiante de arquitectura, a la Galería de Arte de la Universidad Rafael Landívar, le facilitó su incursión en el arte visual. Inicialmente con *collages* basados en fotografías, intertextos, tintas y acuarela. Posteriormente se inclina por el arte objetual dedicado a la construcción de arte-objetos. Participa del movimiento conceptual, que en Guatemala se consolida en la década del noventa –si bien hubo manifestaciones conceptuales en los años setenta del siglo XX, no tuvieron ni la cobertura ni la recepción por parte de la crítica o de los coleccionistas, que entonces se inclinaban por un arte tradicional–.

En sus palabras, “su generación parte de cero y toma las ideas propuestas por Rosina Cazali un crítica sofisticada para el medio”,²⁶ afirma, no tiene filiación con artistas locales y sus antecesores y que los grupos *Vértebra e Imaginaria*, involucrados en los temas sociopolíticos no representan ninguna ascendencia ni para él ni para su grupo. Aunque su primeras obras desmientan esta aseveración.

Los primeros trabajos de Escobar datan de 1996 y se manifiestan a través de la pintura con una fuerte inclinación a la monocromía y la combinación de objetos, tomando como referencia el *collage* cubista, en estas obras entabla una comunicación con el observador, utilizando elementos que conforman y están presentes en su cultura: letras de canciones populares y románticas, cartas reales o inventadas dirigidas a imaginarios amantes, fotografías de personajes tipo, sacados de la vida cotidiana, textos e imaginaria religiosa. Su segunda propuesta, ejemplificada con *La lección de anatomía* de 1997, está basada exclusivamente en el dibujo anatómico.

Cabe notar que esta primera etapa, parece haber quedado en el olvido y no se dan referencias sobre ella. A partir de 1998 incursiona en el arte dadá de manera definitiva²⁷. La muestra que formó parte de la iniciativa “Jóvenes Creadores Bancafé” *Me leerás donde no escribo*, de 1998, es una metáfora sobre la incomunicación, en la que los libros están mutilados, quemados o amarrados de manera que el potencial lector (observador) no puede acceder a ellos. En esa muestra

trataba el tema del silencio dirigido a una comunidad silenciada, a la inutilidad de los libros en una sociedad que no lee, tanto como al exceso de palabrería vacía del que se sentía víctima. Era, pues, parcialmente, una respuesta a la crítica que había recibido, y lo manifestaba en una entrevista publicada en el catálogo de la exposición: “He trabajado la violencia y, como consecuencia, el miedo. Eso sin haber vivido yo la guerra. Yo me pregunto por qué en países como el nuestro se habla tanto y no se dice nada. Personalmente, he tenido la experiencia de expresarme a través de mi trabajo y ser atacado por los taxidermistas de la cultura...”²⁸ Esta muestra constituye una variante dentro de su producción y, aunque es parte del arte dadá con que se desenvuelve hasta la actualidad, puesto que sólo modifica o interviene los objetos, no reinventa o crea nuevos.

Su interés por la composición tridimensional se resuelve en la construcción y manipulación de objetos a los que otorga cualidades y significaciones que originalmente no poseen, a la manera de disloques espacio-temporales, para usar un término literario, actualiza las figuras que corresponden a castas sociales impuestas en la colonia, el repujado en lámina de estaño —como símil de las tallas y repujados de retablos barrocos coloniales— y viste artefactos deportivos de reciente creación con ropajes coloniales, modificado y alterando su original función. Se apropia de los artículos de uso cotidiano, productos industriales de consumo y de aquellos que en sí son iconos de la cultura alienada y globalizada, a la que pertenece, para que en el proceso del advenimiento, propio de la ejecución artística, devengan en obras de arte. Su preocupación está en buscar los valores plurisémicos de los objetos. Los implementos deportivos, los juguetes y artículos superfluos se convierten en indispensables para el *status*. Su obra está fundamentada en la prevalencia del concepto o contenido, aunque cuida mucho de la forma y los acabados, y en la intención de provocar una participación del sujeto observador. Busca un impacto social, involucrar al sujeto, hacer que el público a quien se dirige despierte y vea, en el sentido de percibir, y se enfrente de una manera diferente al arte.

En estas propuestas, Darío plantea una multiplicidad de analogías, paralelismos, conexiones y contradicciones que en ocasiones han resultado polémicas y en cierta forma, al ser leídas fragmentariamente, no se ha advertido la riqueza semántica y simbólica de las mismas.

Implican también una subjetivación y una exigencia en cuanto al sujeto observador, --desligado el objeto por su desinterés, de lo moral y de lo agradable-- requiere que sus cualidades estéticas sean vistas por el otro, que se establezca un diálogo, pues exigen un juicio estético universal, con la intención de entablar la relación objeto-sujeto y descubrir la poesía que emana de la obra de este innovador artista. Su obra muestra un lenguaje plurisémico, mas coherente, resuelto en la autenticidad de las piezas. Transmite emoción al mismo tiempo que sugiere un universo conceptual que le da sentido a todo su trabajo.

Su trayectoria ha sido de éxito, ha trascendido las fronteras y, sin duda, es uno de los artistas jóvenes más reconocidos en el extranjero a través de artículos publicados por importantes críticos latinoamericanos en revistas como ArtNexus, Atlántica y otras. Su obra está en museos y colecciones particulares fuera del país. Una constante preocupación por separarse de los localismos y un registro y estilo personal únicos, hacen que en los años 2005 y 2007 (período que ya no compete a este estudio) presente unas obras que denotan la intencionalidad y la intensidad poéticas que lo caracterizan y constituyan un significativo aporte a las artes visuales del país.

3.3.5. Proposición, la obra como discurso

Darío Escobar constantemente sorprende al observador con su versatilidad y capacidad crítica. Su intención es poner en evidencia unas relaciones contradictorias y complejas que se establecen entre la fe, la culpa, el deseo, la represión, y los consecuentes conflictos individuales.

El discurso de tono irónico del inicio no ha variado, ha variado el lenguaje con el que trata los temas: tradición vs. modernidad y las incongruencias en una sociedad escindida por la pobreza y la ignorancia frente a un desproporcionado “desarrollo urbano y cultural” que se manifiesta en grandes centros comerciales o edificios de lujo; proliferación de almacenes de departamento y todo un largo etcétera de productos al alcance de pocos, y como contrapartida, innumerables objetos de imitación al alcance de todos, que deviene en una estructura social en torno a lo que en Guatemala se explica como un “*wana be*” –querer y no poder–.

Desde su primera etapa se advierte ya un interés por la transformación de objetos, con la sola incorporación de fotografías, textos religiosos, poemas y epístolas que inicialmente le sirven para la composición de *collages*, en los que el dibujo es un complemento que no pasa el nivel de boceto. En la serie de 1996, que llamó *Exvotos*, combina todos estos elementos y da preferencia a los tonos oscuros, sepia con la finalidad de dar la apariencia de antigüedad, de recuerdo nostálgico, pero también de transmitir pictográficamente lo inmaterial, de ahí la inclusión de los motivos del fuego –como mensaje del fuego eterno–, letanías y cruces. Estos son componentes de una tradición religiosa muy presente en el imaginario colectivo donde se desenvuelve el artista. El negro muy profuso en toda la obra pictórica, remite al regreso a la caverna, al útero materno y al lugar del recogimiento eclesial. El predominio del verde en el espacio pictórico, por su parte, habla de los arquetipos donde lo femenino aparece como centro de gravitación del artista –el yo poeta devela sus angustias y deseos recónditos en ese verde venusino–.

Su formación en arquitectura, parece haber pesado más en su intuición artística, por esa razón se explica que abandone la pintura –aunque posteriormente recurra al modelo de taller donde se le trabajan las pinturas necesarias a sus piezas– para abordar el arte con las formas tridimensionales con que resuelve la construcción de objetos a partir de otros objetos. En Darío se produce un cierto paralelo con los artistas constructivistas, de los años veinte, liderados por Tatlin “quienes decidirán abandonar el soporte tradicional, la tela, para crear –hoy diríamos diseñar– objetos prácticos para la vida cotidiana” como apunta Victoria Combalía²⁹ en *Comprender el arte moderno*. Darío efectivamente dejó atrás la tradición para seguir una nueva ruta que lo llevó al dadaísmo, a través de la creación de objetos mixtos y autónomos, libres de la mimesis, del encargo, y del compromiso, para hacer verdaderos “productos” de su imaginación. Es así como se convirtió en un generador de imágenes subvertidas, sus fuentes son los íconos religiosos y los objetos de consumo superfluo o de lujo; se apropia de la economía globalizada y el consumo irracional dirigido por las grandes productoras transnacionales. A través de esa manipulación de implementos de deporte, o cualquier otro, Darío se podría identificar como un artista Pop, pues, rescata los productos de consumo y los artículos con los que nos relacionamos

en la vida cotidiana –de culto, de juego o como vehículo para establecer relaciones sociales– y los lleva a ámbito de la estética.

Estos objetos industriales, transformados e inutilizados para lo que fueron fabricados, se adaptan a sus intereses plásticos y, con ellos, una vez descontextualizados y re-creados, logra las obras artísticas que en el concepto semiótico de Peirce, transparenta las ideas pero no las exhibe y es en el interpretante donde se resuelve la significación. Llevan el mensaje de la simulación, a la vez que ironizan sobre el sentido de querer ser lo que no se es. La intencionalidad de desplazar y reconstruir los productos tales como cortinas, vasos, gorras desechables o zapatos deportivos, recubiertos de imágenes religiosas o pan de oro. Esta simulación está implícita en sus trabajos y radica en que ha tomado los objetos de uso práctico y al combinarlos con aquellos de valor superfluo, ha modificado su significado original y la razón de su existencia misma. Panofsky³⁰ afirma que estas intenciones están influidas por las propias actitudes personales y mediadas por las experiencias particulares y por las circunstancias históricas. Dichas circunstancias, sin ser exclusivas de Guatemala, se explican por la presión de los medios masivos de comunicación y su influjo en el modelo consumista que corre paralelo a las tradiciones religiosas y a un pasado reciente de represión. Todos estos fenómenos confluyen en el inconsciente y de hecho en el programa de educación sobre el que fue formado Darío, y han posibilitado su presencia en el terreno del arte escultórico. Escobar es un innovador en el ambiente local, que se define como un escultor del objeto industrial que se vuelve monumento. Explica la significación de sus esculturas como:

(...) un ‘valor de cambio’ que dibuja nuevos desplazamientos y genera nuevas situaciones dentro del terreno de la significación. Además dice: el propósito de toda creación no es (sic) conservar el valor innato del proceso formal. De hecho la escultura desplaza la identidad del objeto, amplía las posibilidades semióticas para tomarlo como un punto de partida. El ‘objeto absoluto’, que podría ser la obra de arte como tal, se construye con mercancías que son ‘objetos relativos’. Y en esta superación del valor de cambio se destruye la mercancía como producto, mas no el objeto en sí.³¹

En efecto, el observador ha de procesar un discurso de ilusión, fragmentación e imposibilidad ante el insistente juego de imágenes entre real e irreal, verdadero o falso que cautiva la mente en búsqueda de una significación oculta debajo de sus implicaciones puramente simbólicas. Si se considera que toda cosa perceptible, natural o fabricada por el hombre, se convierte en símbolo de lo que no es perceptible,³² los objetos fabricados por Escobar han pasado de ser objetos prácticos que no requieren una lectura desde la estética, pero que intentan comunicar o ser vehículos de comunicación, a ser unos objetos que sí reclaman ser estéticamente experimentados, es decir, a ser obras de arte, que a su vez participan de la función comunicativa.

Si regresamos a *Hapy birthday to you*, en la figura del gorro de piñata descubrimos que con este lenguaje poco convencional intentaba enfrentar al observador con una realidad histórica que constantemente quiere evadirse. Asimismo, provocaba en algunos un rechazo a ponérselo dada la connotación de las piezas, el diálogo propuesto sobre la utilidad del camuflaje, se manifiesta no en lo útil que descubre la obra sino en lo que Heidegger³³ llama “el ser de confianza”: en las gorras se manifiesta o se descubre una historia verdadera, detrás de las gorras está la guerra como la sombra de un pasado ineludible, un problema no resuelto que aún perturba y da lugar a confrontaciones.

El simbolismo del poder, las tensiones y los juegos peligrosos y malvados que están latentes en el inconsciente adolescente, aparecen en *El juguete a partir e la perversión*, a los juguetes Darío agrega el repujado del arte religioso del siglo XVII como elemento decorativo y enriquecedor para crear el contrasentido del “nada de lo que parece es”. Completa el concepto con los emblemas de las marcas Mercedes Benz y BMW en las patinetas repujadas, es una doble grafía que habla de la permanencia, del poder y el *estatus* económico y sus opuestos: el deseo, lo inalcanzable, lo transitorio y lo efímero.

3.3.6. Interpretación y valores metafóricos

En el recorrido por la obra de Escobar se descubren imágenes consecuentes con su pensamiento y su percepción del hecho poético Su lenguaje visual abarca períodos de introspección, expresada desde lo cotidiano, la religiosidad y las relaciones humanas. Sus motivos sacados de

la vida diaria, de los amores y las desilusiones, de las plegarias y las gratitudes, adquieren un valor poético. En las primeras exposiciones se trasluce una vertiente intimista vivencial, coloquial e interiorizada, con imágenes sugerentes. Nombra la cotidianeidad desde una forma casi inocente, clara y fresca. También en este espacio se expresa con representaciones arquetípicas, de los colores, las rosas y los intertextos surgen las carencias; los símbolos de la madre en todas sus acepciones: tierra madre, Virgen, iglesia, amistad; lo femenino y, en fin, el sentido materno que implica la protección junto a la sabiduría. Sus *collages* de la primera etapa hablan del encuentro consigo mismo, tratan de los sentimientos, las angustias y los recorridos de la psique hacia los orígenes, develan sus fantasías originadas desde el entorno cultural. Cuentos populares, observaciones casuales, tradiciones y otras circunstancias que forman el arquetipo o imaginario colectivo.³⁴

En cuanto abandona este discurso introspectivo y arraigado en el yo, haciendo un símil con el trabajo de un escritor, pasó de la poesía intimista a la narrativa, y para ésta opta por el lenguaje del humor fino, como oculto tras bambalinas, con éste apunta a la idiosincrasia del guatemalteco ciudadano ávido de diferenciarse y de pertenecer a, por la vía del poder que deviene en el del poseer. Es en ese punto débil de la sociedad donde Darío restriega la llaga y pone en evidencia las flaquezas que consumen al ser humano. Recurre a los signos de poder de antaño para insertarlos en los nuevos modelos de ostentación. En ambos casos el poder y la ostentación resultan falseados, porque lo asumido como original y auténtico que propone la estética clásica, en el arte colonial guatemalteco, es de suyo un estilo, una manera, una imitación; en él están ya mezclados los elementos mayas –éstos sí auténticos– con los barrocos europeos. Y nuestra posmodernidad está copiada de los modelos hegemónicos exóticos. Se adoptan e imitan los juegos a partir de los juguetes ajenos, así quedan imitados los juguetes y todos los objetos del deseo que constituyen el lenguaje que Escobar articula para reinventar sus “arte-factos”, como él los llama.

Importante en el discurso visual de Escobar es la multiplicidad de lecturas que ofrece y, en consecuencia, la variedad de mensajes a interpretar, el signo o representamen de un objeto en el interpretante se resuelve en la dispersión de referentes, así, por ejemplo, el *Becerro de oro* tiene la simbología del estar bien, pertenecer al club/gimnasio exclusivo, tener su propio equipo de marca;

estar a la moda; socializar, usarlo como medio para conocer gente importante, hacer negocios. Significa el trampolín para alcanzar los sueños. La apropiación del dorado del retablo eclesial adquiere un simbolismo, no denota, se vuelve polisémico y nuevamente enlaza los referentes y los múltiples significados. La lectura del pan de oro falso, imprime al objeto el valor del icono religioso, dador de bienestar, al que se cuida y venera, por eso lo expone elevado —sobre un plinto tan alto que el objeto queda a una altura inalcanzable para el observador—. En sus obras también se advierte un espacio donde todo lo aprendido, donde las leyes de la naturaleza y la esencia de la vida son trastocadas y desconocidas, es una contradicción entre el consciente y el inconsciente, entre el pasado y la memoria. Los objetos resultan alegorías que se repiten y con la repetición logra darle énfasis a los contenidos.

En el aspecto formal se advierte un trabajo cuidadosamente organizado, el uso o escogencia de los soportes y la pulcritud con que elabora sus “arte-factos” dan muestras de la concienzuda búsqueda de signos y símbolos con qué transmitir sus mensajes. Casi se podría decir que hay una obsesiva búsqueda de expresiones formales novedosas con el objetivo de modelo de mercadeo, la producción masiva y las necesidades creadas. Todo este juego lúdico resuelto con la intención de hacer una crítica mordaz, comprende la etapa más sólida de la obra de Escobar.

Toma los objetos innecesarios o superfluos de los que se rodea la sociedad de consumo al punto de convertirlos en indispensables y sujetos de adoración o fetiche. Su modelo artístico parte de Marcel Duchamp y el Dadá³⁵ y se entrelaza con el arte conceptual de los años setenta del siglo XX. Por lo que se puede afirmar que ha tomado distancia de los maestros guatemaltecos para aproximarse a un estilo más universal y controvertido que, además, se ajusta mejor a su propia concepción de la función del arte. Sus obras muestran la constante dualidad de la sociedad guatemalteca, arraigada en un enorme repertorio de tradiciones barroco-religiosas, y un anhelo de ser parte de una cultura internacional y de alcanzar la posmodernidad. En resumen, hablan del deslizamiento de las costumbres adoptadas por una porción cada día más grande la población hacia modelos ajenos a la propia cultura, al deseo de formar parte de la aldea global.

3.3.7. Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica

Gadamer afirma que el lenguaje se establece mejor como diálogo que como enunciado, por lo que, por encima de lo dicho, el interlocutor percibe la intención del autor o más bien de su pensamiento y agrega que, más allá de la proposición o el enunciado, se presiente la estructura implícita que lo articula y la intención del pensamiento que lo insufla³⁶. Pensamiento que se resuelve en los objetos creados o los textos escritos, detrás de los cuales se esconde la verdad o el sentido del discurso. Se trata de un nuevo signo implícito que remite a otro para conformar la significación infinita. Símbolos todos que vienen a ser el resultado del horizonte cultural del autor. Parten desde su experiencia y desde sus posibilidades. Así, lo expresado no es más que la apariencia detrás de la cual subyace la interpretación del mundo particular del autor, a pesar del autor mismo. Al recorrer los caminos trazados por Escobar, basados en la busca de significaciones múltiples como las plantea Peirce, se descubre la risa burlona escondida detrás de cada objeto, entrelazada a un cierto sentido de superioridad respecto de sus iguales. El humor y la ironía en Escobar no son más que una manera de patentizar su pesimismo ante una realidad, sus arte-factos son metáforas que cambian la realidad de nombre, las figuras creadas a partir de otras inventan un universo, un contexto y una apariencia distintos, dan cuenta de múltiples realidades coexistentes en la sociedad que lo rodea, de esa forma ha tocado tangencialmente el tema de la guerra y ha preferido ahondar en la interculturación y la globalización.

En su obra se encuentran giros y ecos de posmodernidad, pero su realización formal y sus contenidos no profundizan en la síntesis y en la emoción poéticas. Sus piezas escultóricas dan muestras de ser el reflejo de su época —donde cabe lo transitorio, lo efímero, lo desechable— pero no de penetrar esencialmente en ella a través de una intensa emoción. La novedad de los soportes y la técnica van en la busca de un lenguaje innovador adecuado a la corriente cosmopolita de la que él se considera parte. En sus proyectos escultóricos en los que prevalece el presupuesto artístico-estético de usar objetos, subvertirlos y crear escultura, aplica la teoría de que éstos van en función de un diálogo con el espacio, es decir, espacio-objeto, en el que el primero está determinado por el segundo. Esta proposición adquiere un valor de verdad cuando este artista impone los objetos

en los espacios o, dicho de otra manera, se apropia de ellos para patentizar su presencia. Y como ulterior intención, hacer que los objetos interactúen con el observador a través de los múltiples signos y símbolos. Este diálogo es posible si como afirma Shklovski,³⁷ “el arte es ante todo creador de símbolos”, y, consecuentemente, el observador se enfrenta a símbolos que le remiten a otros símbolos: los juguetes infantiles a los juguetes de poder; los objetos religiosos a los objetos del uso cotidiano. El juego del deseo se alcanza a través de la impostura, esencia del arte de Escobar.

4.4. MAX LEIVA

4.4.1 Descripción

Las creaciones de Leiva están basadas en el dibujo de la figura humana, que posteriormente estiliza y alarga en una búsqueda de lo medular. Recorre el camino desde dentro, desde la idea o segundo plano que es lo humano, lo sensible para llegar a la forma, o primer plano, el espíritu encarnado, concreto; como lo explica Nicolai Hartmann³⁸. Sin dar detalles, sugiere las formas humanas y al estirar las figuras, les otorga un valor de ocupación del espacio.

En obras como *Mujer al filo*, *El Moisés*, o *Protección*, de 1996 a 2000 (Figs. 47, 48 y 49) esculturas domésticas; de motivos cotidianos, unas veces, alegóricos otras, utiliza los soportes de mármol, latón, resina y bronce y con pátinas diversas, a base de ácido acético, sulfato ferroso, sulfato de cobre y hierro obtenido de clavos diluidos en el ácido, aplicados en caliente con antorcha o con brochas en frío para lograr diversas texturas y tonalidades. Destacan los tonos cobre y bronce, rememorando la escultura clásica.



47. Max Leiva, *Mujer al filo*, 1996. Bronce, 49 x 50 x 24cm. Col. Privada



48. Max Leiva, *Moisés*, 2000.
Latón, 113 x 29 x 60 cm, Col. Privada



49. Max Leiva, *Protección*, 2000.
Latón, 120 x 28 x 26 cm. Wold Vision
Institution, Chiquimula, Guatemala

Todos los juegos de masa y espacio están resueltos también en el trabajo en grandes formatos, en los que hay una búsqueda de la levedad como muestran sus monumentos de bronce y piedra. En general, los rostros son enigmáticos, mas no detalla los rasgos –salvo en las obras de estilo realista– sólo sugiere, al igual que sugiere los movimientos o la quietud de sus personajes, sean éstos solitarios o agrupados. La acción o el movimiento se concretan desde las posturas a veces relajadas, a veces tensas; el alargamiento y languidez de las extremidades sugieren el vuelo. El viento que mueve las vestiduras es a la vez parte de la obra. Lo etéreo juega un papel importante en la escultura de Leiva. Aun las figuras monumentales llevan el ritmo del viento, éste es palpable en el lanzamiento de la pelota en la pieza *Jugador de pelota maya*, (1996) (Fig. 50) una estatua en bronce de tamaño natural en la que el énfasis está en el movimiento de los ropajes y las extremidades del personaje; en tanto que la musculatura y la fuerza del brazo casi se repliegan a un segundo plano.



50. Max Leiva, *Jugador de pelota*, 1994.
Bronce 1.80 x 1.20 x .70m. Estadio Olímpico Atenas-Grecia



51. Max Leiva, *Miguel Ángel Asturias*, 1999.
Bronce, 3.20 x 3.35 x 5.90m. Av. De La Reforma, Ciudad de Guatemala.

En ese mismo sentido ha trabajado la estatua a *Miguel Ángel Asturias*, de 1999, (Fig.51) donde las páginas de los libros deshojados quedan a merced del aire. El realismo requerido para esta obra le permitió demostrar su habilidad en el moldeado y la búsqueda de soluciones para recrear la importancia del Nobel de literatura en la comunidad latinoamericana. La estatua, de dos metros ochenta y cuatro de alto por seis con diez de ancho, muestra a un hombre de mediana estatura, grueso y altivo, oteando el horizonte, con mirada severa. Se perciben detalles en el tratamiento de la ropa, como la corbata que vuela así como las arrugas del pantalón, producidas por el viento norte – Asturias está desafiando ese elemento propio de la ciudad– por ese viento los libros van perdiendo hojas que representan el legado del escritor. La tonalidad de la obra es el resultado de una pátina de a base de nitrato de cobre, que da el verde musgo. La pieza está hecha en bronce fundido a la cera perdida, sobre un pedestal de granito.

Si el movimiento y como se dijo antes el viento juega un papel protagónico en la obra de Max, el hieratismo de los personajes, suele ser un recurso intencional al que el artista acude según convenga a la personalidad del sujeto de la escultura. Es el caso de *Incógnito*, una escultura de un metro noventa y ocho centímetros en bronce y latón y una pátina de nitrato de hierro. (Fig. 52). En ella combina lo rústico del cuerpo con lo pulido de la máscara y tocado; en esta pieza Leiva deforma el desnudo y presenta una figura inacabada y distorsionada. Es una pieza en la que ha quedado palpable la intención de crear un sujeto que ha de pasar inadvertido o anónimo, como un ser andrógino.



52. Max Leiva, *De Incógnito*, 1998. Bronce, 1.98 x .63 x .33 m, Col. MOLAA, Museo de Arte Latinoamericano de Los Ángeles, USA y Modelo a escala. 1999, modelo a escala
Técnica: Bronce, 30 x 11 x 7 cm. Col. Autor.

Las esculturas de Leiva, cuando deja el realismo, tienden a ser evocativas y sugerentes, la eliminación de los rasgos y las posturas ladeadas de las cabezas evitan la mirada del observador o están distantes, en una actitud de ver más allá del presente acto en el que están inmersos, así, en los *Ladrones* (Fig. 53), un grupo escultórico en latón y bronce patinado en tonos ocre, transmite la sensación del sigilo, de la trasgresión y de la huida silenciosa; los personajes dirigen la mirada a los

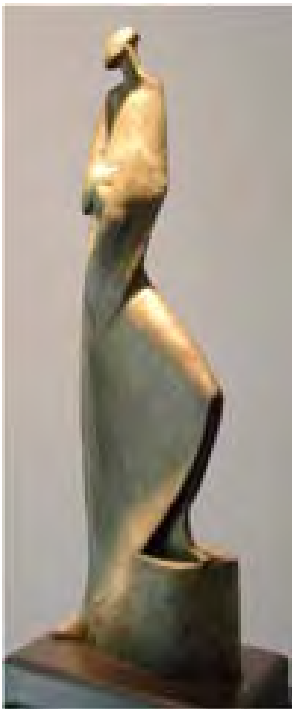
alrededores en actitud de alerta para no ser descubiertos, a la vez que interactúan con el observador, quien se convierte en el testigo de la escena del robo.



53. Max Leiva, *Ladrones II*, 2002.
Latón y bronce, 58 x 45 x 36 cm.
Col privada.



54. Dagoberto Vásquez, *Mujer*, c. 1972.
Latón, 73 x 25 x 43 cm., Col. Privada.



La misma postura adopta para *Virgilio* (Fig. 55), una pieza en bronce pulido y patinado en tonalidades doradas, en la que el personaje sugiere la espera a través de la posición de las manos sobrepuestas una sobre otra, en tanto que las piernas delatan una intención de movimiento: Ahí aparece la indecisión, en un querer dar el paso, pero permanecer inmóvil. Es necesario destacar el influjo del maestro Dagoberto Vásquez en Leiva, de la figura 54 (*Mujer*), una obra que aunque no está fechada, data aproximadamente de 1970. En ésta pueden verse los mismos rasgos distintivos de la escultura de Leiva.

55. Max Leiva, *Virgilio*, 2000.
Latón, 49.5 x 22 x 8 cm. Netamya, Israel.

Frente a estas dos soluciones plásticas, *Huracán* (Fig. 56) sintetiza las posibilidades que Leiva ha descubierto en el trabajo escultórico, en cuanto a la incidencia del aire y el consecuente movimiento de sus componentes. En esta obra confluyen el acabado pulido de la forma y el concepto del viento personificado en un ave que eleva las alas con violencia, mientras se afirma en la base en dos puntos de apoyo. Esta indagación en el aspecto formal de sus figuras se ha convertido en una constante en la obra que está realizando en la actualidad. La crítica de arte Irma de Luján³⁹ comenta la obra expuesta en Galería el Ático:

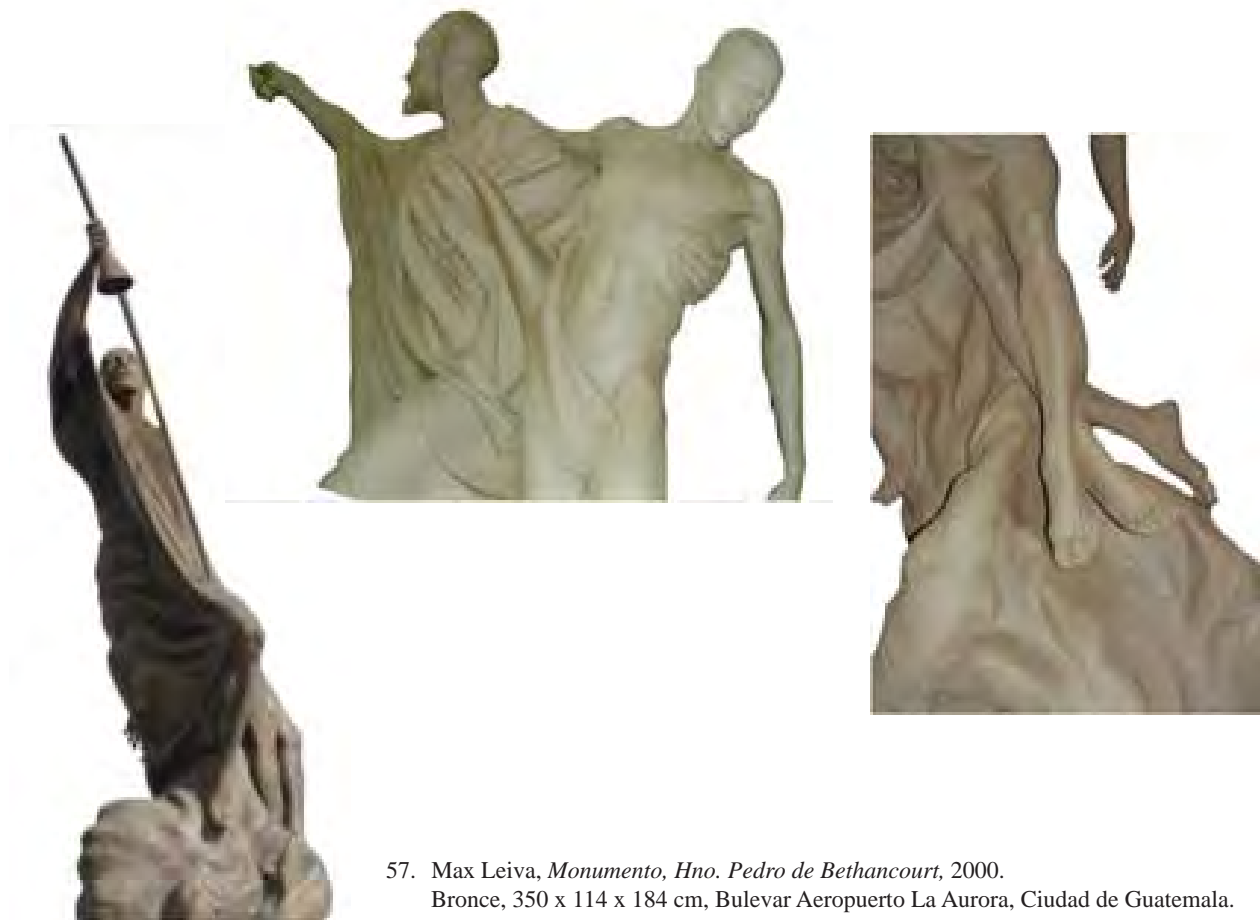


56. Max Leiva, *Huracán*, 2000. Bronce, 32 x 14 x 26 cm, Col privada.

...Existe en su obra el riguroso análisis de la masa respecto al espacio, logrando que de éstos se derive en toda una legislación todo un código de proporciones en donde la luz y la sombra se transforman en esencialidades (...) Se puede ir analizando cada obra en su propia sintaxis, como por ejemplo los perfiles, los intervalos casi musicales entre relieve y relieve, sabe capturar el aire que agita una vestidura, y así condensar mejor el espacio, que la luz exalta.

