



GALERÍA DE ARTE - ART GALLERY

“...LA CREACIÓN...”

“...THE CREATION...”

Allan Neff

La Galería de Arte Stoa muestra por primera vez al público la obra pictórica de Allan Neff.

La impresión inicial al tomar contacto con su pintura fue la del arqueólogo que encuentra un tesoro precioso...nos deslumbró. Pero el descubrimiento resultó de mayor envergadura aún porque Allan es un verdadero artista renacentista, no solo por la complitud de su espectro artístico: pintor, escultor, escritor, músico..., sino por una vida entregada al arte, su pasión, posible gracias al mecenazgo incondicional de Carmen, su mujer. Por ello, esta Galería, que adora y vive el Renacimiento, se felicita de esta exposición.

La excepcionalidad de esta muestra radica en el carácter de retrospectiva que tiene, pues abarca desde el año 1992 hasta el 2006, exhibimos, por tanto, la casi totalidad de su obra pictórica, como si Allan, en premonición de nuestro encuentro, la hubiese guardado celosamente, y por el lujo que supone que cada obra cuente con un texto del propio autor desnudando lo más profundo de su proceso creativo. Son 24 cuadros, acrílicos sobre lienzo o arpillería, destacando poderosamente la serie dedicada a Adán y Eva, aún inacabada.

Conchi Álvarez

Stoa Art Gallery is presently exhibiting Allan Neff's paintings for the very first time.

On first contact with his work, the initial impression was that of an archeologist coming across a precious treasure... it simply dazzled us. The discovery had a considerably larger impact due to the fact that Allan is a true Renaissance artist, not only because of his vast artistic range: painting, sculpture, writing, music..., but also owing to his lifetime dedication to art, his passion, under the wholehearted patronage of Carmen, his wife. Since the Renaissance is revered and adored in our Gallery, we are ecstatic about this exhibition.

The exceptional nature of this show lies in its retrospective character, since it spans the years between 1992 and 2006. We are thus exhibiting almost the entirety of Allan's work, as if he had sensed our encounter as a premonition and had jealously kept it hidden just for us to stumble upon. The show is equally out of the ordinary thanks to the luxury of having the artist himself complementing each painting with a text in which he reveals his deepest creative processes. It's a total of 24 pictures, acrylics on canvas or burlap. Those pertaining to the series on Adam and Eve -still unfinished- are worth mentioning as powerfully outstanding.

Conchi Álvarez

Conozco la Galería Stoa desde su inauguración. La he visto vacía antes de iniciar su andadura y durante la larga obra que la llevó a buen término. La he visto repleta de cuadros de diferentes artistas, podría decir colmada de obras de arte; pero el día que Conchi Alvarez me llamó para ver en su galería la preinstalación de la obra del Sr. Neff, tuve una sensación totalmente nueva. Me pareció que su espacio había sufrido una reducción de escalímetro. Me pareció, extrañamente, muy pequeña.

En la espaciosa sala estaba apoyada sobre el suelo, aún sin colgar, toda la obra del pintor. La dimensión de los lienzos, su colorido, la fuerza de la obra inundaba la sala y producía una casi agobiante sensación de falta de espacio. Poco a poco pude asimilar, fijando una mirada individualmente en cada obra, esa eclosión de sensaciones. Ahora, recordando, me cuesta encontrar una o varias palabras que expresen con exactitud el círculo de emociones y pensamientos que se agolparon en mi mente. Tal vez, en la distancia del recuerdo, pueda encontrar esa última sensación esencial que prevaleció sobre todas: la belleza.

Percibir una puesta de sol como algo bello no es simplemente catalogarla en el léxico de las ideas con el título de "belleza"; como tampoco podemos, a la repugnante rata, colocarla en la otra alcantarilla mental con la etiqueta de "cosa fea". La puesta de sol es solamente un recordatorio de un hecho planetario: que la tierra gira alrededor del sol, y esta razón no la dota de belleza, como diría Cynthia Freland, "...existe algo en la disposición de sus colores y texturas que impulsa a mis facultades mentales a sentir que ese fenómeno es hermoso". Según Kant, etiquetamos a un objeto como bello porque promueve una armonía interna de nuestras facultades mentales; llamamos bello a algo cuando suscita este placer. Un pincel puede ser una humilde y pasajera brocha, pero puede aspirar a la eternidad del diamante al entregar esa pincelada que colaboró con el artista en la creación de la obra maestra. Esa obra capaz de conseguir que la emoción que sintió el pintor mientras desplazaba el pincel sobre el lienzo vibre en el corazón de quien ahora la contempla.

Pero volvamos a la sala. En estas líneas anteriores cualquier crítico de arte me tacharía de inmediato de visceral, de no analítico, de ir al corazón de la idea sin ir avanzando sobre la cáscara que la envuelve. No dudo en aceptar su precisión, pero también tengo que argumentar que, sintiéndome más poeta que crítico, dejo de emanar mis emociones con esa sinceridad inusual en los críticos de arte, que, gracias a Dios, suelen hacer prevalecer la frialdad de sus técnicas interpretaciones sobre el caluroso vendaval de los sentimientos.

Aun así, pienso que la creación artística se puede sentir incluso antes de perfeccionar el sentimiento. Muchas veces, hasta que un hombre ha expresado su emoción, desconoce el alcance exacto de la misma; que se madura y perfecciona al expresarla. El mismo acto de la expresión es a su vez una exploración de esos sentimientos y de las habilidades socio-emocionales que los transmiten. Cuando los espectadores se sitúan ante una obra de arte, con su expectación recrean el proceso de autodescubrimiento, de modo que muchas veces, cuando se sienten receptores de las ideas del creador, se convierten también en artistas. Como decía Coleridge, "...sabemos que un hombre es poeta por el hecho de que nos hace poetas".

Y ahora trataré de acercarme más detallada y minuciosamente a esa obra que tal vez he magnificado en su conjunto, pero que en pormenorizado análisis matiza su grandeza y sigue transmitiendo su impacto inicial.

Tenemos ante nosotros veinticuatro lienzos, y casi sin darme cuenta divido la obra en dos grandes etapas diferenciadas. La primera comprende desde 1.992 hasta 1.996, años en los que el pintor deambula por el corredor de sus experiencias. De esos años tenemos quince lienzos, entre los cuales destacan para mí tres obras: dos que pueden procurar un diptico por su temática y tratamiento "Atardecer en St. Mondrier" y "Salida de Luna en St. Mondrier", y un tercero diferenciado y diferente titulado "Soldado Inquisitivo". Los dos primeros, de gran formato, como casi toda su obra, pertenecen a una serie titulada Paisajes Franceses. El autor vivió en 1.981 en estos parajes franceses cercanos a Toulon, más concretamente en Les Sublettes, a unos cinco kilómetros de St. Mondrier, adonde iba cada día a visitar a un amigo. Estos paseos, acompañados de las veladuras de color que sólo la naturaleza es capaz de crear en esos minutos en que el sol se despide de medio mundo para saludar a la otra mitad, despertaban en Allan el carácter sacro de la cotidiana vida, del simple existir. Para transmitir esta emoción, este agradecimiento a ese sol fuente de vida, utiliza colores muy puros e intensos, recreándose en una composición de arabescos suntuosamente curvilíneos, interpretándolos con una expresividad y un rigor plásticos, casi matéricos. El otro lienzo, "Salida de la Luna en St. Mondrier", es como un segundo acto del gran teatro de la naturaleza. Para transmitir esa escena al lienzo aparece ese criterio técnico de una elaboración sostenida sobre una abundancia de capas finísimas que posibilitan alcanzar un efecto final transparente. A su vez, prevalece la linealidad temática y simbólica, la experta degradación de los naranjas y la proporcionalidad que hacen onírica la realidad.

El tercer cuadro que antes citaba, "Soldado inquisitivo", representa el final de una batalla, una de esas muchas carnicerías que el hombre repite a lo largo de su existencia y que la Historia y la Sociología son incapaces de explicar. El soldado inquisitivo se pregunta sin respuesta sobre la残酷 de la guerra, mientras el autor descoloca la ubicación de unas lápidas sobre la aldea, como una corona de mármoles que eternizan la masacre. Es un cuadro único en su estilo, no sabemos por qué, se acerca a un cubismo primitivo, a un mosaico opaco con aspiraciones de vidriera que en estos años parecen alumbrar un camino futuro en su desarrollo creativo. En esta etapa tenemos también a una "Mujer andaluza" que parece haberse escapado de uno de esos murales que Diego Rivera pintaba en México los días que no le hacia el amor a Frida Kalho; dos "Mujeres y lavabo I y II" en los que Van Gogh dejó una huella indeleble y a los que Allan Neff aporta un esfuerzo tierno y feroz al mismo tiempo, capaz de salvar a su personaje de esa amenaza que aporta el medio hostil que le rodea.

Y ahora quiero llegar a la segunda etapa, que se inicia en 2.001 y llega hasta el 2.006. Esta serie que el propio autor denomina "Adán y Eva". Nueve obras conforman hasta ahora esta serie, que espero tenga continuidad.

Desde hace tiempo, el arte ha dado lugar a que la fantasía y la imaginación conviertan la realidad en una magia inagotable de formas de expresión que buscan en su originalidad una novedosa estética. Allan Neff, con esta serie, inicia en 2.001 un camino inagotable de formas, con una profunda originalidad que desemboca en composiciones llenas de fuerza, vitalidad y potencia. La figura humana prevalece en casi todas ellas. En un relámpago de mi pensamiento veo a Allan escondido tras el árbol del Paraíso y, con la cámara tridimensional de la sabiduría, el color y la forma, grabar con todo el respeto de un cineasta creyente y reverente a un omnipotente Dios creador que se pasea por el Paraíso, dando vida a unos seres que, en ese momento, aún podían ser a su imagen y semejanza. De esta forma, cada escena se transforma en un lienzo que sintetiza momentos de esa creación, donde el hombre y la mujer conservan la virginidad de la inocencia y la potencia física y espiritual de la divinidad que les da origen. Así, "El ojo que todo lo ve" (1.994) puede considerarse el preludio de la serie, y en ese sentido se manifestó para saltar a un "Adán y Eva" (2.001) donde el artista ha encontrado ya, a mi modesto parecer, la fórmula mágica, con leyes propias, moldeable, rebelde, efímera y persistente, pero apoyada en una paciencia inagotable que convierte sus cuadros en una antología del saber hacer, del oficio, de innovación y sobre todo de originalidad.

En el 2.004 dos obras nacen y se convierten en las columnas sobre lo que pienso se apoya este laboratorio creativo: "El Verbo" y "Eva Atónica". En "El Verbo" la frase "se hizo carne" se corporiza sobre un hombre gigantesco y potente que trae la evocación escultórica del David de Miguel Ángel. La fuerza y contundencia de la anatomía de este ser superior se soporta sobre un conocimiento escultórico sobrado; la postura, el gesto y el movimiento convierten la escultura en arte bidimensional, pero la dinámica interna de la figura incorpora sugerentemente las tres dimensiones con un ritmo tonal ondulante y apasionado que se derrama en una espléndida melena que parece asumir en un mismo espacio diversos momentos. El padre de los hombres es aquí, todavía, el hijo de Dios y su virilidad sintetiza una fuerza inagotable de atracción y reverencia sobre un colorido absorbente. Junto a él, "Eva atónica" (2.004) emerge amenazadora y suficiente, intuyéndose la fuente engendradora de la vida y la energía. Su cabellera, divinizada aún por una luz cegadora, la capacita para un futuro de continuidad y proyectos. No sugiere ni la caricia ni el deseo. Avanza y desfila distante y sobre cogedora sobre la pasarela del Paraíso, atónica y "atónizante", en un giro iniciático que a su vez la moviliza y la fija. El firmamento a su espalda es sólo una cascada de luces que resalta ese color indefinido con el que Neff ha sublimado su epidermis desnuda.

Dedicaré el último párrafo para "Dios Levanta a Adán" (2.006). Debe ser breve, el papel limita, pero aun así deseo que esta última obra de este prometedor pintor quede resaltada y sirva de conexión para nuevos lienzos de esta originalísima etapa. Adán se levanta sobre un río de vida. Dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, la molécula del agua. Pero añade vida y el río no será cauce, sino fuente de creación. Nace y muere en el lienzo, pero tiene tanta fuerza que los marcos parecen no poder contenerlo. A su espalda, el árbol del Paraíso ocupa un segundo plano, anunciador de otros momentos, mientras un rayo divino multicolor desciende de las alturas y tira del barro moldeado para levantar casi ingravido y ligero a un Adán aún tambaleante en medio de una naturaleza de montañas estables y macizas que equilibran este espacio escénico, en el que esa cámara de instantáneos de Allan Neff ha sabido capturar el relámpago creativo de un Dios que, tal vez hoy, se arrepiente de su proyecto.

José Carlos Fernández  
20 de Enero de MMVI

I've known Stoa Gallery since it was first opened to the public. I've seen it empty before becoming what it is today, and I've witnessed the long-lasting works that it went through. I've seen it full of paintings by different artists, brimming over with works of art. But on the day Conchi Alvarez called me to see the preinstalation of Mr. Neff's work, I experienced a thoroughly new sensation. It seemed to me that its space had been reduced to scale. Strangely enough, I found it very small.

All around the spacious hall, leaning on the floor, not yet hanging from the walls, lay all the paintings. The sizes of the canvases, their colour, the strength of them all pervaded the room and caused an almost suffocating feeling of lack of space. Little by little, by looking individually at each painting, I was able to assimilate that blooming of sensations. Right now, as I remember the moment, I find it hard to think of the words that can exactly convey the circle of emotions and thoughts that piled up in my mind. Perhaps far from now, when my remembrance has gained some distance, I'll be capable of finding that ultimate essential sensation that beats them all: beauty.

Perceiving a sunset as something beautiful isn't simply categorizing it in the lexicon of our ideas entitling it "beauty"; similarly, we can't place a disgusting-looking rat in our mental sewer and simply label it "ugly thing". The sunset is just a reminder of a planetary fact: that the earth rotates around the sun, but this reason doesn't imprint it with beauty. As Cynthia Freland puts it, "...there is something in the arrangement of its colours and textures that impels my mental faculties to feel that the phenomenon is beautiful." According to Kant, we think of an object as beautiful because it stirs up an inner harmony within our mental faculties; we call something beautiful when it causes that pleasure. A paint brush might be something humble and fleeting, but it can aspire to reach the eternity of a diamond if it provides the strokes that contribute to the creation of a masterwork, a work capable of making the emotion experienced by the painter as he was running the brush all over the canvas vibrate in the heart of those who contemplate it later.

Let's go back to the exhibition room. On reading these lines, any art critic would immediately accuse me of having a gut reaction, of not being analytical, of aiming at the core of the idea before peeling off its outer shell. I'd heartily accept that opinion, but I must also state the fact that, since I believe myself more of a poet than a critic, I allow my emotions to run free with sincerity, unusual in the art critics who, thank goodness, make the coldness of their technical interpretations prevail over any warm hurricane of feelings.

In my opinion, the artistic creation can be felt prior to perfecting the feeling. It often happens that before one expresses an emotion one isn't aware of its exact effect, one doesn't know that such an emotion ripens and is perfected by its being expressed. The act of expression itself is an exploration of both those feelings and the socio-emotional abilities that transmit them. When the spectators are in front of a work of art, along with their anticipation they recreate a process of self-discovery, so that on many occasions they see themselves as holders of the creator's ideas and they become artists too. As Coleridge pointed out, ... "we know that a man is a poet when he makes poets out of us."

Now I'll try to focus on the work that I might have overpraised from a global point of view, but that when set out in detail will only make its greatness more precise and will continue to transmit its initial impact.

Before our eyes are twenty-four canvases and, almost without being aware of it, I can establish two clearly differentiated phases. The first one spans from 1992 to 1996, years during which the painter wandered freely through his life experiences. Fifteen canvases were painted in that time. Out of them, there are three that stand out: two which could be put together as a diptych due to their theme and style -"Sunset at St. Mondrier" and "Moonrise over St. Mondrier"-, and a third one, different and distinctive, called "Questioning soldier". The two first ones, which present a large format like most of his canvases, belong to a series titled "French landscapes". In 1981 the artist was living at a French location near Toulon, more specifically in Les Sublettes, about five kilometres from St. Mondrier, to where he used to walk daily in order to visit a friend. Those walks, along with the thin washes of colour that only nature can produce during the few minutes when the sun is saying farewell to one half of the world and waving hello to the other, arose in Allan the sacred character of everyday life, of simple existence. To transmit this emotion, this thankfulness to the sun as a life source, he uses very pure and rich colours, indulging in a composition of Arabesque-like, lavishly curved lines which are carried out with plastic expressiveness and accuracy in a kind of materic manner. The other canvas, "Moonrise over St. Mondrier", is like the second act in the great play of nature. With the aim of transferring that scene onto the canvas, there appears that technical criterion upheld by the abundance of sheer washes of colour that achieve a final transparent effect. At the same time, the thematic and symbolic lines prevail, as well as the skilled gradation of the orange hues and the proportionality that cause reality to become oneiric.

The third painting I've mentioned above, "Questioning soldier", reflects the end of a battle, one of many slaughters that man repeats throughout his existence and that not even history or sociology can explain. The questioning soldier asks and finds no answers about the cruelty of war, while the artist has positioned some tombstones of the village in a haphazard manner, as if forming a wreath of marble that eternalizes the massacre. It's the only painting in this style, we don't know why. It approaches a primitive cubism, it's an opaque mosaic that wants to become a stained glass panel. It seems to announce a future turn in Allan's creative development. Belonging to the same phase we've got an "Andalusian woman" that looks like she has come out of one of those murals Diego Rivera used to paint in Mexico on the days when he didn't make love to Frida Kahlo; two "Woman and sink" paintings in which Van Gogh can be indelibly traced and in which Allan Neff makes a tender as well as ferocious effort to rescue his character from the threat of her hostile environment.

Now I would like to comment on the second phase, which extends from 2001 to 2006. The series called by the artist "Adam and Eve". The series comprises nine canvases so far, and I hope it goes on in the future.

For quite some time art has made it possible for fantasy and imagination to turn reality into an endless magic, overabundant in ways of expression that search for a full-of-novelties aesthetic doctrine within their originality. With this series, Allan Neff began in 2001 an inexhaustible path through different shapes, with such profound originality that they resulted in strong, powerful compositions full of life. The human figure is found in almost all the paintings. Within the flash of my mind I can see Allan hiding behind the tree of Eden, using the three-dimensional camera of wisdom, colour and form to record, with all the respect a believer and worshipper is capable of, an omnipotent god-creator who strolls about Paradise bringing life to some creatures that at that specific time could still be made in his own likeness. Thus, each scene materializes onto a canvas that synthesizes different moments of that creation, where man and woman still possess the virginity of innocence as well as the physical and spiritual power of the divinity from which they originate. It is in this manner that "The I is all" (1994) can be seen as the prelude to the whole series, and it leads up to "Adam and Eve" (2001), in which the artist, from my modest viewpoint, has already found the magic formula with its own laws, one which is mouldable, rebellious, ephemeral and yet persistent, backed up by a tireless patience that transforms his paintings into an anthology of accuracy, workmanship, innovation and, above all, originality.

