

SOUVENIR DE LA VIDA

El legado de

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

LA RELACIÓN ENTRE LO SACRO Y LO PROFANO

En la Iglesia se reúne uno de los más importantes conjuntos de la pintura de Guillermo Pérez Villalta que es posible conseguir en el presente. Gran parte de las obras emblemáticas de su producción pictórica son propiedad del artista, habiéndose seleccionado para esta magna sala una buena muestra de esos trabajos. El conjunto explora una de las grandes preocupaciones a lo largo de toda su carrera: las complejas, ambiguas e incluso ambivalentes relaciones que lo sacro y lo profano establecen en el mundo del arte y en la vida misma.

En ocasiones Pérez Villalta ha dicho que si a la religión le quitásemos las creencias el resultado sería el arte. Él mismo, a pesar de considerarse una persona no creyente, se reconoce paradójicamente como alguien religioso, fascinado por los rituales, los escenarios y todo lo que los sistemas de fe, y en su caso muy especialmente el católico, organizan a nivel formal y protocolario en torno a sus respectivas ideas de transcendencia.

Ó.A.M.

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE

The church houses one of the most important collections of Guillermo Pérez Villalta's paintings that can be amassed today. Many of the most iconic examples of his pictorial output are owned by the artist, and a generous sampling of these has been selected for display in this great hall. These works explore what has been one of the artist's greatest preoccupations throughout his career: the complex, ambiguous and even ambivalent relations that are established between the sacred and the profane, in the art world and in life itself.

Pérez Villalta has occasionally remarked that if we stripped religion of its beliefs, the result would be art. The artist does not claim to be a believer, yet he paradoxically admits to being a religious person, fascinated by the rituals, pageantry and myriad formalities and protocols that faith systems—and in his case the Christian faith in particular—organize around their respective ideas of transcendence.

Ó.A.M

Vísperas de Pascua, 2000

Temple vinílico sobre lienzo
248 x 201 cm

Es una de las obras más complejas que he inventado. La primera idea surgió del Domingo de Ramos de 1999 y fue desarrollada en idea y realización hasta marzo de 2000, coincidiendo con un periodo de mi vida sometido a fuertes cambios afectivos. La propia obra me sirvió de refugio para estas tormentas y no es ajena a ello. Por eso quizás tiene una fuerte estructura racional, matemática y geométrica de complicados cálculos y trazados que sirve de agarre a los elementos simbólicos que a modo de exvotos la cubren como despojos. Pero también son ofrendas con el sentido de la entrega positiva que debería tener el arte. No son las penas sino el Fénix que nace de sus rescoldos. Quiere ser altar o retablo mandala para la meditación de lo humano que en su deseo y pasión aspira a ser divino.

Es una ventana o celosía que da a un espacio exterior de un cielo donde no aparece el horizonte. La parte superior como si de un rosetón o custodia se tratase deja el vacío en su centro.

En un principio en los bocetos aparecía un niño que sopla unas semillas de diente de león, como símbolo de la distracción, que fue el motivo inicial de esta compleja estructura. Pero fue sustituido por un vellocino de cordero, como víctima del sacrificio pascual. Los símbolos de la pasión tienen aquí un valor añadido al de la imaginería cristiana; son, además, otra cosa que nos atañe a todos, pues aquí pasión es sinónimo de vida.

G.P.V.

EASTER EVE

This is one of the most complex works I have ever invented. The original idea came to me on Palm Sunday in 1999, and I fleshed it out philosophically and materially between then and March 2000, a time of intense emotional upheaval in my life. I took refuge from those storms in the work itself, which was inevitably affected by them. That may be why it has a strong rational, mathematical and geometric structure of complicated calculations and lines which secure the votive-like symbolic elements that cover it like cast-off remnants. But they are also offerings in the sense of the positive surrender or dedication that art should entail. They are not sorrows; they are the phoenix rising from its ashes. It aims to be an altar or mandala for meditating on the human quality which, in its desire and passion, aspires to be divine.

It is a window or lattice that opens onto the outdoor space of a sky with no visible horizon. In the upper section, like a rose window or monstrance, the void is allowed to fill the centre.

The initial sketches included a child blowing dandelion seeds as a symbol of distraction, which was the original theme of this complex structure, but this was eventually replaced by a lambskin, an allusion to the victim of the Passover sacrifice. In this piece the symbols of the Passion refer to more than conventional Christian imagery; they are also something concerns us all, for here passion is synonymous with life.

G.P.V.

Instante Preciso, 1991

Óleo sobre lienzo

223 x 180 cm.

A veces los azares de la vida nos llevan a un momento triunfal donde todo es perfecto y se alcanza el equilibrio con lo que te rodea: la naturaleza y tu propio ser. Pero este equilibrio es inestable, y cuando somos conscientes de ello ya ha pasado. Es la propia ceguera quizás la que nos lleva al triunfo que no hemos preparado ni previsto.

Llegado el momento de buscar un lema que convirtiera en emblema esta imagen, concluí: “Quizás no somos conscientes de nuestros momentos de gloria”.

En la recámara mental de esta poderosa imagen puedo encontrar en mi memoria el recuerdo de algunas imágenes que me evocan los triunfos renacentistas, en especial el de Ucello en la catedral de Florencia, y algunos retratos ecuestres, tema apenas tocado en el siglo XX.

G.P.V.

The Precise Moment

Sometimes the twists and turns of life lead us to a triumphant moment when all is perfection and we are in harmony with everything around us: with nature and with ourselves. But this harmony is fleeting, and has already passed by the time we become aware of it. Our very blindness may be what gives us the victory we have neither worked for nor anticipated.

When it came time to find a succinct phrase that would make an icon of this image, I concluded: “Perhaps we are not aware of our own moments of glory.”

In the mental dressing room of this potent image, my mind seems to conjure up the memory of certain images that I associate with Renaissance triumphs, particularly that of Uccello in the Florence Cathedral, and a few equestrian portraits, a theme barely touched upon in the 20th century.

G.P.V.

LUGARES E INVENCIONES

Este tipo de imágenes ha sido para mí a lo largo de los años un campo de experimentación continua. Su génesis es bien distinta de los cuadros. Algunas veces partía de ideas previas y otras eran generadas en el propio proceso, llevándome de una a otra. Formalmente todas tienen una unidad: no existe el horizonte, quedando así indefinida la perspectiva.

El término paisaje remite a un intento por mi parte de establecer un nuevo paisajismo donde la naturaleza y la invención humana forman unidad. Hay precedentes de ello: desde la Montaña del monte Athos, que un escultor helenístico pretendía transformar en una gigantesca estatua de Alejandro, al bosque de Bomarzo o los jardines de *follies* del iluminismo neoclásico y pintoresquista. Pero aquí tienen que ver más posturas de aquello que se ha llamado land art, quizá el movimiento artístico más renovador de las últimas décadas.

G.P.V.

PLACES AND INVENTIONS

These kinds of images have been a field of constant experimentation for me over the years. Their genesis is very different from that of my paintings. Some came from pre-existing ideas, while others took shape as I worked, leading me from one to the next. Formally, they all have one thing in common: the absence of the horizon, leaving the perspective undefined.

The word “landscape” refers to an attempt on my part to found a new genre of landscaping in which nature and human inventiveness form a unit. There are precedents: from the peak of Mount Athos, which a Hellenistic sculptor proposed to transform into an enormous statue of Alexander the Great, to the Sacred Grove of Bomarzo and the folly-dotted gardens of the picturesque neoclassical Enlightenment. But the approach in this case is closer to what we now call “land art”, quite possibly the most refreshing, revolutionary artistic movement of the past several decades.

G.P.V.

EL LADO TANGIBLE DE LA VIDA MATERIAL: OBJETOS, BODEGÓN, VANITAS...

El Refectorio nos adentra en el trato de los objetos, su organización formal y simbólica, y una dimensión alegórica que en nuestros días aparece casi totalmente olvidada. Las cosas, los enseres, los útiles para Guillermo Pérez Villalta poseen un significado más allá del aspecto utilitario que su diseño moderno ha convertido en central con su preocupación centrada casi exclusivamente en la forma-función.

El diseño que Pérez Villalta propone para ellas, sin embargo, las lleva de nuevo a relacionarse con el mundo de las ideas que ponen en circulación con su uso. Así, cada objeto cotidiano o cada acción humana abre un espacio ritual trascendente que interesa sobre manera a nuestro artífice a la hora de su concepción. Muebles, textiles, objetos de uso común, y otros, pues, que bajo su concepción se convierten en una suerte de atrezzo para una vida ritualizada cuya máxima aspiración sería la de volver a dotar de sentido todos aquellos gestos (sentarse, mirar, servirse una copa de agua...) que el día a día ha despojado de toda magia.

En este sentido, debido a la intensidad artificial que cobra la actuación y los escenarios teatrales, son aquí incorporados sus tanteos en el mundo de la escenografía, como una suerte de alegoría de esa vida duplicada que es propia de los escenarios: la real y la artificial, la vivida sin plena autoconsciencia y la que surge de que cada momento y acción sean plenamente inventados.

Ó.A.M.

TANGIBLE SIDE OF MATERIAL LIFE: OBJECTS, STILL LIFE, VANITAS...

The refectory plunges us into the treatment of objects, their formal and symbolic organization, and an allegorical dimension which in our days seems to have been all but forgotten. For Guillermo Pérez Villalta, things, possessions and instruments have significance beyond their utilitarian appearance, which modern design, in its almost exclusive focus on the form-function ratio, has made its overriding concern.

The design that Pérez Villalta suggests for them, however, re-establishes their connection with the world of the ideas that their use puts into circulation. Thus, each ordinary object and every human action opens the door to a transcendental ritual space which is of the utmost interest to our artifex at the moment of its conception. Under his conception, furniture, textiles, objects for everyday use and others become rather like props for a ritualized life whose driving ambition is to give meaning to every gesture (sitting down, looking, pouring a glass of water...) that the day-to-day has divested of all magic and wonder.

In this respect, given the artificial intensity that performance and theatrical scenery acquire, the artist's forays into the world of set design are incorporated here as a kind of allegory of that double life that characterizes the stage: real life and artificial life, the life lived without full self-awareness, and the life that emerges when every moment and every action is a complete fabrication.

Ó.A.M.

