



"Día de los Santos - Día de los Muertos" - Guatemala





Día de los Santos as celebrated in Guatemala



"Imágenes de Oro/Images in Gold"

from Fundación G&T



"Picturing Guatemala 1870 - 1997"

Images from the CIRMA* Photography Archive

"Guatemala Ante La Lente 1870 - 1997"

Imágenes de la Fototeca de CIRMA

(*Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica)



Textiles from Museo Casa del Tejido Antiguo



November 1 to December 14, 1999

Contents

<i>Section</i>	<i>Page</i>
Foreword Denise Lugo, Director	7
Día de los Santos Jorge Erdmenger Pérez, Cónsul General de Guatemala, Los Angeles, California	8
From the Curator Margarita Medina	10
The Giant Barriletes Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala	12
Images in Gold Antonio Prado Cobos	21
Picturing Guatemala Tani Marilena Adams Arturo Taracena Arriola	29
A History of Textiles Alida Pérez, Directora, Museo Casa del Tejido Antiguo, Antigua, Guatemala	45
Catalog Credits	48
Exhibition Credits	49

Foreword

As Director of the Latino Museum of History, Art and Culture, it gives me great pleasure to present the fourth annual "*Día de los Muertos*" exhibition. This year's exhibition is unique because it pays homage to Guatemala and the audience will view the famous "*Barriletes*" kites for the first time in California. Used as an intermediary communication tool between the people and the heavens, these kites are the single most important element in the "*All Saints Day*" celebration in Guatemala. The exhibition has three accompanying components, which are:

- Photography - "*Imágenes de Oro/Images in Gold*", selections from the famous Fundación G&T collection of the Galería Guatemala.
- Photography - "*Picturing Guatemala*", images from the CIRMA photographic archives "*One Hundred Years of Guatemala*". This historical photo exhibit will be shown in California for the first time.
- An array of textiles.

With a pictorial, psychological and nationalistic affinity, the imagery of these components creates a link to the past that evokes an analogous involvement in paying homage to those who came before us (ancestral worship). For us in the United States who may only be familiar with the traditional Mexican "*Día De Los Muertos*", this exhibition further exposes us to the cultural diversity of Latin America.

I wish to thank the following for the exhibition support: The Consulate General of Guatemala, the Honorable Jorge Erdmenger Perez, Ministry of Culture and Sports of Guatemala, INGUAT (Instituto Guatemalteco de Turismo), CIRMA, Fundación G&T, Museo Casa del Tejido Antiguo, (Jay Richin Ri Ojer Quiem), State of California Department of Education, California Arts Council, Grupo Taca, City of Los Angeles Cultural Affairs Department, and Telemundo 52, for making this exhibition a reality.



En mi calidad de director del Museo Latino de Historia, Arte y Cultura, me da gran placer presentar la cuarta exhibición anual del "*Día de los Muertos*". La exhibición de este año tiene una característica única ya que le rinde homenaje a Guatemala y el público tendrá la oportunidad de ver, por primera vez en California, los famosos cometas o "*Barriletes*", los cuales se utilizan como enlace entre la gente y el cielo, y constituyen el elemento más importante en la celebración del Día de los Santos en Guatemala. La exhibición cuenta con tres componentes adicionales:

- Muestra fotográfica - "*Imágenes de Oro*", selecciones de la famosa colección de la Fundación G&T de la Galería Guatemala.
- Muestra fotográfica - "*Guatemala Ante la Lente*", imágenes de los archivos fotográficos de CIRMA "*Cien años de Guatemala*". Es la primera vez que se presenta en California esta histórica exhibición fotográfica.
- Una serie de muestras textiles.

Las imágenes de los componentes de esta muestra, de una afinidad pictórica, psicológica y regional, crean un lazo con el pasado que sugiere una participación análoga al rendir homenaje a aquellos que vinieron antes que nosotros (adoración a los antepasados). A los residentes de los Estados Unidos, que conocemos sólo el tradicional "*Día de los Muertos*" mexicano, esta exhibición nos familiariza con la diversidad cultural de la América Latina.

Deseo agradecer a las siguientes personas e instituciones por su apoyo a esta muestra: Consulado General de Guatemala, a través de su titular, respetable señor Jorge Erdmenger Pérez, Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, INGUAT (Instituto Guatemalteco de Turismo), CIRMA, Fundación G&T, Museo Casa del Tejido Antiguo (Jay Richin Ri Ojer Quiem), Departamento de Educación del Estado de California, Concilio para las Artes de California, Grupo TACA, Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de Los Angeles y Telemundo 52. Nuestro agradecimiento por haber hecho realidad esta exhibición.

Denise Lugo, Director



Día de los Santos – Día de los Muertos

On November first, the Guatemalan people join together to pay tribute to their dead, but guided by their various beliefs of ancestral roots, carry out different types of rituals. During such rituals, the food, the color of the flowers and the elements, the aromas of incense, the textures of the rosaries, flowers, earth, water and the murmurs created by the sound of the air, and by the prayers or conversations between those who are alive and those who left this life, play an important role. All these elements that activate the five senses represent at the same time the elements of nature, which are also present in the indigenous cosmogony.

The exhibition *Día de los Santos / Día de los Muertos*, shows the celebration that takes place in the cemetery of Santiago Sacatepéquez, characterized by the use of giant “barriletes”, whose designs are inspired by indigenous textiles. Along with it, the exhibition shows a collection of photographs of Saints of the Catholic and Christian church. In a different context but similarly, “barriletes” and saints are the carriers of prayers from the living to those who have already departed. Also, the photos of the deceased are contemplated with special appreciation and to demonstrate this, the exhibition displays photography from the last one hundred years of Guatemala, in which nostalgia and an air of melancholia for the past, are joined to affirm and to contrast with the present, different and powerful, which will also become the past.



El primero de noviembre, los guatemaltecos unidos con el propósito de rendir tributo a sus muertos, pero guiados por sus variadas creencias de ancestrales raíces, llevan a cabo diferentes tipos de rituales. Durante los mismos, juegan un papel importante la comida, el color de las flores y los elementos, los aromas de incienso, las texturas de rosarios, flores, tierra, agua y los murmullos provocados por sonidos del aire, rezos o pláticas de quienes viven, con quienes partieron de esta vida. Todos estos elementos que activan los cinco sentidos representan, al mismo tiempo, los elementos de la naturaleza, presentes también en la cosmogonía indígena de Guatemala.

La exposición Día de los Santos/Día de los Muertos nos muestra la celebración que se realiza en el cementerio de Santiago Sacatepéquez, caracterizada por la utilización de barriletes gigantes, cuyos diseños son inspirados por los diseños de los textiles indígenas. Paralelamente la exposición muestra una colección de fotografías de Santos de la iglesia Católica y Cristiana. En diferente contexto pero de igual manera, barriletes y Santos, son los mensajeros de plegarias de los vivos hacia quienes ya partieron. También las fotos de los difuntos son contempladas con especial aprecio y como muestra de ello la exposición presenta una muestra de fotografía de los últimos cien años de Guatemala en la que la nostalgia y un aire de melancolía por el pasado se mezclan, para afirmar y contrastar con el presente, diferente y pujante, que igualmente se convertirá en pasado.

Jorge Erdmenger Pérez
Cónsul General de Guatemala
Los Angeles, California



Día de los Santos/All Saints' Day



Chichicastenango, Guatemala

From the Curator

When the Spaniards conquered what is now known as Latin America, its peoples were evangelized. Pre-Hispanic cultures suffered a shock as religious rituals they had used to worship and venerate their gods underwent a total change. History tells us that the ancient religious practices and festivals had to be adopted in order to impose the new doctrine brought by the Catholic Church. Thus, November first on the Christian (Roman) calendar was set aside as a day dedicated to venerating all saints, and November second as a day to honor the dead.

Many Latin American peoples still maintain their deep-rooted traditions of celebrating the festivals of the saints and of the dead, as is seen, for example, in the Guatemalan tradition known as "All Saints' Day". Offerings are prepared at home with flower petals and candles. The faithful also visit the cemetery, where they adorn the tombs of their ancestors in an attempt to communicate with them through prayer and festivities. These festivities, observed principally in towns such as Santiago Sacatepéquez or Sumpango on November first, take shape in a kite called a *barrilete*. The *barrilete* and a traditional cuisine prepared for the occasion known as *fiambre* form the basic elements of the celebration.

In some places such as Colotenango, the *marimba* [a traditional wooden xylophone] is played in the cemetery as the local people dance. In other cases, families take turns ringing the church bells in honor of their dead.

This tradition dates back to time immemorial. Part of its origin is found in the stories of El Quiché and the narratives included in the Popol Vuh. Adrián Recinos, a translator and expert on pre-Hispanic literature, stated that "the pages [of the Popol Vuh] are a testimony to the spiritual quality of the culture in which it was written".

According to statements from proselytizers and historians such as Bernardino de Sahagún, Bartolomé de las Casas, Toribio de Motolinía, Juan de Torquemada, Bernal Díaz del Castillo, and, in the specific case of Guatemala, Francisco Ximénez, the inhabitants of Meso-America already had their own writing system. This allowed them to document events in their communities, their genealogy, the succession of their kings, their territorial limits, holidays, ceremonies, laws, educational system, and of course their religious rites, which already included the celebration dedicated to the dead.

It is only fair to acknowledge and esteem the infinite, time-transcending richness of cultural expression, passed down by the Indigenous peoples of the Americas. Each of these peoples have provided us with the elements to identify them one by one through their color, rhythm, flavors, landscape, rites, and art, as seen in this case in Guatemala through a simple holiday celebration of All Saints' Day.



Después de la conquista española en lo que hoy es Latinoamérica, y con la evangelización de sus pueblos, las culturas prehispánicas sufrieron un choque y un cambio absoluto en todos los rituales religiosos que tenían para adorar y celebrar a sus dioses. Según lo establece la historia, la evangelización tuvo que valerse de las antiguas prácticas y festividades religiosas para imponer la nueva doctrina, que respaldaba la iglesia católica. Es así como se derivó que en el calendario cristiano (romano), esté marcado el primer día de noviembre como día dedicado a la celebración de todos los santos y el segundo día para honrar a los difuntos.

