

# TALLER DE LA MERCED







Secretaría de Cultura, Artes y Deportes  
Dirección General de las Artes

# TALLER DE LA MERCED

1974 - 1976

750 Honduras. Secretaría de Cultura, Artes y Deportes.  
H71 Dirección de las Artes, SCAD  
C. H. Taller de la Merced 1974-1976 / Honduras. Secretaría de Cultura, Artes y  
Deportes; Compilador: Walter Suazo Aguilar.-- [Tegucigalpa]: [Editorial Cultural],  
[2013]  
192 p.: il  
  
ISBN: 978-99926-53-23-4  
  
1.- PINTURA HONDUREÑA-CATALOGO. 2.- ARTE HONDUREÑO.

Walter Suazo  
**Compilación**

Ramón Caballero  
**Biografías**

Walter Suazo  
**Edición**

Elysa Martínez  
**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, Licdo. Gustavo Oviedo y Jorge Fúnez por el Banco Atlántida, Licdo. Roger Silva, FUNDARTE, Galería Nacional de Honduras, Vilma Martínez y a todas las personas que se involucraron en la realización de este proyecto.

**Todos los derechos reservados.**

### **ISBN:**

1,500 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.



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

Tulio Mariano Gonzales

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

Ana Margoth Valladares

Dirección General de las Artes

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

Juan Alvar Merino

Consejero 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

Karlís Ramos / Atención al Público



# CONTENIDO

NOTA DEL EMBAJADOR DE ESPAÑA EN HONDURAS  
NOTE OF THE AMBASSADOR OF SPAIN IN HONDURAS

LUIS BELZUZ DE LOS RÍOS / PÁG. 7

PRÓLOGO  
PROLOGUE

TULIO MARIANO GONZALES / PÁG. 9 - 10

INTRODUCCIÓN  
FOREWORD

WALTER SUAZO AGUILAR / PÁG. 11 - 15

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 / PÁG. 16 - 29

2

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

EZEQUIEL PADILLA AYESTAS / PÁG. 30 - 43

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

3

RIGOBERTO PAREDES / PÁG. 44 - 55

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 / PÁG. 56 - 67

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

5

DELIA MARÍA FAJARDO / PÁG. 68 - 91

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

6

RAMÓN CABALLERO / PÁG. 92 - 113

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 / PÁG. 114 - 129

BIOGRAFÍAS  
BIOGRAPHY

PÁG. 130 - 194

# NOTA DEL EMBAJADOR DE ESPAÑA EN HONDURAS

**Hace 25 años, lo que hoy conocemos** como la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo dio sus primeros pasos.

Uno de sus novedosos aportes fue precisamente integrar la dinámica acción cultural de nuestro servicio exterior entre sus herramientas de promoción del desarrollo.

No es casualidad, por tanto, que ese mismo año se convocara por primera vez el Premio de Estudios Históricos Rey Juan Carlos I, y un año después la Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras.

Una Antología, que fue cita obligatoria para la creatividad hondureña cada 15 de noviembre durante 18 años. Promovida institucionalmente por la Embajada de España, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Galería Nacional de Arte, la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño y la propia Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, se convirtió con el tiempo en un espacio decisivo para el crecimiento artístico de Honduras y la internacionalización de la plástica hondureña. Pero esas dos décadas de la plástica hondureña documentadas por la Antología no hubiera sido posible sin experiencias previas como las Bienales Iberoamericanas de Arte, y muy especialmente la propuesta del Taller de la Merced.

Un proceso creativo, el del Taller de la Merced, de cuya impronta somos deudores, y al que con justicia se rinde homenaje en este trabajo.

Luis Belzuz de los Ríos

**Embajador de España en Honduras**



# NOTE OF THE AMBASSADOR OF SPAIN IN HONDURAS

25 years ago, what is now known as the Spanish Agency for Co-operative International Development took its first steps.

Its novel contributions was precisely to integrate the dynamic cultural action of our Foreign Service within its tools for encouraging development.

It is no coincidence, therefore, that for the first time the King Juan Carlos I Prize for Historical Studies [*Premio de Estudios Históricos Rey Juan Carlos I*] be convened the same year, and the Anthology of Fine Arts [*Antología de las Artes Plásticas y Visuales*] be established one year later in Honduras.

This was an anthology that became a mandatory engagement for Honduran creativity every 15 of November for 18 years. Institutionally promoted by the Spanish Embassy, the School of Fine Arts [*Escuela Nacional de Bellas Artes*], the National Gallery of Art [*Galería Nacional de Arte*], the Foundation for the Honduran Museum of Man [*Fundación para el Museo del Hombre Hondureño*] and its own Secretariat of Culture, Art and Sports [*Secretaría de Cultura, Artes y Deportes*], in time became a decisive space for the artistic growth of Honduras and the internationalizing of Honduran Art. Those two decades of Honduran Art documented by the Anthology, however, would not have been possible without previous experiences such as the Ibero-American Biennials of Art [*Bienales Iberoamericanas de Arte*] and especially the proposal of the Merced Workshop [*Taller de la Merced*].

A creative process, was that of the Merced Workshop [*Taller de la Merced*], of whose imprint we are debtors, and to whom one justly pays tribute in this work.

Luis Belzuz de los Ríos

**Ambassador of Spain in Honduras**

# PRÓLOGO

Es de gran satisfacción para la **Secretaria de Cultura, Artes y Deportes**, presentar el catálogo “Taller de la Merced” donde se refleja el esfuerzo de este grupo de artistas que representan cambios en las Artes plásticas hondureñas de la década de los años setenta.

Los Artistas de este catálogo, con modalidades artísticas y variadas concepciones de la creación, demuestran el esfuerzo en la construcción artística de nuestro país.

Este valioso grupo plástico son y serán recordados como una muestra del genio creativo hondureño, que a pesar de las circunstancias difíciles en que se desarrolla el arte han sabido colaborar y aportar su grano de arena en la construcción de la cultura hondureña.

También, nos muestran con su técnica e ideario los cambios progresivos y que son estos artistas perseverantes y dedicados, quienes expresan por medio de sus obras el pensar y sentir de un pueblo y el comportamiento de nuestra sociedad.

Debemos agradecer a este grupo de la plástica, las grandes virtudes del “Taller de la Merced” que nos permite comprender nuestra propia naturaleza de una manera tan profunda como sensible y también agradecer su aportación a las plásticas y sus consecuencias que han influenciado a las generaciones posteriores.

Tulio Mariano Gonzales

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

# PROLOGUE

It is with great satisfaction for the **Secretary of Culture, Art and Sports**, to present the catalogue “Taller de la Merced” “De la Merced Workshop”, reflecting the efforts of many artists. They represent the change occurring in Honduran Fine Arts during the decade of the 1970’s.

The Artists in this catalogue, of diverse generational identities, artistic modalities and varied conceptions of creation, demonstrate effort in artistic construction laboriously elaborated to generate generational change.

This valuable group of artists is, and will always be remembered, as a sampling of Honduran creative genius. Despite the difficult circumstances in which it has developed, it has collaborated and contributed its grain of sand towards the overall body of Honduran culture.

The artists showing us their techniques and progressive changes are those who persevere, and are dedicated to expressing via their works the thought and feeling of a people, and the behaviour of our society.

We must thank this group of artists, the great virtues of the “*Taller de la Merced*” [de la Merced Workshop] who permit us to comprehend our own nature in a manner as profound as it is sensitive, and also to thank them for their contribution to art and the consequences that will have influenced coming generations.

Tulio Mariano Gonzales

**Secretary of State in the Ministry of Culture, Arts and Sports**

# INTRODUCCIÓN

**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



# FOREWORD

In thinking about cultural opportunity and its meaning to the public as an institution and to the Honduran community, it has been thought to put an editorial project into circulation detailing a history of the country's visual arts. As a consequence of this "cultural management", the catalogue Aníbal Cruz was published in 2011 and at present this current publication about *El Taller de La Merced* [de la Merced Workshop], creators of the avant-garde painting of Honduras. Both of these publications have been financed in great part by the *Centro Cultural de España Tegucigalpa* [Spanish Cultural Centre Tegucigalpa], to whom one owes thanks for its presence at the most relevant national fine arts events.

The present catalogue gathers a set of seven commentaries, among them are some as yet unpublished, that deal with organizational, ideological, aesthetic and technical values that gave form and historical sense to the renowned *Taller de La Merced* [de la Merced Workshop]. The authors address the life of the Workshop from distinct approaches, that go from narrative description to an interrogation of the cause, quality and incidence of the Workshop in the context of modern and contemporary art practice.

These plural discursive tones have a very familiar origin: Ezequiel Padilla Ayestas is a painter of the Workshop--as is Virgilio Guardiola--both with a reputation of forming a good audience; Alexis Ramírez is of the same generation, although with an especially literary formation like that of Rigoberto Paredes, a poet. Delia Fajardo is also from the field of letters, though distinguished through the exercise of university teaching. Ramón Caballero and Allan Núñez received their degrees in literature as the three previous have; high school, however, led them by way of the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [National School of Fine Arts], which has resulted in, for both of them, a natural inclination for art criticism.

The photographic illustration was completely carried out by Cristian López and Carlos Bonilla, who have been keen to participate in the search for and registration of works, which justifies the publication of this catalogue. Design is

by Tomy Barahona, who took care to round out this editorial experience, by providing a fertile graphic experience, no doubt because of his status as a writer.

Without the strengths of all of these professionals, it would have been impossible to take this final step.

One is forewarned that the images throughout this catalogue do not hail exclusively from the time period of the *Taller de La Merced* [de la Merced Workshop], 1974-1976; instead, taking advantage of the opportunity, they collect some works that belong to previous and later dates to the period in question. The idea is to explore these images with the aim of establishing its possible evolution, or conceptual affinities and group style that could even “measure” the weight of the training and purpose of the mercederian “workshopism”, as Ramón Caballero would say.

As you review the following pages, it is expected there is a balance favoring intuition, which is to understand the Taller de La Merced as a true milestone within the fine arts tradition of Honduras. This is assuming that part of its premises were of the articulation of the past and future, Modernity and Post-Modernity, language and the world, the self and otherness, in a decade like that of the 1970's. At the time--in addition to art--many cultural formations demanded a path that ordered the inheritance in the direction of the future. It should be remembered that the programmatic course of La Merced was nothing less than a contemporary art with the technological and conceptual virtues shown earlier through kind passion by Pablo Zelaya Sierra and Ricardo Aguilar, for example.

It is hoped that the present text serve not only to fill in the biographical gap of those generations and decades that we are left with, but at the same time it permit us to recognize the greatness that our Culture and all of its Artists offers, without which Honduras would be less fortunate.

