

MÁS ALLÁ DE LA PINTURA

FERNANDO ÁLAMO

O LA IDENTIDAD TAMBIÉN ES ESTO

ANTONIO ZAYA

Han pasado ya más o menos tres décadas desde que la obra inicial del pintor y artista tinerfeño Fernando Álamo acompañara –también al inicio de los setenta– el Quejío del grupo teatral andaluz La Cuadra en Barcelona, por entonces paradigma de la resistencia cultural al tardofranquismo. Desde aquel tiempo, la relación de Fernando Álamo con la península ha sido constante, sin ser periódica y aun residiendo en Las Palmas, y no ha necesitado –para prolongar y mantener esta relación– "dejar las islas", con cuyo contexto y *tempo* natural es preciso asociar esta obra de singular sin lugar. Su obra es, en este sentido territorial, ajena al imaginario común e identitario con el que se adornan y maquillan otros artistas insulares, ajena también a lugar alguno que no sea la "patria" inasible y utópica del deseo, la quimera y el sueño, que el artista persigue "como un cazador que dispara en la oscuridad"; aunque olvidemos en ocasiones que la identidad también es esto y aunque Fernando Álamo frecuente con naturalidad cuantos elementos propios e impropios estime necesarios y convenientes para articular su visión del mundo tan epicúrea como heterodoxa.

About three decades have already passed since the initial work of Tenerife painter and artist Fernando Álamo accompanied –

likewise in the early seventies – the Quejío of the Andalusian drama group, La Cuadra, in Barcelona, then the paradigm of cultural resistance to Late Francoism. Ever since, Fernando Álamo's relationship with the peninsula has been constant as opposed to sporadic, despite the fact that he still lives in the Canary Islands. To prolong and nurture this relationship, he has not had to "abandon the islands", with whose context and natural tempo this singular, placeless work must inevitably be associated. In the territorial sense, his work is removed from the common, identity-specific imagination in which others of the islands' artists clad and adorn themselves. It is also removed from anywhere that is not the elusive, utopian "homeland" of desire, chimera and dreams,



FERNANDO ÁLAMO. *Flor con dos bolas grandes de polen*, 2004.
Acrílico sobre lienzo | Acrylic on canvas, 130 x 97 cm.
Cortesía | Courtesy Galería Estampa, Madrid.

pursued by the artist "like a hunter shooting in the dark", although we sometimes forget that identity is this too. Added to this, Fernando Álamo avails himself quite naturally of all the



FERNANDO ÁLAMO. *Flor con mucho polen blanco y dos bolas negras*, 2004. Acrílico sobre lienzo | Acrylic on canvas, 162 x 130 cm.



FERNANDO ÁLAMO. *General Mola 121*, 2004. Collage sobre cartón | Collage on cardboard, 45 x 30 cm.

Han pasado (?), por consiguiente, treinta años de su contaminación/maridaje con la escena, su escena, que a decir verdad, de una manera u otra, siempre ha estado presente/latente/dormida, despierta o soñando en su obra entera.

A su modo, y al principio de su generación, en los mencionados setenta del pasado siglo, tempranamente, ya Fernando Álamo nos llama la atención –con el también pintor tinerfeño Medina Mesa– sobre algunos conceptos desenvoltos que luego van a marcar el rumbo definitivo (?) o, mejor, la tendencia principal, entre las opciones artísticas internacionales; especialmente la voluntad de *espectáculo* y la *instalación*; elementos ambos de origen dadaísta, utilizados por el conceptualismo y el pop, de los que se servirán luego también las tendencias principales en los ochenta y noventa, respectivamente, y que serán –al término– conceptos que se anticipen –en la obra de Fernando Álamo– al efectismo discursivo en el que aún hoy se debaten algunos artistas y algunos comisarios/curadores empapados de amnesia his-

elements, be they his own or of others, which he deems necessary and fitting to articulate his vision of the world, as epicurean as it is heterodox.

Accordingly, 30 years of his contamination/marriage to the scene have passed; his scene, which, to tell the truth, has, in one way or another, been present/latent/dormant, awake or dreaming throughout his work.

Right from the start, in the early days of his generation, back in the 1970s, Fernando Álamo, together with another Tenerife painter, Medina Mesa, draws our attention in his own way to certain incipient concepts which will later set the final course or rather, the main trend among international artistic options; above all, the keen interest in the show and the installation. Of Dadaist origin, these two elements, used in conceptualism and pop art, will later be deployed in the leading trends of the eighties and nineties respectively. Moreover, in the work of Fernando Álamo, they will ultimately become the forerunners of the discursive effectism with which, even today, 30 years later, some artists and certain curators/organisers, infested with historical amnesia and steeped in veneer, still concern themselves.

In Fernando Álamo's work, nothing is brief or excessive. Yet, on that timeless, inward and outward equilibrium, which is neither one thing nor the other but makes use of multiplicity and simultaneity, he finds his copulative freedom of choice after the manner of Warhol. In the conjunction (AND), he deposits his power of fusion, his plural factor, without any subsequent or prior mortgages or commitments vis-à-vis an alleged future tied to tradition. Anybody can see and point to Fernando Álamo's defence of brevity and of the duration of the expressionist gesture, or of simplicity and of complexity (*horror vacui*), of the eloquence of an absence or of overacting. In any event, the principle of self-satisfaction is an essential condition prior to the gestation of his work in itself and will always be present as a will to acquire real power over creation.

