

FERNANDO ÁLAMO

2004 - 2013

Centro Atlántico de Arte Moderno
Las Palmas de Gran Canaria
22.11.2013 / 26.01.2014



**Cabildo de
Gran Canaria**



CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

Colabora





El jardinero, 2004
Tinta china sobre fotografía
46 x 30 cm
Antonio P. Martín, colección de arte.

el jardinero y 2 bolas de
papel · fernando alonso 2004

CONTENIDO / CONTENT

- 7 PINTAR UN PÉTALO ROTO
COMO ROTO ESTÁ EL LENGUAJE PICTÓRICO ACTUAL
SEGÚN FERNANDO ÁLAMO
(o atisbo de un prólogo gesticulado como mueca)
Omar-Pascual Castillo
- 13 FERNANDO ÁLAMO. COMPROMISO INTERIOR.
Iván de la Torre
- 41 ENCARNACIONES.
(Apuntes sobre pintura, experiencias simbólicas y biopolítica
a partir de la obra de Fernando Álamo)
Arístides Santana
- 53 FERNANDO ÁLAMO / CARLOS DÍAZ-BERTRANA.
Una conversación.
Carlos Díaz-Bertrana
- 83 ENGLISH TEXTS
- 118 BIOGRAFÍA / BIOGRAPHY





Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013



Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013



PINTAR UN PÉTALO ROTO
COMO ROTO ESTÁ EL LENGUAJE PICTÓRICO ACTUAL
SEGÚN FERNANDO ÁLAMO
(o atisbo de un prólogo gesticulado como mueca)

a AZ y JJ
los testigos del crimen

La obra de Fernando Álamo se fundamenta en el desarrollo de una pintura sensorial. Sensorial que no sensacionalista, aunque he de reconocer que esta “sensualidad” – casi carnica, demasiado erótica – puede llegar a confundir a los espectadores más vagos, o por el contrario, a los demasiado enrevesados, con cierto efectismo que puede ser mal asumido como el defecto superlativo de quien habla de manera operística.

En cambio, encasillar la obra de Fernando en este cajón-desastre que es la visión prejuiciada por la historia de la visión es desproveerla de su verdadera riqueza, sus matices menos obvios.¹

Clara está que a estas alturas del siglo XXI en el que la vagancia, la desidia y el desánimo colectivo se establecen como norma apática de comportamiento social, pedirle a un espectador común que disfrute de la obra sobre todo pictórica de Fernando Álamo con el *timing* (o el *tempo*) que ella necesita, puede ser un eufemismo, un abuso de confianza, una frescura.

Aun cuando lo que estamos pidiendo, y no rogando, es que se deje llevar justo por la frescura de su hechura, como quien pide que más que saludarnos desde lejos, de manera escurridiza, nos detengamos y les permitamos a nuestros viandantes y coetáneos un apretón de manos o un beso en la mejilla.

Sólo que si caemos en esa trampa temporal que su obra reclama, caeremos fácilmente en su trampa espacial.

Como mismo dije hace años sobre la obra de Carlos Quintana, porque la obra de Álamo, nos abraza.

Te hace suyo abrazándote. Abrazándote y abrasándote, anulando tus sentidos ante ella.

1 Aquí nos referimos a ese facilísimo discurso histórico-crítico de etiquetas tipo: neo-expresionismo, *bad painting*, los “setenta en Canarias”, etc.

Dejándote roto, como roto está el lenguaje pictórico después de Picasso en cuanto figuración, o *figural* como dijera Bataille, o después de Twombly en cuanto a *escritural* grandilocuente.

De hecho la primera vez que vi una obra de Fernando pensé en Schnabel, pero porque mi subconsciente me traidoró, porque estaba buscando al maestro Cy y a sus gigantescos caligramas florales.

Como mismo está roto el recuerdo de un perfume (chocolate, almendra, azafrán) en nuestra memoria.

Como mismo está roto el pétalo de la primera flor que regalamos a una mujer amada.

Como mismo se queda rota la palabra, aspirada en su futilidad silente, cuando ante ella, como enigma descifrado de la razón, la gestualidad precognitiva del trazo magnánimo de un artista como Fernando Álamo, te deja boquiabierto.

Como quien está frente a la belleza destructora de un crimen perfecto.

El crimen de la belleza, re-hecha belleza, ahora de-construida como canon; mas no... como sentido.

Omar-Pascual Castillo

Director del CAAM

Las Palmas de Gran Canaria, España

Octubre, 2013.

***Una rosa boca abajo con manchas negras*, 2006**
Técnica mixta sobre lienzo
240 x 180 cm
Colección privada



una rosa roja en un jarrón negro, Mayo 2016



Flores y bolas gaseosas con goteras, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
240 x 180 cm



Braque's Amaryllis, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
240 x 180 cm



Las rosas de P.J. Redouté, óleo sobre lienzo 2006

Las rosas de P.J. Redouté, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
240 x 180 cm



Flor con polen negro y gris verdoso, 2005
Técnica mixta sobre lienzo
114 x 162 cm
Colección Marian Rodríguez Fominaya

FERNANDO ÁLAMO. COMPROMISO INTERIOR.



Uno debe creer en lo que hace, debe comprometerse en su interior para hacer pintura. Una vez obsesionado por ella, se siente impulsado finalmente a creer, hasta cierto punto, que la humanidad podría cambiarse mediante la pintura. Si uno está libre, sin embargo, de esta pasión, ya no se puede hacer nada. Es recomendable entonces dejarlo correr, pues en el fondo, la pintura es una completa idiotez¹.

(Gerhard Richter. Conversación con Irmeline Lebeer, 1977)

Un prólogo necesario. Contra las enmarcaciones generacionales.

La Historia del Arte, con mayúsculas y como disciplina humanística y social, pretende establecer un análisis interpretativo de una realidad determinada y dada: las manifestaciones materiales e inmateriales que el ser humano ha generado con una finalidad estética – al servicio de los más variados objetivos y voluntades – desde el principio de los tiempos hasta nuestros días. En cierto modo supone una forma de estructurar, acotar y compartmentar, bajo parámetros heurísticos y genealógicos, el devenir cronológico de una excepcional parcela de la cultura. Pero el arte, como la vida, es una realidad multifacética que se resiste a ser mensurada y enjaulada por las ciencias, aunque éstas sean sociales, y un acercamiento factible sólo puede hacerse mediante procesos de simplificación y esquematización que mermen la dimensión de *absoluto* que contienen.

Cabe creer firmemente que para una comprensión más directa de la actividad, el historiador, y aún más el crítico, deben acercarse a las manifestaciones artísticas de manera desprejuiciada. Esta toma de contacto con la obra de arte debe ser, por lo tanto, tanto más subjetiva cuanto más nos queramos implicar en la comprensión de las voluntades que la animaron, en los acontecimientos y vicisitudes que la impulsaron o lastraron, en la intimidad del fuego oculto que anida en su seno... Y, sobre todo, en el compromiso interior de quien la creó.

¹ "Gerhard Richter. Conversación con Irmeline Lebeer" (1977). BUCHLOH, B. H. D.: *Gerhard Richter*. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1977.

Un artista con historia, una historia con artista.

Fernando Álamo, como gran parte de su generación, en una suerte de ceremonial cílico que se ha venido repitiendo en la historia de las artes desde sus primeros balbuceos, reacciona contra la generación inmediatamente anterior y busca sus fuentes en los estadios previos a aquellos a quienes él ha venido a suceder. Tal vez por ello siempre se detecten y se remarquen, al hablar de su obra, los ecos del arte canario de pre y posguerra. Esta reacción hacia lo más cercano, pudiera parecer implicar una negación hacia lo más cercano, pero sólo lo será a un nivel capilar; tras una auscultación más profunda es posible vislumbrar, y ello es una máxima aplicable a todo tiempo y ámbito cultural, que la reacción es un modo de aprecio en tanto que consigna un valor y carta de identidad a todo aquello que pretende ser superado. Toda la historia del arte se sustenta en este juego ciclotímico, dinámico e imparable de negaciones, superaciones y reafirmaciones. Álamo conoce este secreto desde el principio y es por ello por lo que sería pertinente considerarlo un artista con historia, con todas las historias.

Por otro lado, hay que considerar a todo artista como hijo de un contexto, como se ha venido poniendo de relieve, en el caso de Álamo, en diversos textos (aunque superando esa categorización restrictiva que supone la *Generación de los 70*), pero también cabría valorar su acceso a otras fuentes de información que le habrían abierto posibilidades de conocer de primera mano diversas expresiones artísticas que se estaban planteando a kilómetros y océanos de distancia. Si bien el flujo de información es incomparable por calidad y cantidad al que cualquier artista hoy día pueda manejar, no cabe duda de que, dentro de sus posibilidades, Fernando Álamo pudo mantener fértiles contactos con la realidad exterior. No cabe, como a veces se ha hecho, adscribir la obra del artista tenerfeño únicamente a su contexto isleño, ni ser considerado únicamente en tanto que hito – aunque sea principal – en el devenir del arte canario contemporáneo, ni resolver la lectura de su obra apelando a tres o más invariables genuinas del solar que encuentran eco y reflejo en su producción. En todo territorio donde un lenguaje o modelo expresivo pretérito alcanzó altas cotas, donde artistas del pasado alcanzaron renombre internacional desarrollando un tránsito genuino y original, donde la naturaleza ha ocupado y ocupa un papel predominante y determinista en el devenir humano, es imposible no hallar vínculos fehacientes o débitos elocuentes con ese pasado o ese entorno. Lo importante es aquello que no parece – o no ha parecido – tan obvio... No queriendo hacer de la identidad un hecho diferencial, en el caso de Álamo es posible establecer lazos entre sus obras, inquietudes e intereses más allá del archipiélago, contemporáneamente a aquellos que se estaban desplegando en paralelo en la península, en Europa o a nivel global. De otro modo no sería posible explicar que dos actuaciones iniciales tan cercanas en el tiempo y, aparentemente, tan dispares como la exposición en el Castillo de Paso Alto titulada *La opresión de los sentidos* (1972) y el *happening Knife* (1976), desarrollado en el Ateneo de La Laguna, fueran, por un lado, detonadas por el impulso creador de la misma persona y, por otro, se encuentren en plena consonancia con el contexto internacional.

Dos tulipanes con manchas negras paralelas, 2006
Técnica mixta sobre tela
114 x 146 cm
Colección privada





clar forst. ilana - 2005



rose rayack Jan. 1st 2006

Ante un orden político que no acababa de desmoronarse – apuntaba Fernando Castro –, *los artistas reflejaban en sus obras el malestar y la angustia que aquejaban a la sociedad. El acento expresionista era la forma que tenían de manifestar su disconformidad con aquel estado de cosas...*² En las manos y los rostros de la serie sin nombre, que algunos han nominado como *Puños* (1972), el realismo crítico se hace evidente. Una realidad social y política opresora impele a todo artista a adoptar un compromiso para con la denuncia de tal situación. Sin embargo, frente a las directrices de grupos como Estampa Popular, una serie de artistas rehuirían de la representación expresiva directa y simplista de estas situaciones y recurrirían al símbolo y a la esquematización. Pues simbólicas, sin renunciar a su hondura expresiva, son sus manos entrelazadas, monstruosas y descoyuntadas. Y simbólicos los rostros casi enmascarados, teatralizados, cuyos rasgos han sido reducidos a la caricatura esencial en la serie sin nombre (1971) que otros se podrían empeñar en titular *Rostros*.

Lo multifacético (en la expresión y la técnica) y la fusión (de estilos y sensibilidades).

Una cuestión importante a la hora de evaluar la trayectoria de Álamo sería el carácter multifacético de la obra y una predisposición absoluta y positiva, no sólo para ir transmutando las líneas de identidad de su lenguaje artístico, sino también para ir reinventando sus intereses.

Si atendemos a su adscripción, a partir de la década de los ochenta, dentro de las múltiples derivas *neofigurativas* que preñaron el panorama español de la época, no deberíamos dejar de recordar – si bien someramente – las distintas líneas de influencia que impactaron en los artistas del momento. Una línea de influjo, que llamaremos nacional, se establecería en un amplio espectro que recorrería la distancia existente entre el trabajo íntimo de Luis Gordillo hasta desembocar en la traducción vernácula y original, mixturada con posiciones de denuncia social realizadas desde la ironía, que realizan del Pop el Equipo Crónica o Eduardo Arroyo. Otra influencia, que llamaremos externa, tal de vez de singular importancia, la encontramos en el impacto que produjo la emergencia de los *nuevos salvajes* alemanes y de la *transvanguardia* italiana en nuestro solar y el rápido reconocimiento que obtuvo a nivel internacional. Si a los principios de la transvanguardia certificados por Bonito Oliva – nomadismo cultural, eclecticismo estético y hedonismo cromático – le añadimos cierto *neomanierismo* apuntado por Calabrese³, no sería difícil identificar a buena parte de una generación muy influida por tales postulados. Ahora bien, cabría realizar una observación sobre el último rasgo apuntado: esa *nueva maniera* no sólo se fundamentaría en la capacidad *simulatoria* del pintor (una simulación que sucede y se impone a otra anterior, pues la pintura es ficción en sí misma) que se logra sólo en el dominio de la técnica, sino que quedaría significada por una característica que se sitúa un paso más allá: una voluntad clara por reordenar las ideas acerca de la pintura y renovar el interés por utilizar el medio como mecanismo de indagación y de puesta en cuestión de certidumbres con respecto a la representación.

² CASTRO BORREGO, F.: “El museo imaginado: creación y crítica”. En *El Museo imaginado. Arte canario 1930-1990*. (p. 50).

³ CALABRESE, O.: *Cómo se lee la obra de arte*. Madrid, Cátedra, 2001, (p. 27).

A la luz de lo dicho, resulta evidente que Álamo es un artista que no sólo basa su mirada en el contexto inmediato, sino que su trayectoria se acompaña y sincroniza a los ritmos simultáneos del arte nacional e internacional de cada momento, confluendo ideológica y estéticamente. Y en ese acompañar, se encuentra cómodo en la indefinición que, sin embargo, tanto le define como artista y le eleva a creador multifacético, en cuanto a entender la técnica como herramienta a su servicio en función de distintos cauces de expresión. Igualmente ecléctico (en el sentido de caminar sin complejos por el mundo del arte) se nos muestra en la asunción de estilos y sensibilidades que funde y refunde en su propio beneficio. El *no estilo*, la renuencia a circunscribirse a unos marcos estéticos estancos, la dificultad para aplicar a su trayectoria un análisis histórico, su versatilidad en la sintaxis y la inmanencia de lo cambiante⁴ son características que, salvando distancias, podría aplicarse tanto a Gerhard Richter como a Fernando Álamo.

La fusión es otro término recurrente a la hora de analizar su obra. Fusión de estilos y fusión de medios al servicio de ésta, incluida en una aptitud (y también actitud) que ha sido identificada como barroca dentro “de una concepción exuberante y escenográfica de la vida descubierta mediante la ironía, la capacidad lúdica y la intensidad del deseo”⁵. El artista, ecléctico y desprejuiciado, no duda en deslizarse hacia la mezcla de géneros, en un ademán claramente postmoderno. Y lo hace entre el retrato y el paisaje, como sucede en la serie *Por narices* (2008). Haciendo de la excusa posibilidad, y más allá de las connotaciones sexuales que ya han sido señaladas como integración esquemática de lo masculino y lo femenino⁶ y de la remisión a creaciones de sus inicios⁷, transforma un rasgo fisonómico esencial en la conformación del carácter (de la persona en sí pero también de su representación a partir del retrato) en elemento plástico, trazo caligráfico, a partir del cual componer un paisaje. ¿Qué tipología de paisaje? Un paisaje esencial del ser humano o, mejor, un paisaje de la esencia del ser. Un paisaje donde lo representado se transforma en la imposición de nuestros sentimientos hacia el representado y hacia su modo de entender la vida y el arte – ejemplo meridiano y esclarecedor es el magnífico *Avec Monet* (2008) –, jugando con la masa, con el color, con la sutil composición entre las rotundas formas y entre éstas y el fondo. Sin perder nunca otra de las invariables siempre presentes en sus realizaciones: cierta ironía socarrona, como concurre en la serie de piezas tituladas *El olfato del galerista*.

Retomando el hilo argumental, es en este punto donde deberíamos preguntarnos si Álamo, mediante la fusión, se muestra integrador o desintegrador con respecto a las categorías que pone en juego, que en otros casos alcanzan lo que se podría llamar *collage técnico*, como la contumaz presencia de la imagen fotográfica como soporte (y también, por qué no, como ancla contra el delirio, como hermanastra omnipresente, más objetiva y consecuente pero, tal vez por ello, menos cortejada y deseable) de la pintura. Véase la obra titulada *Mano con dos flores, una de ellas desprende una bola de polen chorreante* (2005) donde si la pretensión formal inicial era crear un campo de continuidad entre la imagen fotográfica y la imagen pictórica, este estadio pronto fue trascendido por la narrativa simbólica que se suscitó entre dos modelos de captación/recreación de la realidad. De la fotografía de la flor feraz se expela una nube de polen

4 FRANCÉS, F.: “Richter entre la pintura y la libertad”. En Gerhard Richter. Málaga, CAC, 2004. (p.9).

5 DÍAZ-BERTRANA, C.: “Fernando Álamo, la escenografía del deseo”, La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria (9/6/1985).

6 CASTRO BORREGO, F.: “El rostro deconstruido”. En Fernando Álamo. Por narices. Tenerife, Gobierno de Canarias, 2008. (p.7).

7 GARCÍA RAMOS, J. M.: “Érase un hombre...” En Fernando Álamo. Por narices. Tenerife, Gobierno de Canarias, 2008. (p.13)



*Mano con dos flores,
una de ellas desprende 1 bola
de polen chorreadante*, 2005
Técnica mixta sobre lienzo
120 x 180 cm

*Mano con dos flores, una de ellas desprende 1
bola de polen chorreadante*, Joaquín Sánchez 2005



*2 flores dobles y seis bolas
grandes de polen*, 2004
Acrílico sobre lienzo
200 x 300 cm



2 flores blancas y seis bolitas grandes de polen febrero 2009



2 flores negras, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
120 x 180 cm



que nace en el centro de este universo del cuadro para jugar a los dados de dios⁸, y se derrama goteante, inseminando una flor pintada (¿la misma?, ¿otra?) que se quiebra marchitándose. ¿Será capaz la imagen fotográfica de revivir la imagen pictórica o en su vano intento la asesinará de un certero golpe de verosimilitud? ¿O la flor pictórica será la que crezca relegando a las sombras a la flor emulsionada? Al fin y al cabo el arte de Álamo puede que sea un recorrido gráfico por la dicotomía del devenir de la vida y una muestra de la sabiduría relativista, mitad sofista, mitad epicúrea. La poética relación de equilibrio entre – parafraseando a Zaya⁹ – el tiempo y su ausencia, entre lo interior y lo exterior, la complejidad y la sencillez, la multiplicidad y la simultaneidad, el gesto sobreactuado o la lirica residente en la contención más silente.

El arte mismo podría resumirse en una suerte de afirmaciones y negaciones, sumas y restas, correlativas y antagónicas que desvanecen fronteras (hoy se niega lo que mañana se adora, mañana se valorará lo que hoy se desprecia, cada día, cada instante retomamos algo que mañana abandonaremos) y que ayudan al arte a avanzar.

La mirada recopiladora. El arte como material de acarreo.

El arte se deglute a sí mismo y en ese tránsito, en ese universo caníbal, ha recreado una mitología que le es propia y que ha sustituido a héroes y narraciones y acontecimientos fabulosos por artistas y por obras de arte, no menos legendarias y significadas por una carga semántica de tono épico. Arte y artistas de toda época y condición han versionado y homenajeado los grandes hitos creativos del pasado, pero es sin duda durante la contemporaneidad cuando la reinterpretación y la relectura han dado paso a la apropiación como recurso creativo, más aún a partir de la posmodernidad, que entendió el arte – el del pasado pero también el del presente – como material creativo disponible para ser reelaborado sin complejos. La obra original, así, se fundamentó (con todas las implicaciones del término) en la historia del arte, en una especie de silogismo solipsista. ¿Puede el pintor tener otro tema en realidad? ¿Puede un tema dar pistas al pintor sobre la pintura? como se preguntaba de manera temprana y esclarecedora el pintor Carlos Franco – coetáneo generacional de Álamo – en su poema *La pintura como tema*¹⁰.

La mirada que recopila es selectiva y no olvida. Usa y no olvida. Se crece en el homenaje. Entre sus referentes de cabecera se ha ido citando a Leonardo, Picasso, Beckmann, a Duchamp (le dedicará la muestra *Para Marcel* (1982), en la Galería Vegueta y el lienzo *Desnudo que desciende una escalera*, que se expuso en la Galería Radach Novaro, el año siguiente), Bruce Nauman, Sigmar Polke... La mirada recopiladora se hace paralelismo ideológico con Richter (quien también parafraseó a Duchamp en *Ema-Desnudo en una escalera*, de 1966), y se alza como altar devocional en su *Homenaje a Juan Ismael*, Tampoco esconde los débitos hacia pedro González, su admirado profesor. La mirada toma y retoma y mezcla y fusiona, posibilitando al observador establecer relaciones y recorrer cauces río arriba en busca de las fuentes: ¿Hasta dónde nos lleva la asociación de referentes ante los correajes, los embudos, los elementos

8 GONZÁLEZ, P.: "Vida misma". En *El Jardín en el Agua. Fernando Álamo*. Madrid, Gas Editions, 2004. (s/p).

9 ZAYA, A.: "Fernando Álamo. Más allá de la pintura o la identidad también es esto". En *Fernando Álamo. 14 de Junio*. Tenerife, Gobierno de Canarias, Cabildo de Gran Canaria, 2005.

10 VV.AA.: *Carlos Franco*, 1995-2000. Madrid, Centro Cultural Conde-Duque, 2000.

tubulares presentes en la serie de inicios de los 90, inaugurada con *Historia Natural* y desarrollada en la exposición de la madrileña galería Estampa? ¿Hasta el *Gran Vidrio* de Duchamp, hasta la *Máquina de coser electrosexual* de Óscar Domínguez?

Estos procesos de apropiación alcanzaron una mayor visibilidad en España a partir de finales de la década de los setenta. Fernando Álamo no fue ajeno a ello aunque su comprensión de la materia prima se alejó de la simpleza de otras actuaciones y le llevó a manipularlo a favor de intereses propios y particulares. Uno de los primeros ejemplos de esas miradas hacia la historia del arte lo hallamos en su obra *Desayuno en la hierba* (1980), actualmente en la colección del CAAM, una revisión de la obra de Manet *Le Déjeuner sur l'Herbe* (El almuerzo sobre la hierba) de 1863. Álamo subvierte la aparente escena galante pintada por Manet, eliminando los desnudos, las referencias paisajísticas y el número de personajes, para transformarla en una reflexión sobre el oficio de pintar. Al transformar el lienzo en una ucronía espacio temporal, el instante único de la mirada del artista que mira y mensura halla su réplica en tres instantes de lo mirado (estadio mental) y en tres estadios de la reelaboración pictórica que habrá de venir (estadio material), que son captados desde tres perspectivas distintas (estadio espacial). El objetivo a alcanzar, a partir del material seleccionado, trataría de reflexionar sobre una temática contextual, tan habitual en la pintura desde final de los setenta hasta nuestros días, para lo cual establece un espacio neutro dentro de la pintura donde el artista habla de su propia vicisitud, de sus preocupaciones y de sus modos y maneras de afrontar, teórica y físicamente, la profesión. De tal modo, el trabajo de Álamo está mucho más cerca de las intenciones originarias de Manet de lo que pudiéramos pensar. Y no por reelaborar sobre lo reelaborado: poco le importa al artista canario que el pintor francés hubiese reaprovechado formalmente temáticas e ideas compositivas tomadas de fuentes artísticas precedentes [podríamos establecer una línea de influjos que van desde *La partie carrée* de Watteau (1713), los grabados de Marcantonio Raimondi (1516) a partir del original *El Juicio de París* de Rafael, el *Concierto campestre* (1509) de Tiziano y llegar, quizá, hasta *La Tempestad* (1508) de Giorgione].

Lo interesante de la obra de Manet (Álamo es muy consciente de ello) es la institución inaugural de una modernidad poco entendida en su época, de un nuevo modo de pintar que no se atiene a reglas compositivas tradicionales, que lo hace rabiosamente actual tras su apariencia complaciente: no se respetan reglas de proporción escalar, no se ocultan los añadidos ni los referentes, ni se enmascara la ficción tras una evidente desadecuación lumínica y, fundamentalmente, no se buscan excusas temáticas ni se escuda en una originalidad mal entendida para reunir, en clave artística y en un mismo lienzo, realidad sin realismo e incongruencia sin locura.



2 flores rojas, 2006
Técnica mixta sobre lienzo
113 x 144 cm
Colección gmq



2 flores rojas para H. Ibarra 2006



Flor con dos bolas negras y dos bolas blancas. Ana Ley 2005

*Flor con dos bolas negras
y dos bolas blancas*, 2005
Técnica mixta sobre lienzo
180 x 120 cm
Colección Ana Ley

La pulsión de lo sexual I. El cuerpo.

El sexo, o mejor dicho, la pulsión de lo sexual ha tenido y tiene un predicamento consonante en la obra de Álamo. Pero esta pulsión, que también se ha formalizado a través de otros crisoles, más que sexual cabría consignarla como sensual y se edifica a partir de la inmanente presencia del cuerpo en gran parte de sus obras. Si ya había tenido gran presencia en las series primeras de las manos y los rostros, como partes muy expresivas de un todo muy presente que se omite o se enmascara, alcanzó su cémit en los cuerpos desnudos situados en torno a un paisaje virginal, feraz y primitivo, anterior al pecado original, sin miedo a las represalias, sin atención al remordimiento, sin caer en la culpa, como concurre, entre otras, en *Papel japonés*, *Peking Duck* o *Díptico*, todas de 1985.

