

TALLER DE LA MERCED



Secretaría de Cultura, Artes y Deportes
Dirección del Libro y el Documento
Biblioteca Nacional de Honduras Juan Ramón Molina

TALLER DE LA MERCED

1974 - 1976

Walter Suazo Aguilar
Compilador

SECRETARÍA DE ESTADO EN LOS DESPACHOS DE CULTURA, ARTES Y DEPORTES

Tulio Mariano González

Secretario de Estado en los Despachos de Cultura, Artes y Deportes

Héctor Luna

Director del Libro y el Documento

Eduardo Bärh

Director de la Biblioteca Nacional de Honduras Juan Ramón Molina

EMBAJADA DE ESPAÑA EN HONDURAS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA

Luis Belzuz de los Ríos

Embajador de España en Tegucigalpa

María Luisa Benítez

Consejera Embajada de España

Álvaro Ortega

Director

Karla Chévez / **Coordinadora de Programación**

Isabel Zúniga / **Asistente de Dirección**

Sofía Aguilar / **Administradora**

Adriana L. Malespín / **Artes Visuales, Música y Artes Escénicas**

Adrián Bernal / **Comunicación y Literatura**

Erick Zelaya / **Imagen**

Dayana Osorio / **Responsable Atención al Público**

Karlis Ramos / **Atención al Público**

CATÁLOGO

Walter Suazo

Compilación

Ramón Caballero

Biografías

Virgilio Guardiola

Edición

Nahum Flores

Traducción al inglés

Tomy Barahona

Diseño y Diagramación

Editorial Cultura de la SCAD

Impresión

PRIMERA EDICIÓN, 2013

© de esta edición: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes / Walter Suazo Aguilar

© de los textos: Delia María Fajardo, Rigoberto Paredes, Ezequiel Padilla, Virgilio Guardiola, Alexis Ramírez, Ramón Caballero y Allan Núñez

© de las biografías: Ramón Caballero

© de las fotografías: Cristian López, Carlos Bonilla y personas que facilitaron las imágenes.

Agradecemos especialmente al Director del Centro Cultural de España en Tegucigalpa, Álvaro Ortega, por su apoyo en la realización de esta publicación.

Todos los derechos reservados.

ISBN:

1000 ejemplares

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los textos y las imágenes de este catálogo, salvo previa consulta y solicitud a los autores o propietarios de los mismos.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN PRESENTATION

TULIO MARIANO GONZÁLEZ / PAG. 7 - 8

PRÓLOGO PROLOGUE

WALTER SUAZO AGUILAR / PAG. 9 - 11

1

TALLER DE LA MERCED: UN TERRITORIO LIBRE DE PENSAMIENTO Y DE ACCIÓN PICTÓRICA THE LA MERCED WORKSHOP: TERRITORY OF FREE THOUGHT AND PICTORIAL ACTION

VIRGILIO GUARDIOLA / PAG. 12 - 25

2

CONVERSACIONES EN EL TALLER DE LA MERCED CONVERSATIONS AT THE "LA MERCED" WORKSHOP

EZEQUIEL PADILLA AYESTAS / PAG. 26 - 39

3

TALLER DE LA REPÚBLICA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS WORKSHOP OF THE REPUBLIC OF ARTS AND LETTERS

RIGOBERTO PAREDES / PAG. 40 - 51

UN ESTUDIO LIBRE DE ARTES PLÁSTICAS: EL TALLER DEL MERCEDARIO
A FREE STUDY OF FINE ART: THE WORKSHOP OF A “LA MERCED”-ARIAN

4

ALEXIS RAMÍREZ / PAG. 52 - 63

LA GENERACIÓN DEL 65: UNA REACCIÓN EXTREMA Y AGRESIVA
THE '65 GENERATION: AN EXTREME AGGRESSIVE REACTION

5

DELIA MARÍA FAJARDO / PAG. 64 - 87

LA RAZÓN DEL ARTE NO ES EL OJO
THE REASON FOR ART IS NOT IN THE EYE

6

RAMÓN CABALLERO / PAG. 88 - 109

EL TALLER DE LA MERCED, GRITO Y RUPTURA EN EL ARTE HONDUREÑO
THE “LA MERCED” WORKSHOP: CRY AND RUPTURE IN THE ART OF HONDURAS

7

ALLAN NÚÑEZ / PAG. 110 - 125

BIOGRAFÍAS
BIOGRAPHY

PAG. 126 - 160

PRESENTACIÓN

Señoras y Señores,

Es para mí una gratísima encomienda la de presentar ante todos ustedes el catálogo **TALLER DE LA MERCED**, grupo de riesgo y ruptura en las artes plásticas hondureñas de la década del setenta.

El propósito del arte no es la liberación de una descarga instantánea de adrenalina, sino más bien la progresiva y permanente construcción gradual a todo lo largo de la vida de un estado de asombro y serenidad.

Quienes hoy son representados bajo la promoción de un impreso son expresión –desde identidades generacionales diversas, desde modalidades artísticas variadas, desde concepciones distintas de la creación– de ese esfuerzo de construcción artística trabajosamente labrada y llamada a suscitar aquel estado de asombro y contestación.

Los artistas integrantes de este valioso grupo plástico, son recordados también como una muestra del genio creativo hondureño que no se detuvo aun en circunstancias difíciles, las capacidades se vuelven necesarias, los pensamientos son acuciosos y creativos, colaborando con su grano de arena en ese edificio que es la cultura hondureña poniendo a contribución su aporte para hacer verdad aquello que proclamara Ralph Waldo Emerson: “Cada nación progresa en relación a su propio genio”.

Ese progreso individual y colectivo no puede nunca dejar de lado el esfuerzo y la ambición por la excelencia. Pero todos saben que para no renunciar a nada tuvieron que renunciar a muchas cosas, que en el arte, como en tantas otras facetas de la vida, el papel de la inspiración siempre es menor que el de la transpiración y que si se ha de recibir la visita de la Musa que a cada uno le toque, más vale que la visita le pille a uno con el traje de faena puesto.

El artista que llega a la meta es también el artista perseverante y dedicado, no el buscador del fuego artificial, del fulgor momentáneo, sino el perseguidor de la emoción duradera, del asombro, sí, pero también de la serenidad; del genio, sí, pero también del oficio.

El compromiso con el arte y con la realidad en que se inscribe su propia experiencia personal es, precisamente, una de las grandes virtudes del TALLER DE LA MERCED que nos permite comprender nuestra propia naturaleza de una manera tan profunda como sensible. Debemos agradecerle también su importante labor como grupo colectivo, su aportación a las artes plásticas y sus consecuencias que tocaron a generaciones posteriores.

Tulio Mariano González

Secretario de Estado en los Despachos de Cultura, Artes y Deportes

PRÓLOGO

Pensar en la oportunidad cultural que significaría tanto para la institución pública como para la comunidad hondureña poner en circulación un proyecto editorial que dimensionara la historia de las artes visuales del país. Como consecuencia de tal gestión nació el catálogo Aníbal Cruz en el año 2011, y ahora el de El Taller de La Merced. Pintura vanguardista de Honduras. Ambos documentos fueron financiados en gran parte por el Centro Cultural de España Tegucigalpa, al que se le agradece siempre su presencia en los eventos más relevantes de la tradición plástica nacional.

El presente catálogo logra reunir un conjunto de siete comentarios, entre ellos algunos inéditos, que versan sobre los valores organizacionales, ideológicos, estéticos y técnicos que dieron forma y sentido histórico al renombrado Taller de La Merced. Los autores abordan la vida del Taller desde distintos esquemas, que van desde la descripción narrativa hasta la interrogación sobre la causa, calidad e incidencia del Taller en el contexto de la práctica artística moderna y contemporánea.

Estos tonos discursivos plurales como sean tienen un origen muy familiar: Ezequiel Padilla Ayestas es un pintor del Taller como Virgilio Guardiola, ambos con una reputación de ser buenos lectores; Alexis Ramírez es de la misma generación, aunque con formación especialmente literaria como la de Rigoberto Paredes, que es un poeta. También Delia Fajardo es de letras, aunque se distingue por el ejercicio de la docencia universitaria. Ramón Caballero y Allan Núñez se han titulado en literatura como los tres anteriores, sin embargo la secundaria los llevó por la Escuela Nacional de Bellas Artes, de donde ha venido a resultar, para ambos, una natural inclinación por la crítica de arte.

La ilustración fotográfica pertenece por entero a Cristian López y Carlos Bonilla, quienes han puesto su empeño en participar en la búsqueda y registro de las obras, lo que hace justificable la publicación del catálogo. Tomy

Barahona es el diseñador que se preocupó por redondear esta experiencia editorial, aportando un concepto gráfico fertilizado, sin duda, por su condición de escritor.

Sin la entereza de todos estos profesionales hubiese sido imposible ofrecer este paso definitivo.

Se alerta que las ilustraciones que zurcen este catálogo no se detienen exclusivamente en el tiempo propio del Taller de La Merced, 1974-1976; sino que, aprovechando la oportunidad, recogen algunas obras que pertenecen a fechas previas y posteriores al momento en cuestión. La idea es explorar esas imágenes con el fin de establecer posibles evoluciones propias o afinidades conceptuales y estilísticas grupales que podrían incluso “medir” el peso formativo y propositivo del tallerismo mercedario, como diría Ramón Caballero.

Al repasar las páginas que siguen, se espera que exista un saldo que favorezca la intuición, que es la de entender al Taller de La Merced como un verdadero hito dentro de la tradición plástica de Honduras, asumiendo que parte de sus premisas eran la articulación del pasado y el porvenir, la modernidad y la posmodernidad, el lenguaje y el mundo, la propiedad y la otredad, en una década como la de los 70 donde junto al arte, muchas formaciones culturales exigían un camino que ordenase la herencia en dirección al futuro. Ha de recordarse que el curso programático de La Merced no era menos que un arte contemporáneo con las virtudes tecnológicas y conceptuales mostradas antes con amable pasión por Pablo Zelaya Sierra y Ricardo Aguilar, por ejemplo.

Se desea que el presente texto no sólo sirva para llenar el vacío bibliográfico que sobre aquellas generaciones y décadas tenemos, sino que al mismo tiempo nos permita reconocer la grandeza que ofrece nuestra Cultura y todos sus Artistas, sin la cual Honduras sería menos afortunada.

Walter Suazo
Productor del Proyecto





Virgilio Guardiola (1970) Lacallos del dictador. Mixta s/madera, 75 x 56 cm. Colección privada

TALLER DE LA MERCED: UN TERRITORIO LIBRE DE PENSAMIENTO Y DE ACCIÓN PICTÓRICA

THE LA MERCED WORKSHOP:
TERRITORY OF FREE THOUGHT AND PICTORIAL ACTION

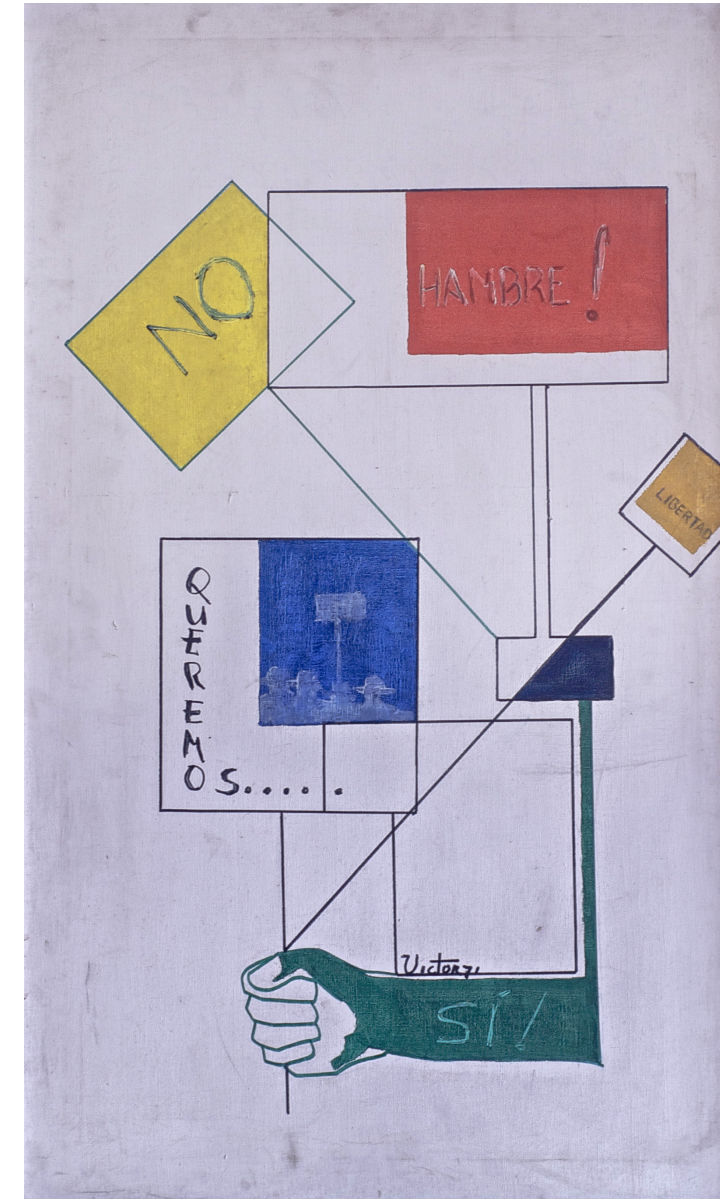
UNO / ONE

Virgilio Guardiola

09/2000



Dino Fanconi (1976) *Acusación*. Óleo s/tela, 85 x 70 cm. Colección privada



Victor López (1971) *Cartelones*. Óleo s/tela, 77 x 46 cm. Colección privada



Luis H. Padilla (1976) Sin título. Mixta s/papel , 37cm x 50cm. Colección Samia y Ramsés Kafati



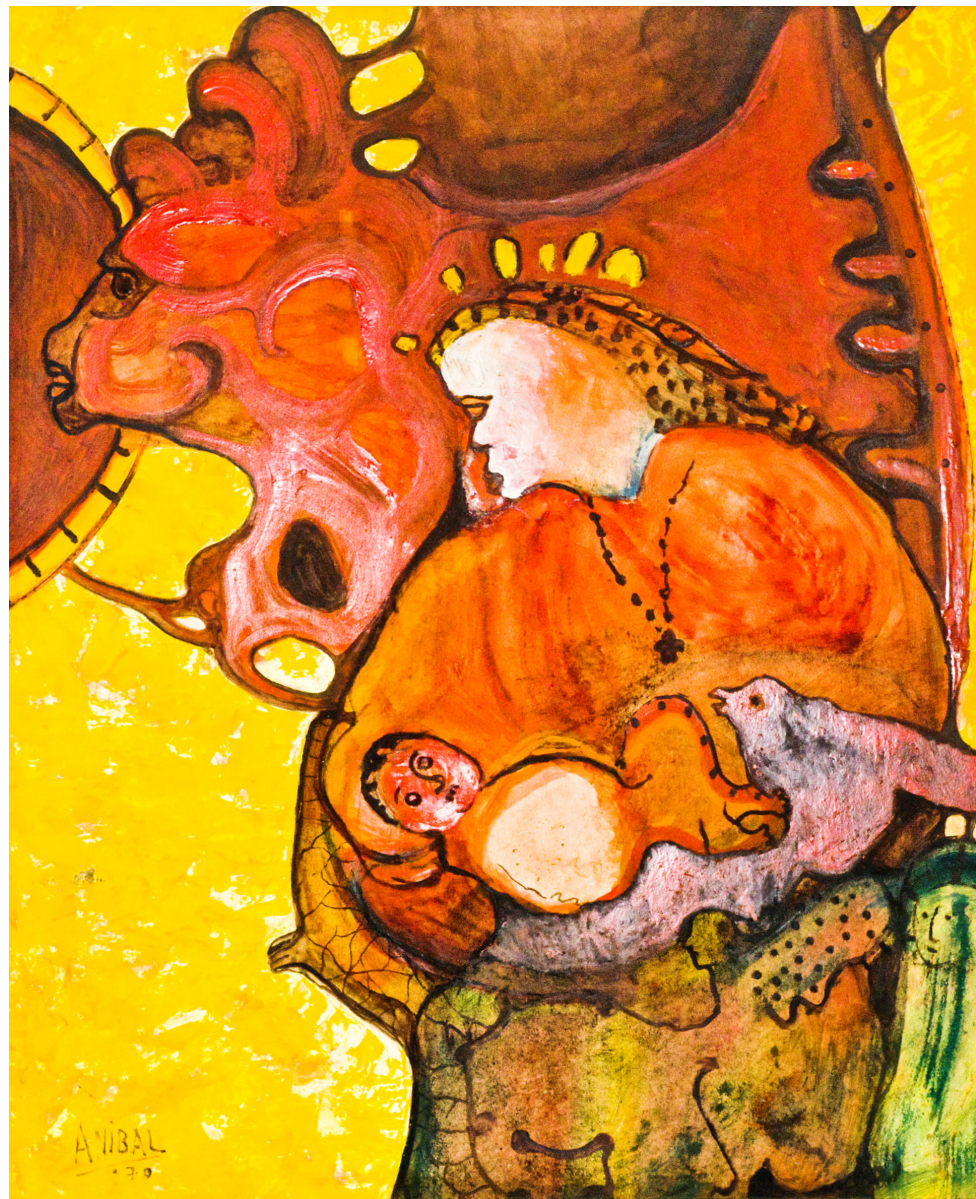
Cesar Rendón (1975) Serie "Después del fífi". Mixta s/papel, 44 x 28 cm. Colección Banco Atlántida



Luis H. Padilla (1974) *Figuras*. Óleo s/tela, 78 x 67 cm. Colección Pinacoteca Banco Atlántida



Virgilio Guardiola (1971) Sin título. Óleo s/tela, 93 x 88 cm. Colección privada



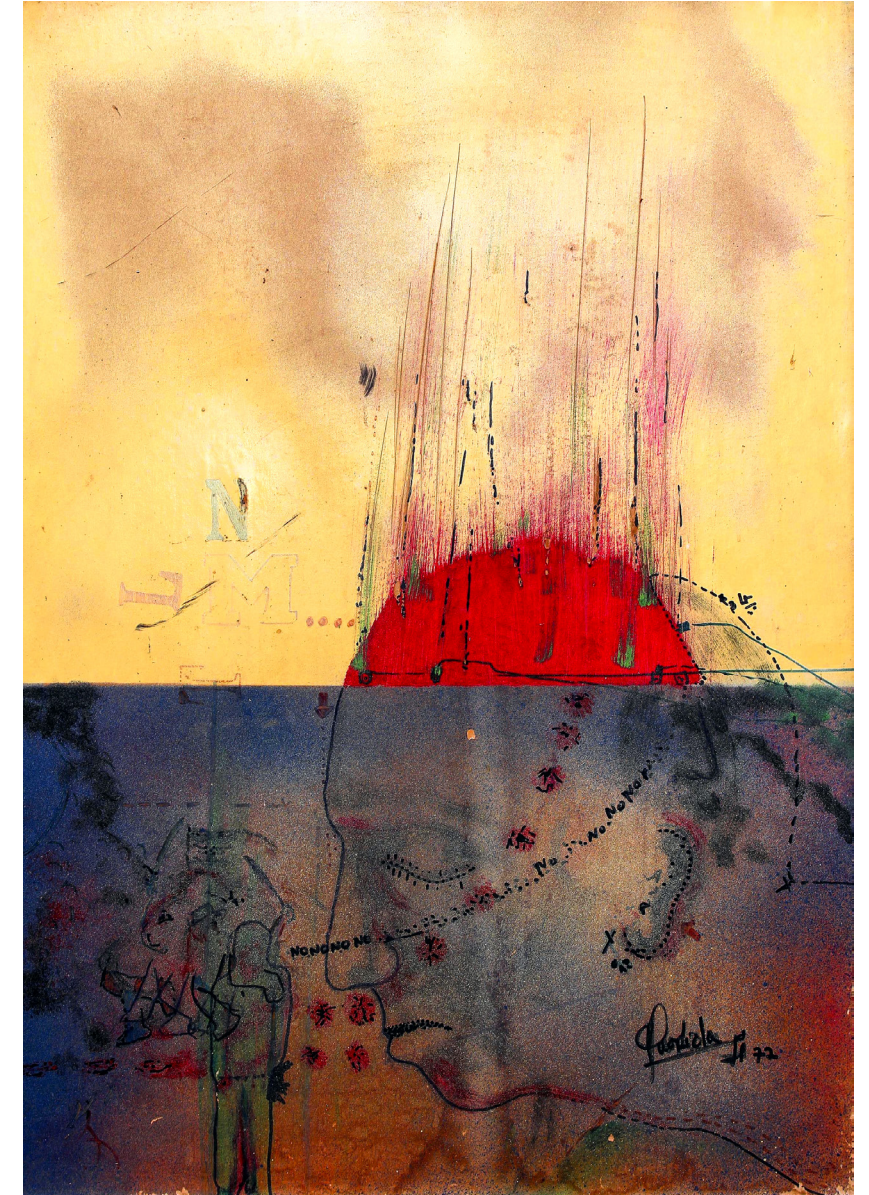
Aníbal Cruz (1970) *Sin título*. Óleo s/tela, 54 x 66 cm. Colección privada



Lutgardo Molina (1976) *Tres tiempos*. Óleo s/tela, 64 x 100 cm. Colección privada



Felipe Burchard, *El tiempo*. Mixta s/papel, 39 x 29 cm. Colección privada



Virgilio Guardiola (1972) *La negación del pensamiento*. Laca al aceite s/cartón, 55 x 76 cm. Colección privada

TALLER DE LA MERCED: UN TERRITORIO LIBRE DE PENSAMIENTO Y DE ACCIÓN PICTÓRICA

En memoria de Aníbal Cruz... a quien tanto queríamos

Ver el Taller en la memoria y querer distanciarnos, o analizar sin apasionarse en muy difícil; escribir sobre su importancia actual, peor. No tuvimos la oportunidad de saber que estábamos haciendo historia. No hubo una ONG que nos auxiliara y nos fabricara catálogos para enviarlos al extranjero o recibir remesas que sustentaran nuestra vanguardia. El tiempo era para nosotros más largo, así que lo tomamos con la calma que nos daba la constancia.

No lo dimensionamos como el gran experimento plástico que aparenta ser hoy, en cambio sí estábamos conscientes que era, para decirlo con el rigor de la época, un territorio libre de pensamiento y de acción pictórica. La única restricción que manteníamos era el gasto inútil del material de una obra intrascendente o incoherente con la “filo” que teníamos, entiéndase la filosofía del integrante, o el filo que padecíamos en ese momento.

Allí comíamos, jugábamos y discutíamos sin el tono de las catedrales como se estila hoy en día; pero sí con rigurosidad, pese a los empecinados en doctorar charlas e ideologías.

No podíamos evadir a los Beatles, al Che Guevara, a los múltiples efe-ele-emes que luchaban por aquella época, los militares, el hambre nacional, que era nuestra propia hambre y pan nuestro de cada día. Comíamos, bebíamos y dormíamos con el Cuento de la Guerra, o con los pobres bajo El árbol de los pañuelos, que de algún modo aparecían como personajes en nuestro trabajo. Carniceros, mendigos, agentes, señoronas, señoritas (misses), gentes pobres, tan pobres como el gusto nacional de aquel entonces. Todo era paisaje, paisano y paisajismo. Odiamos esas pobres postales del país. Nos tocó ser los rufianes que rompíamos con todo, tal vez sea esto la importancia del Taller.

Nuestro trabajo fue meticulosamente pensado con una fuerte carga social pero sin llegar al panfleto ni al facilismo, ni a la evasión, deliberadamente “feo” para el gusto, como dijimos del entonces público pictórico.

Por culpa del Taller se abrieron más espacios para la plástica nacional, hay más interlocutores; en Tegucigalpa existía hasta hace poco sólo la Galería del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana y la Galería Nacional de Arte; aunque hubo otras que murieron, como todas las cosas aquí, de muerte natural, puesto que nacieron para el turismo y la evasión -y es bien sabido que el turismo que llega al país siempre ha sido de “bulto”, como de bulto son los carros, la ropa, etc. Hoy los espacios para el arte son otros, generan un mercado que promueve y profesionaliza al artista. También de algún modo es culpa del Taller que se pueda hacer lo que hoy se hace sin el grito en el cielo; ver lo que se observa hoy, sin la patada que sufrimos entonces, que el camino sea más llano, menos peligroso también.

THE LA MERCED WORKSHOP: TERRITORY OF FREE THOUGHT AND PICTORIAL ACTION

In memory of Aníbal Cruz Martínez... “Whom we greatly loved”...

To look at the workshop from memory and want to distance oneself from it and analyze it dispassionately is very difficult; to write about its current importance is worse. We didn’t have the opportunity to know that we were making history; we didn’t have an ONG to help us by making catalogues to send abroad and receive the remittance that would sustain our vanguard. It seems that from here on time was longer for us, so we took things with the calm that constancy gave us.

We did not contend with the great art experiment it would pretend to be today, instead we were conscious of its being, to put it in the terms of the era “TERRITORIO LIBRE” (free territory) of thought and pictorial action. The only restriction we maintained and supposed, were useless waste of materials in an irrelevant work or one that was inconsistent with the “edge” that we had, to be understood as the members’ philosophy or the sharp edge that we’d have been suffering at that time.

We ate there, played and discussed without the cathedralesque tone so in style today, but it was with rigour, we still do it like that today, including bars, despite the pigheaded in doctoring talks and ideologies.

We could not evade the Beatles, Che Guevara, the multiple FLM’s that fought for that era, the military, the national hunger, that was our very own hunger and our daily bread. We ate, drank and slept with the story of the war, with the poor underneath the handkerchief tree, that in some way appeared like characters in our work. Butchers, beggars, agents, ladies, señoritas (misses), poor people, as poor as the national taste was then, everything was landscape, compatriot and landscapism. We hated those awful postcards of the country. We had to be the ruffians who broke with everything, perhaps it was the importance of the “Workshop.”

Our work was meticulously thought out with a heavy social charge but without getting to pamphlets or to expediency, or evasion, deliberately “ugly” to the taste, as we said of the pictorial public at the time.

It was due to the “Workshop” that more spaces were opened for national art and there are more interlocutors in the same; in Tegucigalpa only the Gallery of the IHCI Instituto Hondureño de Cultura Interamericana Honduran Institute of Interamerican Culture and the National Gallery of Fine Art have existed permanently; there were others, but they died like things do here –a natural death– since they were born due to tourism and evasion, and it’s well-known that tourism that arrives to the country has always been by “package” deal, like cars, clothing, etc. Today the spaces for art are different; they generate a market that promotes and professionalizes the artist; in some way this was also due to the “Workshop”, that one may do what is done today without screaming to the sky, see what is seen today without getting kicked at as we suffered then, that the road is cleared, less dangerous, as well.