Walter Suazo  
Project Producer



• César Rendón

• Aníbal Cruz

• Ezequiel Padilla Ayestas

• Felipe Burchard

• Víctor López

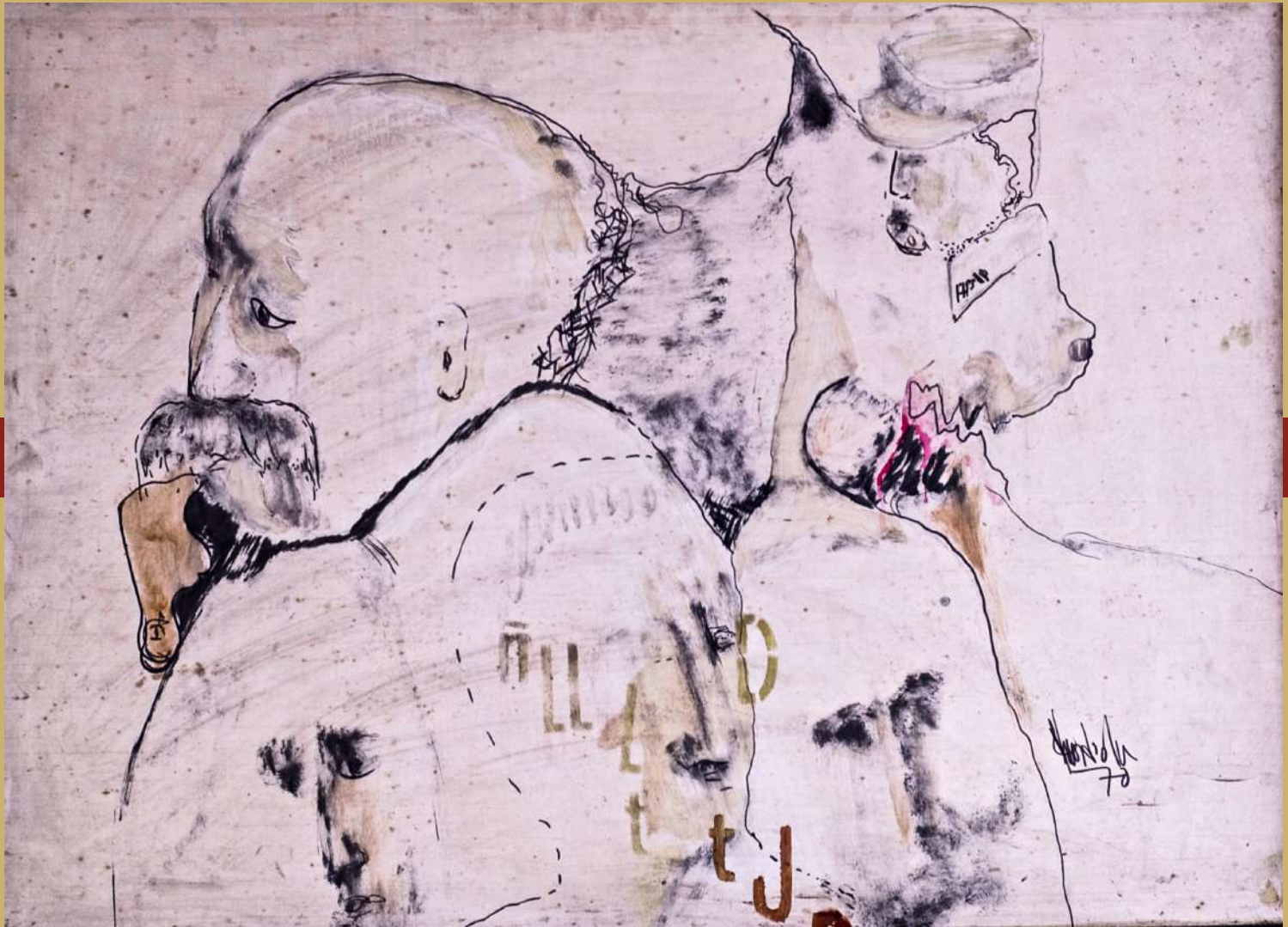
• Luis H. Padilla

• Virgilio Guardiola

• Dino Fanconi

• Lutgardo Molina

TALLER DE LA MERCED



Virgilio Guardiola (1970) *Lacayos 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 DE LA MERCED WORKSHOP:  
TERRITORY OF FREE THOUGHT AND PICTORIAL ACTION

**UNO / ONE**

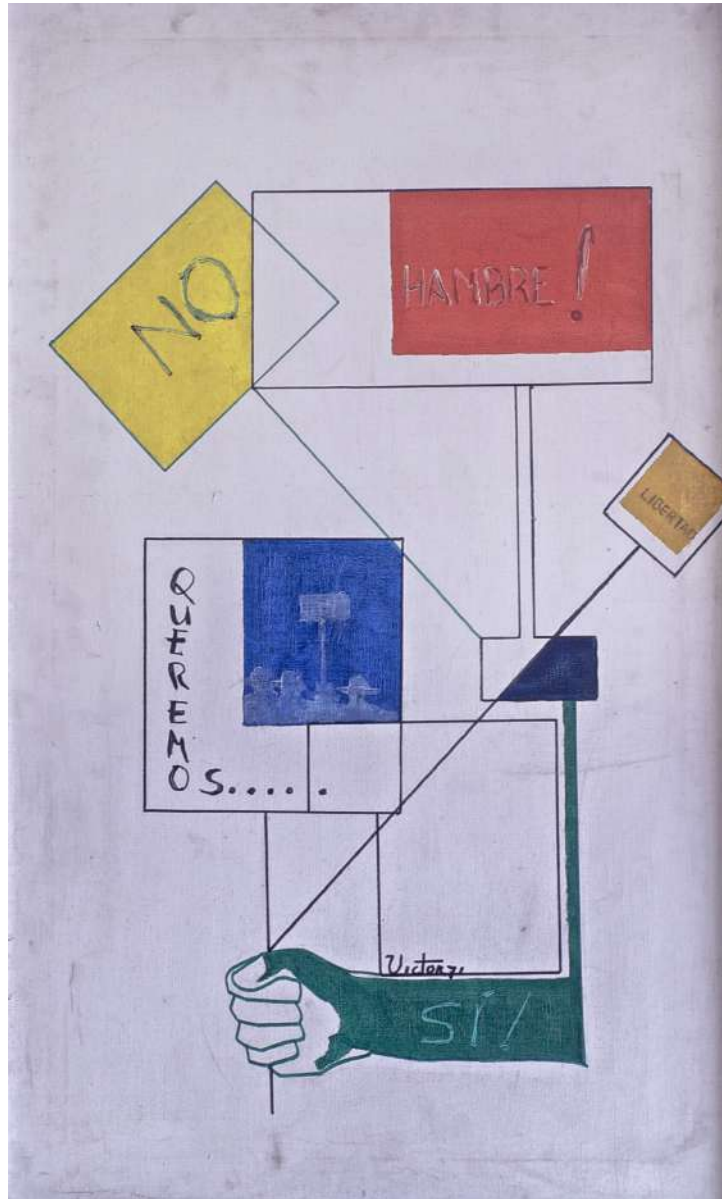
Virgilio Guardiola

09/2000





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



Víctor 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



César Rendón (1975) Serie *"Después del fifi"*. 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





Lutgado 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





## 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 es 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 cátedras como se estilaba hoy en día; pero sí con rigurosidad, pese a los espejados 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... 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 Guardiolo (1971) *La visita*. Óleo s/tela, 93 x 63 cm. Colección privada



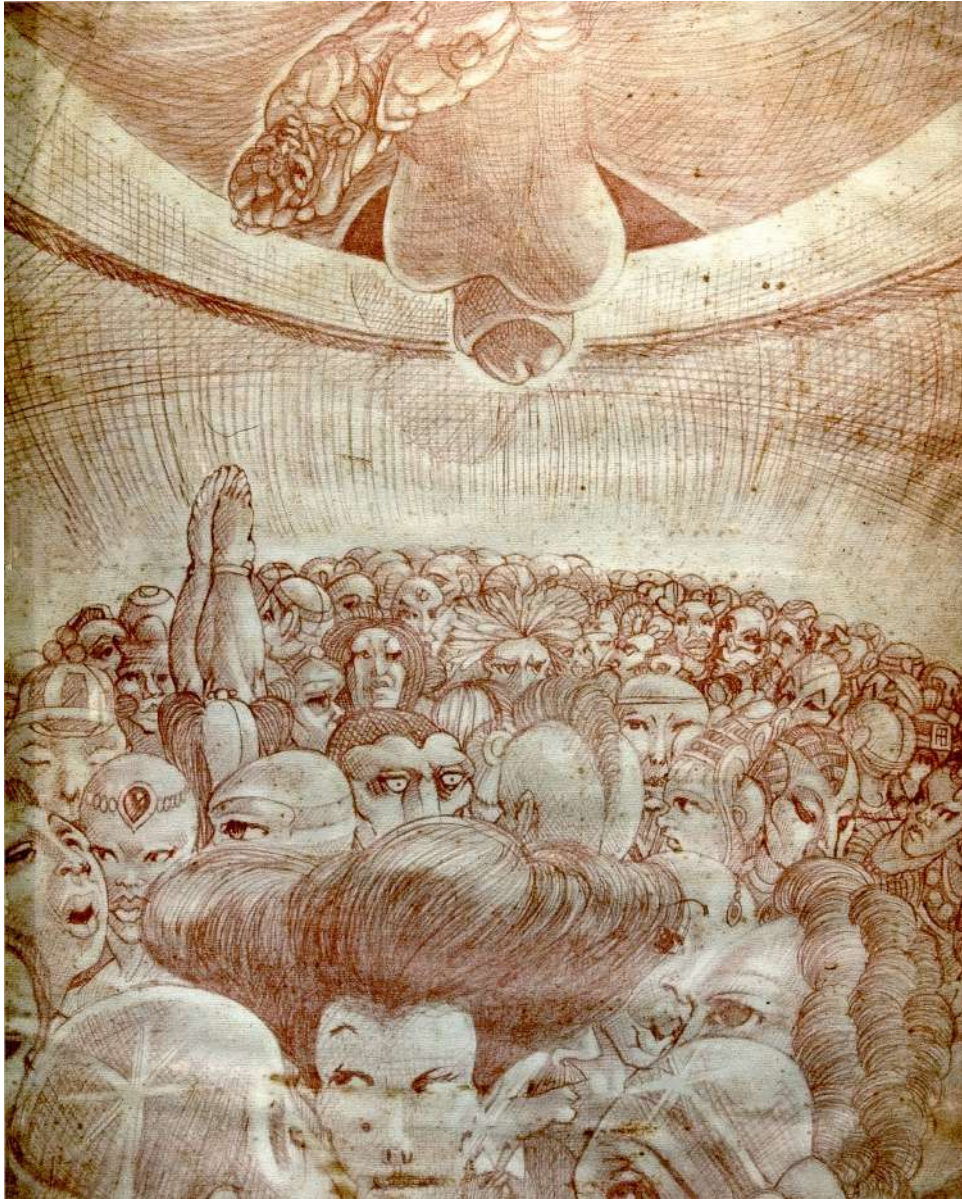


Aníbal Cruz (1975) *Sin título*. Mixta s/cartón, 48 x 36 cm. Colección privada



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 desks –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 geometry 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 intestine 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 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 Bähr, 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

