

12-20-2011

Conversación en Bahía con el pintor Ángel Alonso

José Antonio Michelena

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur>



Part of the [Bilingual, Multilingual, and Multicultural Education Commons](#), [Creative Writing Commons](#), [Critical and Cultural Studies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Michelena, José Antonio. 2011. Conversación en Bahía con el pintor Ángel Alonso. *Revista Surco Sur*, Vol. 2: Iss. 4, 12-18.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.2.4.9>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol2/iss4/9>

This CONVERSA(oye)NDO is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Scholar Commons. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

José Antonio Michelena

Conversación **en Bahía** **con el pintor**

Angel Alonso

CONVERSA[OYE]NDO



Ángel Alonso Blanco. Pintor, grabador y artista digital cubano, nacido en La Habana, 1967. Es graduado en la Academia San Alejandro, 1987. Su obra ha sido expuesta en salones de diversos países de América Latina, Estados Unidos y Europa. Vive en La Habana.

Las artes plásticas en Cuba, durante la década de 1980, tuvieron una energía, una fuerza expresiva en su irreverencia, en su alcance social, que conmocionaron las estructuras artísticas y culturales de una manera que no ha vuelto a repetirse en la Isla. Con su accionar, los jóvenes pintores, escultores, grabadores, dibujantes, les abrieron espacios, no solo a sus colegas, sino igualmente al resto de los artistas y escritores, insuflando un huracán de aire fresco en la creación artística y literaria, amordazadas en la década anterior. Ángel Alonso Blanco, apenas recién graduado de la Academia San Alejandro, se involucró activamente en ese movimiento durante el segundo lustro de esos años; luego, era inevitable que salieran a flote algunas de aquellas acciones atrevidas, llenas de ardor, mientras repasamos su obra artística en varias horas de conversación en el apartamento donde reside en el reparto Bahía, cercano al túnel de La Habana, entre la Vía Blanca y la Monumental.

—Ángel, pudiéramos comenzar con un comentario sobre algunas de las primeras exposiciones colectivas en las que participaste; por ejemplo, el *Salón de Pequeño Formato*, en la Galería L, o aquella llamada *Suave y Fresco*.

—La muestra de Pequeño Formato no tuvo tanta importancia para mí, resultó un Salón más entre otros; en cambio, *Suave y Fresco*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes sí tuvo gran energía. Esa fue una exposición organizada por Rafael López Ramos, un artista emigrado que tiene ahora un blog muy leído, *Los lirios en el jardín*. Aquella muestra colectiva —masiva, diría yo— duró muy poco, enseguida la cerraron, porque estaba muy calientica. En ella participaron numerosos artistas de los ochenta, muchos bien conocidos hoy en día, y mayormente artistas de la segunda mitad de esa década, emergentes en ese momento, quizás algunos de la generación anterior, pero no los más destacados. Recuerdo algunas obras, entre ellas una de Fernando García, quien tiró el título del Instituto Superior de Arte en un pequeño tanque de basura dentro de su instalación, porque no le servía para nada. Fue una exposición importante, con mucha de aquella carga explosiva, de intención social, que caracterizara a la plástica cubana en esos años. Una buena cantidad de aquellos artistas ahora son emigrados.

Ya antes de participar en esa exposición me había pasado una cosa significativa. Yo había hecho una muestra personal —en la Casa de Cultura de Plaza— que llamé *Hilo-gico*, haciendo

un juego de palabras entre un trozo de hilo y la palabra lógica. Yo coloqué, en mi habitación, un hilo del techo al piso durante todo el período de realización de las obras; luego ese mismo hilo se instaló, de la misma manera, en la galería. Las obras consistían en interpretaciones libres de diversos objetos de mi habitación, desde una ventana hasta un escaparate. Me basaba en aquella idea sobre la humanización de los objetos personales, enunciada por Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx*.

—¿Cómo hiciste la representación de los objetos y de tu espacio personal?

