Principales hitos en la historia de las artes visuales en Honduras:

La modernidad en el arte hondureño.

En la historia de las artes visuales en Honduras se distinguen tres momentos: uno de gestación afincado en una concepción moderna, otro de ruptura con los sistemas de representación modernas y uno propiamente relacional. El primero inicia con Pablo Zelaya Sierra (1896-1933), en él se evidencia con clara intención la idea de fundamentar una tradición artística a partir de los valores de las estéticas vanguardistas. En este creador, se manifiesta la necesidad de construir el espacio plástico y los objetos a partir de la geometrización cubista, la alteración lumínica del impresionismo y las pinceladas densas y tortuosas del expresionismo. El acto creativo en Sierra puede concebirse como un proceso sistemático que impulsa el dominio pleno de la técnica y el manejo de la materia como fundamento básico de la desnaturalización icónica de la imagen, tan solo para abordar la realidad desde un proceso reflexivo en el que no se intenta imitar las formas sensoriales de la naturaleza. Ese tipo de práctica le hace estrecharse con la concepción de que el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas de mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico (Braudillard, 2006:18). La obra de Zelaya Sierra no simula el mundo, no crea imágenes vacías que representan el mundo banal; al contrario, desentraña los aspectos sustanciales y los coloca en una realidad distinta: en la hiperrealidad del discurso artístico. Su ejercicio creativo, ciertamente moderno, se fundamenta a partir del conocimiento exhaustivo de las técnicas del arte tradicional, bajo el entendido que el arte es lenguaje y, como tal, debe de estructurarse de forma consistente. León Pacheco (1900-1980), un intelectual

costarricense miró las pinturas de Pablo Zelaya Sierra y expresó mucha admiración:

> *Sus cuadros los que se exhibieron en París, en 1922, tienen toda la fuerza de un color que lucha por ser puro y perfecto dentro del motivo. Sus audacias técnicas pueden desconcertar a quienes no buscan sino un arte de fotografía, de academia, lleno de sequedades mitológicas y de imitaciones renacentistas. Zelaya Sierra es de los pintores que conocen, por lo demás, los secretos anatómicos de un paisaje y de un hombre, pero su espíritu busca esa libertad de "devenir estético" en donde una lógica atormentada desintegra las dimensiones de toda visión* (López & Becerra, 1991:23).



Pablo Zelaya Sierra, *Hermano contra hermano*. Oĺeo sobre lienzo, 95×106 cm. 1932

El artista responsable de haber iniciado la modernidad en las artes visuales en Honduras, no se vinculó únicamente a las vanguardias por las características estructurales de sus obras, sino además por su concepción del arte y la realidad. Él pretendió promover una idea de lo nacional desde el pasado indígena. No se trataba de hacer un discurso apologético de lo auténtico y de lo ingenuo; él era consciente de que para lograr una identidad moderna y transformadora, se necesitaba consolidar los valores cívicos y democráticos; para ello, los

mismos tenían que ser promovidos desde la institucionalidad del Estado moderno. Zelaya Sierra fue influenciado por la mirada de los intelectuales latinoamericanos que partían del principio de la igualdad de las razas y rechazaban los planteamientos spencerianos de la jerarquización racial o fenotípica; consideraban a todas las razas iguales y su degeneración como producto de la sociedad y la falta de educación cívica rechazaban las injerencias culturales y políticas foráneas, especialmente las norteamericanas. Influidos por Rodó y la crítica a la nordomanía, consideraban que había que buscar los valores propios de la identidad latinoamericana y volver la mirada a las culturas ancestrales: buscaban en la regeneración moral del individuo y de la sociedad, evitar el retorno al caudillismo y las dictaduras; en esa línea intentaban imaginar una nación de ciudadanos iguales ante la ley, en la que se reconocían, respetaban y toleraban las diversidades de raza, credo, cultura y género (Casaúz & Giraldez, 2005: 74-76).