Victor López (1970) *Muros*. Óleo s/mazonite tela, 48.5 x 41 cm. Colección privada

CONVERSACIONES EN EL TALLER DE LA MERCED

CONVERSATIONS
AT THE “LA MERCED” WORKSHOP

DOS / TWO

Ezequiel Padilla Ayestas

08/2000



Lutgardo Molina (1976) *Abstracto Figurativo*. Óleo s/tela, 49 x 82 cm. Colección privada



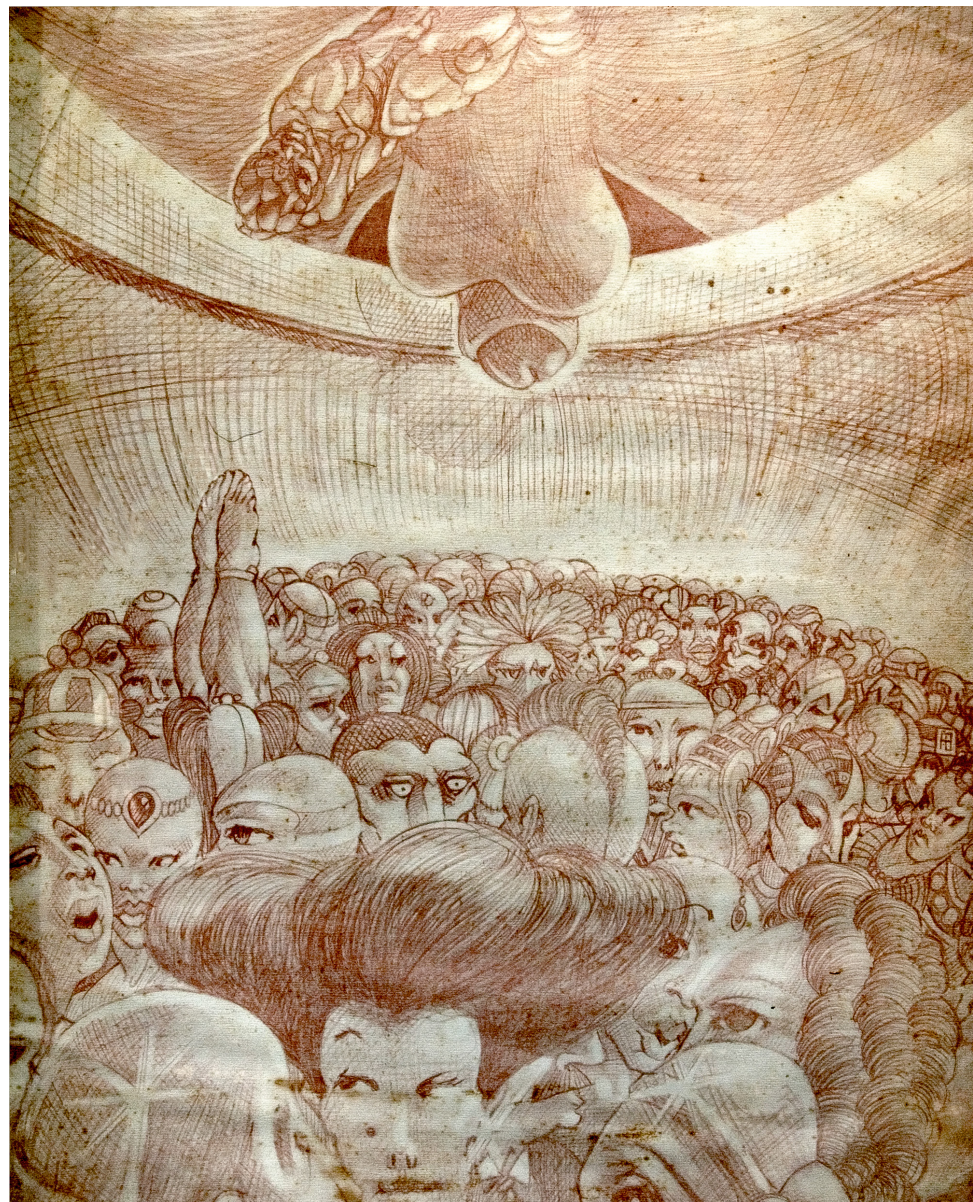
Virgilio Guardiola (1971) *La visita*. Óleo s/tela, 93 x 63 cm. Colección privada



Aníbal Cruz (1975) *Sin título*. Mixta s/cartón, 48 x 36 cm. Colección privada



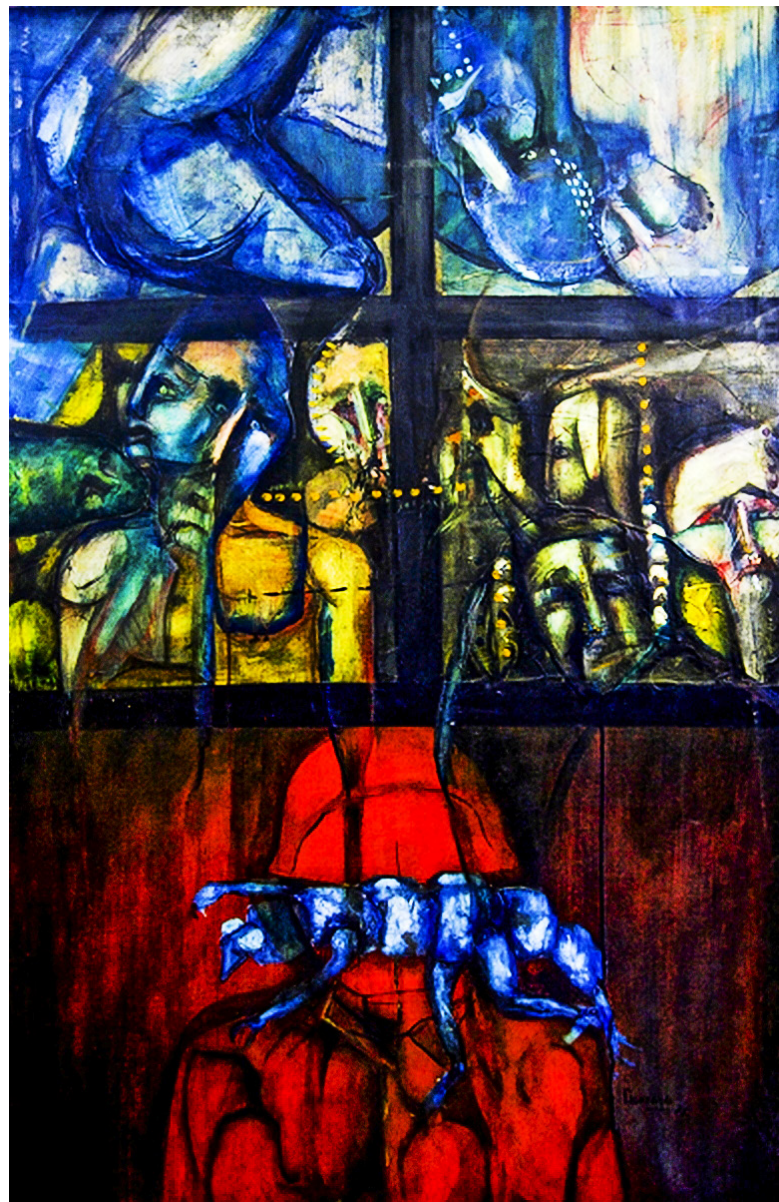
Ezequiel Padilla Ayestas (1978) *Reforma agraria*. Óleo s/tela. Colección Secretaría de Cultura Artes y Deportes



Felipe Burchard (1978) *El gran cagadal*. Plumilla s/papel, 40 x 49 cm. Colección privada



Luis H. Padilla (1974) *Sin título*. Óleo s/tela, 90 x 70 cm. Colección privada



Virgilio Guardiola (1974) *Sin título*. Mixta s/tela, 74 x115 cm. Colección Samia y Ramsés Kafati



Virgilio Guardiola (1975) *Sin título*. Óleo s/tela, 75 x 65 cm. Colección privada

CONVERSACIONES EN EL TALLER DE LA MERCED

*El Espíritu tenía su domicilio a la derecha
y residía a la izquierda*

(Mounier)

La rebeldía en sí y por sí puede llevar a todo sin conducir a nada. Sólo poseemos lo que damos.

Con Virgilio Guardiola (el jefe) departíamos sobre los “carniceros”, cómo nació la idea y lo barato que estaba la carne en ese momento; la obra y su título venía de lo cotidiano; también la plática versaba sobre el surrealismo de Los brujos de La Paz; la influencia de Buñuel en su pintura y del “orejismo” en la ciudad. La ideología e influencia del “mayo del 68” francés era notoria en el Taller.

Con Dino Fanconi, de lo caro y escasa que se presentaban las viviendas, lo bajo de los sueldos de los maestros, la necesidad de formar expertos en educación artística; también de Manuel Serrat y su “mediterráneo”, y del rock mexicano. La obra de Fanconi trata los problemas cotidianos en la familia, en las aulas de clase, de allí sus cielos grises y su tristeza.

Con Aníbal Cruz charlábamos del diseño de un pupitre para niños y niñas que le llamaríamos Che, Lubumba o Chen Bendit (el pelirrojo francés) en honor a la eternidad del guerrillero; discutíamos que el pupitre debería ser móvil, y proponíamos después de varios tragos –donde Rosita – un pupitre giratorio (están los diseños). En eso estábamos cuando murió.

Con Obed Valladares hablamos de Boccioni y del Manifiesto de la escultura futurista de Mar-

cel Duchamp y de Constantino Brancusi; también discutíamos sobre la geometría de Kasimir Malevitch y sobre el suprematismo. Gustaba de la ideología del expresionismo abstracto: la acción en medio del caos. Le interesaba avanzar hacia el arte conceptual, hacia un Robert Morris ó Case Andre y Sol LeWitt. Hicimos algunos diseños (existentes) para propuestas de escultura conceptual, que llamaríamos Los pasos de Morazán, una serie de zancadas a lo largo de Centro América -esto fue cuando regresó de Costa Rica con un primer premio en Escultura. También elaboramos diseños para un monumento a James Francis Carney (Padre Guadalupe) en el sitio de El Aguacate (Olancho), y otro monumento en homenaje a las etnias y los campesinos cuyos familiares pelearon en las guerras intestinas, o que acompañaron al paladín centroamericano Francisco Morazán o que fueron responsables de buscar la “tierra prometida”. También hablamos sobre el respeto a Copán, por ejemplo, tomar una serie de medidas para mantener el orden ecológico en las Ruinas de Copán: comprar tierras y no permitir el acceso vehicular para que fuese un Centro de Meditación Mundial. En eso se murió.

Con Mario Mejía (entonces director de la Escuela de Bellas Artes) platicábamos sobre la creación de bibliotecas modernas en todo el país manejadas por las alcaldías municipales, sin participación de autoridades centrales; de la creación de cocinas familiares en los barrios. También del Arte de la guerra de Sun-Tzu, de la creación de escuelas de arte en San Pedro Sula y en Copán, y cómo mejorar la atención en los hospitales públicos. La pintura de Mario Mejía posee la fuerza para hacer realidad todos nuestros sueños por un mejor país.

Con el profesor Dante Lazzaroni platicábamos a ratos sobre cómo recuperar los parques de la ciudad –tan tristes–. Le contaba también de la estatua de Francisco Morazán localizada en una de nuestras cabeceras departamentales, pintada (con pintura de aceite rosada), –no me creía–; en eso se murió.

Con Víctor López platicábamos de la alegría en las calles peatonales de la ciudad, y de la necesidad del respeto por el peatón. En esos días Víctor elaboró la serie Visita del Papa; llevamos la exposición a San Pedro Sula y regresamos con todas las telas. Con Luis H. Padilla (el maestro), sobre la unidad de los hondureños y su propuesta plástica de Los abrazos entre nos. Con Lutgardo Molina, sobre tenedores, comedores, cuchillos y hambre con máscaras; también de mujeres recién bañadas. Con Felipe Burchard, sobre los poemas de Kavafis, sobre la musicalidad y ternura de su obra poética, y sobre la silla Barcelona de Mies van de Rohe. Con César Rendón, sobre el muralismo mexicano, sobre utopía, liberalismo y nacionalismo (menos robo, + país!...).

A veces llegaba Alexis Ramírez y conversaba sobre la vida, la muerte y el arte, las computadoras, Artaud y sobre Dino Campana y sus “cantos órficos”. Con Gustavo Armijo, sobre grabado latinoamericano. Con Rony Castillo, sobre la influencia de la ópera en su obra. Con Dagoberto Pasadas, sobre el arte de la protesta, la nueva objetividad, Otto Dix y los bloques populares. Nos acordábamos en mesa redonda de cuando llevábamos cuadros donde el Dr. Jefe Bancario, quien se encargaba de seleccionarlos con los pies y luego comprarlos (por lo general paisajes). Llevábamos cuadros neofigurativos que eran rechazados por los secretarios del Dr. Nos decían “esto no va con el Dr.” Otros compradores nos pedían grandes rebajas.

Al Taller llegaban otros artistas que la mala memoria no me favorece apuntarlos, pero que aportaban conversación y obra. Puedo manifestarles que no nos dábamos cuenta que abríamos las puertas y nos asomábamos a la posmodernidad platicando sobre

problemas y promesas en salud, educación y vivienda. Acompañados por Eduardo Bähr, Roberto Sosa, Adán Castelar, con el Cuento de la guerra, Máscara suelta y El retorno a Montecristo, respectivamente. Era plática diaria el Banana Gate, la desaparición del Instituto Nacional de la Vivienda, las eternas comisiones, los editoriales de Ramón Oquelí, el paisaje árabe y el chino, el crecimiento de la banca en contraste con las barriadas marginales, la Comisión Nacional de Inversiones, el eterno pleito de las instituciones de comercio con el Ejecutivo, el Legislativo y el Judicial, la toma de la Unah, de Palmerola Souvenir’s, de la temible Asociación para el Progreso de Honduras. Esto es el marco referencial y la influencia de la obra que se realizó en el Taller de La Merced (a vuelo de pájaro).

El Taller siempre llevó como luz espiritual la vida, obra y muerte de Pablo Zelaya Sierra. En La Merced nació una reacción, una concentración de esencias en los límites propios de la pintura hondureña: reeducar a los hondureños en el arte de pintar. A menudo estas conversaciones las hacíamos en la madrugada, cuando nos informábamos de los nuevos muertos y las persecuciones.

Luego venía lo mismo. Teníamos nuevo presidente, el dólar comenzaba a subir y también el presupuesto de las Fuerzas Armadas.

CONVERSATIONS AT THE “LA MERCED” WORKSHOP

*El Espíritu tenía su domicilio a la derecha
y residía a la izquierda*

(Mounier)

Rebelling in itself and for itself can lead to everything while arriving to nothing. We only possess what we give.

With VIRGILIO GUARDIOLA (the boss) we departed from the butchers; how the idea was born and how “inexpensive” meat was at that moment, the work and its title, came the everyday, the talk concerned with the surrealism of the witches of peace, the influence of Buñuel in his painting and the “orejismo” (informer-ism) in the city. The ideology and the influence of the French “May ‘68” was well-known at the Workshop.

With Dino Fanconi the costliness and scarcity presented in the housing market and the paltry level of the instructors’ wages, the need for forming experts in Artistic Education, also Joan Manuel Serrat and his song “Mediterráneo” and of Mexican rock; the work of Dino Fanconi deals with the daily problems of the family, in the classrooms, and therein his grey skies and sadness.

With Aníbal Cruz, we chatted about the design of a desk for children that we would call “Che” or Lumumba or Chen Bendit (the French redhead) in honour of the eternity of the guerrilla; we talked about how the desk should be mobile, not static and we later would propose various drinks –at Rosita’s– a turning desk (the designs are here), and this is where we left off when he died.

With Obed Valladares we spoke of Boccioni and the manifesto for futurist sculpture, Marcel Duchamp and of Constantino Brancusi; we also talked about Kasimir Malevitch’s geomtry and suprematism. He liked the ideology of abstract expressionism “Action amid the chaos”, he was interested in advancing toward conceptual art, Robert Morris or Case André (palanca lever) and –Sol Lewitt. We made some designs (still existent) for proposals of conceptual sculpture of “Los pasos de Morazán Morazán’s Steps”, a series of strides along the length of Central America. This was when he returned from Costa Rica with a 1st prize in Sculpture; we also elaborated designs for a monument to Father Guadalupe at the site of El Aguacate The Avocado; and another monument to commemorate that their relatives fought in guerras intestinas intercine wars and that their grandfathers accompanied to the Paladín Centro Americano Francisco Morazán Francisco Morazán Central American Paladin and that they’re looking for the promised land. Also in respect to Copán– take some measures regarding the Ruins of Copán to maintain Ecological Order, buy lands, not permit vehicular access, only pedestrians so that Copán would be a Centre of World Meditation; he was onto that when he died.

With Mario Mejía (the director) we spoke about the creation of modern libraries all over the country managed by municipalities, without the participation of central authorities; of the creation of family kitchens in the barrios neighbourhoods. Also the art from the war of Sun-Tzu, of the creation of (Art Schools) Escuelas de Arte in San Pedro Sula and in Copán, and how to improve care in Public Hospitals. The painting of Mario Mejía, possesses the strength to make real all our dreams for a better country a reality.

With professor Dante Lazzaroni, we sometimes spoke of recuperating the city’s parks –so piteous–and would tell him about the statue of Francisco Morazán located in one of our departmental capitols, and that it has been painted with pink oil paint –he didn’t believe me; that’s when he died.

With Víctor López, we spoke of the happiness in the city along the pedestrian streets, and the necessity for “respecting pedestrians”; in those days Víctor elaborated a series (the pope’s visit), and we took the exhibition to San Pedro Sula, returning with all the canvases. With Luis H. Padilla (the teacher) about the unity of Hondurans and their visul art proposal for Los Abrazos Entre Nos (the embraces between us). With Lutgardo Molina, about forks, dining rooms, knives and about the poems of Kavafis, about the musicality and tenderness of his work, and about the “Barcelona chair” of Mies van de Rohe; with César Rendón about Mexican muralism, utopia, liberalism and nationalism (less robbery + country!...).

Sometimes Alexis Ramírez would come and talk about life, death and art, computers, Artaud and about Dino Campana and his “cantos órficos” Orphic chants. With Gustavo Armijo about Latin American engraving, with Rony Castillo about the influence of opera in his work; with Dagoberto Pasadas about protest art, the new objectivity, Otto Dix and social groups; we would do round table remembering when we would take paintings to Dr. (Bank Boss) and he would take charge by signalling with his feet which were the paintings to be bought (generally landscapes); we would take paintings (the new figuration) which were rejected by Dr. Y’s secretaries saying to us “this does not go with the Dr.”, or to those asking for great discounts (generally these would be later revealed as tax fraudsters);

Other artists, whom my bad memory does not allow me to note, would troop in at the workshop with conversation and works, I can tell you that we would not notice that we opened the doors and we would have a look at Post Modernity talking and talking about

problems and the promises of health, education, housing; accompanied by Eduardo Bärh, Roberto Sosa, Adán Castelar, in the Cuento de la Guerra Máscara Suelta (Tale of the Loose Mask War) and the return to Montecristo. It was daily talk of Banana Gate, the disappearance of INVA-Instituto Nacional de la Vivienda National Institute of Housing, with more of the missing, the eternal commissions, the editorials of Ramón Oquelí, Arab and Chinese landscapes, the growth of banking in contrast with marginal neighbourhoods, the CONADI National Council of Investments, the eternal lawsuit of the institutions of Commerce with the Executive, the legislative and the conquest of the Judicial, the taking over of the UNAH, of Palmerola Souvenirs, of the frightening Asociación para el Progreso de Honduras Association for the Progress of Honduras. This is the frame of reference and influence of the work that was realized at La Merced Workshop (at a bird’s flight).

The workshop always, as spiritual light, took the life, work, the death of Pablo Zelaya Sierra. At the workshop was born a reaction, a concentration of essences in Honduran painting’s own limits. “Reeducating Hondurans in the art of painting.” The times –although difficult– were ready for it, that’s what we thought... We frequently had these conversations in the early morning when we found out about the new dead and the persecutions.

Then the same thing would arise; we had a new president, the dollar began to go up as well as the budget for the Armed Forces.



Luis H. Padilla (1976) *Sin título*. Óleo s/papel. Colección privada

TALLER DE LA REPÚBLICA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

WORKSHOP OF THE REPUBLIC
OF ARTS AND LETTERS

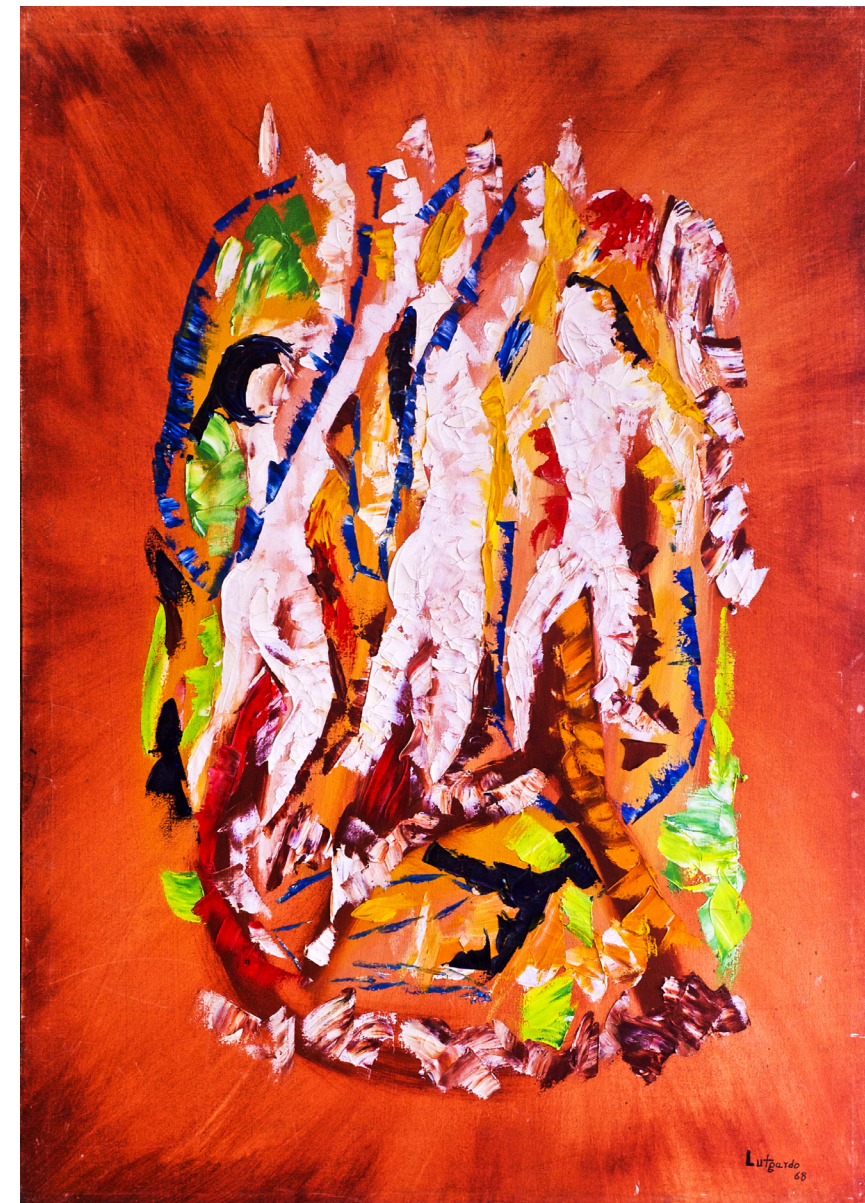
TRES / THREE

Rigoberto Paredes

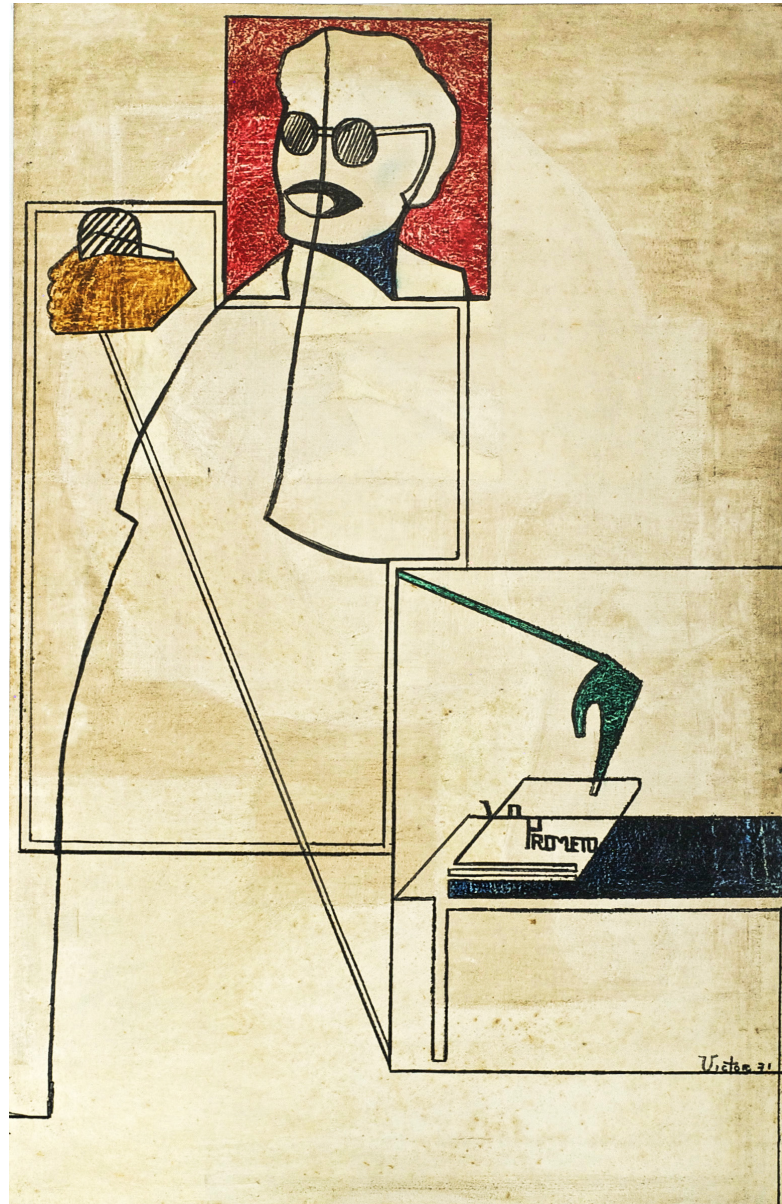
09/2000



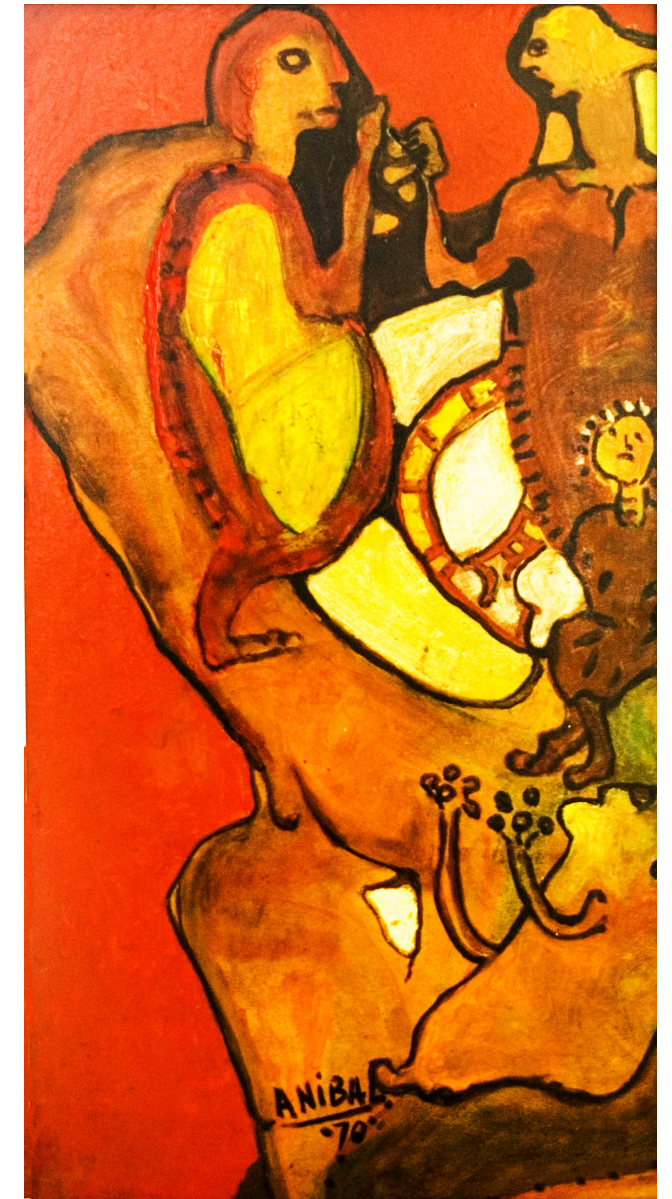
Victor López (1973) *El Actor*. Óleo s/tela, 75 x 58.5 cm. Colección Pinacoteca IHCI



Lutgardo Molina (1968) *Óleo s/tela*, 68 x 85 cm. Colección privada



Victor López (1971) *El Líder*. Óleo s/tela, 60.5 x 68 cm. Colección privada



Aníbal Cruz (1970) *Sin título*. Óleo s/tela, 54 x 66 cm. Colección privada



Anibal Cruz (1974) *Sin título*. Mixta s/papel, 18 x 28 cm. Colección privada



Felipe Burchard (1979) *Alicia en el país de las pesadillas*. Óleo s/tela. Colección privada



Cesar Rendón (1975) *Campesinos*. Mixta s/mazonite, 75 x 90 cm. Colección privada



Virgilio Guardiola (1973) *Paisaje de Honduras N° 2*. Mixta s/tela, 176 x 116 cm

TALLER DE LA REPÚBLICA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Daba gusto llegar allí. Entrar en ese mundo, otro mundo, en donde la belleza campeaba entre pinceles, lienzos, colores y pintores. Era el Taller de La Merced: pequeña República de las Artes en medio de un país perenne en ciernes.