En el otro extremo, se situaría la acción multimedia *Knife*, realizada junto a José Luis Molina Mesa, y que está considerada una de las primeras representaciones de *body art* en Canarias. En ella alcanzan protagonismo el cuerpo (la utilización del cuerpo del artista supone una implicación formal y metafórica del productor en el proceso de comunicación y en la voluntad de romper barreras con respecto al espectador, que ya no es un ente extraño, distante y desconocido, sino cercano, participante, reconocible), el color de la sangre y, lo que llamó Juan Antonio Ramírez, el *autocastigo ritual*¹¹. Sin llegar a los extremos de Schwarzkogler, quien se suicidó tirándose por la ventana imitando el *salto al vacío* de Yves Klein, o de Chris Burden en *Shoot* (1971), *Knife* se nos revela terriblemente contemporánea y establece similitudes, por ejemplo, con el trabajo de Gina Paine *Le corps pressenti* (1975).

Pudiera ser que, a nivel formal, tanto en el ciclo *El arte de nadar* (1986-87), cuanto en algunas obras anteriores – *Sin título* (1981) – hay reminiscencias de las series de piscinas de Hockney, que a final de los setenta sirvieron a Carlos Alcolea como soporte temático de su obra *Borrachos 2* (1979-80). El nadador (Álamo lo fue y lo sigue siendo) parece una suerte de metáfora del devenir vital. El nadador, su cuerpo, se instaura fronterizo entre dos elementos que le son ajenos al ser humano como territorio cotidiano, el agua y el aire, elementos sin los cuales, por el contrario, la vida es (im)posible. El nadador, frente a aquello que únicamente puede presentir el pescador de *Cueva de los Guanches* (1935) de Óscar Domínguez, se lanza a nadar a ese océano metafórico en cuyas profundidades puede vislumbrar el reflejo de una memoria colectiva de miserias y complejos. Al analizar la citada obra de Domínguez, Castro deslinda bien esto dos espacios enfrentados: *el contraste violento entre el mundo de la razón y el mundo de los instintos se obtiene distribuyendo en dos franjas horizontales la composición. La franja inferior está pintada en un color negro intenso y (...) simboliza el mundo instintivo; mientras que la franja superior está fuertemente iluminada y representa el mundo racional*¹². A nivel formal y conceptual estos lienzos de Álamo también establecen varios campos, no exclusivamente físicos, de lectura. Puede que sólo sea una elucubración entusiasta, pero nos gusta vislumbrar que a veces el nadador solitario (gris) proyecta un reflejo hacia el mundo superior de lo etéreo, gaseoso y volátil (blanco) y hacia el mundo inferior de lo mundano y sumergido (negro). Véase la magnífica tela *Sin título* (1986-87).

11 RAMÍREZ, J. A.: *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela, 2003. (p.76).

12 CASTRO, F.: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1978. (p. 46).

Y nadando, nadando en el mar abierto o nadando en las piscinas de los demás de camino a un hogar que ya no existe, puede que la realidad te atrape y te devore como negros perros rabiosos que te muerden sin piedad el pecho, algo que no le ocurre a Ned Merrill, en el famoso cuento de Cheever, porque su vida ya había desaparecido mucho antes de lanzarse por primera vez al agua.

La pulsión de lo sexual II. El símbolo (O el conejo entre sandías).

El mundo simbólico y el universo mitológico se dan la mano en toda la producción de Álamo. Los elementos en su obra no juegan un papel eminentemente estético sino que, al haber eliminado un intento de narración directa y objetiva que toda representación puede conllevar, las lecturas deben entablararse desde un plano distinto, un plano en el cual se le exige al espectador la implicación en su desvelamiento. La utilización del símbolo emerge en la pulsión de lo sexual: elementos longitudinales, por ejemplo, de la serie *Por narices* remiten a un elemento de afirmación sexual claramente masculino, de connotaciones fálicas. Incluso se puede hacer una cadena asociativa entre ojos-testículos, e incluso ojos-pechos femeninos, ojos-ovarios, en un mecanismo de ambigüedad consciente que es rasgo distintivo en la obra de Álamo¹³.

Y se hace divertido, cómico, referencial cuando vemos a la liebre de Durero despistada/acosada entre sandías, sandías cerradas y por calar, algunas ya caladas enseñando su roja pulpa. Los símbolos son evidentes: la liebre/conejo como representación de la idea de lo femenino y la sandía como referente de lo masculino. Como una letra flamenca (hay que considerar al flamenco como el corolario de asertos filosóficos populares más importantes, al menos en el ámbito de lo tradicional, cuyas letras frecuentemente esconden un sentido sexual implícito) relata: *Y en una cierta reunión / se dio una comida un día / y allí se partió un melón / la única fruta que había. / Yo partí de mi sandía / y le brindé a una casada. / Me dijo desconsolada: / muchas gracias caballero, / que tengo luto y no puedo, ay, / comer fruta colorada...*¹⁴ Y no ha hecho falta remitirse a un diccionario de símbolos. Otras simbolizaciones son el pepinillo, a quien se le otorgan rasgos humanos y se antropomorfizan sus actitudes, se encuentran en la sutil presencia del pez, en las mariposas (emblema de la atracción inconsciente y de la purificación fogosa¹⁵) de tórax y abdomen vaginal en *Labidópteros* (2013), y en la feracidad de las flores, cientos, miles de flores, flores etiquetadas, flores acuáticas, flores dispuestas a inseminar y a ser inseminadas...

En otros momentos la simbolización se hace diferida y el trayecto se recorre en sentido inverso. Álamo se muestra explícito y lo explícito (las vulvas femeninas de la serie *Cueva de Guanches*, 2012) nos dirige hacia el ícono de la cueva primordial, la vagina femenina como origen del mundo, el mundo. Esta relación plástica de la vagina-cueva, de la oquedad-origen, además de la obvias concomitancias con Courbet y con el “urinal”, recipiente de la matriz duchampiano, regeneración eterna de la vida, traen el eco de la cuevas-siluetas, los *earth-body*, los volcanes, de Ana Mendieta, ejemplari-

13 CASTRO BORREGO, F: “El rostro deconstruido”. En *Op. Cit.* (p.7).

14 El Lebrijano: “Calle arriba, calle abajo”. *Suspiros del aire*. 2002.

15 CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Círculo, 1998. (pp.306-307).



**Flor no intervenida
con 5 bolas de polen**, 2005
Técnica mixta sobre lienzo
180 x 120 cm
Clínica Dental Torres

Flor no intervenida con 5 polen
J.C. Torres - junio 2005

zados en obras como *Silueta en la playa* (1976) o *Volcán* (1979). En esta última, tras la explosión de la pólvora con la que había rellenado el hueco que simulaba un perfil femenino, el resultado – un cráter – semejaba una vulva abierta.

Y, en algunos casos, también nos devuelve la mirada simbólica en forma de mueca amarga y sombría, en el diptico *Berliner souvenir an einem Regentag 1 y 2* (2013) que nos muestra a dos rinocerontes, en realidad el mismo duplicado y enfrentado en una composición emblemática, con el cuerno cortado. El rinoceronte, cuyo cuerno es significación de la abundancia y de la masculinidad, ícono fálico, signo de generación¹⁶. Sesgado su órgano insignia, al animal sólo le queda arrastrar su enorme y pesado cuerpo, mirarse en su reflejo que no le devuelve la imagen de lo que fue (no hay milagro evocatorio) sino de lo que tristemente ya es.

La pintura como espacio de escenificación.

Todo acto pictórico es un acto de re-presentación, por cuanto en la intención de quien crea hay una voluntad de exhibir un concepto. Álamo no representa un espacio de la realidad, sino que en sus obras nos presenta una realidad distinta, una realidad otra, una realidad que sabemos ficticia pero purgada de cualquier ínfula de verosimilitud. Para ello el espacio de lo pictórico debe ser tratado como lo que es y funcionar en un todo coordinado pero sin enmascarar las costuras. Excelente paradigma de ello son las exuberantes flores desmembradas (*Azul*, *Nicolás*, *Rojo*... todas de 2013), diseccionadas con la pericia de un entomólogo, suturadas con la profesionalidad de un cirujano, enmarcadas individualmente como para indicarnos la importancia de las partes en un orden superior y orgánico, pues un orden componen en sí mismas de igual modo. Para desvelarnos, también, que la pintura ni termina, ni puede ser cercada dentro de los límites de un listón de madera.

Hay un punto de escenógrafo en Álamo que arrastra desde sus inicios. Colaborando con la compañía teatral hispalense La Cuadra y su no menos mítico espectáculo *Quejío*, en los estertores del franquismo. Desde su experiencia, le queda claro que el espacio pictórico es un espacio de escenificación que no debe representar sino que puede quedar libre a la intuición y a la interacción con el espectador. Al igual que el público de teatro contemporáneo puede comprobar que un cambio de espacio o de tiempo son una simple exigencia imaginativa, una gimnasia mental que queda en sus manos. Como bien resume Ángeles Alemán: *Fernando Álamo transgrede el lienzo y hace del espectador su cómplice: el placer de pintar se transforma en el placer de mirar*¹⁷.

La pintura construye la imagen, la pintura destruye la imagen. Oscurecer revela, iluminar oculta. Cualquier barrera impuesta por el creador que cercene la visibilidad acostumbrada, excita la elucubración del *voyeur* en torno a aquello que se encubre. Cuando aplica la mancha pictórica, el grano de polen que llama el artista, sobre la imagen fotográfica de Astrid, *Reine des belges*, en la serie *Apéndice* (2009) nos sitúa ante una reflexión de gran interés y profundidad sobre los verdaderos objetivos de su oficio: ¿la imagen aparece o desaparece en el proceso artístico?

16 IBID. (pp.163-164).

17 ALEMÁN, A.: "Calma y voluptuosidad". En *Calma y voluptuosidad. Artistas del siglo XX en Canarias*. Tenerife, Gobierno de Canarias, Dirección General de Cultura, 2001. (p.36).

Y final en primera persona. (Para el artista).

Me gustaría, Fernando, haberme zambullido (la elección del verbo no ha sido azarosa) aún más en tu obra, en los pensamientos que afloran a través de ella. Tratando de desgranar algunas claves, volcando algunas ideas que se me quedan encalladas en el teclado, pero el espacio y el tiempo son dimensiones que siempre constriñen el arte y a los que a su alrededor sobrevivimos. Dejémoslo para mejor ocasión. O, tal vez, hagamos perdurar el misterio.

Me hubiera gustado incidir en la mitología. En el mito elocuente que se desnuda ante y tras la pintura. Faunos ríjosos, ícaros caídos, dafnes en plena trasformación.

Y hablar del simbolismo cromático: la asociación indestructible del color con el recuerdo y las emociones. De la feracidad de la naturaleza, De su explosión...

Y de los pájaros, que tengo para mí que son un trasunto de las almas y las ideas originales y etéreas en el Paraíso perdido.

Y de la vida como tema. La lucha por la vida, por abrirse paso en la vida, de la vida que siempre se abre paso.

De Nabokov cazador de mariposas. Y tal vez de Lolita.

De lo breve y lo perdurable.

De retratarte como Picasso en la plata con sombrilla y todo. Pero volviendo al mar.

De música.

Del compromiso, que tiñe toda acción creativa.

Y de la vida, de nuevo.

Iván de la Torre



Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013





Verde, 2013
Acrílico sobre lienzo y madera
225 x 180 cm. aprox.



Rojo, 2013
Acrílico sobre lienzo y madera
225 x 180 cm. aprox.



Amarillo, 2013
Acrílico sobre lienzo y madera
225 x 180 cm. aprox.



Azul, 2013
Acrílico sobre lienzo y madera
225 x 180 cm. aprox.
Colección Centro Atlántico de Arte Moderno
Cabildo de Gran Canaria



Nicolás, 2012
Acrílico sobre lienzo y madera
235 x 540 cm. aprox.





Rayón blanco, 2013
Técnica mixta sobre lienzo
114 x 162 cm

Rayón negro, 2013
Técnica mixta sobre lienzo
114 x 162 cm

ENCARNACIONES.

(Apuntes sobre pintura, experiencias simbólicas y biopolítica
a partir de la obra de Fernando Álamo)

Las flores nos rodean de voluptuosidad, olor, color y forma sensual; nos rodeamos de ellas, que son sexos de colores de formas, de olores diferentes; enviamos un sexo en una flor, dedicado presente de oro de ideal, a un amor virgen, a un amor probado.

(Juan Ramón Jiménez, citado por Carlos Díaz Bertrana
en *Un collage japonés para Fernando Álamo*)

Si repasamos la Historia del Arte ortodoxa la pintura de Fernando Álamo al inicio de su trayectoria profesional coincide con la época comprendida entre el esplendor de los expresionismos y el Pop. Durante ese tiempo, a partir de los años setenta, comienza el declive en la pintura del expresionismo abstracto norteamericano tanto en su vertiente del *action painting* como la del *color field*. Aunque puedo imaginar que Álamo está más interesado por los casos menos paradigmáticos de la corriente, como son Cy Twombly y Robert Motherwell. Dicho período coincide a su vez con el esplendor del arte pop, propiciado por los trabajos de la pareja formada por Robert Rauschenberg y Jasper Johns, que enlaza con el regreso del expresionismo más salvaje en los años ochenta, como pueden ser Julian Schnabel y Basquiat en el caso norteamericano, y Georg Baselitz, Anselm Kiefer o Martin Kippenberger en la pintura europea.

Simultáneamente a estas idas y venidas del mundo del arte, Fernando Álamo desarrolla su propia travesía profesional. Mientras tanto en su contexto generacional, rodeado por un grupo de artistas de una supuesta *generación del 70* (de la que él nunca se sintió parte), sus compañeros de la destacada galería Conca de La Laguna y su refinado maestro el pintor Pedro González, realiza sus primeras exposiciones y ensayos tardo-vanguardistas junto a sus colegas y amigos los Zaya¹, con quienes en el año 1979 funda la revista de arte *Blanco*, de la que se edita únicamente dos números y más adelante deriva en la prestigiosa revista *Balcón* de repercusión nacional e internacional, dirigida por Antonio Zaya.

Correspondiendo los citados inicios artísticos de Fernando Álamo con la década de los años setenta y siendo conocedor de las últimas tendencias artísticas en la capital del arte del momento, Nueva York, que recibe de los relatos y anécdotas que traen Antonio y Octavio Zaya de sus numerosos viajes, la decisión de dedicarse fundamentalmente a la pintura es una decisión totalmente consciente. Como un acto de disidencia.

Numerosos artistas por aquellos años se sienten fascinados por las nuevas tecnologías, y más concretamente por la democratización del acceso a las nuevas tecnologías de la imagen, sobre lo que escribe Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados*. Esta clase de artistas toman la cámara y se lanzan a la carrera de ampliar las propiedades

¹ Me refiero a los gemelos Antonio Zaya y Octavio Zaya, prominentes curadores, críticos y editores de repercusión internacional.

expresivas de la misma. Esta expansión del uso del vídeo, la fotografía, la video-performace o la videoinstalación, se incrementa con el paso del tiempo a la par del desarrollismo tecnológico, el cual ofrece desde entonces mejores herramientas representacionales y lingüísticas aparentemente más sencillas de manejar y más accesibles. A los que se suma los primeros ordenadores personales y equipos de edición. Contra todo este nuevo contexto artístico de su generación Fernando Álamo se revela decantándose por el antiguo arte de la pintura.

Ante este panorama espectacular, del que Guy Debord realiza un conveniente escáner crítico en su obra *La sociedad del espectáculo*, la pintura de Álamo se entiende como una postura de resistencia. Frente a la hipervelocidad del flujo de información en las redes digitales de la actualidad su proceso es lento y meditado, sustituyendo la livianidad de los bytes por el peso del pigmento y su aglutinante, el cual espesa la imagen y entorpece la mirada.

Su pintura, o la pintura en general, nos invita a tomarnos un tiempo para apreciar la riqueza de su superficie y la profundidad (o no) de lo que representa y de ese tiempo de la pintura del que Fernando Álamo es devoto y practicante. Asimismo, esta relación temporal en su obra nos conduce a preguntarnos qué ha llevado al artista a tomarse la molestia y el tiempo que se necesita para elaborar un *corpus pictórico* como el suyo, reemplazando lo instantáneo de la imagen por lo atemporal del lenguaje pictórico. Porque incluso cuando en su obra se introducen elementos fotográficos estos pasan por el tamiz de la pintura, tachados y ocultados tras una mancha.

Los géneros de la pintura son fundamentalmente dos (si accedemos a ese ejercicio de síntesis): el del retrato y el del paisaje, el cuerpo y la “naturaleza”, el ser y el estar (representados en una sola acción mediante el verbo *to be* inglés o el *sein* alemán). No obstante, si partimos de ese origen hilando los entresijos posibles de lo pictórico, la pintura de flores como la que practica Álamo sería el intersticio entre ambas modalidades. De una parte, vegetación, expresión “natural”, fragmento del paisaje. De la otra, cuerpo vivo, biológico, encarnación. Por sus tallos corre savia como sangre por nuestras venas y sus pétalos lucen colores como nuestra piel.

Es precisamente en un ensayo titulado *La pintura encarnada* del historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, a raíz de *La obra maestra desconocida* de H. de Balzac, donde se relaciona el lienzo y la pintura con la carne y la sangre. El “encarnado” en la pintura sería el colorido sobre el límite de la piel, entre su separación y su indistinción. La piel o el lienzo es tanto superficie como principio de separación, entre lo sensible y el sentido. El encarnado es entonces el *caos de colores, de tonos, de matices indecisos, especie de niebla informe* que establece el *efecto de lienzo*. Huberman define el efecto de lienzo como *lo que Heidegger llamaba un fenómeno-índice*:

*Entendemos por esto los acontecimientos corporales que se manifiestan y que, en y por su manifestación, ‘indican’ algo que no se manifiesta por sí mismo.*²

2 Si se quiere profundizar en la cuestión del “encarnado” en relación a la pintura recomiendo leer el ensayo: DIDI-HUBERMAN, Georges. *La pintura encarnada*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2007

Elegante flor violeta con dos manchas a la manera de P. González, 2013
Técnica mixta sobre lienzo
114 x 162 cm
Colección particular





Desafío Moro violeta con dos varas. En memoria de
Pedro González, Pasatiempo 2012



despote de cair a On memora
de Pedro Gonçalves, festejante

Si hacemos caso al ensayo de Huberman la pintura como ejercicio artístico niega lo que representa, pues lo que muestra es la ausencia del objeto mismo del deseo, como quisiera decir Freud. Un cuerpo pintado sobre una tela es una no-vida, una omnipotencia de lo pictórico sobre la figuración, la ruina figurativa del lienzo de colores que el historiador francés denomina el *muro de pintura*, la *ruina del sujeto de la representación*.³

Sin embargo, hay que atender al deseo de transfiguración por el cual el lienzo mismo quiere convertirse en piel o en carne. El encarnado, como piel y sangre, es como el color mismo de un cuerpo que es mirado con deseo. La confusión general del *Ce n'est pas une pipe*. La certeza de que en los cuadros de Fernando Álamo no hay flores, ni mariposas, ni sexo, sino, y a su vez, el deseo *lacaniano* de serlo.

Como recuerda Blanchot en *El libro por venir*, no hay un más allá de la obra, sino la realidad misma de la obra:

Todo símbolo es una experiencia, un cambio radical que hay que vivir, un salto que hay que realizar. No hay pues símbolo, sino una experiencia simbólica.

Si atendemos a lo que nos dice Blanchot se puede interpretar que el arte lejos de brindar (exclusivamente) un catálogo de símbolos para su uso (del tipo que sea), ofrece experiencias, la experiencia del arte. No tiene una finalidad *per se*, sino que el objetivo del arte es un proceso hacia el arte, el camino que lo recorre. Por tanto, no existe “una belleza” como tal, sólo el recorrido hacia llegar a ella. La obra de Álamo no es un elenco de “encarnaciones bellas”, sino que su obra va dejando un rastro de belleza en su trayectoria hacia la flor perfecta, el sexo perfecto.

Se trata de una experiencia de largo recorrido, porque más allá no hay *;Nada, nada!*, como se dio cuenta tardíamente Frenhofer, el protagonista de *La obra maestra desconocida* de Balzac. Fernando Álamo disfruta de su obra como un placentero paseo, como Thoreau disfrutaba de sus paseos por Walden o el pintor mismo del recorrido por Las Canteras, que conduce desde su casa a su estudio y viceversa. Para no acabar como Frenhofer, para no acabar como el Capitán Ahab de Melville, hundido en las profundidades del océano, en las profundidades de las imágenes, porque “el mundo amenaza con hundirse en ese espacio sin mundo hacia el cual lo atrae la fascinación de una sola imagen”, recordando nuevamente a Blanchot.

La problemática de los límites de la experiencia simbólica en el arte y de la imagen nos remite a la cuestión del “marco” en la obra de Álamo. Como indica Brian O’Doherty en sus *Notas sobre el espacio expositivo* incluidas en su libro *Dentro del cubo blanco*, el marco es un contenedor psicológico [sic] para el espectador del cuadro. Tal apreciación no encuentra resistencia hasta entrado el S. XIX, en la pintura de los anti-academistas franceses primero y el grupo impresionista después. En cuyas obras la atmósfera, el color y lo brumoso fueron ganando la partida a la perspectiva, esparciendo la línea de horizonte hasta mucho más allá de los límites del marco.

3 Cualquiera creería que Didi-Huberman ha leído a Wittgenstein y sus nociones lógicas sobre la muerte de la figuración y la representación. Sobre este tema podemos abrir un intenso debate del cual el propio Fernando Álamo disfrutaría tratar.

Insistimos en esta idea porque a menudo las flores de Fernando Álamo dominan el propio marco del lienzo y se expanden más allá de los límites clásicos y cartesianos de la pintura, absorbiendo los soportes del medio como parte integral de la obra. Es esta circunstancia la que subraya el hecho de que la obra no corresponde únicamente a un momento de creación localizado en el estudio del artista, sino que incluye los modos y sistemas de exhibición y recepción de la misma en el espacio del centro de arte, la galería y el museo. Un síntoma que no sólo se da en su pintura de flores, también se puede apreciar cómo su pintura se extiende y va más allá del cuadro en sus otras obras como *Cuevas de Guanches*, los murales o su gabinete de mariposas.

La elección de temas y la mezcla de estilos practicada por Álamo me trae a la memoria las palabras del crítico de arte neoyorquino Christian Viveros-Fauné en su visita al Centro Atlántico de Arte Moderno. Invitado a dar una ponencia dentro del seminario sobre pintura con motivo de la exposición *On Painting* (en la cual participó el propio Álamo con la fabulosa obra *2 rosas para Antonio*, un homenaje a su amigo Antonio Zaya), Viveros-Fauné iniciaba su intervención parafraseando a Da Vinci, describiendo la pintura como una *cosa mental*. Esto es, una visión que nos posibilita entender la pintura como un ejercicio mental, de pensamiento. Esta posibilidad resalta la intención de expresar una idea (de la índole que sea) mediante la técnica pictórica.

Así que, mediante su obra en lienzo o papel, pero sobre todo por su decisión de hacer pintura y no otra cosa, el artista lanza una idea, un modelo o ejemplo no necesariamente ejemplarizante de actividad.

Asimismo en el ensayo anteriormente citado de Didi-Huberman, éste abre su extenso texto con la siguiente sentencia: *La pintura piensa*. Esta misteriosa afirmación quizás indica que es la propia pintura (el cuadro) así como su proceso y acabado, la que tiene adherida como capas de barniz o polvo algunos posibles pensamientos. La pintura se podría observar a sí misma y entablar un debate a partir de su forma de hacer y/o ser, sobre lo que Fernando Álamo delibera y especula en su obra confrontando diferentes lenguajes pictóricos en un mismo lienzo.

La idea de abrir una conversación a partir de un cuadro puede ser a lo que se refiere Omar Pascual-Castillo en su ensayo *On Painting / Sobre pintura... derivas escriturales sobre las pragmáticas pictóricas de hoy*, cuando también al comienzo de su reflexión sobre la pintura contemporánea iberoamericana escribe: “ella [la pintura], te entrevé”. La *pintura-encarnación* no sólo se exhibe sino que además interpela al espectador, devolviéndole la mirada al exigirle que se posicione ante ella, que entre en su juego de miradas y sus experiencias simbólicas.

De esta manera la asunción de la pintura como proceso mental plantea un espacio para la disidencia. Espacio de tensión que asevera por ello que la pintura como medio artístico es un territorio de resistencia, en el cual operar a contracorriente tanto con el pensamiento como con la práctica, proponiendo diferentes tipos de orden y de relaciones.

Desde ese espacio de tensión se puede considerar un acercamiento del proceso intelectual de Fernando Álamo con una lectura *biopolítica* de su labor pictórica. La decisión deliberada, consciente y asumida de dedicar su vida a la pintura nos conduce al concepto *foucaultiano* del *cuidado de sí mismo* como sujeto mediante prácticas de la

subjetividad.⁴ Estas prácticas construyen todo un cosmos personal que en el caso de Álamo se corresponden con un imaginario tropical y exuberante, estimulado por sus circunstancias ónticas y biológicas que se corresponden con el hecho de ser varón, blanco, heterosexual, europeo, isleño, periférico, hacer de la pintura su realidad vital y residir en la avenida de Las Canteras de Las Palmas de Gran Canaria.

Enfatizando la cuestión del *cuidado de sí* del sujeto *biopolítico* desarrollado por Foucault hay que hablar del término griego *epimeleia heautou*. Dicho término se traduce como *inquietud de sí mismo* (lo que implica la cuestión del conocimiento del sujeto por sí mismo). El concepto *epimeleia heautou* fue replanteado por el pensador francés en la década de los setenta (mientras Fernando producía sus primeras obras) tras el estudio de la filosofía griega clásica, después de que cayera en desuso tras el cambio de paradigma del pensamiento cristiano y el “cartesianismo” moderno.⁵

La inquietud de sí o el cuidado de sí es una actitud filosófica ante la vida en la que la atención gira del sujeto social en relación con el mundo exterior al sujeto biopolítico en relación a sus condiciones biológicas-subjetivas internas. Tratándose de una actitud centrada en la práctica constante, el cuidado de la actividad real y no sólo en el principio de ocuparte de ti mismo y cuidarte. Hablamos entonces de una serie de acciones que uno ejerce sobre sí mismo, como las ya citadas prácticas de la subjetividad.⁶

Por tanto el cuidado de sí afecta al completo de la actividad habitual del sujeto, que en el caso concreto de Fernando Álamo se manifiesta en la firme voluntad de dedicar su actividad y esfuerzo al ejercicio teórico-práctico de pintar, lo que refleja un deseo concreto de ser que afecta directamente al desarrollo de sí mismo.