Lamentablemente, la práctica del caudillismo y las formas de gobiernos que se fundamentan en el autoritarismo y el absolutismo político se impusieron sobre las nobles pretensiones del artista. Cabe señalar, que el incipiente y torturado sistema democrático de Honduras es heredero de esa tradición política conservadora que escinde la participación, la tolerancia y la crítica política. Parte de las preocupaciones del artista, residían en la renovación de la sociedad a partir del reconocimiento de la barbarie y de las enajenantes prácticas políticas promotoras de la miseria y la tragedia humana. Frente a la agobiante realidad social de la Honduras de las primeras décadas del siglo XX, se hacía necesario iniciar un proceso de humanización a través del arte, por tal razón era imprescindible la existencia de un museo–galería y una escuela de arte, para la formación de los artistas nacionales. Las implicaciones estéticas de Zelaya Sierra son diversas; logró estructurar un discurso que respondía, sin duda alguna, a una exigencia concreta: buscar

aquellos modos de representación o sistemas artísticos ya probados en oficio y concepto, porque de ellos se derivan los primeros pasos, y ciertamente los más confiables; en ellos palpitan coordenadas temáticas, ideológicas y estéticas que, aun siendo pretéritas, tienen un porte de actualidad y solvencia (Lanza & Caballero, 2007: 104).

Desde la continuidad del proyecto por él iniciado, y bajo condiciones históricas distintas, se configura el colectivo de artistas agrupados con el nombre del "Taller de la Merced", un espacio para la exploración y la práctica experimental de la pintura. Entre los rasgos distintivos de estos creadores fue establecer nexos y relaciones con otras disciplinas artísticas, por lo que el recinto de los artistas de la Merced se convirtió en el intersticio del teatro, la poesía, la pintura y, por qué no, la política. Se organizó bajo la iniciativa del colectivo Teatro Universitario la Merced (TEUM) dirigido por el dramaturgo Rafael Murillo Selva, fue el que concibió el recinto del antiguo paraninfo universitario como el epicentro de las artes en la Tegucigalpa de los años setenta. Sin embargo, con el correr del tiempo el colectivo de artistas empezó a orientarse por sus propios senderos y a cobrar independencia y autonomía respecto a la idea inicial.

Los fundadores del Taller fueron Virgilio Guardiola (nacido en 1947) y Luis Hernán Padilla (también de 1947). Luego fueron muchos e importantes los artistas que integraron el taller, entre ellos: Aníbal Cruz (1944-1996), Dante Lazzaroni (1929-1995) Obed Valladares (1952-1994) Dino Fanconi (1950), Roni Castillo (1944), Felipe Buchard (1946), Gustavo Armijo (1945), Dagoberto Posadas (1959), Mario Mejía (1946), Ludgardo Molina (1948-2016), César Rendón (1941), Víctor López (1946) y Ezequiel Padilla Ayestas (1944-2015). Virgilio era el líder del taller y del grupo, como bien ha explicado el artista plástico nacional Víctor López:

> *Virgilio tenía por ese entonces el don de gente que le ajustaba y le sobraba para mantener la atención sobre sí;*

> *su viaje a Europa acentúa y moldea el perfil del nuevo Virgilio y del líder (..) Virgilio irradia energía en su propuesta artística y nos impacta con tanta fuerza que nosotros también empezamos a ser los nuevos rebeldes, los neófitos irreverentes, pero algo hay en esa descubierta actitud que de a poco va a producir todo un giro en la forma de ver el mundo y el arte en Honduras* (López, 2011: s.p.).

La actitud transgresora de Virgilio marcaría el ritmo de los artistas agrupados y quienes, sin proponérselo, tendrían el mérito de ser el primer movimiento de vanguardia en el ámbito del arte hondureño. Los movimientos de vanguardia del siglo XX se propusieron romper con los estilos del pasado, pero en el caso de Honduras resulta complicado presenciar rupturas con movimientos anteriores, sobre todo porque la modernidad artística presenta discontinuidades históricas; por lo que se puede decir que hay ciertas recapitulaciones vanguardistas en la obra de los artistas del Taller de la Merced. Eso por un lado, pero también es difícil evidenciar elementos estructurales de las estéticas vanguardistas, en las obras de aquellos artistas.



