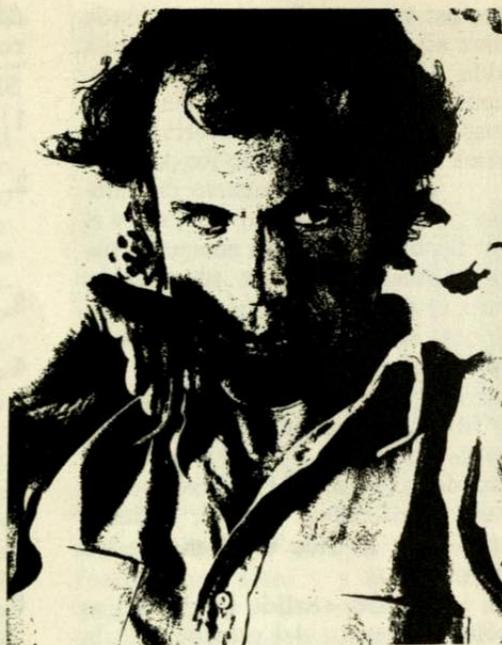


entrevista a juan luis rodríguez juan carlos flores



Conversamos con el artista JUAN LUIS RODRIGUEZ, en torno a las autodefiniciones de los artistas según movimientos, ismos y períodos.

P: Me interesa conocer Juan Luis si crees que en Costa Rica se pueden distinguir claramente representantes de determinados "ismos".

R: Si, claro, el problema es un poco enredado. Digamos que todo el quehacer artístico aquí tiene que ver con Europa. Primeramente se inician las escuelas de arte con la llegada de don Tomás Povedano quien viene de España y de don Enrique Echandi quien regresa de Alemania. Estos dos señores se encargarán de dar inicio a las primeras manifestaciones= enseñanzas artísticas que comienzan desde 1891. Apareciendo algunos grupos aislados que se desarrollan bajo los procedimientos tradicionales o dentro de un concepto clásico-académico desde luego producto de las enseñanzas de esos dos primeros pilares de la pintura costarricense.

Lo que pasa es que la adecuación de un estilo, en este caso francés a nivel tropical, varió un poco y se produjo una pequeña confusión; tenemos el ejemplo de Teodorico Quirós en la plástica, que trajo directamente una formulación impresionista y esa formulación impresionista la desarrolló y después se dijo que él inventó el paisaje costarricense

se con una fórmula impresionista que es la que el empleaba. Esa forma impresionista fue mejorándose y adecuándose en el transcurso de su proceso creativo hasta llegar a ser un aspecto tropical de un impresionismo, hasta llegar a ser una cosa muy de él con cierta originalidad, un primer planteamiento del paisaje, en cuanto a la luz y al contacto directo. Después apareció Manuel de la Cruz con el expresionismo, digámoslo así. El no lo desarrolló aquí, lo desarrolló en sus exilios, lo fortaleció un poco por aquí, por allá, pero a otro nivel. Después está el caso de Paco Amighetti que desarrolla el expresionismo con un carácter cubista si se quiere, por la manera como trata el grabado (sus xilografías). Es un expresionismo a la manera costarricense o latinoamericana, como lo es el expresionismo en el caso de Guayasamín; no es un caso único y aislado, tiene sus rasgos muy costarricenses en Amighetti, pero es un expresionismo traído ya no de Francia sino probablemente de Alemania, de la influencia que él tuvo en cuanto al conocimiento que adquirió con la plástica alemana, durante sus viajes por Norte y Sudamérica, además de ese sabor a pueblo nuestro. Esa tristeza-alegre del tico: mezcla de pereza y melancolía, que solo se ve alterada cuando aparecen los llamados patrióticos nacionales para defender alguna causa noble de nuestros vecinos. En esta esencia de artesanía creativa y desconocimiento de nuestra propia realidad histórica,

aparece don Francisco Amighetti con sus personajes heridos bajo la simetría de sus jachas, o con ese último homenaje que rendimos a nuestros queridos y aburridos compatriotas.

