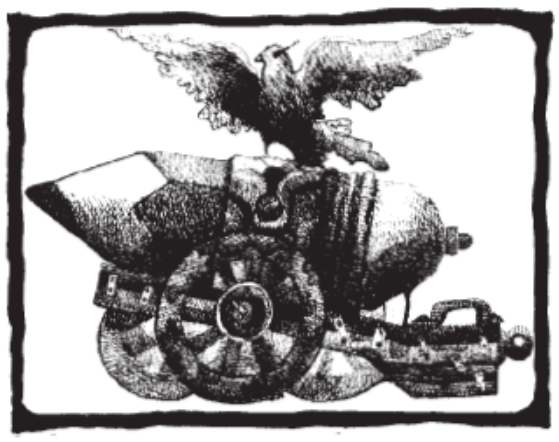
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

NÚMERO

6

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

Abril/Junio 1993

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

El pintor debe ser un filósofo visual. Entrevista con Miguel Hernández. Rafael Cuevas Molina



Egresado de la Escuela de Arte Plásticas de la Universidad Nacional es, a los 32 años, uno de los más sólidos valores de la plástica nacional. En el atardecer del 27 de febrero, cuando recién se habían otorgado los premios nacionales 1992, conversamos con Miguel Hernández en su casa-taller en Heredia. Miembro del Grupo Bocaracá (Premio Nacional de Pintura 1992), Miguel fue desgranando en la penumbra del atardecer su ambición de ser un artista total.

En 1983 obtuviste el Premio Nacional de Dibujo Aquileo J. Echeverría, y en el 82 el Primer Premio del Primer Salón de Dibujo "Tomás Povedano";en 1992 al grupo Bocaracá se le otorga, y a vos dentro del grupo, el Premio Nacional de Pintura. Hay, entonces, una distancia de diez años entre la primera vez que sos premiado en Costa Rica por tu obra, y este último premio en el cual colectivamente participas. ¿Qué ha significado para tu trabajo plástico, para tu trabajo creativo este período de diez años entre uno y otro premio?

En el período de los diez años hubo muchísimos cambios, sobre todo en la pintura, en la forma de ver las cosas. Hace diez años, cuando me dieron ese premio, precisamente yo venía recién salido de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, y era como el primer contacto que tenía, mis primeros pasos a nivel de exposiciones y de confrontación de la obra con el público; y sí, cambiaron muchas cosas, desde mi concepción de la pintura hasta mi visión del mundo. Yo creo que influyó mucho que hubo un tiempo que estuve viviendo fuera, y tuve mucha oportunidad de ver cosas que me faltaba ver, desde pintura académica y moderna, como Picasso, Matisse, etc., hasta los pintores contemporáneos; y eso modificó muchísimo mi trabajo, mi concepción.

Vos saliste de Costa Rica a hacer una maestría a Estados Unidos. ¿Ella en qué te ayudó a crecer?

Bueno, antes dibujaba por el solo hecho de dibujar; yo creo que eso es básico; tener ese placer, sentirse bien cuando uno dibuja. A mí me preocupaban siempre problemas de tipo existencial; al salir empecé a conocer otras corrientes. En Estados Unidos, por ejemplo, me di cuenta que ellos nos ven a nosotros como pintores folclóricos. Lo primero fue un choque a ese nivel porque los pintores latinos tenemos toda una formación diferente; vas al Museo de Arte Moderno y encontrás que quizá hay tres pinturas de latinos que son importantísimos; Siqueiros, Orozco y Frida Kahlo y nada más. Entonces fue como una especie de choque, y creo que hasta ahora me está ayudando para ver cómo puedo revertir todo eso, para verlo desde una perspectiva como latino.

Ese "folclorismo" que se le atribuye a la plástica latinoamericana vos ¿cómo lo valoraste?

Los pintores latinoamericanos somos más visuales, más figurativos, nos gusta más el cuerpo, contar la historia, pero la mayoría de los pintores en Estados Unidos no son así sino que son de tendencia abstracta, por ejemplo, o minimal. Entonces llega uno con grandes deseos de dibujar y se encuentra con que es otra cosa, nadie valora eso, a nadie le interesa, más bien lo ven con cierta distancia pues sienten que es caer en lo anecdótico. Esto me ayudó porque durante un tiempo estuve inmerso en ese mundo, y yo me decía "estamos perdidos nosotros"; pero después me di cuenta que lo positivo era rescatar todo lo que nosotros tenemos pero también innovar. Yo diría que lo bueno ha sido que he conocido las reglas del juego de la metrópoli, precisamente para no entrar en el juego de ellos, para saber ubicarme.

