

ANÍBAL CRUZ

ANÍBAL CRUZ



Secretaría de Cultura Artes y Deportes

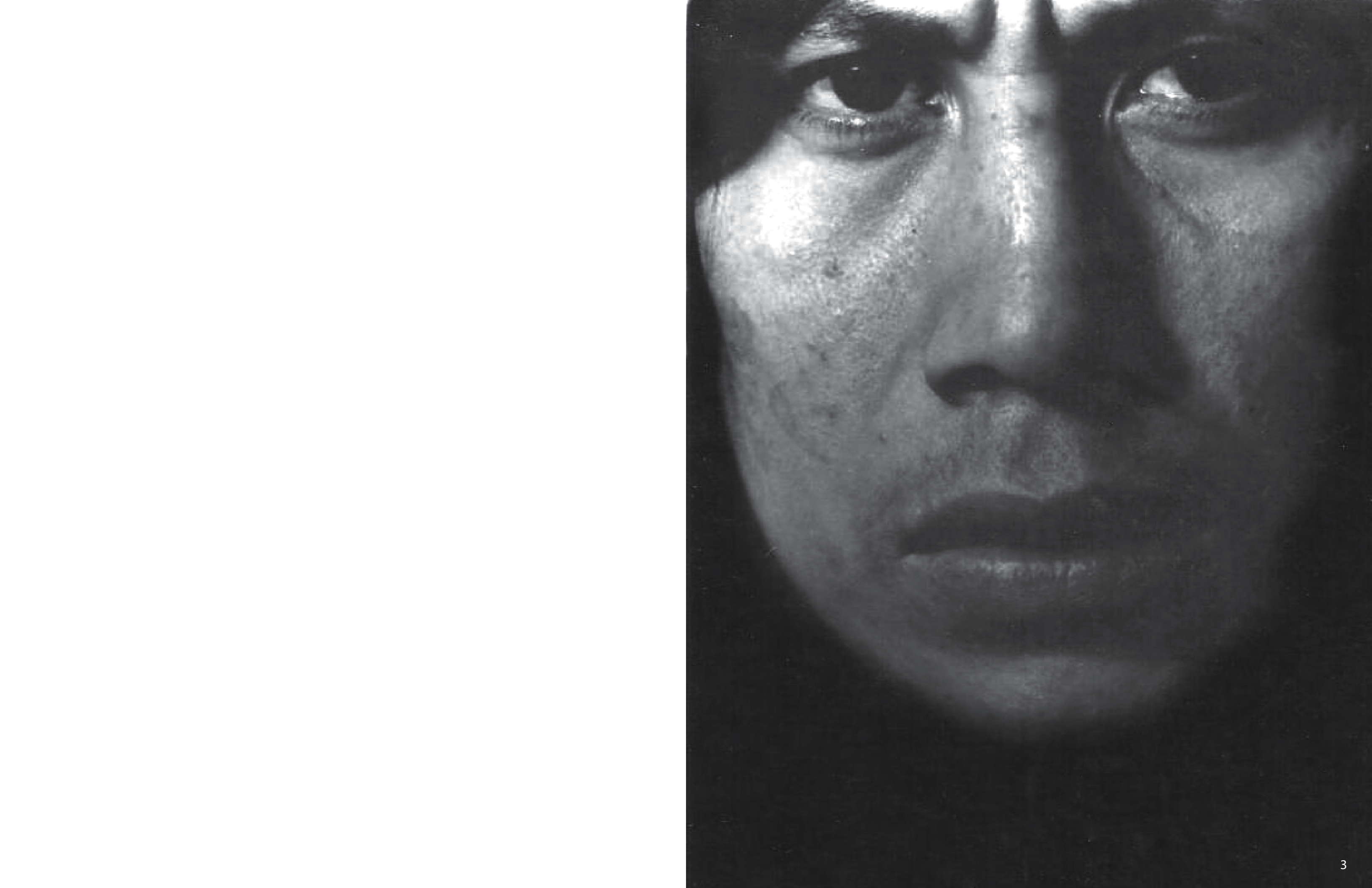


centro cultural
de españa
tegucigalpa



Creo que soy un individuo comunicativo, a veces agradable, sarcástico y con problemas comunes de quien vive en un barrio marginado y da clases cerca de un bar, donde comparte copas junto a compañeros, amigos y artistas varios....

AC



ANÍBAL

CRUZ

Bernard Martínez Valerio
Secretario de Estado en los despachos de Cultura Artes y Deportes

Antonio Sierra
Viceministro de Cultura Artes y Deportes

Jorge Omar Casco
Presidente FUNDARTE

Walter Suazo Aguilar
Coordinador General del Proyecto

Hector Luna
Director del Libro y Documento

Elmor Wood
Director de las Artes-SCAD

Rosa María Prats
Directora Galería Nacional de Arte

Ramón Caballero
Textos

Carlos Bonilla
Fotografías

Marlon Bueso
Diseño Gráfico y Diagramación

Ramón Caballero
Walter Suazo
Edición

Vilma Martínez
Walter Suazo
Compilación

Copyright 2011, Documental Aníbal Cruz
Formato video DVcam, Dirección General
Henry Mancia, material de archivo sobre Aníbal Cruz.
Producción: Marisela Bustillo/Fotografía Hispano Durón
Derechos para esta única edición a favor de la SCAD/CCET

PRIMERA EDICION 2011,
Portada y contraportada, detalle de la obra Aníbal Cruz, óleo y carboncillo/tela
Página 3. Aníbal Cruz, Fotografía B/N, Gelatinobromuro de plata,
8 cm x 11 cm, Colección privada Tegucigalpa

Esta obra es un proyecto editorial de la Unidad Administradora de Proyectos de la Secretaría de Cultura Artes y Deportes, con la colaboración financiera del Centro Cultural de España en Tegucigalpa y el apoyo de la Galería Nacional de Arte, se permite reproducciones parciales para fines académicos, previa autorización de las autoridades competentes, su reproducción consta de 1,000 ejemplares.
Impreso y hecho en los talleres gráficos de la Secretaría de Cultura Artes y Deportes.
Tegucigalpa M.D.C 2011

Luis Belzuz de los Ríos
Embajador de España en Tegucigalpa

María Luisa Benítez
Consejera Embajada de España

Álvaro Ortega
Director CCET

Elena Gutiérrez
Coordinadora General de Cooperación

Adriana Malespín, Karon Corrales, Adrián Bernal
Daisy Colón, Andrés Papoušek y Patricia Rioboó
Programación

Sonia Cedillo y Karlis Ramos
Atención al público

Edwin Vargas y Alexy Cerna
Montaje de exposición

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Honduras:

Centro Cultural de España en Tegucigalpa - CCET

Colonia Palmira, Primera Calle No. 655
Al lado del Redondel de los Artesanos
Tegucigalpa D.C.
FM1100 Honduras

Teléfono: +504 2238-2013
fax: +504 2238-5332
www.ccet-aecid.hn

Oficina Técnica de Cooperación -OTC

Colonia Palmira, Calle República de Colombia No. 2329
Tegucigalpa D.C.
FM1100 Honduras

Teléfono: +504 2231-0237
fax: +504 2232-2459
www.aecid.hn



Prólogo

Carlos Aníbal Cruz Martínez.

Natural de San Juancito F.M. Honduras C.A. conocido como Quilín, el indio, hijo de Luisa Martínez y Juan Cruz. Pintor sin provecho propio, audaz, agresivo y de muy poca inocencia.

Llegó a Bellas Artes el mismo año que Dino, Lutgardo, Rendón y yo, todos muy jóvenes, llegó con un calcetín blanco y otro azul, era el único que llegó con conocimientos plásticos, sabía de carboncillos, grafitos, teoría del color y proporciones, venia de una pobreza que colindaba con la miseria, pero muy dignamente llevada.

Sus primeros modelos fueron siempre perros muertos y vivos, piedras de moler maíz, candiles, casas en barrancos, niños asombrados, gallos y cruces de cementerio.

Conocía la vida mejor que nosotros así que logró convertirse en un amigo, hermano y compañero imprescindible. Siendo alumno de segundo año en la academia ganó su primer concurso internacional, (nosotros aun no tocábamos los colores, según los planes académicos) triunfo que gozamos como nuestro pues era un concurso internacional en Panamá y por encima de grandes maestros de Centro América lo logró. Lo terminé de conocer en España en un auto exilio complaciente, redondeamos allí la idea de lo que debíamos ser como pintores y de cuál sería el rumbo de una pintura nueva en Honduras, ser sensibles frente a la realidad, experimentar sin complejos, nada es fácil todo depende de nosotros.

Nunca lo amargó nada, aunque era visceral con sus ideas y caustico al delirio con sus comentarios. Fuimos cómplices de muchos hechos artísticos, que resultaron un escándalo para *"la vieja conservadora"* como le llamábamos en ese tiempo a Tegucigalpa.

Se iba y regresaba siempre con su única maleta, que era una caja de cartón amarrada con cabuya. Una vez que regresó de Europa se quedó con nosotros departiendo en el Taller La Merced, a las 8:30 p.m. dijo: *"Me voy, quiero agarrar el último bus para la San Francisco"*. Era un miércoles y lo estábamos esperando desde el lunes; al día siguiente me contó que se subió al bus semivacío y se sentó en la parte trasera del mismo; de pronto una mujer le gritó: *"Hola Quilín cuándo vino, Luisa lo ha estado esperando desde el lunes"* (refiriéndose a su madre). Se comunicaban a gritos porque iban en asientos separados, lo que llamó la atención del chofer y del cobrador; además de los dos o tres pasajeros que viajaban en ese momento. Le contestó Aníbal: *"Ah, es que tuve problemas con una conexión de avión que falló y tuve que quedarme un día en Amsterdam"*. (Palabra que provocó la risa cómplice entre el chofer y el cobrador). *"No había vuelo para la Dominicana y de allí conectar hacia Panamá y luego a Tegucigalpa"*. La señora se bajó del autobús primero, luego se bajó Aníbal dos cuadras más arriba. *"Próxima"* (gritó) y el cobrador gritó: *"Pará voo, o que se baja Amsterdam"*. Aníbal se bajó y el bus arrancó e inmediatamente escuchó lo siguiente con la voz del cobrador: *"Huuuyyy Amsterdam"*. Todo esto me lo contó riéndose. Creo que de algún modo así lo trató el país pero fue sin duda el pintor más contemporáneo con su tiempo.

Virgilio Guardiola



(Detalle), Óleo/tela, colección U.P.N.F.M.