Allí se gestó casi todo el arte hondureño del último cuarto del siglo XX. De allí salieron muchos de los mejores artistas plásticos de hoy.

La Merced era un punto de encuentro y fue también un punto de partida, centro de reunión y centro de irradiación.

El arte convocaba allí a sus jóvenes oficiantes. Se pintaba, se cantaba, se escribía, se conversaba, se vivía allí en nombre del arte.

Cada quien en lo suyo, pero todos en lo mismo. Los jóvenes artistas de La Merced se buscaban, se encontraban allí para partir, cada uno por su rumbo, hacia un igual destino, hacia una sola incertidumbre: forjar un arte hondureño auténtico, trascendente, perdurable, tal como ellos querían hacerlo, tal como ellos lo hicieron durante días y noches en La Merced.

No se puede explicar todo el arte hondureño del siglo XX sin tomar en cuenta el Taller de La Merced. Nuestro arte, nuestras letras no serían hoy lo que son si no hubiese existido ese Taller, si no hubiesen salido de allí muchos de los artistas y escritores más representativos de la plástica y de la literatura de hoy.

Más que un espacio, más que un período histórico, La Merced significó un mundo, una vida de plenitud creadora, de intensa creatividad, de profundo compromiso artístico y humano.

El Taller de La Merced es hoy memoria y profecía: tiempo pasado y tiempo por venir, historia vida del arte hondureño más representativo del país en ciernes que un día se plasmará entre pinceles, lienzos, colores y pintores de nuestra heroica República de las Artes y las Letras.

WORKSHOP OF THE REPUBLIC OF ARTS AND LETTERS

It was pleasant to arrive there. Enter that world, another world, in which beauty prevailed among brushes, canvases, colours and painters. It was La Merced Workshop: little Republic of the Arts in the middle of a perennially budding country.

Almost all Honduran fine art from the last quarter of the 20th century was conceived there. And many of the finest artists of today came from there.

“La Merced” was a point of contact and it was also a point of departure, meeting centre and centre of irradiation.

Art called its young officiants. One painted, one sang, one wrote, one conversed, one lived there in the name of art.

To each their own, but all in the same. The young artists of La Merced looked for each other, found each other there in order to depart, each one on his own course, toward a destination, toward a sole uncertainty: to forge an authentic and transcendent Honduran art, in an enduring way, the way they wanted to do it, the way they did it during the days and nights at La Merced.

One cannot explain all Honduran art of the 20th century without taking into account the La Merced Workshop. Our art, our letters, would not be what they are today if that Workshop had never existed, if the many artists and writers that are the most representative in the art and literature of today had not been.

More than a space, more than a historical period, La Merced signified a world, a life of creative fullness, of intense creativity, of profound artistic and human commitment.

Today the Workshop of La Merced is a memory and prophecy: time of the past and time to come, life history of the most representative, budding Honduran art in the country, and which will some day build itself amongst brushes, canvases, colours and painters of our heroic República de las Artes y las Letras.



Ezequiel Padilla (1976) *Sin título*. Óleo s/madera, 38 x 40 cm. Colección privada

UN ESTUDIO LIBRE DE ARTES PLÁSTICAS: EL TALLER MERCEDARIO

A FREE STUDY OF FINE ART:
THE WORKSHOP "LA MERCED"-ARIAN

CUATRO / FOUR

Alexis Ramírez

09/2000



Dino Fanconi (1971) *Hombre meditando*. Óleo s/tela, 130 x 59 cm. Colección privada



Victor López (1970) *Paseo*. Óleo s/tela, 80 x 42.5 cm. Colección Banco Atlántida



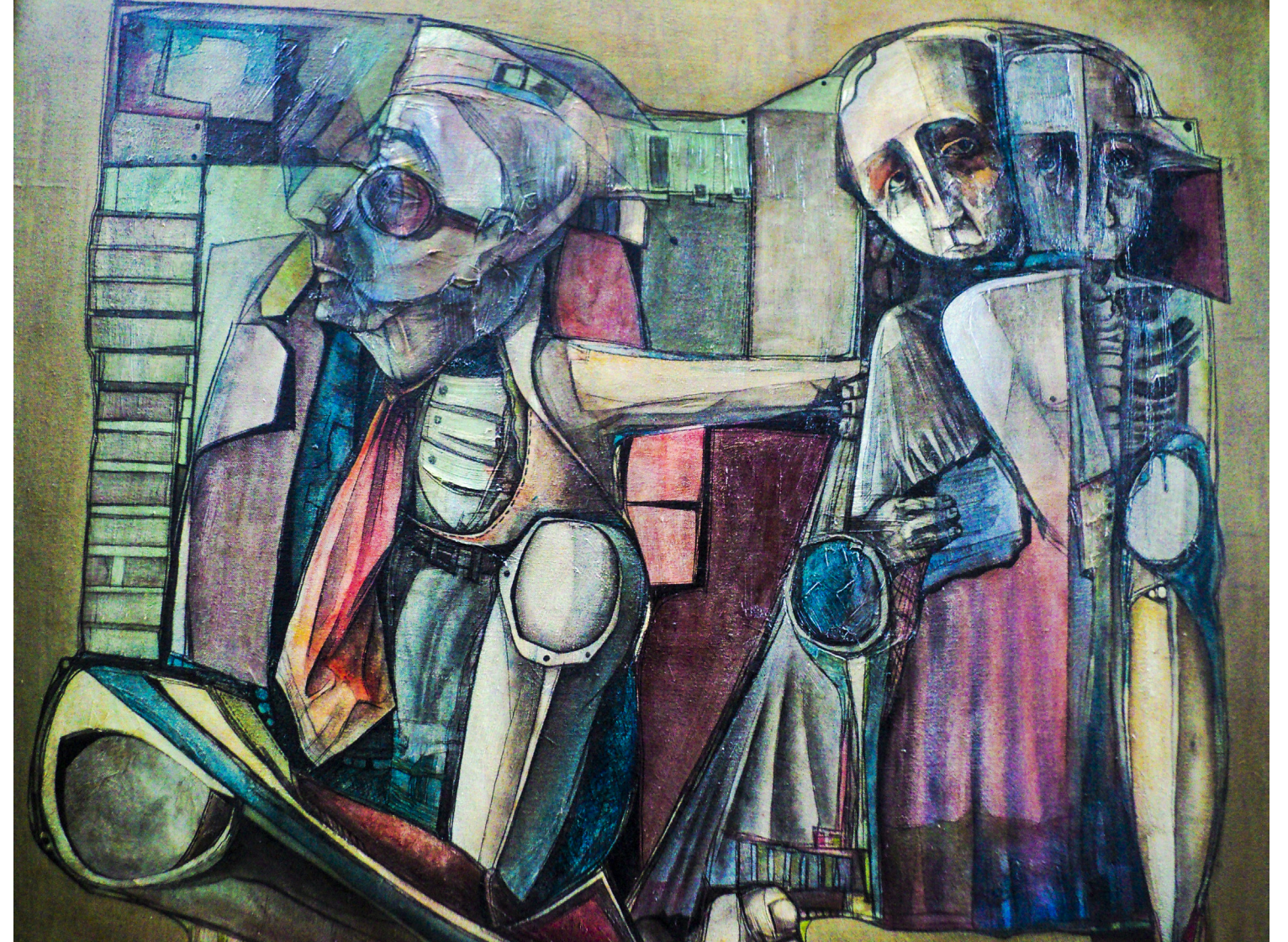
Aníbal Cruz (1974) *Sin título*. Óleo s/tela, 147 x 200 cm. Colección privada



Cesar Rendón (1975) *Serie "Después del fútbol"*. Mixta s/papel, 44 x 28 cm. Colección privada



Felipe Burchard *El banquete*. Tinta s/papel, 50 x 45 cm. Colección privada



Luis H. Padilla (1976) *Sin título*. Óleo s/tela, 106 x 96 cm. Colección privada



Virgilio Guardiola (1975) *Y muerte*. Óleo s/tela, 85 x 140 cm. Colección privada



Aníbal Cruz (1975) *Vimbre Tucumán*. Mixta s/tela, 77 x 113 cm. Colección privada

UN ESTUDIO LIBRE DE ARTES PLÁSTICAS: EL TALLER DEL MERCEDARIO

Estábamos apenas aprendiendo a sobrevivir en la incertidumbre de los años setenta, después de una guerra, tan absurda como breve. Los artistas cargaban un zalbeque erizado de ideas, colores y palabras, pero a muy pocos compatriotas les interesaba eso que llaman Arte, era más rentable hablar de la guerra, del Fifi o de la paz armada hasta la cachas.

Por pura chiripa, freudiana o garcimanche, a un teniente coronel se le ocurrió ofrecer un cuarto abandonado, en la segunda planta del Antiguo Paraninfo Universitario -en el otro siglo Convento de La Merced, para que allí surgiera Troya, perdón, se fundara un estudio libre de artes plásticas, bajo la orientación de Luis Hernán Padilla y Virgilio Guardiola, siendo integrantes Lutgardo Molina, Víctor López, Alexis Ramírez, Felipe Burchard, Aníbal Cruz, Ezequiel Padilla Ayestas y otros que, con mejor suceso, serán rescatados, para auxiliar con certidumbre histórica, mi pobre memoria personal.

En poco tiempo aquel tallercito generó una fuerte atracción hacia el entorno; colegas artistas de teatro, de la danza, de la poesía, la dramaturgia, etc. se acercaban para comprender por qué aquella atmósfera de óleos y aguarrás ritmaba el paso del transeúnte, incitaba al mecenas, llamaba al promotor y enviaba el mensaje de que aquí estaba ocurriendo algo.

Al mismo tiempo, Eduardo Bähr, Isidro España, Rafael Murillo, Armando Valeriano, Francisco Salvador... acondicionaban un salón contiguo para establecer el Teatro Estudiantil Universitario La Merced (Teum), que saldría a conquistar premios y lauros a Costa Rica, antes de concluir 1973; a Francia y alrededores, ya bajo la conducción de Rafael Murillo en los siguientes.

La humilde semilla había dado fruto y simiente mejorada. Varios premios nacionales e internacionales fueron obtenidos por varios de aquellos muchachos que un día se reunieron en aquel caserón, en donde hoy flamea la Galería Nacional de Arte.

“Sólo queríamos trabajar con libertad” dijo un artista de los convocados a La Merced y le dieron un rostro, un color, una forma a un momento histórico de Honduras

A FREE STUDY OF FINE ART: THE WORKSHOP “LA MERCED”-ARIAN

We were only just learning to survive in the uncertainty of the 70's, after a war that was as absurd as it was brief. The artists loaded a zalbeque spiked with ideas, colours and words, but very few compatriots were interested in that thing called “Art”; it was more profitable to talk about the war, about hurricane Fifi, or a peace that was armed to the hilt.

By fluke, Freudian or garcimanche otherwise, or a lieutenant (colonel DEM) it occurred to offer an abandoned room, on the second floor of the old paraninfo universitario University Auditorium of the first patio in the convent from another century La Merced, so that Troy would emerge from there, sorry, a free workshop for fine arts should be established, under the guidance of Luis H. Padilla and Virgilio Guardiola, Lutgardo Molina, Víctor López, Alexis Ramírez, Felipe Burchard, Aníbal Cruz, Ezequiel Padilla Ayestas and others who, with more success, would be rescued, in order to help with historical certainty, my poor personal memory.

In little time that small workshop engendered a strong attraction to the environment; artistic colleagues from theatre, dance, poetry, dramaturgy, etc. would approach in order to understand why that atmosphere of oil paints and turpentine punctuated the passage of the bystander, incited the patron, called the promoter and would send out the message that something is happening here, in various places of our country and in the whole world.

At the same time, Eduardo Bähr, Isidro España, Rafael Murillo, Armando Valeriano, Francisco Salvador... conditioned an adjoining hall to establish the Teatro Estudiantil Universitario “La Merced” TEUM (“La Merced” University Student Theatre TEUM), whence emerged to win prizes and laurels, to Costa Rica, before concluding this period; to France and vicinity, now under the direction of Rafael Murillo en el siguiente in what follows.

The humble seed had given fruit and an improved seed. Various national and international prizes were obtained by various of those boys, who one day got together in that large house, where the Museum of Art stands today.

“We only wanted to work freely” says one of the artists summoned to “La Merced” and they gave a face, a colour, a shape to a historical moment in Honduras.



Aníbal Cruz, *Sin título*. Mixta s/papel , 60 x 53 cm. Colección privada

LA GENERACIÓN DEL 65: UNA REACCIÓN EXTREMA Y AGRESIVA

THE '65 GENERATION:
AN EXTREME AGGRESSIVE REACTION

CINCO / FIVE

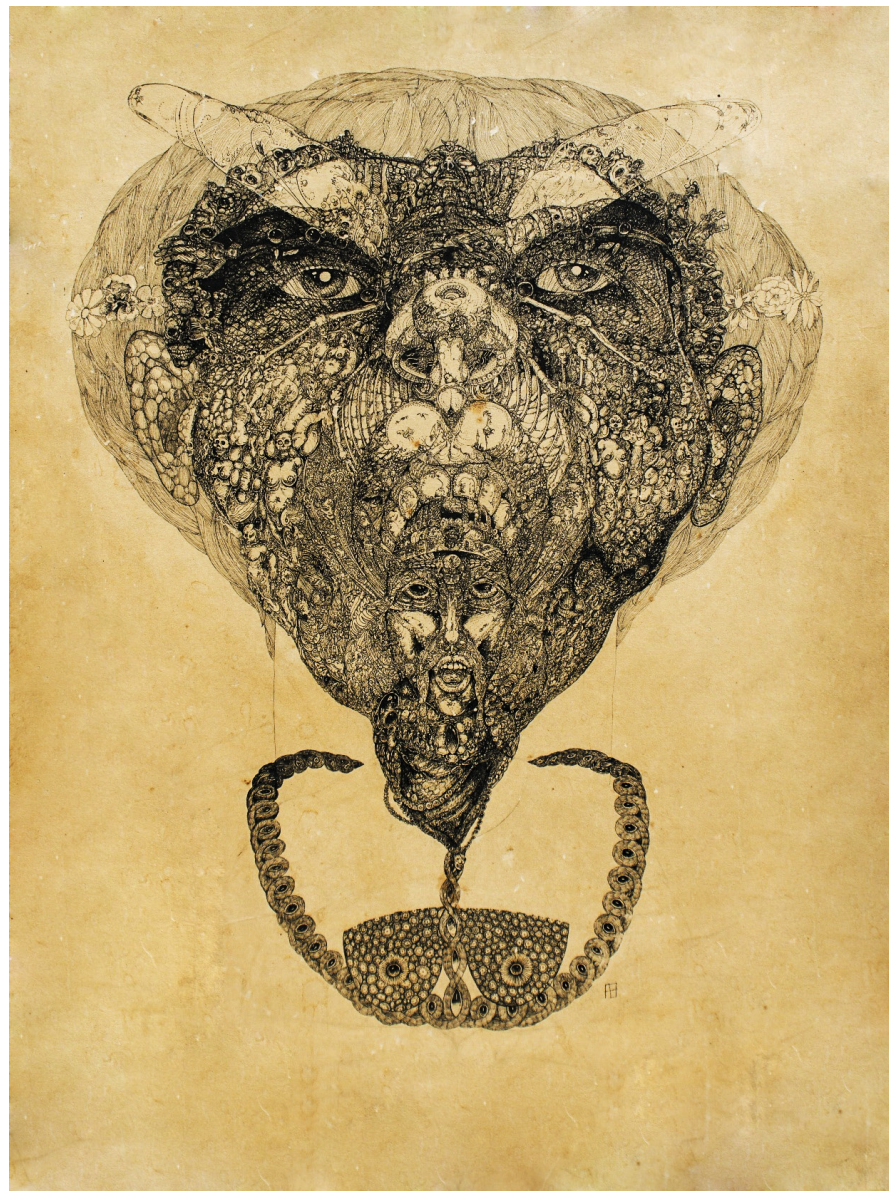
Delia María Fajardo



Virgilio Guardiola (1971) *Marinas*. Óleo s/tela, 93 x 63 cm. Colección privada



Luis H. Padilla (1975) *Sin título*. Mixta s/tela, 90 x 115 cm. Colección privada



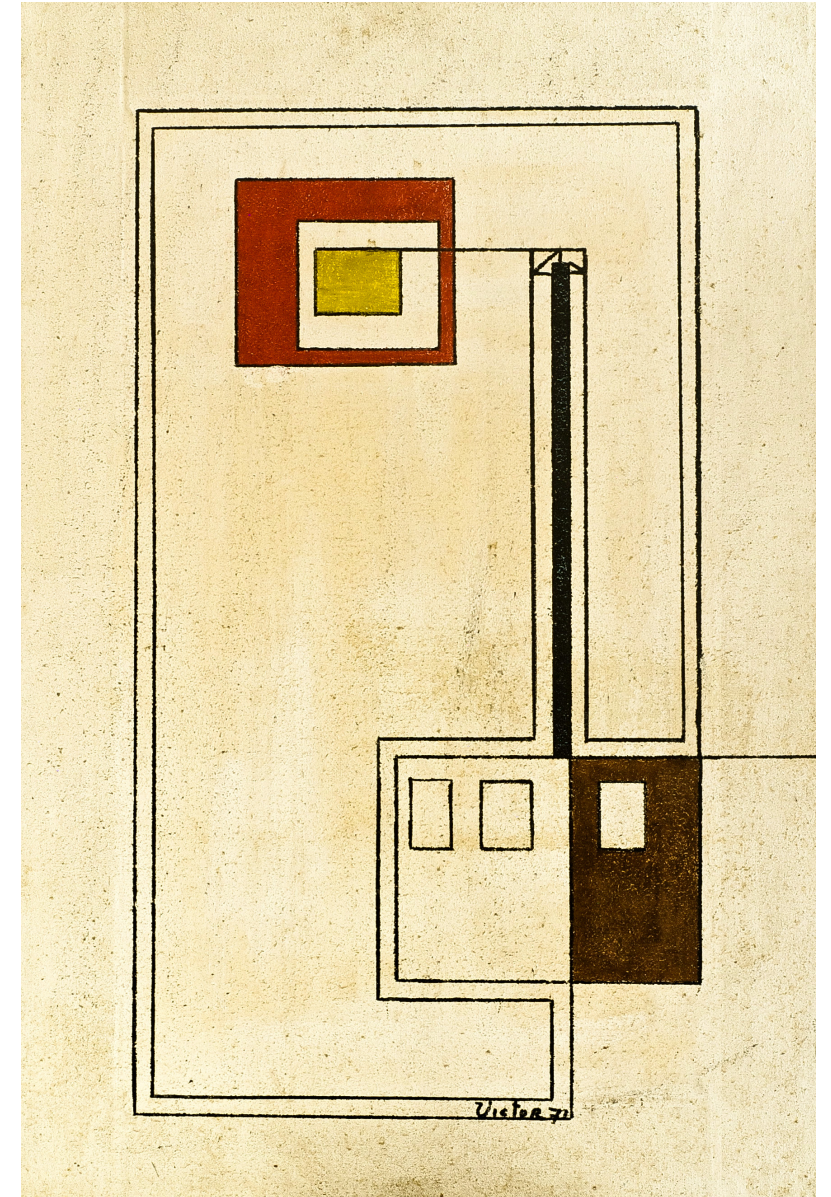
Felipe Burchard (1977) *La mosca*. Plumilla s/papel. Colección privada



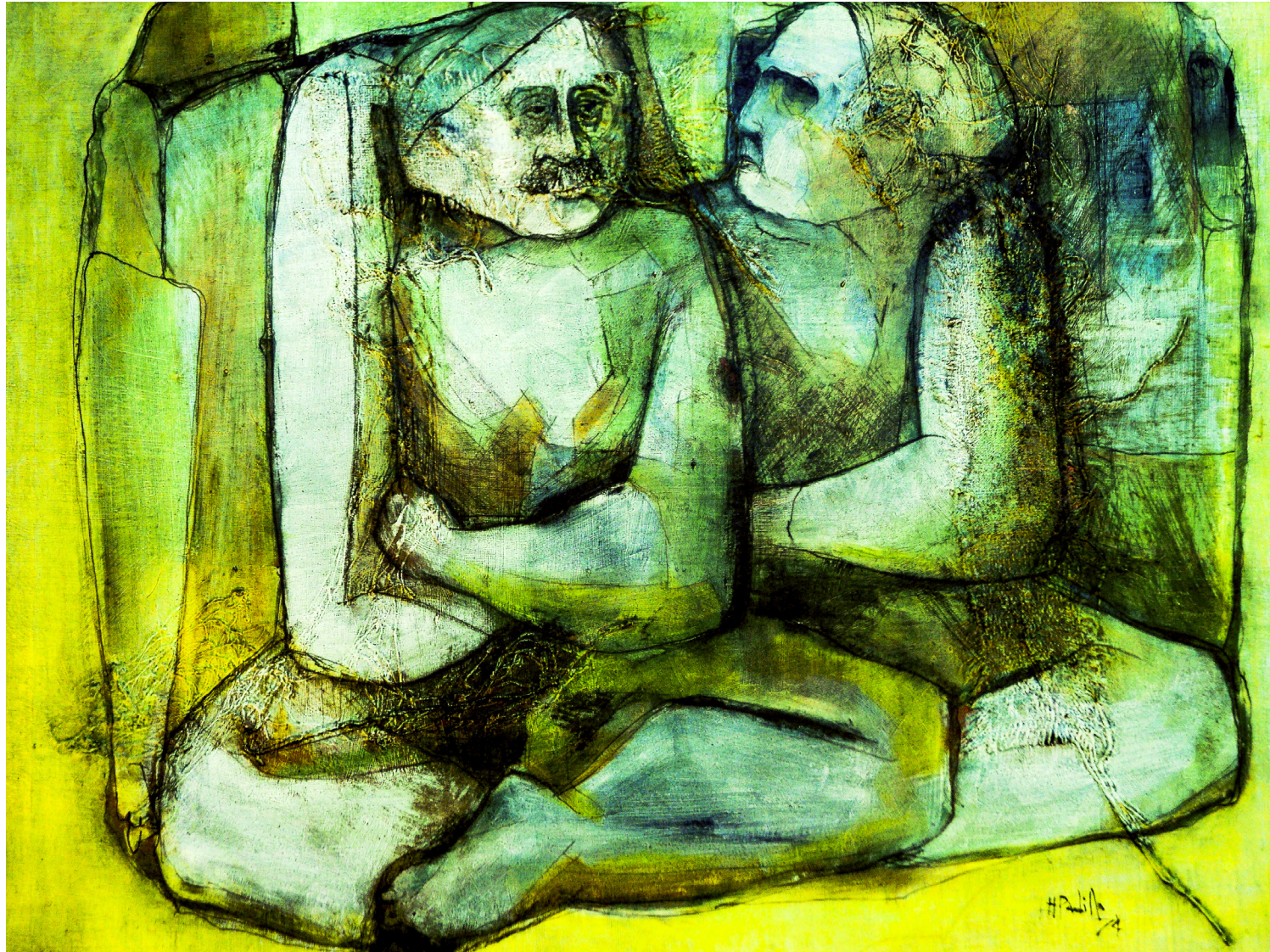
Cesar Rendón (1975) *Serie "Después del fifí"*. Mixta s/papel, 44 x 28 cm. Colección privada



Victor López (1970) *Visión conjunta*. Óleo s/mazonite, 116 x 59 cm. Colección Banco Atlántida



Victor López (1971) *Líder*. Óleo s/tela, 57 x 59 cm. Colección privada



Luis H. Padilla (1974) *Sin título*. Mixta s/tela, 59 x 47cm. Colección privada



Virgilio Guardiola (1976) *El padre florista*. Óleo y barra de óleo. Colección privada

LA GENERACIÓN DEL 65: UNA REACCIÓN EXTREMA Y AGRESIVA

La motivación que hizo converger las inquietudes de la Generación del 65 remite de inmediato a la palabra ruptura. Leticia de Oyuela nos refiere el fenómeno en general: “Cuando una acción se impenetra en forma muy definitiva en el arte se obtiene en forma automática una reacción que puede ir de la visión intermedia, o puente, a la reacción extrema” (La batalla pictórica, 1995).