Cuando salís del país te encontrás con un mundo cosmopolita que te permite ubicarte mejor en el ámbito de la plástica contemporánea mundial. En muchas oportunidades, no solamente en lo referente a la plástica sino en general, en nuestra universidad se habla de que somos una universidad muy provinciana. Remitamos eso específicamente a la formación plástica, ¿vos dirías que tenemos una formación muy "provinciana" en el ámbito de la plástica en la Universidad Nacional?

Yo creo que no, pero sí tenemos algunas desventajas respecto del manejo de información, porque nos llega muy poca. Pero podríamos hablar de provincianismo en la medida en que el personal docente no se preocupa lo suficiente por su propia superación. A veces hablan despectivamente de los "pintores newyorkinos", pero muchas veces no se preocupan lo suficiente por estudiar y ver lo que está pasando. Yo veo que se quedan con Picasso y nada más, no se actualizan. Por ejemplo, podrían preocuparse un poco por la semiótica de la pintura, por el valor del signo, por el valor de lo matérico. Entonces, en ese sentido, yo creo que sí tenemos desventaja. Yo no creo que la verdad está allá, ni mucho menos, sino que hay muchas verdades y si hay algo que nos puede salvar a nosotros es buscar la nuestra. Porque el otro problema es "estar a la moda", y la moda pasa muy rápido y de pronto te das cuenta que ya estás fuera de moda. En mi opinión, en Costa Rica los mejores pintores son los que están trabajando desde hace muchos anos en una temática y son casi desconocidos. Muchos, sin embargo, al no estar informados, no se dan cuenta que están haciendo cosas buenas, no saben la dimensión de su propio trabajo.

Hace algunos años Isaac Felipe Azofeifa me decía que a Costa Rica no llegan las olas de los cambios sino la espuma, que es una bella metáfora para decir que, posiblemente, se está en un recodo para muchas cosas. Ahora, de ser eso negativo, se puede subsanar de muchas formas, entre otras saliendo del país, no necesariamente a estudiar, simplemente a viajar, a conocer. Vos has estado en otras partes...

En México, por ejemplo, en donde hay otra verdad, con todos los pintores pintando puñales, corazones, Vírgenes de Guadalupe, la muerte, que tienen para ellos un significado muy propio, y con lo que hacen cosas muy buenas. También he estado visitando pintores en Panamá, en Venezuela, en Inglaterra, Francia, Italia, donde he conocido a los pintores "punta de lanza". Yo he procurado ver e informarme porque siento que eso es básico en la pintura.



Hace diez años, cuando obtuviste estos premios, eras básicamente un dibujante y hoy, ¿qué sos?

Para mi el dibujo es la puerta dorada, es lo fundamental. Pero sobre la base del dibujo me gusta componer y recomponer. Ahora trabajo más mixto, porque mezclo dibujo con óleo, y ya no me interesan tanto esas divisiones que antes se hacían; ahora todo es válido. Más bien lo malo es cuando, como la nuestra, la pintura está muy enmarcada dentro del modelo del gusto general, mientras que su papel debería ser romper con todos los modelos establecidos. El pintor debe ser, a mi parecer, un filósofo visual; no se trata de ser diestro representando un rostro con todas las luces y colores, se necesita más que eso, de ahí que podamos decir, con Da Vinci, que la pintura es mental, es de organizar ideas y de proponer cosas. Por eso ya no es tan preocupante si lo que estoy haciendo es dibujo, pintura, escultura, objeto tridimensional o instalación.

En algún momento decías que en Costa Rica no hay un arte de "ruptura", ¿será que es este un medio muy complaciente?

Yo creo que sí; tal vez desde las causas geográficas y la poca exigencia del medio viene la cosa. Un artista bueno, en el sentido apuntado, no vendería nada aquí. A veces es tan ridículo que si yo dibujo un torso al que no se le ve la cabeza y se le ve el pene, pues ya no se puede vender ni mucho menos. Material sí hay para trabajar, precisamente porque como todo está como dormido, uno puede hacer cosas impactantes.