Two paintings were born in 2004, and they became the pillars on which it seems to me- this creative laboratory rests: "The Word" and "Startled Eve". In "The Word" the phrase "it became flesh" is given form in a gigantic, powerful man that evokes Michaelangelo's David. The strength and crushing nature of this superior being is supported by the artist's undeniable knowledge of sculpture; the pose, the features and the movement turn a sculpture into a two-dimensional work of art, but the inner dynamics of the figure evocatively pervades all three dimensions with an undulating and passionate rhythm that spills over a splendid mane which seems to span several moments within the same space. The father of man is here, also, God's son, and his manliness summarizes a never-ending power of attraction and reverence within an absorbent colour pattern. Along with this, "Startled Eve" (2004) emerges in a threatening and self-sufficient way, intuitively assuming herself the source of life and energy. Her head of hair, still under a divine spell of a blinding light, endows her for future continuity and achievement. She doesn't entice caresses nor desires. She moves forward and walks down the catwalk of Paradise in a detached, overwhelming manner, startled and startling, in an initiation ritual that makes her move and stand still at the same time. The firmament behind her is only a cascade of lights that enhances the undefined colour with which Neff has sublimated her unclothed epidermis.

I'll dedicate my last paragraph to "God raises Adam" (2006). It must be brief -due to limitation on paper-, but even so, I wish for this last painting by this promising painter to be emphasized, and I hope that it serves as the connection with the new canvases within this very original phase. Adam rises over the river of life. Two atoms of hydrogen and one of oxygen, the water molecule. But add life to it and the river isn't just a channel, but a source of creation. The river is born and dies within the canvas, but it's so powerful that the frame seems unable to hold it in. Behind Adam the tree of Paradise is of lesser importance, it foretells other events, while a divine multicoloured ray descends from above and pulls up the moulded clay, raising a weightless and still stumbling Adam in the middle of a landscape of stable and solid mountains that balance the scenic space, in which Allan Neff's instantaneous camera has captured the creative lightning of a god that, perhaps today, is regretting his project.

José Carlos Fernández  
20 January 2007

## De buena tinta

Aunque no lo parezca por mi aspecto, soy un debutante. Esta exposición se puede considerar como mi ceremonia de puesta de largo. Conchi Álvarez, la directora de la galería STOA, asoció la idea con la metamorfosis de una mariposa, en la que yo habría estado encerrado en mi capullo para finalmente emerger en una explosión de color y exhibiendo mi intrincado diseño. Es una imagen agradable, y puedo apreciar la comparación, pero realmente no es la metáfora que yo habría elegido.

Conchi también hizo alusión a la vida monástica. Encuentro esta analogía mucho más satisfactoria. No por ninguna razón religiosa ni en sentido religioso alguno, sino simplemente porque hay una similitud entre los hábitos de trabajo diario y la actitud disciplinada de los monjes y los míos propios. Es este comportamiento mundano dentro de un determinado contexto espacial lo que tiende a relacionar mi estilo creativo de vida con el suyo: la obediencia a la rutina por un lado y una soledad meditativa por otro. Me imagino que esto es así para la mayoría de los pintores en general. Cuando estoy en mi entorno de trabajo, frente al lienzo, es igual que si estuviera encerrado tras los muros de un monasterio. El mundo exterior deja de existir. Sólo estamos yo y la obra a realizar. Mi mente se concentra por completo en la obra de arte. Están la contemplación del objeto y la meditación sobre la idea del objeto, así como el movimiento físico sobre el mismo objeto. Es algo curioso, esta contemplación, esta meditación (o concentración, si se quiere) del artista corre paralela a la del monje, en el sentido de que es "circular", empieza y termina con el individuo, es algo construido dentro de la mente del individuo, o, tal vez, de la visión de esa mente. El trabajo en el lienzo que yo contemplo es en realidad un reflejo de mí mismo, o al menos un fragmento de ello, ya que se ha originado a partir de un concepto abstracto inventado por mí. El intercambio entre lo que está en el lienzo, lo que aún no está, lo que necesita estar, y mis ideas, es sencillamente un tipo de conversación visual con uno mismo. Puede parecer extraño, pero es así, pues la obra resultante, el cuadro que el espectador verá, lo que se verá y espero que se escudriñará, no es más que la versión tangible de mi concepción mental original rodeada por un marco y colgada de una pared.

### Algunos datos autobiográficos:

- Mi fecha de nacimiento es el 5 de abril de 1953.
- Naci en un pequeño pueblo industrial de Nueva Inglaterra, en el estado de Connecticut.
- Mis padres eran norteamericanos de primera generación, mis abuelos y abuelas (de los que sólo conocí a uno, pues los otros tres habían muerto antes de mi nacimiento) procedían de Europa del este: Rusia, Eslovaquia, Austria y Hungría.
- Emigré a Canadá a mediados de los setenta.
- Mi primer viaje a Europa fue en 1976.
- Tengo una licenciatura en Bellas Artes y otra en Antropología Social por la Universidad de Guelph, en Guelph, Ontario, Canadá.
- He viajado y visto mundo cuantas veces me ha sido posible.
- He desempeñado innumerables trabajos de todo tipo y en todos sitios, alguno que otro agradable y bien pagado.
- Llegué por primera vez a Estepona en 1991.

Allan Neff

## From the horse's mouth

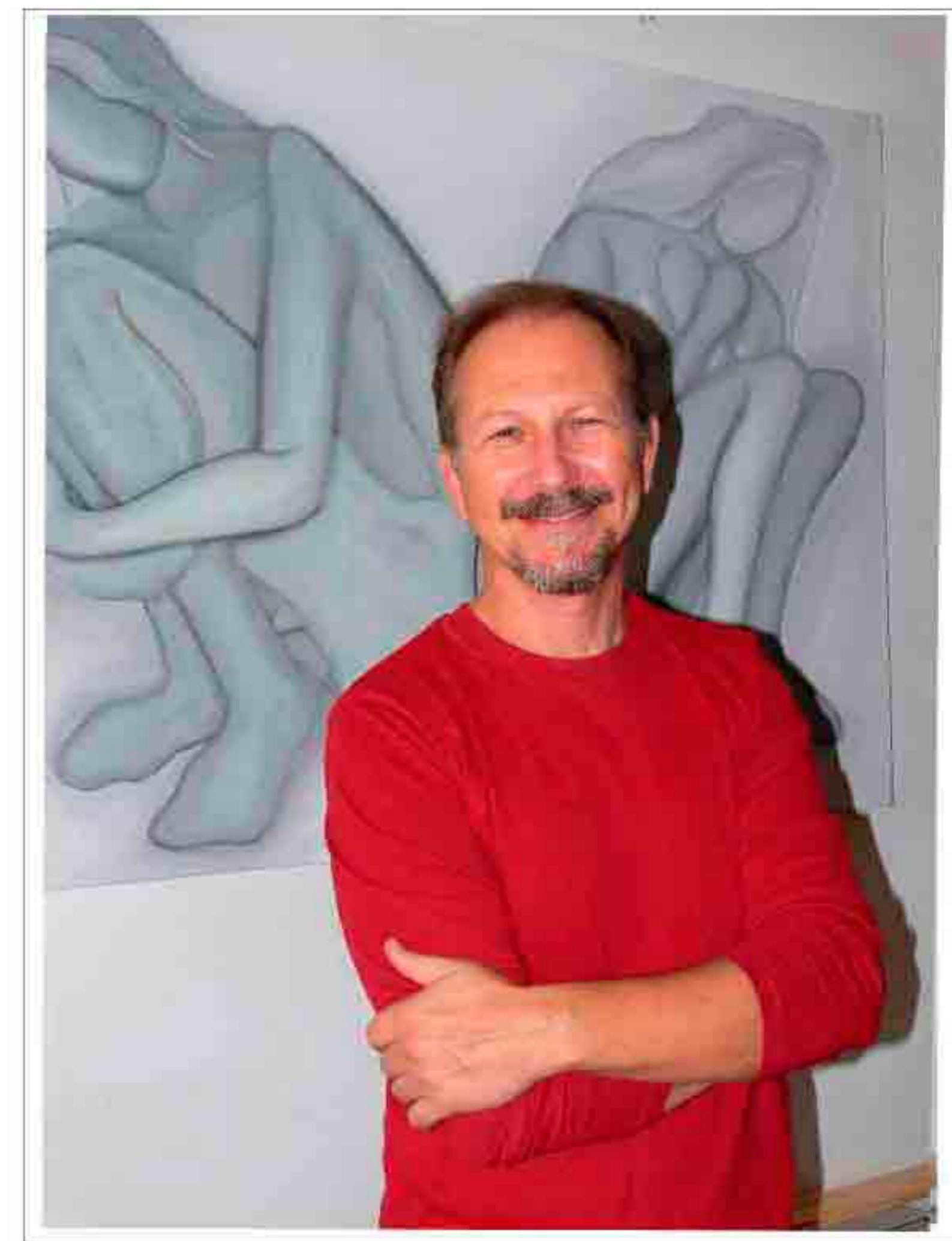
Although I may not look the part, I'm a débutante, this exhibition being my "coming out" party. Conchi Álvarez, the director of the gallery STOA, likened the idea to the metamorphosis of a butterfly, with me having been locked inside my cocoon only to finally emerge, bursting with colour and displaying my own intricate design. It's a pleasant image, and I can appreciate the comparison, however, it's not really the metaphor I would have chosen for myself.

She also made an allusion to the monastic way of life. This analogy I find much more satisfying. Not for any religious reasons or in any religious sense, but simply because there is a similarity in the daily work habits and disciplinary attitude of monks with those of my own. It's this rather mundane behaviour within a certain spacial setting which tends to relate my creative life style with theirs: the obedience to routine on the one hand and a meditative solitude on the other. I imagine this holds true for most painters in general. When I'm in my working environment, in front of the canvas, I might as well be locked far away behind monastery walls. The outside world no longer exists. There's just me and the work at hand. My mind focuses entirely on the work of art. There's the contemplation of the object and the meditation on the idea of the object, along with the physical movement over the object itself. A curious fact is that this focused contemplation, this meditation (or concentration, if you will) of the artist, runs parallel with that of the monk in the sense that it's "circular", it begins and ends with the individual, it's something conjured up and all within the individual's mind, or, perhaps, the mind's vision. The work on the canvas which I contemplate is in fact a reflection of myself, or at least a fragment of myself, since it has originated from an abstract concept of my own making. The interchange between what's on the canvas and what isn't and what still needs to be placed there and my thoughts is simply a type of visual-talking to oneself. This may seem odd but that's certainly the way it is, for the final picture, the painting that the viewer will look at, the one that you will see and hopefully scrutinize, is in reality nothing more than a tangible version of my original mental conception placed within a frame and hung on a wall.

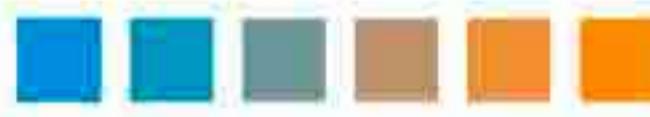
### Some auto-biographical facts:

- My birthdate is April 5th, 1953.
- I was born in a small New England industrial town in the state of Connecticut.
- My parents were first generation Americans, my grandparents (of whom I had only known one, the other three having been deceased by the time of my birth) were of eastern European descent: Russian, Slovak, Austrian and Hungarian.
- I immigrated to Canada in the mid-seventies.
- My first trip to Europe was in 1976.
- I have a degree in Fine Art and another in Social Anthropology from the University of Guelph, Guelph, Ontario, Canada.
- I travelled and walked about whenever I had the chance.
- I've had innumerable jobs of all kinds and in all places, occasionally a well-paid, pleasant one.
- I arrived in Estepona in 1991.

Allan Neff



Allan en su estudio



## Atardecer en St. Mondrier

1992

Lápiz y acrílico sobre lienzo  
139,8 x 112,3 cm

Empecé este cuadro en 1998 mientras aún vivía en Canadá. Fue desmontado de su bastidor original para cruzar el océano conmigo, y permaneció enrollado unos años hasta que me fue posible retomarlo. Es una de dos pinturas que iban a formar parte de una serie que se llamaría Paisajes franceses. En 1981 yo vivía en un gran bungalow de una habitación en el sur de Francia, a las afueras de Toulon, en un lugar llamado Les Sublettes. Un amigo mío trabajaba por entonces en un barco velero a unos cinco kilómetros de allí, en St. Mondrier. Cada tarde yo cogía mi cuaderno de dibujo y mis lápices e iba andando a visitar a mi amigo. Esta pintura surgió de los bocetos realizados durante aquellos paseos de ida y vuelta a St. Mondrier. Lo especial de aquellos bocetos es que fueron realizados "a ciegas", o sea, al atardecer, casi ya de noche, o incluso de noche y a la luz de la luna. Me gustaban esos dibujos porque en ellos se perdían todos los detalles, yo sólo veía las formas y siluetas de los objetos, la esencia.

Intenté plasmar en este cuadro mi modo de sentir ante la escena que me inspiraba. De hecho, hay un autorretrato abstracto escondido en el cuadro que se puede ver si uno se concentra en las líneas amarillas y naranjas que contornean la zona interior con más luz solar. Soy yo medio atrapado por la escena que el claro entre los árboles me permitía ver. Para mí había cierto carácter sagrado y primitivo, y por esta razón considero que se trata de una pintura "sagrada". Se trata de la oración de Dios/la vida/la energía/las fuerzas cósmicas o lo que sea. El sol se pone, y todas las cosas dan gracias por otro día sobre la Tierra, por existir. Todos saludan al sol, el sol es bueno. La naturaleza reconoce esto, incluso en su estado más primitivo, incluso sin poseer intelecto. Todo se rinde ante el paso del Sol. Y sin embargo, al tiempo que se ofrece esta plegaria a algo superior en alguna parte, todo empieza a inundarse de un sentimiento sobrecogedor de melancolía, de temor, de miedo. Llega la noche y, como los niños, estamos inseguros, temerosos, pronto no podremos ver nada, no habrá luz.

Este lienzo es sobre el amor a la luz, en sentido literal y en sentido metafórico. Una exaltación al sol a la par que una inquietante sensación de melancolía y un miedo subconsciente que nos sobrecoge cada anochecer. El cuadro resume mi propia gratitud por haber disfrutado de otro día vivo y la esperanza de que el sol saldrá de nuevo mañana y de que yo me despertaré también y estaré ahí para verlo.

## Sunset at St. Mondrier

1992

Acrylic and pencil on canvas  
139,8 x 112,3 cm

This painting was begun in 1988 while I was still in Canada. It was taken off its original stretcher in order to cross the ocean with me and remained rolled up for a number of years before I had the chance to resume work on it again. It is one of two paintings which were to be a whole series of what I called my French Landscape paintings.

In 1981 I was living in a large one-room bungalow in the south of France, just outside of Toulon, in a place named Les Sublettes. A friend of mine worked on a sailing boat about three miles away in a place called St. Mondrier. Every evening I would take up my drawing pad and pencils and walk over to visit him. That's where this painting came from, those sketching strolls to and from St. Mondrier. The unique thing about the sketches is that they were done "blindly", that is to say at dusk or late evening or at night by the light of the moon. I liked the drawings because all the details were missing and I saw only the shapes and silhouettes of things, the essentials.

I tried to capture in this painting the way I felt upon viewing the scene that I was inspired to sketch. There's actually a hidden, abstracted self-portrait within the painting which you can see if you concentrate on the yellow and orange lines that outline the sunnier inner area. It's me as I'm caught in mid-step by the scene which the opening between the trees allowed me to see. For me there was a primitive sacredness to it, and for that reason I consider this painting a type of "holy" picture. It deals with the praising of God/life/energy/cosmic forces or whatever. The sun sets, and all things give thanks for another day on earth, for existing. They hail the sun, the sun is good! Nature recognizes this, even in its most primitive state, even without intellect. All hail the passing of the sun. Yet at the same time they offer up their praise to this something higher there begins to creep in a crowding sense of melancholy, of dread, of fear. Night comes and, like children, we're all uncertain, afraid, soon we will no longer see, there will be no light!

This picture is about the love of light, literally and metaphorically. An exaltation to the sun along with a brooding feeling of melancholy and subconscious fright that overtakes us each and every evening. It sums up my own gratitude for having spent another joyful day alive and the hopefulness that the sun will rise again tomorrow and that I'll awaken too and be there to see it.





## Salida de la luna en St. Mondrier

1992

Lápiz y acrílico sobre lienzo  
129,5 x 108,5 cm

Este cuadro es hermano de Atardecer en St. Mondrier, y también se puede calificar como una pintura "sagrada". Una vez más las formas están vivas: las plantas, el ciprés, el árbol del primer plano, incluso la roca en el mar. Están todos mirando a la luna y sintiéndose reconfortados y sobrecogidos. Se podría decir que la luna es el espíritu de Dios/la vida/la energía/ etc., espíritu porque, en cierto sentido, no existe en realidad, o sea, cuando miramos a la luna no es la luna en sí lo que nos interesa sino su luz, la luz que no es más que el reflejo de la fuerza verdadera, el Sol. El Sol/Dios nos está haciendo saber que sigue ahí aun cuando no lo vemos. Al igual que en la pintura sobre el atardecer, las formas siguen orando, pero no de un modo tan torturador o atemorizante, sino más bien de forma tranquila, maravillada y agradecida.

Desde el punto de vista técnico y académico, tanto en Atardecer en St. Mondrier como en este lienzo mi interés se centró en crear formas esculturales que dieran una sensación de volumen a la vez que retuvieran cierta calidad de aplanamiento, como en una figura de cartón recortada. También persegui un efecto vidriera, algo muy luminoso que contuviera cada forma dentro de una línea de contorno. Usé lápiz para la linea exterior y una abundancia de capas finísimas para alcanzar un efecto final transparente. Otro punto de interés fue el problema de la profundidad de campo, o perspectiva, y cómo conseguirla sin usar el método habitual, sino mediante la luz, la sombra y el color.

Estos son los dos únicos cuadros que nacieron de mi idea sobre Paisajes franceses. La técnica de aplicación era sencillamente demasiado laboriosa y tediosa para continuar con la serie. Me llevó muchísimo tiempo completar cada uno de estos dos cuadros. Por triste que parezca, me alegro de al menos haber tenido el sentido común de escoger los dos temas más relevantes para comenzar el proyecto, dos pinturas compañeras que tratan de hechos astrológicos cotidianos que solemos dar por sentado que ocurren pero que sin embargo tienen un enorme y profundo efecto en nuestras vidas, tanto en lo físico como en lo mental. De algún modo, quizá fue mejor que no pintara ningún cuadro más de esta serie.

## Moonrise over St. Mondrier

1992

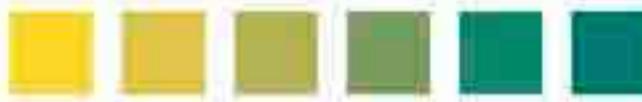
Acrylic and pencil on canvas  
129,5 x 108,5 cm

This is the sister work to the Sunset at St. Mondrier painting, and it too falls into the category of a "holy" picture. Here again the forms are alive : the plants, the cypress and tree, even the rock in the sea. They're looking at the moon and feeling comforted and awed. The moon might be said to be the spirit of God/ life/ energy/ etc., it being the spirit because, in a sense, it really doesn't exist, that is, when we look at the moon it's not the actual moon that we're interested in as much as its light , the light which is only the reflection of the true force, the sun. The sun/God is letting us know that it's still there without actually being seen. As in the sunset painting, the forms still praise, but not as tortuously or fearful, more in a quiet, grateful wonder.