De más reciente factura, es el monumento de bronce dedicado al *Santo Hermano Pedro de Bethancourt* (2000), con pátina de bronce oscuro, de tres y medio metros de altura con un diámetro variable. Esta pieza hace más énfasis en la psique, para transmitir el carácter del santo a través de una figura estilizada y leve, donde prevalece la espiritualidad y la caridad, cualidades inherentes al santo. (Fig. 57) En esta estatua llama la atención del observador el tratamiento del

movimiento y la levedad del volumen, estas características hacen de este grupo escultórico un buen ejemplo del trabajo de Leiva, en su acercamiento al manierismo,⁴⁰ –debido a la línea distorsionada y al alargamiento de las figuras. El manierismo altera las reglas de proporción, perspectiva y deforma los objetos con lo cual produce un rompimiento con la armonía propuesta por el Renacimiento—. La figura del santo está en actitud de llamar a los vecinos con la campana en una mano –un atributo suyo– y una postura muy incómoda por el estiramiento. Pareciera que intenta llegar lo más lejos posible, a la vez que con la otra sostiene a un enfermo sin fuerzas, semidesnudo que da la sensación de un peso muerto y hace resistencia al avance del betlehemita quien, prácticamente, lo arrastra. Para completar la aparente levedad, los pies quedan casi en el aire, mientras los ropajes envuelven a las figuras y se unen a la montaña sinuosa sobre la que caminan los personajes.



57. Max Leiva, *Monumento*, Hno. Pedro de Bethancourt, 2000.
Bronce, 350 x 114 x 184 cm, Bulevar Aeropuerto La Aurora, Ciudad de Guatemala.

Mujer en la cima, pieza de talla directa en mármol blanco (Fig. 58) de dos metros de alto por uno treinta de grosor, es una figura totémica, realizada en 2000 para el Simposio de Escultura en piedra, en Brasil. En esta obra combina, al igual que en los pequeños formatos, lo inacabado o rústico con el pulido profundo; en esta pieza destacan el alargamiento y la suavidad de sus líneas, al igual que la sugerencia de la soledad que trasmite la pieza. El estirar los torsos y las extremidades y marcar una línea estilizada en los cuerpos con las cabezas de cráneo alargado y rostros ausentes de rasgos faciales, es una constante en su obra, se puede decir que es el sello de la escultura de Leiva.



58. Max Leiva, *Mujer en la cima*, 2000. Talla directa en mármol, 2.90 x 1.10 x .62 m, Col. Brusque, Santa Catarina, Brasil.

3.4.2 Inventario de signos y símbolos

SIGNOS, REFERENTE, SEMEMA	SÍMBOLO CULTURAL/SIGNIFICANTE FORMAS SIMBÓLICAS	VALOR MONOSÉMICO
Figuras totémicas	Petroglifos, estelas	Cultura maya
Figuras abstractas	La esencia de los seres	Hombre abstracto
Cabezas alargadas, sin facciones	Deformaciones craneanas mayas	Manipulación
Grupos de personajes	Relaciones, sociabilidad, sentimientos	Comunicabilidad
Texturas rugosas	Huellas en la piel, hombres de trabajo	Fuerza
Ausencia de detalles	Conceptos sugeridos	Ideas, pensamientos
Grandes formatos y curvaturas	Monumentalidad	Intervención del espacio
Retratos realistas	Tradicición, academia,	Sobriedad
Tonos cobre	Piel india, minerales de la tierra	Mestizaje
Elevación de manos	Súplica	Clamor
Sensación de volar	Ansias de libertad, apertura	Movimiento
Desocultación	Hacer frente a la realidad	Develación
Dramatismo	Manejo de sentimientos	Expresividad
Silencio	Miedo por represión	Cautela
Mística	Contemplativo	Intimismo
Seres míticos	Arcano, secreto	Reserva

VALOR UNISÉMICO, FRASE O SINTAGMA UNIFICA LOS SIGNOS Y LOS SÍMBOLOS	VALOR POLISÉMICO METÁFORA O ALEGORÍA
Figuras totémicas: Rito	Lo ancestral, deidades
Figuras abstractas: Espiritualidad	Hombre como sujeto espiritual
Cabezas alargadas: Costumbre ancestral	Realeza prehispánica, deformación, alteración
Grupos de personajes: Interrelaciones, comunicación	Pensamiento y palabra, el verbo
Texturas rugosas: Reciedumbre	Rastros impresos de vida
Ausencia de detalles: Conceptualizada	Lo esencial, abstracción
Grandes formatos y curvaturas: Conquista del espacio	Viento, movimiento; levedad
Retratos realistas: Tradición maya y mestiza	Recreación, presencia, encuentro con lo real
Tonos cobre: Fuerza, mineral	Alusión a la raza de bronce
Elevación de manos: Gesto de impotencia, y súplica	Petición, alcanzar a Dios y glorificarlo
Sensación de volar: Necesidad de vivir en libertad	Liberación emocional,
Desocultación: Dar la cara a la vida	Huida del cautiverio
Dramatismo: Impulso creativo	Fuerza, exaltación
Silencio: Comunica sensaciones y ocupa espacios	Lenguaje profundo
Mística : Valor inherente a los personajes	Sentido piadoso, introspección y espiritualidad
Seres míticos: hacen presente los sentimientos,	Misterio inefable, revelación

3.4.3 Análisis semiótico de los signos

3.4.3. a Las figuras

En las esculturas de Max Leiva predomina la figura humana en múltiples actividades o actitudes. Inicialmente se entiende como una síntesis del mundo cuando esta figura aparece totemizada, el mensaje simbólico es el de guardián tutelar, figura paternal; con un tono de sobrehumano o con el cual se instituye un lazo de parentesco.

Como retrato realista o como representación de un oficio, (deportista, profeta, jinete) la simbología refiere al pilar cósmico, principio y fin del mundo, el mundo nace con él y muere con él. Apela a una relación entre los componentes del compuesto humano y los elementos del universo cósmico.

Las manos llevan la referencia a la actividad, potencia y dominio. En la iconografía hindú es el símbolo de la ausencia del temor, en tanto que una mano levantada con las palmas hacia delante es gesto de súplica; están también ligadas al conocimiento y la visión, así como a la imaginación, y tienen como fin el lenguaje.

Las elevaciones, las curvaturas, los rostros anónimos y alargados sintetizan una búsqueda de la conquista del espacio, la libertad, lo esencial y un cierto misticismo.

3.4.3. b Los colores

Por tratarse de escultura, los colores en este sentido tienen sólo la intención de relacionar a los personajes con el entorno y con el carácter de cada uno. Cuando predomina el realismo, Leiva ha optado los colores que, con ciertas variaciones, se asemejan a los del bronce clásico. Las pátinas van del cobrizo de la piel mestiza al verde musgo, relacionados con la naturaleza mineral y vegetal.

3.4.4 Presuposición semántica pragmática. Contexto: relación autor-obra

Leiva forma parte de la generación del noventa, al igual que a Escobar se le incluye entre los “Jóvenes creadores”. Artista formado en la tradición de la ENAP y el taller de escultura de su maestro Dagoberto Vásquez Castañeda (1922-1999) de quien ha asimilado el manejo de las pátinas en metal, la destreza, en el modelado en arcilla y resina, que luego traslada al latón y combina con el fundido en bronce. Sus estudios en Tailandia y los simposios internacionales para talla directa, en los que ha participado, le dan la sólida formación para la elaboración de grandes formatos, tales como los tres monumentos de la ciudad de Guatemala y los otros que son parte del patrimonio de ciudades europeas,. Sin embargo, no son éstos los más comunes en su trabajo. Su mayor producción es la escultura doméstica. Tiene un lenguaje basado en texturas, formas y dibujos tomados de hechos reales, o situaciones concretas, como lo muestran los grupos familiares, las parejas de amantes o la soledad que inspiran sus figuras lánguidas y los personajes bíblicos. Aunque pudiese parecer que el principal interés de Leiva es la figura, en realidad es la preocupación por trasladar los sentimientos que sólo el hombre es capaz de manifestar o de sentir y, desde el punto de vista formal, el dibujo es el punto de partida de la obra de Leiva, de igual manera, el aire en movimiento es un elemento que el artista considera determinante en su escultura.

Los materiales que utiliza han cambiado constantemente de acuerdo a los requerimientos del objeto de su creación, indistintamente han pasado del latón soldado con diversas pátinas –es el único artista que trabaja en esta técnica en el país–, al bronce fundido al que le aplica coloraciones arbitrarias en la gama de los ocres y verdes. Para los formatos de gran tamaño ha recurrido a la talla directa en mármol, tanto como al bronce a la cera perdida, esta variedad de medios le permite la libertad para crear personajes basados en la realidad sensible, o recrear figuras míticas.

No es un artista que huya de la mimesis como recurso para sus monumentos, concebidos a partir de fotografías y documentos históricos: crónicas, leyendas, la Biblia y novelas, de esos documentos se ha servido para crear al jugador maya de pelota o la estatua del premio Nobel de literatura, además de otros personajes como Virgilio y Moisés. Sus fuentes también se amplían al mundo circundante, algunos ejemplos son las series *Ladrones* y los *Congresistas*, dos motivos concebidos a partir de noticias periodísticas que interpreta en la modalidad de grupos escultóricos, combinando latón, soldadura y bronce.

3.4.5. Proposición la obra como discurso

El ser humano en su esencia es el tema reiterado de su obra, tanto si maneja la abstracción como el realismo monumental. La abstracción es el resultado de un análisis de sus propios sentimientos. Crea figuras míticas en base a rigurosos estudios sobre la masa respecto del espacio y el tiempo, éstas transmiten el silencio grávido del pensamiento. El dominio que tiene del movimiento le permite capturar el aire que agita una vestidura, la velocidad que lleva un caballo o lo sigiloso de un ladrón, motivos presentes en su obra y que se hacen palpables en toda su escultura. Todos están tomados de la realidad, –la historia, la mitología, la religión o el entorno– son estilizaciones que adquieren una personalidad propia. Simbolizan los grandes temas de la literatura y el arte: el amor, la soledad, la solidaridad, a la par de lo cósmico. En toda la obra se percibe un abandono de lo superfluo para indagar en lo esencial.

Diseño y comunicación son preocupaciones básicas en su trabajo, es por esa cualidad que sus personajes son vívidos, transmiten o entran en comunicación con el observador, a pesar

de su aparente actitud evasiva. Leiva se sirve de accesorios como plintos o bases incorporadas a las piezas para situarlos a la altura de quien ve la obra, creando una doble atmósfera de veracidad e ilusión por las líneas sinuosas y fluidas de las vestimentas y porque también describen formas ondulantes entre la movilidad y la laxitud. El artista define su trabajo en los siguientes términos:

 Mi carrera la inicié con la tradición académica en la ENAP, de ahí que el principio clásico es algo que persigo con insistencia, por eso lo más importante es el dibujo con que se inicia el proceso. Creo que se debe ser capaz de dibujar con los sentimientos, la abstracción exige un análisis muy complejo y personal, abstraer es conocer profundamente tus posibilidades. Una vez logrado el diseño que transmite mi intención y que generalmente tiene algo de religioso, Moisés, por ejemplo, representa este aspecto, con su vestimenta y su mística. Con su dedo señala al cielo porque quiero expresar el acto de la prédica, lo que eso significa para mí. Además, me preocupa el funcionamiento de los materiales, ya que al mezclar latón y hierro forjado o latón y bronce debe dar un resultado de rusticidad a la vez que agilidad a la pieza. Los temas surgen de la vida cotidiana, agrega: Todos los seres humanos tenemos emociones. Ninguno ha dejado de sentir odio, amor o resentimiento y esto debe reflejarse en mis esculturas.⁴¹

Esas preocupaciones se perciben de forma más explícita en las obras realistas, como son los monumentos. Por su parte, las figuras abstraídas, o esenciales, transmiten sentimientos inherentes al ser humano y se perciben como elementos peculiares de la obra. La atención especial que se da a los objetos comunes les proporciona una cualidad de significado místico, la espiritualidad y la realidad están unidas en las piezas, y con ello presentan un aire de misterio y lo en apariencia ordinario, puede estar presente junto a lo inefable.

En su discurso están patentes ciertas actitudes humanas que son el resultado de una intensa observación, misma que le permite plasmar las interioridades más profundas de sus modelos, en ellas se ve la súplica, la altivez, la piedad y la soberbia. La lectura atenta de sus obras permite descubrir la sensibilidad del artista buscando la verdad interior del sujeto al que esculpe o moldea, es la percepción de la interioridad contenida en las formas exteriores lo que domina su arte. Las piezas *La familia*, *El beso* y *Los amantes* ofrecen una visión alegórica, pensativa y

emotiva aunque sólo se hayan sugerido las formas y los rasgos faciales sean inexistentes. En cuanto a la composición formal, los personajes como *Virgilio* o el *Hermano Pedro*, muestran un cierto manierismo en la postura y en la línea sinuosa y casi decorativa que caracteriza a ese estilo.

3.4.6 La interpretación

La cercanía al maestro Dagoberto Vásquez, de una fuerte personalidad y seguridad en su estilo personal, influyó decisivamente en todos sus pupilos. Max Leiva no es una excepción, es un artista que no alcanzó un estilo personal ni un único registro hasta la desaparición del maestro en 1999 (*Mujer*, una pieza de Vásquez que se incluye en el inciso correspondiente a la descripción, fundamenta esta afirmación), pero sí un tono inconfundible, sus imágenes denotan la intensidad y la intensión plástica que surge de su propio universo, crea una entidad singular, en ella intercala las normas que le impone el realismo cuando así lo requiere, o se libera de ellas y establece las propias; con ellas esculpe todo lo que concierne al hombre, sus debilidades, sus vilezas, sus anhelos. Al construir su propio lenguaje ha logrado que las influencias recibidas, ya diluidas, conformen un espacio dentro de su propio estilo. Al optar por los grandes formatos, las imágenes, las metáforas, las soluciones formales, aparecen con voz propia con una renovada fuerza.

La dicotomía entre el realismo y la abstracción, entendida ésta como la ausencia de una imagen identificable con otro de la realidad sensible, y la reducción de las apariencias naturales a formas simplificadas⁴² que se observa en las propuestas de Leiva, se resuelve en el tratamiento del espacio vacío, del viento como componente de sus piezas, de la levedad y la distancia que ponen los personajes respecto del observador, pareciera que evaden la mirada inquisitiva de quien las observa y otean el horizonte en actitud de lejanía del tiempo y del espacio donde se ubican. En ocasiones parecieran en actitud de alzar vuelo, aluden al simbolismo implícito en ellos mismos; al anonimato. Son rostros anónimos y alargados que sintetizan la búsqueda del espacio, de la conquista de la libertad, de lo esencial y de un cierto misticismo.

Parte importante de los elementos constitutivos de las esculturas de Max son los motivos alegóricos, y las metáforas a partir de ciertos hechos que forman la cotidianeidad, y están

trasladados a la escultura con una gran confianza en su capacidad de pasar de lo concebido a lo realizado, pero, sobre todo, su fuerza radica en la seguridad en el manejo de sus soportes y técnicas, de ser el único artista que aborda los trabajos monumentales, la combinación de metales, soldaduras y ácidos, por una parte y, por otra, materiales duros como el mármol verde o frágiles como la piedra caliza.

3.4.7. Apropiación del sentido de la obra: experiencia hermenéutica

En la obra escultórica de Max Leiva prevalece la idea del hombre como ser universal, que sufre o se regocija, sin que haya diferencia entre su condición o procedencia, religión o cultura. El artista se desdobra a través de sus personajes en múltiples voces o personalidades, mujeres, amantes, padres, funcionarios o figuras públicas. Sus proyectos están resueltos con la pericia y el aplomo que le dan la seguridad de su formación profesional. A veces nos presenta personajes solitarios que parecieran dramatizar un monólogo, otras nos sorprende con grupos que interactúan entre ellos y además hacen que el espectador participe del encuentro o acción que llevan a cabo, tal es el caso ya mencionado de *Los ladrones*.

En el pensamiento de Leiva confluyen la visión del hombre como ser comunicativo y hereditario de una tradición religiosa y cultural que de cierta forma determina su visión del mundo y de la realidad y de la necesidad de que sus personajes transmitan esos sentimientos.

Es un artista que maneja lo sagrado y lo profano de una manera casi inseparable, como las dos caras de una misma moneda. En sus esculturas se ven plasmadas las pasiones y el amor en sus facetas de amor físico y filial presente en los grupos escultóricos: *Pareja, Amantes, Familia* o místico que se siente ante la escultura del *Hermano Pedro*. El hombre y su soledad, su angustia, su estar en el mundo aquí y ahora forma parte del universo poético de Leiva.

En la naturaleza también encuentra para sus creaciones elementos que le sirven como complemento y parte inseparable de sus piezas, tal es el caso del aire que se personifica en *Huracán* y que participa de *Asturias*. El aire arremolinado o el huracán: signos que implican la significación del fenómeno natural que agita la vestimenta del personaje o el soplo que se produce al exhalar

la palabra, es decir, el aliento, que deviene viento por la intensidad que el artista imprime a su creación. Asturias, el poeta, es un portador de la palabra. Por eso en esta obra se conjuntan ambos alientos, dos poetas cuya razón de ser es la creación de la metáfora escrita o esculpida.

Notas

- 1 Ian Chilvers, define el expresionismo como una tendencia del arte moderno europeo, en la que los sentimientos profundos se expresan a través de los colores fuertes y no naturales, así como a las formas abreviadas o distorsionadas colores fuertes, *Diccionario de Arte del siglo XX*, Editorial Complutense, S.A., Tr. Teresa Garín Sanz de Bremond, Madrid, 2001, p. 269.
Ver. Edward Lucie Smith, *Latin American art of the 20th century*, The Thames and Hudson, London, 1993. p. 119. Hace referencia a la pintura de Rafael Coronel, como retratos o imaginería que se inscriben en el mundo de las pesadillas y en ese sentido hay una semejanza con la pintura de Ruiz.
José María Faerna García-Bermejo y Adolfo Gómez Cedillo, *Conceptos fundamentales de arte*, Alianza Editorial, Madrid, 2003. pp. 67-68
- 2 El estudio de los símbolos está basado en el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Trs. Manuel Silver y Arturo Rodríguez, Editorial Herder, Séptima edición, Barcelona 2003, pp.1107; así como estudios sobre la iconografía y glifos de la cultura maya mesoamericana *An Illustrated Dictionary of The Gods and symbols of ancient Mexico and the Maya* de Mary Millar / Karl Taube, Thames & Hudson Ltd. Londres, 1993, p.47 y 131. Patolli como juego de azar p. 133. Papel sangre en *Maya Cosmos three thousand years of the shaman's path* Davik Friedel et al. Library of Congress Cataloging-in-Publication-Data, Quill William Morrow, Editores, 1993, p. 205. fig. 4:21
- 3 El uso del color en el grabado en Guatemala es una modalidad adoptada recién en los 2000, al hacer una revisión del grabado artístico del siglo XX, solamente se encontraron trabajos en blanco y negro con valores semánticos de luz y sombra.
- 4 Aunque originado en la literatura, el intertexto, como lo propone el narratólogo Gérard Genette, en *Palimpsestos, la literatura de segundo grado*. el intertexto y en su forma más restrictiva el transtexto es aplicado a cualquier modelo de lenguaje comunicativo (pintura, teatro, cine), se trata de una relación de copresencia entre dos o más textos, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa). El plagio, que es una copia no declarada pero literal. La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado. Recuperado el 29.01.08. http://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Genette. En la pintura, y en el contexto de la obra de Ruiz, corresponde al discurso de denuncia.
- 5 Cfr. Ian Chilvers, *op.cit.*. El término se aplica de manera específica en el arte a la disposición de varios objetos reunidos en un solo ambiente, esta modalidad forma parte del arte contemporáneo con la exposición de Yves Klein en 1958, con *The Void*. Es hasta los años ochenta que se constituye en una variante legítima de las artes visuales. pp. 400-01.
- 6 *Ibíd.* Chilvers define el *Performance* como una forma de arte que combina elementos del teatro, la música y las artes plásticas. Esta relacionado con los *happenings*, aunque funeralmente *el performance* se distingue por tener una preparación programada y no contar con la participación del público, pp. 628-29.
- 7 Lucrecia Méndez de Penedo, “Los cortes transversales de Isabel Ruiz”, *Cultura de Guatemala*, Publicación de Universidad Rafael Landívar, Tercera Época, año XVIII, vol. II, Guatemala, mayo-agosto 2007, pp. 350-361
- 8 Juan Gelman, “Discurso de agradecimiento al Premio Cervantes de Literatura”, **El Acordeón**, Suplemento literario del diario *el Periódico*, 27 de abril de 2008, en el que plantea una realidad aún no superada por los escritores ni los artistas visuales “Santa Teresa y San Juan de la Cruz tuvieron para mí un significado muy particular en el exilio al que me condenó la dictadura militar argentina. Su lectura desde otro lugar me reunió con lo que yo mismo sentía, es decir, la presencia ausente de lo amado, Dios para ellos, el país del que fui expulsado para mí. Y cuánta compañía de imposible me brindaron. Ese es un destino ‘que no es sino morir

muchas veces’, comprobaba Teresa de Ávila. Y yo moría muchas veces y más con cada noticia de un amigo o compañero asesinado o desaparecido que agrandaba la pérdida de lo amado. La dictadura militar argentina desapareció a 30.000 personas y cabe señalar que la palabra ‘desaparecido’ es una sola, pero encierra cuatro conceptos: el secuestro de ciudadanas y ciudadanos inermes, su tortura, su asesinato y la desaparición de sus restos en el fuego, en el mar o en suelo ignoto”.

- 9 Tom Lowenstein en *El despertar de Buda, filosofía y meditación el camino hacia la iluminación, lugares sagrados*, Tr. Mónica Rubio, Ed. Taschen, Colonia, 2006, p. 145, hace la referencia de las *mantras* y *dharanis*, –sílabas propicias– como elementos constitutivos del *mandala*, utilizadas como protectores, para atraer la buena salud y defender a su dueño de desgracias naturales y sobrenaturales.
- 10 Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1958, Tr. Samuel Ramos, pp. 102-105.
- 11 Isabel Ruiz, Catálogo de la exposición *1265 km, Arte de Guatemala en Cuba, Sol del Río, Arte Contemporáneo Guatemala*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Catálogo, La Habana Cuba, 1998.
- 12 Acuerdo sobre identidad y derechos de los pueblos indígenas, firmado entre el gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca en la ciudad de México D.F. en 1995.
- 13 CEH, *Guatemala memoria del silencio*, Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, Guatemala, 1999.
- 14 Entrevista personal con Isabel Ruiz, el 8 de octubre de 2004, galería Cantón Exposición, 4° Norte, zona 4, Guatemala, Ver también Paloma Porraz-Fraser, *Arqueología del Silencio, Intercambio cultural México-Guatemala*, Museo Universitario del Chopo, UNAM, México D.F., 1996, pp. 6-7.
- 15 Jean Chevalier y Alain, Gheerbrant, *op. cit.* La vulgaridad del metal no es una noción constante: el hierro ha tenido por el contrario un valor sagrado entre numerosos pueblos, ya sea que, de origen meteórico, se haya considerado como caído del cielo (...) Pero el simbolismo del hierro es ambivalente, como el de las artes metalúrgicas: el hierro protege contra las influencias malas, pero también su instrumento; es el agente del principio activo que modifica la substancia inerte (...) es el señor de la sombra y de la noche simboliza una fuerza dura, oscura, impura, diabólica. pp. 566-567.
- 16 Véase el extracto “Goce vs. deseo-placer” de Wikipedia sobre el libro 6 de Jacques Lacan *El deseo: su interpretación*, en el que, aunque ambos parecen semejantes, son radicalmente distintos y tienen consecuencias muy diferentes: el término goce se refiere a las actitudes en las cuales el sujeto pierde su cuota de libertad; el término deseo asociado con el placer, en cambio, se refiere a las conductas que dejan de estar apegadas cerradamente a un objeto determinado, permitiendo al sujeto ejercer su libertad. Recuperado el 17 de abril de 2008: http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan#Goce_vs._deseo-placer
- 17 Lacan utiliza una controvertida frase; “La mujer no existe” (tachando la palabra La). Esta formulación en Lacan apunta al derrumbe de la mítica concepción cultural de la mujer como entregadora de goce. Jacqueline Rose Feminista y lacaniana nos dice que “la mujer” como categoría absoluta y garantizadora de fantasías es falsa. Recuperado de Internet el 17 de abril 2008: www.rosak.com.ar/pag/0066.htm
- 18 Entrevista personal en la casa de la artista el día 26 de enero de 2005.
- 19 Ian Chilvers, *op cit*, Aclara que una parte de la crítica mantiene que el término debería aplicarse únicamente a las obras tridimensionales realizadas con materiales encontrados (...) en un sentido más amplio las raíces del *assemblage* las encontramos en los experimentos en el campo de la escultura (...) la actual ola de *assemblages* abarca el cambio desde un arte abstracto subjetivo hacia una relación controlada con el entorno”, p. 52.

- Renato Barilli, *El arte contemporáneo, de Cézanne a las últimas tendencias*, Tr. Carlos Arturo Fernández U., Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1998, pp. 369-376
 - Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Tr. Joaquín Sánchez Blanco, Alianza Editorial, Madrid, 2000. p. 59 y 187.
- 20 Mariadolores Castellanos, entrevista en la casa de la artista el día 26 de enero de 2005.
 - 21 *Cfr.* Carl Jung en su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducido por Roberto Pope, donde establece que existe un lenguaje común a los seres humanos de todos los tiempos y todos los lugares del mundo, formado por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psiquis que está más allá de la razón. Sostiene que el símbolo es una palabra o una imagen cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. En este último caso, es sólo un signo. El aspecto inconsciente del símbolo nunca está definido con precisión ni puede esperarse que lo esté. Sin embargo, los símbolos constituyen una gramática que a menudo nos expresa inconscientemente.
Texto recuperado el 20 de abril de 2008: http://es.wikipedia.org/wiki/Inconsciente_colectivo
 - 22 Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Ediciones Destino, colección Destinolibro, vol, 277, Barcelona, 1996, p. 198.
 - 23 *Cfr.* Ian Chilvers, *op cit.* el término designa la técnica que consiste en crear composiciones pictóricas con trozos de fotografías, así como la imagen resultante, p. 291. Ver también, José María Faerna García-Bermejo y Adolfo Gómez Cedillo, *op cit.* Fotomontaje, composición a partir de fragmentos de diversas fotografías permitió romper las fronteras entre las artes plásticas y la fotografía. p.74-75.
 - 24 *Ibidem.* Chilvers define este movimiento como una iconografía basada en el consumismo y la cultura popular que surge como una rebelión contra el expresionismo abstracto, dado que sus representantes recuperan el figurativismo al que le dan un tratamiento personal, además es deudora del dadaísmo, por lo que se le conoce como el neodadaísmo. Un ingrediente importante en el Pop art es la burla o ridiculización que se hace del arte clásico, con el uso y reproducción de objetos prosaicos. pp. 648-650.
 - 25 Umberto Eco, citado por Edgar Salán en *Análisis de la novela El péndulo de Foucault de Umberto Eco*, tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 2006.
 - 26 Entrevista personal que se realizó en su residencia el 2 de diciembre de 2004, apuntó también su lejanía de la problemática nacional debido a la distancia que pusieron sus coetáneos respecto de la guerra interna que se llevaba a cabo en el interior del país, a la protección que le brindaron sus padres y a la idea de que era un problema ajeno a la clase media ladina capitalina.
 - 27 Ana María Guash y Joan Sureda, en *La trama de lo moderno*, Ediciones Akal, S.A., 2ª. Ed. 1993, se refieren al arte dadá como el inicio de la revolución que sigue a la crisis creada por el impresionismo y la elección de los objetos encontrados como liberación del concepto o de buen o mal gusto respecto de la creación artística, y a la total libertad del artista de otorgarle categoría de obra de arte a cualquier objeto de uso común. pp. 57-62.
 - 28 Fragmento de una conversación entre los artistas Diana de Solares y Darío Escobar, publicada en el catálogo de la exposición *Me leerás donde no escribo*, realizada por programa *Jóvenes Creadores Bancafé*, Guatemala, septiembre, 1998. s/p.
 - 29 Victoria Combalía Dexeus, *Comprender el arte moderno, movimientos*, Ed. Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 2003, p. 65.
 - 30 Edwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid 2001, p. 28.

- 31 Emiliano Valdéz, “En el laberinto del consumo y la creación. Diálogo inconcluso con Darío Escobar”, *Artes, la revista especializada en arte caribeño*, No. 13, Año 3, octubre/diciembre 2004, pp. 50-55.
- 32 Cfr. Edwin Panofsky. *Ibidem*, La significación intrínseca o contenido se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra. p. 49
- 33 Cfr. Martin Heidegger, *op.cit.* desde su aproximación ontológica a la estética, aborda el aspecto de cómo se patentiza de la verdad a través del arte, donde el sujeto o tema de la obra desoculta una utilidad, una verdad histórica, un útil que está más allá del objeto mismo representado. Así entendemos que la obra pone en evidencia el ente que trasciende la sola representación. pp. 43-52.
- 34 Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* Tr. Miguel Murmis, Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1970, pp. 90-97.
- 35 La referencia al dadaísmo en Darío Escobar debe tomarse en el sentido del uso de objetos innobles como elementos constitutivos de la obra, los “ready-made” así como su falta de interés en el dibujo, y el carácter anárquico respecto de la tradición.
- 36 Ver, Eric Byrne, “La verdad del texto” extracta un pensamiento de Hans-George Gadamer, para referirse al principio general de interpretación hermenéutica. “Cultura de Guatemala”, Revista de la Universidad Rafael Landívar, Tercera Época: Año XVIII, vol. I, enero-abril 2007, p. 115.
- 37 T. Todorov, “El arte como artificio”, 1917, en *Teoría de la literatura*, Ed. Siglo XXI, 1970, pp. 55-70.
- 38 Nicolai Hartmann, “Introducción a la filosofía”, UNAM, México 1961, en *Antología, textos de estética y teoría del arte*, compilado por Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM, México, D.F., 1997, pp. 144-159.
- 39 Irma de Luján, “Max Leiva 2000, Galería El Ático” *Buena Vida Cultura, Prensa Libre*, Guatemala, martes 1 de agosto de 2000, p.6.
- 40 Ver, Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Destino Libro, Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1996, pp.80-81. Arthur Danto, *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Tr. Elena Neerman, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1999, pp. 185-188.
- 41 Entrevista personal con el artista en su taller de escultura, el día 17 de septiembre de 2005.
- 42 Cfr. Ian Chilvers, *op.cit.* afirma que es un estilo de arte que no representa escenas reconocibles u objetos sino que esta compuesto por formas y colores que existen por su propia fuerza expresiva. Chilvers y, agrega la definición de Herbert Read ‘En la práctica llamamos abstractas a todas aquellas obras que, aunque su punto de partida sea la percepción real por parte del artista de un objeto en el mundo exterior, forman una unidad estética, coherente en sí misma e independiente, que no se basa en ninguna equivalencia objetiva’. pp. 4-6.

CONCLUSIONES

La hermenéutica y la semiótica como instrumentos para llegar a comprender y lograr apropiarse del sentido de las obras, el que los autores les otorgan, y el que se deriva después de la lectura en sus varias etapas; desde el intérprete, permiten profundizar en las motivaciones, las tramas de significación y simbología que subyacen en cada pieza o serie temática. Desde el elemento interpretante de la tríada peirciana, se pudo visualizar los nexos que unen cada obra y su contexto, cada paso intencional o no, que remite a las varias posibles lecturas, siempre válidas y siempre cambiantes como cambiante es el habla y la actividad humana.