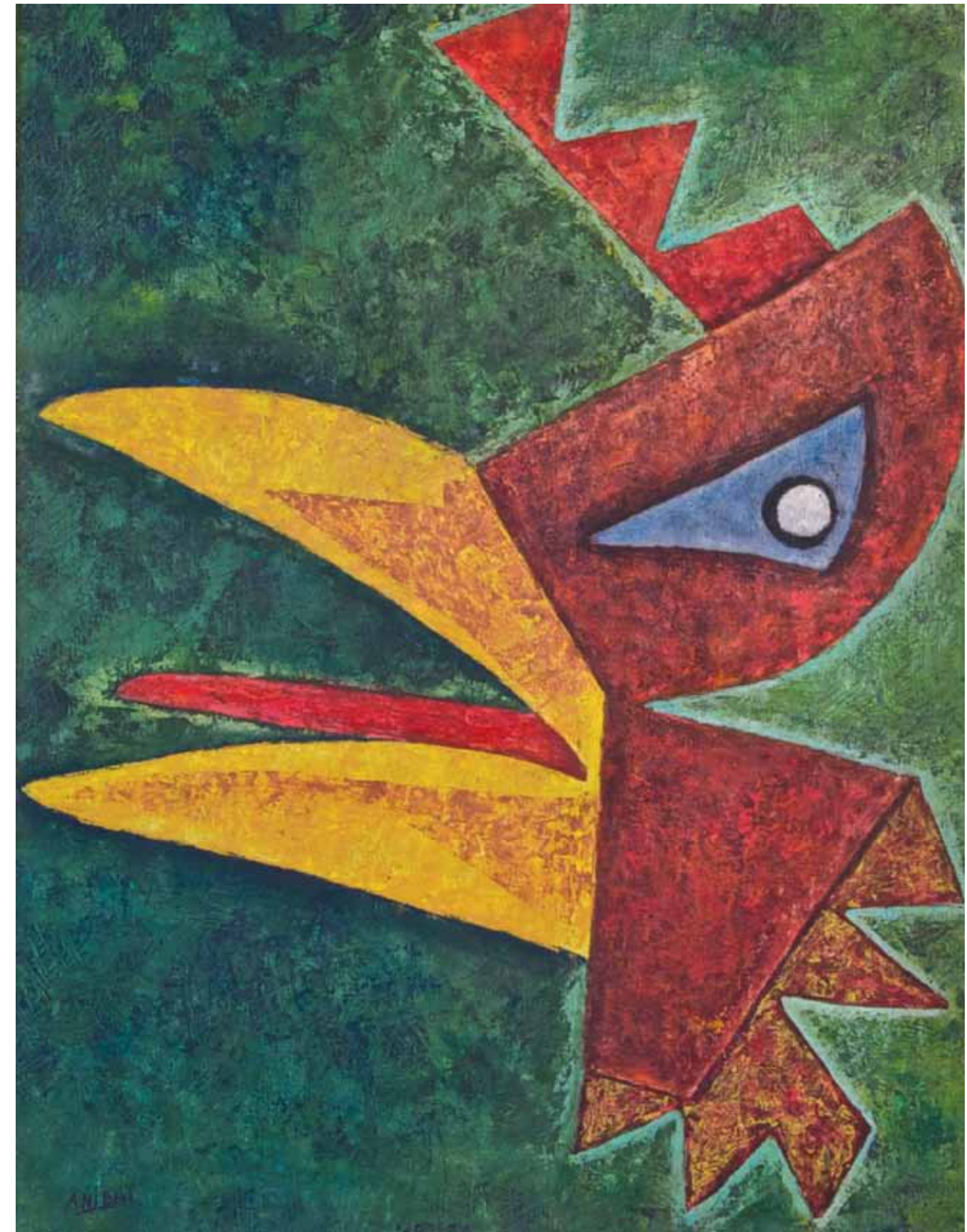
*Clementina Suárez, Óleo/Mazonite, 45 cm x 80 cm,
Colección Centro Cultural Clementina Suarez*



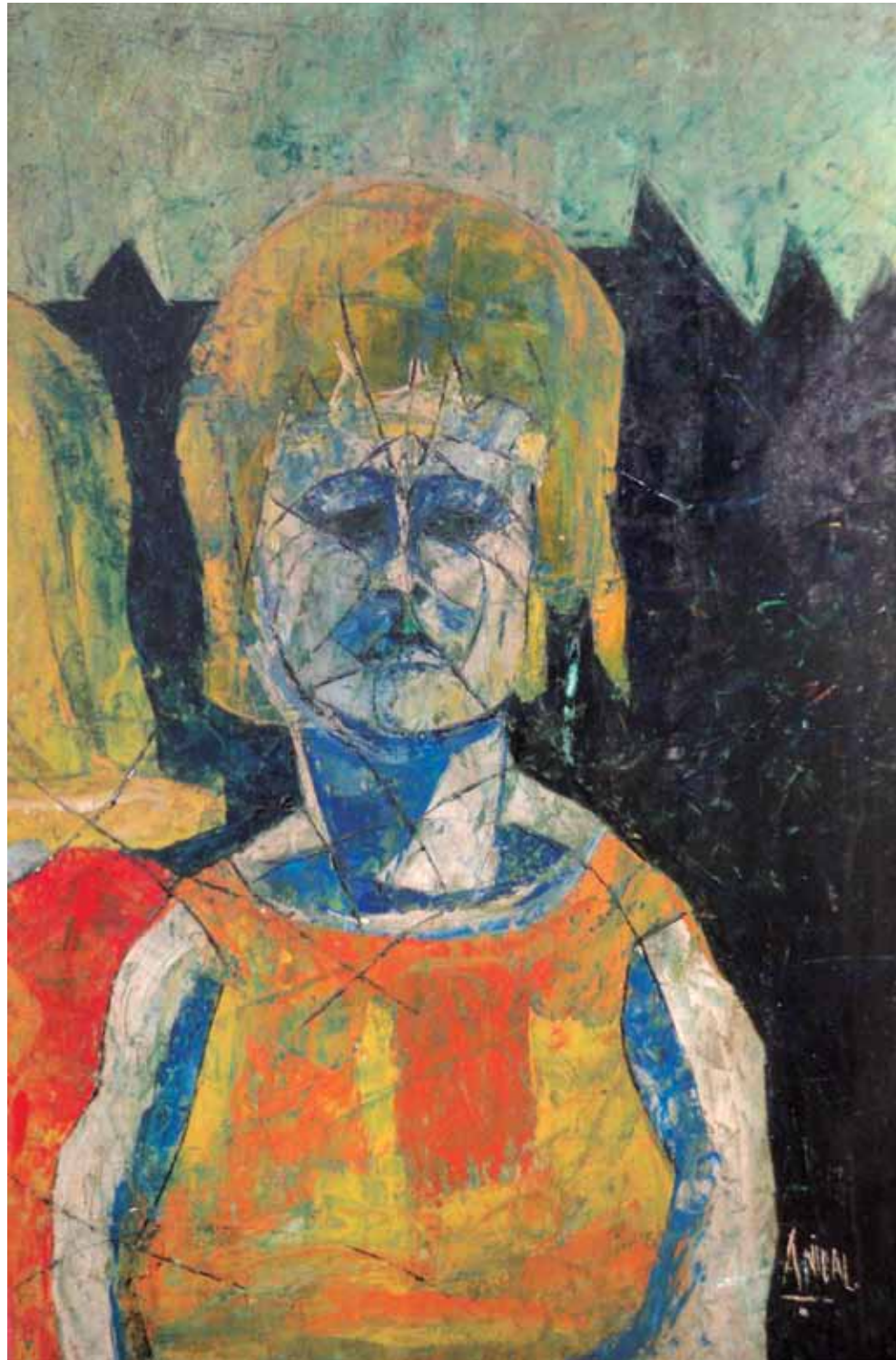
Sin Título, 86 cm x 68 cm, Óleo/tela, Colección Ana Murillo Reina



Virgilio Guardiola, 1968, 44cm x 55 cm, Óleo/Mazonite, Colección José Dagoberto Martínez



Cabeza de Gallo, 1969, 25cm x 49cm, Óleo/Tela, Colección Pinacoteca IHCI



Clementina Suárez, Óleo/Madera, 45 cm X 64 cm, Colección Centro Cultural Clementina Suarez



Sin Titulo, 1970, Mixta/papel, montada sobre mazonite, Colección Rolando Kattan



Sin Título, 1972, 47cm x 62cm, mixta/papel, Colección Rafael Murillo Selva



Sin Título, 1972, 58 cm x 41 cm, Técnica Mixta-papel, Colección Rafael Murillo Selva

No hay pintura sin intenciones ni efectos **Por Ramón Caballero**

Alegra escribir sobre un artista que supo despejar con firmeza las necesidades del arte, sin ofrecer rebajas ni descontentos. No es casual que su obra luzca entre las más inteligentes que conoce el país, por su forma y también por su irónica temeridad. Eso sí, tuvo la suerte de estar precedido por maestros de la talla de Pablo Zelaya Sierra, Ricardo Aguilar y Dante Lazzaroni, quienes le orientaron *tácitamente* en los destinos del buen arte.

Al llegar a Barcelona, cuando era un muchacho, debió recordar con intuición que el arte es más que una representación adosada al soporte. Que es, en todo caso, una compleja agencia de sentido, hecha de hombres, lenguajes y mundos. Luego lo aprendido se hizo premisa, llevándolo a «tierra firme», para dejarle ver entre los mejores artistas nacionales y, adicionalmente, entre los fundadores del arte contemporáneo.

Esta situación de grandeza, justifica no sólo las líneas que siguen, sino otras que han de ser caviladas por la Historia y la Crítica nacionales. Eso es lo que se espera. Por lo pronto, este ensayo se ha preparado con la intención de observar su obra desde tres puntos de vistas correlativos: la superficie, la forma y el concepto. En lo que sigue, se presenta una observación de los puntos de contacto que hacen a toda su obra de superficie, reparando en aquéllos núcleos que le dan vida a su poética. Con todo, estas páginas no quieren salirse de unos límites hace días imaginados, que es provocar agitación crítica. A ella ha de sumarse, en consecuencia, lo que sigue.

Las trampas del trapo

El objeto es una necesidad del arte. Los espacios de la superficie, el cuerpo y el vacío, y las acciones del ambiente, la vida y el hombre sirven, así, en el nivel pragmático. Cuando el objeto se comporta de este modo se dice entonces que un *medio*. Otra es la función del objeto como *signo*, sirviendo al menos en lo sintáctico cuando no lo hace a nivel semántico. En todo caso el objeto garantiza la percepción de la obra y, en algunos, también la *significación*.

Pero no todos los objetos tienen oportunidad de ser medios o de ser signos. La formación social, el estado y el aparato cultural, al servir de entorno, condicionan el uso y desuso de los objetos, sin evaluar el riesgo que supone tanto la exclusividad absoluta como la absoluta exclusión de



Sin Título, 1971, 49.5 cm x 45 cm, Técnica Mixta-papel, Colección Rafael Murillo Selva



Sin Título, 1971, 62 cm x 45 cm, Técnica Mixta-papel, Colección Rafael Murillo Selva

algunos de los mismos. En Honduras, esto ha impedido el pleno goce de la renovación y la multidisciplinariedad. Sirvan de ejemplo las superficies del dibujo, la caricatura, el grabado y la fotografía, que no pudieron lograr ningún peso estadístico en todo lo que vino siendo el arte moderno; más difícil aún es el escenario del arte de acción, quien para existir debe soportar la dura censura de la escuela y la museología localista¹.

Al entrar en la pintura moderna nacional, en la que se inscribe el tiempo de Aníbal Cruz, se observa que el objeto no logró ofrecerse en toda su potencia (espacio-acción/medio-signo). Todo indica que el dominio perteneció al «objeto estático», vale decir, el espacio-medio. Al respecto debe señalarse esta idea: cuando el objeto funciona a este nivel pragmático, le corresponde a la imagen, sin ayuda de nadie, fraguar su propio itinerario de sentido. Sin embargo, hubo algunas líneas de ensanchamiento fundamentales; esto parece decirse en los espacios-signos de Pablo Zelaya Sierra, Álvaro Canales, Dante Lazzaroni, Arturo Luna, Mario Castillo y Juan Ramón Laínez, trabajados a plenitud en su nivel sintáctico. En la memoria deben familiarizarse los cuadros arenosos de Sierra y las telas aplastadas de Laínez, en cuyas superficies se fue divisando plenamente el *collage*.

Por fortuna, en Cruz el objeto siempre fue más que un simple medio. Sin renunciar al objeto-espacio, hizo que los materiales avanzaran a ser constituyentes sintácticos y unidades de sentido. Con seguridad, tal conversión debió ocurrir una vez que su idea de arte alcanzó cierta sedimentación, durante sus años de estancia en Barcelona². Al tener un análisis de las tendencias en boga, debió concluir que el texto artístico era, antes que una dicotomía (medio/discurso), una sincronía de «partes interesadas», contando con el propio objeto. Gracias a esta teórica posmodernista, fue más fácil, en primer lugar, andar el camino renovador de Zelaya Sierra y, en segundo, usar el objeto en clave *holística*. Por esta última razón hay que hacer mención de su nombre dentro del primer grupo generacional del arte contemporáneo, al que pertenecen también los «mercedarios» Felipe Burchard y Ezequiel Padilla y el ya fallecido escultor Obed Valladares.