Muchos son los pueblos Latinoamericanos que han conservado con arraigo hasta nuestros días, el festejo a los santos y a los difuntos, como lo demuestra, entre otros, la tradición guatemalteca en su "Día de los Santos". Dicha fiesta consiste en la preparación de ofrendas dentro de las casas, con pétalos de flores y velas, así como la visita de los fieles a los cementerios, en donde se adornan las tumbas de sus antepasados con la intención de departir con ellos, dignamente, a través de la oración y el jolgorio. Este jolgorio, que se observa mayormente en poblaciones como Santiago Sacatepéquez o Sumpango, el primero de noviembre, tiene forma de cometa y es llamado "barrilete", el cual, junto con el fiambre (platillo acostumbrado para la ocasión), son elementos básicos para la celebración.

En algunos lugares como Colotenango, la marimba toca en el cementerio, al tiempo que sus habitantes bailan, o bien, en otros casos, las familias se turnan para sonar las campanas de la iglesia, en honor a sus muertos.

Esta tradición, que viene desde tiempos inmemoriales, bien encuentra parte de su origen en los cuentos del Quiché y las narraciones contenidas en el Popol Vuh pues, como lo dice Adrián Recinos (traductor y conocedor de la literatura prehispánica), "sus páginas testimonian la calidad espiritual de la cultura en que fue escrito".

A partir de las declaraciones de evangelizadores e historiadores como Bernardino de Sahagún, Bartolomé de las Casas, Toribio de Motolinía, Juan de Torquemada, Bernal Díaz del Castillo y, en el caso específico de Guatemala, Francisco Ximénez, los habitantes de Mesoamérica ya se regían por un sistema propio de escritura que les permitía documentar el acontecer de su pueblo, su genealogía, la sucesión de sus reyes, la delimitación de su territorio, sus fiestas, sus ceremonias, sus leyes, su forma de educar, y por supuesto sus ritos religiosos, en donde ya tenía cabida la celebración dedicada a los muertos.

Es justo pues reconocer y darle su valor a esa riqueza infinita de manifestaciones culturales que han trascendido en el tiempo y que envuelve a los pueblos indígenas americanos, los cuales nos proveen los elementos para identificarlos uno a uno por su color, su ritmo, su sabor, su paisaje, sus ritos y su arte, como ahora lo presenta Guatemala a través de una sencilla recreación de su fiesta para los santos.

Margarita Medina, Curadora



Cemetery at Sumpango, Guatemala



The Giant Barriletes

A *barrilete* is a craft product, made with tissue paper, measuring from six to 43 feet in diameter. Although this was originally an Indian custom, Guatemalans of mixed Indian and European origin (*ladinos*) have now taken an interest in making *barriletes* as well.

According to Christian tradition, the whole world prepares to honor its dead. Almost every town has a cemetery on its outskirts, perched on a hillside. The humble refer to the cemetery as *camposanto* [literally, "holy field"]. On November first, All Saints' Day, early in the morning, local families set out for the cemetery. There a most unique ceremony is held. Prayers and monologues to the dead are offered alongside one's relatives' graves, previously adorned with natural and artificial wreaths of flowers. Meanwhile, *barriletes* are placed in the lower portion of the cemetery. For those who fly the giant *barriletes*, the act is a solemn one.

The giant *barrilete* is not just one more object created to capture the attention of persons from near and far. One could say that the *barrilete* carries the peoples' memories, sorrows, joy, faith and enthusiasm. Its radiant figure lifts up a people, so that they will not go unnoticed.

The date when *barriletes* were first made cannot be stated with precision, but there is a legend that explains their origin:



Los Barriletes Gigantes

Hablar de un barrilete es hablar de un producto artesanal, hecho con papel de china, que mide entre 2 y 13 metros de diámetro. Aunque originalmente es una práctica indígena, últimamente los ladinos también se han interesado en hacer barriletes.

De acuerdo a la tradición cristiana, todo el mundo se prepara para honrar a sus muertos. Casi todos los pueblos tienen su cementerio en las afueras, dominado desde alguna loma. La gente sencilla le da el nombre de camposanto. El primero de noviembre o día de todos los santos, a temprana hora, las familias de la localidad se encaminan al cementerio donde llevan a cabo una ceremonia muy particular (rezos o monólogos dirigidos a sus muertos) junto a las tumbas de sus parientes, las cuales han sido previamente decoradas con guirnaldas de flores naturales y artificiales. Mientras, en la parte más baja del cementerio, se van instalando los barriletes. Pero para los que se dedican a la volada de los barriletes gigantes, el hecho reviste solemnidad.

El barrilete gigante no es un objeto más, creado para captar la atención de propios y extraños; en el se prenden por así decirlo, el recuerdo, la tristeza, la alegría, la fe, el entusiasmo, etc. En su radiante figura, se levanta un pueblo para no pasar desapercibido.





Many, many years ago, on the Day of the Dead, the Sumpango *camposanto* would be invaded by evil spirits that would come and disturb the good souls whose bodies were laid to rest in that place. These souls would wander, disturbed and agitated, through the simple houses of the town.

This commotion would recur each year on the Day of the Dead. The legend states that the inhabitants of that time, faced with this situation year after year, decided to consult the traditional shamans to whom they would go for consultation on evil spirits. The shamans met and agreed that the only way to force out the evil spirits was to make the wind collide with pieces of paper, for the good souls to rest in peace.

According to the tale, this is the origin of the *barriletes*, which were used to drive out the evil spirits with the unique sound produced by the paper colliding against the wind.

Another legend states that the *barriletes*, as they rise, allow us to communicate with our ancestors.



No se puede establecer con precisión desde cuando comienzan a elaborarse los barriletes, aunque existe una leyenda que explica el origen de estos.

Durante el Día de los Difuntos, desde hace muchísimos años, el camposanto de Sumpango era invadido por espíritus malignos que llegaban a ocasionar molestias a las buenas ánimas, cuyos cuerpos descansaban en el mismo. Debido a todo esto, las ánimas vagaban inquietas y molestas, por las sencillas viviendas de la población.

Aquella perturbación se producía todos los años, en el Día de los Difuntos. La leyenda relata que los moradores de la época, dada la situación que prevalecía año con año, decidieron consultar el fenómeno con los tradicionales brujos a quienes acudieron para consultar los maleficios. Los brujos coincidieron y opinaron que el único medio para forzar la retirada de los espíritus del mal, era provocar que el viento chocara con pedazos de papel, para así dejar descansar tranquilamente a las buenas ánimas.

Según el relato, de ahí se originan los barriletes, cuyo medio fue utilizado para alejar a los malos espíritus, con su sonido peculiar que se produce por el papel chocando con el viento.

Otra leyenda cuenta que los barriletes al elevarse, constituyen un medio de comunicación con nuestros ancestros.





The giant barriletes reveal an extensive mixture of craftsmanship, balance, color and tradition, manifesting a combination of Guatemalan customs and folkloric elements, as well as the different social problems which affect their communities.

Once the design is chosen, the body of the barrilete is formed, using tissue paper because of its wide variety of colors and its transparency, which is important for a spectacular and colorful appraisal through the luminescence of the sunlight. Next, a fringe constructed also with tissue paper is added to help with its elevation and maintaining its equilibrium while in the air. After that, the tail or patzunga, made of remnants of fabric and a thick cord is put in place in order to give balance to the barrilete and prevent it from collapsing towards any side. The length of the tail as well as the fringe are in accord with the size of the barrilete. Finally, the sumbadora is incorporated, consisting of another piece of tissue paper pasted on a cord, and placed on the higher part of the barrilete. It is supported by two reeds which are attached to the structure. This frame or structure which is made of veral cane, vestilla, practically of bamboo reed, is assembled on the night on the thirty first of October in an open space. Each cane is tied with hemp or loops and mooring wire, until acquiring the traditional polygonal form; this activity is called "Lunada del Barrilete".

There is no doubt that the formed art in the tissue paper is priceless, nevertheless, to have an idea, an approximate calculation has been made, taking into account materials used and competent labor. After consulting with one of the groups that make barriletes, composed of 35 persons, who spend 45 consecutive days, working six hours everyday to elaborate a barrilete that usually measures ten meters in diameter, the cost is around 44,690 quetzales.