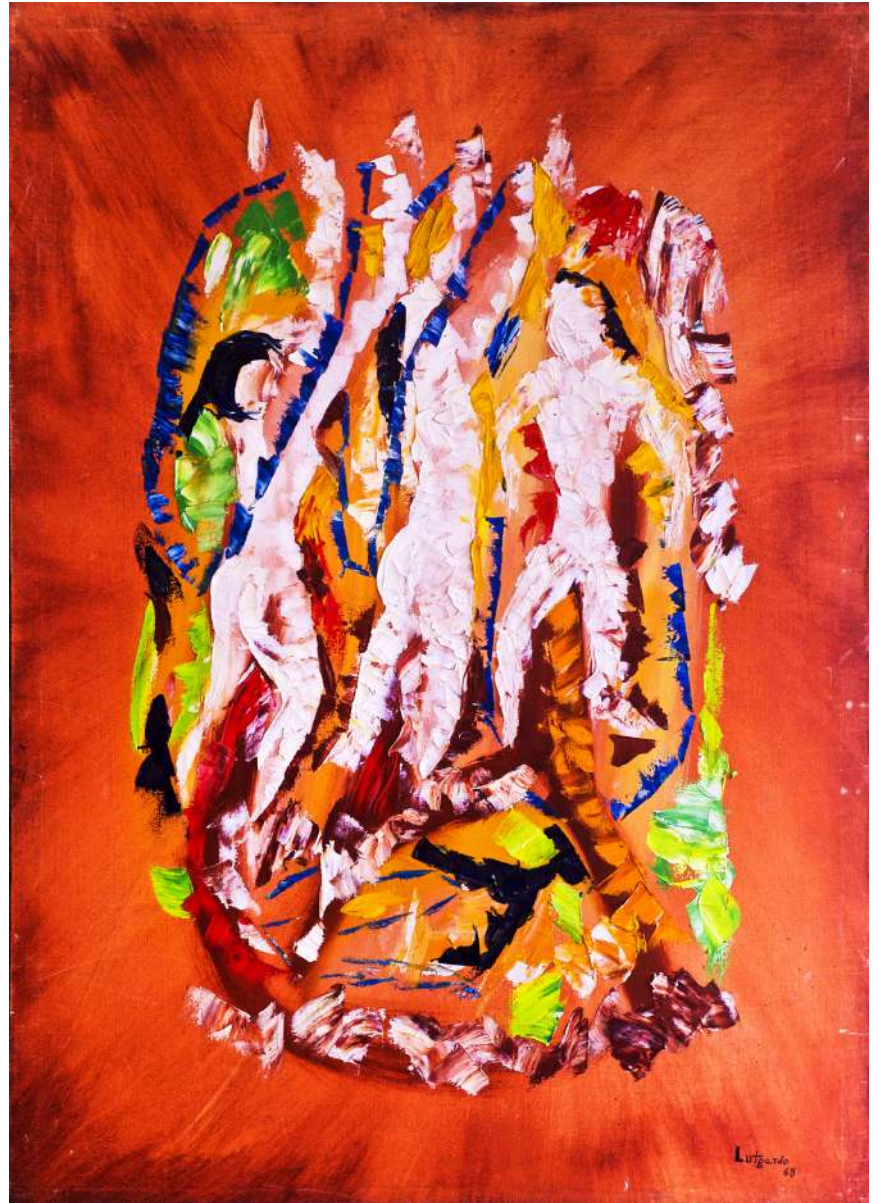
09/2000



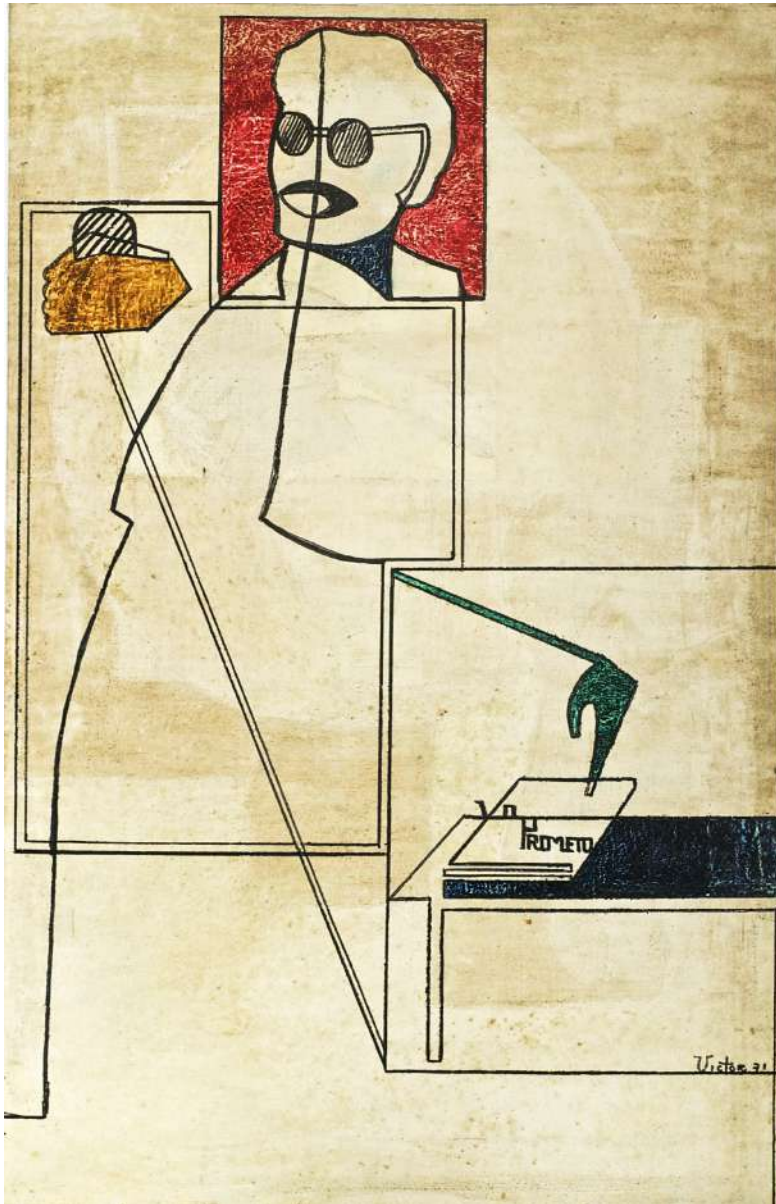


Víctor López (1973) *El Actor*. Óleo s/tela, 75 x 58.5 cm. Colección Pinacoteca IHCI





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



Víctor 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





Aníbal 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





César 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



Víctor 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





César 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 Fifí 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 mecenazgo, 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 aledaños, 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

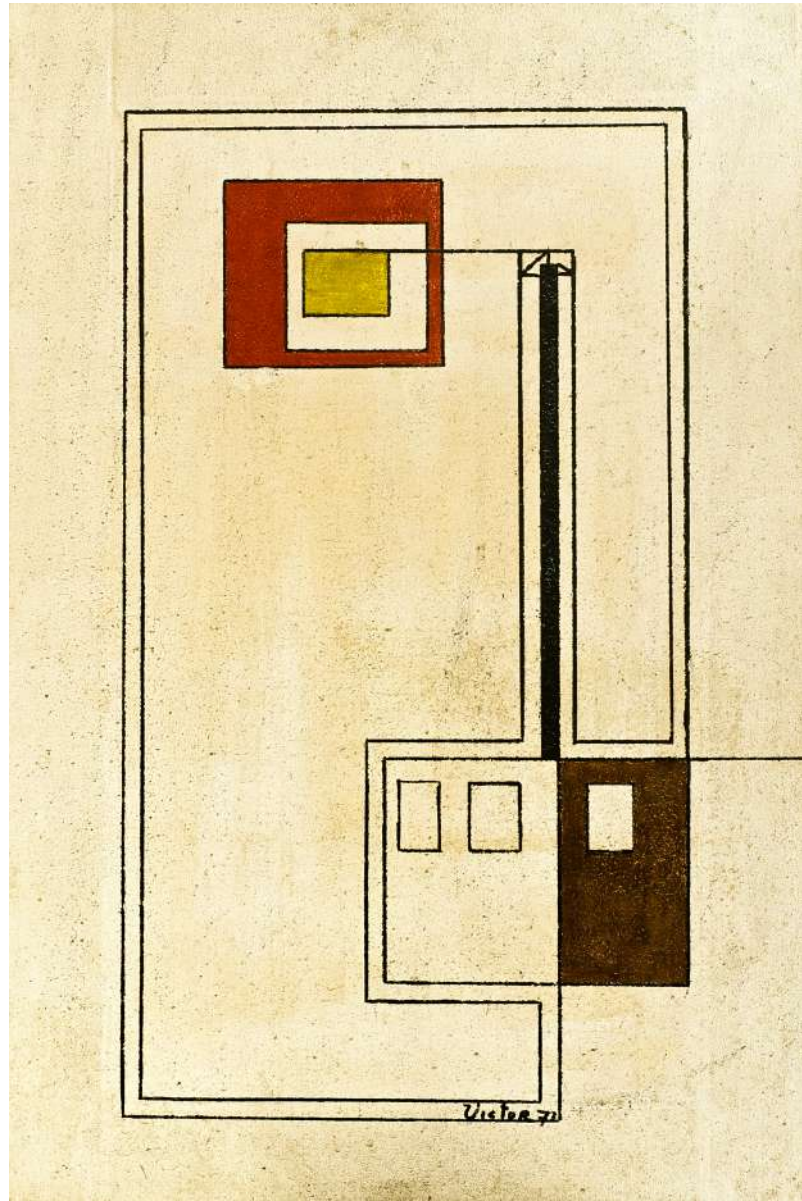




César Rendón (1975) Serie "Después del fútbol". Mixta s/papel, 44 x 28 cm. Colección privada

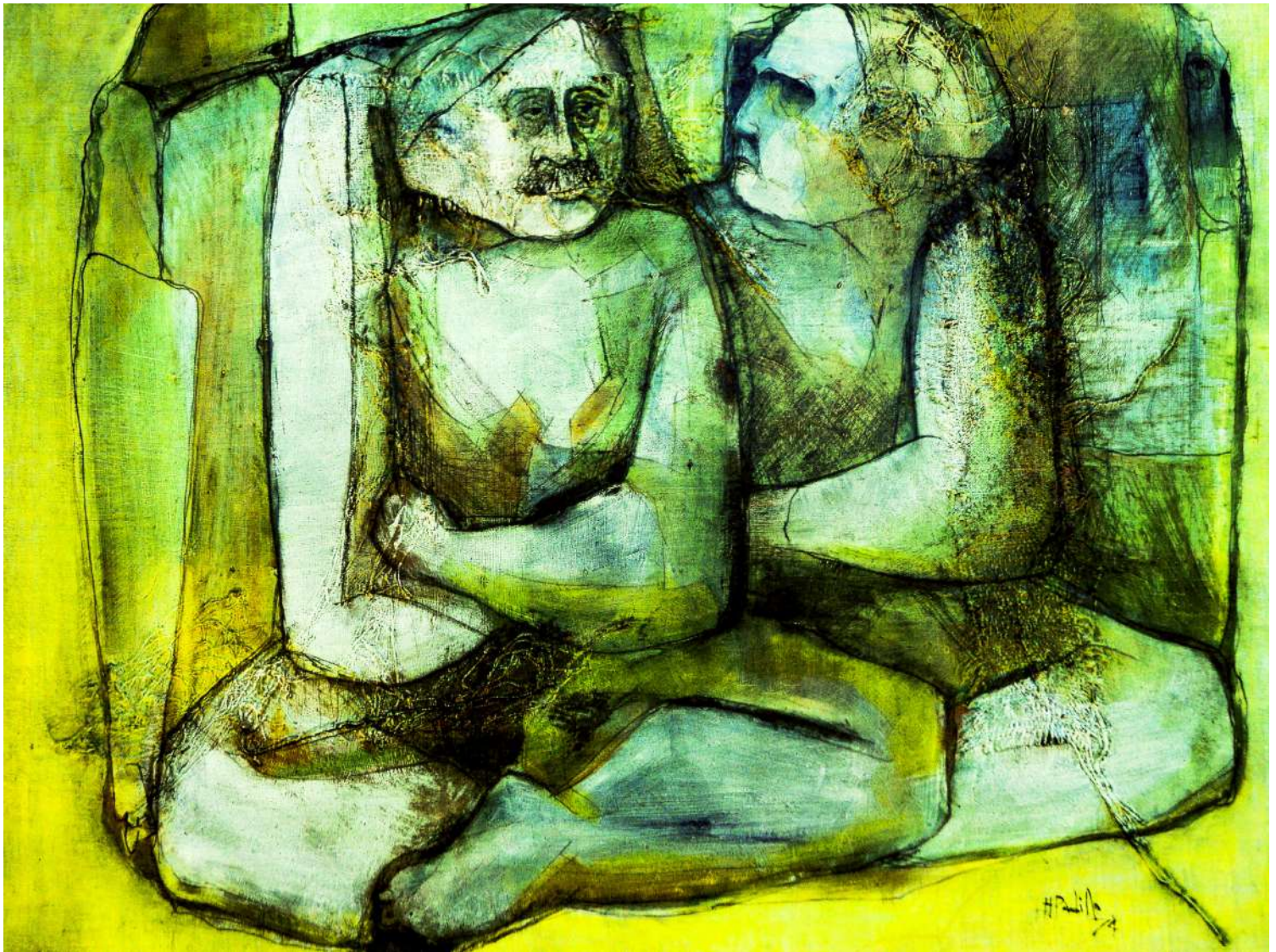


Víctor López (1970) *Visión conjunta*. Óleo s/mazonite, 116 x 59 cm. Colección Banco Atlántida



Víctor 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 Fancioni 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 sí 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 paradójica 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).

