



Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web pueden haber sido modificados para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.

TRIUMPH OF THE SPIRIT

CARLOS
ALFONZO

A SURVEY

1975 ~ 1991

OLGA M. VISO
GUEST CURATOR

WITH CONTRIBUTIONS BY

GIULIO V. BLANC
DAN CAMERON
JULIA P. HERZBERG
CÉSAR TRASOBARES

MIAMI ART MUSEUM

ND
237
A36
A4
1997

CONVERSATIONS WITH
CARLOS ALFONZO

CONVERSACIONES CON
CARLOS ALFONZO

JULIA P. HERZBERG



The first conversation I had with Carlos Alfonzo took place in November 1988 in Washington, D.C. In subsequent telephone conversations shortly thereafter, the artist further clarified and elaborated upon some of his thoughts.

Julia P. Herzberg: After you arrived here [in the United States] in 1980, it took you a couple of years to get back into painting full time, didn't it?

Carlos Alfonzo: Yes.

JPH: What kinds of difficulties did you have during that period of transition?

CA: During those two to three years I had to overcome the memories of the terrifying experiences suffered while trying to get out of Cuba. When I arrived in the United States, I was a total wreck. I felt weak and emotionally undermined for a very long time. Looking back I'd have to say that certain difficulties, such as the two-month internment in the refugee camp here and problems of readjustment to a new country and culture in addition to getting jobs, were secondary to the personal hardships of getting asylum.

JPH: What were some of your early reactions to seeing international art in this country for the first time?

CA: When I visited New York for the first time in 1981 [The artist misremembered; it was 1982], I went to The Museum of Modern Art and the Guggenheim.

La primera conversación que sostuve con Carlos Alfonzo se llevó a cabo en noviembre de 1988 en Washington, D.C. En subsecuentes conversaciones telefónicas el artista aclaró y desarrolló poco tiempo después algunas de las ideas tratadas anteriormente.

Julia P. Herzberg: *Luego de llegar aquí [a Estados Unidos], en 1980, te llevó un par de años dedicar todo tu tiempo a la pintura, ¿no es así?*

Carlos Alfonzo: Sí.

JPH: *¿Qué clase de dificultades enfrentaste en ese período de transición?*

CA: *En esos dos o tres años tuve que superar la memoria de las terribles experiencias que padecí mientras trataba de salir de Cuba. Cuando llegué a Estados Unidos era un desastre total. Durante mucho tiempo me sentí débil y socavado emocionalmente. Viéndolo en retrospectiva, he de confesar que ciertas dificultades, como mi estancia en un campo de refugiados a mi llegada aquí y los problemas inherentes a adaptarse a un país y a una cultura nuevos, aparte de tener que encontrar trabajo, fueron poca cosa comparadas con las penurias de obtener asilo.*

JPH: *¿Cuáles fueron tus reacciones al enfrentarte al arte internacional por primera vez en este país?*

CA: *Cuando visité Nueva York por primera vez en 1981 [esta fecha es errónea; fue en 1982], fui al Museum of Modern Art y al Guggenheim. Nunca antes*

I had never before seen so great a range of artistic expression. It took a good while to absorb such an incredible amount of new information. After seeing those exhibitions, I felt that I had never really known how to paint.

JPH: Why did you decide to move to Los Angeles in 1983 for the year?

CA: That year was a difficult time for me. I lost my job and began to collect unemployment. I felt that I needed a complete break with my past—a time to put things together. I had a friend in Los Angeles who gave me a place to stay. If I had had a friend in Virginia, for example, I would have gone there.

JPH: Did you meet a group of artists in Los Angeles whose paintings stimulated new directions in your work?

CA: I met very few people and I had no social life to speak of. I went to the Los Angeles contemporary museum [Los Angeles County Museum of Art] once. I didn't go to any galleries. With some money I had saved in Miami I got by, but I spent most of the time alone. It was a time of introspection. I was trying to learn how to paint and put my life back in order at the same time. I used to buy tarpaulin from an army surplus store because I couldn't afford to use canvas. One day I brought back some tarp to begin a new work, which turned out to be wonderful. It was my first important painting [*Feast of Wrath*, 1983-84, cat. 14, p. 85]. I used bright colors that I had never used before—corals, blues, yellows, and greens—and my brushstrokes were free, expressionistic. Painting that picture was a real joy for me, and it came easily. I suddenly realized that I was able to express myself with colors and brushstrokes and forms in a way I had never been able to before. When I finished that work, which is now in a private collection, I realized I could paint. I then felt it was time to go home to Miami.