También en la literatura existe y en la música. Quizás la música y la literatura por ser estos dos lenguajes los más institucionalizados, los que más influencia de Europa reciban. Digamos que la música nuestra, si se puede llamar así, todavía no logra hablarnos con nuestras propias voces, salvo los textos que la logran salvar o una que otra cancioncita que nos conmueve y que nos seguirá conmoviendo. Pienso que la orientación que durante tantos años llevó nuestra escuela de Artes Musicales, en el sentido de formar intérpretes y no compositores, ha sido uno de los factores para encontrarnos casi solo con un grato compositor. Todavía estamos a la espera del buen uso de toda esa recopilación de sonidos y de textos dispersos en esas dos provincias que serían talvez las únicas que nos salvarían, como son la provincia del Norte y la provincia del Este.

La literatura es la que más autenticidad nos ofrece. Yo diría que el campo literario ha sido el más favorecido, no sólo por ser el lenguaje escrito el de más cotidianidad, sino que además por haberse fortalecido con el auge de la edad de oro en la literatura latinoamericana. Otro elemento que favorece es sin duda alguna la predisposición de nuestros pueblos para comunicarse por medio de la literatura.

En cuanto a otros ismos, diríamos que alguna capacidad de algunos artistas para expresarse, más lo que pescan de las corrientes europeas como de otras culturas que facilitan algunas formulaciones para encontrarnos con matices surrealistas. De ahí el fortalecimiento de esas facturas con la literatura latinoamericana.

Vemos cómo las etiquetas se asoman para hacernos ver cosas como realismo fantástico, hiperrealismo, primitivismo, acuarelismo criollo o últimamente con el trópico performance.

Este vacío y negación en la mayoría de los casos de nuestro nacimiento, esa autotraición tan lamentable, producto de no haber vivido y de no sentirse a gusto con su

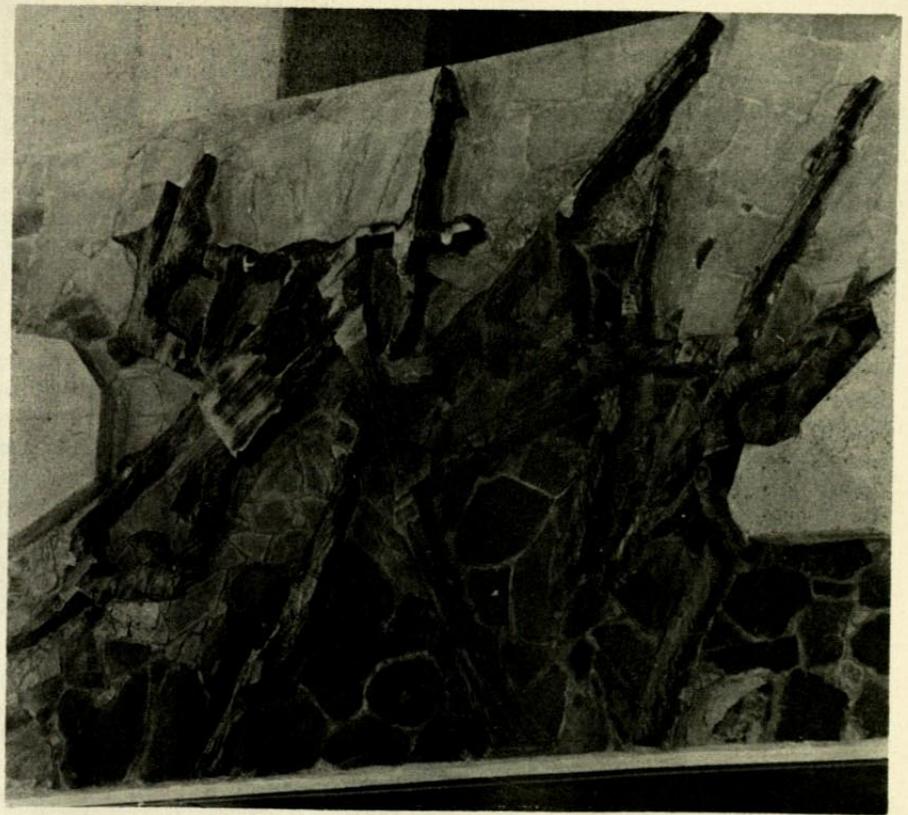
propia piel, es precisamente lo que determina el recurso de las etiquetas para defender una llamada pintura nacional presentándola como obra artística.

