

DESHIDRATACIÓN EPISÓDICA
DE LOS SEDIMENTOS, 1989-1996.
JOSÉ HORACIO MARTÍNEZ

Guillermo Vanegas Flórez

Ministerio de Cultura de Colombia
Programa Nacional de Estímulos 2015
Beca de Investigación Monográfica sobre
Artistas Colombianos

Juan Manuel Santos Calderón
Presidente de la República

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

Zulia Mena García
Viceministra de Cultura

Enzo Rafael Ariza Ayala
Secretario General

Guiomar Acevedo Gómez
Directora de Artes

Andrés Gaitán Tobar
Asesor Artes Visuales

Laura Sofía Arbeláez Vargas
María Victoria Benedetti Naar
Diana Andrea Camacho Salgado
Angela María Montoya Rodríguez
Área de Artes Visuales-Dirección de Artes

COLECCIÓN ARTISTAS COLOMBIANOS

Deshidratación episódica de los sedimentos, 1989-1996.
José Horacio Martínez

© Guillermo Vanegas Flórez, 2017
© Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2017

ISBN: 978-958-753-XXX-X
ISBN PDF: 978-958-753-XXX-X

Coordinación editorial: María Bárbara Gómez
Diseño: Diseño p576
Fotografías: Archivo personal José Horacio Martínez,
Banco de Imágenes, Departamento de Artes Universidad de
los Andes, Colección Banco de la República, Colección
Fernando Márquez, Colección Billy & Carmiña Wightmann,
Colección Maia Io. Martínez

Diagramación y armada electrónica:
Precolombi EU-David Reyes

Impresión:
Impreso en Colombia

Material impreso de distribución gratuita con fines
didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida
su reproducción total o parcial con ánimo de lucro,
por cualquier sistema o método electrónico sin la
autorización expresa para ello.



« José Horacio Martínez,
Cabeza dentada, 1993.
Tinta y liquid paper sobre
papel.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	7
CONTRA LA CHEVERIDAD	7
CONTRA EL TRADICIONALISMO	8
I	
INTRODUCCIÓN	12
IMPACTO	20
II	
ARTISTA	26
FANZINES	30
CASA AMARILLA	39
MEMORIAS DE UNA GUERRA POR AMOR Y MUERTE	43
DESHIDRATACIÓN EPISÓDICA DE LOS SEDIMENTOS	67
MEMORIAS DE INFANCIA	75
TESIS	97
COMIDA	104
III	
DOCENTE	116
IDBA	118
Ecos	124
IV	
CRÍTICO	132
ESPERATE	137
“NADA DE ESTO ESTABA PLANEADO”	142
GABRIEL SABIO	145
V	
EpíLOGO	150

VI

CRONOLOGÍA DE EXPOSICIONES HASTA 2014	156
--	------------

VII

ANEXOS	162
---------------	------------

ANEXO 1	162
----------------	------------

ANEXO 2	166
----------------	------------

ANEXO 3	169
----------------	------------

VIII

BIBLIOGRAFÍA	172
---------------------	------------

AGRADECIMIENTOS

Durante la década de 1990 dos fantasmas recorrían el ambiente socio-cultural del país: el terror por el pasado inmediato y el pesimismo ante el futuro. Los artistas, que se vieron inmersos en esa vorágine, trataron de responder con lo que tenían a mano y pronto se destacaron algunas individualidades. Crecieron algunas carreras y decayeron otras. En la ciudad de Cali, el nombre de José Horacio Martínez se afianzó entre pares opuestos. Al ser plenamente consciente del nivel de provocación de sus propuestas y de que la economía psíquica del campo artístico de esa ciudad solía oscilar entre la cheveridad y el tradicionalismo, quiso intervenir en este para forzar cada uno de esos límites.

CONTRA LA CHEVERIDAD

Martínez siempre ha percibido con atención la aparición de nuevas propuestas estéticas. La misma pulsión que lo ha llevado a adquirir constantemente *gadgets* tecnológicos para incorporarlos en sus investigaciones visuales, también lo obliga a invertir energía (demasiada, creo yo) para aprender a reconocer cada nueva vuelta de tuerca en la producción contemporánea. Así, su molestia con la cheveridad apunta a la falta de rigor que exhiben muchos de los actores del campo artístico que él identifica como enfocados en la actualización de sus proyectos

vía consumo de información en medios especializados, infinitas dosis de *networking* y poco trabajo. Es decir, más rumba y menos obra.

CONTRA EL TRADICIONALISMO

Pero, al mismo tiempo, Martínez se ha especializado en comprender las restricciones en la elaboración pictórica de su momento y la actuación pública de sus colegas. No ha dejado de aproximarse e investigar los modos de hacer propios y de los demás. Por ese camino, ha forjado una carrera donde cree que el debate debe cultivarse. Sin él, su obra no sería la misma. Debate a través de la estructura de producción de un fanzine, una pintura, un dibujo, un video, unas libretas. Debate con las vías de circulación de los museos, el Ministerio de Cultura, los Salones de Artistas. Por eso hizo lo que hizo durante la década del miedo.

* * *

¿Cómo supe todo lo anterior? Fácil. Hice una investigación donde invertí mi tiempo y el dinero que me brindó el Ministerio de Cultura, y con ambos componentes entendí/cubrí cuatro condiciones primordiales:

1. La enorme paciencia de Antonia Vanegas Moreno, quien perdió miles de horas del poco tiempo con que contamos (hasta los viajes que planeaba con ella se hallaban contaminados por la lectura, el te-
cleo, la toma de apuntes) para tratar de ser una familia monoparental esporádica funcional mientras me veía tratando de escribir esto. Qué lástima ver a alguien envejecer así.
2. Las muchas horas adicionales que dediqué a conversar con José Horacio Martínez. Sin su generosidad esto —como toda tesis medio-
cre de maestría en Historia del Arte y la Arquitectura— jamás habría llegado a ninguna parte.
3. La desinteresada ayuda de las siguientes personas que me ayudaron en Cali, Bogotá, o a través de LinkedIn, Gmail, Skype o Facebook:

Jorge Acero Liachevski, María Fernanda Astaiza, Alberto Campuzano, Sigrid Castañeda, Wilson Díaz, Ximena Gama, el amiguísimo Leonardo Herrera, María Camila León, Helen Martan, Juan Melo, Ernesto Ordóñez, Henry Alexander Palacio, Carlos Quintero, Yohanna Roa, Lorena Tabares, Jairo Valenzuela y Pavel Andrés Vernaza.

4. Y a quienes me ayudaron en las siguientes entidades: Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, Biblioteca Departamental de Cali (Fondo Túlio Emiro Sandoval) y Biblioteca Luis Ángel Arango. No los conozco, pero gracias.

INTRODUCCIÓN

La transvanguardia fue un revulsivo que permitió salir del *impasse* que suponía la academia falsamente experimentalista de la segunda mitad de los años setenta [...] fue un impulso de nomadismo cultural, de curiosidad, de apertura del arte, que se encontraba un poco esclerotizado y pudo recuperar la internacionalidad de las vanguardias.

Achille Bonito Oliva¹

¿Qué es lo que me atrae, pues, en ellos [los artistas de la transvanguardia italiana]? La habilidad, el desparpajo, el cinismo elegante, la teatralidad de opereta, la apropiación irresponsable del pasado, los desplantes juguetones, el voluntarismo profesional, la fe en la moda, el aplomo en medio del desconcierto, el oportunismo, el sinccretismo, la habilidad...: en definitiva, un conjunto de cualidades deliciosamente decadentes, muy acordes con el espíritu de nuestra época postvanguardista.

Francisco Calvo Serraller²

¹ Citado en Juan Navarro Ariosa, «'La transvanguardia soy yo', dice el crítico Achille Bonito Oliva», *El País*, Madrid, 15 de febrero de 1989. Disponible en: elpais.com/diario/1989/02/15/cultura/603500412_820215.html

² Francisco Calvo Serraller, «Balance provisional de la transvanguardia italiana», *El País*, suplemento *Artes*, Madrid, 12 de febrero de 1983, p. 3.

Durante la década de 1980, el campo artístico occidental fue testigo de un debate relacionado con el destino de la producción visual. Esta polémica se alimentaba de los ataques, cada vez más promocionados por el periodismo de la época y dirigidos por las nuevas corrientes artísticas originadas en Alemania e Italia, contra el experimentalismo y el conceptualismo de la década pasada. En gran medida, se trataba de la instauración de un modelo de arte y artista que se reclamaba enemigo de los programas políticos del arte anterior para exigir su retorno a la autoexpresión. Críticos, como el italiano Achille Bonito Oliva, tuvieron enorme éxito al promover esta práctica llegando a acuñar términos muy bien recibidos en el campo artístico occidental. La idea del autor como *genius loci* circuló favorablemente en muchísimos ámbitos, sobre todo por su defensa del productor visual como un sujeto interesado en explorar las bases antropológicas de su propia cultura para «restituir, a través de la pintura, una identidad en el artista fuera de la ideología y del darwinismo lingüístico».³ Con ello se abrió un panorama donde la práctica artística volvió a identificarse con la producción pictórica, los temas a representar correspondieron a constelaciones psicológicas individuales y la rebelión del artista apuntó más a su liberación personal que a la mejora social. La ecuación consistía en que el artista debía esforzarse por trabajar con sus emociones, añadirles erudición histórica y construirles un contexto regional o nacional. Volviendo a Oliva, este reiteraba la necesidad de que se construyeran con las obras relatos eclécticos, ya que, en ellos, percibía una medida de resistencia a la orientación ideológica:

3 Achille Bonito Oliva, citado por Jorge Luis Marzo, en *Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980*. Disponible en: <http://www.soymenos.net/Todo%20nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf>

Hacer arte significa para el artista tener todo sobre la mesa en una simultaneidad girable y sincrónica que consigue filtrar en el crisol de la obra imágenes refrendadas e imágenes míticas, signos personales relacionados con la historia individual, y signos públicos relativos a la historia del arte y la cultura.⁴

4 Citado en Anna María Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid, Akal, p. 40.

Y la institucionalidad reaccionó en consecuencia. Muy pronto se comenzaron a curar exposiciones donde este axioma se vio ampliamente

representado. La historiadora Anna María Guasch recuerda que, a comienzos de la década de 1980, los megaeventos expositivos fueron moneda común en la construcción de reputaciones y agendas, toda vez que se convirtieron en «los instrumentos preferidos de la política de promoción cultural a la hora de presentar y encumbrar a unos determinados artistas, imponer unas modas y marcar los cauces del discurrir de la praxis artística».⁵ Muestras como «París/New York» (Centre Georges Pompidou, 1977), «París/Berlín» (Centre Georges Pompidou, 1978), «París/Moscú» (Centre Georges Pompidou, 1979), «París/París» (Centre Georges Pompidou, 1980), o «Westkunst» (Kasper Koenig, 1981) se realizaron con la ambiciosa tarea de reelaborar el mapa artístico en Occidente. Y en no pocos casos, lo lograron. Según Guasch, exposiciones como «Westkunst» llegaron incluso a «imponer su propia historia del arte occidental en una única manifestación [aportando además] su peculiar tesis para organizar una nueva temporalidad en el arte contemporáneo».⁶

Inefable, Bonito Oliva se encargó de reforzar esta tendencia trabajando a dúo con el decano curador Harald Szeemann en las propias entrañas de la Bienal de Venecia de 1980. Ese año crearon «Aperto'80», una exhibición ínsita en el evento, dedicada a promocionar el arte joven. Desde allí se inició el rápido ascenso de nombres como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria y Mimmo Paladino.⁷ A partir de ahí, la espiral no dejó de crecer logrando imponer criterios mercantiles. Guasch comenta que exposiciones como «Transvanguardia: Italia/America» (Bonito Oliva, 1982) fueron más estrategias reactivadoras «del mortecino mercado» que otra cosa, puesto que fueron diseñadas por Bonito Oliva como un «instrumento propagandístico [que] impulsó el lanzamiento internacional de una tendencia presentada como expresión de una personalidad nacional y autóctona».⁸

En el caso latinoamericano, este proceso no se dio de manera homogénea, pues al tiempo que se reforzaba la exigencia porque se cons-

5 Anna María Guasch, «El arte de los ochenta en las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte», en *D'art* n.º 22. Barcelona, 1996. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/5796_14367.pdf

6 *Ibid.* Énfasis de la autora.

7 Sin firma, «The 1980s», en *Biennale di Venezia*. Disponible en: <http://www.labienale.org/en/art/history/80s.html?back=true>

8 Guasch, «El arte de los ochenta en las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte», *op. cit.*

truyeran modelos de representación regional a la vez se acrecentaba una oposición a ese imperativo. Ni asimilados ni refractarios, los integrantes del campo artístico del subcontinente aprendieron la lección hegemónica, vieron cómo se fue expandiendo el comercio de arte a favor de cierto tipo de representaciones *autóctonas*, y buscaron madurar sus procedimientos.

Para la crítica Aracy Amaral, este proceso se caracterizó, sobre todo, por una labor de asimilación que buscó internacionalizar, vía homogenización, el lenguaje artístico local. Al referirse a la generación de artistas brasileños que apareció a comienzos de la década de 1980, señala que en sus obras predominaban

... la pintura sin chasis, la lona en sustitución del lino, los soportes lo más libres posible, autonomía para seleccionar formatos y dimensiones inusuales, [un] gigantismo para jóvenes que apenas se iniciaban y que no tenían mercado, una marcada postura profesional y la inspiración en el lenguaje europeo asimilado con imaginación.⁹

Así mismo, se trataba de un gremio que desdecía de la formación profesional, optando por el autodidactismo y la avidez intelectual, encumbrándose bastante rápido en las cimas que iba creando, casi con la misma velocidad, el mercado.¹⁰

9 Aracy Amaral, «*Una nueva generación: Brasil*», en AA. VV., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. La Habana, PNUD, 1994, p. 122. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/imagenes/0013/001392/139260so.pdf>

10 *Ibid.*

11 Ivonne Pini, *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá, Ediciones Uniandes, 2001.

Por su parte, la historiadora Ivonne Pini señala que, entre los muchos intereses del artista latinoamericano de ese período, se destacaba su actitud emocional hacia el pasado, tomándolo como «escenario de una serie de memorias individuales y colectivas, con las cuales [...] relacionarse, las más de las veces para reinterpretarlas».¹¹ Al contrario de Amaral, Pini contempla en esa actitud una labor de resistencia contra los intentos de uniformización desarrollista gubernamental, que se dieron de manera desigual —y con resultados desiguales, también— en la región. En parte, porque el artista decidió asumir que solo él podía «redefinir su práctica [...] y dar a conocer todo el

capital cultural que tiene en sus manos», para así proceder a «mirar el pasado, redescubrirlo, [y entender que eso le] permitirá asumir la diferencia con los otros y por lo tanto precisar rasgos de identidad». ¹²

Moviéndose entonces entre la ansiedad por la aceptación mercantil y la rebelión contra la hegemonía de las grandes instituciones del arte occidental, el arte latinoamericano de este momento buscaba afianzar su presencia por medio de fuertes choques. En palabras de la historiadora Shifra Goldman, esta cuestión oscilaba entre las opciones de copiar «servilmente la cultura de sus colonizadores europeos» o despreciar sus contenidos «de modo enérgico en favor, por completo, de la autóctona regional». ¹³ De esta manera, el postmodernismo, de talante conservadurista, que alimentó a la transvanguardia en Europa y Estados Unidos, asumió aquí otra forma llegando incluso a servir para enfocar problemáticas relacionadas con la definición misma del sujeto latinoamericano. La teórica chilena Nelly Richard afirma que esta situación llevó a que los artistas de la región comprendieran que habían nacido en medio de una cultura que había resultado del «cruce entre los múltiples lenguajes transcritos y circulantes que se superponen de manera fragmentaria en la definición de una identidad», por lo cual debían entender que aquí la aceptación tranquila de una agenda netamente autoexpresiva y no politizada resultaba, por lo menos, sospechosa. Es decir, que no solo se trataba de una labor de asimilación acrítica, pues Latinoamérica era vista como

... zona de colisiones: producto fracturado y tensional de la sintaxis de la modernidad, internacionalmente regulada por el mercado euronorteamericano de la información, resultado de las operaciones recombinatorias que deforman y transforman los módulos importados (patrones de consumo, estilos de vida, referencias culturales o símbolos económicos) de acuerdo a las articulaciones de un dispositivo local que reinstrumenta críticamente las series programadas desde afuera. ¹⁴

¹² *Ibid.*

¹³ Shifra Goldman, «El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad», en *Visión del arte latinoamericano*, op. cit., p. 25.

¹⁴ Nelly Richard, «Modernidad, postmodernismo y periferia», en *Visión del arte latinoamericano*, op. cit., p. 37.

Para Colombia la situación era un tanto diferente. En el diagnóstico general que sobre la época hiciera la crítica Carolina Ponce de León, ella recuerda que aquí se tendió a privilegiar una sola técnica artística, llevando a que desde «mediados de [la década de 1980], las principales salas de exposición —comerciales y oficiales— comenzaron a dedicarse casi exclusivamente a promover la nueva generación de pintores». ¹⁵ Para el arte contemporáneo de este país, el conocimiento de las tendencias pictóricas en boga parecía señalar más una urgente tarea de actualización que un acercamiento cuidadoso. Afirma Ponce que, a pesar de que

... el resurgimiento de [las] tendencias [neoexpresionistas] en Colombia [...] podría interpretarse como una continuidad histórica [...], la ausencia generalizada de temas de arte nacional [llevaba a pensar que] los nexos del expresionismo colombiano no se establecen con sus antecesores, sino con los movimientos internacionales —vía Italia y Alemania.¹⁶

Desde esta perspectiva, la reacción institucional fue la de seguir el trazado de un mercado que aspiraba de emular «—en cuanto a la magnitud de los precios— el fenómeno internacional de los esplendorosos 80», aunque con la particularidad de que aquí se estaba configurando un nicho «netamente local, inflado de manera desmedida por los dineros *calientes* y por otras formas de mecenazgo indirecto que surgieron de la necesidad de adquirir cultura». ¹⁷

Esto tenía que ver, en parte, con la prolongada crisis que enfrentaron la sociedad civil y el Estado colombiano durante esta década. Al verse desbordados por el peso que significó asumir el destino jurídico de la inmensa cantidad de dinero que comenzó a llegar al país como resultado del tráfico de drogas, muchos de los artistas que para ese momento estaban comprometidos en la producción de obra, se implicaron en un ambiente de «neorromanticismo característico de los fines de siglo», en palabras de Ponce de León. De esta manera, los pintores empezaron a

15 Carolina Ponce de León, «Atravesando los ochenta: ficciones privadas como universo», en *El efecto mariposa*. Bogotá, IDCT, 2004, p. 37.

16 *Ibid.*, p. 38.

17 *Ibid.*, p. 37.

... ampararse en mitologías personales donde [creaban], como una forma de exorcismo espiritual, las imágenes simbólicas de sus universos privados, [los cuales abarcaban] en líneas muy generales, lo autobiográfico (Lorenzo Jaramillo, José Antonio Suárez, Bibiana Vélez), las ficciones personales (José Horacio Martínez, Diego Mazuera, Carlos Salazar, Alberto Sojo y Gustavo Zalamea) y lo pictórico como universo personal (Danilo Dueñas, Carlos Salas y Jaime Franco).¹⁸

De ahí que ver más una labor de lectura acrítica de los postulados del campo artístico internacional, aquí hubo variados intentos por interpretar el desarrollo de la vida cotidiana en medio de un convulso contexto social.

Así, la expresión «ficciones personales», que usó Ponce de León para referirse al trabajo de artistas como José Horacio Martínez en este período, servía para identificar una práctica caracterizada por la tendencia a convertir la propia subjetividad en un lente a través del cual proyectar su representación del

... imaginario colectivo [donde las imágenes que producían se hacían] extensiva[s] a la preocupación por [la existencia de] una realidad fragmentada, [una] suerte de *collage* que conjuga un repertorio visual de lo íntimo, lo afectivo, lo erótico, lo cotidiano o lo autobiográfico...¹⁹

Este mismo enfoque se vio reforzado años después en el dictamen que sobre el particular hiciera la artista e historiadora Beatriz González. Al evaluar la recepción del arte colombiano de ese momento, destacaba que aunque «la crítica de arte no cayó en cuenta de la transformación que había sufrido el arte en los últimos salones del decenio [...] en el arte del Salón [Nacional de Artistas] sí se percibía el clima de perturbación que vivía el país». De hecho, citaba la opinión de analistas extranjeras como la crítica Raquel Tibol, quien encontró en el arte que vio en ese evento

18 *Ibid.* 39.

19 *Ibid.*, 41.

20 Beatriz González, «Se reanudan los Salones Nacionales: ensayo y error. 1985-1989», en AA. VV., *Marca registrada. Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2006.

... una contracara de la violencia que azota cotidiana y brutalmente a Colombia [...] no hay reflejo directo de ella, pero la grave desazón que impregna muchas de las obras es indudable consecuencia de una larga tragedia nacional.²¹

Por otra parte, la procedencia de clase de los artistas colombianos comenzó a variar. Ya no se trataba solamente de la existencia de una delgada capa de herederos formados en el exterior, con intenciones creativas de mediana o larga duración, tanto como de un proceso de cambio en el perfil social del productor visual que personas como Ponce de León evidenciaron en su momento. Hacia 1995, esta crítica bogotana afirmaba que

... en los últimos quince años se ha modificado sustancialmente el origen de clase de los artistas en Colombia. Anteriormente, estos eran hijos de las familias privilegiadas que podían costear sus estudios en el exterior, principalmente en París y Roma. Hoy en día, la proliferación de escuelas de arte (cinco en Bogotá y al menos una en cada capital departamental) ha permitido la formación académica a nivel nacional. Claro, los estudios de posgrado en el exterior siguen siendo un privilegio escaso, ya que las becas de estudios favorecen áreas técnicas. Con la actual proliferación de artistas y la consiguiente *democratización* de la práctica artística se ha propiciado un cambio estructural en el arte colombiano.²²

En medio de un panorama de creciente cercanía y/o preocupación hacia la crisis política del país, la generación de artistas que se afianzó a partir de la década de 1980 no solo amplió el rango de su procedencia social, sino que también reveló un interés creciente por evaluar el estado en que se encontraba la institucionalidad nacional, para aprender a representar el modo en que le afectaban la violencia desencadenada o la corrupción omnipresente y a cuestionar el juego perverso que se dio entre —o gracias a— ambas.

21 *Ibid.*

22 Véase Carolina Ponce de León, “Instrumentos de fe: notas para una exposición”, en *El efecto mariposa*. Bogotá, IDCT, 2004, p. 51.

IMPACTO

Aunque Colombia ingresó tarde al mercado internacional de drogas ilícitas, las organizaciones de contrabandistas, con protección política regional y nacional, ostentaban una tradición. Tal es el caso de las bandas centralizadas de esmeralderos, con sus guerras y pactos, o de la cadena de importación ilegal y venta callejera de cigarrillos Marlboro, todas sentaban precedentes, ejemplos a imitar. Colombia apareció en los radares de las agencias antidroga de Estados Unidos durante el Gobierno de Alfonso López Michelsen; en 1978 alcanzó proporciones de escándalo a raíz de revelaciones en la prensa norteamericana durante las elecciones presidenciales en las que salió a relucir el nombre de Julio César Turbay Ayala –el candidato favorito y presidente desde 1978 hasta 1982– por supuestas conexiones con los narcotraficantes que luego fueron desechadas por el mismo Gobierno estadounidense. De todos modos, quedó en pie la idea de que el despegue de la economía de la droga en Colombia se había hecho con base en un círculo del que participaban miembros del Congreso y varios ministros.

Marco Palacios²³

El fantasma de la penetración del establecimiento colombiano por parte de las estructuras de producción y exportación de drogas ilícitas dejó de ser una quimera a partir de 1984 y poco después se convirtió en un conflicto desenfrenado. Desde comienzos de la década, el Congreso nacional había aprobado un tratado de extradición con los Estados

23 Marco Palacios, *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 112.

Unidos, con la intención de controlar la proliferación de estas estructuras. Sin embargo, el presidente conservador Belisario Betancur decidió evitar su cumplimiento. Al mismo tiempo, los organismos de control y el Departamento de Estado estadounidenses pasaron a denominar al país con el equívoco término de «narco-Estado» para identificar el proceso que se venía desarrollando en su interior. Básicamente, se trató de un modelo de hegemonía urbana de la administración del negocio, cuyo punto culminante fue la aparición de las organizaciones criminales de Pablo Escobar, en Medellín, y los hermanos Rodríguez Orejuela, en Cali.²⁴ A partir de estas ciudades

... se formaron los nodos, jerarquías y aparatos que tomaban las decisiones estratégicas, empresariales y criminales, que manejaban las inversiones, componían entramados de corrupción y extorsión con políticos, agentes del Estado y financieros y controlaban los territorios de los cultivos y los corredores de las mercancías.²⁵

Para contrarrestar esta situación llegó entonces el apoyo de la DEA y comenzaron los allanamientos y capturas. La reacción de los bandos criminales se dio de manera diferenciada. Mientras el Cartel de Medellín optó por la oposición al Estado y la sociedad en su conjunto, el de Cali buscó vías menos violentas. Y a cada uno se le dio su asignación. El primero, pasó a ser reconocido como «narcoterrorista», mientras el segundo continuó siendo percibido como «narcotraficante». Sin embargo, para comprender mejor el clima de zozobra que enfrentó el país durante ese período hay que entender que ambas organizaciones aplicaron un *modus operandi* similar: empleo calculado de asesinos o abogados, sobornos o atentados y «campañas de terror y legalismo [mediante las cuales] doblegaron gobiernos y políticos profesionales».²⁶ Para muchos colombianos, el terror comenzó con la muerte en Bogotá de Rodrigo Lara Bonilla, integrante del gabinete de Belisario Betancur, quien había sido amenazado por el narcotraficante Pablo Escobar Gaviria tras dirigir exitosamente la captura del complejo de laboratorios de procesamiento de coca conocidos como Tranquilandia

24 *Ibid.*, p. 115.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 117.

en las selvas del río Yarí. Su asesinato significó el final de una luna de miel financiada con el dinero que llegó a Colombia fruto del comercio ilícito. En palabras del historiador Marco Palacios:

Hasta el asesinato del ministro Lara Bonilla (abril de 1984), las élites del poder no parecieron percibir la amenaza de organizaciones del narcotráfico para el orden político y social. En actitud de *laissez faire*, apreciaban el flujo de capitales que ingresaban al país y estabilizaban la tasa de cambio. Pensaban que las pugnas sangrientas de los narcos se resolverían internamente, como había ocurrido con los *esmeralderos*.²⁷

De esta manera, muchos de los estamentos, que antes habían coherido el ingreso de recursos por parte de este comercio, enfrentaron la amenaza de guerra abierta una vez que los ejércitos privados de los narcotraficantes comenzaron a golpear sus intereses. En el caso del Cartel de Medellín, se inició una guerra en tres frentes para luego terminar en su autodestrucción por el control de la infraestructura. Según Palacios, los miembros del Cartel de Escobar se opusieron al Estado buscando eliminar la extradición; a las FARC para obtener acceso a territorios y poder local, y al Cartel de Cali por colaborar con el Estado en su persecución. Y en ese conflicto alcanzaron altas cotas de violencia, todas debidamente amplificadas por el cubrimiento periodístico. Cometieron magnicidios (candidatos presidenciales, jueces, políticos), lanzaron campañas de exterminio (contra periodistas y miembros de la Policía Nacional) y planearon atentados de altísimo impacto mediático (contra el periódico *El Espectador*, contra la sede de la Policía secreta, contra un vuelo comercial, y contra la población civil, a la que afectaron con la explosión de más de 50 carros-bomba, en diferentes sectores de la ciudad de Bogotá).²⁸

De parte del Cartel de Cali, la cercanía que tuvo con el Gobierno central, sobre todo durante los mandatos de César Gaviria y Ernesto Samper, tenía que ver con sendas variantes de colaboración. En uno, acompañó las pesquisas de la Policía Nacional en contra del Cartel de Medellín;

²⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁸ *Ibid.*, p. 120.

en el siguiente, se implicó en la financiación de la campaña presidencial ganadora bajo el supuesto de que una vez en el poder impediría la continuidad del tratado de extradición. Este ambicioso proyecto no se dio y, por el contrario, una vez se hizo público ese procedimiento, el Gobierno estadounidense exigió la destrucción del complejo criminal. A medida que se cerraba el cerco sobre los jefes de este Cartel hubo una etapa final de agresiones terroristas, de menor escala en comparación con la del grupo de Escobar, pero con la que se intentó promover la falta de legitimidad del traslado de colombianos para ser juzgados en tribunales extranjeros. Finalmente, sus jefes «fueron entregados a la justicia y terminaron en cárceles de Estados Unidos».²⁹ De igual manera, el presidente Samper cayó en desprestigio sufriendo una presión «incessante y traumática»³⁰ por parte de la institucionalidad estadounidense y la oposición política dentro del país. Pobre.

29 *Ibid.*, p. 121.

30 *Ibid.*, p. 122.

ARTISTA

José Horacio Martínez nació en Buga (Valle), en 1961. Antes de ingresar a la universidad aspiraba a ser director de cine, pero debió estudiar Publicidad porque en su familia, como en todas aquellas que se ubican en la clase media, se consideraba que una carrera relacionada con la producción visual no debía limitarse a los procesos estrictamente creativos. Sin embargo, poco antes se presentó a la carrera de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. No ingresó.

Se inscribió entonces en la Universidad Central de esta misma ciudad, y durante el desarrollo de su carrera entró en contacto con docentes que despertaron su interés por el enfoque holístico de su trabajo. Desde su perspectiva, Martínez dice haber contado con la satisfacción de estudiar en un clima de discusión fomentado desde el diseño del pensum de su carrera y la incomodidad generacional que, en esa época, alimentaban varios de sus contemporáneos.

Entre las personas que recuerda con mayor interés aparece el nombre de Jorge Enrique Molina, abogado fundador de esa entidad, quien cultivó no solo la labor jurisprudencial, sino que también se destacó en la literatura, la historia, los deportes y la política. Este personaje, como muchos de quienes Martínez reconoce influencia, cumple con una de las características que el pintor utiliza para definir su actuación en el

campo artístico a futuro: ejercer varios roles de manera simultánea y tratar de destacarse en cada uno de ellos.

Otro de los profesores que le influyó fue el sociólogo Óscar Núñez, docente chileno que llegó a Colombia como refugiado de la dictadura de Augusto Pinochet. Martínez ingresó a un grupo de estudio dirigido por Núñez, donde comenzó a leer autores de nueva izquierda, economía y estudios políticos. Pero, como también le interesaba la actuación, se unió a un grupo de teatro que para ese momento orientaba la directora Svetla Petkova. Entender de dónde sacaba el tiempo para hacer tanto implica mirar hacia su familia, que le acompañó a Bogotá para permitirle cierta holgura económica. Gracias a esto participó en el montaje de obras de teatro como *El sillón mágico*, pieza del húngaro Frigyes Karinthy, donde actuó durante dos temporadas como Genios, un multi-inventor (otra vez la profusión de actividades), a quien la oficina de patentes de su ciudad no atendía y, en venganza, diseñó una silla que introdujo en la Dirección de esa institución para obligar a decir la verdad a todo aquel que se sentara en ella. La falta que ese invento nos hace ahora.

Sus primeros acercamientos con la imagen fotográfica vinieron de la mano de Lisandro Duque, director colombiano de cine, que lo introdujo en la interpretación del lenguaje audiovisual. Luego de esto, decidió ir al cultivo de flores que administraba su papá en la Sabana de Bogotá y retrató a los trabajadores para luego venderles las ampliaciones fotográficas. Reconoce que en esa época practicaba el encuadre sociológico, por cuanto ponía interés no tanto en las relaciones de los sujetos con su entorno como en explotar sus particularidades como trabajadores manuales, concentrándose entonces en las consecuencias del prolongado tiempo de trabajo al aire libre, los efectos del esfuerzo físico y los rasgos marcados por la exposición a los elementos. En ese momento hacía más una labor de etnografía silvestre que otra cosa. Así mismo, gracias al productor Hernán Estrada Montoya y a la amistad que él mantenía con su padre, pudo acceder a los estudios de la televisora

estatal colombiana Inravisión, en la Biblioteca Nacional. Allí tuvo su primer contacto con la producción y edición de imagen en movimiento.

Cuando marca este tipo de recorridos, José Horacio Martínez tiende a crear genealogías. Por ejemplo, aquella donde vincula la afición por la actuación, la fotografía de trabajadores, la aprensión por la tecnología aplicada a la manipulación de la imagen, el acceso a *gadgets* de avanzada, la teoría de fotografía y la producción visual. Más adelante aparecerán en su obra uno o más o todos estos elementos. Otra de sus genealogías tiene relación con el modo como enfrentó la tensión ideológica de la época. Cuando estaba realizando sus primeros ensayos fotográficos, se vio inmerso en las discusiones de una generación desilusionada con las promesas del activismo de izquierdas. En los incipientes grupos culturales, donde Martínez se movía para ese momento, comenzaba a hacer crisis el idealismo revolucionario frente al pragmatismo de la supervivencia profesional. Las discusiones se polarizaban entre *mamertos* dedicados a releer exégesis marxistas y controlar su circulación, y *yuppies wanna be*, más preocupados por el bienestar individual que por el beneficio colectivo. Entonces, cuando se enfrentaba a la cuestión de definir una temática para el trabajo que venía realizando para ese momento, el pintor bugueño intentó conciliar su necesidad de autoexpresión con la asimilación de principios teóricos aprendidos en discusiones y lecturas. Así, por ejemplo, puso a su servicio lo que había aprendido sobre la plana más conocida de la fotografía documental estadounidense para imitarla a nivel técnico y ético.

Por esa época también adquirió su primera cámara fotográfica. Con ella empezó a colecciónar las experiencias que iba viviendo. Al mismo tiempo, articulaba un particular modelo de formación teórica, ilustrándose con aproximaciones a autores como Gillo Dorfles popularizados en ediciones de bolsillo, enciclopedias de arte de gran tiraje, o clásicos de la teoría cultural de la década de 1970 como *¿Cómo leer al pato Donald?* y *El péndulo de Foucault*, de Umberto Eco, o literatura

erótica tipo *Sexus I* y *II*, de Henry Miller. También se acercó al teatro de Enrique Buenaventura o a los textos filosóficos de Jürgen Habermas e inició su contacto con el campo artístico local. Se inscribió en varios cursos libres de la Universidad Nacional, donde recibió clase de personas como Mardoqueo Montaña.

En 1985 terminó su carrera y regresó a Cali. Allí recibió el consejo de Lucía de Salazar, una mujer que comercializaba cemento, quien al ver su inclinación por el arte menos utilitario le recomendó estudiar dibujo. Durante el primer semestre de 1986, Martínez se inscribió en el Instituto Departamental de Bellas Artes. Entre los primeros maestros que tuvo se encontraban el pintor José Mina, el sociólogo Rubén Cuartas, el literato Leopoldo Verdela y la escultora Olivia Quevedo.

Dos años después, enfrentó la primera de varias transformaciones en su acercamiento a la práctica artística tras la llegada de la escultora bogotana Doris Salcedo a la dirección de esa escuela. Su arribo significó la introducción de una serie de reformas tendientes a renovar la planta profesoral y la actualización del pénsum de la carrera. A partir del año siguiente, Martínez comenzó a establecer contacto con un grupo de artistas procedentes de Bogotá,¹ que dictaban talleres intensivos en el Instituto y le mostraron un enfoque del arte en clave menos atenta al despliegue de virtuosismo técnico y más apegado a la generación de problemas de investigación. Entonces, comenzó a combinar en sus bocetos la historia del arte occidental, que tanto influjo tuvo en la primera parte de su carrera, junto con una observación de su contexto personal y familiar que luego fue desplazando hacia su mirada sobre las circunstancias socioeconómicas de la ciudad de Cali. Al mismo tiempo, comenzó a forjar una actitud hacia el campo artístico local al entender la producción visual como un ejercicio condicionado por el manejo de presupuestos éticos que permiten defender la necesidad (o la validez) de la labor artística. Estas características no dejarían de aparecer en muchas de sus intervenciones posteriores: no solo reflexionará en público sobre su propia labor, sino que dedicará tiempo,

¹ Entre quienes cuenta a Miguel Ángel Rojas, José Alejandro Restrepo o Víctor Laignelet.

y bastante, a cuestionar actuaciones de colegas suyos que considerará erradas, sin escatimar oportunidades ni medios para denunciarlas. Manifiestos y críticas comenzaron a hacer parte de su repertorio.

FANZINES

Al reanudarse el Salón en 1985, se hizo evidente que la aparición de estas corrientes estilísticas había trastornado el mundo del arte. A medida que finalizaba el decenio se imponían con mayor fuerza y la mayoría de los premios estaban adscritos a ellas. Tal es el caso de Víctor Laignelet, premiado en 1986, de Miguel Ángel Rojas, en 1986 y 1989, y de Bibiana Vélez y Diego Mazuera, en 1989. Rojas fue de los primeros en reconocer esta influencia en 1991: «cuando vino la transvanguardia con su carga historicista a mediados de los ochenta, me di cuenta que podría realizar mis ideas en pintura. Esto me dio seguridad; entender que mediante medios tradicionales se podían hacer muchas cosas [...] la pintura es para mí una nueva aventura plástica, muy difícil, por cierto».