Sin embargo, para seguir adelante, es necesario saber cuál es la diferencia entre el espacio-medio y el espacio-signo. Sin pensarlo demasiado, se puede decir que no todos los objetos significan y, cuando lo hacen, no todos actúan en el mismo nivel textual. Un objeto es medio cuando se

1. Ejemplos recientes: Grupo Manicomio, en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1999); Jacob Grádiz, en la X edición de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras (1999); César Manzanares y Los Artistas de la Gente, en la edición XIII (2002); Adán Vallecillo y Leonardo Gonzales en la XVI (2005); El Círculo, en la periferia del Congreso Nacional de la República (2002).

2. Entre 1967 y 1972 estuvo en Barcelona, con regresos más o menos continuos.

presenta tal como es, sin representarse ni representar nada; a este nivel, el objeto necesita de accesorios como el enmarcado, pues lo que se anhela es que la imagen no sea víctima de prontas interferencias. En cambio, un objeto es signo cuando actúa dentro de la estructura sintáctica como significante, o dentro de la estructura semántica como significado *autorreferencial*³.

En el caso de Cruz, gran parte de su producción se conforma al espacio-significante, ofreciendo una tela con un artesanado desnudo y, de frente, una superficie con brechas descoloradas, «grafitiadas» o grumosas, donde muchas veces lo icónico cede ante la abstracción y el informalismo. Este mismo orden visual se haya también en algunos de sus dibujos y acuarelas, trabajados con formas esquirladas, efímeras o dispersas. Para placer nuestro, esta «precariedad» no siempre fue algo clandestino; en una de las bienales de pintura del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana a media década de los noventa, el jurado le asignó sin ambages el máximo reconocimiento del certamen.

En adelante, se puede afirmar que el objeto sólo puede afectar el *sentido* del arte si logra participar como constituyente o unidad sintáctica o semántica. De no ser así, su uso se reduce a ser elemento de sensorialidad, y esto a nivel pragmático. El valor funcional del objeto, en consecuencia, sólo ocurre si contribuye más allá de lo infraestructural, a nivel textual. En la pintura, el dibujo y la acuarela de Cruz el espacio no sólo media sino que al mismo tiempo se integra; el objeto se presenta para «tomar la palabra», vindicando sus instrumentos (tela, papel, grapas, pigmentos, carbón, barniz, etc.) a través del trabajo signico y, de paso, sirviendo de querrela contra las convenciones pictóricas localistas⁴, que siguen sin admitir el encuentro neto entre el objeto y la representación. He aquí otra vez la seguridad conceptual del artista.

Tomando obras suyas de todos los tiempos y géneros, uno se encuentra que gran parte del comportamiento de la imagen es gracias a la inducción de los mismos materiales, los que por «autorización» del artista supieron deambular por la superficie pictórica. Sin duda, esta es la lúdica que lo hace imprescindible y memorable, y esto en contra de la anécdota de cafetín, que vino luchando por situar su trabajo como ejemplo de la «mala cocina»; y cómo no, si la calidad

3. Es la capacidad que tiene el objeto, como parte de la obra, de referirse en forma directa a sí misma, a través de su forma sintáctica.

4. En una nota encontrada para darle forma a este trabajo, Aníbal Cruz decía «...me detengo en el detalle, pero mi emancipación de lo convencional me aleja de la precisión del dibujo tal como lo hacen otros pintores o coloristas del dibujo...». En apoyo a la visión del artista, en 1968 Francisco Salvador decía que era necesario «...aniquilar las conveniencias, gritar abiertamente con sonidos vigorosos, con anillos... [pues] no debemos conformarnos con los convencionalismos, los lances oportunos, el empleo anquilosado, el sentimiento barato, la falsedad inoperante de antepasados muertos...». Citato en Leticia de Oyuela (1998) La batalla pictórica. Síntesis de la pintura hondureña, Centro Editorial, Tegucigalpa, p.186.

originaria de los materiales se confunde con la *función estética*. En esto último, Cruz no sólo demostró que ser eficiente, sino también efectivo.

Dentro de la calidad expresada por Cruz, deben señalarse algunas ideas pretensiosas conectadas con la experiencia pos-Barcelona, especialmente con la serie de *performances y happening* que él y Virgilio Guardiola realizaron en Comayagüela en los años setenta. Me refiero aquí a la llegada del objeto-acción, algo que debe entenderse incluso como una exploración dentro de su propio programa plurirreferencialista que jamás concluiría. En este caso, se debe hablar de un lienzo-significante que tiene la exigencia de funcionar, al mismo tiempo, como significado y, en adelante, como referente; con seguridad, esta labor tautológica debe servir para clarificar, en parte, la estética de Aníbal Cruz, la cual ha sido contrariamente interpretada por razones de época, tal vez, como ejemplo de una práctica ideológica contestataria. Gran parte de este concepto de *arte-autorreferido* debe buscarse en las telas que produjo al llegar la mitad de los 90, cuando fue sorprendido por una enfermedad que le trajo la muerte.

La indiscreción del signo

Precisar la *función* del arte parece ser una premisa desde la Modernidad. En el caso de Honduras, esta conciencia de *comunicar a través del lenguaje del arte*, fue un mérito de Pablo Zelaya Sierra, quien además de aportarle secularidad, supo ofrecerla explícitamente. En adelante otros siguieron la lección, dejándose regir por otros sistemas iconográficos más cercanos en el tiempo y más ricos en «incertidumbre», como le sucedió a Ricardo Aguilar, Mario Castillo, Arturo Luna o Juan Ramón Laínez, antes del Taller de la Merced.

Si bien en Aníbal Cruz el lenguaje nunca ocupó un lugar privilegiado, está claro que le sirvió de punto de partida para suturar un mensaje cargado de sentido; en cualquier caso, su idea era darle a los elementos de la comunicación ⁵ una oportunidad de interacción a través del arte; de allí su constante inquietud por el discurso multifuncional y la práctica multidisciplinar, premisa de sus atrevidos *performances* y pinturas raras. Por esta misma razón, no es posible ligar directamente su obra con la realidad-mundo; hay que decir más bien que lo suyo fue multilateral, debido en

5. La comunicación es siempre un intercambio de mensajes (la obra de arte, por ejemplo) entre individuos (artistas/espectadores) a través de un proceso de transmisión (exposición, por ejemplo) en el que tienen participación muchos elementos, entre ellos: el emisor, el receptor, el canal (el lienzo, por ejemplo), el lenguaje, el referente y la situación (expográfica, por ejemplo).

parte a que la propia iconografía era más símbolo que índice ⁶, señalando así algo más: *que la realidad del arte no existe sino sólo a partir de la obra misma*.

En apoyo al lienzo-significante, que potenció y le fue dando forma a su obra, Cruz logró introducir desde muy temprano los típicos constituyentes de la imagen (la línea, el color, la textura y la forma) de una manera tal que pudieran avalar las distintas funciones comunicativas, repartidas en favor del sujeto, el lenguaje y el mundo. Este *holismo* permite explicar a plenitud el compromiso estético del artista, quien se propuso descentralizar el referente-mundo, logrando con ello la conversión del *percepto* en concepto y la denotación en experimentación. Fue así como los puntos de partida (ontológicos y axiológicos) se fueron ajustando a la consumación total de la *polisemia*. Esta apertura naturalmente vino a oponerse a todo el academicismo basado en las formas comunes del reflejo.

El arte como *proyecto experimental* constituyó para Cruz no sólo una necesidad sino un fundamento, pues sólo así era le posible responder creadoramente. Sin duda, al pensar así, tenía en sus manos una constante que le permitía sacar «la mejor parte» de las coyunturas críticas, del arte, la existencia y la sociedad. Sólo así puede explicarse cómo durante tres décadas su obra se mantuvo con deseos de ser y de participar. Esta cualidad, extraña en casi todos los maestros del modernismo posterior al medio siglo XX, parece ser un privilegio conocido sólo por él y los otros dos «mercedarios» ya citados, Burchard y Padilla Ayestas.

Ahora bien, cómo fue posible este proyecto experimental. Ya se dijo, uno de los pilares fue el ennoblecimiento de la superficie al escalonarla a nivel sintáctico y semántico, con lo cual, a su vez, abrió fuego contra la vieja fórmula de producir *representación* únicamente a partir de la realidad exógena. Otro fue la perforación del discurso con «lexemas» más cercanos, temperamentales tal vez, como la emoción, la sensación y la invención. Y como resultado de los anteriores, el escrutinio paciente de los constituyentes morfosintácticos, proponiendo nuevas rutas de ejecución compositiva, en cuyo caso los elementos primarios pasaron a ser unidades (huecos y figuras) y archiunidades (fondos y masas). Al final de proceso no sólo tenía un *enunciado cabal*, sino una compleja *enunciación* ganada con absoluta eficacia.

Al desagregar la obra en planos de sentido, uno está obligado a detenerse aún más en la morfosintaxis de su obra, en la pintura, la acuarela y el dibujo, pues allí es donde se evidenciaron

6. Un índice es un signo que tiene conexión real con el referente; la conexión se puede dar por proximidad, por causa-efecto o por cualquier tipo de conexión natural. Son los responsables de señalar un objeto presente o la dirección en que éste se encuentra.

las fuerzas creativas de Cruz, en nada coincidentes con el virtuosismo técnico de muchos artistas coetáneos, buenos en habilidad descriptiva pero escasos en información poética.

En este artista el uso del color fue especial, pues funcionaba como línea, figura y masa y, al revés, lo especial de estos constituyentes es que sabían relativizar el color, ofreciéndole sus propias formas. Esta reversibilidad le permitió «democratizar» la suscripción de todos los elementos plásticos, dejando de resultado una pintura de mucho gesto, boceto, icono y símbolo; en cuyo caso ha de ser mejor hablar de un *sistema de modelización*⁷ más que de una *función modelizadora* particular, pues los grados de realidad (identidad, identificación, alteración, abstracción y arbitrariedad) como las realidades mismas (sujeto, lenguaje y mundo) aparecen confundidos, de modo que es imposible demarcar qué parte es representación, qué simbolización y qué arbitrariedad. En este punto la obra de Aníbal Cruz prefija el arte de Arzú Quioto, Víctor López y Bayardo Blandino, al ofrecerles cierta cautela figurativa y algo de oquedad formal.

Al estudiar el hueco y la figura, a camino entre los constituyentes plásticos y el discurso total, descubrimos que la forma del espacio ha quedado repartida entre la sucesión en perspectiva y la interpenetración planimétrica; lo que sirve para demostrar, por un lado, que no todos los referentes operados por el artista fueron concebidos como figuración, simbolización o convencionalidad; por el otro, que su obra no fue sino consecuencia de un trabajo narrativo perpetrado desde distintos puntos de vista, lejos del «estilo acabado» que por ignorancia o necesidad cotidiana muchos creadores siguen tolerando abiertamente.

Al entrar a las formas globales de su obra, la masa y el fondo, no queda otra idea que convenir en que su imagen es, en todo, un ejercicio de polisemia: puertas abiertas al reflejo, porque es mundo, y también al *proyecto*, porque es subjetividad y lenguaje. Esto es cierto en cada lienzo y papel. En Aníbal Cruz el discurso es polivalente por finalidad y necesidad, por causa y efecto. Lo que le ha ocurrido al lienzo no es gratuito; ni tampoco lo que le ha pasado a su morfosintaxis. Ambos campos del texto sirven a un concepto de arte que ha deseado la «indeterminación» no para huir de los rigores de la observación, sino por querer cumplir más completamente; esto es, representando la realidad por medio de señales y presentándose así mismo como una señal del hombre. Por eso su pintura no admitía sesgos, ni siquiera estéticos, pues ha de saberse ahora que el carácter «ecológico» de su propuesta frenaba tanto la exclusividad como la exclusión de cualquier elemento artístico o comunicativo.