On a technical, academic level, in both Sunset at St. Mondrier and this work my interests were in creating sculptural forms that had a sense of volume while at the same time a capability of retaining a quality of flatness, as in a cardboard cut-out. I also worked towards a stained glass effect, something very luminous that had each shape contained within a contour line. I used pencil for the outline and a plethora of thin washes to build up the transparent effect. Another point of interest was the problem of depth, or perspective, and how to obtain it without the use of the usual methods and by means of light and shade and colour.

These are the only two paintings I have to show from my French Landscape idea. The application technique was just too laborious and time consuming for me to continue with the series. It took me a very long time to complete each painting. Sad as that seems, I'm glad that I at least had the insight to choose the two most relevant themes to begin the project with, two companion paintings that deal with everyday astrological occurrences which we normally take for granted and yet have an enormous and profound effect on our lives, both physical and mental. In a way, it's befitting that I didn't do more.





## Soldado inquisitivo

1992

Acrílico sobre lienzo

127 x 147,3 cm

Vi esta pintura en el diseño de una placa de escayola del techo de mi dormitorio. Vivía por entonces en Inglaterra, en Bristol, y cada vez que me tumbaba en la cama y miraba al techo veía esta imagen. A partir de ahí, antes de marcharme de la casa tomé una foto de la sección del techo donde estaba la mencionada imagen. Más tarde amplié la foto y utilicé una zona de ella de unos ocho cm<sup>2</sup> para trabajar la composición de la escena. Una vez hecho esto, transferí el resultado a una transparencia que posteriormente trasladé al lienzo mediante un proyector.

La escena representa una tropa de soldados avanzando, con uno de ellos mirando de forma dubitativa hacia la carnicería que acaba de tener lugar. Cansado, abatido, meditabundo, se pregunta "¿Y todo esto para qué? ¿Es esto bueno? ¿Qué estoy haciendo?". Las figuras a su espalda están amontonadas como maniquíes, inanimados, muertos. Uno del grupo más adelantado se vuelve para gritarle al rezagado que siga marchando. Toda la escena tiene lugar en una tranquila aldea bajo un resplandeciente cielo azul.

La razón por la que pinte mis soldados de color verde va más allá del simple hecho de que los soldados siempre visten de ese color. Quería que el verde simbolizara la naturaleza podrida inherente a la avaricia y la envidia, y, a pesar de que puede que los soldados individualmente no posean ninguno de estos dos vicios, el motivo por el que están donde están, motivo que pertenece a otros individuos invisibles, es "verde". Pinté las caras rojas para significar un comportamiento apasionado, ira e instinto animal. El color rojo también relaciona a los soldados con el rojo que mana de la pila de cuerpos que yacen en el río. Yacen muertos con su sangre derramada, y aun así el río fluye y la vida continúa. El puente bajo el que fluye el río/fuerza vital simboliza el lazo de unión entre la vida y la muerte, o, más concretamente, la vida, la cual es solamente un corto espacio entre dos estados de muerte, uno antes de haber nacido y el otro cuando dejamos de existir. Tras el grupo de soldados se ven las lápidas de la aldea, cuyo color las conecta con el puente.

Aunque no parezca obvio, pues es un cuadro único en su estilo en esta exposición, este lienzo en particular jugó un importantísimo papel en mi evolución como pintor.

## Questioning soldier

1992

Acrylic on canvas

127 x 147,3 cm

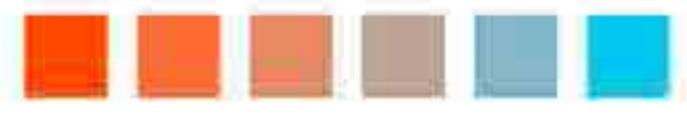
I saw this painting in my bedroom ceiling tile. I was living in England at the time, in Bristol, and I kept seeing this image every time I lay on my bed and stared up at the ceiling. Therefore, before I left, I took a photo of a section of the tiles. Later I had this photo enlarged and used an area of it about 3 inches by 3 inches to work out the composition of the scene. Once that was done, I traced it onto clear celluloid and then projected it onto the canvas using an overhead projector.

The scene depicts a troop of soldiers moving forward, with one hesitating to look back at the carnage that has taken place. Weary, dragged down, wondering, he asks, "What is this for? Is this good? What am I doing? ". The figures behind him are piled up like mannequins, inanimate, dead. One of the forward group turns to shout back at the enquiring figure to "get a move on". It all takes place in a quiet village under a bright, rather happy, clear blue sky.

The reason why I painted the soldiers green goes beyond the simple fact that "soldiers always wear green". I wanted that colour to symbolize the unhealthy nature inherent in greed and envy, and even though individual soldiers may not possess either one of those traits, usually the reason they are placed where they are, a reason which belongs to unseen others, is green coloured. The faces were painted red to signify passionate behaviour, anger and animal instinct. It also connects them with the bit of red that flows from the heap of bodies that lie across the river. They lie there deceased with split blood yet the river runs its course and life continues on. The bridge, which the river/life force passes under, symbolizes the link between life and death, or, more acutely, life itself, which is only a short span between two states of death, the one before our birth and the later one after we cease to exist. Behind the group of soldiers are the village tombstones, their colour connects them with the bridge.

Although it may not seem obvious, since it's really the only one of its kind within the exhibition, this particular painting played a very important role in my artistic development.





## Danza en la jungla

1992

Acrílico sobre lienzo

141,5 x 96 cm

La idea para este cuadro tiene su origen en las baldosas de una ducha. Yo compartía piso con una chica morena de largos cabellos, la cual, cada vez que se lavaba el pelo en la ducha tenía la costumbre de recoger los cabellos caídos, enrollarlos en el dedo y pegarlos en los azulejos. Luego venía, los retiraba y los tiraba. Un día dio la casualidad de que yo entré en la ducha justo detrás de ella, y me quedé boquiabierto ante esa espiral de cabello que empezaba a secarse, a desenroscarse poco a poco delante de mis ojos y a convertirse en un intrincado trazado de líneas. Como un rayo, corrí desnudo en busca de mi cuaderno de bocetos, tenía que capturar esa imagen en papel antes de que los cabellos se secaran por completo y el dibujo se perdiera para siempre. El episodio ocurrió en 1983.

Justo desde el principio, desde el mismo momento en que lo vi, supe que era la Danza en la jungla, y, al igual que la escena que retrata, iba a ser una obra divertida de llevar a cabo, llena de libertad y experimentación, y en cierta medida audaz. Parecía un proyecto lo suficientemente honesto, y me gustaba la composición porque estaba formada por grandes espacios y contenía formas de una sensual simplicidad. Me recordaba la música jazz. Este hecho es bastante relevante. Puesto que para mí una danza en la jungla es una danza primitiva, eso es lo que necesitaba transmitir, un carácter primitivo. Quise capturar el mismo espíritu que los primeros músicos de jazz le imprimían a su música, algo espontáneo y desinhibido, embriagador y salvaje. Quise pintar algo que bien se podría ver en la pared de una cueva milenaria. Por tal motivo relajé el pincel y fui poco refinado durante el desarrollo de toda la obra. Dejé trozos de lienzo al descubierto, permití que las capas de color corrieran libremente, mantuve goterones de pintura y no me preocupé de cubrir los cambios de dirección que iba sufriendo el dibujo. Usé un trapo de algodón húmedo para aplicar los colores con el fin de conseguir una textura rugosa. Disfruté inmensamente.

El tema del cuadro, creo, habla por sí solo. En algún lugar de la sabana tropical, bajo una goteante luna naranja, dos figuras femeninas desnudas danzan alrededor del fuego al ritmo del tambor que está tocando una tercera figura masculina, el cual entorna sus ojos de forma soñadora. Una de las mujeres parece emergir de su cabeza. Quizás en realidad está solo y el ritmo hipnótico de su tambor es lo que le hace imaginarse a las mujeres que danzan. Son criaturas apasionadas y la luna es su público. Bailan por y para la luna. Sienten el calor del fuego, que parece jalearlas en su baile. Son propiedad de la tierra, están ligadas a la naturaleza, a sus instintos. La fronda de la palmera parece unirse a ellas en la danza.

## Jungle Dance

1992

Acrylic on canvas

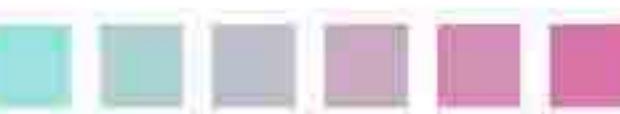
141,5 x 96 cm

The idea for this painting came from off a shower wall. At the time I shared a flat with a girl who had very long dark hair who, after having washed and rinsed these lengths, had the habit of taking any loose ones that had happened to come out onto her hands and rolling them into a tight, wet, spiral coil and sticking it on the tile wall. Later she would return to retrieve the dried strands and throw them away. One day by chance I happened to enter the shower right after her and watched in amazement as this spiral ring of hair on the inner wall began to dry and slowly uncurl right before my very eyes and reveal itself to be a fine black line drawing. In a flash I nakedly flew for my sketch-book, wanting urgently to capture the image on paper before the hairs dried out completely and the picture became lost forever. That was in 1983.

Right from the start, from the moment I saw it, I knew it was the Jungle Dance, and like the scene it depicts, it was going to be a "fun" painting to do, full of unrestraint and experimentation and a little bit audacious. It seemed to be a straightforward enough project and I liked the composition because it was made up of large areas and contained interesting forms and shapes of sensual simplicity. It reminded me of jazz music. That's quite relevant. Since a jungle dance to me is a primitive dance, that's what I needed to convey, a sense of the primitive. I wanted to capture the same spirit that the early jazzmen embedded in their music, something spontaneous and uninhibited, intoxicating and wild. I wanted to paint something you might see on the wall of an ancient cave. For that reason I was looser with the brush and much rougher with the overall handling of the work. I left bits of canvas exposed, let washes of colour run freely, left in drips and didn't bother to cover up the changes in direction. I used a damp cotton rag to rub over freshly placed colours in order to gain a grainy, textured effect. I thoroughly enjoyed myself.

The theme of the painting, I believe, speaks for itself. Somewhere on a tropical savannah, below a dripping orange moon, two naked female figures dance around a fire to the rhythm that's being beaten out by a third masculine shape, who has his eyes dreamingly closed. One of the female figures seems to sprout from his head. Perhaps he is really alone and it's only the hypnotic rhythm he keeps that makes him imagine the dancers? They're hot-blooded creatures and the moon is their audience. They dance for the moon and because of it. They feel the heat of the fire which seems to goad them on. They're of the earth, tied to nature, to their instincts. The palm fronds seem to join them in the dance.





## Mujer en sofá

1993

Acrílico sobre lienzo

91.5 x 127 cm

Este cuadro inició el grupo de retratos simulados. Podría ser titulado también Arte Europeo, puesto que así es como terminé considerándolo y también fue la motivación para el toque de humor irónico que subyace en él. La composición general se obtuvo de una diapositiva que yo había tomado, aunque seguí haciendo uso de la modelo cada vez que se presentaba alguna dificultad con el rostro, ya que quería que este lienzo reflejara un parecido razonable con la realidad. Todos los retratos simulados de este periodo, independientemente de la idea que me inspirara a la hora de trabajar en ellos, fueron obras exploratorias encaminadas a descubrir diferentes maneras de aplicar la pintura a una figura femenina ubicada en un espacio interior, aplicaciones que buscaba y necesitaba dominar a la hora de considerar un gran proyecto más complejo que tenía en mente. No es necesario aclarar que muchas cosas de la diapositiva original se han quedado fuera y que otros detalles que no había en la misma han sido añadidos, y que los ángulos y las líneas fueron reorganizados para conseguir una composición más sólida e interesante.

Me llevó dos meses acabar este cuadro. Una de las razones reside en los dibujos abstractos que hay en el sofá. En un primer momento éste iba a ser de un color liso, al igual que los cojines, pero no era suficiente, la pintura parecía plana y falta de vida. Así que empecé a dibujar algunas formas. A medida que lo hacía me recordaba a Klimt y a Zecchin, a sus pinturas llenas de diseños rodeando sus figuras humanas. Así que empecé a inventar. Fue liberador para mí, porque me entregué con deleite a construir extraños grupos de formas geométricas, muchas de las cuales adquirieron significados personales, simbólicos. Me gustaba el efecto que causaban en la figura reclinada, acurrucada entre tanta abstracción, y cómo acentuaban aquellas partes de su cuerpo que estaban expuestas. Todo ello me hizo entender hasta cierto punto la satisfacción que los antiguos maestros experimentaban al trabajar en este estilo ( contrastando la realidad reconocible con la abstracción artificial ) y qué los empujaba a seguir trabajando en esa misma línea.

Desde el principio reconocí que Mujer en sofá era una pintura convencional, como muchas otras pintadas durante y después de la era impresionista. De hecho, me recordaba tanto el arte europeo en general, que no me pude sustraer a introducir esa broma visual de escribir Art Europe(an) en el lomo del libro que reposa abierto y boca abajo sobre la mesa. En él también se ve mi firma ( como el autor del libro ) y el año en que el cuadro fue terminado.

La composición se basa en un formato en X, pero en realidad funciona gracias a la imposición de formas triangulares subyacentes. Hay mucho de dirección de líneas en este lienzo, mucho arrastrar, empujar y señalar con las líneas. La belleza de ello consiste en que no es perceptible, ya que se halla bajo la realidad visual del cuadro. Todas las líneas que apuntan y dirigen nuestra mirada parecen invisibles porque son utilizadas o presentadas formando parte de los objetos. Es entonces cuando el arte es como la creación, como el mundo. Una vez que uno reconoce cómo funciona todo ello, uno se da cuenta de la complejidad de la vida, de cómo las cosas no son nunca como parecen, de que hay códigos y usos misteriosos y desconocidos - formas de entender - de la realidad.

El principal foco de atención de este cuadro es la cara de la mujer, que devuelve la mirada y observa al espectador. Desde aquí nuestros ojos se desplazan hasta su mano, se pasean por el pie y continúan bajando hasta el libro, donde se detienen un momento antes de volver a subir por encima del talón y hasta los dibujos rojo burdeos de la cestita, y luego siguen la silueta del sofá hasta llegar de nuevo al rostro. Ese es el principal triángulo invisible.

## Woman on sofa

1993

Acrylic on canvas

91.5 x 127 cm

This painting initiated the "mock" portrait canvases. It could just as well be titled European Art since that was both how I eventually came to view it and the motivation for its underlying tongue-in-cheek humour. The overall composition of the painting derived from a slide that I had taken, though I continued to make use of the model whenever I ran into difficulties with the face, as I intended this work to convey a reasonable likeness of her countenance. All the "mock" portraits of this period, apart from the idea which inspired me to undertake them, were exploratory pieces used to discover ways of applying paint to a female figure set in an interior, applications that I searched for and needed to possess in order to contemplate a large, more complex project that I had in mind. It goes without saying that many things in the original slide have been left out and other things have been added which were never there and that angles and lines were rearranged to make for a more interesting and stronger composition.

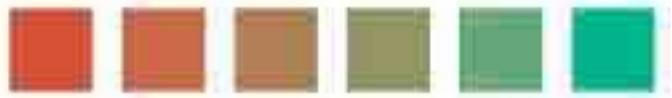
The work took me two months to complete. One of the reasons for this was the abstract designs upon the couch. At first the sofa was to be a solid colour, the cushions too, but it wasn't enough as the painting seemed to lie flat and lifeless. So I began to rough in some shapes. As I did so I was reminded of Klimt and Zecchin and their paintings full of patterns surrounding human figures. So I began inventing. I found it liberating as I indulged myself in making up bizarre groups of geometric markings, many of which took on personal, symbolic meanings. I liked the effect that they had on the reclining figure, nestled amongst all the abstraction, and how they accentuated its bare parts. Doing them made me understand, to some degree, the satisfaction that the former painters reaped from working in this manner ( contrasting the recognizable real with the abstracted artificial ) and what compelled them to continue doing so.

From the start I recognized that Woman on sofa was a type of conventional painting, much like any other painted during and after the Impressionist era. In fact, it reminded me so much of European Art, in general, that I couldn't help making the visual pun by writing Art Europe(an) along the binding of the book that lies open and face down on the coffee table. With it you also see my signature ( as author of the book ) and the year the painting was finished.

The composition is based on an X format but truly functions due to the imposition of underlying triangular forms. There's a lot of directing going on, lots of pushing and pulling and pointing of lines. The beauty of it is that it's not noticeable because it's under the visual reality of the painting. All the points and directing lines seem invisible because they are used or given as something else. That's when art is like creation, the world. Once you recognize how this works you come to realize the complexity of life, how things are never as they seem, how there are mysterious unknown codes and uses - understandings - of reality.

The main focus of the painting is the woman's face, which stares back and observes the spectator. From here the viewer's gaze travels to her hand, passes the foot and continues down to the book, where it rests for a moment, before shooting upward over her heel and onto the burgundy markings of the basket, only to travel down the line of the couch and back again to her face. This forms the principal invisible triangle.





## Mujer andaluza

1993

Acrílico sobre arpilla

134,5 x 88 cm

Hace muchísimo tiempo realicé un viaje en coche por las Alpujarras con una pareja de amigos. Durante el recorrido pasamos por un cortijo ruinoso rodeado de frondosos árboles, enclavado en la vertiente de una colina, y en cuyo patio se veían unas gallinas picoteando. En la entrada, siguiéndonos con la mirada mientras pasábamos, había una mujer. La imagen de esa mujer permaneció dormida en un rincón de mi mente durante largos años hasta que una día, visionando un álbum de fotos, su presencia me golpeó de nuevo. La fotografía que vi en ese álbum era de una persona diferente y de una época distinta, pero la actitud y la mirada eran muy parecidas. Me hizo pensar en el "material" del que parecen estar hechas las mujeres españolas. Me recordó a la mujer que había visto en las Alpujarras y me puse a meditar sobre las mujeres de Andalucía en general. Este cuadro está basado en aquella fotografía.

Quise pintar la imagen de una andaluza genuina. Una mujer que dominara el lienzo tal y como las mujeres españolas han dominado la vida española a través de los siglos. Una figura que fuese un compendio de las diversas características y cualidades que corren por las venas de una mujer andaluza. Quería que fuese un poco de todo: fenicia, romana, mora, judía, africana, gitana-india. Es un tipo que está desapareciendo lentamente, pero que todavía se puede ver por ahí, especialmente en los pueblos de montaña de Granada y Córdoba. Tiene los huesos grandes y una apariencia robusta. Es ruda y fuerte. Posee un toque animal, una sexualidad definida, una belleza especial. Es desafiante. Su vida no ha sido fácil. Ha estado rodeada de la mentalidad machista y de la ignorancia, y sin embargo, se las ha arreglado para conservar cierta nobleza.

La pinté sobre arpilla con el fin de capturar la naturaleza rústica de su existencia a la vez que su corajuda personalidad. En su cara intenté plasmar una expresión compleja que a primera vista transmitiera orgullo y desdén pero que trasluciera signos de dolor, sufrimiento y tristeza, a la vez que fuerza interior y ganas de seguir luchando.