Beatriz González²

En un fanzine que realizó en 1989, José Horacio Martínez presentaba ya los elementos que habrían de caracterizar su producción artística hasta comienzos de 2000. Como se ha mencionado, con respecto a su formación teórica, en este caso vendrían a aparecer el inventario de referencias literarias que había reunido, aunado a un erotismo genital esquematizado, las descripciones de encuentros —idealizados— con personajes —idealizados— de la historia cultural europea moderna, las recomendaciones a los artistas de su tiempo, los elementos de cultura popular y la crítica política. Toda esa información se presentaba bajo

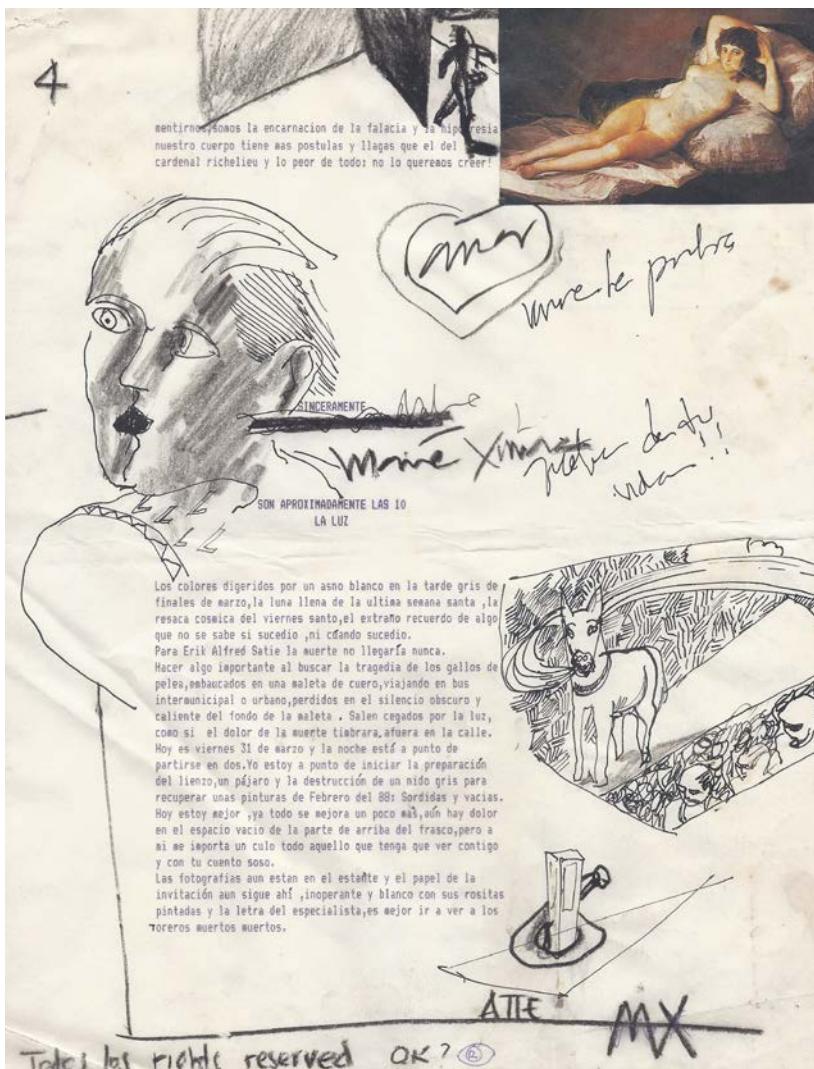
² González, «Se reanudan los Salones Nacionales: ensayo y error. 1985-1989», *op. cit.*

la forma de epígrafes, anotaciones manuscritas al margen, chistes internos, editoriales y dibujos. La mayoría de sus páginas comenzaba con un encabezado en mayúscula sostenida que decía «SINCERAMENTE». Luego aparecía una palabra tachada con fuerza. En el renglón siguiente se leía «María Ximena» o «MX», escrito con carboncillo o tinta. Después ponía en letra de molde «SON APROXIMADAMENTE LAS 10, LA LUZ», para continuar con una reflexión personal. Todas estas páginas fueron elaboradas en impresora de punto con una caja de texto centrada y amplios márgenes donde el pintor ubicaba rostros humanos, patrones geométricos indígenas, y falos y vaginas con distintas orientaciones (Fig. 1).

Este ejercicio permite reconocer, a primera vista, un proceso de actividad poética juvenil donde la responsabilidad del autor alcanza a sostener su afán por mostrar un repertorio de fantasías cuyos dispositivos expresivos todavía resultaban inmaduros. De ahí que el sistema de referencias que propuso fuera más una garantía de erudición. Así mismo, permite comprender el modo en que Martínez vinculaba la imagen verbal con la visual para tratar temas cotidianos. Y, finalmente, al reunir esos elementos en un marco de grandilocuencia, más que ilustrar su inclinación por la retórica florida, demuestra el modo como entendió que debía asumir su rol como artista.

Hay que detenerse un poco en este punto. Como se destaca en la introducción de este libro, no hay que perder de vista que, para la época en que Martínez hizo esas hojas, era perentorio que el artista profesional obtuviera reconocimiento no tanto porque viviera de su dedicación a la producción visual, sino porque apareciera como sujeto capaz de trabajar a partir de una temática emotiva y/o sexual y/o conflictiva y conducir sus altibajos emocionales hacia la materia que manipulaba. Algo así como un personaje heroico-místico pletórico de desbordante energía creativa. De hecho, este tipo de autores empezó a proliferar en los centros educativos artísticos del país desde la década de 1980.

Fig. 1.
 José Horacio Martínez,
 pág. 4 de fanzine sin
 título, 1989. Archivo de
 José Horacio Martínez.



En términos de producción formal, comenzaron a reevaluar la presencia de la subjetividad respecto al activismo y la desmaterialización del objeto artístico que dominaron las dos décadas anteriores. Así, poco a poco, comenzó a hacer carrera esta forma de posmodernismo apolítico que llevó a desestimular la producción atenta a las crisis sociales. Se hacía mucha pintura y se experimentaba mucho con pintura para vender mucha pintura. Se promulgaba la necesidad de que apareciera un artista dedicado a trabajar en su estudio, en procesos técnicos rigurosos, para afianzar constantemente su presencia en el mundo. Desde este punto de vista, los fanzines de Martínez aportan claves sobre la manera en que el pintor había asimilado la forma en que debía promoverse como un autor preocupado por alcanzar la genialidad a través del manejo de un variado acervo cultural.

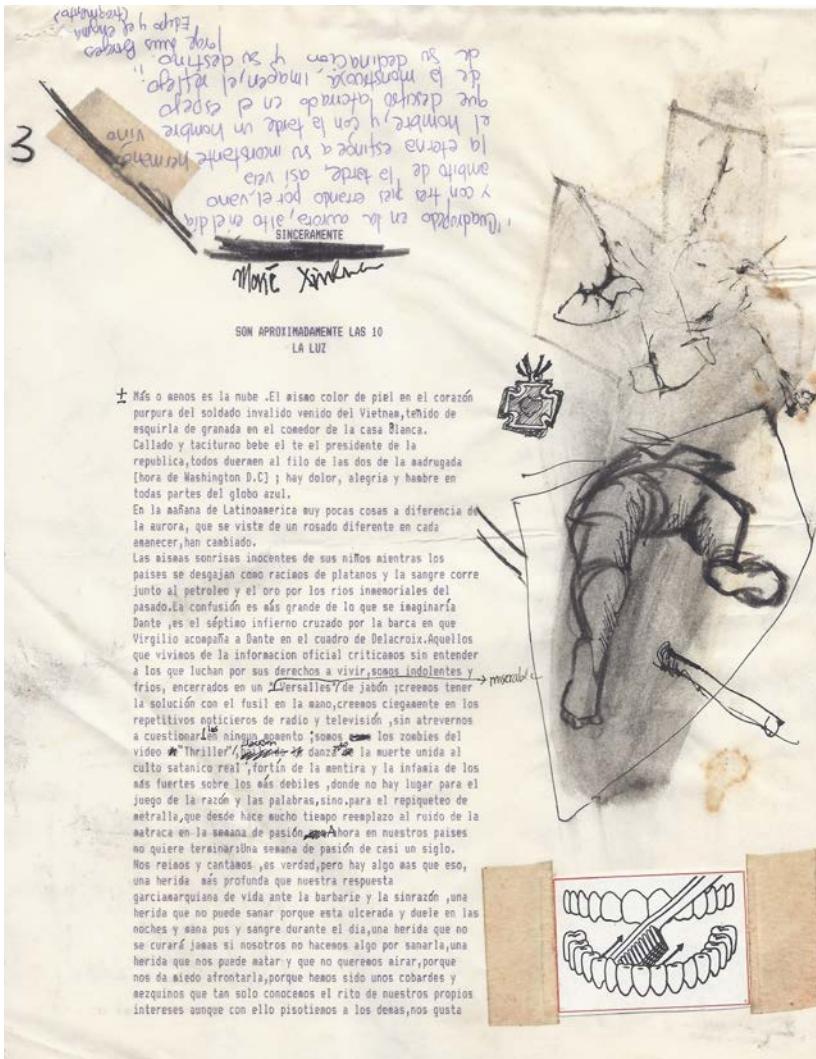
O puesto en otras palabras, de fungir como un artista historicista, cuyas preocupaciones pudieran ilustrarse, por ejemplo, en los comentarios que hiciera un contemporáneo suyo. Al hablar sobre el tipo de producción imperante en el momento, el pintor bogotano Fernando Uhía destacaba que a quien se dedicara a esa disciplina se le exigía —literalmente—, que *creara* un estilo,

... sobre todo porque en esa época se hablaba de que el estilo tenía que ser una mezcla de estilos del pasado. [Fernando] Botero se volvió famosísimo por esa época en Europa, porque lo vieron como transvanguardista, Sandro Chía lo imitaba y [Achille Bonito] Oliva lo citaba. En resumen, había que coger todos los estilos del pasado y hacer un pastiche figurativo que se viera *salido* del corazón, con mucho *pathos*.³

3 Véase, «He intentado hacer una profesión de lo paradójico. Fernando Uhía conversa con Carmen María Jaramillo, Julián Serna y Gustavo Quintero», en Fernando Uhía (comp.), *Readyzombie, Fernando Uhía y los 90*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2011, p. 141. Cursivas del compilador.

Entonces, varios de los temas que abordaba Martínez en su fanzine revelan el modo como el pintor se relacionaba con la cultura general o la historia para tratarlas con la familiaridad suficiente como para usarlas en la traducción de complejas cuestiones existenciales.

Fig. 2
José Horacio Martínez,
pág. 3 de fanzine sin
título, 1989. Archivo de
José Horacio Martínez.



Por ejemplo, una de las mejores páginas de esa edición (Fig. 2) reunía en un solo párrafo citas eruditas, diplomacia internacional, conflicto armado y cultura popular para plantear una fábula del fracaso de la figura del espectador comprometido ante la situación del mundo hacia finales de la década de 1980:

La confusión es más grande de lo que se imaginaría Dante, es el séptimo infierno cruzado por la barca en que Virgilio acompaña a Dante en el cuadro de Delacroix. Aquellos que vivimos de la información oficial criticamos sin entender a los que luchan por sus derechos a vivir, somos indolentes y fríos, encerrados en un Versalles de jabón; creemos tener la solución con el fusil en la mano, creemos ciegamente en los repetitivos noticieros de radio y televisión, sin atrevernos a cuestionarlos en ningún momento; somos los *zombies* del video *Thriller*, danzando la muerte unida al culto satánico real, fortín de la mentira y la infamia de los más fuertes sobre los más débiles, donde no hay lugar para el juego de la razón y las palabras, sino para el repiqueo de metralla, que desde hace mucho tiempo reemplazó al ruido de la matraca en la semana de pasión...

Y yendo un poco más adelante, no se obviaron los regaños. En un párrafo dedicado a Giacomo Balla y Giorgio de Chirico, bajo la firma de Claudia Haller, se describía la mejor actitud del artista que trabajara en ese momento a través de un llamamiento categórico:

En el arte de hoy hay una posición que el artista tiene que definir, es la de ponerse en armonía con sus espacios y su tiempo, y definir las preguntas que va a contestar, las preguntas que van a mitigar el hambre de su espíritu creativo e inteligente. Conocer las propuestas estéticas, profundizar en ellas, sacar partido de lo que sea (sin escrúulos) y lanzarse luego en picada y sin miedo hasta la muerte, viajar sin seguridades, sin formulismos, volar más allá de la vida, como el «jinete rendido y ensangrentado que venía de oriente», ya veremos si

no te mueres, luego sabrás lo que en realidad eres y la clase de animal que te va a tocar enfrentar.

Rudo. Por otro lado, la diagramación del documento reforzaba la intención experimental de su realización o de su inscripción social en el campo artístico de la época. La página final de esa edición tenía una bandera editorial conformada por una interesante, estudiada y reveladora planta aspiracional de colaboradores, integrada por los nombres de personajes extranjeros como Leonard Bernstein, Harald Kupperts, Anselm Keifer, Jean-Michel Basquiat y nacionales como Miguel Ángel Rojas, Fernando Botero, Pablo Escobar Gaviria, Virgilio Barco, Gloria Zea, Eduardo Serrano o Luis E. Ricaurte, bajo la dirección de Marie Ximena Halaby, la codirección de Claudia Patricia Haller y las ilustraciones de Merlin Piaget (Fig. 3).

Lo que confirma ese ejercicio es que se trataba de un collage/manifiesto construido a partir de notas literarias, diseñado con la intención de servir de vehículo para la transmisión de ideas sobre la producción de arte y condicionar la actividad del artista para que se comportara como un sujeto atento a los cambios que enfrentaba en su contexto inmediato. Todo esto sin descuidar la alta estima que debía suponer a su capacidad de intervención simbólica.

Al pasar a pintar en formatos más convencionales, José Horacio Martínez enfrentó la dificultad de acceder a materiales adecuados, por lo que resolvió esa carencia de dos maneras. Por una parte, buscó sustancias o pigmentos no tradicionales y, por otro lado, se impuso una prevalencia cromática. Cuando se indaga por la alta proporción de amarillo en los cuadros de su primera época, Martínez cuenta que, por esa época, apareció en Cali una empresa dedicada a producir materiales para arte, cuyo dueño decidió patrocinarlo entregándole los remanentes de ese color que le iban quedando. Por lo que se ve, hubo demasiados.

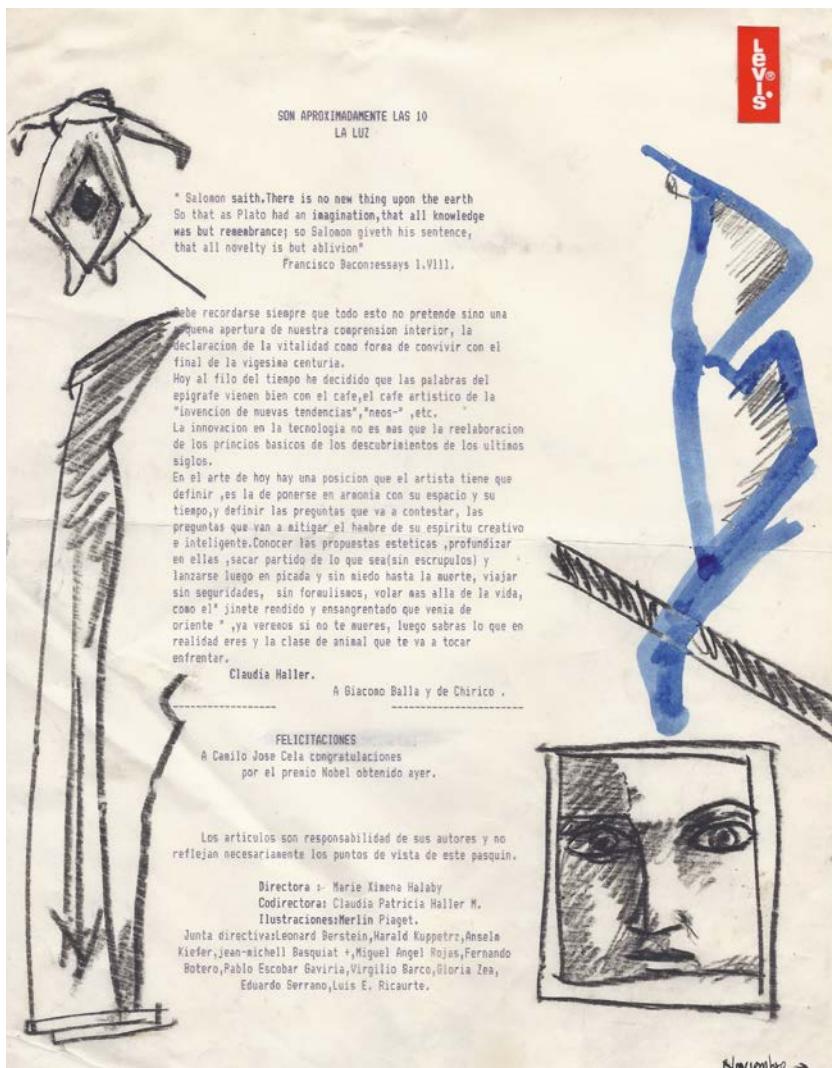


Fig. 3
José Horacio Martínez,
fanzine sin título,
1989. Archivo de José
Horacio Martínez.

Respecto al tratamiento temático, el pintor reiteró el mismo procedimiento que aplicó en su fanzine. En la que puede considerarse como su primera obra, además de seguir las medidas habituales de muchas de las pinturas que se veían para ese momento en el campo artístico local, decidió hacer las paces con el universo garciamarquiano que él, como muchos artistas de la época, había absorbido con interés. La firmó en 1988 y la presentó en una exposición colectiva que curó el gestor Miguel González con personas vinculadas al Instituto de Bellas Artes en Cali. En junio de ese año se lanzó una invitación pública para que quienes estuvieran interesados enviaran un trabajo que pudiera incluirse en una exposición que se inauguraría poco después en la Galería Ventana de esa ciudad. Martínez usó una tela que le habían regalado y decidió pintarla en el pueblo de Candelaria, donde encontró un lugar lo suficientemente grande donde trabajar con mayor comodidad. Esta última decisión le permitió también cumplir con su idea de elaborar obras de grandes formatos.

Por otro lado, la guerra contra las drogas y/o entre los carteles de Medellín y Cali ya había comenzado y Martínez, ante la contemplación de la muerte de muchos de sus contemporáneos afirmó su decisión de alejarse de esa dinámica por medio de la práctica artística. Sin embargo, y como sucedió en ese contexto con todas las personas que se involucraron en actividades económicas significativas, aunque logró proteger su vida, no pudo evitar verse afectado por la debilidad del campo artístico caleño respecto a la economía que le impuso el narcotráfico a la ciudad. En un contexto cultural carente de un tejido institucional significativo, el poco mercado que había era ajeno a procesos de experimentación como los suyos y, por esa ruta, el colecciónismo que había, financiado con dinero obtenido por transacciones ilícitas, no dejaba de exigir programas visuales convencionales. De hecho, puede verse una exposición como la que curara Miguel González para la Galería Ventana como un pequeño intento de réplica artística frente a las estrecheces que imponía ese esquema

de circulación de arte en la ciudad de Cali. Allí fue donde Martínez presentó *Casa amarilla*.

CASA AMARILLA

Casa amarilla (Fig. 4) era una saga familiar construida mediante la unión de escenas presentadas de manera horizontal, donde Martínez entendió que «los cánones y formalismos de la academia estaban al servicio de una propuesta personal», según declarara al periodista Ricardo Moncada Esquivel años después.⁴ La pintura manejaba un programa iconográfico que luego habría de aparecer en otras de sus piezas. Por ejemplo, los personajes con el pelo suspendido por efecto del viento, que representaban su intención de añadir movimiento a la imagen; los recortes de fotografías, con los que hacía un comentario sobre sus influencias artísticas (el Fernando Botero que trataba de hacerlo no tan mal al añadir reproducciones fotográficas de obras de arte a algunas de sus pinturas de la década de 1980); los encuentros de personajes cercanos a las descripciones literarias del realismo mágico latinoamericano con lo que buscaba aportarle universalidad al relato, y la inclusión de imágenes de su archivo fotográfico familiar, que le permitían adicionar un contraste biográfico ante la particularidad regional.

4 Ricardo Moncada Esquivel, «El artista que sepulta sus historias», *Gaceta El País*, Cali, 8 de julio de 2007.

5 Este personaje se presentaría reiteradamente en el repertorio visual de las pinturas que hiciera Martínez en esta época. Como habría de confirmarle a la periodista María Margarita García en 1994, se trataba de un juego alegórico donde utilizaba las «figuras negras», como él mismo las denominaba, que «se relacionan más bien con las obras anteriores donde las figuras dominaban desde lo alto toda la obra y en ellas se daba la sensación de que al otro lado sucedía algo». Véase, María Margarita García, «Mapas de infancia. En la Galería Valenzuela & Klenner cuelgan obras ceñidas en el meridiano», *La Prensa*, Bogotá, 3 de marzo de 1994, p. III.

Mirándola de izquierda a derecha, la pintura comenzaba mostrando una persona que ingresaba a través de una puerta a un recinto donde una figura amarilla, inclinada sobre una botella de vino recortada de un anuncio publicitario —que Martínez destaca como un autorretrato—, veía en televisión a un personaje puesto de cabeza. Detrás de él, en lo que vendría a ser la sala de la casa, otra persona se balanceaba en una mecedora mientras un sujeto en primer plano miraba a alguien con el pelo ondeando que parecía fijarse en algo que sostenía con su mano derecha.⁵





Fig. 4
José Horacio Martínez,
Casa amarilla, 1988.
Acrílico, vinilo,
collage, lápiz y cartón.
Colección privada.

En una mesa pequeña había un conjunto de manchas que parecían describir un florero y tras ella un espejo donde se veía la imagen borrosa de una mujer mirando de lado. En el siguiente momento, un personaje vociferaba con su brazo izquierdo levantado. Entre él y la mancha negra, dentro de la que se destacaba la fotografía recortada del rostro de una modelo, había una estructura que parecía ser una lámpara con forma de avispero pintada de colores amarillo claro, azul y rosado. Seguía un horizonte ocre, a través del cual se acercaban dos personajes en fila con la cabeza cubierta. Detrás del más lejano se veía hacia el fondo la silueta de alguien, que caminaba hacia el fondo del paisaje, iluminada por un astro negro. Muy cerca de ella, en un cambio de plano que iniciaría la otra escena, una lámpara reposaba sobre una mesa de noche junto a una cama blanca grande. En primer plano, cuatro personas estaban concentradas en una relación sexual. La escena siguiente cambiaba de orientación en la tela y mostraba a tres personajes de cabeza mirando hacia dos sujetos que parecieran estar sobre el piso, recién asesinados. La transición al momento final recuperaba la verticalidad anterior, y operaba mediante la inclusión de un fondo amarillo que oscilaba por momentos entre el ocre y el naranja, donde las fotografías de dos personas pertenecientes a la familia del artista aparecían en la pared, mientras, nuevamente, los personajes con la cabeza cubierta reaparecían convertidos en tres personas que miraban hacia un pequeño televisor detrás de una figura blancuzca sentada delante de ellos. Al fondo había una cama individual de metal azul, desordenada y puesta contra una pared negra donde estaba colgado el cuadro de una gran cruz pintada de blanco en un interior negro con piso amarillo.

La narración de *Casa amarilla* establece una serie de relaciones que exigen del espectador el manejo de un acervo poco común de recursos culturales. El hombre que aparece al comienzo de la pintura hace referencia al mayordomo que en *Las Meninas* sale de —o entra a— escena; los dos televisores, que flanquean la tela, al predominio del lenguaje audiovisual en el consumo cultural de la familia del artista; la botella

de vino a la omnipresencia del licor en los encuentros que este grupo solía sostener; los diferentes personajes a una reunión grande y no siempre armónica de amigos y cercanos, y los muertos a la corriente de violencia que no dejaba de asolar al país. La naturaleza del encuentro sexual en la mitad de la escena bien podría entenderse como una cita a la transvanguardia. Por otra parte, esta pintura se relaciona con el fanzine descrito antes por una serie de puentes conceptuales: lo que en esa edición eran referencias literarias, aquí pasaron a ser relatos prolongados; lo que allá eran menciones de cultura popular aquí fueron recortes publicitarios; lo que aquí era sexo en grupo allá eran genitales geometrizados; lo que aquí es relato familiar, allá era un grupo de personas que se deseaba integraran la red de contactos del pintor. Un collage/manifiesto de nueve metros de extensión.

También fue el primer trabajo que Martínez vendió y con el que terminó por descubrir la mejor manera en que podía pintar. Desplegando la tela en el piso y componiéndola por etapas, rodeándola y mirándola desde arriba. Luego pondría sus otras pinturas en una superficie vertical para añadirles el que terminaría siendo su sello distintivo: una red de incisiones superficiales sobre el soporte. A partir del éxito que le significó esta presentación, el artista tuvo la confianza suficiente como para comenzar a participar en un amplio número de muestras.⁶

6 Al año siguiente hizo parte de las muestras *Papel y cartón* (Sala Beethoven, Cali), donde estuvo acompañado por Daniel José Hurtado, José Fernando Machado, María Eugenia Martínez, Javier Mojica, Piedad Patiño, Herson Perdomo, Gloria Patricia Paz, Luis Eduardo Ricaurte, Pilar Saavedra, Gloria Milena Viveros, Eleonora Vásquez, y *Arte Ahora* (Galería Jenny Vilá, Cali), donde presentó sus trabajos junto con Carmen Elisa Balanta y Luis Guillermo Villegas.

MEMORIAS DE UNA GUERRA POR AMOR Y MUERTE

Más allá del crimen y el aumento de sus estadísticas, la vida cotidiana en Cali, como en Medellín, presentó considerables cambios. No existen muchos estudios al respecto, pero las gentes narran cómo a principios de los años noventa la presencia del narcotráfico se hizo evidente. Tras la persecución a los grandes capos, el ambiente se transformó de nuevo. La imagen de los pistoleros que

se creían dueños de la ciudad disminuyó ostensiblemente. Y disminuyó también la inusitada marcha de la construcción, el precio de la tierra y de las propiedades urbanas, la cantidad de almacenes suntuosos y las joyerías, el mercado de las flores y el comercio entero, las empresas deportivas y el éxito de los equipos de fútbol. Se disparó, en cambio, el asalto contra el erario público, como si algunos políticos y funcionarios, huérfanos del Cartel, no tuvieran otro recurso. El departamento del Valle y su capital, Cali, se declararon en quiebra.

Adolfo León Atehortúa y Diana Rojas Rivera⁷

El primer atentado con bomba que se dio en Cali, según recuerda Martínez, fue una explosión en la discoteca Manhattan, en 1988. Con ello se inició una serie de masacres entre criminales que siempre se saldaba con la muerte de personas no involucradas y que vino a reducirse siete años después —pero no a desaparecer por completo—, con la entrega de Gilberto Rodríguez Orejuela al Gobierno nacional. De hecho, cuando el pintor habla sobre la situación de Cali en esa época, recuerda que la institución educativa a la que estaba vinculado se ubicaba en un eje de circulación de abogados de narcotraficantes en el barrio Centenario, lo cual llevó a que ese lugar se viera involucrado en una amenaza de bomba que obligó a sus ocupantes a abandonar el edificio principal.

Por un momento, su actividad se vio beneficiada por su nombramiento como coordinador de Artes Plásticas en la Casa de Cultura de Candelaria, su pueblo adoptivo. Por efecto de la asignación burocrática, el pintor se convirtió en curador y decidió llevar la obra de artistas que tenía cerca, y cuya producción respetaba, como Ever Astudillo,

7 Adolfo León Atehortúa y Diana Rojas Rivera, *El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos*. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4015471.pdf>

8 Irene Garcés, «José Horacio y sus obras figurativas», en *El País*, Cali, 5 de agosto de 1991, p. B1.

9 *Ibid.*

10 Según Jean Pening Gaviria, desde el Departamento Nacional de Planeación (DNP) se consideraba que la descentralización era «un modelo de organización del Estado para asegurar el cumplimiento de su función constitucional en el campo social, económico y cultural, así como la protección de los recursos naturales y del medio ambiente a partir del fortalecimiento del municipio como entidad fundamental de la organización político-administrativa del Estado y de la participación activa de la ciudadanía en los asuntos públicos». Esto habría de permitir, por medio de la transferencia de funciones previamente centralizadas, el cumplimiento de varias metas a corto plazo: «que la multiplicación de centros de decisiones conlleven a una mayor eficacia en la gestión», que «con la desconcentración del poder [...] las decisiones sean más acertadas» y que se alimentara el

«pluralismo político, pues se abre la posibilidad a que grupos sociales tradicionalmente excluidos accedan al poder local y/o como mínimo se crean nuevos espacios de participación para las comunidades». Véase, Jean Pening Gaviria, «Evaluación del proceso de descentralización en Colombia», en *Economía y desarrollo*, Vol. 2, n.º 1, marzo de 2003. Disponible en: http://www.fuac.edu.co/download/revista_economica/volumen_1n1/6-evaluacion.pdf

11 Sin embargo, el mismo Martínez reconocía en su actividad un enfoque pedagógico que, tras ingresar como profesor universitario a la Escuela de Bellas Artes de Cali habría de complejizarse. En una hoja de vida manuscrita encontrada en su archivo personal, puede leerse la manera como lista esas acciones entre 1989 y 1993: organización de concursos y actividades infantiles en la cabecera municipal y en los corregimientos del municipio, montaje de exposiciones de artistas locales, talleres de extensión en pintura, asesoría a docentes de artes de las escuelas del municipio, integrante del Comité Asesor del evento CREA. Una expedición por la cultura colombiana (Colcultura, despacho de la Primera Dama de la Nación).

Wilson Díaz o Pablo Van Wong. Sin embargo, esta actividad no duraría demasiado. O más que eso, no implicaría su dedicación absoluta, aunque derivara de ella la misma propensión por sumar producción visual a análisis de la realidad inmediata. En la mención más trabajada de este hecho, la periodista Irene Garcés señalaba, en una nota de 1991, que mientras se desempeñó en ese cargo, Martínez se deleitó «con la labor artística que adelantaba con infantes [de] escuelas públicas [pues consideraba] que estos son un libro abierto. Y eso es lo que debe ser un artista, un libro abierto a la vida y a todo lo que ella ofrece».⁸ Continuando con una mejora del lugar común «infancia = sabiduría en bruto», se comentó más adelante que la manera en que el bugueño orientó su labor en ese lugar hacía parte de un intento suyo por alterar la comprensión de la utilidad del trabajo artístico entre quienes acudieran a la Casa de Cultura que administraba. De ahí que, buscando «rescatar el trabajo artístico con niños y con gente que no tiene acceso al movimiento cultural que se genera en las grandes urbes», abrigaba la intención de «contribuir a dinamizar el proceso de descentralización de que tanto se habla en Colombia».⁹

Aunque, tratado de forma anecdótica, esto último permitía entender de qué manera Martínez intentó incidir en su campo artístico local inmediato, al tiempo que podía ampliar la valoración positiva de su labor hacia un contexto social. La misma preocupación que le llevaría a analizar la realidad nacional o a juzgar la actuación de sus compañeros de gremio tiempo después, fue traducida brevemente en este artículo como un intento por asegurar, en el pequeño espacio de una Casa de Cultura de un pueblo del Valle del Cauca, la continuidad de una política pública que se venía trabajando para fortalecer la gestión de los municipios en Colombia.¹⁰ No poca cosa, de haber logrado ampliar sus repercusiones. Sin embargo, esto último no sucedió, el artista se impuso sobre el gestor y años más tarde habría de retornar a esa faceta, ya bajo la figura de docente universitario.¹¹

En 1990, Martínez recibió una invitación para participar en el XXXIII Salón Nacional de Artistas. Allí llevó las obras *Memorias de una guerra por amor y muerte* (1990. Óleo sobre polímero), *Camarero y camarera de Beckman (Intolerancia)* (1989. Óleo sobre lienzo), y *Vestigios vesánicos de un viandante enamorado* (1989. Óleo vinilo y tinta sobre polímero) (Fig. 5). Con la primera recibió mención. Se trataba de una pieza mucho más pequeña que *Casa amarilla* y mejor lograda. Su mayor mérito fue la resolución menos estereotipada de la estructura narrativa. Al quitarse de encima el peso de representar un relato menos ambicioso o extenso, Martínez hizo uno de sus descubrimientos más importantes: entendió que no debía elaborar sus pinturas pensando en un espectador que se moviera a lo largo de ellas, sino que se detuviera en cada capítulo y analizara cada una de las capas que configuraban la imagen. Según sus propias palabras, que las leyera en «diversos movimientos, como si fuera[n] una historieta».¹² Así entonces, pudo unir en *Memorias de una guerra*, de manera menos forzada que en *Casa amarilla*, los elementos que deseaba integrar. Enlazó con mayor comodidad referencias a la historia del arte y autobiografía:

El enamorado sube las escaleras con unas flores para la amada, que está sentada en la parte inferior derecha y tiene cierta afinidad con *La Novia*, de Marcel Duchamp, mientras en la parte superior izquierda hay una representación de *La masacre de Corea*, de Pablo Picasso. Al lado hay una especie de jardín de nenúfares, que evoca el romanticismo de Edgar Allan Poe. Sobre un campo amarillo se mueve el rival en una bicicleta. Entonces hay una mezcla de textos que tienen que ver con lo cotidiano, con un acontecimiento importante en mi vida como es estar enamorado [...] representado en una relación de fragmentos dispersos en el espacio.¹³

Si se repara en la velocidad con que Martínez pasó del macrorrelato tipo saga familiar al recuento de pequeñas historias personales, es necesario volver a su formación profesional. En esa obra actuó más el publicista que dio forma a un problema estético, que el artista

12 Moncada Esquivel, «El artista que sepulta sus historias», *op. cit.*

13 *Ibid.*

preocupado por mostrar la solidez de su formación. La brecha, entre la primera pintura que expuso y esta pieza, tiene que ver con el hecho de que aquí mostró un mejor conocimiento de los temas a representar. Mientras que en la tela de nueve metros ensayó varias soluciones sin concluir ninguna, aquí unió ejes que reforzó por momentos. Así, el cambio entre este trabajo y *Casa amarilla* se manifiesta en cuatro resoluciones formales:

1. La del humano que se aleja a través de un amplio territorio amarillo (allí un caminante solitario, aquí un sujeto que deseaba despertar el interés de la enamorada, pero abandona la escena en una bicicleta);
2. La de la silueta del sujeto que nos da la espalda mientras su pelo ondea y observa en silencio la situación que se desenvuelve delante suyo (que en ambas obras se limita a ver);
3. La del personaje central que se acerca hacia el primer plano del cuadro con la intención de entregar un objeto a quien desea manifestar su amor (aquí un solo sujeto, allí cuatro actores);
4. La de la ilustración del intercambio sexual (aquí una pareja que se abraza apasionadamente en la parte superior de la pintura, allí contactos en grupo).

Por su parte, el periodista Jaime Riascos Villegas escribió un artículo donde, además de resaltar en clave regionalista el galardón que recibiera Martínez en el Salón, intentó la primera descripción de su obra en público. Así como abrió camino a un amplio número de reportajes concentrados en describir el trabajo del pintor localizándolo/condicionándolo a su producción en medio del clima, la idiosincrasia y el paisaje del Valle del Cauca, Riascos también se refirió a su método. Destacaba que el descuido en el montaje de sus pinturas, es decir cuando Martínez dejaba «el lienzo [...] adherido con poca meticulosidad a un soporte enmarcado», añadía un efecto de percepción temporal, donde no solo se afectaba la superficie pictórica, sino una conciencia de la transitoriedad de la narración a través de la precariedad del soporte.

Fig. 5
José Horacio Martínez,
*Vestigios vesánicos de
un viandante enamorado*,
ca. 1989. Técnica mixta.
Colección Banco de la
República.



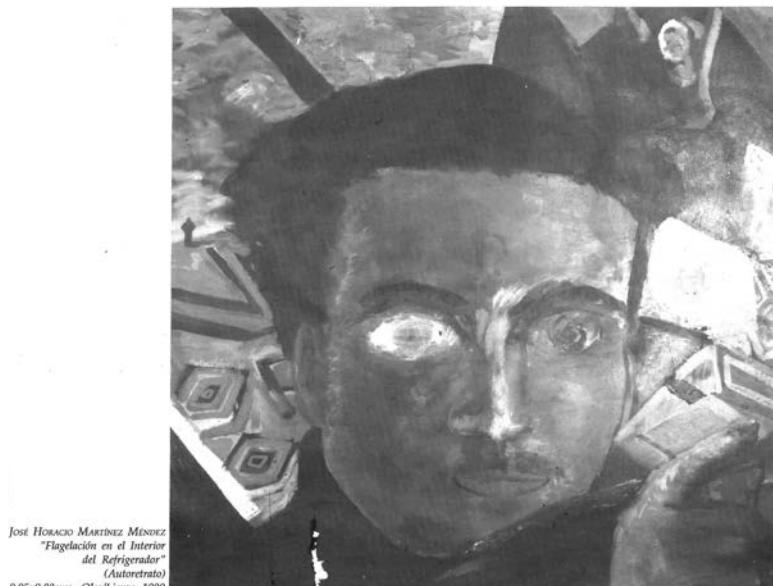


Fig. 6
Cuerpo interior del
volante de invitación,
José Horacio Martínez,
*Flagelación en
el interior del
refrigerador*, 1990. Óleo
sobre lienzo. Colección
Fernando Márquez.

También lanzó una reflexión sobre el lugar que ocupaba el tema representado y el metatexto que imponía la intervención sobre el soporte, puesto que veía en ello un paralelismo entre la representación y su localización en la tela. Para el periodista «los objetos o humanos que habitan [el] mundo bidimensional [de estas obras] se [veían] conforme con el rizamiento». ¹⁴ Para aclarar, esta última palabra aludía a los accidentes de la tela. Esta clase de pliegues narrativos era utilizada por Martínez con la intención de representar el tiempo. Una pretensión que se unía, al principio de modo inconsciente, con el uso que hacía el artista de la fotografía y el video y que en ese momento ya se encontraba trabajando. De hecho, en varios de los comentarios que ha escrito su colega Carlos Quintero sobre este tema ha tratado este asunto. Con ellos se trabajará más adelante.

El ascenso de la trayectoria de Martínez continuó con la invitación que le extendiera la Galería Valenzuela & Klenner para hacer una exposición individual (Fig. 6). En esa ocasión la respuesta por parte de la crítica no tardó en aparecer. José Hernán Aguilar señaló que el artista hacía parte de una plana de productores visuales radicados en la ciudad de Cali, con quienes compartía una afinidad por el «decidido expresionismo, combinado con una fuerte dosis de historias personales entresacadas de un contexto social muy específico». ¹⁵ Así mismo, aunque sorprendido con la versatilidad del intrépido pintor, recomendaba no olvidar que se trataba de un artista en formación que cometía errores técnicos relacionados con «la aplicación del pigmento (a veces demasiado líquido en zonas que se suponen de mayor fuerza simbólica), en la composición (no sabe dónde parar de pintar *cosas*) y en la titulación (presunción en su longitud y evidente en su contenido)». ¹⁶ Sin embargo, no dejaba de insistir en que también era alguien capaz de producir una obra organizada alrededor de una serie de pasos cuidadosamente planeados. Así, la disposición de elementos ubicados en la tela permitía transmitir una idea de movimiento donde los

14 Jaime Riascos Villegas, «Sálón Nacional de Artistas. Premios al Valle», en *Gaceta*, 1990, s. p.

15 José Hernán Aguilar, «José Horacio Martínez en la Galería Valenzuela & Klenner. Una intención significativa», *El Tiempo*, Bogotá, 18 de agosto de 1990. Entre los artistas que mencionó se encontraban «Luis Guillermo Botero, Pablo Van Wong, Armin Troger, Carmenza Delgado y el dúo Silva/Victoria».