—Yo medí los límites de mi habitación y reproduje, en una línea de madera, al nivel del piso, las dimensiones de ese espacio dentro de la galería; coloqué fotos de mi cuarto en las paredes, intercaladas entre las obras, donde salían los objetos interpretados en las obras; además, se veía el hilo emplazado en mi habitación, exactamente en el mismo lugar donde aparece dentro de la reproducción de ese espacio personal.

—¿Y qué pasó con la exposición?

—No interesó a nadie en el medio artístico, porque en ese momento mis colegas estaban volcados en la producción de un arte más obviamente social; le acababan de censurar a Tomás Esson la exposición *A tarro partido II*, por ejemplo. Eran los tiempos de Arte Calle, del cual derivó el Grupo Provisional; se hacían acciones plásticas con preocupaciones sociales y cualquier propuesta como la mía era leída como intimista, o esteticista, no se le prestaba atención. A mí me

parecía muy válido todo aquello pero no me interesaba hacer una cosa señaladamente política, no estaba interesado en una producción artística que fuese política a priori, me parecía superficial, consideraba que todo arte es político, pero optaba por caminos de mayor sutileza. Sin embargo, tras esa falta de aceptación, o indiferencia, me ocurrió algo significativo, yo diría que reivindicador. Un día de 1988 me encuentro con Tania Bruguera y ella me dice, «¿No vas a presentar nada en la Fototeca? Estamos preparando una exposición colectiva sobre la información. Torres Llorca está al frente de la idea».

—¿Se refería a No por mucho madrugar?

—Sí, Rubén Torres Llorca convocaba a unas discusiones públicas donde la plástica joven debatía sobre diversos temas; de ahí surgió la idea de esta exposición. Le pregunto a Tania por la fecha de entrega y ella me dice, «Mañana es el último día». El tema era la información foránea sobre arte y su asimilación. En ese momento en Cuba poseíamos muy poca información sobre lo que se hacía en otros sitios, era algo que se debatía mucho. Inmediatamente, mientras caminaba, comencé a pensar al respecto. Todas mis obras aún se estaban exponiendo y no tenían nada que ver con la información, pero yo sentía que debía participar, y mientras caminaba y pensaba tuve una iluminación. Fui a casa de Alejandro López —otro artista emigrado que hoy vive en New York— y le pregunté si tenía un bastidor. Yo le dije, préstame las letras de imprenta, el bastidor y un poco de tinta negra que voy a hacer una obra ahora mismo. Entonces, con esas letras mojadas en tinta, escribí en el borde del bastidor: «La obra no se pudo realizar por falta de información». Estaba aludiendo a la propia realidad personal, resultaba un juego con esa vivencia, con el poco tiempo que tenía para realizar una obra para esa muestra y mi deseo de participar en la misma.

Al otro día me aparezco en la Fototeca con aquel bastidor empaquetado y la gente pensó que era un cuadro lo que iba a presentar, incluso Abdel Hernández —un artista a quien tengo mucho cariño y que en ese momento era uno de nuestros gurúes— me pregunta, «¿Trajiste una obra convencional?» (Fíjate en esto, un cuadro era una obra convencional, mientras que una instalación era una obra de vanguardia). Imagínate, yo que estaba traumatizado por lo indiferente que habían sido ante la exposición para la que trabajé durante un año me sentía nervioso antes de presentar aquello que había hecho en cinco minutos en casa de un socio y

Ángel Alonso, *El camino del peligro*

que, para colmo, empaquetado parecía un cuadro. Me preguntaba, «¿Para ser artista hay que volcarse enteramente a la política o qué volá?» Yo, que odio cualquier obra de fácil lectura que se agote en el momento, me parecía que eso era hacer realismo socialista al revés. Porque el movimiento fue muy importante y auténtico, pero mucho de lo que se hacía era tan banal como las obras oficialistas. Bueno, volviendo a aquel día: los artistas iban presentando sus piezas y cuando yo rompí el papel, y mostré aquello, recuerdo que todo el mundo se quedó en silencio durante unos segundos; entonces, Torres Llorca dijo: «¡Coñó, esa obra está volá!», y la gente aplaudió.