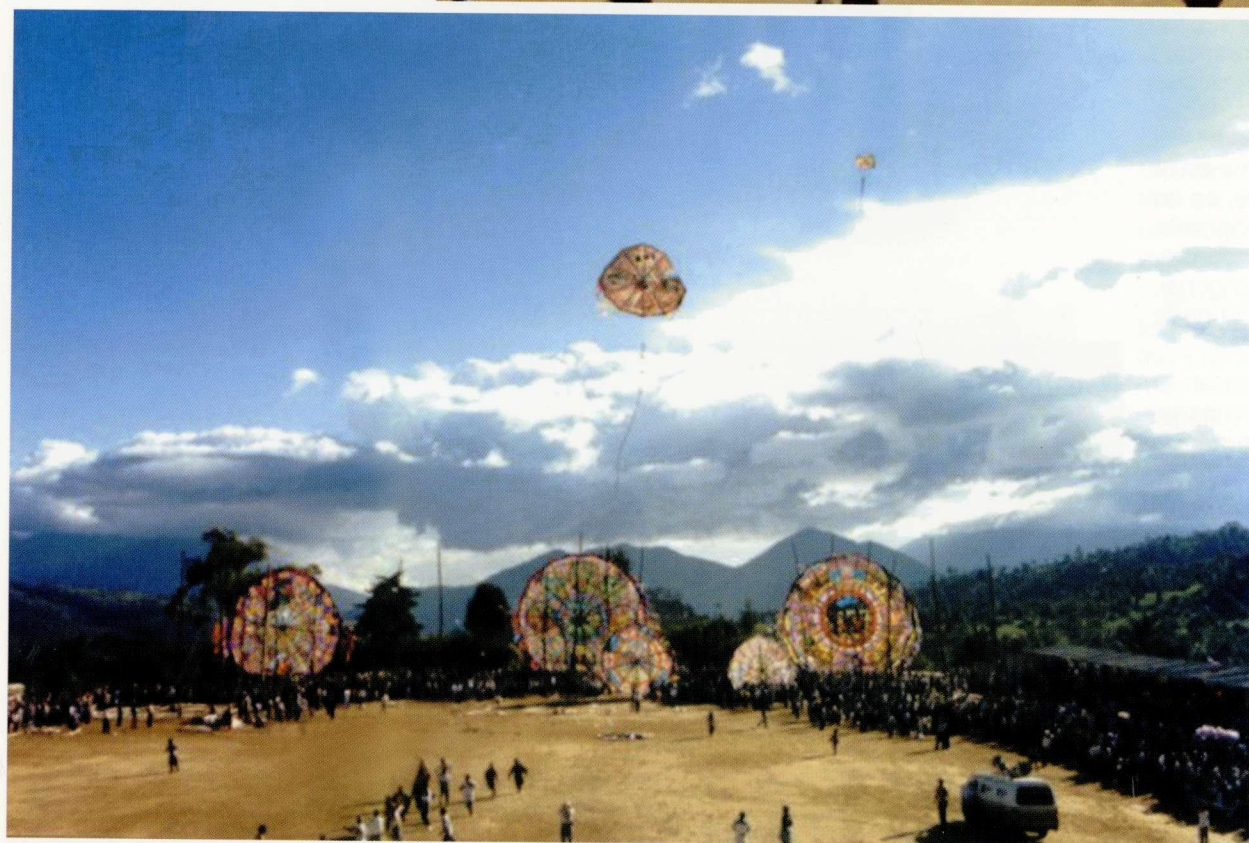


Indiscutiblemente los barriletes gigantes conjugan una extensa mezcla de artesanía, balance, colorido y tradición en donde, a manera de diseño, se plasman y ponen de manifiesto el costumbrismo y el folklore guatemaltecos, así como los diferentes problemas sociales que afectan a su comunidad.

Una vez seleccionado el diseño, se procede a formar el cuerpo del barrilete usando papel de China, por su gran variedad de colores y transparencia, ya que de ello depende que tenga una magnífica y colorida apreciación con los rayos solares. Luego se le añade alrededor un fleco, también de papel de China, para ayudarlo a elevarse y mantenerlo equilibrado en el aire. Después se coloca la cola o patzunga que se elabora con sobrantes de tela y una pita gruesa intercalada, para que el barrilete no se vaya de lado y tenga balance. La longitud tanto de la cola como del fleco, responden al tamaño de cada barrilete. Al final se incorpora la sumbadora, que consiste en otro retazo de papel pegado a una pita, para colocarse en la parte superior, sostenida por dos cañas que están unidas al armazón del barrilete. Esta armazón o estructura hecha de caña de vernal, de vastilla, o bien de bambú, se forma en la noche del treinta y uno de octubre, en un espacio amplio. Cada caña es amarrada con cañamo o lazos y alambre de amarre, hasta adquirir la tradicional forma poligonal, a esta actividad se le denomina "Lunada del Barrilete".

Indudablemente el arte plasmado en el papel de china no tiene precio, sin embargo para tener una idea se ha hecho un cálculo aproximado tomando en consideración materiales y mano de obra calificada y, según consulta realizada a uno de los grupos que elaboran barriletes, que se compone de más de 35 personas, quienes utilizan un espacio de 45 días consecutivos, trabajando 6 horas diarias para elaborar un barrilete que sobrepasa los 10 metros de alto, se estima un costo de 44,690.00 quetzales .





A religious sculpture of a saint, likely St. Ignace of Loyola, depicted in dark, flowing robes. He stands holding a starburst in his right hand and a large, open book in his left. He wears a radiant halo. At his feet lies a figure, possibly a demon or a sinner, in a state of distress or defeat. The entire scene is set against a dark background.

Imágenes de Oro/Images in Gold



Página anterior/Overleaf:
SAN IGNACIO DE LOYOLA
41 cm
Anónimo / *Anonymous*
Siglo XVIII / *18th Century*
Iglesia de la Merced, Guatemala
Church of Merced, Guatemala

SAN JOSE
135 cm
Alonso de la Paz
Siglo XVIII / *18th Century*
Iglesia de Santo Domingo, Guatemala
Church of Santo Domingo, Guatemala

The study of Colonial sculpture produced in the Kingdom of Guatemala in the seventeenth, eighteenth and early nineteenth centuries leaves a lasting impression on anyone who appreciates fine art.

Great artistic movements are born when certain forces coincide in the course of history. Soon after Spanish colonization, master sculptors came to Guatemala and many set up studios and workshops, usually in their homes. Some stayed for a long time; others quickly departed. In Central America they found fertile ground for their work because the Mayas had preserved a millennial tradition of sculpture in stone. Wood carving, therefore, was an easy task. Many of the masters trained local apprentices who, little by little, replaced their Spanish mentors, perfecting this art and imbuing it with its own characteristics. These artists labored proudly during the Colonial period to create works of extraordinarily high quality, in a style described by some authors as *barroco antigüeño*, Antigua Baroque.

The modern world is accustomed to works of art signed by individual artists. The sculptors from Antigua worked alone or in teams, but remained anonymous, inspired only by the desire to do their work well. Often underpaid, doing jobs which the Spaniards scorned, Guatemalan artists, sacrificing their personal fame, always struggled to keep up the tradition of their school and to produce works of art of the highest quality. Their meticulousness and perfection of detail are unmistakable. They never imagined that today there would be an opportunity to carefully examine this group effort. Special details, such as the skillful carving on the back of the sculpture, are proof of true artistic dedication and commitment. With this publication, we hope to honor the accomplishments of so many Guatemalan artists who labored in silence, never expecting any recognition.

The pieces were made over a period of approximately 200 years, although the available historical information does not make it possible to guarantee exact dates or names of artists. Like a puzzle, the forms, graphics, and other details were brought together to characterize and therefore differentiate Guatemalan pieces from those of other schools.

For historical reasons, the most important images are to be found in churches and are available for public viewing. Small sculptures, used as images for worship in the home, are still to be found in private collections kept in the homes of the owners, as was customary in Colonial times. Some state and private museums also preserve these treasures. In spite of the earthquakes, which shook the City of Santiago de Guatemala and destroyed many of this city's masterpieces, there was such an abundance of sculptures and it was also exported in such quantities that, to this day, many pieces remain both in Guatemala and abroad.

The "*estofado*", that is, the painting and ornamented decoration of these pieces, is what makes Guatemalan baroque sculpture different. It is rich in detail and finely finished. These sculptures have been known for many centuries, yet lately their commercialization has required that they be photographed whenever possible. These works of art will remain in danger from earthquakes, fire and deterioration, due to time and lack of care, and the international trading of these pieces will surely continue.

From all the art forms of this period, sculpture has been selected because it marks the birth of a new cultural era. During these centuries, a new style of carving and painting in wood developed, resulting in well-defined and original qualities throughout a splendid and prolific period of artistic production.

In order to understand the greatness of these sculptures, one must appreciate the extremely high quality of work shown in the pieces for domestic use as well as in those produced for churches. One must pay attention to the vertical measurements, the height in centimeters in the captions, to begin to understand the difficulty in producing each small sculpture, in comparison with the life-sized figure.

"*Imágenes de Oro*" (Images in Gold) is both a contribution and a commitment: a contribution to the world, an invitation to explore our heritage; a commitment to Guatemala, a promise to make our nation worthy of our own glorious past.

Antonio Prado Cobos

El estudio de la imaginería producida en el Reino de Guatemala durante los siglos XVII, XVIII y principios del XIX impresiona a cualquiera que tenga sensibilidad estética.

Los grandes movimientos artísticos se producen cuando históricamente coinciden ciertas fuerzas. En el caso de Guatemala, al iniciarse la colonización española vinieron maestros escultores que fundaron talleres, generalmente en sus propias casas. Algunos se quedaron mucho tiempo; otros se fueron muy pronto. En Centro América encontraron terreno fértil porque había una tradición milenaria de esculpir la piedra, y tallar la madera es más fácil. Muchos entrenaron aprendices criollos, mestizos o indígenas, quienes poco a poco fueron desplazando a los maestros peninsulares, perfeccionaron su arte, le infundieron rasgos propios y trabajaron con orgullo para producir durante la época colonial obras de calidad extraordinaria, como integrantes de una escuela que algunos autores llaman el barroco antigüeño.

El mundo moderno acostumbra presentar manifestaciones artísticas con la firma y bajo la responsabilidad de un autor. En el caso particular de los escultores antigüeños, muchos trabajaban, ya fuera en equipo o ellos solos, sin darse a conocer e inspirados únicamente por el afán de hacer las cosas bien. Muchas veces mal pagados, en una ocupación que los peninsulares miraban con desdén, nuestros artistas, sin alcanzar mayor fama personal, se esforzaron siempre por mantener la tradición de su escuela y por producir obras de arte de las más alta calidad. Su minuciosidad y la perfección de todos sus detalles son inconfundibles. Jamás pensaron que hoy habría la oportunidad de revisar detenidamente su obra en conjunto y de encontrar detalles tan especiales, como el trabajo cuidadoso de la parte posterior de las piezas, que demuestran su dedicación y empeño artístico.

Las piezas que se presentan pertenecen a la producción realizada durante 200 años, aproximadamente, aunque los datos con los que se cuenta hacen imposible garantizar fechas exactas o los nombres de muchos de los escultores. Como un rompecabezas se fueron uniendo formas, gráficos y todos los elementos involucrados en cada escultura que, globalmente, caracterizan a las piezas guatemaltecas y las diferencian de las producidas por otras escuelas.

Las imágenes principales se encuentran, por razones históricas, en las iglesias y están expuestas al público. La llamada imaginería doméstica, que comprende las esculturas pequeñas, se encuentra en colecciones privadas en las casas de los dueños, de la misma forma en que se acostumbró durante la época colonial. Museos estatales y privados también guardan estos tesoros. A pesar de los terremotos que sacudieron a la Ciudad de Santiago de Guatemala y destruyeron una parte sustancial de la producción, ésta fue tan grande y llegó a exportarse en tal cantidad, que todavía existen muchos ejemplos de ella dentro y fuera del país.