Luis H. Padilla, *Sin ti´tulo*. Mixta-tela, 60 x 46cm. 1974

Otro de los rasgos distintivos que permiten comprender la relación de los artistas del taller de la Merced con los principios estéticos de las vanguardias artísticas europeas, es la necesidad de vincular la práctica artística con la práctica política, la agitación social, el anarquismo y el antiimperialismo. Especialmente en la década de los ochenta, cuando las respuestas políticas de los artistas fueron más orgánicas, pues en su mayoría estaban organizados en diferentes expresiones políticas de la izquierda hondureña. Muchos de ellos tenían como referente político ideológico al marxismo y asumían su participación política de manera clasista, es decir, como pertenecientes o solidarios con una clase social: la de los obreros y campesinos (Lanza & Caballero, 2007: 22). En esa época se vivió el conflicto de baja intensidad en Centroamérica y los temas recurrentes fueron la guerra, el problema de los derechos humanos, la soberanía nacional; también fueron también los temas de los

cantores, actores y escritores. Para decirlo de manera más enfática, desde el punto de vista político, la época de los ochenta tuvo las características de un movimiento programático que no ha tenido el arte hondureño en toda su historia.

Bajo esos supuestos descansó la actitud de los artistas del Taller, quienes entre otras cosas, proponían…darle un gran revolcón al arte, al mundillo del arte tegucigalpense. Sacar de la modorra un arte domesticado, bucólico; oxigenarnos todos de una nueva savia vital. Que se enteraran que el arte está íntimamente ligado al mundo real, al entorno real. El arte del taller de la Merced fue rebelde y joven, tenía un sentido de la vida muy bien asimilado por los integrantes del grupo, los cuales empezaron a vincularse de forma comprometida con las luchas por la transformación social y política del país. Algunos lo asumirían de la mejor manera, y con buen talante lograron diferenciar su práctica política con su trabajo creativo, aunque algunos quedarían disueltos en la mirada cruda y poco refinada del realismo social. La conciencia política de los artistas de la Merced y su compromiso con su tiempo, los llevó en muchos casos a plantear temáticas vinculadas con los derechos humanos, pobreza-riqueza, ecología, emigración, violencia, política social, medioambiente, abuso político, corrupción o desarrollo humano.

Su sensibilidad se ve muy influenciada por su espacio social. Ezequiel Padilla Ayestas, a mi juicio, el artista más emblemático de esa generación junto a Aníbal Cruz, argumentaba en contra del arte complaciente, sobre todo por carecer de aspectos antitéticos con la agobiante realidad social de la Honduras de ese momento.

> *Hay personas que no se fijan en nuestro entorno; en lo que nos rodea les da miedo salir; les da asco el país; no miran a la calle; no abordan un bus; no conocen las barriadas; no les importa nuestro analfabetismo, nuestros niños, la marginalidad. Estos aspectos crudos, y que tienden a más, conforman la realidad cotidiana; resulta difícil*

trasladarlos al lienzo de una manera bonita o "bonitilla". Yo los traslado o los denuncio, o doy testimonio tal y como los miro; he allí mis cuadros. La realidad hondureña no está en el brillo ni en el reflejo de las vitrinas, sino en la niñez abandonada, los resistoleros, los narcotraficantes, los comerciantes sin escrúpulos, la violencia. El crecimiento desordenado de la ciudad, la inmigración rural, las crisis, las fronteras, el transporte colectivo, la pérdida la nacionalidad, los ¨amerindios¨, el robo, los ladrones, las telenovelas, etc., es la propuesta de mi pintura (Paredes, 1989: 17).



Ezequiel Padilla Ayestas, *Los mu´sicos*. Oĺeo sobre lienzo, 1983

Estos planteamientos, aparte de encontrar desarrollos creativos en los medios tradicionales del arte, concretamente con la pintura, el dibujo y la escultura necesitaron y se apropiaron sin complejos de nuevos lenguajes en los que las

formas y los medios se destinaban en la mejor disposición de la creación, lo que permitió que el repertorio de propuestas artísticas se desarrollara posteriormente de manera interdisciplinar.