En aquel momento yo me di cuenta, de pronto, que lo realizado en cinco minutos, aquello a lo cual no había dedicado un gran período de esfuerzos —como a mi exposición personal— había sido mucho más importante para mi carrera, y también comprendí cómo una



obra hecha en un momento de cierta magia y urgencia puede tener una carga mayor, comunicarse mejor y tener mucho más valor que otras que se materializan con mayor trabajo. Y no es que fuese una obra trascendente, pero para mí resultó así porque provocó que me invitasen a otras exposiciones. Fue mi entrada al grupo. Para colmo fue la primera vez que se citó mi obra en un periódico. Manuel López Oliva realizó la crítica, ahora presente en *Déjame que te cuente*, compilación de diversos artículos sobre ese período histórico. A partir de ahí empiezo a trabajar con el objeto y presento en *Suave y Fresco*.

—Porque *Suave y Fresco* es en ese mismo año, pero posterior.

—Sí, *Suave y Fresco* coincide con la exposición de Robert Rauschenberg, el gran artista pop norteamericano, en el Museo Nacional. Él estaba en la sala principal y nosotros estábamos abajo, en los jardines; me acuerdo que lo recibimos con

un performance del Grupo Provisional en el que Aldito Menéndez, líder de Arte Calle, estaba disfrazado de indígena. ¿Te das cuenta? Era como parodiar su visita, como si él fuese un Hernán Cortés. El pobre Rauschenberg, creo que él ni siquiera lo entendió; además, ¿qué podía importarle?

Esa exposición la tumbaron muy rápido, pero yo tuve que quitar mi obra antes, porque la misma consistía en un neumático que parodiaba la exposición de Rauschenberg (él usaba neumáticos en muchas de sus obras). En aquella goma yo había plasmado la imagen del logo de la exposición itinerante del famoso artista que consistía en una tortuga y había escrito un texto que hablaba precisamente de la no comprensión de los contextos del tercer mundo donde estaba haciendo su gira. Decía algo así como «tortuguita equivocada que va por el mundo sin comprender nada». Pero lo gracioso fue que yo había utilizado, sin permiso, un costoso neumático de repuesto de la moto de mi padre, quien, al notar su ausencia, me lo pidió de vuelta inmediatamente; y fue así que mi primera obra expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes —en un tiempo muy efímero— luego rodó por las calles de la Habana.

Fue muy higiénica para mí esa etapa del trabajo con los objetos, la cual empezó así, como un juego, pero luego dio lugar a obras más profundas como las que presenté en *El Objeto Esculturado*, exposición que cerró escandalosamente la década de los ochenta.

—Donde expusiste una jeringuilla inyectándole sangre a un bloque de concreto.

—Junto a otras dos piezas de igual naturaleza. En realidad la idea de hacer una exposición que se llamase *El Objeto Esculturado* surgió en mi casa. Alexis Somoza, quien fuera uno de sus organizadores, era vecino mío, en Mantilla. Él me visitó y se impresionó mucho con esa obra —que ya Rafael López había utilizado como ilustración para un artículo en la revista *Revolución y Cultura*—. Alexis me dijo que en realidad yo estaba haciendo escultura, y yo le contesté que no estaba esculpiendo nada, pues se trataba de un objeto; y él me replicó: Sí, pero es un objeto...esculturado.

—En la década de 1990 tu obra cambia, ya no son objetos.

—Empecé a trabajar con la heráldica, banderas a las que tergiversaba su diseño.

—La fábrica de las alusiones, en la galería 23 y 12, ¿corresponde a esta etapa?





Ángel Alonso, *Persistencia*

—Correcto, del año 1992. Las palabras del catálogo fueron de Ruffo Caballero. Allí yo tergiversaba, arbitrariamente, los diseños originales de las banderas que había respetado en los bajorrelieves de *pappier maché* realizados como base. Ya este trabajo lo había exhibido en diversas muestras colectivas, pero aquí cierro este período de los símbolos rediseñados en *pappier maché*. La exposición fue reseñada por Erena Hernández en la Revista *Art Nexus*, en el número de marzo de 1992, texto elegido luego para el libro *Memoria, el Arte Cubano del siglo xx*.