Cuando Foucault despliega una teoría sobre la biopolítica y el biopoder, se refiere al conjunto de mecanismos en los que los rasgos biológicos fundamentales de la especie humana constituyen parte de una estrategia política, una estrategia general del poder, y los efectos que producen en nuestra sociedad. Un poder que no es únicamente ejercido unilateralmente por el poder soberano, sino que se encuentra interiorizado en nosotros mismos, en el autocontrol sobre nuestra conducta y autocensura, lo que convierte a la *epimeleia heautou* y la observación de las prácticas de la *subjetividad* en un tema prioritario. Prioridad que en el trabajo de Fernando Álamo se aprecia en la disciplina auto-impuesta en la rigurosa labor en el estudio, en su método de trabajo, en la compulsiva búsqueda de citas y en el anhelo de crear un índice de sus deseos.

La pregunta de por qué afanarse en imbricar una lectura *biopolítica* en un texto crítico sobre arte se explica muy bien en palabras del propio pensador francés cuando habla del discurso imperante del poder sobre los sujetos gobernados:

quiera esto, deteste aquello, esto está bien, aquello está mal, inclínese por esto, desconfíe de aquello, no es otra cosa, al menos en la actualidad, que un discurso estético y sólo se puede hallar su fundamento en elecciones de orden estético.⁷

4 El presente texto crítico pretende más bien ser una aproximación especulativa al concepto de *biopolítica* desde una visión de las prácticas artísticas contemporáneas. Por tanto, en el texto revolotea la cuestión irresoluta *¿y si pintar fuese un acto de biopoder?*

5 Para profundizar en el concepto de cuidado de sí recomiendo acudir al libro FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: AKAL, 2005.

6 Sobre las *Prácticas de la subjetividad y las Tecnologías del yo* ver FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: PAIDÓS, 1990.

7 En FOUCAULT, Michel. *Seguridad, territorio, población*. Madrid: AKAL, 2008

La respuesta estética de Fernando Álamo viene dada por sus condiciones contextuales y vitales. Como ya nombramos al principio de este texto, la propuesta estética de Álamo es discrepante y poco complaciente con los enunciados del sistema del arte *mainstream*, basados en una estética del consumo y la inmediatez. La circunstancia de nacer y vivir en las Islas Canarias propicia la distancia necesaria para recrearse en la invención en un catálogo personal basado en los deseos personales del artista cultivados a lo largo de los años.

El universo personal de Álamo está poblado de cuerpos, carne, aromas, tacto, sexo, amores, humores y pasiones. Su hábitat vital se encuentra bajo el caluroso sol tropical, cerca de una playa donde las figuras se pasean, se exponen a la mirada del otro y se tuestan. En los paisajes florales de un rincón inusitado, en la fauna colorida de los alrededores, en los encuentros personales.

Quizás se puede decir que su pintura se remonta hasta Oramas, con sus colores saturados reflectando la luz del sol, las proposiciones figurales volumétricas y la exuberancia paisajista más cercana al imaginario caribeño o sudamericano que al europeo. También bebe de la fuente de su maestro Pedro González y su voluntad paisajística, sobre todo de su acertada modulación del pincel, la materia y el color al servicio de la creación de exquisitas texturas. Acaso el rastro nos puede guiar hasta ejemplos más conceptuales como Juan Hidalgo, reflejado en la intención metalingüística de los cuadros y fotografías intervenidas de Álamo.

Fernando Álamo no sólo conversa con sus contemporáneos mediante su trabajo plástico, sino sobre todo a través de encuentros y momentos compartidos con sus amigos como Antonio Zaya, Octavio Zaya y Carlos Díaz Bertrana, compañeros de fatigas y proyectos.

Como reflexión final quisiera ceñirme a las palabras del propio Fernando Álamo, compartidas durante una conversación en la intimidad de su estudio:

La pintura no se habla, se mira.

Lo que viene a indicar que la pintura no es un lenguaje entendido como un conjunto de signos y reglas que persigue la comunicación de un mensaje, sino que sobre todo a la pintura hay que observarla y confrontarla corporalmente, sensorialmente. Ante ella hay poco que decir, si acaso balbucear. En ese caso doy fin a este texto y les invito a mirar lo que ha dado de sí esta última década en la obra de Fernando Álamo.

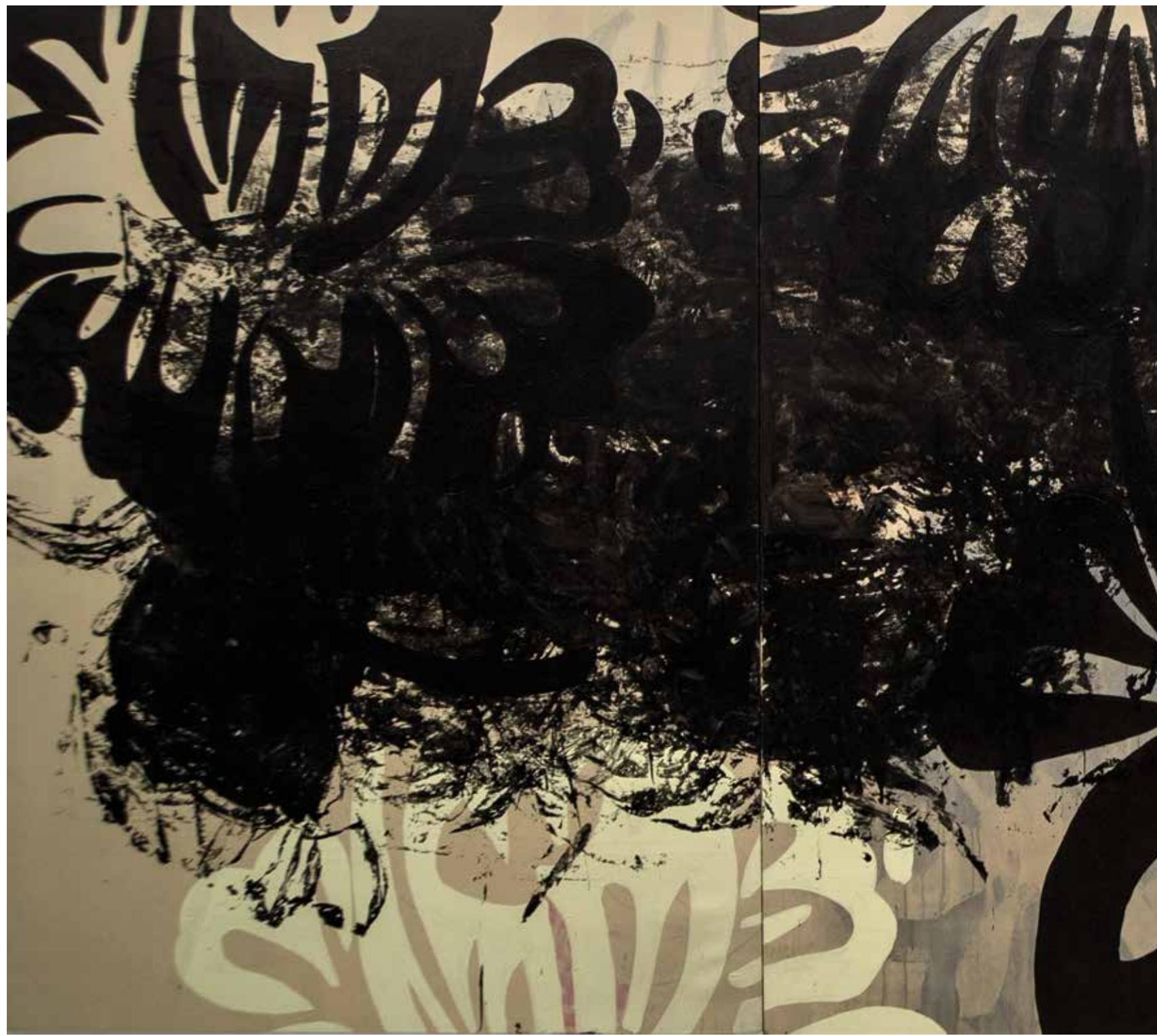
Bienvenidos.

Arístides Santana
Las Palmas de Gran Canaria
Octubre 2013

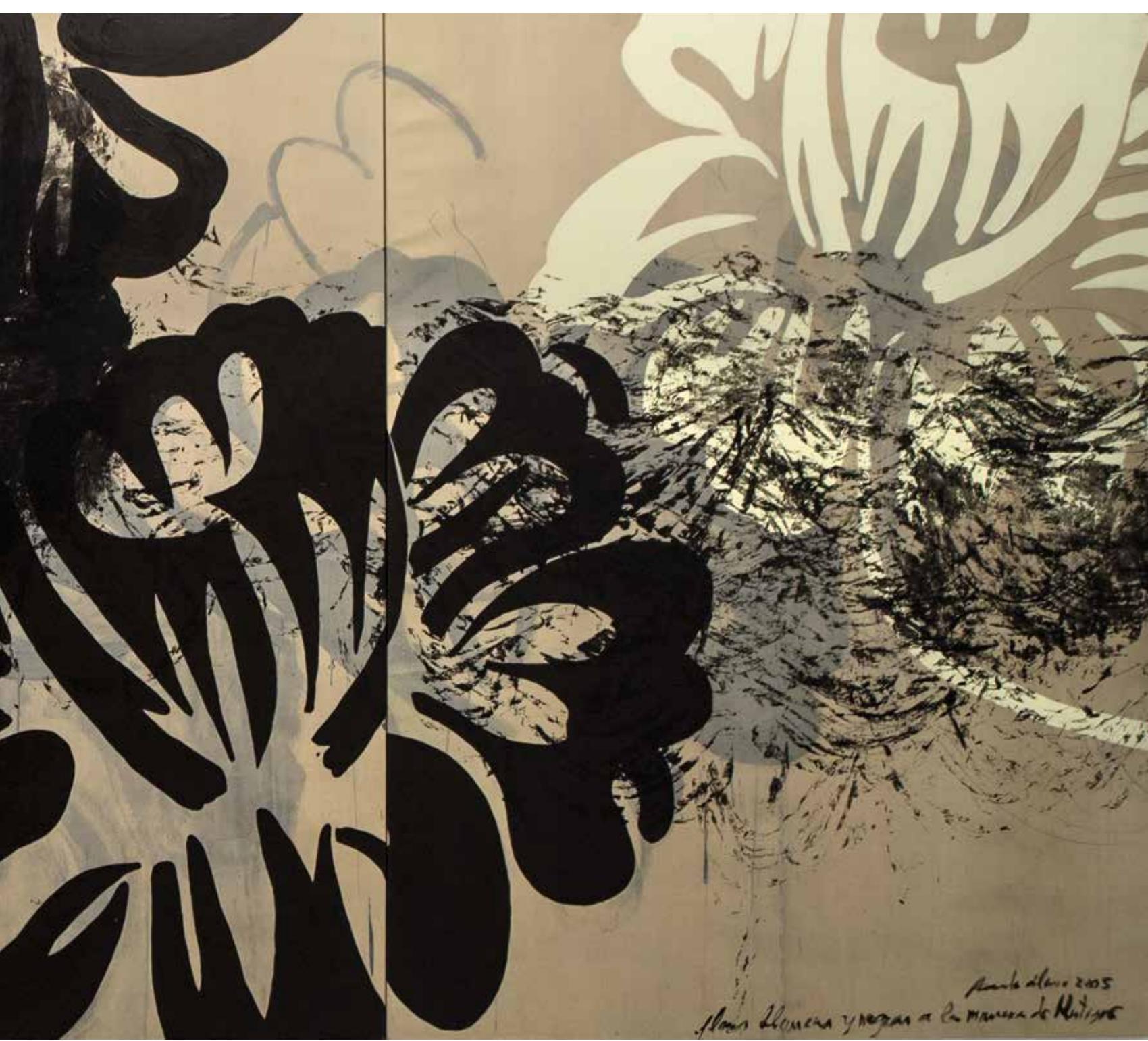
Pequeño nocturno con polen, 2004
Acrílico sobre lienzo
100 x 80 cm
Colección Vicente Mujica Moreno



pequeno nocturno com polpa suave e laranja 2004



Flores blancas y negras a la manera de Matisse, 2005
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 450 cm





Flor con polen gris y negro
Ana María Vilas 2005

Flor con polen gris y negro, 2005
Técnica mixta sobre lienzo
180 x 120 cm

FERNANDO ÁLAMO / CARLOS DÍAZ-BERTRANA. UNA CONVERSACIÓN¹



Vista actual del Castillo de Paso Alto, Santa Cruz de Tenerife

C. D-B.: Empezamos con una decapitación. Le preguntaban a Marc Chagall por su famoso cuadro de *La lechera* y dio una respuesta visual. Por qué le había quitado la cabeza: "Necesitaba un espacio vacío justamente ahí". El tema debía acoplarse a la poética aunque cambiara sensiblemente su significado. Una vieja historia que nos contó Pedro González, el pintor que le hizo una crítica a Fernando Álamo en su primera exposición individual y en la que inauguró su ciclo de las *flores*. Dos amigos de edad dispar que tienen un papel principal en las artes plásticas de Canarias. No menor es el de Óscar Domínguez, artista que a menudo ronda el inconsciente de Fernando Álamo. Sin conocerlo merodeó en sus primeras experiencias plásticas (cazaba moscas, les arrancaba la cabeza y las ponía sobre un papelito que doblaba y aplastaba: decalcomanías sádicas) y ocasionalmente regresa. Las Cuevas de esta exposición destilan dos cuadros del pintor surreal.

F. A.: Lo de la moscas se aproxima a lo que hago ahora con las mariposas. Una pequeña mancha de tinta en un papel que se dobla en cuatro y al abrirse aparece una especie de larva o insecto. Entonces comencé a pintar, en los márgenes de las revistas, folletos y periódicos. Copiaba las imágenes que reproduían. Lo que en cierto modo explica la presencia de imágenes pop, de la "baja cultura" en mi obra y mi afán por investigar técnicas. Pintaba con mercromina, pasta de dientes, colorante alimentario... sobre trozos de chapa que encontraba cerca de mi casa. Tampoco ha variado el que mi obra se relacione con algo que de alguna forma conozco. La mayoría de mis cuadros replican otras obras, o imágenes... tomo imágenes de todos lados, me apropió de todo lo que visualmente me interese. Eso es una práctica muy habitual en mi proceso de trabajo.

Son tiempos agitados. El régimen franquista agoniza, hay un ansia de libertad por doquier y muchos artistas preñan de ideología sus poéticas. FA opta por hacer una exposición en el Castillo de Paso Alto, una vieja fortaleza que había sido usada como prisión en la Guerra Civil. Las pinturas mostraban, sobre un fondo oscuro, unos enormes puños crispados. El cartel de la exposición denunciaba explícitamente "la opresión, la violencia, la coacción y la muerte de esta casa". Hubo polémica desde el principio.

Conocía bien el sitio, en el Santa Cruz de la época era habitual llevar a los niños al muelle a ver los barcos y a Paso Alto, donde estaba el cañón Tigre, el que había arrancado un brazo a Nelson. Era un buen sitio para la exposición en la que estaba trabajando y conseguí que me dejaran el espacio. No había luz eléctrica y tuve que iluminarlo con velas. El día de la inauguración alguien lanzó un líquido inflamable y hubo un pequeño incendio... Se corrió la voz de que había sido un atentado de guerrilleros de Cristo Rey y aquello fue una asamblea permanente durante toda la exposición. Recuerdo que un señor mayor se me acercó y se echó a llorar..."Yo estuve detenido aquí"... era el poeta Constantino Aznar de Acevedo.

1 Le agradecemos a Antonio Pérez Martín su colaboración activa y creativa en esta entrevista y en los preparativos de la exposición.

Pronto distingue el compromiso de la propaganda y aleja su arte del Realismo Crítico. En el arte, la ideología política suele constreñir, confina el discurso. Siguen unos años de experimentación y búsqueda. Realiza *Knife* con José Luis Medina Mesa, una de las primeras experiencias de Body Art en España.

Aprendo la técnica de la cerámica, hago escenografías, me voy de gira con La Cuadra, que entonces hacían *Quejío*, un espectáculo muy crítico, trabajo con una galería (Sala Conca) lo que significaba que me estaba haciendo un profesional.

En Conca hice una exposición, *Sobre la paz y proyecto para una bandera* que incluía una instalación con mantas y unas manos de yeso, las mías, que me las hizo Raúl de la Rosa. Evocaba al Cristo de Velázquez. También seguían las pinturas de puños, que ahora salían de agujeros y unas palomas de trapo manchadas de los colores de la bandera española que después en una "acción" fui tirando por la Autopista. Inconscientemente, sin dejar la pintura, iba explorando el mundo de los happenings e instalaciones. Y entonces llegó *Knife*.

Es probable que haya visto algo de los expresionistas austriacos y de los happenings. Tal vez de los Zaya. Quería hacer algo plásticamente muy contundente. Colgué un gran plástico y escribí *Knife*, y lo mismo con una tela roja y otra negra. Y después, como siempre, surge la idea, una pequeña piedra que empieza a rodar. Se me ocurrió llamarlo cuchillo, pero como era muy de los Rolling Stones lo puse en inglés. Y con José Luis y Alfonso Crujera me fui a medianoche al Matadero de La Laguna. Entre los gritos de las vacas, el sanguerío y la semioscuridad me veo a un matarife que saca una fiambra y se pone a comer unos macarrones con tomate. De regreso al estudio me planteo añadir algo más, que se quede en la retina y no se pueda cuantificar como un cuadro: me corto el cuerpo y se hacen unas diapositivas de esa acción que José Luis fotografió.

El espectáculo, fotos y proyección de diapositivas, duró unos quince minutos. Se representó una sola vez y tenía sonido: Música de Rolling Stones, ruido de agua, Ginsberg recitando su poema *Aullido y llanto de niño*. Sigue con la cerámica.

Estaba recién casado y con un hijo necesitaba dinero. Pintaba ceniceros, *Recuerdos de La Gomera*. Pero muchos días no iba a trabajar, ya que la alfarería estaba en las afueras y no tenía coche. Iba caminando, aunque si veía una jauría de perros me daba la vuelta. Me habían dicho que si llevabas un sombrero al revés los perros salían por patas. Yo lo llevaba y, ¡mentira!... Como no me interesaban las texturas de las cerámicas las enterraba en una zona donde meaban los perros para que se oxidaran.

Cualquier campo te enriquece pero lo que subyace es el hecho de pintar. Hacerlo en una superficie u otra, te da una visión muy distinta a la hora de plantearte la solución a los problemas técnicos. No es lo mismo pintar en una tela gruesa, en una fina, en arcilla o en un papel. Eso lleva a que tu lenguaje, no el poético sino el práctico cambie, lo que te ofrece muchas más posibilidades.



Flowers, 2006
Tinta sobre papel japonés
88 x 50,5 cm



Flowers, 2006
Tinta sobre papel japonés
50,5 x 88 cm c/u

La versatilidad, el amplio registro es una de las señas de identidad de tu obra.

Más que versatilidad yo hablaría de aprendizaje como el joven Wilhelm Meister de la novela de J. W. Goethe, que en esa época era un libro muy importante para mí. Esta es una profesión en la que te implicas vitalmente y eso para mí significa todo. Ese aparente cambio de estilos y técnicas, habitual a lo largo de mi carrera, a lo que responde es a mi afán de aprender cosas nuevas.

Estos años de formación y experimentación llegan hasta finales de los 70, cuando pintas el cuadro de la mujer con una niña en el interior de un coche. Una imagen de época... una pintura que entonces parecía reaccionaria, se valoraba más la abstracción y el conceptual.

Lo que hago es tomar posición, en esos años si no hacías una pintura aparentemente abstracta no eras moderno. Lo que me interesa es que yo entienda lo que pinto, por qué lo hago y que sea capaz de manejar el proceso plástico desde el principio hasta el final. Y en ese proceso tienen tanta importancia el accidente y la improvisación como lo que voy buscando.

Tu apuesta es por una neofiguración que la crítica de la época llamó nostálgica.

Puede parecerlo, pero creo que no lo es, en el fondo es más una cuestión visual.

Los Rinocerontes de ahora tiene una gama cromática similar: negros con azul, sepias, el color de las viejas películas.

Yo me remito al origen de la imagen de la que parto. Cuando estoy haciendo esa imagen estoy recreando el parámetro estético de su fotografía en sepia, como ya hice en el cartel de Paso Alto y ahora hago algo similar con los rinocerontes. Hay una contradicción muy habitual a la hora de usar el color, la gran mayoría de personas no saben que en la práctica el negro es la suma de todos los colores. Mi uso habitual del color negro, seguramente me hace el más colorista de todos los pintores coetáneos. En el caso de los rinocerontes actuales la idea me viene dada una mañana lluviosa en el Zoológico de Berlín, acompañado de mi mujer y de mis hijos; ese día llovía bastante y de ahí el título y el aspecto un tanto mojado de esos cuadros.

Sigue un periodo donde reproducías figuras de fotos antiguas a las que quitabas la cabeza y comienzas a trabajar asiduamente el collage, técnica de la que eres un virtuoso. El collage, además de una técnica trae la ideología de la apropiación y de la recreación, algo que es común en tu trabajo.

Sí, me encuentro muy cómodo con el collage. La imagen es inmediata, no como un lienzo que debes estar esperando un par de días para que se seque una capa. Aquí coges, recortas, pegas y ya tienes una obra acabada de una forma muy rápida.

Hay que tener en cuenta que yo soy muy referencial y es muy probable que en ese momento haya conocido el famoso libro de collages de Max Ernst *Une semaine de bonté*.

Después de la época crítica, de denuncia de la opresión, de la expiación de *Knife* llegas a un mundo de libertad, de deleite y voluptuosidad. Como bien señala Antonio Zaya esa pintura es un motivo de seducción y de reflexión... Entra en escena el humor, el juego narcisista y la evidencia erótica. Las exposiciones *Para Marcel* y *A la manera* marcan un punto de inflexión. Terminas tu periodo de formación e inauguras una poética original que, con coherencia, ha ido evolucionando hasta nuestros días.

No sé el resto de los artistas, pero yo trabajo siempre a partir de una imagen o intuición que desarrollo con un lenguaje lo más fiel posible. Algunas se prolongan mucho tiempo y otras se agotan en un par de cuadros.

Mi trabajo como artista se realiza en base a muchas horas de dedicación en la soledad del estudio.

A partir de ahí sigues elucubrando y vas sumando muchas cosas, desecharndo otras, definiendo la obra y dejando espacio para que entre la sorpresa.

Es que si no sorprende no sirve, lo tengo muy claro. Habitualmente parto de un concepto o de una idea. Las cuevas salen reflexionando sobre dos cuadros de Óscar Domínguez, *Máquina de Coser Electrosexual* y *Cueva de Guanches*. Entonces me viene la imagen y pienso: ¡es evidente!, cómo no se me había ocurrido antes.

Una imagen que es una cueva y un sexo; ya la interpretación psicoanalítica identifica el soñar con un monedero o una cueva con la vagina. Aunque la lectura simbólica de su obra es un dios menor. En su universo mandan Afrodita, Eros y Dionisio.

Sí, y lo pones y no hay más vuelta de hoja. Pero después eso tiene que tener una traducción pictórica, física. Que a veces te funciona y otras no.

En este caso ha dado para seis cuadros, de flores salieron muchos más.

Debo confesar que el tema de las flores surgió en un momento donde no sabía qué *pintar*.

Suele pasar, sobre todo después de una exposición. Y las ideas surgen cuando uno no se las espera, pero conviene estar alerta. El artista suele tener el sentido de la percepción muy afinado, Bill Viola dice que debe estar en un estado de vulnerabilidad y sensibilidad emotiva tan abierta como en la infancia.

Efectivamente, no es raro que me quede vacío después de una exposición, como los actores o cantantes de ópera al finalizar una actuación. Y es en el paseo cuando, de súbito, se me ocurren cosas. El cuadro que tiene el TEA donde unos perros me comen



Avec Nano, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
260 x 570 cm





Avec Monet, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
240 x 360 cm



el corazón, no está inspirado en el cuadro de Botticelli sino en un día que, viniendo de la carpintería de Escaleritas donde me hacían los bastidores, vi el galgo del antiguo Canódromo. Yo funciono con imágenes y entonces me digo, voy a hacer algo con el perro y después, cuando comienzo a trabajar, me viene a la cabeza el cuadro del maestro Florentino. Con las flores me pasó algo similar, venía de casa al estudio y vi una flor que desconocía y me encantó: la "vara del emperador". La compré y ya sabía que iba a hacer algo con eso. De ahí salieron mis primeras flores, los dos trípticos, el rojo y el negro que está en la exposición.

La naturaleza de Canarias se había metido en tu poética desde los 80, su flora, su fauna y las visiones voluptuosas, eróticas y parnasianas que habían pintado Néstor de la Torre, Pedro de Guezala y José Aguiar. Pero tu antropofagia está muy lejos de la que vindica Andrade en su Manifiesto Antropofágico: devorar la cultura europea impuesta y sustituirla por las tradiciones y culturas autóctonas.

Yo soy europeo y cosmopolita, los amigos de mis hijos desde chicos eran un finlandés, un chino, un negro y un alemán. Mi tradición cultural abarca toda la historia de Canarias y no sólo la de la Canarias prehispánica y el folklore. A veces me como una pella de gofio o unos tollos, pero normalmente como otras cosas. Además, cuando en mi pintura entra esa naturaleza exuberante con camellos y una vegetación frondosa mi intención no es vindicar ningún Jardín de los Hespérides o Arcadia feliz. Más bien se trata de una visión irónica sobre eso.