La mayoría de los que han visto este cuadro ven en él a un tipo de mujer mejicana o sudamericana. Atribuyo este hecho a la forma en la que la parte superior del vestido cae sobre los hombros y a las cortinas de rayas, las cuales les aseguro que provienen de la región de las Alpujarras. Esta asociación errónea no me molesta, ya que es mi creencia que cualquier similitud entre la mujer representada en mi cuadro y esas otras mujeres que otros ven se debe a la gran cantidad de sangre andaluza que fluye por las arterias de la gente del Nuevo Mundo.

## Andalusian woman

1993

Acrylic on burlap

134,5 x 88 cm

Along time ago I drove around the Alpujarras with a couple I once knew. During the drive we passed an old run-down farm house surrounded by leafy trees that sat halfway up a hill and that had chickens scratching about its yard. In the doorway, watching us as we drove by, was a woman. The image of that woman lay dormant in the back of my mind for quite a few years until one day, while going through a photo album, I was struck once again by her presence. The photo I saw in the album was of a different person from a different time and place but the attitude and "look" was much the same. It brought to mind that "fiber" which Spanish women seem to be made up of. It made me remember the woman I had seen in the Alpujarras and got me thinking about the women of Andalusia in general. This painting was based on the photograph.

What I wanted to do was to paint a vision of a "true" Andalusian woman. A woman that would dominate the canvas much in the same way as Spanish women have dominated Spanish life all through the centuries. A figure that summed up all the diverse characteristics and natures that run through an Andalusian woman's veins. I wanted her to be a bit Phoenician, Roman, Moorish, Jewish, African, Gypsy-Indian. She's a type that's slowly disappearing, yet you can still see her around, especially in the mountain towns throughout Granada and Cordoba. She is big boned and raw. Tough and strong. She has an animal quality, a sexuality, a certain beauty. She's defiant. Her life hasn't been easy. She's been surrounded by macho mentalities and ignorance, and regardless of that, she has managed to retain a certain nobility.

I put her on burlap in order to capture both the rustic nature of her existence and of her own gritty personality. In the face I tried to organize a complex expression that at first glance would appear proud and disdainful but upon further study showed signs of pain and suffering and sadness, along with an inner strength and a will to carry on.

Most people who have viewed this painting see a Mexican or a South American type of woman. I attribute that to the way the upper part of the dress falls off the shoulders and to the striped curtains, which I assure you are very much from the Alpujarra region. But this erroneous association doesn't dismay me since I tend to hold the belief that any similarity found between the representation in my painting and those others is there for the simple reason that great quantities of Andalusian blood flow through the arteries of those New World people.





## Mujer y lavabo I

1993

Acrílico sobre arpilla  
(78,8 x 63,5 cm)

Mujer y lavabo I y Mujer y lavabo II fueron ejecutados a modo de estudios. "Estudio" aquí significa labor de investigación, ensayo, ejercicio práctico y experimento. Normalmente los estudios son piezas sencillas desprovistas de toda intención simbólica o filosófica. Sólo son composiciones armoniosas llevadas a cabo con la esperanza de lograr cierto avance técnico o descubrimiento, y, tras su finalización, cuadros de cierta calidad. En este caso, mi interés se centró en cómo representar la figura femenina inmersa en un entorno aislado, cómo aplicar la pintura en el lienzo para darle cuerpo a la forma y cómo elegir y ubicar los colores de manera que reflejaran la atmósfera del espacio interior, y en cómo estas tres cosas se combinarian para conducirme a un método y a un estilo propios.

La idea para estos dos cuadros procede de sendas fotografías tomadas en el interior de una cabaña de madera a las afueras de Quebec City, en Canadá, las cuales recorté posteriormente. Coloqueé los dos lienzos uno junto al otro y trabajé en ambos simultáneamente, ya que fueron planeados como un par inseparable. Aun así, me aseguré de que cada uno tuviese su propia entidad, por lo que de vez en cuando cubría uno mientras trabajaba en el otro. Elegí arpilla para la superficie porque sentí que de alguna manera le iba mejor al concepto del cuadro, que era lo apropiado para este tipo de escena de cuarto de baño, en una cabina rústica, y que ayudaría a evocar una sensación de cruda intimidad. Es también la razón para el tamaño del cuadro, las pequeñas dimensiones contribuyen a su familiaridad, ayudando a crear el efecto "ojito de cerradura".

## Woman and sink I

1993

Acrylic on burlap  
(78,8 x 63,5 cm)

Woman and sink I and Woman and sink II were both done as studies. "Study" here means a work of investigation, a proof, a practice exercise and an experiment. Normally studies are simple pieces void of any symbolic or philosophical intention. They're just nice compositions worked out in the hopes of making some technical advancement or discovery and, when completed, a passable painting. In my case, what I was particularly looking for was how to represent the female form within an isolated environment, how to apply the paint to the canvas in order to build up form and how to choose and place the colours in a way that would convey the atmosphere of the interior space and how all three of these things together would combine and lead me to a method and style all my own.

The idea for the paintings came from two photos which were taken inside a bungalow on the outskirts of Quebec City, Quebec, Canada, and which I later cropped. I placed the canvases side by side and worked on them simultaneously as they were planned as a matched set. However, I also took the care that they would work individually and I occasionally covered one while working on the other. I chose burlap for the painting's surface because I felt it somehow lent itself to the concept, that it was appropriate for this type of bathroom scene, taking place in a rough cabin, and that it would help to evoke a sense of coarse intimacy. That's also the reason for the painting's size, the small dimensions add to its familiarity. It helps create the sensation of the key-hole effect.





## Mujer y lavabo II

1993

Acrílico sobre arpilla  
(89 x 66 cm)

En este cuadro, al igual que en Mujer y lavabo I, utilicé por primera vez tizas de colores junto con el carboncillo para realizar el dibujo inicial. Una vez esbozados, marqué las líneas con un pincel húmedo y mezclé el polvo de la tiza con gesso diluido para llenar las formas, creando de esta manera un tipo de efecto gouache. El resultado fue una apariencia difuminada en tonalidades pastel. Más tarde acentué los contornos con negro, lo que instantáneamente cambió el aspecto de los bocetos, fortaleciéndolos. Desde entonces he desarrollado y perfeccionado esta técnica, que se ha convertido en el método estándar de iniciar todos mis lienzos.

Observando los dos cuadros, que retratan básicamente la misma escena, se puede ver que se introducen pequeños cambios con el fin de compensar la composición. Por ejemplo, al ser el primer cuadro de forma casi cuadrada, la figura femenina posee el mismo carácter, mientras que en el segundo la figura parece más alargada. Si se comparan las tuberías, éstas tienen una esbeltez en el segundo cuadro que no está presente en el primero, sólo porque el segundo tiene una forma más vertical, y así sucesivamente. La gran lección que aprendí realizando estos estudios fue cuán difícil es conseguir que una pared desnuda parezca interesante. El dinamismo del cuadro gira alrededor de la interrelación existente entre la mujer -el núcleo principal- y las paredes. El esquema de color también se trabajó a partir de esta yuxtaposición, en la que la clave es el color del vestido de la mujer.

## Woman and sink II

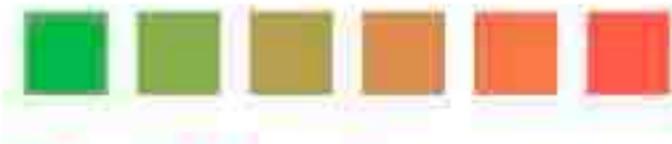
1993

Acrylic on burlap  
(89 x 66 cm)

This painting and Woman and sink I were the first ones in which I used coloured chalk as well as charcoal to put down the initial drawings. After they were roughly sketched I painted over the lines with a wet brush and mixed the dust from the chalk with a watery gesso to fill in the forms, which created a type of gouache effect. The result was a soft pastel, gauzy look. Afterwards I outlined the forms in bold black, which instantly changed the look of the drawings, making them stronger. Since then I've developed and honed this technic and it has become my standard method of preparing the ground of all my canvases.

Viewing the two works, which are basically of the same scene, one can see how slight changes were made to compensate for the composition. For instance, since the first painting is squatter, the figure has been given a squared quality, while in the second painting the figure seems more elongated. If you compare the plumbing, the pipes have a slenderness in the second work that is missing in the first, all because the second is more of a vertical, and so on. The big lesson I learned doing these studies was how difficult it is to make a bare wall interesting. The dynamics of the painting revolve around the interplay between the woman -the main focal point- and the walls. The colour scheme was also built upon this juxtaposition, the keystone colour being that of the woman's garment.





## Pacífico Sur

1993

Lápiz y acrílico sobre lienzo

63,5 x 108 cm

Este cuadro está basado en uno de los lienzos sobre paisajes franceses. De hecho, es uno de dichos lienzos, Salida de la luna en St. Mondrier, pero no es sino el tercio inferior de éste colocado boca abajo. Hay una explicación, y es que tengo la costumbre de girar mis cuadros en diferentes etapas de su ejecución para ver si puedo vislumbrar otras cosas escondidas en el mismo lienzo, y si es así, suelo realizar un boceto a lápiz que guardo luego en mi cartapacio. En este caso particular vi lo que me pareció una escena del Pacífico Sur: el cielo de una puesta de sol, sol que se oculta tras verdes montañas que miran a una orilla y a una laguna, un arrecife y una ensenada que se ven desde lo alto de un risco, desde más allá de un grupo de palmeras (las cuales carecen de tronco). Consciente en aquel momento de que Salida de la luna en St. Mondrier sería mi última obra planeada sobre paisajes en ese estilo, debido a lo laborioso y tedioso de la técnica empleada, decidí que usaría el pequeño Pacífico Sur para descubrir un método más rápido y razonable de aplicar la pintura y conseguir el mismo efecto final, teniendo la esperanza de poder continuar de esta manera con el proyecto sobre paisajes franceses. Desgraciadamente, no pudo ser. Es decir que, aunque descubrí una técnica más rápida y menos trabajosa, el resultado final en el lienzo era diferente, cuando el cuadro estuvo terminado y lo comparé con su progenitor, vi que carecía de lustre y brillantez. No poseía ese efecto satinado que se conseguía a base de numerosas capas finas de color, no había la transparencia esencial que había hecho que los paisajes anteriores fuesen tan intensos. Así pues, guardé el cuadro y casi me olvidé de él. Al cabo de mucho tiempo, repasando mis trabajos, me lo encontré. Recordé cómo me había gustado la escena, con su extraña perspectiva, el toque oriental de su composición y su combinación de colores. Decidí que, a pesar de no haber alcanzado con él la meta técnica que me había propuesto, era una obra interesante en sí misma y se merecía una segunda oportunidad. Por este motivo pasé algún tiempo retocándola, apartándola de la idea de los Paisajes Franceses y dotándola de una naturaleza propia, haciéndola más independiente e intentando que fuera un cuadro que hablara por sí solo.

Mientras estaba retocando este lienzo, descubrí algo curioso y personal que me llegó como una revelación. Que esta escena de una "isla", esa visión que había percibido en Salida de la luna en St. Mondrier puesto boca abajo, no era más que un tipo de automatismo, una imagen autoproyectada por mi subconsciente de mis propios anhelos, sueños y deseos, imagen que representaba nada menos que mi Shangri-la personal, mi Edén.

## South Pacific

1993

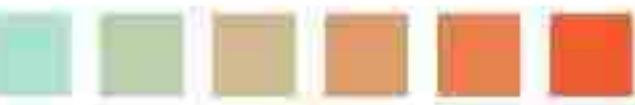
Acrylic and pencil on canvas

63,5 x 108 cm

This work is based on one of the French landscape canvases. In fact, it is one of the French landscape canvases - Moonrise over St. Mondrier - but only the bottom third of it turned upside down. The reason for this is that I have the habit of rotating my paintings at numerous intervals to see if I can view other things hidden within them, and if I do, I make a pencil on paper sketch of it to store away in my portfolio. In this case I saw what seemed to me a South Pacific scene: a late sunset sky falling behind verdant mountains that overlooked a shoreline and lagoon, a reef and a cove that was viewed from atop of a bluff from beyond some palm trees ( having nonexistent trunks ). Knowing at this time that Moonrise over St. Mondrier would be the last of my planned "landscape" paintings due to the fact of the time consuming and tedious technique involved, I decided that the smaller South Pacific scene would be used to try to discover a more reasonable and quicker method of applying the paint while attempting to gain the same end result, with the final hope of being able to carry on afterwards with the French landscape project. This, unfortunately, I was unable to do. That is to say that, even though I did find a quicker and less laborious technique, the final result of the canvas's appearance was different, that after I had finished the painting and put it side by side with its progenitor I found that it lacked sheen and brilliance. It didn't have that glazed effect which was achieved by numerous thin layers of coloured washes, it lost the essential transparency which made the previous French landscapes so rich. So I put the canvas aside and more or less forgot about it. Much later, as I was going through my works and having come upon it, I remembered how I had liked the scene, with its strange perspective, its orientalized composition, and its choice of colour combinations. I decided that even though it fell short in achieving the technical goal I had set out for it, it was an interesting painting in its own right and that it deserved a second chance. For this reason I spent some time in retouching it, taking it away from the French landscape idea and letting it fulfil its own nature, making it more independent and a work which spoke for itself.

A curious personal discovery, or revelation, came to me as I was reworking this piece. That this "island" view, this vision I had seen in the upside down Moonrise over St. Mondrier painting, was nothing more than a type of automatism, a subconsciously self-projected image of my own longings, dreams and desires, and represented nothing less than my own personal Shangri-la, my Eden.





## La proposición

1993

Acrílico sobre lienzo

91,5 x 127 cm

¿Debería un artista explicar el concepto que subyace en sus creaciones o dejar que el espectador descifre e interprete la obra de arte por sí mismo? Están aquellos que prefieren desconocer la intención del artista, pues les alejaría de una asociación personalizada y les distraería de sus propias conclusiones e imaginaciones. Otros quieren conocer todos los detalles y sutilezas que se esconden tras la obra, porque ello acentúa su propia apreciación y comprensión del cuadro, a la vez que les ofrece una nueva percepción de la mente del artista y su proceso creativo. Si usted se considera parte del primer grupo de espectadores, no siga leyendo.

La escena retrata la mesa de un restaurante. La joven mujer de azul es una viuda. Debería vestir de negro, ya que así sería más obvio, pero mi "ojito mental" la imaginó azul, así que ese es el color que utilicé para ella. Está avergonzada, encendida de rubor, ligeramente enfadada y algo asustada. Al igual que todas mis figuras sin rostro, para mí ella tiene el suyo, o dos rostros, depende de cómo use uno su mirada. Creo que si se observa con atención se entenderá lo que digo. Para mí ella está mirando hacia abajo tímidamente, muerta de vergüenza, y a la vez mira llena de asombro hacia la cara del otro lado de la mesa. ¿Está esa cara sugiriendo matrimonio? ¿Haciendo una declaración amorosa? ¿O es algo más siniestro, una proposición indecente? Lo que quiera que sea ha impactado a las flores, que son las únicas oyentes, cual viejecitas escuchando una conversación ajena. Sus bocas están abiertas como diciendo ¡Oh! y ¡Dios Mío!, no pueden creer lo que escuchan. El camarero que se acerca, en cambio, es totalmente indiferente a la escena. Tiene un halo y los menús parecen alas porque quisiera representar una especie de ángel guardián/Cupido. Si existen los ángeles, creo que son así, como camareros. Obedecen órdenes de alguien superior y hacen lo que se les manda. No les importa lo que pides o si comes bien o mal, si estás feliz o apenado, ni siquiera si has disfrutado lo que elegiste. Nunca ejercen control. Toman notas, sirven, observan resultados, y se aseguran de que pagues al final.

El hombre es de color verde serpiente. Tiene las manos como los cangrejos, con dedos como pinzas. Su cuello se extiende en dirección a su presa de manera amenazadora, símbolo de un estado fálico perturbado. Sus ojos expresan dos características diferentes, uno te devora con la mirada y con el otro te observa de manera impudica. La rosa que sostiene en su mano simboliza la mujer que desea. La agarra delicadamente, con dos dedos. La rosa tiene espinas, y él ha de tener cuidado. La rosa tiene un pétalo desprendido hacia atrás, marchito - la viuda no es virgen, pero es aún joven – y el centro de la rosa es como una vulva – todavía puede florecer. La rosa, los labios del hombre y el vino de la copa de ella son del mismo color. La conversación de él es fragante como la rosa y dulce como el vino, pero habla como con la boca pequeña, y ella aún no ha bebido de su copa. Ella está en el filo de la silla, no está segura de lo que va a hacer a continuación. ¿Se levantará y se marchará? ¿Derramará la copa de vino, indignada? ¿O abofeteará la cara insolente de él?

Esas son algunas de las ideas tras esta composición, la cual procede de un grupo de bocetos que guardo y que retratan diferentes escenas. Así es como yo llamo a este tipo de cuadros, Escenas. Son pequeños escenarios teatrales, o viñetas de un cómic. Los gestos exagerados, los diversos ángulos y la posición de los objetos, así como el color naranja predominante, son los que dan vida a esta pintura en particular.

## The proposal

1993

Acrylic on canvas

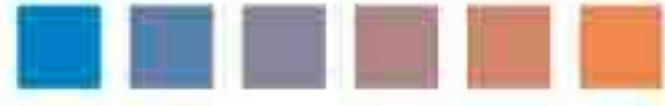
91,5 x 127 cm

Should an artist explain the concept behind his creations or leave it up to the individual to decipher and interpret the work of art for himself? There are those that would prefer not to know the intent of the artist, as it takes away from a personalized association and distracts from their own separately drawn conclusions and imaginations. Others want to know all the minute details and subtleties behind a work, as this enhances their own appreciation and understanding of the given piece and offers insight into the mind of the creator and the creative process. If you're of the first category, read no further.

The view is of a restaurant table. The young woman in blue is a widow. She should be in black as that would make it more obvious, but my "mental" eye thought of her as "blue" and so that is what I used. She's embarrassed, blushing, slightly angry and a bit frightened. Like all my faceless types, to me, she has a face, or two faces, depending on how you use your eyes. I believe if you look hard enough you'll see what I mean. For me she is both looking down shyly in embarrassment while at the same time looking up in astonishment at the face across from her. Is the face suggesting marriage? Making a declaration of love? Or is it something more sinister, an improper proposal? Whatever it is it has shocked the flowers, who are the sole listeners, like old ladies eavesdropping on a conversation. Their mouths are open with oh's and goodness gracious's. They can't believe their ears. The distant, approaching waiter, on the other hand, is totally indifferent. He has a halo and his menus double as wings because I wanted him to also represent a type of cupid-cum-guardian angel. If such things exist I believe they're like this, like waiters. They follow orders given by someone higher and do as they're instructed. They don't care what you order or if you eat well or not, if you're happy or sad or even if you enjoyed what you've chosen. They never control. They take notes, serve, observe the outcome, and make sure you pay in the end.