Los instrumentos de análisis facilitan el poder captar las preocupaciones sociales y personales que determinan a los artistas y a plantear soluciones estéticas a partir de la diversa actividad técnica con que trabaja cada uno.

Esto, como consecuencia de los universos individuales, desde donde se desprenden las imágenes, la interpretación de la memoria colectiva, las filiaciones y la resolución de nuevos planteamientos estéticos, incluidos aquellos en que prevalece la reinterpretación de objetos, el reciclaje de obras propias y, aunque controlada, la repetición temática. Se confirmó también que el figurativismo y la figura humana en particular, están presentes como constante referencia en el arte guatemalteco, y lo están, de manera evidente en la obra de los cuatro artistas que son el tema central de este trabajo. A estas constantes se unen atisbos de denuncia, sea de género, sea de falta de identidad o de violencia.

Una vez recorridos los senderos de la hermenéutica, que efectivamente se bifurcan a la manera borgiana –con el apoyo de otras disciplinas, que en este caso se verifica en la semiótica de Peirce– se logró penetrar no sólo en el mundo de las obras y los artistas, sino también, en el método que puede ser aplicado a cualquier manifestación artística.

El rigor del paso a paso que implica su aplicación, obliga a avanzar y retroceder constantemente para verificar los elementos que se van develando en el proceso, razón por la cual, la historia, el contexto y el imaginario enriquecen el texto de análisis. Se trata de entablar un diálogo

con la obra a través de los signos, pero sobre todo, la figura del interpretante resulta fascinante para acceder al sentido buscado, esto debido a que no siempre el símbolo refiere a algo concreto que pueda ser visualizado en las formas o los colores; sucede que de los símbolos se desprenden emociones y sentimientos que son inefables o poco perceptibles al ojo desnudo. De ahí la importancia de los inventarios semánticos para ir penetrando en el fenómeno para llegar a la interpretación.

El modelo hermenéutico está concebido para el análisis de textos literarios, tradición oral y lenguaje hablado, al modificarlo para realizar el análisis sobre un lenguaje visual se descubre que de la misma forma en que el hablante usa el lenguaje regulado y lo transforma en habla coloquial, diferencia planteada por Saussure entre lengua y habla, el artista visual usa sus materiales con el doble nivel de lenguaje: el formal –colores reglamentarios, materiales nobles, proporción y toda una larga lista de obligaciones– y el expresivo, con el que trastoca las normas, inventa, crea, resuelve y con ello conforma su habla plena de tonalidades y ritmos que dan cuenta de las vivencias y de la dimensión humana que se manifiesta en cada pieza.

Al estudiar el método, adaptarlo y reducirlo a las necesidades propias de este trabajo, a la vez que se pudo acceder al proceso creativo y a la intención expresiva de cada uno de los artistas analizados, así como dar cuenta de su aporte a la plástica latinoamericana, también se creó un modelo de análisis y, desde luego, queda abierta la posibilidad de aplicarlo a futuras investigaciones sobre el tema.

Por otra parte, la decisión de realizar un estudio sobre el arte visual guatemalteco de las últimas dos décadas del siglo XX y, específicamente sobre cuatro artistas que llevan una trayectoria ininterrumpida, permitió dilucidar la duda sobre el continuismo o la ruptura definitiva respecto de los movimientos artísticos que dominaron la escena de las artes visuales en el siglo XX y la conformación de un canon de arte guatemalteco que constituye una tradición reiteradamente seguida por artistas menores. Sin embargo, cabe hacer la clara diferencia entre Isabel Ruiz y el resto de los sujetos del estudio.

En la obra de Isabel Ruiz se descubre la filiación a los maestros del Galería Grupo Vértebra (1969-1972), grupo que, como se puede comprobar a través de la lectura del capítulo I,

dirigió su atención y esfuerzos hacia un arte con y desde un compromiso hacia la realidad social del país, se involucró en la denuncia y la preocupación por el hombre latinoamericano e hizo suyos el estilo informalista, la pintura matérica, el *collage*, el realismo mágico y lo vernáculo que le ofreció en su momento la realidad sensible guatemalteca.

Ruiz se forma en los años sesenta y hereda análogas preocupaciones y adopta similares técnicas, haciendo énfasis en el expresionismo de las primeras vanguardias del siglo XX y, junto a éstas, se descubre la huella de su maestro Arturo Martínez (1912-1956) que puede rastrearse en las primeras series, donde destacan la ausencia de dibujo y un sesgado naturalismo. Además, de su aproximación al expresionismo abstracto, resuelto en trazos gestuales como consecuencia de la frustración y estado anímico de ira ante la impotencia que le provoca el entorno en que vive. Con estos instrumentos crea un arte crítico que se complementa con su interés por el arte prehispánico al igual que lo hiciera Enrique Anleu-Díaz (1940), un miembro de Vértebra. También sigue el modelo de “series” iniciado por Roberto Cabrera (1937) y Anleu-Díaz, para reiterar los temas o agotarlos.

Al incorporarse al grupo Galería Imaginaria (1987-1989), continúa con la temática de denuncia, enriquece su técnica y, en concordancia con los planteamientos del grupo, opta por un arte con mayor contenido social y humano del que se había venido desarrollando en la década de los ochenta por artistas que se inclinaron por el colorismo de fácil resolución. Ya hacia el final de la década del noventa y posteriormente, opta por las instalaciones, que son una continuidad de sus series, es decir, adapta las acuarelas previas para construir con ellas los montajes que devienen instalaciones, para finalmente abandonar el trabajo pictórico y dedicarse exclusivamente al arte performático.

En todas sus manifestaciones y con diversas técnicas, desarrolla una obra en la que se destaca el lado oscuro de la guatemalid. Sus obsesiones por los colores negro y ocre, junto a los objetos que incorpora a sus piezas, las convierte en oscuras e irregulares y, sin embargo, son elementos que se complementan y dan lugar a una obra atravesada por un mismo hilo conductor. A través de la semiótica se desentrañaron los fantasmas que la atormentan y la forma en que resuelve

los conflictos que las circunstancias, tanto personales como colectivas le afligen. Su obra, entonces, resulta una continuación del canon que inician las generaciones previas.

Por el contrario, las obras de Mariadolores Castellanos, Darío Escobar y Max Leiva se resuelven a partir de diversos planteamientos estéticos que se yuxtaponen a una multiplicidad de signos personales. A pesar de coincidir cronológicamente en el espacio artístico, sus lenguajes simbólicos difieren notablemente uno de otro, como se pudo constatar en los inventarios de símbolos y en la evolución del análisis.

Para Castellanos ha sido preeminente la búsqueda de una expresión propia, libre de influjos de los maestros y, por tanto, de la tradición local —aunque la historia ha demostrado que el artista no es independiente de la tradición y que tampoco trabaja fuera del tiempo y las circunstancias que le rodean— su trabajo se ha basado en una constante preocupación por encontrar un estilo que la defina, a partir de unos motivos y un tema en el que ha insistido tenazmente, la mujer, y ésta desde de sus propias vivencias ha llegado a ser el *leit motiv* que recorre toda su carrera profesional de escultora y pintora. Se advierte en esa línea, la reflexión y crítica respecto del papel de la mujer anclada en una sociedad conservadora y machista, reflexión que, aunada a la vertiente estilística libre, que ha logrado alrededor de ese tema, constituye un aporte original al arte guatemalteco.

No se tiene en los registros de la historia del arte contemporáneo guatemalteco ninguna referencia o similitud con el trabajo de esta artista. El alcance de sus propuestas, el volumen de obras realizadas y de participación en múltiples eventos y exposiciones internacionales añaden solidez a su labor. Valorada en su conjunto, la aportación de Mariadolores es decisiva en el balance de resultados de la plástica de las dos últimas décadas del siglo XX.

En cuanto a Darío Escobar, se puede concluir que antes que seguir la ruta trazada por los artistas nacionales de la década del sesenta, entre ellos Luis Díaz fundador de Galería DS —quien es considerado el artista más cercano al conceptualismo y al trabajo de construcción de objetos— Escobar encontró en el arte dadá un modelo que se acomodó a sus preferencias por la construcción de objetos a partir de otros, antes, consecuente con las ideas de su generación, incursionó en el *collage* y otras formas experimentales, resultado de la inseguridad y la busca de

un lenguaje propio que fue lo que caracterizó a sus coetáneos. De éstas destaca la serie de pinturas que reflejan un intimismo que dio cuenta el análisis de símbolos encontrados en sus primeros trabajos.

Al tomar el estilo dadá como base de su desarrollo artístico, supo descubrir una veta en el sistema económico capitalista que propicia el consumo y la necesidad de alcanzar los ideales propuestos por el sistema. Unidos esos a los tambaleantes valores religiosos y morales de la cultura urbana, excava la veta como lo haría un minero para explotarla y poner de manifiesto sus fortalezas o sus debilidades. De manera que su trabajo es la conjunción de esos dos elementos bien consolidados, y aunque pueda considerarse a nivel universal, una actualización del modelo duchampiano, es meritorio para el arte guatemalteco de finales del siglo XX, sobre todo, por el valor añadido que ofrece su obra a través de la ironía con que juega con el observador, con la posibilidad desde el pragmatismo de resemantizar los conceptos dados, que como presupuesto de comunicación participan del hecho creativo.

El caso de Max Leiva, otro de los artistas analizados, presenta en su obra unas características distintas en su aproximación al arte, aparecen como respuesta a una realidad o a una proyección o inspiración interna, por una parte quedó establecida su formación en el modelo académico, el dibujo como punto de partida de toda composición escultórica y en el influjo del maestro Dagoberto Vásquez (1922-1999), escultor y pintor de lenguaje directo, quien tendía a la simplificación en el trazo, al uso de pocos elementos plásticamente organizados que casi llegan a la abstracción. Dejó huella en todos sus pupilos y en Leiva particularmente, sobre todo si se tiene en cuenta que fue su asistente durante varios años y que incluso terminó algunas obras que el maestro dejó inacabadas al morir.

Leiva ha trabajado en la composición de figuras exentas, individuales o en grupos de personajes, siempre resueltas tras un sinnúmero de bocetos que constituyen un elemento indispensable en su proceso creativo, las figuras son alargadas, descompuestas o modificadas hasta alcanzar el objetivo trazado en la mente. Al detenerse en las imágenes representadas por este autor –sean realistas o abstractas– nos damos cuenta de que no mantienen una relación directa

con la realidad por su carácter simbólico, rayano en lo místico. Este aspecto, sin embargo, no resta expresividad en sus piezas, aunque carezcan de detalles fisonómicos. Max Leiva se inclina por el dinamismo, el movimiento y la abstracción como una determinada manera de transmitir un determinado contenido.

Leiva, aunque no alcanzó un estilo personal sino hasta sus últimas exposiciones, sí logró un tono inconfundible que lo coloca en una situación dual, porque continúa la tradición realista en sus monumentos y la escuela de los maestros contemporáneos y, por otro, opta en general, por un lenguaje con el que estiliza las figuras a la vez que comunica lo esencial, es decir, abstrae la figura para mostrar la esencia.

Ruiz, Castellanos, Leiva y Escobar forman parte de un pequeño grupo que se planteó las preguntas necesarias para alcanzar objetivos y ofrecer propuestas novedosas, profundizó en su oficio alejándose de la repetición de formas y lenguajes instituidos por las generaciones previas –hechas las excepciones pertinentes– y, en gran medida, muestran un marcado sello individual con libertad de interpretación y expresión que traza las pautas para el arte guatemalteco de las últimas décadas del siglo XX. Por ello se puede concluir que hay una ineludible búsqueda de rompimiento con la tradición, en los artistas más jóvenes.

El resultado de la investigación acerca de la obra de los cuatro artistas que se escogió para el estudio, también revela en primer lugar que, como se indicaba en la introducción, no ha generado estudios formales, la documentación se resume a los textos de catálogos de exposiciones, comentarios en las columnas de Cultura y Arte de los diferentes diarios locales y textos laudatorios en las revistas especializadas en arte, estos últimos a partir de 2000.

Dichos documentos consultados forman parte de la sección hemerográfica del trabajo. De ellos se pudo extraer algunos materiales, tales como entrevistas, datos específicos para asentar cédulas, fotografías, referencias sobre su participación en certámenes y premiaciones a las obras.

Es por tanto, factible afirmar que no hay una tradición documental en el ámbito artístico, ni los artistas se han preocupado por documentar su obra, ni las instituciones gubernamentales o académicas, como las universidades que sirven las carreras de Historia del Arte o Diseño Gráfico,

ni el Museo Nacional de Arte Moderno tienen interés en el asunto. Son únicamente ciertas galerías y específicamente la Galería El Ático, la que ofrece un centro de documentación y llena el vacío bibliográfico sobre el arte contemporáneo guatemalteco. Estas consideraciones llevan a concluir que las referencias que se consignan en este documento son ya una fuente útil para futuras investigaciones.

El otro aporte importante de la tesis es la galería de imágenes y las biografías mínimas de autores, que permitirá a cualquier persona interesada en el arte guatemalteco del siglo XX, conocer la trayectoria individual y el desarrollo general de la plástica en ese lapso. Cabe hacer notar que se incluyen a los artistas relevantes e influyentes en generaciones sucesivas.

HEMEROGRAFÍA

- Abularach, Rodolfo, “Coloquio”, *Revista Alero* No. 1, 1ª. Época, Guatemala, 1970.
- Avila, Luisa Fernanda, Reseña, **La Gente**, *el Periódico*, Guatemala, 27 septiembre, 2002.
- Barrientos, Enrique, “Darío Escobar”, **Cultural Cosmópolis**, *La Hora*, Guatemala, 19 septiembre, 1994
- Barrios, Gabriela “Campeón con alma de escultor”, *Prensa Libre*, Guatemala, 15 julio 2001.
- Cabrera, Roberto, “Réplica a una disección: bisturí y vértebra”, *El Imparcial*, Guatemala, 8 abril, 1969.
- Díaz Castillo, Roberto, “Pintura de María Dolores”, *La Hora*, Guatemala, 22 septiembre, 1995.
- Escobar, Luis H., “Esculturas recientes de Max Leiva” **Suplemento Cultural**, *La Hora*, Guatemala, 15 octubre 2002.
- Escobar, José Luis, “Chapines esculpen pasado, Israel”, **Suplemento Vida**, *Siglo XXI*, Guatemala, 27 abril, 2004.
- Fanjul, Margot, “Disección de Vértebra”, *El Imparcial*, Guatemala, 21 marzo, 1969.
- García E. Carlos R., “Isabel Ruiz”, **Suplemento Cultural**, *La Hora*, Época IV, No. 58, Guatemala, 23 marzo, 1991.
- Gelman, Juan, “Discurso de agradecimiento al Premio Cervantes de Literatura”, **El Acordeón**, Suplemento literario, *el Periódico*, Guatemala, 27 abril, 2008.
- González Goyri, Roberto, “Tres escultores: Max Leiva, Leopoldo Barrientos y Walter Sum”, *La Hora*, Guatemala, 30 mayo 1994.
- Juárez, Juan B., “María Dolores en El Túnel”, **Arte**, *La Hora*, Guatemala, 22 septiembre, 1990.
- Juárez, Juan B., “Naturalidad e imaginación en la obra de María Dolores”, **Arte**, *La Hora*, Guatemala, 3 de octubre, 1993.

- Lemus, Juan Carlos, “A quienes trabajan los fastidian” **Cultura**, *Prensa Libre*, Guatemala, 27 octubre, 2002.
- Luján, Irma de, “Intercesores, esculturas de María Dolores Castellanos de Ojeda, Galería Sol del Río”, **Cultural**, *Prensa Libre*, Guatemala, 1 octubre, 1996.
- , “Esculturas de Max Leiva”, **Buena Vida**, *Prensa Libre*, Guatemala, 15 octubre, 2002.
- , “Max Leiva 2000, Galería el Ático” **Buena Vida: Cultura**, *Prensa Libre*, Guatemala, 1 agosto, 2000.
- Matute, Carmen, “Exvotos e Intercesores”, **Guía 21**, *Siglo XXI*, Guatemala, 8 de octubre 1996.
- Méndez de Penedo, Lucrecia, “Los cortes transversales de Isabel Ruiz”, **Suplemento Cultural La Hora**, Guatemala, 12 junio, 1993.
- Mendizábal, Julio, “El robo se hace escultura”, **Vida y Cultura**, *Siglo XXI*, Guatemala, 28 septiembre, 2002.
- Monsanto, Guillermo, “Entrevista con Max Leiva”, **Cultura**, *Prensa Libre*, Parte I, 12, abril, Parte II, 19 abril, 2004.
- Morales S., Francisco, “Plástica contemporánea de Guatemala”, *La Época*, Guatemala, 1 abril, 1988.
- Prera, Lucrecia, “Los que en lágrimas esparcen su semilla, en gozo segarán: Diáspora”, **Cultura**, *el Periódico*, 3 mayo 2004.
- Siekavizza, Edwin, “Lágrimas de Dolores”, **Cultura**, *el Periódico*, Guatemala, 27 de octubre, 2004.
- Thompson, Graeme, “María Dolores at Sol del Río: The ancient art of clay for modern Concepts”, *The Siglo News*, Guatemala, 24 de septiembre, 1996.
- Vélez, Gonzalo, “Esculturas ascendentes de Max Leiva”, *Arte al Día, Internacional*, No. 101, Miami Fl. USA., 2004.
- Primer premio Isabel Ruiz con Inframundo. Imagen ocupada I, Imagen ocupada II” s/a. *Prensa Libre* Guatemala, 14 septiembre 1985.

- Dayly News, Suplemento de Arte, “Obra de Max Leiva”, s/a., Bangkok, Tailandia, 1992.
- María Dolores expone en galería Sol del Río”, s/a., **Desfile**, *Prensa Libre*, Guatemala, 20 de septiembre, 1994.
- Esculturas de María Dolores hoy en Sol del Río”, s/a. **Guía 21**, *Siglo XXI*. Guatemala, 19 de septiembre, 1996.
- “Ideas en movimiento”, Redacción **Culturales**, *Siglo XXI*, Guatemala, 12 julio, 2000.
- Alonso de Rodríguez, Josefina et. al., “La Escuela en sus Setenta Años. Memorias para su historia”. *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas 1920-1993*. Ministerio de Cultura y Deportes. Dirección de Formación e Investigación, Guatemala, 1993.
- Byrne, Erick, “La verdad del texto”, *Cultura de Guatemala*, Universidad Rafael Landívar, tercera época: Año, XXVIII, vol. I, enero-abril, 2007.
- Cabrera Padilla, Roberto, “El arte plástico a partir de los años 40”, *Revista Alero* No. 15, noviembre-diciembre, Guatemala, 1995.
- Cazali, Rosina, “Darío Escobar, Fin’amors por los objetos”, *Art Nexus*, No. 50, Volumen 3, año 2000.
- Escobar, Darío, Fotografías ilustrativas, *AtlAntica*, *Revista de Arte y Pensamiento*, No. 31, Las Palmas de Gran Canaria, España 2002.
- Goldman, Cifra, “Roberto Cabrera, una apreciación”, *Revista Exposición-Homenaje a Roberto Cabrera*, Programa Permanente, Fundación Paiz, Guatemala 1996.
- Karpio, Facchini “Darío Escobar”, *Art Nexus*, No. 55, vol 3, Año 2005, Bogotá, Colombia, 2005.
- Lanuza, Silvia, “Lo místico de la arcilla”, *Revista Crónica, Artes*, Guatemala, 17 de septiembre, 1993.
- , “Escultura y misticismo”, *Revista Crónica, Artes*, Guatemala, 23 de septiembre, 1994.
- Monsanto, Guillermo, “Las transparencias de María Dolores Castellanos”, *Artes, la revista especializada en arte caribeño* Año Año 4, enero/marzo, 2005, Santo Domingo, República Dominicana, 2004.

Morales Santos, Francisco “Márgenes incontenibles”, *Revista Crónica*, Guatemala, 2 Febrero, 1990.

Palomero,”Federica FIA 2004”, *Art Nexus*, No. 54 vol. 3, Año 2004, Bogotá, Colombia, 2004.

Penedo de, Lucrecia Méndez, “Los cortes transversales de Isabel Ruiz”, *Cultura de Guatemala*, Publicación de Universidad Rafael Landívar, Tercera Época, año XVIII, vol. II, Guatemala, mayo- agosto, 2007.

Pintos, Fernando, “El universo femenino de María Dolores” *Artes, Revista Crónica*, Guatemala, 1991.

Quiñónez de Toc, Delia, “Rodolfo Abularach”, *Revista Banca Central*, No. 27, año VII, octubre/diciembre, Guatemala, 1995.

Rodríguez, Pedro Genaro, “Max Leiva, la trascendencia del gesto cautivo”, *Artes, la revista especializada en arte caribeño* Año 3, Octubre-diciembre, 2004, Santo Domingo, República Dominicana, 2004.

Valdez, Emiliano, “En el laberinto del consumo y la creación. Diálogo inconcluso con Darío Escobar”, *Artes, la revista especializada en arte caribeño*, No. 13, Año 3, octubre/diciembre, Santo Domingo, República Dominicana, 2004.

“El colorido de Isabel Ruiz”, s/a., *Revista Crónica*, No. 28 Año 1, Guatemala, 9-15 junio 1988, “La nueva exposición de María Dolores”, s/a. *Revista Crónica, Artes*, Guatemala, 21 septiembre, 1990.

INTERNET

Castañares, Wenceslao, “La semiótica de C.S. Peirce y la tradición lógica”, Texto recuperado el 11 de mayo de 2007 <http://www.uanv.es/Castanares.htm>.

Lugo, Elena, *La verdad según el pragmatismo de C.S. Peirce*, traducción de *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (1931-3)*, editado por Charles Hartshorne y Paul Weiss. Texto recuperado el 12 de mayo de 2007. <http://www.unav.es/gep/LugoVerdad>

Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo* Texto recuperado el 20 de abril de 2008: http://es.wikipedia.org/wiki/Inconsciente_colectivo

Lacan, Jacques, *El deseo su interpretación*, Texto recuperado el 22 de abril de 2008, http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan#Goce_vs._deseo-placer

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V. México, D.F, 1999.

Alberti, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tr. Rocío de la Villa, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999.

Alvarado, Huberto, *Preocupaciones*, Ediciones, Vanguardia, Guatemala, 1967.

Argullol, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Col. Destino libro, vol., 277, Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1996.

Ashton, Dore, *Una fábula de lo moderno*, Tr. Javier García Montes, Ed. Turner Publicaciones, S.L., Madrid, 2001.

Barilli, Renato, *El arte contemporáneo, de Cézanne a las últimas tendencias*, Tr. Carlos Arturo Fernández U., Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1998.

Barnoya, José et al., *Quiroa, ayer y hoy, Ñudo de tres voces*, Magna Terra Editores, Guatemala, 2005.

Cabrera Padilla, Roberto e Irma Lorenzana de Luján, *Arte visual contemporáneo guatemalteco*, Prensa Moderna Impresores, S. A., Colombia, 1999.

-----, “Amerindia” *Guatemala, Arte contemporáneo*, Fundación G&T, Guatemala, 1997.

Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Tr. Rosa Premat. Ed. Paidós, 2ª. reimpresión, Buenos Aires, 1997.

Cassirer, Ernest, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Tr. Carlos Gerhard, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.,

- Cazali, Rosina, “El arte de los noventa en Guatemala: saliendo de la olla de cangrejos”, 1º. Simposio Centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas, San José de Costa Rica, 2000.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Trs. Manuel Silver y Arturo Rodríguez, Editorial Herder, Séptima edición, Barcelona, 2003.
- Chilvers, Ian, *Diccionario de Arte del siglo XX*, Editorial Complutense, Madrid, 2001.
- , *Diccionario de arte*, Trs., Alberto Adell et al., Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995.
- Combalá Dexeus, Victoria, *Comprender el arte moderno, movimientos*, Ed. Random House Mondadori, S.A. Barcelona 2003.
- CEH, *Guatemala memoria del silencio*, Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, Guatemala, 1999.
- Eco, Umberto (1979). *El lector in fabula*. Tr. Ricardo Pochtar, Editorial Lumen, 2da. Edición título original: *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.*, Bompiani, Milan, 1979.
- , *La estructura ausente*. Título original: *La struttura assente*. Tr. Francisco Serra, Editorial Lumen. 5ta. Edición, 1968.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Tr. Elena Neerman, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Buenos Aires, 1999.
- Danto, Arthur C, et al., *¿Qué es una obra maestra?*, Tr. María José, Furió, Ediciones Crítica, Barcelona, 2002.
- Faerna García-Bermejo, José María y Adolfo Gómez Cedillo, *Conceptos fundamentales de arte*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Friedel, Davik et al. *Maya Cosmos three thousand years of the shaman´s path*, Library of Congress Cataloging-in-Publication-Data, Quill William Morrow Editores, Nueva York, 1993.
- Gadamer, Hans.George *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Tr. M. Olasagasti, Editorial Sígueme, Salamanca, 1977.

- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Desiderio Navarro, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Madrid, 1989.
- Gilson, Étienne, *Pintura y Realidad*, Tr. M. Fuentes Senot, EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, España, 2000.
- Gombrich, E.H., *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Tr. Gabriel Ferrater, Editorial Debate, Madrid, 1997.
- González Valero, Ana María, *El arte develado, Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Ed. Herder, México, D.F., 2005.
- Greenberg, Clement, *Arte y cultura, Ensayos críticos*, TR. Gustavo Pili, Paidós Estética 32, Ediciones Paidós, Ibérica, S.A., Buenos Aires, 1979.
- Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- , *El arte en sus exposiciones, 1945-1995*, Ediciones del Serbal,, Barcelona, 1997.
- Hartmann, Nicolai, *Introducción a la filosofía*, UNAM, México 1961, en *Antología, textos de estética y teoría del arte*, compilado por Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM, México, D.F., 1997.
- Heidegger, Martin, *Arte y Poesía: Hölderlin y la esencia de la poesía*, Tr. Samuel Ramos, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1958.
- , *Sendas perdidas*, Tr. José Rovira Armengol, Editorial Lozada, Buenos Aires, 2ª. Edición, 1969.
- Informe del Foro Taller, *Pasos a desnivel, mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*, Hivos, San José de Costa Rica/ la Curandería, Guatemala, 2003.
- Juan de, Adelaida, “Actitudes y reacciones”, *América Latina en sus Artes*, Relator Damián Bayón, México, D.F., 2000.
- Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo* Tr. Miguel Murmis, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1970.

- Lowenstein, Tom, *El despertar de Buda, filosofía y meditación el camino hacia la iluminación, lugares sagrados*, Tr. Mónica Rubio, Ed. Taschen, Colonia, 2006.
- Luján Muñoz, Luis, *Jaime Sabartés en Guatemala: 1904-1927*, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala, 1981.
- Meléndez, Concha, *La novela en Hispanoamérica (1832-1889)*, Ed. Hernando, Madrid, 1934.
- Meléndez de Alonso, María del Carmen, *Raíz Desnuda de César Brañas: Una aproximación hermenéutica*, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, Guatemala, 2005.
- Méndez D'Ávila, Lionel, *La cultura vertebral*, ADESCA, Guatemala, 2000.
- Millar Mary y Karl Taube, *Illustrated dictionary of the gods and symbols of ancient Mexico and the Maya*, Thames & Hudson Ltd. Londres, 1993.
- Panofsky, Edwin, *El significado de las artes visuales*, Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2001.
- Pedroni, Ana María, *Semiología: Un acercamiento didáctico*, XL Publicaciones, Guatemala, 1996.
- Porráz-Fraser, Paloma, *Arqueología del Silencio, Intercambio cultural México-Guatemala*, Museo Universitario del Chopo, UNAM, México, D.F., 1996.
- Salán, Edgar, *Análisis de la novela El péndulo Foucault de Umberto Eco*, Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 2006.
- Smith-Lucie, Edward, *Latin American art of the 20th century*, The Thames and Hudson, London, 1993.
- Stangos, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Tr. Joaquín Sánchez Blanco, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Sureda, J. y Ana María Guash, *La trama de lo moderno*, Ediciones Akal, S.A., 2a. Edición, Madrid, 1993.
- Toledo, Aída, “Poesía cuerpo y performance como verdaderas emergencias estéticas en la Guatemala de hoy”, 1er. Simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneos, San José de Costa Rica, 2000.

Valenti, Walda, *Carlos Valenti, Aproximación a una biografía*, Ed. Seviprensa Centroamericana, Guatemala, 1983.

Vázquez Peralta, Marcia, “El paisaje una constante en el arte guatemalteco del siglo XX”, Joyas artísticas del Banco de Guatemala, Guatemala, 2001.

Ventura, Lionello, “Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall”, Buenos Aires, 1954, pp. 17-27 en *Antología de Textos de Estética y teoría del arte*, compilador, Adolfo A. Vásquez, UNAM, México, D.F., 1997.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, , Tr. José Moreno Villa, Col. Luxor, Editorial Óptima, S.L., Barcelona, 2002.

CATÁLOGOS

Rodas, Ana María, “María Dolores, Obra reciente”, exposición, Galería El Túnel, Guatemala, 1992.

Méndez de Penedo, Lucrecia, “Isabel Ruiz”, Guatemala, 1993.

Tolentino de, Marianne, “María Dolores, una artista comprometida”, exposición, Galería Sol del Río, Guatemala, 1994.

Díaz Castillo, Roberto, “María Dolores, obra reciente”, Galería El Túnel, Guatemala, 1995.

Roberto González Goyri, “Esculturas Max Leiva”, Galería, Guatemala, 1995.

MesóTICA II “Centroamérica: re-generación”, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo San José, Costa Rica, 1996.

Escobar, Darío, X Bienal de Arte Paiz, Guatemala, 1996.

Dennis Leder, SJ. “Temas del olvido”, Exposición Galería de Arte URL, Guatemala, 1996.

Velorio, Gonzalo, et al., “Arqueología del silencio”, Porrás, Ferrer, P., Coordinadora.

Museo Universitario del Chopo, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, 1996; Museo Nacional de Arte Moderno, Patronato de Bellas Artes, Ciudad de Guatemala, 1997.

- ARCO, Madrid, España, Stand de Galería Sol del Río. Guatemala, 1997.
- Cazali, Rosina, “1265 KM, Arte de Guatemala en Cuba”, *Sol del Río, Arte Contemporáneo Guatemala*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba, Guatemala, 1998.
- “1265km. Arte de Guatemala en Cuba”, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, 1998.
- Ruiz, Isabel, “1265 km, Arte de Guatemala en Cuba”, *Sol del Río, Arte Contemporáneo Guatemala*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba, 1998.
- Escobar Darío, XI Bienal de Arte Paiz, Guatemala 1998.
- Solares, de Diana y Darío Escobar, Catálogo de la exposición “Me leerás donde no Escribo”, realizada por el programa *Jóvenes Creadores Bancafé*, Guatemala, septiembre, 1998.
- Cazali, Rosina *El becerro de oro, Darío Escobar*, II Bienal Iberoamericana, Lima, Perú, 1999.
- Cazali Rosina, (La Curandería), “Arte Contemporáneo en Guatemala”, Galería Contexto, Guatemala, 2000.
- Dennis Leder, “Max Leiva”, Exposición Max Leiva 2000, Fundación G&T, Guatemala, 2000.
- Monsanto, Guillermo, “mariadolores castellanos”, Arte subasta 2001, Guatemala, 2001.
- Escobar, Luis, “Max Leiva”, Arte subasta Club Rotarios Guatemala Sur, Guatemala, 2002.
- Ribeaux, Ariel, “Darío Escobar: La seductora perversidad del camino hacia El Dorado” Cutting Edge 2002, Galería Sol del Río Arte Contemporánea, Guatemala, 2002.
- “Quiroa Ayer y Hoy, 50 años de pintura: 1955-2004”, Catálogo de exposición, Guatemala, 2004.
- Herrera Ubico, Silvia., “Intersección de Isabel Ruiz”, Salón Luis Cardoza y Aragón, Embajada de México, Guatemala, 2004.
- Herzog, Hans-Michael et al., “The Hours”, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 5-15 de octubre, 2006.