Tus primeros cuadros de flores, unas guirnaldas de flores y verduras que escriben *Natura Morte*, evocan a Arcimboldo. Es un proyecto conceptual y sensorial que amplificarás en 2010 con las 532 flores para Las Palmas de Gran Canaria.

Me había encargado Clara Muñoz una exposición para la apertura de una nueva sala en el Gabinete Literario y me lo planteé como un reto. Me iban a nombrar Hijo Adoptivo de la ciudad en la que residí desde 1977 y se me ocurrió paseando con Cati por la playa. Sí, me animó, así agradeces el nombramiento. Fue muy duro, tenía que hacer tres cuadros al día. Estudié bien el tamaño, la composición, etc. Como todo lo mío en el fondo es muy escenográfico. En general, mi pintura es mucho más cerebral de lo que parece, mis cuadros pueden tener seis o siete capas y el gesto es muy deliberado.

Para muchos espectadores el arte sucede, no son conscientes del largo camino que lleva hacer un cuadro, creen que son de ejecución rápida, a base de trazos demiúrgicos. Tal vez por la sensación de espontaneidad y frescura que dejan.

La escenografía es hacer que parezca lo que no es. Lo aprendí muy bien en mis trabajos para teatro y ballet. Si, el arte sucede pero después de mucho trabajo. Sé los medios que tengo, la técnica que manejo y para dónde ir o no. Pero eso no vale para nada si al final no te sorprende.

Sí, se ha dicho que "lo que cuenta en el arte es su *intempestividad*, su fuerza para convocarnos más allá de criterios formales" y Pedro González nos insiste en que "lo que hay que hacer es lo que uno no sabe hacer".

Claro, tiene toda la razón, si no te amaneras. Puedo ser barroco porque lanzo muchos conceptos hasta que voy haciendo una criba. Mi exposición más limpia y "japonesa" es 532 flores. El único temor que tenía era ser cursi y demostrar que la pintura de flores no es un género exclusivamente femenino. En cualquier caso, Juan Manuel García Ramos fue zahorí en mi monografía de la BAC cuando decía que lo que ves no es todo lo que parece. Hace unos días estuve en el Museo de Néstor y su director me empezó a hablar de un Néstor que desconocía, del triángulo de luz al que se te va la vista en el cuadro "La Noche", del *Poema de la Tierra*. Él lo relaciona con el ojo de Dios y los Rosacruz. Néstor era masón.

El buen arte faculta una lectura plural y los años te dan oficio.

Hombre, sabes que una mancha funciona aquí y allí no, pero cómo consigo traducir la espontaneidad en mis cuadros, no lo sé. Supongo que me sale con naturalidad después de mucho trabajo... Es como la cocina, los garbanzos hay que guisarlos bien. Aunque después te los presenten como espuma de garbanzos y sean etéreos.

Como las mariposas que entran ahora en tu poética, junto a las Cuevas y los rincóndores. Tienen el cuerno cortado, lo que nos remite al mundo del erotismo, como las cuevas que son vaginas y las mariposas sexos aleteando. Ya lo escribió Basho: A un pimiento, añadidle alas, ¡una libélula roja!

Tu obra siempre está llena de guiños y alusiones.

Bueno, está el guiño del polen en las flores, una mancha que pongo para taparlas. Como hacía antes a los ojos de mis personajes, ahora después de pintar las flores les largo un manchón. Es como si contaras una historia y después te arrepintieras.

Ahora compones más con la mancha, en una tradición que inauguraron los informistas en Canarias. La obra se basa menos en el dibujo, es más clara y el tema pierde protagonismo.

En realidad el tema superficial es lo de menos. No hay muchos temas, el paisaje, la figura, el interior y el bodegón. Los usas, pero forman parte de una totalidad, "la forma y el contenido se dicen mutuamente". Además cada espectador ve lo que quiere. Hace un par de días estaba ante mi cuadro *Marsella* en una exposición. Hacía más de 20 años que no lo veía. Se acerca alguien y me dice algo de la hoz y el martillo, y que tiene que ver con los poderes del pueblo. Y yo lo que recuerdo es una imagen tomada de un periódico francés que reconstruye la escena de un crimen en Marsella. El asesino y un policía en bicicleta. Otro me dijo que esa época es lo mejor que he hecho.

Eso cabreaba a Camus. "Esa irritación que siente todo artista ante quienes tienen la impertinencia de preferir en él lo que ha sido a lo que es".

Uno no busca la opinión de los demás, ya que sea la que sea al día siguiente tienes que meterte otra vez en el estudio. Has hecho de esta profesión tu vida, a veces te la cuestionas, pero ir al estudio es una cuestión de disciplina. Piensa que estuve años nadando muchos kilómetros todos los días, viendo la raya del fondo que en un momento se cortaba y tenías que dar la vuelta y volver a empezar. Eso marca tu personalidad y te hace obsesivo. Si pasan unos pocos días sin venir al estudio estoy mal. Aunque sólo sea para estar aquí dando vueltas de un lado a otro.





Nariz holandesa, 2008
Técnica mixta sobre lienzo
260 x 360 cm

Faulkner decía que para ser grande se necesita un 99% de trabajo, Esquito que la disciplina es la madre del éxito y Eurípides que no perseverar es de cobardes.

Sin duda, cuando eliges una profesión como esta, que desde fuera tiene la apariencia de ser una profesión con mucho glamour y de la que gente piensa que un cuadro se hace enseguida y eso te hace artista, lo que tal vez no se plantean es la inquietud continua que rige tu vida. Lo que sí me planteo en alguna ocasión es si la pintura es realmente necesaria.

Un mundo sin música, sin ballet, sin teatro, sin literatura, sin cuadros, sin esculturas sería mucho más pobre. Al menos para nuestra generación, no sé lo que pasará en el futuro.

Sobre la pintura me pregunto qué papel tendrá en las artes visuales. Las nuevas tecnologías le restan protagonismo y la cuestionan. Me recuerda algo similar a cuando llegó la Transvanguardia y pasé de ser un pintor neofigurativo *demodé* a estar a la última. Al final, seguiré haciendo lo que me gusta. Si me apetece pintar una bailarina con tutú, la pinto y ya está.

Siempre has ido a tu aire, al margen de los grupos, equivocándote y acertando en soledad, afirmando tu individualidad. Lo que en cierto momento se malinterpretó como narcisismo cuando te pintabas en los cuadros.

Yo era mi modelo más barato. No estaba enamorado de mi imagen. Y sigo trabajando en soledad, no necesito el consuelo, ni la seguridad tribal. Yo no sé por qué hago las cosas y está muy bien que sea así.

No sólo tu imagen, la figura humana va desapareciendo de tu obra y sólo aparece ocasionalmente. En esta exposición cazando mariposas montado en un rinoceronte. El humor frecuenta tu poética.

Es uno de los guiños que hago al espectador para facilitarle la entrada. Pero lo que identifica a un artista, lo que lo hace reconocible es un conjunto de cosas, la forma de preparar el lienzo, las capas que pone, los colores que usa, la organización del espacio..., hasta el temblor de la mano.

Aunque tu obra admite una lectura simbólica, fácil en esta exposición de flores, narices, cuevas, mariposas y rinocerontes, tal como he señalado en otra ocasión citando a Susan Sontag reclama, más que una hermenéutica una erótica de la mirada.

Los "temas" de esta exposición ilustran mi afán de colecciónismo, en el sentido de apropiación de imágenes. Siempre he tenido mariposas en las estanterías pero sólo ahora me he decidido a pintarlas. Ahora las veo por todas partes, en los anuncios, en productos de limpieza... Las narices surgen del cansancio de pintar flores. Voy limpiando el cuadro de anécdotas y sintetizo cada vez más hasta que me quedo con sólo dos manchones y un eje vertical, con los que evoco un rostro. Al final del proceso sólo quedan apéndices.



***Sin título*, 2008**
Óleo sobre lienzo
55 x 45 cm
Colección C & N. Islas Canarias

Se ha hablado de deconstrucción y alto contenido erótico en “las narices”.

Deconstrucción me suena a nueva cocina. Mi intención es otra, construir un rostro con el mínimo de formas. Sobre la carga erótica, eso lo dicen los obsesos. En realidad me lo planteé como un haiku, decir con poco, estaba un tanto fatigado del barroquismo de las flores. No son retratos sino rostros, y algunos ni eso, una composición abstracta sin más.

Cambiemos de tema, nunca te has interesado mucho por la identidad, el debate principal de la cultura canaria en los setenta y ochenta.

No admito bien las imposiciones, del mismo modo que me negué a hacer pintura abstracta cuando estaba de moda me opongo a la simbología reduccionista de la canariedad que cristaliza en el Manifiesto de El Hierro.

Los que enaltecían la identidad canaria y el arte para las masas hacían un arte abstracto o conceptual. Mientras tu aparentemente reinventabas una Canarias mítica y sensual, con flora salvaje y cuerpos desnudos.

Responde a algo que mi obra prodiga, la ironía. No estaba precisamente haciendo una alegoría o un canto al vergel canario, sino una lectura crítica desde la ironía de todo ese imaginario. Lo que no impedía que admirara a algunos pintores canarios. Para mí Pedro de Guezala es tal vez junto con Aguiar el más libidinoso de los artistas canarios. Sus magas con el pañuelo y el gorro en pelotas en el monte. ¡Eso es pornografía pura! La del Museo Municipal de Santa Cruz que está sentada tiene una carga erótica comparable a la *Leda* y el *Cisne* de Leonardo o Miguel Ángel.

Además de la ironía tu obra se distingue por ser contundente, por atrapar al espectador con un impacto sensual, emotivo y mental. Actúa de forma directa sin cartelas explicativas o justificativas.

Quiero que mi obra funcione como el arte que a mi me gusta, que primero me interese, me sorprenda o emocione y a partir de ahí busco más información. No al revés, cuando entro a un museo donde se me exige, para poder disfrutar de la obra, que me lea un rollo con pretensiones filosóficas, me mando a mudar. Hay muchos museos en los que ni sabes dónde está la obra ni qué es. Yo veo algo y me interesa o no. No me paro a pensar si está hecho con la sangre que se sacó el artista el lunes del meñique, el estornudo del martes o las uñas del miércoles.

“Gloria me ha dado ser oscuro” presumía Góngora; no es tu caso, te gusta facilitar la entrada en tu obra, ofrecerle guiños al espectador. Lo que no es común en el arte actual donde abundan los hermetismos deliberados de artistas que intentan disimular sus pocas ideas.

Cuando escribo en el cuadro, el título, la fecha, lo que hago es abrirte una puerta. La misma que encuentras en un libro de autor desconocido al ver la portada, la entradilla, la sinopsis. Creo que lo digo claro, “dos flores con mucho polen”, después puedes profundizar siquieres.



4 de marzo de 2009, 2009
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 300 cm
Antonio P. Martín, colección de arte



El buen gusto, el neoexpresionismo elegante de tu pintura, su atractivo visual también invita a penetrar en su obra.

Uno no puede evitar ser quien es, el tener una cierta afinidad por el color velazqueño, atemperado. Si soy una persona ordenada mi pintura tiene que serlo. Incluso cuando te planteas, mañana voy a hacer algo totalmente rompedor, al final caes en la misma historia, acabas siendo tú mismo. Si eres auténtico tu pintura refleja tu carácter.

Un poco metrosexual por lo que se ve. Rinocerontes de cuernos afrodisíacos, mariposas procaces, flores con mucho polen, cuevas lúbricas...

Las mariposas son ambivalentes, de lejos parecen un gabinete de entomólogo, pero cuando te acercas descubres otra realidad. En lo que estoy trabajando desde hace tiempo es con el mundo de los sentidos, con todos los convencionales y con otros que pertenecen más al de las sensaciones. Las flores activan el olfato, el gusto los bombones, las sandías y los bodegones. El ritmo de mi pintura viene de la música que no para de sonar en mi estudio, con el tacto hago los cuadros y con la vista invito a que los espectadores los disfruten.

Y su relación diaria con el agua y el paso del tiempo cargan a su pintura con nuevas sensaciones. La humedad que es física y sexual, y lo efímero, más existencial.

Si, las mariposas tienen que ver con lo efímero y la insoportable levedad del ser de Milan Kundera. Con los rinocerontes quiero pintar como si lloviese dentro del cuadro. Están hechos con muchísima agua, de ahí los chorretones. Le dí muchas capas de barniz para atrapar la sensación de humedad. La busco también con el sexo que meto en las mariposas y en las cuevas. Además de con los cinco sentidos clásicos quiero transferir algunas sensaciones que experimento a lo largo del día, el sudor, lo húmedo, la levedad, lo efímero.

Siempre me ha costado mucho trabajar en húmedo por su falta de inmediatez. El óleo lo uso poco por lo lento que es. Siempre he procurado que los tiempos pictóricos estén de acuerdo con la sensación que a mí me está produciendo el hacerlos, traducir directamente lo que esté pensando. Tal como pasa en el *collage*.

Enchumbo las telas de los rinocerontes antes de empezar, intento dejar la sensación de que los colores patinan sobre una superficie sólida. Lo estoy empezando a conseguir, llevaba años buscando algo similar.

Deslizándose por la superficie con la voluptuosidad de un mar de satén tu pintura exhibe, con potencia y sensibilidad, tanto el hedonismo como la angustia del hombre actual. El placer sensorial que regala la vida al que sabe y puede disfrutarla y el drama existencial que inserta la finitud.

La angustia vital siempre ha estado conmigo y una cierta sensibilidad también por lo que algo de eso se meterá en mis pinturas. No tengo el consuelo de los creyentes y sé que la vida es efímera. Soy bastante melancólico y no me gusta estar solo, pero seguiré pintando todo el tiempo. Supongo que cuadros potentes e intensos, porque así soy yo. Cuando doy un abrazo lo doy fuerte y apretado.

Eres un hombre urbano, que pinta lo que apenas se ve en las ciudades, mariposas, rinocerontes y flores.

Pero nunca paisajes. Sin duda me commueve un atardecer como el que vimos hace unos días en Teno, pero para mí el ecologismo acaba y empieza en el ser humano. Soy muy de andar por la calle y buenos días y buenas tardes, y hablar con este y con el otro. Ese es mi mundo. Me dejas solo en un bosque al atardecer y me acojonaría... En realidad lo que siempre he tratado es ser buena persona.

Y buen artista.

Con los años eso te importa menos. Cuando empecé a pintar quería comerme el mundo, ser Picasso era poco, quería ser el tío de más éxito del mundo... Con el tiempo te das cuenta de que las metas eran disparatadas, pero tenían que ser así.

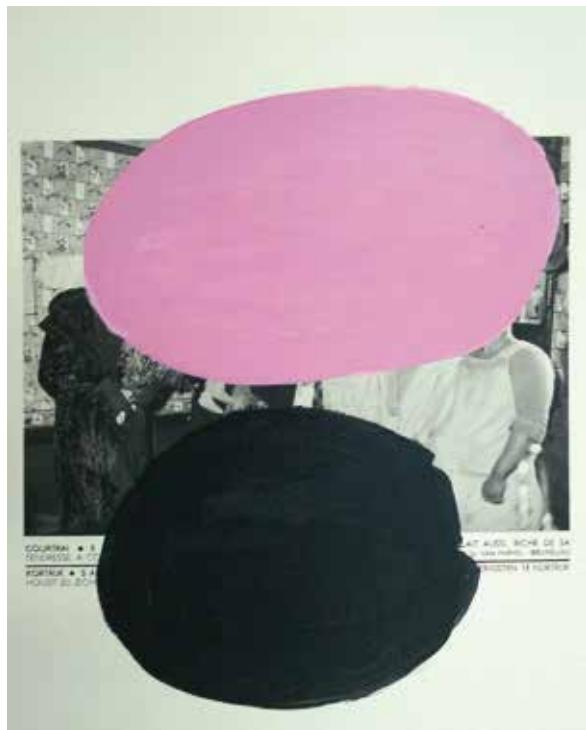
Se ha dicho que sin ambición, perseverancia y disciplina es casi imposible hacer arte, por mucho talento que haya.

Por supuesto, y cada vez que empiezo una obra quiero que sea la mejor.

¿Y estás satisfecho con lo que has conseguido hasta ahora?

Por lo menos no estoy arrepentido.

Carlos Díaz-Bertrana

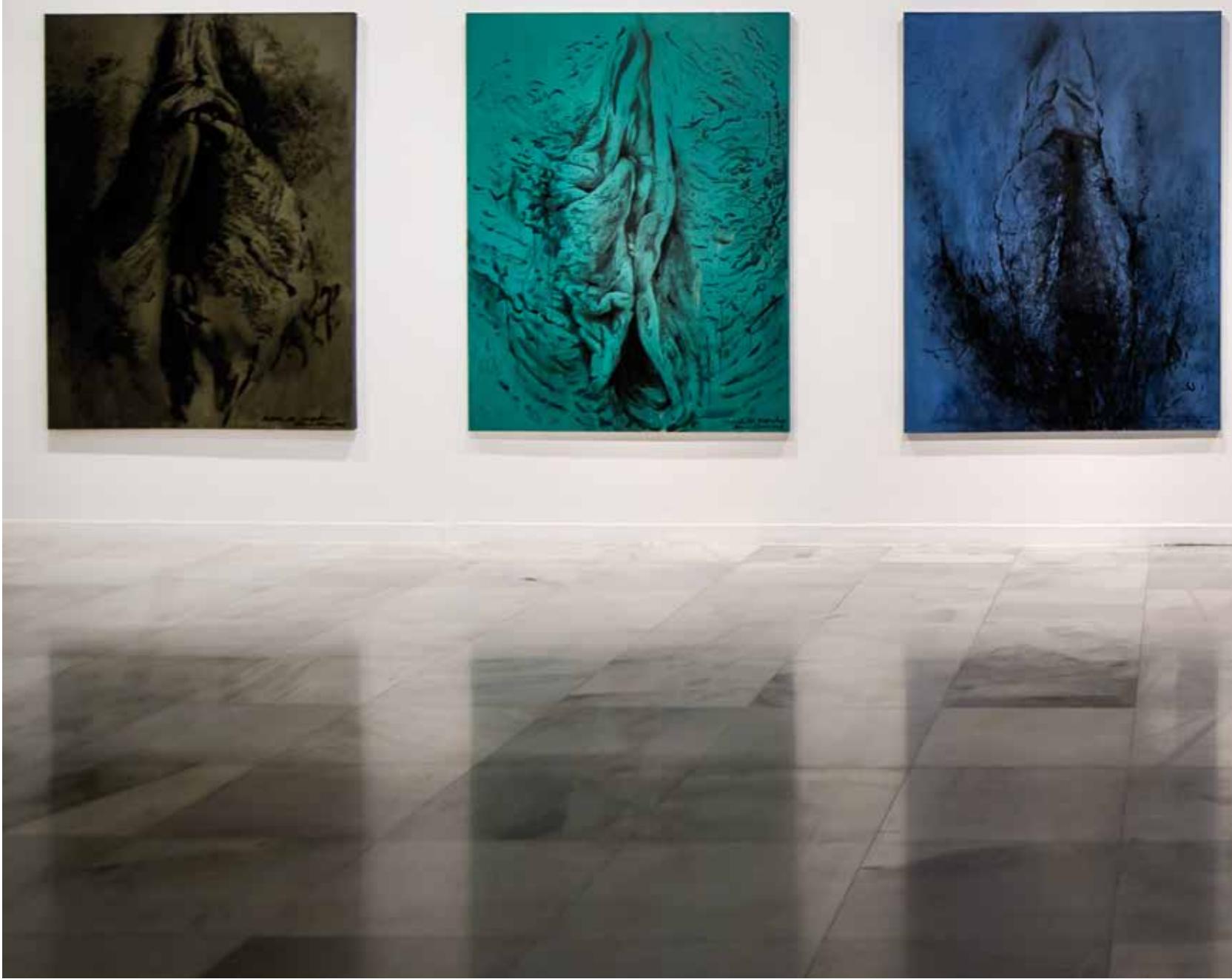


Apéndice, 2009
Técnica mixta sobre fotograbado
37,5 x 28 cm c/u



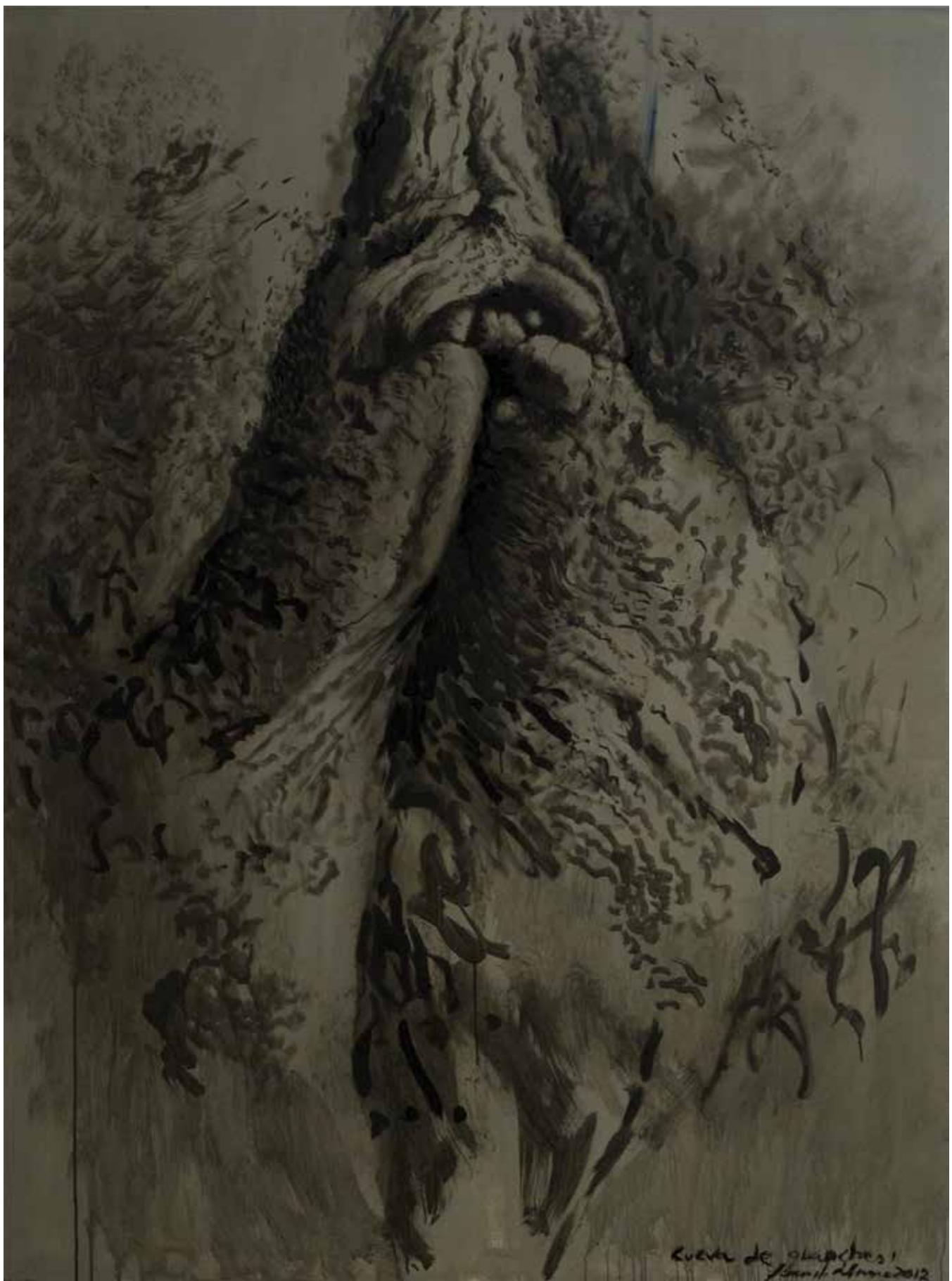
Apéndice, 2009
Técnica mixta sobre fotograbado
37,5 x 28 cm c/u





Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013





Cueva de guanches. Gris, 2012
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 150 cm



Cueva de guanches. 6, 2013
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 150 cm



Cueva de guanches. Azul, 2012
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 150 cm



Cueva de guanches. 5, 2013
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 150 cm



Cueva de guanches. Rojo, 2012
Técnica mixta sobre lienzo
200 x 150 cm



Cueva de guanches. 4, 2013
Óleo sobre lienzo
200 x 150 cm



Berliner Souvenir an einem Regentag, 2013

Técnica mixta sobre lienzo

146 x 195 cm



Berliner Souvenir an einem Regentag, 2013
Técnica mixta sobre lienzo
150 x 195 cm



Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013

PAINTING A BROKEN PETAL
BROKEN LIKE CONTEMPORARY PICTORIAL LANGUAGE,
ACCORDING TO FERNANDO ÁLAMO
(or, the glimmer of a prologue embodied as a facial contortion)

To AZ and JJ
witnesses to the crime

The work of Fernando Álamo is grounded in the development of sensory painting.

Sensory, but not sensationalist, although we must admit that this "sensuality" – almost carnal, too erotic – could lead more inattentive spectators, or, on the contrary, those too caught up in complexity, to confuse it with a certain theatricality – a theatricality that could, to someone speaking operatically, be wrongly assumed to be the work's superlative defect.

On the other hand, to relegate Fernando's work to this junk drawer, which is the result of a mindset prejudiced by the history of vision, is to deprive it of its true richness, of its less obvious nuances.¹

Obviously, at this point in the 21st century, collective torpor, indolence, and despondency have been established as the apathetic norm of social behavior. In such a situation, to ask an average spectator to enjoy Fernando Álamo's work – which is, above all, pictorial – with the timing (or the tempo) it requires, could be a euphemism, a breach of confidence, a bit of impertinence.

Even when what we are asking, and not begging for, is that this spectator allow himself to be carried away precisely by the nerve of the work's construction, like someone who asks that we go beyond merely greeting each other – from afar, evasively – and instead, let ourselves stop and share a handshake or kiss on the cheek with our peers and with passers-by. Except that, if we fall into that temporal trap that his work demands, we will easily fall into its spacial trap as well.

