

No. 42 / Volumen 4 / Año 2001

ArtNexus

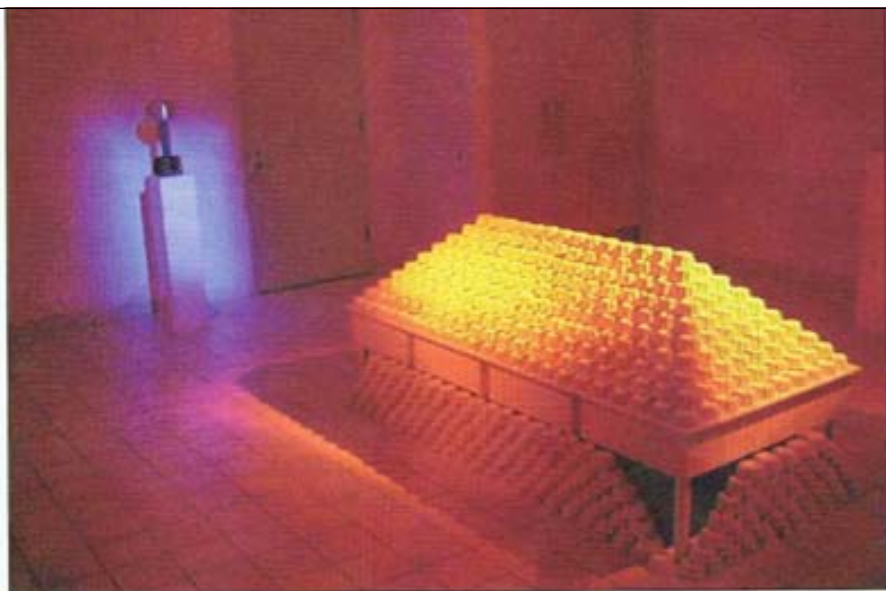
EL NEXO ENTRE AMÉRICA LATINA Y EL RESTO DEL MUNDO



ArtNexus
.com



Bienales: Venecia, Valencia, Absolut L.A. • Félix Perdomo
Alberto Greco • Bitstreams • Abstracción Geométrica



Pablo Helguera. *Lo fugitivo permanece y dura*, 2001. Dibujo en arena de color: 83, 82 x 38,1 cm.

Se supone que el éxtasis es un momento de placer supremo, corporal y espiritual, un sentimiento que no podemos atrapar ni repetir a voluntad. Y, como lo explica Helguera, el sólo intento de controlar el éxtasis provoca la eliminación de su singularidad. El elemento central y más destacado de la exposición eran las representaciones en yeso de los volcanes. Estos podrían considerarse como la personificación del éxtasis telúrico, son fuerzas de la naturaleza siempre amenazadoras e impredecibles, y en la exposición eran los lazos entre nuestro deseo de atrapar el éxtasis en un estado latente, y los orgasmos más esquivos de la naturaleza. El estado extático es problemático porque, por una parte, es una obsesión cultural de nuestro tiempo pero, por la otra, representa una aterradora pérdida de control, el abandono de lo racional y la sumisión a lo primigenio, a los orígenes de las especies o, como lo expresa Camille Paglia, al mundo de los muertos o a las entrañas de la Tierra, el abismo incandescente que se conecta con la superficie a través de la chimenea volcánica.

La instalación de Helguera podía percibirse como una exhibición de un museo científico, aunque parecía deliberadamente de baja tecnología; incluso el generador Van de Graaf le añadía un elemento de nostalgia por un ideal de futuro desaparecido hace tiempo. No obstante, la exposición es una reflexión sobre nuestra sociedad mediatizada al extremo, sobre el poder insensibilizador de la esfera de los medios y su interminable bombardeo de *infotainment*. *Everythingness* es, según Helguera, la impertérrita lucha por conquistar estados mayores y la ilusión de

alcanzar un sentimiento perpetuo de felicidad absoluta en una sociedad dominada por el ideal de posibilidades ilimitadas. Mientras que la insensibilidad es lo que G. H. Ballard podría haber llamado *el suburbio del espíritu*; la desaparición del afecto en un "mundo casi infantil en donde cualquier exigencia, cualquier posibilidad, ya sea de estilos de vida, viajes, papeles sexuales o identidades, puede satisfacerse inmediatamente".

Everythingness (unfeeling) fue la segunda parte de un proyecto en desarrollo que se presentó primero en Basilea bajo el título *Everythingness*, para el cual el artista creó una corporación dedicada a la comodificación del tiempo.