ENTREVISTAS

Isabel Ruiz: 2 y 8 de octubre de 2004 en Auditorio Luis Cardoza y Aragón y Galería Cantón Exposición 4º. Norte.

Darío Escobar: 2 de diciembre de 2004 en su residencia y 19 de enero de 2005 en Galería Libélula.

María Dolores Castellanos: 26 de enero de 2005 en su residencia.

Elmar René Rojas: 10 mayo de 2005, en Galería Pirámide.

Max Leiva: 17 de septiembre de 2005, en Taller de escultura y residencia

Roberto Cabrera: 10 de noviembre de. 2005 en Biblioteca Nacional.

Luis Díaz: 22 de noviembre de 2005 en su residencia, Mixco, Guatemala

ÍNDICE DE GALERIA DE IMÁGENES PARA CAPÍTULOS I Y III

1.- PRECURSORES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, SIGLO XX

2.- Carlos Valenti, *Retrato de Jaime Sabartés*, 1911.

Óleo, 27 x 35 cm., Col. Museo Nacional de Arte Moderno (MUNAM).

3.- Carlos Valenti, *Dandi*, 1911

Dibujo acuarelado, 60 x 26 cm., Col. MUNAM.

4.- Carlos Mérida, *Almolonga Quetzaltenango*, c. 1927.

Gouache, 48 x 45 cm., Col. MUNAM.

5.- Carlos Mérida, *Sta. Ma. Chiquimula Totonicapán*, c. 1927.

Gouache, 48 x 35 cm., Col. MUNAM.

6.- Carlos Mérida, *Cinco mujeres*, c. 1927.

Estarcido, 20 x 30cm., Col. Banco de Guatemala.

7.- Carlos Mérida, *Formas Abstractas*, c. 1941.

Gouache, 31 x 23 cm., Col. Banco de Guatemala.

8.- Carlos Mérida, *Leyendas en el atrio*, c. 1948.

Serigrafía, 80 x 110 cm., Col. Banco de Guatemala.

9.- Rafael Yela Günther, *Monumento a Benito Juárez*, s/f.

Talla en piedra, medidas variables, Plaza Benito Juárez, Quetzaltenango.

10.- Humberto Garavito, *Zunil*. 1937.

Óleo, 54 x 65 cm., Col. Banco de Guatemala.

11.- Humberto Garavito, *Avenida Juárez*, 1920.

Óleo, 30 x 23 cm., Col. Privada, México.

12.- Humberto Garavito, *Chapultepec*, 1920.

Óleo, 23 x 32 cm., Col. Privada, México.

- 13.- Humberto Garavito, *Paisaje quetzalteco*, s/f.
Óleo, 54 x 65 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 14.- Luis Álvarez, *La huida del volcán*, 1961.
Óleo, 56 x 68 cm., Col. Particular.
- 15.- José Luis Álvarez, *Paisaje Antigua Guatemala*, s/f.
Óleo, 50 x 60 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 16.- Alfredo Gálvez Suárez, *Decorador de máscaras*, 1938.
Acuarela 62 x 49 cm., Col. MUNAM.
- 17.- Alfredo Gálvez Suárez, *La sabiduría*, 1936.
Mixta, 106 x 76cm., Col. Banco de Guatemala.
- 18.- Alfredo Gálvez Suárez, *Familia Paz*, s/f.
Óleo, 84 x 69 cm., Col. MUNAM.
- 19.- Jorge Mazariegos, *Paisaje de Zunil con carneros*, 2002.
Óleo, 70 x 129 cm., Col. Privada
- 20.- Mauro López, *Metamorfosis*, 2000.
Óleo, 55 x 56 cm., Col. Privada.
- 21.- Juan Antonio Franco, *El guardián*, c. 1962.
Óleo, 85 x 78 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 22.- Juan Antonio Franco, *Autorretrato*, 1962.
Óleo, 65 x 55 cm., Col. MUNAM
- 23.- Guillermo Grajeda Mena, *El jefe indio*, s/f.
Acrílico, 94 x 110 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 24.- Guillermo Grajeda Mena, *La usura*, 1958.
Tinta s/papel, 35 x 35 cm., Col. MUNAM.

- 25.- Dagoberto Vásquez *Mujer*, s/f.
Técnica: Latón, 73 x 25 x 43 cm., Col. Privada.
- 26.- Dagoberto Vásquez, *Bailarina*, s/f.
Latón, 53 x 55 x 36 cm., Col. Privada.
- 27.- Dagoberto Vásquez, *Los cerbataneros*, 1967.
Mixta s/durpanel, 110 x 200 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 28.- Dagoberto Vásquez, *Mujer en ocre*, s/f.
Óleo, 40 x 60 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 29.- Roberto González Goyri, *Cazadora de pájaros*, 1951.
Fundición en bronce, medidas variables, Col. MUNAM.
- 30.- Roberto González Goyri
Fachada Banco de Guatemala, *Sin título*, 1963.
Concreto *in situ*, 40 x 21.63 mts., Banco de Guatemala.
- 31.- Roberto González Goyri, *Dolor*, 1971.
Tinta y crayón, 50 x 38 cm., Col. Privada.
- 32.- Roberto González Goyri, *Despojos de un héroe*, 1972.
Bronce, 60 x 60 x 90 cm., Col. Privada.
- 33.- Roberto González Goyri, *La ciudad sumergida*, c. 1985.
Óleo, 122 x 92 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 34.- Roberto Ossaye, *Calvario*, 1953.
Óleo S/madera, 79 x 160 cm., Col. MUNAM.
- 35.- Roberto Ossaye, *Muchacha y eclipse*, 1953.
Duco s/tela, 63 x 88 cm., Col. MUNAM.
- 36.- Arturo Martínez, *Venta de Máscaras*, s/f.
Óleo, 33 x 41cm., Col. MUNAM.

- 37.- Arturo Martínez, *Maternidad*, s.f.
Óleo, 38 x 47cm., Col. Privada.
- 39.- Joyce Vourvoulias, *Sin título*, 1974.
Mixta, 71 x 63 x 140 cm., Col. Privada.
- 40.- Joyce Vourvoulias, *Bicicleta*, 1970.
Mixta, 210 x 110 x 40 cm. Col., MUNAM
- 41.- Margarita. Azurdia Fanjul, *Abstractos I*, 1965.
Óleo, 92 x 194 cm., Col. Museo Azurdia.
- 42.- Margarita. Azurdia Fanjul, *Abstractos II*, 1965.
Óleo 192 x 95cm., Col. Museo Azurdia.
- 43.- Margarita Azurdia, *Ángel*, 1970.
Madera pintada, 215 x 110 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.
- 44.- Margarita Azurdia, *Tonatíu* , 1970.
Madera pintada, 215 x 110 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.
- 45.- Margarita. Azurdia, *María*, 1970.
Madera pintada, 215 x 11 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.
- 46.- Margarita. Azurdia, *Guerreras*, 1970.
Madera pintada, 215 x 11 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.
- 47.- Margarita Azurdia, *Conquistadora*. 1971.
Madera pintada 160 x 11 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.
- 48.- Margarita Azurdia, *El cocodrilo verde, homenaje a Guatemala*, 1974.
Madera pintada, medidas variables, Col. MUNAM.
- 49.- Margarita Azurdia, *Libro Iluminaciones*, 1989.
Tinta y crayón s/papel. 59 x 44 cm., Col. Museo Azurdia

- 50.- Luis Díaz, *La Consigna*, 1967.
Mixta s/playwood, 120 x 90 cm., Col. Privada.
- 51.- Luis Díaz, *Abstracción en rojo*, s/f.
Mixta, 82 x 122 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 52.- Luis Díaz, *Géminis*, 1981.
Acero pintado, medidas variables 8.000 lbs., aprox. Edif. Géminis.
- 53.- Luis Díaz, *El Quetzal en persona*, 1984.
Mural, retablo metálico 122 x 720 cm., Col. Privada.
- 54.- Luis Díaz, *Fauna guatemalensis: El lobo*, 1985.
Óleo, 80 x 67 cm., Col. del autor.
- 55.- Luis Díaz, *Fósil*, 1995.
Técnica: Óleo, 91 x 125 cm., Col. Privada.
- 56.- Luis Díaz, *José León*, 1981.
Acero pintado, 100 x 100 x 60 cm., MUNAM.
- 57.- Daniel Schafer, *Sin título*, s/f.
Tinta s/papel, 100 x 70 cm., Col. Privada.
- 58.- Daniel Schafer, *Sin título*, s/f.
Tinta s/papel, 70 x 70 cm., Col. Privada.
- 59.- Marco Augusto Quiroa, *El Pavorreal*, 1967.
Mixta S/masonite, 83 x 122 cm., Col. Privada.
- 60.- Marco Augusto Quiroa, *La familia Donald*, 1968.
Técnica: Mixta S/madera, 124 x 168 cm., Col. Privada.
- 61.- Marco Augusto Quiroa, *La Carretera*, 1969.
Mixta S/madera, 124 x 121 cm., Col. Privada.

- 62.- Marco Augusto Quiroa, *Las Viudas*, 1969.
Técnica: Mixta S/madera, 83 x 124 cm., Col. Privada.
- 63.- Marco Augusto Quiroa, *El Pollo*, 1971.
Óleo s/tablero aglomerado, 83 x 122 cm., Col. Privada.
- 64.- Marco Augusto Quiroa, *Bandera*, 1974.
Acrílico s/tela, 105 x 142 cm., Col. Privada.
- 65.- Marco Augusto Quiroa, *Casa dorada*, 1974.
Acrílico s/tela, 80 x 100 cm., Col. Privada.
- 66.- Elmar René Rojas, *Cuento de pájaros*, 1959.
Óleo s/madera, 90 x 60 cm., Col. Palacio Nacional de la Cultura.
- 67.- Elmar René Rojas, *Sensación de espíritu*, 1961.
Mixta s/masonite, 49 x 81 cm., Col. Privada.
- 68.- Elmar René Rojas, *Veleros*, 1966.
Óleo s/masonite, 100 x 122 cm., Col. Privada.
- 69.- Elmar René Rojas, *La nueva transfiguración*, 1971.
Óleo, 80 x 120 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 70.- Elmar Rojas, *Temas del campo*, 1973.
Óleo, 73 x 73 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 71.- Elmar René Rojas, *Serie amarilla*, 1973.
Óleo, 89 x 129 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 72.- Roberto Cabrera, *Dibujo*, 1960.
Tinta s/papel, 31 x 61 cm., Col. Privada.
- 73.- Roberto Cabrera, *Seis personajes de verano*, 1965.
Mixta s/masonite, 80 x 120 cm., Col. Privada.

- 74.- Roberto Cabrera, *Personaje Azul*, 1966.
Mixta S/masonite, 120 x 89 cm., Col. Privada.
- 75.- Roberto Cabrera, *Transfiguración*, 1969.
Mixta s/madera, 91 x 122 cm., Col. Privada.
- 76.- Roberto Cabrera, *Geronita*, 1971.
Mixta, 60 x 45 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 77.- Roberto Cabrera, *Personaje Simón*, 1972.
Mixta s/madera, 122 x 91 cm., Col. Privada.
- 78.- Roberto Cabrera, *Personaje llamado Salomé*, 1975.
Mixta s/madera, 122 x 91 cm., Col. Privada.
- 79.- Roberto Cabrera, *Testimonios de Guatemala: Refugiados*, 1985.
Mixta, 76 x 56 cm., Col. Privada.
- 80.- Roberto Cabrera, *Recuerdos II*, 1996.
Mixta s/papel, 71 x 51 cm., Col. Privada.
- 81.- Roberto Cabrera, *Recuerdos y Susurros*, 1996.
Mixta S/papel, 71 x 51 cm., Col. Privada.
- 82.- Roberto Cabrera. *Retablo del maestro de San Juan Chenacoj*, 1999.
Mixta s/masonite, 100 x 160 cm., Col. Privada.
- 83.- Enrique Anleu-Díaz, *Torotumbo*, 1962.
Tinta s/papel, 43 x 34 cm., Col. Banco de Guatemala.
- 84.- Enrique Anleu-Díaz, *Ganol*, 1970.
Mixta, 59 x 89 cm., Col. Privada.
- 85.- Enrique Anleu-Díaz, *La Feria (Tiro al blanco)*, 1971.
Mixta, 124 x 96 cm., Col. Privada.

86.- Enrique Anleu-Díaz, *Los señores del alba*, 1962.
Matérica s/madera, 122 x 88 cm., Col. Banco de Guatemala.

87.- Rodolfo Abularach, *Ixtab*, 1959.
Óleo, 140 x 120 cm., Col. Privada.

88.- Rodolfo Abularach, *Axial* s/f.
Óleo, 122 x 150 cm., Col. Privada.

89.- Rodolfo Abularach, *Centro blanco*, 1975.
Óleo 127 x 127 cm., Col. Privada.

90.- Rodolfo Abularach, *Artemisa*, 1977.
Óleo, 120 x 150 cm., Col. Privada.

91.- Rodolfo Abularach, *Paisaje*, 1987.
Óleo, 203 x 274 cm., Col. Privada.

92.- Rodolfo Abularach, *Noche*, 1992.
Óleo, 243 x 172 cm., Col. Privada.

93.- Efraín Recios, *Viaje al anochecer*, s/f.
Acrílico, 55 x 134 cm., Col. Banco de Guatemala.

94.- Efraín Recinos, *Caballero de la guerra*, 1968.
Chatarra, 200 x 150 x 50 cm., Col. MUNAM.

95.- Efraín Recinos, *Música grande*, 1970.
Madera, 180 x 450 x 285 cm., Col. MUNAM.

96.- Efraín Recinos, *El Candidato*, 1985.
Óleo y esmalte s/tela, 100 x 200 cm., Col. Privada.

97.- Efraín Recinos, *Estado de sitio*, 1988.
Óleo s/tablero aglomerado, 112 x 185 cm., Col. Privada.

98.- Moisés Barrios, de la serie *Ángeles y demonios*, 1991.
Xilografía, 87 x 60 cm., Col. Fundación Paiz.

99.- Luis González Palma, de la serie *La lotería*, *Alas* 1988.
Emulsión *liquid light* sobre papel acuarela, 62 x 63 cm., Col Privada.

100.- Erwin Guillermo, *La muerte, Tiro al Blanco*, 1988.
Acrílico s/ papel, 135 x 185 cm., Col. Privada.

101.- Pablo Swesey, *Biombo*, 1983.
Mixta. 2 x 6 x 0.10 mts., Col. MUNAM.

102.- EL ARTE PLÁSTICO GUATEMALTECO 1980-2000: ESTUDIO DE CUATRO
ARTISTAS (el número después de / corresponde a las imágenes impresas)

Isabel Ruiz

María Dolores Castellanos

Max Leiva

Darío Escobar

103/1.- Isabel Ruiz, *Memoria de memorias*, 1987.
Calcografía, grabado 46 x 30 cm., Col. Fundación Paiz.

104/2.- Isabel Ruiz, Serie *Río Negro*, 1996.
Mixta, acuarela s/papel, políptico, 100 x 70 cm., Col. Privada

105/3 y 4.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, (Variante) Detalle

106/5.- Isabel Ruiz, *Río negro*, 1996
Instalación, Acuarela sobre papel, carbón vegetal, sillas, velas. Medidas variables, Col. Artista.

107/6.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996.
Mixta acuarela, carbón; Instalación, medidas variables, Col. Artista

108/6.- Isabel Ruiz, *Río negro*, 1996.
Acuarela sobre papel, carbón vegetal, instalación medidas variables, Col. Artista.

- 109/6.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996.
Políptico, acuarela sobre papel, 672 x 882 cm., Col. Privada.
- 110.- Isabel Ruiz, Serie *Río Negro*, 1996. (sección)
Mixta, acuarelas/papel, políptico, 100 x 70 cm., Col. Privada.
- 111.- Serie *Río Negro*, 1996. (detalle)
Mixta, acuarela s/papel, políptico, 100 x70 cm., Col. Privada.
- 112.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996. (sección)
Acuarela s/ papel. 110 x147 cm., Col. Privada.
- 113/7.- Isabel Ruiz, *Serie Historia sitiada*, 1991.
Mixta, Díptico, 70 x 100 cm., Col. Privada.
- 114/8 y 9.-Isabel Ruiz, Serie *Historia sitiada*, 1991.
Mixta, papel, acuarela esgrafiada, Tríptico, 705 x 252 cm., Col. Privada.
- 115.- Isabel Ruiz, Serie *Historia sitiada*, 1991.
Mixta, 102 x 147.5 cm., (sección) Col. Privada.
- 116/10.- Isabel Ruiz, *Transición*, 1998.
Acuarela y mixta sobre papel 100 x 280 cm., Col. Privada.
- 117.- Isabel Ruiz, *Autoinmersión*, 1998.
Acuarela, mixta sobre papel, políptico, medidas variables, Col. Artista.
- 118/11.- Isabel Ruiz, *Autoinmersión*, 1998. (detalle)
- 119.-Isabel Ruiz, *Autoinmersión*, 1998. (detalle)
- 120/12.- Isabel Ruiz, *Asepsia*, 2002. (detalle)
Instalación, papel higiénico, tintas y porta papel, dimensiones variables. Col. artista.
- 121/12.- *Isabel Ruiz, Asepsia* (detalle)

122.- Isabel Ruiz, *Asepsia* (vista general)

123/- Isabel Ruiz *Asepsia*, 2002. (detalle)

124/13.- Isabel Ruiz, *Testimonios*, 2002.

Mixta, pañuelos tinta, ganchos de ropa y lazo, 40 piezas variables.

Col. artista.

125/- Isabel Ruiz, *Testimonios*, 2002. (detalle)

126.-Isabel Ruiz, *Testimonios*, 2002. (vista general)

127.- Isabel Ruiz, *Lo negro del sueño*, 2004.

Instalación, medidas variables, Col. Artista. (no forma parte del estudio)

128/14.- Mariadolores Castellanos, *Sacerdotisa de la luna*, 1989.

Escultura plana, barro rosado nacional, ácidos, 69 x 34 cm., Col. Privada

129/15.- Mariadolores Castellanos, *Laberintos*, 1989.

Relieve, Earthware y esmalte, 40 x 50 cm., Col Privada.

130/16.-María Dolores Castellanos: *Cardenal*, 1989.

Relieve Earthware, esmaltes, 100 x 80 cm., Col. Privada.

131.-María Dolores Castellanos, *Guardián de la noche*, 1989.

Barro rosado nacional, óxidos, 70 x 35 cm., Col. Privada

132.- María Dolores Castellanos, *Jugadora de pelota*, 1990.

Earthware, óxidos, 50 x 48 x 5 cm., Col. Privada

133.- María Dolores Castellanos: *Hombre tuba*, 1990.

Escultura Earthware, óxidos y engobe, 75 x 48 x 14 cm., Col. Privada.

134/17.- Mariadolores Castellanos, *Pequeña conversación*, 1991.

Arcilla, 103 x 123 cm. de circunferencia, Col. Privada.

- 135.- María Dolores Castellanos, *Mangostán*, 1991.
Stoneware, engobes, óxidos, 53 x 27x 29 cm., Col. Privada
- 136.- María Dolores Castellanos, *Sirena de la fortuna*, 1993.
Stoneware, óxidos, engobe, esmalte, 92 x 35 x 32 cm., Col. Privada.
- 137.- María Dolores Castellanos, *Los cuartos del corazón, Relicario*, 1993.
Relieve, Stoneware, óxidos, acrílico, 76 x 66 x 12 cm., Col. privada
- 138.- María Dolores Castellanos, *Pichón*, 1995.
Escultura Stoneware, óxidos, 32 x 23 x 34 cm., Col. Privada.
- 139.- María Dolores Castellanos, *Frutas aladas*, 1993.
Pintura acrílica, 81 x 61 cm., Col. Privada.
- 140/18.- Mariadolores Castellanos, *El lugar de los palomares*, 1995
Óleo y grabado, 105 x 116cm., Col. Privada.
- 141/19.-María Dolores Castellanos, *La Ovulación de los recuerdos*, 1996.
Pintura acrílica s/tela, grabado, mixta, 171 x 123 cm., Col. Privada.
- 142/20.- María Dolores Castellanos, *Anatomía íntima*, 1998.
Instalación tamaño variable, gasa y materiales varios. Col. Privada.
- 143/21.- María Dolores Castellanos, *Tatuado en la piel*, 1998.
Alkido s/tela brocado. 214 x 183 cm., Col. Privada.
- 144/22.- María Dolores Castellanos, *Exvotos*, 1996.
Escultura, stoneware, metal, varios tamaños, Col. Privada.
- 145/23.-Mariadolores Castellanos, *Corazón desatado*, 1998.
Alkido y mixta, 64 x 64cm., Col. Privada.
- 146/24.- Mariadolores Castellanos, *Después de tanto palpar; Corazón desatado*, 1998. Alkido y mixta, 216 x 72 cm., Col. Privada.

- 147/25.- Mariadolores Castellanos, *Aparente calma*, 1997.
Alkido mixta, 64 x 64 cm., Col. Privada.
- 148/26.- Mariadolores Castellanos, *Aquí no cae nieve*, 1997.
Alkido mixta, 64 x 64 cm., Col. Privada.
- 149/27.- Mariadolores Castellanos, *Y todos dicen tener corazón*, 1996.
Alkido, mixta, 64 x 64 cm., Col. Privada.
- 150/28.- Mariadolores Castellanos, *Las palabras sobran*, 1998.
Alkido y mixta, (pintura) 60 x 64 cm., Col. Privada.
- 151.- Mariadolores Castellanos, *Cuarto vacío*, 1997.
Alkido-mixto, 130 x 66cm., Col. Privada.
- 152.- María Dolores Castellanos, *Descamación*, 1998.
Mixta y negativo, 240 x 190 cm., Col. Privada.
- 153.- Mariadolores Castellanos, *Romper en caso de emergencia*, 1998.
Alkido y materiales diversos, 90 x 153 cm., Col privada.
- 154.- Mariadolores Castellanos, *Resucitación boca a boca*, 1998.
Alkido y mixta, 122 x 122 cm., Col Privada.
- 155/29.- Mariadolores Castellanos, *Perpetua*, 2000.
Pintura mixta, 110 x 124 cm., Col. Privada.
- 156/29.- Mariadolores Castellanos, *Inesperadas situaciones*, 2000.
Pintura mixta, 110 x 124 cm., Col. Privada.
- 157/29.- Mariadolores Castellanos, *Diosa obnubilada*, 2000.
Pintura mixta, 110 x 124 cm., Col. Privada.
- 158/30.- María Dolores Castellanos, *Desiderata* Varias propuestas, 1996.
Esculturas Stoneware, metal, medidas varias. Cols. Privadas.

- 159/31.- María Dolores Castellanos: *Alunada, Interno reino vegetal y Caminante* 2000.
Resina y mixta, 34 x 14 x 13cm. y 38 x 18 x 18 cm., Cols. Privadas.
- 160/31.- María Dolores Castellanos, *Con las ansias de verte*, 2001.
Resina y mixta, 32 x 18 x 13 cm., Col. Privada.
- 161.- Mariadolores Castellanos, *Inagotable transitar*, 2000.
Resina y mixta, 50 x 37 x 45 cm., c/figura, Col. Privada.
- 162/32.- Darío Escobar, *Anteproyecto para arcángel Exvotos de la serie, Temas del olvido*, 1996.
Pintura, mixto s/papel, 112 x 51 cm., Col. Privada.
- 163/33.- Darío Escobar, *Temas de olvido*, 1996.
Pintura, mixto s/papel, 112 x 51 cm., Col. Universidad Rafael Landívar.
- 164/34.- Darío Escobar, *Lección de anatomía*, 1998.
Mixto s/papel 100 x 104 cm., Col. Privada.
- 165/35.- Darío Escobar, *Sin título* 1998/99, Ed. 1/10.
Pigmentos y laminilla de oro sobre vaso plástico, 10 x 12 cm., 16 oz., Col. Privada.
- 166/36 y 37.- Darío escobar, *50% Up 50% Down*, 2000, Ed. 2/2.
Cajas de cereal, lámina de pan de oro, pigmentos, 26.5 x 18 x 6.5 cm., Col. Privada.
- 167/38.- Darío Escobar, *Objeto*, 1996.
Cartón y papel pintado, 30 x 20 x 25 cm., Col. Privada.
- 168/39.- Darío Escobar, *El becerro de oro*, 1999.
Pintura dorada sobre metal, medidas variables, Col. Privada.
- 169/40.- Darío Escobar, *Cool*, de la serie “El juguete a partir de la perversión”, 1999 Mixta, 80 x 25 x 15 cm., Col. Privada.
- 170/41.- Darío Escobar, *Monopatín*, 2000, Ed. 2/3.
Repujado estilo S. XVIII con lámina plateada, 80 x 25 x 15 cm., Col. Privada.

171/42.- Darío Escobar, *Sobre castas*, 1998
Óleo sobre lino, 50.5 x 70 cm., Col. Privada.

172/43.- Darío Escobar, *Sin título*, 2002.
Óleo, 40.5 x 48 cm., Col. Privada.

173/44.- Darío Escobar, *Sin título*, 2002.
Óleo, 40.5 x 48 cm., Col. Privada.

174/45.- Darío Escobar, *Gobelino en dos partes*, 2000.
Mixta, pigmentos sobre cortinas baño, medidas variables, Col. Privada.

175/46.-Darío Escobar, *Quetzalcóatl*, 2000.
Carretas de supermercado, medidas variables. Col. Museo de arte Moderno de San José de Costa Rica.

176.- Darío Escobar, *Sin Título*, 1998, Ed. 2/2.
Mixta, estofado sobre zapato tenis, medidas variables, Col. Privada.

177.- Darío Escobar, *La Anunciación*, 2000.
Pintura sobre tela sintética, 190 x 80 cm., Col. Privada, España.

178.- Darío Escobar, *Trampolín*, 1999.
Mixta. Juguete con repujado en lámina plateada. Medidas variables Col. Privada.

179.- Darío Escobar, *Autopista*, 1999.
Cama elástica y varios, 2.20m. x 1.25 m. Col. Institución San José, Costa Rica.

180.- Darío Escobar, *Sin título*, 2004.
Pelota y antenas, medidas variables, Col. Privada (no forma parte del estudio)

181.- Darío Escobar, *Bates*, 2001, Ed. 3/3.
Plata y aleaciones repujadas sobre madera, medidas variables, Col privada (no forma parte del estudio)

182.-Darío Escobar, *Basketball net*, 2004.

Redes, aros de metal y pelotas de basketball, 350cm. largo x 50 cm. diámetro c/u. Col. JUMEX
(no forma parte del estudio)

183.-Darío Escobar, *Pelota*, 2004.

Cuero hilo plástico medidas 250 cm. (no forma parte del estudio)

184.- Darío Escobar, *Quetzalcóatl*, 2006 (detalle)

Neumáticos de bicicleta, bronce, hilo de pescar, mediadas variables, Col Jumex (no forma parte del estudio)

185/47.- Max Leiva, *Mujer al filo*, 1996.

Bronce, 49 x 50 x 24 cm., Col. Privada.

186/48.- Max Leiva, *Moisés*, 2000.

Latón, 113 x 29 x 60 cm., Col. Privada.

187/49.- .- Max Leiva, *Protección*, 2000.

Latón, 120 x 28 x 26 cm., Wold Vision Institution, Chiquimula, Guatemala.

188/50.- Max Leiva, *Jugador de pelota*, 1994.

Bronce 1.80 x 1.20 x .70 m., Estadio Olímpico Atenas-Grecia.

189/51.- Max Leiva, *Miguel Ángel Asturias*, 1999.

Bronce, 3.20 x 3.35 x 5.90 m., Av. De La Reforma, Ciudad de Guatemala.

190.- Detalle

191/52.- Max Leiva, *De incógnito*, 1998.

Bronce, 1.98 x .63 x .33 m., Col. MOLAA, Museo de Arte Latinoamericano de Los Ángeles, USA.

192/52.- Max Leiva, *De Incógnito*, 1999. (modelo a escala)

Bronce, 30 x 11 x 7 cm., Col. Autor.

193/53.- Max Leiva, *Ladrones II*, 2002.

Latón y bronce, 58 x 45 x 36 cm., Col privada.

194/54.- Dagoberto Vásquez *Mujer*, c. 1972.

Latón, 73 x 25 x 43 cm., Col. Privada

195/55.- Max Leiva, *Virgilio*, 2000.

Latón, 49.5 x 22 x 8 cm., Col. Privada.

196/56.- Max Leiva, *Huracán*, 2000.

Bronce, 32 x 14 x 26 cm., Col privada.

197/57.- Max Leiva, *Monumento, Hno. Pedro de Bethancourt*, 2000.

Bronce fundido, 3.50 x 1.14 x 1.84 m., Bulevar Aeropuerto La Aurora, Ciudad de Guatemala.

198/57.- Max Leiva, *Hermano Pedro*, (detalles)

199/58.- Max Leiva, *Mujer en la cima*, 2000.

Talla directa en mármol, 2.90 x 1.10 x .62 m., Col. Brusque, Santa Catarina, Brasil.

200.- Max Leiva; *Pareja*, 2000.

Latón. 94 x 33 x 22 cm., Col. Privada.

201.- Max Leiva, *Mujer en la cima*, 2001.

Bronce, 65 x 20 x 24 cm., Col. privada.

202.-Max Leiva: *Despliegue*, 2005.

Bronce medidas variables, Col Privada. (no forma parte del estudio)

PRECURSORES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, SIGLO XX

- Carlos Valenti
- Carlos Mérida
- Humberto Garavito
- José Luis Álvarez
- Alfredo Gálvez Suárez
- Arturo Martínez
- Roberto Ossaye
- Juan Antonio Franco
- Dagoberto Vásquez
- Roberto González Goyri
- Guillermo Grajeda Mena

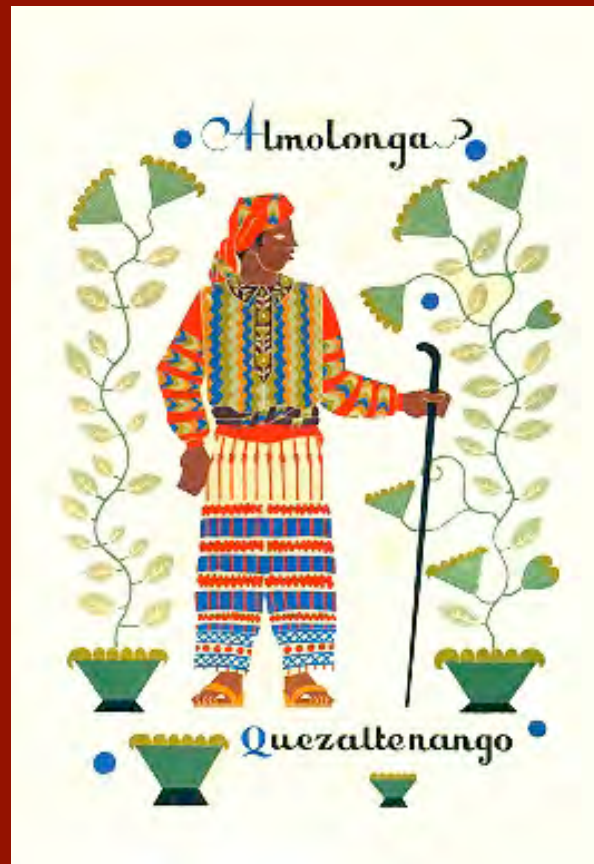


2.- Carlos Valenti, *Retrato de Jaime Sabartés*, 1911
Óleo, 27 cm. x 35 cm., Col. Museo Nacional de Arte Moderno (MUNAM).