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 '65 GENERATION: AN EXTREME AGGRESSIVE REACTION

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* [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

recalls 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 Millennium'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





Víctor 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



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





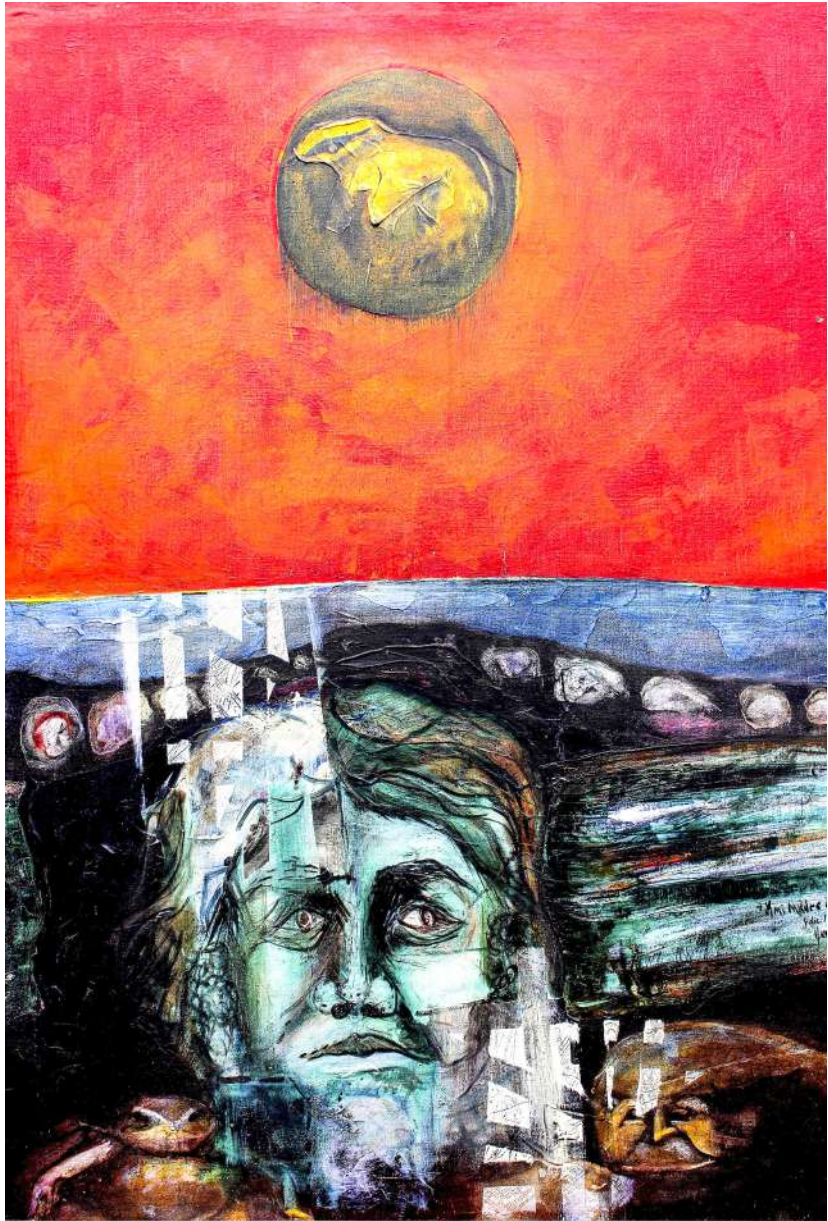
Aníbal Cruz, *Niños*. Óleo s/tela, 65 x 49 cm. Colección Pinacoteca Banco Atlántida





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





Virgilio Guardiola (1972) *Autorretrato, 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 Heraldo, 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 Buchard, 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 Zúniga 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 surrealist 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



Víctor 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



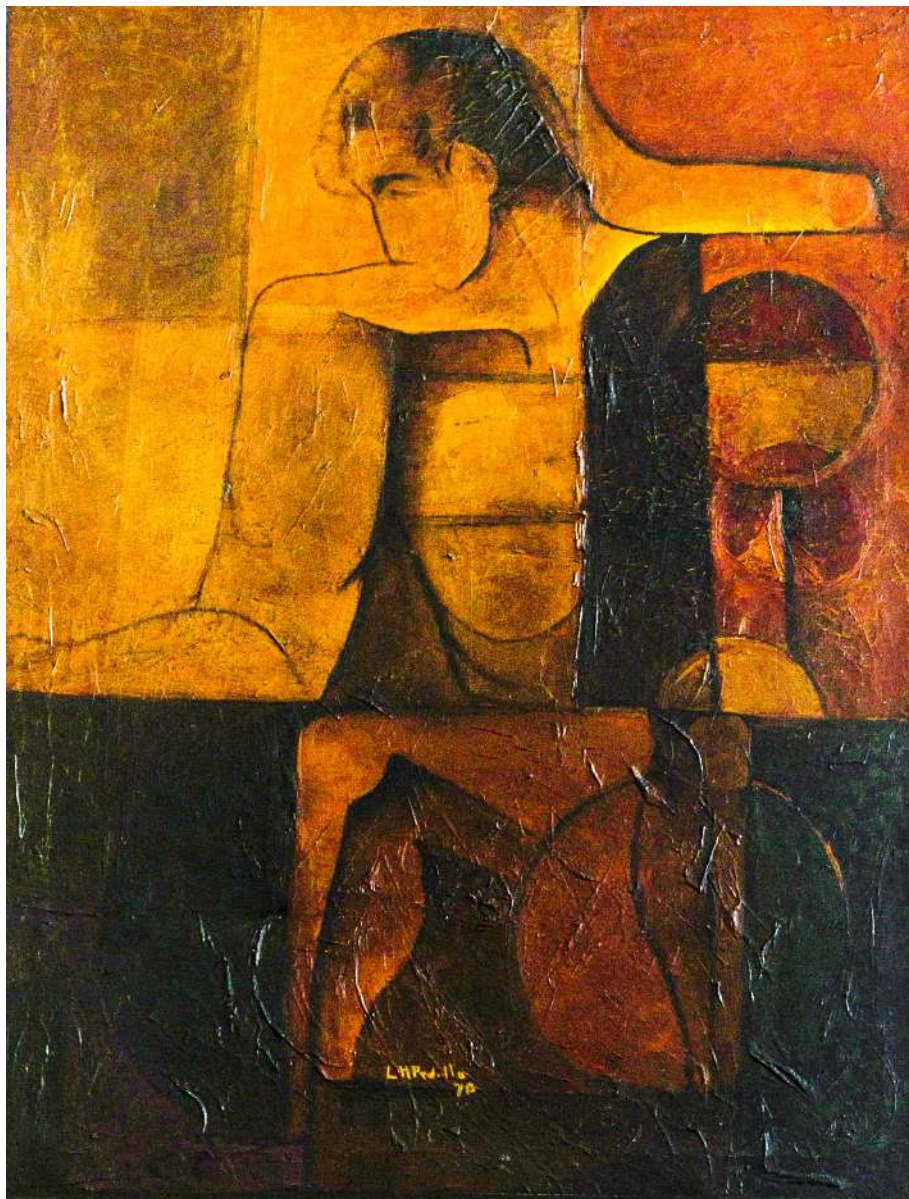
César Rendón (1975) Serie *"Después del fifí"*. Mixta s/papel, 44 x 28 cm. Colección privada





Luis H. Padilla (1974) *Sin título*. Óleo s/tela. 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 culturales<sup>1</sup>. Sin embargo, la espoleta de aparición del Taller de la Merced<sup>2</sup> en los setenta es similar a la de otros ejemplos regionales<sup>3</sup>: 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 paraguas<sup>4</sup>. 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 intraoligárquicos, 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 opción<sup>5</sup>.

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 formales<sup>6</sup>.

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 infinitos<sup>7</sup>.

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 desaparece<sup>8</sup>, permanece ahora de manera intensa y vital, y no formal y programática como es el caso del Taller de La Merced<sup>9</sup>. 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 asumible<sup>10</sup>.

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 posteriores<sup>11</sup>. 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 Círculo (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.<sup>1</sup> Nonetheless, the time-fuse of apparition from La Merced Workshop<sup>2</sup> in the seventies is similar to that of other regional examples:<sup>3</sup> 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 parameters 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.<sup>4</sup> 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, differentiated, and at the same time, subject to an unequivocal continuity. The differences were imposed by the alteration of international circumstances, the intraoligarchical 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.<sup>5</sup>

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.

---

<sup>5</sup> 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 tensions<sup>6</sup>.

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 infinite<sup>7</sup>.

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 disappear<sup>8</sup>, 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 was<sup>9</sup>. 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 manageable<sup>10</sup>.

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.<sup>11</sup> 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.





# BIOGRAFÍAS

## 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 Oqueli 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.»<sup>12</sup>

---

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



- 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,<sup>13</sup> 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—. <sup>14</sup>

Por esto mismo, en 1968, Francisco Salvador pudo decir que «Aníbal Cruz, con sus pequeños veinte años a costas 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.»<sup>15</sup>

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),<sup>16</sup> le dieron sobradas razones para encarar desde temprano los diseños 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 Bauhaus<sup>17</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.

- 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, Anecdotario 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...»<sup>19</sup>

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

---

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

planteamientos del movimiento surrealista contra la tradición y vida burguesa que asumió como ideal al sobrepasar la realidad para mostrar las motivaciones ocultas, a veces oscuras de la conducta humana.»<sup>20</sup>

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 Bähr, 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.»<sup>21</sup>

Está claro que para Burchard lo importante es que los materiales, a pesar de su carácter efímero, sirvan para documentar las ideas, el pensamiento crítico, la personalidad y el estilo. Por eso muchas veces, al observar su obra, continua Bähr, «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*

---

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

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

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 neofiguratismo. 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.





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 AECI 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 AECI 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 Afganistaninñosnet.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 bimensionalidad, 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.

- 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, Bähr 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.»<sup>22</sup>

22 Eduardo Bähr, citado de Henry Mancía, «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»,<sup>23</sup> mostrando el estilo que sigue definiéndole.

Siguiendo la opinión de Bähr 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».<sup>24</sup>

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 Bähr 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.<sup>25</sup> 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 Heraldo, 5 de diciembre de 1998, Tegucigalpa, p. 7B.

24 Eduardo Bähr, 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».<sup>26</sup>

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 Heraldo, 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 Heraldo, 5 de diciembre de 1998, Tegucigalpa, pp. 6B-7B.

---

<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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

---

<sup>27</sup> 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.

**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.<sup>28</sup>

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.

---

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

# BIOGRAPHIES

## CÉSAR RENDÓN, 1941

**César Rendón was born on 27 January 1941 in the city of Gracias, Lempira.** He attended grade school in different educational centres around the country, and finished his studies at The Ramón Rosa School of San Pedro Sula [*Escuela Ramón Rosa de San Pedro Sula*] where he was taught by artist Moisés Becerra's brother: Jorge Becerra.

He then entered the La Salle Institute [*Instituto La Salle*] to train in Business; however, due to a family decision, he was forced to go to other institutes in different cities. Before entering the National School of Fine Art [*Escuela Nacional de Bellas Artes*] at 24 years of age, another turnaround occurred in his youth: before 1963 he entered the Presidential Guard of Honour of then governing liberal Ramón Villeda Morales.

In 1967 Rendón finished his professorial studies in drawing and modeling at the school of Comayagüela, along with Cruz, Guardiola, Padilla, Gregorio Sabillón and Maury Flores. Nevertheless, by 1965 he had already achieved his first exhibition, with works denoting a serious preoccupation with the formal structure of language, as can be gathered in his 1967 work *Abstracto*, appearing in this catalogue.

Just like Cruz, Guardiola and Sabillón, artist Rendón took a European route, arriving in Florence to carry out studies in the restoration of public monuments. Following this brief stay, he arrived in Mexico to closely study the aesthetic program of the muralist school. De Oyuela acknowledges this experience as being decisive in the development of his career, and from here he garnered his particular visual architecture, rich in the indigenous phenotypes that he would later promote at the Cerquín Workshop [*Taller Cerquín*], in the 1990s. Following the early 1970's, he would join the Merced Workshop [*Taller de La Merced*], where he would join two more legendary "Europeans": Cruz and Guardiola.