Podemos generar consenso en ubicar a los miembros del Taller de La Merced en una reacción extrema y agresiva. Como muestra un botón: en su primer retorno de España, Aníbal Cruz y Virgilio Guardiola prepararon un montaje que recuerda la propuesta de instalaciones de los surrealistas: en el salón de la exposición se colocaron trozos de espejos sobre el piso y éste se cubrió de una delgada capa de agua. Así, el visitante avanzaba reproduciendo un sonido de quiebre y al ver hacia abajo se encontraba con la imagen de sí mismo deformada por su propio andar. La conmoción que generó esta instalación fue de mayor incidencia precisamente en los pintores que estaban deseosos de formular un nuevo lenguaje plástico.

Tiempo después, en su segundo retorno a Honduras, Aníbal convocó a una exposición valiéndose de un estilo publicitario muy personal: se guindó al cuerpo dos carteles que le cubrían el pecho y espalda, y anduvo por la peatonal, de caites, pantalones rojos y pelo largo, largo, de manera que todo transeúnte pudo leer “Asista hoy a exposición en frente del cementerio general, a las 7:00 de la noche. Se recomienda llevar candelas”. Pero en los planes del Indio (como le llamaban a Cruz) no estaba que

su familia, creyéndolo fuera de sus cabales, escondería sus trabajos para boicotear el evento, que a fin de cuentas contó al menos con la presencia de sus amistades.

Posteriormente, gracias a la gestiones de Rafael Murillo Selva en 1974, Extensión Universitaria asignó una de las aulas de la antigua Facultad de Derecho de la Unah, hoy Galería Nacional de Arte, para que los pintores lo utilizarán.

Quienes allí confluyeron asumieron reto de trasgredir el gusto anacrónico por el paisaje, para lo que recurrieron de primera mano al cubismo e iniciaron su búsqueda. Pintar, pintar, crear. Plantearon su obra sin canon de belleza como producto de las discusiones sin tendencias artísticas y sin descuidar el estudio de elementos académicos (tratamiento del color, composición, uso de soportes no convencionales). Llegan así a la neofiguración para generar la ruptura e impactar con un golpe disonante al “pueblo”.

En palabras de Ezequiel Padilla: “Teníamos una apreciación de conjunto, nuestro trabajo acusaba una unidad, tal vez uno con más dibujo, otro con menos color, otro con más. Pero cada uno tenía su factura y se respetaba.

Estábamos dentro de una nueva figuración, nada que se pareciera a la realidad pero que sí te marca(ba) un dolor...”

Dentro de la neofiguración, la tendencia fue retomar el “Bauhaus” del expresionismo alemán, lo que fue arma de doble filo para algunos: hizo que el pintor abandonara el perfeccionamiento de su trazo en el dibujo le facilitó construir sus propios iconos sin la presión de aprobar las exigencias del código clásico, cuando no era imprescindible deformar la línea para reflejar las deformaciones sociales. Los mismos pintores reconocen en Burchard, para mencionar uno de los casos excepcionales, tanto su maestría en el dibujo como en la propuesta plástica de evidente crítica social.

Hoy día no es extraño escuchar algún murmullo acusatorio de “pintura panfletaria de pancarta”; de hecho, los miembros del Taller tuvieron que tolerar en su momento expresiones como “Qué feo eso, qué es, parece afiche”. Pero tales agresiones tan sólo avivaron la brasa: los trazos venían a ser más violentos y los colores más crudos.

Lo cierto es que el descuido se coló por las rendijas del trabajo urgente, pasional, y legó a la plástica hondureña algunos de los cuadros más horrorosos (como lo expresa Virgilio: “Todo mundo tiene su panfletito escondido [que sigan así] y dice ¿para qué hice esa cosa?”), así como obras de arte espléndidas como la serie de Carniceros o Transporte colectivo de Guardiola y Padilla Ayestas, respectivamente.

En general, toda la producción del Taller en sus dos etapas se justifica por su nacimiento emergente, por ser testimonio, por ser una respuesta, por constituir el tiempo crisálida que dio lugar a la mariposa.

Del bastidor a la calle

Las exposiciones significaban el punto culminante en la elaboración de su obra puesto que era el momento de comunicación con el pueblo. De ahí que los pintores del Taller se ubicaran en los parques de Tegucigalpa o en el callejón lateral de la Catedral, a donde trasladaban los paneles que el Ministerio (de Cultura) les facilitaba, no con la seguridad de vender pero sí de entrar en contacto con el ciudadano común.

Se organizaron presentaciones en la Escuela Nacional de Bellas Artes, alguna vez en el Hotel Holiday Inn y otra en la galería. Era usual que lo hicieran en la Biblioteca Nacional, recinto que aún para los años 70 resguardaba los muebles de Rómulo E. Durón. Fue aquí donde aconteció la muestra de Los ocho de vanguardia; en esa oportunidad se colocaron lienzos en blanco, pinceles y pinturas para que el espectador dejara de serlo pasivamente y contara con la posibilidad de interactuar; y así ocurrió. Con eso el Taller demostraba que su experimentación no moría en el acabado de un cuadro.

Magias de Sao Paulo, Brasil, y también una muestra en Valparaíso, Chile. El significado de estos hechos: el país comienza a ser reconocido ya no sólo por la obra de dos o tres autores sino por toda una generación de pintores quienes a su vez trabajan con mayor énfasis para cambiarle a la hondureña la etiqueta de pintura primitivista.

Volviendo a la capital, exposiciones clave fueron las del 1ero. de Mayo. Los miembros del Taller sacaban sus cuadros a la plaza de La Merced y miles de personas podían apreciarlas mientras marchaban hacia el Parque Central. Los pintores, además, colaboraban en la elaboración de mantas y carrozas durante los días previos, dado su compromiso declarado y su pertenencia a algún síndico.

Vale reseñar que a raíz de estas (y seguramente otras) acciones, el Taller Dante Lazzaroni recibió visitas inusuales de los más abyectos personajes del stablishment, esos que el tecnicismo burocrático llama policía secreta y que la justicia lingüística popular llama orejas y soplones.

Otra de las exposiciones singulares (aún en los 70) fue la que presentó Conrado Henríquez (entre otras con buen suceso), en la que utilizó los restos en pie de una casa incendiada, esquina opuesta al edificio Cantero de Tegucigalpa. Allí, valiéndose de colores fluorescentes de impacto sicodélico y conservando un ambiente de penumbras, tuvo lugar una de las experiencias que más se recuerdan en el medio cultural.

Estos ejemplos nos dan la idea del punto al que había llegado el quehacer artístico hondureño, ya para entonces en franca ruptura con la estética y militando, por tanto, en la antipoética de la plástica; todo ello enfatizado por el caldeado ánimo ideológico y por las frescas inyecciones heterodoxas e iconoclastas de lo que conocieron de cerca el ambiente cultural español.

Un mercado de amigos

En los años 70, un cuadro de Aníbal Cruz o de Dino Fancóni no se colgaba en cualquier lado y al hacerlo no necesariamente era para vender, al menos no era ese su propósito al pintar. Ya Leticia de Oyuela nos explica en La batalla pictórica la negación del mercado que propugnó Aníbal; y siendo secundado por sus colegas, la pregunta es ¿de qué sobrevivían todos estos pintores? En algún momento Roberto Sosa respondió “de milagro”, porque las ventas no eran frecuentes y mucho menos sustanciosas ya que, quienes tenían interés en adquirir la obra que se hornaba día a día en La Merced, ya por amor o por ser visionarios, eran los mismos amigos del círculo intelectual; una clase media que incluía a diversos profesionales, con un ingreso promedio de 1000.00 a 1500.00 lempiras. “Éramos felices” expresa Virgilio porque, sea como sea, les adquirirían su obra.

De los nombres que se recuerdan con sentida gratitud está el de Luis Enrique Trundle Faggott. Recordado como un amigo incondicional, Faggott estuvo siempre anuente a solventar un espasmo crítico en el bolsillo de alguien, con pagos simbólicos o por cuotas, según sus posibilidades del momento, y así fue atesorando obras (algunas de las cuales ilustran este catálogo).

Como apoyo institucional se recuerda al Banco Atlántida, cuyo papel fue hacer un mecenazgo denigrante puesto que los precios que ofrecían por comprar las obras eran indigno. El perdón lo concede el hecho de que al menos “aseguró la posibilidad de seguir pintando” (Rendón).

Vale mencionar además a Sergio Honorato, otro intelectual que no sólo fue mecenas de pintores sino que también se desenvolvía como teatrista y crítico de arte. Fue el presentador de muchas de sus exposiciones sobre las que publicaba reseñas en los diarios (especialmente El Día). César Rendón lo recuerda como “el presentador oficial de nuestra pintura”.

Para la segunda etapa ya los pintores del Taller se desempeñaban en el magisterio, en su mayoría, o como el caso de Rendón, en instituciones gubernamentales. El esfuerzo, un poco más holgado en lo económico, fue quizá mayor sacrificio físico ya que era hasta después de “marcar tarjeta” que los miembros se desplazaban al “Sendero de Kafka”, como fueron nombradas las instalaciones que les asignaron.

Es evidente que la agrupación fue fiel a los preceptos de su padre ideológico sobre la concepción del creador y lo que significa para éste su obra: “El escritor puede ganar dinero a fin de poder vivir y escribir, pero en ningún momento para ganar dinero” (Karl Marx).

Como el poeta, el pintor

“Se almorzaba leyendo a Miltón [...] de Miller nos encantaba su iconoclastia [...] y se leía a Marx [obviamente]”. V. Guardiola.

Destacar aquí las aficiones literarias de los pintores nos confirma su dedicación al arte en una línea no de producción pero si de formación y éxtasis. La literatura siempre ha sido y será fuente para el crecimiento de todo artista. En aquel momento, los escritores del Grupo Tahuanka (como Rigoberto Paredes, José Luis Quezada lleva el título de “Lecturas Obligatorias”) cuya dirección fue marcada decididamente por el boom latinoamericano.

Así, no hubo quien no leyera a García Márquez, Cortázar o Mario Benedetti o libros de crítica de arte. Además, la adquisición de libros estaba al alcance del presupuesto más exiguo. No era extraño que la venta afortunada de un cuadro condujera acaso automáticamente a las puertas de, por ejemplo, la Librería Navarro, donde se podía comprar La hojarasca, edición de Alianza Editorial, por el siempre filisteamente módico precio de 3.50 lempiras.

Dagoberto Posadas rememora algo más: “no había allí quien no fuera un gran lector... el intercambio de libros nos unió bastante, y creo que todos quedamos con una buena biblioteca”.

Roberto Sosa (ya premio Adonais en 1968) representaba una guía, la prosa de la paradoja relación, en la poesía de ternura y dureza, sentimiento del que sin duda los pintores procuraban impregnar su trabajo pictórico.

Seguramente devoradas con la urgencia que exigía la –embriagosa– sensación de la clandestinidad. O bien, los que asistían a “círculos de estudio” traslaban opiniones, enseñanzas, principios; paulatina pero efectivamente, se formaba y fortalecía la clara conciencia en los miembros del Taller: su arte debía responder a una actitud humanitaria de militancia política.

¿Una fraternidad perdida?

“Lo interesante es la confraternidad, la reunión de las personas, trabajar en función de, y sobre todo, tener el olfato de lo que estaba pasando en el país y tirarlo”. Ezequiel Padilla.

El Taller de La Merced, es sus dos etapas, se convirtió en el punto de encuentro para las tertulias, para escuchar cualquier idea cuerda o loca, del compañero que fuera y de todos a la vez. El apoyo era seguro en el concierto, exposición, recital, presentación de libro o representación teatral que tuviera lugar.

La permanente discusión en medio de las bromas, mientras cada quien pintaba en su bastidor, permeaba el espíritu de estos artistas de una ideología progresiva cuyo canalizador y líder era Guardiola. Ezequiel nos da la imagen: “Éramos pintores anárquicos, fuertes, pero funcionó”.

Aunque la izquierda hondureña no logra acceder a una presencia política sólida, ni mucho menos, si alimentó una mística que circulaba desde Europa hasta el último “compita” hondureño. Obsequió a Honduras la única y más fructífera integración de actores culturales: pintores, músicos, escritores y teatristas sostenían un proceso de creación permanente; aun así, es inevitable decir que esta generación no escapó del rosltoniano síndrome social del alcoholismo: la confrontación de criterios cambiaba de tono al pasar las cinco de la tarde. La discusión o bien se distendía o bien se acaloraba, las posturas se radicalizaban en conflictos insolubles o se conciliaban. Testigos son los escenarios de la siempre fría Tegucigalpa en “El Guadalajara” (frente al extinto Banco del Comercio), o en “El Ocotepeque” (al lado de lo que fuera los cines Palace y Lido, ahora centro comercial), en el “Let it be” o en “La Embajada Rusa”, en el barrio La Hoya.

No pretendo recrear ningún paisaje bucólico de personajes que, tomados de la mano, bajan alegres la pradera. “Se tiraban sus chinitas” comenta Rendón, y es conocido que protagonizan El animalero, de Eduardo Bahr.

Por su parte, Posadas explica: “El trabajo del artista es bien individualista, es reacio a organizarse”; de ahí lo excepcional en la vivencia del Taller, entre ellos y con sus maestros. Como se dijo al inicio, su significado denota ruptura, pero que esta palabra no remita a una confrontación personal ya que algo más que debe reconocerse (y retomar), es la cordialidad que existió en la relación maestro-alumno (con la excepción de la relación que sostuvieron con Arturo López Rodezno). Al respecto es necesario reparar en el nombre del Taller en su re-unión: Dante Lazzaroni; es más, no fue tan espontánea como la ocurrida en 1974. En esta ocasión, en 1982, se prepara un acto de inauguración y homenaje.

Posteriormente, los miembros improvisaron en La Merced, con los materiales disponibles, una galería que llamaron Teresita Fortín. Ella los conocía a todos y los trataba con mucho cariño al visitarlos. En palabras de Guardiola: “Esto demuestra lo que se llegó a estudiar allí, la conciencia que se logró formar en el Taller sobre el reconocimiento de los valores que teníamos en el país”.

El propósito de estas líneas es precisamente recuperar para la memoria del nuevo milenio la mística de fraternidad que constituyó en la generación del 65, la comprensión de que la “generación obliga a una integración de destino y anhelo, de metas comunes inmersas en la contemporaneidad de los actores o protagonistas” (De Oyuela, 1991).

THE '65 GENERATION: AN EXTREME AGGRESSIVE REACTION

Cada uno de estos protagonistas tiene su propia apreciación valorativa de la repercusión tanto personal como colectiva del Taller. Para un joven pintor recién egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes como Dagoberto Posadas fue: “una de las mejores experiencias que he vivido porque me desarrollé como artista”. Desde la óptica de la experiencia: “La Generación del 65 impulsó el movimiento plástico en Honduras”. Y necesariamente debo citar las palabras ciertas de Guardiola: “Fue una de las experiencias que contribuyó a solidificar nuestro sentimiento hacia el ser humano, nuestro universo cultural y conocimiento de lo nacional, de la realidad que padecemos”.

El recorrido por algunos de estos cimientos “agitadores culturales” deja tanto que recordar, tanto por reseñar con fidelidad que este artículo apenas soslaya la punta del iceberg y compromete a afinar un perfil del Taller de La Merced, en sus dos etapas, que haga honor a esta gesta plástica de la historia de Honduras.

The motivation behind a convergence of the '65 Generation's concerns immediately brings to mind the word rupture. Leticia de Oyuela refers to a general phenomenon: “When an action penetrates form very definitively in a work of art, what is automatically obtained is a reaction that may go from an intermediate vision, or a bridge to an extreme reaction” (La Batalla Pictórica Pictorial Battle, 1995).

One can generate consensus by locating the members of the La Merced workshop in an extreme and aggressive reaction. As shown on a button: after their first return from Spain, Aníbal Cruz and Virgilio Guardiola prepared a montage recalling an installation proposal by the Surrealists. In an exhibition hall they placed mirror shards on the floor, covering them with a thin layer of water. Thus the visitor advanced while producing a sound of breakage, and on glancing below found a shattered self-image deformed by the walking itself. The commotion generated by this installation was of major consequence precisely for those painters wishing to create a new formal visual language.

Later on his second return to Honduras, Aníbal announced an exhibition with his personal style of publicity: wearing two posters covering his chest and back, he walked the sidewalks in his sandals, red pants and long, long hair, so that all passers-by could read “Attend the exhibition in front of the main cemetery, tonight at 7:00 p.m. The taking of candles is recommended.” However, in his grand scheme of things he could not have predicted that his family, thinking him out of his mind, might hide his works to boycott the event, at which in the very least, he counted on the presence of his friends.

Later, through the arrangements of Rafael Murillo Selva in 1974, the Extensión Universitaria University Extension assigned one of the halls in the former faculty of Law at the UNAH [Universidad Nacional Autónoma de Honduras Autonomous National University of Honduras], today the National Gallery of Art, so that painters might make use of it.

Those gathering there took on the challenge of violating the anachronistic public taste for landscapes, turning first-hand to cubism to begin their search. Painting, painting, creating. They considered their work from outside of the canon of beauty, as a product of discussions without artistic tendencies, without forfeiting the study of academic elements (treatment of colour, composition, use of unconventional supports). They thus arrived at neofiguration to generate a rupture, causing an impact for “the people” with a dissonant slam. In the words of Ezequiel Padilla: “We had an appreciation for the group; our work showed a unity, perhaps one with more drawing, another with less colour, a different one with more. Yet each of us had his style and it was respected. We were in the age of a new figuration, nothing resembling reality while betraying a certain pain...”

Within neofiguration, the tendency was to retake the “Bauhaus” of German Expressionism, a double-edged blade for some. This led the painter to abandon perfectionism in the strokes of his drawing, facilitating the building of his own icons without the pressure of approving the formal code’s requirements. Hence, it was not essential to deform the line to reflect social distortion. The same painters recognize in Burchard, to mention one exceptional case, a mastery in drawing, as well as in the proposal for a formal social criticism that was evident.

It is not unusual today to hear an accusatory murmur of “pamphleteering bannesque painting;” in fact, the members of the Workshop needed to tolerate comments like “That is indeed ugly, what is that?, it resembles a poster.” However, those aggressions only threw fuel on the fire: the brush strokes became even more violent and the colours more raw.

The fact is that neglect crept out the vents of the urgent, passionate work, and what arrived to Honduran fine art were some of the most horrific works. (As Virgil once said: “Everyone has a little pamphlet hidden [let them remain like that] and says “Why did I make that thing?”) as well as splendid works of art such as the series “Butchers” or “Collective Transport,” by Guardiola and Ezequiel, respectively.

In general, all of the Workshop’s production in its two phases is justified by its emergent birth, to be a testament, to be an answer, to be chrysalised time giving place to the butterfly.

From the Stretcher to the Street

Exhibitions signified a culminating point in the elaboration of their works, since it was a moment of communicating with people. Hence the painters of the Workshop located themselves in the parks of Tegucigalpa or in the alley beside the Cathedral, where they would move the panels provided them by the Ministry, not with the security of selling, but as a way of entering into contact with the common citizen.

Various Fine Arts presentations were organized, once at the Holiday Inn Hotel and then at the gallery. They were usually held at the National Library, a space that even in the ‘70’s held the furniture by Rómulo E. Durón. It was here where a showing of “The Eight of the Vanguard” was held; this was an opportunity for them to leave blank stretchers, brushes and paints, so that the spectator stopped being passive and could do so with the possibility of interacting, which is what occurred. With that the workshop demonstrated that its experimentation did not die with the finish of a painting.

“Magic” in Sao Paulo, Brazil, and also a showing in Valparaíso, Chile. The significance of these facts: now the country begins to be recognized not only by the work of two or three artists, but instead for a whole generation of painters who worked with greater emphasis to change the label of primitive painting in Honduran art.

Returning to the capital, key exhibitions were those of the 1st of May. The members of the Workshop would take their paintings to the plaza in the La Merced park, where thousands of people could appreciate them as they strolled toward the Parque Central (Central Park). In addition, the painters collaborated in the elaboration of canvases during the preceding days, given their commitment to a union.

It is worth outlining that as a result of these (and surely other) actions, the Dante Lazzaroni Workshop received unexpected visits by the most abject characters of the establishment, those who bureaucratic technicalities call secret police and who popular linguistic justice calls eavesdroppers and informants.

Another singular exhibition (even in the ‘70’s) was the one presented by Conrado Henríquez (among others with great success), at which he used the standing remains of a house on fire, on the corner opposite to the Cantero building of Tegucigalpa. There, using fluorescent colours with a psychedelic impact, they were able to save their shadowy environment in the occurrence of one of the most highly remembered cultural experiences.

These examples give us an idea of the point to which Honduran artistic work (by then in frank rupture with aesthetics and therefore serving as an antipoetics of fine arts) had arrived. All of this was emphasized by the heated ideological moods and by fresh injections of the heterodoxy and iconoclasm of what they knew about the Spanish cultural environment.

A Market of Friends

In the '70's, a painting by Aníbal Cruz or by Dino Fanconi was not hung simply anywhere, and doing so was not necessarily to make a sale; at least, that was not their purpose while painting. Leticia de Oyuela now explains that in La Batalla Pictórica (The Pictorial Battle) the negation of the market that supported Aníbal and being seconded by his colleagues, the question becomes "How did all of these painters survive?" At some point Roberto Sosa responded "on miracles" because the sales were not frequent and much less, substantial, and whomever had the interest of acquiring the work honoured day after day in the Merced park due to love of the craft, or their being visionaries, were the very same friends from their intellectual circle. This was a middle class that included diverse profession/als earning on average Lps. 1,000.00 (Lempiras) to Lps. 1,500.00. "We were happy," expressed Virgilio, because for whatever reason, the work was bought.

Among the names remembered with heartfelt gratitude is that of Luis Enrique Trundle Faggott. Remembered as an unconditional friend, Faggott was always willing to solve a critical spasm in someone's pocket, with symbolic payments or through quotas, according to his possibilities at that moment. In this way, he acquired works, some of which illustrate this edition of Viceversas.

Banco Atlántida is remembered for its institutional support, but its role was a demeaning patronage, since the prices it offered to buy the works were humiliating. Forgiveness is conceded in that at least "it assured the possibility of continuing to paint." (Rendón)

It is also worth mentioning Sergio Honorato, another intellectual who was not only the painters' messiah, but also because he unfolded as a playwright and art critic. He presented many exhibitions, on which he would publish reviews in the newspapers (especially in El Día). César Rendón remembers him as "the official presenter of our work."

By the second phase, the majority of the artists in the Workshop were already playing roles in teaching, or in the case of Rendón and Posadas, in governmental institutions. Their efforts, somewhat looser economically, were perhaps a greater physical sacrifice because it wasn't until after "punching cards" that the members moved along "Kafka's Trail," as the installations that were assigned to them were named.

It is evident that the group were faithful to the precepts of their ideological father on the concept of the creator and what he signifies to this, his work: "The writer may earn money in order to live and write, but at no moment to earn money." (Karl Marx)

Like the Poet, the Painter

"One lunched while reading Milton...of Miller we loved his iconoclasm...and one [obviously] read Marx." V. Guardiola.

Highlighting the literary interests of the painters confirms their dedication to art in a line that is not of production, but instead of formation and extasy. Literature has been and always will be a source of growth for every artist. At that moment, the writers in the group Tahuanka (such as Rigoberto Paredes and José Luis Quezada were given the title of "Obligatory Readings") whose direction was decidedly marked by the Latin American Boom.

In that way, nobody would have neglected to read García Márquez, Cortázar, Mario Benedetti and/or books of art criticism. Additionally, the acquisition of books was in reach of the most meagre budget. It was not unusual that the fortunate sale of a painting should automatically lead to the doors of, for example, the Librería Navarro [bookstore], where one could buy "La Hojarasca" (Leaf Litter), edited by Alianza Editorial [Edition], for the always modest price of Lps. 3.50. Dagoberto Posadas re-

calls something additional; "there wasn't anyone who did not read tremendously... the exchange of books united us quite a bit, and I think that we all ended up with a good library."

Roberto Sosa (earning the Adonis prize by 1968) represented a guide, the prose of the paradox relation, in the poetry of tenderness and hardness, a feeling with which the painters sought to impregnate their pictorial work.

Surely devoured with the urgency that required the –intoxicating– sensation the underground required. Or else, those who attended "study circles" exchanged opinions, teachings, principles; slowly but effectively, clear conscience was formed and strengthened in the members of the workshop: its art had to respond to a humanitarian attitude of political militancy.

A Lost Fraternity?

"What is interesting is the fellowship, the reunion of people, the working in function of, and above all, smelling what was happening in the country and tossing it."
--Ezequiel Padilla.

The "La Merced" Workshop, in its two stages, became the point of encounter for gatherings, to listen to any sane or mad idea, by any or all partners at once. Support was assured at the concert, exhibition, recital, book launch or theatrical event that took place.

Permanent discussion amid the jokes, while everyone painted on his stretcher, permeated the spirit of these artists from a progressive ideology whose channel and leader was Guardiola. Ezequiel provides us with an image: “We were lawless painters, strong, but it worked.”

Although the Honduran left did not succeed in achieving a solid political presence, not even close--much less, it did fuel a mystique that circulated from Europe to the last Honduran “compita”. It gave Honduras the only and most fruitful integration of cultural actors: painters, musicians, writers and playwrights maintained a process of permanent creation; still, it was inevitable to say that this generation did not escape the wearying social syndrome of alcoholism. The confrontation of criteria became heated, the postures radicalized into insoluble conflicts or they reconciled. The witnesses are the sceneries of the always cold Tegucigalpa in “El Guadalajara” (The Guadalajara) (in front of the Banco del Comercio bank), or in “El Ocotepeque” (The Ocotepeque) (beside what were the Palace and Lido cinemas, now a shopping centre), in the “Let it be” or in “La Embajada Rusa The Russian Embassy,” in the La Hoya neighbourhood.