P: Juan Luis, hay una cosa que me intriga; generalmente cuando se enfoca determinado movimiento, digamos el Surrealismo en Europa, fundamentalmente, se da un marco de referencia, cual es Francia, la cultura europea, ¿cómo, pues, un artista latinoamericano se puede llamar, por ejemplo, hipotéticamente, surrealista si no tiene ese marco de referencia, aún cuando haya estado en Francia, y se va a desarrollar en otro medio?

R: Sí, eso es una aclaración muy importante.

Ofreceré ejemplos que van a fortalecer esa aclaración tuya.

Efectivamente, cuando no hay ese marco de referencia en el Surrealismo. El Surrealismo estuvo, está centralizado allá y no porque allá se producen los mejores artistas surrealistas plásticos, sino porque ahí se concentran. El padre del Surrealismo: André Breton, junto con sus ayudantes, lograron darle una unidad y formar un núcleo muy importante y toda la gente llegó y sigue llegando allá, como cuando se va a Roma a ver al Papa, una cosa así; esas inquietudes religiosas son lo mismo que las inquietudes pictóricas. En cuanto a la gente que se siente cerca del Surrealismo, se va allá y se compenetra de ellos. Una cosa muy importante es que ellos se protegen entre sí y hacen grandes exposiciones y no participan en otra cosa que no sea Surrealismo, no se autollaman Surrealistas, sino que son, cuando se les reconoce una cierta originalidad, un aporte más al surrealismo. Vengo de leer "Los Caminos del Surrealismo" de Breton, es el último libro que ha salido y me acuerdo de compañeros míos, por ejemplo Camacho de Cuba, a quien conocí cuando llegó por allá y ahora aparece como uno de los últimos valores surrealistas y otros más; hablo de él porque es latinoamericano. Un surrealista aislado en Costa Rica pues, me parece muy raro, por lo sencillo; poniendo el caso de Lam es un surrealista auténtico, probablemente se hace en New York, pero trae un bagaje de conflicto mezcla chino-negro y del problema de liberación del esclavo o del negro cimarrón cubano; toda esa cosa más la voracidad de la



selva del Caribe, que hace de él uno de los más auténticos, la traía consigo mismo, la respiró y la transmitió a su manera. Lam nace e inmediatamente lo incorporan al movimiento, pero él en ningún momento se siente pintor surrealista. El surrealista en primer lugar hace una pintura surrealista si es surrealista, pero nunca está pensando en la etiqueta, son los otros los que dicen si ésta es una obra surrealista válida o no, tiene tendencias surrealistas, es un valor o no, o es una mezcla. Es importante la confrontación, lo que me parece importante es que si de verdad en nuestro país existen pinturas surrealistas que aportan algo a ese movimiento, porque ellos no permiten que se haga una repetición; los que se acercan y están ahí son gente que está haciendo crecer más el movimiento, no es un plagio de lo que se ha hecho, sino una elaboración, una superación de lo que se ha hecho. Por ejemplo, superar lo que Max Ernst ha hecho, pero no plagiarlo, que es el problema nuestro. Nuestros escasos medios de cultura o la poca información que tenemos permiten la no originalidad; es un móvil hacer parecer en un aspecto mítico que hay pintores surrealistas. Digo que hay talentos con gran capacidad y sensibilidad, ahora si de verdad son surrealistas, tampoco estoy negando que lo sean; deberían irse a allá a confrontar con esa gente que está compenetrada y entiende qué es lo que se

busca y hasta dónde se le puede clasificar de esa manera, pero tendrían que estar allá por la confrontación misma. Hay que acordarse que el Surrealismo es un nombre que viene de Europa y se le aplicó a los artistas que participaban de esa tendencia y los latinoamericanos lo han empleado, lo han acogido.