A partir de la década del 80, hay un auge de la producción pictórica costarricense, ¿qué pensás de eso que podríamos llamar el "boom" de la plástica costarricense, al cual, de alguna manera, también perteneces, porque ubicas tu producción plástica en esta década del 80?

Yo creo que es un "boom" tremendo que llegó hasta aquí. En los 80 se dio un "boom" a nivel mundial impresionante. De pronto los pintores empezaron a viajar muchísimo y a vender muy bien. Yo no vendo en Costa Rica, pero sé de amigos que venden en setecientos mil colones, en un millón de colones una pintura. Entonces, yo siento que mucha gente se empezó a motivar de ver tanta plata, y que había tanta gente estudiando; pero seguramente no será sino hasta dentro de unos años cuando en verdad sabremos qué será lo que realmente nos quede de bueno de este "boom"; pasará algún tiempo para que se separe la paja del trigo, para que se decanten los verdaderos valores de los que no lo son.

Yo pienso que muchos de los pintores jóvenes que hoy se integran a la plástica costarricense o que empezaron a integrarse en los 80, de alguna forma también son el producto, como vos, de la formación en las universidades...

Exacto, eso es indudable, y en eso la Universidad Nacional está dando excelentes frutos a nivel nacional; en dibujo, por ejemplo, casi siempre es la que se lleva los premios. La universidad juega un papel importantísimo, pues le permite mayor acceso a los instrumentos básicos de la expresión plástica a la gente.

Hablemos un poco sobre el Grupo Bocaracá. ¿Cuándo nace este grupo y por qué?

No estoy muy claro porque yo estaba en Nueva York cuando se fundó y me invitaron a integrarme cuando volví. Lo que llevó al grupo a formarse fue la necesidad de unir esfuerzos sobre todo económicos, no tanto una línea definida, sino aunar esfuerzos para poder viajar, para poder hacer exposiciones juntos y para poder presentar proyectos a galerías en otros países. También no se metió a todo el mundo, sino que parece que se seleccionó de acuerdo con que hubiera cierta intención o similitud por lo menos de investigación, y también con ciertas ideas que podemos llamar contemporáneas. El grupo ha desarrollado varios proyectos y está por sacar un libro. Tiene dos personas que son los teóricos, los que escriben, con los que compartimos.

Deberíamos, por lo tanto, establecer una

diferencia con lo que han sido otros grupos en Costa Rica. Podría mencionar, por ejemplo, al Grupo 8, que marcó una pauta dentro de lo que era el desarrollo histórico de la plástica costarricense en un determinado momento, al introducir una serie de nociones nuevas. Y ellos se lo plantearon básicamente como eso, como una problemática conceptual que cambiaba la noción de la plástica, de lo que había que hacer , etc. Bocaracá...

No, Bocaracá no. Los miembros del grupo tienen una gran capacidad de viajar. Había algunos a los que veía en Nueva York hasta cuatro veces al año; pero plantear una posición o buscar una ruptura evidentemente no la tiene. Pero, de alguna manera, se da como de rebote, porque aunque hay mucha diferencia interna, hay unidad en lo que podríamos llamar un concepto contemporáneo.

¿Qué es lo que se le premia entonces a Bocaracá?

Yo creo que a Bocaracá lo que se le premia es su proyección a nivel internacional. Yo también creo que la Costa Rica de los 60 era muy diferente a la de ahora. Un grupo que plantee algo conceptual hoy, seguramente debería dejar de pintar, o hacer algo muy, muy radical porque las necesidades son otras. Así que la propuesta de Bocaracá es unir esfuerzos para poder crecer juntos, reconocer la imperiosa necesidad de salir, lo que era imposible hasta hace pocos años, y en parte todavía lo es, pero cuando unimos esfuerzos, pues eso es posible. Da respuesta a una necesidad específica. Entonces, yo creo que la visión de Bocaracá es, humildemente, que cada quien pinte lo que pueda y promocionar, porque hoy, en este mundo, es muy difícil lograr cosas uno sólo.

Sin embargo, me decís que ustedes en algunas oportunidades se reúnen y discuten...