In the mid 70's, during a phase of political order, he came to be arts director of the then titled Secretariat of Culture and Tourism [*Secretaría de Cultura y Turismo*] from 1976 to 1983; following that, in 1984, he was responsible for

educational issues at the Villa Roy National Museum [*Museo Nacional Villa Roy*]. By 1986 he had become a Cultural Aggregate for the Honduran Embassy in Mexico. Upon finishing his diplomatic duties, he opted to return to Italy and visit Spain, in both cases to reaffirm there his pictorial practice.

To these years corresponds a notable inclination which, for de Oyuela, was reflected in «a type of painting very connected to with what was then called “magical realism” [*realismo mágico*], in which coloured images were alternated with each other, and whose central themes were debated amongst the traditional visions of Honduran culture, oscillating with the themes of love and death, life and family.»

As time passed in Honduras, there occurred the organizing of the Cerquín Workshop [*Taller Cerquín*] in the first five years of the 1990's, with students from the National School of fine Arts [*Escuela Nacional de Bellas Artes*]. These students proposed the idea of problematizing issues surrounding national identity. Many young members associated with the workshop, such as César Manzanares, Miguel Romero, Jorge Oquelí and Adán Vallecillo were important creators of experimental Honduran art. During this period one saw exhibited in the editions of the Anthology of Fine Art of Honduras [*Antología de las Artes Plásticas de Honduras*], in addition to presenting in 1995 an individual sampling of their work in the Honduran Institute of Inter-American Culture [*Instituto Hondureño de Cultura Interamericana*].

At the end of the 90's decade, the work continued enjoying the language that had been proposed during the Merced-arian experience, portraying the reality of the earth's disinherited, except for, like Padilla Ayestas, clarifying specific images, as seems to be confirmed in the piece “Survivors of Mitch” [*Sobrevivientes del Mitch*], a beautiful pastel with a narrative dimension.

The weight of his record, led Ricardo Aguilar to arrive at the Guest Salon of the Anthology of Fine and Visual Arts [*Salón de Invitados de la Antología de las Artes Plásticas y Visuales*] of Honduras in 2004, next to the Merced-arians Fanconi, Padilla Ayestas and Luis H. Padilla.

In the new decade of the 10's, he continued to approach the public with new themes of world interest. One of his recent examples, presented in October of 2012, he entitled 11 of September of 2011, Twin Towers [*11 de Septiembre de 2011, Torres Gemelas*] in memory of the victims of the terrorist attack on the ground of New York. Consequent to this event, the media have confirmed that there exists in Rendón a “figurative style with great richness of colour, in which the human figure treated with emotional expressivity predominates.” [*«estilo figurativo con mucha riqueza de color, en el que predominan las figuras humanas tratadas con expresividad emocional.»*]<sup>29</sup>

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

ALSO READ:

- *Agencia Española de Cooperación Internacional* [Spanish Agency for International Cooperation], 2005, *Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras* [Anthology of Fine and Visual Arts of Honduras ] Ricardo Aguilar 2004, López, Tegucigalpa.
- Banco Atlántida, 1997, *Catálogo de pintores* [Catalogue of Painters]. Colección Banco Atlántida, Publitec, Tegucigalpa.
- Leticia de Oyuela, 1995, *La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña*, Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Becerra, Longino and 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 was born on 28 January 1943 in San Juancito**, an old mining zone of the Central District [*Distrito Central*], to parents Luisa Martínez and Juan Cruz. He began his schooling in the Lempira School of Comayagüela [*Escuela Lempira de Comayagüela*], and finished at the Vicente Cáceres Central Institute [*Instituto Central Vicente Cáceres*]. In 1964 he entered the National School of Fine Art [*Escuela Nacional de Bellas Artes*], obtaining his professorship in drawing and modeling in 1967. This occurred years before Virgilio Guardiola would leave for Barcelona, later to become the future leader of the de la Merced Workshop [*Taller de la Merced*]. In 1996 we learned of his death, which occurred in the vicinity of his Comayagüelan alma mater.

His academic phase coincided with the passage of Latin American art towards a new kind of figuration. In Mexico, the expressionist discourse was protagonized by José Luis Cuevas, an artist who fascinated Cruz; in Argentina it was led by the group "The Other Figuration" [*La Otra Figuración*]<sup>30</sup>, represented by Jorge de la Vega. These years were Roberto Matta's and Julio Le Parc's, who were both preoccupied with the role of the artist in society; those of "The people have art with Allende" [*«El pueblo tiene arte con Allende»*] in 1960 Chile, and those of "Tucumán burns" [*«Tucumán arde»*] in 1968 Argentina — both being political phenomena which promoted the subcontinent on different levels —.<sup>31</sup>

For this same reason, in 1968, Francisco Salvador was able to say "Aníbal Cruz, barely 20 years of age, suffers as if on his back and innocently transmits an instant of agony and dissatisfaction. Hunger is transformed into sublimated objects and compositions, and the vigour of his cultural miscegenation exits the canvas as an offering of permanent spirit. Aníbal Cruz, with his scant three years of work—carries on—enlarging time as if it were a century, and searches terribly for discovery like an affectionate dog searching for hidden food."<sup>32</sup>

At the end of the 1960's he would pass into a different stage of visuality due to his residency in Barcelona. This migratory condition would facilitate his creative expansion. Composition itself would be demanded to accommodate new referents and senders. In terms of the purely formal, he would resort to writing as much as childish graphism. In order to speak about this, in Cruz, we must imagine many influences and mediations, but there is definitely something to do with the work of Jean Dubuffet, an informalist, and one of the first who attempted to find a new figurative vocabulary, recovering primeval innocence.

30 Lucie-Smith, Edward. *Arte del siglo XX [20th Century Art]* Köln, Könemann 2000. pp. 271-272.

31 Universidad para Todos. [University for All] s.f. *Curso de introducción a la Historia de las Artes Plásticas [Course for Introduction to Fine Art]* s.e. La Habana. pp.13-14.

32 de Oyuela, Leticia. *La batalla pictórica: Síntesis de la pintura hondureña [The Pictorial Battle: Synthesis of Honduran Painting]* Tegucigalpa, Centro Editorial 1995. p.186.

In the strictly Spanish/Barcelonian sense, and just like Guardiola, Cruz must have confronted novelty as a paradoxical fact that many important artists surrendered to public forms of expression — as

dependents of museums and other official spaces —, in contrast to the “original” vanguardists [*originales*], who were hostile to everything associated with officialdom. With this social and aesthetic density, Cruz’s «Barcelonian» painting became secured, critical yet spontaneous, with no other alternative but to cling to a proposal of multiform value, a handle on collectives more than on objectives.

In the first third of the 1970’s Cruz would return from Barcelona and integrate himself with the “de la Merced” Workshop [*Taller de La Merced*]. By this time, almost all of the artists belonging to the 70’s group had leveled out the path of consolidation, resolving at the end of the previous decade their respective trainings, academic and otherwise. If in the former phase it was based on the language-reality dichotomy, now Cruz would have a multiple referentiality to take into account the collective as much as subjectivity. With the vindication of the former, he would obtain the citizenship papers necessary to experience the work of art from every level, loading the canvas with mysterious forms.

With time, and before entering the 1980’s, Cruz’s “merced-arian” radicality would become modified in favour of a more neofigurative discourse. This recalls the academic phase, at least in the treatment of colour, more charged now by texture but also less brilliant and severe. In terms of theme, he sought self-evaluation in the years of his Barcelonian practice, with a concept that was more anthropological than political, providing simple narratives of daily life influenced by memory and historical reading, in work that was frank and in tune with the Italian work of Moisés Berra and Dante Lazzaroni.

Directly afterward in the 1980’s, that sensation of anxiety, renunciation or secrecy distilled in the environment would be converted by Cruz into silent thresholds containing images of men and women who flee, breathe, and murmur, as if following life in the world, only love and glances were to be left behind. All of this was treated with translucent colour, erasing and disappearing. Thus, he returned more clearly to figuration, but the theme he achieved on each canvas was not exteriority but internal participation, like a current of impotence that can only be rest and waiting.

It is clear that the preoccupation with the collective had stopped being the central theme, and was now substituted by a subjective referencing. For the same reason, now he did not offer wide, open scenes, firm beneath the sunlight. Instead there were nocturnal encounters, where bodies became amalgamated amongst themselves and with everything else. If, in the postmercedarian painting one observes corporeal forms, here they all appear to be unrealized existences, essences attempting to escape desecration.

After 1988, greater backgrounds were obtained with milky applications, of whites, greys and yellows, as well as figurative conglomerations —blue, for the most part— rich in “graffitied” appearance and perceptual data. One refers here to what would be the final phase, ending with his death in 1996.

One may say, finally, that this «existential incompleteness» of the 1990’s would never be so-called with the morphological rigidity of his academic years, the ironic or expressive charge of the later phases, or with the melancholy and fear in the work from the 1980’s. It was necessary, making use of those images and those essays, to treat it as novel. It makes sense here to remember the dialectic between comprehension and innovation. Cruz was novel and original, because he understood, and not the opposite. Comprehension like his led him to demonstrate a new way of painting, new in the terms by which Ricardo Aguilar had taken them on earlier, creating symbols that can only move with true emotion.

ALSO READ:

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





## EZEQUIEL PADILLA AYESTAS, 1944

Ezequiel Padilla Ayestas was born on 14 September 1944 in Comayagüela, on the same day as the opening of the library of the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [National School of Fine Arts] to be named after Pablo Zelaya Sierra.

He studied primary school in the *Escuela República de Uruguay* [Republic of Uruguay School], at a time when his family environment was cohesive and encouraged the reading of books and magazines, an awareness of his mother's drawing skill, and the sublime contact with Catholic iconography (the image of Christ amongst his accusers in his school, for example).<sup>33</sup> He would have no end of reasons to be faced with signs of art from an early age.

At 19 he entered the *Escuela Nacional de Bellas Artes de Comayagüela (ENBA)* [The National School of Fine Art of Comayagüela] to obtain his professorship in drawing and modeling in 1968, his singular tutors being Ivonne Marcheti and Mario Castillo, both with academic Italian training. At the same time, he studied for a High School degree in Science and Humanities in the *Instituto Central Vicente Cáceres* [Vicente Cáceres Central Institute], at the time located in Tegucigalpa. Upon graduating from High School, he entered the *Universidad Nacional Autónoma de Honduras* [National Autonomous University of Honduras] to obtain a degree in civil engineering, after one of his brothers had already achieved his own degree in Architecture. It is worth emphasizing that a university education gave him the guideline to experimenting from then on with the simple languages of the Bauhaus<sup>34</sup> and German informalism, according to Leticia de Oyuela.

Like almost all the other "mercedarians", Padilla belonged to a generation of artists who began outlining themselves to the outside in the 1960's, with consolidated and emerging creators setting up a framework. According to Becerra, present were Juan Ramón Laínez, Carlos Garay, Gregorio Sabillón, Julio Visquerra, Aníbal Cruz, César Rendón, Luis H. Padilla, Mario Mejía, Lutgardo Molina, Joel Castillo, Felipe Burchard and others, almost all graduates of the ENBA and with projects of travel abroad stimulated either by reasons of adventure, or for academic training.

In 1965, when he won first prize at the then *Salón Anual de Arte del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana* [Annual Salon of Art of the Honduran Institute of Inter-American Culture], one already had a clear notion about the

---

33 Becerra, Longino and Evaristo López, 1995. *Honduras. Visión panorámica de su pintura* [Honduras: A Panoramic Vision of its Painting] Baktun, Tegucigalpa, p. 182; Tania Colmant Donabedian,

34 Bauhaus: German school of architecture and design that practised and greatly influenced contemporary architecture, graphic and industrial arts, and theatrical staging and wardobes. It was founded in Weimar in 1919 by Walter Gropius, an architect who aspired to combine the creation of fine arts with the formation of the trades.

artistic consistency of this artist: «the canvases of Ezequiel Padilla give the idea of grand posters or murals on which is manifested not only a critical vision against the system, but also exteriorizes —after a profound internalization — the facts constituting a form of action by that man who produces the system,» says Leticia de Oyuela. Here, to internalize signifies to transit along the margins of realism and to parenthesize traditionalist conventions of painting, looking to amalgamate an image that is intellectually problematic.