16 *Ibid.*

... interiores oscuros, con perspectivas forzadas, localizan protagonistas y objetos en un ambiente sutilmente desquiciado [permitiendo que] Martínez [logre] un excelente ritmo interno por medio de la oposición de figuras puestas en planos visuales muy contrarios y por un buen uso del color, que nunca se convierte en efectismo gratuito.¹⁷

La sumatoria de dificultad técnica y atención por la composición convertía entonces a Martínez en un autor con un futuro promisorio, poseedor de un «talento innato para la simbolización y su arreglo espacial, como puede verse en sus delicadas y bien construidas acuarelas», o en sus pinturas, donde revelaba «una fortaleza que proviene curiosamente, de la mezcla muy original de ideas metafísicas y expresionistas».¹⁸ Bien podría olvidarse aquí la retrógrada noción que utilizara Aguilar en relación con el «talento innato» del pintor y cómo esa característica lo convertiría en un genio de inestimable valor para sus cercanos. Sin embargo, no hay que olvidar que uno de los más conocidos rasgos distintivos de la actividad de este crítico consistía en lanzar ese tipo de juicios, establecer ese tipo de vínculos entre modos de hacer y escuelas artísticas hegemónicas y vivir a la búsqueda constante de autores que construyeran un canon. En eso no se diferenciaba del resto de analistas de la época en Colombia o el mundo, quienes, más o menos desde la década de 1980, se mostraban supremamente preocupados por configurar una carrera propia a punta de descubrimientos irrefutables, nacionalistas y/o regionalistas plenos de estilos inéditos. Por desgracia, ese asunto excede con creces el tema de que se trata aquí.

Volviendo al trabajo de Martínez que tanto despertó su interés, cuando Aguilar utilizó el término «expresionismo» en un artículo periodístico de muy corta extensión para referirse a una obra que desconocía, también demostraba su dificultad para comprender el proceso de trabajo que la hizo posible. De esta manera, en su argumentación era incapaz de caracterizar satisfactoriamente ese conjunto de obras dentro de un panorama de producción regional o de definir su lenguaje visual. De ahí que, en su afán por darle nombre a la espiritualidad del pintor,

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

educada a saltos entre la historia del arte occidental, la literatura de difusión masiva, la permanente construcción de opiniones sobre el modo de producir arte en un contexto como el colombiano —o, por ese momento, el caleño—, emotiva casi hasta la sobreactuación e incapaz de exhibir un despliegue técnico impecable, el crítico se vio impedido de ocultar la admiración que le provocaban esas piezas. Fue un amor a primera vista, ciego y torpe, que, para fortuna suya, tiempo después redujo su fogosidad.

Releyendo la publicación, el verdadero acierto del crítico fue la demostración de su interés por identificar el grupo de obras del pintor como objetos procedentes de un contexto ajeno al del rígido y centralizado mercado bogotano. Al mencionar este hecho no dejó de comparar esa obra con la de otros coterráneos al artista, entendiéndola como parte de un fenómeno regional que no solo se restringía a la coincidencia de cantidades anormales de talento en una región del país. De hecho, trató de llevarla más allá de la existencia de una generación de autores significativos cuyos responsables y promotores no habían sido suficientemente reconocidos a pesar de su fuerte influencia en el campo artístico de esa ciudad. En cierta forma, Aguilar coincidió con una intención general por reconocer la existencia de procesos de producción artística en ciudades ajenas a la capital colombiana y que, sobre este particular, tratarían de resolverse mediante la programación de curadurías como la que se denominó «Ocho nuevos artistas de Cali»,¹⁹ de la que se hablará más adelante.

Finalmente, esta exposición de José Horacio Martínez coincidió con la publicación sin firma de un perfil suyo en el periódico bogotano *La Prensa*. En lo que ya hace parte de los lugares comunes regionalistas de nuestra historiografía del arte contemporáneo, aquí no se extrañará la asociación entre contexto de producción y el tipo de pintura que haría el artista. De este modo, para el periodista la interpretación de esa obra le creaba la obligación artificial de pasar por el camino de la pseudoetnografía para llegar al terreno de la estética *amateur*. Así pues,

19 «Ocho nuevos artistas de Cali», Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 5 de febrero de 1991. Junto con Martínez se presentaron trabajos de Luis Guillermo Botero, Carmenza Delgado, José Antonio Franco, Blanca Obeyda Giraldo, Elizabeth Saavedra, Armin Troger y Pablo Van Wong.

no evitaba incluir generalizaciones geográficas, que le llevaron a decir que esos trabajos estaban condicionados por el hecho de que Martínez los había hecho en un entorno poco común dentro de la tradición de la época. De paso, se desatendía el que este pintor contaba con un estudio (quizá el lugar más codificado para hacer arte en la historia de Occidente), ubicado en una cabecera municipal, para lanzar a cambio una cadena de asociaciones donde esquematizaba su obra (Fig. 7).

Para el autor de la nota, en ese trabajo había una *evidente* relación causa-efecto, donde «la polvareda, las plantaciones de caña, la panela [de] un lugar escondido, más cerca de Candelaria [Valle] que de Cali [Valle]», llevaría obligatoriamente a la aparición de «obras de gran formato, de colores primarios, de varios planos y de poca perspectiva».²⁰ O, incluso, a que la geolocalización alcanzaba a implicar la cercanía con la iluminación extática:

En una casa perdida del Valle, José Horacio Martínez ensaya, investiga y compone obras que tienen equilibrio y que su parte de arriba [sic] también puede ser su parte de abajo [...] En su taller recrea un mundo por el que pasan no solo los hechos de la vida cotidiana sino la física, el cosmos, la filosofía, el arte precolombino.²¹

Entonces, además de tener casi de todo, la obra contaba también con el carácter del pintor. Se hacía mención a su «alma de artista» y de poeta. Uno que encontraba dificultad en determinar qué sentimiento privilegiaba al momento de hacer sus pinturas, que se sabía habitante de «el país más violento», e insistía que su intención expresiva no era la de obtener deleite estético en el dolor ajeno, sino narrar «una desgarradora verdad [como en] la canción que dice *nevera es triste la verdad, lo que no tiene es remedio*».²²

20 Sin firma, «Mentira, verdad e ilusión», *La Prensa*, Bogotá, 21 de agosto de 1990, p. 18.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

Volviendo sobre su actividad, se reiteraba que en su obra ponía en duda la idea de un único espacio de representación para construir series de planos ajenos a la idea de la perspectiva renacentista.

Fig. 7
Estudio del artista en
Candelaria (Valle).
Archivo de José Horacio
Martínez.



Según se le citaba, Martínez consideraba que

... nosotros estamos en movimiento y el ojo solo capta lo que advierte en 180 grados. Además, para mí no existe ni el arriba ni el abajo [...] La obra es mentirosa porque crea ilusiones. Yo pinto en el suelo y lo rondo constantemente. Las pocas veces que las levanto [a las pinturas] adquieren otra dimensión. Pero todo confluye a [sic] un centro.²³

Por este tipo de afirmaciones, puede sostenerse que, para este momento, el pintor era absolutamente consciente de su condición de autor, responsable de una actividad performativa a nivel técnico (cuando hacía sus pinturas) como mediático (cuando concedía entrevistas). En ambos casos tenía una respuesta prediseñada: en el primero, como fruto del trabajo constante; en el segundo, de construirse como el personaje final de su propia obra.

En relación con los medios de los que hacía uso, Martínez establecía un manejo que por momentos trataba de superar trabajando con materiales como el polímero o la masilla para pintura de carros, para introducir elementos conceptuales como la de la representación del tiempo vía el deterioro del pigmento. Por otra parte, y nunca ha dejado de hacerlo, mantenía una atenta investigación a la producción de imágenes con dispositivos tecnológicos, llegando a confeccionar un acervo que hacia el final de la década de los noventa y durante las dos primeras del nuevo siglo comenzaría a hacer parte cada vez más importante de su trabajo. Respecto al primer elemento, sobre todo trató de asumir una serie de decisiones técnicas que le permitieran añadir capas de sentido. Esta cuestión, sumada a la de dejar a la vista los pliegues que se habían realizado sobre las telas, marcó una reflexión que el mismo autor habría de verbalizar tiempo después en las obras que conformaron el núcleo de su período más exitoso, que coincidió con su progresivo abandono del color amarillo, el acceso a una paleta más depurada, la integración de análisis sociopolíticos

23 *Ibid.*

menos ingenuos y su autoimposición como artista permanentemente dispuesto a hacerse oír en su campo artístico inmediato.

Al año siguiente, Martínez participó en la ya citada muestra «Ocho nuevos artistas de Cali», con la que se intentó hacer un balance de los cambios que se habían presentado en el arte de esa ciudad, buscando establecer coordenadas que los ubicaran en medio de la crisis de seguridad desencadenada por la guerra contra las drogas, el auge del comercio financiado con recursos del narcotráfico, la aparición de lenguajes no necesariamente cercanos a las aspiraciones visuales de los más asiduos compradores de arte de esa ciudad, y un afán por desmarcarse formal e institucionalmente de los factores condicionantes que imponía esa economía. De hecho, los textos que acompañaron la presentación intentaron poner un cordón sanitario entre un arte de amplio consumo y otro menos favorecido por la nueva y cada vez más pujante clase media caleña.

Desde la perspectiva del artista payanés Óscar Muñoz, el arte de esa región había superado una latencia de década y media, con lo cual para ese momento era posible «reunir un grupo de nuevos artistas formados aquí [en comparación con] (los pocos que aparecieron en este lapso [y que] venían en su mayoría de estudiar de afuera)».²⁴ Por otra parte, recalca que ese proceso se había dado gracias al protagonismo «para mal y para bien [de] la Escuela de Artes Plásticas de Bellas Artes de Cali que, en los últimos años, recibió por fin un nuevo aliento que le ha inyectado vitalidad y un espíritu renovador».²⁵ También rescataba la aparición de galerías interesadas en presentar la obra de quienes exponían en esa oportunidad.

En su breve análisis, Muñoz no dejaba de cuestionar los juicios de valor que impuso el mercado predominante en ese momento, para contrastarlo con el de aquellos que decidieron poner en juego «criterios más amplios y menos condicionados por el gusto de una demanda ya existente, interesada sobre todo en una obra superficial, complaciente y vacía».²⁶

24 Óscar Muñoz, texto sin título, catálogo *Ocho nuevos artistas de Cali*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, febrero-marzo de 1991, s. p. En lo que bien podría servir para crear un panorama sobre la circulación del artista contemporáneo en Colombia a comienzos de la década de 1990, y que podría complementar la mención que hiciera Muñoz en su análisis del panorama artístico de la ciudad de Cali hacia esa época, el recuento de éxitos que contabilizó la periodista Clara Inés Rueda, en su cubrimiento de la presencia de José Horacio Martínez en la primera feria de arte del país, permite entender la serie de pasos que dio el artista en ese período y la incidencia que, por acumulación, tuvieron en su consolidación inicial. De hecho, vale la pena hacer esa revisión para compararla con las vías de legitimación que imperan actualmente y notar cómo ha venido cambiando la vigencia de ciertos criterios de consagración (sobre todo la minimización del protagonismo del Salón Nacional de Artistas en la carrera de los productores visuales): «Fue la mención [en el xxxii Salón Nacional] la encargada de atraer propuestas. [Martínez] Comenzó a recibir llamadas en su casa, invitaciones para participar en exposiciones, para estar en galerías, para viajar de un lado a otro. Y mientras decidía si aceptaba o no, su arte se fue perfeccionando. La invitación a FIART llegó en abril. 'Desde ese momento tuve

claro el objetivo: llegar con una muestra sólida y estructurada' [decía el artista]. Trajo a Bogotá tres óleos, impregnados de tonos amarillos, *de esos 28 grados que lo llenan de calor en Candelaria*. Véase, «Más vitrina que mercado. El Valle en FIART», *El País*, Cali, 8 de diciembre, 1991, p. C8. El resaltado, obviamente, para no obviar la exotización que por supuesto aquí tampoco habría de extrañarse.

25 Que todos los entrevistados para esta investigación hicieron coincidir con la permanencia de la artista Doris Salcedo en la dirección de la entidad entre 1987 y 1989. Hasta aquí el acuerdo, puesto que, al momento de entrar a medir el nivel intervención de esa institución, los más evitaron interpretar la particular expresión que usara Muñoz. Por lo menos mediante el recurso de la entrevista no fue posible saber a ciencia cierta por qué esa entidad influía «para mal y para bien» en ese contexto. Sobre todo «para mal». ¿Qué tan mal?

26 Opinión que en 1998 amplió la curadora María Elvira Ardila, al contextualizar el entorno de circulación no institucional del arte contemporáneo colombiano que se produjo durante ese período: «Hay que anotar también que, durante los inicios de los 90, Colombia se vio alucinada por un falso mercado del arte. La existencia de galerías y pintores complacientes —de todo tipo— condujo a un

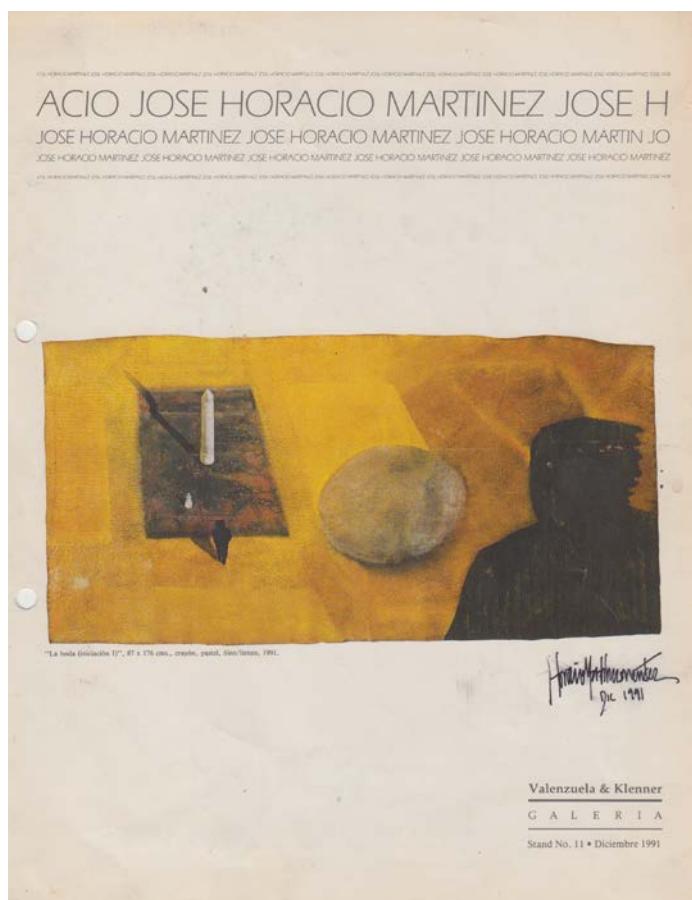
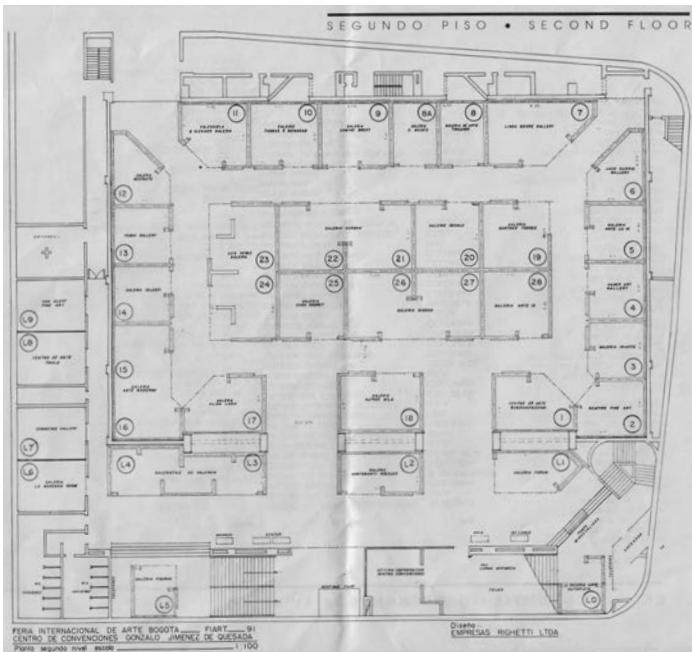


Fig. 8. Galería Valenzuela & Klenner, invitación a la Feria Internacional de Arte de Bogotá, 1991. Ilustración de José Horacio Martínez, *La boda (Iniciación I)*, 1991.

Fig. 9
Plano del segundo piso de la Feria Internacional de Arte de Bogotá, 1991. José Horacio Martínez expuso sus obras en el stand de la Galería Valenzuela & Klenner, junto con trabajos de Rodrigo Facundo, Víctor Robledo, Juan Fernando Herrán, Nicolás de la Hoz, Esteban Villa, Pablo Van Wong, José Ignacio Vélez y Patricia Israel.



comercio fácil y ficticio. En la ciudad se observaron cientos de vallas de publicidad pagada anunciando artistas; el concepto de relaciones públicas desplazó al de difusión, y este solo se utilizó con el fin de mercadear una obra, legitimándola a través de los anuncios y los publirreportajes pagados en las revistas y en los periódicos. Se creó así un grupo de *artistas* que satisfacían los gustos y requerimientos de este mercado emergente, dando como resultado una aparente bonanza artística. En contrarrespuesta a este fenómeno, los artistas ven la apremiante necesidad de contar con el apoyo de centros institucionales y de museos que, con la organización de exposiciones, salones y demás eventos, ampliaran los espacios de reflexión, confrontación y crítica, reivindicando y legitimando —en la mayoría de los casos—, los procesos del arte que permiten la investigación, la no comercialización, la experimentación y, por supuesto, la aparición de otras posibilidades de lectura y de trayectos propios del arte actual. Durante estos años se crean —y se consolidan a su vez—, diversas facultades de arte en el país, lo cual trae como consecuencia el aumento de los egresados y un quiebre de carácter histórico, que surge con el despertar de un nuevo circuito de artistas jóvenes [...] Aparecen en escena algunos jóvenes con procesos y técnicas que —en algunos casos por necesidad interior y

en otros por moda—, expresan sus planteamientos con los nuevos medios. Las instalaciones se llenan de fotografías, videos, música, carbón, aparatos extraños, tierra, sangre, pero son escasas las que utilizan la pintura como un medio formal. La pintura de hoy se realiza con los referentes de la pintura internacional, pero acá sucede una apropiación diferente, más aguda, más pasional y mucho más plena, quizás debido a todo lo que nos ha tocado sentir». Véase María Elvira Ardila, «La pintura no es como la pintan», en *Pintura colombiana de los 90's*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Banco Interamericano de Desarrollo y Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1998, p. 12.

27 Según la periodista María Claudia Parías, el artista mostró las obras *La génesis de un sueño*, *Rapsodia amarilla*, *Al interior del punto rojo*, *Descubrimiento en el jardín blanco* y *El índice del libro de los misterios*. Véase, «Los nuevos ocho de Cali», *Tiempo Letras*, Cali, s. f., s. p.

28 Este evento, por la importancia que posee entre los intentos de reconfiguración privada del campo artístico contemporáneo local que se ensayaron en la época, exige un espacio que supera, otra vez, los alcances de esta investigación. Sin embargo, para contemplarlo a la luz de las particulares circunstancias socioeconómicas del país, vale la pena recuperar la

Finalmente, mostraba la necesidad de que se generara un interés sostenido por ese tipo de proyectos, toda vez que trabajos así permitían entender que «el arte es también un vehículo sensible de conocimiento y reflexión» y la gestión de instituciones como la que albergaba esa muestra eran «en la plástica, algunos de los pocos puntos que resisten a que esta ciudad se ahogue del todo en el marasmo de su propia indiferencia».

Esa exposición fue también la primera ocasión en que Martínez pudo reunir un amplio grupo de trabajos suyos en esa ciudad.²⁷ Luego volvió a exponer en Bogotá. En diciembre de ese año participó con la Galería Valenzuela & Klenner en la feria de arte contemporáneo que se organizó en el Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez de Quesada (Figs. 8 y 9).²⁸ Las obras que reunió exhibían el penúltimo y más importante de los procedimientos técnicos que habría de descubrir en esa época: el trazado de cortes superficiales sobre la tela.

Para rastrear esta decisión hay que revisar una serie de pasos sucesivos que diera Martínez hasta este momento. En primer lugar, solía utilizar la imagen de los sellos indígenas como patrones geométricos que ocasionalmente incluía en sus trabajos. Por ejemplo, en una versión del montaje de la obra *Memorias de una guerra por amor y muerte* (Fig. 10), o en la pintura *Vestigios vesánicos de un viandante enamorado*, es posible ver sendos parales de madera pintados con figuras geométricas amarillas sobre fondo negro para darle soporte a las telas en su parte superior e inferior. Posteriormente, fue abandonando esta repetición para optar por una menos aferrada a la carga visual de las piezas precolombinas. En su reemplazo encontró que podía aprovechar el dibujo de líneas paralelas verticales y horizontales, para interpretar una nueva preocupación que tanto él como muchos de sus colegas y otros intelectuales habían comenzado a tener sobre el rol geopolítico de Latinoamérica en ese período.

Fig. 10
Carlos Ortega, fotografía
del montaje de la obra
*Memorias de una guerra
por amor y muerte* en el
Museo de Arte Moderno La
Tertulia, Cali, ca. 2000.



manera como lo describió la historiadora María Fernanda Astaiza luego de entrevistar a Álvaro Vanegas, uno de los promotores de la idea y quien trabajaba como galerista en la ciudad de Cali para ese momento: «Álvaro Vanegas, actual dueño de la marquería *Arte Moderno* y anterior dueño de la galería que llevaba el mismo nombre, comenta como socio que la inversión en sus inicios representaba el valor de unos cincuenta millones de pesos y que solo diez galeristas decidieron emprender la aventura, la cual estuvo desarrollada dentro de un marco legal entre escrituras, estatutos y la creación de un cargo de directora que se hiciera responsable de la producción e imagen de la feria. La realización de *FIART-91*, a pesar de los resultados positivos en cuanto a difusión, público y organización, estuvo acompañada por un malestar general debido a problemas internos y legales entre la directora elegida, que era María Victoria Vila, y los socios galeristas, lo que dio como resultado final una empresa con grandes pérdidas, rabias encontradas, la retirada de varios galeristas y la liquidación de la organización. Sin embargo, con las enseñanzas adquiridas de aquella experiencia, cinco galerías más —incluyendo *Arte Moderno*— decidieron aliarse, inyectar una nueva cantidad de dinero y crear una nueva feria, la cual se llevó a cabo en el año 1992 y contrajo provechosas ganancias.

Antes de continuar hay que insistir en que la recordación de los 500 años del encuentro/choque entre las culturas de América y Europa en 1992 suscitó un proceso de construcción de la tradición y del patrimonio del que muy pocos intelectuales lograron desmarcarse en su momento. Por ejemplo, los artistas e instituciones del campo intentaron acercarse al asunto de manera crítica u oportunista según fuera el caso. Exposiciones como «Ante América», con curaduría de Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992), lograron consolidar una cuidadosa y necesaria visión de conjunto sobre la producción regional; mientras que, por el contrario, algunos productores individuales quisieron modificar su obra para ponerla en sintonía con el espíritu de los tiempos. En este sentido, puede retomarse el análisis que hiciera el curador Santiago Rueda Fajardo sobre la obra que para esa época produjo el artista colombiano Miguel Ángel Rojas. Según Rueda,

... el neoindigenismo de Rojas, que proponía «imágenes de culto para una religión racional», era para ese momento sospechosamente ingenuo en un artista como él, que contaba con una larga experiencia vital, que había desarrollado una carrera atenta a los súbitos y contradictorios cambios de modas y tendencias y que había identificado en su trabajo problemáticas más agudas y críticas que el «panteísmo neoreligioso». ²⁹

La última feria producida por este grupo de galeristas fue el 3 de diciembre del año 1993 en el Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez de Quesada [de Bogotá], el día después de la muerte de Pablo Escobar, razón por la que se vio truncada y llevó de nuevo a grandes pérdidas». Véase María Fernanda Astaiza, *Festival de Performance. Condiciones para la re-construcción de un campo del arte en lo local. Cali 1997-1999*, tesis de maestría en Historia, Cali, Universidad del Valle, 2015, p. 56.

29 Véase, Santiago Rueda Fajardo, *Hiper-ultra-neo-post: Miguel Ángel Rojas 30 años de arte en Colombia*. Bogotá, IDCT, 2005, p. 155.

Así, habría que ver si las referencias, que Martínez daba en ese momento para entender la decisión de cortar sus telas, tenían que ver más con un interés por analizar a profundidad la situación política del continente, tras años de intervencionismo militar y económico, o si trataba de ponerse a tono con un tema que estaba en boca de todos. Por lo que puede leerse, se aprecia más un interés de su parte por activar, vía reclamo soberanista, reflexión histórica o representación cartográfica, la reflexión formal que había alcanzado hasta ahora. En breve, que más que el devenir de América Latina, lo que le preocupaba era la pintura, que había llevado mucho más allá en el plano narrativo.

O mucho más acá, puesto que las incisiones superficiales en las telas que produjo en ese período añadieron un plano más a la representación.

Por supuesto que el periodismo cultural no tardó en ofrecer interpretaciones entre divertidas y penosas. En una nota escrita por Clara Inés Rueda se destacaba la aparición de las incisiones en las pinturas de Martínez mediante una dudosa y/o interesante y/o escalofriante y/o descaminada hipérbole: «Él pinta en el suelo, trabaja con agua, trementina y óleo, pero no le niega a su obra ni un cuchillo ni un hacha». Años después, en el artículo ya citado de Ricardo Moncada Esquivel, Martínez ampliaba la información sobre este hecho al hablar de su obra *La boda (Iniciación I)*. Señalaba que en ella marcó la superficie por dos razones, una

... las marcas [con que venía trabajando desde hace tiempo de] las piezas precolombinas y [otra,] entender que la pintura es una ilusión, como una caja de perspectiva. La reflexión sobre la relación entre realidad y ficción es latente. Lo representado tiene que ver con la realidad, pero lo que acontece está ahí, con las líneas que rompen el lienzo y marcan la estructura de la pieza.³⁰

Aunque apresurada, en este momento una reflexión como esta muestra que el pintor estaba afanado por asir dicho encuentro entre realidad y ficción de alguna manera. De hecho, se trata de una actitud que lleva a pensar que Martínez estaba en pleno proceso de asimilación de las implicaciones que había tenido en su trabajo el abandono de las exigencias técnicas de la perspectiva y la representación ilusionistas. Al volver a su obra de este período se aprecia que, ante ambas circunstancias, el pintor no se caracterizaba por su riguroso apego al figurativismo académico. Es más, cuando decidió utilizarlo lo hizo en unas muy pequeñas pinturas de objetos en medio de mares de pintura, puesto que la gran mayoría de sus personajes, como los escenarios donde los ponía, no seguían pautas de elaboración realista. Más que presentar imágenes fácilmente atribuibles a un modelo real, lo que le

30 Moncada Esquivel, «El artista que sepulta sus historias», *op. cit.*

interesaba era señalar puntos de contacto que vincularan esquemas globales. Imágenes que se repitieran en sus obras para la construcción de una iconografía: sujetos voluminosos, rostros apenas descritos, fondos irreconocibles o fijados a estructuras geométricas. Al mejor estilo del alto modernismo, Martínez estaba tratando de construirse un «lenguaje propio»; solo que lo hacía apropiándose de las herramientas que le daban los pintores más reconocidos de su época. De esta manera, y si se recuerda el listado de nombres mencionados y vinculados con la transvanguardia que se hizo en la introducción de este libro, se puede entender mejor el énfasis que puso en privilegiar las descripciones en primer plano y en construir relatos casi figurativos, aunque ilustrados con elaboraciones visuales deliberadamente descuidadas.

Lo que se aprecia mejor es que antes de llegar aquí su obra carecía de características distintivas. Su figuración precaria, su inclinación por los grandes formatos, su búsqueda de nuevos materiales, su relación con el momento sociohistórico y su búsqueda/fijación con ciertos materiales eran parecidas a las de otros autores colombianos. Como ya se ha dicho, su ida y vuelta alrededor de los temas que representaba (que llevaba sin problema de la reflexión autobiográfica al comentario de actualidad), le preocupaban quizá menos que su comprensión del acto de pintar.

Y solo hasta esta época hizo explícito ese acercamiento. Al observar esta etapa de su trabajo y prolongar el examen hacia su producción de toda la década, se nota un esfuerzo por querer contar historias bajo la fuerza del peso mayor de los intereses formales. Dicho de otra manera, que la pintura experimental fuera capaz de ilustrar relatos contemporáneos. Aquí definitivamente el publicista cedió terreno a un artista cada vez más imponente. O mejor, el publicista dejó de hacer arte para empezar a promover al artista: también en este período José Horacio Martínez comenzó a sofisticar su autopromoción. Pasando

del comentario semijocoso a la respuesta metafísica creyó que generaba interés por su obra.³¹

Tomado desde otro punto de vista, el movimiento hacia delante de cortar sus telas puso al pintor de frente ante el soporte sobre el que trabajaba. Y este se lo tragó. A partir de ese momento debió generar una negociación permanente entre los temas de su pintura, y el modo de traducirlos, así como también debió decidir hasta dónde iba a abarcar las áreas donde quería demostrar su posición sobre la época en que le tocó vivir, pero sin pasarse. Su pregunta pasó a ser no tanto sobre qué podía hacer el artista de su tiempo para representarlo, sino cómo era posible pintar aun en esos días. El recuento de las decisiones formales que ha tomado hasta aquí ilustra mejor esta perspectiva.

Desde que comenzó a exponer, Martínez reiteraba la solución de los fondos de sus obras mediante la aplicación de grandes capas de pigmento que solían terminar en el borde de planos monocromos. Así un amarillo sucio concluía en un borde duro que lo ponía delante de un verde brillante. Al mismo tiempo, omitía ofrecer descripciones cuidadosas de los escenarios donde ubicaba sus historias. Las variaciones tonales eran, sobre todo, efectos visuales de capas transparentes superpuestas. De la misma forma, cuando presentaba a sus personajes se iba hacia —o casi en contra de— la mirada del espectador. Como lo hizo luego con los punzones, parecía querer romper el primer plano de la pintura. De igual manera, sus personajes muchas veces daban la espalda o jamás miraban. Su realismo se comprende mejor si se asume que se trataba de bocetos en pintura ensayados dentro de los propios cuadros. Hasta este momento siempre mostró siluetas masivas indiferentes que terminaban transformadas en volúmenes, o se desvanecían mezcladas con el fondo, transformándose en un plano más. Quien mirara su trabajo debía saber que estaba siendo, antes que nada, *voyeur*. De hecho, el peor *voyeur*: aquel que sacaba satisfacción por saberse ignorado. En este caso, resulta bastante interesante

31 Asunto que será tratado cuando se analice el modo en que manejó la fortuna crítica que obtuvo tras ganar el xxxv Salón Nacional de Artistas.

ver cómo parecía que, desde este momento, empezaba a abandonar la dureza de sus fondos.

Cuando se miren las pinturas blancas que realizará poco después, las soluciones entre fondo y forma y entre plano general y escenario serán mucho más amables. Sobre todo, porque cuando se presta atención al relato general, que quería englobar la pieza, este se convierte más en obstáculo para entender la obra. Uno que, si bien podía resolverse como adivinanza de referencias intelectuales, no puede evitar que uno regrese a la pregunta por el modo en que Martínez lo había pintado. Llevar a la pregunta, *Cómo hizo eso*, en vez de *Qué dijo*.

De hecho, el premio que recibió, en 1994, confirmó que Martínez era un artista típico de un postmodernismo preocupado por la justa proporción de la búsqueda visual. Y a esa dedicación le podía sumar el afán de crear una iconografía propia. Quizá por ello, en la acumulación de sus declaraciones de la época, se reconoce mejor al productor visual consciente de un rol profesional más extenso al de la producción de imágenes, ambiguo en la generación de pautas de interpretación sobre su propia obra y consciente de ser un autor representativo en medio de un contexto sociocultural poco dispuesto a apreciar esta clase de trabajos. Un autor que, ya se ha dicho, sabía perfilarse a sí mismo, a su metodología de trabajo, a su proveniencia y a proyectar esa representación en cada aparición pública. Así, a medida que iba adquiriendo realce mediático, no perdía oportunidad para declarar su creencia en que había *un modo de hacer arte*. Por lo que llegó a formular declaraciones del tipo:

El arte es lo que le permite al ser humano encontrarse, conocerse, descubrir sus raíces. Cada vez que asumo la creación de un cuadro dispongo mis sentimientos, mi ser, mi conciencia. Cuando acabo y veo lo que he elaborado, mi espíritu se reconforta porque mi obra me convierte en un creador, casi en un generador de vida.³²

32 Citado en un artículo sin firma hallado en la Biblioteca Departamental de Cali, Fondo Túlio Emiro Sandoval, y titulado «José Horacio Martínez, Mística y simbolismo en el arte», Cali, enero de 1991.

Tomada desde esta perspectiva, la vida que le interesaba entonces era la de su propia obra. Esta pulsión por la autodefinición se refuerza con la respuesta que diera cuando participó en la muestra «Nuevos nombres», organizada por la Biblioteca Luis Ángel Arango, en 1992. Allí presentó la obra *El silencioso paso de la luz camino a ti*, a la vez que aceptó la invitación a reflexionar sobre su práctica respondiendo una pregunta genérica sobre su trabajo. En ese momento señaló:

Pintar es también el encuentro trágico con los materiales, digeridos, ácidos, integrados y cargados de fuerza por sí mismos.

Es una relación armónica a través de un proceso evolutivo constante de descubrimientos por medio de accidentes físicos de rechazo y aceptación, de química controlada y de contrarios irreconciliables.

El resultado, el concepto, la capacidad de relacionar en un espacio personal, de mirar a través de nuestro paisaje siempre silenciosos: espejo interior, amigo íntimo de la sospecha, de la capacidad deductiva que roza la locura, la ausencia y la muerte.

Pintar es ir siempre en busca de lo que aún no está.³³

Tanta vehemencia se vio confirmada por un creciente consenso sobre el valor de su trabajo: invitaciones a exponer, premios, resonancia crítica. Lo extraño es que no sea posible encontrar hoy el correlato de este triunfo en el mercado del período. Al examinar las fuentes disponibles, resulta imposible hablar de ventas con cifras reales. Pues ni Jairo Valenzuela, su galerista de ese momento, recuerda a quiénes vendió estos trabajos; ni su primer y más fiel coleccionista de ese momento, Billy Wightmann, ventila los motivos que tuvo para aficionarse por su obra; tampoco hay registros de venta de su trabajo en la ciudad de Cali. Lástima no saber dónde iban a parar tan buenos trabajos, sobre todo por el valor sociológico que tendría conocer al tipo de compradores (as) de su pintura. Y sobre todo, también, por

33 Banco de la República, *Nuevos nombres. Pintar no es una sola cosa*. Bogotá, Banco de la República, 1992, s. p. Cuatro años después repetiría el ejercicio, esta vez con motivo de su participación en la exposición *Por mi raza hablará el espíritu*, escribió: «Pintar como oscilación del ser intransferible, intransferencia posibilitada por la cercanía de la muerte. El hilo conductor de los hechos imposibles de comprender a corto plazo: la lengua, la carne y la mentira flotando en los estanques». Véase, Banco de la República y Universidad Nacional Autónoma de México, *Por mi raza hablará el espíritu: intercambio artístico México/Colombia* (curaduría de Rosalba Garza y Paloma Porraz). Bogotá, Banco de la República y Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 28.

34 Delimitación administrativa integrada por los departamentos de Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Putumayo, Caquetá y Amazonas.

35 Por ejemplo, Barbara Bloemink señalaba en la revista del Museo de Arte Moderno de Bogotá: «Las pinturas de Martínez son la obra más fuerte de la Bienal. Reflejan madurez en su manejo de la pintura y la composición, respecto a la de sus trabajos iniciales. La complejidad de sus formas y su contexto las hace meritorias de ser miradas más de una vez. A todo lo largo y ancho de estos

grandes lienzos horizontales, Martínez sutilmente mezcla tonos tierra bien saturados con tonos ocres, anaranjados y morados. A través de las capas de pintura él garabatea dibujos en tinta, hace jeroglíficos complejos, pinta imágenes fantasmales de las Américas y señales direccionales invertidas. El efecto es impactante al observar las pinturas de cerca o de lejos; tanto a nivel micro como a nivel macro. Finalmente, Martínez nos ofrece metáforas de alienación geográfica, de la trascendencia del tiempo y del espacio, así como de la vaguedad de la tierra firme». Véase, Museo de Arte Moderno de Bogotá, «Revisión de la III Bienal de Arte de Bogotá», *Arte* n.º 14, 1992, p. 50.

36 Donde participó junto con los artistas María Teresa Cano, Rodrigo Facundo, María Fernanda Cardozo, Juan Fernando Herrán y Doris Salcedo.

37 El premio fue otorgado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en el marco de la exposición «Pintura colombiana de los 90's», organizada por esa entidad y el Ministerio de Cultura en el Museo de Arte Moderno de Cartagena, en 1998. Se planteó como una continuación del Concurso BID de Pintura Joven de México, planeado en la Reunión Anual de Gobernadores del BID en Jerusalén, en 1995, por cuanto en 1998 se celebraría la 39 Reunión Anual

el simple hecho de que la resonancia que obtuvo no fue asunto menor y el relicario de galardones recibidos tampoco desmerecía: se le invitó y ganó en los V Salones Regionales de Artistas, Zona 5,³⁴ donde mostró *Geoquímica y abundancia de flúor* (Fig. 11); hizo parte de la III Bienal de Arte de Bogotá y su trabajo fue destacado en varias de las reseñas dedicadas al evento;³⁵ participó en el xxxiv Salón Nacional de Artistas; tuvo una exposición individual en la Cámara de Comercio de Cali; envió su obra a Brasil con la Galería Camargo Vilaca³⁶ y al año siguiente obtuvo el primer premio del xxxv Salón Nacional de Artistas, con las pinturas *La naturaleza no da saltos* y *Seréis como dioses* (Fig. 13), pertenecientes a su serie de obras blancas denominada *Memorias de infancia*, que había itinerado con anterioridad.

DESHIDRATACIÓN EPISÓDICA DE LOS SEDIMENTOS

De 1992 es también la pintura *Deshidratación episódica de los sedimentos* (Fig. 12). Una obra, que se exhibió en diferentes muestras locales e internacionales, recibió un premio en 1998 y después ingresó a la colección del Museo Nacional de Colombia.³⁷ Se trata de un proceso visual que materializa las ideas que el artista había contemplado hasta ahora, y de cierta forma, supuso también un punto de llegada.