Naief Yehya

PANAMÁ / PANAMÁ

Coqui Calderón

Museo de Arte Contemporáneo y Casa Góngora

Al entrar al Museo de Arte Contemporáneo, era inmediata la sensación de que la exposición retrospectiva de Coqui Calderón proponía más que la presentación de una serie de trabajos en orden cronológico. A diferencia de la mayoría de las muestras retrospectivas de artistas panameños en años recientes, esta exposición fue presentada como una "obra total" que consideraba no sólo el inventario de pinturas, sino también la necesidad de fundamentar la muestra en un estudio académico de la obra, con reflexiones sobre los momentos históricos vividos por la artista, el empleo esmerado del espacio expositivo, la publicación de un catálogo con

texto de fondo y reproducciones, y hasta una propuesta didáctica y un folleto de mano para el visitante a la muestra. Todo esto como marco para una selección de obras que cubre las cuatro últimas décadas del siglo XX y que demuestra el enorme volumen pictórico y los pasos progresivos en el desarrollo de esta pintora panameña.

El montaje de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo fue logrado con un sistema de paredes temporales de tela que, como tapices de colores sutiles, sirvieron de fondo para las pinturas y su cronología, variando de tono según la época representada en cada una de las cinco salas de la retrospectiva. Además, como parte de la ambientación (que estuvo a cargo del artista y escenógrafo Emilio Torres) en cada sala, una columna mostraba copias de recortes de periódicos y fotografías de la época que —aún sin textos descriptivos— hacían recordar el ambiente sociopolítico del momento, contribuyendo a que el visitante recorriera no sólo el desarrollo de la artista, sino también las épocas vividas por ella.

Como elemento didáctico adicional, la muestra incluía un monitor que presentaba de manera continua un video con una entrevista e información sobre la vida y obra de Coqui Calderón. El que aprovechara la oportunidad para sentarse en la banca disponible podía escuchar a la propia artista conversando sobre su trabajo, en lo que constituía una oportunidad valiosa —especialmente para las visitas de estudiantes— de acercamiento a la persona detrás de las obras en la exposición. Más aún, el museo anunció a los pocos días de la inauguración una charla abierta al público, por la doctora. Ángela de Picardi, autora del estudio exhaustivo con base en el cual se formuló la muestra y que forma el núcleo del catálogo de exposición. Estos elementos didácticos, tan usuales en muchos museos del mundo, impresionaron por tratarse de aspectos que, por lo general, no forman parte de las exposiciones que se presentan en Panamá, donde tanta falta hace la educación artística.

El recorrido de las obras en esta retrospectiva, cuya curaduría estuvo a cargo de Carmen Alemán y Ángela de Picardi, se iniciaba con un grupo de obras tempranas, oscuras, experimentales y expresionistas, de paisajes, figuras humanas y bodegones que la joven Coqui Calderón creó a principio de la década de 1960. Les seguía una serie de composiciones abstractas, en las que Calderón esta-



Coqui Calderón. De la Serie *Mujer con teléfono*, Variación 1, 1973. Acrílico sobre tela. 76,2 x 76,2 cm. Colección: Jaime A. Y Mireya de Arias.

bleció, muy tempranamente, su interés por la geometrización y el color, así como la habilidad de basar sus armonías en un sentido del movimiento tanto lineal como formal. Curiosamente, varias de sus abstracciones parecen emparentadas con los trabajos de otros artistas panameños activos en la década de 1960, lo que daría pauta para un interesante estudio comparativo.

La década de 1960, como bien documenta el valiosísimo texto del catálogo, fue de mucha actividad para Coqui Calderón, quien vivió en Panamá, París y Nueva York durante esos años. Hacia fines de dicha década, se inicia lo que Ángela de Picardi define como la "fase cinética", que duraría de 1967 a 1979 en la obra de Calderón. Se trata de un momento importante en el trabajo de esta artista, definido por el uso de pintura acrílica, colores planos y fuertes contrastes en composiciones geométricas, rítmicas, cinéticas y, a menudo, simétricas. Fue la época en que Calderón fue premiada por Marta Traba en un certamen salvadoreño, período en que sus obras —como *Mujer con teléfono* (1973), de complejos patrones rítmicos en rosas y verdes— contenían comentarios sociales y reflejaban la intranquilidad de la vida urbana moderna.