The man is of a snaky, green colour. He has crab-like hands, pincer-like fingers. His neck is extended towards his prey rather threateningly, symbolic of his perturbed phallic state. His eyes display two different characteristics, one ogles while the other leers. The rose he holds is symbolic of the woman he wants. He holds it delicately, with two fingers. It has thorns and he must be careful. The rose flower has a petal pulled back, withered -the widow is no virgin, yet she is still young-, the inner-center of the rose is like a vulva -still capable of budding-. The rose, his lips and the wine in her glass are all the same colour. His talk is as fragrant as the rose and as sweet as the wine, but he talks out of the side of his mouth and she has yet to drink from the glass. She's at the edge of her seat, not quite sure of her next move. Will she just stand up and walk away? Will she indignantly knock over the glass of wine? Or will she reach up and slap the insolent face? These are some of the ideas behind this composition, which comes from a group of sketches I've stashed away of various scenes. That's what I call these types of paintings, Scenes. They're little theatrical sets, or frames from a comic book, vignettes. The exaggerated gestures, the different angles and the position of the objects, plus the predominant orange colouring, is what gives life to this particular picture.





## El ojo que todo lo ve

1994

Acrílico sobre lienzo  
108 x 62,2 cm

*"No te das cuenta de que el ojo abarca la belleza del mundo en su totalidad? Es el amo de la astronomía y el creador de la cosmografía, asesora y corrige todas las artes humanas; mueve al hombre por diferentes partes del mundo; es el príncipe de las matemáticas, su ciencia es cierta; ha calibrado la altura y el tamaño de las estrellas, ha encontrado los elementos y su ubicación... Es la ventana del cuerpo humano, a través del cual se refleja a sí mismo y nos hace deleitarnos con la belleza del mundo, es la razón por la que el alma está feliz de permanecer en su prisión humana..."*

Esto es una cita textual extraída de un cuaderno de Leonardo Da Vinci. La encontré en mi ejemplar de Arte del Renacimiento italiano, y a partir de ella desarrollé esta pintura, El ojo que todo lo ve. El juego de palabras I y eye (yo y ojo son homófonos en inglés) es bastante fácil de entender. Para el artista visual -el pintor- el ojo lo es todo. Quiero enfatizar la palabra "pintor" porque, hasta cierto punto, un escultor podría crear obras de arte solamente "viendo" con sus manos, con el tacto. Pero para un pintor, el cual trabaja en dos dimensiones y crea ilusiones ópticas, eso es imposible. Un pintor necesita ver para crear -medir la superficie, organizar la composición, manejar líneas, formas, perspectivas y profundidades-; necesita tener plena conciencia del color. Pero el ojo también pertenece a una entidad individual única, una personalidad, un ego, un yo, una percepción de ser uno mismo, y hay una reciprocidad entre el modo en que esta percepción de uno mismo siente, piensa y percibe el mundo y las imágenes que pasan por delante de sus ojos y son enviadas por los nervios ópticos al cerebro.

Se trata de un mundo esotérico. Está repleto de un simbolismo oscuro que yo mismo le he impreso. La figura desnuda del lienzo es una representación alegórica del artista. Está desnudo porque él desnuda su alma para la gente. No tiene cara porque su fisonomía carece de importancia. Incluso una cara famosa, por ejemplo la de Van Gogh, no es importante a menos que se piense en ella en el contexto de sus autorretratos. Es decir, reconocemos al artista no por su cara sino por su obra.

El cielo, el mar y la arena representan a la naturaleza, el mundo y su belleza, que el yo-ojo entiende, estudia, medita y utiliza para dar sentido a su existencia y para profundizar en la percepción y la apreciación que tiene sobre el mundo. El globo terráqueo, que la mano de la figura parece calibrar y querer levantar al mismo tiempo, simboliza el mundo y a la vez un ojo: el artista crea con sus manos, a partir de la visión de su cerebro, lo que ha observado y absorbido con su mirada sobre el mundo. La pálida luna, que refleja la luz del sol, es una metáfora visual del artista, quien no es el creador sino alguien que imita la creación, reflejando así el poder del Creador, y durante este proceso, al igual que la luna, se convierte en el intermediario y en una especie de poder en sí mismo.

## The I is all

1994

Acrylic on canvas  
108 x 62,2 cm

*"Now do you not see that the eye embraces the beauty of the whole world? It is the lord of astronomy and the maker of cosmography; it counsels and corrects all the arts of mankind; it moves men to different parts of the world; it is the prince of mathematics, its sciences are certain; it has measured the heights and sizes of the stars, it has found the elements and their locations... This is the window of the human body, through which it mirrors its way and brings to fruition the beauty of the world, by which the soul is contented to stay in its human prison..."*

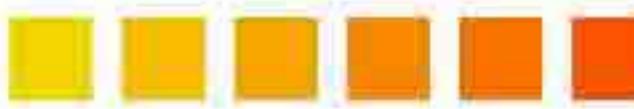
That's a quote taken out of a Leonardo Da Vinci's notebook. I lifted it from my volume of Italian Renaissance Art. From that bit I devised this painting, The I is all. The play on the words I and eye is fairly simple to understand. For the visual artist -the painter- the eye **is** all. I emphasize "painter" for, to a degree, a sculptor could still create works of art by the ability of "seeing" through his hands, by touch. But for a painter, working two-dimensionally and producing "illusions", that's impossible. He needs to see in order to create -to size up the surface, organize the composition-; he needs to deal with lines and forms and perspective and depth; he needs to have colour awareness. But the eye also belongs to a unique individual, a personality, an ego, an "I", a sense of self, and there's a reciprocating interchange between how this sense of self feels and thinks and perceives the world and the images that pass through its corneas and are sent along the optic nerves to its brain.

It's an esoteric work. It's filled with obscure symbolism of my own design. The nude figure in the painting is an allegorical representation of the artist. He's naked because he bares his soul to the populace. He's without a face because what he looks like is relatively unimportant, and even a famous face, say Van Gogh's, is not important unless thought of within the context of his self-portraits. That is to say, we recognize the artist not by his face but by his works.

The sky, sea and sand represent nature, the world and its beauty, which the "I" and the artist comprehend, study, meditate on and utilize to give meaning to the artist's existence, depth and appreciation to and of his understanding of the world. The globe, which the hand of the figure seems to both measure and attempt to draw up, doubles symbolically as the world and as an eyeball: the artist creates with his hands through the vision of his brain what he has observed and absorbed from his sight upon the world.

The pale moon, which reflects the light of the sun, is a visual metaphor of the artist, who isn't the creator but one who imitates creation, thus reflecting the power of the Creator, and in the process, like the moon, becomes an intermediary and a type of power unto himself.





## Vestido de verano amarillo y azul

1994

Acrílico sobre lienzo

142,2 x 77,5 cm

Se puede relacionar Vestido de verano amarillo y azul con Mujer y lavabo I y II, ya que esta pintura es un trabajo conceptual plenamente desarrollado a partir de los descubrimientos técnicos derivados de aquellos estudios. Este cuadro es también una especie de lúdica prueba personal. Como tal, yo lo había subestimado de antemano, pero no fue un cuadro fácil de pintar.

La composición general proviene de una diapositiva en la que la modelo posa para mí. No es una pose original, de hecho la idea era pintar un cuadro al estilo de los retratos de finales del siglo XIX, pero en acrílico, utilizando mi recién descubierto método y en mi propio estilo. Se puede ver una mujer de pie como ésta en mil obras de ese período, pero mi idea surgió de dos cuadros de dos artistas famosos. Uno fue Whistler y el otro Picasso.

Whistler tiene muchos retratos de cuerpo entero, siempre con nombres abstractos como Armonía en rosa y gris o Sinfonía en blanco. Quizá ésta sea la razón de por qué le di un nombre así a mi cuadro. El amarillo y azul se refiere a los colores primarios que se mezclaron de una u otra forma con los demás colores empleados en el lienzo. La obra de la que mi cuadro toma algunos detalles se llama Armonía en gris y verde: la señorita Cicely Alexander. En general es la actitud y la pose de la mujer lo que capturé de este cuadro, aunque luego cambiaría de dirección.

La influencia de Picasso es diferente. Lo que me gustó de su obra fue su simplicidad. Su cuadro se llama Joven mujer con cesta de flores, de 1905. Me impresionó la manera en que la chica está emplazada en un entorno abstracto, un sencillo fondo en azul y beige-crema. El color de la figura me intrigó también, un blanco pálido salpicado de matices de azul y beige, los mismos colores del fondo.

Me gustan muchas cosas de Vestido de verano amarillo y azul: el fondo amarillo, el lienzo crudo expuesto en algunas zonas; los toques de espontaneidad, especialmente alrededor del rodapié del suelo y de las zapatillas chinas; los pétalos de la extraña planta; el ángulo del suelo. Una de las mayores dificultades fue el vestido, ya que su estampado floral fue una creación original. El vestido real tenía flores en su estampado, pero no éstas. Conseguir el efecto final fue una labor ardua y tediosa. También dediqué mucho tiempo al rostro. Quise crear un tipo de expresión que impactara y que se recordara tras haberla visto. Una expresión traviesa y feliz mezclada con una expresión ligeramente siniestra, quizás demasiado feliz, de ojos quizás excesivamente brillantes. Algo ambiguo, en la línea de la Mona Lisa. Los duros trazos de sus facciones mantienen el equilibrio en el cuadro. Es decir, las atrevidas líneas de la cara y el cuello conectan con las crudas líneas de los tobillos y unen la parte superior con la inferior en este esquema vertical, al mismo tiempo que delimitan y exponen el vestido veraniego al espectador. El codo de ese brazo en jarras ayuda a conseguir un sentido de la perspectiva más pronunciado y contribuye a estabilizar las diferencias entre los distintos ángulos del cuadro.

## Yellow and blue summer dress

1994

Acrylic on canvas

142,2 x 77,5 cm

Yellow and blue summer dress can be linked to the Woman and sink paintings as it was a refinement of things discovered from those studies put to practice in a full-fledged conceptual work. It was also painted as a kind of personal, playful test for myself. It wasn't an easy painting to do and I certainly, by far, underestimated it.

The general composition for the work comes from a slide I took in which I positioned the model. It's not a novel pose, and in fact, the whole idea was to paint a kind of late nineteenth century type portrait painting, but in acrylics, using the new found skills and in my own manner. It's possible to view a standing woman like this in a thousand works from that period, but my idea sprang directly from seeing two prints of two paintings by two famous artists. One was Whistler and the other Picasso.

Whistler has many full-length portrait paintings, always named abstractly, as in Harmony in pink and grey or Symphony in white. That's why I probably named this work as I did. The "yellow and blue" of the title refers to the primary colours which were mixed, one way or another, with all the other colours used in the painting. The work from which my painting derived pieces is called Harmony in grey and green: Miss Cicely Alexander. For the most part it's the woman's stance and basic pose which I gleaned from this work, though I chose to reverse its direction.

The Picasso influence is different. What I liked about his work was its simplicity. His painting is called Young girl with a basket of flowers and is dated 1905. I was impressed by the way he stuck a nude girl in a non-objective setting, just a blue and creamy-beige coloured background. The figure's colouring also intrigued me, a pale white infused with tones from the two patches of blue and beige.

I like many things about this work: the yellow background; the exposed canvas; the spontaneous touches, especially around the floor moulding and the Chinese shoes; the petals of the strange plant; the angle of the floor. One of the most difficult things to do was the dress, as its flower design was a total fabrication. The original dress did have printed flowers upon it, but these are not them. To get the scheme right was a tedious and laborious exercise. I also put a lot of time into the face. I wanted to create a type of countenance that would hit you and that you would remember. A mischievous and happy expression merged with a slightly sinister, maybe too happy, too bright-eyed, quality. Something ambiguous; the Mona Lisa idea. The harsh lines of her features are what keeps the painting in balance. That is to say, the bold lines of the face and neck connect with the bold lines of the ankles and unites the upper part and the lower part of the vertical scheme while at the same time framing, and thus displaying, the summer dress to the viewer. The elbow of the bent arm helps to create a more pronounced sense of perspective and aids in stabilizing the different linear angles.





## El fracaso (El hijo pródigo)

1993

Acrílico sobre arpilla

94,8 x 134,5 cm

Este cuadro es a la vez una continuación de trabajos anteriores y lo que yo llamo una obra de transición. Su línea de horizonte tan alta y su formato general nos recuerda a Soldado inquisitivo, mientras que el extraño ángulo de perspectiva está relacionado con mis cuadros de paisajes más tempranos, en el sentido de que lo que se ve se puede percibir en perspectiva -como en la distancia- o como simples planos de color. La aplicación de la pintura es similar a la empleada en Mujer andaluza . Y hasta aquí la contribución de mis trabajos anteriores, el resto es atrevido e innovador . Hay simplicidad absoluta por una parte, y por otra un mayor sentido de abstracción.

La idea para esta pintura procede, por supuesto, de la parábola bíblica. Yo quise enfatizar la figura del hijo que vuelve a casa, no tanto la del padre que perdona. En la historia, el fracasado hijo vuelve sólo después de haber dilapidado su parte de la herencia y haber quedado reducido a cuidador de cerdos en las tierras de otro, donde desearía comer la bazofia que comen los cerdos, pero nadie le da permiso para hacerlo. Es entonces cuando se da cuenta de que incluso los criados de su padre -a los que no les falta el pan en abundancia- están en mejor situación que la suya. En ese momento se arrepiente y decide volver a casa.

Tras leer el relato bíblico, este fue el curso de mis pensamientos: El hijo vuelve y admite que ha obrado mal sólo porque ha fracasado -ha malgastado su parte de la herencia paterna en locuras y extravagancias-. Si tuviera los medios para ello, aún seguiría pecando. No regresa al hogar por razones pías ni se arrepiente de corazón de sus fechorías, sino que va a casa de su padre por pura necesidad y porque es lo más práctico. Creo que este aspecto le va mejor a la naturaleza humana, y por supuesto es más patético. Para mí él representa el estereotipo del fracasado que mediante artimañas se las arregla para conseguir una segunda, tercera o cuarta oportunidad en la vida.

Pinté al hijo pródigo sin vestimenta alguna para acentuar la idea de que lo ha perdido todo. La elección del color amarillo obedece al deseo de darle a la figura un aspecto enfermizo. Las líneas de contorno azules quieren sugerir la propia tristeza emocional del hijo, mientras que los toques de rojo y ocre lo relacionan con la tierra, en la que se revolcó con los cerdos, literal y metafóricamente, siendo sus vicios la causa de su apurada situación. Está situado en las inmediaciones de su barrio, y el espectador lo observa mientras lo ve arrastrarse en dirección al hogar paterno. Nosotros, los espectadores, somos también sus vecinos y lo contemplamos al pasar, extrayendo nuestras propias conclusiones. A sus espaldas hay gente que conoce la historia, se entienden sus caracteres por los gestos que hacen, y se comprende lo que piensan y sienten.

## The failure (The prodigal son)

1993

Acrylic on burlap

94,8 x 134,5 cm

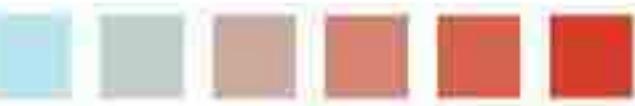
This painting is both a carry-over of previous works and what I call a stepping-stone piece. Its very high horizontal line and general format is reminiscent of Questioning soldier while the odd perspective angle relates to my earlier landscape paintings in that the view can be thought of as in perspective -one of distance- or looked upon as flat planes of colour. The handling of the paint is similar to that used in Andalusian woman. But this is as far as the contribution from earlier works goes and the rest is groundbreaking and new. There's a stark simplicity on the one hand, along with a greater sense of abstraction on the other.

The idea for this painting, of course, came from the biblical parable. Yet it was my intention to emphasize the returning son, not the forgiving father. In the story the wastrel boy returns only after he has squandered all of his inheritance and is left to feed swine in another person's fields, where he yearns to eat the husks meant for the pigs, only no one offers him this permission. Here he "comes to himself", thinking how much better off even his father's servants are -having bread in abundance- than he is. At this point he repents and decides to go home.

Upon reading the narrative for myself, my thoughts ran something like this: The son returns and admits to wrong doing only because he has failed -he's wasted his portion of his inheritance through extravagant folly- yet if he still had the means to do so, he'd still be sinning. He doesn't return home for pious reasons nor does he truly repent his misdeeds but goes home with the idea of humbling himself before his father out of pure necessity, and, practicality. I think that's more in keeping with human nature, and, of course, more pathetic. To me he represents that stereotypic failure who somehow always manages to wheedle his way back to win a second, third, or fourth chance at life.

I painted him without a stitch of clothing as to enhance the idea of him having lost everything. The choice of the yellow colour was to create a sickly, unhealthy effect. The blue outlines are to convey the prodigal's own emotional "blues" while with the bits of red and ochre I wanted him to relate to the earth, to be associated with having wallowed with the pigs, literally and metaphorically, his vices being the reason for his predicament. He's placed somewhere within the limits of his neighbourhood and the viewer watches him go by as he plods his way home. We, the spectators, make up part of the townsfolk and contemplate his form as he passes, drawing our own conclusions. Behind his back are people that know his story, you understand their characters by the gestures they make, and you comprehend what it is that they have to say.





## 2 Hartington Park

1995

Acrílico sobre lienzo

127 x 100 cm

2 Hartington Park es la dirección de una vieja casa victoriana en Bristol, Inglaterra, donde pasé ocho meses tan felices como introspectivos. Era un ático, y, en realidad, este cuadro iba a ser el primero de una serie sobre diferentes vistas desde las muchas buhardillas en las que he tenido el placer de vivir a lo largo de mis años de vagabundo. La idea general era simple: que vivir en un ático suele conllevar una interesante perspectiva de los tejados, de los árboles, de las calles, además de unas vistas diáfanas del cielo y/o de los inmensos espacios sin habitar. Una vista preciosa, o más probablemente, una vista horrorosa que a medida que pasa el tiempo se va haciendo más interesante cuanto más la contemplas y llega a ser una "especie" de vista preciosa. Una escena que invita a la reflexión.

2 Hartington Park es una escena para meditar, puede que fantasiosa. Recuerdo sentirme embelesado por las bocas de chimenea en esta parte de Inglaterra, tan parecidas a las piezas de ajedrez, o a las coronas de los reyes, o a los mismos reyes y reinas, y por la piedra y los ladrillos en las casas, y por los aleros y la pizarra de los tejados. He reflejado algunos de esos parecidos e impresiones en este lienzo. Sin embargo, la idea específica que subyace bajo este trabajo es de una naturaleza más psicológica que material, pues he intentado contar algo sobre la persona que vive en ese ático (en inglés, la palabra ático es una metáfora que designa el sitio donde tiene lugar la actividad mental de alguien), lo que ve en el exterior y cómo ve el interior, interior que se refiere al interior de su propio estado mental, en este caso, por supuesto, el mío.