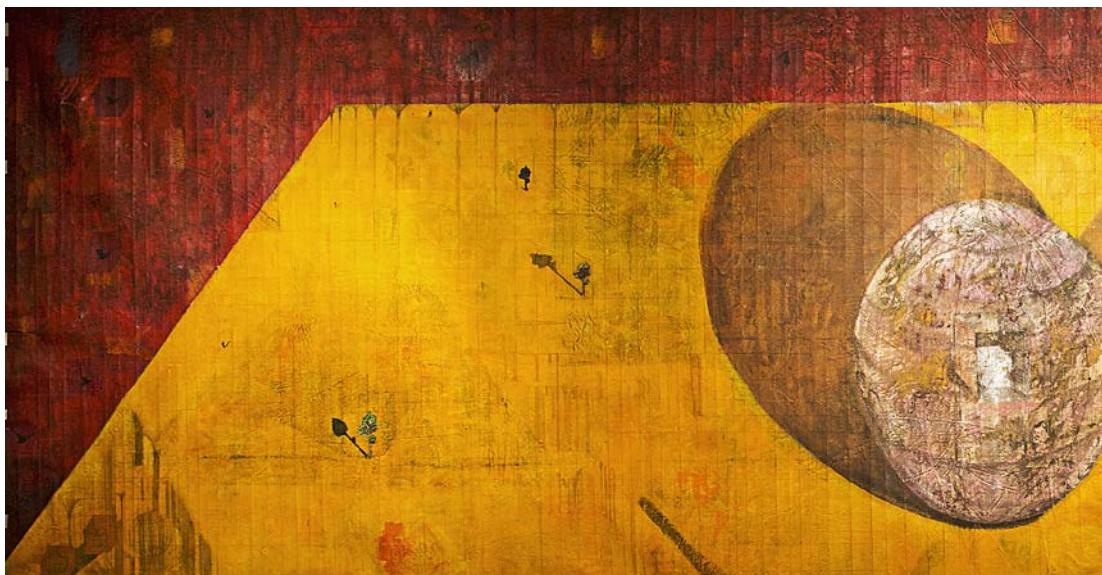
Como muchos de los trabajos de esta época, la pintura fue producida por Martínez en el pueblo de Candelaria. Su elaboración abarcó un período de varios meses, pues su intención era la de configurar una pieza a partir de la sucesión de bastantes capas de pigmento. Primero utilizó acrílico y tintas, más adelante aplicó óleo; luego añadió agua, que se mezcló con los elementos que le eran afines y se evaporó dejando trazas de sustancias pesadas decantadas en la tela. Luego, vinculó estas etapas con un intento por establecer una lectura conceptual, o, parafraseándolo, involucrar cierto «ordenamiento del caos».

Fig. 11
José Horacio Martínez,
*Geoquímica y abundancia
de flúor*, 1992. Acrílico,
tinta y óleo sobre
lienzo. Colección
Mercedes Montaña.





Fig. 12
José Horacio Martínez,
*Deshidratación episódica
de los sedimentos*, 1992.
Acrílico, óleo, collage,
tinta, lápiz y tela. Colección
Museo Nacional de Colombia.
Fotografía del Banco de
Imágenes, Departamento
de Artes, Universidad de
los Andes. En el acta de
premiación donde se registró
el criterio del jurado del
Premio Pintura Colombiana
de los 90's, se decía sobre
este trabajo que: «En la
composición en gran formato
(160 x 600 cm), de José
Horacio Martínez, se elabora
con eficacia y dominio técnico,
de manera innovadora,
elementos simbólicos,
paisajísticos, arquitectónicos
y constructivistas».





Según comentó años después, «la primera [capa] se compone de cruces, la segunda de figuras abstractas, la tercera es figurativa y la última de pintura amarilla». ³⁸ De hecho, la realización de esta obra fue mucho más dispendiosa. Complementando lo anterior, el propio Martínez se esforzó por recalcar que el procedimiento a seguir implicó una rigurosa serie de pasos:

Cubría la superficie, en este caso, con matices sutiles de amarillos y dejaba caer dibujos y gestos en la superficie (aún lo hago en algunas pinturas). Como me importaba hacer visibles las capas, más allá de ocultarlas, utilizaba la brocha con óleo y mantenía mojada la superficie de la tela, logrando que no fuera una pincelada continua y chorreada sino por el contrario una superficie que dejara espacios y fuera más granulosa, rompiendo el ritmo continuo y dejando paso a algo más azaroso. Paralelamente, siguiendo mi intuición, empezaba a rayar la superficie de la tela con punzones de metal que iban casi hasta la tela misma de nuevo. La idea a sugerir era, como diríamos hoy, más performática. Buscando inicialmente un trazo equilibrado sin regla y luego dejar en claro que todo lo que sucedía en la superficie pictórica más allá de la representación, tenía que ver con la realidad y [que] los cortes eran parte de la verdadera dimensión de la tela: pigmento, color y acción física. La superficie central, donde aparecen unas formas ovoides, se pintaba y luego era «pelada» (como quien pela una fruta, como quitar una cáscara con una navaja hasta dejar visible lo que estaba debajo.) [...] El *collage* de los arboles proviene de fotocopias de la época y no sé en qué estado se encuentre [en el momento de redactar esta comunicación], tiene además dibujos con lapicero y lápiz en algunos casos. La parte roja que es la parte superior, donde aparecen los cubos que contienen esos dibujos de hombrecitos, tardó muchísimo tiempo en secar debido a la composición de la pintura. ³⁹

Del mismo modo, había un registro escalado de motivos donde repetía el proceso de elaboración, es decir que se debía entender como un ejercicio de superposición, que Martínez describía así:

de Gobernadores en la ciudad de Cartagena. El jurado de selección estuvo conformado por Juan Alberto Gaviria (curador Centro Colombo Americano, Medellín), María Elvira Ardila (curadora Fundación Gilberto Alzate Avendaño) y Carmen María Jaramillo (curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá), que también invitó a los artistas Franklin Aguirre, Jorge Julián Aristizábal, Jaime Ávila, Miguel Bohmer, Johanna Calle, Raúl Cristancho, Danilo Dueñas, María Elvira Escallón, Luis Fernando Escobar, Jaime Franco, Andrés Fresneda, Luis Hernando Giraldo, Carlos Arturo Gómez, Iván Fernando Hurtado, Jaime Iregui, Luz Ángela Lizarazo, Luis Luna, Diego Mazuera, Juan Mejía, Delcy Morelos, Beatriz Olano, Rafael Ortiz, Natalia Restrepo, Iván Rickenmann, Miguel Ángel Rojas, Luis Fernando Roldán, Ana María Rueda, Carlos Salas, Carlos Eduardo Salazar, Gabriel Silva, Germán Tolosa, Fernando Uhía, Bibiana Vélez, María Fernanda Zuluaga, Fredy Serna, y Beltrán Obregón. Los encargados de la premiación fueron los artistas Beatriz González y Manuel Hernández y la crítica Raquel Tibol, quienes otorgaron los dos premios así: De Adquisición para Artistas Mayores de 35 Años, José Horacio Martínez y Jorge Julián Aristizábal, y De Adquisición para Artistas Menores de 35 Años, Delcy Morelos y Jaime Franco.

Esta es una obra que se descubre lentamente. La tela está dividida en una cuadrícula trazada ligeramente con bisturí y está llena de dibujos pequeños, casi imperceptibles, pero muy significativos. Un ejemplo de estos son los mapas de América, pintados de rojo, unos al derecho y otros al revés, que pueden ser interpretados como una referencia a [Joaquín] Torres-García y la Escuela del Sur. Por su forma de plantear el espacio, que agranda formas de la naturaleza (como las dos esferas centrales que parecen semillas) y distribuye figuras diminutas a lo largo del lienzo, podemos hablar de un tratamiento de temas cósmicos, universales.

El huevo que se ve en el centro del cuadro revela la capa inferior de la obra. La figura de la izquierda está realizada por sustracción de la materia pictórica. Algunas de las manchas se realizaron con buril. Los árboles que aparecen recuerdan a los matarratones, arboles del Valle del Cauca que [son] la única especie nativa que quedó debido al cultivo de caña. El personaje que aparece a la derecha es un observador que es testigo del tejemaneje político, del poder en la guerra, es alguien que puede ver desde lo alto. Se consideran de importancia la vista panorámica y la línea de fuga. La pintura revela también la insignificancia de las figuras dentro de un espacio geográfico.⁴⁰

Un amplio arco argumental que cerraba de cierta forma su primera etapa de producción, lo ponía en sintonía con el espíritu de la época que aceptó su confirmación antes de concluir el milenio, cuando recibió el Premio Pintura Colombiana de los 90's. En varias de las anotaciones que hicieran los promotores de ese concurso, es posible comprobar ya no tanto su extrañeza ante propuestas como esta, sino la validez o incluso la necesidad, de que se siguieran produciendo obras con intenciones parecidas. Para el gestor antioqueño Juan Alberto Gaviria, reconocido por afianzar esa lectura hacia las artes visuales desde su oficina del Centro Colombo Americano de Medellín, la obra permitía entender algunas situaciones propias del contexto sociocultural colombiano:

38 Véase *Colecciones colombianas*, Museo Nacional de Colombia, registro 3840.

39 José Horacio Martínez, comunicación personal, noviembre de 2013.

40 *Ibid.*

Fig 13
José Horacio Martínez,
Deshidratación episódica
de los sedimentos, 1992.
Detalle. Fotografía
del Banco de Imágenes,
Departamento de Artes,
Universidad de los Andes.



Pintar en los años noventa es expandir lazos con otras áreas del conocimiento y con sus preocupaciones, que son comunes a todos: la supervivencia de *lo bello*. Son estos los planteamientos en los que se fundamenta la mirada acerca de *la pintura colombiana de los noventa*. Una década en la que se desea que la diferencia entre el ingeniero y el artista,⁴¹ entre lo útil y lo inútil, entre lo nuevo o lo usado sea menos, y que entre «la guerra y la paz» sea más. Para Leonardo en su época, la pintura —las otras áreas de las artes— se ofrecía en tiempos de paz. Hoy, el desafío de pintar o hacer arte radica, sin embargo, en hacerlo en una época en la que se gesta en el horizonte la no-diferencia entre tiempos de guerra y tiempos de paz.⁴²

MEMORIAS DE INFANCIA

Cuando estoy pintando dejo que vayan saliendo las cosas. Trabajo en torno a un objeto para cargarlo de sentido. Por eso me gusta dejar evidencias de mi trabajo. No oculto nada, más bien dejo testimonio de un proceso. Mi pintura es mi historia personal que llega a todo el mundo.

José Horacio Martínez⁴³

41 Contraposición con la que Gaviria había iniciado su escrito para destacar la amplitud de perspectivas de trabajo que podría perseguir un productor visual y que, en este caso, adscribía a Leonardo Da Vinci, cuando presentó sus credenciales ante el rey de Francia, Luis XII.

42 Juan Alberto Gaviria, «La reafirmación», en *Pintura colombiana de los 90's*. Bogotá, Ministerio de Cultura, Banco Interamericano de Desarrollo y Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1998, p. 11.

43 Andrés Zambrano, «José Horacio Martínez expone en la Casa Proartes de Cali, la pintura como psicoanálisis», *El Tiempo*, Bogotá, 14 de junio de 1994, p. 12C.

Con el premio del xxxv Salón Nacional de Artistas (Fig. 14), en 1994, Martínez inicia una nueva etapa de experimentación que integró a los elementos que se han venido describiendo hasta ahora y a la que se sumaron una sobreexposición mediática de un año y una fortuna crítica que el artista jamás ha vuelto a repetir. Se debe insistir sobre este punto, toda vez que a partir de este momento su obra no volvió a ser objeto de tanta atención simultánea por parte de las más famosas plumas críticas en el país. De hecho, tras este período el único que seguirá esa tradición será su colega, el también artista, curador y crítico, Carlos Quintero.

Fig. 14

José Horacio Martínez, *Eritis sicut dei (Seréis como dioses)*, 1994. Óleo, acrílico y collage sobre lienzo. Colección Billy & Camiña Wightmann. Invitación a la exposición en la Galería Valenzuela & Klenner. Sobre esta obra, el artista ensayó una de las mejores interpretaciones sobre su trabajo en la conversación que mantuvo con el periodista Ricardo Moncada Esquivel: «Así le dijo Dios a Adán en el Paraíso. En esta obra hay un niño asombrado frente a dos manos que fueron tomadas de una pintura del artista Bronzino, que representa a Lucrecia, esposa del escritor del siglo xv, Bartolomeo Panciatichi, cuyos escritos fueron condenados a ser quemados en la hoguera y lo único que quedó fue la pintura de su esposa, que tiene una mano posada sobre uno de sus libros que jamás podremos leer. Entonces, esa anécdota recuerda el momento de efervescencia que vive la humanidad: cayó el muro de Berlín, la postmodernidad está en un momento fuerte, hay cambios políticos, surgió la nueva constitución y comenzó la turbulencia del proceso 8000, sucesos que no alcanzamos a entender bien».⁴⁴

44 Véase, Moncada Esquivel, «El artista que sepulta sus historias», *op. cit.*, p. 7.



Por supuesto que el cambio es notable: lo que en su primera exposición fueron reseñas atolondradas de periodistas que querían parecer *partners* de recchita, o de un único crítico que no pudo superar su sorpresa ante el efecto que le produjo esta obra, aquí fueron análisis bastante más aelaborados.

En marzo de 1994, Martínez inauguró la muestra «Recuerdos de infancia» en la Galería Valenzuela & Klenner.⁴⁵ En esos trabajos materializó su comprensión de los logros que había obtenido hasta ahora, atendiendo al hecho de que su interés por la repercusión social de su obra podía ser finalmente integrado al edificio que había armado con empeño en lo formal. Por ejemplo, fue modificando su retórica. Las que habían sido «líneas que rompen el lienzo y marcan la estructura de la pieza», pasaron a ser «los paralelos y los meridianos que ubican al espectador como si estuviera ante un mapa».⁴⁶ Es decir, a pesar de que en obras como *Deshidratación episódica de los sedimentos* hubiera comenzado a hacer comentarios mucho más explícitos sobre geopolítica e historia del arte —el mapa de América boca arriba, a imitación del artista uruguayo Joaquín Torres-García—, ahora ensayaba otro acercamiento a la construcción de su lenguaje para superar la fijación en que lo había varado la reflexión pictórica (Fig. 15). Al tratar aquí las líneas resultantes del uso de las puntas filosas como delimitaciones arbitrarias, Martínez introdujo una relectura política de la condición del subcontinente.

Para la cronista María Margarita García esos cambios demostraban la convicción del pintor de que se trataba de «planteamientos interesantes no solo a nivel estético sino a nivel de teorías económicas: [puesto que] ‘los mapas que nos ofrecieron nos los dieron con el norte hacia arriba, era algo arbitrario’».⁴⁷ De igual manera, su conciencia de las implicaciones que tenía la ubicación geográfica de su lugar de origen se vio acompañada de un manejo más adecuado del sentido de las imágenes que mostraba. Como una demostración de mayor madurez en la búsqueda de sus fuentes, sus referencias visuales fueron superando,

45 «Memorias de infancia», Galería Valenzuela & Klenner, 2 de marzo-26 de abril de 1994.

46 García, «Mapas de infancia. En la Galería Valenzuela & Klenner cuelgan obras ceñidas en el meridiano», *op. cit.*, p. III.

47 *Ibid.*

en estos trabajos, el exhibicionismo intelectual de sus primeras telas para responder por las necesidades que le iba planteando la obra misma. En otras palabras, Martínez comenzó a entender que su proyecto se afianzaba mejor si desestimaba la aspiración estereotipada de la cultura general y se acercaba con mayor respeto a su vida cotidiana. A partir de esta época comenzó a trabajar, con mayor énfasis, en las fotografías de sus entornos, como trapiches y construcciones para producción semiartesanal de derivados de caña o las grabaciones de video que había venido acumulando hasta entonces. Incluso, si se miran como ejercicios de creación de escalas cromáticas o de composición, es posible encontrar que, en su propio archivo visual, Martínez venía descubriendo hacía tiempo las escenas que luego habría de representar. Solo que hasta ahora las ponía en escena.

Líneas arquitectónicas de vigas sin terminar interrelacionadas con torres de baja altura, tejados ennegrecidos por chimeneas o personas subidas en andamios precarios tomadas en imágenes a contraluz pueden ser comprendidos ahora como bocetos fotográficos cuya repercusión iba a ser tan decisiva como para alterar el plan de trabajo que había seguido el pintor hasta este punto (Figs. 16-18). Al comparar una pintura como *Deshidratación episódica de los sedimentos* con las obras de la serie *Memorias de infancia*, se evidencia que la articulación cromática se fue modificando a medida que Martínez comenzó a retratar su propio contexto (Figs. 19-26).

García notó este nuevo enfoque cuando comentó que, en su obra más reciente, el pintor daba cuenta de lo que le rodeaba. Eludiendo el comentario pintoresquista habitual, sostenía que el artista

... se ha encontrado con un San Juan Bautista que halló casualmente en una fotografía de su bautizo y que mezcla con la figura de un video tomado por él desde la ventana de su apartamento, con imágenes de diccionario o con ruedas de trapiche que son reminiscencias de hechos importantes sucedidos a lo largo de su vida.⁴⁸

48 *Ibid.*



Fig. 15
José Horacio Martínez,
*En la plenitud del
día*, 1994. Óleo sobre
lienzo. Colección Maia Io
Martínez.

Fig. 16
José Horacio Martínez,
trapiche ubicado en la
localidad de Candelaria
(Valle). Fotografía
Archivo personal.





Fig. 17
José Horacio Martínez,
trapiche ubicado en la
localidad de Candelaria
(Valle). Fotografía
Archivo personal.

Fig. 18
José Horacio Martínez,
trapiche ubicado en la
localidad de Candelaria
(Valle). Fotografía
Archivo personal.



49 *Ibid.* De hecho no fue el único en hacerlo. En su reseña de la muestra para la revista *Arte en Colombia*, el comentarista Javier Gil señalaba: «... el artista parece querer precisar ciertas localizaciones al interior de su propio ser, intenta señalar marcas de tiempo y espacio aun en un terreno que se caracteriza por desafiar cualquier coordenada de ese orden como es el inconsciente. Quizá por eso sus trabajos presentan la tensión entre lo que se busca nombrar y aquello que se resiste a cualquier señalamiento. Se podría —incluso— asimilar el inconsciente con ese blanco salpicado de huellas, una especie de vacío donde aparecen y desaparecen imágenes a la manera de una proyección discontinua. La propia técnica pictórica es metafórica de esas búsquedas. El artista rasguña las superficies, bucea por las capas de pintura como si indagara por las capas de su propio tiempo y espacio. Algunos elementos aparecen más próximos a la superficie, son más nítidos, otros se adormecen en las capas más profundas de la pintura, es decir, en las capas más profundas de la mente. Esa pluralidad de distancias y perspectivas obliga al espectador a optar por una mirada plural en la que entren en juego distintas distancias y niveles de acercamiento». Véase Javier Gil, «José Horacio Martínez», *Arte en Colombia*, n.º 13, agosto-octubre de 1994, Bogotá, p. 58.

50 *Ibid.*

Esta aseveración permite comprender de qué manera Martínez comenzó a decantarse por sus propias circunstancias para elevarlas a una posición mucho más valiosa que la de acompañar aspiraciones cosmopolitas. El relato personal, sumado con sinceridad a la totalidad de su trabajo, parecía ir en el mismo sentido de las coordenadas en que transformó sus cortes: Martínez comenzaba a revisar su lugar en la cultura donde había logrado triunfar.

Del mismo modo, al referirse a los sueños infantiles que trataba de ilustrar, Martínez hacía una lectura propia del psicoanálisis silvestre:

La infancia nos ha marcado a todos de una forma u otra. Esta se hundió como un puñal en mantequilla, nos dejó esperanzas y sueños rotos. Nos prometieron ser como dioses y todos quisimos ser presidentes. Después vimos que las cosas no eran como las pintaban. Ahora estamos enfrentados al SIDA y nuestra tecnología y las posibilidades de vida no han servido. Hemos puesto los pies en la tierra.⁴⁹

Cuando se comenta el modo en que él elaboraba estas pinturas, se termina por volver reiterativamente sobre la actividad performática que habría de permitir la existencia de las piezas. Por momentos, Martínez decía imaginar que estaba recibiendo la luz solar para moverse según el ángulo en que incidiera sobre él y a partir de ahí ubicar sus imágenes. Al respecto señalaba, «pienso mucho en la posición de un sol que no va a aparecer y que me ubica. Casi nunca impongo una sombra que se proyecte hacia un lado contrario».⁵⁰ A lo que García añadía un comentario semisociológico («aquellos sombras han surgido de las figuras negras que a veces sacaba de fotografías y que apuntaban hacia la concepción del hombre masificado»), y que Martínez no dejaba escapar para exponer la nueva agenda estético-política que soportaba estos trabajos:

Cada hombre en la tierra tiene una seña particular, algo que le pertenece. Nosotros somos una mezcla de razas, tenemos de todo. Por otra parte, la xenofobia es algo que me molesta mucho, porque sucede no solo en Alemania, aquí también. La gente detesta al que es de otra ciudad. Esto es algo latente que siempre llevamos. [Sin embargo] en [este] caso, las figuras negras no tienen nada que ver con la discriminación racial, se relacionan más bien con las obras anteriores donde las figuras dominaban desde lo alto toda la obra y en ellas se daba la sensación de que al otro lado sucedía algo.⁵¹

Así mismo, García intentó una descripción de las pinturas a nivel formal. Por un lado, señalaba que, cuando pintaba, Martínez

... sigue el tejido del lienzo. Sus líneas llegan hasta el final sin romperse, recorren la superficie y se ubican como un medio para establecer el equilibrio y la composición del cuadro [...] entre meridiano y meridiano, los diminutos personajes surgidos de su propia creación y de los *collages* se toman el lienzo, juegan con el ojo, separan elementos tal como si se estuviera frente a un mapa que ofrece grados y puntos.⁵²

Y luego, la nota cerraba con un paneo general al contenido de las obras:

Así han surgido no solo sus sueños sumergidos en mapas, los *collages* que aparecen constantemente en su trabajo, sino aquellas rosas de tela que prepara como un lienzo y pinta como una manera de evocar el cambio, «sin que se vuelva la rosa romántica sino como un elemento urbano que se cae lentamente».⁵³

En el artículo «¿Y de la pintura qué?», que escribiera Carolina Ponce de León con motivo de esta exposición, la crítica propuso un atento balance de su obra, buscando ponerla en un contexto mucho más amplio, e interesante, que el de su procedencia geográfica. Como solían hacer casi todos los críticos que hablaban sobre pintura

51 *Ibid.* No obstante hubo quienes persistieron en esa lectura, como la crítica Victoria Preston, quien al reseñar la participación del artista en una exposición itinerante por Inglaterra volvió sobre este asunto. Véase «Artistas colombianos en Inglaterra. Temas tabú», *Lecturas Domésticas* *El Tiempo*, Bogotá, 5 de noviembre de 1995.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

en esa época, comenzaba localizando la práctica pictórica, a pesar de la inclinación histórica de los artistas del país por ese medio, tras el auge de la década de 1980 «se diría que las instalaciones y los lenguajes multimedia de los noventa la han relegado nuevamente a un plano secundario». ⁵⁴ Creando un marco de análisis sobre la obra de Martínez, que desafortunadamente no pudo desarrollar por la extensión misma del artículo, Ponce afirmó que la aplicación de avances tecnológicos en el arte contemporáneo colombiano permitía la aparición simultánea de una notable versatilidad formal:

Los nuevos medios parecen ofrecer una mayor posibilidad de configurar lenguajes más acordes con la híbrida sensibilidad cultural que caracteriza el fin de siglo: sin embargo, *la misma experiencia de estos medios ha llevado a la pintura a ampliar y a diversificar sus perspectivas*.⁵⁵

54 «La iconografía actual de la pintura colombiana —se puede pensar, por ejemplo, en Víctor Laugnelet, José Antonio Suárez, Miguel Ángel Rojas, Bibiana Vélez, Rafael Ortiz o Luis Luna, por ejemplo—, se nutre de una diversidad estructural de la imagen, enriquecida por diferentes experiencias como, por ejemplo, el psicoanálisis o el arte conceptual». Véase, Carolina Ponce de León, «¿Y de la pintura qué?», *El Espectador*, Bogotá, 13 de marzo de 1994. Así mismo, durante ese período hacía carrera la extraña noción de la muerte de la pintura. Todos o la mataban o lamentaban su deceso. Pero entre quienes lo hicieron y aun ejercen dentro del campo artístico local nadie responde por ese argumento. Pasó, por fortuna.

55 *Ibid.* Cursiva mía.

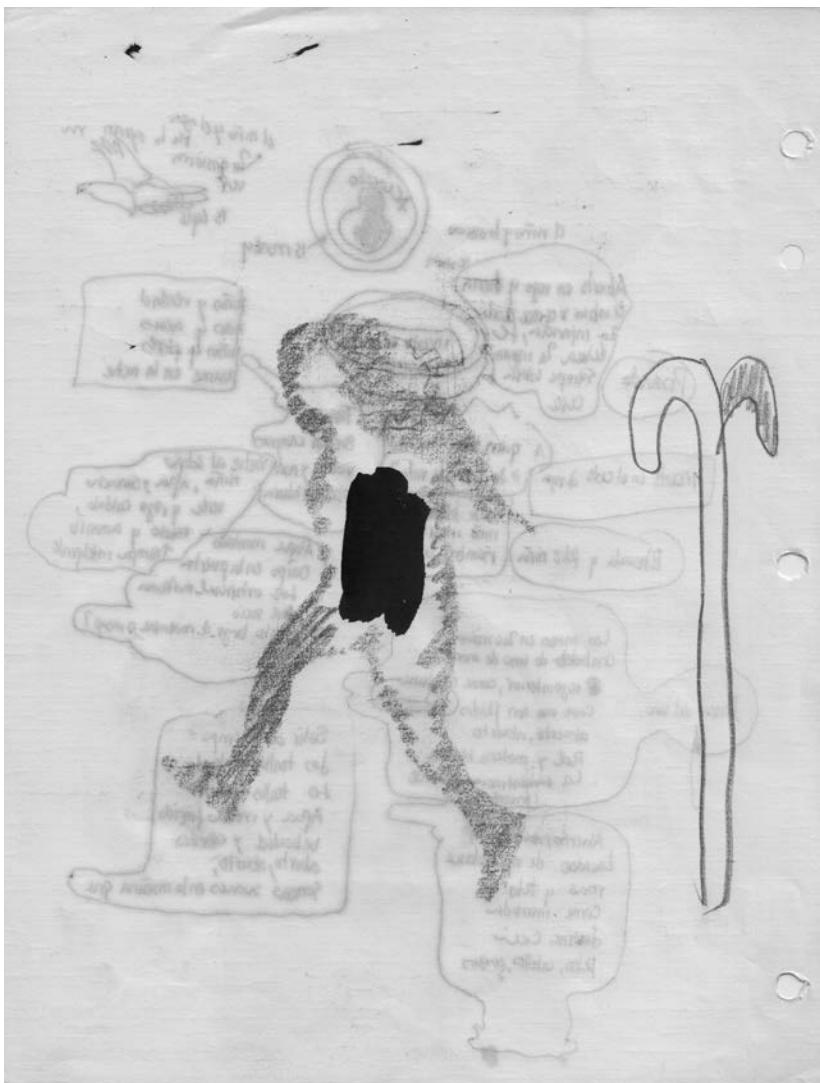
56 *Ibid.*

De ahí pasaba a identificar al pintor por saber abrirle camino a esas innovaciones formales, cuestión que obviamente, se resolvía vía trabajo constante. Por una parte, para no caer en la tontería de la transformación por la transformación; por otra, para afianzar una búsqueda que luego le podría representar mayores réditos.

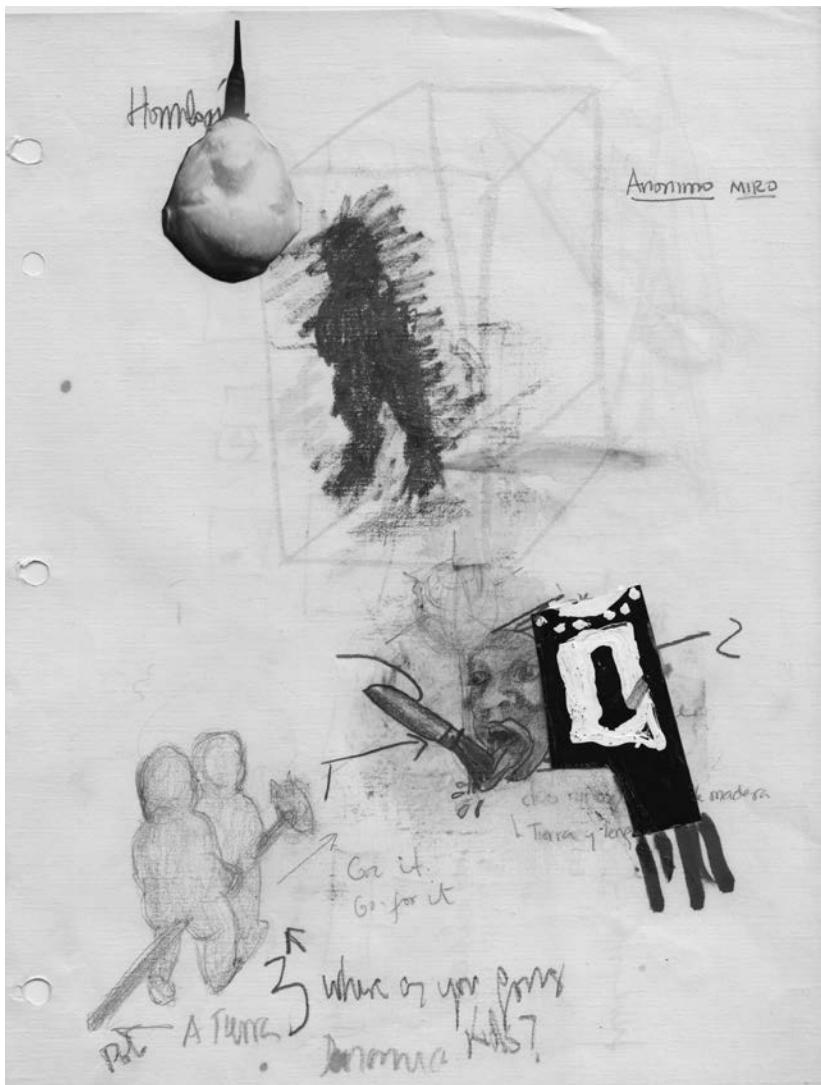
La confrontación con lenguajes heterogéneos representa, claro está, un reto para el pintor contemporáneo, quien afronta la infiltración de sus imágenes con nuevos esquemas, bien sean compositivos, simbólicos o narrativos, produciendo a nivel visual una experimentación con los modelos de representación.⁵⁶

Tras esta introducción, matriculaba a Martínez en un grupo de pintores que había empezado a reconfigurar su producción tratando de incluir el aporte de variaciones visuales, como el arte conceptual, o disciplinas teóricas, como el psicoanálisis. Para ella, todos estos autores lo hacían impulsados por la necesidad de obtener dispositivos más coherentes con la realidad de ese momento, que por el simple afán de actualización intelectual:

Fig. 19
José Horacio Martínez,
boceto de la pintura
*En la plenitud del
día*, 1994. Carboncillo
sobre papel. Fotografía
Archivo personal.

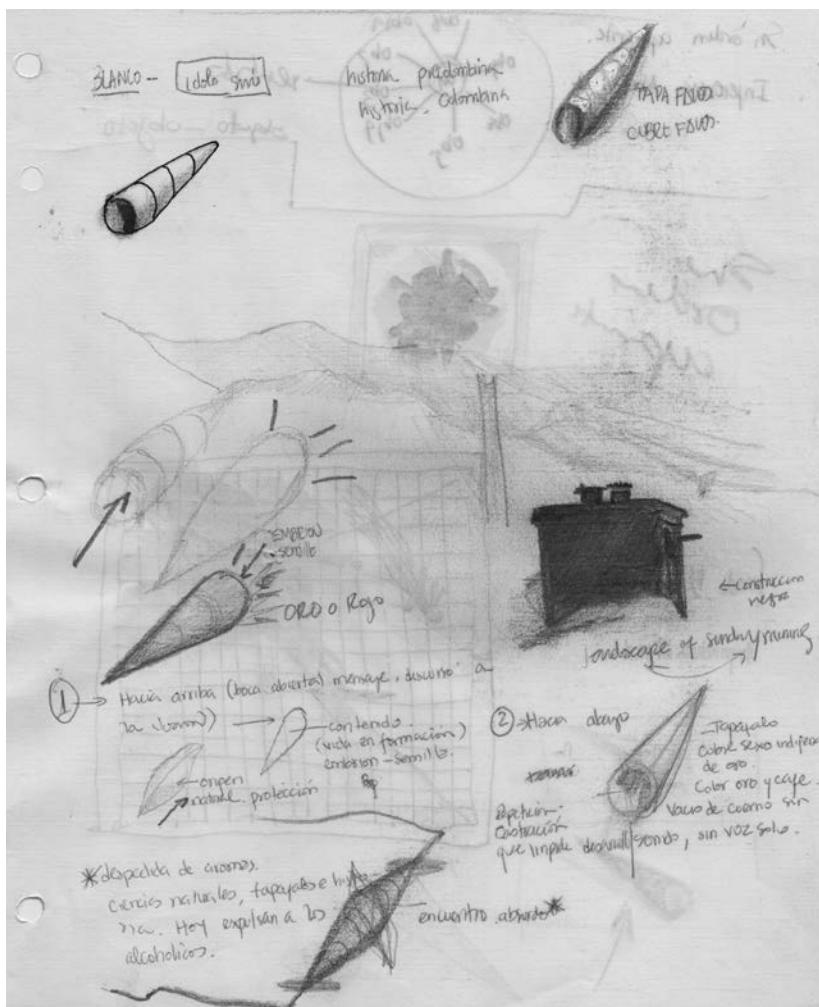






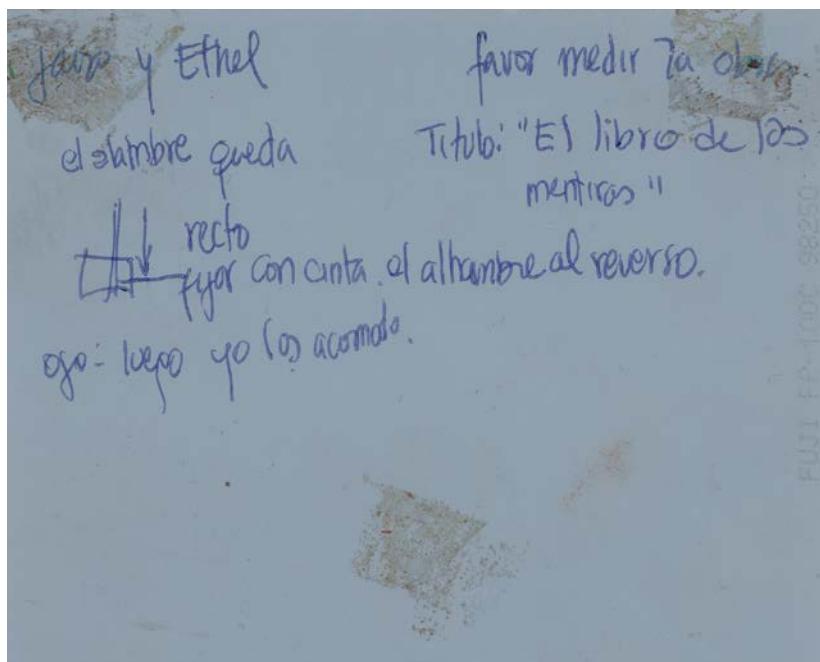






Figs. 20-24
José Horacio Martínez,
bocetos de algunas de
las pinturas que expuso
en la muestra «Recuerdos
de infancia». Lápiz,
acrílico, collage y
tinta sobre papel.
Archivo de José Horacio
Martínez.





Figs. 25 y 26
José Horacio Martínez,
fotografía de la obra *El
libro de las mentiras*,
1994. En su respaldo
se lee una serie de
recomendaciones de
montaje que el pintor
hacía a sus galeristas
de ese momento, Jairo
Valenzuela y Ethel
Klenner.

La carencia de sistemas que expliquen de manera global la experiencia de la realidad ha contribuido, igualmente, a ampliar el registro expresivo de la pintura haciendo confluir múltiples dimensiones [el signo cultural, lo autobiográfico, la experiencia psicosocial, etc.] para articular diversos códigos simbólicos, temporales y espaciales dentro de una misma imagen.⁵⁷

Esos nuevos modos de analizar la sociedad contemporánea tenían que ver con un cálculo logrado para anudar biografía y cultura. Según Ponce, el caso de Martínez demostraba la inclusión de una investigación visual y una actitud para «proyectar la motivación personal y subjetiva dentro de la esfera colectiva, como también la interiorización de la memoria cultural dentro de su propia experiencia».⁵⁸ Añadiendo luego que esa obra había incorporado «múltiples niveles de significación dentro de la tradición humanística que ha prevalecido en el arte nacional», básicamente por utilizar un «tono personal, afectivo y algo nostálgico [...] propio del espíritu neorromántico del fin del milenio».⁵⁹

Ahora bien, lo que valoraba positivamente en principio, al sentir que podría reiterarse, era objeto de su cuestionamiento por dañar el efecto total de la obra (algo de lo que solo podría recuperarse tras un dedicado trabajo de autocritica): «Aunque sus obras caen a veces en un esteticismo demasiado esotérico y críptico, en conjunto resultan ser muestra de seriedad y de un intento genuino por explorar una poética personal».⁶⁰

Respecto al despliegue técnico que exhibió el pintor en esta oportunidad, Ponce analizó los accidentes que ofrecían los distintos formatos para entender su valor en la composición de cada pieza. Anotaba que «las pinturas de José Horacio Martínez tienen mucha precariedad: el lienzo cuelga endeble sobre el muro, las superficies son quebradizas, la composición espacial está atomizada, sin centro fijo; hay una cierta

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

torpeza manual», pero lo hizo no para volver sobre ello como una lista de errores sino para plantear una defensa sobre su creación de varios niveles de lectura visual. La deliberada acción del artista sobre el formato, que en otros casos sería una clara incapacidad de saber dónde detenerse, se percibía aquí como una virtud: «El resultado de una expresión de *urgencia*, que carga las atmósferas etéreas e inciertas de sus imágenes con una textura emocional».⁶¹

Otra de las variaciones que Martínez introdujo en este período fue la decantación de su paleta. Cosa que hizo a medida que fue disolviendo el cúmulo de símbolos que había venido usando. Al tiempo que empezó a abandonar el amarillo para inclinarse por el blanco o a reducir el tamaño de las figuras de sus protagonistas, empezó a mezclar mejor genealogía e historia. María Claudia Parías percibió este cambio y lo interpretó como un signo de sabiduría, capaz de vincular las primeras experiencias visuales significativas en su vida con el uso de objetos e iconografía religiosa. Adicionalmente, constató, de nuevo, que el pintor se valía de la grabación digital de imagen para construir sus obras.⁶²

Al año siguiente, la crítica Victoria Preston dio la última vuelta de tuerca sobre los cambios que venía sufriendo la obra del pintor desde hacía dos años. Comentando su participación en la muestra «Realismo mágico», que itineró por varias galerías de Europa, proponía entender los personajes que comenzaron a proliferar en sus pinturas como elementos procedentes «de una visión más amplia de la insignificancia del hombre dentro del paisaje».⁶³ Una cuestión que bien podía servir para reconocer las permanentes manifestaciones de racismo en la cultura colombiana, como en el caso de «la figura negra dentro de un inmenso paisaje blanco en el cuadro *En la plenitud del día* [que] puede ser interpretada como un comentario sobre la posición de los negros en una sociedad de blancos».⁶⁴ O para identificar el daño ambiental que sucedía en el Valle del Cauca,

61 *Ibid.*

62 María Claudia Parías, «Historia de las historias», *Revista Cambio* n.º 41, 21 de marzo de 1994.

63 Preston, «Artistas colombianos en Inglaterra. Temas tabú», *op. cit.*, pp. 6-7.

64 *Ibid.*

... observando el paisaje de fincas en donde casi todos los árboles desaparecieron y en donde el hombre, a pesar de su tamaño relativamente infinitesimal, tuvo un gran impacto sobre el medio ambiente. En *Eritis Sicut Dei*, la figura de un niño arrodillado se agacha en la izquierda del cuadro, mirando hacia un paisaje de símbolos y texturas. Martínez Méndez usa el potencial del espacio y textura que tienen la pintura y la tela para crear paisajes narrativos que llevan al espectador en un viaje hacia lo desconocido, hacia el origen.