7. Véase Justo Villafaña (1985) Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid.

Nuevamente: no es casual que Cruz haya ensayado, en los primeros años 70, el performance y el happening; como todo buen artista se dio cuenta de que el valor social de estos géneros accionales derivaba de la asistencia concreta del artista y de su público en la formación e interpretación *conjunta* de la obra. Por eso, y a pesar de las acusaciones de locura que le hacían los familiares, insistía en el sentido de esta práctica; sin embargo, pasados los años la presión por afirmarse lo llevó a desistir de tal ejecución. Luego de tres décadas, cuando sólo nos quedan de estas acciones la anécdota y la admiración, son otros quienes las han potenciado, teniendo a César Manzares y a Fernando Cortés entre los retoños más firmes e inteligentes⁸.

Las sombras del ojo

En el caso de Aníbal Cruz, tal concepto de arte supuso la admisión de muchos encuentros con la realidad, sintiendo el dolor a veces, pero sin descuidar la inteligencia y el carácter. Fue esta disciplina interna quien lo sostuvo ante las presiones cotidianas y los fueros ideológicos, desde sus años de academia. Sin embargo, tal disciplina nunca significó para él un estar-siempre frente al caballete (como algunos lo hacen sin lograr por ello alguna excelencia), sino un estar-siempre, juntos, el yo y el mundo, en un acto de penetración consciente y responsable; pues sólo así ocurren los hechos y los valores, la experiencia y la búsqueda, el trabajo y la creación.

Sin embargo, cuando se ha llegado a la obra de Cruz, los «acuerdos de lectura» se reducen a señalar, en primer lugar, la condición física de su pintura, esto es, hablar de la precariedad de sus medios; y, en segundo, la condición representacional, en cuyo caso sus formas (figurativas) son remitidas a la situación social que les dio origen, confiándole a los hechos políticos y a las virtudes ideológicas del artista toda la verdad. Con este método de interpretación se ha desbrozado gran parte del fenómeno artístico nacional, demoliendo así todo lo que de estético, lingüístico y conceptual pudiera tener cada obra, proceso o producción plástica. Esto puede verse incluso en los textos críticos e historiográficos de Leticia de Oyuela y Longino Becerra, donde la anécdota biográfica y la crónica social se apoderan del juicio sin poder decirnos mucho sobre el discurso artístico, quien ha de ocupar siempre el centro mismo de la Historia y la Crítica del Arte⁹.

Los hechos sociales y del arte mismo condicionan al artista y a su obra, pero no por ello ésta ha de ser sólo reflejo de esta situación. Con ello se quiere decir que el arte sabe expresarse también

8. Para entender mejor el tema, véase Adán Vallecillo (comp.) (2011) La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras. 2000-2010. Consultores de Arte, Ciudad de Guatemala.

9. Véase al respecto Genaro Talens y otros (1998) Elementos para una semiótica del texto artístico. Cátedra, Madrid.

como representación de sí mismo, que dice y se dice (emisión). Adicionalmente, en él cabe la voluntad del artista, quien siempre afirma, promete o advierte a través de la representación (intención), y esto más allá de los hechos. Lo que el artista dice, además, tiene ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del espectador, pues toda interpretación nos empuja a (conminación).

De la naturaleza emisiva de su obra se hablado mucho, pues todo esto tiene que ver con el uso pragmático del lienzo y el uso sintáctico de los constituyentes, las unidades y las archiunidades formales; pero hay que profundizar en los valores «ofertados» por el artista y los valores «consumibles» por el espectador. En uno de mis ensayos anteriores insinuaba que casi todo el arte moderno hondureño corría por cuenta del referente-mundo, valorado en términos de identificación icónica casi siempre, y también hablaba de los valores metalingüísticos y poéticos presentes en la pintura de Pablo Zelaya Sierra, Ricardo Aguilar, Dante Lazzaroni, Arturo Luna, y la primera de Mario Castillo y Gregorio Sabillón, ello con la intención de marcar, después, lo que podría ser el concepto de arte para ciertos grupos generaciones como el Taller de la Merced.

La conclusión en ese entonces era que los «mercedarios» habían avanzado hacia un concepto del arte fuertemente comunicativo, esto es, dispuesto a patentar la subjetividad del artista y la «curiosidad» del espectador como puntos de partida semánticos. Y decía que parte de la «ganancia» radicaba en la conversión de este último en un agente de realización artística; eso se infiere perfectamente en la pintura política de los «mercedarios» hecha en las calles y para la gente de la calle, donde cohabitaban al amparo de las constantes movilizaciones, huelgas y motines.

Este núcleo pragmático, desde el punto de vista de la connotación, no siempre fue desarrollado con la misma sensibilidad, pues hay que saber que muchos artistas no resistieron el drama de la realidad social, de modo tal que sus obras terminaron por ser más doctrina que imagen y más descripción que metáfora. Esta es la nota más triste para muchos artistas «mercedarios». A la par de éstos, muchos maestros de academia aprovecharon para hilvanar una estilización de corte decorativo, que le servía a la burguesía de sofisticada contraparte; debe recalarse que semejante estilización no fue algo descubierto *ipso facto* para disolver el compromiso social, sino que respondía a una forma de hacer arte ya presente antes de los 70 y continuada después de la Caída del Muro de Berlín, cuando el mercado nacional del arte tenía mejor estado y tamaño. En todo caso, vigilar todos los flancos y no ceder fue algo que muy pocos conocieron en esas décadas (70/80); por mucho que moleste reiterar, es obligatorio mencionar otra vez los nombres de Felipe Burchard, Ezequiel Padilla y Aníbal Cruz.

Ensachar este contexto no tiene otra intención que no sea servir de fondo para comprender la axiología de Aníbal Cruz, compleja como en muy pocos artistas. A sabiendas de que la situación era brutal para la vida y para el desarrollo mismo del artista, no cayó en la trampa de adelgazar su poética en favor del referente-mundo, sino todo lo contrario: para validar este mundo preparó una agencia comunicativa de naturaleza «ecológica».

Así, los valores ofertados por él no fueron el grito contestatario, la crónica callejera o la pugna anticlasista, sino la imagen del silencio, la ironía intelectual, el recuerdo o la esperanza de días mejores, tal como se puede ver en la obra posterior de su amigo Víctor López, Rendijas de la memoria. Cruz aprendió que el sentido del arte no lo da la coyuntura social, sino la fuerza del concepto y la visión del porvenir, pues sólo así lo estético vale como *proyección*. Esta es la razón que encumbra la obra de Zelaya, Aguilar y Luna hasta el escalón más alto del arte moderno nacional, del cual son partícipes definitivos Aníbal Cruz y Obed Valladares.

Al decir esto, se entiende nuestro rechazo por aquellas lecturas «sociológicas» que detienen el contenido de la obra en los hechos políticos, con lo cual no sólo dañan la intención del artista y la misma representación, sino el valor de la situación social, al entenderla como una realidad «administrativa», sin ninguna carga antropológica y existencial. Esta trampa fue difícil de sortear para muchos artistas de los años en cuestión, pues la realidad les cayó «como ladrón en la noche» justo cuando sus instrumentos formales y conceptuales estaban en proceso de construcción, de modo que debieron admitir la derrota en el acto.

Uno puede entender, ahora, la impotencia, la respuesta doblegada, la insuficiencia volitiva y la ingenuidad doctrinaria en muchos de esos cuadros; y también entender por qué algunos de esos mismos artistas tuvieron que dar su respectivo «bandazo» al llegar los 90, como lo ha denunciado cabalmente el crítico de arte Carlos Lanza; pues su iconografía ya no tenía razón de ser incluso para el más coloquial de los mercados, ahora emocionados por las virtudes netas de creadores que siempre han estado entre nosotros: Miguel Ruiz Matute, Gregorio Sabillón, Mario Castillo y, cómo no, Armando Lara, uno de los estandartes de la morfología modernista.

Se enfatiza en esto con la idea de marcar aún más el nivel en que Cruz defendía no sólo la representación, sino la intención y el efecto. Al observar su obra, uno sabe que existe ahí una voluntad de decir, de experimentar y de jugar incluso, que lo margina de cualquier discurso unidireccional. Y en verdad, la pintura de Cruz, con todo lo que ha sido de compleja, no puede allanarse sin antes saber que lo suyo es apertura, intersección de metáforas, juegos formales,

Ensachar este contexto no tiene otra intención que no sea servir de fondo para comprender la axiología de Aníbal Cruz, compleja como en muy pocos artistas. A sabiendas de que la situación era brutal para la vida y para el desarrollo mismo del artista, no cayó en la trampa de adelgazar su poética en favor del referente-mundo, sino todo lo contrario: para validar este mundo preparó una agencia comunicativa de naturaleza «ecológica».

Así, los valores ofertados por él no fueron el grito contestatario, la crónica callejera o la pugna anticlasista, sino la imagen del silencio, la ironía intelectual, el recuerdo o la esperanza de días mejores, tal como se puede ver en la obra posterior de su amigo Víctor López, Rendijas de la memoria. Cruz aprendió que el sentido del arte no lo da la coyuntura social, sino la fuerza del concepto y la visión del porvenir, pues sólo así lo estético vale como proyección. Esta es la razón que encumbra la obra de Zelaya, Aguilar y Luna hasta el escalón más alto del arte moderno nacional, del cual son participes definitivos Aníbal Cruz y Obed Valladares.

Al decir esto, se entiende nuestro rechazo por aquellas lecturas «sociológicas» que detienen el contenido de la obra en los hechos políticos, con lo cual no sólo dañan la intención del artista y la misma representación, sino el valor de la situación social, al entenderla como una realidad «administrativa», sin ninguna carga antropológica y existencial. Esta trampa fue difícil de sortear para muchos artistas de los años en cuestión, pues la realidad les cayó «como ladrón en la noche» justo cuando sus instrumentos formales y conceptuales estaban en proceso de construcción, de modo que debieron admitir la derrota en el acto.

Uno puede entender, ahora, la impotencia, la respuesta doblegada, la insuficiencia volitiva y la ingenuidad doctrinaria en muchos de esos cuadros; y también entender por qué algunos de esos mismos artistas tuvieron que dar su respectivo «bandazo» al llegar los 90, como lo ha denunciado cabalmente el crítico de arte Carlos Lanza; pues su iconografía ya no tenía razón de ser incluso para el más coloquial de los mercados, ahora emocionados por las virtudes netas de creadores que siempre han estado entre nosotros: Miguel Ruiz Matute, Gregorio Sabillón, Mario Castillo y, cómo no, Armando Lara, uno de los estandartes de la morfología modernista.

Se enfatiza en esto con la idea de marcar aún más el nivel en que Cruz defendía no sólo la representación, sino la intención y el efecto. Al observar su obra, uno sabe que existe ahí una voluntad de decir, de experimentar y de jugar incluso, que lo margina de cualquier *discurso* unidireccional. Y en verdad, la pintura de Cruz, con todo lo que ha sido de compleja, no puede allanarse sin antes saber que lo suyo es apertura, intersección de metáforas, juegos formales; reversibilidad de la masa y el vacío y síntesis sorprendidas de los constituyentes formales; presencia del mundo por la vía del referente, de objeto y el sentido; presencia del sujeto por medio del referente, la *ilocución* y la *perlocución*; presencia del arte por medio del lenguaje, el objeto y la experiencia. Este holismo no sólo lo hizo cruzar con solvencia la época final del siglo XX, sino que lo llevó hasta la línea de salida del arte contemporáneo, adjudicándose el mérito de estar entre los fundadores del arte interdisciplinar actual. Lo que antes le había tocado asumir a Pablo Zelaya Sierra con respecto al arte moderno, le correspondió hacer en los 90 a Aníbal Cruz, Burchard, Padilla Ayestas y Valladares en relación con el arte actual.