A la hora de diseñar todos estos muebles, una de las cosas más importantes que tenía en la cabeza era utilizar esos materiales que estaban ya muy en desuso (ahora encantan a la gente, pero en aquel momento estaban de capa caída), como la formica, o ese otro nacarado tan particular, derivado del plástico, que se emplea para recubrir decorativamente el costado de los tambores o las baterías.

G.P.V.

When I was designing all this furniture, one of the most important ideas I had in mind was to employ materials that had fallen into disuse (now people love them, but at the time they were totally passé), like Formica, or that special kind of iridescent plastic material used as decorative covering on the sides of drums.

G.P.V.

En aquel momento, justo a finales de los 70 y muy principios de los 80, estaba preocupado en encontrar las fórmulas para emplear el lenguaje clásico, o elementos sacados del él, pero de forma totalmente descabada, y en mezclas inéditas e inesperadas. Creo que son intuiciones personales de lo que poco después aquí se llamó “posmoderno”, aunque desarrollado dentro de nuestro país en otro sentido, quizá más anecdótico. Lo cierto es que en mi caso la mayoría de las veces sí que latía por detrás del disparate aparente unas intenciones muy arquitectónicas.

G.P.V.

At the time, at the tail end of the 1970s and the very early 1980s, I was fixated on finding formulas for using classical language, or elements borrowed from it, but in a totally off-kilter way and in unexpected and unheard-of combinations. I think those were personal intuitions of what people here began calling “post-modernism” soon afterwards, although in Spain this style took off in a different and perhaps more anecdotal direction. The truth is that, in my case, the apparent madness was usually fuelled by markedly architectural intentions.

G.P.V.

OBJETO, DISEÑO Y ORNAMENTO

El objeto artístico adopta en este gran juego una nueva vestimenta, tornándose ornamento. Así una silla es una silla y también ornamento del rito de sentarse. El objeto adopta una doble forma al ser lo que es en sí y una metáfora de aquello para lo que sirve. Esto influye desde luego en su apariencia, pues los atavismos de la memoria lo conforman de algún modo en nuestro recuerdo.

Volviendo a la silla, cualquier forma será posible en ella mientras que nos recuerde a una silla. En tanto que otra que se aparte caprichosamente de su imagen ideal será vista en la memoria como una extravagancia, graciosa, divertida, gustable, pero en definitiva, una extravagancia y no una silla.

Y sobre esta forma primaria se investirá su forma ornamental y el rito a la cual la destinamos. Luego, en último término, pero quizá el más importante, el objeto será la chispa que dispare nuestro pensamiento y el detonante de nuestra reflexión, para así pasar de nuevo a la memoria no sólo como lo que es en sí (silla), sino como la imagen mnemónica que lleva una serie de pensamientos a nuestra memoria, es decir: se vuelve un emblema recordatorio, portador de un equipaje de pensamientos. Por eso, quizá, el ornamento debe tener las características de los personajes mnemónicos: unicidad, extrañeza y claridad para recordarlos.

G.P.V.

OBJECT, DESIGN AND ORNAMENT

In this great game, the artistic object dons new attire, becoming ornament. A chair is a chair, and also an ornament of the rite of sitting. The object acquires a dual identity: it is what it is, and it is also a metaphor for the purpose it serves. This obviously has an impact on its appearance, for the atavisms of memory somehow shape it in our recollections.

Returning to the chair, any form is possible as long as it reminds us of a chair; whereas a chair that capriciously departs from its prototype will be perceived by memory as an extravagance—amusing, entertaining, likeable even, but indisputably an extravagance, not a chair.

And this primary form will be endowed with the ornamental form and the rite for which we use it. Finally, and perhaps most importantly, the object will be the spark that sets us thinking and the detonator of our inward reflections, re-entering our memory not as what it intrinsically is (a chair) but as the mnemonic image that brings a series of thoughts to mind; in other words, it becomes a commemorative emblem, the carrier of a baggage of thoughts. For this reason, perhaps ornament should have the same qualities as mnemonic characters: uniqueness, oddity and clarity to make them memorable.

G.P.V.

LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Guillermo Pérez Villalta inició en su juventud estudios de arquitectura que nunca llegó a concluir. Desde entonces, ciertos aspectos que podríamos considerar innatos en su caso, como la capacidad para desarrollar y analizar espacios, volúmenes o trazados geométricos complejos, parecieron quedar reforzados gracias a la adquisición de un repertorio técnico específico: el dominio de la perspectiva geométrica.

Junto a ello, el estudio de los lenguajes arquitectónicos clásicos supondría una fuente de invenciones inagotables para el futuro artista que, una vez abandonados los estudios reglados, no renunciaría ya nunca a servirse de lo que allí aprendió para someterlo a continuas revisiones y alteraciones. Semejante actitud le llevaría precoz y casi intuitivamente a sintonizar con el incipiente auge internacional del estilo arquitectónico posmodernista, donde el eclecticismo, la heterodoxia estilística o la mezcla fragmentada de fuentes y códigos serían características predominantes.

Al aspecto pionero de sus ejercicios en este campo, hay que sumar la consciencia con la que Pérez Villalta ha conjugado siempre lo que en manos de otros colegas suyos representativos de dicho movimiento era simple capricho o fraseo retórico. Para él, sin embargo, las mezclas e injertos de unos órdenes en otros, o todo juego entre cánones en principio lejanos o incluso incompatibles, responde en todo momento a una intencionalidad significativa o expresiva: la voluntad de que el manejo más libre de las fuentes, las citas, etcétera, organicen un nuevo sentido concreto del cual el artífice es responsable, en aras siempre de un sentido concreto.

Ó.A.M.

ARCHITECTURE AND THE CITY

As a young man, Guillermo Pérez Villalta embarked on an architecture degree course that he never finished. After that point, it seems that certain aspects which might be considered innate in his case, such as the ability to envision and analyse complex geometric patterns, spaces or volumes, were reinforced by the acquisition of a specific technical skill: the mastery of geometric perspective.

The study of classical architectural languages would also prove to be an inexhaustible source of inventions for the future artist who, after abandoning mainstream academia, would never stop using what he learned there, subjecting it to constant revisions and alterations. Thanks to this attitude, he precociously and almost intuitively aligned himself with the international rising star of the post-modern architectural style, whose salient characteristics would include eclecticism, stylistic heterodoxy and the fragmentary blending of sources and codes.

In addition to the pioneering nature of his exercises in this field, Pérez Villalta is also remarkable for his conscientious conjugation of what, in the hands of other representatives of the post-modern movement, was mere caprice or rhetoric. For him, the decision to mix or graft different orders, or to combine any theoretically distant or even incompatible canons, has always been motivated by a signifying or expressive intentionality: to organize, through a more liberal use of sources, referents, etc., a new, concrete meaning determined by the creator. Specific meaning is always the ultimate aim.

Ó.A.M.

HISTORIA DE UN ENCARGO

A veces lo que llamamos destino, en su complicada maquinaria, no nos deja intuir lo que nos depara. Más bien suele engañarnos las más de las veces. Pues bien, cuando, en una tarde de septiembre de 1989, recibí una llamada convocándome a una cita con Victoriano Juan López Cuevas, entonces Presidente de la Cámara de Comercio, no pensé nunca lo que esta llamada llegaría a significar. Pensé que pretenderían encargarme un cuadro. Más aún, pensé que se trataría del retrato del Rey que en todo edificio oficial remata, como una guinda de mala pintura, el salón más importante.

Dispuesto a todo accedí a la cita. Allí estaba un señor que inmediatamente supuse era un aficionado a los toros. No le faltaba el puro, ni su aire de observador paciente propio del aficionado. Empezó a hablar lentamente, diciendo que había pensado en mí atendiendo a mi fama como artista, etc., etc., y por ello pensaba que si me interesaría proyectar el nuevo edificio de la Cámara.

En este punto creí no haber entendido bien. Porque aquellos que me conocen saben que la arquitectura ha sido mi acción antes que la pintura. Vamos, que ésta es más bien circunstancial y debida a que aquello que llamo arquitectura es una tarea rara y difícil. Empezando ya en la misma carrera, que para mí fue de obstáculos más que de enseñanza. Pero para el resto de la gente soy pintor, que es fundamentalmente de donde saco apoyo económico para vivir. Por ello creí que la proposición era otra. Así que repetí:

– ¿Proyectar el edificio? ¿No se trata de hacer algo en un proyecto ya existente?

G.P.V.

THE TALE OF A COMMISSION

Sometimes that which we call fate, with all its complicated machinery, refuses to give us a hint of what lies ahead. In fact, most of the time it tries to trick us. Well, one September afternoon in 1989, when I received a call summoning me to a meeting with Victoriano Juan López Cuevas, then president of the Chamber of Commerce, I had no inkling of how significant that call would turn out to be. I thought they wanted to commission me to do a painting. I even thought they might ask me to do one of those portraits of the King of Spain that inevitably presides over the most important room of every official building, like the badly painted cherry on top of a rancid cake.

Prepared for anything, I went to the meeting. There I saw a man whom I immediately assumed to be a bullfighting fan. The signs were there: the cigar, the air of the patient observer accustomed to spending long hours in the bullring. He began to speak slowly, saying that he had thought of me given my reputation as an artist, etc., and he wondered if I would be interested in designing the Chamber of Commerce's new building.

At this point I couldn't believe my ears. Because those who know me know that architecture has always been my field of action, more so than painting. Really, my painting is more circumstantial; I turned to it because what I call architecture is a rare and difficult undertaking. This was true even of my time as an architecture student, which was more of an obstacle course than a learning experience. But to everyone else, I'm a painter, which is primarily how I make a living. That's why I thought that he must be proposing something else. So I repeated:

“Design the building? Don't you mean that you want me to make something for an existing design?”

G.P.V.

JOYERÍA Y EL MUNDO DE LO EXQUISITO

La Capilla de San Bruno nos ofrece una selección del Pérez Villalta más exquisito a través de algunas de sus pinturas de mayor refinamiento junto a sus incursiones en el mundo de la joyería y de la orfebrería. En el fondo late aquí una de las características más acusadas del quehacer de nuestro artífice: la esmerada y tan meticulosa paciencia, casi propia de un artesano de otros tiempos, con que cuida el acabado de cada una de sus piezas, independientemente de su naturaleza. Y es que el artista aspira a que sean apreciadas, entre otras cosas, por la fascinación que crea en el espectador la evidencia de encontrarse ante objetos especiales, literalmente preciosos, cuya piel y tratamiento los convierte antes que nada en un foco de fascinación y placeres para los sentidos.