Pero todo no eran alabanzas. Ana María Escallón —la crítica que Martínez mencionaba en la entrevista con Aguilar por haberse dado cuenta tarde de los cortes de sus telas— decidió someter su obra a un escrutinio menos optimista que el que se ha visto hasta ahora. Por una parte, indicaba que era necesario apreciar ese proceso con un prisma menos generoso puesto que percibía en esa obra cierto agotamiento temprano. Según ella,

... el trabajo de José Horacio Martínez ha quedado en un sospechoso término medio [puesto que] para expresarse ha elegido un lenguaje que se mueve en terreno peligroso porque asumió dos posiciones simultáneas: lo abstracto-figurativo, pero sin definir su propia circunstancia.⁶⁵

Para Escallón esto representaba un problema porque ella consideraba que «la dualidad no lo enriquece, sino que lo debilita [porque] se le presenta el problema de la forma y el fondo».⁶⁶ En este sentido, recuperaba en clave negativa acotaciones similares sobre la preferencia del pintor por el manejo de grandes áreas de experimentación visual, donde el rigor por la descripción cuidadosa o la composición armónica estaba ausente.

De igual manera, reclamaba que el pintor se mantuviera atento al éxito de su búsqueda. Todo esto por cuanto en él, «la misma actitud pictórica [de plasmar el deterioro en sus telas y su pintura] resulta tan atractiva como peligrosa porque en su técnica se reconoce poco

65 Ana María Escallón, «El espacio prestado», *El Espectador*, Bogotá, 25 de marzo de 1994, p. 3A.

66 *Ibid.*

oficio». En otras palabras, descalificaba en Martínez su inclinación por el juego constante con pigmentos y soportes. En su caso, Escallón no gustaba de la experimentación permanente; por ello declaraba sin concesiones que ello distraía al artista del

... acto mismo de pintar [pues lo tomaba] como una práctica lúdica en la que se recogen impresiones y se agrega a la superficie una cantidad de argumentos que aún tienen mucho camino por recorrer para demostrar que no solo aparentan ser sólidos, sino que trabajan con una actitud menos improvisada.⁶⁷

De hecho, aquí la idea de improvisación tenía que ver —para ella— con la insistencia del pintor por sostener una

... contradicción irresuelta [en] la no integración de forma y fondo [cosa que llevaba a que] las imágenes del mundo exterior resultan efímeras para la aparente densidad del fondo. El ejercicio se queda en el acto de recortar las siluetas en el aire, como una manera de hablar con las imágenes perfectas de la imaginación de los otros, más que el de asumir y elaborar las figuras de la complejidad de la tela. Así, el acto del *collage*, que puede tener tantos significados interesantes, aparece como una huella pasajera, como una opción caprichosa que resulta arbitraria al resto de la obra, la sutileza de un recorte romántico contrasta porque no se integra y queda como un elemento completamente aislado.⁶⁸

TESIS

... Solamente la luz llega a nuestra mirada. Singulares manzanas cortadas en dos girando en torbellino, en una cosmogonía inédita; luces descoloridas, relámpagos en zig-zag, arañas mecánicas, nos arrastran hacia el mundo de Lovecraft, Wells y Bradbury, pero

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

también hacia esas plazas de las grandes megalópolis que por la noche brillan con todas sus luces móviles, crepitando con sus letreros luminosos: Times Square de Nueva York, Picadilly Circus de Londres, Ginza de Tokio, son ya en ese sentido, puertos de embarque hacia el infinito y unas señales mágicas que parecen venir de otro planeta deshumanizado.

Fragmento anónimo encontrado en un salón de clase.

José Horacio Martínez⁶⁹

Como ese año parecía que debía pasarle de todo, José Horacio Martínez también se graduó como artista (Fig. 27). Su proyecto de tesis consistió en la itinerancia hacia la galería del Instituto Departamental de Bellas Artes de la serie que había presentado en Bogotá. Un giro bastante interesante, teniendo en cuenta el modo como se permitía que los artistas de la misma edad, que en ese momento tenía el artista, afianzaran su carrera dentro de este campo en Colombia durante esa década. Así, yendo en contra de las previsiones tradicionales de su gremio, en un lapso de tiempo bastante corto Martínez pasó de ser estudiante aventajado a recibir mención en un salón de reconocimiento institucional a nivel regional, exponer en galerías de Cali y Bogotá y obtener el premio artístico más importante del país, sobre pasando a colegas que para ese momento le dictaban clase en la universidad. De igual manera, la investigación que proponía como tesis no había sido resultado de un proceso inédito (había sido estrenada meses antes), ni se había presentado en un escenario ajeno a las dinámicas de mercado (es decir, al amparo de una galería comercial). Con ello subvertía los tabúes tácitos de la iniciativa creativa y la incontaminación económica que se suelen suponer para los trabajos producidos dentro del contexto universitario.

⁶⁹ José Horacio Martínez, tesis de pregrado en Bellas Artes, Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes, 1994, p. 1.

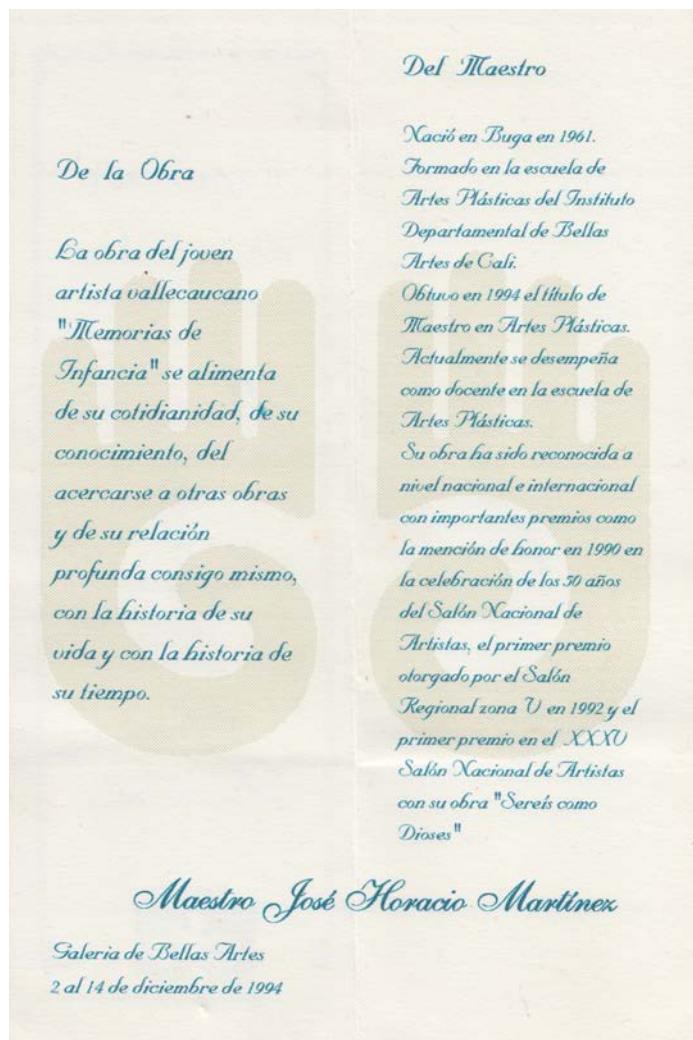


Fig. 27
Cuerpo interior de invitación
a la muestra «Memorias de
infancia», tesis de pregrado
en Bellas Artes de José Horacio
Martínez. Galería Bellas Artes,
Instituto Departamental de Bellas
Artes, Cali, 2-14 de diciembre de
1994. Sus jurados fueron Óscar
Muñoz, Luis Fernando Pradilla e
Ivonne Negret.

El documento de su investigación contó con una bibliografía que reunía títulos de Víctor Civita (*Mitología*), Umberto Eco (*El péndulo de Foucault*), Italo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*) y Federico Nietzsche (*Así habló Zarathustra*). Además, se configuró como un ejercicio de redacción que comenzaba con el epígrafe, que abre este apartado, atribuido a un estudiante anónimo. En otras palabras, el artista no decidió emplear la teoría de arte que había conocido en sus clases universitarias ni textos de autores que en esa época le garantizaran reconocimiento como erudito. A cambio, optó por un enfoque humanista que le permitiera exponer no solo inquietudes propias a su práctica, sino configurar mejor su idea sobre el rol que debía poseer el arte y ejercer el artista en su época.

Simultáneamente, la voz que decía haber encontrado en un salón de clase y utilizó para iniciar su presentación, le permitió repetir la estrategia de las obras que produjo hasta *Deshidratación episódica de los sedimentos*. Una combinación de cultura popular, *Sci-Fi*, revisiones filosóficas de difusión masiva y experiencias cotidianas. De hecho, es más factible encontrar los ecos de una redacción similar a la del monólogo final que le hace el replicante Roy Batty al agente Deckard en *Blade Runner*, donde Martínez reemplazaba la visión de la puerta de Tannhäuser por la mención de lugares turísticos de tres ciudades capitalistas principales para introducir una declaración sobre la condición del sujeto contemporáneo. En este sentido, es posible detectar la mezcla de fuentes que tanto había practicado en su obra. Al tiempo que se puede entender el espectro de temas que habría de abarcar: sensación de movimiento a velocidades incontrolables, inasibilidad de las experiencias, la promesa constante de la huida hacia otro lugar y una conciencia permanente de inutilidad.⁷⁰

Existencialismo en prosa *Sci-Fi*, que luego complejizaba comparando el intento de seducción de la ninfa Dafne por parte de Apolo o la historia del rey Midas con la figura del artista como sujeto capaz de percibir, con mayor sensibilidad, antelación o sagacidad, los cambios

70 En su traducción al español, el texto decía: «He visto cosas que vosotros no creeríais: naves de ataque en llamas más allá del hombro de Orión. He visto rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán... en el tiempo... cómo lágrimas en la lluvia. Es hora... de morir». Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982.

propios del universo social de finales del siglo xx. Respecto al primer relato, recuerda que del árbol en que se convirtió la ninfa se tomarían las hojas para honrar a los campeones olímpicos, a los mejores productores de imágenes y a los soldados más valientes: «Las hojas purificarán y coronas tejidas con ellas [se] lucirán en las sienes de los vencedores en las artes, los deportes y la guerra hasta la eternidad. Este es el origen del laurel sagrado», para complementar después: «La bella leyenda de Apolo y Dafne es un reflejo del cotidiano drama del artista que trata de alcanzar la belleza negada por el mundo real».⁷¹ Luego recuperaba una descripción del hombre apolíneo según la teoría nietzscheana, quien al convertirse en artista debía poseer la intuición suficiente como para no ignorar «el riesgo de fracasar [y soñar] con la belleza perfecta [...] no obstante continúa buscándola por medio de un aprendizaje paciente, continuo y solitario».⁷²

Con esto dibujó su perfil del profesional en artes ideal para finales del milenio. Un observador atento y consciente del desgaste de su búsqueda, toda vez que, al comprometerse a encontrar una belleza, también ideal, se arriesgaba a caer preso de una red de intereses (ajenos a la esencia de su aspiración, aunque fundamentales en su supervivencia) o a captar la atención de quienes observaban los resultados de su labor y deseaban poseer parte de ella. Apolos con dinero que ansiaban adquirir la dignidad del artista curioso.

71 José Horacio Martínez, *Monografía*, Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes, 1994, p. 3.

72 *Ibid.*

73 Con lo que omitió hacer una interesantísima reflexión (ilustrada, de primera mano, infértil), proveniente de alguien que vendía su obra desde hacía tiempo en un contexto como la Cali de finales de la década de 1990.

74 *Ibid.*

Para hablar de la fábula de Midas, evitó detenerse en la explicación del carácter de la transmutación en valor de cambio del objeto artístico,⁷³ y prefirió orientarse hacia el examen de «la posibilidad de convertir en oro todo aquello tocado [ya que este] se ha convertido en uno de los objetivos que el hombre contemporáneo ha logrado alcanzar».⁷⁴ Aquí, quien tocaba era aquel que podía pagar. O, poniéndolo como una aliteración de la lucha simbólica del artista burgués enojado con la carencia de sensibilidad de sus patronos burgueses, Martínez adoptaba una retórica donde tomaba partido por sus colegas en contra de quienes se encargaban de ofrecerles sostén económico. Así, se enfrentaba

a los pragmáticos enjuiciándolos por ejecutar un plan diseñado por etapas, donde «la primera fase del experimento para transmutar en oro todo lo tocado consiste en banalizar los hechos».⁷⁵ En seguida, y sin dejar claro el modo como esto sucedía, declaraba que la segunda acción consistiría en definir los «productos de entretenimiento» como oro («sin importar qué consistencia tenga, es mejor entre más fácil [sea] de llevar y manejar [música, artes plásticas, deportes, cine, sexo, aguas, monarquías, masacres o cualquier otra cosa]»).⁷⁶ Finalmente, el público, ávido de sorpresas o simplemente aburrido, anularía la verdadera inspiración de lo que se le ofrecía, inclinándose por las soluciones superficiales. A partir de aquí, la metáfora se convertirá en catilinaria.

En el esquema de alienación del espectador contemporáneo que propone Martínez, quienes contemplan se hallarán tan envanecidos con la facilidad que tienen de incidir en la labor artística, que no se darán cuenta de que pueden ser timados por los autores que patrocinan. Al mismo tiempo, quienes les proveerán imágenes de solaz no solo harán parte de la población artística, localizada por Martínez en un estrato superior, sino también de quienes trabajaban en la industria cultural:

El público pasajero cree ascender, descubriendo paralelo a su ascenso, nuevas y desconocidas variaciones de la ilusión inicial que, a su vez, disimula su frívola apariencia utilizando los renovados recursos que le ofrecen quienes se fueron por otros caminos. La oposición al sistema se convierte así en un laxante para el mismo sistema, un reconstituyente que se puede aprovechar en cualquier momento y [es] susceptible de transmutarse en oro. El momento ideal de ingerir el laxante llega cuando este se puede comercializar y brindar en dosis muy rebajadas a través de los medios.⁷⁷

No obstante, y a pesar de la fuerza que adquiría dentro del discurso que venía elaborando, la metáfora que hacía equivalente la posición anti-sistémica con un laxante no se continuó trabajando. Es más, siguiendo la lectura no se sabe muy bien en qué sentido terminaba usándolo el

⁷⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁷ *Ibid.*

artista. Si se refería a él como una medicina que habría de reiterar la dominación del sistema o, de lo contrario, serviría para expulsar de él los factores anómalos que habían desencadenado la situación que estaba denunciando. Es decir, si era una herramienta que servía para intervenir en esa suerte de conspiración de los necios donde al parecer cada uno recibía lo que merecía. Unos invertían recursos para que los entretenían y se despreocupaban del valor de costo de esa producción, pues lo que les interesaba era usar «los renovados recursos que le ofrecen quienes se fueron por otros caminos»; otros creían que se oponían al sistema, pero solamente le ofrecían nuevos modos de perpetuación que se distribuían «en dosis muy rebajadas a través de los medios». Con ello surge aquí el problema de la incomprensión de la obra moderna. Recuperando este juicio en clave de combate contra los filisteos (donde quien testifica las obras se niega a adquirir el entrenamiento visual necesario para comprenderlas), Martínez coincidía con aquel Clement Greenberg que firmara en 1939 una petición de interés a los potenciales coleccionistas de su tiempo.⁷⁸

78 Clement Greenberg, «*Vanguardia y kitsch*», en *Arte y cultura*. Barcelona, Paidós España, 2002. Mientras el crítico neoyorkino limosneaba al crear la metáfora del cordón umbilical de oro, para Martínez el diagnóstico consistía en ver que «los elementos se fragmentan y se recontextualizan en el plano de la idiotez, validando la actitud vacilante y sombría de un espectador desorientado que siente llegar a algo que no ha ido a buscar y que desprecia profundamente porque lo desconoce, porque está alterado y no lo entiende». *Ibid.*

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*, p. 10.

Es claro que el beneficiario de esta situación terminaría siendo el artista. Pero no lograría hacerlo con facilidad. Por haber decidido asumir ese rol, como en todo relato de formación, habrá de superar obstáculos como «la soledad y el miedo [que] aparecen como monstruos de una horrible pesadilla, insoportable y tortuosa».⁷⁹ Por último, Martínez aminora la potencia de su crítica redondeando el discurso para pasar del enojo a la asunción de su propia postura dentro de ese estrecho margen de maniobra donde ponía a su artista ideal

... yo no propongo soluciones ni anticipo resultados de todo lo que hoy vivimos, y solo sé que estoy involucrado en ese mundo de oro y trato de sobrevivir en él, mi soledad es grande y a veces siento dolor de mirar los laureles que cuelgan detrás de la puerta en el silencio de las noches de domingo.⁸⁰

Al parecer, estaba relativizando los logros obtenidos hasta ahora.

COMIDA

Al cierre de 1995, José Horacio Martínez participó en la exposición colectiva «Con qué objeto», organizada en la Galería Jenni Vilá. En la presentación del evento, el crítico Carlos Jiménez recordaba que la sede física de esa entidad había sido «una casa y ahora quiere convertirse de nuevo en casa con la ayuda de 12 artistas que sabiéndolo han decidido diseñar otros tantos objetos que no por cotidianos dejan de ser imaginativos, insólitos, evocadores, memorables o simplemente novedosos».⁸¹ Básicamente, se trataba de una muestra donde los participantes elaboraban el mobiliario. Pero no solo se invitó a los artistas para que pensaran en ejercicios de dislocación funcional. La exposición se ubicó también entre el acto lúdico y la reflexión surrealista. Según Jiménez, de lo que se trataba era de recuperar las antiguas enseñanzas de los vanguardistas franceses y apostar de nuevo por producir extrañamiento en lo cotidiano:

Lo que encontrarán [quienes vayan a la muestra] aunque quizás se parezca a algunos de estos muebles o utensilios, es distinto. En realidad, son productos de la imaginación de quienes metidos en este original proyecto han figurado nuevos medios de sentarse, de trinchar la carne, de reposar, de protegerse del sol o de iluminarse cuando hace falta al final del día.⁸²

En esa oportunidad, Martínez presentó una serie de dibujos sobre manteles, platos y servilletas que se convertirían en la serie *Comida*, su siguiente proyecto, que desarrolló durante 1996 y donde intentó organizar una reflexión de tres niveles. Por una parte, investigó la producción industrial de alimentos y el desbalance entre necesidad y abundancia de nutrientes en distintas regiones del mundo. Por otro lado, estudió el uso de expresiones lingüísticas relacionadas con la deglución para identificar actividades sociales conflictivas. Finalmente, hacía chistes internos y referencias veladas hacia el campo artístico de su ciudad.

⁸¹ Carlos Jiménez, texto de presentación de la exposición. En la muestra coincidieron los artistas Pedro Alcántara, Ever Astudillo, Jorge Acero, Liliana Durán, John Edwar González, Óscar Muñoz, José Horacio Martínez, Silvia Patiño, Carlos Quintero, Jorge Reyes, Rodolfo Vélez, Pablo Van Wong, Claudia Victoria y Olga Silva.

⁸² *Ibid.*

En la bitácora del proyecto mezcló anotaciones, dibujos de las piezas o recomendaciones de montaje y recopiló procesos culinarios intercalados con comentarios, valga la expresión, de cosecha propia (Fig. 28). Con un enfoque sociohistórico, comparaba la abundancia contemporánea de comida procesada en locales diseñados para su adquisición higiénica y expedita, con la dieta de las culturas cazadoras-recolectoras del desierto de Kalahari. O también indicaba que el mijo «integra el 80% de la dieta de los agricultores primitivos que se completa con verduras, aves y larvas. La cerveza de mijo aporta minerales y vitaminas».⁸³ Del mismo modo, cuando hacía mención de la época actual, anotaba bajo el subtítulo «Un mundo de *elección*» que

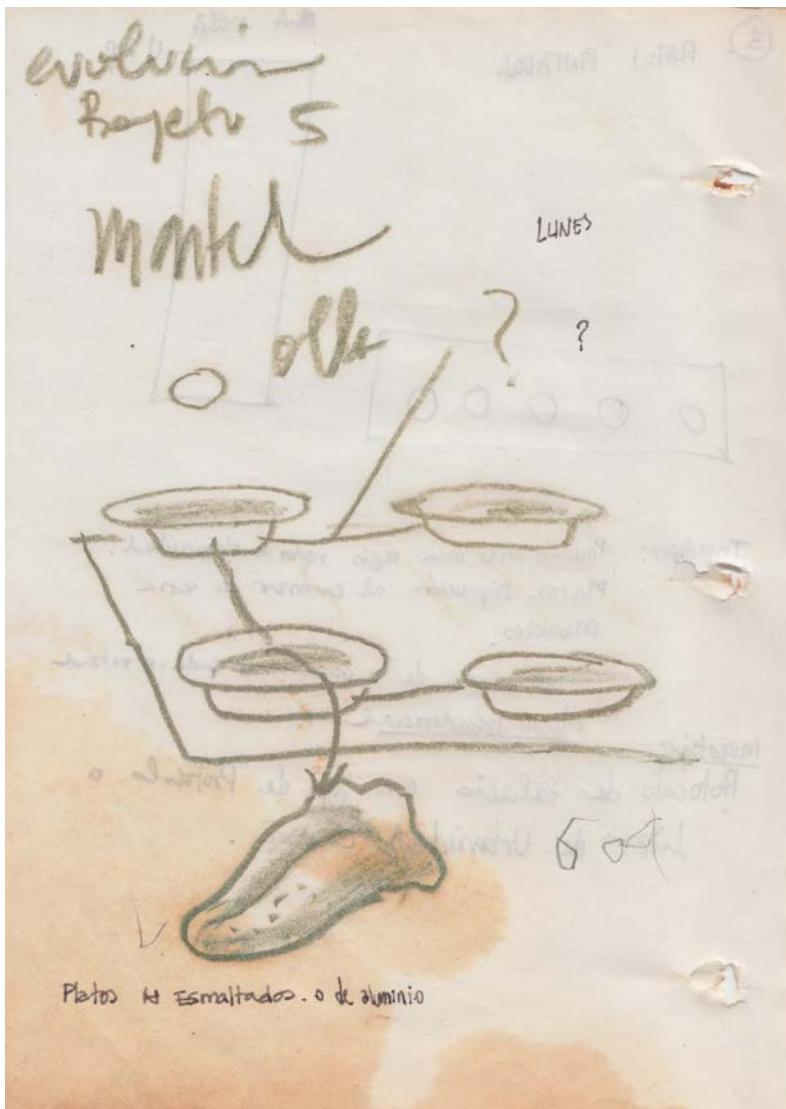
... la CONGELACIÓN, EL ENLATADO, LA LIOFILIZACIÓN, el comercio mundial y la rapidez de los transportes ofrecen al mundo desarrollado gran diversidad de alimentos durante todo el año. Por ejemplo, la comida en los estantes en un mes elegido al azar pudiera incluir estos productos: 1. Plátanos de Canarias, 2. Ciruelas, 3. Manzanas californianas o chilenas, 4. Avena americana, 5. Guisantes, 6. Maíz, 7. Arenques, 8. Zanahorias en lata, té de la India, coco de Madagascar, especias de Oriente, pulpo en lata.⁸⁴

Esta enumeración sirve de poco si se la restringe a recopilación de una serie de anotaciones solamente importantes para el artista. No obstante, al contemplarla a la luz de la obra que produjo desde que se embarcó en la serie *Memorias de infancia*, es posible notar el progresivo autocontrol que se impuso en relación con su modo de producción. Puede afirmarse que en ese período redujo la velocidad y abundancia de asociaciones que ponía en su obra. Podría pensarse que estaba eligiendo un enfoque o que, simplemente, tenía menos tiempo. Quizá por los compromisos que había adquirido, entre ellos, la dirección del programa de Artes de su *alma mater*.

⁸³ José Horacio Martínez, libro de bocetos para el proyecto *Comida*. Archivo personal.

⁸⁴ Mayúsculas sostenidas del artista.

Fig. 28
José Horacio Martínez,
Boceto para proyecto
de montaje de la serie
Comida, 1996. Pastel
sobre papel. Archivo
personal.



85 Miguel González, texto de presentación del proyecto.

86 *Ibid.*

87 *Ibid.* La historiadora Adriana Ríos, volvería años después sobre el tratamiento que Martínez ha dado a los temas cotidianos en su obra, anotando que ha trabajado con asuntos como «observar a las personas que deambulan por la ciudad de Cali. En la obra *Paseantes* (2001) pintó, en grandes telas, los personajes que presenciaban movilizaciones masivas sobre fondos de colores estridentes. En una serie anterior, *El público* (1999), el pintor representó un hombre que aplaudía en medio de un entorno desolado. En octubre de 2009, Martínez expuso en la Galería El Museo de Bogotá su última muestra individual, *Desde este inmenso autobús*; serie de pinturas en blanco y negro que aluden a su imaginario cotidiano. Este proceso se relaciona con la libreta de dibujo publicada por La Silueta Ediciones (agosto de 2009) bajo el título de *Libretas: 1988/1992*. Véase Registro 1133916, *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tapid/99/doc/1133916/language/es-MX/Default.aspx>

88 *Ibid.*

89 Carlos Jiménez, «Zoom. Un pintor atribulado», *El País*, Cali, 30 mayo de 1996, p. A-4.

Para presentar la propuesta, el crítico Miguel González resaltó los vínculos del artista con el Museo de Arte Moderno La Tertulia e hizo un repaso de su carrera. Señaló que en sus primeras pinturas Martínez se había decantado por «la superposición de anécdotas, la perspectiva dislocada y la idea de la fragmentación [proyectándolas] en un gran formato [donde las imágenes] se solucionan con fuertes y contrastados colores»,⁸⁵ para pasar a una etapa donde se concentró en «comentar y producir situaciones relacionadas con la intimidad, el recuerdo y el deseo, agrupándolas con suspicacia y cierta maldad».⁸⁶ Al poner el acento sobre esta frase se entiende que González no dejaba escapar las referencias del pintor hacia el contexto artístico donde se estaba moviendo por medio de la vehemente descripción de dedos, lenguas o bocas.

Por otro lado, planteaba que la base conceptual de estas obras partía de una contemplación de los ritos de socialización que se producían alrededor de la ingesta. Destacó el afán de Martínez por evidenciar la importancia de las acciones que acompañaban cada encuentro, elaborando a partir de ellas «un diario imaginario con costumbres, manías y el rito diario de mitologías particulares».⁸⁷ Al tiempo que reconoció su esfuerzo por separar esta serie de sus obras anteriores: «carne, pan, plato, cuchillos, pasteles, se potencializan en una pintura que reflexiona sobre sí misma y se redime mediante el color recursivo y solvente, al tiempo que soluciona las composiciones en la búsqueda de fortaleza y poética».⁸⁸ Finalmente, señalaba que, en esa propuesta, Martínez había regresado al *collage* y a la ubicación de objetos sobre la superficie de las pinturas. Incluso esto le había supuesto un descanso.

Pero luego apareció la ira. En su momento, el crítico Carlos Jiménez hizo caer en cuenta sobre la molestia subyacente a esas pinturas. Mencionó que Martínez estaba «pintando todo lo triste que está pintando»,⁸⁹ para explicar la sensación que se desprendía de unas pinturas donde se destacaba «la obsesión [del artista por] alinear todas esas imágenes en torno de los asuntos de la mesa y cocina [...] la inquietante obsesión por pintar alimentos tumefactos», capaz de crear un ambiente

que contenía una «arrasadora carga de pesadumbre y nostalgia».⁹⁰ Al describir el proyecto en general, Jiménez ofreció una inmejorable ilustración sobre su museografía. Gracias a su descripción, se puede saber que el trabajo más poderoso era *El banquete*,

obra compuesta por un rectángulo de tela de mantel de plástico tejido de color oro, de casi cuatro metros de largo por medio de alto, sobre la que hay pintados once platos llenos de comida, más tristes que todos los tristes platos en los que hayan comido trigo los tigres más tristes.⁹¹

La presentación del proyecto en Bogotá puso de relieve la intuición de Jiménez. Por ejemplo, la reseña, que publicó un autor anónimo en la prensa local, comenzaba con la descripción de una de las obras (Fig. 29), para citar luego al artista haciendo una declaración sobre la fragilidad del ciudadano contemporáneo («somos carne de cañón»). Posteriormente, se indicaba que «como la carne, una lengua está servida en una impecable mesa de comedor, con manteles blancos y tenedores y cuchillos de plata», para rematar con las palabras del propio Martínez («con la lengua se argumenta, se miente, incluso, si se hace alguna referencia histórica, en Colombia se hicieron cortes de corbata»).⁹² Más adelante, remarcando la condición física de la elaboración de los cuadros, se proponía la lectura formal de siempre.⁹³ Aunque temáticamente distintas, las obras de esta serie presentaban pocos cambios (Fig. 30). Ya José Horacio Martínez se había afianzado en un modo de hacer y ahora pasaba a conocer sus propios límites. Al observar dos de las obras, que incluyó en la muestra (*La sonrisa de mis enemigos y Pan*), es posible notar que había abandonado el desenfreno narrativo de sus trabajos iniciales para concentrarse en procesos más modestos. Aún a pesar de que en la exhibición montó las pinturas sobre un extenso mantel de plástico, el tamaño de sus piezas había dejado de ser un asunto predominante. En *Comida*, Martínez bajó la intensidad de su voz, para hablar con mayor profundidad. Y fue escuchado. Por ejemplo, en los comentarios de Carlos Jiménez, el crítico describió la primera de estas piezas así:

90 *Ibid.*

91 *Ibid.* Al parecer, Jiménez estaba triste también.

92 *Ibid.*

93 «Pinta platos poco apetitosos, filetes crudos y carne de pavo con demasiadas texturas para ser agradables, los retoca con un punzón o marca las líneas con el bisturí, los saca del lienzo con unas tijeras de sastre y los coloca sobre un mantel de fonda de pueblo. Ese es su juego: en el mantel donde está la lengua se combinan elementos de libros de cocina y las aceitunas de un cuadro de Leonardo D'Vinci». *Ibid.*

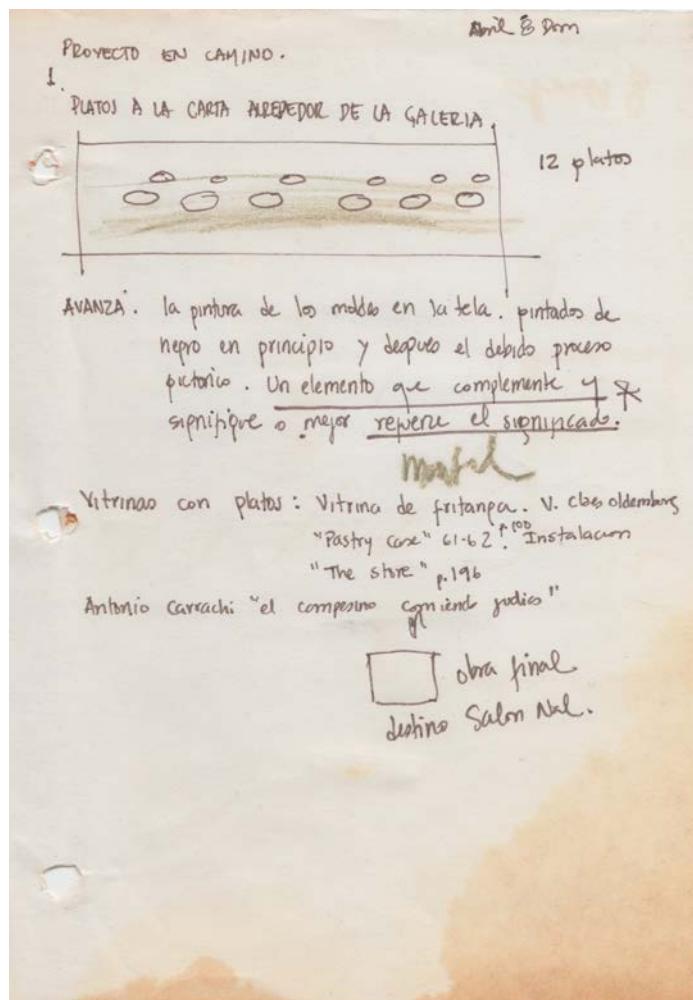


Fig. 29
José Horacio Martínez, boceto
para proyecto de montaje de la
serie *Comida*, 1996. Pastel sobre
papel. Archivo personal. En las
fotografías de la inauguración que
se publicaron en el periódico *El
País*, además de verse al artista
rodeado de amigos sinceros, puede
notarse cómo en las paredes del
fondo de la galería dispuso de
un mantel de plástico sobre el
que montó diferentes pinturas en
formato ovalado.

Fig. 30
José Horacio Martínez,
Carne, 1996. Técnica
mixta. Archivo personal.
De esta obra se señalaba
que «la carne está servida
sobre un lienzo arrugado.
El fondo es verde, un
poco más oscuro que los
uniformes del Deportivo
Cali y el Nacional».





Lo mismo podría decir de *La sonrisa de mis enemigos*, un rectángulo de lienzo de 89 centímetros de ancho por 172 de alto, en el que se ven pintados once platos de comida escalonados de menor a mayor, acompañados por una columna de doce sonrisas femeninas, como si fueran de la *Gioconda*. El plato de arriba es tan pequeño que no se distingue bien cuáles son los alimentos que contiene. El de abajo es tan grande que con toda claridad puede verse que lo que ofrece impudicamente es un dedo índice gordo y cercenado, en una cama de lechugas.

Un proyecto de iconografía personal, seguramente adobado con chistes internos, cuyo número de elementos seguramente no será tan inocente para el artista y sus cercanos, así como la presencia de partes humanas en los platos servidos. En este caso, más que una descripción general, Martínez parecía estar utilizando su obra para ejercer una retaliación simbólica de la cual es posible rastrear sus antecedentes en la pintura *Sin título*, que firmara un año antes: sobre un plano blanco, con una cuadrícula de cortes regulares, una mesa cubierta con un mantel de tonos rosáceos ofrece un único plato sobre el que se posa una enorme lengua de humano, a la que apuntan tres cubiertos. En segundo plano, una estructura diagonal compuesta por ramas y aves esquematizadas que se origina en la esquina superior derecha de la tela, donde una silla vacía iluminada con luz directa permanece enmarcada por algo similar a una bellota. Hacia el centro de la tela, donde se acumula más material vegetal hay un conejo pintado de manera similar al famoso grabado de la liebre joven de Durero, pero mirando a la izquierda. Le apunta una daga nazi que reposa sobre otro montón de hojas.

Pan implicaba otro tipo de elaboración. En ella, Martínez dejaba aparecer los resultados de su indagación sobre la comida y la civilización. La descripción del objeto central obtenía protagonismo a la vez que implicaba una relación menos emocional que en obras anteriores gracias a su complementación con elementos geométricos. Además de esto, evidenció el interés del artista por explorar otras rutas a nivel formal. Por ejemplo, los fondos oscuros elaborados con veladuras

94 *Rojo sobre Rojo. Programa Anual Johnnie Walker en las Artes*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (febrero-marzo); Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (marzo-abril); Museo de Arte de Pereira (mayo-junio); Museo de Antioquia, Medellín (julio-agosto); Museo de Arte Moderno de Bucaramanga (agosto-septiembre); Museo de Arte Moderno de Cartagena (octubre-noviembre), 1997-1998.

95 *Por mi raza hablará el espíritu. Intercambio cultural México-Colombia*, Museo del Chopo, México D. F., agosto-septiembre de 1996; Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

96 *Do it. Hágalo usted*, catálogo de la exposición, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997. Al presentar la muestra en Colombia, el proyecto contó con los artistas Efraín Arrieta, Álvaro Barrios, Christian Boltanski, Antonio Caro, Jaime Cerón, Adolfo Cifuentes, Mauricio Cruz, María

que permitían ver las capas inferiores vendrán a reaparecer en obras posteriores, como la que presentara en el Programa *Rojo sobre Rojo*⁹⁴ o las que exhibiría en la Galería El Museo de Bogotá, tras formalizar su vinculación con esta entidad tiempo después. En estas obras hay un elemento principal que parece emitir su propia luz, aislándose de un entorno atenuado con colores oscuros. La búsqueda de pequeños detalles que en las pinturas amarillas o en las series blancas resultaba mucho más fácil, aquí se dificulta deliberadamente. Y si bien Martínez propondrá aquí sus hipótesis sobre economía alimentaria, la molestia, que rezumaba de las pinturas descritas más arriba, parece evidenciarse en los obstáculos que le pone al observador. Así mismo, manejará de mejor manera los planos de su construcción, dibujando cuidadosamente varias espirales flotando sobre el pan o perfilando una niña parada de espaldas en el fondo de la tela.

Eichhorn, Hans-Peter Feldman, Paul-Armand Gette, Félix González-Torres, Elías Heim, Juan Fernando Herrán, María Teresa Hincapié, Fabrice Hybert, Jaime Iregui, Koo Jeong-A, Pedro Jiménez Morrás, Ilya Kabakov, Mike Kelley, Alison Knowles, Bertrand Lavier, José Horacio Martínez, Giani Motti, Yoko Ono, Michelangelo Pistoletto, Gloria Posada, José Alejandro Restrepo, Jorge Reyes, Jean-Jacques Rullier, Carlos Salas, Rirkrit Tiravanija, Gustavo Turizo y Erwin Würm.