La sala en la que se presentaban las obras de este período —que por su calidad e interés histórico y artístico ameritarían una exposición propia— padeció de cierto recargo visual. La sala fue atravesada diagonalmente con una línea de guiones blancos sobre el piso negro, que creaban "un camino", que citaba el del título de la exposición y servía

para dividir el salón, creando un espacio para la presentación del video. En el centro, se erguía la columna con recortes de periódico, rodeada (como en todo el resto de la muestra) por un círculo de inescrutables piedras blancas. Al fondo de la sala colgaban los telones diagonales que sostenían las pinturas. Todos estos elementos produjeron un ambiente dinámico que animaba al visitante a seguir el recorrido, pero que también competía visualmente con las obras tan interesantes y poco vistas de este período de Coqui Calderón.

Como bien demostraban tanto la exposición como el texto del catálogo, la fase cinética de Calderón terminaría con la serie de *Nalgarios*, caracterizados igualmente por la repetición de formas geométricas, colores contrastantes, y el rol principal del movimiento dentro de las composiciones. La retrospectiva de Calderón también mostraba claramente cómo en la década de 1980 esta artista giró hacia un interés por la figura humana y el paisaje, en obras de carácter lírico que anunciaban su enfoque en la naturaleza como mujer, tema que la ocuparía casi continuamente durante las próximas décadas. Sin embargo, se produjeron interrupciones interesantes hacia 1984 cuando creó una serie de obras políticas sobre papel, y nuevamente de 1987 a 1989 cuando pintó la serie de lienzos titulados *Serie Panamá o Vientos de furia*, en los que protestaba contra la corrupción y falta de libertad impuesta en Panamá por los gobiernos militares. Son especialmente valiosos estos trabajos porque colocan a Calderón como uno de los pocos artistas pa-

nameños que han defendido sus convicciones políticas a través del trabajo artístico. Cabe destacar aquí otra innovación de la retrospectiva de Coqui Calderón: la serie de obras políticas de fines de la década de 1980 fueron presentadas al público en un espacio alterno, específicamente la Casa Góngora, estructura colonial restaurada que se encuentra en el Casco Antiguo de la ciudad de Panamá. Por tratarse de obras que no coinciden con el desarrollo temático de sus trabajos —aunque sí con el estilístico—, pareció acertado el uso de otro espacio expositivo, en el cual también se presentó el video sobre la artista. (De igual manera, sus obras más recientes fueron presentadas al público en la Galería Arteconsult).

El período de la década de 1990 en la obra de Calderón, durante el cual produjo pasteles y acrílicos sobre lienzo, fue presentado en la planta alta del Museo de Arte Contemporáneo. Se trata de una época caracterizada por la creación de paisajes, bodegones, y hacia fines de la década, múltiples interpretaciones del paisaje y la mujer, a veces a manera de ángel, otras como madre naturaleza, y siempre dentro de composiciones de fondo geométrico y colores intensos. Dentro del contexto de la retrospectiva, resaltaba la presentación de bocetos por la artista (que habitualmente están clavados en la pared de su estudio), expuestas ahora como preciosas miniaturas de color y composición, y a la vez como explicación silenciosa de su método de trabajo, desde el bosquejo inicial hasta el lienzo de grandes proporciones. Son precisamente estas grandes pinturas las que ocupan la última sala de la muestra, que impresionó por la armonía de su montaje. Son trabajos de mucho color sobre paredes temporales de tonalidad tranquila que multiplicaron el espacio disponible, produciendo una ambientación exitosa.

La exposición retrospectiva de Coqui Calderón ha debido permanecer abierta durante un período mayor del mes programado, tanto por su valor histórico como por la oportunidad que ofreció al público y a los conocedores de formar conclusiones propias sobre la labor de esta artista panameña. Como parte de este propósito, resalta la profundidad y extensión del estudio histórico que acompañó la muestra y que ofrece luces sobre el desarrollo artístico de Calderón, junto con un análisis estilístico de sus trabajos. Todos estos elementos contribuyeron a mostrar los logros y las experiencias en la carrera de la artista homenajeada que, a fin de cuentas,

deben ser los legados de una buena exposición retrospectiva.

Mónica E. Kupfer

Aristides Ureña Ramos

Galería Arteconsult

Aristides Ureña Ramos, pintor panameño residente en Florencia, presentó su más reciente exposición en Panamá bajo el título *itookpanama*, citando —en letras minúsculas— la famosa declaración del presidente norteamericano Teddy Roosevelt cuando se involucró en la independencia de Panamá para promover el interés estadounidense por construir el canal interoceánico en la nueva república. Esta exposición refleja la intención de Ureña de crear sus propias crónicas históricas que, como *docufábulas* visuales, dejan testimonio —visto por sus ojos surrealistas— de hechos importantes en la historia de su país natal.