It is exactly what I have said for years about the work of Carlos Quintana, because Álamo's work embraces us.

¹ Here we refer to historical-critical discourse's particular tendency of taking shortcuts by creating labels such as "neo-expressionism," "bad painting," "the Canary Islands in the Seventies," etc.

Embracing you, it makes you its own. Embracing you and setting you ablaze, overriding your senses in its wake.

Leaving you broken, just as, after Picasso, pictorial language is broken – with reference to figuration, or "figural," as Bataille would say. Or, after Twombly, broken with reference to grandiloquent, historicizing script. In fact, the first time I saw one of Fernando's pieces, I thought of Schnabel – but I have no idea why my subconscious betrayed me, because I was seeking out the master Cy and his gigantic floral shape-poems.

Broken, just like the recollection of a scent (chocolate, almond, saffron) in our memory.

Broken, just like the petal of the first flower we gave to a woman we loved.

Broken just like the word itself, aspirated in its silent futility – when, standing before the work, like an enigma unraveled out of the depths of reason, the precognitive body language contained within the magnanimous lines of an artist like Fernando Álamo leaves you dumbstruck.

Struck like someone confronted with the destructive beauty of a perfect crime.

The crime of beauty, re-made beauty, de-constructed now like an ideal – or no... like meaning.

Omar-Pascual Castillo

Director, CAAM

Las Palmas de Gran Canaria, Spain

October 2013.



Tulipanes con una gran mancha negra

Tulipanes con una gran mancha negra, 2006

Técnica mixta sobre lienzo

150 x 200 cm

Colección particular



FERNANDO ÁLAMO: INNER COMMITMENT.

One has to believe in what one is doing, one has to commit oneself inwardly, in order to do painting. Once obsessed, one ultimately carries it to the point of believing that one might change human beings through painting. But if one lacks this passionate commitment, there is nothing left to do. Then it is best to leave it alone. For basically painting is [pure] idiocy¹.

(Gerhard Richter, Notes, 1973).

A necessary prologue: against generational pigeonholing.

Art History, with capital letters, as a humanistic and social discipline, aims to establish an interpretative analysis of a particular given reality: material and non-material manifestations generated by human beings for aesthetic purposes – to serve the most diverse objectives and desires – from the earliest times up to our own day. In a sense, it amounts to a way of structuring, delimiting and compartmentalising the chronological development of an exceptional area of culture, based on heuristic and genealogical parameters. But art, like life itself, is a multifaceted reality which refuses to be measured and circumscribed by science, even social science, and a workable approach can only be achieved through processes of simplification and schematisation which attenuate the dimension of *absoluteness* contained within them.

There is strong reason to believe that in order to understand this activity more directly, historians, and especially critics, must approach artistic manifestations without preconceptions. This initial contact with the artwork must therefore be all the more subjective the more we wish to involve ourselves in understanding the desires that inspired it, the events and vicissitudes that drove or impeded it, the intimacy of the hidden fire at its heart... and, above all, the inner commitment of the person who created it.

An artist with history, history with an artist

Fernando Álamo, like much of his generation, reacted against his immediate predecessors and sought his sources in earlier generations, in a kind of cyclical ritual which has been occurring repeatedly in the history of the arts since their inception. Perhaps for this reason those who comment on his work always detect and emphasise echoes of pre- and postwar Canarian art. This reaction towards what is closest to him might seem to imply denial, but if so, that denial is only skin-deep; when we probe beneath the surface we can discern that the reaction is a sign of esteem, in that it assigns a value and a mark of identity to that which it aims to surpass – and this is a maxim applicable to every cultural period and sphere. The whole history of art is underpinned by this bipolar, dynamic, unstoppable dialectic of denying, surpassing and reaffirming. Álamo has known this secret from the beginning, and that is why it would be appropriate to regard him as an artist with history, with all histories.

¹ Gerhard RICHTER: "Notes, 1973". In Hans-Ulrich Obrist, ed., *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962-1995*. Cambridge, MA: MIT Press; London: Anthony d'Offay Gallery, 1995 (p. 78).

On the other hand, every artist has to be considered as a product of his context, as various texts have been emphasising in the case of Álamo (though the restrictive categorisation implicit in the notion of a "Generation of the Seventies" has been superseded); but one should also take account of his access to other sources of information which made it possible for him to acquire first-hand knowledge of various forms of artistic expression that were being proposed miles and oceans away. Although the flow of information cannot be compared in quality and quantity with what is available to any artist nowadays, there is no doubt that Fernando Álamo managed, as far as he could, to maintain fruitful contacts with the outside world. The work of this artist from Tenerife cannot be exclusively ascribed, as it sometimes has been, to its island context, nor can he be considered solely as a significant figure – albeit one of the most significant – in the evolution of contemporary Canarian art, and our reading of his work cannot be resolved just by invoking three or more genuine standard features of his homeland that are echoed and reflected in his output. In any region where an expressive idiom or model achieved great distinction in earlier times, where artists of the past won international renown by developing an authentic and original practice, and where nature has played and continues to play a predominant and decisive role in the progress of human life, one inevitably finds incontrovertible links or eloquent debts to that past or that setting. The important point is one that does not seem – or has not seemed – so obvious... Since he did not wish to make Canarian identity a distinguishing feature of his work, it is possible in Álamo's case to establish links between his works and his concerns and interests beyond the Islands, at the same time as other parallel links were developing in Spain, in Europe and worldwide. There is no other way to explain the fact that two early projects as close in time and as apparently disparate as the exhibition at the Castillo de Paso Alto titled *La opresión de los sentidos* [The Oppression of the Senses] (1972) and the happening *Knife* (1976), performed at the Ateneo in La Laguna, were, on the one hand, sparked off by the creative impulse of the same person and, on the other, fully in tune with international trends.

As Fernando Castro notes: "Faced with a political order that had not quite collapsed, artists reflected the discontent and anguish afflicting society in their works. The expressionist emphasis was their way of manifesting their opposition to that state of affairs..."² The hands and faces in the untitled series which some have named *Puños* [Fists] (1972) are clear expressions of critical realism. An oppressive social and political reality impels artists to commit themselves to denouncing the situation. However, contrary to the policy of groups like Estampa Popular, a series of artists avoided direct, simplistic expressive representation of events and adopted a symbolic, schematic approach. For those interlocking,

monstrous, disjointed hands are symbolic, without being any the less deeply expressive, and so are the almost masked, theatricalised faces, with their features reduced to basic caricature, in the untitled series (1971) which others might insist on calling *Rostros* [Faces].

Multifacetedness (in expression and technique) and merging (of styles and sensibilities).

An important question when one comes to weighing up Álamo's career is the multifaceted nature of his work and an absolute, positive predisposition not only for gradually modifying the characteristic features of his artistic language but also progressively reinventing his interests.

When considering his affiliation, from the eighties onwards, within the numerous neo-figurative currents which impregnated the Spanish art scene in the period, one should review, albeit briefly, the various lines of influence which had an impact on the artists of the time. One of them, which we shall call national, consisted of a broad spectrum ranging from the intimate work of Luis Gordillo to the distinctive Spanish version of Pop Art combined with social criticism from an ironic perspective produced by Equipo Crónica and Eduardo Arroyo. Another type of influence, which we shall call foreign and which was perhaps particularly important, is to be found in the impact of the emergence of the Neue Wilden in Germany and the Transavantgarde in Italy and the international recognition they rapidly achieved. If we take the principles of the Transavantgarde as certified by Bonito Oliva – cultural nomadism, aesthetic eclecticism and chromatic hedonism – and add a certain degree of neo-Mannerism noted by Calabrese,³ it is not difficult to identify a fair proportion of a generation that was greatly influenced by such propositions. However, there is a point that should be made about the last-mentioned element: not only was this *nuova maniera* based on the painter's ability to *simulate* (an act of simulation which follows and supersedes another previous one, since painting is in itself a fiction), something only achieved in the realm of technique; it was also characterised by an aspect which went a step further: a clear intention to reorganise ideas about painting and promote a renewed interest in using the medium as a mechanism to explore and question certainties on representation.

In the light of all this, it is clear that Álamo is not only an artist who casts his gaze on his immediate context, but one whose career has been cadenced and synchronised at every stage with the simultaneous rhythms of Spanish and international art, converging with them ideologically and aesthetically. And while keeping in step, he nevertheless feels comfortable with the lack of definition which is so much his defining

2 Fernando CASTRO BORREGO: "El museo imaginado: creación y crítica". In *El museo imaginado: arte canario 1930-1990*. Las Palmas de Gran Canario: CAAM, 1991 (p. 50).

3 Omar CALABRESE: *Cómo se lee la obra de arte*. Madrid: Cátedra, 2001 (p. 27).

feature as an artist and raises him to the category of a multifaceted creative figure, in terms of understanding technique as a tool enabling him to use a number of different channels of expression. He proves to be equally eclectic (in the sense of ranging uninhibitedly across the art world) in adopting styles and sensibilities which he merges and remerges to his own advantage. *Non-style*, reluctance to be confined to watertight aesthetic categories, the difficulty of applying a historical analysis to his career, syntactic versatility and inherent changeability⁴ are characteristics which, allowing for their obvious differences, could be applied both to Gerhard Richter and to Fernando Álamo.

Merging is another term that arises repeatedly when analysing his work. Merging of styles, and merging of the media he employs, as part of an aptitude (and also an attitude) which has been identified as baroque, in "an exuberant, theatrical conception of life revealed through irony, capacity for playfulness and intensity of desire".⁵ Álamo, eclectic and unprejudiced, has no hesitation in slipping into a mixture of genres, in a clearly postmodern gesture. And he does so by combining portraiture and landscape, as in the series *Por narices* [By the Nose] (2008). Turning an excuse into an opportunity, beyond the sexual connotations which have already been pointed out as a schematic integration of masculinity and femininity⁶ and the reference back to his early work,⁷ he converts a facial feature, an essential component of character (that of people themselves but also that of their representation in portraits), into a visual element, a calligraphic stroke, from which to compose a landscape. What type of landscape? An essential landscape of human beings, or rather a landscape of the essence of being. A landscape in which representation becomes a way of imprinting our feelings towards the person represented and a way of understanding life and art – a particularly clear and enlightening example is the magnificent *Avec Monet* (2008) – by playing with mass, colour and the subtle interplay between the emphatic forms themselves and between those forms and the background, without ever losing sight of another constant element ever present in his compositions: a certain sardonic irony, as illustrated in the series of pieces entitled *El olfato del galerista* [The Nose of the Gallerist].

Returning to our line of argument, we should ask ourselves at this point whether Álamo uses the merging process to integrate or to disintegrate the categories he brings into play, which in other cases reach the point of what one might call "collage technique", as in the persistent presence of photographic images as a support for the painting (and also, you could argue, as an anchor against delirium and as an omnipresent half-sister, more objective and consistent than painting but, perhaps for that reason, less courted and desirable). See the work entitled *Mano*

⁴ Fernando FRANCÉS: "Richter entre la pintura y la libertad". In *Gerhard Richter*. Málaga: CAC, 2004 (p. 9).

⁵ Carlos DÍAZ-BERTRANA: "Fernando Álamo, la escenografía del deseo", *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria (9/6/1985).

⁶ Fernando CASTRO BORREGO: "El rostro deconstruido". In *Fernando Álamo: Por narices*. Tenerife: Gobierno de Canarias, 2008 (p. 7).

⁷ Juan Manuel GARCÍA RAMOS: "Érase un hombre...". In *Fernando Álamo: Por narices*. Tenerife: Gobierno de Canarias, 2008 (p. 13).

de dos flores, una de ellas desprende una bola de polen chorreante [Hand with Two Flowers, One of Them Emitting a Streaming Ball of Pollen] (2005), in which, if the initial formal aim was to create a field of continuity between the photographic image and the painted image, that stage was soon superseded by the symbolic narrative sparked off between two models of capturing/recreating reality. A cloud of pollen, "born in the centre of this universe of the picture to play with God's dice",⁸ is expelled from the photograph of the fertile flower and drips out, inseminating a painted flower (perhaps the same one, perhaps a different one) which is withering away. Will the photographic image be capable of reviving the painted one, or will it kill it in this vain attempt, by a well-aimed stroke of verisimilitude? Or will the painted flower grow and put the photographic flower in the shade. After all, Álamo's art could be a graphic conspectus of the dichotomy of the evolution of life and a display of relativistic wisdom, half sophistic, half epicurean: the poetic relationship of equilibrium – to paraphrase Zaya⁹ – between time and its absence, interiority and exteriority, complexity and simplicity, multiplicity and simultaneity, the exaggerated gesture and the lyricism inherent in the most silent restraint.

Art itself could be summed up as a series of affirmations and denials, additions and subtractions, correlations and antagonisms which dissolve frontiers (what is denied today will be adored tomorrow; we shall value tomorrow what we despise today; every day, every moment, we take up something we shall abandon tomorrow) and help art to move forward.

The compilatory gaze: art as recycling.

Art consumes itself, and in this process, in this cannibalistic world, it has recreated a mythology of its own, replacing heroes and fabulous narratives and events with artists and artworks that are no less legendary and are semantically charged with epic significance. Art and artists of every period and condition have adapted and paid homage to the great creative achievements of the past, but it is undoubtedly the contemporary period that has seen reinterpretation and rereading give way to appropriation as a creative procedure, especially since postmodernism, which understands art – that of the past, but also that of the present – as creative material freely available to be reworked at will. Thus original works in the history of art were founded (with all that term implies) on a kind of solipsistic syllogism. "Can a painter really have a different subject? Can a subject give a painter clues about painting?", as the painter Carlos Franco – a generational contemporary of Álamo – wondered presciently and perceptively in his poem *La pintura como tema* [Painting as a Subject].¹⁰

⁸ Pedro GONZÁLEZ: "Vida misma". In *El jardín en el agua: Fernando Álamo*. Madrid: Gas, 2004 (n.p.).

⁹ Antonio ZAYA: "Fernando Álamo: más allá de la pintura o la identidad también es esto". In *Fernando Álamo: 14 de Junio*. Tenerife: Gobierno de Canarias, Cabildo de Gran Canaria, 2005.

¹⁰ Carlos FRANCO et al., *Carlos Franco, 1995-2000: harenés, comidas y paisajes*. 11 de febrero - 23 de abril de 2000. Madrid: Centro Cultural Conde-Duque, 2000.

The gaze that compiles is selective and does not forget. It uses and does not forget. It grows stronger by paying homage. Those cited as his main sources include Leonardo, Picasso, Beckmann, Duchamp (to whom he dedicated the show *Para Marcel* [For Marcel] in 1982 at the Galería Vegueta and the painting *Desnudo que desciende una escalera* [Nude Descending a Staircase], which he exhibited at the Galería Radach Novaro the following year), Bruce Nauman and Sigmar Polke. The compilatory gaze is ideologically akin to Richter (who also paraphrased Duchamp in *Ema (Nude on a Staircase)* in 1966), and was elevated as a shrine in his *Homenaje a Juan Ismael*. Nor does he conceal his debt to Pedro González, his admired teacher. The gaze takes and retakes and mixes and merges, enabling the viewer to establish relationships and travel upriver in search of the sources. How far does the association of references take us when faced with the belts, funnels and tubular elements in the series from the early nineties, which began with *Historia Natural* and was developed in the exhibition at the Estampa gallery in Madrid? As far as Duchamp's *Large Glass*? As far as Óscar Domínguez's *Electrosexual Sewing Machine*?

Appropriationism became more visible in Spain from the late seventies onwards. Fernando Álamo was not removed from this process, although his understanding of his raw material raised his work above the crassness of much of what was going on and allowed him to manipulate it to suit his own particular purposes. One of the first examples of this way of looking at art history is found in his work *Desayuno en la hierba* [Breakfast on the Grass] (1980), now in the CAAM collection, a reworking of Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* [Luncheon on the Grass] of 1863. Álamo subverts the apparent *scène galante* painted by Manet, eliminating the nudes, the landscapist references and the number of characters, and transforms it into a reflection on the craft of painting. By turning the picture into a spatio-temporal uchronia, the single instant of the artist's gaze looking and measuring is translated into three instants of the object of the gaze (the mental phase) and three stages of the painterly reworking to come (the material phase), captured from three different perspectives (the spatial phase). The objective, starting from the material selected, is an attempt to reflect on a contextual type of subject-matter, which has been so common in painting from the late sixties to our own day, and to this end it establishes a neutral space within the painting where the artist speaks of the issues and concerns proper to painting itself and of his ways and means of tackling his profession in theoretical and physical terms. In this way, Álamo's work is much closer to Manet's original intentions than we might think. And not because it is a reworking of a reworking: it is of little importance to the Canarian artist that the French painter had formally reused subject-

matter and compositional ideas taken from previous artistic sources – we could establish a line of influences extending from Watteau's *La Partie carrée* [The Foursome] (1713) to the engravings of Marcantonio Raimondi (1516), based on Raphael's original *Judgement of Paris*, to Titian's *Pastoral Concert* (1509), and perhaps as far as Giorgione's *The Tempest* (1508).

The interesting point about Manet's work (and Álamo is well aware of it) is that it initiates a type of modernity that was barely understood in its own period, a new way of painting that does not obey traditional rules of composition, and consequently, behind its conventional appearance, it is fiercely modern: the rules of scale proportion are not observed, the additions and references are not concealed, there is no attempt to mask the artificiality of the obviously inappropriate lighting, and essentially no thematic excuses are sought and no half-baked idea of originality is used as a pretext for combining reality without realism and incongruity without madness, in an artistic mode and in the same painting.

The sexual impulse, I: The body.

Sex, or rather the sexual impulse, has been and continues to be consistently preeminent in Álamo's work. But this impulse, which has also been formalised through other channels, should be described as sensual rather than sexual and is founded on the immanent presence of the body in much of his work. Although it was already prominent in the early series of hands and faces, as highly expressive parts of a whole which was strongly present but omitted or masked, it reached its peak in the naked bodies located around a virginal, fertile, primitive landscape, at a time before original sin, with no fear of reprisals, no thoughts of remorse and no guilt, as we can see in *Papel japonés* [Japanese Paper], *Peking Duck* and *Díptico*, all from 1985, among other works.

At the other extreme lies the multimedia action *Knife*, produced in conjunction with José Luis Molina Mesa and regarded as one of the earliest examples of Body Art in the Canaries. The elements which come to the fore in this work are the body (the use of the artist's body represents the formal and metaphorical involvement of the producer in the process of communication and in the desire to break down barriers with the viewer, who is no longer an alien, distant, unknown being, but close, involved and recognisable), the colour of blood and what Juan Antonio Ramírez called "ritual self-punishment".¹¹ Without reaching the extremes of Schwarzkogler, who committed suicide by throwing himself out of the window, imitating Yves Klein's leap into the void, or Chris Burden in *Shoot* (1971), *Knife* comes across to us as tremendously

11 Juan Antonio RAMÍREZ: *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003 (p. 76).



Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013

contemporary and displays similarities, for example, with Gina Pane's work *Le Corps pressenti* (1975).

On a formal level, both the cycle *El arte de nadar* [The Art of Swimming] (1986-87) and some earlier works – *Untitled* (1981) – may perhaps contain reminiscences of Hockney's series of swimming pools, which Carlos Alcolea used at the end of the seventies as a thematic vehicle for his work *Borrachos 2* [Drunkards 2] (1979-80). The swimmer (which Álamo was and still is) seems to be a kind of metaphor for the course of one's life. The swimmer's body situates itself on the boundary between two elements that are alien to human beings as everyday environments, water and air, elements without which, on the other hand, life is (im)possible. In contrast to what the fisherman in Óscar Domínguez's *Cueva de Guanches* [Guanche Cave] (1935) can only sense, the swimmer leaps into that metaphorical ocean in whose depths he can glimpse the reflection of a collective memory of miseries and complexes. In his analysis of this work by Domínguez, Castro distinguishes clearly between these two opposing spaces: "the violent contrast between the world of reason and the world of instinct is achieved by arranging the composition in two horizontal bands. The lower band is painted in an intense black colour and [...] symbolises the instinctive world, whereas the upper band is strongly lit and represents the rational world."¹² On a formal and conceptual level these paintings by Álamo also establish several fields of reading, which are not exclusively physical. It may be no more than wishful thinking, but it is pleasing to note that sometimes the solitary swimmer (grey) projects a reflection towards the ethereal, vaporous, volatile upper world (white) and towards the worldly, submerged lower world (black). See the magnificent *Untitled* painting (1986-87).

And while swimming, swimming in the open sea or swimming in other people's pools on your way home, to a home that no longer exists, reality may trap and devour you like rabid black dogs which bite your chest without mercy, something that does not happen to Ned Merrill in the famous short story by John Cheever, because his life had already disappeared long before he first took to the water.

The sexual impulse, II: Symbols (or the rabbit among the watermelons)

The symbolic and mythological worlds go hand in hand all through Álamo's output. The elements in his work do not play an essentially aesthetic role, but rather, having eliminated any attempt to present a direct, objective narrative, potentially implicit in every representation, readings must be undertaken on a different level, a level on which

12 Fernando CASTRO: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1978 (p. 46).

the viewer is required to become actively involved in revealing the work. The use of symbols emerges in relation to the sexual impulse: longitudinal elements in the series *Por narices*, for example, refer to an element of clearly masculine sexual affirmation, with phallic connotations. One can even trace an associative link between eyes and testicles, and indeed between eyes and female breasts or eyes and ovaries, in a mechanism of conscious ambiguity which is a distinctive feature of Álamo's work.¹³

And it becomes amusing, comical and citational when we see Dürer's hare disorientated or hounded among watermelons, untouched watermelons yet to be sampled, and others already opened, showing their red pulp. The symbolism is obvious: the hare/rabbit represents the idea of the female and the watermelon is a male reference. In the words of a flamenco song (flamenco ought to be recognised for its role of reflecting major statements of popular philosophy, at least of a traditional kind, and the words frequently contain a hidden implicit sexual meaning): "And at a meeting / there was a meal one day, / and a melon was cut open there; / it was the only fruit there was. / I cut a piece of my watermelon / and offered it to a married woman. / She said to me sadly: / thank you very much, sir, / but I am in mourning and alas I cannot / eat red fruit..."¹⁴ There is no need to consult a dictionary of symbols. Other symbolic representations include the gherkin, given human features and placed in anthropomorphic positions; they are to be found in the subtle presence of fish, in butterflies (an emblem of unconscious attraction and purification by fire¹⁵) with vaginal thoraxes and abdomens in *Labidópteros* (2013), and in the fertility of flowers, hundreds, thousands of flowers, flowers with labels, aquatic flowers, flowers ready to inseminate and to be inseminated...

At other times the symbolism is suspended and the process is followed in reverse. Álamo is explicit, and the explicitness (the female vulvas of the *Cueva de Guanches* [Guanche Cave] series, 2012) refers us to the icon of the primordial cave, the female vagina as the origin of the world, as the world itself. This visual relationship of the vagina and the cave, a cavity and an origin, apart from its obvious connections with Courbet and with the "urinal", the receptacle of the Duchampian matrix, the eternal regeneration of life, also carries echoes of Ana Mendieta's silhouette caves, earth bodies and volcanoes, exemplified in works like *Silueta en la playa* [Silhouette on the Beach] (1976) and *Volcán* [Volcano] (1979). In the latter, after exploding the gunpowder with which she had filled the hollow simulating a female profile, the result – a crater – looked like an open vulva.

And in some cases he also returns our symbolic gaze in the form of a bitter, sombre grimace, as in the diptych *Berliner souvenir an einem*

13 Fernando CASTRO BORREGO: "El rostro deconstruido" (p. 7).

14 El Lebrijano: "Calle arriba, calle abajo". *Suspiros del aire*. 2002.

15 J. E. CIRLOT: *A Dictionary of Symbols*. 2nd ed. London: Routledge & Kegan Paul, 1971 (p. 35).

Regentag 1 and 2 [Berlin Souvenir on a Rainy Day 1 and 2] (2013), which shows us two rhinoceroses, actually the same one duplicated and mirrored in an emblematic composition, with their horns cut off. The rhinoceros, whose horn signifies abundance and masculinity, is a phallic icon, a sign of procreation.¹⁶ With its quintessential organ severed, all that is left for the animal to do is to drag its big heavy body around and look at its own reflection, which does not show it the image of what it was (there is no evocatory miracle) but of what it sadly now is.

Painting as a space for stagecraft

Every painterly act is an act of re-presentation, since part of the intention of a creative artist is to display a concept. Álamo does not represent a space of reality in his work but presents us with a different reality, *an other reality*, a reality which we know is fictitious but is purged of any pretension to verisimilitude. To achieve this, the painterly space must be treated as what it is and must function as a coordinated whole, but without concealing the joints. A good example of this is the exuberant series of dismembered flowers (*Azul* [Blue], *Nicolás* [Nicholas], *Rojo* [Red]... all from 2013), dissected with the precision of an entomologist, sutured with the professional skill of a surgeon, individually framed as if to point out to us the importance of the parts in a higher organic order, for they similarly form an order in themselves. And also to show us that painting is boundless and cannot be enclosed within the confines of a strip of wood.

There is a touch of stagecraft in Álamo which has been with him from the beginning. He collaborated in the Seville theatre company La Cuadra and their equally legendary production *Quejío* in the dying years of the Franco regime. From his experience it is clear to him that the painterly space is a stage setting, one that is not for representation but should be left open to intuition and interaction with viewers. Like a contemporary theatre audience, they can see that changes of space or time are a mere imaginative requirement, a kind of mental gymnastics that is in their own hands. Ángeles Alemán sums it up well: "Fernando Álamo transgresses the canvas and involves the viewer: the pleasure of painting is transformed into the pleasure of looking."¹⁷

Painting constructs the image, painting destroys the image. By obscuring we reveal, by illuminating we conceal. Any barrier imposed by the artist that curtails normal visibility arouses voyeuristic speculation about what is being hidden. When he applies a spot of paint – a grain of pollen, as he calls it – to a photographic image of Astrid, *Reine des belges*, in the series *Apéndice* [Appendix] (2009), he presents us with a highly interesting and profound reflection on the real objectives of his profession: does the image appear or disappear in the artistic process?