I don’t intend to recreate a bucolic scene of characters who, holding hands, walk happily down the prairie. “They would have their little drinks” comments Rendón, and it’s well-known they star in El Animalero The Animalero, by Eduardo Bahr. For his part, Posadas explains:

“The work of the artist is very individualistic, it is reluctant to organize itself.” From there, what is exceptional is the experience of the Workshop, among themselves and their teachers. As previously stated, its meaning denotes rupture, but this word does not refer to a personal confrontation; something else must be recognized (and retaken), and it is the cordiality that existed in the teacher-student relation (with the exception of the relation they held with Arturo López Rodezno). In this respect it is necessary to repair in name of the reunited Workshop: Dante Lazzaroni; what’s more, it was not as spontaneous as what occurred in 1974. On this occasion, in 1982, what was prepared was an act of inauguration and an homage. Later, the members’ improvisation at La Merced, with available materials, and a gallery they called Teresita Fortín. She knew them all and treated them with much affection when visiting them. In the words of Guardiola: “This proves that what one arrived at is what was studied there, the conscience that was able to form in the Workshop in recognition of the values we had in the country.”

The purpose of these very lines is precisely to recuperate for the new Millenium’s memory, the mystique about the brotherhood constituted in the ’65 Generation’s understanding of the “Generation obliging an integration of destiny and longing, of common goals immersed with the contemporary facet of the actors or protagonists.” (de Oyuela, 1991)

Each one of these protagonists has his own value appreciation of the repercussion, both personal as well as collective, of the Workshop. For a young painter recently graduated from the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts) like Dagoberto Posadas was at the time: “one of the best experiences I have had because I developed as an artist.” From the optics of the experience: “The ’65 Generation impelled the movement of the arts in Honduras.” I should necessarily cite the accurate words of Guardiola: “It was one of the experiences that helped solidify our sentiment towards the human being, our cultural universe and knowledge of the nation, of the reality we suffered.”

The tour of some of these “culturally agitating” foundations leaves so much to remember, so much to outline with fidelity that this article barely touches the tip of the iceberg and is committed to tuning a profile of La Merced Workshop, in its two phases, to honour this artistic achievement in the history of Honduras.



Virgilio Guardiola, *Serie "Los carniceros"*. Óleo s/tela, 125 x 150 cm. Colección privada

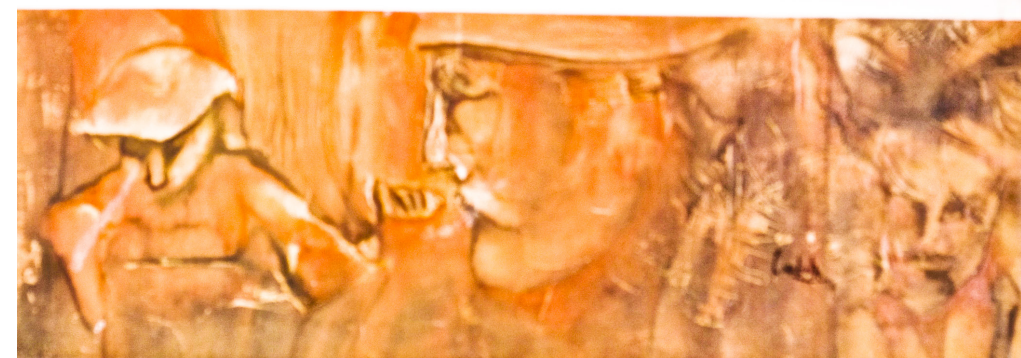
LA RAZÓN DEL ARTE
NO ES EL OJO
THE '65 GENERATION:
AN EXTREME AGGRESSIVE REACTION

SEIS / SIX

Ramón Caballero
01/2012



Victor López (1970) *Figuras*. Óleo s/tela, 50 x 61cm. Colección privada



Virgilio Guardiola. Óleo s/tela. Colección privada



Virgilio Guardiola (1971) *Pared de enfrente*. Óleo s/tela, 93 x 88 cm. Colección privada



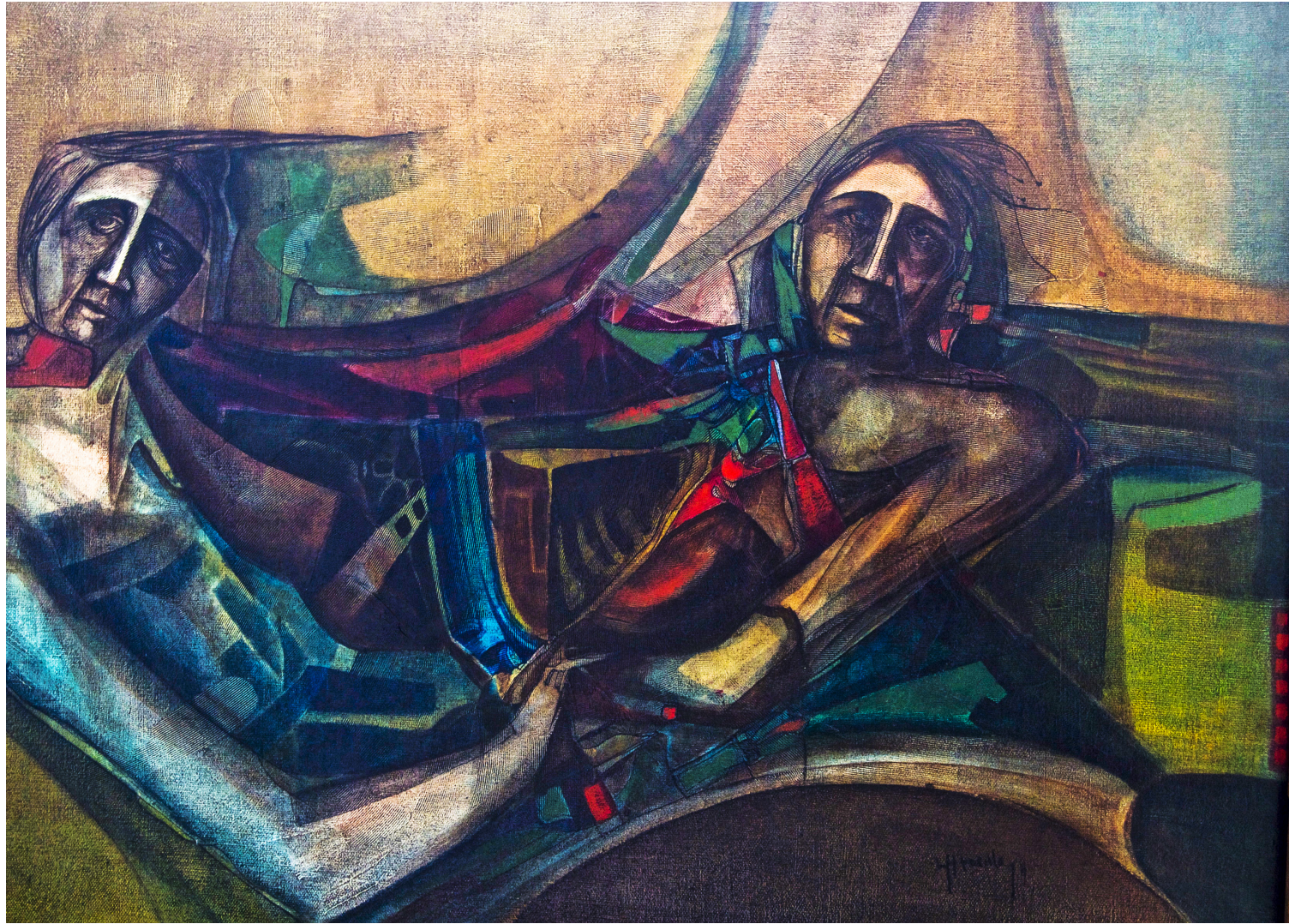
Anibal Cruz () *Sin título*. Mixta s/papel, 18cm x 28cm. Colección Samia y Ramsés Kafati



Cesar Rendón (1967) *Abstracto*. 52 x 87 cm. Colección privada



Aníbal Cruz *Niños*. Óleo s/tela, 65 x 49 cm. Colección Pinacoteca Banco Atlántida



Luis H. Padilla (1974) Sin título. Mixta s/tela, 60 x 46cm. Colección privada



Virgilio Guardiola (1972) Autoretrato, sapo y coca cola. Óleo s/tela, 71.12 x 91.44 cm. Colección privada

LA RAZÓN DEL ARTE NO ES EL OJO

El tallerismo de los mercedarios

No habíamos escuchado nada sobre la existencia de talleres grupales de producción plástica en Honduras antes de que una oncenena de pintores formara el Taller de La Merced (TLM) en los años 70 del siglo XX. Con todo, su novedad no puede alejarse de la amplia noción de gremio, presente ya desde la Época Colonial.

Antes del TLM sí podemos hablar de talleres de formación, como los dirigidos por Carlos Zúniga y Maximiliano Euceda durante la primera etapa del arte moderno, entre los años veinte y la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Enba).

Al circunscribirnos al arte moderno, es indudable que el TLM se ha presentado como el taller más importante de la época en un sentido instaurador y modélico. Y esto último gracias a su poder socializante, por lo cual además logró establecerse como causa del arte contemporáneo.

Sumando detalles, podemos decir que el TLM replicó su nombre del lugar de trabajo: el antiguo convento de Nuestra Señora de La Merced. Ahora, esta concesión simbólica nos parece sorprendente, sobre todo porque lo suyo parecía más afín a la ideología de la «actualización histórica», que se caldeaba por entonces en la arena política.

Fuera de este detalle, el TLM demostró en su corta existencia una extraordinaria capacidad de aventura. Para empezar, los mercedarios, como les queremos llamar aquí, eran una comunidad de pintores, pero también había actores y poetas. En el libro *Honduras, visión panorámica* de su pintura de Leticia de Oyuela se dice que el taller de plástica formaba parte de un centro de promoción cultural que desde 1973 venía siendo coordinado por Rafael Murillo Selva, quien en ese tiempo era director del Teum. La convocatoria hecha en 1974 a los pintores pasó luego a los poetas, algunos ya militantes del Grupo Literario Tahuanka. Sin duda, esta provocación multidisciplinar sirve de fondo para explicar en general las forma de comunicación del TLM y, en especial, la forma sintáctica de Luis H. Padilla, Virgilio Guardiola, Aníbal Cruz, Felipe Burchard y Ezequiel Padilla.

Nos comentan que algunas veces los mercedarios llevaban el taller a la calle con la intención de crear y exponer allí, o para motivar al público a realizar su propia obra. También realizaban exposiciones itinerantes, que ellos mismos montaban en los centros sociales de algunos pueblos del interior, educando así el ojo de los siempre marginados. Como parte de estas puntadas, deberíamos contar la anécdota de Los ocho de vanguardia (v. Delia Fajardo, arriba), una obra-suceso donde los espectadores pintaban los lienzos que los mercedarios preparaban de antemano.

Pero no todo era subversivo. Si viéramos su división del trabajo, nos daríamos cuenta que en este punto eran tradicionalistas. La presencia del líder —Virgilio Guardiola— y la concordancia ideológica, que daban apariencia de equipo y poder querellante, no fue para los mercedarios más que una convención, una modalidad organizativa aprendida del sistema artístico internacional. Y esto porque su ejecución plástica era de naturaleza individual. La decisión de hacer pintura en lienzo, sobre caballete y con firma propia puede bastarnos para entender su concepto tradicionalista de tallerismo. Tal vez la actitud de equipo cabía al discutirse el programa de alguna exposición colectiva, la decisión de participar en el movimiento de masas o la promoción comercial de su arte.

Sin embargo, este sistema de trabajo individualista es el que nos permite ahora reconocer la diversidad de tecnologías y retóricas de creación que imperaban dentro del TLM. Aun así debe decirse que algunas batallas parecen ser más efectivas en equipo. Cuando se relatan las experiencias artísticas realizadas en dúo por Cruz y Guardiola, por ejemplo, logramos entender que pueden alcanzar mejores resultados.

Como hablamos de grupo, conviene señalar algo de la membrecía del TLM. Para Delia Fajardo, los mercedarios de tiempo completo fueron Aníbal Cruz, César Rendón, Dino Fanconi, Felipe Burchard, Luis Hernán Padilla, Lutgardo Molina, Víctor López y Virgilio Guardiola. Para la crítica panameña Mónica Kupfer, sin embargo, se deben enlistar también a Ezequiel Padilla y Mario Mejía, como lo señala en el libro *Arte latinoamericano del siglo XX*, del editor estadounidense Edward Sullivan.

Otro asunto es la duración del TLM. Pensamos que nadie objetaría el año 1974 como fecha de nacimiento, no así el momento de cierre. Unos lo ubican en 1976. Otros, tomando todos los riesgos históricos posibles, lo sitúan en 1985, después de tres años de llamarse Taller Dante Lazzaroni. Sin embargo, para nosotros no tiene sentido hablar de pintores mercedarios fuera de los años en que estuvieron integrados como tales.

La tendencia de los mercedarios

El arte moderno, antes del TLM, podemos dividirlo en parcelas. Por un lado, una plástica que basó su expresión en el referente, con una confección descriptiva que fue reiterándose por medio del paisaje, la escena grupal y el retrato. Por el otro, una plástica fundada en el lenguaje, con una sintaxis que recapitulaba los significantes de ciertas tendencias de la primera vanguardia europea y del muralismo mexicano. En la intersección de éstas podríamos situar la praxis de Pablo Zelaya, Ricardo Aguilar y Arturo Luna, donde la integración de los factores comunicativos se ofreció con mayor vitalidad.

Estas parcelas se fueron modificando a lo largo del siglo XX por un contacto directo con el arte internacional al que se expusieron no pocos artistas al estudiar en las academias o transitar las ciudades de Europa y de nuestro continente. Alrededor de los 60, era cierto ya que muchos de aquellos emigrantes regresaron para consolidar su carrera y, adicionalmente, aportar su conocimiento a las nuevas generaciones de estudiantes de la Enba. Así lo hicieron Miguel Ruiz Matute, Moisés Becerra, Mario Castillo y Benigno Gómez, por ejemplo. La presencia de estos maestros debió darles a los estudiantes motivos suficientes no sólo para explorar nuevas formas, sino también para emprender sus propios itinerarios. Esto explica, en parte, los tempranos pasaportes de Virgilio Guardiola y Aníbal Cruz, y la especial formación intelectual de todos los mercedarios, a excepción de Burchard, cuyo talento se formó al margen de la academia, pero no de los viajes.

Al momento de fundar el TLM, todos los mercedarios habían conocido la escuela o el viaje, o ambos. Pero también sabían, aunque tal vez de modo intuitivo, la historia reciente del arte nacional. Ya conocían la biografía y obra de los grandes «referencialistas» Carlos Zúniga Figueroa, Maximiliano Euceda, Álvaro Canales, Arturo López Rodezno y Dante Lazzaroni, de los «lingüistas» Confucio Montes de Oca, Miguel Ruiz Matute, Moisés Becerra y Mario Castillo, y de los «sintetistas» Zelaya, Aguilar y Luna. Con estos insumos a su favor, no tardaron en establecer una línea de trabajo tendiente a la integración de los factores comunicativos.

El código mercedario involucraba preocupaciones referencialistas, esto porque era necesario documentar la situación. Conceptos lingüísticos, que no fueran ni figuración directa ni abstracción pura. Y estructuras sintéticas, porque era necesario denotar el texto y el contexto. La tarea en todo caso fue amalgamar aquellos factores que habían sido potenciados unilateralmente por las generaciones anteriores. De algún modo, el TLM nació para vitalizar la brecha sintética, invirtiendo esfuerzos en el desarrollo de una mejor locución. Antes de este Taller sólo podíamos hablar, con exactitud, de contemplación. Con los mercedarios, en cambio, se dio paso a la participación, siendo muchas veces el espectador un productor más. Este último dato provoca una ligazón estructural entre el TLM y las nuevas prácticas del arte contemporáneo. Conseguimos decir entonces que este Taller no sólo fue consecuencia del arte moderno anterior, sino también condición del posmoderno.

Con la noción de multidisciplinariedad hay que articular la de comunicación participativa. Ambas nos sirven para decir ya que la tercera etapa del arte moderno hondureño se corresponde, en su nacimiento, con el TLM. Aunque no lo hayamos dicho antes, la segunda etapa se abrió con la fundación de la Enba y se fue cerrando con la «lingüística» de los años 60, dominada por la pintura «aplastada» de Juan Ramón Laínez. Al correr los años hasta el decenio 90, cuando entró en expiración la hegemonía del arte moderno, lo que tenemos es un adelgazamiento paulatino del ideograma del TLM, no así su orientación interactiva, que evolucionó hasta cosechar momentos —sobre todo en los años ochenta— que ahora pueden leerse como los primeros andamios del arte público. Con todo, el TLM fue el fenómeno que revolucionó la práctica de las artes plásticas, apresurando los pasos de una estética «holística», algo que era pura intuición en *Hermanos contra hermanos* (1932) de Pablo Zelaya Sierra.

Los grandes pintores mercedarios

Reconocer la importancia del TLM no implica borrar las diferencias y calidades que allí se realizaron. Lo decimos porque no todos los mercedarios eran consecuentes con los rigores plásticos planteados. Sin duda, los recursos estilísticos eran diferentes en cada uno y también la magnitud con que se los operacionalizó. De esto es memoria el presente catálogo.

La potencia y la realización son dos momentos dialécticos de la obra de arte que perfectamente podemos extrapolar a la biografía del artista. Es fácil decir entonces que no todos los mercedarios conocieron, en sí, dicho estado de realización. Algunos lo cumplieron con la venida de las nuevas décadas. Otros, al contrario, fueron desgastándolo con el tiempo hasta ofrecernos una estilización definitiva e impersonal. Cabe hablar también de los creadores mercedarios que ni allí ni después pudieron avanzar hacia el goce de la realización, dejando una pintura incompleta, como habría dicho nuestro artista Zelaya Sierra. No podemos obviar el hecho excepcional de que Aníbal Cruz, Felipe Burchard y Ezequiel Padilla lograron con el paso de los años consolidar aún más este estado de realización, alcanzando a ser miembros de la primera generación del arte contemporáneo, derecho al que sumaríamos a Obed Valladares y Rony Castillo.

Hablando de realización, podemos avanzar con la obra de Luis H. Padilla y Virgilio Guardiola. Para ese momento ambas pinturas apuestan por una gestión sintética, con fuerza referencial y lingüística. Sin duda, en Padilla el tono es esmerado y completo, verdaderamente decorativo, en el buen sentido de la palabra. Asombroso, porque carga la paleta de luz a sabiendas de que el motivo a veces sólo es «penumbra». Pero es cierto que el dolor puede tratarse con formas bellas y caer en la cuenta de que no es necesario ser obvio, puesto que el arte desea el rodeo. La presencia de estos dos polos de conversión en la obra de Padilla genera, así, satisfacción estética y deseos de interpretar el mundo.

En el caso de Guardiola no tenemos la paciencia por el detalle, sino la abrasión constante, la esquirla y la agitación del color. Su obra está del lado de quienes nos gusta la ironía y el gesto abierto. No es un arte de definición, sino de «arbitrariedad», que manda por razones de hecho y novedad. Se trata de un lenguaje que a veces puede desencantar, porque se funda en la necesidad histórica, no en el deseo del público. Su obra está empeñada en resolver las denuncias causadas por el arte tanto descriptivo, falto de gramática, como por el esteticista, falto de conocimiento. Su iconografía, en últimas, es una investigación que sabe promediar la metáfora en los linderos de la abstracción, el cubismo y el realismo, dejando detalles que hacen memoria del hombre y sus productos. Por eso, los mercedarios hablaban cómodamente de neofiguración.

Con un compromiso estético superior hallamos la obra de Ezequiel Padilla, Felipe Burchard y Aníbal Cruz. En ese tiempo los tres se destacan por el deseo de personalizar su pintura, pero también por atenerse a la objetividad. A pesar de las confesiones de los mercedarios y los no mercedarios sobre las pequeñas disputas entre ellos, lo cierto es que esta terna, en el terreno de la producción, es conceptual y emocionalmente paritaria. Resuelve hacer una representación cargada de ironía, dilapidando la confianza en el

«reino de los valores reales» del arte y la sociedad. Estos artistas se reúnen en el atrio de la ciudad para observar no sólo las secuelas de la política y la economía, sino también las que la vida doméstica y el mismo destino provocan.

A Ezequiel Padilla se le observa vigilante de los pasos de la historia, la catástrofe, la fábula y la emoción. No tiene pausa, ni la desea. Simplemente sale al encuentro de todo para hacerlo propio y desgajarlo según las exigencias de la metáfora. Por eso ni el lenguaje ni el referente tienen criterio de localidad o de «actualidad». Los hechos del mundo y la imaginación, de cualquier parte y tiempo, conmueven su imagen y la definen, pero sin llegar a la inmediatez, porque le gusta trabajar con conceptos y diseños. Esta concreción es una síntesis espacial de color, textura y línea, alimentada por fuerzas ecológicas, antropológicas y psicológicas, que se niegan a aislar paisajes, personas, rostros y formas. Todo está allí como si fuera el primer día o el fin de los tiempos. Tal vez por eso algunos escritores hablan de su arte como si todo fuese una denuncia política. En realidad, su obra es más abierta, orientada por un sentido multilateral, con más mundos y tiempos representados.

Felipe Burchard en cambio no «difumina» el espacio, sino que lo recorta en seres comunes, en formas y figuras que, al acercarnos, podemos leer con cierta autonomía. Literalmente, tenemos un rompecabezas. Este concepto

de «armado» le garantiza dos cosas: arbitrariedad e ironía, una como efecto de la otra. La arbitrariedad de las formas la obtiene gracias a la desproporción, fundición y contraste de las figuras y del color, que terminan convirtiendo su pintura en “cartelismo” y caricatura. Pero es justamente esta «vulgaridad» la que le ayuda a realizar su particular ironía. Esta distorsión icónica obliga a muchos a ver en Burchard a un pintor surrealizante. Pero a él no le interesa lo insólito, sino la ley. Por eso estudia los comportamientos, tajándolos y recolocándolos. Las sociedades, los gobiernos y los individuos son los motivos de su expresión, tal como queda informado en el catálogo Burchard. Retrospectiva (2009), publicado por el Museo para la Identidad Nacional.

La pintura de Aníbal Cruz no versa como lo hace la de Padilla Ayestas o de Burchard. No agita el dibujo como en la del primero, ni lo superpone como en la del segundo. Además, no es de mucha «sociología». Lo suyo es más introspección, aunque al momento de expresarla tenga que echar mano del mundo exterior, de la vida social. Por eso tenemos que diferenciar entre el referente figurativo y el simbólico, siendo el segundo consecuencia lógica del primero. Uno atañe a la sintaxis, el otro a la semántica. La «trampa» de Cruz es que nos presenta su subjetividad como si fuera objetividad, cambiando la narración emotiva por la descripción perceptual, basada en la figura humana casi siempre. Así las cosas, no parece tan cierto que la obra cruciana sea doctrinaria; más bien es catártica, sin perder nunca la razón estética. Esto último lo sitúa entre los grandes del arte hondureño, como alegremente lo anuncia Virgilio Guardiola en el catálogo Aníbal Cruz (2011), publicado igualmente por la Secretaría de Estado en los Despachos de Cultura, Artes y Deportes.

THE REASON FOR ART IS NOT IN THE EYE

The Workshop-ism of the Mercedarians

We had heard nothing about the existence of group workshops in the production of fine arts in Honduras, before 11 painters formed La Merced Workshop (TLM) in the 70's. With all its traits, its novelty cannot stray far from the broad notion of the guild, present since Colonial times.

Before TLM, we can talk about training workshops, such as the ones directed by Carlos Zúniga and Maximiliano Euceda during the first stage of modern art, between the 20's and the foundation of the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts).

In circumscribing ourselves to modern art, there is no doubt that the TLM has presented itself as the most important workshop of the time, in a sense of establishing and modelling. This last bit thanks to its socializing power, with which it also became established as a cause for contemporary art.

Adding details, we can say that the TLM took its name from the place in which the work was done: the antiguo convento de Nuestra Señora de La Merced (old convent of Our Lady of Mercy). Now, this symbolic concession seems surprising to us, overall because it wanted to join the project of «historical actualization» that at the time was simmering in the political arena.

Aside from this detail, the TLM demonstrated in its short existence an extraordinary capacity of adventure. For starters, the Mercedarians, as we wish to call them here, were not only a community of painters, but there were also actors and poets. In the book *Honduras, visión panorámica de su pintura* (Honduras: Panoramic Vision of its Painting), it is said that the fine arts workshop formed part of a cultural promotion centre that since 1973 had been coordinated by Rafael Murillo Selva, who at the time was director of the Teatro Experimental Universitario La Merced ("La Merced" University Student Theatre). The call for proposals made in 1974 to the painters later passed to the poets, some already militant members of the Grupo Literario Tahuanka (Tahuanka Literary Group). Without a doubt, this multidisciplinary provocation is necessary to explain, in general, the TLM's form of communication and especially the syntactic form of Luis H. Padilla, Virgilio Guardiola, Aníbal Cruz, Felipe Burchard and Ezequiel Padilla.

They comment to us that sometimes the Mercedarians would take the workshop to the street with the intention of creating and exhibiting there, or to motivate the public to make their own work. They also held itinerant exhibitions that they themselves mounted in the social centres of some of the towns from the interior of the country, thus educating the eyes of those who are marginalized. As a part of these stitchings, we should also consider the anecdote of Los siete de la vanguardia (The Seven of the

Vanguard), a work-event where the spectators painted the canvases that the Mercedarians had prepared in advance.

But not everything was subversive. If one looked at their division of work, one would notice that on this point they were traditionalists. The presence of a leader —Virgilio Guardiola— and the ideological concordance that gave the appearance of a team and an accusatory power, was nothing more for the Mercedarians than a convention, an organizational modality learned from the international artistic system. And this because the execution of fine art that they achieved was of an individual nature. The decision to paint on canvas, on an easel with their own signature is enough to help us understand their concept of workshop-ism. Perhaps the team attitude fit when discussing the programme of a collective exhibition, their participation in mass movements or art marketing.

Nonetheless, this system of individualist work is what now permits us to recognize the diversity of technologies and rhetorics of creation that prevailed within the TLM. When one relates the artistic experiences carried out by the duo of Cruz and Guardiola, for example, we manage to know that there were greater interactive scopes.

For its part, if one talks about the TLM as a group, something about its membership should be noted. For Delia Fajardo (El Heraldito, 30.1.99, 10B-11B), the full-time Mercedarians were Aníbal Cruz, César Rendón, Dino Fanconi, Felipe Burchard, Hermes Armijo Maltez, Luis Hernán Padilla, Lutgardo Molina, Víctor López and Virgilio Guardiola. For the Panamanian critic Mónica Kupfer (1996, 60), however, it should also be Ezequiel Padilla and Mario Mejía, as it is noted in the book *Arte latinoamericano del siglo XX* (Latin American Art of the Twentieth Century), edited by American Edward Sullivan.

Another issue is the duration of the TLM. One thinks that no one would object to noting the year 1974 as the date of its founding, but not the moment of its closing. Some place it in 1976. Others, taking all of the historical risks possible, situate it in 1985, after three years of calling itself Taller Dante Lazzaroni (Dante Lazzaroni Workshop). However, for us there is no point in talking about Mercedarian painters outside of the years in which they were integrated as such.

