

Elaboración de un plan de desarrollo que permita un alto nivel de productividad y un crecimiento sostenido en el tiempo. El plan debe tener en cuenta las características y necesidades de la zona, así como las posibilidades de inversión y financiamiento. Para ello es necesario realizar un estudio de mercado y de recursos, así como un análisis de las condiciones económicas y sociales de la zona.

El plan de desarrollo debe ser flexible y adaptable a las condiciones cambiantes del mercado y de la zona. Debe tener en cuenta las posibilidades de inversión y financiamiento, así como las necesidades de la zona. El plan debe ser elaborado en conjunto con los actores locales, para asegurar su sostenibilidad y éxito.

El plan de desarrollo debe tener en cuenta las necesidades de la zona, así como las posibilidades de inversión y financiamiento. Debe ser flexible y adaptable a las condiciones cambiantes del mercado y de la zona. El plan debe ser elaborado en conjunto con los actores locales, para asegurar su sostenibilidad y éxito.

El plan de desarrollo debe tener en cuenta las necesidades de la zona, así como las posibilidades de inversión y financiamiento. Debe ser flexible y adaptable a las condiciones cambiantes del mercado y de la zona. El plan debe ser elaborado en conjunto con los actores locales, para asegurar su sostenibilidad y éxito.

El plan de desarrollo debe tener en cuenta las necesidades de la zona, así como las posibilidades de inversión y financiamiento. Debe ser flexible y adaptable a las condiciones cambiantes del mercado y de la zona. El plan debe ser elaborado en conjunto con los actores locales, para asegurar su sostenibilidad y éxito.

## NOTAS DE ACTUALIDAD

## LAS ARRANCADAS BANDERAS DE VANGUARDIA

*A propósito del XVII Salón de Artistas Nacionales*

La opinión que predomina sobre el salón es la del caos, el desconcierto y la crisis. El jurado defiende sus premios, los pintores protestan, y estamos otra vez frente a una encarnizada lucha, y como siempre al público no le queda más remedio que aceptar a su vez la pintura y la crítica, entenderlas o desinteresarse.

Los premios otorgados en el salón, no creo que sean discutibles como premios a méritos, trayectorias, nuevas posiciones y viejas tradiciones que hay que sostener. Lo que sí creo que es perfectamente discutible son los argumentos que se sacaron a relucir para justificar dichos premios. En especial quiero referirme al artículo escrito por la crítica de arte Marta Traba, publicado en el número 138 de *La Nueva Prensa* bajo el título de "La batalla N° 17".

La defensa que hace de los premios otorgados sugiere que los cuadros no se defienden solos, que hay que apoyarlos y arrancarle a los pintores de las manos la bandera de vanguardia.

Creo que la pintura no es ajustable a determinada época, a determinado movimiento y en menor medida a problemas loca-

les. Decir que Norman Mejía es barroco y que su pintura corresponde al caos que vive Colombia es limitarla, arrinconarla, traerla y maniatarla a problemas puramente nacionales, que no tienen nada que ver con el ir y venir de la pintura.

Si Mejía ha quedado instalado por la crítica en el barroco, el pintor lo rechaza con sus cuadros donde el punto de interés radica más bien en un marcado romanticismo y en un aliento lírico indefinido. Mejía es un atemperado, un controlado, un coherente, sus figuras son de fácil comprensión y desarrollo. Hablar de dinamismo, de "barroquismo avasallador" es querer ver más adelante del cuadro mismo, y empujar al pintor hacia algo que aún no se ha puesto de manifiesto; se podría hablar de barroquismo si las figuras tuviesen una intención dinámica, ya fuese en la manera como trata la superficie pictóricamente, o si sus figuras se moviesen con mayor o menor velocidad dentro del espacio, o la manera como coloca la luz y las sombras que proyecta; pero cualquier intención dinámica está perfectamente controlada por las cerebrales líneas horizontales y verticales, el verdadero vértigo no permite un análisis y rechaza al espectador.

Sus cuadros se resienten de los planteamientos dados por Picasso en el cubismo analítico, donde una forma se desplaza lentamente en el espacio, proyectándose desde diferentes ángulos, pero que en el caso de Picasso tenía el enorme respaldo de una búsqueda plástica y de una aventura pictórica; añadido esto al expresionismo y a la violencia cromática del francés Arnal, y situándolo entre el negro, el rosa y el blanco de Mejía, va la diferencia de una violencia a lo Rubens, instalada en el color, en los planos que se rechazan, en las sensaciones dadas y recibidas, en el vuelco total y absoluto del sentimiento a una forma donde cada color respira, vibra, palpita. Al lado de todo esto, el barroco propuesto por Norman Mejía es limitado por un temperamento conflictivo; y por la continua repetición de planteamientos formales que de ninguna manera constituyen un estilo.

Cada artista tiene un estilo que se transmite a través de todas sus obras. Obregón, por ejemplo, se define como pintor de colorido rico, de tipos predilectos; su actitud, su forma especial de componer y hasta sus mismos procedimientos de ejecución, su empaste, su dibujo, sus grafismos, en definitiva su manera,

pero que en cada cuadro es renovada y obedece a una necesidad expresiva individual. Resulta difícil hermanar los cóndores, los eclipses, los jardines barrocos y la violencia, pues ataca diferentes temas y propone diferentes soluciones, pero siempre están respaldados por la mano, por el estilo de Obregón.

Norman Mejía también tiene su manera pero la repite a través de toda su obra. Esta repetición es la que diferencia el estilo y la fórmula; y la fórmula a su vez desvirtúa la pintura.