Sí, y es muy importante esto. Pero donde yo me nutro más es en conversaciones con otros pintores, sobre todo con un pequeño grupo alrededor de la Galería Jacobo Carpio, donde la discusión es más intensa, y donde es muy fuerte la crítica entre nosotros mismos, y en la que a veces participan críticos de arte de otros países que vienen invitados especialmente...

Eso se hace en un circulo bastante cerrado.

Es una lástima. A veces se anuncian, pero generalmente es muy cerrado. Y no es la intención de la Galería el ser tan cerrado, pero llega muy poca gente. Eso me aporta muchísimo.

Tanto Bocaracá como lo que hace la Galería Jacobo Carpio son esfuerzos desde lo privado, donde el Estado no juega ningún papel ni como gestor ni como apoyo, a no ser un apoyo en el nivel del reconocimiento a partir de este premio. Entidades que se supone debería apoyar, la proyección de los plásticos (como la Galería de Arte Contemporáneo o el Museo de Arte o el Ministerio de Cultura) no han asumido este papel...

No lo han asumido sobre todo por falta de visión. No han tenido un papel tampoco en toda esta explosión de la plástica de la que hablamos antes. Posiblemente ni saben lo que está pasando. Más bien el Museo, cuando trae exposiciones, trae pintura malísima, es impresionante la curaduría que hacen. El Ministerio no está haciendo mucho y el Museo no hace casi nada. El problema está en que tienen buenas intenciones, pero les hace falta perspectiva. Además, podría ser que hiciera falta un poco de humildad y no creer que lo saben todo; podrían consultar un poco sobre a quién traer, por ejemplo. Pero eso es difícil cuando hay poca formación. Al público también hay que educarlo.

Hablando del público, a diferencia del teatro, que en la década del setenta formó un público , no han habido políticas específicas para formarlo en el ámbito de la plástica...

Sí, el ámbito de la plástica es muy pequeño, las personas que van a las exposiciones siempre son las mismas. El problema también está en que el arte se ha convertido de una gran pulpería, con esos precios astronómicos qué alcanzan las obras y que sólo puede pagar una élite o las grandes corporaciones. Eso ha pasado en todo el mundo, no sólo acá. Es terrible porque la pintura es, hoy, para élites.

En este contexto entonces, ¿qué debe hacer el artista?

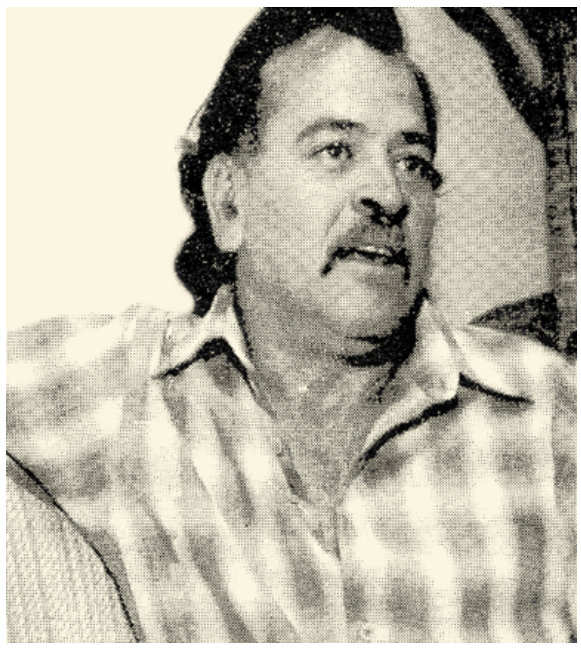
Yo creo que el artista (no necesariamente un pintor o un dibujante) es la persona que tiene una actitud ante algo y está muy clara de lo que está pasando en política, en filosofía contemporánea y toma una posición. Es así como el último movimiento en arte vuelve a ser el arte político, que implica el racismo, el feminismo, la represión de las dictaduras, los gays, etc. Yo, por ejemplo, estoy trabajando en eso. Estoy trabajando en cuadros que no son para decorar una sala, sino reflexiones sobre nuestra realidad.

Y con tus estudiantes en la Universidad Nacional, ¿sentís que ellos están comprometidos con una visión del artista como la que estás planteando?