—Tuviste una exposición en 1995 junto a Justo Amable Garrote en Galería Wigth Art, U.C.L.A. / Los Angeles, California.

—Fueron dos exposiciones de pintura, esa y otra en Ventura. Al principio mi pintura fue hija de la necesidad, no sabía qué hacer con mis objetos y sabía que las pinturas tenían más posibilidades de mercado. Primero no me lo tomé en serio, trataba de hacer algo comercial, sin embargo, era a veces tan comercial que no se vendía, fíjate la paradoja. Pero un día me solté y me puse a hacer lo que saliera sin pensar en vender y resulta que sí se vendió. Entonces llega este fotógrafo y profesor de la UCLA —que hoy es un buen amigo mío—, que da clases en Ventura, William Hendricks, y me compra unas cartulinas con las que arma un par de exposiciones. Luego me compra Sandra Levinson y exhibe

una obra en aquella *Primera Exhibición Pública / Colección del Centro de Estudios Cubanos de New York / Metropolitan Book Center, New York*. Entonces fui metiéndome más y más en el lenguaje pictórico y abandonando los objetos, pero como había trabajado tanto tiempo en términos puramente conceptuales dentro de la etapa objetual, estas pinturas fueron abordadas desde una perspectiva diferente a la que pudiera tener cualquier otro pintor.

—Fue entonces una razón económica lo que te hizo dejar el trabajo con objetos para dedicarte a la pintura.

—Los objetos no se vendían y la pintura sí.

—Hay un punto de giro durante 1994.

—Claro, al principio pensé que podía hacer una doble producción y pintar, digamos, paisajes o flores complacientes para vender, pero es que eso a mí me resulta muy dañino, es decir, yo respeto mucho a los paisajistas y no me parece nada negativo que un artista pinte flores, mas en mi caso hubiera sido un cinismo, por eso preferí pintar libremente, hacer algo en lo que yo pudiera creer tanto como antes creía en los objetos, pero dentro del lenguaje de la pintura. Y esas pinturas son el origen de estas que ahora hago con mayor nivel de síntesis. Aquella pintura, definida como *punk* y *graffitera* por Gerardo Mosquera, muy espontánea e irreverente, fue la abuela de esta que ves ahora en lienzos de mediano y gran formato. Esa etapa fue vital para mi pintura

actual y para mi obra en general. Una colección de estas cartulinas conformó mi exposición *El hombre civil* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en 1996.

—¿Por qué ese título de *El hombre civil*?

—Había una atención hacia el hombre de ciudad y a la condición de carga que tiene dentro de la cultura occidental el concepto de civilización. En aquellas cartulinas ya se estaba formando el discurso que ampara toda mi obra pictórica posterior, mis pinturas comentan diversas situaciones paradójicas con respecto a la posición egocéntrica del hombre occidental dentro del planeta y sus mecanismos creados para el progreso acelerado, que pueden ser autodestructivos.