La predominancia de los estofes en todas las piezas es indiscutible. Representa riqueza y denota calidad en su acabado final. Desde hace varios siglos se han conocido estas magníficas esculturas, pero últimamente la comercialización de estos valores lleva a la necesidad de retratar, hasta donde sea posible, todo lo que se encuentre, para conservarlo en fotografías. La obra seguirá corriendo riesgos: habrá más terremotos, incendios y la destrucción general del tiempo y el abandono. La comercialización internacional seguirá su curso, pero son quizás éstas las principales razones que nos han llevado a trabajar para detener la mirada en el pasado y traer esta producción al presente.

Entre todas las expresiones artísticas, se ha seleccionado la producción de imaginería de esa época porque marca el surgimiento de una nueva etapa cultural. Un estilo de tallar y pintar la madera, con características definidas y propias, identifica esos siglos por su espléndida y abundante producción.

Para comprender la grandeza de esta escultura, hay que valorar, además de las piezas que se produjeron para los templos, la inmensa calidad que alcanzaron las piezas domésticas. Debe prestarse atención a la medida vertical, la altura en centímetros anotada en los pies de grabado, para formarse una idea del grado de dificultad que tuvo la producción de cada pieza pequeña, al compararla con las de tamaño natural.

"Imágenes de Oro" es un aporte y, a la vez, un compromiso: aporte al mundo, para que conozca nuestro patrimonio; compromiso, para esculpir una Guatemala a la altura de nuestra propia historia.

Antonio Prado Cobos



VIRGEN DOLOROSA
142 cm
Anónimo / *Anonimous*
Siglo XVIII / *18th Century*
Palacio Arzobispal, Guatemala
Archbishop's Palace, Guatemala



SAN JERONIMO

114 cm

Anónimo / Anonymous

Siglo XVIII / 18th Century

Catedral Metropolitana de Guatemala
Metropolitan Cathedral of Guatemala



SANTA ANA Y LA VIRGEN MARIA

124 cm

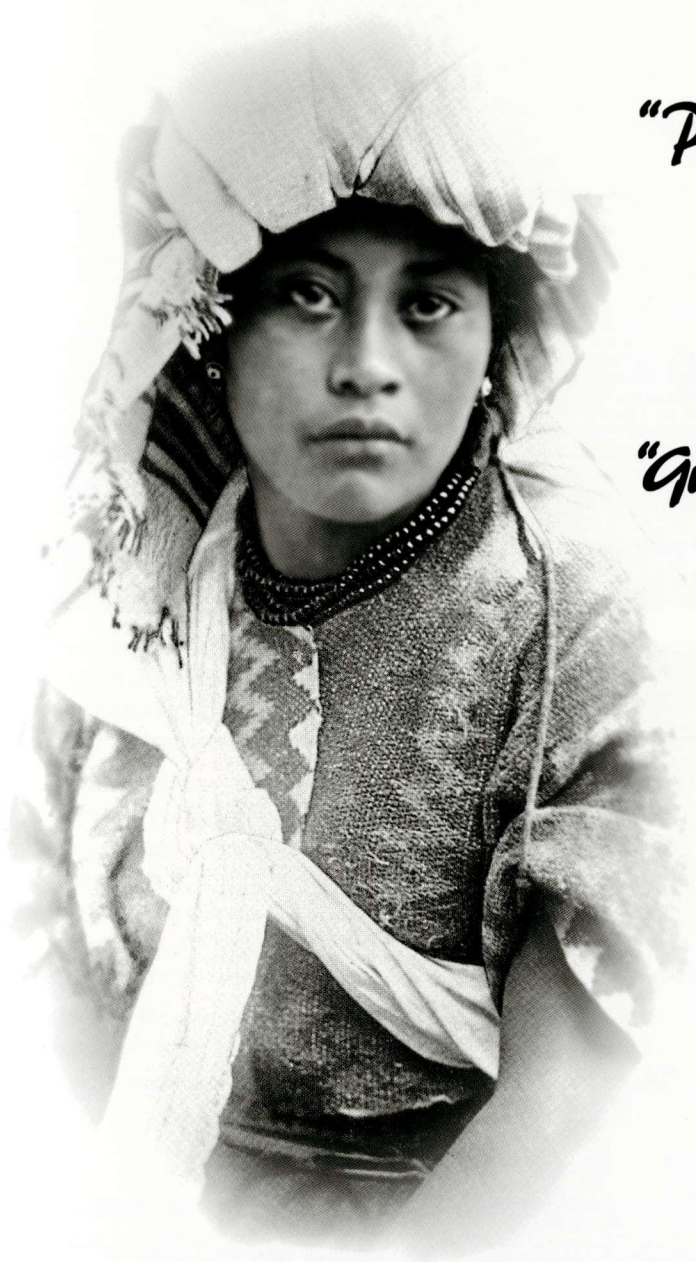
Anónimo / *Anonymous*

Siglo XVIII / *18th Century*

Iglesia de la Merced, Guatemala

Church of Merced, Guatemala





"Picturing Guatemala 1870 - 1997"

Images from the CIRMA Photography Archive*

"Guatemala Ante La Lente 1870 - 1997"

Imágenes de la Fototeca de CIRMA

(*Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamerica)

TOMÁS ZANOTTI
 Maya-K'ichee' vestido para el
 "Baile de Conquista" con su familia
*Maya-K'ichee' costumed for the
 "Dance of the Conquest" with family*
 s.f. / n.d.



Página anterior/Overleaf:
 ALBERTO G. VALDEAVELLANO
 Maya-Kaqchikel de Mixco
Maya-Kaqchikel from Mixco,
 c. 1895
 Original – Luis Luján Muñoz



SOLLIBSOHN
 Pasajeros esperando avión de
 Aviateca en el aeropuerto de Flores
*Passengers at Aviateca airfield in
 Flores, waiting for the plane*
 c. 1949

The photographs from the CIRMA Archive brought together for this exhibition invite us to explore and rethink Guatemala's reality and the beliefs and internal worlds of its inhabitants and visitors. Their testimony, while reflecting some of the social, economic, and political aspects of life in Guatemala, raises a variety of questions. For example: how do these rectangular-shaped images in black and white help us to see with fresh eyes? What do they tell us about the way "we" see ourselves and "others", and the way "others" see us? How can they help us to better understand the cultural, racial and social ideas and discourses which are present in Guatemalan society today? How does the photographic tradition of this country fit into the history and role of photography worldwide?

This sampling of photography in Guatemala begins with the ethnographic work of Emilio Herbruger, a German photographer living in the country in the 1870s. Herbruger worked in the genre known as "cartes de visite", 6x8 cm. images on cardboard, patented in 1854 by the French photographer André Adolph Eugene Disderi. The "cartes de visite" lowered the cost of reproducing photographs, facilitated their mass production, and simplified the manipulation and circulation of the images. The commercialization of this product soon influenced world photographic history, on the one hand by introducing an article of status and prestige among the incipient world bourgeoisie, and on the other by documenting the expansion of the known world through the dynamic process of colonization and the upsurge of new nation states (Poole, 107-141).

In the first case, the "carte de visite" portraits of middle and upper class people were used to capture a graphic testimony of social status, and to convey a message about the social and economic attributes of those photographed. The exchange of these images broadcast a message about the social background, the profession, and the taste of the subject to relatives, friends and social and business connections wherever they were – in France, Guatemala, or Canada, for example.

In the second case, these photographs were used to gather and circulate anthropological and ethnographic information about the "other" through a Eurocentric, classist, and ethnocentric view of the characteristics of a variety of people on the edges of "Western civilization". These included artisans, sailors, and campesinos, marginal members of society like prostitutes, criminals and other "human curiosities" and the "barbarians" of Africa, America and Asia.

Photos like these, together with the ethnographic photography in other formats which followed, were widely used in Europe in the construction of typologies based on race or physiognomy emerging out of the positivist philosophy of the second half of the nineteenth century. They were influential tools in the process of defining the "other" and in the elaboration of theories of hierarchy and racial classification that attempted to define the character of the "Amerindian type," or the "criminal type." In albums of the "Amerindian" in European collections, for example, one can see "cartes de visite" of Guatemalan Indians like those of Herbruger displayed alongside their Andean, Paraguayan and Mexican counterparts (ibid, 120, 132-134). Luján Muñoz also comments that images of indigenous people were commercially available to Guatemalan buyers in the same period. (Luján, p. 38)

Thanks to this technology and its social context, "documentary" images of Guatemalan indigenous peoples, often taken out of their framework, were transmitted to American and European buyers (Pratt, p. 134). See, for example, the text located on the reverse of many of Herbruger's photographs (our translation):

INDIANS of the Kachiquel, Quiché and Sutilil nations.

They occupy part of the Republic of Guatemala, conquered by Don Pedro de Alvarado in 1524. The court of KING TECUM-UMAM of the Quiché nation was Utatlán, 8 leagues north of Lake Atitlán. With this heavily populated city, the king brought together 72 thousand warriors and fought the Spanish. The Kachiquel court was Patinamit, one-half league from Tecpam and that of the sutilil [sic] was Atitlán at the edge of the lake. When I went to these places to explore and take pictures of the ruins there was no longer anything there. --Emilio Herbruger.

In later years the same ethnographic orientation can be observed in images of various formats from the collections in various German museums, as well as in the photographs of Eadweard Muybridge, and of the anonymous photographer of the Alcain Album. Toward the end of the last century, perhaps influenced by the commemoration of the 400th anniversary of the discovery of America by the Europeans, the vision became more romanticized – as we can see in some of Valdeavellano's ethnographic photographs.

In general, during this entire period, however, a clear distinction emerged in the photographer's relationship to his ladino, criollo and foreign clientele on the one hand, and his indigenous subjects on the other. While the former paid for the service, the latter were often paid to pose. The photographer was subordinate to the former, while he established a power relationship with the latter which one cannot help but notice in these images.