16 CIRLOT: *A Dictionary of Symbols* (pp. 151-152).

17 Ángeles ALEMÁN: "Calma y voluptuosidad". In *Calma y voluptuosidad: artistas del siglo XX en Canarias*. Tenerife: Gobierno de Canarias, Dirección General de Cultura, 2001 (p. 36).

And a conclusion in the first person (To the artist)

Fernando: I would like to have dived (I choose the verb deliberately) even more deeply into your work, into the thoughts that emerge through it, trying to spell out some key points and expounding some ideas that I still have in my keyboard; but art is always constrained by space and time, and so are those of us who live in its orbit. Let's leave it for another time. Or perhaps let's preserve the mystery.

I would like to have given more attention to mythology. To the eloquent myth laid bare before and behind the painting. Lustful fauns, fallen Icaruses, Daphnes in mid-transformation.

And to have spoken of colour symbolism: the unbreakable association of colour with memory and emotions. Of the fertility of nature. Of its explosion.

And of birds, which to my mind speak to the souls and the original, ethereal ideas in *Paradise Lost*.

Of life as a subject. Of the struggle for life, for making one's way in life, and of life which always makes its own way.

Of Nabokov the butterfly hunter. And perhaps of Lolita.

Of what is short-lived and of what endures.

Of painting your portrait like Picasso on the beach with a sunshade and everything. But returning to the sea.

Of music.

Of commitment, which marks every creative act.

And of life, once again.

Iván de la Torre





Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013

INCARNATIONS.

(Notes on painting, symbolic experiences and biopolitics in relation to Fernando Álamo's work)

Flowers surround us with voluptuousness, scent, colour and sensual shapes; we surround ourselves with them for they are sex with colours, shapes, different scents; we send sex with a flower, dedicated present of ideal gold, to a virgin love, to a tested love¹.

Juan Ramón Jiménez's lines are quoted by Carlos Díaz-Bertrana in *Un collage japonés para Fernando Álamo* [A Japanese Collage for Fernando Álamo].

From the point of view of orthodox art history, Fernando Álamo's first paintings are to be placed in the period of time going from the splendour of expressionisms to pop art. At that time, in the 70s, starts the decline of North American abstract expressionism painting, both in action painting and colour field. Nonetheless, I suppose Fernando Álamo is more interested in the less paradigmatic cases of that trend, such as Cy Twombly and Robert Motherwell. That period of time runs parallel to the splendour of pop art, which was favoured by the works of the couple comprising Robert Rauschenberg and Jasper Johns. This was linked to the return of the wildest forms of expressionism in the 80s, such as the works of Julian Schnabel and Basquiat in North America, and those of Georg Baselitz, Anselm Kiefer and Martin Kippenberger in Europe.

At the time of those comings and goings in the art scene, Fernando Álamo took a personal professional path. In the meantime, within the context of his generation, surrounded by a group of artists who belonged to the so-called *70s generation* – of which he never felt part – and supported by his colleagues at the renowned art gallery Conca, in La Laguna, Canary Islands, as well as by his fine master, the painter Pedro González, Fernando Álamo held his first shows and wrote his late avant-garde essays, together with his colleagues and friends, the

1 [TN: Antonio de Nicolás' translation of Juan Ramón Jiménez's passage can be found in *Time and Space* by Juan Ramón Jiménez, Paragon House Publishers, 1988].



Labidópteros (selección), 2013
Técnica mixta sobre papel
63 x 100 cm

Zaya brothers². In 1979 he founded the art review *Blanco* with the Zaya brothers. Only two issues of *Blanco* were published. Later on, *Blanco* became the nationally and internationally renowned review *Balcón*, edited by Antonio Zaya.

Fernando Álamo's early works date from the 70s. At that time, thanks to the accounts and anecdotes that Antonio and Octavio Zaya brought back from their many trips to New York, he was well aware of the latest artistic trends in the then capital of the art world. Consequently, his decision to devote himself fundamentally to painting was fully conscious. Similar to an act of dissent.

Back in that time, countless artists were fascinated by new technologies, in particular, by the democratisation of access to new image technologies. Umberto Eco develops on it in his book entitled *Apocalyptic and Integrated Intellectuals*. Those artists fulfilled the task of enlarging the expressive properties of the camera. As time went by, that growth in the use of video, photography, video-performance, and video-installation grew bigger, keeping pace with the development of technology, which thereon offers representational and linguistic tools which are, apparently, more user-friendly and accessible. All that adds to the appearance of the first laptops and editing systems. Fernando Álamo rose up against the artistic context of his generation, opting for the old art of painting.

Faced with that *spectacular panorama*, which is critically analysed in detail by Guy Debord in his very timely work *The Society of the Spectacle*, Fernando Álamo's painting can be thought of as a stance of resistance. Contrary to the hypervelocity of the flow of information, which is characteristic of current digital networks, the process of painting is slow and thoughtful, and it replaces the lightness of bytes with the weight of pigments and binding agents, which thicken the image and obstruct the view.

Fernando Álamo's painting, painting in general, invites the viewer to take the time to appreciate the riches of its surface and the depth – or otherwise – of what it represents, as well as to appreciate the time of the painting, that time of which Fernando Alonso is a devotee and a practitioner. Also, the relationship of time present in the artist's work makes us wonder about the reasons that have led him to take the time and trouble to build a pictorial *corpus* such as the one he has built, replacing the instant of the image with the timelessness of the pictorial language. This way, even the photographic elements in his work are passed through the sieve of painting, crossed out and concealed behind a stain.

2 I refer to the twins Antonio and Octavio Zaya, prominent curators, art critics and editors of international renown.

Consenting to perform a certain exercise of synthesis, it can be said that there are fundamentally two genres in the field of painting: portrait and landscape, body and 'nature', *ser* and *estar* – two verbs that are expressed by one sole verb in English (to be) and German (*sein*). Taking that as a starting point, and connecting the possible hidden aspects of the pictorial, the painting of flowers done by Fernando Álamo could be placed somewhere in between those two modalities. On the one hand, there is vegetation, 'natural' expression, fragments of landscape. On the other, living and biological body, incarnation. The sap flows through the stems of the flowers Álamo paints the way blood flows through our veins. The petals, similar to our skin, are bright in colours.

In *La Peinture incarnée* (The Incarnated Painting), an essay by the French art historian Georges Didi-Huberman, the analysis of *The Unknown Masterpiece* by H. de Balzac gives cause for establishing a connection between canvas and flesh, and painting and blood. In painting, 'the incarnated' would be the colour on the limit of the skin, moving between its separation and its indistinctness. The skin – or the canvas – is a surface as well as a principle of separation, which is placed between the sensitive and the sense. 'The incarnated' is then chaos of colours, tones, indecisive shades, a kind of shapeless fog that creates the canvas effect. Following Martin Heidegger's ideas, Georges Didi-Huberman defines the canvas effect as an indicating phenomenon:

Body events that appear, and that 'indicate', in and by their appearance, something that does not appear by itself.⁴

According to Didi-Huberman's essay, painting as an artistic exercise denies what it represents because what it shows is the absence of the object of desire – as Sigmund Freud called it. A body painted on a canvas is a non-life, the omnipotence of the pictorial over the figurative, the figurative ruin of the coloured canvas that Didi-Huberman refers to as the *wall of painting, the ruin of the subject of the representation*.⁵

Nevertheless, one must reflect on the canvas' desire for transfiguration. The canvas would like to become skin or flesh. Similar to skin and blood, the *incarnated*, the flesh colour, is similar to the colour of a body that is looked at with desire. It is the general confusion contained in the work *Ce n'est pas une pipe*. The certainty that in Fernando Álamo's paintings there are no flowers, no butterflies, no sex, but – and at the same time – only the Lacanian desire of becoming it.

3 [TN: The Spanish word *encarnado* has two meanings: incarnated and flesh tone. The text contains a play of words, which is based on the different meanings of the Spanish word *encarnación*, which could be translated as incarnation, embodiment, becoming incarnate, taking on flesh, or flesh tone when it is written in the derivative form *encarnado*].

4 For further reading on the issue of the *incarné* related to painting, see Didi-Huberman's essay: *La Peinture incarnée*.

5 It is as if Didi-Huberman had read Wittgenstein's work and his logic notions on the death of figuration and representation. A lively debate could be held on this topic, and Fernando Alonso himself would be delighted to take part into it.

As Maurice Blanchot states it in *The book to come*, there is nothing beyond the work, but the very same reality of the work itself:

Every symbol is an experience, a radical change that one must live, a leap one must make. There is no symbol, then, but rather a symbolic experience⁶.

Considering Blanchot's ideas, art can be interpreted not as an exclusive catalogue of symbols for its own use – whatever that might be –, but as something that offers experiences, the experience of art. Art does not have a purpose per se; its aim is rather a process towards art, the path that leads to it. Consequently, 'beauty' itself does not exist, only the path towards it. Álamo's work is not a catalogue of 'beautiful incarnations'; on the contrary, his work leaves a track of beauty in its path to the perfect flower, the perfect sex.

This is a long-term experience, because beyond art there is nothing, nothing! It took a long time for Frenhofer, the main character of Balzac's *The Unknown Masterpiece*, to realise it. Fernando Álamo enjoys his work as if it were a pleasant walk, the way Thoreau enjoyed his walks in Walden, and the way Álamo himself enjoys the walk from his house to his studio and back again in Las Canteras. In order not to end up as Frenhofer, in order not to end up as Captain Ahab in Melville's work, sunk in the ocean's depths, in the depths of the image, because 'the world (...) threatens to sink into this worldless space towards which the fascination of one single image draws him⁷', as Blanchot put it.

In Fernando Álamo's work, the problem of the limits of the symbolic experience in art and image leads to the question of the 'frame'. As Brian O'Doherty puts it in the 'Notes on the Gallery Space' included in his work *Inside The White Cube: The Ideology Of The Gallery Space*, the frame is a 'psychological container' for the viewer of the painting. This appreciation does not encounter resistance until the nineteenth century, first in the painting of the French anti-academicism, and later in the painting of the impressionist group. In their works, atmosphere, colour and fog progressively won over perspective. They expanded the horizon far beyond the limits of the frame.

It is necessary to insist on this idea, because Fernando Álamo's flowers often dominate the frame of the painting itself and expand beyond the classical and Cartesian limits of the painting, absorbing the support of the artistic medium as if it were an integral part of the work itself. This circumstance highlights the fact that the work of art does not only

correspond to a moment of creation taking place in the artist's studio. It also takes into account different modes and systems of exhibition and reception of the work of art in different spaces: the centre of art, the gallery, and the museum. This symptom is not only present in Álamo's paintings of flowers; it appears too in other works such as *Cuevas de Guanches* (Guanches' Caves), his wall paintings or his butterflies cabinet.

Álamo's choice of topics and mix of styles reminds me of the words uttered by the New Yorker art critic Christian Viveros-Fauné on his visit to the Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). He was invited to CAAM to give a talk in the context of a seminar on painting organised to mark the occasion of the show *On Painting*. Fernando Álamo took part in that show with the fantastic work entitled *2 rosas para Antonio* (2 roses for Antonio) – a tribute to his friend Antonio Zaya. Christian Viveros-Fauné started his talk paraphrasing Leonardo Da Vinci, as he described painting as a *cosa mentale*, that is, as a vision allowing us to understand painting as a mental exercise, an exercise of thinking. This possibility emphasises the aim of expressing an idea – whatever its nature – via the pictorial technique.

Thus by his work – either on canvas or paper –, but mainly by his decision to make painting and nothing other, Fernando Álamo throws an idea, a model, an example of activity – which is not necessarily exemplary.

Additionally, Didi-Huberman's above-mentioned large essay opens with the following maxim: 'painting thinks'. Perhaps this mysterious affirmation indicates that painting itself (the painting), as well as its process and finishing touch, has attached to it some possible thoughts, which would be similar to layers of varnish or dust. Painting could observe itself and hold a debate on its own way of doing things and/or its way of being. In his work, Fernando Álamo reflects and speculates on this, putting face-to-face different pictorial languages on the very same canvas.

The initial lines of the reflection on contemporary Ibero-American painting contained in Omar Pascual-Castillo's essay entitled *ON PAINTING/SOBRE PINTURA... A Written Stroll Through Contemporary Pictorial Pragmatics* may refer to that idea of starting a conversation about a painting, as he writes: 'She [painting], too, is glancing at you'. The *painting-incarnation* is not only there to be exhibited. It also appeals to viewers; as it glances back at them and requires them of taking up a stance before it, of playing its exchange of glances and symbolic experiences.

6 [TN: Charlotte Mandell's translation of the passage can be found in page 88 of *The book to come* by Maurice Blanchot, Stanford University Press, 2003].

7 [TN: Idem, page 8].

Understanding painting as a mental process creates a space for dissent. A space of tension that affirms that painting, as an artistic medium, is a territory of resistance where it is possible to act against the tide, through both thought and practice, proposing different types of order and relationships.

From that space of tension, the intellectual process carried out by Fernando Álamo can be considered as a *biopolitical* interpretation of his pictorial practice. The decision of devoting his life to painting is deliberate, conscious and assumed. This leads me to the Foucaultian concept of ‘the care of the self’ as a subject, by means of the ‘practices of subjectivity⁸’. Such practices create a whole personal cosmos. In Álamo’s case, his cosmos is equivalent to a tropical and exuberant imaginary, which is stimulated by his ontic and biological circumstances, that is, to be white, male, heterosexual, European, islander, peripheral, to consider painting as his living reality, and to live in an avenue named Las Canteras, in Las Palmas de Gran Canaria, Canary Islands.

To develop on the question of ‘the care of the self’ of the biopolitical subject, developed by Michel Foucault, it is necessary to speak about the Greek term ‘epimeleia heautou’. This term is usually translated as ‘the concern of the self’ – which implies the question of the knowledge of the self by the subjects themselves. The French thinker rethought the concept ‘epimeleia heautou’ in the 70s – at the time, Fernando Álamo was making his first works. Michel Foucault rethought this concept in the light of his revision of classical Greek philosophy, which had fallen into disuse after the change of paradigm brought by the Christian thought and the modern Cartesianism⁹.

‘The concern of the self’ or ‘the care of the self’ is a philosophical attitude towards life. From the social subject in relation to the outside world, the attention is directed to the biopolitical subject in relation to his or her inside biological and subjective conditions. This attitude is not only focused on the principle of caring for oneself and taking care of oneself, but also on the constant practice, the care of the real activity. It is about the actions we perform on ourselves, such as the above-mentioned ‘practices of subjectivity¹⁰’.

Therefore ‘the care of the self’ affects the daily activity of the subject at large. In the case of Fernando Álamo, it appears as the strong determination of devoting his activity and efforts to the theoretical and practical exercise of painting. That shows a very precise desire of *being* that affects directly the development of the self.

⁸ This critical text intends to propose a speculative approach to the concept of ‘biopolitics’ from the perspective of contemporary artistic practices. Thus the presence of the unresolved question: is painting an act of ‘biopower’?

⁹ For further reading on the concept of ‘the care of the self’, see *The Hermeneutics of the Subject* by Michel Foucault.

¹⁰ For further reading on ‘the practices of subjectivity’ and ‘the technologies of the self’, see *Technologies of the Self* by Michel Foucault.



Labidópteros (selección), 2013
Técnica mixta sobre cartón y madera
Medidas diversas

When developing his theory on *biopolitics* and *biopower*, Foucault refers to a set of mechanisms in which the fundamental biological features of the human species are part of a political strategy, a general strategy of power; he also refers to the effects power produces on our society. The exercise of power is not only in the hands of the sovereign power; it has been internalised by us too, through the practices of self-control over our conduct, and through self-censorship. That is why both the *epimeleia heautou* and the study of the practices of subjectivity are a priority issue. This priority is to be noted in Fernando Álamo's work: in his self-imposed discipline, the rigour of his work in the studio, his working method, his compulsive search of quotations, and his longing for creating an index of his desires.

Why make an effort to provide a *biopolitical* interpretation in a critical text about art? Michel Foucault explains this very well when he develops on the prevailing discourse developed by power in relation to the governed:

"love this, hate that, this is good, that is bad, be for this, beware of that," seems to me, at present at any rate, to be no more than an aesthetic discourse that can only be based on choices of an aesthetic order^{11,12}

The aesthetic response given by Fernando Álamo stems from his contextual and living conditions. As it was said at the start of this text, Álamo's aesthetic proposal is divergent and does not accommodate the premises of mainstream art, which are based on the aesthetics of consumption and immediacy. That he was born and lives in the Canary Islands contributes to the necessary distance required to take pleasure in the creation of a personal catalogue based on the personal desires the artist has cultivated over the years.

Bodies, flesh, scents, touch, sex, love, humours, and passions inhabit Álamo's personal universe. The habitat of his life is located under a hot tropical sun, close to a beach where figures stroll, where they exhibit themselves to the eyes of others, and acquire a tan. It is located in the landscapes of flowers of an unusual place, in the colourful fauna he finds in the surroundings, in his personal encounters.

One might say that his painting goes back to José Jorge Oramas' painting, with his saturated colours reflecting back the light of the sun, his volumetric figurative proposals and the exuberance of his landscapes, more related to the Caribbean or South American imaginary, than to

the European one. He also feeds from his master, Pedro González, and from his landscapes, and mainly from his fine modulation of the brush, the matter and the colour, which contributed to the creation of very refined textures. The trace may lead to more conceptual examples, such as the painter Juan Hidalgo. This may be reflected on the metalinguistic intention that Álamo's paintings and manipulated photographs show.

But Fernando Álamo does not only converse with his contemporaries in the context of his plastic work. He also does and did so in encounters and shared moments with friends, such as Antonio Zaya, Octavio Zaya and Carlos Díaz Bertrana, friends through thick and thin, colleagues in shared projects.

As a final note I would like to mention the following words said to me by Fernando Álamo in a private conversation that took place in his studio:

Painting is not to be talked about, but to be looked at.

This means painting is not a language composed of a set of signs and rules aimed at communicating a message. Rather painting is fundamentally made to be contemplated, and to be faced with the body, with the senses. Facing painting there is not much to say, if something, one could only stammer. That is why I conclude this text, inviting you to go and see Fernando Álamo's painting achievements of the last decade.

Welcome!

Arístides Santana

Las Palmas de Gran Canaria
Octubre 2013

11 See *Security, Territory, Population* by Michel Foucault.

12 [TN: Graham Burchell's translation of the passage can be found in page 18 of *Security, Territory, Population* by Michel Foucault, Palgrave Macmillan, 2009].

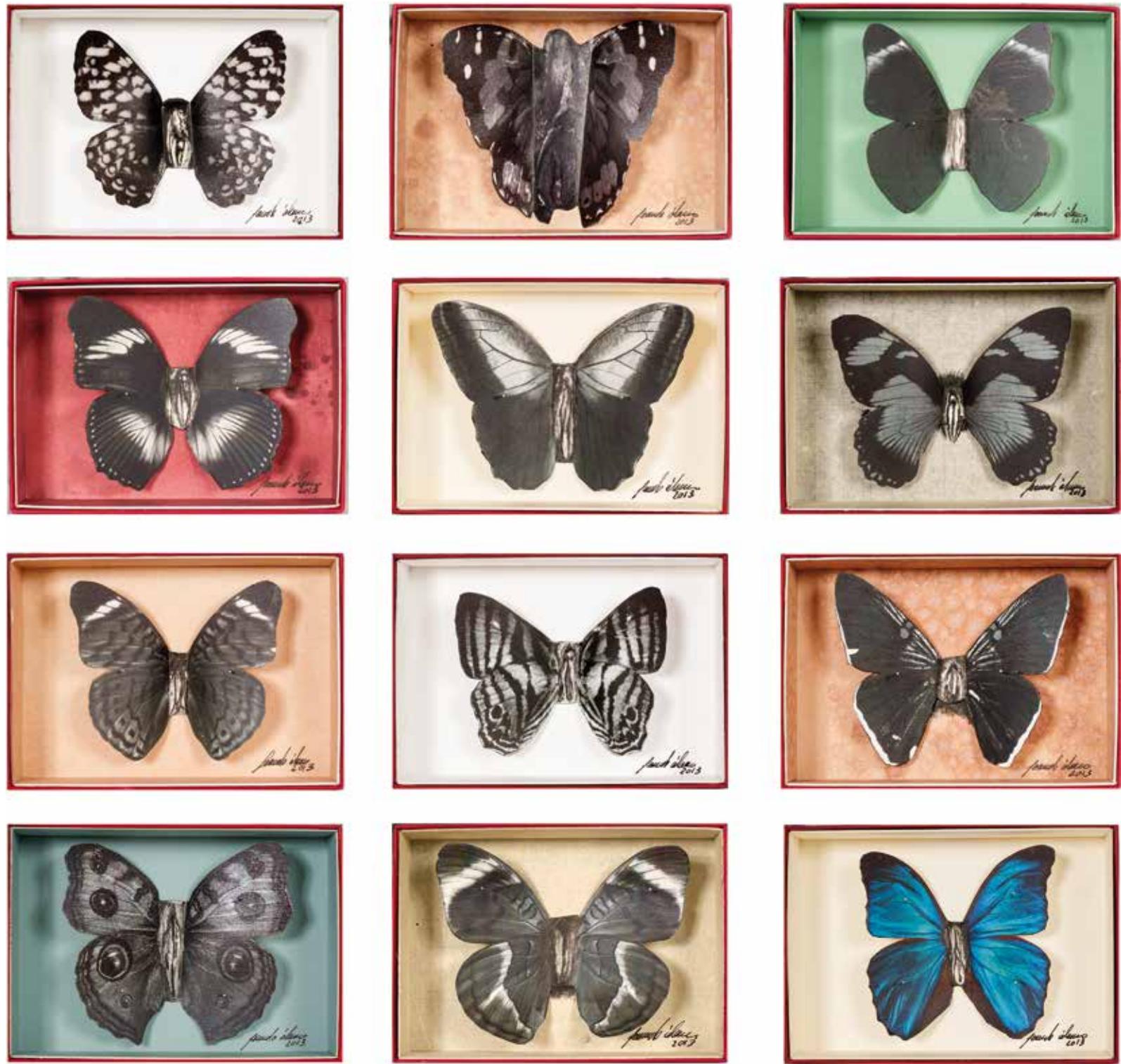


Labidópteros (selección), 2013
Técnica mixta sobre cartón y madera
Medidas diversas



Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013





Labidópteros (selección), 2013
Técnica mixta sobre cartón y madera
Medidas diversas

FERNANDO ÁLAMO / CARLOS DÍAZ-BERTRANA. A CONVERSATION¹

Those were turbulent times. The Franco regime was on its last legs, there was a longing for freedom everywhere, and the poetics of many artists became impregnated with ideology. Fernando Álamo opted to put on a show at the Castillo de Paso Alto, an old fortress which had been used as a prison during the Civil War. The paintings depicted enormous clenched fists on a dark background. The exhibition poster explicitly denounced “the oppression, violence, coercion and death in this place”. It caused an immediate furore.

C. D-B.: Let's start with a decapitation. When Marc Chagall was asked about the headless woman in his famous painting *To Russia, Asses and Others*, he gave a visual reply: “it occurred to me to separate her head from her body because I found that I needed an empty space in that particular place.” The subject had to be adapted to the poetics, even if this significantly changed its meaning. It's an old story told to us by Pedro González, the painter who critiqued Fernando Álamo's first solo exhibition, in which he opened his cycle of “flowers”: two friends of different ages, both leading figures in the visual arts of the Canary Islands. Óscar Domínguez, an artist often present in Fernando Álamo's unconscious mind, has played an equally important role. Although they had never met, he was lurking in the background in Fernando's earliest artistic experiments (he used to catch flies, pull their heads off and put them on a slip of paper which he folded and squashed: a sadistic version of Domínguez's decalcomanias), and makes occasional reappearances. The Caves in this exhibition are a distillation of two pictures by this surrealist painter.

F. A.: That thing with the flies is like what I now do with butterflies: a spot of ink on a piece of paper, which is folded into four, and when you open it out a kind of larva or insect appears. That was when I started painting, in the margins of magazines, brochures and newspapers. I used to copy the images reproduced in them. And in a way this explains the presence of “lowbrow” pop images in my work and my fondness for exploring different media. I used to paint with Mercurochrome, toothpaste, food colouring... on pieces of sheet metal I found near my house. Another thing that hasn't changed is that my work is related to something I'm familiar with in some way. Most of my pictures replicate other works, or images... I take images from anywhere and everywhere, I appropriate whatever interests me visually. This is very common practice in my way of working.

1 We would like to thank Antonio Pérez Martín for his active and creative contribution to this interview and to preparing the exhibition.

I knew the place well. In Santa Cruz at that time children were often taken to the quay to see the boats and to Paso Alto, where the cannon called “Tiger” was kept, the one that tore Nelson's arm off. It was a good place to hold the exhibition I was working on and I managed to get them to let me use the space. There was no electricity and I had to light it with candles. On the day of the opening someone threw some inflammable liquid and there was a small fire... The word got around that it was an attack by the Guerrilleros de Cristo Rey far-right extremists and the whole thing turned into a political rally for as long as the show lasted. I remember an elderly gentleman who came up to me and started crying... “I was detained here”... It was the poet Constantino Aznar de Acevedo.

You soon learned to distinguish between commitment and propaganda and to distance yourself from Critical Realism. In art, political ideology tends to be restrictive; it constrains the discourse. Several years of experimentation and exploration followed. You did *Knife* with Juan Luis Medina Mesa, one of the first instances of Body Art in Spain.

I learned the technique of ceramics, I did stage designs, I went on tour with the La Cuadra group, who were performing *Quejío*, a very critical show, at the time, and I worked with a gallery (Sala Conca), which meant that I was becoming a professional.