JPH: It seems you were at a pivotal point in your development in 1983 judging from the dense pictographic works of the 1970s I saw at the Bacardi Art Gallery.

CA: Yes. After three years here I felt liberated after having experienced censorship in Cuba. I felt free to experiment with my own thoughts, to work out, so to speak, a new visual language to express my new thinking.

JPH: What were some of the new ideas informing your art then?

CA: At first I didn't really understand my work in an intellectual or conceptual way. When I look back

había visto una gama tan amplia de expresión artística. Me tomó un buen rato absorber una cantidad tan increíble de información nueva. Luego de esas exposiciones, sentí que en realidad nunca había aprendido a pintar.

JPH: ¿Por qué decidiste mudarte durante un año a Los Angeles, en 1983?

CA: *Fue un año difícil para mí. Perdí mi trabajo y comencé a recibir asistencia del gobierno para desempleados. Sentí que era necesario romper por completo con mi pasado —un tiempo propicio para ordenar mi vida. Tenía un amigo en Los Angeles que me ofreció un lugar donde alojarme. Si hubiera tenido un amigo en Virginia, por mencionar cualquier sitio, me hubiera ido allá.*

JPH: ¿Conociste a un grupo de artistas en Los Angeles que te estimulara a seguir nuevas direcciones en tu trabajo?

CA: *Conocí a muy poca gente y no tenía "vida social". Una sola vez fui al museo de arte contemporáneo de Los Angeles [Los Angeles County Museum of Art]. No visité ninguna galería. Viví con el dinero que había ahorrado en Miami, pero la mayor parte del tiempo la pasé solo. Fue un período de introspección. Estaba tratando de aprender a pintar y de poner mi vida en orden al mismo tiempo. Solía comprar lona en una tienda militar ya que no podía costear el precio de la tela. Un día adquirí un poco de lona para comenzar un nuevo trabajo: acabó por ser maravilloso. Fue mi primera pintura importante [El festín de la ira, 1983-84, cat. 14, p. 85]. Usé colores brillantes que no había usado anteriormente —corales, azules, amarillos y verdes— y mis pinceladas fueron libres, expresionistas. Pintar aquel cuadro fue un verdadero gozo, y que se me dio fácilmente. De pronto me di cuenta de que podía expresarme con colores, pinceladas y formas en un modo que antes me había estado vedado. Cuando acabé el cuadro, que ahora se encuentra en una colección particular, me di cuenta que podía pintar. Entonces sentí que era hora de regresar a Miami.*

JPH: Al parecer en 1983 te encontrabas en un punto crucial de tu desarrollo, a juzgar por la densidad pictográfica de tu obra de los años setenta que vi en la Bacardi Art Gallery.

CA: *Sí. Después de tres años de residencia en Estados Unidos me sentí liberado de la censura que había vivido en Cuba. Me sentí libre de experimentar con mis propias ideas y de desarrollar un nuevo lenguaje visual que me permitiera expresar mi nuevo pensamiento.*

now, it seems to me that the process was reversed. That is to say, the forms made their way onto the canvas, and then, only little by little, was I able to figure out their meaning.

JPH: Can you now explain some of those ideas?

CA: Life and death are present in my works. Sexual organs are there—speaking to desire, temptation, reproduction, and so forth. It seems to me that today, as much as at any other time in history, people live, are persecuted, and die for ideals. So the concept of martyrdom is important.

JPH: Are there any Cuban artists whose work was important to you in Cuba?

CA: In general I was more interested in the artists who were European than I was in Cuban modernists. As a student and young artist, I liked the Cuban artists Antonia Eiriz and Wifredo Lam. On one hand I liked Lam's work, but on the other, I liked the fact that he had made it outside Cuba.

JPH: Which modern artists interest you?