3.- Carlos Valenti, *Dandi*, 1911

Dibujo acuarelado, 60 cm. x 26 cm., Col. MUNAM





4.- Carlos Mérida, *Almolonga Quetzaltenango*, c. 1927
Técnica: Gouache, 48 cm. x 45 cm., Col. MUNAM.



5.- Carlos Mérida, *Sta. Ma. Chiquimula Totonicapán*, c. 1927
Técnica: Gouache, 48 cm. x 35 cm., Col. MUNAM.



6.- Carlos Mérida, *Cinco mujeres*, c. 1927

Técnica: Estarcido, 20 cm. x 30 cm., Col. Banco de Guatemala.



7.- Carlos Mérida, *Formas Abstractas*, c. 1941
Gouache, 31 cm. x 23 cm., Col. Banco de Guatemala.



8.- Carlos Mérida, *Leyendas en el atrio*, c 1948
Serigrafía, 80 cm. x 110 cm., Col. Banco de Guatemala.



9.-Rafael Yela Günther, *Monumento a Benito Juárez*, 19
Talla en piedra, medidas variables, Parque Benito Juárez, Quetzaltenango,
Guatemala.



10.-Humberto Garavito, *Zunil*. 1937.
Óleo, 54 cm. x 65 cm., Col. Banco de Guatemala.



11.- Humberto Garavito, *Avenida Juárez*, 1920
Óleo, 30 cm. x 23 cm., Col. Privada, México.



12.- Humberto Garavito, *Chapultepec*, 1920
Óleo, 23 cm. x 32 cm., Col. Privada, México.



13.- Humberto Garavito, *Paisaje quetzalteco*, s.f.
Óleo, 54 cm. x 65 cm., Col. Banco de Guatemala.



14.- Luis Álvarez, *La huida del volcán*, 1965
Óleo, 56 cm. x 68 cm., Col. Particular.



15.- José Luis Álvarez, *Paisaje, Antigua Guatemala*, s.f.
Óleo, 50 cm. x 60 cm., Col. Banco de Guatemala.



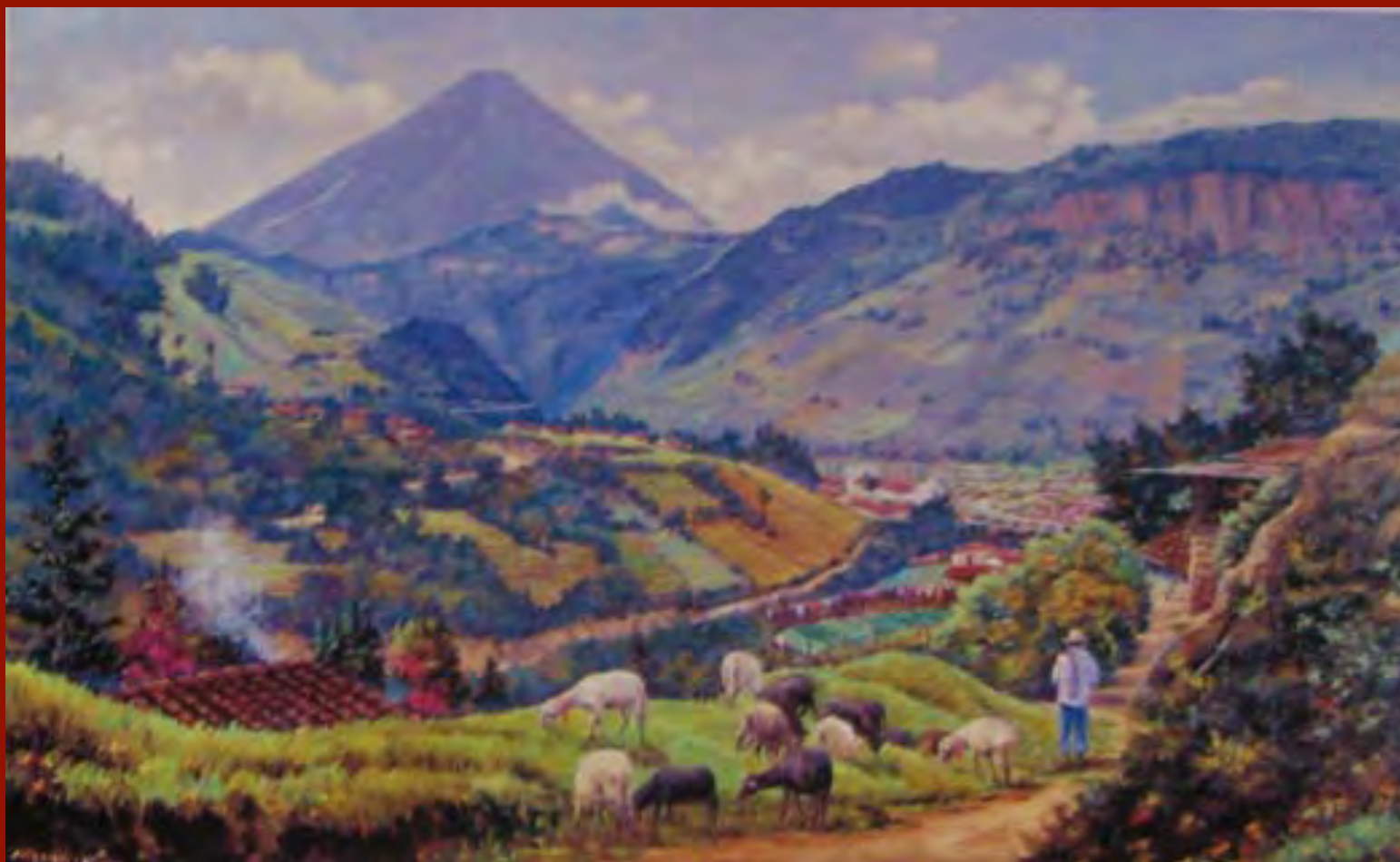
16.- Alfredo Gálvez Suárez *Decorador de máscaras*, 1938
Acuarela, 62 cm., x 49 cm., Col. MUNAM.



17.- Alfredo Gálvez Suárez, *La Sabiduría*, 1936
Mixta, 106 cm. x 76 cm. Col. Banco de Guatemala.



18.- Alfredo Gálvez Suárez, *Familia Paz*, s/f.
Óleo, 84 cm. x 69 cm., Col. MUNAM.



21.-Jorge Mazariegos ,R. *Paisaje de Zunil con carneros*, 2002
Óleo, 70cm. x 1e29cm., Col. Privada



22.- Mauro López, *Metamorfosis*, 2000
Óleo, 55cm. x 56cm., Col. Privada.



19.- Juan Antonio Franco, *El guardián*, c. 1962
Óleo, 58.5 cm. x 78 cm., Col. Banco de Guatemala.



20.- Juan Antonio Franco, *Autorretrato*, 1962
Óleo, 65 cm. x 55 cm. Col. MUNAM.



23.- Guillermo Grajeda Mena, *La usura*, 1958
Tinta s/papel, 35 cm. x 35 cm., Col. MUNAM.



24.- Guillermo Grajeda Mena, *El jefe indio*, s.f.
Acrílico, 94 cm. x 110 cm., Col. Banco de Guatemala.



25.- Dagoberto Vásquez *Mujer*, c. 1972.
Latón, 73 x 25 x 43 cm., Col. Privada.

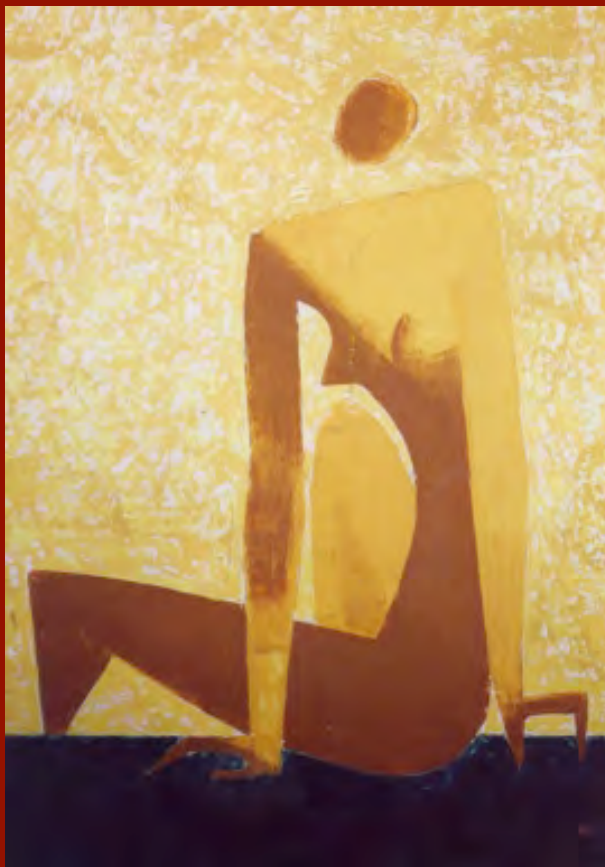


26.-Dagoberto Vásquez, *Bailarina*, s.f.

Latón, 53 x 55 x 36 cm., Col. Privada.



27.- Dagoberto Vásquez, *Los cerbataneros*, 1967
Mixta s/durpanel, 110 cm. x 200 cm., Col. Banco de Guatemala.



28.-Dagoberto Vásquez, *Mujer en ocre*, s.f.
Óleo, 40 cm. x 60 cm. Col. Banco de Guatemala.



29.-Roberto González Goyri, *Cazadora de pájaros*, 1951
Fundición en bronce, medidas variables., Col. MUNAM.



30.- Roberto González Goyri
Fachada Banco de Guatemala, *Sin título* 1964-65
Concreto *in situ*, 40 x 21.63 mts, BANGUAT.



31.- Roberto González Goyri, *Dolor*, 1971
Tinta y crayón, 50 cm. x 38 cm., Col. Privada.



32.- Roberto González Goyri, *Despojos de un héroe*, 1972
Bronce, 60 x 60 x 90 cm., Col. Privada.



33.- Roberto González Goyri, *La ciudad sumergida*, c. 1985
Óleo, 122 cm. x 92 cm., Col. Banco de Guatemala.



34.- Roberto Ossaye, *Muchacha y eclipse*, 1953
Duco s/tela, 63 cm. x 88 cm., Col. MUNAM.



35.- Roberto Ossaye, *Calvario*, 1953
Óleo s/madera, 79 cm. x 160 cm., Col. MUNAM.



36.-Arturo Martínez, *Venta de máscaras*, S/f.
Técnica: Óleo, 53.7 cm. x 42.941 cm., Col. Privada.



37.- Arturo Martínez, *Maternidad*, S/f.
Óleo s/tela, Col. Privada.

ARTISTAS GUATEMALTECOS EN LAS DECADAS 1960-1970

- **Margarita Azurdia**
- **Arturo Martínez**
- **Elmar René Rojas**
- **Rodolfo Abularach**
- **Luis Díaz**
- **Roberto Cabrera**
- **Enrique Anleu Díaz**
- **Marco Augusto Quiroa**
- **Efraín Recinos**



39.- Joyce Vourvoulis, *Sin título* 1974
Mixta, 71 x 63 x 14 cm., Col. Privada.



40.-Joyce Vourvoulias, *Bicicleta*, 1970
Mixta, 210 x 110 x 40 cm., Col. MUNAM.



41.-Margarita. Azurdia, *Abstractos I*, 1965
Óleo, 92 cm. x 194 cm., Col. Museo Azurdia.



41.- Margarita. Azurdia, *Abstractos II*, 1965
Óleo, 192 cm. x 95 cm., Col. Museo Azurdia.



43.- Margarita Azurdia,, *Àngel*, 1970
Madera pintada, 215 x 110 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.



44.- Margarita Azurdia, *Tonatíu*, 1970
Madera pintada, 215 x 110 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.



45.- Margarita Azurdia, *María*, 1970
Madera pintada, 215 x 110 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.



46.- Margarita Azurdia, *Guerreras*, 1970
Madera pintada, 215 x 110 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.



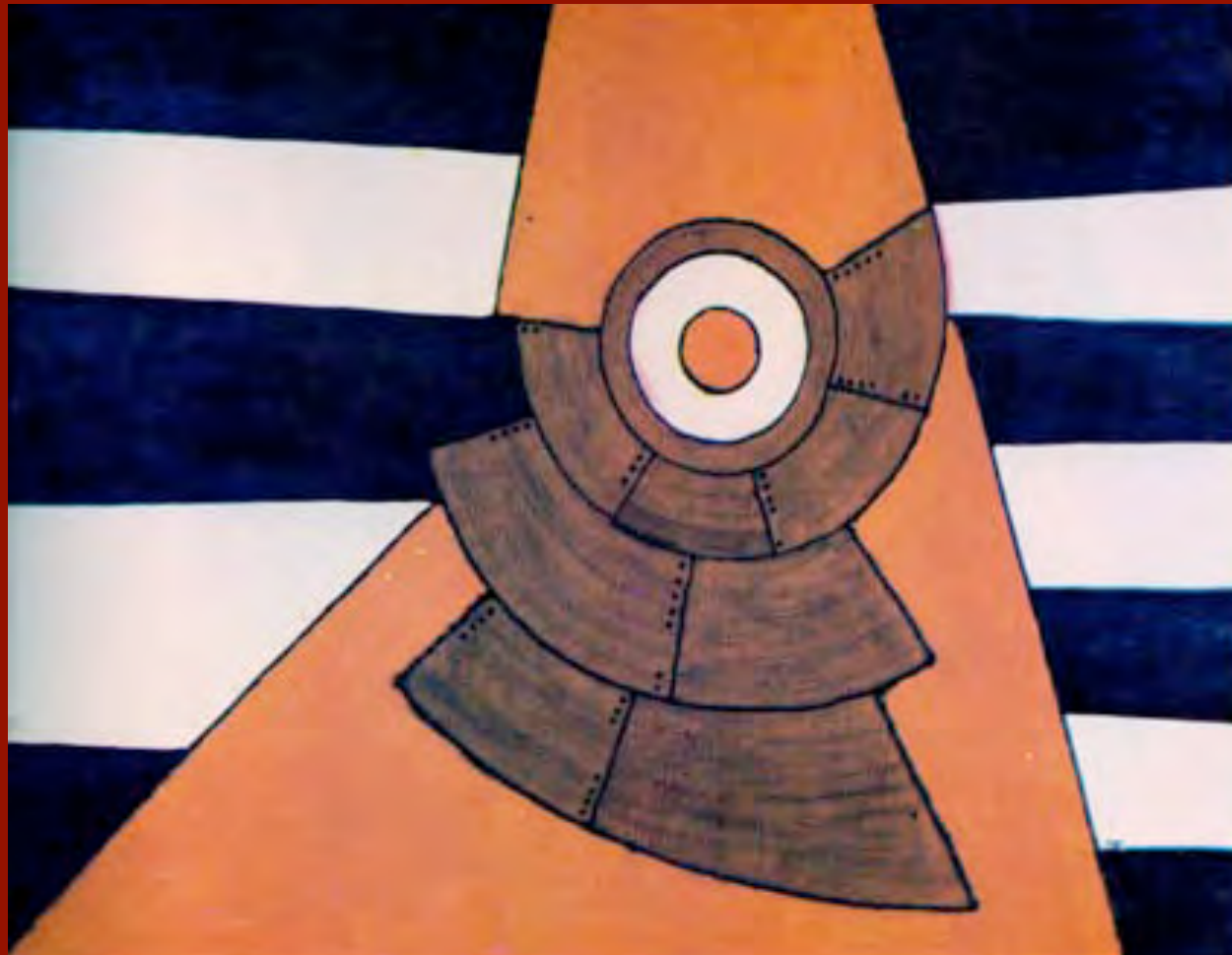
47.- Margarita Azurdia, *Conquistadora*. 1971
Madera pintada, 160 x 110 x 55 cm., Col. Museo Azurdia.



48.-Margarita Azurdia, *El cocodrilo verde*, homenaje a Guatemala, 1974
Madera pintada, medidas variables. Col. MUNAM.



49.- Margarita Azurdia, *Libro Iluminaciones*, 1989
Tinta y crayón s/papel, 59 cm. x 44 cm., Col. Museo Azurdia.



50.- Luis Díaz, *La Consigna*, 1967
Mixta s/playwood, 120 cm. x 90 cm., Col. Privada.

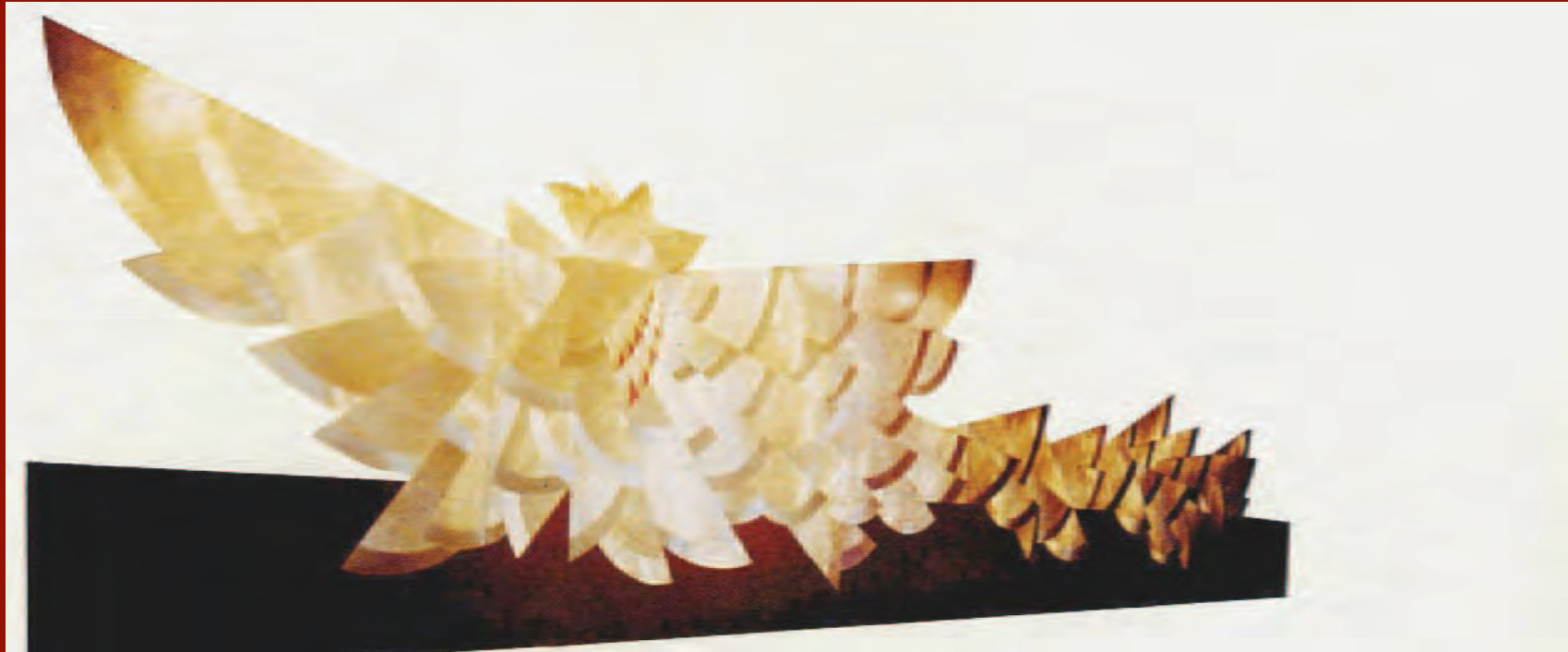


51.-Luis Díaz, *Abstracción en rojo*, s/f,
Mixta, 82 cm. x 122 cm., Col. Banco de Guatemala.



52.- Luis Díaz, *Géminis*, 1981

Acero pintado, medidas variables + - 8.000 lbs. Edif. Géminis



53.- Luis Díaz, *El Quetzal en persona*, 1984
Mural , retablo metálico 122 cm. x 720 cm., Col. Privada.



54.- Luis Díaz, *Fauna guatemalensis: El lobo*, 1985
Óleo, 80 cm. x 67 cm. Col. del autor.



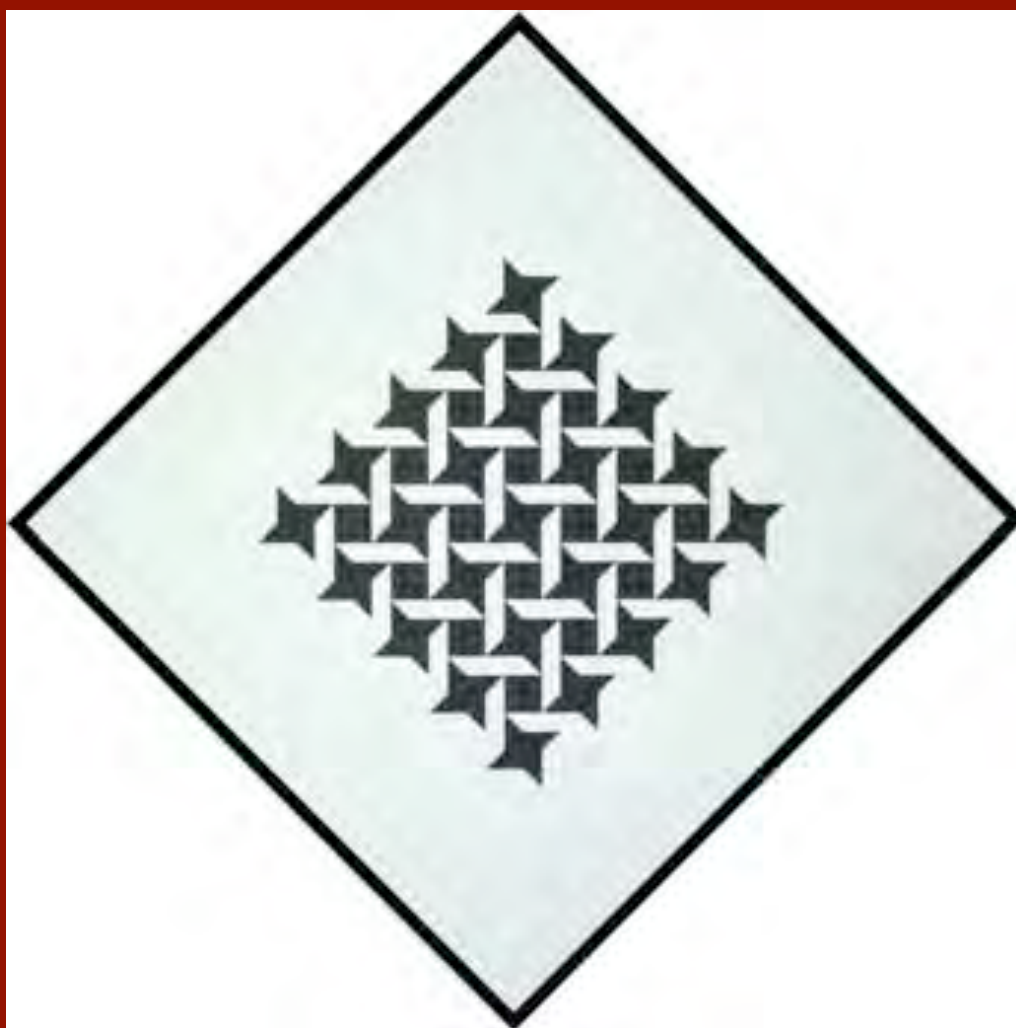
55.- Luis Díaz, *José León*, 1981
Acero pintado, 100 x 90 x 60 cm., Col. MUNAM.



56.- Luis Díaz, *Fósil*, 1995
Óleo, 91 cm. x 125 cm., Col. Privada.



57.-Daniel Schafer, *Sin título, s/f.*
Grabado s/papel, 100 cm. x 70 cm., Col. Privada.



58.- Daniel Schafer, *Sin título* , s/f.
Grabado s/papel, 70 cm. x 70 cm. Col. Privada.



59.- Marco Augusto Quiroa, *El Pavorreal*, 1967
Mixta s/masonite, 83 cm. x 122 cm., Col. Privada.



60.- Marco Augusto Quiroa, *La familia Donald*, 1968
Mixta s/madera, 124 cm. x 168 cm., Col. Privada.



61.- Marco Augusto Quiroa, *La Carretera*, 1969
Mixta s/madera, 124cm.x 121cm., Col. Privada.



62.- Marco Augusto Quiroa, *Las Viudas*, 1969
Mixta s/madera, 83 cm. x 124 cm., Col. Privada.



63.-Marco Augusto Quiroa, *El Pollo*, 1971
Óleo s/tablero aglomerado, 83 cm. x 122 cm., Col. Privada.



64.- Marco Augusto Quiroa, *Bandera*, 1974
Acrílico s/tela, 105 cm. x 142 cm., Col. Privada.



65.- Marco Augusto Quiroa, *Casa dorada*, 1974
Acrílico s/tela, 80 cm. x 10 cm., Col. Privada.



66.- Elmar René Rojas, *Cuento de pájaros*, 1959
Óleo s/m. 90 cm. x 60 cm., Col. Palacio Nacional de la Cultura.



67.- Elmar René Rojas, *Sensación de espíritu*, 1961
Mixta s/masonite, 49 cm. x 81 cm., Col. Privada.



68.- Elmar René Rojas, *Veleros*, 1966
Óleo s/masonite, 100 cm. x 122 cm., Col. Privada.



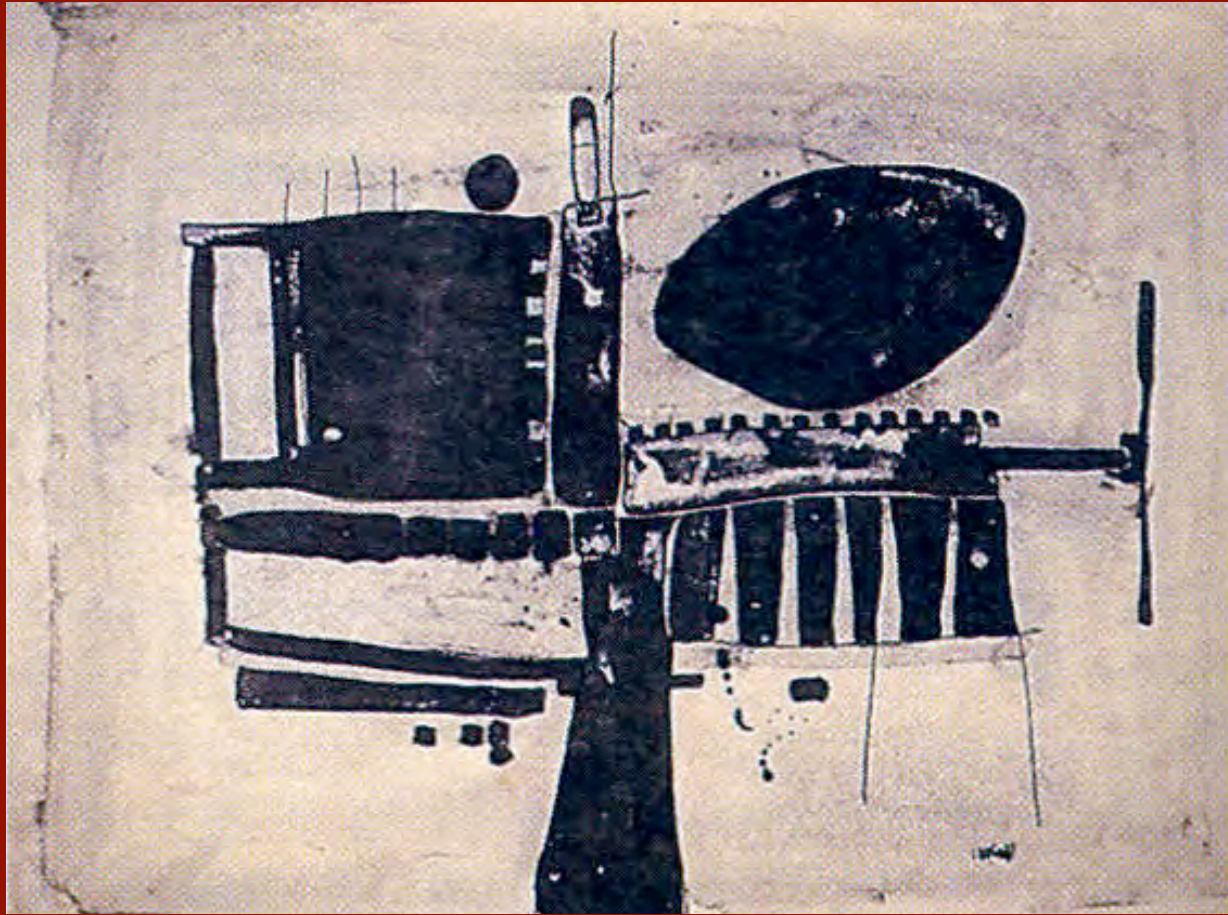
69.- Elmar René Rojas, *La nueva transfiguración*, 1971
Óleo, 80 cm. x 120 cm., Col. Banco de Guatemala.



70.- Elmar Rojas, *Temas del campo*, 1973
Óleo 73 cm. x 73 cm. Col. Banco de Guatemala.



71.- Elmar René Rojas, *Serie amarilla*, 1973
Óleo, 89cm. x 129 cm., Col. Banco de Guatemala



72.- Roberto Cabrera, *Dibujo*, 1960
Tinta s/papel, 31 cm. x 61 cm., Col. Privada.



73.- Roberto Cabrera, *Seis personajes de verano*, 1965
Mixta s/masonite, 80 cm. x 120 cm. Col. Privada.



74.- Roberto Cabrera, *Personaje Azul*, 1966
Mixta s/masonite, 120 cm. x 89 cm., Col. Privada.



75.- Roberto Cabrera, *Transfiguración*, 1969
Mixta s/madera, 91 cm. x 122 cm., Col. Privada.



76.- Roberto Cabrera, *Geronita*, 1971
Mixta, 60 cm. x 45 cm. Col. Banco de Guatemala.



77.- Roberto Cabrera, *Personaje Simón*, 1972
Mixta s/madera, 122 cm. x 91 cm., Col. Privada.



78.- Roberto Cabrera, *Personaje llamado Salomé*, 1975
Mixta s/madera, 122 cm. x 91 cm., Col. Privada.



79.- Roberto Cabrera, *Testimonios de Guatemala: Refugiados*, 1985
Mixta, 76 cm. x 56 cm., Col. Privada.



80.- Roberto Cabrera, *Recuerdos II*, 1996
Mixta s/papel, 71 cm. x 51 cm., Col. Privada.



81.- Roberto Cabrera, *Recuerdos y Susurros*, 1996
Mixta s/papel, 71 cm. x 51 cm., Col. Privada.



82.- Roberto Cabrera. *Retablo del maestro de San Juan Chenacoj*, 1999
Mixta s/masonite, 100 cm. x 160 cm., Col. .Privada.



83.- Enrique Anleu-Díaz, *Torotumbo*, 1962
Tinta s/papel, 43 cm. x 34 cm., Col. Banco de Guatemala.



84.- Enrique Anleu-Díaz, *Ganol*, 1970
Mixta, 59 cm. x 89 cm. Col. Privada.



85.- Enrique Anleu-Díaz, *La Feria (Tiro al blanco)*, 1971
Mixta, 124 cm. x 96 cm., Col. Privada.