Aunque no tenía ninguna influencia preconcebida en mi cabeza cuando empecé esta obra, a medida que iba aplicando los colores se me hizo evidente que mi ojo mental establecía un paralelismo con el trabajo de otros artistas, en concreto con la celebrada Habitación en Arles de Van Gogh. Ya sé que desde el punto de vista visual 2 Hartington Park no tiene nada en común con dicho cuadro -un dormitorio cerrado con un primer plano vacío y con una ventana a medio abrir pero sin ofrecer ninguna vista- pero aun así hay una forma de expresión que encuentro parecida. Quizás sean las líneas del dibujo (las de las cortinas, por ejemplo), o el modo en que los artículos de tocador reposan en la cómoda, así como la propia cómoda. Siento que se puede sentir y entender una cierta introspección. Una soledad aceptada, un elemento de desastre siniestro, una melancolía y un sentimiento estoico de recuperación y resignación. En el lienzo las ventanas no reflejan nada, ni tampoco lo hace el espejo. Son vacíos misteriosos. La escena exterior tiene cosas que ver, pero lo que vemos también nos deja vacíos, incapaces de comprender. Es este vacío y esta incomprendión lo que nos mantiene alienados y eternamente solos, expectantes.

Como en todas mis pinturas, son de gran importancia la composición y el sentido del color, cómo ese color se encierra dentro de las líneas, y cómo esas líneas hacen que las formas se desarrollen y se relacionen entre sí. Me gustan los colores de este lienzo. La vista exterior es más "normal" en sus matices, mientras que la interior es "anormal", debido principalmente a la pared amarillo-verdosa. Ello contribuye a conseguir el efecto diferencial entre el mundo exterior -material, natural- y el interior -nuestra psique personal-.

Sólo como curiosidad: éste es uno de mis pocos cuadros en los que la naturaleza está ausente. A excepción del cielo, todo ha sido hecho por el hombre. Sea como fuere, he intentado impregnar las formas de una naturaleza orgánica, he tratado de imprimirlas espíritu.

## 2 Hartington Park

1995

Acrylic on canvas

127 x 100 cm

2 Hartington Park is the address of an old Victorian house in Bristol, England, where I spent a happy though introspective period of eight months. It was an attic apartment, and in fact, this painting was to be the first of a series of paintings dealing with various views from the many garrets I have had the pleasure to live in during my vagabond years. The general idea was simple enough: that living in an attic leads to, normally, an interesting perspective over rooftops, above the trees and highways, and, usually, unumbered vistas of sky and/or unpeopled open land. A pretty view, or more than likely, an ugly view, which becomes more interesting over time and contemplation and turns into a "type" of pretty view. A thoughtful scene.

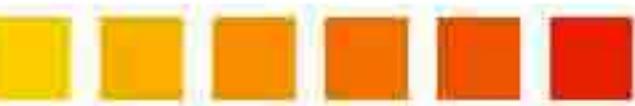
2 Hartington Park is a type of thoughtful scene, even a fantastic one. I can remember being delighted by the chimney pots from this particular area of England, so much like chess pieces, or crowns of kings, or like the kings and queens themselves, and by the stone and brick work of the houses, by the eaves and slate roofs. I've recorded some of these similarities and impressions here. However, the specific idea behind this work is one of a more psychological nature than material, as I've tried to tell something about the person who lives in the attic (attic easily becoming a play on words for a person's mental activity), what he sees outside the window and how he views the inside, inside also referring to the inside of his own mental state, in this case, of course, my mental state.

Although I had no preconceived influences in my head when I began this work, as I started applying the colours it became obvious to me that my mind's eye subconsciously paralleled others' work, notably Van Gogh's celebrated Vincent's room in Arles. I know visually 2 Hartington Park holds nothing in common with this painting -an enclosed bedroom with an empty foreground and a window slightly opened but without a view-, yet there's a certain manner of expression that I find similar. Perhaps it's the drawn lines (those that make up the curtains, for example) or the way the items wait on the vanity, as well as the vanity itself. I feel that a certain introspection can be felt, understood. An accepted solitude, a loneliness, an element of sinister foreboding, a melancholy and stoic sense of resilience and resignation. In the painting the windows reflect nothing, neither does the mirror. They're mysterious blanks. The view outside has things to see yet what we see also leaves us blank, uncomprehending. It's this blank, incomprehension that keeps us alienated and perpetually alone, waiting.

As in all my paintings, composition and sense of colour and how that colour is contained within lines and how these lines cause the shapes to form and relate are of great importance. I like the colours in this painting. The outside view is more "normal" in its hues, while the interior, due mainly to the greenish-yellow wall, is more "abnormal". This adds to the effect concerning the difference between the outside -material, natural world- and the inside -our personal psych-.

On a curious note: This is one of the few paintings of mine in which nature is absent. Except for the sky, everything is man-made. Be that as it may, I've attempted to instil the forms with an organic nature, I've tried to impregnate them with spirit.





## El sueño de Michael

1996

Acrílico sobre lienzo

182 x 132 cm

A la idea para este cuadro le di vueltas en mi cabeza durante más de medio año antes de empezar a trabajar físicamente en él. Recuerdo estar sentado en cualquier cafetería intentando proyectar la imagen mental que tenía de él sobre los escaparates de las tiendas, tratando de hacerme una idea de cuál tenía que ser su tamaño. Desde el principio lo concebí como una obra maestra.

Este lienzo surgió de una manera circunstancial. Por aquel entonces, después de pasar unos cinco años trabajando en tres tipos diferentes de pinturas (paisajes como en Atardecer en St. Mondrier y Salida de la luna en St. Mondrier, escenas como en El hijo pródigo y La proposición, y lo que yo llamo retratos simulados como en Vestido de verano amarillo y azul y Mujer andaluza), llevaba algún tiempo rumiando la idea de cómo reunir todos estos tipos en un mismo trabajo, creando una acumulación de todas las técnicas y todos los estilos que había utilizado hasta ese momento, con la esperanza de ponerles un final y cerrar el libro en esta fase de mi desarrollo, y al mismo tiempo sentirme libre para subir otro peldaño en mi escalera artística. En aquellos días un buen amigo mío, Michael, al que no veía desde hacía muchos años, me hizo una visita. Una mañana, al entrar en el salón de mi casa, le vi de pie observando un cuadro mío titulado Mujer en sofá. Le gustaba muchísimo. De hecho, le gustó tanto que me encargó que le pintara a él un cuadro parecido.

Mi idea inicial fue simple: un simulacro de retrato de él con su novia en un espacio interior. Durante el tiempo que duró su visita tomé diversas fotos y diapositivas de los dos juntos para utilizar como referencia posteriormente. Sin embargo, cuando se marcharon y yo empecé a madurar la idea inicial, me di cuenta de que se trataba de la oportunidad que estaba buscando y que este cuadro sería la manera ideal de ponerle punto y final a esa etapa de mi creatividad visual.

Me llevó diez meses terminar esta pintura. Realicé cinco dibujos preliminares sólo del arlequín, y tardé dos semanas en dibujar toda la composición en el lienzo. Me resulta del todo imposible escribir aquí una sinopsis apropiada, pues es un cuadro demasiado complejo y enrevesado. Básicamente, representa la historia de Michael tal y como yo la conocía hasta entonces mediante el uso de imágenes simbólicas y oscuras referencias. En realidad se trata de cinco pinturas en una, dividida horizontalmente en tres partes y teniendo como punto de unión los colores y las líneas negras que a veces se superponen, así como el uso de motivos animales, los cuales son representaciones simbólicas de la personalidad del protagonista y al mismo tiempo referencias a lugares geográficos y estados espirituales determinados. Toda la intención simbólica del cuadro, que es sustancial, posee cuatro significados diferentes. Está el significado geográfico, el significado de la experiencia personal, y un significado conceptual universal, todos los cuales se relacionan de alguna manera con el personaje de Michael. El cuarto significado es el del espectador, quien estructurará la pintura de modo único y personal y encontrará su propio significado a las imágenes simbólicas dependiendo de sus propias experiencias y de su propio estado mental.

La idea principal de este cuadro gira en torno a la noción del tiempo y la memoria y su relación con el momento presente y todo aquello que dota a este momento presente de significado, y también trata de la rapidez con la que ese mismo momento se convierte en pasado tan pronto como tiene lugar. Asimismo se centra en el hecho de que todo lo que ocurre es percibido de manera diferente por cada individuo, y que la memoria, pasado el tiempo, lo distorsiona, lo idealiza, le añade y le quita detalles, es vaga o lúcida, y, al fin, como un sueño. Que nuestras vidas y nuestros deseos dependen de nuestros recuerdos, que son y han sido nuestros sueños.

## Michael's dream

1996

Acrylic on canvas

182 x 132 cm

I carried the idea for this painting around in my head for over half a year before I actually began to physically work on it. I remember how I would sit at cafés and try to project the mental image I had of it onto the various shop windows in order to get an idea of what its size should be. From the start I considered it to be a masterwork.

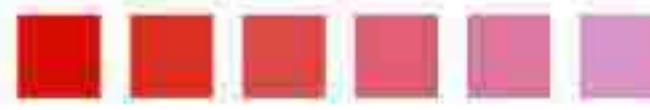
It was a canvas that came about purely by circumstance. At the time, having spent about five years working on three distinct types of paintings (those types being "landscape" paintings as seen in the Sunset and Moonrise canvases; "scenes" like those represented by The failure and The proposal; and what I call "mock portraits", like the Yellow and blue summer dress and the Andalusian woman), I had been churning over the thought of how I could take these types and unite them within one work, creating an accumulation of all the techniques and styles I had used thus far, in the hopes of putting a cap on them and closing the book on this stage of my development, while with the same stroke being left free to climb up another rung of my artistic ladder. At this same time a very close friend of mine, Michael, who I hadn't seen in many years, happened to pay me a visit. One day, entering the living-room, I came upon him standing in front of a painting I had hung called Woman on sofa. He liked it very much. In fact, he liked it so much that he commissioned me to paint something similar for him.

At first the idea was quite simple. A "mock portrait" of him and his current girlfriend within an interior setting. During his stay I took various photos and slides of them together to use as later references. However, after he had gone and I began to think over the initial idea, I saw that this was the opportunity I was looking for and that this painting was an ideal way to finalize the latest phase of my visual creativity.

It took me ten months to complete this painting. I made five preliminary drawings of the harlequin figure alone and it took two weeks just to get the composition drawn on the prepared canvas. It's quite impossible for me to write a proper synopsis of it here as it's far too complex and convoluted. Essentially, it represents Michael's history as I knew it up to that point in time through the use of symbolic images and obscure references. It's really five paintings in one, divided horizontally in three parts and kept together by colours and black lines which at times intersect one another, and by the use of animal motifs, which are symbolic representations of the protagonist's personality as well as references to geographical places and spiritual states of mind. All the symbolic intent in the painting, which is substantial, can be considered in this manner, as having four different significances. There's the geographical significance, a personal experience significance, and a universal concept significance, which are all somehow related to the character of Michael. The fourth significance is that of the viewer, who will piece together the painting in a personal and unique way and come up with a meaning for the symbolic images that will depend on his own experiences and the state of his own mind.

The main idea that this painting deals with revolves around the notion of time and memory, and its relationship to the present moment and all that makes that moment meaningful, as well as how quickly the moment itself becomes part of the past as soon as it happens. It also focuses on the fact that events are perceived differently depending on the individual, and that memory, over time, distorts, romanticizes, adds details or subtracts them, is vague or lucid, and, later, like a dream. That our lives and our desires depend on our memories, which are, and have been, our dreams.





### Mujer, libro y lecho

1999

Acrílico sobre lienzo

50 x 91 cm

Este cuadro no fue nada complicado, lo pinté por puro placer. Yo lo llamo "mi cuadro Matisse", no sólo por la similitud que comparte con muchas de las figuras femeninas retratadas por el maestro francés, sino también porque fue creado con la única intención de ser una pieza decorativa. Lo pinté específicamente para ser colgado en una pared de mi dormitorio. Encaja con el mobiliario y, al igual que la obra de Matisse, desprende una sensación de apacible y feliz tranquilidad. Está construido sobre el contraste y las armonías de los colores primarios y secundarios. El único concepto intelectual tras este lienzo es mi deseo de que reflejara los tres requisitos que yo considero necesarios para un dormitorio y mis tres actividades favoritas que los acompañan, esto es, que sea un lugar silencioso y confortable en el que disfrutar del sueño, un refugio acogedor en el que uno participa del sexo, y un intemporal lugar de retiro en el que leer. Por supuesto, no necesariamente en ese orden. Ni que decir tiene que si nuestra compañera de cama comparte con nosotros las mismas premisas respecto a este sagrado espacio, mejor que mejor.

Esta obra está sobrecargada hacia un lado, en el que la ventana, las almohadas, el borde de la cama, el libro abierto y la parte superior de la figura femenina crean diversos ángulos que rompen la línea horizontal del cuadro. Todo este "peso" y ajetreo de líneas se mantiene en equilibrio gracias al color rojo de la almohada grande, así como a sus rayas negras verticales. Un dato interesante es que el diseño de las almohadas rojas deriva de un conocido chaquetón canadiense conocido como abrigo Hudson Bay. Los bordes de las almohadas con el dibujo de estrellas que hay detrás de la cabeza de la mujer se han usado para crear un ángulo invertido que tiene la misión de invitar a la mirada del espectador a abandonar el cuadro.

### Woman, book and bed

1999

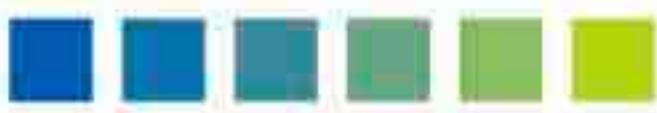
Acrylic on canvas

50 x 91 cm

This was an easy-going, painted-for-pure-pleasure canvas. I call it "my Matisse painting", not only because of the similarities it shares with many of the female figures drawn by the French master but also because it was created solely to serve as a decorative piece. I specifically painted it to hang on the wall of my bedroom. It goes with the furniture, and like Matisse's work, gives off a glow of peaceful and happy tranquility. It's built upon the contrast and harmonies of primary and secondary colours. The only intellectual concept behind it is that I wanted it to reflect the three requisites which I consider necessary of a bedroom and my three favourite activities which accompany them, i.e. to be a quiet, comfortable place to enjoy sleep; a welcoming refuge where one participates in sex; and a timeless haven in which to read. Of course, not necessarily in that order. Needless to say, if your bedfellow is one who also harbours the same inclinations regarding this inner sanctum, all the better.

The painting is overloaded on one side, where the window, pillows, the edge of the bed and the open book and upper part of the female figure create diverse angles that break up the horizontal of the picture. All this "weight" and busyness of lines is kept in balance by the use of the colour red that covers the large pillow, as well as the black vertical stripes upon it. An interesting note is that the design of the red pillows derives from a well-known Canadian winter jacket known as a Hudson Bay coat. The edges of the pillows with the star pattern behind the figure's head are contrived to create an inverted angle which is utilized to invite the viewer's gaze to exit the painting.





## Adán y Eva

2001

Acrílico sobre lienzo

106 x 70 cm

Este es el primer lienzo de mi serie sobre Adán y Eva. La serie comprende diecisésis pinturas, todas las cuales fueron primero visiones e ideas preconcebidas que luego serían llevadas al papel. Más tarde, una vez que tuve terminados los bocetos de las diecisésis obras, construí todos los bastidores y coloqué todos los lienzos, tarea que me llevó alrededor de una semana. Luego, tardé otras dos semanas en hacer los dibujos preliminares, aplicando mi técnica de carboncillo, tiza de colores y gesso. Después, empecé a trabajar en los cuadros (con los que aún continúo) de uno en uno.

Mi estímulo para el proyecto Adán y Eva comenzó con mi lectura del primer Libro de Moisés, el Génesis. La razón por la que lo leí está directamente relacionada con la pintura El hijo pródigo. Tras leer esa parábola y haberme dado cuenta de que mi punto de vista variaba con respecto al que siempre había tenido al oír la historia contada por alguien, pensé que lo mejor sería leer la Biblia por mí mismo, que quizás este ejercicio de lectura me ofrecería nuevas interpretaciones sobre las viejas historias. El Génesis, por supuesto, es la primera historia con la que uno se encuentra.

Tomé el motivo para este lienzo de un antiguo trabajo mural (hoy desaparecido) que llevé a cabo en 1981, titulado La Madre Tierra, el cual me pareció también en su momento una pintura sobre la expulsión del Paraíso. Teniendo en cuenta este hecho, se puede entender fácilmente cómo la idea para una serie sobre Adán y Eva fue creciendo en mí y alentó mi ya de por sí susceptible disposición. Ésta fue la primera pintura en la que decidí trabajar porque ya me era familiar, o sea, como lo que pretendía era evolucionar y pintar las escenas de un modo innovador y diferente, preferí ocuparme primero de los cuadros para los que yo pensaba que estaba preparado, y continuar progresivamente hacia los más difíciles a medida que mi técnica progresaba. Ésta es la razón por la que los cuadros no han sido pintados por orden cronológico, sino por orden de complejidad. Adán y Eva fue un buen cuadro por el que empezar, ya que es emblemático de la historia bíblica y contiene los principales ingredientes de la antigua narrativa.

A primera vista parece una simple escena de dos amantes abrazándose, pero si se escudriña un poco se ve que significa algo más. Se juega con la idea de la creación de Eva: mientras Adán está extasiado, Dios está formando a Eva a partir de Adán. Dios está representado por esa forma roja parecida a un guante que flota sobre ellos y los acaricia a ambos. La forma es de color rojo porque representa la fuerza viva de la sangre y la pasión humana que estas dos criaturas, como padres del resto de criaturas, transmitirán genéticamente. La mano de Dios también se puede interpretar como un pájaro que se aleja volando. Usé esta analogía con la esperanza de reflejar lo efímero de esos éxtasis espirituales. Eva es de color verde porque es un derivado de Adán. Se halla en estado de transición, y sin embargo su rostro ya parece mostrar cierta expresión de arroamiento. Adán es verde porque él es el primer brote de la humanidad. A su derecha se encuentra el Árbol de la Vida, o del Bien y del Mal, como se prefiera, y la pequeña forma anaranjada detrás de Eva representa a la serpiente, cuyo cuerpo enroscado se pierde fuera del lienzo.

## Adam and Eve

2001

Acrylic on canvas

106 x 70 cm

This was the first canvas of my Adam and Eve series to receive paint. The series itself is made up of sixteen works, all of which were preconceived visions and ideas prior to putting them down on paper. Later, once I had the sketches for all sixteen of them worked out, I constructed wood frames for each one and then stretched the canvas over them, which took up a period of about a week. It took another two weeks for me to get all the compositions drawn upon them, using my charcoal, coloured chalk and gesso technique. After that I slowly worked on them (and continue to do so) one painting at a time.

The stimulation for the overall concept was initiated by my having read the first book of Moses, called Genesis. The reason I read this in the first place is directly linked with The Prodigal Son painting. After having read that parable and seeing how I gained a different point of view from what I had previously gathered from mere hearsay, I thought it might behove me to read the Bible for myself, that maybe the exercise would open up some new interpretations of the old stories for me. Genesis, of course, is the first story you come upon.

The motif for this painting was taken from an earlier mural work of mine (no longer in existence) dated 1981, which I had titled Mother Earth but which I also thought of as an expulsion from paradise painting. With this one fact alone one can easily see how the idea for an Adam and Eve series naturally cultivated in me and animated an already susceptible frame of mind. This was the first painting I chose to work on because it was already familiar to me, that is to say, because I was looking to evolve and to paint the scenes in a new and different manner, I preferred to take on the canvases which I thought I could do justice to first, working my way up to the more difficult ones as I technically progressed. This is the reason why the works haven't been painted in their chronological order but in the order of their complexity. It was a good painting to start off with as it's emblematic of the biblical story, containing all the main ingredients of the ancient narrative.