El problema que nosotros hemos heredado es el de la fragmentación, por eso siempre nos estamos planteando, por ejemplo, de que si esto es dibujo o es pintura. La solución para ello es una concepción de totalidad, holística, del mundo, donde se entienda que el arte separado de la realidad no hace nada, y que adquiere sentido dentro de un contexto determinado, y que el arte es una respuesta determinada y específica a una sociedad, también determinada y específica, que la provoca.

El actor tiene que alimentarse de la vida y tener ojos para verlo todo. Entrevista con Remberto Chávez.

Rafael Cuevas Molina



Con tono enfático y apasionado Remberto Chávez, Premio Nacional a la Mejor Dirección Teatral de 1992, se refirió a sus preocupaciones artisticas. Con su trabajo y su credo muestra que solo la labor constante y disciplinada lleva a la obtención de logros.

Que el otorgamiento del Premio Nacional, Remberto, nos sirva de excusa para conservar sobre tu trabajo actual y las búsquedas que estas haciendo dentro de el…

A mi me Interesan básicamente dos tópicos referentes uno al teatro, al espectáculo teatral, y otro a la preparación del artífice, del hacedor, del espectáculo. En lo que respecta de la preparación, me refiero a ella entendida como disciplina constante, cotidiana, tanto del actor como del director, del escenógrafo, etc. La necesidad de la disciplina cotidiana no es exclusiva de la gente de teatro; la tiene que tener el músico, el deportista, etc. Pero sucede un fenómeno curioso con la mayoría de los actores, que hacen caso omiso de una preparación. Si acaso llegan media hora temprano a maquillarse y para hacer uno que otro ejercicio bucal.

Cuando hablas de los actores, ¿Te referís a los actores en general ó a los de Costa Rica y aquellos con los que vos trabajas ?

Me refiero a los actores en general y, desgraciadamente a los de Costa Rica. Aquí hay una ley que se cumple a cabalidad, y es la ley del mínimo esfuerzo. Desgraciadamente existe esto entre los actores; y en mi opinión es falta de preparación o deformación, pero hay un gran facilismo. Esto lo ve uno con los estudiantes también. No hay cosa más rica y creativa en la vida de un actor (desde que comienza en la academia hasta la tumba) que los dos primeros años de estudio, porque ahí ellos tienen entera libertad para expresarse; y los ve uno y es un facilismo terrible. Lo mismo el actor. No hay cosa más difícil que entender a un personaje desde el punto de vista psicológico, desde el punto de vista humano, lo que le exige no sólo conocimientos teóricos (aunque estos son fundamentales); pero como va a entender a su personaje si de las veinticinco palabras que domina en el argot cotidiano no pasa. Y eso se repite también a nivel profesional, cuando se desconoce que el teatro y el actor tienen que alimentarse de la cotidianeidad y de la vida y que hay que tener ojos para ver todo, y que dependiendo de cómo te alimentes, así producís.



Esto me preocupa en la medida en que interfiere negativamente en un problema del que he intentado ocuparme, que es el trabajo del director con el actor. Forma parte de la búsqueda de una estética actoral; no se trata tanto de la semiótica del espectáculo, sino de ir encontrando una estética actoral partiendo del actor mismo. En este sentido, hay que aprovechar todo lo que han hecho los maestros del teatro de todo el mundo, pero sabiendo explotar básicamente el diapasón del actor, en el cual interviene una gran cantidad de factores: la idiosincracia, la cultura, el clima... Hay que encontrar el tempo ritmo de cada ser humano para trabajar con él.

A pesar de tener esas dificultades de las que hablas, es evidente que has alcanzado logros, relevantes puesto que se te premia ahora tu labor como director…

Más que logros en sí, me ha preocupado que hemos conseguido un cierto nivel, específicamente en esto del trabajo con el actor, en muy poco tiempo y con muy poco trabajo. ¡Qué nivel no se alcanzaría si se le dedicara más tiempo a la preparación del actor! Entonces, más que satisfacción lo que siento es la duda de lo que lograríamos trabajando con mayor sistematicidad. Si en dos meses de trabajo en los que nos ponemos de acuerdo en un lenguaje común, en ciertos conceptos que podemos manejar distinto, logramos lo que logramos, a dónde no hubiéramos llegado con más tiempo. A mi me interesa que la búsqueda y los descubrimientos sean colectivos, o "colegiados", para que haya un proceso común y un producto común que nos enriquezca mutuamente.