Alejandro Castellanos' observation on Mexican photography is equally valid for Guatemalan photography in this regard: "one of the paradigms which runs through the entire [collection] emerges out of the intersection of Eurocentrism and the culture of the American countries. Exoticism, and ideology which gives rise to representations determined by Otherness, informed the way in which [the predominant photographic genres: portraiture and landscape] were connected to urban development..." (Castellanos, p. 44)

This photographic vision of an "exotic" Guatemala lasted into the 1930s and '40s, reinforced by the field work of the early national anthropological studies, as the 1938 photographs of the Maya-Lacandons shows. It still persists as a current in contemporary photography and other media of cultural production, and is most evident in products aimed at domestic and foreign tourists such as guide books, calendars, and postcards.

From this dual perspective, we can also examine the photographs of criollo and ladino families taken by Yas and Noriega in Antigua, by Zanotti in Quezaltenango and by Valdeavellano and other photographers in Guatemala City. In these we can observe the onset of modernity through the service the photographer provided to powerful or upwardly mobile individuals and families (Poole p. 198-212).

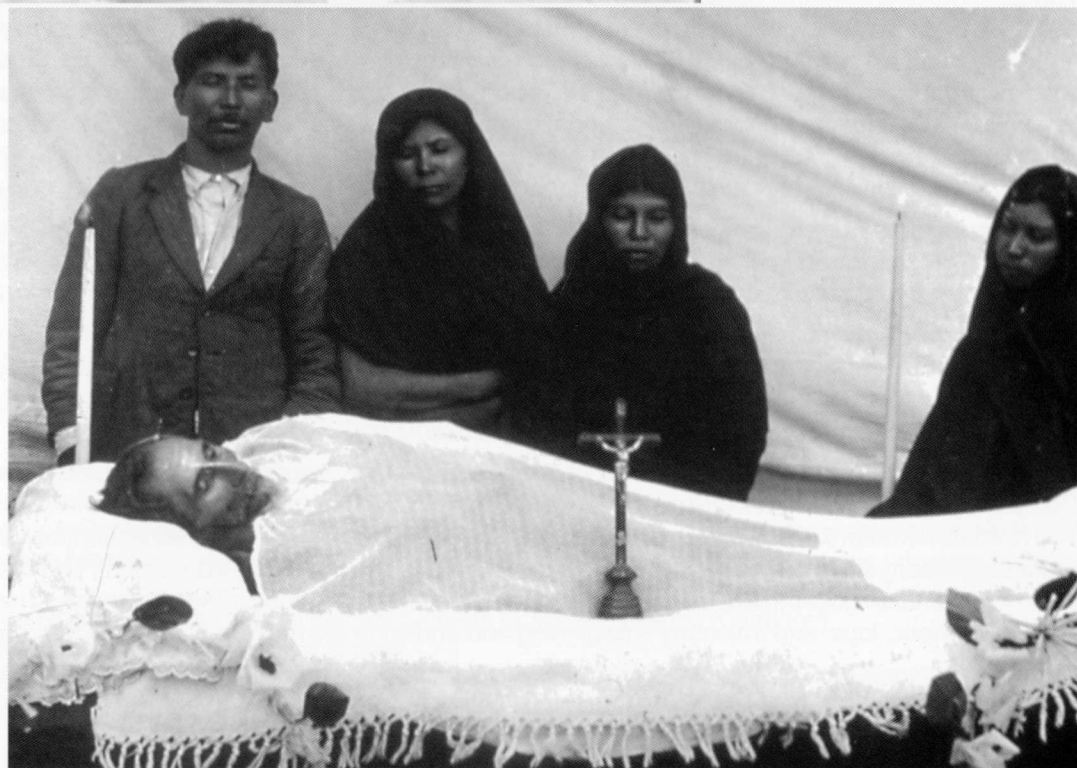
Toward the turn of the century the images of Yas of Antigua show that photography had also come within reach of the middle classes, and was used to record the professional identity and social status of its subjects, often through particular props or poses provided by the photographer. Zanotti's many portraits of indigenous people in Quezaltenango demonstrate that Mayan individuals and families were also becoming consumers of this prestigious service – and leave graphic proof of the complex dialogue between the native cultures of the region and "Western" culture which has characterized Guatemalan society since the Conquest.

The early photographers eagerly followed European styles and fashions, evident in the aesthetics of photography of the period throughout Latin America, through the particular backgrounds, furniture, and accoutrements used to pose the subjects. In the images of Yas, we see Doric arches, elaborate wicker chairs, idealized landscapes, at times with even a subtle Japanese influence (Orive, p. 10). Zanotti photographed his clients leaning on a Victorian side-table replete with elephant heads and ivory tusks, or bedside Italianate cherubim, sometimes standing on an animal fur rug, and nearly always with a plaster-of-Paris dog at their feet. This standardized "kitsch" environment continues to be manifest today, with new variations, in some of the photos of the popular and middle classes of Guatemala.

A key graphic point of Guatemalan "exoticism" has been the use of costumes to show both the strength of the native cultural element and the versatility of the ladinos in adapting styles coming from Europe, the Orient, or the United States – for example, the Maya-K'ichee' who poses to record his participating in the "Dance of the Conquest", and urban ladino actors captured artistically for posterity by Yas and Noriega. We also see young ladino women dressed as Mayans for the holidays of the Virgin of Guadalupe, sometimes with decorative elements more evocative of gypsies and European peasants than of the particular people they supposedly represent. Even today, each December 12, young ladino girls are dressed and photographed as Mayans, and their brothers pose for the camera as a



JUAN JOSÉ DE JESÚS YAS
Mujeres mengalas con niño
Mengala women and child
s.f. / n.d.



ESTUDIO YAS - NORIEGA
Retrato mortuario
Funerary portrait
s.f. / n.d.

(usually moustached) syncretic version of the Mexican peasant Juan Diego. Insofar as this practice says much about their relationship between ladinos and indigenous people, it merits thoughtful research and analysis.

In addition, these clichés are themselves also a record of an instant of complicity between artist and model – a technological resource which shows the particular aura of the period and which, having contributed to the production of this cultural ethos, is now in turn reproduced by it.

The “exotic” vision described earlier was reinforced by outdoor shots which also show a scientific interest in the great pre-Hispanic cultures brought to light by European and North American archaeological explorations in the late 19th century (see, for example, the Tikal photos by archaeologist Alfred Maudslay). The open air shots, in the Muybridge, and the Alcain Album convey both a bucolic image of the tropics with its landscapes of lakes and volcanoes and its indigenous women beneath spreading ceiba trees, and at the same time the notion (consciously transmitted in the case of Muybridge) of a progressive society deserving of foreign investment.

As “outside” photography increased, dependence on the stylized Europeanized backgrounds and accoutrements began to lessen. Little by little a constructed or “natural” space began to serve as the social reference for the model. Note, for example, how, in the images of Noriega and Zanotti, house patios and facades serve to contextualize the subjects and their status, as well as to locate them in their different social classes.

The panoramic photography of the cities offers further testimony about the urban world and its activities, both holiday and commercial. Today, however, many of these photos provide evidence of the disappearance of colonial and post-colonial Guatemala as a result of the destruction caused by natural catastrophes and too often by different governments’ modernizing projects. Two faces of a symbolic death.

In fact, the prominence of death in Guatemalan culture could not escape the attentive eye of the photographers who recorded images of mortuary symbols like the syncretic figure of San Pascualito Rey or of beloved family members that death had taken naturally in old age or unnaturally through the endemic diseases of childhood.

The genre of child funebrial photography deserves special mention. Following the tradition of colonial Latin American painting since the eighteenth century, photography of the dead child emerged in the last century. As Aceves points out, “In the Catholic cultural tradition, a child who dies after baptism and before acquiring the ‘power of reason’...is called a ‘little angel’...in the firm conviction that the child...will enter directly into Paradise.” As evident in the white clothing of some of the mourners, the death of these children was cause for spiritual “celebration” rather than traditional mourning (Aceves, p. 27-28). In Mexico, this practice is documented especially among the poorer social classes or those of rural background (ibid, p. 34). In Guatemala, this tradition is represented in the exhibit by the photographs of Yas, Noriega and Zanotti, although its breadth and frequency has yet to be researched.

These mortuary cults with indigenous roots are reinforced by popular religious beliefs with their iconography of saints and colonial images on wooden litters, with candles, flowers, incense and the music of pipes and drums, or of wind and percussion bands. And over it all, the paraphernalia of religious power stands out with its capacity to distinguish good and evil and to legitimate temporal power.

Indeed, temporal power in Guatemala comes from the land: coffee fincas blessed by a friendly climate and western technology, foreign and domestic planters who bring to life the images of an earthly paradise presented by the early foreign photographers at the end of the last century. Among these, Muybridge and the anonymous photographer of the Alcain Album demonstrate their mastery in portraying the natural world, the export agriculture, and the inhabitants of Guatemala.

Muybridge was hired to produce a series of images of Central America, and particularly Guatemala, by the Pacific Mail Steamship Company in 1875, when it was trying to recover economically after the emergence of the intercontinental railroad in the United States. The historian Bradford Burns notes that the purpose of this commission was to attract tourists and foreign capitalists to a region that was “peaceful, orderly and progressive” (Burns, p. 3). In addition, as the images document, Muybridge had the support of the highest levels of the Guatemalan government as he traveled through the region of the coffee haciendas. The photos of the Alcain Album have a very similar aesthetic, logic and trajectory – beginning and ending in the harbors – although they were taken eleven years later in 1886.

Thus, the photography of this period reflects the liberal agenda of integrating Guatemala into the international economy dominated by Europe

and later North America, a project which prioritized the construction of a society shaped by coffee profits over one which was internally integrated. This rush for progress made access to productive resources and international transactions the *raison d'être* of the system, yielding the dual consequences of economic dependency and inequality.

In this context, journalistic photography played its role by documenting Guatemala's successful entrance into capitalist modernity. The camera witnessed the coming of the railroads and iron bridges, the automobile, and the airplane. Guatemala's agricultural frontier stretched out to encompass areas never before cultivated, responding first to the fever to produce coffee, and later, bananas and sugar.