This desiring, exhibitionist, almost narcissistic arrogance facilitates his communication with expressions conveying an almost instrumental disciplinary mastery, naturalised in his way of conceiving rather than of doing; or, in other words, in his intention. Colour, like its quasi-absence, drawing, like his blotches, photography and abstraction, the collage, the mosaic and fusion, all denote an iconoclastic intention of *mestizo* traits. A first-class technical resolution uses whatever suits to exhibit his own harmony unambiguously, in his own self as in his others, in painting as in his performative shadows, behind the scenes, beyond the light registers that light would not understand. To this provocative theatricalness, which owes its existence to Dada, should be added, in more specific terms, the Duchampian universe in all its complexity and humour and, in

tórica y con mucha fachada treinta años después, como ya he mencionado.

En la obra de Fernando Álamo nada es breve ni excesivo y, sin embargo, funda en ese equilibrio sin tiempo, de adentro y afuera, que no es lo uno ni es lo otro pero que hace uso de la multiplicidad y la simultaneidad, su libertad copulativa de elección, a la manera de Warhol, depositando en la conjunción (Y) su potencia de fusión, su factor plural, sin hipotecas ni compromisos posteriores y previos con un presunto futuro atado a la tradición. Cualquiera advierte y señala la apología que Fernando Álamo hace de la brevedad como de la duración del gesto expresionista, o de la sencillez como de la complejidad (*horror vacui*), de la elocuencia de una ausencia o de la sobreactuación. En cualquier caso, el principio de autosatisfacción es condición *sine qua non* previo a la gestación de su obra propiamente dicha y siempre está presente como voluntad de poder real sobre la creación.

Esa arrogancia deseante y exhibicionista –cuasi narcisista– facilita su comunicación con expresiones que transmiten un dominio disciplinario casi instrumental, naturalizado en su modo de concebir más que de hacer, en su intención. El color como su casi ausencia, el dibujo como su mancha, la fotografía y la abstracción, el *collage*, el mosaico y la fusión, denotan una voluntad iconoclasta, de registros mestizos, con una excelente resolución técnica, que se sirve de lo que convenga para exhibir sin ambigüedad su armonía propia, en lo uno como en sus otros, en la pintura como en sus sombras performáticas, tras la escena, más allá de los registros de la luz que la luz no entendería.

A esta teatralidad provocativa deudora de *dadá* habría que añadir, más concretamente, el universo duchampiano en toda su complejidad y humor y especialmente el *Gran Vidrio*, de donde Fernando Álamo ha extraído toda la sabiduría conceptual que envuelve como destila su obra, entre mecanismos deseantes y seres híbridos, a medio camino entre naturaleza y artefacto, en el reino de la quimera y el lenguaje. El desenfado y la irreverencia con la que en esta ocasión cita a Matisse, Rauschenberg y Hockney, entre otros, como la *propia manera* transcultural de reorientarlos hacia la luz del sur y hacia el sol naciente, donde ellos mismos también se ubicaron, liberan energías suficientes para que podamos disfrutar quietamente sentados sus concepciones visuales, su gimnasia conceptual, donde fotografía y color, gesto y figura, mancha y dibujo, conviven como en un golpe de dados, un mecanismo callejero contaminado, que nos sigue remitiendo a la levedad del ser, a lo cotidiano, singular sin lugar y a la equivalencia de los contrarios que se debaten en sus propios términos irreductibles como en un *koan* zen. Y ciertamente hay un aura oriental ineludible en estos trabajos recientes que presenta en Madrid, una suerte de *Ikebana* visual.

No hay entonces elección para esta actitud de Fernando

particular, *The Large Glass*. For it is here that Fernando Álamo has found all the conceptual wisdom which envelops and pervades his work, amid desiring mechanisms and hybrid beings, halfway between nature and artefact, in the realm of chimera and language. In this instance, the casualness and irreverence with which he cites, amongst others, Matisse, Rauschenberg and Hockney, coupled with the peculiar transcultural manner of redirecting them towards the light of the south and the rising sun, which is where they were anyway, release enough energy for us to sit quietly and enjoy his visual conceptions, his conceptual gymnastics. Here, photography and colour, gesture and figure, blotch and drawing, co-exist like rolling dice; a polluted street mechanism which keeps referring us back to the levity of being, to the singular, placeless quotidian and the equivalence of opposites confronting each other in their own irreducible terms as in a Zen koan. Indeed, in these recent works presented in Madrid, there is an unavoidable oriental aura, a kind of visual *ikebana*.

There is thus no choice for this attitude of Fernando Álamo's: between one or the other: one and the other. At the



FERNANDO ÁLAMO. Tomando café con mis amigos Jorge y Paco Mansur, 2004. Collage sobre cartón | Collage on cardboard, 101 x 72 cm.