Al finalizar el texto, importa señalar los efectos de su obra. Es imposible medir del todo su penetración en el arte contemporáneo, aún así lo suyo parece conciliar muy bien con algunas formas de producción actuales. Aquella precariedad del objeto que siempre le acompañó como parte de su *poética*, tiene un nuevo sentido en la escultura instalacional de César Manzares y Jacob Grádiz, en los *collage* de Jorge Oqueli, en la pintura gestual de Federico Rosa, y un poco antes en las *intervenciones* del espacio público del Taller el Círculo y el grupo Lacrimógena, en donde prima lo transitorio.

En cuanto a los valores morfosintácticos no es necesario ir lejos, en el intersticio 80/90 era sintonizable en los lienzos de Xenia Mejía, y más acá, en la pintura de Bayardo Blandino, Guillermo Macchi y Byron Mejía. El concepto holista suyo puede adjuntarse sin problemas a los proyectos interdisciplinarios de *Fragmentación desde el centro de América* y *Zip (504) Un país cinco estrellas*, y tal vez con mayor cuidado en el proceso estético abierto por Adán Vallecillo al correr la primera década del presente siglo

Coda

Sin duda, este ensayo es una mirada rápida de su obra, sin embargo, la intención primera ha sido la de resituar el valor de su poética más allá de las lecturas comunes que la han venido comentando como si fuera «resultado de época», descuidando la validez del sujeto y el lenguaje. La preocupación vino a ser entonces, aquí, demostrar cómo en Aníbal Cruz el soporte no sólo era un puro pre-texto, sino un lugar cargado de sentido; algo que, sin embargo, sigue provocando más mofa que admiración. Con seguridad, el trabajo con la superficie debe ser interpretado como una de esas querellas silenciosas que Cruz venía entablando contra los excesos de la convención modernista, insensible muchas veces a la comunicación de «largo alcance».

En el camino se han presentado las virtudes formales del artista, diciendo que lo suyo fue la búsqueda de la síntesis, la reversibilidad y la indeterminación, como senda que le permitió granjearse una iconografía «rizomática», rica en puntos de partida semánticos.

Al final, se ha querido justificar la calidad conceptual de Cruz, comprobando la fuerza de sus argumentos en medio de las dificultades particulares de los años 70/80 y el curso primigenio del arte actual. Todo este diagrama, sin embargo, no es suficiente para entender a Cruz, pues su obra exige más profundidad y mayor extensión, promesa que debería cumplirse pronto, pues la gestión cultural no siempre apoya la idea de investigar los fundamentos de nuestro ser nacional. Con todo, hay que saludar la iniciativa de quienes desde el Estado y la cooperación internacional insisten en que Aníbal Cruz merece un homenaje. Esto sirve, además, para hacerle justicia a quienes con su trabajo han definido el sentido del Arte Hondureño.

Tegucigalpa, noviembre de 2011.



*Sin Título, Óleo/tela, 1973,
200cm x 150cm,
Colección
Universidad Pedagógica
Nacional Francisco Morazán*

ANIBAL
73

Mi pasión por la pintura desde que por casualidad entré en el círculo de la plástica, está vinculada a hechos que aún me atan o que no me dejan liberarme, son el caldero de donde extraigo lo más interesante que puede haber en mi obra plástica...

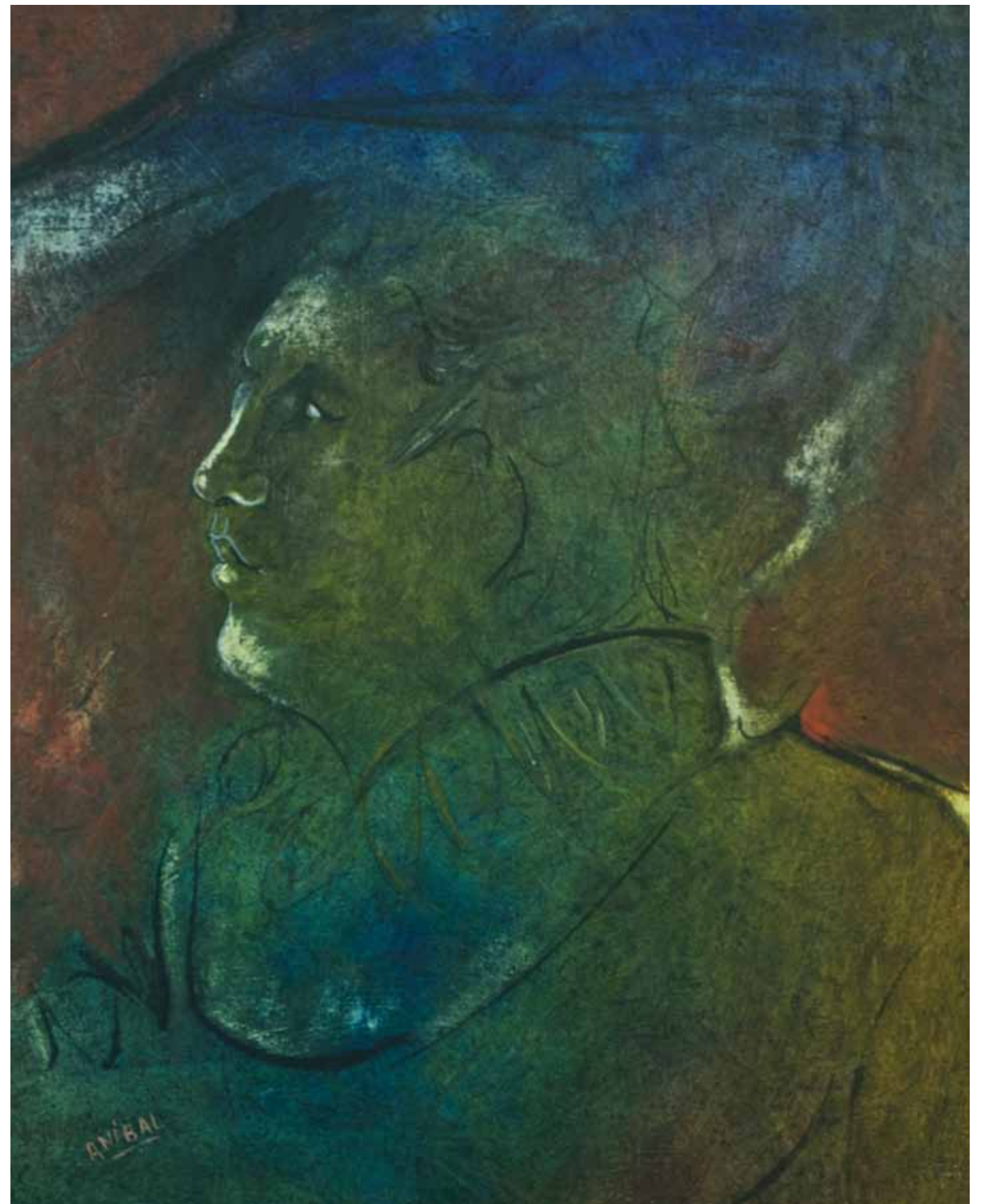
AC



*Rearedo de Cataluña, 1986, 40x25cm.
carboncillo/papel*



(Detalle), Colección Banco BAC-CREDOMATIC



Sin Título, 38cm x 47 cm, Óleo/tela, Colección Privada Tegucigalpa



*Sin Título, Óleo/tela, 70cm. x 89.5 cm.
Colección Rafael Murillo Selva*



Sin Titulo, 16cm, Óleo/Madera, Colección Privada, Tegucigalpa



Detalle Los Amantes, Mixto/Tela



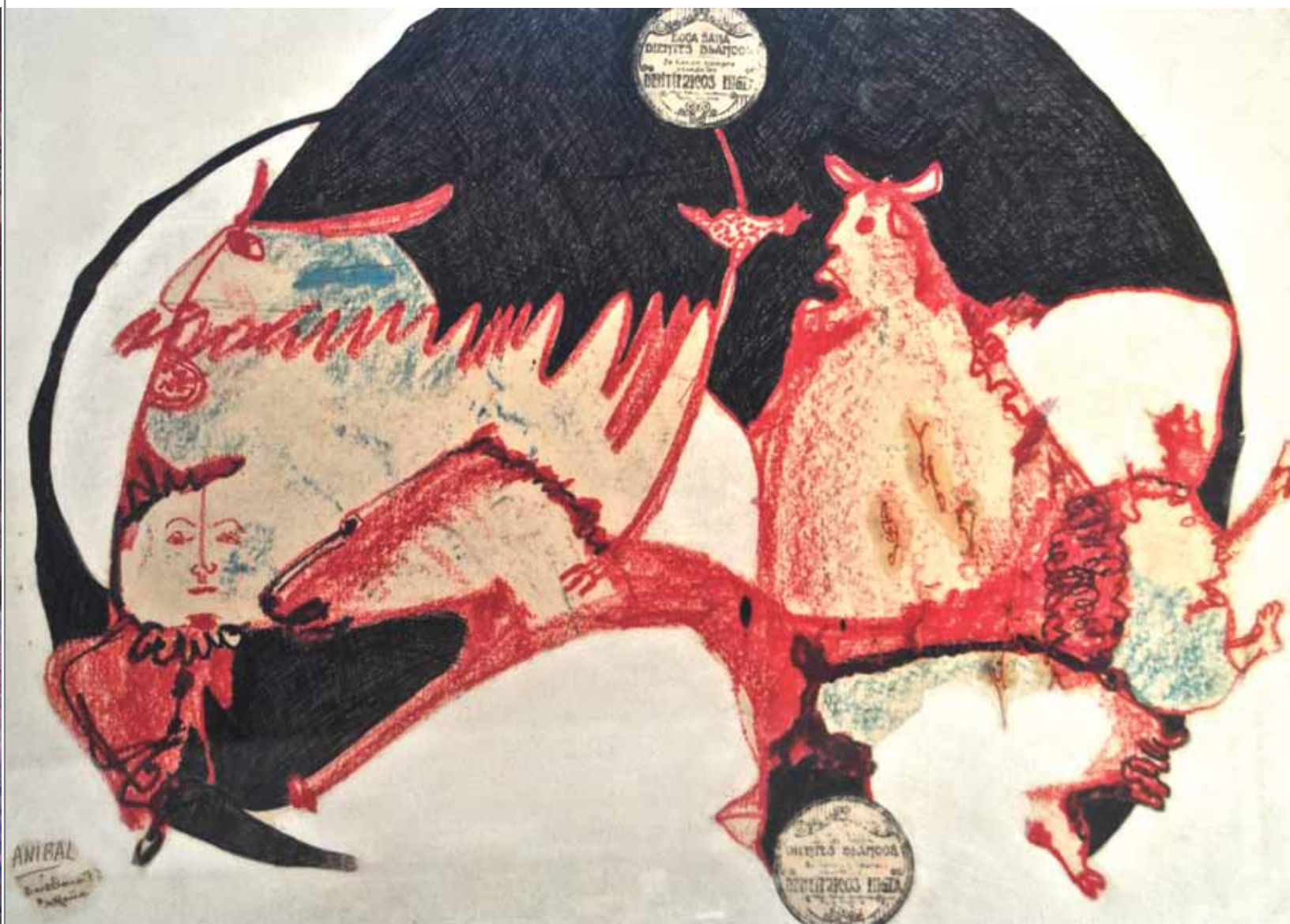
Baño de India, 1978, 65 cm x 90 cm, Óleo/tela, Colección Privada, Tegucigalpa