En todo colectivo o conglomerado de artistas, habrá creadores que se distinguirán por los aportes realizados a nivel formal y conceptual. Desde esa perspectiva, se impondrán los artistas Aníbal Cruz (1944-1996) y Obed Valladares (1955-1994). Las implicaciones conceptuales, formales y la incidencia en las nuevas generaciones en la reducción icónica de la imagen, son sus mejores credenciales. Valladares como escultor quien, a decir verdad, formó una generación de artistas de la escultura, cuyo trabajo ha dejado varias huellas en la práctica experimental de las artes visuales en el país. Aníbal como maestro de la pintura, por cierto, realizada desde la pintura: mezcla la experimentación con medios tradicionales como el dibujo, no como representación, sino más bien como expresión de una situación emocional; por ello, el uso de la grafía y la discontinuidad de la línea. La última producción de Aníbal se aleja de la denuncia pública contra el Estado opresor y su política de seguridad nacional, para edificar narraciones sobre problemas existenciales propios de la época, así problematiza sobre la indiferencia, la soledad o el amor banal.

En resumen, el Taller de la Merced se constituyó en piedra angular de la tradición artística de Honduras; sus artistas al vincularse a otras dimensiones y prácticas sociales estarían estrechando la relación arte y vida, arte y política. Será responsabilidad de los nuevos creadores recurrir a los distintos aportes de esta generación, que en algunos casos, la práctica cotidiana, la influencia del mercado más su inapropiada actitud en cuanto a desatender su formación teórica y espíritu innovador les relegaría a un segundo y tercer peldaño del escenario artístico local.

El proceso de ruptura hasta el cambio de milenio.

Un caso aparte fue Ricardo Aguilar (1915-1951), que no perteneció al Taller de la Merced y fue uno de los pocos creadores que incursionó en el abstraccionismo, aún vinculándose con la pintura metafísica de De Chirico (1888-1978) y Carrà (1881-1966). Hasta él ocurría que el arte hondureño se caracterizaba por ser representativo, y casi siempre los creadores habían empleado las formas perceptibles para edificar sus poéticas. Si bien es cierto, el artista extrae de su análisis visual de la realidad un esquema pre icónico que recoge los rasgos estructurales más relevante deI objeto de la representación. Esto es posible gracias a los mecanismos mentales de la percepción capaces de llevar a cabo operaciones de selección, abstracción y síntesis que permiten captar los rasgos pertinentes de acuerdo con la intencionalidad de dicho emisor. Este esquema pre icónico supone, de alguna manera, el principio de la representación, cuyo proceso ha de culminar en la materialización de la imagen (Villafañe, 2006: 31). Ricardo Aguilar rompe esa tradición para edificar sus imágenes con el menor grado de iconocidad, es decir, con el menor grado de referencialidad en el mundo fenoménico; estrategia que lograran incorporar de la mejor manera Bayardo Blandino (1969), Santos Arzú Quioto (1963).

El contexto también había cambiado. Los años noventa del siglo pasado marcaron una serie de cambios políticos, sociales, económicos y desde luego artísticos. Para el caso, se registraron algunos avances importantes en el fortalecimiento de la institucionalidad democrática. Los regímenes totalitarios promocionados por las dictaduras militares fueron sustituidos por un tipo de democracia bipartidista; de la misma manera, se perfilaron instituciones de derechos humanos y garantes de la institucionalidad del Estado, se eliminó el servicio militar obligatorio y las fuerzas armadas pasaron al servicio del poder civil.

Estos preceptos y conquistas del Estado moderno serían

arrebatados luego de la acción emprendida por grupos fácticos y de oposición al gobierno de José Manuel Zelaya Rosales, defenestrado del poder por el golpe de Estado del domingo 28 de junio de 2009. En el gobierno de Rafael Leonardo Callejas hubo un proceso de reducción del Estado y de aplicación de planes de ajuste estructural derivados del modelo económico neoliberal. Al mismo tiempo, se dio un proceso de homogenización ideológica con la restauración capitalista de los países de Europa del este y del proceso de pacificación en Centroamérica y la conversión de los focos de la guerrilla en partidos políticos. Los años noventa dieron lugar al momento que postuló "el fin de la historia" y consolidó la tesis del francés Jean Francois Lyotard sobre la condición postmoderna y el fin de los metarrelatos (Lyotard, 2009).