En efecto, esto es algo que se puede apreciar con toda claridad en sus trabajos de joyería o sus más recientes incursiones en el mundo de la platería; pero incluso en su pintura, Pérez Villalta ha ido acusando con los años una preocupación cada vez mayor por el remate de sus superficies (a comienzos de su carrera mucho más desaliñadas, o durante los 80 volcadas a una dicción de tintes expresionistas), que en las últimas décadas a menudo alcanza niveles asombrosos en sus resultados.

En última instancia, cabe poner tales preocupaciones técnicas a la búsqueda del preciosismo o los más logrados efectos en relación con su acusado interés por el mundo de lo ornamental, conexión que en sus joyas cobra un sentido completo.

Ó.A.M.

JEWELLERY AND THE UNIVERSE OF THE EXQUISITE

The Chapel of Saint Bruno offers us a glimpse of Pérez Villalta at his most exquisite through some of his most refined paintings and examples of his incursions into the world of jewellery and silversmithing. At the heart of this section lies one of the most salient traits of our artist's working method: the careful, meticulous patience, verging on that of the craftsmen of yore, with which he examines and refines every last detail of each piece, whatever their nature. For he cherishes the hope that they will be appreciated for, among other things, the thrill that viewers feel when they realize that they are looking at special, literally precious objects, whose surface and treatment make them an epicentre of fascination and sensory pleasure above all else.

This is patently obvious in his jewellery creations and his more recent experiments in the art of silversmithing; yet even in his paintings, Pérez Villalta's preoccupation with finishing touches has grown increasingly acute with each passing year. At the beginning of his career, his pictorial surfaces were much more untidy; in the 1980s, they revelled in a diction with Expressionistic overtones; but in recent decades he has often achieved a degree of meticulousness that yields truly astonishing results.

Ultimately, these technical preoccupations with the quest for preciousness or the most refined effects can be linked to the artist's keen interest in the world of ornament, a connection whose full meaning becomes clear in his jewellery designs.

Ó.A.M.

Vivimos en un mundo desposeído de significado. Lo útil ha dejado sin referencias a las cosas donde sólo la economía las dota de valor. No sólo se ha quitado al ornamento su valor, sino a nuestra capacidad de reconocerlo. Hay que volver a explicar las cosas porque ya no se sabe qué representan, todo es instrumento y herramienta, y sólo nos interesan por lo que son capaces de producir o por su valor monetario.

Por ello me ha llevado una gran parte de mi vida desarrollar estos ornamentos. Pocos de ellos han cobrado vida, la mayoría siguen como idea que todavía no se ha materializado, la pintura no es el lugar idóneo para ello, sólo tienen sentido cuando se incluyen en nuestra propia vida. Ocupar el lugar que ocupan en los estériles “diseños”. Recurrir de nuevo al artesanado, ya que la industria trataría de nuevo de devorarlos en sus estómagos económicos. Encontrar una línea serpenteante que bordea otros terrenos, es importante que no llame la atención.

Para ellos, tanto en los objetos, muebles y joyas y lo que pueda estar por venir, me baso en mis viejos ritos, aquellos que crearon la cultura en que vivo, alrededor de este Mar Mediterráneo. Ya sean los dioses muchos, uno o ninguno. Mi fascinación también viaja, pues por algo vivo en un mundo comunicado: también mi propio tiempo ha aportado gran parte del vocabulario.

G.P.V.

We live in a world dispossessed of significance. Utility has left things stranded and disoriented, in a world where their only value is dictated by the economy. Not only has ornament been stripped of its value; we have also been robbed of our ability to recognize it. Things have to be explained all over again because no one knows what they represent anymore; everything is an instrument and a tool, and things only interest us for what they can produce or their monetary value.

That is why I have dedicated much of my life to developing these ornaments. Few of them have come to life. The majority are still ideas that have not yet materialized; painting is not the proper medium for that, for it only makes sense when it is included in our own lives. Occupy the place it occupies in sterile “designs”. Turn back to handiwork, as industry would once again try to devour and digest it in its economic stomach. Find a snaking line that runs along the fringes of other domains; it’s important to keep a low profile.

For them—the objects, furniture, jewellery and whatever else may come—I look to my old rites, those that shaped the culture I live in, on the shores of this Mediterranean Sea. Whether the gods be many, one or none. My fascination also travels, for, after all, I do live in a connected world: my own time has also supplied much of the vocabulary.

G.P.V.

Todo arte superior es al final puramente ornamental. Aparece en nuestras vidas paliando de continuo la mera utilidad de las cosas, que terminaría convirtiendo el día a día en un mecanismo árido que por exceso de funcionalidad deja de producir los beneficios deseados al proyectarlo. Necesitamos continuamente la ración de placer, lo mismo que la del sueño, para no hundirnos en lo demencial. A pesar de cuanto se ha dicho en el siglo XX, el sueño me parece puro juego de azar, un mecanismo que no se somete jamás al sentido; y del arte diría otro tanto. Ésa es la utilidad radical del arte, y no hay más allá. Desaparecido tal lado placentero, ahora sí que entendido en el sentido más metafísico, ya no hay arte, es imposible.

G.P.V.

All superior art is, in the end, purely ornamental. It appears in our lives, continually mitigating the bare utility of things that would ultimately turn our daily existence into an arid mechanism which, due to an excess of functionality, ceases to produce the benefits for which it was designed. Like sleep, we need our constant doses of pleasure to avoid the descent into madness. Despite all that was said in the 20th century, to me sleep seems to be a pure game of chance, a mechanism that never submits to reason; and the same goes for art. That is the radical utility of art, and there is nothing beyond it. Deprived of that pleasurable side, now understood in the most metaphysical sense, art no longer exists; it is impossible.

G.P.V.

ANDALUCÍA Y ANDALUCÍA MODERNA

Guillermo Pérez Villalta, tanto en lo que afecta a su propia biografía como en lo que a su obra se refiere, ha mantenido desde el principio una enriquecedora mirada comprensiva, crítica y apasionada con el substrato popular de su Andalucía natal, al tiempo que analizaba de manera ejemplar los añadidos que el mundo moderno ha ido superponiendo en su desarrollo e implantación a la imagen tradicional, e incluso a los tópicos, andaluces.

La Sacristía y la sala De Profundis recogen algunos de los trabajos emblemáticos desarrollados por el artista alrededor de estas cuestiones, como el inédito *Viaje por Andalucía* (1980 – 1984), que aquí se muestra por primera vez. En él el artista retrata muchos de los enclaves andaluces más inolvidables, siguiendo el modelo de los viajeros europeos que, de Richard Ford a Gerald Brenan, se adentraban con el cuaderno de anotaciones o dibujos bajo el brazo por estas tierras, pertrechados también de sus peculiares ideas sobre lo exótico y lo pintoresco.

Junto a él, se rescata el cortometraje *Málaga es letal*, una rareza ya inencontrable emitido por RTVE, en el mítico programa La Edad de Oro, allá por el año 1982, o la serie completa de esas *Arquitecturas Encontradas* tardomodernas, que el artista fue catalogando pacientemente con su cámara a lo largo de unos infatigables recorridos por la costa mediterránea, en los años 70 y 80.

Ó.A.M.

ANDALUSIA AND MODERN ANDALUSIA

From the outset, in both his personal life and his artwork, Guillermo Pérez Villalta has examined the popular underpinnings of his native Andalusia with an enriching gaze, at once comprehensive, critical and passionate; at the same time, he has also conducted an exemplary analysis of the new layers which the progress and establishment of the modern world have superimposed on the traditional image and even the stereotypes of Andalusian culture.

The sacristy and the De Profundis Hall or anterefectory contain several of the artist's iconic pieces on these themes, including *Viaje por Andalucía* [Journey through Andalusia] (1980 – 1984), on show for the first time here. In it the artist depicts many of Andalusia's most unforgettable spots, following in the footsteps of the countless European travellers, from Richard Ford to Gerald Brenan, who have set out to explore this land, armed with a notebook or sketchbook and their peculiar notions of the exotic and the picturesque.

This area also features a salvaged copy of what has now become an impossible-to-find rarity, a short film entitled *Málaga es letal* [Málaga Is Deadly], originally broadcast by Spanish national television (RTVE) on the legendary show "La Edad de Oro" back in 1982, as well as the complete series of late-modern *Arquitecturas Encontradas* [Found Architectures] which the artist patiently catalogued with his camera in the course of his tireless wanderings along the Mediterranean coast in the 1970s and 80s.

Ó.A.M.

Arquitecturas encontradas, 1973 – 1985

Diapositivas transferidas a digital

Fue en torno al año 1974. Mi amigo Carlos Durán había alquilado una casa situada sobre un restaurante en la playa del Arenal, en Valencia. El negocio se llamaba Monkili. Más tarde supimos que el nombre venía de “*Le monk qui rit*”, y estaba situado junto al balneario de las Arenas: una extraña mezcla de arquitectura racionalista de los años 30 y un templo dórico pintado de blanco y añil. Me fascinaba. Paseando por la zona del Cabañal y la Malvarrosa descubrí una fascinante arquitectura popular. Arquitectura sin arquitectos, la llamaba yo; por aquel entonces era muy crítico con la arquitectura de la ortodoxia moderna que me enseñaban en la Escuela. Todavía la palabra “posmoderno” no había sido inventada por Charles Jencks, pero mis planteamientos de entonces y de hoy eran los de la libertad creativa frente a cualquier directriz de “lo que se debe hacer”.

Decidí recoger aquello que me gustaba, esa arquitectura hecha la mayoría de las veces por los mismos propietarios o por maestros de obra que se dejaban llevar por sus apetencias. Como no tenía cámara de fotos le pedí a Rafael Pérez-Mínguez la suya, una Nikon, y así empecé esta larguísima colección de diapositivas.