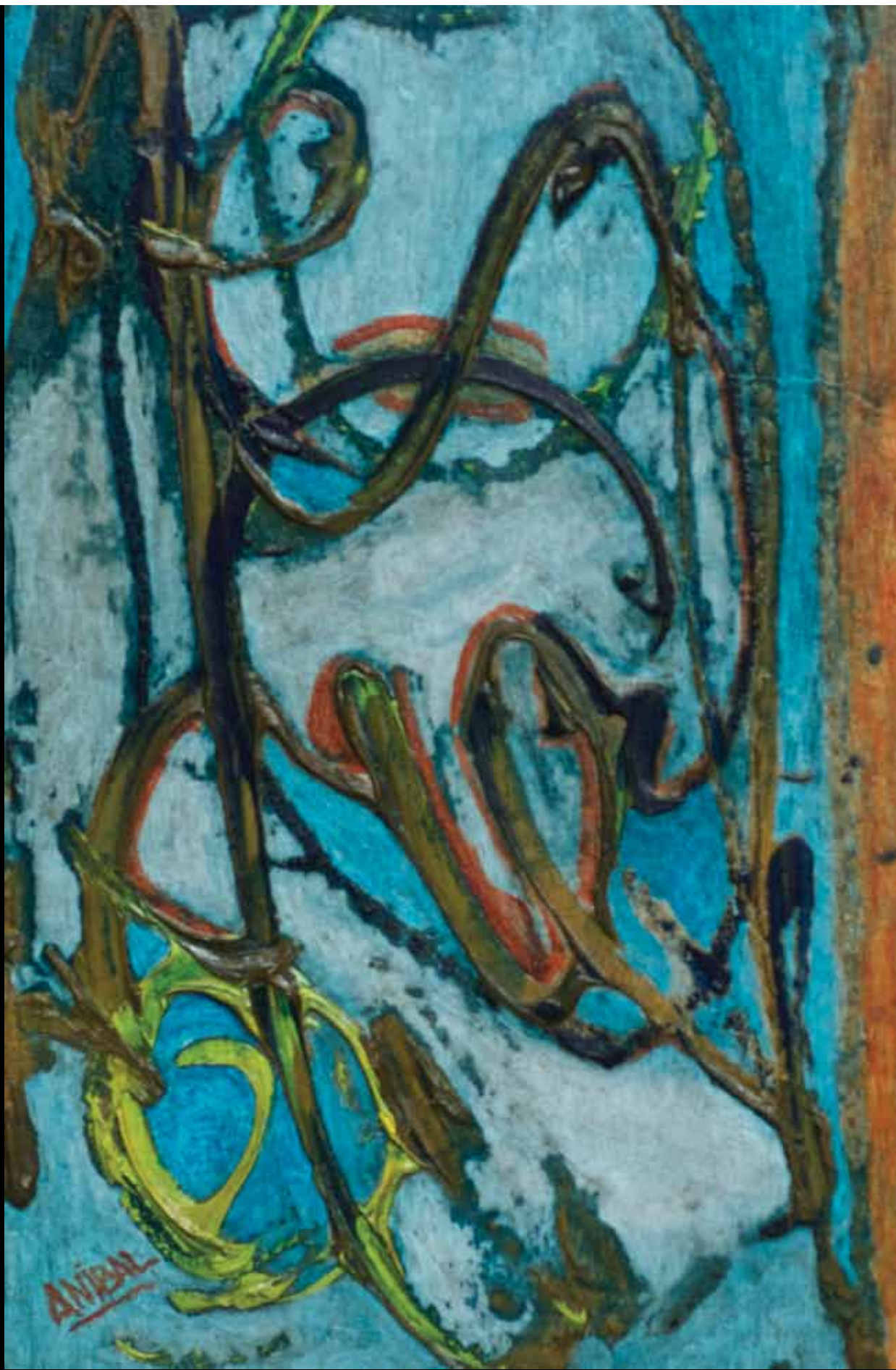
Caballero Español, 1978-79, 70 cm x 90 cm, Óleo/tela, Colección Privada Tegucigalpa



Sin Título, 47 cm x 66 cm, Técnica Mixta/papel, Colección Rafael Murillo Selva



Sin Título, 1972, 58cm x 45 cm, Técnica Mixta/papel, Colección Rafael Murillo Selva



*Sin Título, 1975-78, 15cmx26cm,
Técnica mixta/mazonite, Colección Privada Tegucigalpa*



Vimbre Tucuman, Técnica mixta/tela, 77cmx113cm, Colección Privada Tegucigalpa

Sin Título, 1978-79, 90 cm x 72 cm, Óleo/tela, Colección Privada Tegucigalpa



*Sin título, 28 cm x 21.5 cm
Acuarela / Papel, 1970-1972,
Colección Dr. Mario Felipe Martínez*

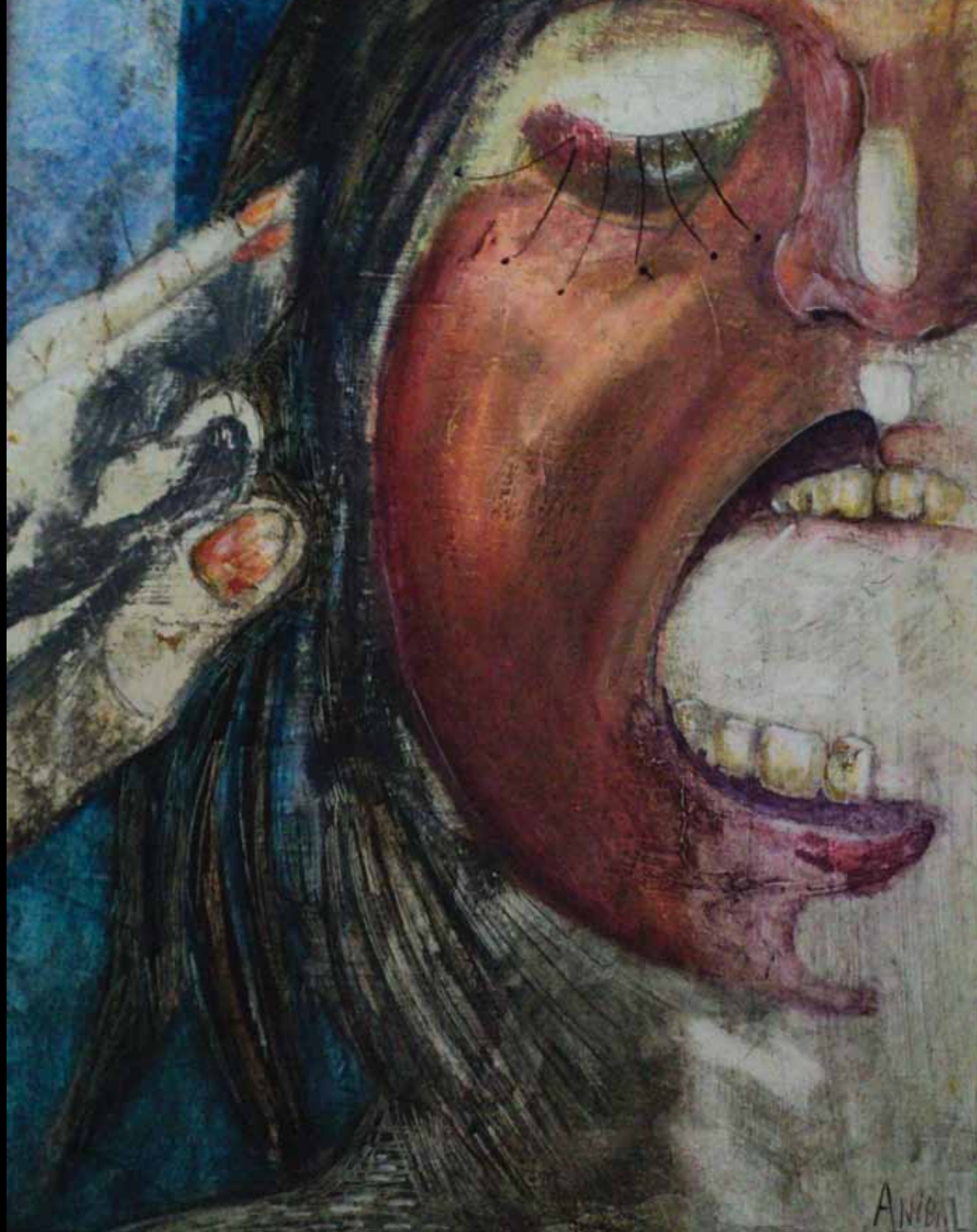


*Sin título, 28 cm x 21.5 cm
Acuarela / Papel, 1970-1972,
Colección Dr. Mario Felipe Martínez*



*Sin título, 28 cm x 21.5 cm
Acuarela / Papel, 1970-1972,
Colección Dr. Mario Felipe Martínez*





El Grito, 22 x 27cm, Óleo/tela colección privada Tegucigalpa



Aníbal Cruz en su estudio.



Sin Título, 34 X 49.5 cm, óleo-tela, Colección Privada Tegucigalpa

(Detalle) Óleo/tela, colección privada





Clementina Suárez, 1977, Óleo/Madera, 57 cm x 76 cm, Colección Centro Cultural Clementina Suárez



Sin Título, 48.5 cm x 67.7cm, Técnica Mixta/papel, Colección Rafael Murillo Selva



Sin título, 1978-79, 72cm x 88 cm, Óleo/tela, Colección Privada Tegucigalpa



Sin título, 44.6cm x 65cm, Técnica Mixta-papel, Colección Rafael Murillo Selva



*Sin títulos, 28 cm x 21.5 cm C/U, grafito/Papel, 1970-1972,
Colección Dr. Mario Felipe Martínez*

(Detalle) Óleo/Tela, colección privada





*Sin Título, 61 cm x 38 cm, Técnica Mixta/papel,
Colección Rafael Murillo Selva*



Sin título, 28 cm x 21.5 cm, Acuarela/ Papel, 1970-1972, Colección Dr. Mario Felipe Martínez



Sin título, 28 cm x 21.5 cm, Acuarela/ Papel, 1970-1972, Colección Dr. Mario Felipe Martínez

Trato a mis personajes, tal y como los pinto, mantengo su objetividad, pero sin descuidar la subjetividad, que sean como casuales pero efectivos en el resultado. Algunas veces me detengo en el detalle, pero mi emancipación de lo convencional me aleja de la precisión del dibujo al como lo hacen otros pintores o coloristas del dibujo, somos muchos los que confundimos pintura con dibujo y pocos los que dibujamos con la pintura.....