The photographic magic of this century could not help but embrace the world of politics where the liberal slogan "order and progress" held sway. Two wonderful photographs by Yas from circa 1914 show how the cult of "Señor Presidente", as Estrada Cabrera was immortalized by Miguel Angel Asturias, reached across the social spectrum encompassing both the elite and artisans, ladinos and indigenous people.

In effect, Estrada Cabrera had achieved the popularization of the liberal clubs, plebeianizing politics and allowing the popular sectors and indigenous communities to take part in power patronage. Nevertheless, politics was conceived as maintaining order at all costs. Thus the significance of the crude photographic reporting of the execution of a member of Estrada Cabrera's army. Indeed, through photo journalism, the newspapers of this century would make an invaluable contribution to the documentation of Guatemalan life on their large-format pages, a contribution worthy of more systematic research.

The cycle of military dictatorships of liberal bent came to an end with the Revolution of 1944. This sea change brought political personalities within reach of reporters who turned to the more intimate photography of the close-up as they documented the popularity of Juan José Arévalo, the loneliness of Jacobo Arbenz and his foreign minister Guillermo Toriello, and the *caudillismo* of Carlos Castillo Armas.

The overthrow of Arbenz in 1954 produced images which traveled around the world in the foreign press, as in the case of the *campesino* freedom fighter with his ancient rifle. Less well-known, however, are the photos of the repression of *campesinos* who had been involved in the agrarian movement.

In the following decades, photography began to record images that reflect the growing tension and social polarization which would increasingly dominate the country, such as the recurring assassinations of students, the widening breach between the upper levels of the power structure and the rest of the population, and the accusing fingers pointing in different directions. And, subsequently, the internal armed conflict came to fore, bringing us images of camouflage uniforms, rubber boots, and leather, with the tragic consequences capture by Daniel Chauche in the cemetery filled with crosses labeled "XX".

Nevertheless, as every passing day takes us further from the war the country lived through for more than three decades, people are beginning to set their sights on other images. The camera will continue to record the story of men, women, old people and children, full of life, who are living the wrenching contrasts of urban of rural life, poverty, and wealth. It will document how the Guatemalan people in all their diversity are adapting to a rapidly changing world, and the uneven and distorted integration of Guatemala into the global economy and culture – as well as how the various ethnic, social and cultural groups are beginning to recover, name and even photograph their own realities.

Tani Marilena Adams

Arturo Taracena Arriola

Bibliografía/Bibliography:

Aceves, Gutierre. 1992. "Imágenes de la inocencia eterna". *Artes de México*, Número 15, Primavera 1992, México.

Berger, John. 1980. *About Looking*. New York: Pantheon Books.

Burns, E. Bradford. 1986. *Eadweard Muybridge in Guatemala, 1875: The Photographer as Social Recorder*. Berkeley: University of California Press.

García Canclini, N., Castellanos, A., Rosas Mantecón, A. 1996. *La ciudad de los viajeros: Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México: Editorial Grijalbo.

Luján Muñoz, Luis. s.a. *Los indígenas de Guatemala vistos por el fotógrafo Alberto G. Valdeavellano*. (Catálogo)

Orive, María Cristina. 1990. *La Antigua Guatemala*. Argentina: La Azotea.

Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.

Pratt, M.L. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge Press.

ALFRED P. MAUDSLAY
 Templo No. 1 de Tikal
Temple No. 1 at Tikal
 c.1892
 Original – Museo Británico
 Original – British Museum



EMILIO HERBRUGER
"Carte de visite"
 Maya kaqchikel de Sumpango
Maya Kaqchikel from Sumpango
 c. 1870
 Imagen original de época/Vintage print

Reflexiones acerca de GUATEMALA ANTE LA LENTE Imágenes de la Fototeca de CIRMA: 1870 – 1997

La colección fotográfica de CIRMA es un testimonio histórico de los últimos 140 años, que nos invita a explorar y a repensar la realidad y el imaginario guatemaltecos. Un testimonio que, si bien refleja apenas algunos de los aspectos sociales, económicos y políticos de nuestra realidad, provocan varias preguntas al observador. Por ejemplo: ¿De qué forma esas imágenes rectangulares en blanco y negro nos ayudan a ver con nuevos ojos? ¿Qué nos dicen de la forma en cómo nos vemos a nosotros mismos, cómo vemos a los “otros” y de como los otros nos ven? ¿Cómo pueden ayudarnos a entender los conceptos y discursos culturales, raciales y sociales que se manifiestan en la sociedad guatemalteca hoy en día? ¿Dónde se inserta fotografía de nuestro país en la historia y en el papel de la fotografía mundial?

Esta mirada a la fotografía en Guatemala comienza con la obra etnográfica de Emilio Herbruger, un fotógrafo alemán ya instalado en el país en la década de 1870. Herbruger trabajó con el género de *tarjetas de visita* (“cartes de visite” de 6x8 cm.), patentado en 1854 por el fotógrafo francés André Adolph Eugene Disderi. El mismo abarató el costo de reproducción y facilitó la manipulación y circulación de imágenes y la producción en serie. Pronto, este producto, por los efectos de la comercialización, influyó en la historia de la fotografía mundial inaugurando, por una parte, su uso como artículo de status y prestigio en la naciente burguesía mundial y, por la otra, como testimonio de la nueva expansión del mundo conocido debido a la dinámica del proceso colonial y del surgimiento de nuevos estados en el concierto de las naciones. (Poole: 107-141).

Como retrato de personas de sociedad, la *tarjeta de visita* permitió un testimonio gráfico de relaciones sociales, en las que la lente trataba de expresar un mensaje de los “atributos” sociales y económicos del retratado. De esa forma, el intercambio de ellas conllevaba un mensaje sobre el extracto social, la profesión y el gusto del consumidor, que iba destinado a familiares, amistades y relaciones sociales, ya fuese en Francia, Guatemala o Canadá.

Su otro uso era el de un testimonio antropológico y etnográfico de los “otros”. Una mirada clasista, eurocéntrica, y etnocentrista de las “cualidades morales” de la gente pobre (artesanos, marineros, campesinos) y marginal (prostitutas, delincuentes, y otras “curiosidades humanas,”) y de los pueblos “bárbaros” (africanos, asiáticos, amerindios, etc.). Esta vez la lente buscaba dejar testimonio de la visión del fotógrafo hacia el modelo, remarcando los trazos físicos y la diferenciación económica y cultural.

Tarjetas como éstas, junto a la fotografía etnográfica que las siguió, fueron utilizadas ampliamente en Europa en la formación de tipologías con base racial y fisonómica, propias a la filosofía positivista de la segunda mitad del siglo XIX. Fueron, así, insumos importantes en la definición del “otro”; en la construcción de teorías de jerarquía y clasificación racial para definir la caracterización del “tipo amerindio”, del “tipo criminal”, etc. En álbumes del “amerindio” existentes en Europa se han localizado *tarjetas de visita* de indígenas guatemaltecos como las de Herbruger en este catálogo, expuestas junto a las de sus homólogos andinos, paraguayos y mexicanos. (Poole, 120, 132-134). Luján Muñoz también comenta la venta de imágenes de indígenas a clientes guatemaltecos en la misma época (p. 38).

Gracias a esta tecnología, y dentro del contexto social del momento, se transmitían a clientes americanos y europeos imágenes “documentales” de indígenas guatemaltecos muchas veces decontextualizados de su entorno (Pratt, p. 134). Véase, por ejemplo, el texto que colocado al reverso, acompaña las fotografías de Herbruger:

INDIOS

de las naciones Kachiquel Quiché y Sutujil

Ocupan parte de la República de Guatemala, conquistada por Don Pedro de Alvarado en 1524. La corte del REY TECUM-UMAM de la nación Quiché fue Utatlán, 8 leguas al norte de la Laguna de Atitlán. Junto a esa populosa ciudad, el rey juntó 72 mil guerreros y luchó contra los Españoles. La corte Kachiquel fue Patinamit, a ½ leguas de Tecpam. Y la de Sutujil, fue Atitlán, a la orilla de la Laguna. Al llegar a éstos lugares para explorar y retratar las ruinas ya no hubo nada.

--Emilio Hurbruger

Posteriormente, en formatos diversos, se nota la misma orientación etnográfica en las imágenes presentes en las colecciones de varios museos alemanes y en las de Eadweard Muybridge y del fotógrafo anónimo del *Album Alcain*. Luego, hacia finales del siglo pasado, tal vez bajo la influencia de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América por los europeos, la visión se hizo más romántica, como se observa en algunas de las fotografías etnográficas de Valdeavellano.

Es decir, en la primera época, entre el ladino, criollo o extranjero fotografiados y el indígena se contraponían la confianza del usuario y la distancia del modelo. Los primeros pagaban el servicio, al segundo frecuentemente le pagaban por posar. El fotógrafo tenía con el primero una relación de subordinación, mientras que con el segundo se establecía una relación de poder que no dejamos de notar en las imágenes aquí expuestas. Revisemos, por ejemplo, las miradas y actitudes de las mujeres de la plaza de Palín del *Album Alcain*.

El comentario de Alejandro Castellanos para la fotografía mexicana es igualmente válido para la guatemalteca: “uno de los paradigmas que atraviesan el conjunto de [esta fotografía] surge de la intersección entre el eurocentrismo y la cultura de los países americanos. El exotismo, ideología que provoca modelos de representación determinados por la otredad, marcó la forma en que [los géneros fotográficos predominantes – el retrato y el paisaje –] se relacionaron con el desarrollo urbano...” (Castellanos, p. 44).

Esta visión de la Guatemala “exótica” perduraba en la fotografía de los años treinta y cuarenta del presente siglo, reforzada por el trabajo de campo de los primeros estudios antropológicos nacionales, como lo demuestra la fotografía de los mayas Lacandones tomada en 1938. Esta imagen aun persiste como una corriente en la fotografía y otros medios de la producción cultural contemporánea, sobre todo en las destinadas al consumo turístico interno y externo, como son el caso de las guías de turismo, los calendarios, las tarjetas postales, etc.