97 El Proyecto que firmaron ambos artistas consistió en trabajar en torno a la siguiente lista de instrucciones: «Toda la superficie del lugar de la exposición está dividida en cuadrados de dimensiones variadas. Poner algo en cada cuadrado. Por ejemplo: Una fruta/Una muñeca con sombrero rojo/Un zapato. Cubrir todo el espacio de esta manera». Véase, *ibid.*, p. 19.

98 Véase Anexo 1.

Y se agrandó el periplo. A mediados de 1996 hizo parte de la delegación colombiana que viajó a México para presentar su pintura *La condición de la cordura* en la importante muestra «Por mi raza hablará el espíritu».⁹⁵ Al año siguiente participó en la versión colombiana del proyecto *Do it*, del curador Hans Ulrich-Obrist.⁹⁶ Allí trabajará en tandem con la artista Alison Knowles, para hacerle el juego a la invitación del suizo con la obra *Homenaje a toda cosa roja*.⁹⁷ En el encuentro teórico que acompañó la exposición, Martínez presentó la conferencia «Proceso para la cocción de una pintura colombiana a final de milenio»,⁹⁸ primer intento de autobiografía intelectual.

La actividad profesoral de José Horacio Martínez, que iniciara mucho antes de concluir sus estudios en Arte, que nunca abandonó y aún mantiene en alta estima, le ha permitido ampliar el efecto ideológico que busca ejercer con sus pinturas. Revisando el modo como comprende esta vocación, jamás ha dejado de contemplarla desde un enfoque clásico: siempre la ha entendido como un acto de amor capaz de «acercar al otro a sí mismo».¹ Lo que, traducido al campo artístico o la formación del artista visual, era una cuestión mucho más evidente gracias a la especial sensibilidad que Martínez atribuía a estos profesionales.² Por otra parte, al volver sobre su trabajo en la comunidad de Candelaria, el pintor no olvidaba enfatizar que la enseñanza era una herramienta que permitía superar los condicionamientos supuestos a una extracción de clase. Así mismo, subrayó que su trabajo apuntaba a la valoración positiva de las características del propio entorno. De hecho, estaba planteando una estrategia típicamente vanguardista, al tratar de disminuir la distancia que percibía entre la labor de los asistentes a sus actividades y la carencia de conocimiento o interés por ellas en sus núcleos familiares.³

Luego señalaba que tras terminar sus estudios se integró a la nómina de la principal entidad de formación artística de Cali, no solo como docente, sino como jefe del Departamento de Artes Visuales. Desde allí continuó con su labor de reducir la distancia entre producción y

1 José Horacio Martínez, «Proceso para la cocción de una pintura colombiana a final de milenio», en *Do it. Hágalo usted*, catálogo de la exposición, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997, p. 53.

2 «Hay un fuerte lazo que se debe reestructurar, las manifestaciones de cada lugar deben ser reestructuradas con base en el amor, que es algo que se nos olvida a veces y desatendemos. El amor es una gran fuerza que tenemos los seres humanos y que los artistas sentimos que palpita mucho más». *Ibid.*

3 «Hay un pequeño cosmos que se mueve y bastará con acercarse a él para poder entender la dimensión y la grandeza de las cosas [...] Comencé a trabajar en este espacio y traté de integrar la ciudad. Los niños, cuando están desarrollando su trabajo, se desconoce en sus casas lo que hacen. Se trata de decirles '¿ustedes qué sueñan? ¿qué piensan?». *Ibid.*

circulación, interesándose en apoyar aquellas iniciativas que mejoraran la proyección de la entidad. Con la ayuda de colegas y estudiantes fortaleció la presencia de espacios de exhibición y debate y el intercambio con otras instituciones e iniciativas de la ciudad, el país y el exterior. Percibía que la cuestión consistía en

... alcanzar otros espacios y aprovechar los existentes dentro de una ciudad como Cali, ciudad que a veces es satanizada o en algunos otros es considerada simplemente como algo frívolo en donde no existen sino bailaderos de salsa (que los hay y son muy divertidos), pero [donde] también existe una corriente de pensamiento vital muy importante que se está gestando alrededor del proceso del arte contemporáneo.⁴

4 *Ibid.*

5 *Ibid.* De hecho, durante una de las etapas más críticas del Museo de Arte Moderno La Tertulia, Martínez logró gestionar la posibilidad de trabajar, programar y sostener una iniciativa como *Espacio Temporal*, curiosa mezcla de iniciativa de gestión autónoma operativa al interior del museo entre 2003 y 2005. Con bastante esfuerzo, adelantó la gestión para que ese proyecto se pudiera realizar simultáneamente en Ciudad de México, invitando a que varios artistas jóvenes expusieran allí sin importar que, en ocasiones, debiera «pagar de su propio bolsillo una lámpara o un bombillo que faltaba para el montaje». Véase, Redacción Gaceta, «El Museo La Tertulia está de fiesta», *El País*, Cali, 21 de febrero de 2016. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/tertulia-esta-fiesta>

Afirmación que, en realidad, constituía en sí misma una política de circulación concentrada en el uso inteligente de la infraestructura existente

... lograr que esos espacios que no nos habían pertenecido fueran haciendo parte de lo que nosotros habíamos tratado de decir, desde el espacio de la universidad, ha sido un proceso interesante. Es algo así como aprovechar la fuerza de los espacios construidos. Yo propongo que todos esos espacios que han quedado deprimidos se empiecen a manejar como espacios de arte, en donde los artistas puedan participar.⁵

De esa manera, recordaba que la arquitectura misma de esa escuela carecía de espacios para que los estudiantes presentaran sus proyectos y que, al examinar esa problemática desde la distancia, haber puesto énfasis en su promoción permitió relativizar la cercanía de los vínculos que podrían existir —o suponerse— entre las producciones visuales desarrolladas en los centros hegemónicos y las periferias «cuando esos procesos estuvieron a nuestro alcance nos dimos cuenta de que también podríamos producir procesos paralelos, personales, alrededor de la plástica, sin tener que sentirnos desubicados ni alejados».⁶

6 *Ibid.*

Finalmente, hizo explícito su voto de confianza por la práctica pictórica. Poniéndose en contra de las desacertadas visiones que anuncianaban su desaparición, ampliaba el marco de análisis para defender el hecho de que, sin importar la técnica empleada, la tarea del productor visual consistía en diseñar «un lugar, [...] un espacio en donde de pronto aflore la levedad y nos podamos conocer».⁷ No podía ser de otro modo, pues desde hacía bastante tiempo que venía utilizando grabaciones de video y mezclando otros procedimientos para realizar sus obras.

IDBA

Al asumir su tarea como docente universitario, José Horacio Martínez no solo trabajó en el Instituto Departamental de Bellas Artes, en Cali, sino también en la Facultad de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en Bogotá. Sin embargo, más que analizar su labor general en esta área, en esta sección veremos cómo alcanzó tan pronto la cima de la docencia universitaria en Cali y qué hizo mientras se afianzaba en ella. De hecho, la velocidad fue su característica principal: en menos de seis meses recibió el galardón del Salón Nacional de Artistas (mediados de 1994); aceleró la homologación de materias que requería para terminar su carrera antes de concluir el año; convirtió en tesis ese mismo premio (diciembre), y al mes se estaba posesionando como jefe del Departamento de Bellas Artes de su propia *alma mater*. Un recorrido que hoy en día sería imposible de lograr⁸ y que sus colegas con mayores cargas de envidia boicotearían a tiempo completo (menos mal eso no sucedió [guiño-guiño]).

Permaneció allí por dos años. Durante ese tiempo logró consolidar la proyección del programa. No solo porque buscó el esfuerzo conjunto con varios actores, sino por el camino que tomó esa iniciativa mientras se mantuvo en el cargo. Por ejemplo, poco antes de que se posesionara, el en ese entonces estudiante y hoy director de la carrera, Alberto Campuzano, presentó un oficio ante Victoria Garnica de

7 *Ibid.*

8 Incluso antes de presentar su tesis participó como «artista invitado» en la juraduría de la tesis de pregrado de la artista Gloria Milena Viveros (en compañía de Rodolfo Vélez y Cristina Llano) y de Adriana Mendoza (junto con Elías Heim y Pablo Van Wong). Véase acta 12, 28 de junio y acta 13, 5 de agosto de 1994. Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1994.

9 Alberto Campuzano, comunicación al Consejo de la Escuela de Artes Plásticas, 7 de diciembre de 1994, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1994.

10 *Ibid.*

Bromet, decana y presidenta del Consejo de la Escuela de Artes Plásticas, donde proponía «una iniciativa con respecto a la utilización del espacio de la sala de exposiciones para el próximo año lectivo con el objetivo de presentar allí una muestra de las obras de los estudiantes del Plan de Artes Plásticas».⁹

11 Acta 6, 2 de junio de 1995, hoja 4. Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1995.

12 Así, a la petición de estudiar la «posibilidad de asignar un presupuesto para la Galería de Bellas Artes», se añadía la tarea de contar con una «programación de exposiciones durante todo el año» —siendo los jefes de departamento los encargados de cumplir con esa exigencia—, la necesidad de contar con «vigilancia permanente en las galerías» y la «solicitud de partidas para el montaje de las exposiciones, invitaciones y publicidad». Sin embargo, puede que esas exigencias no sobrepasaran el nivel de reclamos no atendidos por la obtención de mayor financiación, pues en la misma acta puede leerse que la entidad atravesaba una delicada situación económica, reflejada en carencia de equipos, materiales y espacios de trabajo, el bajo ingreso que generaban los costos de matrículas, o los salarios ridículos de sus docentes. Véase, *ibid.*

13 Véase Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1995.

Resulta interesante observar lo adelantado que estaba ese plan y la celeridad con que fue resuelto. De hecho, la comunicación de Campuzano incluía un listado preciso de objetivos y planteaba un diseño administrativo para la exhibición. Entre los primeros destacaba los de «llevar a cabo una muestra de carácter estudiantil en la cual [se pudiera] presentar al público parte del trabajo que [se lleva] a cabo durante la carrera», para generar un «carácter de pertenencia por parte de los estudiantes, cuyo acceso a ella les daría una expectativa más en la hora de realizar sus trabajos».⁹ Mientras que las «normas de la muestra» eran en realidad un boceto de convocatoria al que solo restaba su aprobación. Ocho días después, la petición se aceptó para aplicarse desde el primer semestre de 1995.

Meses más tarde, se felicitó a Martínez por «el esfuerzo y la calidad de la muestra 'Procesos al interior de Bellas Artes'»,¹¹ resultado de esta propuesta y para septiembre de ese año se insistía en la necesidad de crear un rubro permanente para el funcionamiento de las actividades que se realizaran en la sala de exposiciones de la institución.¹² Además de este proyecto, hubo otros, que también se destacaron durante el período, como la firma del convenio de colaboración con el Museo de Arte Moderno La Tertulia¹³ o la realización de una versión de *Do It*, exposición colectiva-juguetona-internacional en cuyo capítulo de Bogotá participó el propio Martínez.

Respecto al acuerdo con el museo, podría decirse a primera vista que se trató de una alianza bastante extraña a ojos de hoy. En parte, por el esfuerzo que este tipo de entidades suelen poner en nuestro país por diferenciarse de cualquier manera y durante el mayor tiempo

posible.¹⁴ Mientras los museos dedicados a exhibir arte moderno y contemporáneo dependen de la financiación mixta y enfocan su labor en afianzar cierto tipo de canon que resulte atractivo para sus patro-
nos, las escuelas estatales de arte suelen existir al capricho de las
políticas gubernamentales y, quizá a consecuencia de ese desamparo
crónico, se apoyan sólidamente en la experimentación. Así mismo,
cuando las academias poseen museos, estos se han inclinado por la
expulsión de sus propios estudiantes de sus salas, condicionando su
ingreso a las actividades que se programen mediante un largo pro-
ceso de acumulación de méritos donde lo que menos se estimula es
su producción visual.¹⁵

De ahí que resulte tan importante volver sobre el eje de este acuerdo interinstitucional: el diseño de «acciones de cooperación que posibili-
tlen a las dos instituciones la cualificación de sus servicios actuales
y la estructuración de nuevas estrategias para atender necesidades de
formación y de desarrollo artístico y cultural a nivel local y regional»¹⁶
que, además, se realizaría «mediante el desarrollo de programas
específicos elaborados anualmente por los responsables de las acti-
vidades respectivas y aprobados por el Comité Directivo del presente
convenio» y se comprometía a presentar «un informe anual sobre la
marcha y evaluación del Convenio ante los Organismos Superiores
de cada institución para su evaluación». Generosidad y afán por la
supervisión. Anuncios optimistas cuyo análisis excede los alcances de
este escrito y cuya materialización pudo haber sido en su momento o
una aspiración muy bien lograda o un completo fracaso.

En relación con la itinerancia de la muestra traída al país por la Biblioteca Luis Ángel Arango, Martínez declaraba haber iniciado contactos con el curador José Roca tanto para que viajara a Cali a dictar un seminario de museología como para definir de qué manera se podría realizar esa exhibición en el Instituto de Bellas Artes. Una vez se aprobó la soli-
citud, se le encargó reunir a los estudiantes, definir una metodología
de trabajo, y asignar las funciones a cumplir.¹⁷

14 Plaga que actualmente se materializa en el posicionamiento como marca comer-
cial de los nombres de estos museos adoptando fórmulas
cretinas. La peste comenzó a regarse después que algunos
«creativos» decidieron que el Museo de Arte Moderno de Bogotá pasara a denominarse *Mambo* y alcanzó una de sus
mayores cotas de humillación al imponerle el apelativo *Mamu* al
Museo de Arte del Banco de la República Miguel Urrutia, en la
misma ciudad. ¿Qué pasaría si lo mismo le sucediese al Museo de Arte Moderno La Tertulia?
¿Cómo le pondrían? ¿*Muter*, *Mulater*, *Tertumu*? Por fortuna
aún hay gente seria en Cali.

15 Como sucede en la actuali-
dad en el Museo de Arte de la
Universidad Nacional en Bo-
gotá, donde tras la llegada de
la gestora María Belén Sáez de
Ibarra en 2007 a la Dirección
Nacional de Divulgación Cul-
tural de esa institución, y la pos-
terior captura de su Oficina de
Curaduría, que adelantó, hacia
2010, los recursos de inversión
de ese ente se orientaron ha-
cia la producción exclusiva de
muestras de carácter interna-
cional, mientras la población
estudiantil quedó sometida
a participar solamente como
guía de exposición o a simular
proyectos curatoriales (como
el Laboratorio Cano), y jamás
en muestras donde se le dé
presencia explícita. De todos
modos, los estudiantes no di-
cen nada. Quizá les gusta.

16 Véase «Convenio de cooperación interinstitucional entre el Instituto Departamental de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno La Tertulia», Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1995. Otras actividades de extensión incluyeron la participación de la escuela en el Festival de Artes de Cali o la celebración de los 75 años de funcionamiento de la entidad, para lo que se planeó la celebración de grados *honoris causa*.

17 Acta 9, 18 de octubre de 1996, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1996, p. 3.

18 Acta 6, 2 de junio de 1995, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1995, p. 4.

19 Acta 3, 16 de mayo de 1996, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1996, p. 4.

20 *Ibid.*

21 «Informaron los estudiantes sobre algunos docentes que optan por ridiculizar al estudiante en indiferencia [sic] por los problemas de conocimiento de algunos estudiantes, a los cuales algunos docentes no dan explicación individual para complementar el conocimiento, que no tiene diálogo con el docente». *Ibid.*

También resulta interesante observar que, durante el período en que Martínez estuvo al frente de la escuela, se hicieron reiterados llamados de atención respecto a las tensiones que se daban entre maestros y estudiantes. Sin embargo, hay dos etapas bien diferenciadas que marcan, por un lado, los incidentes habituales entre esta clase de comunidades y, por otro lado, la aparición de una crisis que determinó la salida de Martínez del cargo, así como de los demás jefes de programa de la institución.

En algunas ocasiones, se comentaban en el Consejo de la Facultad los conflictos entre docentes y estudiantes. En una de las primeras ocasiones que se habló del tema mientras Martínez estaba en el cargo, la decana expresó «su opinión acerca del *informativo clandestino* aparecido en días pasados, mediante el cual, de manera burlesca, irrespetuosa y de mal gusto se *critica* la labor de la actual administración de la Escuela de Artes Plásticas». ¹⁸ El tema no obtuvo mayor relevancia y dejó de tratarse posteriormente. Pero puede que su recuerdo incidiera al año siguiente como factor de presión en la crisis que se presentó en la entidad y en las repercusiones que tuvo en su estructura administrativa.

Todo comenzó con una tarea administrativa en cuyo cumplimiento debían intervenir todos los docentes. En el consejo convocado para el 16 de mayo de 1996, Garnica de Bromet presentó «la necesidad de la reestructuración del Plan de estudios de Artes Plásticas, sustentando ampliamente cada ajuste y proponiendo realizar el estudio y trámite pertinente». ¹⁹ Así mismo, comentó sobre la existencia de una serie de «problemas académicos al interior de las asignaturas, con base en la relación interpersonal docente-estudiante». ²⁰ En realidad, se trataba de un informe donde reunía una serie de quejas, que los inscritos al programa habían formulado, respecto al ausentismo de algunos profesores, la improvisación en el diseño de los programas de clase, la tardía presentación de evaluaciones o el maltrato específico. ²¹ Para solucionar esta problemática se hizo necesaria la intervención de

varias de las directivas. De hecho, a Martínez se le asignó la tarea de conversar con docentes y alumnos a fin de aliviar los malentendidos que se venían presentando.

Sin embargo, la situación persistió y el 7 de noviembre de 1996 la decana de la Facultad de Artes Plásticas volvió a dirigirse a los docentes del programa para expresar su preocupación por la falta de avances en la redacción del Proyecto Educativo Institucional (PEI) de la entidad. Por una parte, les pedía participar en un proceso de autoevaluación y definir sus aportes «para el desarrollo de nuestra facultad y [responder] realmente qué hemos realizado por el engrandecimiento de nuestra institución». ²² Con esto se refería a la lentitud en la construcción de un documento fundamental para la continuidad de la institución como ente de formación profesional. Sin ir más allá en su señalamiento, daba a entender que en la obstaculización de este procedimiento estaban interviniendo actores que representaban otros intereses.

Fue así como pidió en su comunicación —y sin explicar muy bien el modo como habrían de hacerlo—, que los profesores establecieran una *concertación académica* para definir el futuro de la facultad. Según ella, la situación no resultaba insalvable, toda vez que

... la facultad posee en su carga académica cuarenta docentes calificados, conocedores del compromiso académico al interior de su asignatura, pero la formación holística requiere espacios de reflexión, que nos comprometan con los nuevos retos que enfrenta la Educación Superior y esto exige la necesidad de *reensamblar* nuestra función y misión para identificar nuestros enfoques y establecer nuevas prioridades en nuestro futuro... ²³

Finalmente, criticaba la manera como se daba la participación del cuerpo profesoral en esta actividad administrativa, descalificando a los más apáticos: «Con toda sinceridad, no podemos simplemente ser

22 Victoria Garnica de Bromet, memorando 9-584, 7 de noviembre de 1996, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1996, p. 1.

23 *Ibid.*

24 Y añadía: «Como decana de la Facultad de Artes Plásticas, considero que no solo se está agotando el tiempo para realizar el PEI, también quiero hacerles saber que se han agotado todo tipo de recursos para concientizar a todos los docentes para que asuman una conciencia participativa institucional; la indiferencia que la gran mayoría docente, que no aplica a las reuniones, la ausencia permanente de docentes en todo tipo de reuniones, seminarios, conferencias, actividades para mejorar nuestra relación interpersonal, siempre se ve

críticos y destructivos, cuando no somos participativos de un proceso que definirá nuestro futuro inmediato».²⁴

Al volver sobre los documentos, se encuentra que uno de los mayores inconvenientes en esta situación era la disponibilidad de tiempo tanto por parte de una planta docente, que no recibía un salario que le permitiera ofrecer cantidades de tiempo para comprometerse en esa clase de procesos, como de sus propios jefes de departamento. Ya en octubre de ese año, Martínez había explicado ante el Comité «la dificultad de realizar una Jefatura de Departamento en las diez horas asignadas para dicho cargo».²⁵ Sobre todo porque no solo estaba concentrado en el diseño y la realización de actividades administrativas, sino que se hallaba involucrado en adelantar importantes tareas de promoción para la escuela, hacía parte del Comité editorial de la *Revista de Bellas Artes*, curaba la «II Exposición sobre procesos al Interior de Bellas Artes» y planeaba sendos seminarios con el artista Nadín Ospina y el curador José Roca. Así mismo, proponía una importante variación en la redacción del PEI del Instituto, pues llamaba la atención sobre la definición del «perfil del egresado de la carrera de Artes Plásticas, con el fin de clarificar la escogencia del Plan con base en términos más sólidos que el simple evento económico de la sobrevivencia».²⁶ Sin embargo, esta moción no fue tenida en cuenta.

opacada por la ausencia de más del 50% de los docentes, sin embargo son precisamente los más críticos los que siempre están reprobando todos los procesos concertados por una minoría, que se ve obligada a elaborar documentos y proyectos por la pobre participación de sus compañeros de labor».

Ibid.

25 Acta 9, 18 de octubre de 1996, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1996, p. 3.

26 *Ibid.*

27 José Horacio Martínez y Elizabeth Duque Borrero, memorando 94-636, 4 de diciembre de 1996, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1996, p. 1.

A los pocos días de ser firmado el memorando de Garnica, Martínez presentó una misiva junto con Elizabeth Duque Borrero, jefa del Departamento de Diseño Gráfico del Instituto, ante el vicerrector académico.²⁷ En ella solicitaban estudiar la posibilidad de ampliar la asignación de horas para el cumplimiento efectivo de las tareas que exigía ese nombramiento. Entre otras cosas, argumentaban que, además de la insuficiencia de su número, la precarización era la única manera de cumplir con ese compromiso:

Generalmente se piensa que este trabajo tiene un espacio de tiempo determinado para su realización, pero en realidad nos implica una

disposición total y una atención mucho más amplia que la que se llevaba a cabo en meses anteriores; como es bien sabido que (sic) nuestra facultad ha crecido tanto en número de estudiantes como en su cobertura a nivel nacional e internacional.²⁸

Quince días después se convocó una sesión extraordinaria del Consejo de Facultad. En ella, Martínez y Duque se despidieron de sus respectivos cargos, agradeciendo «a todos los integrantes del Consejo de Facultad por el apoyo brindado durante los dos años que estuvo en la jefatura».²⁹ Así mismo, el artista declaraba haber presentado el PEI del Departamento, elaborado con la colaboración de los docentes Eugenio Jaramillo, César Mosquera y Carlos Quintero.

Ecos

La particularidad de esta trayectoria se contempla mejor a la luz de los cambios que afectaron el devenir de las instituciones universitarias a finales del siglo xx, sobre todo luego de que en Colombia se adoptaran —como siempre, acríticamente— los lineamientos del Tratado de Bolonia. Desde mucho antes del siglo xx, las universidades se convirtieron en organizaciones encargadas de la formación de las capas poblacionales encargadas de administrar la sociedad en Occidente. Hasta la década de 1970, se trataba de escuelas destinadas «principalmente a formar cuadros políticos y profesionales».³⁰ Además de ello, estas instituciones permitieron la generación de un movimiento colateral, convirtiéndose en lo que algunos especialistas vendrían a denominar universidades de masas: entidades de Educación Superior que facilitaron el acceso a formación especializada a «sectores y clases en ascenso con fuertes aspiraciones sociales pero sin consolidación estructural, [las cuales tendrían] por fuerza que ser progresista[s] y acaso revolucionaria[s]».³¹

28 *Ibid.*

29 Acta 12, 19 de diciembre de 1996, Cali, Archivo Instituto Departamental de Bellas Artes, carpeta 1996, p. 1.

30 Jorge Graciarena, «Universidad, inteligencia e ideología. En torno a unas ideas de José Medina Echavarría», en *Universidad y desarrollo en América Latina y el Caribe*, Caracas, Unesco, 1984. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001520/152001so.pdf>

31 *Ibid.*

32 María Elvira Carvajal y Rodrigo Parra Sandoval, «La universidad colombiana: de la filosofía a la tecnocracia estatificada», ponencia presentada en el seminario Clacso-CEDE: *Situación actual de las universidades en América Latina*, Bogotá, 26-29 de septiembre de 1978. Disponible en: www.pedagogica.edu.co/storage/rce/asrticulos/4_07pole.pdf

33 Véase Carlos Sevilla, *La fábrica del conocimiento. La universidad-empresa en la producción flexible*. Madrid, El Viejo Topo, 2010, p. 40.

34 De hecho, las investigaciones más destacadas alrededor de este tema se han concentrado en analizar asuntos generales, como el marco conceptual de la enseñanza de artes

en el país (AA. VV., *Experiencia y acontecimiento. Reflexiones sobre educación artística en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008; *Revista Errata*#4, *Pedagogía y educación artística*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, abril de 2011); o temas más particularizados como los antecedentes, origen y desarrollo de la Escuela Nacional de Bellas Artes (William Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes, 1886-1889*, tesis de maestría en Historia del Arte y la Arquitectura, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008; Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la academia*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2014), los mecanismos de enseñanza en etapas avanzadas del pregrado en Artes Visuales (Silvia Suárez, *Génesis del Taller Experimental en la Universidad Nacional: una cruzada por el arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2007); o, y esta coincidencia no deja de resultar bienvenida para este trabajo, las reconfiguraciones de campo vía la organización de estrategias de gestión en la ciudad de Cali (Katia González, *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá, Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes, 2015; Astaiza, *Festival de Performance. Condiciones para la re-construcción de un campo del arte en lo local. Cali 1997-1999*, op. cit.

Desde una perspectiva conservadora, este progresivo acceso de las clases medias a la Educación Superior implicó una serie de cambios. Por ejemplo, se dio una ostensible

... pérdida de predominio por parte de los filósofos, los pensadores, los científicos de concepción amplia y el surgimiento de la enseñanza de compartimientos aislados y la producción masiva de lo que se denominará más adelante *técnicos*, cuyo destino laboral es entrar a un mercado de trabajo asalariado.³²

Tiempo después, se introdujeron varias reformas para permitir la creación de mecanismos de financiación externos (estatales o privados), con lo que se derivó en la posibilidad de que las universidades desarrollaran

... estrategias competitivas, crear filiales y fusionarse, asociarse a empresas privadas; [...] disponer de herramientas específicas (estándares e indicadores) dirigidos a informar a los clientes sobre la calidad del producto y trasladar a los financiadores-accionarios los instrumentos de control objetivos y de seguimiento de resultados...³³

En breve, que sufrieran una reconversión a quasi-empresas reguladas por lógicas productivistas.

Aún no han sido investigados en profundidad los efectos de esta transformación en el campo artístico colombiano de origen universitario.³⁴ Sobre todo por la manera en que vino a significar la aparición de una creciente población de artistas profesionalizados que comenzaría a desplazar a las generaciones anteriores formadas bajo los presupuestos no sistematizados de la vocación *amateur*. Sin embargo, cabe preguntar por las consecuencias que tuvo (o no) esta transformación de la clase profesoral en entidades como el Instituto Departamental de Bellas Artes. Toda vez que de asumir rigurosamente el mandato

de adaptar sus procesos de formación a «un sistema de titulaciones universitarias de dos ciclos (Grado y Posgrado), y la utilización de una valoración del crédito universitario»,³⁵ la población de docentes ya vinculados, así como la de estudiantes inscritos se vería evidentemente afectada.

* * *

El Festival de Performance también fue un espacio de resistencia, su exhibición fue de carácter experimental, formalizada con el propósito de abrir un espacio a los estudiantes de Juan Mejía y Wilson Díaz que estuvieran interesados en expresarse por medio de la práctica del performance y promover una «plataforma específica de presentación». Para su ejecución, se realizó una convocatoria abierta y unos días antes se lanzó la invitación dentro de la comunidad artística local; se organizaron «a manera de curaduría» las dieciocho propuestas artísticas en una jornada de un día entero, que se fue desarrollando entre el álbum discográfico *Dummy* de Portishead, que acompañaba, una a una, el inicio de las acciones de los diferentes colectivos y artistas.

María Fernanda Astaiza³⁶

Es por esta razón que no habría que descuidar la interesante ruta de trabajo que abrió la llegada de Martínez a la jefatura del Programa de Artes de esa institución. Sin afirmar que fue el primero en alcanzar esa dignidad con los títulos que poseía, evidentemente fue el único que lo hizo en tan poco tiempo. Su acceso como artista joven a la dirección de un programa de Artes, que además contaba con el interés

35 David Cantarero Prieto, David Ceballos Hornero y Marta Pascual Sáez, «El Tratado de Bolonia y la Enseñanza Superior: una experiencia comparada de introducción de las TICs en Ciencias Económicas», en *Edutec 2004. El Tratado de Bolonia y la enseñanza superior: una experiencia comparada de introducción de las TICs en Ciencias Económicas*. Disponible en: <http://www.ub.edu/nmeamefa/treballs/edutec04-fin.pdf>

36 Astaiza, *Festival de Performance. Condiciones para la reconstrucción de un campo del arte en lo local*. Cali 1997-1999, op. cit., pp. 80-81.

de ampliar las perspectivas de trabajo de su comunidad estudiantil, era una oportunidad con la que han contado muy pocos centros educativos similares. Y mucho menos en la década de 1990. De hecho, fue en esa época en que comenzaron a crecer las barreras para que esos proyectos construyeran modelos pedagógicos pertinentes a su contexto.

José Horacio Martínez entendió que la actividad docente debía involucrar el trabajo de personas que se mantuvieran activas en el campo artístico nacional. Más que preocuparse por atraer a ese programa graduandos con posgrado (pero sin experiencia investigativa, productiva, de gestión ni de nada), consideró que la mejor manera de activar el campo artístico de la ciudad desde esa entidad era poner a los estudiantes en contacto con actores vigentes en su momento. Quizá, gracias al hecho de haber recibido clase por parte de docentes de mediana proyección profesional junto con artistas en auge productivo, pudo comparar la disfunción de ese modelo y la necesidad de minimizar su impacto. Es así como durante su mandato llegaron al Instituto de Bellas Artes importantes artistas en activo como Juan Mejía y Wilson Díaz (quien en ese momento carecía de titulación profesional), quienes una vez se incorporaron no tardaron en lanzar el que aún hoy es el evento autónomo más importante de arte contemporáneo en el país: el Festival de Performance de Cali. Así mismo llegaron otros notables como Bernardo Ortiz o Beatriz Grau. Sin embargo, Martínez no solo se comprometió a trabajar con los valores más jóvenes que estaban llegando a la ciudad. De manera simultánea mantuvo su cercanía con amigos cercanos y colegas experimentados como Pablo Van Wong o Carlos Quintero.

37 Esta hipótesis me la aportó Ana María Millán, artista caleña que durante esa época dejó de estudiar Artes en la Universidad Nacional de Bogotá para trasladarse al Instituto Departamental de Bellas Artes y apreció de primera mano este cambio.

Lo que resulta interesante de este proceso es encontrar también que la administración de Martínez coincidió con un cambio de paradigmas estéticos en el modo como se comprendía al productor de arte y sus resultados.³⁷ Si anteriormente este sujeto era reconocido socialmente

por *crear hechos geniales*, en poco tiempo pasó a ser visto como un *diseñador de proyectos de producción y gestión*. En gran medida, esta clase de cambios afectó tanto la sociología del arte caleño del momento como el talante de sus producciones. Antes de la llegada de Martínez imperaban, dentro del modelo académico del Instituto Departamental de Bellas Artes, autores de proyección comercial tradicional profundamente comprometidos con la producción de obras de arte, que buscaban la circulación en eventos de amplia proyección; rigurosos seguidores de la historia del arte hegemónico y responsables de obras o muy grandes o muy meticulosas. Lo que sucedió después vino a representar la creciente visibilidad de objetos producidos por autores dispuestos a tensionar la difusión de sus propuestas en instancias comerciales o académicas, practicantes de la ideología del «Hágalo-usted-mismo», consumidores de información sobre el campo artístico internacional más que de saberes enciclopédicos y atentos a desplegar nuevos estilos de sabiduría técnica, es decir, responsables de obras o muy sutiles o calculadamente *espontáneas*.

Dentro de las investigaciones que han tratado de indagar con mayor precisión sobre el impacto de esas modificaciones, aunque sin profundizar en la revisión de este fenómeno, está la ya citada tesis de maestría en Historia de María Fernanda Astaiza, quien, al analizar el Festival de Performance, que impulsaron Mejía y Díaz desde 1997, toca de lado las modificaciones en la forma como se enseñaba en esa institución durante el período de Martínez.

Astaiza comenta que, tras la primera versión del Festival de Performance, se despertó un agudo debate al interior de la entidad. Se discutió sobre la posible existencia de criterios de *calidad* para evaluar las propuestas o incluso «la necesidad de abrir ese tipo de espacios».³⁸ De hecho, analiza la discusión en términos de formación de campo artístico y encuentra que ese choque evidenciaba una problemática mucho más compleja que la determinación de las vías de proyección de los resultados que se daban al interior de la Escuela. Resalta que,

38 Astaiza, *Festival de Performance. Condiciones para la reconstrucción de un campo del arte en lo local. Cali 1997-1999*, *op. cit.*, p. 90.

en su momento, los organizadores del encuentro respondieron a las críticas afirmando que los participantes no lo habían hecho como representantes de ese centro de estudios, sino como artistas autónomos. Lo cual «provocó un revuelo mayor en directivas y artistas locales, ya que con esta iniciativa los organizadores del evento ignoraban a las voces autorizadas del campo artístico y, hasta cierto punto, *violaban* las reglas de juego propias del circuito». ³⁹ Cosa que se refleja en la entrevista que se le hiciera a José Horacio Martínez y al artista César Alfaro Mosquera meses después de haberse realizado el Festival, y donde Astaiza encuentra una clara

... lucha de saberes y posiciones dentro del campo del arte en lo local con respecto a la posición de José Horacio Martínez, como artista y con una hoja de vida en óptimo desarrollo, [quien] se inquieta[ba] ante las acciones e irreverencia de Wilson Díaz.⁴⁰

Amanda Rueda: ¿Y ustedes qué piensan del profesor que les dijo a los estudiantes que ellos con cualquier gesto podrían hacer arte?

José Horacio Martínez: ¿Y que ellos son artistas?

A.R.: Seguramente.

J. H. M.: ¿Y qué habían hecho ellos antes de que los invitaran [a ser profesores del Instituto Departamental de Bellas Artes]?

A. R.: Exacto.

J. H. M.: Entonces, ¿quién es el artista? ¿Quién es el mago allí?

César Alfaro: Eso es no tener proyecto pedagógico.

³⁹ *Ibid.*

A.R.: Y es contarle a la gente una mentira.

⁴⁰ *Ibid.*

J. H. M: Yo quiero que me quede claro hasta dónde llegó el profesor en su clase.

María Fernanda Arias: El lema era: «Cualquier cosa puede ser convertida en arte». ⁴¹

En parte, la tensión que se aprecia en este intercambio ilustra la manera como una serie de decisiones tomadas desde un entorno específico (la vinculación de dos artistas profesionales —en alza— a un programa de estudios en Artes —en transformación—), terminó por condicionar las propuestas que emanaban de él. Además, demuestra la articulación de una serie de eventos que no fueron pensados inicialmente para alterar de manera tan drástica el perfil del campo artístico de una ciudad, pero cuyas consecuencias eran innegables. Más que la prevención que Martínez pudiera sentir respecto a la participación de Díaz, Mejía o los estudiantes del Instituto de Bellas Artes en el evento, lo que se quiere resaltar aquí es la forma como él mismo tuvo parte de responsabilidad en ese proceso. Y ante ello, la opción no sería la de arrepentirse. De no haber sido por su intervención, dicho Festival no existiría y, por esa vía, el perfil del campo artístico caleño no sería igual.

41 Amanda Rueda y María Fernanda Arias, «Do It: entrevista a José Horacio Martínez y César Alfaro Mosquera», *Viceversa: Revista Cultural Colombo Francesa* n.º 4, marzo-junio de 1998, pp. 2-6.

El premio del xxxv Salón Nacional de Artistas estaba dotado con doce millones de pesos de la época.² En esta oportunidad, el crítico José Hernán Aguilar no dejó de acentuar esa condición y reaccionó de forma menos esquemática que la primera vez que analizara el trabajo de José Horacio Martínez. Perdió la timidez ante el pintor y su obra y le realizó un cuestionario bastante extraño para el periodismo cultural de esa época (y la nuestra). Sobre todo, porque evitó convertirse en un infomercial que le hiciera el juego a la galería que lo representaba, porque circuló en un medio de la gran prensa colombiana, por su nivel de escepticismo ante la postura del autor y porque al mirarlo en retrospectiva, desde la década de 2010, será muy difícil encontrar un enfoque similar en esos años (y los nuestros) (Anexo 2).

El diálogo es también el comienzo de la figuración pública y con nombre propio de José Horacio Martínez como crítico de su campo artístico. Aprovechando la oportunidad que le ofreció Aguilar, si hasta entonces había lanzado breves comentarios sobre las actitudes de varios de sus colegas o la sociedad en general, a partir de este momento comenzará a afilar y repetir sus cuestionamientos. El cenit de esta postura llegará años después cuando concentre su actividad en Cali, y junto con Carlos Quintero impulse la plataforma de crítica de arte en internet conocida como *Ojotravieso*. Desde allí reforzará su particular asunción/asimilación/interpretación de la figura del pseudónimo y

1 En caso de que se indique lo contrario, este capítulo es una atribución.

2 Martínez compartió galardón con los artistas Alfonso Suárez y su acción *Visitas y apariciones*, y el instalador Fernando Arias, con la obra *Cuarto frío*. Además de esto, el jurado integrado por el escultor John Castles, el crítico Miguel González, la crítica estadounidense Carla Stellweg, el brasileño Marcus Lontra Costa y el venezolano Roberto Guevara, concedieron menciones de honor a los artistas Santiago Cárdenas, por su trayectoria artística; Liliana Vergara, por sus trabajos *Usted decide* y *Se busca*; Elías Heim, por la escultura *Hibrida flora intermuseal*; Carlos Uribe, con la obra *Torre*; Gustavo Turizo, por el trabajo *Reglas de conducta*, y Adolfo Cifuentes, con *Dieta para un artista pintor*.