"Todo lo que existe en el universo, por ciencia, presencia o imaginación, lo tiene el artista; primero en el espíritu y después en las manos, y estas manos son de tal excelencia que crean una armonía de proporciones que satisface a la vista, lo mismo que la pueden satisfacer las cosas sensibles"<sup>1</sup>.

Para el crítico de arte es tarea difícil seguir paso a paso al artista, cuya obra debe corresponder a su yo más íntimo, a su personalidad más secreta, a sus arranques creativos. Hay que tener en cuenta que pintar no es servir a la apariencia, sino valorar la vida, expresarla a fuerza de entenderla y que el artista debe nutrirse de manera bella y misteriosa para expresarse. Que debe decir la verdad, pero no la verdad real de los objetos sino superarla y añadirle un brillo y un encanto que ella por sí sola no posee. Es necesario que el artista escoja los objetos y que al separarlos de todas sus relaciones reales cree nuevos mundos, los magnifique y los eleve con el fin de crear nuevas sensaciones.

En el instante en que el pintor se enfrenta a un lienzo en blanco hay algo interno que se comunica, el pintor propone al lienzo, el lienzo responde como algo vivo, orgánico. Situar la pintura en el solo campo del pintor, creo que es limitarla, quitarle gran parte del milagro, de ese imponderable que es el hecho mismo de pintar. El pintor o resuelve fríamente el problema, como es el caso de Beatriz González, Carlos Rojas y Gastón Belli, al dar una apariencia externa de las cosas, sin adentrarse, sin preguntarse, sin aceptar respuestas del cuadro, el diálogo no existe. Hay unos materiales que el pintor domina y los coloca sin desequilibrios, sin asonancias, sin estridencias, dando una pintura donde cada motivo corresponde a un color, y tanto motivos como figuras y fondos deben ser colocados en un solo

1 Leonardo da Vinci.

plano, sin buscar crear la sensación de espacios jugando con la armonía de los contrastes, un equilibrio entre colores y formas. Obras de buena técnica pero donde no se advierte una necesidad expresiva; sobre estas superficies prontas al análisis cualquier entrada cerebral es permitida.

Obregón y Luciano Jaramillo cumplen su misión de artistas a cabalidad, se nutren de la vida misma, ambos dentro de una obra que representa a la vez enormes rompimientos, donde se puede llegar a los más grandes errores o a elevados alcances pictóricos. En estos altibajos en que se mueve el artista es donde se rompe la cadena del crítico y el pintor. Cuando el artista abandona algo y se compromete en una nueva aventura, el crítico vuelve los ojos hacia algo más estable y de línea más directa.

La pintura de Jaramillo es conflictiva. Pinta el abandono de la figura en movimiento, pinta con auténtico goce la envoltura del ser animal, hay tensiones de desenfreno y de bestialidad, toda esta violencia se desarrolla en un cuadro dentro de una atmósfera, un espacio y un ambiente que les son propios a las figuras. Cuando el pintor se crea su ambiente, su espacio propio, sus propios fantasmas, entra en un mundo cerrado y hermético, donde ni público ni críticos pueden penetrar.

Si descartamos público, críticos, premios, jurados, solo queda el pintor frente a su obra. Creo que lo que va del cuadro al pintor es suficiente para justificar la existencia de ambos. El artista obra impresionado, o emocionado por un espectáculo, por un recuerdo, por una idea; luego, dicha emoción pugna por manifestarse, como todo sentimiento intenso; y luego se exterioriza despertando una serie de imágenes. Imágenes que para un pintor joven mientras madura su talento, debe mirirlas directamente, lleno de fervor y minuciosidad y tenerlas siempre frente a sus ojos, afanarse y atormentarse por expresarlas con acierto y representarlas con escrupulosa fidelidad y veracidad.

Imágenes que para un pintor maduro pertenecen a un mundo que lo rodea y que conoce bien, y es entonces cuando las abandona y con los elementos que ha ido elaborando se entrega a su libre expresión.

## BIBLIOGRAFIA

WOLFGANG KAYSER. *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura.* Traducción de Ilse M. de Brugger. Editorial Nova, Buenos Aires.

El concepto de *Ciencias del arte* no es habitual en lengua española. La sistematización a partir de lo concreto, y aún más, de lo concreto significativo, es decir, de un número suficiente de casos que revele la aparición de un constante, se ve sustituida por la formulación de tipo escolástico, por el enunciado estético o generalización apriorística que se desprende como un subproducto de una metafísica que desborda sus límites. Recogemos las migajas de una generosa meditación filosófica que se extiende en todas direcciones como los tentáculos de un pulpo y como el pulpo mismo capaz de esconderse a todo instante detrás de sus propias secreciones. Si poseemos ideas concernientes a categorías estéticas y aun una visión históricamente convencional de los estilos, la profundización sistemática de la obra de arte, su percepción mediante el auxilio de la comprensión científica (comprensión dada, claro está, por el estudio de los objetos particulares de esta ciencia, las obras de arte), no es casi ajena del todo. En el extremo opuesto del subproducto filosófico se sitúan aquellos para quienes la individualidad de la obra de arte constriñe al silencio pues la comprensión racional se halla limitada por la fuerza del impacto sobre la sensibilidad, necesariamente inefable.

Wolfgang Kayser se aventura precisamente en el dominio de lo inefable al ensayar una definición de la esencia de lo grotesco. Acaso no lo consiga puesto que su aproximación no parte de preconceptos en los que mañosamente haya introducido todos los elementos de una posible definición que se nos aparezca al final de la obra, deslumbrante y nítida, vale decir *deducida* filosóficamente. Por el contrario, Kayser no disimula en ningún momento la complejidad y lo fundamentalmente problemático