At Sala Conca I had an exhibition, *Sobre la paz y proyecto para una bandera* [On Peace and a Project for a Flag], including an installation with blankets and a plaster cast of my own hands, which Raúl de la Rosa made for me. It evoked Velázquez's *Christ on the Cross*. I was also continuing to produce paintings of fists, now emerging from holes, and some cloth pigeons stained with the colours of the Spanish flag which I later launched over the motorway in an “action”. Unconsciously, without abandoning painting, I was gradually exploring the world of happenings and installations. And then came *Knife*.

I had probably seen something of the Austrian Expressionists and the happenings. Maybe it was the Zaya brothers who had introduced me to them. I wanted to do something with a strong visual impact. I hung up a big sheet of plastic and wrote "Knife" on it, and did the same with a red cloth and a black one. The idea came to me later, as it always does, like a little stone starting to roll. I thought of calling it *cuchillo* (knife in Spanish), but as it had a very Rolling Stones feel to it I put it in English. And I went to the La Laguna slaughterhouse at midnight with José Luis and Alfonso Crujera. Amid the screams of the cows, the streams of blood and the semi-darkness, I saw a slaughterman take out a lunch box and start eating macaroni with tomato sauce. When I got back to the studio I thought of adding something more, something that would make a lasting impression on the eye and could not be classified as a painting: I cut my body and we made some slides of that action, which José Luis photographed.

The performance with photos and slide projection lasted about fifteen minutes. It was put on just once and also had sound: music by the Rolling Stones, running water, Ginsberg reciting his poem *Howl* and a child crying. You continued to work in ceramics.

I had recently got married, and with a child I needed money. I painted ashtrays, "Souvenirs of La Gomera". But there were many days when I didn't go to work, since the pottery was on the outskirts and I didn't have a car. I used to walk there, though if I saw a pack of dogs I turned back. I had been told that if you wore a hat back to front the dogs would bolt with their tails between their legs. So I wore one, but it wasn't true... As I wasn't interested in the textures of the ceramics I used to bury them in an area where the dogs peed so that they would oxidise.

Any field is enriching, but ultimately it's a matter of painting. Doing it on this or that surface gives you a very different perspective when it comes to considering solutions to technical problems. Painting on thick canvas, on thin canvas, on clay or on paper is not the same. As a result, your language changes, not in artistic terms but on a practical level, and this gives you a lot more scope.

Versatility and range are hallmarks of your work.

Rather than versatility, I would call it a learning process, like young Wilhelm Meister in Goethe's novel, a book which was very important to me at that time. This is a profession you devote yourself to, body and soul, and that's important to me. The reason for these apparent changes of style and technique, which have been a feature of my work all through my career, is my eagerness to learn new things.

Those years of training and experimentation continued up to the late seventies, when you painted the picture of the woman with a girl inside a car. It was an image of the period... a painting which seemed reactionary at that time, when abstract and conceptual art were more in vogue.

What I did was to take a stand. In those years, if you didn't paint in an openly abstract manner you were behind the times. What matters to me is understanding what I paint and why, and being able to control the visual process from beginning to end. And accidents and improvisation play as important a part in that process as what I'm seeking to achieve.

You're committed to a neo-figurative style, which critics of the period called nostalgic.

It might seem so, but I don't agree. Basically it's more of a visual matter.

The Rhinoceroses you've just done have a similar colour range: black with blue, sepia, the colour of old films.

I refer back to the origin of the image I started from. When I'm making that image I'm recreating the aesthetic parameter of the sepia photograph, as I did in the Paso Alto poster, and now I've done something similar with the rhinoceroses. There's a very common contradiction involved when using colour; the great majority of people don't know that in practice black is the sum of all colours. My use of black probably makes me the most colouristic of all contemporary painters. In the case of these rhinoceroses the idea came to me on a rainy morning at the Berlin Zoo, with my wife and children; it was coming down quite hard that day, and that's where the title and the rather wet look of those pictures came from.

That was followed by a period when you reproduced figures from old photographs, removing their heads, and began to work regularly in collage, of which you are a brilliant exponent. As well as being a technique, collage entails the ideology of appropriation and recreation, a common feature in your work.

Yes, I feel very much at home with collage. The image is immediate, unlike a canvas, where you have to wait around for a couple of days for a layer to dry. Here you take things, cut them out, stick them in place and you already have a finished work, very quickly achieved.

You must bear in mind that I'm very referential, and it is very probable that I had just come across Max Ernst's famous book of collages *Une semaine de bonté* [A Week of Kindness].

After your period of social critique, denouncing oppression, you went from the atonement of *Knife* to a world of freedom, pleasure and voluptuousness. As Antonio Zaya rightly points out, that kind of painting was about seduction and reflection... Humour, narcissism and open eroticism came into play. The exhibitions *Para Marcel* and *A la manera* marked a turning point. You ended your training period and began to forge a personal poetics which has kept evolving up to the present day.

I don't know about other artists, but I always work from an image or intuition which I develop in a visual language that is as faithful as possible. Some of them continued for a long time while others were played out in a couple of pictures.

My work as an artist is based on many hours of dedication in the solitude of the studio.

From then on you continued your deliberations and gradually added many things and discarded others, defining your work and leaving room for an element of surprise.

The point is that if there's no surprise it's no good; I'm quite clear about that. I usually start from a concept or an idea. The caves arose from meditating on two pictures by Óscar Domínguez, *Máquina de Coser Electrosexual* [Electrosexual Sewing Machine] and *Cueva de Guanches* [Guanche Cave]. Then the image came to me and I thought: "But of course! Why didn't I think of that before?"

An image that is both a cave and a sex organ; psychoanalytical interpretation itself identifies dreaming of a purse or a cave with the vagina. Though symbolic reading of your work is a lesser god. Your world is ruled by Aphrodite, Eros and Dionysus.

Yes, you just use it and that's all there is to it. But then it has to be translated into painterly, physical terms. And sometimes that works and sometimes it doesn't.

In this case it provided material for six paintings. The flowers produced many more.

I have to admit that the subject of the flowers arose at a time when I didn't know what to *paint*.

That often happens, especially after an exhibition. And ideas come when you're not expecting them, but you have to be on the alert. Artists tend to have a very acute sense of perception. Bill Viola says that you have to be in a state of emotional vulnerability and sensitivity as open as in childhood.

That's right. It's not unusual for me to feel empty after an exhibition, like actors or opera singers at the end of a performance. It's when I'm out walking that things suddenly occur to me. That painting in the TEA (Tenerife Arts Space) in which some dogs are eating my heart was inspired not by Botticelli's picture but by seeing a greyhound from the old Dog Track one day when I was coming back from the carpenter's workshop in Escaleritas where they make my stretchers. I work with images, and at that moment I said to myself "I'm going to do something with this dog". Later, when I got down to work, the picture by the Florentine master came to mind. Something similar happened to me with the flowers. I was walking from my home to the studio and saw a flower I didn't know, and I thought it was wonderful: it turned out to be called a torch ginger. I bought it and instantly knew I was going to do something with it. That's where my first flowers came from, the two diptychs, the red one and the black one which is in the show.

Since the eighties your poetics has been underpinned by the natural world of the Canaries: its flora, its fauna and the voluptuous, erotic and Parnassian visions painted by Néstor de la Torre, Pedro de Guezala and José Aguiar. But your kind of cannibalism is a long way from what Andrade was calling for in his Cannibal Manifesto: devouring imposed European culture and replacing it with indigenous traditions and cultures.

I am European and cosmopolitan; my children's friends from when they were little were Finnish, Chinese, African and German. My cultural tradition embraces the whole history of the Canaries, not just the pre-Hispanic and folk elements. I sometimes eat traditional Canarian food such as *pella de gofio* or *tollos*, but normally I eat other things. Besides, when that exuberant natural world, with camels and luxuriant vegetation, appears in my paintings, my intention is not to hanker after some idyllic Garden of the Hesperides or Arcadia. On the contrary, it expresses an ironic view of all that.

Your first flower pictures, garlands of flowers and greenery spelling out *Natura Morte*, recall Arcimboldo. It was a conceptual and sensorial project which you expanded in 2010 with the 532 Flowers for Las Palmas de Gran Canaria.

Clara Muñoz had commissioned me to do a show for the opening of a new room at the Gabinete Literario and I took it as a challenge. I was going to be made an Adoptive Son of the city where I have lived since 1977 and the idea came to me while I was walking along the beach with Cati. Yes, it inspired me, as a way of thanking them for the honour. It was very hard work; I had to do three paintings a day. I carefully planned the size, the composition, and so on. Like all my stuff, it's basically stagecraft. My painting is generally much more cerebral than it looks; my pictures can have six or seven layers and the brushwork is very deliberate.

For many viewers, art just happens. They are not aware of the long process involved in creating a painting; they think it's dashed off rapidly with divinely inspired strokes, perhaps because of the impression of spontaneity and freshness it creates.

Stagecraft is making things seem to be what they are not. I learned this very well in my work for theatre and ballet. Yes, art does happen, but only after a lot of work. I know the resources I have, the technique I'm using and which way to go or not to go. But that's worth nothing if the end result doesn't surprise you.

Yes, it has been said that "what counts in art is its uncanniness, its power to engage us over and above formal principles", and Pedro González insists that "what you must do is what you do not know how to do".

Of course, he's quite right, as long as you avoid affectation. Perhaps I am baroque, because I throw up a lot of concepts and then whittle them down. The most minimalist, "Japanese" exhibition I've done is 532 Flowers. My only fear was that it might be twee, and I was concerned to show that flower painting is not an exclusively female genre. In any case, Juan Manuel García Ramos made a very perceptive comment in his monograph on my work in the Biblioteca de Artistas Canarios series when he said that what you see is not always what it seems. A few days ago I was at the Néstor Martín-Fernández de la Torre Museum in

Las Palmas and the Director started talking to me about a side of Néstor that I didn't know, about the triangle of light which draws your eye in the picture "La Noche" [Night] from *Poema de la Tierra* [Poem of the Earth]. He related it to the Eye of God and the Rosicrucians. Néstor was a mason.

Good art is open to multiple readings, and craft comes with experience.

Well, you learn that a spot of paint works here and not there, but how I manage to convey spontaneity in my painting I don't know. I suppose it comes naturally after so much work... It's like cooking: you have to cook the chickpeas properly, even if they are ultimately dished up as chickpea foam and are ethereal.

Like the butterflies that are now becoming part of your poetics, alongside the caves and the rhinoceroses. Their horns refer us to the world of eroticism, like the caves that are vaginas and the butterflies that are winged vulvas. As Basho said "add wings to a pepperpod, and look – you get a red dragonfly!"

Your work is always full of hints and allusions.

Of course, there's the hint of the pollen on the flowers, a patch that I put there to cover them. Just as I used to do with my characters' eyes, now after painting the flowers I give them a patch. It's as if you told a story and then changed your mind.

You now compose more with patches of colour, following a tradition begun by the Informalists in the Canaries. The work is based less on drawing, it's clearer, and the subject becomes less prominent.

The ostensible subject is actually the least important issue. There are not many subjects: landscapes, figures, interiors and still lifes. You use them, but they are part of a wider whole; "form and content speak to each other". Besides, each viewer sees what they want to see. A couple of days ago my painting *Marsella* [Marseille] was in an exhibition. I hadn't seen it for over twenty years. Someone came up and said something to me about the hammer and sickle, and that it was about the power of the people. As I remember, it is an image taken from a French newspaper reconstructing a crime scene in Marseille. The murderer and a policeman on a bicycle. Another person told me that I did my best work in that period.

That annoyed Camus. “The impatience every artist feels when people are impertinent enough to prefer what he has been to what he is.”

You don't seek the opinions of others, since whatever happens you have to go back to the studio the next day. You've made this profession your life, sometimes you question it, but going to the studio is a matter of discipline. Bear in mind that for years I swam several kilometres every day, seeing the line on the bottom of the pool, which suddenly ended, and you had to turn round and start again. That marks your personality and makes you obsessive. If I don't go to the studio for a few days I don't feel well. Even if it's just to be here pottering around.

Faulkner said that to achieve greatness requires 99 percent work; Aeschylus, that discipline is the mother of success; and Euripides, that to persevere is courage and that the coward despairs.

Undoubtedly, when you choose a profession like this one, which from the outside seems very glamorous and where people think that a picture is done straight off and that that makes you an artist, what they don't think about, perhaps, is the constant uncertainty that governs your life. What I do think about occasionally is whether painting is really necessary.

A world without music, without ballet, without theatre, without painting and without sculpture would be much poorer. For our generation, at least; I don't know how things will be in the future.

On painting, I wonder what part it will play in the visual arts. New technologies have upstaged it and called it into question. To me it's a bit like what happened when the Transavantgarde came on the scene and I went from being an outmoded neo-figurative painter to being bang up to date. When it comes down to it, I'm going to carry on doing what I like. If I feel like painting a ballerina in a tutu, I'll paint it and that's that.

You've always gone your own way, without belonging to a group, being right or wrong on your own, asserting your individuality. At one stage this was misinterpreted as narcissism, when you painted yourself in your pictures.

I was my own cheapest model. I wasn't in love with my image. And I still work alone; I don't need reassurance or the safety of the tribe. I don't know why I do things and it's much better like that.

Not only your own image but the human figure itself has gradually been disappearing from your work and only occasionally makes an appearance. In this show it is hunting butterflies while riding a rhinoceros. Humour is often part of your poetics.

That's a concession to viewers so as to make it more accessible to them. But what identifies artists, what makes them recognisable, is a series of things, the way they prepare the canvas, how many layers they apply, what colours they use, how they organise the space... even the way their hand trembles.

Although your work is open to symbolic reading, and seems to invite it in this show with its flowers, noses, caves, butterflies and rhinoceroses, as I pointed out on a previous occasion, paraphrasing Susan Sontag, it calls for an erotics of the gaze rather than a hermeneutics.

The “subjects” of this exhibition illustrate my fondness for collecting, in the sense of appropriating images. I have always had butterflies on my shelves but only now have I made up my mind to paint them. Now I see them everywhere, in advertisements, on cleaning products... I started painting noses when I got tired of flowers. I am gradually purging my pictures of incidental elements, synthesising more and more, until I end up with just a couple of patches and a vertical axis to evoke a face. All that's left at the end of the process is appendices.

People have spoken of deconstruction and high erotic content in the “noses”.

Deconstruction sounds to me like nouvelle cuisine. What I'm trying to do is something else: to construct a face with a minimum of forms. As for the erotic content, those who say that are obsessed. I actually conceived it like a haiku, saying a lot with a little; I was a bit tired of the baroque style of the flowers. These are faces, not portraits, and some are not even that, just abstract compositions, nothing more.

Let's change the subject. You've never been very interested in identity, which was the main debate in Canarian culture in the seventies and eighties.

I don't take kindly to having things imposed on me; just as I refused to do abstract painting when it was fashionable, I'm opposed to the reductionist symbolism of Canarian identity embodied in the El Hierro Manifesto.



Sin título, 1985
Técnica mixta sobre tela
150 x 200 cm
Gobierno de Canarias

Those who extolled Canarian identity and art for the masses produced abstract or conceptual art. Whereas you were apparently reinventing a mythic, sensual view of the Canaries, with wild flowers and naked bodies.

It reflects something my work has in abundance: irony. I wasn't exactly creating an allegory or a celebration of Canarian luxuriance, but rather a critical reading of that whole imaginary from an ironic perspective. Not that this stopped me admiring some Canarian painters. To me Pedro de Guezala is perhaps the most lascivious of Canarian artists, together with Aguiar. His witches with scarves and hats, stark naked in the countryside, are pure pornography. The one in the Municipal Museum in Santa Cruz who is seated has an erotic charge comparable with Leonardo's or Michelangelo's *Leda and the Swan*.

As well as irony, your work is distinguished by its forcefulness, capturing the viewer with its sensual, emotional and mental impact. It acts directly, without explanatory or justificatory captions.

I want my work to function like the art I like; first I find it interesting, startling or moving and then I go on to look for further information. Not the other way round; when I walk into a museum and I'm expected to read a boring explanation with philosophical pretensions in order to be able to enjoy the work, I beat a hasty retreat. There are a lot of museums where you don't even know where the work is or what it is. I see something and either it interests me or it doesn't. I don't stop to think about whether it was done with the blood the artist drew from his little finger on Monday, a sneeze on Tuesday or his nails on Wednesday.

Góngora boasted that "it has done me honour to make myself obscure". You're not like that; you like to make it easy to get into your work, giving the viewer some knowing nods. This is not what usually happens in contemporary art, where artists deliberately make their work as impenetrable as possible in an attempt to disguise their lack of ideas.

When I write the title and the date on a painting, what I'm doing is opening a door for you, the same door you find in a book by an unknown author when you see the title page, the introduction, the synopsis. I think I make it clear: "two flowers with lots of pollen". After that you can go into it more deeply if you want.

The tastefulness, the elegant neo-expressionism of your painting and its visual attractiveness also invite us to delve into your work.

One can't avoid being who one is, having a certain affinity for Velázquez's colours, the colours of tempera. If I am an orderly person my painting is bound to be orderly too. Even when you say to yourself

"tomorrow I'm going to do something totally groundbreaking", you ultimately fall into the same pattern, you end up being yourself. If you are genuine, your painting reflects your character.

Somewhat metrosexual, by the look of it. Rhinoceroses with aphrodisiac horns, lewd butterflies, flowers with lots of pollen, lascivious caves...

The butterflies are ambivalent; from a distance they look like an entomologist's collection room, but when you get closer you discover another reality. What I'm working on at the moment is the world of the senses, all the conventional ones and also others that are more a question of feelings. The flowers activate the sense of smell and the chocolates, watermelons and still lifes work on taste. The rhythm in my paintings comes from the music which is constantly playing in my studio; I make my pictures through touch and invite viewers to enjoy them through sight.

And your everyday relationship with water and the passage of time fills your painting with new sensations: wetness, which is physical and sexual, and ephemerality, which is more existential.

Yes, the butterflies are to do with ephemerality and with Milan Kundera's unbearable lightness of being. With the rhinoceroses I wanted to paint as if it were raining inside the picture. They are done with a very large amount of water, which gives them that streaming effect. I gave them a lot of coats of varnish to capture the impression of wetness. I'm also trying to achieve that impression with the sex I include in the butterflies and the caves. As well as working with the standard five senses I want to transmit some of the sensations I experience in the course of the day: sweat, wetness, lightness, ephemerality.

I've always found it very hard to work wet-on-wet because of the lack of immediacy. I rarely use oil paint because it's so slow. I've always tried to make the timescale of paintings match the sensation I get from doing them, translating whatever I am thinking directly. As is the case with collage.

I soaked the canvases of the rhinoceroses before starting, trying to create the impression that the colours are sliding over a solid surface. I'm beginning to get the hang of it; I've spent years looking for something like this.

Sliding over the surface with the voluptuousness of a satin sea, your paintings give powerful and sensitive expression to both the hedonism and the anguish of contemporary humanity: the sensory pleasure with

which life regales those who have the wisdom and ability to enjoy it and the existential drama resulting from impermanence.

I have always suffered from existential angst, and also a certain sensitivity, so some of that finds its way into my paintings. I don't have the consolation of faith and I know that life is fleeting. I am rather melancholic and don't like being on my own, but I will carry on painting all the time. I suppose my pictures are powerful and intense because that's the way I am. When I hug someone I give them a tight squeeze.

You are an urban person who paints things that are virtually never seen in cities: butterflies, rhinoceroses and flowers.

But never landscapes. I'm certainly moved by a sunset like the one we saw a few days ago in Teno, but for me ecology begins and ends with human beings. I'm the kind of person who likes walking down the street, saying good morning and good afternoon and talking about this and that. That's my world. If you left me alone in a forest at nightfall I'd be scared stiff... What I've always tried to do, really, is to be a good person.

And a good artist.

As the years pass that becomes less important to you. When I began painting I wanted to conquer the world. To be Picasso was not enough for me, I wanted to be the most successful painter ever... In time you realise that your goals were crazy, but that's the way it had to be.

It has been said that without ambition, persistence and discipline it's almost impossible to create art, however talented you are.

Of course, and every time I begin a work I want it to be the best.

And are you satisfied with what you've achieved so far?

Well, I have no regrets, at least.

Carlos Díaz-Bertrana





Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013



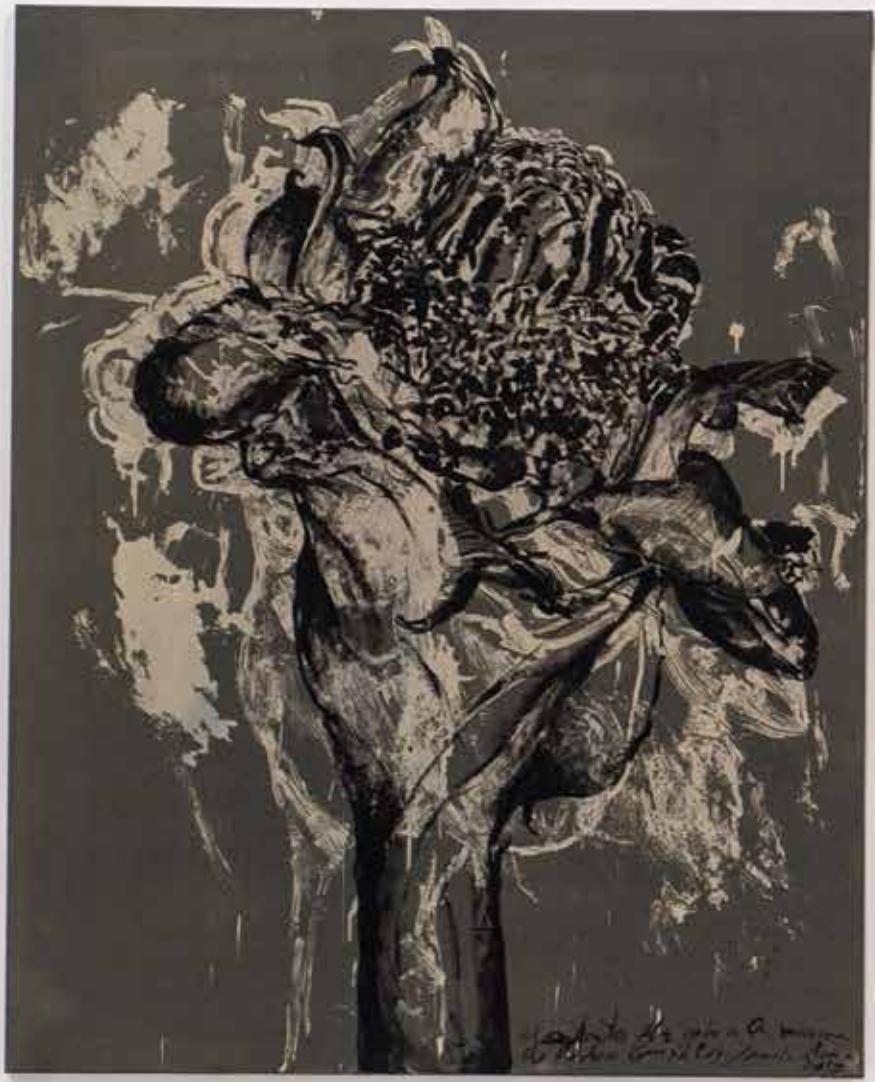
Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013



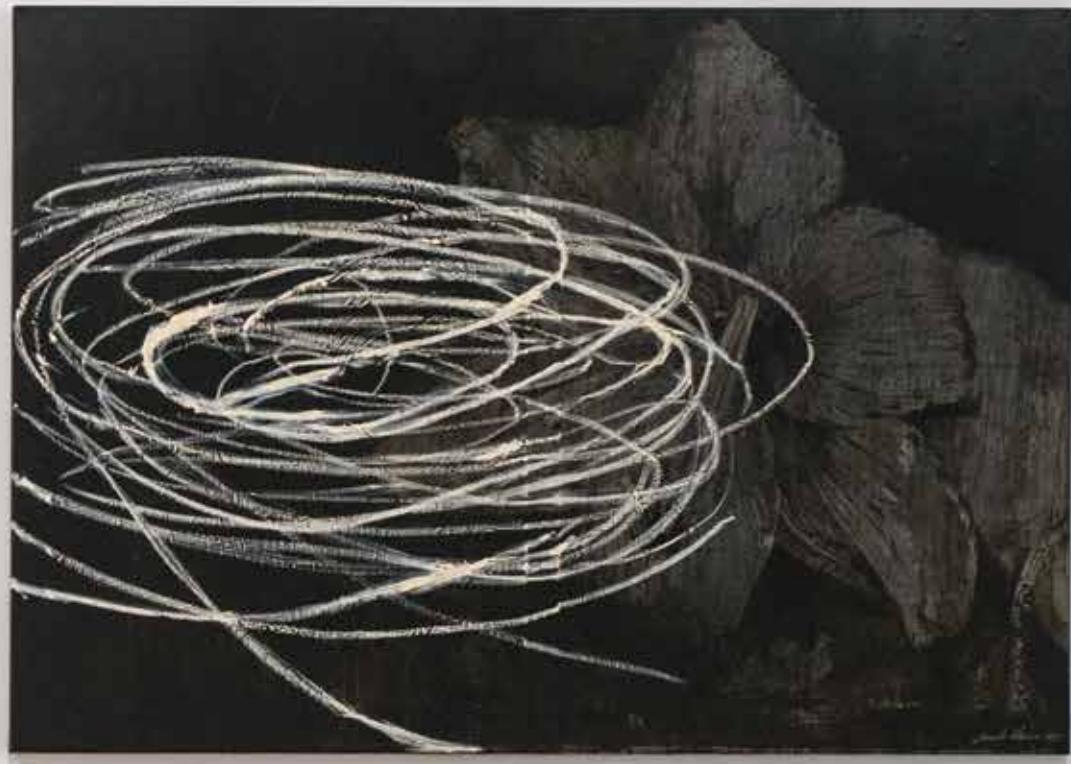


Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013





Vista de la exposición / Exhibition view
CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013



FERNANDO ÁLAMO

Santa Cruz de Tenerife 1952. Reside en Gran Canaria desde 1977.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS

2013 // • FERNANDO ÁLAMO. 2004 – 2013. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM.