3 Como ya se ha dicho, la carnicería de la guerra contra las drogas disminuyó tras la muerte de Pablo Escobar y la captura de los hermanos Rodríguez Orejuela. Esta situación acarreó una fuga de capitales que debilitó varios de los renglones de la economía colombiana, sin importar si estuvieran relacionados o no con el dinero proveniente/dependiente del narcotráfico. Entre ellos, el de los bienes suntuarios. La venta de arte se redujo en muchos casos a niveles dramáticos —para quienes vivían de ello, incluso si no eran especuladores— y, por lo mismo, los signos de la crisis no tardaron en aparecer en este sector. De hecho, ese balance se mantuvo hasta mediados de la década de 2000 y, en ciudades como Cali, condujo a un clima de depresión que algunos artistas no dejaron de resentir y al que muchos respondieron con la migración laboral, el abandono de su carrera y la vinculación exclusiva a la docencia, o a las tres alternativas juntas. Véase, por ejemplo, el comentario del artista Leonardo Herrera al *post* dedicado en [\[esferapublica\]](#) al análisis de las exposiciones del XIV Salón Regional de Artistas en esa ciudad: «'Vive rápido y muere joven, así tendrán un cadáver bien parecido'. 'Soy rubia rubísima soy tan rubia que me dicen: 'Mona no es, sino que aleete ese pelo sobre mi cara y vera que me libra de esta sombra

promoverá acciones intermitentes de examen público a la actuación de personajes específicos. Ahora bien, hay que detectar en su postura una serie de manifestaciones más propias de un crítico que aprovechaba la potencia del uso del lenguaje incendiario para desatar reformas. Es decir que, a pesar del tono con el que emitía sus juicios (y que a los artistas colombianos de todas las generaciones ha caído tan mal, sobre todo cuando tiene la razón), siempre los enfiló hacia la búsqueda de oportunidades para mejorar el funcionamiento del campo artístico local o nacional, llegando incluso en algunos casos a apuntar contra el —valga el anglicismo— irrastreable mercado artístico de la época.³

En breve, a partir de esta entrevista, el artista comenzó a hablar de economía, no solo de la que sustentaba los terribles desbalances y agresiones que se daban entre países de diversos hemisferios (como lo venía haciendo desde que comenzó a cortar sus telas), sino también de la que imponía a los destinos de las carreras artísticas el devenir de las políticas de estímulo sostenidas por parte del Estado benefactor.

Es así como, junto al comentario jocoso sobre el destino de la bolsa que le trajo ese premio, Martínez no descuidaba señalar que quizá también le iban a desbordar nuevos problemas. Por ejemplo, el de saber que había llegado a una cúspide insuperable y, por lo mismo, quizá a la pronta conclusión de una carrera. Al criticar la desaparición de autores que ganaron el mismo premio que él, también hablaba de sí mismo. Si bien hacer parte de ese evento y obtener el primer premio era algo que podía *abrir puertas*, según sus palabras, también representaba el peligro de no saber hacia dónde continuar. Ilustrando la típica ambición del ciudadano de clase media que sabe que su destino es el de superarse a sí mismo, Martínez llamaba la atención sobre el triunfalismo precoz de sus contemporáneos más exitosos. Su balance sobre la práctica artística del país iba en este sentido. Cuando Aguilar le pidió que hablara de los ganadores anteriores, Martínez no despreció la oportunidad de marcar distancia entre una actitud favorable hacia la ética del trabajo y la del oportunismo visual/social que él percibía

como falta de solidez en la carrera de colegas menos dedicados a la producción de obra que a la búsqueda permanente/desesperada de actualización vía revistas internacionales de arte contemporáneo.

Cuando pasó a hablar de lo formal en su trabajo o a responder sobre la variación cromática de sus telas, recuperaba la antigua queja del modernista incomprendido: ni sus espectadores ni sus críticos eran capaces de mirar con cuidado la obra y, cuando lo hacían, se contentaban con la apreciación superficial. Además de esto, cayó en la trampa que le tendió Aguilar cuando negó que su pintura fuera aquello en lo que el mismo Martínez se había esforzado por convertirla: al defender que no hacía pinturas de instalación, perdió de vista la descripción fenomenológica de su propia práctica. Que sus espectadores no vieran más allá de lo que él les ofrecía en infinidad de detalles, al tiempo que sus telas intentaran apoderarse del espacio circundante, era en sí la respuesta que generaban precisamente a causa de ese hecho.

En la misma época tuvo la oportunidad de ser entrevistado para los medios impresos de Cali. Ya entonces sabía la presencia que podía lograr si aprovechaba esa clase de hechos y en cada oportunidad que tuvo decidió seguir el camino trazado en su entrevista con Aguilar. Por ejemplo, en el periódico de la Universidad del Valle, se quejaba de la situación socioeconómica del artista en el país a consecuencia de varios problemas. Por una parte, el mercado había decaído bastante, no había una capa poblacional lo suficientemente dispuesta o capacitada, o interesada en ver y adquirir arte.⁴ Por otro lado, descalificaba el fenómeno que llevaba a que el arte contemporáneo fuera asimilado con la producción de íconos perecederos y a que sus practicantes no se hubieran dado cuenta de este proceso de debilitamiento en su propia autonomía. «Las vanguardias cambian, y lo único que lo mantiene a uno es estar consciente de lo que está pasando», decía. Además, en una confusa redacción del texto se señalaba, sin dejar en claro si quien hablaba era el periodista o el artista: «Todo esto hace que el arte y la cultura avancen, que cambien. La moda borra a los artistas

que me acosa'. 'No era sombra sino muerte lo que le cruzaba la cara y me dio miedo perder mi brillo'.» Así empieza la novela *Que viva la música*, de Andrés Caicedo, el joven escritor caleño que se suicidó a los 27 años. Él sabía bien que después de esa edad en el trópico no quedaba nada más por hacer; porque Cali tiene ese afán caníbal de engullir a pedazos a los jóvenes (ser joven aquí es hasta los 28), por eso hasta el mismo Caicedo es un cliché. Muchas veces me he preguntado ¿Porque los artistas se van de Cali pasados los 28? Eso fue lo que pasó con Luis Ospina, Carlos Mayolo, Bernardo Ortiz, Juan Mejía, Giovanni Vargas, Mónica Restrepo, Carolina Ruiz, Camilo Aguirre, Alex Rodríguez, Guillermo Marín, Luis Mondragón, Javier García, Cesar Alfaro Mosquera, Luis Mosquera, María del Carmen Espinoza y Ana María Millán, entre otros; sin mencionar los fantasmas en esta ciudad que no exhiben sus trabajos de manera individual hace más de cinco años; como Alejandra Gutiérrez, Wilson Díaz, José Horacio Martínez, Ernesto Ordóñez, Juan David Medina, Fabio Melecio Palacios, Pablo Van Wong, Liliana Vergara, Carlos Quintero, Rosemberg Sandoval, Jorge Reyes, Jorge Acero, Martha Posso y hasta el mismísimo Oscar Muñoz. La mayoría de ellos siguen produciendo y realizando obra, además de otros oficios como gestores, galeristas, profesores, directores de espacios, etc...

¿Por qué en Cali sus instituciones no tienen una política para las artes visuales? Exceptuando *Lugar a dudas y Frontera Sur*, si en el 2008 con el 41SNA algunos de ellos exhibieron sus trabajos, en la mayoría ya vistos, y si no fuera por el Salón Regional de Artistas (*Desde el malestar*, 2012) que conjugó de manera excepcional a los viejos y jóvenes artistas en el mismo escenario (nuevamente algunas obras ya vistas), sin estos dos eventos (con un intervalo de cuatro años), la mayoría de estos artistas caleños no existirían, más bien son cadáveres bien parecidos para la ciudad y sus instituciones, que los consideran caducos, trasnochados, anticuados y decadentes, con estas palabras se define su actividad y su producción». Véase, Guillermo Vanegas, *Arco*, <http://esferapublica.org/nfblog/arco/>

4 María Fernanda Gutiérrez, «José Horacio Martínez. El arte va a terminar en la caneca de la moda», *La Palabra* n.º 34, Cali, 1 de noviembre de 1994, p. 7.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 S. L. B. CH., «1994. Un buen año para las artes plásticas», *Informativo Bellas Artes*, Cali, 1994.

9 *Ibid.*

que no se renuevan, que no se mantienen y que se niegan a desarrollarse».⁵ A continuación se lanzaba, nuevamente sin entrecerrillado, un diagnóstico que podría corresponder a una experiencia vivida por el mismo Martínez. Sin darse nombres, se afirmaba:

Los pintores contemporáneos se ven enfrentados a otro problema, el de la negociación de sus obras con los galeristas, por eso no solo es importante pintar, sino saber negociar sus obras. Los artistas colombianos no tienen estructura, llegan a una galería en el exterior y no entienden ni el idioma ni los contratos, por lo que los galeristas se aprovechan y los roban.⁶

Como conclusión se le citaba explícitamente en un juicio lapidario sobre la producción visual de su tiempo: «El arte va para el caos, nadie sabe para dónde va y si la moda se lo sigue llevando va a terminar, al igual que todo, en la caneca de la moda».⁷

En la segunda entrevista que apareció en esa ciudad, además de reiterarse que Martínez se graduaba de la Escuela de Bellas Artes con la misma exposición que había presentado en Bogotá, se le preguntaba de modo un poco extraño por el hecho de haber recibido una distinción académica por ese trabajo: «Al finalizar su carrera y haber obtenido durante ella varias menciones y premios importantes, ¿qué significa para usted obtener mención laureada por tesis de grado?».⁸ Ante lo que Martínez respondía,

... es importante y además satisfactorio, puesto que es la culminación de un excelente año. En 1994 logré algo que no había pensado tener tan pronto y gracias a Dios obtuve esos frutos. De pronto cuesta trabajo asimilarlo, y aunque siempre exista la posibilidad de que tenga lugar [...] pero en el juego de las circunstancias operan factores y oponentes, porque toda vida es una trama de la cual se desconfía y uno se pregunta: «¿Será factible?». Pero el esfuerzo es importante y el sacrificio es más valioso todavía.⁹

A pesar del esfuerzo de Martínez por oscurecer las referencias, la insistencia en la pregunta o, mejor, el hecho de que se le hubiera vuelto a formular revelaban una inquietud sobre el significado que tenía haber presentado una tesis de pregrado no inédita como requisito académico. Ya se ha mencionado aquí el tabú que rompió con esa decisión, a lo cual podría hacer mención en su respuesta cuando comentaba sobre la existencia de aquello que «costaba trabajo asimilar» o la manera en que operaban esos «factores y oponentes» que aparecieron.

En otras palabras, en un juego estratégico de posicionamiento dentro del campo artístico caleño, oponía su nombre al de otros artistas que hicieron parte del mismo concurso, pero perdieron. Específicamente, el escultor Elías Heim, autor cuyo nombre se impulsaba de manera bastante forzada, místicoide, insistente y cantaletosa en prensa, exposiciones, conferencias (sobre sus paseos) y, también, era su profesor en el *alma mater*.

Por otra parte, continuaba reflexionando sobre la necesidad de consolidar un proceso de formación artística. Comparaba la necesidad real de pasar por los estudios universitarios, si el artista en ciernes no maduraba su obra a través de un trabajo sostenido. Cuando se le formuló la penosa pregunta cliché de la época, más que responder sobre la crisis de la pintura, Martínez habló de la constante posibilidad de cambio que enfrenta el arte contemporáneo. Así mismo, destacó que la noción de crisis era más una cuestión de apreciación filosófica, «hay crisis grandes que llegan, pero no es culpa de nadie sino de la misma interpretación de lo que estamos viviendo», ante lo cual «a veces, el artista tiende a aislarse en momentos [...] que requieren de su presencia como espectador, como actor y como persona, como ente social». ¹⁰

10 *Ibid.*

ESPERATE

En una parte de *El blanco móvil*, novela dedicada a seguirle los pasos a un panfletista fantasma que dejaba libelos en varios de los espacios donde se exhibirían las obras del 43 Salón Nacional de Artistas, su autora reconstruye el encuentro que sostuvo en el mundo real con José Horacio Martínez.¹¹ Tras aceptar la invitación con más o menos convicción, porque «como José Horacio tiene una particular manera de explicar las cosas, o de enredarlas, le dije que sí...», Ericka Flórez comenta que escuchó el monólogo del pintor sobre las piezas de los artistas que acompañaban su trabajo, la teoría estética que tenía preparada respecto al suyo propio y una hipótesis sociológica sobre el Chapulín Colorado como ícono de identidad regional.¹² Mientras duró el intercambio, ella solo añadió unas pocas frases. De hecho, tal como la presenta, la escena parece menos una conversación que la contemplación de un paisaje. Sin embargo, una vez se fue el pintor y recuperó el dominio de la palabra, la escritora avanzó una conjetaura en tono vanguardista sobre la proveniencia de los pasquines:

José Horacio después se despidió y yo me quedé pensando en que quizá era él el autor de los panfletos. Me acordé de que hay un rumor que cuenta que José Horacio hizo parte de un colectivo que hacía crítica de arte, que hacían textos bastante incendiarios, los firmaban con pseudónimos y los mandaban a una lista de correos electrónicos por allá en los años noventa, recién llegó el internet a Cali.¹³ De alguna manera, este grupo fue pionero, porque ahora en Colombia es a través de internet donde más se dan discusiones sobre arte y textos de crítica. No existen espacios en la prensa nacional y solo hay dos revistas de arte que circulan a nivel nacional.¹⁴

La cual desestimó a renglón seguido, dando por descontado que el pintor carecía de la sofisticación suficiente como para haber redactado unos textos bastante lejanos, a decir de Flórez, de su retórica habitual:

¹¹ Ericka Flórez, *El blanco móvil*. Medellín, Ministerio de Cultura, 2013.

¹² *Ibid.*, pp. 33-36.

¹³ Se refiere al grupo integrado por Carlos Quintero y José Horacio Martínez, quienes, firmando bajo los pseudónimos de Jonás Ballenero Arponero, María Libreros y José Fernando Marquín, impulsaron el site de crítica *Ojotavieso*, entre 1999 y 2000. Véase: <https://ojotavieso.wordpress.com/>

¹⁴ Flórez, *El blanco móvil*, op. cit., p. 36.

Pero esto de la vocación crítica de José Horacio es un chisme, ni siquiera sé si es verdad, y lo que sí es cierto es que el estilo de su discurso, aunque con unos chispazos muy buenos, es demasiado pintoresco como para ser el autor de esos panfletos. Pero quién sabe, igual me queda la duda, tiene la fuerza, el ritmo y el veneno para ser un panfletista; además se cree *performer*.¹⁵

Vale la pena aclarar que este último comentario tenía que ver con la suspicacia que despertaban en Flórez la generalidad de sus afirmaciones y la insistencia de Martínez en declararse autor de una obra en proceso.¹⁶ Por ejemplo, una casi divertida autora describe la introducción que le hiciera de su obra en el Salón mediante varios apuntes hilvanados de la siguiente manera:

José Horacio Martínez: —Este es un artista joven y su juventud se respira en cada poro.

Ericka Flórez: —Mmm, sí, me muero por conocerlo.

J. H. M.: —Se llama José Horacio Martínez. Él nació pintor, pero lo que nos trae aquí de alguna manera nos habla de su capacidad de dibujante y de *performer*, de reconstructor de imágenes a partir de sucesos cotidianos, a partir de la historia. Aquí se ven unas vitrinas con unos dibujos que él ha construido en los últimos 25 años. Pero, ¿qué es lo importante de eso?

E. F.: —Esperate un momento, ¿cómo así que *performer*?¹⁷

Dos años después, con motivo del debate suscitado alrededor del montaje de tres de las exposiciones de la curaduría de los xv Salones Regionales de Artistas para la región Pacífico,¹⁸ la mutua ironía entre colegas se convirtió en tensión directa.¹⁹ En medio de las acusaciones por falta de profesionalismo e improvisación que sufrieron los curadores, Ericka Flórez ejerció como la más aguerrida defensora del

15 *Ibid.*

16 Cuya metodología consideraba extrañamente más cercana a la actividad de un especialista de las artes del tiempo que de un pintor de dedicación exclusiva, como él.

17 Flórez, *El blanco móvil*, op. cit., p. 34.

18 Herlyng Ferla y Ricardo Giacconi, *Reuniendo Luciérnagas. xv Salones Regionales de Artistas Zona Pacífico*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2015.

19 Además de representar el hecho más destacable de la actividad artística en el país durante 2015, ese debate señaló una importante serie de cambios relacionados con el relevo generacional que se viene presentando en la gestión de procesos de arte contemporáneo en Colombia. Por una parte, marcó la diferencia de perspectivas en la concepción y realización de una exposición de ese tipo entre unos curadores —jóvenes— procedentes del campo de las artes visuales y la filosofía y un grupo de detractores —viejos— localizados entre la gestión cultural y la crítica. Al mismo tiempo, delimitó de manera clara y oportuna las necesarias modificaciones que el Ministerio de Cultura deberá realizar para determinar el futuro de ese evento. Además de los muros de Facebook de cada uno de los participantes en la discusión

y sus pseudónimos, el mejor archivo sobre la controversia reposa bajo el título «¿El Salón Regional en La Tertulia es un fiasco?», en *esferapublica.org*: <http://esferapublica.org/nfblog/algo-anda-mal-con-el-salon-regional-en-la-tertulia/>

20 Que el artista Juan David Medina reseñaba haciéndose como el que intentaba recordar el hecho pero para sacárselo de encima inmediatamente: «El desacuerdo con la locación del III Festival, produjo actos de reacción, representados en una carta que circuló durante todo el día [no hay que olvidar que este evento solo cubre un día de duración] a manera de anónimo, en la que se enunciaba que los miembros de Helena Producciones eran unos vendidos al museo y su administración; que el festival se había institucionalizado por no continuar siendo *alternativo*, como las anteriores versiones, al realizarse en un local abandonado (billar), en el coliseo del colegio Santa Librada y discotecas de la ciudad». Juan David Medina, «Performance en el contexto del Museo», 1999. Disponible en: <http://www.helenaproducciones.org/festival03.php>

21 Ericka Flórez, «Elementos para un juicio ('de valor')». Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/elementos-para-un-juicio-de-valor/>

22 *Ibid.*

proyecto. Para ello, y terminando por acaparar el debate, forjó un arsenal de argumentaciones entre las que se destacaba una genealogía de procedimientos críticos propios del campo artístico caleño. Allí reunió y examinó las afirmaciones de los opositores a las exposiciones, los dispositivos de distribución de información y las maneras de construcción de afinidad entre bandos, que localizó más o menos desde mediados de la década de 1990. De igual manera señaló responsables, entre ellos, José Horacio Martínez.

Flórez recordó varios rumores que atribuyen al artista y a un grupo de sus amigos un debate gestado durante la realización del III Festival de Performance de Helena Producciones contra sus organizadores.²⁰ Desde su perspectiva, «releyendo los textos de este colectivo me di cuenta de que ellos también tenían unos *detractores*, y que eran los mismos que, quince años después, están intentando vilipendiar el proyecto curado por Herlyng Ferla y Riccardo Giacconi».²¹ Lo que despertaba su interés era que, junto con los integrantes del colectivo, se repitieran las estrategias y los elementos de juicio. Por un lado, al volver sobre el anónimo que circuló el 30 de octubre de 1999, denunciaba la actitud de personas atentas a evaluar

... con desprecio todo lo que empieza a cobrar vida en esta ciudad, pues no fueron capaces de ver la pericia que tuvo (y ha tenido) Helena [Producciones] para interpelar el contexto local, para ponerlo a dialogar con ideas y artistas de otras partes, y finalmente, para que muchas personas pongan su vista e interés en esta ciudad.²²

Así mismo, le dedicó tiempo a la logística del debate. En su reflexión sobre los alcances del anónimo como dispositivo de circulación crítica en Cali, Flórez siguió dos rutas. Por una parte, encontró una razón para que a pesar de su constancia los críticos de la XV versión del Salón Regional no hubieran aparecido en la edición inmediatamente anterior. Según ella, eso sucedió porque

... el Salón Regional pasado publicó el libro *Ojotravieso*, editado por Juan Sebastián Ramírez, y que recopila los textos de José Horacio Martínez y Carlos Quintero, en los que se pone en evidencia cómo critican y qué tipo de cosas critica(ban), bajo el pseudónimo de Jonás Ballenero, María Libreros y José Fernando Marquín.²³

En segunda instancia, evaluó los modos de creación de consenso en los debates encontrando un reiterado uso de la imagen como herramienta discursiva. Recordó que varias de las discusiones del campo artístico de esa ciudad han estado acompañadas de imágenes cuya autoría solía atribuirse a Martínez, por lo cual interpretó su aparición en esta controversia bajo la forma de memes con una teoría: como esos *collages* precarios servían para incrementar la vehemencia de los ataques, aparecían de manera anónima en los mismos canales que consultaban personas implicadas en la discusión y se referían a información privilegiada, tenían que provenir de la misma persona. Así, consagró a Martínez como «el precursor del meme en Colombia».

Vale la pena volver al recuento:

Cuentan que un artista local mandaba vía *mail* a un círculo pequeño de amigos unos *power point* con mensajes religiosos. También cuentan que José Horacio Martínez usaba las imágenes de estos *power point* y les cambiaba el sentido, las volvía caricaturas, les alteraba el mensaje, en resumen, las intervenía y las volvía a mandar así modificadas. Es interesante ver a un *maestro*, como lo llaman acá, dedicándole tiempo a este tipo de menesteres: buscar imágenes en internet, *fotochopearlas*, recortarlas, y pegarlas en otra imagen, ponerles un texto distinto al original, produciendo un *collage* humorístico.

Podríamos denominar esta práctica como el proto-meme, y este pequeño chisme podría estar ubicando al maestro como el precursor del meme en Colombia. Una práctica hoy muy importante para el avance y desarrollo de la crítica de arte. Hay que reconocer los aportes del maestro al campo, y hay que darles lugar. Obviamente no hay que

23 Flórez hace referencia a una publicación lanzada en el marco de la curaduría *Desde el maestro* (XIV Salones Regionales de Artistas, zona Pacífico), en 2012. Véase, Juan Sebastián Ramírez (ed.), *Ojotravieso. Jonás Ballenero/María Libreros/ José Fernando Martín/Crítica*. Cali, XIV Salón Regional de Artista Zona Pacífico, 2012. Disponible en: https://ojotravieso.files.wordpress.com/2012/06/ojotravieso_version_web.pdf

24 *Ibid.*

25 Siendo su pico más alto la amenaza de demanda que los artistas incluidos en la exposición (Sandra Navia, Richard Bravo y Leonardo Amador)

demeritar el trabajo de otros personajes, hay otras personas que han venido creando estos memes, pero ya vemos que el maestro hacía memes antes de que este, como concepto y formato, fuera inventado. Si uno investiga por Facebook se da cuenta de que la mayoría de memes eran distribuidos por un alias, por un anónimo, que se llama Canelia Sinesis (o algo así). Es curioso que tan pronto salían los memes, el primero que los distribuía, reposteaba y les daba *likes* era Carlos Quintero. También resulta extraño comprobar que la (o el) tal Canelia Sinesis (o como se llame) publicó una información (un *mail*) que solo le había llegado a siete personas que hacían parte del regional. En menos de una hora, esa persona ya había posteado el *mail* que le envió un miembro del Ministerio de Cultura a los siete artistas citados a la primera reunión de conciliación que hubo entre artistas y curadores. ¿Qué persona tendría esta información tan rápidamente? ¿Quién se la habrá rotado de una manera tan rápida y efectiva?²⁴

pensaban instruir por su insatisfacción con la forma en que se dio la presentación de sus trabajos en la museografía del Salón Regional.

26 Como el artículo de William López, «La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición». Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/critica-a-la-carta/>, y publicado en *Los pasos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte* (Bogotá, Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes, 2007), o el libro de mi autoría *Aprender a discutir: dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano 2000-2002* (Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006).

A pesar de que este *post* distrajera por un momento el debate lanzando el nombre del pintor para debilitar la postura de los opositores al proyecto o se concentrara más en la anécdota que en el nivel que para ese momento había alcanzado la polémica,²⁵ es la única mención a ese procedimiento que hubo a lo largo de toda la discusión. Por lo mismo, posee el valor de intentar una historia de la crítica de arte contemporáneo en el país, labor que parece haberse detenido hacia 2005 en diagnósticos omnicomprensivos firmados por investigadores cada vez menos vehementes.²⁶ Por otro lado, también sirve para entender el tipo de manejo del discurso que se puso en juego. Además de medir la labor de varios de sus participantes, reveló la trayectoria que siguió la polémica marcando diferencia con el tradicional modelo de una crítica legitimada en su circulación impresa, la estrategia de la autoréplica a la que equivalen las aprobaciones de cada *post*, la concentración de opiniones en unos pocos sujetos seguidos por su grupo de amigos, etc. También permitía ver de qué carecían Flórez y los aliados del Salón Regional: no pudieron hacerse oír en la gran prensa caleña y debieron responder a los señalamientos en muros propios o

de amigos de Facebook. De hecho, esta situación produjo una consecuencia obvia: hoy en día es imposible reunir la información completa de lo que circuló entre los grupos que se crearon en la red social y las tendencias que aparecieron a favor y en contra.²⁷ Alguien los borró.

«NADA DE ESTO ESTABA PLANEADO»

Como le dije, nada de esto estaba planeado. Lo único era resistir desde la crítica una serie de situaciones y circunstancias anómalas y perversas, que lamentablemente parece que se convirtieron en costumbre. Lo que veo, al paso de los años, es que todo empeoró.

José Fernando Marquín en conversación con Jonás Ballenero

El vínculo entre José Horacio Martínez y Carlos Quintero constituyó una asociación de intereses organizada alrededor del proyecto *Ojotravieso*, no se limitó a él e incrementó —por lo menos para las generaciones más jóvenes de artistas— su visibilidad tras la publicación del compilatorio de artículos en el marco de los XIV Salones Regionales de Artistas de la Zona Pacífico.²⁸ En ese documento se puede seguir parte de la labor crítica de los miembros del equipo, al tiempo que es posible comprender sus procedimientos como formadores de opinión: aparición condicionada a la programación de eventos expositivos; emisión de juicios bajo la figura del pseudónimo; examen de los modos de producción de arte con base en una serie de normas estéticas; cuestionamiento constante de la legitimidad de los emisores de juicios estéticos, y preocupación por el devenir de la relación entre instituciones de apoyo al arte contemporáneo, el campo artístico de la ciudad y el Salón Nacional de Artistas. Los comentarios que suscitó el lanzamiento del libro en Cali, así como la forma en que se produjo

27 De los cuales se destacó el creado bajo el nombre «Reuniendo memes», que además de satirizar el nombre (y por esa vía, los objetivos y procedimientos) de la curaduría de Ferla y Giacconi, organizó el inventario más amplio de imágenes, comentarios y reacciones a la controversia. En el caso de los demás participantes, es necesario armarse de paciencia y pulir una impenitente afición por el seguimiento impudoroso y sistemático de perfiles personales para revisar los muros de cada uno y contrastar las opiniones vertidas ahí con las afirmaciones que dispusieron en medios menos privados.

28 Juan Sebastián Ramírez (comp.), *Ojotravieso*. Cali, Desde el malestar (XIV Salones Regionales de Artistas, zona Pacífico), 2012. Disponible en: https://ojotravieso.files.wordpress.com/2012/06/ojotravieso_version_web.pdf

29 Véase Catalina Cardona, «Las serias travesuras de unos Ojos». Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/las-serias-travesuras-de-unos-ojos/>

30 Este nombre solo volvió a aparecer en esa comunidad en un debate que giró alrededor de la misma curaduría que hizo la compilación. Sobre este punto, pueden revisarse los comentarios que acompañaron el post «Arco», publicado por mí en [esferapublica] el 13 de junio de 2012. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arco/>

31 Por un lado, los comparó con las plumas críticas de la ciudad de Bogotá (el artista Lucas Ospina, el curador José Roca); por otro, resaltó la necesidad de su labor ante las —para entonces cada vez menos— enérgicas figuras de la gestión artística institucional en Cali (los curadores Carlos Jiménez y Miguel González).

32 Antes de concluir, Cardona reiteraba: «Fue muy grato haber leído textos sobre lo que uno tanto ha escuchado de pasillo en pasillo, de andén en andén; a mi generación no le enseñaron la historia del arte nacional, o local. Si usted quería saber algo le tocaba *callejear*, ir a exposiciones, sentarse a tomar y hablar con artistas de otras generaciones, hacer trabajos varios y ser muy, muy curioso; de lo contrario nunca se hubiera enterado sobre los grandes misterios, atrocidades y maravillas de cómo funciona el mundo del arte». Cardona, «Las serias travesuras de unos Ojos», *op. cit.*

33 Véase, Jonás Ballenero, «Entrevista a José Fernando Marquín/Jonás Ballenero», citado en Ramírez (ed.), *Ojotravieso, op. cit.*, pp. 37-44. De indicarse lo contrario, todas las citas que aparezcan de aquí en adelante tendrán que ver con este documento. Además, en la bandera de créditos de la publicación se intentó distinguir los nombres de Ballenero, Marquín y María Libreros de los de Quintero y Martínez, a quienes se ponía como encargados de recopilar

o la realización de algunos contenidos específicos para esa edición, presentan alguna de esas características.

En [esferapublica] había un perfil llamado *Angelina*, que se dedicaba a replicar artículos provenientes de otros medios y cuya última participación tuvo que ver precisamente con esta publicación.²⁹ Referenciaba una breve reseña firmada por Catalina Cardona, redactada con acento derrotista y enmarcada entre finales de la década de 1990 y 2012, en la que comparaba los problemas que aquejaban al campo artístico local durante la existencia de *Ojotravieso* con los del momento.³⁰ Además, resaltaba la estrategia de obtención de legitimidad por parte de los autores del blog, proponiendo un ejercicio de autoafirmación ante pares que ella percibía como más poderosos.³¹ Así, igual que Flórez una década más tarde, acudió a la anécdota como recurso historiográfico.³²

De ahí que su interpretación insistiera en destacar la oportunidad que significó para el campo artístico caleño la aparición de un medio de esas características, al tiempo que evidenciaba en él un altruismo dirigido a alentar cambios institucionales a nivel nacional. Sin embargo, no dejó de mencionar que la lucha de sus autores no fue exitosa, cerrando el artículo con una prevención irónica dirigida a los aspirantes a artistas sobre las dificultades sociales, económicas y profesionales que habrían de encarar o, y esto es lo interesante, al desamparo que les iba a acompañar. Cuando extendió el padecimiento de ese sentimiento hacia la plana de *Ojotravieso*, se refirió, precisamente, a su soledad: ese blog cerró en 2000 porque ellos estaban «tal vez cansados de emitir diálogos consigo mismos». Lo cual no era del todo cierto, pues ninguno de los miembros del grupo se mantuvo en silencio.

Como capítulo introductorio al compilatorio de Ramírez, hay una conversación titulada «Entrevista a José Fernando Marquín/Jonás Ballenero»,³³ que no puede atribuirse al autor de la edición sino a la

constelación Quintero-Martínez. En ella se describen importantes elementos de la cronología del proyecto, el manejo interno de las tensiones que producían los distintos debates, su posicionamiento/desmarcación ante sus opiniones y las personas o instituciones en que concentraban sus ataques. El relato de dos vidas y obras profundamente imbricadas, que inició con un artículo fundamental en la bibliografía del equipo pero que, extrañamente, no apareció en el compilatorio.

Se trataba de una invectiva contra la exposición «El traje del emperador», que en el momento de su aparición firmaba Jonás Ballenero, pero que en la entrevista parecía más bien producto de un esfuerzo a cuatro manos.³⁴ Además de volver a calificar la exposición como «mala y absurda», a medida que avanzaba el diálogo se lamentaba repetidamente la ausencia de voces críticas coherentes en el panorama artístico del país y la inesperada repercusión de los propios juicios de Ballenero y Marquín. Varias veces, los personajes decían haberse divertido por etapas. Al principio estaban «aterrados y fascinados por la cantidad de personas que comenzaron a escribirnos», pero luego manifestaban pasársela «cagados de la risa por la polémica que suscitó esa primera publicación». Gracias a la fama repentinamente obtenida, crearon un repertorio de temas relacionados con la actividad expositiva caleña tratando de ponerla siempre en relación con el devenir artístico institucional del país.

De igual manera, lanzaron una serie de postulados éticos y estéticos. Aunque cuando trataron de afilar sus cuestionamientos se quedaron a medio camino, pues al denunciar la domesticación del arte local por parte de unas élites que privilegiaban la excesiva visibilidad de unos pocos gestores de arte en Cali, estas se quedaban sin nombre.³⁵ Por ello y por pasar inmediatamente a medir la utilidad de los centros de formación especializada sometidos a decisiones administrativas inefectivas, se restaba vigor a la acusación. Había unos responsables, pero no se decía quiénes eran ni porqué eran responsables de la situación del campo artístico en ese momento.

los textos. Habría que revisar esta persistencia en separar la figura-autor de la figura-intermediario para la época y en el caso de estos artistas, toda vez que en ese momento Martínez y Ramírez trabajaban juntos en la dirección de la Galería R & M, en Cali, y el evitar poner declaraciones a nombre propio podría otorgar un mayor nivel de maniobra al devenir institucional de dicha galería. Este fenómeno se analizará más adelante en el caso de la polémica sobre el III Festival de Performance de Cali. Sin embargo, baste con volver a la declaración firmada por Carlos Quintero en *[esferapublica]*, respecto a su participación en esa iniciativa: «Me parece paradójico y contradictorio que los autores de la publicación del libro de *Ojotavieso* en el marco del XIV Salón Regional y que propiciaron un concurso de crítica a su Salón, del cual participé como autor de los textos del libro y como jurado del concurso, hoy se rasgan las vestiduras porque se critica esta nueva versión [la XV, del Salón Regional de Artistas] desde 1998, llevo una actividad de escribir sobre arte de manera relativamente constante y en contra de un sistema que me parece dudoso y discutible. Iniciamos con *Ojotavieso* criticando la exposición «El traje mágico del emperador» (creo que así se llamaba), con un texto titulado «El rey desnudo». Durante casi dos años y con el seudónimo de Jonás Ballenero Arponero comenté sobre lo que consideré pertinente y necesario para comentar. Valga

la pena anotar que, hasta donde sabemos, *Ojotravieso* fue la segunda plataforma de crítica en internet del país, después de *Columnadearena* y la primera del suroccidente colombiano. Es obvio que después de casi 17 años de comentarios y preguntas *impertinentes* mi número de *amiguis* en las instituciones sea bastante reducido, por no decir que nulo». Véase, «*Striptease*». Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/striptease/>

³⁴ Exposición colectiva, bajo la curaduría de Lucas Ospina. Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá, 1999. El artículo de *Ojotravieso*, apareció el 25 de marzo de 1999, con el título «*El rey desnudo*». Disponible en: <https://ojotravieso.wordpress.com/1999/03/25/el-rey-desnudo/>

³⁵ Y es que el juicio era tajante en la forma, pero menos categórico en el fondo. Según Marquín, «de [la omnipresencia institucional de] Miguel [González] también se encargaron los dirigentes de la cultura local y nacional y sus contradictores. Creo que para las clases dirigentes locales es mejor concentrar todo en una persona, para controlar así mejor la producción y difusión de las artes». Véase, Jonás Ballenero, «Entrevista a José Fernando Marquín/Jonás Ballenero», citado en Ramírez (ed.), *Ojotravieso, op. cit.*, pp. 37-44.

³⁶ El tercer nombre asociado al proyecto, que figuró breve-

Finalmente, cerraban preguntándose juguetonamente por la desaparición del *site*, reiterando la novela individual del personaje de María Libreros,³⁶ haciendo otra vuelta de espiral y volviendo al tema de la generación espontánea del proyecto.

GABRIEL SABIO

El 7 de noviembre de 1999, el artista Wilson Díaz, integrante de la ONG Helena Producciones, envió un correo electrónico a *Ojotravieso* para pedirle el texto de un panfleto que circuló el 30 de octubre en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, durante la realización del III Festival de Performance de Cali. En un principio, Díaz suponía que estaba dirigiéndose a un autor individual, sin embargo, en su respuesta *Ojotravieso* aclaró que se trataba de una agrupación y que el texto no había sido escrito por ninguno de sus integrantes. Por otro lado, se argumentaba que ayudaron en su difusión «por considerar que plantea una interesante polémica alrededor del evento en mención», para de paso, invitarlo a él y a Gabriel Sabio, autor de la hoja, «a utilizar nuestras páginas independientes como espacio para la discusión y el análisis en beneficio del Festival que usted lidera». Firmaba, guíño, José Fernando Marquín.

El documento a que hacían referencia Díaz y Marquín era una crónica publicada en dos momentos, titulada «*Festival de Performance. La verdadera historia de un festival en el museo*» y que consistía en un cubrimiento en tiempo real donde se cuestionaba la vinculación de sus organizadores con el Museo de Arte Moderno La Tertulia, se emitía un balance general sobre la programación y se resaltaba la calidad de dos de las obras participantes.

Al principio, se atacaba la decisión de Helena Producciones de llevar el festival a un espacio convencional. Al contemplar la necesaria independencia que un proyecto con esas características debía tener

respecto al influjo de personas como el curador de la entidad, Sabio los descalificaba a ambos señalando que «cabe cuestionar el hecho de que sus organizadores se hayan sometido con la docilidad de un cordero a las órdenes *superiores* de Miguel González».³⁷ Adicionalmente, se le atribuyeron, al eterno curador de la ciudad de Cali, poderes de sugestión capaces de reconocer y asimilar la inscripción profesional de personas como los, en ese entonces, integrantes de Helena Producciones. Para Sabio, quien más se beneficiaría de la llegada de esa propuesta al museo era «Wilson Díaz (quien, entre otras, cuida celosamente sus intereses particulares para no disgustar al *curador*)». Extendiendo sus acusaciones, encontraba sospechoso que un grupo de artistas interesados en trabajar por el arte contemporáneo de la ciudad de Cali se hubiera relacionado con «un museo que carece de todo tipo de planes y propuestas en beneficio de la difusión del arte contemporáneo», y para ilustrar la nocividad de ese vínculo citaba el desarrollo trunco del proyecto de Portafolios, patrocinado por la empresa Cartón de Colombia.

Luego pasaba a juzgar el proceso de selección de las obras participantes, criticando la desvinculación del *performer* cuya bro Guillermo Marín al considerar que había ahí un vicio de forma. Para Sabio resultaba incomprendible que Marín hubiera sido «excluido del Festival, mientras todos los integrantes de Helena fueron escogidos por el misterioso jurado de selección que ellos mismos, al parecer, integraron».³⁸ Además, imitaba la similitud retórica de las argumentaciones de Ballenero y Marquín en algunos momentos de *Ojotravieso*, al subrayar las implicaciones negativas que acarreaba la mezcla de roles en un concurso de arte contemporáneo. A partir de ahí preguntaba: «¿Se puede ser juez y parte de un evento?» o «¿dónde queda la ética de los organizadores que son juez y parte de ese Festival?» El cierre de ese párrafo pasaba a esgrimir una defensa del «interés por el arte», sin ofrecer mayores explicaciones de qué tipo de interés se trataba ni de qué forma de arte ni porque se emitía, y enumeraba las falencias que veía en las obras presentes en la primera mitad del festival: «Son las 12 m., y solo he

menty fue «desaparecido» sin mayor razón tras ser visto por Marquín «en el pasaje Zamoraco comprando unas medias».