CA: I particularly like the work of Pollock and de Kooning. I feel I understand their sense of anger. I am interested in the ways they communicate their energy and emotions through paint and brushstrokes—their compositional structure and their spatial layering.

JPH: Are there any contemporary artists whose work you like?

CA: Francesco Clemente, Mimmo Paladino, and more recently Lucian Freud. I sense a mystical atmosphere in their work.

JPH: Writers continue to see your work as at least partially grounded in Santería imagery. [Santería is a religion practiced widely in Cuba which combines aspects of Catholicism and West African, mainly Yoruba, beliefs.] When did you first use images whose sources are from Santería?

CA: Here. I didn't use them in Cuba. I started searching my past for motivations for new forms and meaning. But I'd have to say that I no longer depend on visual references to Santería.

JPH: Why not?

CA: I'm not currently interested in interpreting or reinterpreting Santería myths. The Santería religion in Cuba was practiced in a sort of secretive way. I was introduced to a spiritual world whose pantheon of

JPH: *¿Cuáles eran las nuevas ideas que informaron tu arte de entonces?*

CA: *En un principio francamente no veía mi trabajo en términos intelectuales o conceptuales. Ahora me parece que el proceso fue al revés. Es decir, primero las formas se encaminaron hacia la tela y luego, poco a poco, fui capaz de extraer su significado.*

JPH: *¿Puedes explicar algunas de esas ideas?*

CA: *La vida y la muerte están presentes en mi obra. Los órganos sexuales están ahí —en cuanto se refiere al deseo, la tentación, la reproducción y demás. Me parece que hoy, al igual que en cualquier otro período de la historia, la gente vive, es perseguida y muere por ideales. Así que el concepto de martirio es importante.*

JPH: *¿Hay algunos artistas cubanos cuya obra fue importante para ti antes de llegar a Estados Unidos?*

CA: *En general me interesaban más los artistas europeos que la vanguardia cubana. Como estudiante y artista joven, me gustaban Antonia Eiriz y Wifredo Lam. En sí la obra de Lam me gustaba, pero también me agradaba el hecho de que la hubiera realizado fuera de Cuba.*

JPH: *¿Qué artista moderno te interesa?*

CA: *Me gusta particularmente el trabajo de Pollock y de de Kooning. Creo entender su sentido de cólera. Me interesan los modos en que comunican su energía y emociones por medio de la pintura y la pincelada —su estructura compositiva y su distribución del espacio.*

JPH: *¿Hay algún artista contemporáneo que te guste?*

CA: *Francesco Clemente, Mimmo Paladino y más recientemente Lucian Freud. Percibo una atmósfera mística en su obra.*

JPH: *Los críticos siguen viendo tu obra como fundada, cuando menos en parte, en la imaginería santera. [La santería es una religión que se practica ampliamente en Cuba, y que combina aspectos del catolicismo y de las creencias de África occidental, principalmente de los yoruba.] ¿Cuándo usaste por primera vez imágenes que provienen de la santería?*

CA: *Aquí. No las usé en Cuba. Comencé a indagar en mi pasado para buscar nuevas formas y significados. Pero debo decir que ya no empleo referencias visuales a la santería.*

JPH: *¿Por qué no?*

CA: *No estoy interesado actualmente en interpretar o reinterpretar los mitos de la santería. La santería se practicó en Cuba de manera digamos secreta. Fui*

gods and goddesses was very important to me. After I became an initiate, I began reading about Catholic saints as well as the Old and New Testaments.

JPH: The small, round heads, which you call skulls, are a leitmotif in your work. If these are not associated with Santería, then what about the Elegguá-like heads found in your work around 1983-88?

CA: Back then I did as many as ten to fifteen different versions of Elegguá in a notebook illustrating [Lydia] Cabrera's *El Monte*. These were working drawings done with the idea of publishing the illustrations. I don't use the Elegguá image anymore, in part because of the religious specificity of the image. After all, Elegguá has certain religious functions. You don't take him lightly. He is the deity who opens and closes one's paths, one's opportunities in life. I can imagine doing a painting dedicated to him or of including him because his image is necessary to what I am trying to communicate. But apart from these possibilities, the images of Elegguá don't seem to work any longer for me.