Bajo este escenario de cambios y retrocesos en algunos campos, nacieron las instituciones que se han encargado de promover la práctica experimental de las artes visuales en Centroamérica. Así, surgió el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) y la Fundación Teorética en Costa Rica. En Honduras, Mujeres Unidas en las Artes (MUA) edificó el Centro de Artes Visuales Contemporáneas (CAVC), espacio promotor y difusor de procesos de ruptura. De igual manera, en 1993, se crea la Pinacoteca Nacional "Arturo H. Medrano", instalada en el Banco Central de Honduras en la cual se concentra uno de los fondos nacionales más completo. También, se fortalecieron las fundaciones de carácter privado que, posteriormente, soportarían los certámenes artísticos de la región. Me refiero a la Fundación Ortiz Gurdían, en Nicaragua, y la Fundación Paiz, en Guatemala.

El arte de los noventa transformó las concepciones de lo artístico que imperaban hasta ese momento; visiones arraigadas en los fundamentos del arte clásico y en la estética de las primeras vanguardias. La generación de los noventa transgredió y desarrolló, en buena medida, la práctica experimental; no obstante, y a pesar de su incursión en la experimentación, se

visualizó un tipo de arte bajo los principios de la estética moderna. Si bien es cierto que, artistas, como Santos Arzú Quioto, utilizaron varios materiales de naturaleza no pictórica, como silicona, resinas sintéticas, hierro y otros materiales, lo constante siguen siendo los soportes y materiales convencionales. Tanto Arzú como Bayardo Blandino, llevaron a la pintura a establecer un diálogo con el espacio: más que lienzos decorativos que adornan el espacio, lograron edificaron estructuras plásticas próximas a la instalación. Buena parte de la producción de aquel momento se realizó desde la pintura de caballete por Guillermo Machi, Víctor López, Armando Lara Hidalgo y Alex Geovanny Galo -quien bifurcó su producción entre la pintura y la escultura, teniendo mayores alcances en lo escultórico-.

La validación artística del videoarte y la fotografía, al igual que otros géneros artísticos, no empieza a despegar hasta esa época. Las razones son varias, aquellas que se relacionan con lo institucional, el mercado del arte, hasta las que se vinculan con las visiones, percepciones e ideas de lo artístico. La fotografía produce sus propias leyes. Lo que importa es nuestra participación en nuevas experiencias sobre el espacio. Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social (Moholy-Nagy, 1925). La fotografía fue introducida en la Europa decimonónica y la emergencia del videoarte se vio propiciada por la aparición -a finales de la década de 1960- de las primeras cámaras de video portátiles, las PortaPak. Con anterioridad el videoarte había estado en manos de unos pocos pioneros, entre los que destacan Nam June Paik. Será más tarde cuando la región centroamericana cuente con artistas referentes de la fotografía latinoamericana, como el guatemalteco Luis González Palma (1957), y la artista de nacionalidad peruana -residente en Costa Rica por muchos años- Cecilia Paredes (1950); pero la mayor parte de la producción fotográfica en Honduras continuaría enmarcándose en lo

documental, es decir, aquel tipo de fotografía en que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación con lo que hubiese sido de no haber estado presente el fotógrafo. Esto supone considerar que la labor de los fotógrafos se limita a apretar el botón, sin tomar decisión alguna para obtener lo que se denomina un registro puro (Jiménez, 2008: 183). Quizá por eso tardó en ser reconocida entre nosotros como arte.