The Tendency of the Mercedarians

Modern art, before the TLM, can be divided into parcels. On the one hand, an art that based its expression on the referent, with a descriptive preparation moving repeatedly by means of landscape, the group scene and portrait. On the other hand, was a fine art based on language, with a syntax summing up the signifiers of certain tendencies of the first European Vanguard and of Mexican Muralism. In the intersection of these, one may situate the praxis of Pablo Zelaya, Ricardo Aguilar and Arturo Luna, where integration of communicative factors offered itself up with the most vitality.

These parcels went on being modified throughout the twentieth century through direct contact with the international art scene to which not few artists were exposed while studying at academies or travelling the cities of Europe and of our continent. By the '60's, it was true that many of those emigrants had returned to consolidate their career and, additionally, provide their knowledge to the new generations of students of the ENBA (Escuela Nacional de Bellas Artes). This was done by Miguel Ruiz Matute, Moisés Becerra, Mario Castillo and Benigno Gómez, for sufficient motives not only to explore new formats, but also to undertake their own itineraries. This explains, in part, the early passports of Virgilio Guardiola and Aníbal Cruz, and the special intellectual formation of all the Mercedarians, except for Burchard, whose talent was formed on the margin of the academy, but not of the travelling.

By the time of the TLM's foundation, all the Mercedarians had been to the academy or travelled , or both. But they also knew, although perhaps intuitively, the recent history of international art. They were already familiar with the biography and work of the great «referentialists» Carlos Zúñiga Figueroa, Maximiliano Euceda, Álvaro Canales, Arturo López Rodezno and Dante Lazzaroni, of the «linguists» Confucio Montes de Oca, Miguel Ruiz Matute, Moisés Becerra and Mario Castillo, and of the «synthetists» Zelaya, Aguilar and Luna. With these inputs in their favor, it was not long before they established a line of work tending toward the integration of communicative factors.

The Mercedarian code involved referentialist preoccupations, which were neither direct figuration nor pure abstraction; and as well the text and the context. The task, in any case, was to amalgamate those factors which had been unilaterally enhanced by the previous generations. Somehow, the TLM was born to vitalize the synthetic gap, investing forces in the development of a better locution. Before this workshop one could only speak, with exactitude, of contemplation. With the Mercedarians, on the other hand, this became participation, where the spectator was often the producer. This last fact provoked a structural link between the TLM and the new contemporary art practices. We would say that this workshop was not only an effect of the previous modern art, but also the cause of the «post modern.»

With the notion of multidisciplinary, one must articulate that of participative communication. They both aid in saying that already, now that the third stage of Honduran modern art corresponds, in its birth, with the TLM. Although it has not yet been said, the second stage opened with the foundation of the ENBA and closed with the «linguistics» of the '60's, and was dominated by the «aplastada squashed» painting of Juan Ramón Laínez. Flipping through the years until the decade of the '90's, when the hegemony of modern art began to expire, what one is left with is a gradual thinning of the TLM's ideogram, not so with its interactive orientation, which now can be read as the first scaffolding of the arte público public art. With everything, the TLM was the phenomenon that revolutionized the practice of public art, rushing the steps of a «holistic» aesthetics, something that one can surmise in *Hermanos contra hermanos* (Brothers against Brothers 1932) by Pablo Zelaya Sierra.

The Great Mercedarian Painters

Recognizing the importance of the TLM does not imply erasing the differences and qualities that were carried out. One says this because not all the Mercedarians were consistent with the artistic rigours already agreed upon. Without a doubt, the stylistic resources were different with each one, as was also the magnitude with which it came upon them to carry it out. The present catalogue is from this memory.

The potency and the realization are two dialectical moments of the work of art that one can perfectly extrapolate from the biography of each artist. It is easy to say, then, that not all of the Mercedarians knew said state of realization. Some achieved it with the arrival of the new decades. Others, however, used up their time to offer a definitive and impersonal stylization. It is also worth noting the Mercedarian creators who neither here, nor later, were able to advance toward the pleasure of realization, leaving behind an incomplete painting, as did artist Pablo Zelaya Sierra. One cannot ignore the outstanding fact that Aníbal Cruz, Felipe Burchard and Ezequiel Padilla managed, with the passing of years, to consolidate this state of realization further, reaching out even to members of the first generation of contemporary artists, straight after which one would add Obed Valladares and Rony Castillo.

Speaking of realization, one may advance with the work of Luis H. Padilla and Virgilio Guardiola. At that moment both painters opt for a synthetic management, with referential and linguistic force. Without a doubt, in Padilla's work the tone was meticulous and complete, and truly decorative, in the good sense of the word. This is impressive, because it loads the palette with light knowing that the motive is sometimes only «semi-darkness». It is true, however, that pain can be treated with beautiful forms and fall into account that it is not necessary to be obvious, since art is a roundabout. The presence of these two poles of conversion in Padilla's work generates, thus, aesthetic satisfaction and a desire for interpreting the world.

In Guardiola's case we haven't the patience for detail, but instead constant abrasion, splintering and the excitement of colour. His work is on the side of those who enjoy irony and open gesture. It is not an art of definition, but instead of «arbitrariness», that leads for the reasons of fact and novelty. It is of a language that may sometimes disenchant, because it is based on historical necessity, not on public desire. His work is committed to resolving the complaints caused by art that is both descriptive (grammatical error) as well as aestheticist (error of knowledge). His iconography, finally, is an investigation that knows how to average the metaphor in the boundaries of abstraction, cubism and realism, leaving details that make a memory of man and his products. For this reason, the Mercedarians like him spoke comfortably of neofiguration.

One finds the work of Ezequiel Padilla, Felipe Burchard and Aníbal Cruz with a superior aesthetic commitment. At that time the three stand out for the desire to personalize their painting, but also for adhering to objectivity. Despite the confessions of the Mercedarians and the not-Mercedarians about the small disputes between them, what is true is that this trio, in the field of production, is conceptually and emotionally a peer group. It resolves to make

a representation full of irony, dilapidating confidence in the «kingdom of real values» of art and society. These artists meet in the atrium of the city to observe not only the aftermath of politics and the economy, but also of that provoked by domestic life and destiny.

One observes Ezequiel Padilla as being vigilant to the steps of history, catastrophe, fable and emotion. He has no pause, nor does he desire it. He simply goes out to meet everything to make it his own and glean it according to the demands of metaphor. Which is why neither language nor the referent have a criterion of locality or of «currentness». The facts of the world and imagination, from any place or time, move his images working with concepts and designs. This concretion is a spatial synthesis of colour, texture and line, fed by ecological, anthropological and psychological forces. It keeps one from isolating landscapes, people, faces and forms. Everything is there as if it were the first day or also the end of times. For this reason the majority of writers speak of his art as if everything was a political complaint. In reality, his work is more open, oriented by a multilateral sense, with more worlds and times represented.

Felipe Burchard, on the other hand, does not «fade» space, but instead trims it in common things, in forms and figures which, upon approaching, can be read as a certain autonomy. Literally, one is left with a puzzle. This concept

of «armado equipped» guarantees him two things: arbitrariness and irony, one as the effect of the other. The arbitrariness of the forms is obtained thanks to disproportion, as is the casting and contrast of the figures and the colour, which end up converting his painting into poster and cartoon. It is just this «vulgarity» that helps him attain his particular irony. This iconic distortion obliges many to think that Burchard is a surrealizing painter. But he is not interested in the unusual, but instead the law. For this reason he studies behaviors, chopping them and relocating them. Societies, governments and individuals are the motives of his expression, just as stated in the catalogue Burchard. Retrospectiva (Burchard: Retrospective 2009), published by the Museo para la Identidad Nacional (Museum of National Identity).

The painting of Aníbal Cruz is not like that of Padilla, Ayestas or Burchard. It does not stir up the drawing like the first one, nor overlay like the second. He is also not one for «sociology». He is more about introspection, although at the moment of expressing it he should have to dip into the outside world, into social life. That is why one must differentiate between the figurative and the symbolic referent, the second being a logical consequence of the first. One relates to the syntax and the other to the semantics. Cruz's «trap» is that he presents one with his subjectivity as if it were objective, changing the emotional narration into cognitive description, almost always based on the human figure. Thus things do not appear so certain that Cruz's work should be doctrinarian, but rather cathartic, without losing the aesthetic reason from sight. This last quality situates him as being amongst the great ones of Honduran art, as happily announced by Virgilio Guardiola in the catalogue Aníbal Cruz (2011, 7), published by the Secretaría de Cultura, Artes y Deportes (Secretariat of Culture, Arts and Sports).



Luis H. Padilla (1976) *Sin título*. Óleo s/tela, 84 x 50 cm. Colección privada

EL TALLER DE LA MERCED, GRITO Y RUPTURA EN EL ARTE HONDUREÑO

THE “LA MERCED” WORKSHOP:
CRY AND RUPTURE IN THE ART OF HONDURAS

SIETE / SEVEN

Allan Núñez

12/2012



Lutgardo Molina () *Las Bañistas*. Óleo s/tela, 75 x 100 cm. Colección privada



Victor López (1973) *Jesucristo cantando la paz*. Óleo s/tela, 63 x 90 cm. Colección Pinacoteca IHCI



Virgilio Guardiola (1971) *La visita*. Óleo s/tela, 93 x 63 cm. Colección privada



Cesar Rendón (1975) *Serie "Después del fifí"*. Mixta s/papel, 44 x 28 cm. Colección privada



Luis H. Padilla (1974) *Sin título*. Óleo s/tela, xxx xxx. Colección privada



Luis H. Padilla (1973) *Deportista*. Óleo s/tela, 57 x 75 cm. Colección Pinacoteca Banco Atlántida

EL TALLER DE LA MERCED, GRITO Y RUPTURA EN EL ARTE HONDUREÑO

Es un lugar común colocar el arte hondureño en una zona marginal dentro del nuevo arte continental. No sólo por llegar tarde a los cambios y con recetas ya recibidas de otras latitudes, sino por tener que proceder a un inventario distinto en un país cerrado a cualquier proceso de contaminación con los vientos revisionistas de las metrópolis culturales¹. Sin embargo, la espoleta de aparición del Taller de la Merced² en los setenta es similar a la de otros ejemplos regionales³: una nueva generación de artistas, en su mayoría procedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1940), intentan abrirse paso en un ambiente raquítrico y provinciano que se resiste con uñas y dientes a cualquier cambio estético sustancial. Su rebelión tiene eco en los primeros dos sobresaltos del arte local gestados en la primera mitad del siglo XX: Pablo Zelaya Sierra (1896-1933) y Ricardo Aguilar (1915-51). Si el primero transforma radicalmente los códigos que daban sustento al arte local, Aguilar los observa desde el exterior, subrayando su intento de ampliarlos. Probablemente sea esta situación de exterioridad la que permitirá a Aguilar dar paso a una estética nueva al margen de los parámetros declinantes de la pintura de entonces.

Los primeros años de la década del cincuenta conocerán en Honduras un importante relevo generacional. En una feliz conjunción entre la bella época de la banca y una política de promoción y ayuda estatal tras los tenebrosos años del Cariato (1932-1948), se produce un significativo caudal de obras. El hecho de que buena parte de la producción artística de aquellos años haya sido promovida desde la administración del Estado, no necesariamente invalida los procesos y menos aún determinan obras nacidas bajo este paraguas⁴. Recordemos que algunos artistas concluyeron su formación en el extranjero, de donde proceden sus ideas y formación estética e interpretativa. La cercanía que tuvieron Álvaro Canales (1919-83), Ruiz Matute (1928) y Dante Lazzaroni (1929-95) con el muralismo mexicano dejó huella espiritual en nuestra tradición.

1 En su libro Las políticas del Modernismo (1995) Raymond Williams plantea una imagen sugerente de las metrópolis culturales como espacios singulares caracterizados por la gran actividad y circulación de bienes culturales y simbólicos, así como por ser capaces de atraer y albergar a la gente de los destinos más diversos y remotos. Para el marxista inglés hay metrópolis culturales centrales, como París, Nueva York o Berlín, y metrópolis culturales periféricas, Madrid, donde concluyó sus estudios Pablo Zelaya Sierra, Sao Paulo y México.

2 Los integrantes de El Taller de La Merced (1974-76) fueron: Aníbal Cruz, Luis Hernán Padilla, Virgilio Guardiola, Dino Fanconi, Lutgardo Molina, Víctor López, Felipe Buchard y César Rendón.

3 En la década del sesenta se fundó en Guatemala El Grupo Vértebra, integrado por Marco Augusto Quiroa, Roberto Cabrera y Elmar Rojas. Por esas fechas, en Nicaragua, Alejandro Aróstegui, Amaru Barahona y César Izquierdo, fundaron el Grupo Praxis (1963-66). Ambas experiencias iniciaron un período de renovación artística en las artes plásticas de sus respectivos países.

4 Estas obras hoy resisten un visionado fuera de sus condiciones de producción y permanecen sujetas a las deliberaciones del tiempo que las de otros momentos del arte hondureño.

Pero reclamar un pasado no es suficiente para acreditar un movimiento compacto y emergente en arte. También existe la relación contextual. Si nos referimos al arte hondureño de los setenta, parece necesario tomar como punto de partida un momento histórico en el que se reformulan una serie de principios que marcan un largo período. En nuestro caso, la dictadura militar (1963-1981) implicó determinadas reglas de convivencia.

El paréntesis dictatorial podría dividirse en tres etapas, diferenciadas y, a su vez, sujetas a una inequívoca continuidad. Las diferencias fueron impuestas por la alteración de las circunstancias internacionales, los conflictos intrao-ligárquicos, el paulatino desprestigio del ejército, la lucha de clases y la presencia de nuevas generaciones que, poco a poco, fueron “democratizando” la vida social. La historia del arte hondureño se expresó y evolucionó dentro de unas coordenadas perceptibles, desde las cuales cabía ordenar las distintas respuestas ideológicas, hallazgos formales y conceptuales.

En lo ideológico nuestros artistas debieron elegir entre dos alternativas posibles: o bien se convertían en defensores y difusores de las consignas del arte por el arte, o bien optaban por una independencia creativa, al margen de todo idealismo, acompañando el sufrimiento humano. Estas dos opciones no eran más que el trasunto, en el terreno del arte, de la polémica entre la filosofía materialista y las distintas tendencias del pensamiento idealista moderno. Salvo en la época de las vanguardias históricas, no siempre el arte habló en términos tan excluyentes. Ciertamente Pablo Zelaya Sierra fue reacio a los contratiempos. La pintura “Hermanos contra hermanos” (1932) es algo más que una respuesta a las incitaciones de su tiempo: es un llamado a comprometerse con la segunda opción⁵.

La producción artística de los setenta resitúa en el contexto hondureño algunos de los principios fundamentales de las vanguardias históricas: voluntad de ruptura, vinculación entre arte y política, recuperación del proyecto arte-vida, actitud iconoclasta y experimentalismo formal. Premisas que los integrantes del Taller de La Merced abrazaron de modo vehemente, pero desde diversos ángulos.

Hubo quienes plantearon con singular coherencia una reformulación del arte sobre los indicios de una época determinada, y elaboraron un trabajo que no se limita a secularizar lo ya sucedido sino que se interroga sobre su sentido y que desplaza las pretensiones realistas hacia un trabajo sobre el proceso de enunciación. Debemos a Víctor López (1946) “El Señor Presidente”, una obra continente con voluntad de representar una época y dar testimonios de sus grietas. Y a Virgilio Guardiola (1947) una pintura que tiene la virtud –y la osadía- de leerse como espejo deformante de la negra realidad política de Honduras y que va a significar un punto de inflexión en la plástica nacional. Me refiero, claro está, a “Los Carniceros”, obra patrimonial de nuestro arte, relato alegórico sobre los tiempos de horror

5 Hay cierto paralelo entre la década del 70 y los años 20 en cuanto al origen formativo de nuestros artistas: Pablo Zelaya Sierra, Virgilio Guardiola y Aníbal Cruz visitan y estudian en las principales ciudades de España. Es cierto, pero más cierto es el paralelismo si se piensa en la voluntad experimental que reemerge en los 70, como emergió a finales de la segunda década del XX.

a través de seres tendidos y descarnados. La suya fue una empresa de feísmo, de desgarramiento y distorsión de lo humano -al estilo de la pintura de Bacón o Saura-.

En Aníbal Cruz (1943-96) puede observarse una marcada y progresiva coherencia en la factura de un discurso poético que nada tiene que ver con el elemento político. Ello no impidió a Cruz asumirse el artista más radical del grupo y de la época, pues nadie como él sometió la pintura a fuertes tensiones formales⁶.

Cercano al existencialismo, en tanto filosofía develadora de la fragilidad y soledad humanas, de la futilidad de sus construcciones plásticas, Luis H. Padilla (1947) es amante del dolor triunfante y la libertad encadenada. A través de una pintura hecha de trazos oprimidos, unas imágenes de tonalidad vagamente irreal y una sequedad narrativa ejemplar, Padilla construyó una producción artística desasosegante sobre la indiferencia y una lúcida reflexión sobre una época tan oscura como impensable.

Uno de los logros de la producción de Felipe Buchard es su capacidad lúdica, su manejo de la ironía, que en oportunidades llega al sarcasmo. Su pintura es desenfadada, que puede llegar a la insolencia, y sus recursos y procedimientos infinitos⁷.

Hay otros artistas a los que les faltó un rasgo para alcanzar importancia: la evolución. Son artistas de tiempo detenido. Tal vez se me diga que lo dicho aquí no es cordial para ellos. No creo. Es hora de ser estrictos. A la crítica sólo le interesan las obras-mensajes, plenas de vida y problemas, singulares en la pasión o en la inteligencia. Nada de eso encuentro en el joven Fanconi (1950) y en Rendón (1941).

Lutgardo Molina (1948), en cambio, escapa a esta precisión y no nos defrauda: sus ejercicios experimentales merecen un comentario ulterior.

Cerrada la etapa de El Taller de La Merced, sus integrantes intentaron reprogramar sus destinos y extendieron su vigencia. Expusieron solos, en grupos, y fueron generando poco a poco un fuerte impacto en las generaciones posteriores. Si la tonalidad general del arte de los ochenta autoriza un acercamiento con las producciones pasadas,

6 Desacralizar la pintura para integrarla a la vida y sacralizar lo cotidiano para que trascienda en la pintura pareciera ser uno de los lemas de Aníbal Cruz. La actitud precaria frente al hecho artístico, e incluso frente a la vida misma, son algunos de los procedimientos que el artista retoma del arte povera.

7 Buchard pinta sillas, cráneos de caballo, jeringas, puertas, etc.

su ritmo interior y su sequedad panfletaria les desmarca. Ciertamente, el fervor colectivista no desaparece⁸, permanece ahora de manera intensa y vital, y no formal y programática como es el caso del Taller de La Merced⁹. Eso explica en parte porque el arte de los ochenta no dejó estela alguna. Y es que el inconformismo no define todas las claves del asunto. Rossellini decía que uno se siente en la vanguardia desde el momento en que se queja, pero su permanencia exige un rigor no siempre asumible¹⁰.

El Taller de La Merced se posicionó en el campo artístico con una actitud provocadora y transgresora, buscando imponer nuevos valores estéticos, éticos y políticos. Los artistas asumieron su cometido de subversión profética y propusieron transformaciones radicales que modificaron el espacio de las posiciones dentro del campo artístico.

Por último, interesa mencionar aquí la actitud asumida por el Taller de La Merced respecto a los géneros, en la medida en que resume muchas perspectivas de la frontera entre la modernidad y el arte contemporáneo. Aníbal Cruz y Felipe Buchard no respetaron al pie de la letra los códigos genéricos, más bien los utilizaron como colchones para trazar desde la condición pragmática del género un gesto propio que trasciende todo postulado local. Tal es el sentido de parodia que cumple Cruz dentro de un programa que autoriza todo tipo de interferencias, exhumaciones, encuentros y resonancias. Lo mismo cabría decir acerca de la frialdad y la dimensión sarcástica que revisten los excesivos y perversos objetos de Buchard. Tales ejercicios serán decisivos para las generaciones posteriores¹¹. Una prueba más de que lo contemporáneo ha de conservar un vínculo secreto y subterráneo con lo moderno para no quedarse en el mero juego sonámbulo de la moda.

8 De alguna manera el Grupo Zost, el Taller Dante Lazzaroni (1982-85), Artería (2000-02), Cuartería (2002-04), El Taller de Artes Visuales El Circulo (2001-04), Lacrimógena (2005-2006) son herederos de aquel fervor colectivista inaugurado en los setenta. De todos estos colectivos, tan sólo El Círculo suscribió un programa mínimo reseñado en el manifiesto “Con dos músculos y un fusil” (2001)

9 Esa relación se da en torno a figuras de especial prestigio intelectual – Rafael Murillo Selva - o en personalidades de especial poder de atracción por su carácter y aspecto – Virgilio Guardiola.

10 Citado por Domenec Font en su libro Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980 (2002). Paidós, Barcelona., pág. 59.

11 El crítico de arte Ramón Caballero en su trabajo “Emergencia y Revisiones” publicado en el libro “La Otra tradición” establece una conexión breve, pero pertinente entre los procedimientos creativos de Buchard y Adán Vallecillo.

THE “LA MERCED” WORKSHOP: CRY AND RUPTURE IN THE ART OF HONDURAS

It is commonplace to hang Honduran art in a marginal zone within new continental art. Not only for arriving late to change with recipes from other latitudes, but instead for having to proceed to an inventory which is different, in a country closed to any process of contamination with the revisionist winds from the cultural metropolis.¹ Nonetheless, the time-fuse of apparition from La Merced Workshop² in the seventies is similar to that of other regional examples:³ a new generation of artists, in their majority from the Escuela Nacional de Bellas Artes (1940) (National School of Fine Art), intending to open the way through a stunted and provincial environment that resists any substantial aesthetic change with nails and teeth. Its rebellion is echoed in the first two wonders of local art conceived in the first half of the 20th century: Pablo Zelaya Sierra (1896-1933) and Ricardo Aguilar (1915-51). If the first radically transformed the codes that sustained local art, Aguilar observed them from the exterior, underlining his intention of expanding them. This was probably the situation of exteriority that would permit Aguilar to open the way to a new aesthetics on the margin of the declining parametres of painting at that time.

The early years of the 50's decade would be known in Honduras with an important generational relief. In a happy conjunction between the Belle Epoque of banking and a politics of promotion and state help after the scary years of the Cariato (1932-1948), a significant flow of work is produced. The fact that a good part of the artistic production of those years has been promoted by the administration of the State, does not necessarily invalidate the processes, and even less, determinate works born under this umbrella.⁴ Let us remember that some artists concluded their formation abroad, whence proceeded their ideas and aesthetic and interpretative formation. The closeness to Mexican Muralism experienced by Álvaro Canales (1919-83), Ruiz Matute (1928) and Dante Lazzaroni (1929-95) left a spiritual footprint on our tradition.

1 In his book *The politics of Modernism* (1995) Raymond Williams raises an image which suggests cultural metropolises as singular spaces characterized by great activity and circulation of cultural and symbolic goods, as well as for their capacity to attract and house people from the most diverse and remote destinations. For the English Marxist, there are central cultural metropolises, such as Paris, New York or Berlin, and peripheral cultural metropolises such as Madrid, where Pablo Zelaya Sierra completed his studies, Sao Paulo and Mexico City.

2 The members of La Merced Workshop (1974-76) were: Aníbal Cruz, Luis Hernán Padilla, Virgilio Guardiola, Dino Fanconi, Lutgardo Molina, Víctor López, Felipe Buchard and César Rendón.

3 In the decade of the sixties in Guatemala El Grupo Vértebra (the vertebra group), composed of Marco Augusto Quiroa, Roberto Cabrera and Elmar Rojas. Around that time, in Nicaragua, Alejandro Aróstegui, Amaru Barahona and César Izquierdo, founded Grupo Praxis (1963-66). Both experiences initiated a period of artistic renovation in fine art in their respective countries.

4 Today these works resist a vision outside of their conditions of production, and remain subject to the deliberations of time more so than that of other moments of Honduran art.

However, reclaiming a past is not sufficient to credit a compact emergent movement in art. The contextual relation also exists. If one refers to the Honduran art of the seventies, it appears necessary to take as a point of departure a historic moment in which a series of principles are reformulated to mark a long period. In our case, the military dictatorship (1963-1981) implied certain rules of coexistence.

The dictatorial parenthesis could be divided into three stages, diferenciaded, and at the same time, subject to an unequivocal continuity. The differences were imposed by the alteration of international circumstances, the intraolli-garquical conflicts, the gradual smearing of the army, the class struggle and the presence of new generations which bit by bit, were “democratizing” social life. The history of Honduran art was expressed, and evolved within some perceptible coordinates, from which one could sort the distinct ideological responses, and formal and conceptual discoveries.

In ideological matters our artists had to choose between two possible alternatives: either they became defenders and diffusers of the setpoints of art for art's sake, or they opted for a creative independence on the margins of all idealism, accompanying human suffering. These two options were nothing more than the transcript, in the terrain of art, of the controversy between the philosophy of materialism and the different tendencies of modern idealist thought. Except in the epoch of the historical vanguards, art did not always speak in such exclusivist terms. Of course, Pablo Zelaya Sierra was reluctant to accept setbacks. The painting “Hermanos contra hermanos” (Brothers against Brothers) (1932) is more than a response to the incentives of its time: it is a call to commit to the second option.⁵

The artistic production of the 70's re-situates in the Honduran context some of the fundamental principles of the historical vanguards: the willingness to break, linking between art and politics, recuperation of the art-life project, iconoclast attitude and formal experimentalism. Premises that the members of La Merced Workshop embraced vehemently, although from diverse angles.

With singular coherence, there were some who posed the reformulating of art using the evidence of a certain time, and elaborated work not limited to secularizing what has already happened, but instead asks about its meaning, moving realist pretensions toward work on the process of enunciation. We owe Víctor López (1946) for “El Señor Presidente” (Mister President), a continental work with a will to represent an epoch and give testament to its cracks.

5 There is a certain parallel between the decades of the 70's and 20's regarding the formative origin of our artists: Pablo Zelaya Sierra, Virgilio Guardiola and Aníbal Cruz visit and study in the principal cities of Spain. This is true but even more true is the parallelism, if one thinks of the will for experiment that reemerged in the 70's, as it had at the end of the second decade of the 20's.

And to Virgilio Guardiola (1947) a painting that has the virtue –the daring—to read as a deforming mirror of the black political reality of Honduras, signifying a point of inflection in the art of the nation. I am referring, of course, to “Los Carniceros” (The Butchers), a heritage work exemplifying the art of Honduras, in an allegorical tale about the times of horror via beings who lie down and are de-fleshed. His was an enterprise of ugly-ism, of human tearing and distortion -in the style of the painting of Bacon or Saura.

In the case of Aníbal Cruz (1943-96) one observes a marked and progressive coherence in the style of a poetic discourse that has nothing to do with the political element. This did not prevent Cruz from becoming the most radical artist of the group and of the era, as no one but he would have submitted any painting to such strong formal tensions⁶.