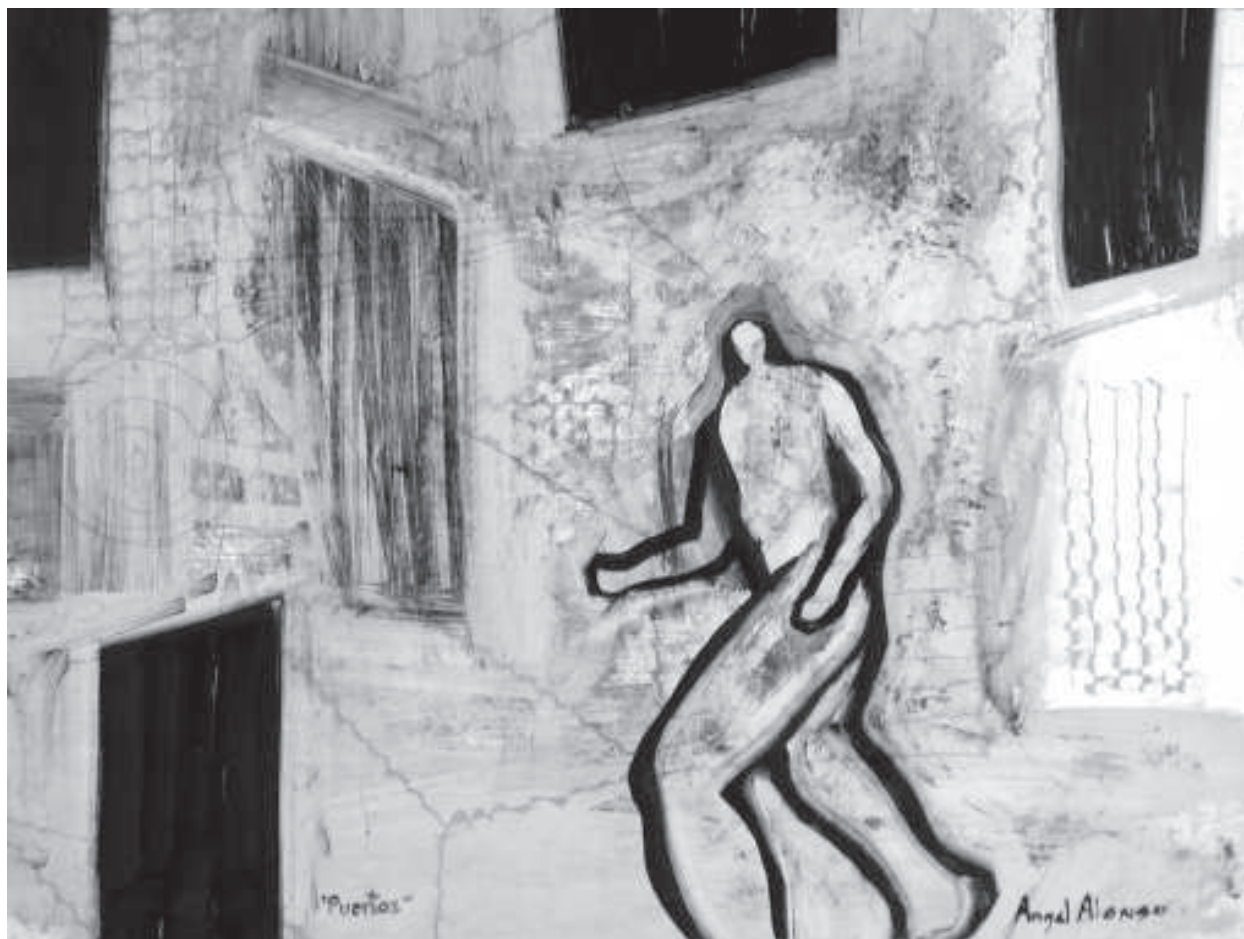
—Después emigraste a Suecia y estuviste allí durante cuatro años, ¿cómo sucedió eso?

—Yo nunca fui con la idea de emigrar, lo que ocurrió fue que vinieron unos suecos a filmar un reportaje para un programa de arte de la televisión, *Bildjournalen*, que significa algo así como el jornal de la imagen. En el reportaje sobre Cuba entrevistaron a Gilma Madera, por su Cristo de la Bahía; a un pintor popular, Salvador González, que pinta motivos de Santería, y necesitaban a un tercer artista que no fuese

religioso sino que tratara temas sociales en su pintura, parece que para dar una visión más amplia. Un comprador sueco les mostró mi pintura y les dijo que yo hablaba fluidamente el inglés, lo cual les facilitaba el trabajo. Luego ese programa dio lugar a una invitación para una exposición en Suecia. Cuando fui me casé con una sueca y allá estuve durante cuatro años.

—¿Y cómo te fue con tu obra?