FERNANDO ÁLAMO. El vuelo de los pájaros en el Teatro Guiniguada, 2004. Collage sobre cartón | Collage on cardboard, 101 x 72 cm.

Álamo: entre uno o lo otro: uno y lo otro. Al servicio de su obra, sin voluntad de posesión perpetua y significación cerrada, sino de juego amoral, de mecanismo desencadenante de un discurso deseante. Este privilegiado *status* de libertad le ha permitido a Fernando Álamo conjugar cualquier verbo estilístico, cualquier medio, en la frecuencia de ese sin lugar o de ese lugar propio/impropio, sin ubicación física, material, entre "las nubes" y "la chocolatera", entre "los solteros" y "la novia", como personajes de un lenguaje artístico críptico que se refiere a lo poético, lo cotidiano y el deseo y del que sólo su autor conoce todas las claves o contraseñas que nos permitirían disolver todos los velos de la decoración. Pero entonces no habría seducción...

Porque aún, a pesar de ciertas actitudes provocativas e iconoclastas precedentes ya mencionadas, la obra de Fernando Álamo flirtea no sólo con el buen hacer y las apariencias barrocas del contrapunto entre oscuridad y transparencia, sino también con una sintaxis muy cocinada y una voluntad, si no de belleza, de equilibrio visual, si podemos llamar así a la seducción deliberada de la superficie.

En definitiva, si analizáramos –acaso más extensa y profundamente que lo que este texto me permite– esta obra reciente, podríamos rastrear en ella cada uno de los elementos primordiales que han significado su obra entera, como he tratado de apuntar aquí tangencialmente. Esto no significa que Fernando Álamo pretenda una voluntad de estilo –más propia del lastre informalista y abstracto de los cincuenta y que hemos visto repuntar en alguna deriva pictórica y nostálgica en este reciente fin de siglo, sino que los elementos que componen estas obras de Fernando Álamo se conjugan con la misma libertad de la que ha hecho siempre gala y divisa. Una libertad inexcusable, opuesta a dictados colectivos y a tendencias dominantes concertadas por la oferta, amén de otros empeños e hipotecas y estrategias comerciales que el tiempo siempre se encarga de devolver a su sitio, que no es otro que el olvido, más allá del protagonismo de un cuarto de hora que a cualquiera se le supone y los fuegos artificiales que para la ocasión se activan.

Desde estos principios innegociables, la obra de Fernando Álamo no podía sino representarse a sí misma, aunque de ningún modo eso le impide que la veamos igualmente como formando parte del signo de los tiempos. En definitiva, esta obra abierta es un capítulo más de esta filosofía de la pluralidad y la diferencia, que no toma referentes prestados, del ojo, la lengua o el oído ajeno, pero tampoco los excluye. Se trata entonces de una obra inclusiva, que se permite disolver límites y fronteras espirituales y físicas, formales e hipotéticas, que se devuelve a sí misma su voluntad de poder seducirnos más allá de las identidad y su sombra, más allá de sus velos y máscaras.

Marzo 2004

service of his work, with no desire for perpetual ownership and covert signification, but with a wish for an amoral game, a mechanism to trigger a desiring discourse. This privileged status of freedom has enabled Fernando Álamo to conjugate any stylistic verb, any medium, in the frequency of the non-place or of the place of his own/of others, with no physical, material location between "the clouds" and "the chocolate pot", between "the bachelors" and "the bride", like characters possessed of a cryptic, artistic language which alludes to the poetic, the quotidian and desire. As it happens, its keys and passwords, which would enable us to see beyond the decorative veils, are known only to the author. But then, there would be no seduction ...

For despite certain preceding provocative and iconoclastic attitudes, described above, Fernando Álamo's work flirts not only with workmanship and the baroque appearances of counterpoint between darkness and transparency, but also with a studied syntax and a will, if not for beauty, for visual balance, if we can speak of the deliberate seduction of the surface in these terms.

In short, were we to analyse this recent work in greater depth and detail than this text allows, we would be able to trace each one of the fundamental elements that run throughout his work, as I have tried to point out here in passing. This does not mean that Fernando Álamo is showing a will for his own style, which is more characteristic of the *informaliste* and abstract ballast of the fifties, seen again in an occasional pictorial, nostalgic outburst at the end of the century. What it does mean is that the elements making up these works by Fernando Álamo combine with the motto of freedom of which he has always boasted. An inexcusable freedom, opposed to the collective dictates and prevalent trends created by supply, in addition to other pledges and mortgages and commercial strategies which time always puts back in their place; this being none other than oblivion, aside from 15 minutes of would-be glory and the fireworks set off for the occasion.

From these non-negotiable principles, the work of Fernando Álamo could only represent itself, although this is no obstacle to our seeing it just as easily as forming part of the signs of the times. Summing up, this open work is one more chapter in the philosophy of plurality and difference, which, while not borrowing reference points from another's eye, tongue or ear, does not exclude them either. It thus comes down to an inclusive work that takes the liberty of deleting spiritual and physical, formal and hypothetical limits and frontiers, retrieving its will to be able to seduce us beyond identity and its shadow, beyond its veils and masks.

March 2004