Close to Existentialism, as far as to its unveiling philosophy of fragility and human solitude, the futility of its artistic constructions, Luis H. Padilla (1947) is a lover of triumphant pain and enchained freedom. By way of a painting made of oppressed strokes, some images in a vaguely unreal tonality and an exemplary narrative dryness, Padilla constructed an uneasy artistic production on indifference, and a lucid reflection on an epoch so dark as to be unthinkable. One of the achievements of Felipe Buchard’s production is his lucid capacity, his handling of irony, which at times reaches sarcasm. His painting is casual, nearly reaching insolence, his resources and procedures infinite⁷.

There are other artists who lacked the trait to reach any importance: evolution. They are artists of frozen time. Perhaps I could be told that what is said here is not friendly to them. I do not think so. It is time to be strict. For critics the only interest is the work-messages, full of life and problems, singular in passion or intelligence. I find none of that in the young Fanconi (1950) or in Rendón (1941). Lutgardo Molina (1948) on the other hand, escapes to a certain precision and does not defraud us: his experimental exercises deserve an ulterior comment.

With the stage of La Merced Workshop over, its members attempted to reprogram their destinies and extend their force. They exhibited alone, in groups, and went slowly generating a forceful impact in later generations. If the general tone of art in the eighties authorizes an approach to past productions, its interior rhythm and bountiful dryness demarcates it. Certainly, collectivism does not disappear⁸, it now remains in a way that is vital and intense, not

6 To desacralize painting in order to integrate it into life, and sacralize the day-to-day so it may transcend in the painting, would appear to be one of the mottos of Anibal Cruz. The precarious attitude in front of the artistic fact, and even in front of life itself, are some of the procedures that the artist retakes from the arte povera (Arte Povera=Art of the Poor).

7 Buchard paints chairs, horse skulls, syringes, doors, etc.

8 In some way the Grupo Zost (Zost Group), Taller Dante Lazzaroni (D.L. Workshop 1982-85), Artería (Artery 2000-02), Cuartería (2002-04), El Taller de Artes Visuales El Circulo (The Circle Visual Arts Workshop 2001-04), Lacrimógena (Tear 2005-2006) are inheritants of the collectivist fervor inaugurated in the seventies. Of all these collectives, only El Círculo signed a minimum programme outlined in the manifesto “Con dos músculos y un fusil” (With Two Muscles and a Rifle 2001)

formal and programmatic in the manner in which La Merced Workshop was⁹. This explains in part why the art of the eighties left no trace whatsoever. It is because nonconformity does not define all portals in the matter. Rossellini said that one feels one is in the vanguard from the moment in which one complains, but permanence demands a rigour that is not always manageable¹⁰.

La Merced Workshop positioned itself in the artistic camp with a provocative and transgressive attitude, looking to impose new aesthetic, ethical and political values. The artists assumed their mission of prophetic subversion and proposed radical transformations that modified the space of positions within the artistic camp.

Finally, it is of interest to note here the attitude assumed by La Merced Workshop in respect to genres, to the extent that it summarizes many perspectives of the boundary between modernity and contemporary art. Aníbal Cruz and Felipe Buchard did not respect gender codes to a “T”, rather, they used them as mattresses to draw from the pragmatic condition of genders their own gesture, transcending all local assumptions. The sense of parody that Cruz accomplished within a programme authorizing any kind of interference, exhumations, findings and resonances. The same could be said regarding the coldness and sarcastic dimension that are the excessive and perverse objects of Buchard. Such exercises would be decisive for later generations.¹¹ Further proof that the contemporary must preserve a secret and subterranean link with the modern, so as to remain in the sleepwalking game of fashion.

9 That relationship occurs around figures of special intellectual prestige – Rafael Murillo Selva -- or in personalities with a special power of attraction for their character and appearance – Virgilio Guardiola.

10 Cited by Domenec Font in his book Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980 (Landscapes of Modernity: European Film 2002). Paidós, Barcelona., page 59.

11 In his paper “Emergencia y Revisiones” (Emergency and Revisions), published in the book La Otra Tradición (The Other Tradition), art critic Ramón Caballero establishes a brief but pertinent connection between the creative processes of Buchard and Adán Vallecillo.

CÉSAR RENDÓN, 1941

César Rendón nació el 27 de enero de 1941 en la ciudad de Gracias, Lempira. Hizo su escuela primaria en distintos centros educativos del país, concluyéndola en la Escuela Ramón Rosa de San Pedro Sula, donde tuvo de maestro al hermano del artista Moisés Becerra, Jorge Becerra.

Luego ingresó a Instituto La Salle para formarse en educación comercial, no obstante por decisiones familiares debió recorrer otros institutos y otras ciudades. Antes de entrar a la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la edad de 24 años, otro giro debió adicionar a su juventud: el ingreso a la Guardia de Honor Presidencial del gobernante liberal Ramón Villeda Morales, antes del 63.

Rendón terminó sus estudios del profesorado en dibujo y modelado en la escuela comayagüelense en 1967, junto a Cruz, Guardiola, Padilla, Gregorio Sabillón y Maury Flores. Sin embargo, en el 1965 ya había realizado su primera exposición, con obras que denotaban una severa preocupación por el lenguaje, en tanto estructura formal, como puede colegirse en su obra Abstracto, de 1967, registrada en el presente catálogo.

Así como Cruz, Guardiola y Sabillón, el artista Rendón tomó la ruta europea, llegando a Florencia para realizar estudios de restauración de monumentos públicos. Después de esta breve estancia, llega a México para estudiar de cerca el programa estético de la escuela muralista. De Oyuela reconoce que esta experiencia fue decisiva para el desarrollo de su carrera, de donde tomó esa particular arquitectura visual, rica en fenotipos autóctonos, que luego le veremos promocionar en el Taller Cerquín, en los 90. Después de los primeros años 70, se incorpora al Taller de La Merced, donde estarían dos legionarios europeos más: Cruz y Guardiola.

A mediados de los 70, en una fase de orden político, llega a ser el director de artes de la entonces llamada Secretaría de Cultura y Turismo, entre los años de 1976 y 1983; y consecutivamente, en 1984, responsable de los asuntos educativos del Museo Nacional Villa Roy. Para 1986 lo tenemos ya en la agregaduría cultural de la Embajada de Honduras en México. Al finalizar sus funciones diplomáticas, opta por retornar a Italia y visitar España, en ambos casos para reafirmar allí su práctica pictórica.

A estos años corresponde aquella inclinación que, para De Oyuela, se reflejaba en «una especie de pintura muy conectada con lo que en su momento se llamó “realismo mágico”, en el cual se alternaron imágenes de especial colorido, cuyas propuestas centrales se debatían en las visiones tradicionales de la cultura hondureña, que oscilan en los temas del amor y la muerte, la vida y la familia.»

Pasado el tiempo y estando en Honduras, organiza el Taller Cerquín en el primer quinquenio de los 90, con estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, siguiendo la idea de problematizar el asunto de la identidad nacional. A este tallerismo resultaron asociándose muchos jóvenes como César Manzanares, Miguel Romero, Jorge Oquelí y Adán Vallecillo, importantes creadores del arte experimental hondureño. Durante este período se le vio exponer en las ediciones de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras, además de presentar en 1995 una de sus muestras individuales en el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana.

Al finalizar la década de los 90, su obra siguió conservando el lenguaje que nos propuso durante su experiencia mercedaria, retratando la realidad de los desheredados de la tierra, sólo que, como Padilla Ayestas, patentando imágenes concretas, según parece confirmarse, por ejemplo, en la obra Sobrevivientes del Mitch, un precioso pastel de extensión narrativa.

El peso de la constancia, lo hizo llegar al Salón de Invitados de Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras Ricardo Aguilar 2004, junto a los mercedarios Fanconi, Padilla Ayestas y Luis H. Padilla.

En la nueva década del 10, continúa acercándose al público con nuevos temas, de interés mundial. Una de sus recientes muestras, presentada en octubre de 2012, quiso titularla 11 de Septiembre de 2011, Torres Gemelas en memoria de las víctimas del ataque terrorista en el suelo de Nueva York. Gracias a este evento, los medios han confirmado que existe en Rendón un «estilo figurativo con mucha riqueza de color, en el que predominan las figuras humanas tratadas con expresividad emocional.»¹²

12 La Tribuna, 28 de septiembre de 2012, Tegucigalpa, p. 56.

LÉASE TAMBIÉN:

- Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras Ricardo Aguilar 2004, López, Tegucigalpa.
- Banco Atlántida, 1997, Catálogo de pintores. Colección Banco Atlántida, Publitec, Tegucigalpa.
- Leticia de Oyuela, 1995, La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- La Tribuna, 28 de septiembre de 2012, año 36, no. 16837, Tegucigalpa, p. 56.

Carlos Aníbal Cruz Martínez nació el 28 de enero de 1943 en San Juancito, antigua zona minera del Distrito Central, siendo sus padres Luisa Martínez y Juan Cruz. Inició la formación básica en la Escuela Lempira de Comayagüela, y la terminó en el Instituto Central Vicente Cáceres. Ingresó en 1964 a la Escuela Nacional de Bellas Artes, obteniendo su profesorado en dibujo y modelado en 1967, años antes de salir para Barcelona con Virgilio Guardiola, el futuro líder del Taller de La Merced. En 1996 conocimos de su muerte, en las cercanías de su alma mater comayagüelense.

Su etapa académica coincide con el paso del arte latinoamericano hacia la nueva figuración. En México, el discurso expresionista era protagonizado por José Luis Cuevas, creador que supo fascinar a Cruz; y en Argentina, por el grupo La Otra Figuración,¹³ representado por Jorge de la Vega. Estos años fueron los de Roberto Matta y Julio Le Parc, ambos preocupados por el rol del artista en la sociedad; los de «El pueblo tiene arte con Allende» del año 60 chileno, y de «Tucumán arde» del 68 argentino —fenómenos políticos que fermentaron a distintos niveles el subcontinente—. ¹⁴

Por esto mismo, en 1968, Francisco Salvador pudo decir que «Aníbal Cruz, con sus pequeños veinte años a cuestas sufre y transmite inocentemente ese instante de agonía e insatisfacción. El hambre se le transforma en objetos y composiciones sublimadas, y el vigor de su mestizaje se sale del lienzo para entregarse como espíritu permanente. Aníbal Cruz, con sus pobres tres años de trabajo —prosigue—, agranda el tiempo como si fuera un siglo, y busca temiblemente el hallazgo, como el perro cariñoso el alimento escondido.»¹⁵

Al terminar los 60 pasará a otro estadio de visualidad a causa de su residencia en Barcelona. Esta condición trashumante le facilitará el ensanchamiento creativo. La composición misma será exigida para darle cabida a nuevos referentes y remitentes. En lo puramente plástico, echará mano tanto de la escritura como del grafismo infantil. Para hablar sobre esto, en Cruz, debemos imaginar muchas influencias y mediaciones, pero con seguridad tiene algo que ver con la obra de Jean Dubuffet, informalista, y uno de los primeros que intentó hallar un nuevo vocabulario figurativo, recobrando la inocencia primigenia.

En lo estrictamente español y barcelonés, y así como Guardiola, Cruz debió enfrentar tanto la novedad como el hecho paradójico de que muchos de los artistas importantes se entregaban a las formas públicas de expresión —

¹³ Edward Lucie-Smith, 2000, Arte del siglo XX, Könemann, Colonia, pp. 271-272.

¹⁴ Universidad para Todos, s.f., Curso de introducción a la Historia de las Artes Plásticas, s.e., La Habana, pp. 13-14.

¹⁵ Leticia de Oyuela, 1995, La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa, pp. 186.

dependientes de los museos y de otros espacios oficiales—, a diferencia de los vanguardistas «originales», que eran hostiles a todo aquello que los asociara a la oficialidad. Con este espesor social y estético, la pintura «barcelonesa» de Cruz se volvió segura, crítica y espontánea, sin más alternativa que aferrarse a una propuesta de valor multiforme, con asidero en las colectividades más que en las objetividades.

En el primer tercio de los 70 Cruz regresará de Barcelona y se integrará al Taller de La Merced. Para este momento casi todos los artistas correspondientes al grupo setentino habían allanado el camino de la consolidación, resolviendo al finalizar del decenio anterior sus respectivos aprendizajes, académicos y no académicos. Si en la etapa anterior se basaba en la dicotomía lenguaje-realidad, ahora Cruz va tener en cuenta una referencialidad múltiple, intextualizando tanto la colectividad como la subjetividad. Con la vindicación de esta última, obtiene la carta de ciudadanía necesaria para experimentar a todo nivel la obra de arte, cargando el lienzo de misteriosas formas.

Con el tiempo, y antes de entrar a los 80, la radicalidad mercedaria de Cruz será modificada a favor de un discurso más neofigurativo, que recuerda la etapa académica por lo menos en el tratamiento del color, ahora más cargado de textura, pero también menos brillante y severo. En lo temático, buscaba auto-avalarse en la práctica de los años barceloneses, con un concepto más antropológico que político, dándonos sencillas narraciones de lo cotidiano, mediatizadas por el recuerdo y la lectura histórica, en franca sintonía con el trabajo italiano de un Moisés Becerra y Dante Lazzaroni.

Enseguida, en los 80, aquella sensación de zozobra, renuncia o clandestinidad que se destila en el ambiente será convertido por Cruz en silenciosos umbrales que contienen imágenes de hombres y mujeres que huyen, que suspiran, que se arrullan, como si después del mundo sólo quedara el amor y las miradas. Todo esto tratado con un color traslúcido, que borra y desaparece. Con ello regresaba a la figuración más nítidamente, pero el tema que lograba en cada lienzo no era la exterioridad, sino la participación interior, como una corriente de impotencia que sólo puede ser reposo y espera.

Está claro que la preocupación por la colectividad había dejado de ser el tema central, ahora sustituido por una referencia subjetiva. Por lo mismo, no ofrecía ya escenas abiertas, firmes bajo la luz del sol. Sino encuentros nocturnos, donde los cuerpos se amalgaman entre sí y con todo. Si en la pintura posmercedaria observábamos formas corpóreas, aquí todas parecían existencias irrealizadas, esencias tratando de huir de la profanación.

Después de 1988 empiezan a surgir los grandes fondos, conseguidos con aplicaciones lechosas, de blancos, grises y amarillos, y también los conglomerados figurativos —azulados, por lo general— ricos en apariencias grafitiadas y datos perceptuales. Hablamos aquí de lo que será la época final, que terminará en con su muerte en 1996.

Podemos decir, finalmente, que esta «incompletud existencial» noventina jamás pudo ser dicha con la dureza morfológica de sus años académicos, ni con la carga irónica y expresiva de las etapas siguientes, ni con la melancolía y temor de la obra ochentina. Fue necesario, valiéndose de aquellas imágenes y ensayos, tratarla con novedad. Es aquí donde tiene sentido recordar la dialéctica entre comprensión e innovación. Cruz fue novedoso, porque comprendía, y no al revés. Tal comprensión lo llevó a mostrar un nuevo pintar, nuevo en los términos en que Ricardo Aguilar lo había asumido antes, haciendo símbolos que sólo pueden andarse con verdadera emoción.

LÉASE TAMBIÉN:

- Leticia de Oyuela, 1995, La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- Vilma Martínez y otros, 2011, Aníbal Cruz, Scad, Tegucigalpa.

Ezequiel Padilla Ayestas nació el 14 de septiembre de 1944 en Comayagüela, el mismo día que se inauguró la biblioteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes con el nombre de Pablo Zelaya Sierra. Estudió su educación primaria en la Escuela República de Uruguay, tiempo en que el ambiente familiar, acostumbrado a la lectura de libros y revistas, a la habilidad de su madre para el dibujo, y al contacto sublime con la iconografía católica (la imagen de Cristo entre sus acusadores, en su escuela, por ejemplo),¹⁶ le dieron sobradas razones para encarar desde temprano los designios del arte.

A los 19 años ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Comayagüela para obtener su profesorado en dibujo y modelado en 1968, siendo sus tutores singulares Ivonne Marcheti y Mario Castillo, ambos con formación académica italiana. Al mismo tiempo, obtuvo su formación como bachiller en ciencias y letras en el Instituto Central Vicente Cáceres, entonces ubicado en Tegucigalpa. Una vez graduado de secundaria, ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de Honduras para conseguir su título de ingeniero civil, cuando uno de sus hermanos ya había alcanzado el propio en arquitectura. Cabe resaltar que la formación universitaria le dio las pautas para experimentar desde entonces los lenguajes sencillos de la Bauhaus¹⁷ y el informalismo alemán, según Leticia de Oyuela.

Como casi todos los mercederios, Padilla pertenece a una generación de artistas que se fue perfilando en los años 60, entramada por creadores consolidados y emergentes. Según Becerra, ahí estaban Juan Ramón Laínez, Carlos Garay, Gregorio Sabillón, Julio Visquerra, Aníbal Cruz, César Rendón, Luis H. Padilla, Mario Mejía, Lutgardo Molina, Joel Castillo, Felipe Burchard y otros más, casi todos egresados de la ENBA y con proyectos de viaje al exterior por razones de aventura o formación académica.

En 1965, cuando ganó el primer premio del entonces Salón Anual de Arte del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, ya teníamos una noción clara sobre la consistencia artística de este autor: «los lienzos de Ezequiel Padilla dan la idea de grandes carteles o murales en que se plasma no sólo la visión crítica contra el sistema sino que exterioriza —después de una profunda internalización— los hechos que constituyen una forma de actuar de ese hombre que produce el sistema.», dice Leticia de Oyuela. Internalizar significa aquí transitar por los márgenes del realismo y poner entre paréntesis las convenciones tradicionalistas de la pintura, buscando amalgamar una imagen intelectualmente problemática.

¹⁶ Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa, p. 182; Tania Colmant Donabedian, 1991, «Ezequiel Padilla Ayestas», en Evaristo López (comp.), 1992, Ezequiel Padilla Ayestas, López, Tegucigalpa, p. 44.

¹⁷ Bauhaus, escuela alemana de arquitectura y diseño que ejerció enorme influencia en la arquitectura contemporánea, las artes gráficas e industriales y el diseño de escenografías y vestuario teatrales. Fue fundada por el arquitecto Walter Gropius, en Weimar en 1919, quien aspiraba a combinar la formación de bellas artes con la de los oficios.

Los cuadros de esos años sesentinos tienen, en términos formales, una clara influencia cubista, trabajados en su versión analítica (como lo hacía también Víctor López), aunque enriquecidos con un cromatismo de tonos cálidos. No obstante, el concepto que estaba buscando ya era de orientación política, considerando el hecho de que tenía al frente un mundo que para las mayorías era algo trágico.¹⁸ Es más, llegó a integrarse, con Aníbal Cruz, Gregorio Sabillón y Virgilio Guardiola, en un grupo que ellos mismos bautizaron con el nombre de Los Artistas de Lo No-Vendible.

A partir de 1970, lo anterior va a consolidarse a través de una pintura más agresiva, de naturaleza esencialmente contestataria, amparada en lo que, para De Oyuela, es el expresionismo político-social —un estilo que le fue procurando no sólo un crecimiento ideológico, sino también profesional, pues con él fue acreditándose los pocos primeros, segundos o terceros premios anuales o únicos de la Alianza Francesa, el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, el Centro Cultural Sampedrano y la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, así como su participación en eventos internacionales realizados en ciudades como Toronto, Washington, Nevada, Cuenca, México, Guadalajara, Caracas o San Francisco, o lugares como Canadá, Estados Unidos, Alemania, Europa y Latinoamérica.

Esta década setentina es decisiva para su estilo, puesto que significa una clara toma de posesión lingüística y conceptual con la cual irá ofreciendo una propuesta de «experimentación lenta», aunque firme. La oferta temática que Becerra le consigna a Padilla Ayestas desde esos días premercedarios incluye la corrupción, el despotismo, la injusticia, la demagogia, el mercantilismo, el hambre, el desempleo y la opresión. Y si queremos hablar de su técnica, es legítimo enfatizar con Becerra que se sirve del empleo de «colores puros en grandes planos, sin esfuminaciones; además, deforma frecuentemente las figuras, a veces hasta los límites de lo monstruoso, para lograr mejor el propósito de la denuncia. La luz es manejada de manera uniforme, sin contrastes.»

En términos puramente industriales, es evidente que Padilla Ayestas se estaba proponiendo desde entonces cumplir con un método «ingenieril», que en palabras del historiador de arte Longino Becerra es éste: «Ezequiel ha desarrollado y desarrolla sus temas no a través de cuadros sueltos, sino a través de series completas, en las cuales el mismo asunto aparece visto desde distintos ángulos.» Las nociones amplias de asunto, puntos de vista y serie, son los componentes estratégicos que le sirven a este artista para seguir de pie, haciendo una pintura siempre valiosa y necesaria. Padilla Ayestas ha venido ordenando las series según la premura de las circunstancias, de modo que ha tenido años con más de una serie y series que le han ocupado más de un año. Esta misma línea metodológica podemos verla avanzar también en Santos Arzú Quioto, después de Templo en ruinas expuesta en 1995.

¹⁸ Véase: Becerra y López, Op. cit. p. 183.

LÉASE TAMBIÉN:

- Evaristo López (comp.), 1992, Ezequiel Padilla Ayestas, López, Tegucigalpa.
- Ezequiel Padilla Ayestas (comp.), 2002, Mano de obra: cuatro décadas de pintura, López, Tegucigalpa.
- Leticia de Oyuela, 1995, La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- Ramón Caballero, «Emergencias y revisiones», en Adán Vallecillo (comp.), 2011, La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras. 2000-2010, Consultores de Arte, Guatemala.
- Vilma Martínez y otros, 2011, Anecdótico Aníbal Cruz, Scad, Tegucigalpa, pp. 5 y 14.

Felipe Burchard nació en Juticalpa el 20 de mayo de 1946, donde realizó sus primeros estudios. A los 17 años viaja a la ciudad de Caracas para conseguir el título de bachiller en ciencias en 1968. A los 18 años, siendo un creador emergente, expone su primera muestra en la galería El Muro de aquella ciudad. Sorpresivamente decide emigrar de Venezuela en 1969 para transitar por algunos países europeos durante los años entredécadas hasta 1972, cuando se establece en los Estados Unidos, habiendo conocido antes la obra de Francis Bacon y expuesto por lo menos dos veces en la ciudad de Londres.

Nuevamente regresa a Caracas en 1974, donde se presenta en la galería Domus, y un año después a Honduras, para producir aquí su tercera muestra individual, en la famosa galería Clementina Suárez. Pasados los años ha recorrido con su obra la mayoría de los centros culturales de Tegucigalpa y Comayagüela, entre ellos la Galería Nacional de Arte, el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana y el Museo para la Identidad Nacional.

En los años 80 alcanzó destacarse en las bienales del IHCI, Municipalidad de San Pedro Sula, UNAH y, en el exterior, en Sao Paulo. Como parte de esta trayectoria, en 2007 el Estado de Honduras le concedió el Premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra, y en 2009, el MIN le preparó la muestra Burchard. Retrospectiva, que incluía una colección de obras de los años posteriores a los 70.

Al recordar los años setentinos de Burchard, Leticia de Oyuela nos previene que éste ensayó, inicialmente, un estilo abstraccionista hasta llegar con plenitud a establecerse, al finalizar los años en mención, dentro del lenguaje del surrealismo, donde ha sabido experimentar con elementos tomados de la realidad pasada, reelaborados «con maestría y precisión para devolverlos al público reinterpretados y comprometidos».

De su vida, Juan Domingo Torres nos dice que «Felipe Burchard es un hombre controversial, franco hasta llegar a ser brutal a veces. Existen personas que exigirían de él una definición política verbal, pero a nivel de consenso nadie niega que es uno de los mejores dibujantes de Honduras...»¹⁹

Y si pasamos de la técnica gráfica al método plástico, cabe señalar que «El mundo y lenguaje de Felipe Burchard es —según Mario Mejía— único e irreplicable en cada creación, incluso aquellas obras que pertenecen a una serie temática, cada una tiene su propia fuerza y carácter. En muchas de sus obras —continúa— hace suyos los planteamientos del movimiento surrealista contra la tradición y vida burguesa que asumió como ideal al sobrepasar

¹⁹ Juan Domingo Torres, «Felipe Burchard y el surrealismo figurativo hondureño», en Graficentro Editores, 1986, Burchard. Pinturas, dibujos, litografías, Tegucigalpa, s.p.

la realidad para mostrar las motivaciones ocultas, a veces oscuras de la conducta humana.»²⁰

Sin duda, entendemos que su práctica surrealizante ha significado desde hace mucho tiempo una interpretación de la realidad, amparada en el sueño, la magia y la irracionalidad. Y esto porque, al abordar los temas sociales, políticos y humanos, «lo hace con énfasis en la paradoja, lo absurdo, lo esperpéntico (...), la destrucción y lo misterioso», nos recuerda finalmente el ya citado Mejía.

En total coincidencia con la arriba expuesto, Eduardo Bärh, compañero literario de la sociedad artística mercedaria, dice que así como los conceptualistas, «Felipe se vale de métodos inusuales y diversos para presentar la idea de su obra, casi siempre a caballo sobre una originalidad difícil de duplicar. (Y esto porque) Elige fotografías, videos, documentales, escritos, grabaciones, objetos disímiles.»²¹

Está claro que para Burchard lo importante es que los materiales, a pesar de su caracter efímero, sirvan para documentar las ideas, el pensamiento crítico, la personalidad y el estilo. Por eso muchas veces, al observar su obra, continua Bärh, «nos podemos encontrar con una ventana hacia el Pop art de Warhol, con un dibujo barraco sobre papel, una mujer surrealista salida del Medioevo, una dama lúbricamente extensiva o un simple y perfectamente anacrónico álbum de familia; sin que se pierda, bajo ningún concepto, el compromiso artístico como referente para unir la semántica con el significante».

Lo mismo encuentra De Oyuela en Burchard, cuando dice que es «es poseedor no sólo de una gran fantasía sino de un gran sentido del humor que hace que muchas de sus obras sean dramáticas boutades, realizadas dentro de la ideología del surrealismo...»

En un ensayo titulado «Emergencias y revisiones», publicado en La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras. 2000-2010, también nosotros hicimos el esfuerzo de abordar el mismo hecho. «Sus materiales son caprichosos pero no precarios. Junto al lienzo, ha usado otros de origen utilitario: sillas, cucuruchos de guijarro y maderas torneadas, como un poeta cuando toma las palabras por su valor onomatopéyico. Se vale de las formas objetuales para con ellas (y no sobre ellas) establecer una imagen inédita.» No las pinta, sino que las hace objeto pictórico, para que ellas, solas, sean la obra.

Es imposible no citar el libro Honduras. Visión panorámica de su pintura si queremos entender la trayectoria burchardiana. En él se aprecia, dice Becerra, «el empleo frecuente de diversos estilos, a veces incluso dentro de

un mismo cuadro: el expresionismo, el impresionismo, el realismo mágico y el neofigutativismo. Sin embargo, cualesquiera que sean las líneas estilísticas adoptadas, en todos los casos la preocupación central del artista es la existencia humana y todo lo que la afecta. Por eso —continúa— él no vacila en autodefinirse como un pintor social, de línea básicamente expresionista.»