Las once obras en técnica mixta sobre lienzo exhibidas pertenecen a un grupo de 76 que conforman la serie completa de *itookpanama*. Los títulos de los lienzos, siempre de relevancia para este artista de preocupaciones lingüísticas, hacen referencia a la independencia de Panamá de Colombia (el 3 de noviembre de 1903) y a otros hechos de la historia nacional, así como a la naturaleza tropical (manglares, ríos, mares), leyendas (como la de la Tulivieja) y costumbres (como la celebración anual de la zafra de caña de azúcar). En otras obras de esta serie, Ureña representa visualmente su imagen de los sueños de los europeos y norteamericanos que construyeron el canal de Panamá, pero también los sueños de la gran población afroantillana sin cuyo trabajo no se hubiera logrado crear la vía interoceánica.

En *El día en que nació mi país*, obra emblemática de esta exposición, Ureña pinta su imagen de Panamá como un monumento barroco que surge del mar azul hacia un cielo luminoso. En el horizonte se perciben pequeñas nubes lluviosas sobre un cielo claro en el que flotan niñas-ángeles de broma, que sostienen paraguas como paracaídas, y a las cuales vemos desde una curiosa perspectiva que nos presenta sus entrepiernas y no sus caras. El mar está repleto de peces que escupen agua como en las fuentes del viejo mundo, rodeando el conjunto central de la composición. Este Panamá, según Ureña, contiene una gran cruz cargada de rojos corazones ardientes, telas drapeadas, escudos y vegetaciones de las que brotan rosas negras hacia el mar. En el centro, vemos saliendo de la espuma, en proporcio-

nes variables y arbitrarias, una gran cantidad de mariposas, la bandera panameña, figuras de personas de diversas razas y edades, así como una paloma de la paz, en un todo que simboliza la nacionalidad.

En esta obra, como en la mayoría de las pinturas de Ureña, la composición está rodeada por un par de "cornisas", bordes que enmarcan la imagen central, que sirven para anunciar y reiterar el tema de la obra como "pregones" o coros musicales. Los elementos que aparecen en estas cornisas decorativas se repiten con frecuencia y conllevan una simbología específica para el artista. Se destacan, por ejemplo, los corazones apasionados, los navíos del destierro, las palmeras tropicales, los buses públicos, los hombres oscuros ensombrerados, las mujeres-madonas, las aves y los peces, por mencionar sólo algunos de los elementos del amplio léxico iconográfico de Ureña Ramos.

Ese mundo de Ureña está poblado por una surreal combinación de personajes y objetos que le sirven para narrar una historia, de la que simultáneamente se burla. Con su hábil manejo del dibujo, recuerdan el arte clásico, pero también el mundo de las historietas. Con una actitud abiertamente postmoderna y contestataria, Ureña Ramos cita los lenguajes del arte europeo y del arte indígena (como las molas kunas), de la publicidad de las transnacionales (como los logotipos de Del Monte o Chiquita), de la televisión, en fin, del

mundo globalizado del cual es ciudadano muy consciente. Además, dentro del juego visual e irónico que caracteriza su trabajo, encontramos citas —como pequeños "homenajes"— al estilo de maestros que lo precedieron no sólo en el arte panameño, sino también en la historia del arte occidental.

Por ejemplo, en *La muerte de Victoriano Lorenzo* (obra en donde Ureña pinta al héroe panameño no en el momento de su fusilamiento, sino después de muerto), el artista cita intencionalmente la manera y los colores usuales del panameño Juan Manuel Cedeño, así como en otras obras imita con respeto a otro coterráneo, el neoclásico pintor Roberto Lewis. *Creación de la bandera* ofrece otro ejemplo porque la figura de la mujer que cose la bandera panameña es una cita del San Sebastián del *Juicio universal* de Miguel Ángel. En *Homenaje a los poetas panameños* se percibe una relación con el trabajo sensual del pintor panameño Mario Calvit. De hecho, Ureña considera que algunas de sus obras son "puramente citacionistas", como en el caso de *Cuatro de noviembre de 1903*, composición alegórica que hace referencia al día en que se conmemora la bandera panameña.

A pesar de que Ureña Ramos emplea técnicas mixtas sobre lienzo en la mayoría de sus obras recientes, éstas se acercan más al dibujo que a la pintura. El pigmento tiende a ser delgado y de colores intensos. La mayoría de las composiciones están construidas

Aristides Ureña. *El día que nació mi país*, 2000. Técnica mixta sobre tela. 15,4 x 119,3 cm.