AC

A



*Sin Título, 200 cm x 150cm,
Óleo-tela,
Colección Rafael Murillo Selva*

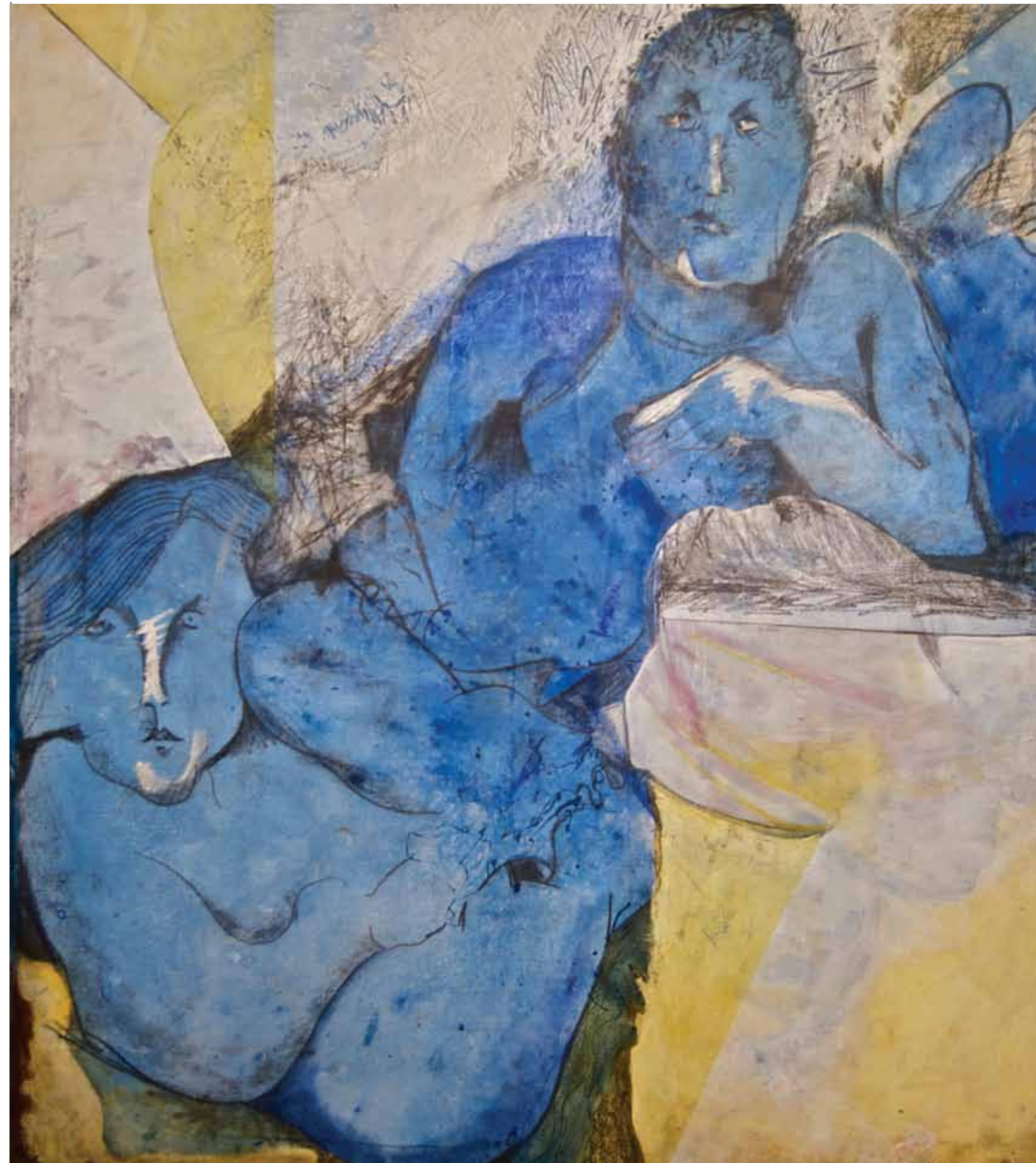




(Detalle), Vimbre Tucumán, 77 cm x 113 cm



Abstracto n° 2, Óleo/tela, Colección Privada Tegucigalpa



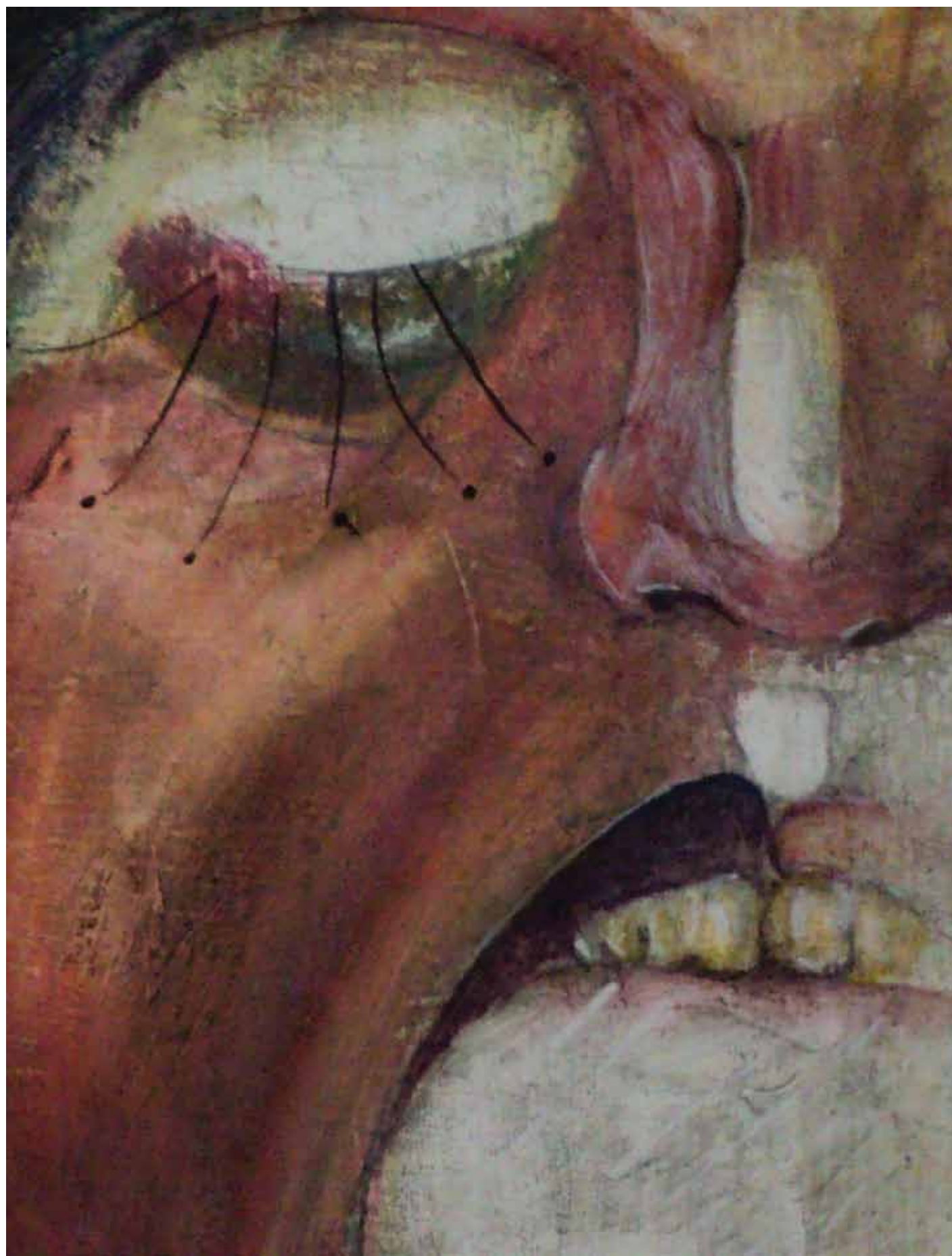
La Niña, 141 cm x 160 cm, Óleo, Carboncillo/tela, Colección Banco BAC-CR



*(Detalle), Óleo/Tela,
Colección Universidad Nacional Autónoma de Honduras*

A muchos les ocurre o lo explican tal si fuera un don del cielo o una cualidad única que los conecta de manera sobrenatural; soy contrario a tal suposición y creo que al verdadero pintor lo hace la compleja personalidad de quien posee un espíritu de lucha frente al marasmo de las circunstancias, la duda, la fe, la experiencia y el conocimiento adquirido a través de su sensibilidad.

AC



(Detalle) El Grito, Óleo/Tela, colección privada Tegucigalpa



*Sin Título, 1994,
Óleo, Acrílico y
Carboncillo/tela,
150 cm x 90 cm,
Colección Privada,
Tegucigalpa*



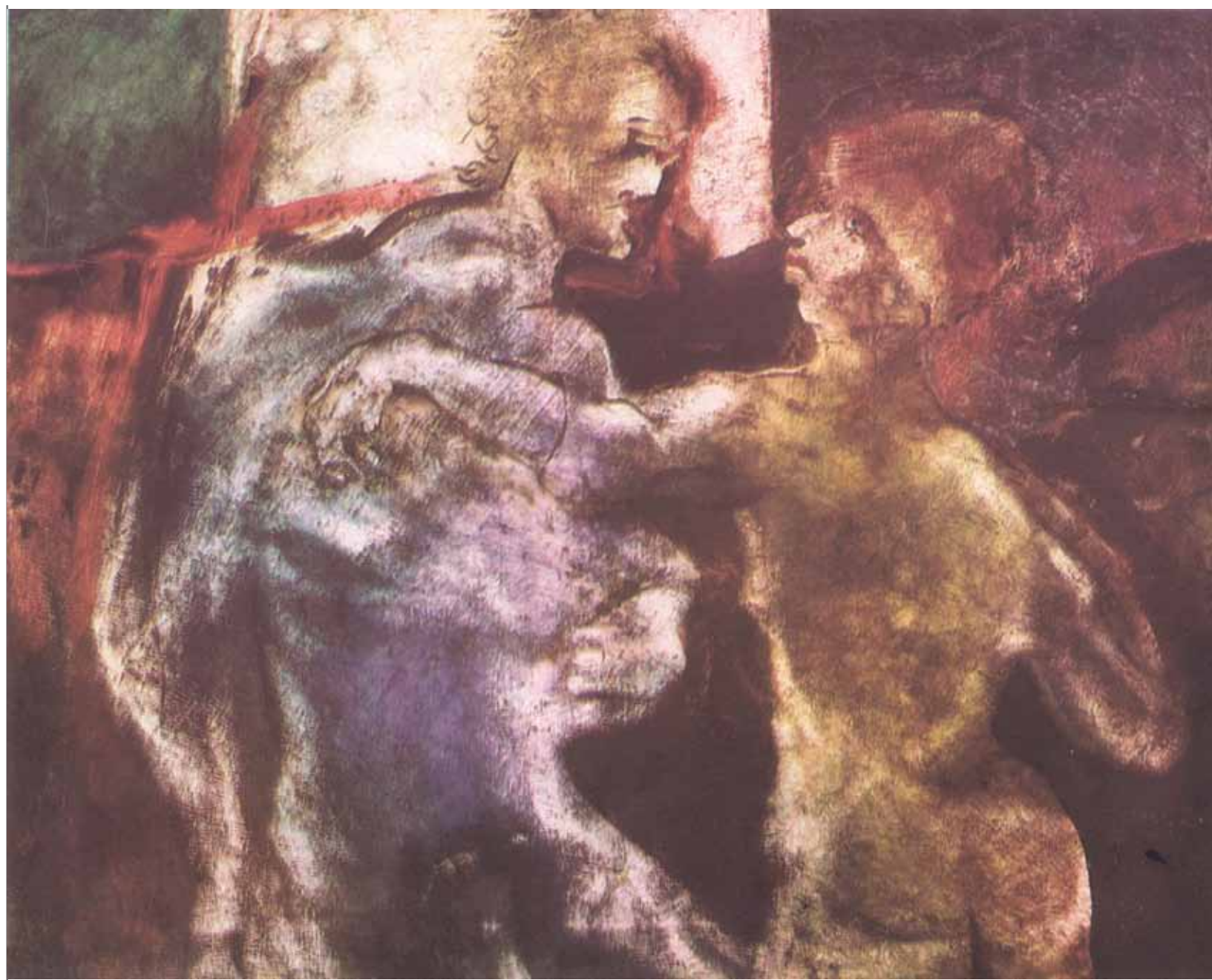
(Detalle) Óleo/Tela, colección privada Tegucigalpa

(Detalle) Caballero Español, 1978-79, 70 cm x 90 cm, Óleo/tela, Colección Privada Tegucigalpa