Esta obsesión me hacía salir a todas partes con la cámara, no fuese a aparecer una “maravilla”. Conducía mirando con el rabillo del ojo y en los viajes en autobús mantenía una perpetua mirada registradora. Las periferias se transformaron en mi tierra de exploración. Primero fue la de Valencia, luego las de Tarifa y el Campo de Gibraltar: La Línea y la bahía de Algeciras. La Costa del Sol llegó a ser como una enfermedad. No sólo el entorno de la carretera nacional 340, sino cualquier camino era minuciosamente explorado. Los barrios de Bellavista, Pedragalejo y El Palo de Málaga, fueron una suerte de hallazgos. Así como toda la costa mediterránea desde Valencia a Tarifa. Los viajes desde Madrid a la periferia también dieron sus frutos, como las Cajas de Ahorros de Jaén y Murcia y sus entornos. Reconozco que el Norte está mal explorado, siempre he sido del Sur, por lo que esta búsqueda traspasó el Estrecho hasta Tánger, que es como mi ciudad vecina. La “enfermedad” acabó con la desaparición de mi equipo fotográfico en Jimena de la Frontera en el año 86.

Mostré este trabajo varias veces en conferencias: la primera fue en la propia Escuela de Arquitectura, ante un sorprendido Fernández del Amo, mi catedrático de proyecto ese año. Luego, más tarde, en un congreso de Arte y Literatura que se realizó en Algeciras, donde, me acuerdo, una señora creía que hacía una crítica a “esa arquitectura espantosa”. “Señora, le respondí, a mí esta arquitectura me encanta”.

G.P.V.

Found Architectures

The year was 1974 or thereabouts. My friend Carlos Durán had rented a place above a restaurant at Arenal Beach in Valencia. The establishment was called Monkili. We later learned that the name came from “*Le monk qui rit*”, and it was situated beside the spa of Las Arenas: a bizarre hybrid of 1930s rationalist architecture and a Doric temple painted white and indigo blue. I found it fascinating. While strolling through the Cabañal and Malvarrosa districts, I stumbled across an intriguing example of popular architecture. Architecture without architects, is what I called it; back then I was very critical of the architecture of the modern orthodoxy I had been taught at school. Charles Jencks had not yet invented the term “post-modern”, but my view, both then and now, was that creative freedom should always trump any guidelines or rules regarding “what ought to be done”.

I decided to document what I liked, that architecture created, in most cases, by the owners themselves or by building contractors who indulged their personal tastes as they saw fit. As I didn’t have a camera, I asked Rafael Pérez-Mínguez to let me borrow his, a Nikon, and so began this extensive collection of slides.

This obsession led me to take my camera everywhere I went, just in case a “marvel” should turn up. I drove with one eye on the road and the other on the passing scenery, and when I travelled by bus my gaze was always in scan mode. The outskirts became my hunting grounds. First the outlying districts of Valencia, then those of Tarifa and the Spanish towns nearest Gibraltar: La Línea and the Bay of Algeciras. My obsession with the Costa del Sol became something like a sickness: inch by inch, I covered the area along the N-340 road, and every other road I could find. I celebrated the discovery of the neighbourhoods of Bellavista, Pedragalejo and El Palo de Málaga as valuable finds, and the same was true of the entire Mediterranean coast from Valencia to Tarifa. My trips from Madrid to the periphery also bore their fruit, like the savings banks of Jaén and Murcia and their environs. I admit that I have done a poor job of exploring the north. I’ve always been a southern man, so it was only natural that my quest should eventually take me across the Strait to Tangiers, which is practically a neighbouring town for me. The “sickness” dissipated when my photography equipment disappeared in Jimena de la Frontera in 1986.

I showed this work several times at lectures: the first was at the School of Architecture itself, before the surprised gaze of Fernández del Amo, my professor of project design that year. Later, at an art and literature conference held in Algeciras, I remember one lady who thought I was criticizing “that appalling architecture”. “Madam,” I replied, “I love this kind of architecture.”

G.P.V.

EROS Y PAN

Pérez Villalta ha hablado a menudo del deseo, del gusto, del arte y del erotismo como formulaciones complejas que parten de un núcleo común. Así, por ejemplo, desde el impulso primigenio que lleva a los organismos más simples a preferir ecosistemas donde el placer aumenta y la incomodidad disminuye, hasta las opciones estéticas más complejas, que no pueden reducirse a un proceso racional lógico predeterminado, pasando por la inclinación hacia aquellos sujetos que nos atraen sexualmente, frente a otros que nos dejan indiferentes o sencillamente rechazamos, nuestro artista presupone en el origen de todas estas situaciones una cuestión de gusto, de elección, de predilección de unas formas frente a otras, es decir, y en última instancia: una cuestión estética.

La compleja simbología homoerótica del tándem Cristo-Dionisios, al que se superpone la figura del artista-creador, da lugar a una muy personal e íntima exploración de las pasiones y los deseos privados. En estas obras traslucen aspectos biográficos normalmente ocultos a la mirada del espectador (su sexualidad, sus parejas, fetichismos...), sin que por ello el artista olvide en ningún momento los complejos mecanismos de construcción de la imagen que le caracterizan.

Junto a todo ello, en el fondo tratado en todo momento al amparo de la larga sombra de la tradición pagana y erótico-pornográfica de la cultura grecolatina, o de su empeñada asimilación por parte del cristianismo, asoma toda esa nueva iconografía del mundo gay contemporáneo, con su *merchandising*, nuevos estereotipos y subculturas, que podemos ejemplificar en la graciosa colección de muñecos *muscle bear* y *leather* que ha ido acumulando el artista en estos años.

Ó.A.M.

EROS AND PAN

Pérez Villalta has often spoken of desire, taste, art and eroticism as complex formulations that spring from a common source. Thus, for example, from the primal instinct that leads the simplest organisms to prefer ecosystems where pleasure is increased and discomfort lessened, to the most complex aesthetic options, which cannot be reduced to a predetermined rational-logical process, and even our proclivity for those whom we find sexually attractive as opposed to others who inspire indifference or outright rejection, our artist assumes that all of these situations originate as a matter of taste, of choice, of predilection for one form over another—in short, and ultimately, a question of aesthetics.

The complex homoerotic symbolism of the Christ-Dionysus duo, over which the figure of the artist-creator is superimposed, gives rise to a highly personal, intimate exploration of private passions and desires. These works betray autobiographical details normally kept hidden from the spectator (his sexuality, his partners, his fetishes, etc.), though this does not mean that the artist forgets for one minute the complex image-building mechanisms that characterize him.

In addition to all this, in the background—perpetually sheltered by the long shadow of the pagan and erotic-pornographic tradition of Graeco-Latin culture, or Christianity's dogged attempts to assimilate it—we catch a glimpse of all the new iconography of contemporary gay culture, with its merchandising, new stereotypes and subcultures, exemplified by the amusing collection of "muscle-bear" and "leather" dolls that the artist has amassed over the years.

Ó.A.M.

ATAR LOS MACHOS

El hombre ha sido durante miles de años guerreero y cazador, y algo queda en sus genes de esto. Hay algo que le resulta atractivo en ello. La aséptica sociedad presente ha tratado de eliminar estas tendencias, pero surge continuamente por los lugares más variopintos. El tatuaje y el *piercing* forman parte ya de la estética presente. Menos conocido es que este resurgir de estéticas guerreras nació en el ambiente *leather*, a principios de los años 70, como tantas estéticas de la actualidad de genuina filiación gay-duro.

Este ambiente de combate, de lucha o pelea, forma parte de la sexualidad masculina, donde la adrenalina está presente como la sal en la comida. Hay un regusto de violencia que sólo de hombre a hombre será posible y entendido, y que conforma esta sensibilidad más que la caricia. Así, la sutil frontera entre el placer y el dolor estará continuamente variando.

Hay un cierto placer al resistir, al ser fuerte ante una práctica que para muchos podría ser dolorosa y desagradable. La atadura de correas o cuerdas hacen “sentir” el lugar donde se ata, a la vez que representa un sentimiento de poder y el dominio sobre el dolor. La excitación de la agresividad forma parte de la estética sexual del hombre. Por eso quizás las relaciones se establecen de un modo muy distinto de la heterosexualidad. Aquí no hay ningún reflejo de los distintos papeles de la pareja convencional. La virilidad se gusta entre sí; se reconocen, y los vínculos son de compañerismo. Esto, en una época donde las definiciones sexuales parecen ser políticamente poco correctas, hace de la homosexualidad viril un refugio y baluarte de la menospreciada masculinidad. Un lugar donde el apelativo “macho” no es un insulto.

G.P.V.

TIE UP THE MACHO MEN

For thousands of year, man has been a warrior and a hunter, and traces of this survive in his genetic makeup. There is something about it that he finds attractive. The aseptic society of today has tried to eradicate these tendencies, but they continue to crop up in the most unlikely places. Tattoos and piercings are now part of the modern aesthetic. Less known is the fact that this renaissance of warrior aesthetics began with the leather culture of the early 1970s; in fact, many current looks and styles can be traced back to the “tough” gay community.

This atmosphere of combat, of conflict and fighting, is part of male sexuality, where adrenaline is as ubiquitous as salt in food. There is a subtle hint of violence that is only possible and comprehensible man-to-man, which shapes this sensibility more deftly than a caress. Thus, the subtle boundary between pain and pleasure is forever shifting.

There is a certain pleasure to be derived from endurance, from being strong in the face of a practice which many would find painful and unpleasant. The bonds of straps or cords make one “feel” the place where they are tied, but they also represent a sense of power and control over pain. The excitation of aggressiveness is part of man’s sexual aesthetic. Perhaps that is why relationships between men are established in a way that bears little resemblance to the patterns of heterosexuality. Here there is no reflection of the distinctive roles of the conventional couple. Manliness likes manliness; it sees itself reflected, and the bonds are those of camaraderie. This, in an age when sexual definitions seem to be politically incorrect, makes manly homosexuality a refuge and bastion of disparaged masculinity. A place where the word “macho” is not an insult.

G.P.V.

***Hombre*, 1992**

Óleo sobre lienzo

180 x 127 cm.

Es un cuadro sobre la exaltación del hombre, en la plenitud que éste alcanza en la distracción máxima. El juego que hace olvidar la realidad, adentrándose por las leyes que él mismo inventa. La inocencia activa y creadora de donde nace el arte y el razonamiento lógico y los castillos en el aire. La carcajada que le produce una ocurrencia ingeniosa o el momento del orgasmo, donde la excitación llega al máximo, haciendo sentir tan profundamente que por fin la naturaleza no existe y el cuerpo estalla.