At first glance it looks like a simple embracing lovers theme, but on closer inspection one gathers that it probably means something else. It plays with the idea of the creation of Eve: While Adam is entranced, Eve is being taken from him and formed by God, God being represented here by the red glove-like shape which hovers above and caresses both of them. The shape is red as it's meant to represent the life force of blood and also human passion, which these two creations, being the supposed parents of all the rest, will genetically pass on. The hand of God can also be seen as resembling a bird winging away in flight. I used this analogy in the hopes of conveying the sense of how fleeting these touches of spiritual ecstasies are. Eve is painted in a tone of green because she's a derivative of Adam. She's in a state of transition yet her incomplete face seems to express a sense of rapture. Adam's green because he's the first shoot of mankind. To his right is the tree of life, or of good and bad, whichever you choose, and the small orange form behind Eve represents the serpent, whose coiled body falls out of the picture frame.





## Árboles angustiados en el Edén

2001

Acrílico sobre lienzo

120 x 79 cm

Esta composición, al igual que Adán y Eva, fue tomada del mural de 1981, inexistente en la actualidad. Por supuesto aquí está pintada de forma diferente y se han producido pequeños cambios y adiciones, posiblemente porque cuando la pinté la primera vez fue algo que me llegaba de forma rápida e intuitiva conforme la iba plasmando en la pared, mientras que en esta ocasión ha sido recreada en el lienzo tras un largo proceso de reflexión consciente sobre cómo y por qué está relacionada con el tema de Adán y Eva. Cronológicamente se refiere al momento posterior a cuando Adán y Eva comen el fruto del Árbol del Conocimiento, el Árbol del Bien y del Mal. Una vez cometido el pecado de desobediencia, la gravedad del delito es comprendida y reflejada por la naturaleza. El follaje se ha encendido y las copas de los árboles se han tornado rojas, como dando la voz de alarma. Los troncos están angustiados, entristecidos y abrumados por la situación. Sus raíces son como manos hurgando en un lecho pantanoso, intentando agarrarse a la tierra por miedo a las consecuencias. La verde montaña que se ve a través de los árboles tiembla y se agita con un movimiento espasmódico. Los nenúfares parecen moverse escurridizamente buscando protección entre las raíces de los árboles. Las flores de la esquina están pasmadas, incluso tres de ellas parecen haberse desmayado.

Saturé este lienzo con un rico azul cobalto, y a pesar de que se distinguen claramente un plano cercano y uno más lejano, ambos tienden a fusionarse en un espacio continuo, lo cual otorga a la composición una sensación como de estar flotando. Quise con esto conseguir una atmósfera acuática y a la vez sumergida en una luz crepuscular, como haciendo alusión a lo que vendría muchas generaciones más tarde, es decir, el Diluvio Universal, cuando todo ser viviente sería eliminado a excepción de Noé, su familia, y los animales del Arca.

Por definición, pintar ideas es una tarea psicológica. Es por eso por lo que muchos de mis cuadros contienen referencias extrañas, esotéricas, simbolismos inventados por mí mismo, e irónicas y eclécticas asociaciones. Tómense como ejemplo los nenúfares en esta pintura. Elegí esta planta porque su flor es sagrada en muchas religiones orientales, religiones que difieren ampliamente del judaísmo y el cristianismo occidental. Dichas plantas flotan y las arrastra la corriente. El pecado no existe para ellas. Representan valores opuestos a los defendidos por las ideologías occidentales. La flor del nenúfar también es conocida como flor de loto, y de esa nomenclatura hay un salto muy pequeño, en mi mente, hasta el comedor de loto. Esa es la comparación oculta: Adán y Eva, al contrario que los comedores de loto de la fábula, un pueblo que vive en un estado perpetuo de bendito olvido, nunca olvidarán el jardín del Edén, y su raza está condenada a languidecer de deseo por volver al Paraíso.

A decir verdad, no creo que sea de importancia para el espectador conocer todas las implicaciones personales y psicológicas del artista para poder disfrutar de su arte. Lo referido en párrafos anteriores tiene el único propósito de permitir al espectador echar un vistazo al camino tan complicado (y a menudo inexplicable) por el que viaja la creatividad, y subrayar el hecho de que a menudo hay mucho más de lo que el ojo percibe detrás de todo aquello que se denomina trabajo artístico. Por otro lado, soy de la opinión de que una obra de arte se enriquece con esta reflexión consciente o subconsciente del artista, que es ella el ingrediente esencial que hace posible que una sencilla representación banal se transforme en una absorbente y llena de significado manifestación artística de autoexpresión. También creo que el espectador tiene la capacidad de comprender subliminalmente toda esta corriente trascendental, por lo cual se siente atraído e intrigado por una determinada obra.

## Anguished trees of Eden

2001

Acrylic on canvas

120 x 79 cm

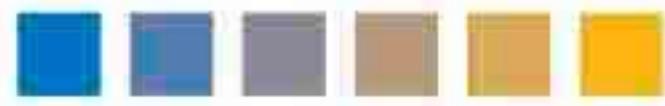
This composition, like Adam and Eve before it, was taken from the lost 1981 mural painting. Of course here it's painted differently and there are many minor changes and additions made to it, possibly because when it was first painted it came swiftly and intuitively to me as I worked directly upon the wall, while here it has been recreated on canvas after much thought and conscientious reflection as to how and why it relates to my Adam and Eve theme. Chronologically it refers to the time directly after Eve and Adam eat the fruit from the tree of knowledge, the tree of right and wrong. Having committed the sin of disobeying the law, the gravity of the crime is immediately understood and felt by nature. The foliage has burst into flames and the treetops are burning red, as if shouting an alarm. The trunks of the trees are in anguish, saddened and astonished by the event. Their roots are like hands digging into the watery bed, trying to hold onto the earth for fear of the consequences. The green mountain, which is seen through the trunks of the trees, trembles and shakes with spasmodic movement. The water lilies seem to scurry for cover and seek protection among the roots of the trees. The flowers in the bottom corner are awe-struck, three even seem to have fainted.

I saturated this canvas with a rich cobalt blue colour, and even though there's a definite foreground and background to the composition, they tend to fuse together and unite to form one continual space, which gives the imagery a floating sensation. This was done to produce an aquatic atmosphere and one submerged in twilight, as it was meant to serve as an allusion to what is to come many generations later, namely, the deluge, when all flesh on the earth will be eliminated, except for the family of Noah and those animals within the ark.

By definition, the painting of ideas is a psychological undertaking. For that reason, many of my works contain odd, abstruse references, personally invented symbolisms, and ironic, often tongue-in-cheek, eclectic associations. Take the water lilies in this painting for instance. I chose this flower because it is sacred to many Oriental religions, religions vastly different from Judaism and Western Christianity. These flowers drift and go along with the flow. Sin does not exist for them. They represent the values opposite of those contained within Western ideologies. The water lily is also known as a lotus blossom, and from that nomenclature it's a short jump, in my mind, to lotus-eater. That's the hidden comparison: Adam and Eve, unlike the fabled lotus-eaters, a people who live in a perpetual state of blissful forgetfulness, will never forget the garden, and their race will always be pining away, wanting to get back to Paradise.

In all truth, I don't think it's important for the viewer to know all the personal and psychological implications of the artist in order to enjoy his work of art. I only mentioned the above with the purpose of letting the spectator glimpse the complicated (and oftentimes inexplicable) path that creativity travels, and to underline the fact that there's usually a whole lot more than meets the eye to anything categorized as an artistic work. On the other hand, I do believe that a work of art is enhanced by all this conscious/subconscious input from the artist, that it's the essential ingredient that helps to transform the piece in the first place from a mere banal representation or design into a meaningful and engrossing artistic manifestation of self-expression. I also believe that the viewer has the capability of subliminally "comprehending" all this transcendental undercurrent, and for that reason, is drawn to and intrigued by a given work.





## Adán y Eva suben la montaña

2003

Acrílico sobre lienzo

90 x 130 cm

No se molesten en buscar este episodio en su Biblia estándar, porque no está ahí. Proviene de un volumen titulado Los libros perdidos del Edén, escritos que datan en su mayor parte de entre 200 B.C. y 100 A.D. y que nunca fueron incluidos en ninguna recopilación autorizada de las Escrituras. La historia es una especie de continuación del Génesis original, y trata de las desgracias de Adán y Eva y sus descendientes hasta el nacimiento de Noé. Gran parte del relato gira en torno a una montaña. Es bastante típico. Todos los mitos antiguos tienen una Montaña Sagrada. El Fuji, el Olimpo, el monte donde Moisés habla con Dios, y, en realidad, casi todos los montes o picos más altos de un país poseen una historia similar. Debe de tener algo que ver con la conciencia universal, o simplemente con el sentido común -si se quiere una buena recepción, hay que acercarse a la fuente-.

El origen de esta composición es una foto tomada en las costas de Nueva Escocia. Había dos figuras sentadas entre grandes rocas erosionadas que daban directamente al mar. En la historia, Adán y Eva suben la montaña para ver si pueden vislumbrar el Edén, por el que suspiran sin esperanza de alcanzarlo. Una vez en la cima comienzan a llorar, y Adán se siente al borde del suicidio. Al estar tan familiarizado con la imagen de la foto referida, cuando leí esta historia visualicé e identifiqué las rocas sobre el mar como la cima de la montaña de Adán y Eva. He retratado a la pareja justo en el momento en el que llegan a la cúspide tras una dura escalada de todo un día. Es el atardecer, el sol está muy bajo en el horizonte, por detrás de ellos y fuera del lienzo.

La composición de este cuadro sufrió múltiples alteraciones. La original contenía un vasto cielo azul en el que aparecían flotando dos guardianes angelicales a medio camino entre fantasmas y formas espermáticas, un mar azul que se fundía con el cielo en el horizonte, y las enormes y lisas rocas del primer plano, entre las que coloqué a las dos figuras principales. Más tarde añadí la costa en la distancia, la masa de tierra (lejos del Edén) y la tormenta/mano airada de Dios. Primero trabajé en el cielo, acercándome todo lo que pude a su colorido final, siendo el procedimiento empleado empezar por el plano más lejano para acercarme al más cercano, moviéndome de uno a otro sin parar, con algún toque aquí y allá, hasta conseguir el efecto deseado. Esta inicial aplicación de color al cielo es de primordial importancia para el cuadro, porque es la guía de luz para lo que sigue a continuación, y dicta y determina la riqueza, el tono y los matices del resto de los colores.

Me han dicho en alguna ocasión que esta pintura tiene una naturaleza erótica evidente, incluso alguien la llamó pornográfica. Pero eso es algo secundario y una cualidad evocada más por parte del espectador que por mí mismo. Se deriva de la manera en que se colocaron las figuras, se cruzaron los brazos de Eva y se pintó y expuso su vulva. No obstante, la idea primaria fue la de mostrar a Adán y Eva al final de su escalada, Adán ayudando a Eva, fatigada y desesperanzada, a recuperar el equilibrio. Pero también me gustan los efectos secundarios. Esas fuerzas subliminales. Es un ejemplo de la magia del arte.

## Adam and Eve climb the mountain

2003

Acrylic on canvas

90 x 130 cm

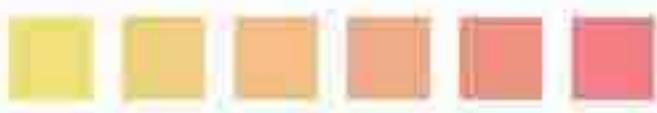
Don't bother looking for this episode of the Adam and Eve story in your standardized version of the bible because it won't be there. It came from a volume called The Forgotten Books Of Eden, writings which date, for the most part, from between 200B.C. and 100A.D., and which never found their way into any authorized compilation of the Scriptures. The story's somewhat of a sequel to the original Genesis tale and follows the misadventures of Adam and Eve and their offspring up until the birth of Noah. Much of the story revolves around a mountain. That's very typical. All ancient myths have a Holy Mount. There's Mt. Fuji, Mt. Olympus, the mountain where Moses talks with God, and, in fact, almost any highest hill or peak in any country has some such similar story connected to it. It must have something to do with universal consciousness, or maybe just common sense -if you want good reception, get closer to the source-.

The original starting point of the composition came from a photo taken off the coast of Nova Scotia. It consisted of two figures sitting amongst large, weather-worn outcroppings of rocks which overlooked the sea. In the story Adam and Eve climb the mountain in order to see if they can get a glimpse of Eden, which they hopelessly yearn for. Once upon the summit they begin to weep, and Adam is so downhearted that he's driven to suicide. Being so familiar with the image of the photo, when I read this excerpt, I mentally visualized and identified the outcropping rocks overlooking the sea as the summit of Adam and Eve's mountain. I've placed the couple just at that moment when they gain the top after a long day's, struggling journey upwards. The time of day is early evening, the sun very low on the horizon, behind them and out of the picture frame.

The composition of the painting went through many alterations. The original was made up of a vast blue sky in which sat two ghostly, angel-like spermatozoid guards, a blue sea that met and fused with the sky at the horizon line, and the large, smooth rocks in the foreground, among which I placed the two figures. Later on I added the far shore, the land mass (far off Eden) and the storm-cum-angry hand of God. I worked on the sky first, getting it as close as possible to its final colouring, the usual procedure being to start from the furthest background and making my way to the closest foreground, revolving in this motion, back to front back to front, with the occasional daub elsewhere, until the painting reaches its finality. This initial colouring of the sky is of paramount importance to the painting as it's used as the guide and light meter for everything that comes later and dictates and determines the richness, tone and hue of the rest of the colours.

I've been told that this painting has a very erotic nature to it, one person even called it pornographic. But that's all a secondary thing and a quality evoked more on the part of the viewer than by me, deriving from the way I positioned the figures, crossed Eve's forearms, and the manner in which I painted and displayed her vulva. The primary idea, however, was to show Adam and Eve at the end of their climb, with Adam supporting and helping a fatigued and despondent Eve to steady herself upon the summit. But I like secondary effect too. Those subliminal forces. It's an example of the magic of art.





## Un día en el Paraíso

2003

Acrílico sobre lienzo

106 x 145'5 cm

Guardados en una gran carpeta tenía algunos dibujos de lo que yo consideraba motivos sobre bañistas. Un buen día, mientras leía una de las múltiples traducciones de la historia sobre Adán y Eva, encontré una referencia que sugería que los progenitores de la raza humana sólo duraron un día en el Paraíso antes de ser expulsados. Esto me hizo pensar en el paraíso, en que si yo tuviera un único día para pasarlo en un lugar determinado, ¿dónde sería? Recordé mis dibujos de bañistas, y me decidí por la playa.

Esta playa en concreto fue diseñada a partir de una sección de costa que puede verse en Estepona. Claro está que cambié la formación de las rocas para intensificar y darle fuerza a la composición. En la escena real había una boya de señalización en la distancia, a la derecha de las rocas, boya que suprimí ya que, francamente, en tiempos de Adán y Eva, ¿para quién había que señalizar nada?

Mi tendencia es a considerar este lienzo una pintura alegre. Probablemente sea porque refleja mi propia experiencia real del verano junto al mar en una ciudad turística del Mediterráneo, y también debido a su esquema general de color. En el cuadro vemos a la pareja durante su único día de dicha, aún sin la mancha del pecado, inmaculados, sólo superados en su beatitud por Dios, con sus halos de santidad y disfrutando de su día en la playa, de forma natural y completamente relajados, totalmente ajenos a cualquier peligro o temor y absolutamente libres de culpa.

Es también una pintura engañosa. Tiene una apariencia sencilla cuando en realidad es un ejemplo de trabajo duro y complicado. Hubo que resolver numerosos problemas. La línea del horizonte se colocó a 1/8 del borde superior del lienzo. ¿Cómo conseguir algún tipo de perspectiva? ¿Cómo lograr que el agua tuviera la apariencia "perfecta", y que la espuma de las olas no rebasara el plano de las figuras y el resto del cuadro? ¿Cómo trabajar la arena, y cómo graduar el color para ganar una sensación de perspectiva? ¿Cómo "empujar" el brazo derecho del hombre hacia atrás y hacer que su brazo izquierdo apareciera por delante de su cuerpo sin colocarlo por delante del pie derecho de la mujer? ¿Cómo resolver el tema del trasero femenino y esa interminable pierna?

La pintura se divide en cinco planos horizontales "invisibles", cada uno alejándose del otro, y unidos todos por el color de la arena en primer plano y el color del cielo en la lejanía. La composición posee monumentalidad, no sólo por la presencia de las dos grandes figuras en primerísimo plano, sino también porque dichas figuras aparecen una frente a la otra de manera que se crea un inherente formato en X. Dicho formato contribuye a obtener profundidad en la perspectiva.

En este punto me gustaría mencionar las líneas negras. Nadie sabrá nunca el arduo trabajo, la concentración y el cariñoso cuidado que subyace en ellas. Pienso que son obras de arte en miniatura, como las líneas de la caligrafía árabe o los ideogramas chinos. Con esta pintura las líneas negras se han desarrollado ampliamente y han adquirido un significado más profundo. Desempeñan un papel muy importante en todas mis obras.

## A day in Paradise

2003

Acrylic on canvas

106 x 145'5 cm

I had some drawings tucked away in my portfolio of what I considered to be typical bather motifs. One day, while reading one of the various translations of the Adam and Eve story, I stumbled upon an inference which suggested that the progenitors of the human race only lasted one day in Paradise before they were cast outside its gates. This got me to thinking about paradise, and if I only had one day to spend it somewhere, where would that be? I remembered my bather drawings, and opted for the beach.

This particular beach was modeled after a section that can be viewed in the town of Estepona. I, of course, altered the rock formation in order to intensify and strengthen the composition. Originally there was a warning buoy off in the distance to the right of the rocks, which I took out because, frankly, in Adam and Eve's time, who was there to warn?

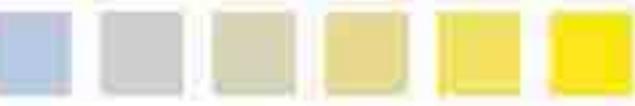
I tend to think of this work as a happy painting. Probably because it reflects my own real life experience of summer by the sea in a Mediterranean resort town and because of its overall colour scheme. In it we look upon the couple on their one day of bliss, still untainted and saintly, being second to God, wearing their haloes and enjoying their day at the beach, very naturally and fully at ease, unconscious of any impending doom or dread and completely without guilt.

It's also a deceptive painting. It has the appearance of being simple when in fact it's an example of a very difficult and complicated work. There were lots of problems to solve. The horizontal line was placed about 1/8 of the way from the top of the painting. How was I to achieve a type of perspective? How was I to get the water to "look" right, and how was I to make it so that the white of the waves didn't jump out of the canvas ahead of the figures and the rest of the painting? How to do the sand, and how to gradate its colour in order to gain a sense of perspective? How was I to "push" the male's right arm back, and how was I to make the left arm seem to be in front of his body without it appearing to be ahead of the female's right foot? How was I to handle the female's buttock and that long length of leg?