Nuestros artistas dicen hoy: soy surrealista, un término europeo; claro, nuestra cultura es europea.

A mí me parece que, si de verdad hay surrealistas aquí, al menos deberían ir a otro tipo de fuente y decirse que son pintores antropomórficos, porque eso es el Surrealismo nuestro; sin embargo, esas cosas como que les da vergüenza pronunciarlas o no las entienden.

P: Hay otro punto que me interesa, Juan Luis, y es en torno a la influencia francesa en nuestro medio; parece tener mucho énfasis a través de la plástica, tu relación con la cultura francesa, sea como pintor, como allegado a los canales culturales, sean éstos oficiales o libres de la misma Francia, nos pueden dar una idea o un acercamiento a la importancia, volumen de esta influencia francesa.

R: Sí, pero quiero remontarme un poco más atrás, la influencia francesa y no francesa, europea, alemana, inglesa, holandesa, belga.

Influencia francesa es importante no sólo en la plástica y no se necesitaba que alguien, el 1%, 1/2% de la clase menos favorecida socialmente hablando, quién era yo, quién fue y puso los pies allá para enterarse de eso; no, yo me acuerdo muy niño con mis familiares, mis primos obreros quienes invertían su salario íntegro en literatura, porque les interesaba leer, cultivarse, autodidactas. Ver pasar en frente mío la obra de Víctor Hugo, oír hablar de Balzac, etc. En la escuela misma hacíamos campeonatos para ver quién había leído todas las obras de Julio Verne, me sentía complacido con los libros de Víctor Hugo. La música todavía; bueno, es que los medios de cultura no están al alcance de las clases desfavorecidas, materialmente hablando, hay que irlos a buscar, a veces cuesta mucho y hasta se los niegan a otros, cosa grave en nuestro país. Espero se corrija, o se haya corregido esto ya. Los libros que uno disfruta y considera válidos deberíamos desprendernos de ellos para que circulen por todo lado; entre más gente los lea mejor, es una manera de contribuir haciendo algo por la patria si es que se quiere; pero cuando se dice que el libro es mío y lo guardo en una esquina y no lo doy a nadie, es una barbaridad, es contribuir a la complicidad del analfabetismo.

Yo me inicié aquí con todas las bases, las bases nuestras de estos pilares como Quico Quirós y otros más; importante es que sucedan porque de algo se tiene que partir; definitivamente las cosas que yo pescaba en cuanto a lo que llegaba de literatura sobre arte, era pintura, más que todo de tipo Expresionista-Impresionista. Si no era el cine que nos difundía la Historia o las obras de arte, eran las bibliotecas, y sin quererlo esa formación es la que obtuvimos la gente de mi generación. Yo estaba haciendo una pintura de tipo Expresionismo-Impresionismo, mezclados los dos, casi un fobismo, era un poco enredado, todo el mundo exaltaba esa labor mezclada. Te voy a contar una anécdota:

En 1955-56 realicé una exposición en el Centro Cultural Costarricense Norteamericano (cuando el Centro se encontraba en la Avenida Central al lado de lo que era la soda La Garza). Recuerdo que la directiva y la presidencia del Centro la componían personas como don Kiko Quirós. Pues bien, en esa exposi-

ción encontré a una señora alemana quien trabajaba para el servicio cultural de su Embajada. Esta persona visitó mi exposición y me dijo que mis pinturas tenían una influencia de "Kupcka" (Pintor Rumano) pero que también había en mis cuadros algo de "Rowault" pero que yo tenía que ver con la pintura de Kokoschka (pintor austríaco-paisajista) y que "Vincent" aquel libre-místico que llegó a ser (gracias a su hermano "Theo") el más grande pilar del Expresionismo abstracto, no tenía que ver nada con mis cuadros pintados en aquel entonces con pintura de aceite (óleo) y a quien yo sólo conocía al través del cine y de reproducciones, pues los otros mencionados antes no sabía quiénes eran, nuestras bibliotecas y nuestros cines no los difundían.