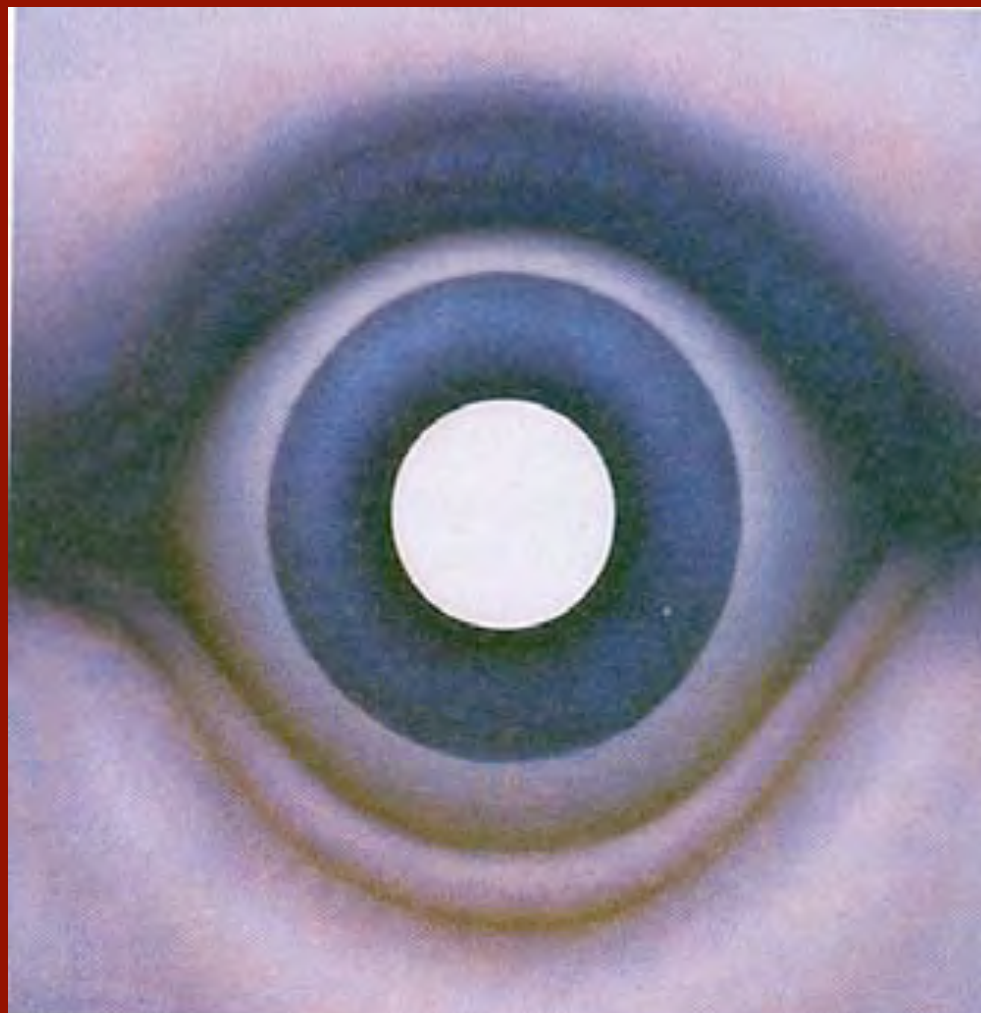
86.- Enrique Anleu-Díaz, *Los señores del alba*, 1962
Matérica s/madera, 122 cm. x 88cm., Col. Banco de Guatemala..

87.- Rodolfo Abularach, *Ixtab*, 1959
Óleo, 140 cm. x 120 cm., Col. Privada.





88.- Rodolfo Abularach, *Axial* s/f.
Óleo, 122 cm. x 150 cm., Col. Privada.



89.- Rodolfo Abularach, *Centro blanco*, 1975
Óleo 127 cm. x 127 cm., Col. Privada.



90.-Rodolfo Abularach, *Artemisa*, 1977
Óleo, 120 cm. x 150 cm., Col. Privada.



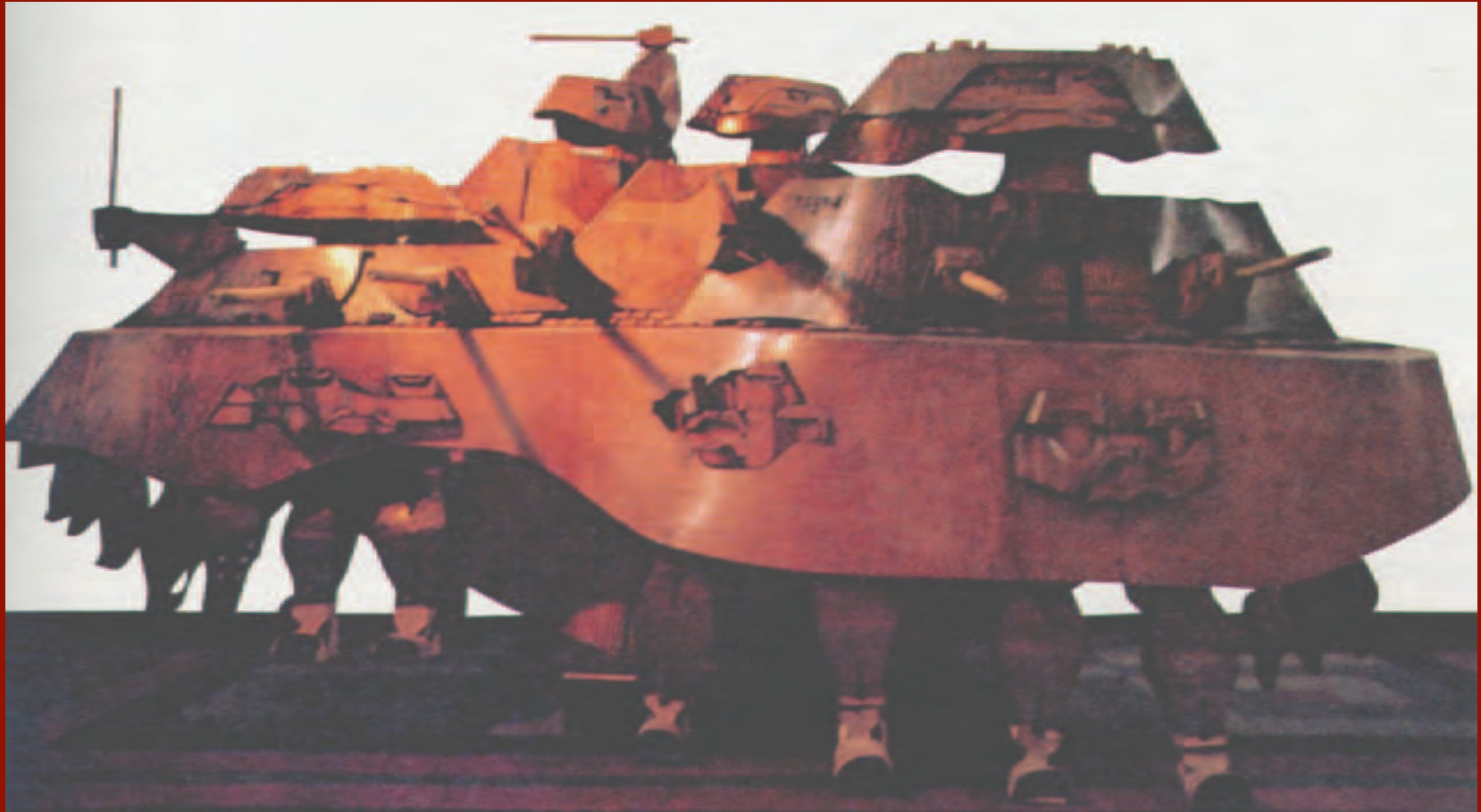
91.-Rodolfo Abularach, *Paisaje*, 1987
Óleo, 203 cm. x 274 cm., Col. Privada.



92.-Rodolfo Abularach, *Noche*, 1992
Óleo, 243 cm. x 172 cm., Col. Privada.



93.- Efraín Recinos, *Caballero de la guerra*, 1968
Chatarra, 200 x 150 x 50 cm. Col. MUNAM.



94.- Efraín Recinos, *Música grande*, 1970
Madera, 180 x x 450 x 285 cm., Col. MUNAM.



95.- Efraín Recios, *Viaje al anochecer* , s/f.
Acrílico, 55 cm. x 134 cm., Col. Banco de Guatemala.



96.- Efraín Recinos, *El Candidato*, 1985
Óleo y esmalte s/tela, 100 cm. x 200 cm., Col. Privada.



97.- Efraín. Recinos, *Estado de sitio*, 1988
Óleo s/tablero aglomerado, 112 cm. x 185 cm. Col. Privada .



99.-Luis González Palma, *Alas*, serie *La lotería*, 1988,
Emulsión, liquid light, sobre papel acuarela, 24.3 x 24.8cm. Col. Privada.

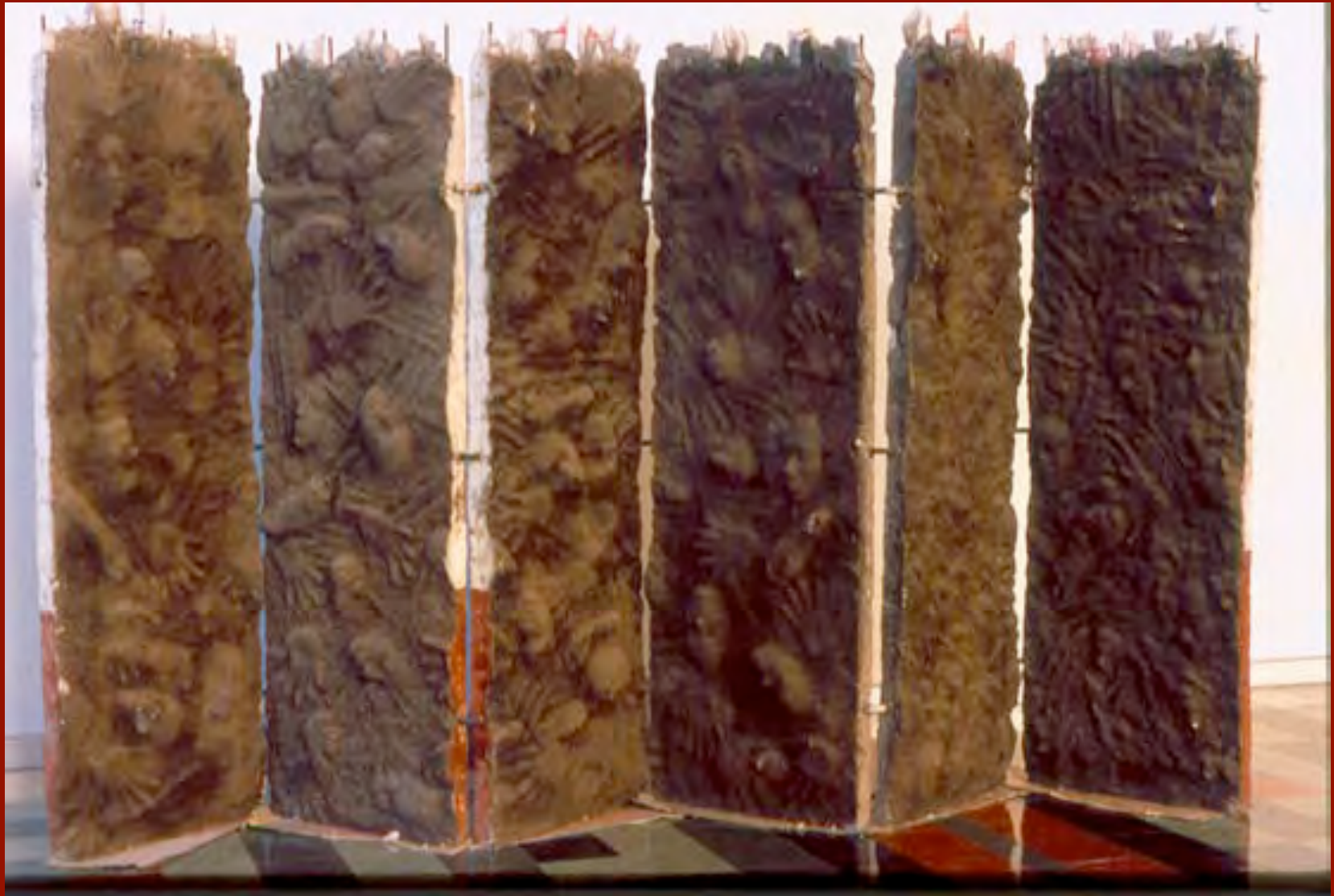


98.- Moisés Barrios, de la serie *Ángeles y demonios*, 1991

Xilografía, 87 x 60cm. Col. Fundación Paiz



100.- Erwin Guillermo, *La muerte, Tiro al Blanco*, 1988.
Acrílico sobre papel, 135 x 185cm. Col. Privada.



101.- Pablo Swesey, Biombo, 1983
Mixta. 2 x 6 x 0.10mts.Col. MUNAM.

EL ARTE PLÁSTICO
GUATEMALTECO 1980-2000:
ESTUDIO DE CUATRO ARTISTAS

Isabel Ruiz
María Dolores Castellanos
Max Leiva
Darío Escobar



103/1. Isabel Ruiz, *Memoria de memorias*, 1987
Calcografía, grabado 46 cm. x 30 cm. Col. Fundación Paiz.



104/2.- Isabel Ruiz, Serie *Río Negro*, 1996
Mixta, acuarelas/papel, políptico, 100 x 70 cm. Col. Privada.



105/3 y 4.-Isabel Ruiz, *Río Negro (Variante)* Detalle.



106/5.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996

Acuarela sobre papel, carbón vegetal, sillas, velas; instalación medidas variables, Col.

Artista



107/6.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996

Mixta acuarela, carbón; Instalación, medidas variables Col. Artista.



108/6.- Isabel Ruiz, Serie *Río Negro*, 1996
Mixta, acuarelas/papel, políptico, 100cm. x70 cm. (detalle) Col. Privada.



109/7.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996

Políptico, acuarela sobre papel, 672 x 882 cm. Col. Privada.



110.- Isabel Ruiz, *Río negro*, 1996
Acuarela sobre papel, carbón vegetal, instalación medidas variables
(detalle).Col. Artista.



111.- Isabel Ruiz, Serie *Río Negro*, 1996
Mixta, acuarela s/papel, políptico, 100 x 70 cm., (sección) Col. Privada



112.- Isabel Ruiz, *Río Negro*, 1996
Acuarela s/ papel. 110 x 147 cm. (sección), Col. Privada.



113/7.- Isabel Ruiz, *Serie Historia sitiada*, 1991
Mixta, Díptico, 70 x 100 cm. Col. Privada.



114/8 y 9.- Isabel Ruiz, Serie *Historia sitiada*, 1991
Mixta, papel, acuarela esgrafiada, Tríptico, 705 cm. x 252 cm. Col. Privada.



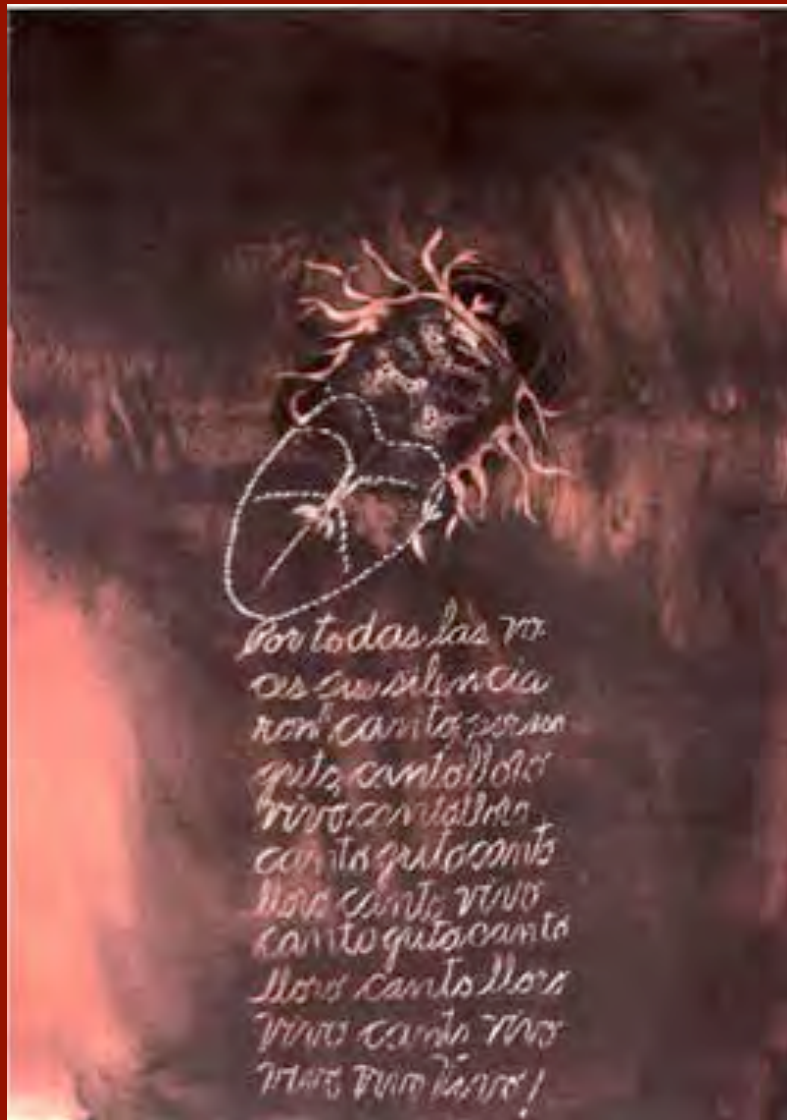
115.- Isabel Ruiz, Serie *Historia sitiada*, 1991
Mixta, 102 x 147.5 cm. Col. privada.



116/10.- Isabel Ruiz, *Transición*, 1998
Acuarela y mixta sobre papel 100 x 280 cm. Col. Privada.



117.- Isabel Ruiz, *Autoinmersión*, 1998
Acuarela, mixta sobre papel, políptico, medidas variables, Col. Artista.

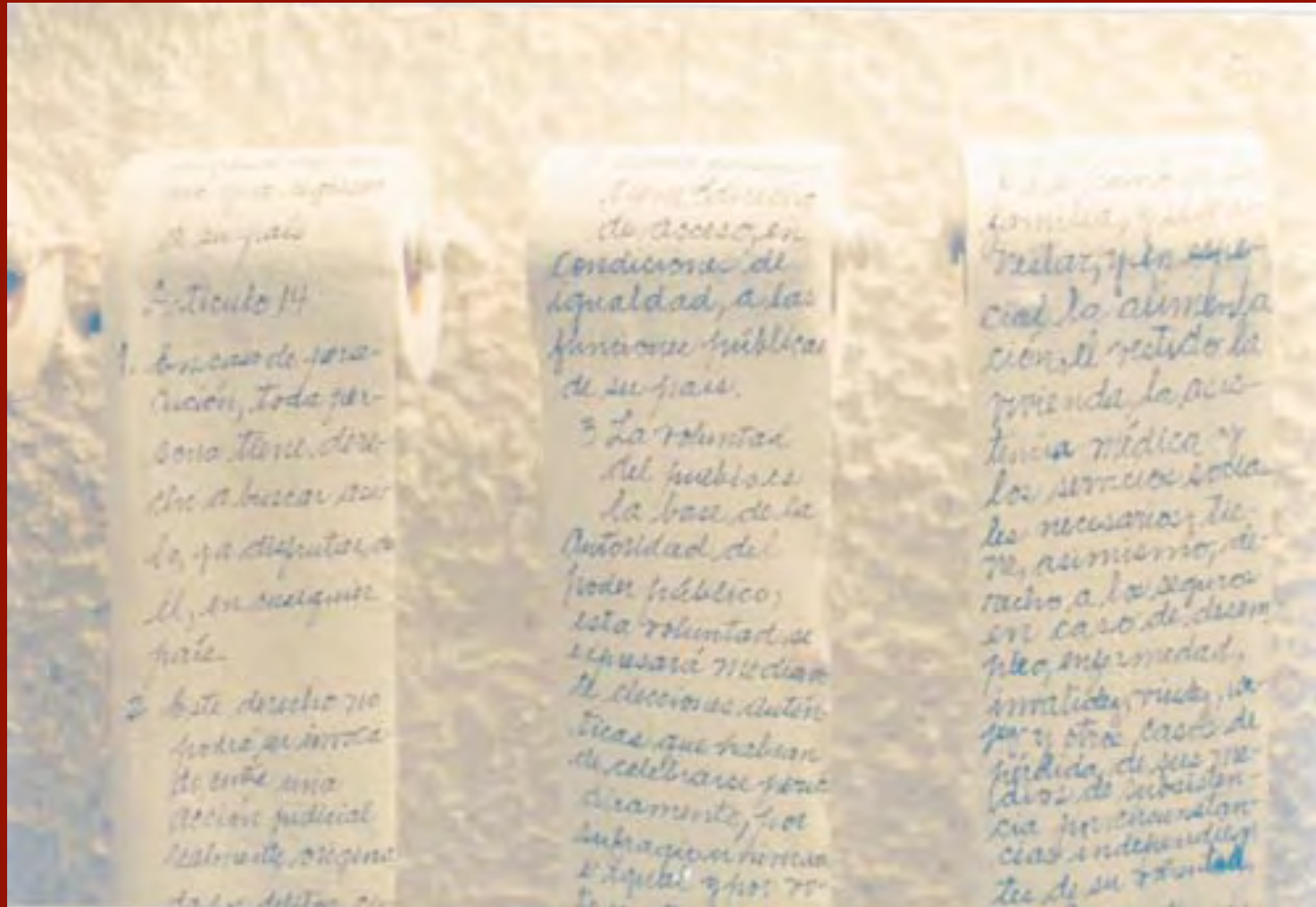


118/11.- Isabel Ruiz, *Autoinmersión*, 1998, (detalle).



120/12.- Isabel Ruiz, *Asepsia*, 2002, (detalle)

Instalación, tinta s/papel higiénico, varios materiales, dimensiones variable. Col. Artista.

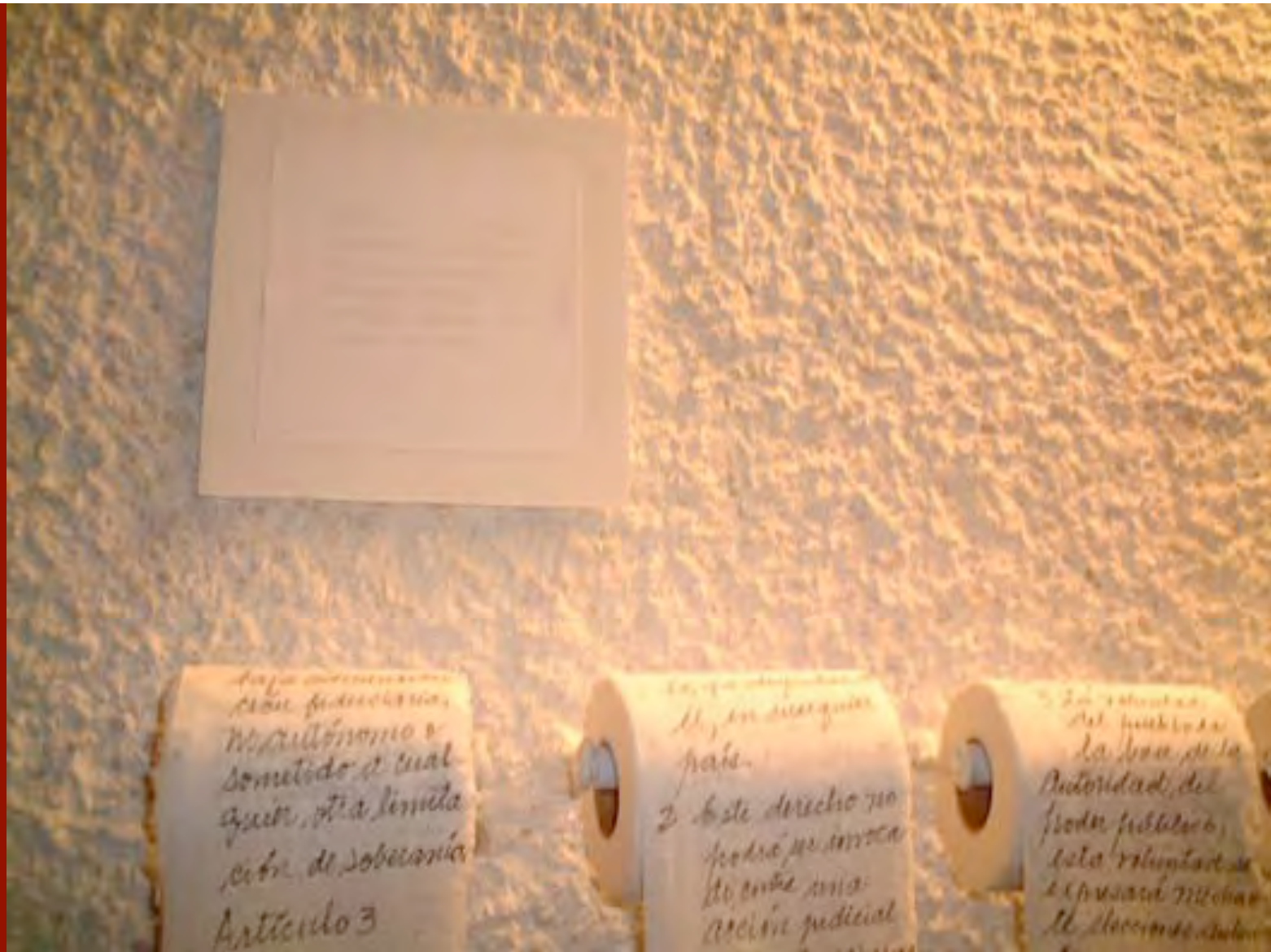


121/12.- Isabel Ruiz, *Asepsia*, 2002 (detalle)

Mixta, papel higiénico, tintas y porta papel, dimensiones variables. Col. artista.



122.-Isabel Ruiz *Asepsia* (vista general), 2002



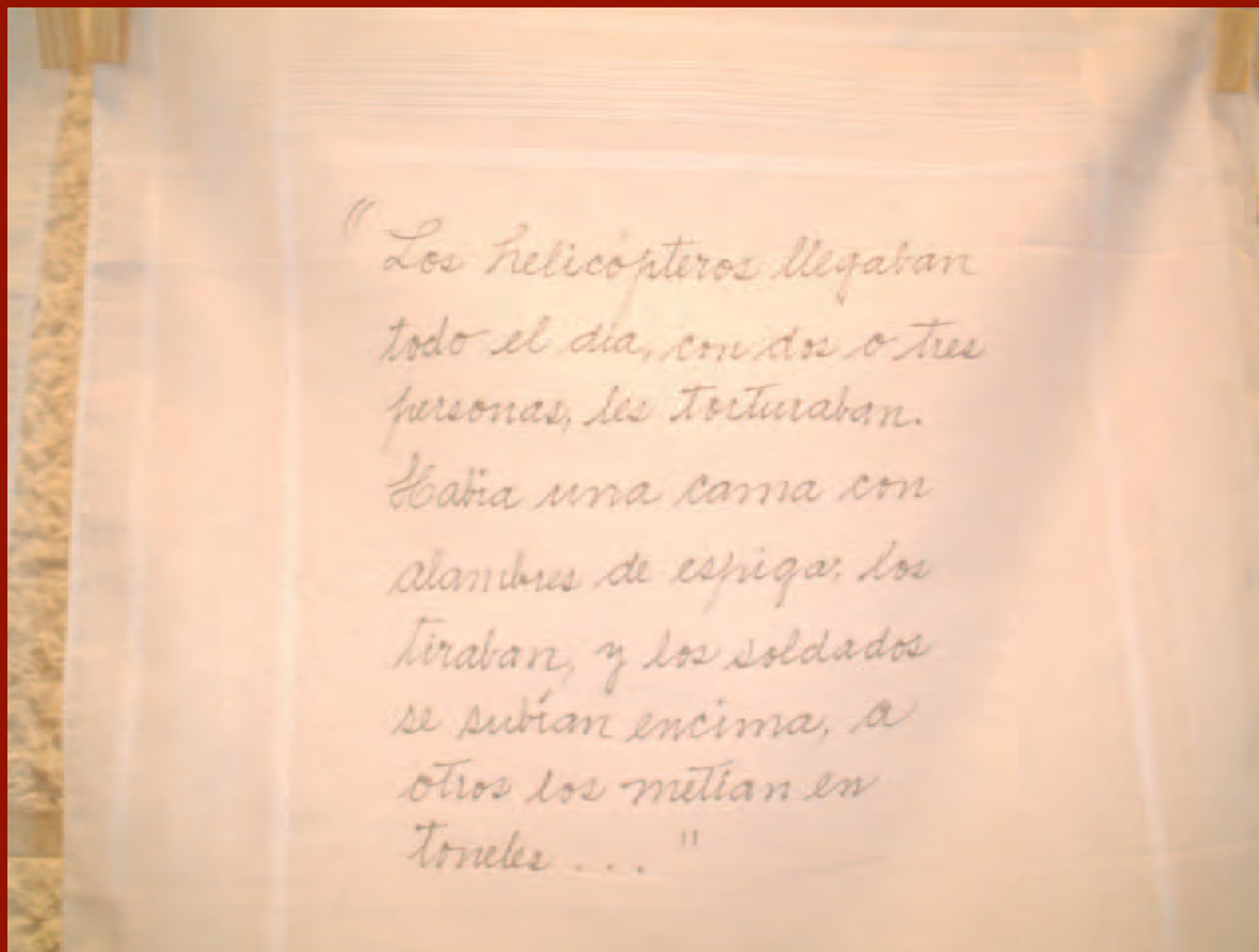
123.- Isabel Ruiz, *Asepsia*, 2002 (detalle)



124/13.- Isabel Ruiz, *Testimonios*, 2002

Mixta, pañuelos tinta, ganchos de ropa y lazo, 40 piezas variables.

Col. artista.



125.- Isabel Ruiz, *Testimonios*, 2002, (detalle)
Mixta, pañuelos tinta, ganchos de ropa y lazo, 40 piezas variables.
Col. artista.



126.- Isabel Ruiz, *Testimios*, 2002 (vista general)



127.-Isabel Ruiz, *Lo negro del sueño*, 2004
Instalación, medidas variables, Col. Artista.