G.P.V.

Man

This is a painting about the exaltation of man, in the fulfilment he finds at the moment of maximum distraction. The game that makes him forget reality, playing by rules of his own invention. The active, creative innocence that is the wellspring of art and logical reasoning and castles in the sky. His hearty laughter at a clever witticism or at the moment of orgasm, when sexual excitation reaches its peak, making him feel so profoundly that nature finally ceases to exist and the body explodes.

G.P.V.

EL MUNDO EN GABINETE

La Capilla de la Magdalena configura un mosaico de piezas de pequeño formato que aspira a ser casi un compendio en miniatura del vasto recorrido de esta exposición. El modelo de montaje al modo de los antiguos gabinetes de curiosidades o de los coleccionistas, se adecúa aquí a la complejidad misma de este espacio histórico, el más antiguo del antiguo monasterio (de hecho es el núcleo a partir del cual el resto del complejo fue creciendo con los siglos), lo que ha conducido a la elección de piezas especialmente significativas y de reducidas dimensiones que se amolden a los vanos y recortes de los muros.

De este modo, entre otras piezas encontramos desde un mítico autorretrato con hepatitis, de factura clásica e inusual tratamiento realista, que marcará el cambio de una etapa en la vida del artista, hasta el refinadísimo ensimismamiento del tondo *Contemplación*, una de las piezas de los últimos años favoritas de su autor.

Ó.A.M.

THE WORLD IN A CABINET

In the Magdalena's Chapel we find a mosaic of small-format pieces that aspire to be a miniature compendium of the vast scope of this exhibition. The layout, modelled on the old cabinets of curiosities or collectors' cabinets, had to be adapted to the intrinsic complexity of this historical space, the oldest in the former monastery (in fact, the rest of the complex grew up around this room over the centuries), leading to the decision to use particularly significant pieces of a smaller size that could work around the openings and recesses in the walls.

Consequently, this hall contains a variety of works, ranging from a legendary self-portrait with hepatitis, executed in the classical manner and with an unusually realistic treatment, that marked a turning point in the artist's life to the highly sophisticated absorption of the tondo *Contemplación* [Contemplation], one of the author's favourite works of recent years.

Ó.A.M.

PINTURA I

Mi refugio en la pintura se debe a que es un medio que no te pone las limitaciones, las cortapisas que te imponen otros a la hora de plasmar tu pensamiento. Es obvio que una idea artística puede cristalizarse no sólo en un cuadro, sino, por ejemplo, en una escultura, en un objeto, en una arquitectura o en un espacio, de manera que, cuando he tenido ocasión de cristalizarla en otros medios, lo he hecho. Además, es algo que me divierte, aunque estoy convencido de que puede ir en menoscabo de la calidad de mi pintura, es decir, de que llegaría a ser mejor pintor si me dedicase exclusivamente a pintar. Lo que ocurre es que su disciplina es, a veces, tan absorbente y tan obsesiva que llega a agotarte, que necesitas salir de ella y olvidarla por un tiempo. Por si esto fuera poco, estoy convencido de que no he nacido pintor, de que no soy uno de esos pintores de los cuales la gente dice, “¡Ah, es que tiene una mano fantástica!” Yo no tengo una mano de esas ni nada parecido; a mí me cuesta todo muchísimo esfuerzo y muchísimas horas de trabajo, no tengo la menor facilidad para pintar y la verdad es que tampoco me gusta demasiado ese tipo de don que suele despertar admiración. Cuando alguien comenta ante mis cuadros lo frescos que son, me sorprendo mucho porque no lo son en absoluto, porque son la antifrescura, el producto de horas y horas de trabajo agotador. La pintura me ha costado ya demasiado, tanto que en ocasiones desearía no pintar una buena temporada y perderme en esos otros campos en los que puedo seguir plasmando mi pensamiento.

G.P.V.

PAINTING I

I take refuge in painting because it is a medium that doesn't impose the limitations, the obstacles that others throw at you when you try to express a thought. Obviously, an artistic idea can crystallize not only into a painting but also, for example, into a sculpture, an object, an architectural design or a space, and whenever I have had a chance to express my ideas using other media, I have taken it. I actually find it quite enjoyable, even though I'm almost certain that the quality of my painting suffers as a result; what I mean is that, if I concentrated exclusively on painting, I would probably become a better painter. The problem is that sometimes the discipline is so engrossing and so obsessive that it drains you dry, and you need to get away and forget about it for a time. To make matter worse, I'm convinced that I am not a born painter; I'm not one of those painters of whom people say, "Oh, he just has such a fantastic hand!" I don't have one of those hands or anything remotely resembling it. For me, every undertaking requires a tremendous effort and countless hours of work; I certainly don't have a knack for painting, and the truth is I'm not all that keen on the kind of inborn ability that usually excites admiration. When someone sees my paintings and remarks how fresh they are, I'm quite surprised because they are anything but; they are the antithesis of freshness, the product of hours upon hours of backbreaking labour. Painting has already cost me too much, so much that sometimes I wish I could stop painting for a season and lose myself in those other fields where I can continue to express my thoughts.

G.P.V.

PINTURA II

Como he dicho montones de veces, yo he escogido el lenguaje de la pintura porque me parece, por un lado, uno de los medios más cómodos y menos condicionados que existen para expresar tu pensamiento, porque te permite desarrollarlo mediante un instrumental relativamente mínimo y extremadamente versátil. Por otro lado, cualquiera que entra en el mundo de la pintura se da cuenta con el tiempo de que es un mundo inagotable, porque, en mi opinión no hay nada tan difícil de dominar como ella: lograr pintar como Velázquez es algo tan difícil, tan inalcanzable...

La pintura, el movimiento controlado de tu mano con el pincel y unos pigmentos sobre una superficie, es como una especie de ajedrez infinito, con tal cantidad de posibilidades por todos los lados, con tantas probabilidades de que nunca llegues a dominar todos los mecanismos que el propio juego contiene que me parece, en sí mismo, un lenguaje tan amplio e inagotable como enriquecedor. Pinto, sobre todo, por eso mismo, por lo amplio e inagotable que es lo que puedo decir a través de la pintura.

G.P.V.

PAINTING II

As I've said hundreds of times, I chose the language of painting because, on the one hand, to me it seems to be one of the most comfortable and least constrained media that exist for expressing your thoughts, because the tools you need to develop your ideas are relatively few and highly versatile. On the other hand, anyone who enters the world of painting eventually realizes that it is an inexhaustible universe, because, in my opinion, there is nothing harder to master than painting: managing to paint like Velázquez is something so difficult, so unattainable...

The act of painting, the controlled movement of your hand across the surface with a brush and some pigments, is like an endless game of chess with so many possibilities on every side, such high odds that you will never manage to master all the mechanisms that the game itself contains, that I see this act as a language in itself, a language as vast and infinite as it is enriching. That, above all, is why I paint, because of the vastness and infinity of what can be said through painting.

G.P.V.

PERSPECTIVAS

La perspectiva ha sido un tema que de siempre me ha interesado. He trabajado en ella desde mis comienzos por una verdadera fascinación. La ambigüedad de la representación convencional del espacio, como la perspectiva caballera o axonométrica, la empleé exhaustivamente en mis primeras exposiciones individuales. Después trabajé con las mezclas de diversos sistemas y al plantearme la contradicción que ocurre al variar las líneas de fugas que nunca se adaptan a una previa trama geométrica, me empecé a plantear sistemas correctivos que el ojo no percibiera a una primera mirada. Esto me llevó a una invención continua de la representación del espacio. Parecida a algunas soluciones prerrenacentistas, así como a las pinturas pompeyanas o la tradición oriental de representación del espacio. De hecho le llegué a coger verdadera manía a la perspectiva lineal albertiana, por corresponder a lo que el ojo ve y no a lo que la mente percibe. Yo quería hacer algo así como una perspectiva no retiniana. Que el espectador tuviera la presencia del espacio, sin deformaciones convencionales. Esto me hizo mirar la representación del espacio en los planos: planta y alzado, todo en su verdadera dimensión o escala, pero no deformada por una norma que dice: más lejos, más chico.

G.P.V.

PERSPECTIVES

Perspective has always been a theme that interests me. I've worked on it since the beginning of my career, motivated by a genuine fascination. I drew heavily on the ambiguity of the conventional representations of space, such as cavalier or axonometric projections, in my first solo shows. Later I worked with combinations of different systems, and when I focused on the contradiction that arises when perspective lines are altered, which never truly correspond to a pre-existing geometric scheme, I began to come up with corrective systems that would be imperceptible to the eye at first glance. This led me to a continual invention of the representation of space, along the lines of certain pre-Renaissance solutions, the paintings at Pompeii or the oriental tradition of spatial representation. In fact, I developed an almost irrational dislike of Alberti's linear perspective, because it replicates what the eye sees rather than what the mind perceives. I wanted to create a kind of non-retinal perspective. I wanted the viewer to have the presence of the space, without conventional deformations. This made me look at the representation of space in technical drawings: plan and elevation, everything drawn to its true dimension or scale, but not deformed by a rule that says, "What is farther must be smaller".

G.P.V.

EL ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES

Cristo abraza a Dionisio en sus espejeantes miradas: el símbolo de la Pasión tomado en su doble significado de sacrificio y entrega, y la fuerza que nos arrastra; la Santa Faz en el paño de la Verónica es la imagen de la pintura como huella de la pasión de la vida o del arte; los mercaderes del templo como símil de la profanación del sagrado recinto del arte; Abraham sacrifica a su hijo-obra... Ver otra vez, recuperar la mirada simbólica y significativa, romper con la insulsa superficie plástica del movimiento moderno: ése ha sido mi cometido durante años.

También la propia pintura ha ido cambiando con el tiempo. En los 70 tan cercana a los planteamientos del manierismo; en los 80 se hizo espesa y dramática para, a finales de la década, irse tornando transparente y luminosa. De la estética que genera el óleo, paso a interesarme por la luminosidad liviana del fresco y el temple, y hacia ella ha mirado mi técnica. Como también mi ojo se ha desplazado del epicentro de Occidente y de los siglos clásicos por excelencia (XVI, XVII y XVIII), para mirar tanto a Oriente como a las mal llamadas culturas primitivas, quizá para evitar esa carga autosatisfecha de las academias, ya sean las clásicas o las del movimiento moderno.