En Honduras, se había logrado consolidar una tradición artística fundamentada alrededor de la pintura, los distintos programas de formación artística se dirigen a la enseñanza de las artes tradicionales, de la misma manera, las instituciones promotoras de la producción artística han destinado muy pocos esfuerzos para promover este tipo de práctica entre los creadores locales. No es casual, que eventos, certámenes, concursos, bienales, ferias, expo ventas, sean alrededor de los géneros tradicionales; lo que implica que el mercado del arte en Honduras, así como el de sus consumidores, únicamente incorporan y conciben como obras las propuestas desarrolladas desde la pintura. Será desde los programas de integración en el terreno de las artes visuales desarrolladas por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), de Costa Rica, como su concurso Inquieta Imagen, y la constitución de centros de experimentación artística como Teorética, la presencia de la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (BAVIC), que poco a poco abrió sus puertas a las distintas prácticas artísticas, donde el videoarte y la fotografía fueron cobrando espacios importantes. Hoy nadie discute ya en ámbitos académicos si la fotografía puede o no ser arte, o qué tipo de fotografía es artística (Latorre, 2012: 30). Por el contrario, está aceptado que con la popularización de la fotografía –y su peculiar inversión del proceso creativo– se ha transformado la misma concepción del arte, que ha ampliado sus límites a otras manifestaciones visuales, antes desatendidas.

La práctica relacional y la supresión icónica de la imagen

Fue a principios del nuevo siglo, que un grupo de artistas emergentes negaron la práctica pictórica y sustituyeron la imagen icónica por prácticas relacionales. Los artistas relacionales de Honduras orientaron sus propósitos en la diversidad de relaciones sociales y humanas, en lugar de la producción de objetos en un espacio artístico privado. Este nuevo arte crea y problematiza las relaciones en lugar de concentrarse en los objetos artísticos (Bourriaud, 2008). Para esto, se valieron de estrategias, disciplinas y espacios ajenos al campo del arte. Así mismo, esta nueva práctica cuestionó la unicidad y autoridad del artista en la producción de la verdad artística. La noción misma de arte relacional, surgió a partir de un cambio ostensible en la afluencia de producciones visuales que recurrieron con insistencia a la generación de espacios-obra, instancias-obra y momentos-obra, en los cuales las relaciones entre el arte, el artista y el público son capitales.

Es bastante probable que esta práctica sea una respuesta a las profundas diferencias sociales del capitalismo tardío y semi-colonial. Esto último, puede ser una de las razones que posibilite las amplias incursiones en lo político de los artistas relacionales en Honduras, dado que el arte político establece una relación activa con la audiencia y que nada tiene que ver con el realismo socialista, que constituía una relación pasiva y de propaganda ideológica. El arte político es trasgresor, en tanto que persigue la transformación y, a su vez, es resistente en tanto que es crítico con el sistema de producción y circulación.

Las transformaciones de lo social relacionadas con la consolidación de una cultura global ha sido la plataforma en la cual los creadores de diversos espacios y nacionalidades han construido su discurso artístico desde lo relacional. Para aproximarse a la complejidad del arte de hoy, se aconseja situarse en el intersticio de las distintas esferas de lo

real. El ideal estético tejido en la modernidad que concebía la experiencia estética en la relación sujeto-obra, ha sido superado por la práctica relacional, puesto que el nuevo arte se acerca a la política, a la sociología, a la ética y bioética, a la tecnología y a la estética, en una palabra: ha ampliado su mediación con las distintas esferas de la vida. En este sentido, puede entenderse como nuevas prácticas artísticas aquellas que logran insertarse en lo social y en el ámbito de lo colectivo. Estas nuevas prácticas pueden ser el arte, el diseño, el urbanismo, la arquitectura, u otras que producen mensajes visuales y formales.

Lo anterior implica, que estas prácticas han de entrar en procesos de colaboración con disciplinas más próximas a la acción social, más cerca a la práctica de acción que a la de formalización. Si el arte público contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción en el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad, perfectamente se pueden promover actividades creativas que proporcionen un punto de vista alternativo a los sistemas productivos existentes.

A partir de la vinculación a la creación relacional de los artistas de la generación más reciente, como Byron Mejía (1979), Luis Landa y Gabriel Galeano (1979), se advierten algunas transformaciones en lo artístico. Para el caso, las propuestas se edifican a partir de acciones; no solo se reduce la iconicidad de la imagen, sino que se sustituye la imagen icónica por la acción relacional. Por ello, las nuevas prácticas pueden ser entendidas como un intersticio social, como una red donde converge lo multidisciplinario. La práctica relacional puede ser considerada como el espacio en que se establece una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Este tipo de práctica artística se comporta de forma específica en relación con otras prácticas artísticas, debido a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte las relaciones internas, que le proporcionan su base

socioeconómica.