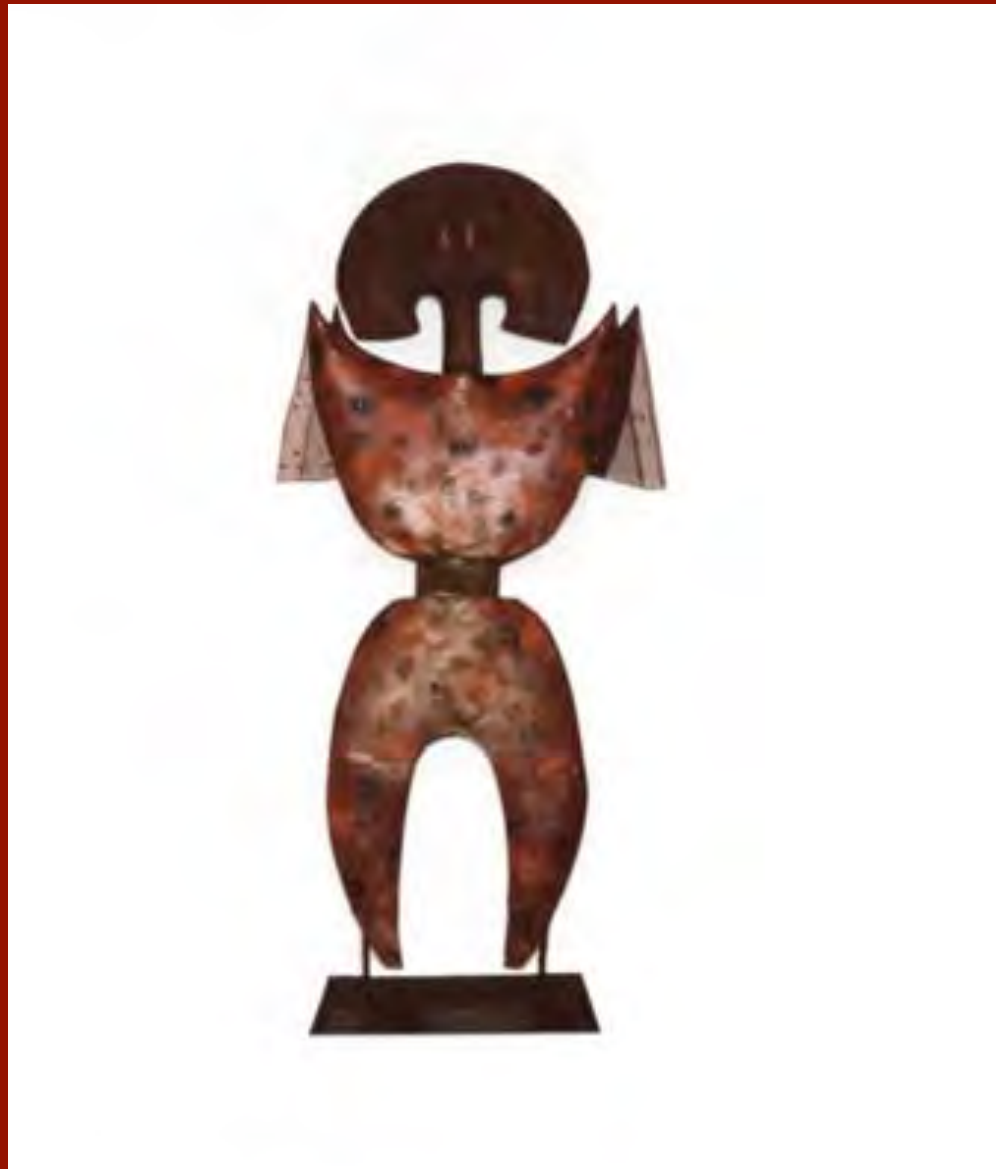
128/14.- Mariadolores Castellanos, *Sacerdotisa de la luna*, 1989, Técnica, Escultura plana, barro rosado nacional,-ácidos, 69 x 34cm, Col. Privada.



129/15.- Mariadolores Castellanos, *Laberintos*, 1989,
Relieve, earthenware, esmaltes,, 40 x 50 cm., Col. Privada.



130/16.- María Dolores Castellanos: *Cardenal*, 1989
Relieve earthenware, esmaltes, 100 x 80 cm. Col. Privada.



131.- María Dolores Castellanos, *Guardián de la noche*, 1989
Barro rosado nacional, óxidos, .70m. x .35m. Col. Privada



132.- María Dolores Castellanos, *Jugadora de pelota*, 1990
Earthware, óxidos, 50 x 48 x 5cm., Col. Privada



133.- María Dolores Castellanos: *Hombre tuba*, 1990
Escultura, earthenware, óxidos y engobe, 75 x 48 x 14 cm. Col. Privada.



134/17.-Mariadolores Castellanos, *Pequeña conversación*, 1991,
Arcilla, 103 x 123 cm. circunferencia, Col. Privada.



135.- María Dolores Castellanos, *Mangostán*, 1991
Técnica: Stoneware, engobes, óxidos, 53 x 27x 29 cm. Col. Privada.



136.- María Dolores Castellanos, *Sirena de la fortuna*, 1993

Stoneware, óxidos, engobe, esmalte, 92 x 35 x 32 cm., Col. Privada.



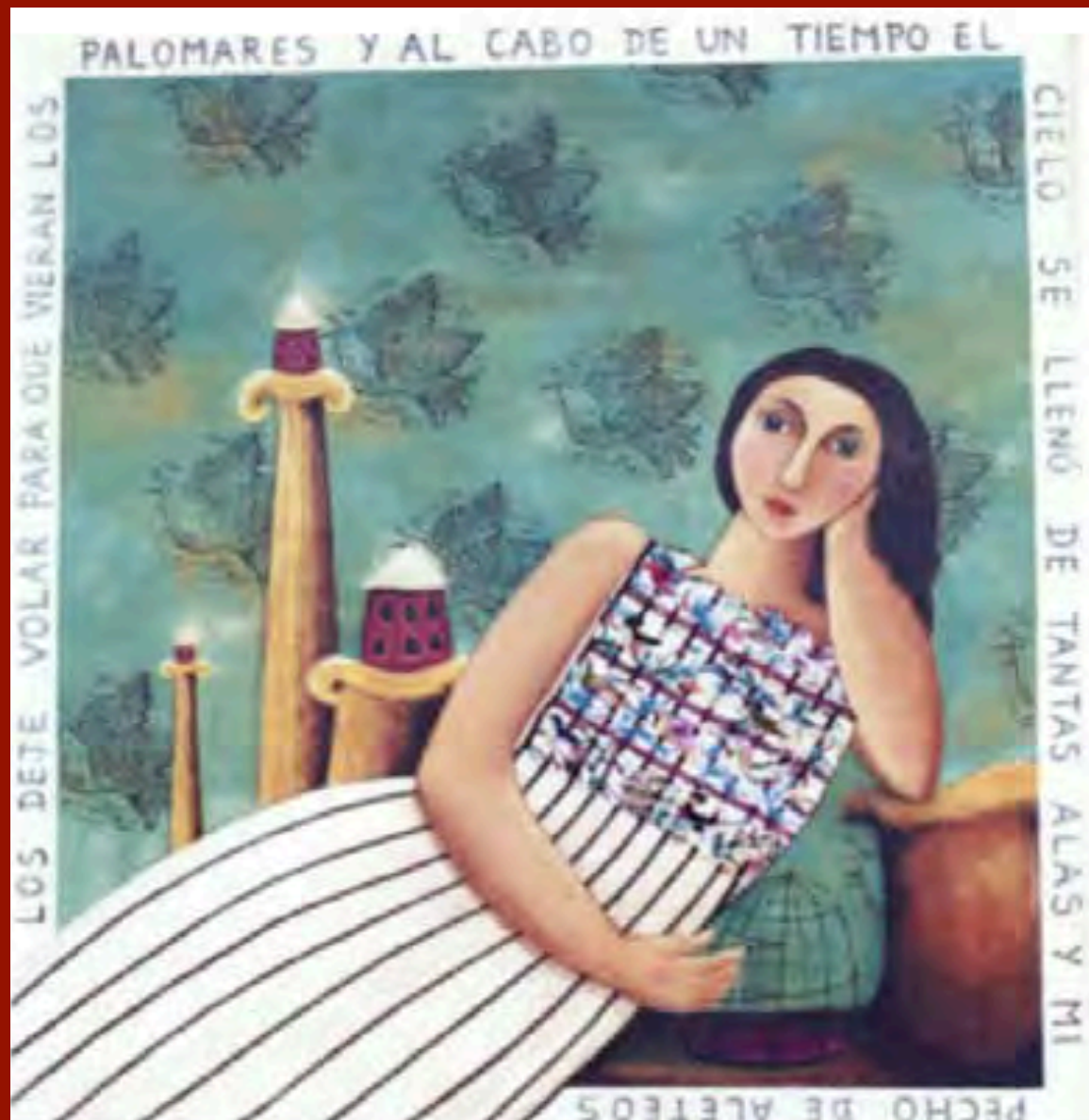
137.- María Dolores Castellanos, *Los cuartos del corazón, Relicario*, 1993
Relieve, Stoneware, óxidos, acrílico, 76 x 66 x 12 cm. Col. privada.



138.- María Dolores Castellanos, *Pichón*, 1995
Escultura Stoneware, óxidos, 32 x 23 x 34 cm. Col. Privada.



139.- María Dolores Castellanos, *Frutas aladas*, 1993
Pintura acrílica, 81 x 61 cm. Col. Privada.



140/18.- Mariadolores Castellanos, *El lugar de los palomares*, 1995, Mixta, óleo y grabado, 105 x 116cm. Col. Privada.



141/19.- María Dolores Castellanos, *La Ovulación de los recuerdos*, 1996
Pintura acrílica s/tela, grabado, mixta, 171 x 123 cm. Col. Privada.



142/20.- María Dolores Castellanos, *Anatomía íntima*, 1998
Instalación tamaño variable, gasa y materiales varios. Col. Privada.



143/21.- María Dolores Castellanos, *Tatuado en la piel*, 1998
Pintura, alquido s/tela brocado. 2.14m. x 1.83m. Col. Privada.

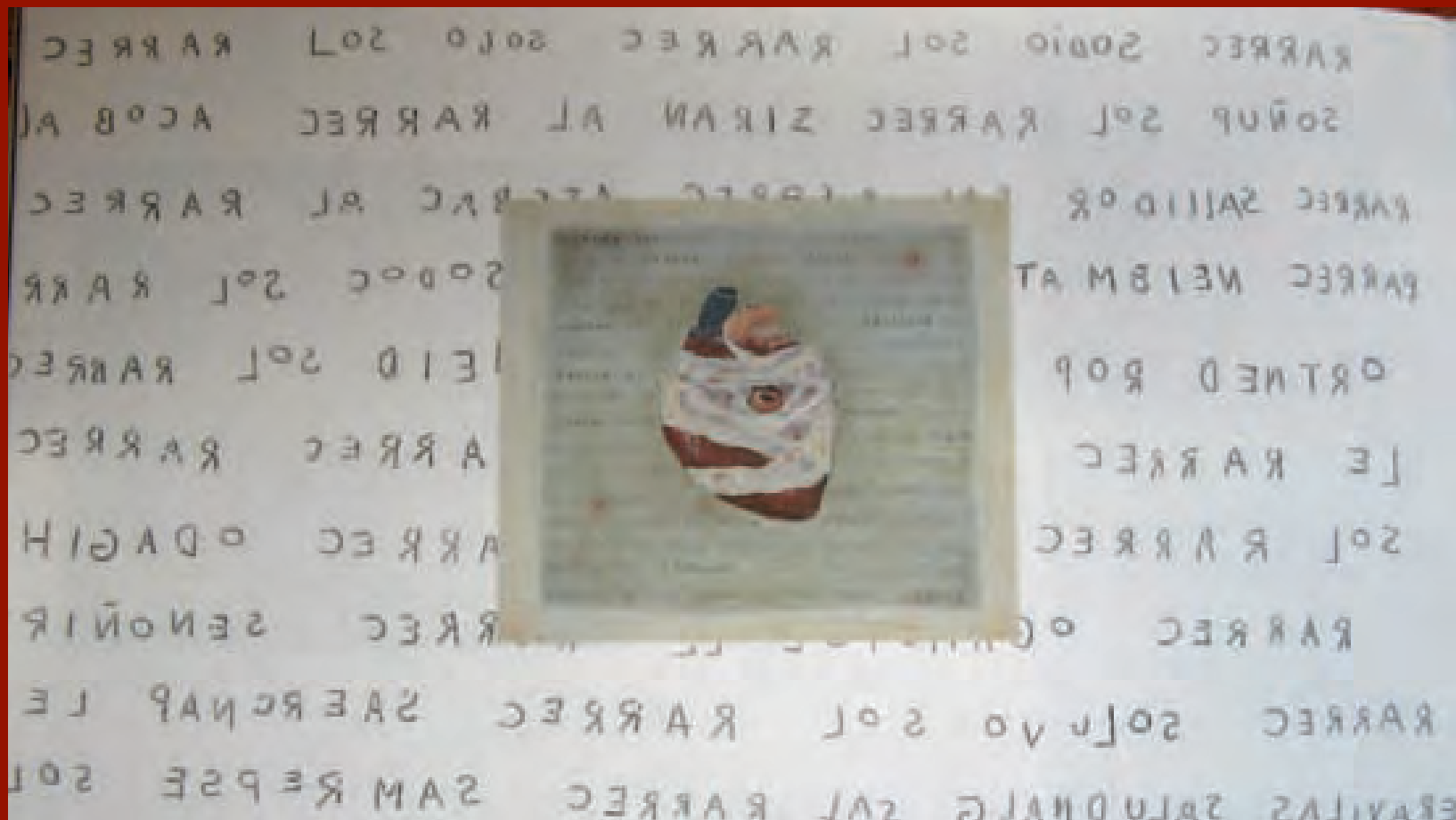


144/22.- María Dolores Castellanos, *Exvotos*, 1996

Instalación Escultura , stoneware, metal, varios tamaños, Col. Privada.



145/23.- Mariadolores Castellanos, *Corazón desatado*, 1998,
Alkido y mixta, 64 x 64cm., Col. Privada.



146/24.-Mariadolores Castellanos, *Después de tanto palpar*, 1998,

Alkido y mixta, 72 x 216 cm., Col. Privada.



147/25.- Mariadolores Castellanos, *Aparente calma*, 1997,
Alkido mixta, 64 x 64 cm., Col. Privada.



148/26.- Mariadolores Castellanos, *Aquí no cae nieve*, 1997

Alkido mixta, 64 x 64cm Col Privada.



149/27.- Mariadolores Castellanos, *Y todos dicen tener corazón*, 1996,
Alkido mixta, 64 x 64cm., Col. Privada.

es como una forma de ordenar
mi interior con el exterior
es como subir a la superficie,
a respirar
pero podría ser también como
pedir un a poco de ayuda
y apartarse y desfigurarse
¿por qué la vida es así?
No sé, pero me voy a ir
y voy a empezar a salir
y voy a empezar a salir
y voy a empezar a salir



150/28.- Mariadolores Castellanos, *Las palabras sobran*, 1998, Alkido y mixta, (pintura) 60 x 64 cm, Col. Privada.



151.- Mariadolores Castellanos, *Cuarto vacío*, 1997,
Alkido-mixto, 130 x 66cm, Col. Privada.



152.-María Dolores Castellanos, *Descamación*, 1998.
Mixta y negativo, 240 x 190 cm. Col. Privada.



153.- Mariadolores Castellanos, *Romper en caso de emergencia*, 1998
Alkido y materiales diversos, 90 x 153cm, Col privada.



154.- Mariadolores Castellanos, *Resucitación boca a boca*, 1998
Alquido y mixta, 122 x 122cm. Col Privada.



155/29.-Mariadolores Castellanos, *Perpetua*, 2000
Mixta, 110 x 124cm, Col. privada.



156/29.- Mariadolores Castellanos, *Inesperadas situaciones*, 2000
Mixta, 110 x 124cm, Col . privada.



157/29.- Mariadolores Castellanos, *Diosa obnubilada*, 2000

Mixta, 110 x 124cm., Col. privada ■



158/30.-María Dolores Castellanos, Varias propuestas, 1996
Esculturas Stoneware, metal, medidas varias. Cols. Privadas.



159/31.- María Dolores Castellanos: *Alunada*, *Interno reino vegetal* y *Caminante* 2000. Resina y mixta, .34 x 14 x 13m. y .38 x 18 x 18m. Cols. Privadas.



160/31.- María Dolores Castellanos, *Con las ansias de verte*, 2001
Resina y mixta, 32 x 18 x 13cm. Col. Privada.



161.- Mariadolores Castellanos, *Inagotable transitar*, 2000
Resina y mixta, 50 x 37 x 45 c/figura, Col. Privada.



162/32.- Darío Escobar, *Anteproyecto para arcángel Exvotos de la serie, Temas del olvido*, 1996

Pintura, mixto s/papel, 112 x 51 cm. Col. Privada.



163/33.- Darío Escobar, *Temas de olvido*, 1996
Pintura, mixto s/papel, 112 x 51 cm. Col. privada



164/34.-Darío Escobar, *Lección de anatomía*, 1998.
Mixta s/papel 100 x 104 cm. Col. Privada.



165/35.- Darío Escobar, *Sin título* 1998/99, Ed. 1/10
Pigmentos y laminilla de oro sobre vaso plástico, 10 x 12 cm.
16 oz., Col. privada.



166/36 y 37.- Darío escobar, *50% Up 50% Down*, 2000, 2 de 2
Cajas de cereal, lámina de pan de oro, pigmentos, 26.5 x 18 x 6.5cm., Col. Privada.



167/38.- Darío Escobar, *Objeto*, 1996

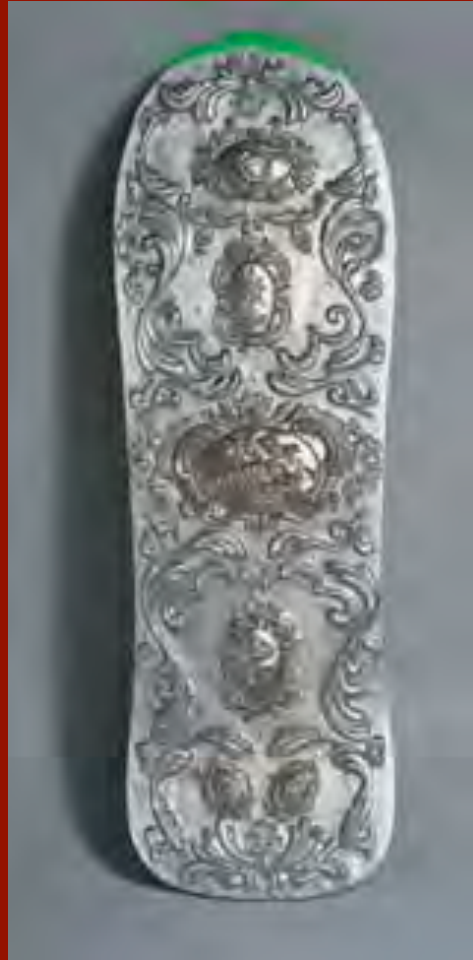
Cartón y papel pintado, .30 x .20 x .25m. Col. Privada



168/39.-Darío Escobar, *El becerro de oro*, 1999
Pintura dorada sobre metal, medidas variables, Col. Privada.



169/40.- Darío Escobar, *Cool*, de la serie "El juguete a partir de la perversión", 1999
Mixta, 80 x 25 x 15 cm. Col. Privada.



170/41.- Darío Escobar, *Monopatín*, 2000, Ed. 2/3

Repujado estilo S. XVIII con lámina plateada, Col. Privada.



171/42.- Darío Escobar, *Sobre castas*, 1998

Óleo sobre lino; 50,5 x 70 cm. Col. Privada.

... (2).jpg



172/43.- Darío Escobar, *Sin título*, 2002 Óleo, 40.5cm. x 48cm., Col. Privada.



173/44.- Darío Escobar, *Sin título*, 2002.
Óleo, .405m. x .48m. Col. Privada.



174/45.-Darío Escobar, *Gobelino en dos partes*, 2000
Mixta, pigmentos sobre cortinas baño, medidas variables, Col. Privada.



175/46.- Darío Escobar, *Quetzalcoatl*, 2000, Carretas de supermercado, medidas variables. Col. Museo de arte Moderno de San José de Costa Rica.



176.- Darío Escobar, *Sin Título*, 1998, Ed. 2/2
Mixta, estofado sobre zapato tenis, medidas variables Col. Privada.



177.- Darío Escobar, *La Anunciación*, 2000
Pintura sobre tela sintética, 190 x 80 cm. Col. Privada, España.



178.- Darío Escobar, *Trampolín*, 1999.

Mixta. Juguete con repujado en lámina plateada. Medidas variables Col. Privada.



179.- Darío Escobar, *Autopista*, 1999

Cama elástica y varios, 2.20m. x 1.25m. Col. Institución San José, Costa Rica.



180.- Darío Escobar, *Sin título*, 2004.

Pelota y antenas, medidas variables, Col. Privada (no forma parte del estudio)



181.- Darío Escobar, *Bates*, 2001 Ed. 3/3

Técnica: Plata y aleaciones repujadas sobre madera, medidas variables, Col privada
(no forma parte del estudio)



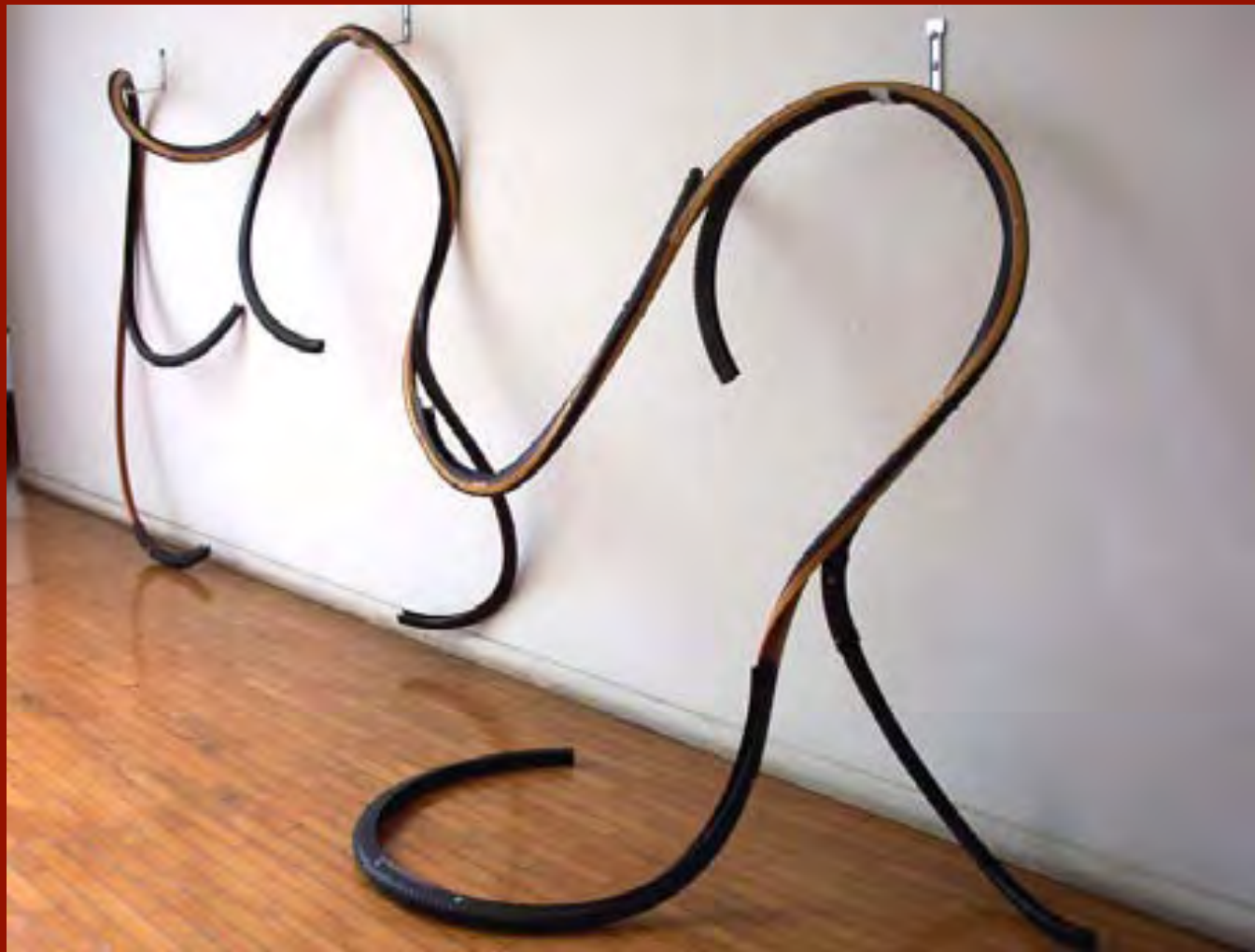
182.- Darío Escobar, *Basketball net*, 2004

Redes, aros de metal y pelotas de basketball, 350 largo x 50 cm. diámetro c/u. . Col. JUMEX (no forma parte del estudio)



183.- Darío Escobar, *Pelota*, 2004.

Cuero, hilo plástico medidas 250 cm. (no forma parte del estudio)



184.- Darío Escobar, *Quetzalcoatl*, 2006 (detalle)

Nueumáticos de bicicleta, bronce, hilo de pescar, mediadas variables, Col. Jumex

(no forma parte del estudio)



185/47.- Max Leiva, *Mujer al filo*, 1996
Bronce, , 49 x 50 x 24 cm. Col. Privada.



186/48.- Max Leiva, *Moisés*, 2000.
Latón, 113 x 29 x 60 cm., Col. Privada.



187/49.- Max Leiva, *Protección*, 2000.

Latón, 120 x 28 x 26 cm. Wold Vision Institution, Chiquimula, Guatemala.



188/50.- Max Leiva, *Jugador de pelota*, 1994
Bronce 1.80 x 1.20 x .70m. Estadio Olímpico Atenas-Grecia.



189/51.- Max Leiva, *Miguel Ángel Asturias*, 1999
Bronze, 3.20 x 3.35 x 5.90m. Av. De La Reforma, Ciudad de Guatemala.



190.- Max Leiva, *Miguel Ángel Asturias*, 1999, modelo en yeso (detalle)



191/52.- Max Leiva, *De incógnito*, 1998,
Bronce, 1.98 x .63 x .33 m, Col. MOLAA, Museo de Arte Latinoamericano de Los
Ángeles, USA.



192.-Max Leiva, *De Incógnito*, 1999 (modelo a escala)
Bronce, 30 x 11 x 7 cm. Col. autor



193/53.- Max Leiva, *Ladrones II*, 2002
Latón y bronce, 58 x 45 x 36 cm. Col. privada.



194/54.-Dagoberto Vásquez *Mujer*, c. 1972

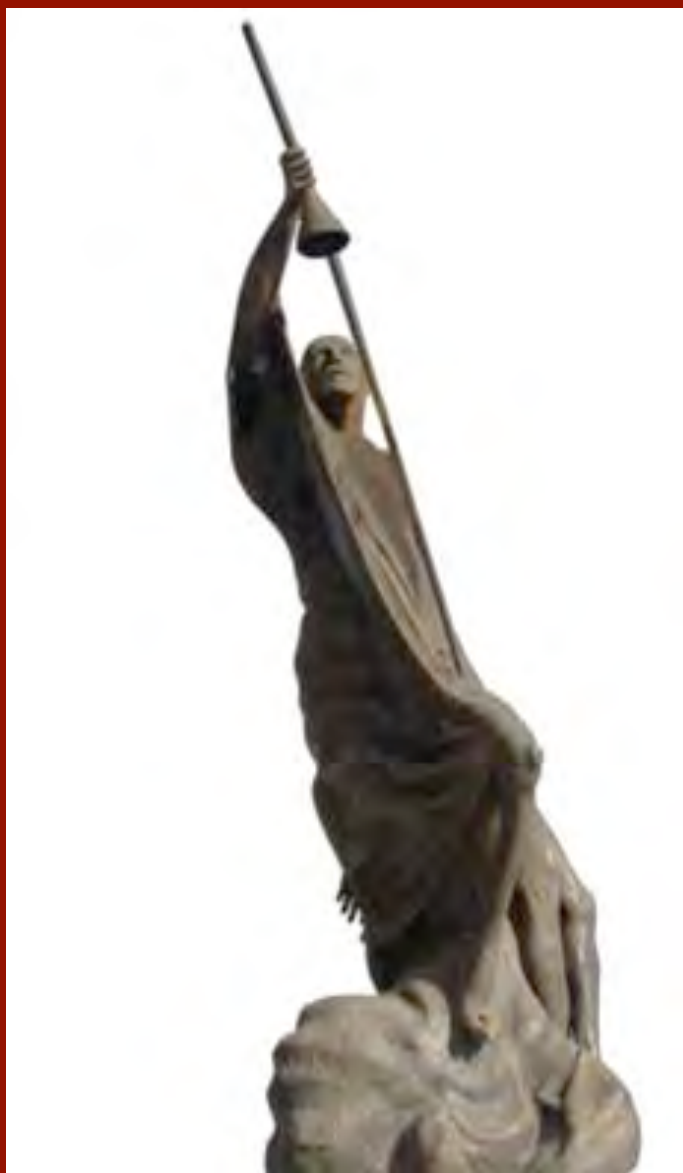
Latón, 73 x 25 x 43 cm., Col. Privada.



195/55.-Max Leiva, *Virgilio*, 2000
Latón, 49.5 x 22 x 8 cm. Netamya, Israel.



196/56.- Max Leiva, *Huracán*, 2000
Bronce, 32 x 14 x 26cm, Col. privada.



197.- Max Leiva, *Monumento, Hno. Pedro de Bethancourt*, 2000

Bronce, 350 x 114 x 184 cm, Bulevar Aeropuerto La Aurora, Ciudad de Guatemala.



198/57.- Max Leiva, *Hermano Pedro*, (detalles)



199/58.-Max Leiva, *Mujer en la cima*, 2000,
Talla directa en mármol, 2.90 x 1.10 x .62 m, Col. Brusque, Santa Catarina, Brasil.



200.-Max Leiva; *Pareja*, 2000
Latón. 94 x 33 x 22 cm. Col. Privada.



201.- Max Leiva, *Mujer en la cima*, 2001
Bronce, 65 x 20 x 24 cm.. Col. Privada.



202.- Max Leiva: *Despliegue*, 2005
Bronce medidas variables, Col Privada ,Guatemala

ANEXO I

Biografías mínimas de artistas de la plástica guatemalteca contemporánea, a los que se hace referencia en este estudio¹

José Luis Álvarez (1918)

Pintor y restaurador. Realizó estudios en la Academia de Bellas Artes. Fue maestro de paisaje en la ENAP en los años de 1945 y desde 1959 hasta 1984. Es uno de los paisajistas más reconocidos en su campo, trabaja actualmente con el tema del paisaje antigüeño. En su técnica predomina el empaste aplicado con espátula. Mantiene el estilo Impresionista.

Enrique Anleu-Díaz (1940)

Ex alumno de la ENAP, es pintor, dibujante, grabador, compositor y director de la Orquesta Sinfónica de Guatemala

Perteneció al Círculo Valenti, y al grupo Vértebra. Su obra pictórica se caracteriza por la temática de denuncia y en el aspecto formal por el informalismo francés, la pintura matérica de la que es precursor y en el grabado trabaja el tema étnico y cultural de los pueblos mayas.

Rodolfo Abularach (1933)

Pintor, dibujante y grabador, estudio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la que posteriormente fue maestro, los temas por los que se ha interesado son los taurinos y los étnicos en representaciones de los dioses del maíz, máscaras y relatos del Popol Vuh, abandona esta línea para dedicarse al simbolismo figurativo, a través del dibujo de ojos como expresión del espíritu.

Margarita Asturias/Fanjul (1939-1999)

Incursiona en la plástica durante su estancia en Los Ángeles, California, entre 1962 y 1968. a su regreso a Guatemala se incorpora al grupo de Galería DS, realizando trabajos de gran formato en línea geométrica abstracta y minimalista, posteriormente opta por la figuración escultórica cromática, con temas del acervo cultural prehispánico de Guatemala, en las que predominan los seres míticos y dioses, aunándolos a la denuncia social.

Ramón Ávila (1934)

Pintor, dibujante, grabador, diseñador de artes gráficas.

Maestro de la ENAP. Se interesa particularmente por el abstraccionismo, tiende al formato grande y recientemente incursiona en la escultura figurativa de hierro ensamblado. Es también uno de los miembros de Vértebra, y quien realizó los afiches e invitaciones a la galería.

Roberto Cabrera (1937)

Pintor, escultor y grabador y crítico de arte. Estudió en la ENAP en los años cincuenta. Además de su labor artística, destaca por sus escritos sobre la plástica guatemalteca y sus investigaciones sobre el folklore y las costumbres del país. Estableció el Estudio Taller Cabrera para promover y enseñar el grabado. Fundador del grupo Vértebra junto a Quiroa y Rojas, en los años sesenta. Maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Ha trabajado en óleo, tinta, matérica; en grabado: xilografía, aguatinta, aguafuerte. Desde hace varios años se inclina por la escultura basada en el objeto encontrado e instalaciones sobre temas culturales. Constante innovador y acucioso investigador.

Luis Díaz (1939)

Sus estudios de arquitectura y diseño gráfico que no logró culminar con un grado académico, junto con investigaciones y experimentación propias, hacen de Díaz el artista autodidacta por excelencia. Ha trabajado el diseño de casas de habitación, muebles, murales y esculturas públicas para diferentes edificios de la ciudad de Guatemala. Su línea de creación ha permanecido desde sus comienzos en la concepción lineal y geométrica sin abandonar la crítica y la denuncia en obras de menor escala.