—Desde el principio noté que en el mundo del arte sueco habían dos alternativas; o bien te promovías por los canales suecos, como la asociación QRO, el sistema de galerías y museos donde exponen los suecos y compartes sus códigos, bien diferente a los tuyos, o te mantienes fiel a cómo eres, pero entonces tienes que acudir a las asociaciones de artistas extranjeros, y eso significa autodiscriminarte. Solamente a través de una prestigiosa curadora chilena, profesora de la universidad de Lund, encontré un modo de promocionar mi obra con seriedad. Ella dirigía también la revista *Heterogénesis* y bajo su curaduría participé en una exposición seria de artistas inmigrantes en el Castillo de Kalmar. Yo trabajé en ambas direcciones; hice exposiciones en sitios como Angered, Goteborg, o la Galería José Martí, de la Asociación sueco cubana, en



Ángel Alonso, *Puertas*

Estocolmo, lugares donde suelen exponer los inmigrantes, y también en espacios bien suecos como el Museo de Vetlanda, el cual me invitó a exponer en esta pequeña ciudad tras haber visto obras mías en unos periódicos a raíz de otra exposición colectiva.

—Eran piezas en acrílico sobre tela.

—Sí, eran pinturas un poco diferentes; ya en 1998 mis pinturas habían cambiado, pero en otra dirección, no puedo explicar bien el por qué se volvieron, primero, un poco más ilustrativas al principio, y mucho más agresivas hacia el 2000, que es cuando decido regresar.

—¿Consideras que hubo una transición?

—Hubo un despiste más que una transición; de pronto yo veo que mi discurso estaba teniendo una recepción diferente a la que estaba acostumbrado, pero yo no conocía a fondo el contexto sueco. Pienso que el hecho de ir a Suecia y de vivir allá es lo que hace que mi discurso se torne más universal y menos local. Porque ya no me estaba dirigiendo a un espectador cubano, pero tampoco podía dirigirme a un público sueco que me era ajeno, por lo tanto buscaba códigos que fueran más universales. Y este manejo de códigos universales continúa presente en mi trabajo luego de mi regreso.

—¿Cómo fue el choque con Suecia en lo personal?

—Las leyes de Suecia son muy justas y benefician a los inmigrantes, pero esto no significa que no haya discriminación sublatente en la mentalidad de muchos de sus habitantes. Para mí el choque fue muy fuerte y hasta he llegado a pensar que no estoy hecho para emigrar. Algunas personas son más libres de las ataduras de su contexto, otras no pueden. Hay personas que incluso cuando les va bien económicamente no pueden con lo duro que es emigrar en el sentido psicológico a causa de los cambios culturales de alimentación, hábitos, idioma... Yo había visitado Alemania, Austria, Suiza, Holanda, Francia, pero viajar es distinto a emigrar. La condición de emigrante es otra cosa. Por ejemplo, en la primera exposición, cuando todos pensaban que yo iba a regresar a Cuba, vendí mucho más que cuando ya estaba viviendo en Suecia y había pasado a ser un inmigrante.

—Regresas a Cuba en el 2000, ¿y cuál es el balance con respecto a esos cuatro años en la diáspora?

—Tener un conocimiento a fondo de lo que para mí significa emigrar y el aprendizaje, también a fondo, de un país del cual pude aprender su idioma y su idiosincrasia.

Ángel Alonso Blanco es un artista inquieto, de búsqueda constante, y en los últimos años, sin dejar de pintar y de hacer grabados, también se internó en el arte digital, en la animación y, recientemente, comenzó a trabajar con hologramas. En sus animaciones él lo hace todo, hasta compone la música (con la que ha dado conciertos). En sus obras, de acento antropológico, hay una mirada oblicua, generalmente irónica, hacia el destino del hombre; una reflexión sobre las paradojas del progreso tecnológico y la dialéctica en la civilización, pero también un enfoque de ese hombre hacia dentro, una revisión de sus conductas, gestos y vicios. Es un ejercicio lúdico en el que reconocemos los códigos del cómic, el cine negro, el expresionismo y la carnavalización del arte posmoderno, en fin, una continuación de aquella aventura que comenzara en la década de 1980, un arte suave y fresco, como nos enseñaran las canciones de Níco Saquito.

Alamar, La Habana, 12 de agosto de 2011



Ángel Alonso, *La decepción*