In formal terms, the paintings of the 1960's have a clear cubist influence, worked out in their analytical version (as had Víctor López), although enriched with warm-toned chromatism. However, the concept he was searching for was already of political orientation, considering the fact that he had in front of him a world that was, for the most part, somewhat tragic. What's more, he integrated himself, along with Aníbal Cruz, Gregorio Sabillón and Virgilio Guardiola, with a group baptizing themselves as The Artists of The Unsellable.

As of 1970, the earlier work would become consolidated through a more vigorous and essentially rebellious painting, sheltered in what, to de Oyuela, is sociopolitical expressionism. This style encouraged not only ideological but also professional growth, as it did, after all, help in the obtaining of the few first, second or third annual prizes, or those that were only awarded by the Alliance Française, *Instituto Hondureño de Cultura Interamericana* [The Honduran Institute of Inter-American Culture], *Centro Cultural Sampedrano* [The Sampedrano Cultural Centre] and the *Universidad Nacional Autónoma de Honduras* [Autonomous National University of Honduras], in addition to his participation in international events occurring in cities and states such as Toronto, Washington, Nevada, Cuenca, Mexico, Guadalajara, Caracas or San Francisco, or places such as Canadá, the U.S., Germany, Europe and Latin America.

The decade of the 1970's would be decisive for his style, since it signified a clear taking possession of the linguistic and conceptual, with which he would offer a proposal for «slow experimentation» which was still firm. The thematic offer allocated to him by Becerra assigns Padilla Ayestas from those pre-mercedarian days on, and includes corruption, despotism, injustice, demagoguery, mercantilism, hunger, unemployment and oppression. If we'd like to speak about his technique, it is legitimate to emphasize with Becerra that he made use of «pure colours on large planes, without blending; additionally, he frequently deforms the figures, sometimes to the limit of the monstrous, to better achieve the purpose of denunciation. Light is handled in a uniform manner, without contrasts.»

In purely industrial terms, it is evident that Padilla Ayestas was proposing to himself from then on to carry out with an «engineerial» method, that, in the words of art historian Longino Becerra, is this one: «Ezequiel has developed and is developing his topics not through loose paintings, but instead via complete series, in which the same issue

appears seen from distinct angles.»<sup>35</sup> The wide-open notions of the issue, points of view and series are the strategic components that allow this artist to stay on his feet, carrying out painting that is always valued and necessary. Padilla Ayestas has been putting the series in order according to the urgency of the circumstances. In so doing, he would spend years working on more than one series, because some series took more than a year to complete. One can observe this same methodological line advance as well in Santos Arzú Quioto, after the showing of *Templo en ruinas* [Temple in Ruins] exhibited in 1995.

ALSO READ:

- López, Evaristo (comp.), 1992, Ezequiel Padilla Ayestas, López, Tegucigalpa.
- Padilla Ayestas, Ezequiel (comp.), 2002, *Mano de obra: cuatro décadas de pintura* [Handiwork: Four Decades of Painting] López, Tegucigalpa.
- de Oyuela, Leticia 1995. *La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña*, Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Becerra, Longino and Evaristo López, 1995, Honduras. *Visión panorámica de su pintura*, Baktun, Tegucigalpa.
- Caballero, Ramón. «*Emergencias y revisiones*»[Emergences and Revisions] in Adán Vallecillo (comp.), 2011, *La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras*. [The Other Tradition: An Encounter with Contemporary Art in Honduras] 2000-2010, Consultores de Arte, Guatemala.
- Martínez, Vilma and others. 2011 *Anecdotario Aníbal Cruz*, [Aníbal Cruz: Collection of Stories] Scad, Tegucigalpa, pp. 5 and 14.

---

35 See: Becerra and López, Op. cit. p. 183.





Felipe Burchard was born on 20 May 1946 in Juticalpa, where he studied his primary education. At 17 he traveled to the city of Caracas to obtain a high school degree in sciences in 1968. At 18 years of age, as an emerging artist, he had his first exhibition in the gallery *El Muro* [The Wall] in the same city. Surprisingly he decides to emigrate from Venezuela in 1969, traveling through several European countries during the inter-decade years until 1972, when he established himself in the United States, after having seen the work of Francis Bacon and exhibited at least twice in the city of London.

He newly returned to Caracas in 1974, presenting in the gallery Domus, and one year later to Honduras, to produce there his third individual showing, in the famous gallery Clementina Suárez. As the years have passed, he has covered the majority of the cultural centres of Tegucigalpa and Comayagüela with his work, among them the *Galería Nacional de Arte* [The National Gallery of Art], the *Instituto Hondureño de Cultura Interamericana* [The Honduran Institute of Inter-American Culture] and the *Museo para la Identidad Nacional* [Museum for National Identity].

In the 1980's he rose to prominence and stood out in the biennials of the IHCI, *Municipalidad de San Pedro Sula* [Municipality of San Pedro Sula], UNAH and, outside of Honduras, in Sao Paulo. As part of this trajectory, in 2007 the State of Honduras awarded him with the *Premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra* [Pablo Zelaya Sierra National Prize for Art], and in 2009, the MIN prepared *La Muestra Burchard* [The Burchard Showing] for him. A retrospective, it included a collection of works from the years following the 1970's.

As she recalls the 1970's for Burchard, Leticia de Oyuela notes that he initially attempted an abstractionist style, until fully able to establish himself by the end of the above-mentioned years, within the language of surrealism. Here he has known how to experiment with elements taken from a past reality, re-elaborated «with mastery and precision in order to give them back to the public, reinterpreted and committed.»

Of his life, Juan Domingo Torres tells one that «Felipe Burchard is a controversial man, frank until almost brutal at times. There are people who exist and would demand from him a verbal political definition, but by consensus no one denies that he is one of the best draughtsmen of Honduras...»<sup>36</sup>

If one passes over from a graphic technique to a more fine art method, it is worth pointing out that «The world and language of Felipe Burchard is —according to Mario Mejía— unique and unrepeatably in each creation, including

---

36 Juan Domingo Torres, «Felipe Burchard and Honduran figurative surrealism», in Graficentro Editores, 1986, Burchard. Paintings, drawings, lithographs, Tegucigalpa, s.p

those works that belong to a thematic series, each one has its own strength and character. In many of his works — he continues — he takes over the approaches of the surrealist movement against tradition and bourgeois life. He would later assume these as ideal when surpassing reality to show the hidden, at times dark, motivations of human behavior.<sup>37</sup>

One doubtlessly understands that his surrealising practise has, for a very long time, signified an interpretation of reality sheltered in dreams, magic and irrationality. This is because, when broaching themes that are social, political and human in nature, «he does it with an emphasis on paradox, the absurd, the grotesque (...), destruction and the mysterious», reminding one in the end of the previously cited Mejía.

In total coincidence with what is exposed above, Eduardo Bähr, literary companion from the mercedarian artistic society, says that as do the conceptualists, «Felipe makes use of unusual and diverse methods to present the idea of his work, almost always on horseback over originality that is ndifficult to duplicate. (And this because) He chooses photographs, videos, documentaries, writings, recordings, dissimilar objects.»<sup>38</sup>

Clearly, to Burchard what is important are the materials, despite their ephemeral character, serving to document ideas, critical thought personaliy and style. For this reason, often, when observing his work, Bähr continues, «one can find oneself with a window onto the Pop art of Warhol, with a Baroque drawing on paper, a surrealist women taken out of the Medieval, a large greasy lady or a simple and perfectly anachronistic family album; without its getting lost, beneath any concept, the artistic commitment as a referent to unite semantics with the signifier.»

The same is found by de Oyuela in Burchard, when she remarks «he possesses not only a grand fantasy but also a great sense of humour that makes much of his work into dramatic, realized within Surrealist ideology...»

In an essay titled «Emergences and Revisions», published in *La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras*. [The Other Tradition: an Encounter with the Contemporary Art of Honduras] 2000-2010, we also attempted to broach the same fact. «His materials are capricious but not precarious. Next to the canvas, he has used other forms of utilitarian origin: chairs, cones of pebbles and lathed woods, like a poet using words for their onomatopoeic value. He makes use of object forms so as to establish (and not on them) an unpublished image.» He does not paint them, but instead turns them into pictorial objects, so that they, and they alone, are the work.

---

37 Hernán Mejía, Mario «The World of Burchard», in Museo para la Identidad Nacional 2009, Burchard: Perspectiva, s.e. Tegucigalpa. p.15.

38 Bähr, Eduardo. «Felipe Burchard in the Museum of National Identity», Museum of National Identity 2009. Burchard: A Perspective, s.e. Tegucigalpa, p. 18.

It is impossible not to cite the book Honduras: Visión panorámica de su pintura if we would like to understand the Burchard-ian trajectory. In it one may appreciate, says Becerra, «the frequent employment of diverse styles, at times including within the same work: Expressionism, Impressionism, Magical Realism and Neo-Figurativism.

Nonetheless, whatever may be the stylistic lines adopted, in all of the cases the central preoccupation of the artist is human existence and everything he affects. Hence —he continues— he does not vacillate on self definition like a social painter, he is basically Expressionist.»

ALSO READ:

- de Oyuela, Leticia 1995, *La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña*, [The Pictorial Battle: Synthesis of Honduran Painting] Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Becerra, Longino and Evaristo López, 1995, Honduras. Visión panorámica de su pintura, Honduras: Panoramic Vision of its Painting Baktun, Tegucigalpa.
- *Museo para la Identidad Nacional* [Museum for National Identity] 2009 Burchard. Retrospectiva, s.e. Tegucigalpa.
- Caballero, Ramón, «Emergencias y revisiones», in Adán Vallecillo (comp.), 2011, *La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras. The Other Tradition: Encounter With Honduran Contemporary Art 2000-2010* Consultores de Arte, Guatemala.





Víctor Manuel López was born on 23 October 1946 in the city of Tegucigalpa del *Distrito Central* [Central District]. He did his primary education at the *Escuela República de Brasil* [Republic of Brazil School], located in the mentioned city, where teacher Gloria de Jiménez suggested that once going through adolescence, he train as an artist.

At 17 years of age he entered the *Escuela Nacional de Bellas Artes de Comayagüela* [National School of Fine Art in Comayagüela] to obtain his professorship in drawing and modeling, at the same time he achieved a degree in science and letters at a different institution, attending night school. Once he graduated in 1966, he took different posts as docent in the Distrito Central; nonetheless, it was the ENBA's offer as professor of painting and drawing that enticed him to the magisterial profession. He retired from this post in 2011, after having oriented numerous students who now make up generations of art students, both contemporary-experimental and traditional. As a part of his docent vocation, one must remember his leadership in the Taller Yax-Kin (New Sun) workshop, in the mid 1990's, working with students already wishing to become artists before graduating.

He belongs to a generation of artists who began to outline themselves to the outside from the 1960's on, with consolidated and emerging artists creating a framework. For Longino Becerra one should also include in this group the names 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, and others, almost all of them graduates of the ENBA, and having traveled as many had done through Europe and America.

One must point out that López has worked in distinct stylistic lines. In the beginning he allowed his attachment to Impressionism be seen, essentially when working with landscapes in his premercedarian phase. He also delved slightly into an analytical type of Cubism and geometrical abstraction, as can be observed in some of the works present in this catalogue. Finally, and this evidently as a part of his link with the *Taller de La Merced* [de La Merced Workshop], his personal maturation and the sociopolitical environment, he migrated to a style that was of preference Expressionist, and with which he has studied diverse sociological contents over time.