Juan Antonio Franco (1920-1994)

Estudiante de la Academia de Bellas Artes en Guatemala. A partir de 1943 estudia en la Escuela de pintura y escultura de la Secretaría de Educación Pública de México. Trabaja con Diego Rivera y Clemente Orozco en diferentes proyectos muralísticos. A su regreso a Guatemala, integra el grupo Saker-Tí. Su obra está fuertemente influida por el muralismo mexicano a la que incorpora la denuncia social; su paleta tiende a los ocres con trazos fuertes y contrastados.

Alfredo Gálvez Suárez (1899-1946)

Pintor e ilustrador. Sus estudios en México en 1923 le permiten conocer el muralismo. Sus principales aportes al arte guatemalteco son los murales en ténpera sobre madera, para el Palacio Nacional (1939-40) cuyo tema basado en el costumbrismo e indigenismo se refiere a la nacionalidad, desde el mundo prehispánico a la época contemporánea. El estilo utilizado por Gálvez Suárez es realista. Su trabajo docente lo realizó en la ENAP (1933-1934) y en el Colegio de Bellas Artes de Nuevo México en 1945.

Humberto Garavito (1897-1970)

Desde los quince años decide estudiar pintura. Su primera exposición personal de 1914, incluye paisajes y retratos, dos temas que constituyen un *leit motiv* a lo largo de su vida profesional. Estudia en México en la Academia de San Carlos, en los años de 1919 a 1921, junto a Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledezma, con quienes expone en Oaxaca en 1920.

Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de 1928 a 1935 inculca en los estudiantes el valor del paisaje guatemalteco. Su obra se caracteriza por el realismo colorista, con influjo impresionista aunque adaptado sus propias necesidades expresivas.

Guillermo Grajeda Mena (1918-1996)

Escultor, pintor, caricaturista y grabador. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Integrante de la “generación del 40”. Fundador junto con Dagoberto Vásquez de la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes, APEBA. Publicó textos sobre arqueología, etnografía y plástica. Catedrático de Modelado en la Universidad de San Carlos de Guatemala, director del Museo de Historia. Realizó obras escultóricas integradas a la arquitectura en el Palacio de la Municipalidad de Guatemala, junto a Vásquez y González Goyri. Cuenta con varios premios internacionales en escultura de estilo realista expresionista, figurativo. Y temática zoomorfa, figura humana y abstracta. Utiliza la técnica de grabado en estaño, linóleo y punta seca; fundición en bronce, y concreto, talla en piedra, mármol, ónix y madera. Pintura en óleo, acuarela, lápiz ,

Roberto González Goyri (1924-2007)

Escultor y pintor. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Y posteriormente becado junto a Roberto Ossaye, en Nueva York en la Art Students League y Sculpture Center. Director

de la ENAP (1957-60) Su obra se caracteriza por la variedad cromática, la síntesis figurativa en libre creatividad. Autor del mural occidental del Banco de Guatemala, Crédito Hipotecario Nacional, y Palacio Municipal del Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala, todos en concreto. Varios murales en mosaico en instituciones privadas y edificios públicos. Las técnicas van de la fundición en bronce y concreto; talla en madera y piedra; metal directo; óleo y especialmente acrílico.

Arturo Martínez (Quetzaltenango, 1912-1956)

Pintor y grabador. Estudió en la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Quetzaltenango. En 1949.50 viajó a París y Roma en vía de observación artística. Expuso auspiciado por Marta Traba, en París. En estilo expresionista y figurativo abstracto en su obra crea personajes estilizados y de sutil expresión poética. Influjo para muchos artistas actuales. Su obra forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte Moderno –Carlos Mérida- de la ciudad de Guatemala

Jorge Mazariegos (San Marcos, 1944)

Pintor. Graduado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas con especialización en pintura. Paisajista destacado. Premiado en varios certámenes nacionales. Utiliza el óleo y el estilo realista.

Carlos Mérida (1889-1984)

Inicia estudios de arte en la ciudad de Guatemala y en Quetzaltenango, Forma parte del Círculo de Jaime Sabartés, quien reunió en sus tertulias a los jóvenes artistas y escritores ofreciendo directrices sobre desarrollo de las vanguardias y principalmente sobre la obra de Picasso. Mérida expuso sus primeras obras de corte academicista en las instalaciones del periódico El Economista. En 1912 viaja a París donde estudia con Kees van Dongen, Herman Anglada Camarasa, Amadeo Modigliani. Entabla amistad con Diego Rivera, Pablo Picasso, Roberto Montenegro y otros artistas reconocidos. Sus inquietudes artísticas se complementan con la investigación sobre el arte y la música, cuyos resultados pueden verse en los libros de crítica y apreciación artística sobre autores mexicanos. A su regreso a Guatemala, expone obras de estilo cubista con contenido prehispánico y popular indígena. Después de una larga estancia en México regresa temporalmente a Guatemala para trabajar los murales incorporados a la arquitectura del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala.

Rodolfo Mishaan (1924- ¿?)

Estudio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala y en la Escuela de Arte de la Universidad de Siracusa, y en la Universidad de Columbia. Su obra se expuso en galerías de Norte, Centro y Sudamérica. Reside en Nueva York desde la década del sesenta.

Roberto Ossaye (1927-1954)

Pintor y grabador. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Realizó viajes de estudio a Nueva York, becado durante los gobiernos revolucionarios de 1944-54. Reconocido por la fuerza de su expresión en estilo cubista y realismo socialista, con temática de denuncia. Algunas de sus obras pertenecen a la colección del Museo Nacional de Arte Moderno –Carlos Mérida– MUNAM.

Marco Augusto Quiroa (Chicacao, Suchitepequez, 1937-Guatemala 2004)

Pintor, grabador, escultor y diseñador gráfico. Escritor en el género cuentístico. Estudió en la ENAP. Fundador de la Asociación de Estudiantes. Director de la Escuela de 1983 a 1986. Su obra es de estilo figurativo de influjo cubista y sintético. Uso de colores locales, tomados de los güipiles aplicados a una temática de denuncia social y política así como de rescate de las tradiciones coloniales, barrocas y ancestrales. Talla directa en madera y fundición. Pintura al óleo, lápiz y acuarela.

Efraín Recinos (1928)

Ingeniero graduado en la Universidad de San Carlos de Guatemala, Arquitecto, escultor y pintor, su preocupación primordial es la integración de las formas y los colores a la arquitectura, objetivo que ha logrado a través de su “figurativismo surrealista” y barroco en su obra de mayor importancia, el **Centro Cultural Miguel Ángel Asturias**. En sus obras el tema dominante es lo social urbano, donde subyace la crítica sutil y humorística de la represión, el silenciamiento y la violencia, así como de personajes de la vida política nacional y del ciudadano común. Utiliza diversas técnicas y medios para elaborar sus construcciones fantásticas, siempre aunando naturaleza, conceptos universales y cultura local.

Elmar René Rojas (1938)

Arquitecto graduado de la Universidad San Carlos de Guatemala, pertenece a los fundadores de Vértebra. Se dedica a la pintura con exclusividad, su calidad pictórica ha sido reconocida internacionalmente, por el profundo cromatismo con que trata los temas de miedo, angustia y la realidad de represión vividas en el país. Su labor fuera de la plástica se desarrolla inicialmente como Ministro de Cultura y Deportes en el gobierno del Presidente Vinicio Cerezo, en la actualidad, como director de la Galería y Centro Cultural Elmar René Rojas.

Daniel Schafer (1937-2004)

Diseñador gráfico, formado en Boston, Massachussets. Fundador de Galería DS, creó un nuevo espacio para un arte desligado de la figura y la temática social que venía desarrollando Vértebra. Su obra está influida decididamente por el Op Art y particularmente por el holandés Escher. Abandona el país en los ochenta para regresar al mediar los noventa. Abre una galería: DS-II, en la que promueve la libertad de creación e impulsa a los jóvenes artistas a abandonar la Academia y buscar su expresión en la libre creatividad.

Dagoberto Vásquez (1922-1999)

Escultor, pintor y grabador. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes de Guatemala y en la Escuela de Bellas Artes y de Artes Aplicadas de Santiago de Chile. Es uno de los miembros de la “Generación del 40”, partícipe de la obra escultórica “Canto a Guatemala”, relieve del muro oriental del Banco de Guatemala y del Palacio Municipal en el Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala, primer mural fundido *in situ*. Sus murales, pinturas, grabados y esculturas de estilo figurativo abstracto, expresionista, con explícito contenido social y emparentado con las primeras vanguardias del arte latinoamericano, nacidas alrededor de los muralistas mexicanos, están expuestas en diversas instituciones y colecciones privadas. Publicó varios libros, entre ellos, *Música popular de Guatemala*, *Pintura popular de Guatemala*. Maestro de Escultura Superior, Escultura Decorativa, Historia del Arte y composición y Teoría del color, en la ENAP.

Carlos Valenti (1888-1912)

Un artista joven que intuitivamente optó por una representación que sugiere un Expresionismo Dramático, Expresionismo Romántico y Expresionismo Analítico, según la apreciación aportada

por el crítico Antonio Gallo J.S. , en *Aproximación a una biografía* (1983) de Walda Valenti Es el primer colorista y modernista guatemalteco que se acerca a las primeras vanguardias europeas. Su relación con Agustín Iriarte, Santiago González y el Círculo de Jaime Sabartés, lo impulsan a realizar el viaje a París en 1912 junto con Mérida, para complementar sus estudios, ambos se relacionan con los movimientos vanguardistas en boga. Valenti se suicida el mismo año, aparentemente debido a una ceguera que le imposibilitaba continuar con su trabajo artístico.

Joyce de Vourvoulias (México, 1934-2000)

Estudios iniciales en arte en México D.F. , posteriormente en la Universidad de Madison, Wisconsin y en la Universidad de Artes Plásticas Silpakorn, Bangkok, Tailandia. En 1964 se trasladó a Guatemala, donde se incorpora al grupo de Galería DS, expone su obra escultórica de rasgos conceptuales y geométrico-abstractos. Se nacionaliza en 1973.

Notas

1. Guillermo Monsanto. *Datos dispersos de la plástica guatemalteca, 1892-1998*. Guatemala. 2000. pp.158 Cfr. *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Rafael Rodríguez Padilla. Mayo 1920-1993*. Ministerio de Cultura y Deportes. Dirección de Formación e Investigación Guatemala. 1993. pp.167. También. Roberto Cabrera e Irma Lorenzana de Luján. Catálogo Exposición Comunicarte. *Arte visual contemporáneo guatemalteco*. Guatemala. 1999 pp. 111. Mario Monteforte Toledo. el Periódico. Separata “Personajes: sobre los mejores del siglo XX”. s/f. s/ n. Catálogos del Patronato de Bellas Artes, *Visión del arte contemporáneo en Guatemala*, 1995 Vols I, II y III.

ANEXO II

HOJAS DE VIDA DE CUATRO ARTISTAS

ISABEL RUIZ

Guatemala, 1945.

Estudios

1964-1968

- Estudios de arte en la Universidad Popular de Guatemala.

1968

- Estudios de grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas –ENAP–

1977

- Profesorado con especialización en Artes Plásticas

1978

- Estudios de Xilografía en el Centro Regional de Artes Gráficas, Universidad de San José, Costa Rica, beca de OEA.

1994

- Artista residente en Yado Corporation, Saratoga Springs, Nueva York, USA.

Exposiciones individuales

2004

- “Intersección de Isabel Ruiz”, Salón Luis Cardoza y Aragón, Embajada de México, Guatemala.

2000.

- Diálogo (Instalación) Galería Universidad Rafael Landívar, Guatemala, Guatemala.

1999

- “Autoinmersión”, Galería Belia de Vico, Guatemala, Guatemala.

1997

- “Historia sitiada”, Proyecto Sala Mujeres del Arte Contemporáneo, Tegucigalpa, Honduras.

1996

- “Historia sitiada”, Galería Nacional de Arte Contemporáneo, Sala Julián Marchena, San José, Costa Rica.

- 1993
- “Historia sitiada”, Galería Internacional de Arte (IGA) Guatemala, Guatemala.
- 1992
- “Historia sitiada”, Galería Franceska, Aarhus, Dinamarca.
- 1991
- “Sahumerios”, Galería Imaginaria, Antigua Guatemala, Guatemala.
- 1989
- Acuarelas y grabados, Galería Imaginaria, Antigua Guatemala, Guatemala.
- 1982
- Grabado sobre metal y madera, Galería Forum, Guatemala, Guatemala. Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro , México.
- 1979
- “Homenaje a la infancia”, dibujos a tinta, Banco de Guatemala, Guatemala.
- 1977
- Óleos, Instituto de Cultura Hispánica, Guatemala, Guatemala.
- 1976
- Dibujos y Témperas, Galería Cuscatlán, San Salvador, El Salvador.
- 1975
- Acuarelas, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, Guatemala.
 - Sala de Exposiciones Enrique Acuña, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guatemala, Guatemala.
 - Dibujos en carbón y tinta china, Galería El Túnel, Guatemala, Guatemala.
- 1971
- Tintas, Sala Nacional de Exposiciones, San Salvador, El Salvador.
- 1968
- Acuarelas, Universidad Popular, Guatemala, Guatemala.

Exposiciones colectivas

- 2003
- Play Back, Artistas de Argentina, Brasil, Costa Rica y Guatemala, Galería Sol del Río, Guatemala, Guatemala.
 - In-TANGIBLE RITUAL-COLD warm/frío cálido. Artistas escandinavos y centroamericanos, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, San José, Costa Rica.

2002

- Zonas de Tensión, Galería Gang, Haarlem, Holanda.
- ARTistmo Exposición. Exposición itinerante, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica

2001

- Contexto: Arte Contemporáneo en Guatemala, Sala de las Francesas. Valladolid, España.

2000

- Contexto, Arte Contemporáneo de Guatemala, Guatemala.

1998

- 1265km., Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba

1997.

- Bienal de Venecia, Palacio Querini, Stampaglia.
- Mesótica II, Centroamérica: Re-Generación, Exposición itinerante MADC, San José, Costa Rica. Casa de América, Madrid, España.

1996

- Feria ARCO, stand Galería Sol del Río, Madrid, España.
- “Arqueología del Silencio” Museo Universidad del Chopo, UNAM, México, D.F. y Pabellón de Arte Contemporáneo, Tecali, Puebla, México.

1994-1996

- “Land of Tempests”, Harris Museum y Briglton Museum, Inglaterra.
- “Indagaciones”, Galería Sol del Río, Guatemala, Guatemala.

1992

- “500 años basta” Aarhus, Dinamarca.

1991

- “Latin American Drawings Today”, San Diego Museum of Arts, California, USA.

1990

- VII Bienal de Arte Paiz, Guatemala, Guatemala.
- Galería de Arte plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.
- Primer Salón Contemporáneo de pintura, IHCI, Tegucigalpa, Honduras.

1988

- “Latin American Graphic Arts”, Bienal MOCHA, Nueva York, USA
- “Angeología”, Galería Imaginaria, Antigua Guatemala, Guatemala.
- “Refigura”, Galería de Arte Moderno, San Antonio Texas, USA.
- “Presencia imaginaria”, Museo de Arte Moderno, Guatemala, Guatemala.

- “Presencia imaginaria”, Galería Arte Plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.
 - Museo de Arte Moderno, México, D.F., México.
 - “Imaginary Presence, Guatemalan Art of the 80’s”, Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), Nueva York, USA.
- 1988
- VI Bienal de Arte Paiz, Guatemala, Guatemala.
- 1987
- “Tres pintores: Isabel Ruiz, Moisés Barrios y Luis González Palma”, Galería Imaginaria, Antigua Guatemala, Guatemala.
 - VIII Bienal Internacional de Arte, Valparaíso, Chile.
 - Third International Biennial Print Exhibit, Taipei, ROC
 - Grabado Guatemalteco, Managua, Nicaragua y La Habana, Cuba.
- 1986
- 1986
 - VII Bienal de Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.
 - Latin American Graphic Arts, Bienal MOCHA, Nueva York, USA.
 - Gráfica de Guatemala, Instituto Latinoamericano, Roma, Italia.
- 1986
- V Bienal de Arte Paiz, Guatemala, Guatemala.
- 1985
- Second International Biennial Print, Taipei, ROC.
- 1984
- Pintura Contemporánea de Guatemala, Museo Nacional de Historia, Taipei ROC.
 - Exposición Internacional de Grabado, Curitiba, Brasil.
 - IV Bienal de Arte Paiz, Guatemala, Guatemala.
- 1983
- Mini Gravat Internacional, Cadaqués, Barcelona, España.
 - VI Bienal de Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.
 - First Internacional Bienal Print Exhibit, Taipei, ROC.
- 1982
- Mini Cravat Internacional, Cadaqués, Barcelona, España.
 - III Bienal de Arte Paiz, Guatemala, Guatemala.
- 1980
- Exposición de pintura en el primer congreso de Creación Femenina, Museo Hispánico Universidad de Mayagüez, Puerto Rico.

1980

- Exposiciones en áreas marginales y parques como docente de estudiantes de Universidad Popular, Guatemala, Guatemala.

1978

- I Bienal de Arte Paiz, Guatemala, Guatemala.

1977

- “Pintores Guatemaltecos”, Galería de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana.

1974

- “La mujer en la plástica guatemalteca”, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guatemala, Guatemala.
- “Arte Guatemalteco, Contemporáneo”, San Antonio, Texas, USA.

1973

- “Grabado Guatemalteco,” Biblioteca Nacional de Guatemala, Guatemala, Guatemala.

1969

- Grabados, Galería Vértebra, Guatemala, Guatemala.

Distinciones

1984

Mención Honorífica IV Bienal de Arte Paiz, a la obra “Al toro por los cuernos”.

1988

Premio único Glifo de Oro, VI Bienal de Arte Paiz, 1988, a la obra “Personaje memoria de memorias”.

MARÍA DOLORES CASTELLANOS

Boston, Massachussets, USA, 1958

Estudios

- Estudios de restauración en pintura de caballete, Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración, Madrid, España.
- Estudios de pintura con los maestros Manolo Gallardo, Roberto Cabrera, Roberto González Goyri y Elmar René Rojas.
- Autodidacta en Escultura y Cerámica

Exposiciones individuales

2000

- “El objeto del deseo” Galería Sol del Río, Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala.

1999

- “Conversación interior”, Galería de Arte de las Américas, OEA, Washington, D.C., USA
- “A través del tiempo” , Galería Contexto, Guatemala, Guatemala.

1998

- “Anatomía íntima”, Galería Sol del Río, Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala.

1996

- “Intercesores”, Galería Sol del Río, Arte Contemporánea, Guatemala.

1995

- María Dolores, obra reciente, Galería El Túnel, Guatemala, Guatemala, Guatemala.

1994

- Galería Sol del Río, Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala.

1993

- Galería Sol del Río, Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala.

1992

- *María Dolores, Obra reciente*, Galería El Túnel, Guatemala.

1991

- María Dolores en Galería Plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.

1990

- *María Dolores*, Galería El túnel, Guatemala, Guatemala.

1989

- “Arcilla” Galería El Túnel, Guatemala, Guatemala.

Exposiciones colectivas

2003

- Bienal Internacional de Escultura, Toyamura, Japón.

2002

- “Zonas de Tensión”, De Gang Gallery, Haarlem, Holanda.

2001

- Séptima Bienal de Arte, Cuenca, Ecuador.
- “Zonas adyacentes”, Galería Sol del Río , Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala.
- “From Classic to Modern: Revisiting the figure in the Permanent Collection”, Washington D.C., USA.

- Exposición Banco Centroamericano de Integración Económica, “Integración Relevante: muestra de artistas plásticos centroamericanos por su 40 aniversario”, Tegucigalpa, Honduras.
 - Contexto, Sala Municipal de Exposiciones de la Iglesia de las Francesas, Valladolid, España.
- 2000
- Escultura, Galería El Ático, Guatemala, Guatemala.
 - Muestra Centroamericana “Sin Fronteras”, Grupo Causa, Galería Plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.
 - Villanova Fine Arts, El Salvador; Galería Portales, Honduras; Códice, Nicaragua; Valenti, Costa Rica.
 - Temas centrales, Primer Simposio Regional, TEOR/ética_San José, Costa Rica.
 - Espacio Internacional: Presencia de Guatemala en el Salón de Plástica Mexicana”, Centro Histórico, México D.F. México.
- 1999
- “Últimos 10 años de la Plástica Guatemalteca” Galería El Ático, Guatemala, Guatemala.
 - Arte Subasta Juannio’99
 - “Mua Instala ’99, Mujeres en las Artes”, Tegucigalpa, Honduras.
- 1998
- “La piel”, Museo de Arte Moderno de Guatemala, ‘Carlos Mérida’, Guatemala, Guatemala.
 - “Arte sin título” Plaza G&T, Guatemala, Guatemala.
 - “1265 km. Arte de Guatemala en Cuba”, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba.
 - Exposición Villa de Madrid, Madrid, España.
- 1997
- “Arte contemporáneo en Guatemala” Bayer de Guatemala, S.A., Museo Ixchel del Traje Indígena, Guatemala, Guatemala.
 - “Arte Contemporáneo Guatemalteco, Departamento de Cultura Bayer AG. Leverkusen y Dormagen, Alemania.
 - “The First Group Art Exhibit”, Golin Harrys, New York, USA.
 - “Women Beyond Borders”, Los Ángeles, California, USA.
 - “Miniaturas”, Galería El Ático, Guatemala, Guatemala.
 - “Escultura Guatemalteca Contemporánea”, Galería Poliedro, Guatemala, Guatemala.

1996

- “Visión de Arte Contemporáneo en Guatemala III” Museo de Arte Moderno ‘Carlos Mérida’, Guatemala, Guatemala.
- II Bienal de arte del Caribe y Centro América, Museo de Arte Moderno, Sto. Domingo, República Dominicana.
- Primer Encuentro Integracionista de la Plástica Centroamericana, Ciudad de Panamá, Panamá.
- Staff Association Art Gallery, Washington, D.C., USA.
- Galería Artconsult, Exposición de Aniversario, Guatemala, Guatemala.
- Escultura, Galería El Ático, Guatemala, Guatemala.

1995

- “Maestros de Todos los Tiempos”, Galería El Ático, Guatemala, Guatemala.
- Salón de Escultura Iberoamericana, Instituto Mexicano, Washington, D.C., USA.
- “Escultura y Pintura”, Galería D’zunun, Guatemala, Guatemala
- “Corazonadas”, Museo Ixchel del Traje Indígena, Guatemala, Guatemala.

1994

- “Pintura Joven de Guatemala”, Calendario Dinners Club, Guatemala, Guatemala.
- Escultura, Galería El Ático, Guatemala, Guatemala.
- “El Túnel en el Museo Ixchel”, Museo Ixchel, Guatemala, Guatemala.

1993

- “Plástica Contemporánea”, Galería Plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.
- “Escultura”, Galería el Ático, Guatemala, Guatemala.
- “Mujeres por el Arte”, Galería El Túnel, Guatemala, Guatemala.
- “22 Años de Magia”, Galería el Túnel, Guatemala, Guatemala.

1992

- “5 Artistas Mujeres”, Galería Plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.
- “El Mundo de Once Pintoras”, Galería El Túnel, Guatemala, Guatemala.
- Roemer und Pellizaeus Museum, Hidesheim, Alemania.

1991

- “Cerámica escultórica”, Primer Festival Paiz, Guatemala, Guatemala.
- “Pintura y Escultura”, Museo Ixchel del Traje Indígena, Guatemala, Guatemala.
- “Grupo Itzul”, Galería Plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.
- “Grupo Itzul”. Galería de Arte Moderno, Santo Domingo República Dominicana.

1990

- “Nueva Figuración en Guatemala”, Galería Plástica Contemporánea, Guatemala, Guatemala.

- “Arte de Guatemala II” Bacardi Art Gallery, Miami, Florida, USA.
- “Grupo Itzul”, Patronato de Bellas Artes, Guatemala, Guatemala.
- La Galería, Quetzaltenango, Guatemala.

Distinciones

- 2003 Primer Lugar, Bienal Internacional de Escultura, Toyamura, Japón.
- 2001 Premio Escultura, Subasta Rotarios, Guatemala.
Premio único, Certamen Juannio, Guatemala.
- 1994 Premio Único en escultura, Glifo de Oro, IX Bienal de Arte Paiz, Guatemala.
- 1990 Segundo Lugar, Certamen Cerámica Escultórica, 15 de septiembre, Guatemala.

DARÍO ESCOBAR

Guatemala, 1971

Estudios artísticos

Realizó estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, Guatemala.

1983-1989

Cursó estudios de arquitectura en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala.

Estudios de restauración en el Museo de Arte Colonial de Antigua Guatemala.

Exposiciones individuales

2002

- Obra Reciente, Galería Sol del Río. Guatemala, Guatemala

2000

- “Fin’amors”, Galería Sol del Río, Guatemala

1998

- “Me leerás donde no escribo”, Programa de Desarrollo Artístico Juvenil, Lobby Banco del Café, Guatemala.

1997

- “La lección de anatomía”, Galería El Ático, Guatemala, Guatemala.

1996

- “EXVOTOS, de la serie, Temas del Olvido”, Galería de Arte Universidad Rafael Landívar, Guatemala.

1994

- Galería de Arte, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, Guatemala.

Exposiciones colectivas

2001

- “13 horas” Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
- IV Bienal Barro de América, Venezuela.
- “Art is my business”, Galería Jacobo Karpio, San José, Costa Rica.

1999

- II Bienal Iberoamericana de Lima, Perú.
- “Arte Guatemalteco”, Sala Oficial Juan Ismael, Cabildo de Fuerteventura, Islas Canarias, España.

1998

- XI Bienal de Arte Paiz, Guatemala.
- VI Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- I Bienal del Istmo Centroamericano, Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, Guatemala.
- -“Arte Centroamericano”, DUMA (Duke University Museum of Art) Carolina del Norte, USA.
- “La lección de anatomía” Certamen Subasta Juannio, Premio Único.
- “Fotojornada 98”, Museo Nacional de Arte Moderno. Carlos Mérida, Guatemala.
- “Sin título por falta de imaginación”, Colectivo PAI (Por un arte Independiente), Guatemala, Guatemala.

1997

- Arte Subasta Club Rotarios.
- Galería Sol del Río, Guatemala.
- “La joven estampa”, Casa de las Américas, la Habana, Cuba.
- “Arte Guatemalteco”, Sala Imago, Gran teatro de la Habana, Cuba.

1996

- Círculo Nacional de Prensa, Guatemala.
- Galería La Fuente, Antigua Guatemala.
- X Bienal de Arte Paiz, Guatemala.
- “Expresiones jóvenes”, Galería El Áttico, Guatemala.

1995

- Museo Universitario, Universidad de San Carlos de Guatemala.

- “Esculturitas”, Galería El Ático, Guatemala.
- “Generación del 90”, Galería Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- “Guatemala, a través de su arte”, XIII Feria Internacional de Guatemala, Parque de la Industria, Guatemala.

1994

- “Un grito por la revolución 50 años después”, Casa de la Cultura, Antigua Guatemala Guatemala.

Distinciones

Premio único, Certamen Juannio 1998, categoría libre.

Mención Honorífica XI Bienal de Arte Paiz, 1998, Categoría Artistas Invitados.

Glifo de Plata, X Bienal de Arte Paiz, 1996, Categoría Pintura Libre.

MAX LEIVA

Guatemala, 1966

Estudios básicos realizados en Guatemala.

Estudios artísticos

1988-1991

- Estudios de la Escuela Nacional de Artes Plástica, ENAP, Guatemala.
- Taller de escultura del maestro Dagoberto Vásquez, Guatemala.

1991-1993

- Becado por UNESCO, Estudios de Escultura y Fundición de Bronce, **Universidad de Silpakorn, Bangkok, Tailandia.**

1994

- Culmina estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, Guatemala.

1998-99

- Asistente del maestro escultor: Dagoberto Vásquez, Guatemala.

Exposiciones individuales

2005

- Galeria El Ático, Muestra de cerámicas, Guatemala, Guatemala.

2004

- Galeria La Pinacoteca, Muestra de esculturas en bronce, Guatemala, Guatemala.

2002

- Galería Rocío Quiroa, Exposición Tintas, Guatemala, Guatemala.
- Galería El Attico, Esculturas en Bronce serie “Ladrones”. Guatemala, Guatemala
- Galería El Ático, Dibujos a Tinta, Guatemala, Guatemala

2000

- Galería El Ático, Escultura Bronces. Guatemala, Guatemala.

1996

- Galería El Ático, exposición de tintas, Guatemala, Guatemala.

1992,

- Silpacorn University, Bangkok, Tailandia.

Exposiciones Colectivas

2005

- Juannio 2005, Guatemala, Guatemala.
- Arte subasta 2005, Club Rotario Guatemala Sur, Guatemala.
- Feria Arteaméricas, Galería 123, Miami, Florida, USA.

2004

- XIV Muestra de pintura y escultura latinoamericana, Galería Espacio, San Salvador, El Salvador.

2002

- Feria internacional Art Miami, Galería Pirámide, Miami, Florida, USA.

2001

- Feria internacional Art Miami, Galería Pirámide, Miami, Florida. USA.

1999

- Colectiva de Escultura, Museo Ixchel del Traje Indígena, Guatemala, Guatemala.

1998

- Colectiva de Escultura, Galería Poliedro, Guatemala, Guatemala.

1995

- Festival Cervantino de Guanajuato, México

1994, 95, 96, 97, 98, 99.

- Galería del Patronato de Bellas Artes, Guatemala, Guatemala.
- Galería El Sitio, Antigua Guatemala, Guatemala.
- Juannio, Exposición subasta, Guatemala, Guatemala.

1990

- Compartiendo 3 Jóvenes valores, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guatemala, Guatemala.
- Museo Ixchel del traje indígena, Guatemala, Guatemala.

OBRA PÚBLICA

- Monumento a Miguel Ángel Asturias, bronce, 2. Avenida de la Reforma y 14 calle, Ciudad de Guatemala, Guatemala.
- Monumento al Jugador de Pelota, Academia Olímpica en Olimpia, Grecia.
- Monumento al Hermano Pedro, Bronce, Bulevar Aeropuerto La Aurora, Ciudad de Guatemala, Guatemala.
- Busto al Padre Goicolea, Ciudad de Mixco, Guatemala.
- Colaboración con el maestro Dagoberto Vásquez en la realización de la obra monumental “Ofrenda”, Hotel Intercontinental, Ciudad de Guatemala.
- Busto a Henry Dunant, Cruz Roja Internacional, San José, Costa Rica.
- Busto al Obispo de América Francisco Marroquín, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala, Guatemala.
- Monumento La siembra, Netanya, Israel.
- Monumento Mujer en la cima, Santa Catarina, Brasil.

OBRA EN MUSEOS

- Museo de Arte Latino Americano MOLAA, obra: “De Incógnito”, Bronce, 1.98 mts, Ubicación: Jardín central del museo.

Distinciones

- 2003 Primer Premio, Certamen Rosas Botrán, Guatemala, Guatemala.
- 2002 Primer Premio, Certamen Arte Subasta Rotarios, Guatemala, Guatemala.
- 1994 Mención Honorífica de Escultura, Bienal de Arte Paiz, Guatemala, Guatemala.
Primer Premio, Certamen Fundación G&T, Galería El Sitio, Antigua Guatemala, Guatemala.
- 1991 Primer Premio de Escultura Monumento a la tierra, Instituto Guatemalteco Americano, IGA, Guatemala, Guatemala.

Simposios

- 2004 Simposio Internacional de Escultura, Changchun, China, Fundición de bronce
- 2001 I Simposio de escultura en piedra, Talla en mármol, Brusque 2001, Brusque, Santa Catarina, Brasil.
- 2000 Simposio Escultura en piedra, Netanya, Israel.