



PEDRO PARICIO
elogio de la pintura in praise of painting

PEDRO PARICIO

elogio de la pintura in praise of painting

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES _ SANTA CRUZ DE TENERIFE



31 _ 10 _ 14 > 08 _ 03 _ 15



GUARDIANES / THE GUARDIANS. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 105 x 105,5 cm c.u. / each. Díptico / diptych





Autoretrato escultórico de Pablo Picasso



En 1905, el artista crea un autorretrato escultórico de sí mismo. Este trabajo se inspira en el autorretrato de 1895, pero se trata de una obra tridimensional. El artista se muestra en un momento de gran actividad creativa, rodeado por sus obras. El autorretrato escultórico de Picasso es una obra maestra de la escultura moderna. El artista utiliza materiales como el bronce y el mármol para crear una obra que es tanto una escultura como una pintura. El autorretrato escultórico de Picasso es una obra que ha sido admirada por generaciones de artistas y críticos de arte.

Exposición Self Portrait, by Pablo Picasso

Este trabajo ha sido creado por el artista Pablo Picasso en 1905. En este momento de su vida, Picasso estaba experimentando con nuevas formas de arte, como la escultura. Este autorretrato escultórico es una obra que muestra al artista en un momento de gran actividad creativa. El autorretrato escultórico de Picasso es una obra que ha sido admirada por generaciones de artistas y críticos de arte.

Este autorretrato escultórico es una obra que muestra al artista en un momento de gran actividad creativa. El autorretrato escultórico de Picasso es una obra que ha sido admirada por generaciones de artistas y críticos de arte.



AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

HALCYON GALLERY, Londres / London
JTI, Islas Canarias / Canary Islands

GALERÍA BALAGUER, Barcelona
CENTRO DE FOTOGRAFÍA 'ISLA DE TENERIFE'
GALERIE 1900 - 2000, París / Paris
GALERÍA MURO, Valencia
NORTON MUSEUM, California
COLECCIÓN OLORVISUAL, Barcelona
TAOIVA, Tenerife
Varias COLECCIONES PARTICULARES de España,
EEUU, Francia, Reino Unido y Singapur / some
PRIVATE COLLECTIONS from Spain, USA, France,
UK and Singapore

ÓSCAR ALONSO MOLINA
ADRIÁN AZCÁRATE
JUAN MANUEL BONET
KATE BROWN
MIGUEL CASADO
ELENA CAPARRÓS
CARLOTTA COOPER
JOSÉ CORREDOR-MATHEOS
HUN DEOK LEE
SUZANNE FAGENCE COOPER
IGNACIO FAURA SÁNCHEZ
ENRIQUE FERNÁNDEZ PADILLA
SANTIAGO FORMIGUERA
OLVIDO GARCÍA VALDÉS
VANESSA GARCÍA-OSUNA
FRANCESCA GAVIN
BARBARA HELD

ALFIE HUNTER
ALEJANDRO KRAWIETZ
EDOUARD MALINGUE
BRUNO MESA
JAVIER MOSQUERA DE LA VEGA
JÉSSICA NIÑEROLA
TOMÁS PAREDES
OLGA PASTOR
ERNESTO PÉREZ
VÍCTOR PÉREZ
SIMÓN QUINTERO
LAURA REVUELTA
RUBÉN RODRÍGUEZ
SARA ROSEN
ÁNGELA SANZ
NATALIE SARGENT
PHILIP WRIGHT

a PEDRO PARICIO y a cuantas personas han colaborado en la consecución de este ilusionante proyecto
to PEDRO PARICIO and to all those who have helped to make this exciting project possible



CATÁLOGO CATALOGUE

Edición Edition

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Producción editorial Editorial production

EDICIONES DEL UMBRAL

Concepto Concept

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Coordinación editorial Editorial coordination

MAITE MARTÍN

Diseño de arte y maqueta Art design and layout

JAVIER CABALLERO

Textos Texts

ÓSCAR ALONSO MOLINA
JUAN MANUEL BONET
MIGUEL CASADO
JOSÉ CORREDOR-MATHEOS
SUZANNE FAGENCE COOPER
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
ALEJANDRO KRAWIETZ
BRUNO MESA
OLGA PASTOR
TOMÁS PAREDES
SARA ROSEN
PHILIP WRIGHT

Traducción Translation

LAMBE&NIETO
ALEJANDRA ACOSTA
BARBARA HELD
THOMAS PATERSON

Impresión Printing

BRIZZOLIS

Encuadernación Binding

RAMOS

Créditos fotográficos Photography credits

© HALCYON GALLERY, Londres
© HONOLULU ACADEMY OF ARTS, Honolulu
© GALERÍA BALAGUER, Barcelona
© MUSÉE DU LOUVRE, París
© MUSEO NACIONAL DEL PRADO, Madrid
© NORTON MUSEUM, California.
© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES, Tenerife
© FUNDACIÓN ORDÓÑEZ FALCÓN DE FOTOGRAFÍA, Tenerife
© GALLERIA BARBERINI, Roma
© 2014, ADRIÁN AZCÁRATE
© 2014, ELENA CAPARRÓS
© 2014, PERE FORMIGUERA
© 2014, XAVIER GRANDSART
© 2014, HELIOS VEGA
© 2014, JAIME BRAVO
© 2014, HALCYON GALLERY, ALFIE HUNTER
© 2014, EFRAÍN PINTOS

Cubierta y contracubierta Cover and back cover

SÍSIFO Y ATLAS / SISIFO AND ATLAS. Serie / series SHAMAN, 2013

ISBN: 978-84-941853-4-2
D.L.: TF 1024-2014

© De esta edición / edition, TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