G.P.V.

THE ANALYSIS OF LANGUAGES

Christ embraces Dionysus in their mirrored gazes: the symbol of the Passion understood as both sacrifice and surrender, and as the force that sweeps us off our feet; the Holy Face on Veronica's veil is the image of painting as a vestige of the passion of life or of art; the temple merchants as a metaphor for the profanation of the holy ground of art; Abraham sacrificing his son-artwork... To see again, to recover the symbolic and signifying gaze, to break away from the dull plastic surface of the modern movement: for years this has been my mission.

Painting itself has also changed over time. In the 1970s it flirted with the ideals of Mannerism; in the 1980s it grew thick and dramatic, and towards the end of the decade gradually became transparent and luminous. My interest shifted from the aesthetic that oils generate to the airy luminosity of the fresco and tempera, and my technique has turned in that direction. My eye has also wandered from the epicentre of the West and the great classical centuries (16th, 17th and 18th) to gaze upon both the Orient and what have been mislabelled as the primitive cultures, perhaps in an attempt to avoid that self-satisfied ponderousness of the academies, whether classical or pertaining to the modern movement.

G.P.V.

CITACIONISMO

El concepto darwiniano del Arte, nacido de la historiografía del XIX, nos hace creer en algún tipo de evolución artística que, en buen número de casos, no cumple esas reglas. El concepto “arte del pasado”, por ejemplo, es más bien el de estancias que pueden ser visitadas, siempre según nuestros deseos. No hay que olvidar que el Arte se hace para perdurar, para que quede; no es algo que uno realice pensando en que se esfume con el paso del tiempo. Esa concepción efímera del Arte es propia de la amnesia del presente, nacida a su vez del culto a lo instantáneo. Ni siquiera esas visitas que comento tienen que ver con el concepto de revival: no se trata de resucitar nada, sino de gozar, como lo haces cuando visitas un buen museo, determinados lugares de tu gusto, o como cuando contemplas libros que te llenan. Sólo hay que mirar cosas como el estilo neogótico o el neobizantino para comprobar que son algo que pertenece al tiempo en el que se hicieron ambos, y por mucho que disimulen, no a esos lejanos tiempos a que aluden. Ni el más arqueológico revival es algo más que Arte de su presente, y conlleva implícitos todos los tics del momento que lo vio nacer.

G.P.V.

CITATIONISM

The Darwinian concept of art, a product of 19th-century historiography, would have us believe in some kind of artistic evolution which, in a goodly number of cases, does not obey those rules. The “art of the past” concept, for example, is more like one of rooms that can be visited, always in accordance with our desires. Let us not forget that art is made to endure, to remain; it is not something one creates thinking that it will vanish in time. That ephemeral notion of art is typical of the amnesia of the present, which in turn is a product of the cult of the instantaneous. Not even those visits I mentioned have to do with the concept of revival: the idea is not to resurrect anything, but to take delight in certain places that are to your liking, as you do when visiting a good museum or contemplating books that fill and satisfy you. A mere glance at things like the Gothic Revival or Byzantine Revival styles suffices to prove that they belong to the time in which they were created—as much as they try to pretend otherwise—and not those distant pasts they evoke. Not even the most archaeological revival is more than the art of its time, imbued with all the nervous tics of the era that brought it to life.

G.P.V.

Desde esa postura de amante del arte mis ojos se dirigen a todas las direcciones y mi obra genera a su vez caminos por recorrer. Ello puede parecer en un principio una pérdida laberíntica pero, contemplado en el tiempo, tiene un sentido, una resultante de fuerzas que pueden ser a veces contradictorias ya que son el proceso del conocimiento que me proporciona el arte: la transformación de mí mismo en ese proceso. Ello, como artista, justifica todos los trabajos, todos los esfuerzos realizados como un errático Hércules destinado a absurdos trabajos que se han llevado estos años de mi vida. Sólo espero que esos testigos-reliquias del proceso que son las obras puedan producir en el espectador aunque sólo sea una parte de lo que a mí me han aportado. Que sirvan para ver y saber algo más sobre la extraña relación que el mundo tiene con el hombre.

G.P.V.

From that stance of the art lover, my eyes look in every direction and my work in turn creates roads to be travelled. At first this may seem to be a labyrinthine waste but, when viewed over time, there is a certain logic to it, a logic resulting from forces which may sometimes be contradictory, as they are the process of knowledge that art gives me: the transformation of my own self in that process. As an artist, that makes it all worthwhile: all the work, all the effort expended like an erratic Hercules destined to perform absurd tasks that have consumed these years of my life. I only hope that those witnesses/relics of the process that are my artworks can inspire in the viewer even a fraction of what they have given me—that they will help them to see and learn a little bit more about the world's strange relationship with man.

G.P.V.

ARTE Y PENSAMIENTO

La diferencia que yo encuentro entre el arte y otros campos del pensamiento (porque considero el arte como una más entre las distintas formas en que el hombre puede pensar), es la necesidad que el artista tiene de traer al mundo real, al mundo de las cuatro dimensiones, su pensamiento. Cuando imaginas un cuadro, un espacio, un edificio o lo que sea, sientes auténtica necesidad de que eso exista y, si no, te quedas con una especie de angustiada desazón. Es lo que diferencia al artista del pensador, podemos decir, puro: mientras que éste se encuentra satisfecho en la propia concatenación de sus ideas, el artista, sin embargo, cuando ese encadenamiento de pensamientos llega a estructurarse en una idea concreta, en una idea que podríamos llamar plástica, siente cómo lo asalta la necesidad imperiosa de traerla al mundo de lo real y, si no puede lograrlo, esa desazón. ¿Por qué esa necesidad? ¿Por qué esa desazón? ¿Por qué?, ¿es que, en el fondo, piensa el artista que el mundo de los pensamientos muere con nosotros mismos y tiene que dejarlo planteado antes de que eso ocurra?... Son cuestiones que siempre me han preocupado muy profundamente.

G.P.V.

ART AND THOUGHT

The difference I see between art and other philosophical disciplines (for I consider art to be one of the many ways in which man can think) is the artist's need to bring his thoughts into the real world, the four-dimensional world. When you imagine a picture, a space, a building or anything else, you feel a deep-seated need to make that thing exist, and if you don't, you are left with a distressing feeling of anxiety. This is what differentiates the artist from, shall we say, the pure thinker: while the latter is content with the mere concatenation of his ideas, the artist, when that chain of thoughts begins to shape itself into a concrete idea, what we might call a plastic idea, he is overwhelmed by the imperious need to transpose it to the world of the real or, if he cannot manage it, by that anxiety. Why that need? Why that anxiety? Why? Could it be that, deep down, the artist believes that the world of thoughts dies with us, and he must find an outlet for those thoughts before that happens? These are questions that have always deeply preoccupied me.

G.P.V.

EL RITO DEL VACÍO

Siempre el desierto. Si en el jardín suponemos el inicio de nuestra civilización y el sueño del manantial está presente en nuestra sensualidad, el origen del mundo del pensamiento está en el retiro y en el silencio del desierto. Esta tierra infértil es, sin embargo, la gestora de nuestras religiones: Abraham y Moisés sintieron la presencia de Dios, el Uno, en su aridez. En las rocas del Sinaí Jesucristo tuvo su retiro antes de iniciar la vida pública, y a Mahoma le fue revelada la palabra entre sus arenas. De siempre tenemos esa poderosa atracción hacia el espacio ilimitado; atracción que no puede darnos el mar que tiene su límite -la orilla- que no podemos atravesar por nosotros mismos. Es un medio hermoso donde los haya, pero representa “otra cosa”.

G.P.V.

THE RITE OF THE VOID

The desert: always the desert. If the garden is the supposed cradle of our civilization, and the dream of the flowing spring is present in our sensuality, then the origin of the world of thought lies in the solitude and silence of the desert. Though barren, that territory has engendered our religions: Abraham and Moses felt the presence of God, the One, in its arid heat. Jesus Christ withdrew to the rocky wilderness of Sinai before entering public life, and the word was revealed to Muhammad in its swirling sands. We have always felt that powerful attraction to boundless space, an attraction the sea cannot exert, for it has a boundary—the shore—which we cannot cross unassisted. It is a beautiful environment, undoubtedly, but it represents “something else”.

G.P.V.

TÁNATOS

La sala del Capítulo concentra con su carácter funerario una visión contenida de los aspectos luctuosos sobre la muerte y la pérdida. En medio de su apretada decoración interior, se han dispuesto tres únicas piezas donde la geometría más simple y la arquitectura del agua (depósitos, alberca, cisterna), abordan emblemáticamente estos aspectos.

Tres trabajos de asombrosa concisión pertenecientes a una larga serie de invenciones que el artista ha ido desarrollando a lo largo de muchos años y que apenas han alcanzado el eco merecido en su difusión. En ellas, como se puede comprobar a través de los ejemplos elegidos, los aspectos figurativos se reducen al máximo, hasta el punto de rozar la pura abstracción. La geometría y el orden son los austeros medios de los que se sirve el artista para abordar en principio meras pesquisas sobre la perspectiva y los espacios, aunque inevitablemente estas cuestiones se desbordan hacia otros significados ocultos que, en ocasiones, como ahora, el propio contexto potencia de manera detonante.

Ó.A.M.

THANATOS

The chapterhouse, with its funerary connotations, offers a restrained vision of the sorrowful aspects of death and loss. In the midst of its crowded interior decorations, three unique pieces have been arranged where the simplest geometry and the architecture of water (tanks, pool, cistern) broach these aspects in an emblematic way.

These three amazingly concise pieces are part of a long series of inventions that the artist has devised over the course of many years, which have hardly received the attention they truly deserve. As the chosen examples clearly show, in these works the figurative aspects have been so drastically reduced that they verge on pure abstraction. Geometry and order are the austere resources that the artist uses to conduct what in theory are mere inquiries into perspective and spaces, although these themes inevitably lead to other, darker meanings which in some cases, such as this one, are explosively underscored by the context itself.

Ó.A.M.