The work's divided into five "invisible" horizontal planes, each receding from the other, which are united by the foreground colour of the sand and the colour of the furthest plane, the sky. The composition is given a sense of monumentality not only because it deals with two large figures set close in the foreground, but also because these figures have been placed opposite one another in such a way as to create an inherent X format. This format also helps to obtain a sense of depth in the perspective.

Here I'd like to say something about the black lines. No one will ever know the hard work, concentration and loving care that go into them. I think of them as miniature works of art, like the lines that form Arabic calligraphy or Chinese ideograms. With this painting they have developed and gained a deeper significance. They play a very important role in all my paintings.





## El Verbo

2004

Acrílico sobre lienzo

116 x 90 cm

Al leer el Antiguo Testamento y otros textos igual de antiguos uno a menudo se encuentra con El Verbo. Qué es o fue El Verbo? Normalmente se asocia con la idea de un arcángel, algunas veces es la idea de Dios en sentido metafórico, y otras veces es algo desconocido pero tangible. Es un mensajero, un vengador, un guardián de ciudades y puertas, un destructor y un protector. Se puede pensar que es un tipo de agente del gobierno, un agente especial de Dios, o simplemente como su brazo derecho. Podría suceder que el vocablo en sí, la palabra Verbo, fuese un error de traducción, lo cual parece más que probable. Comoquiera que sea, a mí siempre me ha intrigado la aparición en escena de este misterioso personaje.

La figura del lienzo procede de un dibujo que yo había realizado hace muchísimo tiempo. Era un boceto de un desnudo femenino hecho en un estilo similar al de las figuras clásicas de Picasso, tan robustas y sólidas. Al imaginar El Verbo como un ser superior y visualizarlo como una especie de ángel que debe ejecutar desagradables tareas físicas, inmediatamente recordé mi viejo dibujo y asocié El Verbo con una energía y una resignación tipicamente femeninas. Por descontado, al tratarse del concepto de ambigüedad que supone un ángel, tuve que redefinir algunas partes del cuerpo, suprimiendo cualquier referencia a partes genitales o senos de mujer. El resultado terminó siendo una mezcla de ambos sexos a la vez que una criatura totalmente asexuada.

El gran desafío de este lienzo residía en la formación de las alas y en cómo pintarlas. Era algo que me apetecía muchísimo, ya que me interesaban sobremanera las variadas interpretaciones de alas de los viejos maestros y su aplicación de la pintura. Lo que yo buscaba era un efecto como de plumas y llamas, y al mismo tiempo algo pesado como un manto, quería que las alas pudieran levantar y cubrir la inmensidad de la figura en caso de que ésta las abriera y extendiera.

En la versión autorizada de la Biblia no se menciona la manera en que Dios expulsa a Adán y Eva del Paraíso. Se relata que hay querubines en el extremo oriental del Edén y que una espada de fuego capaz de girar en todas direcciones guarda el sendero que conduce al Árbol de la Vida (inmortalidad). Me imaginé la espada manejada por La Palabra de Dios. En el cuadro contrasté los colores calientes de las alas (plumas encendidas en llamas de gloria y justo castigo) con el color frío de la figura celestial. Pensé que el tono azul lavanda sería apropiado para un ser celestial, porque tendría que ser bastante sanguinario para desempeñar las tareas tan devastadoras que se le habían encomendado y al mismo tiempo tener una naturaleza tranquila ya que se trataba de un ángel de alto rango, muy próximo a Dios. Quise conseguir un efecto general de poder y autoridad abrumadores, pero también una calidad de belleza divina. La composición se dispuso en espiral. Hay un movimiento circular dentro de la pintura, como si girara sobre su eje. Este efecto lo causan la posición del brazo levantado por encima de la inclinada cabeza, el descenso gradual del plumaje, el pelo trenzado que conduce nuestra mirada a lo largo del brazo extendido hasta llegar a la mano que señala, luego hasta la rodilla izquierda y continuando por la ritmica repetición de líneas que guía al espectador hasta la pierna derecha y llegando luego a la fecha y la firma del cuadro, para elevarse lentamente de nuevo con el brillo de los extremos amarillos de las plumas, que se mueven hacia arriba y de vuelta al codo flexionado del brazo que está en alto. Las líneas negras que hay en la figura ayudan a acentuar este proceso. El fondo verde y el rojo anaranjado de la base de las alas proveen al espectador de alivio visual. Se equilibran mutuamente al tratarse de colores complementarios.

## The Word

2004

Acrylic on canvas

116 x 90 cm

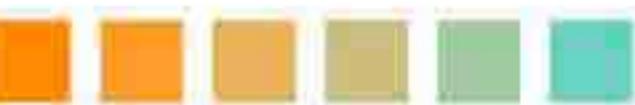
Reading the Old Testament and other antiquated writings one frequently comes upon "the Word". What is or was The Word ? Often it's interchanged with the idea of an archangel, sometimes it's the idea of God in a metaphorical sense and sometimes it's something unknown though of material substance. It's a messenger, an avenger, a guardian of cities and gates and a destroyer and protector. It can be thought of as a type of governmental, special agent of God or simply as God's ultimate henchman. Of course, the actual expression, the term word could just as well be a simple error of translation, which seems more than probable. However that may be, I've always been intrigued whenever this mysterious character entered onto the scene.

The figure in the painting derived from a drawing I had made many years before. It was a sketch of a female nude done in a similar style to that of Picasso's strong, solid classical figures. Thinking of The Word as a super-being and visualizing it as an angel type with rather disagreeable and physical tasks to perform, I immediately remembered the old drawing and associated The Word with female stamina and resignation. Of course, the concept of an angel being rather ambiguous, I had to redefine certain areas of the body, taking away any references to true genitalia and the female bosom. The overall outcome in the end was a mixture of both sexes, yet a creature entirely sexless.

The big challenge of the canvas was in the formation of the wings and how I thought about painting them. It was something I had looked forward to, as various interpretations of wings by old masters and their manner of applying the paint highly interested me. What I looked for was a feathery-fiery effect, yet something with weight and heavy as a cloak, huge in the sense that I wanted the wings to be able to lift and overshadow the solid figure if ever they were to open and spread.

In the authorized, King James version of the bible it isn't mentioned how God drives Adam and Eve out of Eden. It is mentioned, however, that Cherubims are placed at its east end and that a flaming sword which turned every way was set to guard the path to the tree of life (immortality). I pictured the sword being wielded by "the Word of God". In the painting, I contrasted the hot colours of the wings ( feathers turned to flames of glory and retribution ) with the cool colour of the heavenly creature's body. I thought that a bluish, lavender hue would be appropriate for a celestial being, as it would have to be rather cold-hearted in order to carry out the many devastating duties it was given to perform and also because, being of the highest order and the one closest to God, of a sure and tranquil nature. The overall effect I wanted to create was one of overwhelming power and authority, yet with a quality of unearthly beauty. The composition was set up in a spiral fashion. There's a circular, revolving motion within the painting, like a pin-wheel effect. It's caused by the position of the raised arm against the tilted head, the gradual descent of the plumage, the braided hair which leads the eye along the outstretched arm and down to the pointing hand, onto the knee of the left leg and along the rhythmic repetition of lines that guide the viewer over to the right leg and along the date and signature, raising slowly up again with the brightness of the yellow coloured tips of feathers and to the eventual upturning plumes and back to the bent elbow of the raised arm. The black lines within the figure also help to accentuate this process. The green background and the orange-red underlining of the wings provides the viewer with optical relief. They set one another off due to their being complementary colours.





## Eva atónita

2004

Acrílico sobre lienzo  
135 x 108 cm

Imagínense lo que se debe de sentir al ser creado. Ser modelado a partir de un trozo de hueso y convertido en un ser humano adulto y plenamente consciente. Ser misteriosamente manipulado y estrujado por una mano invisible hasta tomar forma. Empezar siendo una nada inanimada y ganar conciencia progresiva de tus sentidos mientras te están convirtiendo en una criatura viva. Estos fueron los pensamientos que me condujeron a pintar este cuadro.

Le di el título Eva atónita porque debe de ser exactamente como uno se siente en semejante trance: atónito. Sordo, mudo y ciego, sin sensación de olfato o de tacto un momento y de manera inmediata preso de la confusión causada por la invasión de los sentidos y la perplejidad de encontrarse en un entorno y en una situación desconocidos. En el lienzo Eva se halla en medio de la agonía de la transformación, aunque ya está en un punto en el que es consciente de lo que le rodea y es sabedora de quién es su creador, hacia el que mira, asustada y temerosa, en busca de una explicación. Los colores calientes del cuadro representan a Dios, o, más acertadamente, la fuerza cósmica detrás de toda vida y toda existencia. Es como un alto horno, lava líquida, radiación gamma del sol. Eva es de color verde por la razón habitual: ella es el germe de toda vida humana futura; representa la primavera, la novedad y la regeneración. Tiene pechos grandes con enormes pezones para enfatizar la idea de maternidad. Su brazo izquierdo aún está siendo formado. Quise que pareciera la rama extendida de un árbol. El brazo derecho es un brote con cierto parecido a una serpiente. Esto tiene un doble sentido simbólico, se refiere a su futuro encuentro con su tentador y también sirve para asociarla con un concepto antiquísimo, el de diosa de la fertilidad, siendo la serpiente el primitivo emblema de ciertos cultos remotos de la maternidad. Las líneas de contorno de Eva son una doble repetición de su forma, una de un fresco color azul lavanda y la otra de rojo burdeos, lo cual está relacionado con la idea platónica de un sistema de clasificación en grupos de tres. En esencia, el rojo burdeos representa el mundo de lo material, la sangre, la ignorancia, el apetito, la pasión y el cuerpo; el lavanda representa el mundo de lo por venir, el temperamento, la opinión, la emoción, el espíritu y el alma. Eva es la tercera en esta división, el mundo del ser, la razón, el conocimiento, lo racional, la lógica y el intelecto. El resto del lienzo se ocupa de los elementos, es decir, es una simplificación de lo que forma la esencia de las cosas y de cómo comienza todo.

Es sorprendente lo inteligentes que eran algunos griegos. Sin llevar a cabo ningún experimento eran capaces de intelectualizar una vasta y asombrosa colección de conclusiones. Tómese como ejemplo esta idea: "Todo organismo fue generado a partir de la tierra, la humedad y el calor, y desde ahí cada uno nuevo fue creado del anterior." Esta idea fue postulada por un pensador llamado Anaxágoras en el siglo V antes de Cristo. Los elementos principales para él eran el fuego, el aire, el agua y la tierra. La fuerza cósmica, o Dios, en este cuadro es el "fuego", la fuente de calor. La figura de Eva tiene un pie posado en la tierra, y el otro parece que está enterrado en su interior. El agua está representada por las formas de color violeta que se asemejan a las nubes. Y las formas azules son el cielo, el aire. Todo parece hallarse en estado de agitación, como si alguien lo sacudiese y lo hiciera vibrar, y a pesar de que cada elemento se distingue de los otros hay una interacción entre todos, como si encajaran y se fusionaran.

## Startled Eve

2004

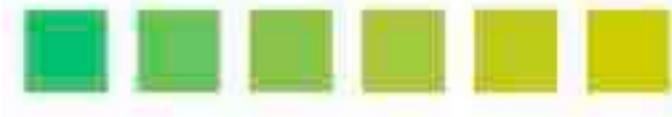
Acrylic on canvas  
135 x 108 cm

Imagine how it must feel to be created on the spot. To be worked from a bit of bone into a fully conscious, full-grown, adult human being. To be mysteriously pulled and twisted into shape by some unseen hand. To begin as an inanimate nothing and gradually becoming aware of your senses as you are being quickly turned into a living someone. These were the kind of thoughts which led me to do this painting.

I titled the work Startled Eve because that's certainly how it must overwhelmingly feel -startling-. Deaf, dumb and blind and without the sensation of smell or touch one moment, and in the next, the confusion from the onslaught of the senses and the bewilderment of finding oneself in an unknown environment and situation. In the painting I have her still going through the throes of transformation, though at a point in which she's aware of her surroundings and conscious of her creator, whom she looks towards for explanation, frightened and awed. The hot colours of the painting represent God, or, more aptly, the cosmic force behind all life and all existence. It's rather like a blast furnace, liquid lava, gamma radiation from the sun. Eve was painted a green tone for my usual reasons: she's the seedling of all future human life; she represents Spring, newness and regeneration. She was given the large, heavy breasts with swollen mammillae to emphasize the idea of motherhood. Her left arm is still in the process of being formed. I wanted it to seem like an outstretched branch of a tree. The right arm is a budding stump with a serpentine resemblance. This has a double symbolic meaning as it refers to her future encounter with her tempter and also serves to associate her with a much older concept, that of a fertility goddess, the snake being the antiquated emblem of earlier mother cults. Outlining her is a double repetition of her form, one a cool, bluish-lavender colour and the other a burgundy-red. These have to do with a Platonic idea that pertains to a system of classification by groups of threes. In essence, the burgundy represents the world of matter, blood, ignorance, appetite, passion and the body; the lavender represents the world of becoming, temperament, opinion, emotion, spirit and soul. Eve is the third division, which is made up of the world of being, reason, knowledge, rational facilities, logic and intellect. The rest of the canvas is concerned with the elements, that is to say, a simplification of what things are made from and how they began.

An amazing fact is how clever and intelligent certain Greeks were. Without actually performing any type of experiments they were capable of intellectualizing a vast and astonishing array of drawn conclusions. Take this idea: "All organisms were originally generated out of earth, moisture, and heat, and thereafter from one another". That's an idea postulated by a thinker named Anaxagoras in the 5th century B.C.. The main elements for him consisted of fire, air, water, and earth. The cosmic force, or God, in the painting is the "fire", or heat source. The figure of Eve has a foot planted on the earth while the unseen foot may be seen to be buried within it. The water is represented by the light purple forms which serve as clouds, and the blue shapes are sky, or "air". All seem to be in an agitated state, as if being shaken up and down and vibrating, and though each element is separated from the others there is an interaction among them and a type of fusion appears to be taking place.





## El despertar del hombre

2005

Acrílico sobre lienzo  
120 x 85 cm

Un día, aproximadamente un par de semanas después de decidir empezar la serie sobre Adán y Eva, iba caminando por el paseo marítimo pensando en cuántos cuadros haría para la serie y qué imágenes y conceptos eran los más importantes e interesantes para mí, cuando a lo lejos vi levantarse lentamente de la arena la silueta de un hombre y girar su cabeza hacia la puesta de sol. En seguida tuve la sensación de que estaba presenciando una escena que había estado ahí desde el principio de los tiempos, y supe que tenía que usar esta escena en relación a la historia de Adán y Eva. Tan pronto regresé a casa cogí papel y lápiz y dibujé un primer boceto de memoria.

A simple vista no parece tener mucho que ver con la antigua narración, y seguramente mis asociaciones se relacionan más con el darwinismo que con cualquier teoría creacionista, pero dejemos algo claro: El primer hombre, Adán, de acuerdo con las Escrituras, tiene que abrir los ojos por primera vez, y si ha sido dotado de inteligencia, lo cual parece desprenderse del texto, debe poseer conciencia sobre sí mismo, y ser asimismo consciente de todo lo que hay a su alrededor. Esta primera mirada al nuevo mundo, el Edén, debió de dejarlo estupefacto.

La escena que presencie a lo lejos, la que tuvo lugar en la playa, ocurrió al atardecer, pero yo he querido dar la impresión de que se trata del comienzo de un nuevo día. Es una de las razones por las que pinte la figura con brillantes reflejos dorados. Adán, atrapado por el deseo de escapar y por otro lado incapaz de reaccionar debido a su estado de asombro, mira por encima de su hombro, boquiabierto, hacia una extraña aparición en forma de nube, el cielo que empieza a iluminarse, y el sol que está empezando a salir, sol que en este caso podría ser una metáfora de Dios. Con la niebla matutina entre las colinas y al pie de las montañas como espectros, el agua retrocede y Adán recibe un pedazo de tierra sobre el que caminar. El color de la tierra y el de Adán son prácticamente el mismo, ya que en muchas de estas historias que hablan del "primer hombre", Dios forma al hombre del polvo, de la tierra, o de la arcilla.

Literalmente distinto del texto original, me fue fácil darle a la imagen un carácter antropológico, comprimiendo millones de años de evolución (de pez, o mamífero acuático, a humanoide) en un simbólico momento preciso en el tiempo. El hombre que despierta es en este contexto una criatura marina (con agallas en lugar de orejas, totalmente desprovisto de pelo y vello corporal, con manos como las de un crustáceo, con piernas como ancas de rana, y con brazos y hombros musculados debido a su existencia natatoria) quien, al poner sus pies en un trozo de tierra firme que las aguas han dejado al descubierto, toma la novedosa decisión de caminar erecto sobre ella, absolutamente lleno de estupor ante el nuevo habitat en el que ha entrado y por el descubrimiento que acaba de hacer.

## Awakening man

2005

Acrylic on canvas  
120 x 85 cm

One day, about two weeks after I had decided to take on the Adam and Eve idea, as I was walking along the seafront thinking about how many paintings I should use to make up the series and which images and concepts were the most important and interesting to me, way off in the distance, the silhouette of a man slowly raised up from the sand and looked over towards the setting sun. Immediately I had the sensation that I was witnessing a primordial scene, and knew that I would have to use this vision in connection with the Adam and Eve story. Upon my return home I took up a pencil and a sheet of paper and drew the first sketch from memory.

At first glance it doesn't seem to have much to do with the archaic narrative, and, granted, my associations have more to do with Darwinism than with any Creationist theory, but let's point out one fact: The first being, Adam, according to the Scriptures, has to open his eyes for a first time, and, if he has been made with any conscious intelligence, which seems to be understood from the text, he must have a sense of self-awareness and an awareness of his environment. This first glimpse of his new world, which is Eden, must have been stupefying.

The scene I contemplated from afar, which took place on the beach, occurred in the late evening, but I've tried to give the impression that it's the dawning of a new day. That's one of the reasons why the figure is painted with bright yellow coloured highlights. Adam, caught between the desire to flee and mesmerized wonder, looks over his shoulder, agape, at a strange, cloud-like apparition, the dawning sky, and the rising sun, which, in this case, could be thought of as a metaphor for God. With the early morning fog rolling through the hills and along the base of the mountains like floating spectres, the water recedes, and Adam is given a bit of land to stand upon. The colours that make up the soil and that of Adam are virtually the same, since, as in many of these "first man" tales, God forms man from "the dust of the ground" or from earth, or clay.

Differing from the literal text, I also found it easy to envision the image in an anthropological way, compressing millions of years of evolution (from fish, or aquatic mammal, to humanoid) into a symbolic moment of time. The Awakening man in this context is a sea creature (having gills instead of ears, totally hairless and smooth, with lobster-like hands, frogish legs and long muscular arms and shoulders due to its natatorial existence) who, coming upon a piece of solid ground, which the retreating waters have left behind, makes the innovative decision to stand erect upon it, being absolutely amazed by the new sphere he has entered into and at the discovery he has just made.



Catálogo patrocinado por  
**Calvo Abogados**

Traducción y corrección de textos:  
**Carmen Hernández**

Fotografías:  
**Allan Neff**  
**Carmen Hernández**  
**Antonio Hernández**  
**Gianni Piucco**

STOA - GALERÍA DE ARTE - ART GALLERY