Sin título, Óleo/tela, Colección UNAH



Figuras, Óleo/tela, colección privada

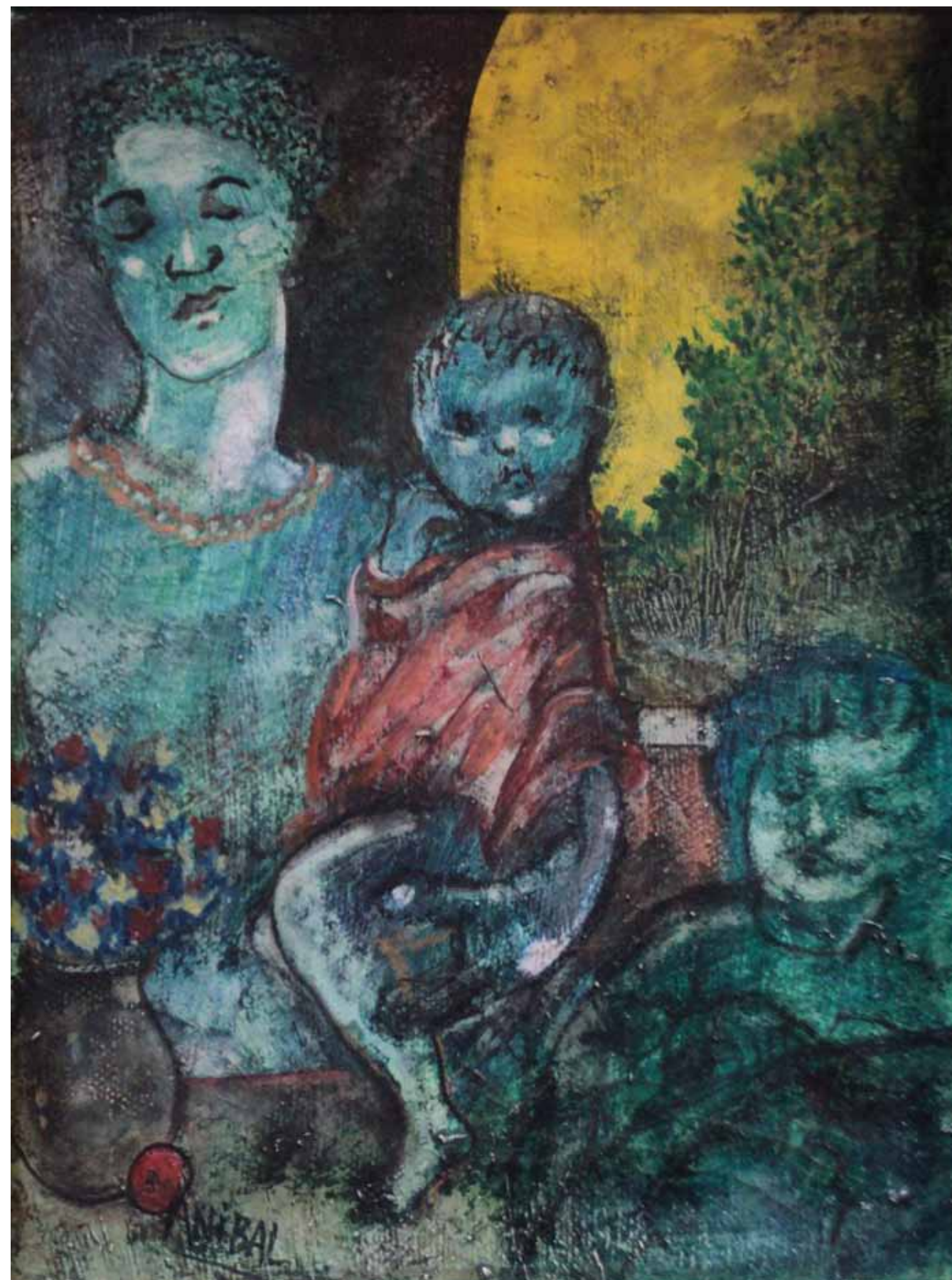


Detalle Mixto/madera , Colección Anarella Vélez

Detalle Donna Mixta/Tela, 1988



Detalle La Gordita, Mixta/tela

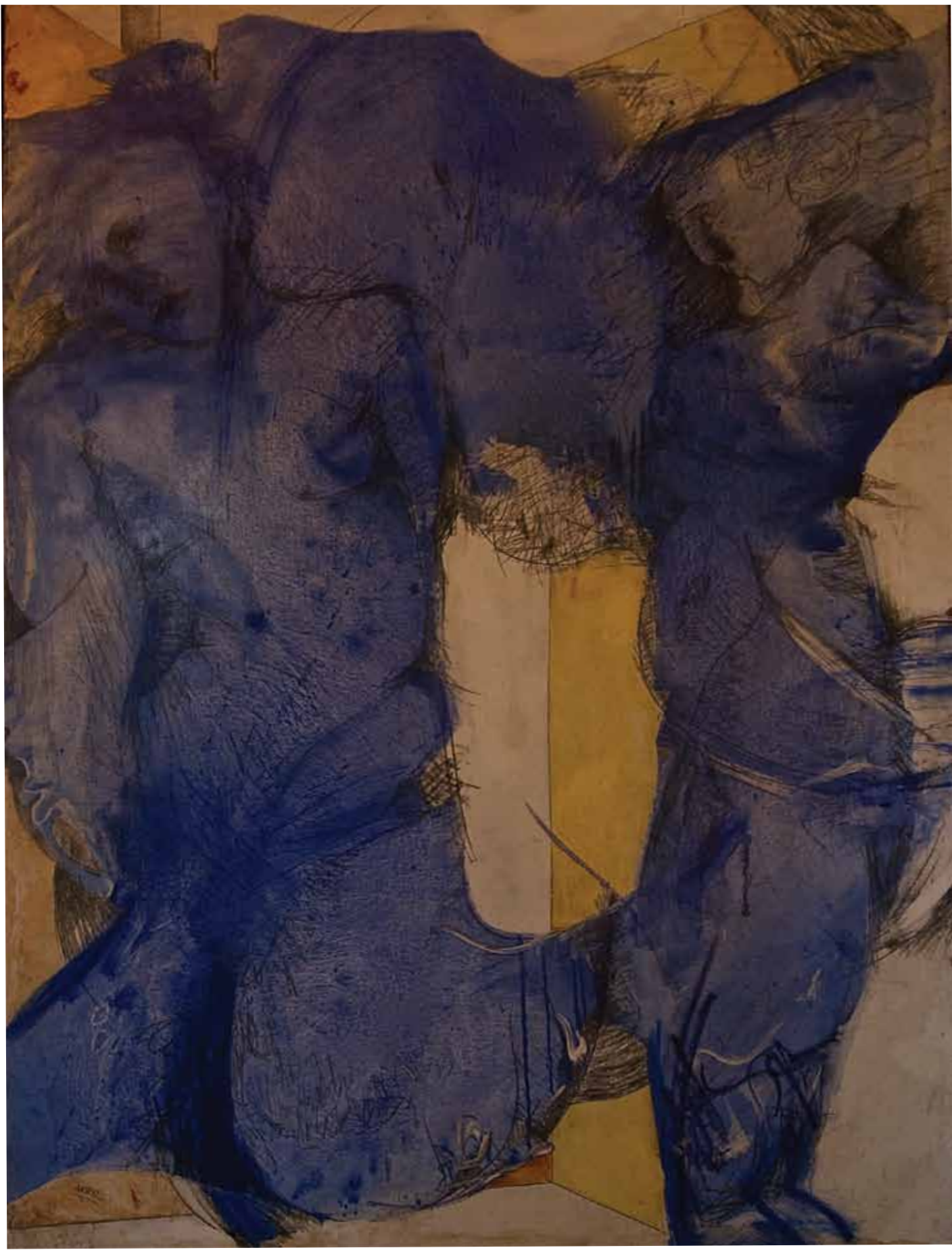


Sin titulo, 15cm x 20cm, óleo/tela, colección Anarella Vélez

Donna, 1988, Óleo, crayon/tela, 102 cm x 87 cm, Coleccion privada, Tegucigalpa.



Sin titulo, 18cm x 29cm, Mixta/madera, colección Anarella Vélez



Los Amantes, 1995, Mixta-Tela, 183cm x 138 cm, colección privada Tegucigalpa



Sin titulo, 1974, 18cm x 28cm, mixta-papel, colección Samia y Ramses Kafati

*Mujeres, 1989, Óleo y crayon-tela,
155cm x 44 cm, colección privada Tegucigalpa*



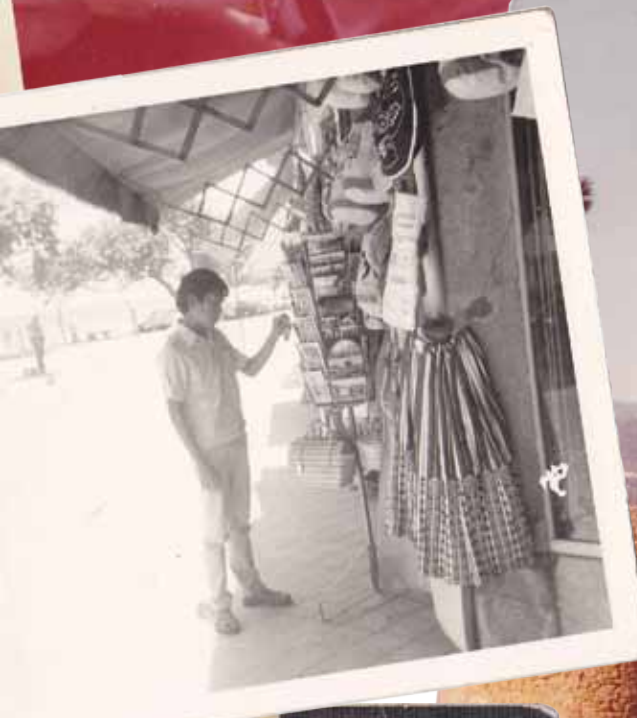
Sin titulo, 18cm x 28cm, mixta-papel, colección Samia y Ramses Kafati



La Gordita, 1994, 158cm x 138 cm, Mixta/tela, colección privada

Collage fotográfico





SEP • 67



BIOGRAFÍA



San Juancito, Honduras, 1943-1996

Hizo estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa, en donde obtuvo el título de Maestro en Artes Plásticas (1967). Expone sus pinturas desde 1964, cuenta con cuatro exposiciones individuales en Honduras y dos en España; en forma colectiva expone desde 1967 en: Estados Unidos, Brasil, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, España e Italia. Obtuvo el Primer Premio para Honduras en el II Salón Internacional XEROX Managua (Nicaragua, 1977); Premio Itzama de Artes, Escuela Nacional de Bellas Artes (Honduras, 1981); Medalla de Oro de la Municipalidad de San Pedro de Sula (Honduras, 1983); Segundo Premio 11avo. Salón IHCI (Honduras, 1987). Primera Mención de Honor, Segunda Bienal patrocinada por UNAH. Tegucigalpa, (Honduras, 1991).

Agradecimientos y créditos

Este catálogo se hizo gracias al apoyo financiero del Centro Cultural de España en Tegucigalpa, el equipo coordinador quiere agradecer la colaboración del señor Ministro de Cultura Artes y Deportes Bernard Martínez con un profundo agradecimiento a FUNDARTE y a su junta directiva

agradecimientos:

Álvaro Ortega: Director CCET, Vilma Martínez: Colaboradora para la Galería Nacional de Arte, Bonnie de García, Rafael Murillo Selva, Dr. Mario Felipe Martínez, Allan Bernardez, Jorge Omar Casco, Wendy Perez Dirección de Cultura Popular, Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, Distrito Hotelero Plaza San Martín, Galería Orígenes, Evaristo López, Ana Laura Sarmiento, Banco Bac-Credomatic y a todas aquellas personas e instituciones que desinteresadamente apostaron por un documento que reafirme la memoria de Aníbal Cruz.

Este es un proyecto de la Unidad Administradora de Proyectos de la Secretaría de Cultura Artes y Deportes, Noviembre 2011



Secretaría de Cultura Artes y Deportes



centro cultural
de españa
tegucigalpa