CISTERNAS

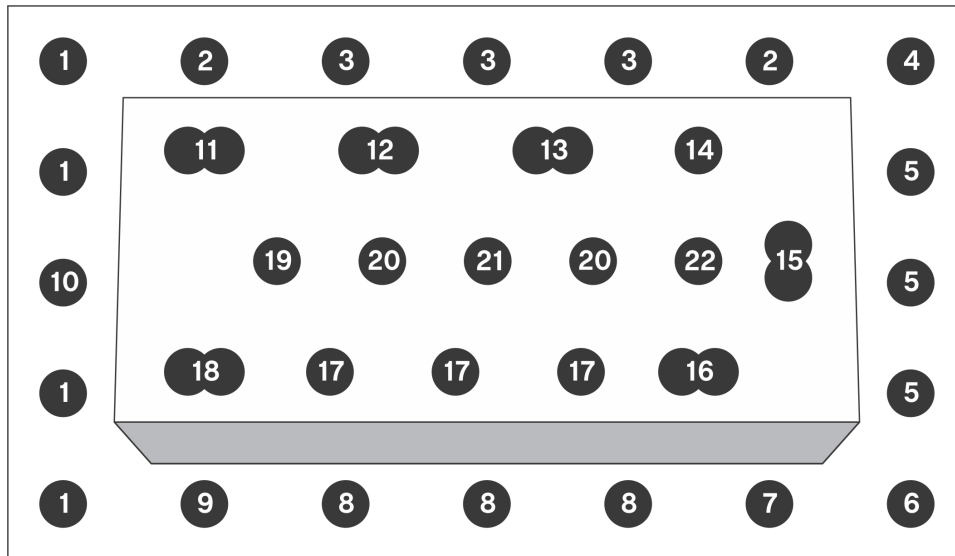
En las “Cisternas”, el elemento líquido forma parte principal de la obra, creando por su transparencia otro espacio dentro del contenedor, como si existieran dos mundos. Me he inspirado tanto en las albercas como en los depósitos y cisternas, y continúa aquí mi fascinación por los temas hidráulicos.

G.P.V.

POOLS

In the “Pools”, the liquid element is a central part of the work; its transparency creates another space inside the container, as if there were two worlds. I have found inspiration in pools, water tanks and cisterns, and my fascination with watery themes remains undiminished.

G.P.V.



- | | |
|--|---|
| 1. <i>El deseo</i> , 1995
Brazaletes, varios metales | 12. <i>Luna-Sol</i> , 1995
Pendientes de plata |
| 2. <i>Puños</i> , 1997
Brazaletes de plata | 13. <i>Virtudes</i> , 1997
Anillo, varios metales |
| 3. <i>Argos</i> , 1996
Brazaletes, varios metales | 14. <i>Guitarra</i> , 1997
Colgante de plata |
| 4. <i>Talismán</i> , 1997
Colgante bronce patinado | 15. <i>Aire</i> , 1996
Pendiente de plata |
| 5. <i>San Jorge</i> , 1995
Broche, varios materiales | 16. <i>Amor-muerte</i> , 1996
Gemelos de plata |
| 6. <i>Hércules furioso</i> , 1989
Hebilla de plata | 17. <i>Vellochino</i> , 1996
Colgante, varios metales |
| 7. <i>Celosía</i> , 1997
Brazaletes bronce | 18. <i>Espuela</i> , 1997
Pendientes de plata |
| 8. <i>Los luchadores</i> , 1995
Brazaletes, varios metales | 19. <i>Ojo</i> , 1997
Anillo de Plata |
| 9. <i>Batalla</i> , 1997
Brazaletes bronce | 20. <i>Sirena</i> , 1995
Pendientes de plata |
| 10. <i>Exvoto</i> , 1997
Bronce patinado | 21. <i>Hombre-Mujer</i> , 1997
Anillo de oro |
| 11. <i>Sol-Luna</i> , 1997
Gemelos de plata | 22. <i>Tholos</i> , 1997
Anillo de plata |

Creación (Paraíso antes del bien y del mal), 1995

Temple vinílico sobre lienzo
200 x 250 cm.

El mundo antes del Bien y del Mal, donde la inconsciencia es la visión directa de las cosas. Un estado que no es humano, ni animal, ni siquiera totalmente natural... Sólo la experiencia de la vida, el amargo proceso del conocimiento, es lo que nos va alejando del Paraíso.

G.P.V.

Creation (Paradise before Good and Evil)

The world before Good and Evil, where unconsciousness is the straightforward vision of things. A state that is neither human, nor animal, nor even entirely natural... Only the experience of living, the bitter process of acquiring knowledge, is what slowly distances us from Paradise.

G.P.V.

***Vida (Descendimiento)*, 2005**

Temple vinílico sobre lienzo

223 x 180 cm.

Asistir a la aciaga desaparición de la vida está en el origen de esta obra. Ver cómo el líquido vital al vaciarse lo que deja es un cuerpo inerte. *El Descendimiento* de Van der Weyden—una de cuyas reproducciones cuelga en el dormitorio de mi casa de Sevilla—, junto con la adoración que tengo por el del Giotto, de la Capilla Scrovegni, dieron en parte forma a esta pintura realizada en memoria a la pérdida de mi padre.

G.P.V.

Life (Descent)

This work is a product of witnessing the tragic departure of life, of watching the fluid of vitality drain away, leaving nothing but an inert body. Van der Weyden's *Descent from the Cross*—a reproduction of which hangs in the bedroom of my home in Seville—and the veneration I feel for Giotto's Lamentation in the Capella degli Scrovegni were partly responsible for shaping this painting, created in memory of my father after his death.

G.P.V.

Trilogía del patriarcado, 2006

- Saturno y sus hijos y Júpiter - Dios, Padre y Dios hijo - Abraham e Isaac

(de izda. a dcha.)

Temple vinílico sobre tabla

50 cm. c/u

De alguna forma el patriarcado, con su férrea estructura, ha dominado los órdenes de vida de lo humano durante siglos, en todos los momentos y religiones. De hecho sigue pesando sobre nuestro presente de manera implacable. Esta idea me ha servido para hablar de ciertos mitos recurrentes en nuestra cultura. El poder del padre sobre la vida del hijo es una imagen de tremenda violencia a la que estamos asombrosamente acostumbrados.

G.P.V.

Trilogy of the Patriarchy

To a certain degree, the rigid structure of the patriarchal system has dominated the orders of human life for centuries, in every religion and era. In fact, its implacable demands still weigh heavily on us today. I found this idea useful for addressing certain recurring myths in our culture. A father's power over the life of his child is a tremendously violent image to which we are shockingly inured.

G.P.V.

Faz, 1995

Temple vinílico sobre lienzo

180 x 128 cm.

¿Puede la geometría construir un rostro?, ¿puede hacerlo el aparente azar de la razón? Esta efigie de la divinidad nació en relación a la iconografía bizantina y su manera de construir las imágenes, por completo desligada de toda traza de naturalismo. El ritmo de los números es la costura que une cada uno de los puntos, cada una de las partes de esta cara.

G.P.V.

Visage

Can geometry construct a face? Can the apparent randomness of reason do it? This effigy of divinity was inspired by Byzantine iconography and its manner of constructing images, completely devoid of any trace of naturalism. The rhythm of numbers is the seam that holds each point, each part of this face together.

G.P.V.

Autorretrato por la mañana, 1973

Acrílico sobre madera
120 x 100 cm.

Este cuadro significó para mí la ruptura con el movimiento moderno ortodoxo. Lo pinté con la plena consciencia de realizar “un cuadro”. En él utilicé por primera vez de manera intencional la mezcla ecléctica de lenguajes, estilos y sistemas de representación espacial. He conservado este cuadro como recuerdo de una época feliz.

G.P.V.

Self-portrait in the Morning

For me, this painting represented my break with the mainstream modern movement. I painted it knowing full well that I was making a “picture”. This was the first time that I deliberately used an eclectic hotchpotch of languages, styles and systems of spatial representation. I kept this picture as a memento of a happy time in my life.

G.P.V.

***Meditaciones metafísicas*, 1964**

Óleo sobre madera
100 x 145 cm.

Con su pretencioso nombre, este cuadro que pinté a los 16 años, de algún modo casi premonitorio contiene muchos de los elementos e intereses que caracterizarán mi trabajo posterior. Entre ellos aparece ocupando un lugar destacado un templo circular que representa la idea de dios, y que tanto evoca al mítico San Pietro in Montorio de Bramante, que por entonces desconocía.

G.P.V.

Metaphysical meditations

This pretentiously entitled picture, which I painted at age 16, is almost premonitory, for it contains many of the elements and interests that would characterize my later work. Prominent among these is a circular temple that represents the idea of god, with its obvious echoes of Bramante's legendary *Tempietto* at San Pietro in Montorio, although I was not familiar with this structure at the time.

G.P.V.

***San Pietro in Montorio*, 1988**

Acuarela sobre papel

65 x 55 cm.

La otra versión, uno de los pocos trabajos de copia –o no invención– en mi trayectoria, lo realicé durante mi estancia en la Academia de Roma, en uno de cuyos patios se levanta esta maravillosa edificación. Junto a él viví casi un año entero, absorbiendo en mi madurez esos sabores fuertes que la ciudad de Roma ofrece, pero que sólo a partir de determinado momento de la vida de un artista se pueden apreciar.

G.P.V.

San Pietro in Montorio

The other version, one of the few copied works—or, more accurately, non-inventions—I have produced in my career, was made during my time at the Academy of Spain in Rome, one of whose courtyards is home to this wonderful building. Thankfully, I was already a mature artist when I spent nearly an entire year living alongside that structure, soaking up those intense flavours that the city of Rome has to offer but which an artist can only appreciate after a certain point in his life.

G.P.V.

Fin de fiesta, 2011

Temple vinílico sobre lienzo
142 x 200 cm.

Lo mejor ha pasado. Somos conscientes de ello observando los restos de la fiesta. Pronto el sol volverá invisible la luna, y la noche de la celebración desaparecerá por completo... La melancolía que todo ello me produce a determinada altura de la vida está íntimamente acompañada de la satisfacción de haber asistido al festejo.

G.P.V.

End of the Party

The best has come and gone. We know this by looking around at the vestiges of merrymaking. Soon the sun will render the moon invisible, and the night of celebration will disappear altogether... The melancholy feeling all of this inspires in me at a certain stage in life goes hand-in-hand with the satisfaction of having participated in the festivities.