Las Palmas de Gran Canaria.

• *Tête à tête*. ESPACIO CULTURAL S/t. Las Palmas de Gran Canaria.

2012 // • Mesa para 3. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.

2011 // • 532 Flores. Galería Estampa. Madrid.

• 532 Flores para *Las Palmas de Gran Canaria*. TEA. Tenerife Espacio de Las Artes.
Santa Cruz de Tenerife.

2010 // • 532 Flores para Las Palmas de Gran Canaria. Gabinete Literario. Las Palmas de
Gran Canaria.

2009 // • Apéndice. Un asunto de familia. MGEC Fundación Museo del Grabado Español
Contemporáneo. Marbella.

• *Por narices*. Centro de Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria. Palacio
Salazar. Santa Cruz de La Palma. Centro de Arte Juan Ismael. Puerto del Rosario.
Fuerteventura.

2008 // • Por narices. Instituto de Canarias Cabrera Pinto. La Laguna. Tenerife.

2007 // • Flores. Galería Estampa. Madrid.

• *La rama*. Centro Cultural de la Villa. Agaete. Gran Canaria.

2006 // • FLOWERS. Fundación Unicaja. Málaga.

• *Pinturas y dibujos*. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.

2005 // • 14 de Junio. Convento de San Francisco de Asís. La Habana. Cuba.

• *Paisaje*. Centro de Artes Plásticas. Las Palmas de Gran Canaria.

2004 // • El vuelo de los pájaros. Galería Estampa. Madrid.

Circuito de Artes Plásticas. Gran Canaria.

• *El jardín en el agua*. La Cochera y Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.

2002 // • Desayuno en La Habana. Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.

• *Elogio de Juan Ismael*. Rectorado Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
Galería Estampa. Madrid.

1997 // • Souvenir. Galería Estampa. Madrid. Galerie Andreas Bastian. Munich. Alemania.

1993 // • Natura Morte. Sala de exposiciones La Granja. Santa Cruz de Tenerife. Centro de
Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria. Galería Estampa. Madrid.

1991 // • Galería Estampa. Madrid.

1990 // • Historia Natural. Galería Manuel Ojeda. Las Palmas de Gran Canaria. Estudio
Artizar. La Laguna. Tenerife.

1989 // • Party. Galería Attiir. Las Palmas de Gran Canaria.

1988 // • Asociación Cultural Antígofo. Agaete. Gran Canaria.

1987 // • El arte de nadar. Jerusalem Artists House. Israel.

1985 // • A la manera. Caja General de Ahorros de Canarias. Tenerife.
Galería Radach Novaro. Gran Canaria.

- 1982** // • *Para Marcel.* Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1979** // • Sala de Arte Beach Club. Gran Canaria.
- 1978** // • Galería Botticelli. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1973** // • Sala Conca. La Laguna. Tenerife.
Teatro Capsa. Barcelona. Paralelamente a la actuación de La Cuadra de Sevilla y su espectáculo *Quejío*.
- 1972** // • Ateneo de La Laguna. Tenerife. Sala Borinquen. Tenerife.
Castillo de Paso Alto. Tenerife.

EXPOSICIONES COLECTIVAS / SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2013** // • *ON PAINTING [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá]*
Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria
• *Construcciones de Eva*. Rectorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
• *EROTIKa*. ESPACIO CULTURAL S/t. Las Palmas de Gran Canaria.
- 2012** // • *Aproximaciones. Diálogos con el paisaje*. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.
• *ArtBooks. Libros de Artistas en Canarias*. Centro de Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.
• *Zoología fantástica*. TEA. Tenerife Espacio de Las Artes. Santa Cruz de Tenerife.
• *25 años de arte en Canarias*. Centro de Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.
- 2011** // • *REINVENTAR LA ISLA I ARTISTAS CANARIOS EN LA COLECCIÓN CAAM (... DOS GENERACIONES)*. San Martín Centro de Cultura Contemporánea. Las Palmas de Gran Canaria.
• *Art Madrid 11*. Galería Vegueta. Galería Estampa. Madrid.
• *Interacciones*. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.
• *Vanguardias canarias siglo XX-XXI*. Galería de arte Echevarría. Tenerife.
• *Revelaciones. Objetos, metáforas y ficciones en la Colección del CAAM*. CAAM-San Antonio Abad. Las Palmas de Gran Canaria.
- 2010** // • *PINTURA CANARIA DEL SIGLO XX*. Galería Municipal de Bratislava. Eslovaquia.
• *PINTURA CANARIA DEL SIGLO XX*. Nuevo Ayuntamiento de Praga. República Checa.
• *EL PATRIMONIO DE LA ULPGC*. Sede Institucional ULPGC. Las Palmas Gran Canaria.
- 2009** // • *Diálogos*. Centro de Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.
• *Homenaje a José Luis Gallardo*. Centro de Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.
• *Imágenes de María*. Convento de Santo Domingo. La Laguna. Tenerife.
• *La Entidad y su patrimonio*. La Caja de Canarias. CICCA. Las Palmas de Gran Canaria.
• *Colección de Arte de CajaCanarias*. Centro Cultural CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife.
• *Art Madrid 09*. Galería Estampa. Madrid.

- 2008 //** • *Rosa María Buerles*. Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.
• The 2008 Editions|Artists' Book Fair. Galería Estampa. Nueva York.
- 2007 //** • ARCO 2007. Galería Estampa. Madrid.
• ART BRUSSELS 2007. Galerie Pascal Retelet. Bruselas. Bélgica.
• *Memoria de la Costa*. Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología. Las Palmas de Gran Canaria.
• *CANARIAS-SURREAL*. Casa de los Coroneles. Fuerteventura.
• *DIN A-3*. Galería Estampa. Madrid.
- 2006 //** • *COLLECTORS ARE WELCOME*. Galería Estampa. Madrid.
• CANARIAS DAK'ART 2006. 7^a Biennale. Chambre de Commerse. Dakar. Senegal.
• *ANIVERSARIUS*. Galería Mácula. Santa Cruz de Tenerife.
• *El fruto de la tierra*. La Caja de Canarias. CICCA. Las Palmas de Gran Canaria.
Palacio Salazar. La Palma. Instituto Cabrera Pinto. Santa Cruz de Tenerife.
• I BIENAL DE CANARIAS. La Recova y Casa Rahn. Tenerife.
- 2005 //** • ARCO 2005. Galería Estampa. Madrid.
• ARTESANTANDER 05. Galería Estampa. Santander.
• *Frutos de la tierra*. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
• *ISLAS RAÍCES. Visiones insulares en la vanguardia de Canarias*. Instituto Cabrera Pinto. La Laguna. Tenerife. Centro de Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.
- 2004 //** • ARCO 2004. Galería Estampa. Madrid.
• *ESPEJOS DEL POEMA*. Ateneo de La Laguna. Tenerife.
• 1978-2003. XXV Aniversario de la Galería Estampa. Madrid.
• *CANARIAS. PARAÍSO Y EMIGRACIÓN*. Real Jardín Botánico. Pabellón Villanueva. Madrid.
• *IMÁGENES DE LA CIUDAD*. Edificio Miller. Las Palmas de Gran Canaria.
• *RECUERDOS Y SENSACIONES-Álbum Artístico del Deporte*. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
• *PAISAJES DEL ARTE*. El Aljibe de Haría. Haría. Lanzarote.
• *Cartografía de la octava isla*. Centro de Artes Plásticas. Las Palmas de Gran Canaria.
• Feria de Lisboa. Galería Estampa. Portugal.
• *El Circo*. Galería Estampa. Madrid
- 2003 //** • *Las Tentaciones de San Antonio*. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.
• ARCO 2003. Galería Estampa. Madrid.
• *Inicio de una trayectoria*. Galería Art Gaspar. Las Palmas de Gran Canaria.
• *EN TORNO A PICASSO*. Galería Art Gaspar. Las Palmas de Gran Canaria.
- 2002 //** • ARCO 2002. Galería Estampa. Madrid.
• *ROSTROS DE LA ISLA*. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Instituto Cabrera Pinto. La Laguna. Tenerife.
• *CALMA Y VOLUPTUOSIDAD. (Arte del siglo XX en Canarias)*. Pabellón Villanueva. Real Jardín Botánico. Madrid.
• *LA COLECCIÓN*. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

- 2001** // • *CALMA Y VOLUPTUOSIDAD. (Arte del siglo XX en Canarias)*. Casa de la Provincia. Sevilla.
• *RADIO DE ACCIÓN*. CAAM-San Antonio Abad. Las Palmas de Gran Canaria.
• ARCO 2001. Galería Estampa. Madrid.
• ARTEBA 01. Galería Estampa. Buenos Aires. Argentina.
• *CANARIAS SIGLO XX*. La Granja. Santa Cruz de Tenerife. Centro de Arte La Regenta.
• *COLECCIÓN TESTIMONIO 2000-2001*. Fundación LA CAIXA. Centro de Arte La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria.
- 2000** // • F.I.A. 00. Feria Iberoamericana de Arte. Galería Estampa. Caracas. Venezuela.
• ARTEBA 00. Galería Estampa. Buenos Aires. Argentina.
• ARCO 2000. Galería Estampa, Madrid.
• Obeliscos 2001. Parque Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria.
• BASEL 2000. Galería Santo Ficara. Basilea. Suiza.
• Hotel y Arte. Sevilla. Galería Estampa.
• Feria de Lisboa. Portugal. Galería Estampa.
• *La Manzana Verde*. Sala Los Lavaderos. Santa Cruz de Tenerife.
- 1999** // • ARCO 99. Galería Estampa. Madrid. Galería Manuel Ojeda. Las Palmas de Gran Canaria.
• *El Arte y una Ciudad*. Castillo de la Luz. Las Palmas de Gran Canaria.
• ARTEBA 99. Galería Estampa. Buenos Aires. Argentina.
• *Arte a la Carta*. Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.
• F.I.A. 99. Feria Iberoamericana de Arte. Galería Estampa. Caracas. Venezuela.
- 1998** // • 1998-1999. Galería Estampa. Madrid.
• F.I.A. 98. Feria Iberoamericana de Arte. Galería Estampa. Caracas. Venezuela.
• ARTE FIERA 98. Bolonia. Galería Santo Ficara. Florencia. Italia.
• ARCO 98. Galería Estampa. Madrid.
• ARTEBA 98. Galería Estampa. Buenos Aires. Argentina.
• Hotel y Arte. Galería Estampa. Sevilla.
• ARTE CANTERAS. Real Club Victoria. Las Palmas de Gran Canaria.
• NEW ART 98. Galería Manuel Ojeda. Barcelona.
- 1997** // • Abanicos Artistas Contemporáneos. C.I.C. Las Palmas de Gran Canaria.
• ARCO 97. Galería Estampa. Madrid.
• *EL QUIJOTE*. Calcografía Nacional. Madrid.
• ARTEBA 97. Galería Estampa. Buenos Aires. Argentina.
• *Homenaje a Miró Mainou*. Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.
• F.I.A. 97. Feria Iberoamericana de Arte. Galería Estampa. Caracas. Venezuela.
• *La estampa española*. Museo Jacobo Borges. Caracas. Venezuela.
• *El Quijote Hispanoamericano*. Centro Cultural de la Fundación Provincial. Caracas. Venezuela.
• *Vía Crucis*. Galería Estampa. Madrid.
• *LA REGENTA, Primera Década*. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1996** // • ARCO 96. Galería Estampa. Madrid.
• F.I.A. 96. Feria Iberoamericana de Arte. Galería Estampa. Caracas. Venezuela.

- 1 AÑO +. Galería Estampa. Madrid.
 - 1er Certamen de Pintura Puerto de La Luz. Obtiene el 1er Premio.
- 1995 //** • 1^a TRIENAL DE ARTE GRÁFICO (La Estampa Contemporánea). Palacio de Revillagigedo. Caja de Asturias. Gijón. Asturias.
- DESDE LOS 70: ARTISTAS CANARIOS. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM Las Palmas de Gran Canaria. Centro de Arte La Granja. Centro de Arte La Recova. Santa Cruz de Tenerife.
- 1994 //** • *Conca. Una Vanguardia y su Época*. Sala de Exposiciones La Recova. Tenerife.
- ARCO 94. Galería Estampa. Madrid.
 - *La Huída a Egipto*. Galería Estampa. Madrid.
 - *Artistas Canarios en el Puerto*. Estación Marítima. Puerto de Tenerife.
- 1993 //** • *From the Volcano. Twenty Century Artists's From the Canarias*. IBD. Cultural Center. Washington, D.C. The Spanish Institute. Nueva York. EE.UU.
- *Desde el Volcán. Artistas Canarios del Siglo XX*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Sofía Imber. Venezuela.
 - *5 Artistas. Una Historia Natural*. Ape Gallery. Nueva York. EE.UU.
 - 1er Viaje Artizar. Sala O'Daly. Santa Cruz de La Palma.
- 1992 //** • *Propuesta 92*. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.
- ARCO 92. Galería Estampa. Madrid.
 - BASEL 92. Basilea. Galería Estampa. Suiza.
- 1991 //** • *El Museo Imaginado. Arte Canario 1930-1990*. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.
- ARCO 91. Galería Estampa. Madrid.
- 1989 //** • *Canarios con La Rama*. Agaete. Gran Canaria.
- *30 Artistas Canarios*. Montevideo. Uruguay. Buenos Aires. Argentina.
 - *Generación 70*. Sala Conca. La Laguna. Tenerife.
 - *L'age de la colle*. Estudio Artizar. La Laguna. Tenerife.
- 1988 //** • *El Papel de Canarias*. Ateneo de Madrid.
- *El Mar*. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.
 - *El Desnudo. Artistas Canarios del siglo XX*. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.
 - *Frontera Sur*. Capella Antic. Hospital de la Santa Cruz. Barcelona. Palacio de la Almudí. Murcia. Sociedad de la Bellas Artes. Lisboa. Portugal.
 - *Fondo de Arte Cajacanarias*. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. Lanzarote.
- 1987 //** • *Cultura y Municipio*. Casa de la Cultura. Santa Cruz de Tenerife.
- *Frontera Sur*. Exposición Itinerante. Madrid. Vitoria. La Coruña. Lisboa. Barcelona. Murcia.
 - III Encuentro de Pintores y Escultores de América Latina, España y Portugal. Jerusalén. Israel.
 - *Fernando Álamo - F. Díaz-Masa*. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife y Galería Radach Novaro. Gran Canaria
 - *Figura 10*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

- *Después del 70.* Hospital Real de Granada.
 - *Frontera Sur.* Círculo de Bellas Artes de Madrid. Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria.
- 1986 //** • *Canarias Penúltima Década.* Convento de San Francisco. La Palma.
- *Pequeño Formato.* Galería Radach Novaro. Gran Canaria.
- 1985 //** • *7 Siete.* Casas Consistoriales. Galería Radach Novaro. Gran Canaria.
- Congreso Internacional de Escritores en Lengua Española. Ateneo de La Laguna. Tenerife.
 - *Arte Canario 1950/1985.* Castillo de La Luz. Las Palmas de Gran Canaria.
 - *30 x 30.* Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.
 - *Visiones Atlánticas.* Instituto Español de Cultura en Viena. Austria.
- 1984 //** • *Canarias 84.* Oficina de Turismo de España y Teacher's College, Columbia University. Nueva York. EE.UU.
- *Canarias en New York.* Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria. Círculo de Bellas Artes. Ateneo de La Laguna. Tenerife.
 - *Homenaje a Eduardo Westerdahl.* Santa Cruz de Tenerife. Casas Consistoriales. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1983 //** • *Descubierta 83.* Galería Radach Novaro. Gran Canaria.
- Subasta BLANCO. Club de Prensa Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.
 - Festival de la Pintura. Sevilla.
- 1982 //** • *Homenaje.* Casa de Colón. Galería Balos. Las Palmas de Gran Canaria.
- *Exposición de Arte Contemporáneo.* ACAC. Los Lavaderos. Tenerife.
- 1981 //** • *Últimas Tendencias del Arte en Canarias.* C.A.N.T.V. Caracas. Venezuela.
- *Homenaje a Picasso.* Galería Balos II. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1980 //** • *Generación 70. X Aniversario.* Sala Conca. La Laguna. Tenerife.
- *DEL. Arte Radical.* Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.
 - *Homenaje a Cuixart.* Club de Prensa Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.
 - Fondo de Arte de Papeles Invertidos. Aula Cultural de la Caja Insular de Ahorros. Las Palmas de Gran Canaria.
 - Amnistía Internacional. Colegio de Arquitectos. Santa Cruz de Tenerife.
 - I Bienal Internacional de Bellas Artes. Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1979 //** • *Tocador de Arte de Papeles Invertidos.* Colegio de Arquitectos. Tenerife.
- 1978 //** • *El Mar. Arte Contemporáneo de Canarias.* Ferry Villa de Agaete. Gran Canaria.
- *Tenerife 78.* Casona Gourié. Arucas. Gran Canaria.
- 1977 //** • *Guadalimarte de Canarias.* Casa de Colón. Galería Balos. Las Palmas de Gran Canaria.
- *Homenaje a Picasso.* Galería Balos. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1976 //** • *Mural 76.* Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.
- *KNIFE.* Montaje con J. L. Medina Mesa. Ateneo de La Laguna. Tenerife.
 - *Cuatro Pintores Canarios.* Sala Conca 2. Las Palmas de Gran Canaria.
- 1975 //** • *Colectiva de la Facultad de Filosofía y Letras.* Universidad de La Laguna. Tenerife.
- 1974 //** • *Experiencia.* Sala Conca. La Laguna. Tenerife.
- *Experiencia colectiva 74.* Círculo de Bellas Artes. Tenerife.

- Ágora. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.
 - Colectiva de Artistas Canarios. Centro Cultural y Recreativo de Tegueste. Tenerife.
- 1973 //** • XIV Exposición Regional de Pintura. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.
- Arte Actual en Canarias. Casa de Colón. San Sebastián de la Gomera.
 - Plasmaciones. Convento de San Francisco. Tenerife.
 - II Colectiva de Artistas Canarios. Tegueste. Tenerife.
- 1971 //** • XII Exposición Regional de Pintura. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.
- 1970 //** • XI Exposición Regional de Pintura y Escultura. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.
- XII Certamen Juvenil de Arte. Tenerife. Obtiene el 1er Premio de Pintura.
 - XII Certamen Nacional Juvenil de Arte. Pamplona.
- 1969 //** • XI Certamen Juvenil de Arte. Santa Cruz de Tenerife.

MUSEOS Y COLECCIONES / MUSEUMS AND COLLECTIONS

- Museo Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
- Presidencia del Gobierno. Las Palmas de Gran Canaria
- Parlamento de Canarias. Tenerife.
- Presidencia del Gobierno. Tenerife.
- Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.
- Colección APM. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.
- Colección Roland Penrose. Londres. Reino Unido.
- Rectorado Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Colección Caja Insular de Ahorros de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria.
- Colección Cajacanarias. Tenerife.
- Palacio de la Zarzuela. Madrid.
- Banco de las Islas Canarias. Las Palmas de Gran Canaria.
- Palacio Real de Jordania.
- Parlamento Europeo. Bruselas. Bélgica
- Palacio Real de Rabat. Marruecos.
- Parlamento de Israel.
- Aeropuertos españoles y navegación aérea.
- Fundación La Caixa. Barcelona.
- Museo Albertina. Viena. Austria.
- TEA. Tenerife Espacio de las Artes. Santa Cruz de Tenerife.
- Ministerio de Administraciones Públicas. Madrid.
- Colección Gas Editions.
- Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- Fundación Unicaja. Málaga.





CABILDO DE GRAN CANARIA**Presidente**

José Miguel Bravo de Laguna Bermúdez

**Consejera de Presidencia,
Cultura y Nuevas Tecnologías**

María Auxiliadora Pérez Díaz

**Coordinador General de Cultura,
Patrimonio Histórico y Museos**

Larry Álvarez

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO**Presidente**

Larry Álvarez

Director

Omar-Pascual Castillo

Gerente

Leticia Martín García

Departamento Artístico

Mari Carmen Rodríguez Quintana

Beatriz Sánchez Montesdeoca

Marta Plasencia García-Checa

Luis Cuenca Sanabria

Mari Pino Amador Armas

**Laboratorio de Investigación,
Publicaciones y Debates**

Cristina R. Court

Eduvigis Hernández Cabrera

Alexis Lorenzo Santana

Diseño y montaje

Miguel Pons

Comunicación

Carolina Rodríguez Bethencourt

Departamento de Educación y Acción Cultural

Inmaculada Pérez Maza

Concepción Jiménez Ramos

Biblioteca y Centro de Documentación (BCD)

Francisco Santana Macías

María Belén Rodríguez Medina

David Guerrero Gopar

Administración

Rafael Vernetta-Cominges González

Cecilia Luján Hernández

Secretaría

Alexandra Betancor Carballo

Alicia Ojeda Falcón

Tienda del CAAM**y Librería del Cabildo de Gran Canaria**

Cristian Jorge Millares

Gerardo Bosch Suárez

Javier García Sánchez

Mª Pino Laforet Hernández

Miguel Ángel Ramos Morales

Mantenimiento y Servicios

Rafael González García

Tomás Santana Guerra

José Suárez Cano

Manuel Suárez Casañas

Sebastián Amador Gil

Juan Farías García

Eduardo González Pérez

José Manuel Armas Alemán

Patricia Rodríguez Henríquez

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Comisario / Curator
Carlos Díaz-Bertrana

Coordinación / Coordination
Mari Carmen Rodríguez

Diseño y Dirección de montaje / Design and Installation Direction
Miguel Pons

Montaje / Installation
Equipo de montaje del CAAM

Registro / Registry
Luis Cuenca Sanabria

Restauración / Restoration
Marta Plasencia García-Checa

Transporte / Shipping
CAAM

Seguro / Insurance
AON Stai

PUBLICACIÓN / PUBLICATION

Proyecto editorial / Publishing Project
Omar-Pascual Castillo

Coordinación / Coordination
Mari Carmen Rodríguez, Publicaciones CAAM

Diseño y maquetación / Design and layout
Gregorio Viera

Producción editorial / Production
Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM

Fotografías / Photographies
Tato Gonçalves

Textos / Texts
Omar-Pascual Castillo
Iván de la Torre
Arístides Santana
Carlos Díaz-Bertrana

Traducciones / Translations
Lambe & Nieto
Paz Gómez Moreno

Fotomecánica, impresión y encuadernación / Color separation, printing and binding
Gráficas Alhambra

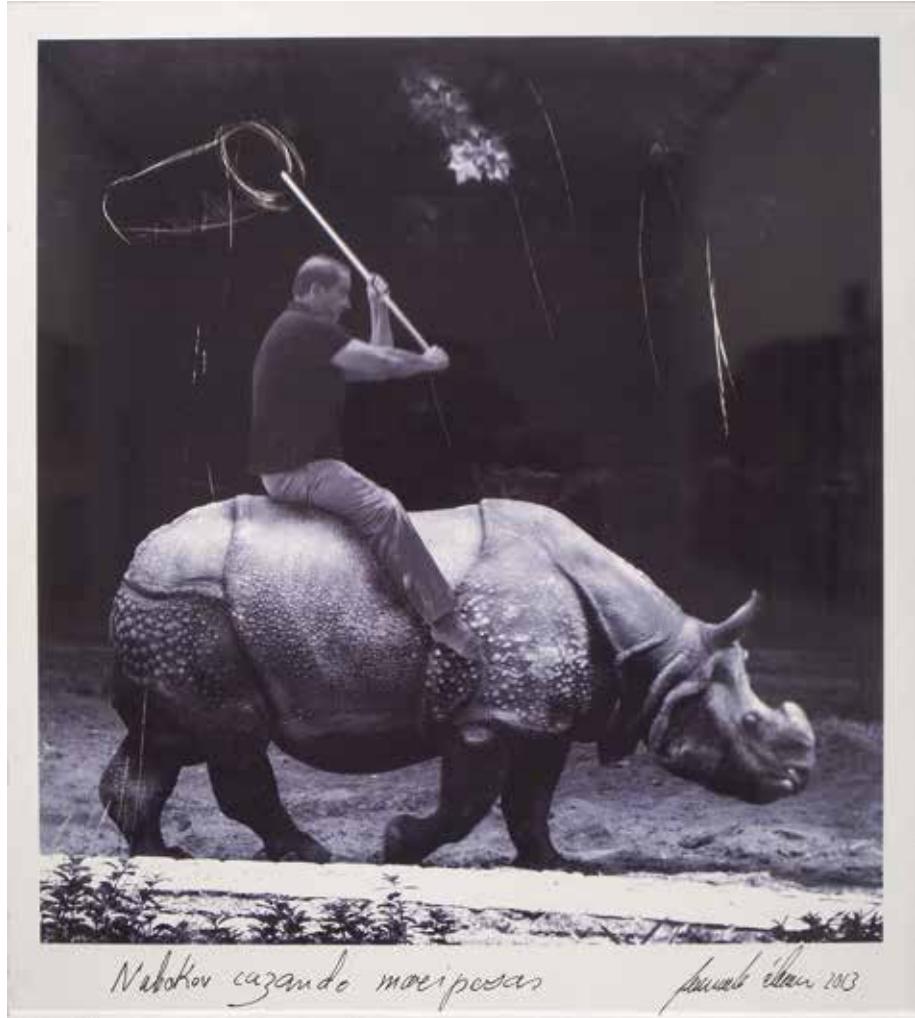
AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGMENTS

El Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, el artista y el comisario desean mostrar su agradecimiento a todos los particulares e instituciones que han hecho posible la realización de esta muestra, así como a los involucrados en esta publicación.

The Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, the artist and the curator wish to thank all the individuals and institutions who have made this exhibition possible, as well as all those involved in this publication.

© Centro Atlántico de Arte Moderno
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, su autor
© Fernando Álamo, VEGAP, Las Palmas de Gran Canaria, 2013.

ISBN: 978-84-92579-49-5
DL : GC 1549-2013



Nabokov cazando mariposas, 2013
Fotografía intervenida
36,5 x 32,5 cm