JPH: Why do you think people still interpret the head or skull as an Elegguá-derived image?

CA: Some people who have known my work for some years continue to read Elegguá images into my paintings when in fact they are not there. It seems that there is a certain comfort in rooting my work in Afro-Cubanism. Perhaps it is easy to find mythic subjects or images and then to link these to my Caribbean background. Well, getting back to the skull motif, I am still intrigued, however, by its basic skull shape. I perceived new ways of transforming the skull shape after seeing it both in old art and in the Capuchin monastery in Rome during my trip there in 1986. Having firsthand experiences opened up all kinds of possibilities for new forms and thinking. I probably would not have had the same feelings toward the skull motif either as a formal image or signifier if I had only seen it reproduced.

JPH: In works like *Opereta del solitario* (*Operetta of the Solitary One*), 1987, and *Without Principles*, 1988 (cats. 27, p. 93 and 40, p. 107), there are recognizable images such as nails in hands, knives in tongues, and arrows. Do their original associations lie in Santería imagery?

CA: Only the nail or knife in the tongue relates to Santería. I first used the image of a tongue pierced by a knife in the mid-1980s. [In Santería belief a rail-

introducido a un mundo espiritual cuyo panteón de dioses y diosas fue muy importante para mí. Después de haber sido iniciado, comencé a leer acerca de santos católicos, al igual que el Antiguo y el Nuevo Testamento.

JPH: *Las cabezas pequeñas y redondas que tú llamas calaveras, son un leit-motif en tu obra. Si éstas no están asociadas a la santería, ¿qué puedes decir de las cabezas Elegguá que aparecieron en tu obra entre 1983-88?*

CA: *Hice diez o quince versiones diferentes de Elegguá en un cuaderno a fin de ilustrar El Monte de [Lydia] Cabrera. Estos fueron ejercicios hechos con la idea de publicar las ilustraciones. Ya no uso la imagen de Elegguá, en parte por su especificidad religiosa. Después de todo, Elegguá desempeña ciertas funciones religiosas. No puedes tomarlo a la ligera. Es la deidad que abre y cierra tus caminos, las oportunidades en tu vida. Le dedicaría o lo incluiría en alguna pintura siempre y cuando su imagen fuera necesaria para aquello que estuviera tratando de comunicar. Al margen de esas posibilidades, las imágenes de Elegguá ya no parecen cumplir una función en mi obra.*

JPH: *¿Por qué crees que la gente sigue interpretando la cabeza o la calavera como una imagen derivada de Elegguá?*

CA: *Algunas personas que han tenido contacto con mi obra continúan viendo imágenes de Elegguá en mis pinturas cuando de hecho éstas no están ahí. Me parece que hay cierta comodidad en vincular mi obra al afrocubanismo. Tal vez sea fácil encontrar temas o imágenes míticas y luego relacionar esto con mi ascendencia caribeña. Bueno, volviendo al motivo de la calavera, aún me intriga, sin embargo, su forma básica de calavera. He concebido nuevas maneras de transformarla después de haberla encontrado tanto en el arte antiguo como en el monasterio de los capuchinos en Roma, durante mi viaje allá en 1986. Haber tenido experiencias de primera mano abrió todo tipo de posibilidades para formas e ideas nuevas. Probablemente no hubiera tenido los mismos sentimientos en relación al motivo de la calavera, en cuanto imagen formal o significativa, si sólo la hubiera visto en reproducciones.*

JPH: *En obras como Opereta del solitario, 1987, y Sin principios, 1988 (cats. 27, p. 93 y 40, p. 107), hay imágenes reconocibles, como clavos enterrados en manos, cuchillos en lenguas y flechas. ¿Sus asociaciones originales yacen en imágenes de la santería?*

CA: *Sólo el clavo o el cuchillo en la lengua se relacionan con la santería. Usé por primera vez la imagen de una lengua perforada con un cuchillo a*

road nail in a calf's tongue serves as an amulet to ward off the evil eye or tongue.] Then I changed the image of the tongue pierced by a knife to a hand pierced by a nail. The idea of using the nail came to me after I went to Italy and looked at paintings of St. Sebastian, crucifixions, and other subjects of Christian martyrdom. It doesn't really matter whether the piercing instrument is an arrow, a nail, or a knife, or the subject is St. Sebastian [killed by an arrow] or the cyclops, I use these motifs as symbols of martyrdom and violence. When I begin painting I have a general idea [subject or topic] in mind, and I use certain images which are specific to that idea. During the development of the painting, my ideas become clearer. Specific images become generalized ones, metaphors for suffering or violence.