³⁷ Gabriel Sabio, «Festival de Performance. La verdadera historia de un festival en el museo» (panfleto), 1999. Cali, Archivo Helena Producciones. Todas las citas que se pongan a continuación tienen que ver con este documento. De igual manera, todas las cursivas se transcriben como en el original. [N. del A.]

³⁸ De hecho, Wilson Díaz y Juan Mejía, fueron los encargados de la selección de las obras participantes.

visto disecciones de ratas y simulacros con varillas, todos carentes de profundidad y sentido, equipos de sonido imperfectos y todo tipo de improvisaciones, incluida la de una confusión total pues el programa no se repartió entre los asistentes».

Finalmente, manifestaba su interés por ver la conclusión de esa edición del proyecto, aunque al notarlo «pobre e improvisado» afirmaba hacer un gran esfuerzo para aguantar hasta el final. «Trataré de resistir», cerraba.

La segunda parte del documento sintetizaba la evaluación de la preliminar, complejizando el análisis de los trabajos y buscando identificar problemas distintos. Mencionó la obra de Silvia Aseneyba Sánchez consistente en picar un bulto de cebolla cabezona en medio de la sala de exposiciones, y el trabajo de Paul Arias, quien cerró con candado las puertas del lugar para impedir que el público eludiera el efecto del propanotial. Con aquellas propuestas que le resultaban de interés relacionaba *Mugre*, de Rosemberg Sandoval, un trabajo donde el artista ingresaba a la sala con un indigente y lo restregaba contra una de las paredes para postularlo como el mejor del evento. Esta selección se justificaba en la comparación que Sabio establecía con trabajos previos del artista y encontraba en esa oportunidad

... una poderosa y conmovedora imagen en equilibrio y precisión [que] aprovecha con inteligencia el espacio museográfico (que en esta ocasión sí es tomado en cuenta), todo esto gracias a la veteranía que brindan los años de experiencia y el compromiso producto de serios cuestionamientos internos alrededor del hombre y su paso por el mundo trazando huellas dolorosamente superficiales.

En el caso de *Lavatorio*, de Yuri Forero, proceso de disolución de un busto fundido en jabón mediante un esfuerzo mecánico constante por parte del artista vestido de traje, ponía de relieve también la sobriedad en su realización y su experiencia. Finalmente, volvía a apuntar

sus críticas hacia la organización del festival atacando uno de los componentes que ese grupo ha mantenido a lo largo del tiempo y que está relacionado con la posibilidad de permitir la realización de obras no invitadas. Al Museo de Arte Moderno La Tertulia, lo dejaba, otra vez y como se mantuvo durante bastante tiempo, sin cabeza.

Epílogo

«¿Qué pregunta debemos alcanzar para poder decir: “ahora lo he comprendido mejor”? ¿Cómo convergen entonces estas dos preguntas: la pregunta que, en teoría del arte, llamamos iconográfica (literalmente: la descripción del ícono, de lo representado, lo copiado), y la otra pregunta: ¿qué nos “dice” el cuadro, incluso cuando, como en este caso, no sabemos cuál es el contenido iconográfico del cuadro?

También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida —esto es, experimentada como respuesta a una pregunta— por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que “leerla”, tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla. Lo mismo vale para la arquitectura: también tenemos que “leerla”; y eso no significa —como en el caso de la reproducción fotográfica— contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo.

De algún modo, la obra nos arrastra a la conversación. Y así, no es en absoluto alambicado utilizar la estructura de la conversación para describir correctamente el aparente enfrentamiento entre una obra de arte, o una obra literaria, y su intérprete. En verdad, es este enfrentamiento un intercambio de participación. Como en cualquier diálogo, el otro es siempre un oyente amable y atento, de tal modo que el horizonte de

expectativas con el que me escucha, intercepta y co-modifica, por así decirlo, mi propia intención de sentido. En el análisis de la estructura de la conversación, se muestra de qué modo surge la lengua común en la que los hablantes se transforman, encontrando algo común.

Me parece que esto vale también, en verdad, cuando tratamos con “obras”. La expresión técnica que solemos utilizar para ello es “comunicación”. Comunicación no quiere decir agarrar (*ergreifen*), prender (*begreifen*), posesionarse y tomar a disposición, sino participación común en el mundo del entenderse (*Verständigung*). Evidentemente, lo que llamamos obra no puede ser desprendido de esta corriente de participación común, por medio de la cual habla, dentro de su tiempo o de la posteridad; y, en este sentido, todos pertenecemos mutuamente a este mundo del entenderse y de la comunicación, en el cual alguien tiene algo que decirnos; y, en primerísimo lugar, pertenecen a él las cosas que tienen algo que decirnos, no solo en este momento, sino siempre».¹

* * *

[Illya Kabakov:] La pintura clásica, en cuyo periodo vivimos [...], es un mundo de ventanas, y todo lo que ocurre en el otro lado del cuadro es visto por el espectador. Al mismo tiempo, esta ventana no mira al infinito o si no tendríamos un ícono: esta es una ventana a un mundo humano, pequeño, que se estira hasta el horizonte, es decir, por una distancia de varios kilómetros, probablemente una docena de kilómetros, y presenta el mundo como un escenario, con su prosleo, alas, un primer plano y los actores principales. El mundo de la ventana está, entonces, organizado jerárquicamente, como el mundo del escenario.²

1 Hans Georg Gadamer, «Sobre la lectura de edificios y de cuadros», en *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, pp. 255-264.

2 Illya Kabakov y Boris Groys, «De las instalaciones, un diálogo», *Revista Valdez* n.º 3, Bogotá, 1996, pp. 161-162.

Pienso que, a medida que termina el siglo, se hace cada vez más claro que una pintura no es más que una pintura [...] La pintura no es desplazada por la instalación, ella es parte de la instalación como

un objeto más. Atentados contra la pintura suceden aún hoy en día. Sin embargo, debe decirse que son un fracaso. La pintura no ha sido conquistada.³

[Groys:] ... la instalación nos devuelve, paradójicamente, al tiempo de la iglesia y del palacio. Tengo la impresión (sin descender a un sociologismo pueril) de que las instalaciones son el arte de los grandes sistemas burocráticos, porque una instalación requiere un consumo público, usualmente se crea en el contexto de grandes museos o con fondos públicos, y está ligada a un sitio específico y concreto.⁴

[Kabakov:] ... las instalaciones están totalmente orientadas hacia el espectador. Este, se podría decir, es el amo de la instalación ya que puede viajar a través suyo, mirándola por todos los lados. Su presencia física presupone una participación del espectador en este tinglado. Fueron necesarias unas condiciones específicas para la aparición de la instalación: sobre todo la creación de unos templos llamados museos, donde la atmósfera está tan concentrada y preparada que no solo las paredes se transforman en atributos sagrados, el espacio mismo es transformado.⁵

[Groys:] [Puede que] cualquier pedazo del mundo [sea] una instalación.⁶

Creo que el problema que ocupa a las instalaciones es el tiempo. Una pintura, al poder ser colgada en cualquier parte y ser portátil, cancela el tiempo, atravesándolo. Los museos son destruidos, las circunstancias anuladas, todo cambia, pero una pintura puede atravesarlo todo. De cierta manera, tiene la cualidad de estar por fuera del tiempo, tiene su propio tiempo.⁷

Una instalación no tiene esa cualidad atemporal, porque permanece por un determinado tiempo y luego es desmantelada.⁸

3 *Ibid.*, p. 163.

4 *Ibid.*, p. 164.

5 *Ibid.*, pp. 164-165.

6 *Ibid.*, p. 164.

7 *Ibid.*, p. 165.

8 *Ibid.*

[Kabakov:] En el momento en que la instalación es hecha, ocurre un acto psicológico muy importante para su autor. Un acto en el que ha unido (usualmente) por capricho una serie de objetos paradójicos que forman un todo completamente inesperado. Este todo es el resultado de una iluminación interna importante, un evento interno que puede ser dirigido expresamente hacia esta instalación, o puede ser una memoria, un fragmento de una cadena de acontecimientos de una escena prolongada, o una acción hecha por el autor.⁹

[Groys:] Cualquier pintura por ser pintura tiene una cierta cohesión interna, es decir, aun pintando una gran variedad de cosas disparatas en el mismo cuadro, o haciendo un collage, si cualquiera de sus elementos es sustraído el cuadro queda irremediablemente destruido.¹⁰

[Kabakov:] ... la instalación es, en realidad, hija primogénita de la pintura, y uno puede detectar en ella todos esos aspectos que son característicos de la pintura. Como lo he dicho, el espacio detrás de la pintura se ha perdido. Pero es este espacio pictórico, ningún otro, el que ha atravesado el vidrio y se encuentra frente al marco.¹¹

[Groys:] El arte moderno es, sobre todo, el arte del mercado. Está definido por el mercado del arte moderno. Pero este mercado (¡no sé cuál haya sido tu experiencia!) está, por lo menos en un nivel, en contravía de la instalación.¹²

9 *Ibid.*, p. 166.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 174.

12 *Ibid.*, p. 183.

CRONOLOGÍA DE EXPOSICIONES HASTA 2014

- 1989 «10», Galería Ventana, curaduría Miguel González.
- «Papel y cartón», Sala Beethoven, Cali.
- 1990 xxxIII Salón Nacional de Artistas, Bogotá.
- «José Horacio Martínez», Galería Valenzuela & Klenner, Bogotá.
- 1991 Feria Internacional de Arte de Bogotá, Bogotá.
- «Ocho nuevos artistas de Cali», Cali.
- 1992 III Bienal de Arte de Bogotá, Bogotá.
- «Nuevos Nombres. Pintar no es una sola cosa», Bogotá.
- 1993 v Salones Regionales de Artistas, Zona 5.
- Cámara de Comercio de Cali.
- Galería Camargo Vilaca.

1994 «Recuerdos de infancia», Galería Valenzuela & Klenner, Bogotá.

xxxv Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

«Memorias de infancia», tesis de pregrado en Bellas Artes.
Galería Bellas Artes, Instituto Departamental de Bellas Artes,
Cali, 2-14 de diciembre.

ART25 '94. Feria Art Basel.

«Expovallecaucanidad». Muestra integrante del Plan Estratégico de Desarrollo 1992-1994 de Bellas Artes para itinerar la muestra al Museo Nacional de Colombia.

1995 «Realismo mágico», Galería Theorems, Bruselas, Bélgica;
Galería Mead, Estocolmo, Suecia; Centro de Arte de la Universidad de Warwick, Coventry, y Galería Concourse, Centro Barbican, Londres, Inglaterra; Centro Cultural Melina Mercury, Atenas, Grecia.

O.B.R.A. G.R.A.F.I.C.A, Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

«Con qué objeto», Galería Jenni Vilá, Cali, diciembre.

«Miradas contemporáneas», Galería Valenzuela & Klenner, Bogotá, 15 de diciembre de 1995-15 de febrero de 1996.

1996 «José Horacio Martínez. Obra reciente», Museo de Arte Moderno La Tertulia, mayo-junio.

ARCO '96. Galería El Museo, Bogotá.

«Por mi raza hablará el espíritu». Intercambio cultural México-Colombia, Museo del Chopo, México D.F., agosto-septiembre de 1996 y Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

«Pintura joven colombiana», Sevilla, España.

«Punto de apoyo. Nueva narrativa en el arte colombiano contemporáneo». Exconvento del Carmen, Guadalajara, México; Colombian Center, Nueva York, EE.UU.; Alcaldía de Toronto, Toronto, Canadá; Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali. Carmen, Guadalajara, México.

FIA '96. Galería El Museo, Bogotá.

«Obra reciente», Galería El Museo, Bogotá.

1997 ARCO '97, Galería El Museo, Bogotá.

Expoarte '97, Guadalajara.

Do it. Hágalo usted, curaduría de Hans Ulrich-Obrist, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

xix Portafolio de Artes Gráficas Panamericanas AGPA.

viii Salones Regionales de Artistas, Zona 8. (Jurado).

1998 «Algunos dibujantes», Planetario Distrital, Galería Santa Fe, Bogotá.

«Comida», Galería El Museo, Bogotá.

«Colombia», Galería Nina Menocal, México D.F.

«Pintura colombiana de los 90's», BID, Ministerio de Cultura
y Museo de Arte Moderno de Cartagena, Cartagena.

Rojo sobre Rojo. Programa Anual de Johnnie Walker en las Artes, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa de la Moneda, Bogotá (febrero-marzo); Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (marzo-abril); Museo de Arte de Pereira (mayo-junio); Museo de Antioquia, Medellín (julio-agosto); Museo de Arte Moderno de Bucaramanga (agosto-septiembre); Museo de Arte Moderno de Cartagena (octubre-noviembre).

«Líneas de aprendizaje», Área Cultural del Banco del Estado, Popayán, 8 de junio-1 de julio.

xxxvi Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

«Pintura colombiana», Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

«Comida», Galería El Museo, Bogotá.

«José Horacio Martínez. El silencio de la vida: pinturas», Nina Menocal, México D.F.

Casa 9-77, Cali.

1999 «El público», Galería El Museo, Bogotá.

Seis artistas del Valle del Cauca. Calendario Propal 1999. Bogotá, Productora de Papeles S. A.

2000 «La muerte», Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

xxxviii Salón Nacional de Artistas, Cartagena.

«Versión libre y espontánea», Sala de Exposiciones Salaman-
dra, Cali, 28 de junio.

«El Espíritu y el lugar», Centro Cultural Comfandi, Cali, 20
de junio-19 de julio.

2001 «Colombia Visible/Invisible», Galería Fernando Pradilla,
Madrid, España.

«El enigma de la masculinidad», Museo de Arte Moderno,
Cartagena.

«Fragmentos de un video amoroso», Academia Superior de
Artes de Bogotá, Bogotá.

2002 «De la colección/Relatos de usos y abusos. Proyecto Comida
caliente», curaduría de Bernardo Ortiz y Beatriz Grau, Celarg,
Caracas.

2003 «90 Desplazamientos», Museo de Arte Moderno de Bogotá,
Bogotá.

2010 «Libretas», Lugar a Dudas, Cali.

2011 «Hay hambre», curaduría de Guillermo Vanegas, Galería
Valenzuela & Klenner, Bogotá.

2014 «Hojas sin fecha», 43 Salón Nacional de Artistas, Edificio
Antioquia, piso 7, Medellín.

«Deshidratación episódica de los sedimentos», curaduría de
Guillermo Vanegas, Centro Colombo Americano, Bogotá.

ANEXOS

ANEXO 1¹

Había planeado una charla que tenía un largo título: «Proceso para la cocción de una pintura a final de milenio». Un enredo bastante complicado que decidí olvidar para no estar haciendo autoelogios, ni un comité de aplausos para que yo estuviese contento contándoles a ustedes cómo es mi pintura y qué es lo que pasa con ella. Paralelamente a mi función como artista hago un trabajo pedagógico. He tenido un proceso pedagógico desde un trabajo que hice en el poblado Candelaria, cerca de Candelaria [Valle], donde yo vivía.

Comparto una frase de Herman Hesse que dice: «El amor consiste en acercar al otro a su propia singularidad».

Yo diría que el acto de educar es un acto de amor que consiste en acercar al otro a sí mismo. Hay un fuerte lazo que se debe reestructurar, las manifestaciones de cada lugar deben ser reestructuradas con base en el amor, que es algo que se nos olvida a veces y desatendemos. El amor es una gran fuerza que tenemos los seres humanos y que los artistas sentimos que palpita mucho más.

Inicié mi trabajo de educador con niños que iban a la Casa de la Cultura. Tenía apoyo del alcalde, lo que permitía que se hicieran trabajos

¹ José Horacio Martínez, «Proceso para la cocción de una pintura colombiana a final de milenio», en *Do It. Hágalo usted*, catálogo de la exposición. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997, p. 53.

alrededor de intervenciones en la localidad. Candelaria es una población de corteros de caña que dependen del Ingenio Mayagüez, en el Valle del Cauca. Esta región es la más ancha del Valle, la extensión más larga entre la cordillera Central y la cordillera Occidental. Desde allí desarrollamos un trabajo que consistía en que los alumnos reconocieran su entorno, dónde vivían. Porque a veces se nos olvida. No sé si el discurso esté trillado o no, pero se nos olvida lo que tenemos y lo que puede llegar a ser una ventaja. El hacer una vivencia particular de los fenómenos que nos afectan, tanto meteorológicos, sociales o económicos. De todas maneras, hay una extraña relación entre la historia de una aldea y la historia del universo. Hay un pequeño cosmos que se mueve y bastará con acercarse a él para poder entender la dimensión y la grandeza de las cosas.

Comencé a trabajar en este espacio y traté de integrar la ciudad. Los niños, cuando están desarrollando su trabajo, se desconoce en sus casas lo que hacen. Se trata de decirles: «¿Ustedes qué sueñan? ¿Qué piensan?»

Desarrollé este trabajo y paralelamente mi trabajo como artista. Lo uno servía para sostener lo otro.

Después me retiro de mis estudios de artista plástico y me dedico a trabajar en mi obra y a continuar estos procesos. Este trabajo me permitió entender un poco más a los demás y a no juzgarlos porque pertenezcan a tal o cual parte, sino a darles la posibilidad de que miren lo que está allí, lo que les pertenece. Que no quiere decir sus traerse a una globalización que avanza, querámoslo o no, sino más bien reafirmarse en valores que les son propios, que hacen parte de su estructura, que son lo que ellos han podido formar. No contradigo lo de sentirse aislado; no es eso, uno puede hacer arte donde quiera que esté. Es la interpretación, en la medida en que se conozcan los patrones universales, que se manejen o se coordinen, nos acercaremos más a nosotros mismos.

Después viajó a Cali. Allí terminó mi carrera de artes plásticas y empiezo a trabajar en Bellas Artes. Se trata allí de generar nuevos espacios, no tanto para la difusión del arte contemporáneo, aunque sí lo es, sino también espacios para el reconocimiento. Creo que eso es muy importante, porque el fin y el objetivo es alcanzar otros espacios y aprovechar los existentes dentro de una ciudad como Cali, ciudad que a veces es satanizada o en algunas otras [ocasiones] es considerada simplemente como algo frívolo en donde no existen sino bailaderos de salsa. Que los hay y son muy divertidos, pero también existe una corriente de pensamiento vital muy importante que se está gestando alrededor del proceso del arte contemporáneo.

El lograr que esos espacios, que no nos habían pertenecido, fueran haciendo parte de lo que nosotros habíamos tratado de decir, desde el espacio de la universidad, ha sido un proceso interesante. Es algo así como aprovechar la fuerza de los espacios construidos. Yo propongo que todos esos espacios que han quedado deprimidos se empiecen a manejar como espacios de arte, en donde los artistas puedan participar.

Desconocemos a veces los procesos de artistas que están retirados, es el caso de una asociación de egresados que tenemos. En la facultad hay 206 egresados de Artes Plásticas, algunos somos reconocidos a nivel nacional, pero hay otros que han seguido elaborando su trabajo en silencio y esos procesos también es importante recuperarlos. La educación no es solo definir o tildar o llamar en un afán determinista: «Esto es así o no».

En 1994, en el Salón Nacional, había una obra de Gilles Charalambos y Co. que decía: «Esto es arte, esto no es arte». El problema no es ese. El problema es cómo construimos un tamiz, un espacio para el desarrollo de la plástica, cómo vamos buscando generar lugares en los cuales las corrientes de pensamiento se den, la crítica, los medios de difusión, sean manejados por los artistas o personas cercanas a la

producción cultural. Me parece muy valioso el lograr esos espacios porque los artistas a veces solo nos ocupamos de pensar en una obra y no en hacer pedagogía y nos quejamos alejándonos de todo lo que tiene lugar, en una especie de caverna mística, sin participar en los procesos vitales y reales de nuestras ciudades. En Cali pasan muchas cosas y debemos aprovecharlas. En Bogotá, también. Son espacios en los que debemos participar para que funcionen.

En la facultad hemos tratado de hacer funcionar una galería dotada desde 1994. Ese espacio funcionará todo este año con un calendario. Hay un lugar para la exposición. Cuando fui alumno de la facultad pude conocer de cerca muchos procesos que se desarrollaban aparentemente lejos, por estar nosotros en provincia. Cuando esos procesos estuvieron a nuestro alcance nos dimos cuenta que también podríamos producir procesos paralelos, personales, alrededor de la plástica, sin tener que sentirnos desubicados ni alejados.

Yo no soy pintor y he visto muchas veces el desprecio o la peyoratividad [sic] que se le da a la pintura porque se recibe como una imagen. Pienso que no se trata de eso sino más bien de acercarnos. No es que el arte de moda sea una instalación o un *performance*; pienso que todo tiene una validez, y si de alguna forma uno trabaja con un par de pinceles, es su derecho. Eso debe ser respetado. He hablado siempre en una especie de metáfora de construcción de un nido, de un lecho, como el que construye Perseo para la Medusa cuando la va a acostar, la construcción de un lugar, de un espacio en donde de pronto aflore la levedad y nos podamos conocer. La labor de reconocimiento tiene que empezar, yo estoy hablando de mi ciudad y no estoy dando recetas. Estoy diciendo simplemente «esto es lo que debe ser», y lo digo gracias a mi trabajo con jóvenes, con estudiantes de arte que no tienen a veces la orientación profesional adecuada y que llegan a una escuela de arte con una sola premisa: aprender a dibujar. Beuys decía algo así: «Si una alumna mía llega a ser buena madre y no es una artista, creo que habré cumplido con mi cometido como pedagogo y como persona».

ANEXO 2²

José Aguilar [en adelante J. A.]: Oiga, y qué, ¿compró carro nuevo?

José Horacio Martínez [en adelante J. H. M.]: Nooo, un Mazda 323NX, del 91.

J. A.: ¿Y cuánto le costó?

J. H. M.: Barato. Como siete y medio. Tiene setenta mil kilómetros, con aire acondicionado y elevavidrios eléctrico.

J. A.: ¿Y qué hizo con el resto de la plata? [12 millones de pesos que ganó con el premio del xxxv Salón Nacional de Artistas]

J. H. M.: Me la gasté en banalidades, chucherías. Cosas que espiritualmente regocijan, dan una sensación de obscenidad, de status, como dice Susanita.

J. A.: Aparte de eso, ¿qué *regusto* le dejó haberse ganado el Salón? ¿Sí sirve de algo?

J. H. M.: Tiene unas implicaciones positivas. Permite trabajar con tranquilidad. Abre puertas más fácilmente. La gente aquí les cree mucho a los premios; la familia también comienza a creer en lo que uno hace. Lo peligroso es creer que uno ya tiene los pies en el sitio adecuado.

J. A.: ¿Qué me dice de los que dudan por el precedente de malos premios?

J. H. M.: Si [se] revisa[n] los premios de pasados salones, se encuentra que muchos personajes han desaparecido por completo. El premio es una oportunidad en el tiempo. Uno debe mantener la agudeza en

² José Hernán Aguilar, «Qué bueno liberarse de los límites del estilo», *El Espectador*, Bogotá, 30 de agosto de 1994.

su trabajo. El problema es que hay mucha obra ficticia, hecha por adherencia a ideales correctos de moda.

J. A.: Como quien dice, ¿hay muchos activistas de obras ajenas?

J. H. M.: Y leídas en el periódico, no vividas. Se trabaja para copar las expectativas de europeos y americanos. No hay conciencia de que estamos en el Tercer Mundo pasándola muy mal.

J. A.: ¿Qué piensa de la pintura en Colombia? ¿Le gusta algo?

J. H. M.: Me gusta mucho Beatriz González. Pero, en general, se sigue en crisis. Los pintores están perdidos en lo exterior, en lo formal. No hay concepto, solo la pintura por la pintura.

J. A.: ¿Cómo es el proceso intelectual de su trabajo?

J. H. M.: Llevo un diario en el que consigno cantidades de pensamientos, de frases, de vivencias.³ Escribirlas me permite aprehenderlas, interiorizarlas y cargar mi mente con muchas preguntas y precisiones que dejo fluir en el momento de pintar. Al responder las preguntas por la vía de la imaginación empieza la poesía.

J. A.: Antes había rojos, naranjas, azules ¿Qué lo motivó a cambiar a una presencia global del blanco?

J. H. M.: Por una parte, me interesé en los dibujos flotantes de los circos chinos. Por otro lado, sentí la necesidad de realzar ciertos elementos que se perdían por la mayor ponderación que el público le daba al color. Me decían, qué lindos colores, quedará tan bella. Pero no, nunca me hablaban de lo que contenía. Por ejemplo, Ana María Escallón se dio cuenta hasta ahora de que mis obras tenían una retícula hecha con rayones. Ahora me interesa que la obra tenga una apreciación psicológica intensa.

³ Que de hecho imprimió con la colaboración de José Alejandro Restrepo como curador en la editorial La Silueta (Bogotá, 2009) y expuso al año siguiente bajo el título *Libretas 1988-1992, en Lugar a Dudas* (Cali).

J. A.: Pero aún hay muchos que dicen «qué blanco tan lindo, qué pinturas tan bellas». ¿No cree que esa responsabilidad en la percepción la debe asumir cada quien y no usted?

J. H. M.: Es cierto. La repetición de esa actitud le muestra a uno que en Colombia la gran mayoría espera de la pintura un golpe de ojo. Este es el país de lo evidente. No les gusta pensar, no quieren especular. En los *Thundercats*, Leono le pide a la Espada del Augurio que le conceda ver más allá de lo evidente. Ya no me parece importante estar ligado a una obra por un color o por otro. Quiero hacer cosas distintas y creo que esa libertad es la que me puede dar mejores resultados. Qué rico que los cuadros no se parezcan. Qué bueno liberarse de los límites del estilo.

J. A.: ¿Qué hace para alcanzar esa libertad?

J. H. M.: Apartarme de un tipo de color exclusivo. Vincular el objeto a mi pintura, pero no solo de la tela sino también en el contexto. Combinaciones como las de los altares populares donde uno ve una pintura de una Virgen llorando y frente al cuadro se encuentra un platón. Eso me llamó mucho la atención.

J. A.: ¿No le da miedo convertirse en uno más de los pintores-estafadores colombianos?

J. H. M.: No. Porque yo lo que quiero es darle más proyección a lo pictórico. Vincular cosas reales con cosas representadas. No volver mi pintura instalación, sino conectarla, sin abandonarla, con otras posibilidades.

ANEXO 3⁴

Este año Colcultura dividió el país en nueve zonas para realizar los VIII Salones Regionales. Al Valle del Cauca le correspondió la octava zona, con centro en Cali y como sede coordinadora, el Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Al momento de escribir este texto, nuestro país vive una de las graves crisis de su historia reciente. Un país que, sumido en la más profunda crisis social, económica y política, mira con incertidumbre la realización de las elecciones del 26 de octubre,⁵ dos días después de la inauguración de nuestro Salón Regional. Unos comicios amenazados por la violencia, producto de una guerra que parece no tener solución a corto plazo.

Las víctimas arropadas por este manto de odio, avaricia y estupidez que cubre nuestra patria, son los millones de hombres, mujeres y niños desplazados, aterrorizados e impotentes que desconocen el uso de las armas y, sin embargo, viven en carne propia el dolor de sus devastadores efectos.

Este es el contexto en el cual se desarrolla el VIII Salón Regional de la Zona 8. Un Salón con 25 artistas y 32 obras seleccionadas que nos invitan a *marcar el arte*. *Marque el arte*, como opción de vida frente a la muerte, al silencio y la complicidad que erosionó los filos de la memoria. Una memoria que nos confronta y que nos invita a pensar en el arte como sinónimo de la verdad, el más poderoso vínculo entre el hombre y la paz.

⁴ José Horacio Martínez, *texto de presentación VIII Salones Regionales de Artistas, Zona 8, Cali, Ministerio de Cultura, 1997*, p. 9. En esa oportunidad el artista participó como jurado. [N. del A.]

⁵ El artista se refiere a las elecciones regionales de ese período, que se convocaron en el país para elegir alcaldes, miembros de los concejos de cada ciudad y otros cargos de elección popular.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD, La Habana, 1994. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001392/139260so.pdf> [Página visitada el 10 de enero de 2016].
- Aguilar, José Hernán. «Desprestigio en minutos», *El Tiempo*, Bogotá, 1990.
- _____. Sin título, en catálogo *Ocho nuevos artistas de Cali*. Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, febrero-marzo de 1991.
- _____. «José Horacio Martínez en la Galería Valenzuela & Klenner. Una intención significativa», *El Tiempo*, Bogotá, s.f.
- _____. «Qué bueno liberarse de los límites del estilo», *El Espectador*, Bogotá, 30 de agosto de 1994.
- Ardila, María Elvira. «La pintura no es como la pintan», en *Pintura colombiana de los 90's*. Bogotá, Ministerio de Cultura, Banco Interamericano de Desarrollo y Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1998.
- Ballenero, Jonás. «El rey desnudo», 1999. Disponible en: <https://ojotravieso.wordpress.com/1999/03/25/el-rey-desnudo/> [Página visitada el 6 de enero de 2016].
- _____. «Entrevista de Jonás Ballenero a José Fernando Marquín», 2012. Disponible en: <https://ojotravieso.wordpress.com/> [Página visitada el 6 de enero de 2016].

- Biblioteca Luis Ángel Arango. *Nuevos nombres. Pintar no es una sola cosa*. Bogotá, Banco de la República, 1992.
- Bloemink, Barbara. «Revisión de la III Bienal de Arte de Bogotá», en *Arte* n.º 14, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1992.
- Cardona, Catalina. «Las serias travesuras de unos Ojos», 2012. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/las-serias-travesuras-de-unos-ojos/> [Página visitada el 24 de noviembre de 2015].
- Carvajal, María Elvira y Parra Sandoval, Rodrigo. «La universidad colombiana: de la filosofía a la tecnocracia estratificada», ponencia presentada en el seminario Clacso-CEDE: *Situación actual de las universidades en América Latina*, Bogotá, 26-29 de septiembre de 1978. Disponible en: www.pedagogica.edu.co/storage/rce/asrticulos/4_07pole.pdf [Página visitada el 24 de noviembre de 2015].
- Chávez, Julio. «La pintura y su muerte sin fon», *Casa del Tiempo*, Vol. 2, n.º 24. Universidad Autónoma Metropolitana, octubre de 2009.
- Cristancho, Raúl. «Alternativas en proceso» (plegable), Bogotá, Galería El Museo, 28 de marzo de 1992.
- Escallón, Ana María. «La pintura tiene mala suerte», *El Espectador*, 1992.
- _____, «Alternativas en crisis», *El Espectador*, 1992.
- _____, «El espacio prestado», *El Espectador*, 25 de marzo de 1994.
- Ferla, Herlyng y Giacconi, Ricardo. *Reuniendo Luciérnagas. xv Salones Regionales de Artistas-Zona Pacífico*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2015.
- Flórez, Alejandro. «Un artista sin “snob”: José Horacio Martínez, en la plenitud del día», *El País*, Cali, 28 de abril de 1994.
- Flórez, Ericka. *El blanco móvil*. Medellín, Ministerio de Cultura, 2013.
- _____. «Elementos para un juicio ('de valor')», 2015. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/elementos-para-un-juicio-de-valor/> [Página visitada el 8 de diciembre de 2015].
- Gallo, Lylia. «La crítica y el xxxv Salón Nacional. Propuestas difíciles», *Lecturas Dominicales El Tiempo*, Bogotá, 15 de mayo de 1994.

García, María Margarita. «Mapas de infancia. En la Galería Valenzuela & Klenner cuelgan obras ceñidas en el meridiano», *La Prensa*, Bogotá, 3 de marzo de 1994.

Garcés, Irene. «José Horacio y sus obras figurativas», *Gentes y eventos*, 5 de agosto de 1991.

Gil, Javier, «José Horacio Martínez», *Arte en Colombia* n.º 13, agosto-octubre de 1994.

Giraldo, Luz Marina. «Una cosa es una cosa, primer premio», *El Espectador*, Bogotá, 1990.

González, Beatriz. «Se reanudan los Salones Nacionales: ensayo y error. 1985-1989», en AA. VV., *Marca registrada. Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2006.

González, Miguel. «Presentación», en catálogo *Ocho nuevos artistas de Cali*, Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1991.

_____, «José Horacio Martínez» (folleto de invitación a la exposición), Galería Valenzuela & Klenner, Bogotá, 10 de agosto-8 de septiembre de 1990.

Graciarena, Jorge. «Universidad, inteligencia e ideología. En torno a unas ideas de José Medina Echavarría», en *Universidad y desarrollo en América Latina y el Caribe*, Caracas, Unesco, 1984. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001520/152001so.pdf> [página visitada el 10 de enero de 2016]

Guasch, Ana María (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid, Akal. 2000.

_____. «El arte de los ochenta en las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte», *D'art*, n.º 22, 1996. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/5796_14367.pdf [Página visitada el 24 de noviembre de 2015].

Gutiérrez, María Fernanda. «José Horacio Martínez. El arte va a terminar en la caneca de la moda», *La Palabra* n.º 34, Universidad del Valle, 1 de noviembre de 1994.

- Iovinno, María. Sin título, catálogo O.B.R.A. G.R.A.F.I.C.A. Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes, 1995.
- Jiménez, Carlos, «Zoom. Un pintor atribulado», *El País*, Cali, 30 marzo de 1996.
- López, William, «La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición», en AA.VV. *Los pasos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá, Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes, 2007.
- Martínez, José Horacio, «Trazos de artistas», opiniones de los ganadores del xxxv Salón Nacional de Artistas, *El Tiempo*, Bogotá, 19 de abril de 1994.
- _____, «Proceso para la cocción de una pintura colombiana a final de milenio», en *Do It. Hágalo usted*, catálogo de la exposición. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997.
- _____, «Quintero, Carlos, 1999-2000». *Ojotravieso*. Disponible en: <https://ojotravieso.wordpress.com/> [Página visitada el 14 de diciembre de 2015].
- Marzo, Jorge Luis. *Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980, 2010-2011*. Disponible en: <http://www.soymenos.net/Todo%20nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf> [Página visitada el 14 de diciembre de 2015].
- Medina, Juan David. «Performance en el contexto del Museo», 1999. Disponible en: <http://www.helenaproducciones.org/festival03.php> [Página visitada el 28 de diciembre de 2015].
- Moncada Esquivel, Ricardo. «El artista que sepulta sus historias», *Gaceta El País*, Cali, 8 de julio de 2007.
- Muñoz, Óscar. Sin título, catálogo *Ocho nuevos artistas de Cali*. Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, febrero-marzo de 1991.
- Navarro Arisa, Juan. «'La transvanguardia soy yo', dice el crítico Achille Bonito Oliva», *El País*, Madrid, 15 de febrero de 1989. Disponible en: http://elpais.com/diario/1989/02/15/cultura/603500412_820215.html. [Página visitada en diciembre de 2015].
- Palacios, Marco. *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Parías, María Claudia. «Los nuevos ocho de Cali», *Tiempo Letras*, Cali, 1990.

_____, «Historia de las historias», *Revista Cambio* n.º 41, 21 de marzo de 1994.

Pening Gaviria, Jean. «Evaluación del proceso de descentralización en Colombia», *Economía y desarrollo*, Vol. 2, n.º 1, marzo de 2003.

Disponible en: http://www.fuac.edu.co/download/revista_economica/volumen_1n1/6-evaluacion.pdf [Página visitada el 14 de diciembre de 2015].

Pini, Ivonne. *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá, Ediciones Uniandes, 2001.

Ponce de León, Carolina. «¿Y de la pintura qué?», *El Espectador*, Bogotá, 13 de marzo de 1994.

Por mi raza hablará el espíritu. Intercambio cultural México-Colombia. México D.F. y Bogotá, Museo del Chopo y Biblioteca Luis Ángel Arango.

Preston, Victoria. «Artistas colombianos en Inglaterra. Temas tabú», *Lecturas dominicales El Tiempo*, Bogotá, 5 de noviembre de 1995.

Quintero, Carlos. «Striptease». Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/striptease/> [Página visitada el 8 de diciembre de 2015].

Ramírez, Juan Sebastián (comp.). *Ojotravieso*. Cali, Desde el malestar (xiv Salones Regionales de Artistas, zona Pacífico), 2012. Disponible en: https://ojotravieso.files.wordpress.com/2012/06/ojotravieso_version_web.pdf

Redacción Gaceta, «El Museo La Tertulia está de fiesta», *El País*, Cali, 21 de febrero de 2016. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/tertulia-esta-fiesta> [Página consultada el 21 de marzo de 2016].

Riascos Villegas, Jaime. «Salón Nacional de Artistas. Premios al Valle», *Gaceta*, 1990.

Ríos, Adriana, *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELAR-CHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1133916/language/es-MX/Default.aspx> [Página visitada el 11 de febrero de 2016].

- Rueda, Clara Inés. «Más vitrina que mercado. El Valle en FIART», *El País*, Cali, 8 de diciembre.
- Rueda Fajardo, Santiago. *Hiper-ultra-neo-post: Miguel Ángel Rojas 30 años de arte en Colombia*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.
- Sabio, Gabriel. «Festival de Performance. La verdadera historia de un festival en el museo», 1999. Cali, Archivo Helena Producciones.
- Sevilla, Carlos. *La fábrica del conocimiento. La universidad-empresa en la producción flexible*. Madrid, El Viejo Topo, 2010.
- Sin firma. «¿Óleos en la Valenzuela y Klenner?», *El Tiempo*, Bogotá, 10 de agosto de 1990.
- _____. «Mentira, verdad e ilusión», *La Prensa*, Bogotá, 21 de agosto de 1990.
- _____. «Qué bueno liberarse de los límites del estilo», *El Espectador*, Bogotá, 30 de agosto de 1994.
- _____. «José Horacio Martínez. Obra reciente. Sala alterna galería-taller Museo de Arte Moderno La Tertulia», *Boletín* n.º 426, Museo de Arte Moderno La Tertulia, mayo de 1996.
- _____. «Comidas de consumo lento», *El Tiempo*, Bogotá, octubre de 1996.
- _____. «¿El Salón Regional en La Tertulia es un fiasco?». Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/algo-anda-mal-con-el-salon-regional-en-la-tertulia/> [Página visitada el 14 de diciembre de 2015].
- _____. «The 1980s», en *Biennale di Venezia*. Disponible en: <http://www.labiennale.org/en/art/history/80s.html?back=true> [Página visitada el 14 de diciembre de 2015].
- Tarabukin, Nikolai. *El último cuadro*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Uhía, Fernando (comp.). *Readyzombie, Fernando Uhía y los 90*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2011.
- Ulrich-Obrist, Hans. *Do it. Hágalo usted*, catálogo de la exposición. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997.

Vanegas, Guillermo. *Aprender a discutir: dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano 2000-2002*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.

_____. «Arco», 2012. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arco/> [página visitada el 6 de enero de 2016].

Zambrano, Andrés. «José Horacio Martínez expone en la Casa Proartes de Cali, la pintura como psicoanálisis», *El Tiempo*, Bogotá, 14 de junio de 1994.