G.P.V.

Maqueta Cámara de Comercio de Algeciras, 2008

68 x 40 x 25 cm.

Paisaje Romano, 1988

Temple vinílico sobre cartón
110 x 70 cm.

Final de un acueducto y embarcadero en la laguna Estigia, 1982

Acuarela sobre papel
125 x 65 cm.

Maqueta Columna de Hércules, 2008

107 x 61 x 60 cm.

Columna Templo de Hércules, 1984

Acuarela sobre papel
62 x 30 cm.

Pórtico hermético, 1985

Acuarela sobre papel
65 x 55 cm.

Sebastián, 2002

Grafito, madera estucada
132 x 43 cm.

Nuevos órdenes, 1980 – 1981

Acuarelas sobre papel
65 x 55 cm. c/u

El Vaso, 1994

Acuarela sobre papel
110 x 90 cm.

El reino del vacío, 1994

Temple vinílico sobre lienzo
200 x 141 cm.

Jardín de Lugares, 1988

Acuarela sobre papel
65 x 55 cm.

Templos, 1985 – 1993

Acuarelas sobre papel
65 x 55 cm. c/u

Contrucción en espiral, 1992

Acrílico sobre cartón
103 x 73 cm.

COLECCIÓN CAAC

Escritorio-Mirador con gruta y fuente, 1980

Acuarela sobre papel
65 x 55 cm.

Fuente de las Palabras y los Pensamientos, 1988

Acuarela sobre papel
65 x 55 cm.

Hombre que sostiene una aureola, 1996

Temple vinílico sobre lienzo
100 x 71 cm.

Invención nº 7. Cuestión de equilibrio, 1993

Temple vinílico sobre lienzo
50 x 35 cm.

Lugares 3. Lugar de las rectas y las curvas, 1993

Técnica mixta sobre cartón
100 x 70 cm.

Atlas - Cristóbal, 1985

Temple vinílico sobre lienzo
78 X 35 cm.

Invención nº 8. Cilindros en proporción, 1993

Temple vinílico sobre lienzo
50 x 35 cm.

Lugares 4. Lugar del orden y el azar, 1993

Técnica mixta sobre cartón
100 x 70 cm.

Rito de otoño, 1982

Óleo sobre lienzo
75 x 130cm.

Invención nº 20. Cara con tres esferas, 1994

Temple vinílico sobre lienzo
50 x 35 cm.

Contemplación, 2009

Temple vinílico sobre madera
Diámetro 30 cm.

Cristo en la columna, 1983 – 1984

Barro cocido
41 x 17 x 17 cm.

Lugares 10. Lugar de las líneas clavadas, 1993

Técnica mixta sobre cartón
100 x 70 cm.

Soy el deseo de lo que deseo ser, 1985

Óleo sobre lienzo y madera
66 x 72cm.

Invención nº 36. Construcción en gris, plomo, verde y blanco, 1996

Temple vinílico sobre lienzo
50 x 35 cm.

Lugares 9. Lugar de las líneas ortogonales, 1993

Técnica mixta sobre cartón
100 x 70 cm.

Hombre Dios

Fibra de vidrio patinada
140 x 100 cm.

El Signo de Occidente, 1982

Azulejos. Serie 1/9
300 x 150 cm.

Banquetas de Copérnico, 1989

Marquetería
32 x 21 x 46 cm. c/u

Arca del cielo, 1989

Marquetería, policromía
121 x 124 x 40 cm.

Silla Esfinge, 1981 - 1985

Formica
70 x 76 x 31 cm.

Atril, 1994

Marquetería
84 x 43 x 43 cm.

General-life, 1981 - 1999

Hierro forjado y marquetería
160 x 160 x 31 cm.

Silla Cuadriga, 1989

Hierro forjado
80 x 50 x 53 cm.

Torre-Faro de las virtudes, 1989

Marquetería
184 x 46,3 x 46,2 cm.

COLECCIÓN CAAC

Noria, 1989

Hierro forjado y marquetería
155 x 140 x 27 cm.

COLECCIÓN CAAC

Silla Antifaz, 2001

Hierro soldado patinado y cuero
70 x 46 x 35 cm.

COLECCIÓN CAAC

Estudio-Belvedere, 1989

Marquetería
165 x 60 x 45 cm.

Sagrario de las doce puertas, 1989

Marquetería
95 x 56 cm.

Composición urbana, 1987

Acuarela sobre papel
55 x 65 cm.

La Torre de la Caleta, 1980

Acuarela sobre papel
65 x 55 cm.

Silla Abanico

Hierro forjado policromado
134 x 36 cm.

Acanto, 2004

Tapiz
111 x 85 cm.

El rapto en el serrallo, 1997
- **Concha**
- **Telón - Sasa del fondo de la cueva**
- **El rapto en el serrallo. 2ª bambalina**

Dibujos, acuarela sobre papel
34 x 82 cm. c/u

COLECCIÓN CAAC

Los juegos del deseo, 1990

Óleo sobre lienzo
128 x 180 cm.

Aracné, 1982

Alfombra
168 x 243 cm.

Escenografía para el rapto en el serallo, 1997

Dibujo, acuarela sobre papel
34,5 x 24,5 cm.

COLECCIÓN CAAC

Aceitera Minerva, 2001

Fundición bronce patinado
25,6 x 17 x 8 cm.

Pañuelo árbol-arabesco, 1994

Serigrafía sobre seda
81,5 x 81,5 cm.

El Arte está a este lado de la realidad, 1991

Óleo sobre lienzo
100 x 140 cm.

Jarrón de las edades del hombre, 1987

Cerámica
24 x 7 cm.

Maqueta *El rapto en el serrallo*, 2006

Marquetería, serigrafía, papel
31,5 x 62 cm.

COLECCIÓN CAAC

Los viajes de Gulliver, 2005

Acuarelas sobre papel
86 x 67 cm. c/u

Jarra lacrimario, 1985

Fundición bronce patinado
25 x 11 cm.

Vanitas anamórfica, 1996

Óleo sobre madera
105 x 16,5 cm.

Artista viendo un libro de arte, 2008

Temple vinílico sobre lienzo
180 x 224 cm.

Surgimiento, 2010

Temple vinílico sobre lienzo
97 x 75 cm.

Fuego, 1999

Fundición bronce patinado
Varias medidas

Narciso, 2006

Temple vinílico sobre lienzo
100 x 100 cm.

Lugares 3. Cisterna abierta, 1993

Técnica mixta sobre cartón
100 x 70 cm.

Tierra, 1999

Fundición bronce patinado
Varias medidas

Lugar con escalera, 1994

Técnica mixta sobre cartón
100 x 70 cm.

Vía Láctea, 2007

Temple vinílico sobre lienzo
100 x 100 cm.

Aire, 1999

Fundición bronce patinado
Varias medidas

Lugares 2. Cisterna en escalera, 1993

Técnica mixta sobre cartón
100 x 70 cm.

Conversación entre Florencia y Venecia, 2003

Temple vinílico sobre lienzo
36 x 50 cm.

Agua, 1999

Fundición bronce patinado
Varias medidas

Autorretrato con hepatitis, 1983

Dibujo sobre papel
35 x 24 cm.

Cleopatra y la perla, 2009

Temple vinílico sobre madera
57 x 50 cm.

Ídolos, 1-5, 2009

Acuarelas sobre papel
76 x 57 cm. c/u

La pesca nocturna, 2010

Temple vinílico sobre madera
40 x 40 cm.

Invención nº 44. Relicario (Ligmun Stilj), 1998

Acrílico sobre lienzo
50 x 35 cm.

Conversación en voz baja, 1978

Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm.

Cuadro votivo para un hecho prodigioso, 1973

Acrílico sobre madera
122 x 144 cm.

Mujer que se contempla, 1975

Acrílico sobre lienzo
101,5 x 120,5 cm.

Espejo de la memoria, 1977

Acrílico sobre lienzo
Diámetro 100 cm.

Invención "Lacería con rostro oculto", 1994

Técnica mixta sobre lienzo
50 x 35 cm.

Las tardes de Pedregalejo, 1975

Acrílico sobre lienzo
30 x 24,5 cm.

Los peligros del Manierismo, 1980

Acrílico sobre papel
60 x 117 cm.

Invención nº 41. Celosía, 1997

Técnica mixta sobre lienzo
50 x 36 cm.

Málaga es letal, 1982

Vídeo, 11'

Díptico de los objetos y lugares, 1972

Acrílico sobre madera
50 x 50 cm.

Guzmán el bueno arroja el puñal, 1976

Acrílico sobre lienzo
47,5 x 39,5 cm.

Objetos de cultura popular

Técnicas mixtas
Medidas variables

S/T, 2001

Grafito sobre papel
30 x 20 cm.

Viaje a Andalucía, 1980 – 1981

Técnica mixta
Medidas variables

Cerámica popular

Medidas variables

El hombre y el oso, 1999

Lápiz sobre papel
34,5 x 25 cm.

Hércules fundando la ciudad de Tarifa, 1982

Óleo sobre lienzo
75 x 53 cm.

Archivo iconográfico personal

Fotografías del artista
34,5 x 25 cm.

Colección muñecos Muscle-Bears

Objetos de cultura popular

Yo estoy aquí, 1990

Óleo sobre lienzo
180 x 223 cm.

S/T, 1988

Lápiz sobre papel
34,5 x 25 cm.

Serie Erótica, 1983

Lápiz sobre papel
30 x 27 cm. c/u

Exaltación, 2000

Temple vinílico sobre lienzo
50,5 x 36,5 cm.

Villa Calpensis, 1985

Acuarela sobre papel
65 x 55 cm.

Serie Atar los Machos, 1994 – 2002

Lápiz sobre papel
34,5 x 25 cm. c/u

Agio Sofía, 1989

Óleo sobre lienzo
223 x 180 cm.

Sacra conversación, 1986

Óleo sobre lienzo
223 x 180 cm.

Hombre dibujando, 2002

Temple vinílico sobre lienzo
142 x 142 cm.

Hombre Dios

Fibra de vidrio patinada
140 x 100 cm.

Diana, 1985

Grafito, madera estucada
132 x 43 cm.