Asimismo, con esa doble mirada podemos entender las fotografías de parejas criollas o de familias ladinas tomadas por Yas y Noriega en Antigua, por Zanotti en Quezaltenango o por Valdeavellano y otros fotógrafos en la ciudad de Guatemala, en las cuales se nota el uso de la modernidad a través del servicio que el fotógrafo prestaba a los individuos o las familias pudientes o emergentes. (Poole 198-212).

Hacia finales del siglo XIX inicios del XX, las fotografías de Yas en Antigua también evidencian su uso por las clases medias, marcando la identidad profesional y el ascenso social de los fotografiados, muchas veces subrayados por el fotógrafo con símbolos materiales en sus manos. Este es también el caso de Zanotti en Quetzaltenango, cuyas fotografías de indígenas demuestran cómo individuos o familias mayas se constituyen en compradores de un servicio público de prestigio, dejando una prueba gráfica del complejo diálogo entre las culturas autóctonas y occidentales que ha caracterizado a la sociedad guatemalteca desde la Conquista.

Los primeros fotógrafos se mantenían al tanto de los estilos y las modas de Europa, cuya influencia se evidencia en los escenarios usados a lo largo de Latinoamérica. De esa forma, el telón de fondo y el mobiliario en el que se ubicaban los modelos dejaban constancia del vínculo entre el arte del retrato y los símbolos europeos. En la obra de Yas vemos arcos dóricos, paisajes bucólicos idealizados, a veces hasta con una sutil influencia japonesa, (Orive, p. 10) y sillones de mimbre muy elaborados. Por otra parte, Zanotti retrata a sus clientes apoyados en una mesita tallada con cabezas de elefantes y colmillos de marfil al estilo victoriano o al lado de unos querubines italianizados; a veces parados sobre una alfombra de piel y casi siempre con un perrito de yeso a sus pies. Un ambiente *kitsch* que, con nuevas características, sigue presente actualmente en la manera de fotografiar a las capas populares de la población guatemalteca.

Paralelamente, un punto gráfico central del “exotismo” guatemalteco ha sido el disfraz, tanto para evidenciar la fuerza de lo nativo como la versatilidad de los ladinos por alcanzar la moda venida de Europa, el Oriente o Estados Unidos. Danzantes indígenas que evidencian, por medio de un servicio pagado, su participación en los bailes tradicionales y su status comunal. Comediantes urbanos ladinos, artísticamente retratados para la posteridad, entre los que sobresalen los retratos realizados por Yas y Noriega. Jóvenes ladinas disfrazadas de indígenas para la conmemoración de la Virgen de Guadalupe, a veces con elementos decorativos que evocan más a gitanos y campesinos europeos que a los indígenas que supuestamente están representando.

Este género fotográfico continúa reproduciéndose hoy en día cada 12 de diciembre cuando niñas ladinas se fotografían vestidas como indígenas mayas y sus hermanos como un sincrético Juan Diego guatemalteco-mexicano, usualmente con bigotes. Dice mucho de la relación que se establece entre ladinos e indígenas y merece mayor investigación y análisis.



ANÓNIMO / ANONYMOUS
Maya-Lacandones
Maya-Lacandon women
c.1938



TOMÁS ZANOTTI
Maya-K'ichee's de Quetzaltenango
Maya-K'ichee's from Quetzaltenango
c.1940
Imagen original de época/*Vintage print*

Tales clichés son en sí mismos la perpetuación de un instante de complicidad eterna entre el artista y el modelo – un recurso tecnológico para evidenciar el aura mística del período, y que hoy forma parte de una cultura de masas que lo legitima.

El testimonio de tal visión exótica fue reforzado por las tomas al aire libre, que evidenciaban, por otra parte, el interés científico en la grandeza de las culturas prehispánicas a finales del siglo pasado sacadas a la luz por las exploraciones arqueológicas europeo-norteamericanas (veánse, por ejemplo, las fotos de Tikal del arqueólogo Alfred Maudslay). En la obra de Muybridge y del Album Alcain vemos cómo algunas imágenes al aire libre proyectaban tanto una imagen bucólica del trópico, con sus paisajes de volcanes y lagos, sus mujeres indígenas bajo la sombra de grandes ceibas, como la idea (muy concientemente en el caso de Muybridge) de una sociedad progresiva merecedora de inversión extranjera.

Mientras la fotografía de personas en el exterior se fue generalizando, la dependencia de un escenario europeizante se fue diluyendo. Poco a poco, el espacio natural o construido sirvió de referencia social al modelo, como en las imágenes de Noriega y Zanotti, donde los patios y las fachadas de las casas dan relevancia a los sujetos y a sus status, sin que por ello dejen de ubicarlos en sus diferentes clases sociales.

Esto nos hace posar la mirada en la fotografía panorámica de las ciudades, que da testimonio del mundo urbano y de las actividades festivas y comerciales ligadas al mismo. Sin embargo, hoy muchas de esas fotografías dan constancia de la desaparición de una Guatemala colonial y post-colonial por los efectos destructivos de las catástrofes naturales y, más de una vez, de los proyectos modernizadores de los gobiernos. Dos caras de una muerte simbólica.

De hecho, el peso de la muerte en la cultura guatemalteca no podía escapar al ojo de los fotógrafos que registran imágenes de símbolos mortuorios como la figura sincretizada de San Pascualito Rey o de seres queridos, que la muerte arrancó naturalmente en la madurez o endémicamente en la niñez.

El género de fotografía mortuoria infantil merece especial mención. Siguiendo la tradición que existió en la pintura colonial latinoamericana desde el siglo XVIII, la fotografía del niño muerto surgió el siglo pasado. Como lo señala Aceves: “Dentro de la tradición cultural católica se llama “angelito” a quien murió después de bautizado y antes de tener “uso de la razón” ... poniendo de manifiesto... la firme convicción de que el niño ... entrará de manera inmediata al Paraíso”. La ropa blanca que llevan algunos de los dolientes muestra que la muerte de estos niños era causa de calebración ritual, más que de luto (Aceves, 27-28).

En México, se ha documentado como esta práctica fue especialmente recogida por sectores sociales menos favorecidos o de extracción rural. (ibid. p. 34). En Guatemala, tal tradición está representada por fotografías de Yas, Noriega y Zanotti, pero queda por investigarse su amplitud y frecuencia.

Estos cultos mortuorios de raíces indígenas se ven reforzados por la religión popular con una iconografía de santos e imágenes coloniales, enmarcados en monturas de metal o en andas de madera, entre velas, flores, pom y música de pitos y tambores, o de bandas de viento y percusión. Por encima de todo, resalta la parafernalia del poder religioso con su capacidad de discernir entre el bien y el mal, de legitimar el poder terrenal.

Y el poder terrenal en Guatemala viene de la tierra. Fincas de café magnificadas por las bondades del clima y de la tecnología occidental. Plantadores extranjeros y nacionales que vuelven íntimas las imágenes del paraíso terrenal descrito por los primeros fotógrafos extranjeros de finales del siglo pasado. Entre ellos sobresalen la obra de Muybridge, y la del fotógrafo del Album Alcain, quienes captaron la naturaleza, la agricultura de exportación y los pobladores guatemaltecos.

Muybridge fue contratado en 1875 por la Pacific Mail Steamship Company para hacer un ensayo fotográfico sobre Guatemala y América Central, cuando ésta trataba de recuperarse económicamente después de surgir el ferrocarril intercontinental en los Estados Unidos. Sus fotografías tuvieron el propósito de atraer al turista y capitalista extranjero a una “región pacífica, ordenada y progresista”, según el historiador Bradford Burns (p. 3). Como sus imágenes demuestran, contó con el apoyo de las más altas esferas del gobierno guatemalteco en su recorrido por la zona cafetalera. Las fotos del Album Alcain tienen una estética, una lógica y una trayectoria –iniciada y finalizada en puertos- muy similares, aunque 11 años mas tarde, en 1886.



MITCHELL DENBURG
Mujer atendiendo un parqueo
Woman parking attendant
c. 1980



ANÓNIMO (ALBUM ALCAIN)
ANONYMOUS (ALCAIN ALBUM)
Vista de Esquintla
View of Esquintla
c. 1886

De esa forma, las fotografías son en esa etapa un reflejo de la subordinación del proyecto liberal hacia el modelo cultural europeo y, posteriormente, norteamericano, en el que pasó a ser más importante la constitución de una sociedad integrada al mercado mundial por medio del café que la construcción de una sociedad internamente integrada. El salto hacia el progreso hizo del acceso a los recursos productivos y a las transacciones la razón de ser del sistema, dando como resultado la dependencia y la desigualdad económicas.

Por tal razón, el fotoperiodismo documentó la entrada de Guatemala en la modernidad capitalista. Las cámaras se voltearon hacia los ferrocarriles y los puentes de hierro, hacia los automóviles y los aviones. La frontera agrícola de Guatemala se extendía hacia zonas nunca antes cultivadas, primero como parte de la fiebre del grano de oro y, después, del banano y el azúcar.

La magia fotográfica de este siglo no podía dejar de abarcar el mundo de la política, donde reinaba la divisa liberal de "orden y progreso". Dos fantásticas fotografías de Yas (c.1914) muestran como el culto al "Señor Presidente", tal y como inmortalizó Miguel Ángel Asturias a Estrada Cabrera, era compartido a principios del siglo XX por la élite y los artesanos, por los ladinos y los indígenas.

En efecto, la popularización de los clubes liberales la había logrado Estrada Cabrera "plebeyizando" la política, al permitirles a los sectores populares y a las comunidades indígenas participar del clientelismo del poder. Sin embargo, la práctica de la política pasaba por el mantenimiento del orden de cualquier forma. Tal es el significado del crudo reportaje fotográfico del fusilamiento de un miembro del ejército estradacabrerista.

Los periodicos de este siglo darán un apoyo fundamental al fotorreportaje, dejando un sin número de testimonios de vida de los guatemaltecos en sus páginas de gran formato, sobre las cuales valdría la pena realizar investigaciones temáticas más sistematizadas.