El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permite leerlo. Si la estructura interna del mundo del arte dibuja efectivamente un juego limitado de lo "posible", la estructura depende de un segundo orden de relaciones, externas esta vez, que producen y legitiman el orden de las relaciones internas. Por otro lado, sería posible escribir una historia del arte que sea la historia de esta producción de las relaciones con el mundo, planteando ingenuamente la cuestión de la naturaleza de las relaciones ajenas "inventadas" por la obra (Bourriaud, 2008: 30). La práctica relacional en Honduras ha intentado establecer distintos vínculos con las esferas de lo real. En ese sentido, se afirma como una actividad que establece puntos de común acuerdo con las múltiples aristas de la vida.



Gabriel Galeano, *Nubes para ser resguardadas*.
Instalacioń, 5mt x 5mt, 2009

El videoarte y la fotografía tambíen serían elementos de las

nuevas dinámicas relacionales de las artes visuales. Varios son los creadores que han empleado este medio para documentar acciones desde lo relacional, o simplemente para retratar instantes; pero pocos, los que se han propuesto edificar discursos fotográficos. La producción fotográfica que se enclava en una visión crítica y antitética de la realidad, es la de la artista Alejandra Mejía. Alejandra no es una artista pura de la fotografía, utiliza los medios digitales para desarrollar su propuesta. En el conjunto de fotografías vinculadas en el proyecto titulado "Fauna" se problematiza la realidad humano-social, sobre todo con la sociedad de consumo y del espectáculo; el hombre, al ser naturaleza creadora, ha logrado construir armas de destrucción masiva, así como la fetichización de la mercancía y del mismo arte. Por eso, en su discurso emplea elementos simbólicos que simulan la podredumbre del tipo de praxis que depreda la naturaleza.

A pesar de ser reciente, la práctica del videoarte ha logrado cierta notoriedad y representatividad en el campo de las artes visuales de la región centroamericana. Para el caso, los artistas Allan Mairena y Hugo Ochoa han alcanzado importantes distinciones en certámenes como Inquieta Imagen. Por otro lado, Gabriel Vallecillo Márquez ha representado de forma muy distintiva al país en las ediciones de 2010 y 2012 de la bienal de Artes Visuales del istmo centroamericano. Con todo, aún hace falta camino por recorrer; el videoarte es un género muy poco desarrollado, será tarea de los creadores y de las instituciones educativas promoverlo y potenciarlo. Por eso, apostamos de forma decidida ante la iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras contraída a la creación de la Licenciatura de Artes Visuales, que sin duda alguna, servirá para ampliar las formas de producir discurso visual entre los artistas del país.

Algunas conclusiones

En los distintos procesos de desarrollo histórico de las artes visuales en Honduras, se han configurado significativas

transformaciones en la estructura de la imagen. Para el caso, de imágenes icónicas, es decir, de mayor grado de referencialidad se pasa a la abstracción de las formas. Vale hacer notar, que las formas perceptibles han estado prioritariamente presentes a lo largo de la tradición plástica en Honduras. La práctica relacional es relativamente reciente. Llama la atención, que los artistas adscritos a este tipo de estética o práctica artística, en su mayoría son egresados de la Escuela de Bellas Artes; sin embargo, son artistas que, por las mismas necesidades del contexto, en cuanto a la inexistencia de una institucionalidad promotora de la nueva producción artística, estuvieron integrados a los colectivos o grupos de artistas, concretamente a la Artería, la Cuartería y el Círculo. El videoarte y la fotografía son géneros muy poco desarrollados; son escasos los artistas que desarrollan sus mensajes desde este tipo de estrategias. Ambos géneros, han sido empleados por artistas locales como soportes para documentar acciones performáticas. De ahí que, es de vital importancia diseñar acciones para promover artísticamente estos medios digitales de comunicación visual.