Esta es una de las dos dimenciones que vos mencionabas como las que te interesan en tu trabajo. Hablemos de la otra.

La otra es lo que por ahí se llama el margen de convencionalismos de un espectáculo, que connota una serie de cuestiones, desde el criterio de selección de los signos que se van a utilizar, pasando por la " lectura" — como dicen los semiólogos — del espectáculo hasta llegar a un margen de convencionalismo, donde logremos encontrar la validez del hecho teatral en si, lo que el teatro tiene en per se de identidad. Porque si nos preocupa que el teatro lleva las de perder frente al cine, el vídeo, la televisión u otros géneros, otros medios, estamos perdidos. No se trata de compartir con ellos sino de comprender la esencia, la naturaleza especifica, la especificidad del teatro como arte.

Eso te preocupa, ¿qué has avanzado en esa dirección?

Creo que una cosa se relaciona con la otra. Creo que una de las cosas esenciales, primordiales, específicas del teatro es el actor, que es solo uno de los elementos, porque está también el escenógrafo, etc. Con cada uno existe una relación compleja: con el vestuarista, con el iluminador, con el compositor. Lo importante, entonces, es tratar de encontrar con ellos esa identidad específica. No es lo mismo un escenógrafo de televisión o de comerciales, a un escenógrafo de un espectáculo teatral. Creo que nos hace falta profundizar en lo específico de cada uno. Yo no me considero un “artista del espectáculo” porque sería muy pretencioso. Creo que lo poco que yo he aprendido está en entender la naturaleza de lo teatral. A mí me impresionó, por el dominio que tuvo de lo teatral, “La visita de la vieja dama”, de Daniel Gallegos. No entendiendo lo teatral como artificio, sino como capacidad de juego, como convención, como semiología específica.

Estás preocupado por bucear en todo lo que tiene que ver con la especificidad de lo teatral, y con las condiciones que permiten esa especificidad se realice plenamente. Voy a vincular esto con tu papel como formador en la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional, donde, de alguna manera, estás trabajando para poner las bases…

Eso es dificilísimo. No sé si es por la Universidad, la Escuela o el CIDEA, y esto lo digo con un cierto dolor. Tal vez sería menos duro si yo supiera si es la institución universitaria en sí, con todo su aparataje antiartístico o antiacadémico, o la Escuela o el CIDEA. Pero es dificilícimo trabajar acá en el sentido de producir. Mucho bla-bla siento por todos lados.

Desde el 83 que trabajo en esta Universidad escucho las mismas preocupaciones, la misma fiebre de asambleítis y reunionitis, y panfletos van, panfleto vienen. Tampoco es que hay que persignarse ante el pragmatismo, pero tampoco creo que mi pretensión es ser pragmático. De hecho el proceso artístico es eso, proceso de investigación. Hay cosas que se han hecho, pero quedan en el olvido, y no entiendo por qué.

A pesar de todo ha habido algunos buenos resultados. La prueba está en esos cuatro o cinco muchachos graduados el año pasado, que desde hace como dos años están, junto conmigo, constituidos en un colectivo de investigación. Hace falta que se defina con ellos todavía muchas cosas, pero son gente que ya piensa por sí misma desde un punto de vista estético; ya tiene una posición personal concreta ante la vida artística. Esto fue porque un par de profesores logro ahondar en el plan de estudios y poner en práctica lo que ese plan de estudios pedía. Por lo tanto, me imagino que en la universidad se puede hacer fructificar algunos proyectos, pero eso implica trabajo serio. Acá ha habido una desbandada de estudiantes, porque se les habla muy negativamente del teatro de Cuesta de Moras, pero no se les presenta una alternativa y la gente se siente desmoralizada; así que sacan su bachillerato y se van a trabajar como oficinistas. No hemos sido lo suficientemente capaces en prepararlos para otra alternativa de trabajo que no sea Cuesta de Moras. Dicho sea de paso, que no tengo nada en contra de ese tipo de teatro. Hay teatro más para abajo de Cuesta de Moras que es peor.