His trajectory has gained solidity over the years. In the decade of the 1980's he participated as much in the South American biennials of Sao Paulo and Valparaíso as in the collective showing realized in the Museum of Modern Latin American Art in Washington. In the years of the 1990's, one should emphasize, in addition to academic work, his eagerness to validate his judgement of important issues such as collective workshop-ism, and the evaluative function of juries in art competitions, he has published several articles in the national media.

As far as artistic activity, this decade and that of 2000 are more than significant, with important international exposure, when participating in continental, regional and national biennials, as well as collective exhibitions. Of these we shall mention the *Trienal Andinoamericana de Arte de La Florida, Chile* [Andino-American Art Triennial of La Florida, Chile]; la *Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador* [The International Biennial of Painting of Cuenca, Ecuador]; la *Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica* [the Biennial of Caribbean and Central American Painting]; la *Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano* [the Biennial of Painting of the Central American Isthmus]. In collective exhibitions *Sin fronteras* [Without Borders], held in four Central American galleries; *Tiempo y fragmentación: dos categorías de la memoria* [Time and Fragmentation: Two Categories of Memory], held in the *Instituto Ítalo-Latinoamericano de Roma* [Italo-Latin American Institute of Rome]; and *Honduras al descubierto* [Honduras Uncovered], in the *Museo de Arte Moderno de Brasilia* [Museum of Modern Art of Brasilia].

In national competitions, what stand out are his participation in the Biennial of Visual Art of Honduras; the *Concurso AECI de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras* [the AECI Competition of the Visual Arts Anthology of Honduras]; the *Salón de Pintura del Instituto de Cultura Interamericana* [Painting Salon of the Institute of Inter-American Culture] and the *Concurso de Pintura La Nueva Figuración del Centro Cultural Sampedrano* [Competition for New Figuration Painting at the Sampedrano Cultural Centre] where he obtained first place in the *Concurso AECI* [Competition] of 2001, with the work *Afganistaninñosnet.com* [Afghanistanchildrennet.com]; in the XVI *Salón de Pintura del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana* [XVI Painting Salon of the Honduran Institute of Inter-American Culture] in 1998; and in the *Concurso de Pintura La Nueva Figuración del Centro Cultural Sampedrano* [Competition for New Figuration Painting at the Sampedrano Cultural Centre], in 1996.

If one were to characterize the most recent phase, it must be said that Víctor López has refused to be a disciplinarian creator, permitting himself to work with a multidisciplinary focus, including installation, assemblage and sculpture, observed in the pieces *Radiografías de sujetos y Radiografías intervenidas* [X-Rays of Subjects and Intervening X-Rays] (2000), *Homofóbicas* [Homophobic] and *Afganistaninñosnet.com* [Afghanistanchildrennet.com] (2001).

In this experimental environment, one notes that in his painting not only is there an eagerness to use language to appropriate from daily life, but also to take these interrogations of the image right to the spectator. This could happen by way of real or suggested fissures in the work, breaches through which one could emotionally cling. On the other hand, the stylistic process of assemblage begins with bimensionality, a process that became sharper after the mid-1990's, when he succeed in exhibiting *Rendijas de la memoria* [Slits of Memory] (1997), one of the individual exhibitions best remembered for the richness of themes and the eclectic nature of its technology.

Immediately after, his proposal had an important revision, even without experimenting with new materials. In 2000, one witnessed him subtly flirt with Pop, interrogate “old” Gauguin and be shrewlike to Pollock, extracting from all of them signs necessary to express the existential humour of night life. He was taking the afflicted time of midnight taverns by the hands, as observed in the series *Emigración blue*, of 2006.

ALSO READ:

- Banco Atlántida, 1997, *Catálogo de pintores*. [Catalogue of Painters] Banco Atlántida Collection, Publitec, Tegucigalpa.
- Lanza, Carlos «La pintura como signo y transparencia» «Painting as Sign and Transparency», in *Empresarios por el arte* [Businessmen for Art] 2000, Second Biennial of Painting from the Central American Isthmus, MRM Soluciones Gráficas, San José.
- Lanza, Carlos «Fragmentación: realidad que nos niega o punto de encuentro» [Fragmentation: Reality Which Denies Us or Point of Encounter] in *Grupo Causa 1998, Sin fronteras, Don Quijote*, Guatemala.
- Becerra, Longino and Evaristo López, 1995, *Honduras: visión panorámica de su pintura* [Honduras: Panoramic Vision of its Painting], Baktun, Tegucigalpa.
- Caballero, Ramón «Emergencias y revisiones», in Adán Vallecillo (comp.), 2011 *La otra tradición: Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras*. [The Other Tradition: an Encounter with the Contemporary Art of Honduras] 2000-2010, Consultores de Arte, Guatemala.
- López, Víctor «Rendijas de la memoria» [Memory Slits] in *Galería Portales* [Portales Gallery], 1997, *Rendijas de la memoria*, s.e. Tegucigalpa.





Was born in the Caridad municipality Valle, in the country's south, on 25 August 1947. He did primary education at *Escuela Francisco Morazán* [Francisco Morazán School], in the mentioned town. Upon finishing, like Molina and Rendón he was forced to leave his community. He was soon in the city of Comayagüela, where the neighbourhood soon learned to count on his creativity. It was natural that with the short distance between his home and the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [National School of Fine Arts], his strong artistic inclination should lead him to opt for painting, and he trained between 1965 and 1967, with fellow students César Rendón, Cruz, Guardiola and Sabillón.

Along with his artistic formation, he decided to study a degree in science and letters and entered university immediately, as Padilla Ayestas had done, and as Fanconi would have desired. After finishing his studies at the School, he began a profoundly ironic chromatic experimentation in collusion with Fanconi, companion in a shared workshop. From 1968 on, his painting profession was taking him great distances. His work was presented abroad, overall in South and Central America, and garnered him entry into the finest competitions in the country, which at the time were those of the IHCI, UNAH and BCH.

Contact with the university's academic life and the ideological tendency of the generational group between the decades, motivated him to migrate from a communicative experimental discourse to one that was simply communicative, understood now as «committed art», a conceptual spring which had its day, as we all know, in the *Taller de La Merced* [La Merced Workshop].

«That is how he began to develop a new painting which depicted human or humanoid figures, prisoners within a frame that restricts and oppresses them: humanoids from the sub-worlds of loneliness, anguish and abandon» remarks de Oyuela, while pointing out that at the time, the work of Luis H. Padilla «was an interior exploration projected toward a recognition of palpable ontological loneliness in the human being, in its infinite search for everything illuminating the spirit.»

When tackling Padilla's post-academic years, Bähr states that «in his first phase one distinguishes his seal by way of a succession of tattered figures, with supplicating gestures, some mortally wounded by environmental monotony. It was also easy to distinguish a preference for sepia and brown colours, dirty white and grey surrounding many figures in his compositions. There was, that is true, a matte layer over all things. With that one could understand the personality of the painter, and we were able to distinguish any of his paintings wherever we saw him.»<sup>39</sup>

39 Bähr, Eduardo. Cited by Henry Mancía. «Luis H. Padilla: pintor de nuestro siglo» «Luis H. Padilla: Our Century's Painter» in *El Heraldo* 6

In the mercedarian decade, Padilla's ideological commitment did not reduce the quality of his style. Becerra believes that «with elements of Expressionism, Cubism and figuration he arrived at a synthesis that satisfied him from the beginning: the neo-figuration of social content. In adopting this line, he was immediately comfortable within it, which is why he has never abandoned it...» In accordance with the former, Panamanian critic Mónica Kupfer recognizes that once «Influenced by the spatial and anatomical conception of Cubism, the dramatism of Luis H. Padilla's first works (...) gave way to more moderate and monochromatic compositions, dominated by the female figure,»<sup>40</sup> thus showing the style that still defines him.

Following Bähr's opinion in the analysis of Padilla's post mercedarian years, he indicates that it is here when we «see movement in a subtle manner, suggested, not protruding in detriment to, other characteristics of the composition. One sees movement in the hair of a figure, in caps that sway with the wind or in the crystalline pleats of the dresses.»<sup>41</sup>

This phase of Padilla's is characterized by greater syntactic freedom, from the treatment of planes to the articulation of forms. Considering his phenomenology, Bähr indicates, this is reflected in some of the faces which «have become shown with less suffering» and in the colours which «have become more aggressive, although always in reminiscence of the colours from his first phase.»

In the case of Padilla's work, innovation and tradition march together, providing advantages and disadvantages, says art critic Carlos Lanza.<sup>42</sup>For this reason, amidst perseverance, he offers formal and conceptual variations; and vice-versa. In the period of 1980-90, de Oyuela takes what is new as the ascending figures «whose principle impact lies in the gravity-less ethereal nature of the figures (...), always from a metaphysical vision more inclined to oneiric language (...), that is seen in tiny men or reconstructed faces within the wrinkles of a sleeve's cloth.» In the decade of the nineties, he continued to carry out serious aesthetic formulations, allowing, declares the aforementioned writer, «the Honduran psyche to be seen.»

In the new century, the conclusion one may reach with a still-active Padilla is that his art corresponds to a unified style, as «the creator of forms, of faces, of beings whom he constructs and to whom he gives life, with the strict weight of a being and his destiny.» He is one who keeps working with precision to obtain fresh, expressive and

---

June 1998, Tegucigalpa. p.10B

40 Mónica Kupfer, «Los pintores hondureños del siglo XX» [Honduran Painters of the 20th Century], El Heraldo, 5 de diciembre de 1998, Tegucigalpa, p. 7B.

41 Eduardo Bähr, *ibid.*

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

schematic nuances, with which he searches «with perfect simplicity, communication at all costs; and discovers the mysterious relations that exist between things and people, giving them an unedited significance, close to a feeling of discovery.»<sup>43</sup>

ALSO READ:

- 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 Heraldo, 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 Heraldo, 5 de diciembre de 1998, Tegucigalpa, pp. 6B-7B.

---

43 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 was born on 7 September 1947**, in the same month as Padilla Ayestas, and in the same Comayagüela of his and Mario Mejía's—one of the painters who some people furtively associate with the Taller de La Merced—. As a child, his natural tutor was his mother Josefa Gámez. He studied primary education at the *Escuela República Oriental del Uruguay* [Eastern Republic of Uruguay School], where Padilla Ayestas also carried his out.

After graduating from the *Escuela Normal Pedro Nufio* [Pedro Nufio Normal School] at the age of 17, he enrolled in the *Escuela Nacional de Bellas Artes de Comayagüela* [National School of Fine Art in Comagüela], becoming the production partner of Aníbal Cruz, César Rendón, and Luis H. Padilla. He was, though, unable to finish the professorship of drawing and modeling, as the first had done.

From 1968 to 1973 he stayed with Cruz in Barcelona, the same city chosen by Julio Visquerra and Gregorio Sabillón as a stage on which to mature their artistic careers. Historian Becerra comments that it was there where Guardiola was introduced to Goya's «black painting», rich with terrible images. He would later interpret these according to sociological more so than psychological necessities, as one can see in the piece *Los lacayos del dictador* [The Dictator's Lackeys] (1970). However, his linguistic search would lead him to follow other equally important paths, where he succeeded in expressing through informalist composition. This is undeniable in works such as *La visita* [The Visit], *Pared de enfrente* [The Front Wall] and *Marinas* [Seascapes], all from 1971, and registered in the present catalogue.

Guardiola's post-Barcelonian phase would make his reputation with a series of works mixing aspects of Cubism and informalism within a clearly neofigurative formal framework—an essential condition characterizing all his of painting prior to 1985, when he decided on a baroque-izing style within a reticulated space.

Upon his return, Guardiola becomes the leader of the painters in La Merced, one of the «factions» of artistic society—which also included writers and teatre-workers—, organized by the playwright Rafael Murillo Selva in the old convent of *Iglesia de La Merced de Tegucigalpa* [La Merced de Tegucigalpa Church], in 1973.