JPH: Why are the themes of violence and suffering meaningful to you?

CA: In part because my memories of Cuba as a place of frustration, violence, and fear are still vivid. But I still find plenty of elements of violence, in all its forms here [in the USA]. As a painter I am concerned with these themes, and they are subjects of my art.

JPH: You paint to get things out of your system and to deal with emotions that are still very close to you.

CA: I do.

JPH: Besides the knives, nails, and heads already mentioned, there are other recognizable and recurring images in your work, such as tables, scissors, boxes, fire, phalluses, and tear/blood drops. Do these lose their normative associations?

CA: Well, yes, because I am not interested in narrative or anecdote. I am interested in a poetic, mysterious quality even though there are specific themes I "unwind." I'm trying to communicate a sense of life's mystery. At the same time I struggle to understand my own place in what I sense is a great unknown. I try through my visual language to suggest the presence of mystical forces that surround us and are part of us. And my own personal feelings, no matter how they may be interpreted in my work, guide me as an artist. I myself am trying to come to terms with human existence—with life, death, fate, and solitude. So I naturally feel these are the concerns in my work.

mediados de los años ochenta. [Un clavo de riel atravesado en una lengua de becerro sirve, de acuerdo con las consejas de la santería, para ahuyentar el mal de ojo o de lengua.] Luego cambié la imagen de la lengua perforada con un cuchillo por una mano atravesada con un clavo. La idea de usar el clavo se me ocurrió después de haber ido a Italia y haber visto las pinturas de san Sebastián, así como crucifixiones y otros motivos del martirologio cristiano. En realidad no importa si el instrumento punzante es una flecha, un clavo o un cuchillo, o si el sujeto es san Sebastián [muerto por una flecha] o los cíclopes, empleo estos motivos como símbolos del martirio y la violencia. Cuando comencé a pintar ya tenía la idea general, y recurrí a ciertas imágenes particulares. Con el paso del tiempo mis ideas se aclararon. Así, imágenes específicas se volvieron generales —metáforas del sufrimiento o la violencia.

JPH: ¿Por qué los temas de la violencia y el sufrimiento son tan significativos para ti?

CA: *En parte porque aún tengo fresco el recuerdo de Cuba como lugar de frustración, violencia y miedo. Sin embargo, aquí [en EEUU] no he dejado de toparme con una gran cantidad de elementos de violencia, bajo todas sus formas. Como pintor me interesan estos temas, los cuales ocupan un lugar central en mi obra.*

JPH: Tú pintas para sacar cosas fuera de tu sistema y enfrenar emociones que siguen siendo muy cercanas a ti.

CA: Así es.

JPH: *Aparte de los cuchillos, los clavos y las cabezas que hemos mencionado, hay otras imágenes reconocibles y recurrentes en tu obra, como mesas, tijeras, cajas, fuego, falos, gotas de sangre y lágrimas. ¿Acaso éstas pierden sus implicaciones normativas?*

CA: *Bueno, sí, ya que no estoy interesado en la narración o la anécdota. Lo que me interesa es una cualidad poética y misteriosa, aunque desarrollé algunos temas específicos. Lo que trato de comunicar es un sentido del misterio de la vida. Al mismo tiempo me empeño por dilucidar mi ubicación en lo que para mí es algo ignoto. Por medio de mi lenguaje visual trato de sugerir la presencia de las fuerzas místicas que nos rodean y que son parte de nosotros. Como artista me guía mi gusto personal, sin importar cómo podría ser interpretado en mi obra. Yo mismo trato de pactar con la existencia humana: con la vida, la muerte, el destino y la soledad. Estas son las preocupaciones que permean mi obra.*