LÉASE TAMBIÉN:

- Leticia de Oyuela, 1995, La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- Museo para la Identidad Nacional, 2009, Burchard. Retrospectiva, s.e., Tegucigalpa.
- Ramón Caballero, «Emergencias y revisiones», en Adán Vallecillo (comp.), 2011, La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras. 2000-2010, Consultores de Arte, Guatemala.

20 Mario Hernán Mejía, «El mundo de Burchard», en Museo para la Identidad Nacional, 2009, Burchard. Perspectiva, s.e., Tegucigalpa, p. 15.

21 Eduardo Bärh, «Felipe Burchard en el Museo para la Identidad Nacional», en Museo para la Identidad Nacional, 2009, Burchard. Perspectiva, s.e., Tegucigalpa, p. 18.

Víctor Manuel López nació el 23 de octubre de 1946 en la ciudad de Tegucigalpa del Distrito Central. Estudió su educación primaria en la Escuela República de Brasil, ubicada en la ciudad en mención, donde la maestra Gloria de Jiménez le sugirió que, una vez pasada la adolescencia, consiguiera formarse como artista.

A los 17 años ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Comayagüela para obtener su profesorado en dibujo y modelado, al mismo tiempo que se formó como bachiller en ciencias y letras en otra institución, en la jornada nocturna. Una vez graduado en 1966, ocupó distintas plazas de docente en el Distrito Central; sin embargo, fue la oferta de profesor de pintura y dibujo de la ENBA quien lo convenció de la profesión magisterial, de la que se retiró en el 2011, luego de orientar a numerosos estudiantes que ahora conforman las generaciones del arte contemporáneo experimental y tradicional. Como parte de su vocación docente, debemos recordar su liderazgo en el Taller Yax-Kin (Nuevo Sol), a mitad de los años 90, trabajando con estudiantes que antes de egresar ya deseaban ser artistas.

Pertenece a una generación de artistas que se fue perfilando desde los años 60, entramada por creadores consolidados y emergentes. Para Longino Becerra deben incluirse en este grupo los nombres de Juan Ramón Laínez, Carlos Garay, Gregorio Sabillón, Dino Fanconi, Aníbal Cruz, César Rendón, Luis H. Padilla, Antonio Dubón, Mario Mejía, Lutgardo Molina, Joel Castillo, Manuel Rodríguez, Felipe Burchard, Alejo Lara, y otros, casi todos egresados de la ENBA y viajeros muchos por Europa y América.

Debemos señalar que López ha trabajado en distintas líneas estilísticas. Al comienzo dejó ver su apego por el impresionismo, esencialmente al trabajar con el paisaje, esto en su etapa premercedaria. También incursionó un tanto en el cubismo de orden analítico y la abstracción geométrica, como se puede observar en algunas de las obras presentes en este catálogo. Finalmente, y esto evidentemente como parte de su vinculación con el Taller de La Merced, su maduración personal y el ambiente sociopolítico, emigró a una estilística de preferencia expresionista, con la cual ha estudiado con el tiempo diversos contenidos sociológicos.

Su trayectoria ha ido tomando solidez con los años. En la década de los 80 participó tanto en las bienales sudamericanas de Sao Paulo y de Valparaíso como en la muestra colectiva realizada en el Museo de Arte Moderno Latinoamericano de Washington. En los años 90, hay que destacarle, además del trabajo académico, su afán por hacer valer su juicio sobre asuntos tan importantes como el tallerismo colectivo y la función evaluadora de los jurados en los concursos de arte, al publicar algunos artículos en los medios impresos nacionales.

En cuanto a la actividad artística, esta década y la de los 2000 son más que significativas, con una promoción internacional importante, al participar en bienales continentales, regionales y nacionales, y muestras colectivas. De ellas mencionamos la Trienal Andinoamericana de Arte de La Florida, Chile; la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador; la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica; la Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano. En las muestras colectivas Sin fronteras, en cuatro galerías de Centroamérica; Tiempo y fragmentación: dos categorías de la memoria, en el Instituto Ítalo-Latinoamericano de Roma; y Honduras al descubierto, en el Museo de Arte Moderno de Brasilia.

En la competencia nacional, destaca su participación en la Bienal de Artes Visuales de Honduras; el Concurso AECl de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras; el Salón de Pintura del Instituto de Cultura Interamericana y el Concurso de Pintura La Nueva Figuración del Centro Cultural Sampedrano, obteniendo los primeros lugares en el Concurso AECl del 2001, con la obra Afganistaninñosnet.com; en el XVI Salón de Pintura del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, en el 1998; y en el Concurso de Pintura La Nueva Figuración del Centro Cultural Sampedrano, en 1996.

Si vamos a caracterizar la época más reciente, tenemos que decir que Víctor López se ha negado a ser un creador disciplinario, permitiéndose trabajar con un enfoque multidisciplinario, que incluye la instalación, el ensamblaje y la escultura, como se observa en las obras Radiografías de sujetos y Radiografías intervenidas (2000), Homofóbicas y Afganistanninñosnet.com (2001).

En este entorno experimental se puede notar en su pintura no sólo existe un afán por apropiarse de lo cotidiano a través del lenguaje, sino de llevar las interrogaciones de la imagen hasta el espectador, de ahí las fisuras reales o sugeridas en la obra, brechas por donde podemos aferrarnos emocionalmente. Por otra parte, el procedimiento estilístico del ensamblaje tiene su comienzo en la bidimensionalidad, un proceso que se fue haciendo más nítido después de la mitad de los 90, cuando logró exhibir Rendijas de la memoria (1997), una de las exposiciones individuales que mejor recordamos, por la riqueza de los temas y la naturaleza ecléctica de su tecnología.

Enseguida, su propuesta alcanzó una revisión importante, aunque sin llegar a experimentar con nuevos materiales. En los 2000, le vimos coquetear con el Pop de una manera sutil, interrogar al viejo Gauguin y hacerle musarañas a Pollock, extrayéndoles a todos ellos los signos necesarios para expresar el humor existencial de la vida nocturna, tomando de las manos el tiempo afligido de la medianoche tabernaria, según se observa en la serie Emigración blue, de 2006.

LÉASE TAMBIÉN:

- Banco Atlántida, 1997, Catálogo de pintores. Colección Banco Atlántida, Publitec, Tegucigalpa.
- Carlos Lanza, «La pintura como signo y transparencia», en Empresarios por el arte, 2000, 2a Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano, MRM Soluciones Gráficas, San José.
- Carlos Lanza, «Fragmentación: realidad que nos niega o punto de encuentro», en Grupo Causa, 1998, Sin fronteras, Don Quijote, Guatemala.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- Ramón Caballero, «Emergencias y revisiones», en Adán Vallecillo (comp.), 2011, La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras. 2000-2010, Consultores de Arte, Guatemala.
- Víctor López, «Rendijas de la memoria», en Galería Portales, 1997, Rendijas de la memoria, s.e., Tegucigalpa.

Nació en el municipio de Caridad, Valle, al sur del país, el 25 de agosto de 1947. Hizo su educación primaria en la Escuela Francisco Morazán, del pueblo mencionado. Al terminar la misma, debió salir de su comunidad, tal como le sucedió a Molina y Rendón. Pronto estuvo en la ciudad de Comayagüela, donde el vecindario aprendió a contar con su creatividad. Sin duda, era natural que la corta distancia entre su habitación y la Escuela Nacional de Bellas Artes y su fuerte inclinación artística lo llevaran a decidirse por la pintura, formándose entre 1965 y 1967, teniendo de compañero de carrera a César Rendón, y también a Cruz, Guardiola y Sabillón.

A la par de su formación artística, decidió estudiar su bachillerato en ciencias y letras, ingresando de inmediato a la universidad, como le pasó a Padilla Ayestas y como hubiera querido Fanconi. Al finalizar sus estudios en la Escuela inició una etapa de experimentación cromática, profundamente irónica, en confabulación con Fanconi, compañero en un taller compartido. Desde 1968 su profesión de pintor lo iba llegando lejos, presentando su obra en el extranjero, sobre todo en Sudamérica y Centroamérica, y ganando los mejores certámenes del país, que en ese tiempo eran los del IHCI, UNAH y BCH.

El contacto con la vida académica universitaria y la tendencia ideológica del grupo generacional entre décadas, lo motivaron a migrar de un discurso experimental a uno de tipo comunicativo, entendido ya como «arte comprometido», fuente conceptual que hizo época en el Taller de La Merced, como todos lo sabemos.

«Así fue desarrollando una pintura nueva que crea figuras humanas o humanoides, prisioneras dentro de un marco que las constriñe y oprime: humanoides de los submundos de la soledad, la angustia y el abandono», dice De Oyuela, al tiempo que señala que en esa época, el trabajo de Luis H. Padilla «era una exploración interior proyectada hacia un reconocimiento palpable de la soledad ontológica del ser humano en su infinita búsqueda por todo aquello que ilumina el espíritu».

Al abordar los años pos-académicos de Padilla, Bärh nos describe que «en su primera etapa llegamos a distinguir su sello a través de la sucesión de figuras desgarradas, de gestos suplicantes, algunas mortalmente heridas por la monotonía ambiental. Era fácil distinguir también la preferencia por los colores sepia y café, blanco sucio y gris que rodeaban muchas de sus composiciones. Había, eso sí, una capa mate sobre todas las cosas. Por ello podemos entender la personalidad del pintor y pudimos distinguir cualquiera de sus cuadros en cualquier parte que lo viéramos.»²²

22 Eduardo Bärh, citado de Henry Mancia, «Luis H. Padilla: pintor de nuestro siglo», El Heraldo, 6 de junio de 1998, Tegucigalpa, p. 10B.

En la década mercedaria, el compromiso ideológico de Padilla no redujo la calidad de su estilo. Becerra piensa que «Con elementos del expresionismo, el cubismo y la figuración llegó a una síntesis que le satisfizo desde el primer momento: la neofiguración de contenido social. Al adoptar esta línea inmediatamente se sintió muy cómodo dentro de ella y por eso no la ha abandonado nunca...». En consonancia con lo anterior, la crítica panameña Mónica Kupfer reconoce que una vez «Influido por la concepción espacial y anatómica del cubismo, el dramatismo de las primeras obras de Luis H. Padilla (...) dio paso a composiciones más moderadas y monocromas, dominadas por la figura femenina»,²³ mostrando el estilo que sigue definiéndole.

Siguiendo la opinión de Bärh en el análisis de los años mercedarios y posmercedarios de Padilla, nos indica que es ahí cuando «vemos el movimiento de manera sutil, sugerido, que no sobresale en detrimento de las demás características de la composición. Vemos el movimiento en el cabello de alguna figura, en unas cofias que se mueven por el viento o en los pliegos cristalinos de los vestidos».²⁴

Esta etapa padillense se caracteriza por una mayor libertad sintáctica, tanto en el tratamiento de los planos, como en la articulación de las formas. Considerando su fenomenología, señala Bärh que ésta se refleja en algunos rostros que «se han vuelto menos sufrientes» y en los colores que «se han vuelto más agresivos aunque siempre sobre una reminiscencia de aquellos colores de la primera etapa».

La innovación y la tradición marchan juntas, dando ventajas y desventajas, dice el crítico de arte Carlos Lanza, en el caso de la obra padillense.²⁵ Por lo mismo, en medio de la constancia, nos ofrece variaciones formales y conceptuales; y viceversa. En el período 80-90, De Oyuela entiende que lo nuevo son las figuras ascendentes «cuyo impacto principal radica en la etereidad desgravitada de las figuras (...), siempre desde una visión metafísica más inclinada al lenguaje onírico (...), que se puede apreciar en pequeños hombres o rostros reconstruidos dentro del ropaje de la rugosidad de una manga». En la década de los noventa, continuó realizando serias formulaciones estéticas, dejando ver, dice la escritora en mención, «la psiquis del hondureño».

La conclusión a la que se puede llegar, con un Padilla que continua activo en el nuevo siglo, es que su arte corresponde a un estilo unificado, siendo «el creador de formas, de rostros, de seres a los que construye y les da la vida, con el

23 Mónica Kupfer, «Los pintores hondureños del siglo XX», El Herald, 5 de diciembre de 1998, Tegucigalpa, p. 7B.

24 Eduardo Bärh, citado de Ídem.

25 Cfr. Carlos Lanza, «Fragmentación: realidad que nos niega o punto de encuentro», en Grupo Causa, 1998, Sin fronteras, Quijote, Guatemala, p. 25.

estricto grosor del ser y su destino», que sigue trabajando con precisión para obtener matices novedosos, expresivos y esquemáticos, con los cuales busca «a todo trance la comunicación, con simplicidad perfecta; y nos descubre las misteriosas relaciones que existen entre cosas y personas, dándoles significado inédito, cercano a una sensación de descubrimiento».²⁶

LÉASE TAMBIÉN:

- Carlos Lanza, «Fragmentación: realidad que nos niega o punto de encuentro», en Grupo Causa, 1998, Sin fronteras, Quijote, Guatemala.
- Henry Mancía, «Luis H. Padilla: pintor de nuestro siglo», El Herald, 6 de junio de 1998, Tegucigalpa, pp. 10B-11B.
- Leticia de Oyuela, 1995, La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- Mónica Kupfer, «Los pintores hondureños del siglo XX», El Herald, 5 de diciembre de 1998, Tegucigalpa, pp. 6B-7B.

26 Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras Ricardo Aguilar 2004, López, Tegucigalpa, p. 51.

Virgilio Antonio Guardiola Gámez nació el 7 de septiembre de 1947, en el mismo mes de de Padilla Ayestas, y en la misma Comayagüela de éste y Mario Mejía —uno de los pintores que algunos asocian furtivamente con el Taller de La Merced—. Cuando niño, su tutora natural fue su madre Josefa Gámez. Estudió su educación primaria en la Escuela República Oriental del Uruguay, donde también cursó la suya Padilla Ayestas.

Después de egresar de la Escuela Normal Pedro Nufio, a la edad de 17 años, se matricula en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Comayagüela, siendo compañero de promoción de Aníbal Cruz, César Rendón y Luis H. Padilla, aunque sin poder concluir el profesorado de dibujo y modelado, como los primeros.

De 1968 a 1973 permanece junto a Cruz en Barcelona, la misma ciudad que también eligieron Julio Visquerra y Gregorio Sabillón como escenario para madurar su carrera artística. Comenta el historiador Becerra que fuí allí donde Guardiola conoció la «pintura negra» de Goya, rica en imágenes terribles, que luego interpretaría en función de necesidades más sociológicas que psicológicas, como se puede ver en Los lacayos del dictador (1970). Sin embargo, la búsqueda lingüística lo llevó a conocer otros senderos igualmente importantes que consiguió expresar a través de la composición informalista, innegable en obras como La visita, Pared de enfrente y Marinas, todas del año 1971, y registradas en el presente catálogo.

La etapa posbarcelonesa de Guardiola alcanzará reputación con una serie de obras que mezclan aspectos cubistas e informalistas dentro de un marco formal claramente neofigurativo —condición esencial que caracterizaría a toda su pintura antes de 1985, cuando se decidió por un estilo barroquizante, dentro de un espacio reticulado.

A su regreso, Guardiola se convierte en el líder de los pintores mercedarios, una de las «facciones» de la sociedad artística —que también incluía escritores y teatristas—, organizada por el dramaturgo Rafael Murillo Selva en el antiguo convento de Iglesia de La Merced de Tegucigalpa, en 1973.

En el breve ensayo La razón del arte no es el ojo, publicado en este catálogo, describimos el suceso propio de la obra mercedaria de Guardiola: «Su iconografía, en últimas, es una investigación que sabe promediar la metáfora en los linderos de la abstracción, el cubismo y el realismo, dejando detalles que hacen memoria del hombre y sus productos.»

De esa formación experimental, barcelonesa y mercedaria, surge un Guardiola «más serio, más definitivo, que se condensa —según De Oyuela— en una colección que va desarrollando lenta y paulatinamente un rico expresionismo,

donde se entremezcla la búsqueda interna de un yo interior con que humaniza su pintura en total acuerdo con el medio social y el universalismo del lenguaje.»

Ha de recordarse que Guardiola y Cruz, en este tiempo, introdujeron en Honduras el happening, una práctica artística de acción pública que vino a ser notoria luego de la famosa lucha estudiantil del 99 dentro del plantel de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de donde surgió el grupo Manicomio.²⁷ De la obra accionista de los primeros nos ofrece una interesante narración Delia Fajardo en su texto La generación del 65: una reacción extrema y agresiva, presente en este catálogo.

Antes de finalizar los años 70, Guardiola se incorpora como docente tanto en la Escuela Nacional de Bellas Artes como en los talleres de pintura y dibujo de la entonces Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán, formando en ésta a Rolando López Tróchez, uno de los pintores ochentinos más importantes.

En la década de los 80, Guardiola combinará más visiblemente la actividad de pintor con la de promotor musical, dando a conocer a los grandes maestros latinoamericanos como Atahualpa Yupanki. Y desde luego, continuando su portentosa afinidad con la literatura, como parecía natural en la mayoría de los mercedarios.

Al juzgar la obra posterior al 85, Becerra nos informa que este pintor «comienza a incorporar imágenes barrocas en sus cuadros, y a descomponer el tema de cada obra en subtemas, de modo que la misma aparece dividida en dos, tres y más subcuadros. De esa manera, Virgilio llega a una especie de expresionismo barraco que lo personifica vigorosamente en el seno de los expresionistas hondureños.»

Sobre la misma obra ochentina, De Oyuela dice que «Algunas de las obras de mayor relevancia de Guardiola nos presentan el testimonio de una lucha denodada que modifica la composición heredada y persistente de la regla áurea a la visión geométrica del cubismo. Para eso él utiliza subliminalmente el recuerdo impenetrado de sus días de infancia, que es la pared del barrio que originalmente alojó el graffiti. Muro de ladrillo visto, que es el gran comunicador de la sociedad, al que inclusive se le llama “el diario del pueblo”...»

Al comentar su currículum, subrayamos que en 1989 Guardiola obtuvo la medalla de oro de la I Bienal de las Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, y dos años después el premio único en la rama de pintura de la segunda edición. En los primeros años 90, además, ganará otros premios y reconocimientos provenientes del Salón Nacional de Pintura del Centro Cultural Sampedrano y de la Bienal de la Municipalidad de

²⁷ Cfr. Ramon Caballero, «Del realismo a la búsqueda. Antecedentes de las artes visuales contemporáneas hondureñas», en Carlos Lanza y Ramón Caballero, 2007, Contrapunto de la forma. Ensayos críticos sobre el arte hondureño y centroamericano, Cultura, Tegucigalpa, p. 247.

San Pedro Sula. Hemos de destacar aquí el Premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra, otorgado por el Estado de Honduras en 1992. Y naturalmente, el haber sido jurado calificador de la Bienal de Pintura del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, entre otras.

LÉASE TAMBIÉN:

- Banco Atlántida, 1997, Catálogo de pintores. Colección Banco Atlántida, Publitec, Tegucigalpa.
- Leticia de Oyuela, 1995, La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- Ramón Caballero, «Emergencias y revisiones», en Adán Vallecillo (comp.), 2011, La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras. 2000-2010, Consultores de Arte, Guatemala.

Mario Dino Fanconi nació en Tegucigalpa el 20 de junio de 1950, y sin embargo hizo su primaria en la Escuela Lempira de Comayagüela, como Aníbal Cruz. Fue en esos años, en calidad de expedicionario escolar, cuando entró en contacto primigenio con la Escuela Nacional de Bellas Artes, dando por resultado la meta de formarse como pintor.

De hecho, a los 14 años entró a la Escuela, y a los 16 ya era profesor de dibujo y modelado, el mismo título que ese año ostentaron Víctor Cruz y Lutgardo Molina. A juzgar por los datos, Fanconi se convirtió, así, en el mercedario que se tituló más joven de la Escuela Nacional de Bellas Artes, seguido por Mario Mejía, que egresó en 1964 a los 17, como también Molina.

Durante su estancia en la escuela comayagüelense desarrolló una pintura de género paisajístico, un tanto por su afinidad con la pintura de Carlos Garay. Sin embargo, la fuerza ideológica de los profesores de la Escuela lo llevó a establecer como primado estético el lenguaje neofigurativo, del que eran defensores los académicos Rosendo Lobo y Ivonne Marcheti, según comenta Becerra en su libro Honduras. Visión panorámica de su pintura.

En los años posteriores a 1966, Fanconi entró a trabajar como creativo de publicidad al tiempo que hacía su bachillerato en ciencias y letras, con la idea de avanzar hasta la formación universitaria. Sin embargo, el destino lo llevó a decidirse por trabajar en los Estados Unidos desde 1969 hasta el año en que ya estaban organizados los primeros talleristas mercedarios y dispuestos a darle a las artes plásticas un perfil formal muy heterodoxo, aunque algo rígido en lo temático.

Durante el segundo quinquenio sesentino, Fanconi y Luis H. Padilla decidieron trabajar en un taller único, donde lograron realizar una serie pictórica aferrada a los colores oscuros. Con los años su obra fue alcanzando unos límites más cubistas, como puede apreciarse en la obra Hombre meditando de 1971, presente en este catálogo. Con seguridad, la llegada al Taller de La Merced le ofreció la oportunidad de entrar de lleno en el expresionismo social, un estilo que ha logrado conservar hasta el momento presente.

Después de Mario Mejía, en 1983 Fanconi consiguió su turno de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, un cargo que logró sostener hasta el año 1991. Durante este tiempo introdujo la carrera del Bachillerato en Artes Gráficas. En la primera década del siglo actual, y esto para calmar la intermitencia en la que estaba cayendo la dirección de la misma, retomó su puesto hasta dejarlo definitivamente al comienzo de la década de los 10.

En los años 90, Fanconi se convirtió en uno de los asiduos exponentes de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras, como invitado, una condición que logró retomar en la edición del 2004, junto a Rendón, Luis H. Padilla y Padilla Ayestas.

Además de artista y funcionario público, Fanconi ha dejado para la historiografía plástica una serie de ensayos breves sobre la obra de muchos creadores consolidados y jóvenes, una virtud que también le hemos visto a Guardiola, Cruz, López y Luis H. Padilla, entre los mercedarios.

LÉASE TAMBIÉN:

- Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras Ricardo Aguilar 2004, López, Tegucigalpa.
- Banco Atlántida, 1997, Catálogo de pintores. Colección Banco Atlántida, Publitec, Tegucigalpa.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.
- Juan Domingo Torres, «Proceso de configuración de la plástica hondureña», 17 de abril de 1999, El Herald, Tegucigalpa, pp. 10B-11B.

Lutgardo Molina, 1948

Donde nació Fanconi y López, lo hizo Lutgardo Molina, en la ciudad de Tegucigalpa, el 6 de junio de 1948, siendo sus padres Luis Alonso Molina y Thesla de Molina. Hizo sus estudios primarios en varias escuelas, de San Pedro Sula, La Ceiba y Trujillo, ya que su padre por entonces era un oficial militar. Lo que Becerra comenta de su infancia es esto: «Ya desde niño hacía dibujos constantemente, lo que le valió más de una reprimenda por parte de sus maestros al considerar que, a causa de esta actividad, descuidaba los estudios de otras asignaturas».

Una vez resuelta su formación básica en Tegucigalpa, ingresó como asistente en la Imprenta López, deseando aprender el oficio litográfico. Fue el momento en que las circunstancias y ciertos amigos lo convencieron de formarse enteramente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde se matriculó en 1963, período en que también lo hizo Víctor López. De hecho, en 1966 egresaron tanto él como López y Fanconi.

Durante este período de estudios académicos inicia además su experiencia en el trabajo escenográfico, contratado por el Teatro Nacional Manuel Bonilla y teniendo de asesor a su maestro Dante Lazzaroni. Para Molina esta actividad constituyó una fuente de motivación para avanzar en su carrera de artista. Al graduarse consigue ensanchar su labor de escenógrafo, esta vez de la mano de Merceditas Agurcia. Es Becerra quien nos informa que para este período lo suyo no sólo fue ya la pintura y la escenografía, sino también la fotografía. Todo esto antes de ingresar al Taller de La Merced.

La obra pictórica de este momento se caracteriza por el uso de formas planas, asiluetadas y casi monocromáticas, todas ellas trabajadas con un embarrado a la espátula que convierte la imagen en materia deliciosa y color pujante, aunque con una gráfica limitada. Para Becerra, este período sesentino de Molina se caracteriza por expresar formas «cada vez más inverosímiles dentro de una estructura compositiva también inusual».

Antes de viajar a los Estados Unidos, en 1984, el ritmo de su trabajo fue adquiriendo intensidad, de modo que logró participar en muchos eventos nacionales, y por lo mismo, no fue casualidad que alcanzara más de algún premio importante. En 1978 ganó el primer premio del certamen Mito y magia, organizado por la Embajada de Brasil y la Secretaría de Cultura y Turismo de entonces. En 1980 tomó un nuevo primer premio en una convocatoria de artes plásticas realizada por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

En el período mercedario, su lenguaje se destacó por una estilización rica en formas convencionales, a veces planas y enmarcadas, en las que la figura humana se aparenta reprimida y cabizbaja. Pensamos aquí en Tres tiempos y Abstracto figurativo de 1976.

Después del segundo quinquenio de los 80, el método de trabajo se fue haciendo menos renovador hasta agotarse, en la década siguiente, en formalismos menos atrevidos. No obstante, debe contarse que para juzgar alegremente los años ochentinos nos parece que lo suyo es imprescindible. Tiene razón Becerra cuando dice que la obra de entonces se aproximaba a un surrealismo objetivo, y esto porque a veces lo suyo era más «físico» que metafísico, por cuanto el reclamo político conseguía dominar aún su pulso creador, como se observa en las obras expuestas en la Antología de las Artes Plásticas de Honduras José Miguel Gomes 1992.²⁸

El tiempo del siglo XXI no ha sido el mejor para este artista. Su vida es cada vez más escasa, y por tanto, su pintura menos posible. Sin negarnos a la esperanza, nos contentamos con su pasado, cargado de aventuras, retos y viajes, como el que nos ha tocado describir en el presente catálogo: el viaje del Taller de La Merced, donde Molina estuvo de expedicionario.

LÉASE TAMBIÉN:

- Embajada de España, 1992, Antología de las Artes Plásticas de Honduras José Miguel Gomes 1992, López, Tegucigalpa.
- Banco Atlántida, 1997, Catálogo de pintores. Colección Banco Atlántida, Publitec, Tegucigalpa.
- Longino Becerra y Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Baktun, Tegucigalpa.

²⁸ Embajada de España, 1992, Antología de las Artes Plásticas de Honduras José Miguel Gomes 1992, López, Tegucigalpa, p. 44.