In the brief essay *La razón del arte no es el ojo* [The Reason for Art is not the Eye], published in this catalogue, we describe his success in the mercedarian work of Guardiola: «His latest iconography is an investigation which knows how to average out metaphor on the edges of Abstraction, Cubism and Realism, leaving details which jog the memory of man and his products.»

From that experimental, Barcelonian and merced-arian formation, emerges a Guardiola who is «more serious, more definitive, who condenses himself —according to de Oyuela—in a collection that slowly and gradually develops a rich expressionism, where inner search intermingles with an interior “I”, with which he humanizes his painting to be in complete agreement with the social medium, and the universalism of language.»

It should be remembered that Guardiola and Cruz, at this time, introduced the “happening” to Honduras, which was an artistic practice of public action. It came to be notorious after the famous student struggle of 1999 within the training establishment of the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [National School of Fine Arts]. From here emerged the group *Manicomio*.<sup>44</sup> [InsaneAsylum.27]. About the Actionist work of the former, Delia Fajardo offers an interesting narration in her text *La generación del 65: una reacción extrema y agresiva* [The '65 Generation: an Extreme and Aggressive Reaction], present in this catalogue.

Before the 1970's were finished, Guardiola became incorporated as docent, at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* as well as the painting and drawing workshops of the then *Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán* [Upper School of the Francisco Morazán Professorship], forming Rolando López Tróchez, one of the most important painters in the 1980's, there.

In the decade of the 1980's, Guardiola would more visibly combine his activity as painter with that of music promoter, hoping bring to the fore great Latin American maestros such as Atahualpa Yupanki. And of course, continuing his extraordinary affinity for literature, which seemed natural for the majority of the merced-arians.

When judging the work after 1985, Becerra informs us that this painter «begins to incorporate Baroque images into his paintings, and to break up the theme of each work into sub-themes, so that the same work appears to be divided into two, three or more sub-works. In that way, Virgilio arrived at a Baroque kind of Expressionism that has vigorously placed him at the heart of Honduran expressionists.»

On the same work of the 1980's, de Oyuela remarks that «Some of Guardiola's works of greatest relevance present us with testimony of an untiring struggle modifying inherited and persistent composition of the golden rule of Cubism's geometric vision. For this he subliminally uses the unpenetrated memory of his childhood days, which is the neighbourhood wall always filled with graffiti. An always seen brick wall, which is society's great comunicador, and inclusively is called “the people's daily...”»

44 Cfr. Ramon Caballero, «Del realismo a la búsqueda. Antecedentes de las artes visuales contemporáneas hondureñas» [«From Realism to the search: the Background of Contemporary Honduran Visual Arts»] in Carlos Lanza and Ramón Caballero, 2007, *Contrapunto de la forma. Ensayos críticos sobre el arte hondureño y centroamericano* [Critical Essays on Honduran and Central American Art] Cultura, Tegucigalpa, p. 247.

When commenting on his curriculum, one must stress that in 1989 Guardiola obtained the gold medal at the I Bienal de las Artes Plásticas de la *Universidad Nacional Autónoma de Honduras* [First Biennial of Fine Arts at the National Autonomous University of Honduras], and two years later the only prize awarded in the stream of second-edition painting. Additionally, in the early years of the 1990's, he would achieve more prizes and recognition from the *Salón Nacional de Pintura del Centro Cultural Sampedrano* [National Painting Salon of the Sampedrano Cultural Centre] and the *Bienal de la Municipalidad de San Pedro Sula*. [Biennial of the Municipality of San Pedro Sula].

One should emphasize here the *Premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra* [Pablo Zelaya Sierra National Art Prize], granted by the State of Honduras in 1992. And naturally, also having been a grading juror at the *Bienal de Pintura del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana* [Biennial of Painting at the Honduran Institute of Inter-American Culture], among others.

ALSO READ:

- Banco Atlántida, 1997, *Catálogo de pintores* [Catalogue of Painters]. Colección Banco Atlántida, Publitec Tegucigalpa.
- de Oyuela, Leticia, 1995, *La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña* [The Pictorial Battle: Synthesis of Honduran Painting], Centro Editorial, Tegucigalpa.
- Becerra, Longino and Evaristo López, 1995, *Honduras. Visión panorámica de su pintura* [Honduras: Panoramic Vision of its Painting], Baktun, Tegucigalpa.
- Caballero, Ramón, «Emergencias y revisiones»«Emergences and Revisions», in Adán Vallecillo (comp.), 2011, *La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras*. [The Other Tradition: An Encounter with Contemporary Art in Honduras.] 2000-2010, *Consultores de Arte* [Art Consultants], Guatemala.





**Mario Dino Fanconi was born in Tegucigalpa on 20 June 1950**, yet did his primary school education at the *Escuela Lempira de Comayagüela* [Lempira School of Comayagüela], like Aníbal Cruz. It was in those years, as school expeditionary, when he entered into contact with the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [National School of Fine Arts], resulting in the goal of forming himself as a painter.

In fact, he entered the School at 14 years of age, and at 16 he was already professor of drawing and modeling, the same title that concurrently was also flaunted by Víctor Cruz and Lutgardo Molina. Judging by the data, Fanconi became, in that way, a mercedarian who was the youngest graduate of the *Escuela Nacional de Bellas Artes*, followed by Mario Mejía, who graduated in 1964 at 17, as did Molina.

During his stay at the Comayagüelan school he developed painting of a landscape genre, somewhat because of his affinity for the painting of Carlos Garay. Nonetheless, the ideological force of the professors of the School led him to establish the language of neofigurativism as aesthetic primacy, of which academics Rosendo Lobo and Ivonne Marcheti were defenders, according to what Becerra comments in his book *Honduras. Visión panorámica de su pintura*. [Honduras: A Panoramic Vision of its Painting]

In the years after 1966, Fanconi began working in the creation of advertising while completing his baccalaureate in science and letters, with the idea of advancing toward a university education. However, destiny would lead him to opt for deciding to work in the United States from 1969 until the year in which the first mercedarian workshop-ers were already organized and willing to give fine arts a formal and very heterodox profile, though somewhat rigid in theme.

During the second half of the 1960's, Fanconi and Luis H. Padilla decided to work in a singular workshop, where they managed to make a pictorial series clinging to darker colours. In later years his work started to reach more Cubist limits, which can be seen in the work *Hombre meditando* [Meditating Man] from 1971, present in this catalogue. His arrival at the *Taller de La Merced* [de La Merced Workshop] surely offered him the opportunity to fully enter into social expressionism, a style he has been able to conserve up to the present.

After Mario Mejía, in 1983 Fanconi got his turn as director of the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [National School of Fine Arts], a charge he managed to sustain until 1991. During this time he entered into studying a career in the Baccalaureate in Graphic Art. In the first decade of the present century, possibly to calm the intermittence in which

the direction of the same was falling, he retook his post until leaving it definitively at the beginning of the decade of the 10's.

In the 1990's, Fanconi became one of the regular exhibitors of the *Antología de las Artes Plásticas de Honduras* [Anthology of the Fine Arts of Honduras], as an invité, a condition he managed to regain in the 2004 edition, along with Rendón, Luis H. Padilla and Padilla Ayestas.

In addition to his being an artist and public servant, Fanconi has bequeathed to fine art historiography a series of brief essays on the work of many consolidated, as well as young, creators, a virtue that has also been seen in Guardiola, Cruz, López and Luis H. Padilla, among the merced-arians.

ALSO READ:

- *Agencia Española de Cooperación Internacional* [Spanish Agency of International Cooperation], 2005, *Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras* [Anthology of Fine and Visual Arts of Honduras] Ricardo Aguilar 2004, López, Tegucigalpa.
- Banco Atlántida, 1997, *Catálogo de pintores* [Catalogue of Painters]. Colección Banco Atlántida, Publitec, Tegucigalpa.
- Becerra, Longino and Evaristo López, 1995, Honduras. *Visión panorámica de su pintura* [Honduras: A Panoramic Vision of its Painting], Baktun, Tegucigalpa.
- Torres, Juan Domingo «Proceso de configuración de la plástica hondureña» «Process of Configuration of Honduran Fine Art» 17 Abril 1999, El Heraldo, Tegucigalpa, pp. 10B-11B.

Where Fanconi and López were born, so was Lutgardo Molina, in the city of Tegucigalpa on 6 June of 1948, his parents being Luis Alonso Molina and Thesla de Molina. He carried out his primary studies in various schools, in San Pedro Sula, La Ceiba and Trujillo as his father was then a military official. What Becerra comments about his childhood is the following: «Already as a child he would constantly draw, which earned him more than one reprimand on behalf of his teachers when considering that, because of this activity, he neglected the study of other subjects.»

Once he had finished his basic training in Tegucigalpa, he entered as an assistant at López Printing, where he wished to learn the trade of lithography. This was the moment in which circumstances and certain friends convinced him to fully form himself at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [National School of Fine Arts], where he enrolled in 1963, at the same time as did Víctor López. In fact, in 1966 he, as well as López and Fanconi, all graduated.

During this period of academic study he also began his experience in theatrical work, contracted by the *Teatro Nacional Manuel Bonilla* [Manuel Bonilla National Theatre] having as his adviser his teacher Dante Lazzaroni. For Molina this activity constituted a source of motivation to advance in his career as an artist. After graduating he managed to widen his work as scenographer, this time at the hand of Merceditas Agurcia. Becerra informs us that in this period what he considered his was not only painting and scenography, but also photography. All of this before entering the Taller de La Merced.

His pictorial work at this time is characterized by the use of flat shapes, silhouetted and almost monochromatic, all of them carried out with a smear of the spatula that converts the image into delicious material of a vibrant colour, although with limited graphics. For Becerra, Molina's period of the 1960's is characterized by the expression of shapes that were «increasingly improbable within a compositional structure that was itself unusual.»

Before traveling to the United States in 1984, the rhythm of his work began to acquire such intensity, that he managed to participate in many national events, which in turn made it more likely for him to achieve more than one important prize. In 1978 he won first prize at the contest Myth and Magic, organized by the Brazilian Embassy and the Secretariat of Culture and Tourism at the time. In 1980 he won a new first prize at a call for Fine Arts realized by the *Universidad Nacional Autónoma de Honduras* [National Autonomous University of Honduras].



In the mercedarian period, his language was highlighted by a stylization rich in conventional shapes, at times flat and framed, in which the human figure appears repressed and crestfallen. One is thinking here of “Three Times” and “Figurative Abstract” of 1976.

After the second half of the 1980's, his work method became less renovating until it was exhausted, in the following decade, in less daring formalisms. Nonetheless, it should be counted that in order to happily judge the years of the 80's, it appears to one that his work is essential. Becerra is correct when he says that the work at the time approximated an objective surrealism, and this because at times his was more «physical» than metaphysical, because political claims managed to still dominate his creative pulse, as can be observed in the works exhibited in the *Antología de las Artes Plásticas de Honduras José Miguel Gomes* [José Miguel Gomes Fine Arts Anthology of Honduras] 1992.<sup>45</sup>

The XXI century has not been the best of times for this artist. His life is in decline, and therefore, painting is becoming less possible. Without depriving oneself of hope, one is contented with his past, so charged with adventures, challenges and travel, like what we have been fortunate to describe in the present catalogue: the journey to the Taller de La Merced, which Molina pursued.

#### ALSO READ:

- *Embajada de España* [Embassy of Spain], 1992, *Antología de las Artes Plásticas de Honduras* [Anthology of Fine Arts in Honduras] José Miguel Gomes 1992, López, Tegucigalpa.
- Bank of Atlántida, 1997, *Catálogo de pintores* [Catalogue of Painters]. Bank of Atlántida Collection, Publitec, Tegucigalpa.
- Becerra, Longino and Evaristo López, 1995, *Honduras. Visión panorámica de su pintura* [Honduras: A Panoramic Vision of its Painting], Baktun, Tegucigalpa.

---

<sup>45</sup> *Embajada de España* [Embassy of Spain], 1992, *Antología de las Artes Plásticas de Honduras* José Miguel Gomes 1992, López, Tegucigalpa, p. 44.