Al día siguiente esa señora alemana regresó con varios libros y entre ellos el de Kupcka y me di luego a la tarea de copiarlos hasta saciarme. Recuerdo que sólo Georges Rowault me impresionaba, especialmente en aquellas reproducciones de escenas del cementerio (desastres de la guerra, pinturas realizadas con témpera). Años más tarde, en los museos franceses me di cuenta que aquellas reproducciones de Rowault no tenían nada que ver con los originales, pues el aspecto de esmaltado que sí ofrecían en los originales, no aparecía en las reproducciones. También me di cuenta del conocimiento tan grande que este pintor tenía del Vitral, probablemente es por eso que sus personajes aparecen como si fueran amputados. Sobre Kupcka, es este artista de esos tres mencionados el único que todavía allá por 1965 seguía perdurando. Las disecciones anatómicas de sus figuras poseen una belleza y una búsqueda pocas veces exaltadas en los valores plásticos: ese clínico de los vasos sanguíneos plásticamente olvidado. Podría decir que Rowault fue superado en aquella época de mi aprendizaje; al menos me sirvió para darme cuenta de la confusión que ofrece la mayoría de las veces la obra reproducida.

De Kokoschka, bueno, es el tipo de pintor que creo sigue perdurando en nuestras academias de arte. Ese aspecto exteriorizado expresionista del medio ambiente o de los personajes, ese porcentaje de terapia ocupacional en la pintura, llevada en algunos casos en Oscar Kokoschka a concebir paisajes —pinturas maravillosas. Esa terapia del

buen uso del pincel o del lápiz.

Entonces yo creía que al exaltar mi pintura en mi medio era una cosa maravillosa. La necesidad de viajar a Francia nace de ahí para saber si de verdad eso que decían los críticos tenía un valor. Lo que me decía mi gente aquí, en la que yo creía. Cuando llegué a Francia me encuentro con que lo que yo estaba haciendo era de ellos, les pertenecía y yo que creía que era mío, por la manera de hacerlo, y eso se hacía en las calles, hasta para el turismo, y aquí era considerado como algo bueno, había sensibilidad, solamente, pero no para decir que había un tipo de formulacionismos que era totalmente ajeno al medio que lo producía; así nació la primera confrontación: sentir primero si de verdad había algo que decir en mí y buscar los medios afines a ese algo que se supone tenía, o un fracaso. Fue una confrontación muy valiente, pero muy dura enfrentarla a los 23 años, cuando se liquida la profesión. No hay que olvidar que yo tenía bajo mi responsabilidad (y esto a los veinte años), el primer laboratorio micropaleontológico en calidad de asistente del mismo, para toda América Latina. Dedicarse al arte y encontrarse que lo que se lleva es una cosa de pulpería por allá, por eso hablo mucho de "pulpería de la pintura" y pulpería del arte. Es refiriéndome a eso, a esas no correcciones en el arte que no hacen muchos de mis colegas y que no contribuyen a la evolución pictórica o cultural del país. Entonces había que buscar otros medios, y ahora vuelvo un poco a lo anterior, por ejemplo: es cierto que don Teodorico Quirós trajo aquí una idea del paisaje, había que traer algo para arrancar, pero también en esa época tal vez era imposible plantear otras cosas; a mí me parece que hay que llegar a un lugar y absorber toda la cultura, pasarla por muchos tamices, es decir, digerir esas cosas y tratar de ver qué se adecúa de ellas, qué nos sirve, para arrancar. Dentro de toda esta alteración histórica que estamos viviendo, hay que al menos digerir cuando hay la oportunidad de atravesar el Atlántico para servirse en la buena forma. Creo en la honestidad de estas personas, lo que creo que hubo fue una limitación de no poder adecuar al máximo eso que ellos creían; de todas maneras estamos para corregir nuestros errores y para que no se repitan en las futuras generaciones ni dentro de nuestras academias de arte. ■