El ciclo de dictaduras militares de corte liberal habría de terminarse con la Revolución de 1944. Con ella apareció una fotografía política más intimista, pues los personajes están ya al alcance de los reporteros. Así se dió testimonio de la popularidad de Juan José Arévalo, la soledad de Jacobo Arbenz y su canciller Guillermo Toriello y del caudillismo de Carlos Castillo Armas.

Con el derrocamiento de Jacobo Arbenz en 1954 surgen imágenes que darán la vuelta al mundo por medio de agencias de prensa extranjeras, como es el caso del campesino liberacionista con su viejo fusil. Son menos conocidas las que evidencian la represión hacia los campesinos agraristas.

En el curso de las siguientes décadas, la fotografía va recorriendo imágenes que reflejan la creciente tensión y polarización social que dominó el país en los años de la guerra fría. Por ejemplo, el tema de la muerte de estudiantes universitarios, el divorcio entre las altas capas de poder y el resto de la población. Los dedos acusadores señalan a diversas partes de la sociedad. El conflicto armado interno dará como resultado imágenes que dejarán ver uniformes camuflajeados y botas de hule y de cuero. La consecuencia es el evocador cementerio con cruces de muertos anónimos, de Daniel Chauche.

Sin embargo, con los días que nos van distanciando del conflicto armado que vivió el país durante más de tres décadas, la gente comienza a posar sus ojos en otras imágenes de hombres, mujeres, ancianos y niños llenos de vida. Además, la cámara fotográfica retiene cada vez más imágenes de como la gente sobrevive a toda costa de los contrastes desgarradores entre lo urbano y lo rural, entre pobreza y riqueza. De cómo el pueblo guatemalteco, en toda su diversidad, se va adaptando a la integración muy parcial y distorsionada de Guatemala a una economía y cultura globales. De cómo, por otro lado, diferentes grupos étnicos y culturales comienzan a reivindicar, a nombrar y hasta a fotografiar, sus propias realidades.

Tani Marilena Adams

Arturo Taracena Arriola



Textiles from Museo Casa del Tejido Antiguo



Página anterior/*Overleaf*:
Tejedora de Antigua
Weaver from Antigua
Courtesy of INGUAT

A History of Weaving

The backstrap loom is deeply rooted in the ancient culture of the Maya-Quiché. According to Maya-Quiché mythology, everything related to weaving had its god. For this reason Ixchel is called the goddess of the moon and of weaving.

According to the Popol Vuh, the book of the Maya, every woman who was born would inherit the greatest gift from her mother. It could only be obtained by passing between the reeds of the loom belly first. If this were done as the girl developed in the womb, she would learn to weave and be the best weaver of all. All this would be done by the midwife.

Indigenous women in all Guatemalan communities today maintain this tradition handed down by our ancestors. Each weaving a woman makes expresses a part of her life and culture, transmitting a message through its designs and colors. It should be noted that the colors form a highly significant part of the weaving, as they represent the woman's emotions.

The *Güipil* [traditional blouse] of San Antonio Aguas Calientes, for me as a weaver, is a very complete piece. Its colors and designs represent Guatemala's flora and fauna, and the sentiments of an entire people.

As an indigenous woman, I know that when I make a *Güipil*, I am writing a complete book of my life and can share that book with other generations and persons who are truly interested and desirous of learning about it. That is why I have become a teacher of weaving on the backstrap loom. In doing so, I aim to teach children and adults who do not know the art of weaving, sharing with them the skill and wisdom granted to us by God so that we may weave.

My thanks go to the Latino Museum for this magnificent effort in support of our culture, and especially in support of the art of weaving.

Alida Pérez
Director
Casa del Tejido Antiguo Museum

Historia del Tejido

El tejido en telar de cintura, tiene sus profundas raíces en la antigua cultura de los mayas-quichés. Según la mitología maya-quiché todo lo relacionado con tejidos tenía su dios y es por eso que se le llama a Ixchel: diosa de la luna y del telar.

Según el Popol Vuh, el libro maya, toda mujer que nacía, recibía de su madre la mejor herencia y sólo la podía obtener pasando entre los palitos del tejido por la parte del frente del estómago, ya que esto hacía que cuando la criatura fuera creciendo, desarrollara la habilidad de tejer y ser la mejor de todas, todo esto era llevado a cabo por la comadrona.

Hoy en día, la mujer indígena guatemalteca perteneciente a cualquier comunidad, continúa realizando la misma labor de nuestros antepasados. En cada tejido que la mujer elabora, expresa parte de su vida, de su cultura y transmite un mensaje a través de los diseños y colores. Vale la pena mencionar que los colores forman una parte muy importante del tejido, ya que representan el estado de ánimo de la mujer.

El *Güipil* de San Antonio Aguas Calientes, para mí como tejedora, es una pieza muy completa ya que en el tejido de éste, se representa la flora y la fauna de Guatemala por medio de los colores y diseños, así como el sentimiento de todo un pueblo.

Como mujer indígena, se que elaborando un *Güipil*, estoy escribiendo un libro completo de mi vida y que puedo compartir éste libro con otras generaciones y personas que actualmente tengan el deseo e interés de conocerlo. Es por ello, que me he constituido como maestra del telar de cintura, y así poder instruir a niños y personas adultas que de algún modo desconocen el arte de tejer y de la habilidad y sabiduría que Dios nos ha dado para poder hacerlo.

Con agradecimiento al Museo Latino por realizar esta magna actividad, en la cual apoyan nuestra cultura y muy especialmente el arte de tejer.

Alida Pérez
Directora
Museo Casa del Tejido Antiguo



Huipil de Chichicastenango



Tocado Antiguo de Nebaj



Zute de Chichicastenango

IMÁGENES/IMAGES

- Portada/Front cover** ALBERTO G. VALDEAVELLANO
Maya-Kaqchikel de Mixco
Maya-Kaqchikel from Mixco
c. 1985
Original – Luis Luján Muñoz, Guatemala
- Contraportada/Back cover** ALFRED P. MAUDSLAY
Templo No.1 de Tikal
Temple No.1 at Tikal
c. 1892
Original – Museo Británico
Original – British Museum
- Interior de portada/
Inside front** Santos en el mercado de Chichicastenango
Saints at the Chichicastenango market
c. 1999
Fotografía de / *Photo by:* Young Kim
- Interior de contraportada/
Inside back** Angeles en el mercado de Chichicastenango
Angels at the Chichicastenango market
1999
Fotografía de / *Photo by:* Young Kim
- Página/Page 3** Barrilete
Courtesy of Federico Carranza Sosa
- Página/Page 9** Vista del Cementerio de Chichicastenango
View of the Cemetery in Chichicastenango
c. 1999
Fotografía de / *Photo by:* Margarita Medina
- Página/Page 11** Cementerio de Sumpango
Cemetery at Sumpango
Courtesy of Federico Carranza Sosa
- Páginas/Pages 12 to 18** Barriletes
Courtesy of Federico Carranza Sosa
- Página/Page 26** *Masks at Chichicastenango*
c. 1999
Fotografía de / *Photo by:* Margarita Medina
- Página/Page 43** Tejedora de Antigua
Weaver from Antigua
n.d.
Fotografía de / *Photo by:* Ricky Lopez
Courtesy of INGUAT
- Página/Page 44** Textiles at Chichicastenango market II
c.1999
Fotografía de / *Photo by:* Jose Antonio Aguirre
- Página/Page 46** Huipil from Chichicastenango
Collection Margarita Medina
Fotografía de / *Photo by:* Scott Lindgren
- Página/Page 47** Tocado Antiguo de Nebaj
Collection Jorge Erdmenger Pérez
Fotografía de / *Photo by:* Scott Lindgren
- Página/Page 47** *Zute from Chichicastenango*
Collection Margarita Medina
Fotografía de / *Photo by:* Scott Lindgren
- TEXTO/TEXT**
- Página/Page 12** Los Barriletes Gigantes / *The Giant Barriletes*
Ministerio de Turismo y Deportes de Guatemala
- Página/Page 21** Imágenes de Oro/*Images in Gold*
Courtesy Fundación G&T
- Página/Page 29** Guatemala Ante La Lente/*Picturing Guatemala*
Courtesy CIRMA

The exhibition is made possible by the generous support of the State of California Department of Education, the California Arts Council, the City of Los Angeles Cultural Affairs Department and the Montebello Unified School District. In addition we gratefully acknowledge Bank of America; the Consulate General of Guatemala, the Honorable Jorge Erdmenger Pérez, Ministerio de Cultura y Deportes, INGUAT (Instituto Guatemalteco de Turismo), CIRMA, Fundación G&T, Museo Casa del Tejido Antiguo (Jay Richin Ri Ojer Quiem), Grupo Taca, Sr. Federico Carranza Sosa, and Telemundo 52.

EXHIBITION STAFF

Denise Lugo, *Executive Director and Chief Curator*
Jordan, *Assistant Director*
Margarita Medina, *Curator, Latin American Art*
Young Kim, *Registrar-Collections Management/Assistant Curator*
Alyce Quiñonez-Rodriguez, *Education Director*
Belle Torres, *Museum Educator*
Doreen Sanchez, *Museum Educator*
Salina Joiner, *Youth Arts Coordinator*
Alicia Marquez, *Administration/Chief Editor*
Ruth Chiang, *Accounting and Grants Administration*
Joe Flores, *Computer/Network Manager*
Heather Saavedra-Pollack, *Public Relations/Marketing*
Jorge Rubio, *Facilities Manager*
Leda Tsoukia, *Graphics Assistant*

PUBLISHED BY:

THE LATINO MUSEUM OF HISTORY, ART AND CULTURE
112 SOUTH MAIN STREET
LOS ANGELES, CALIFORNIA 90012
(213) 626-7600

email: latinomuseum@earthlink.net
website: www.latinomuseum.org

Edited by Alicia Marquez and Margarita Medina
Art Direction, Design and Production by Jordan
Spanish Translations by Dolores Aguirre, Miramar Communications, Encino, CA, and Leda Tsoukia
Production Coordination by Glendale BluePrint Company, Glendale, CA
Printed by DiFatta Graphics, Santa Clarita, CA

Copyright © 1999 by The Latino Museum of History, Art and Culture

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording, or information storage and retrieval) without permission in writing from the publisher.