© 2007-2014, PEDRO PARICIO

© De los textos, sus autores / texts, the authors

© De las imágenes, sus autores / images, the artists

© VEGAP, Tenerife, 2015 para las reproducciones autorizadas / for authorised reproductions

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
CARLOS ENRIQUE ALONSO RODRÍGUEZ

Director Insular de Cultura y Patrimonio Histórico
CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

DIRECCIÓN ARTÍSTICA TEA

Conservador Jefe de la Colección
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Conservadora Jefa de Exposiciones Temporales
YOLANDA PERALTA SIERRA

Director del Centro de Fotografía 'Isla de Tenerife'
ANTONIO VELA DE LA TORRE

Gerente TEA
IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

EXPOSICIÓN EXHIBITION

Producción Production
TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES - CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Comisario Curator
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Concepto global de montaje Overall concept for exhibition layout
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
PEDRO PARICIO

Conservación y Restauración Conservation and restoration
FERNANDA GUTIÁN [CÚRCUMA S.L.]
KATARSZYNA ZYCH [PAPYRI ARS]

Asistencia a la Coordinación Assistant coordinator
ALEJANDRA ACOSTA

Diseño gráfico Graphic design
CRISTINA SAAVEDRA

Diseño de la Sala - Taller Pedro Paricio
Design of exhibition hall - Pedro Paricio studio
SAMUEL CABRERA

Producción en Londres Production in London
KATE BROWN [HALCYON GALLERY]

Coordinación y asistencia en Londres Coordination and assistant in London
SIMÓN QUINTERO [HALCYON GALLERY]

Transporte Transport
HALCYON GALLERY, Londres / London

Equipo de Montaje Exhibition mounting team
ÓSCAR HERNÁNDEZ, BEATRIZ LECUONA e ISRAEL PÉREZ

Taller de Enmarcados Framing workshop
HALCYON GALLERY, Londres / London
MIGUEL TAORO [ARTEDRAGO S.L.]

Coordinación de Producción Coordination of Production
ESTÍBALIZ PÉREZ

Producción Gráfica y Rotulación Graphics and signage production
DAVID OMAR [ARTE NATURAL ESTUDIO GRÁFICO]

Coordinación de contenidos audiovisuales
Coordination of audiovisual content
EMILIO RAMAL SORIANO

Asistencia en sala Assistant in exhibition hall
FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ
EMILIO PRIETO

Prácticas de registro e imagen documental
Registry and documentary image
PAULA CABRERA
ANGÉLICA CAMERINO

Gestión Aduanera en Canarias
Customs & Excise handling in Canary Islands
SANTANA PÉREZ

Transcripción de poemas murales Transcription of mural poems
FERNANDO LARRAZ

Textos manuscritos Handwritten texts
MIGUEL CASADO
JOSÉ CORREDOR-MATHEOS
BRUNO MESA

Proyecto Audiovisual Pedro Paricio Audiovisual project
DREAMER, 2014 / MY LAW, 2014 / SHAMAN, 2014
Guión y Dirección / Script and Direction PEDRO PARICIO
Producción / Production TA00VA, 2014

Educación Education
PALOMA TUDELA CAÑO
ALEJANDRA ARBIZU
ISABEL DÍAZ PÉREZ







- 13 ***elogio de la pintura in praise of painting***
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
- 71 ***tradición y traición tradition and traitor***
lo que la pintura antigua no dice what old painting doesn't say
ÓSCAR ALONSO MOLINA
- 90 ***una conversación a conversation***
ALEJANDRO KRAWIETZ / PEDRO PARICIO
- 105 ***el pintor y la araña the painter and the spider***
BRUNO MESA
- 107 ***autorretrato ante el espejo self-portrait before the mirror***
MIGUEL CASADO
- 109 ***en los tiempos antiguos in ancient times***
JOSÉ CORREDOR-MATHEOS
- 111 ***pedro paricio***
MISS ROSEN
- 117 ***el teatro de la pintura the theatre of painting***
palabras para pedro paricio words for pedro paricio
JUAN MANUEL BONET
- 149 ***futuro presente pasado future present past***
FRANCESCA GAVIN
- 159 ***el pop-rap de pedro paricio the pop-rap of pedro paricio***
TOMÁS PAREDES
- 171 ***el arte de la apropiación the art of appropriation***
PHILIP WRIGHT
- 187 ***chamán shaman***
SUZANNE FAGENCE COOPER
- 211 ***túnel de espejos passage of mirrors***
OLGA PASTOR ALVARADO
- 218 ***exposiciones exhibitions***
- 220 ***índice de obras list of works***



in praise of painting *elogio de la pintura*

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

A LOT HAS BEEN WRITTEN ABOUT THE ROLE OF PAINTING IN today's art. Its death has been predicted on innumerable occasions and we have been privy to the announcement of its obsolescence as a valid art form ever since, at the time of the avant-gardes, Marcel Duchamp condemned it and even denied it the very category of "artwork." Likewise, the emergence of Neo-Dada and conceptualist movements in the early 1960s, defending the pre-eminence of the object, the readymade and the performative action, brought an end to the hegemony of painting and its central position in the arts to the point of relegating it to a lower echelon and even questioning its import within the most immediate future of the art debate.¹

As a matter of fact, the situation of painting in the art scene of our time has often been the core question in the debate raging on the painterly fact; it is as if it were an authentic unresolved quandary which artists must return to time and again in an eternal quest for meaning and reaffirmation. Yet, all things considered and for the time being, at each new step painting continues to draw from the achievements attained throughout history, renewing

MUCHO SE HA ESCRITO SOBRE EL PAPEL QUE OCUPA LA PINTURA en el arte de nuestro tiempo, pues en innumerables ocasiones se ha pronosticado su muerte y hemos asistido, de hecho, al anuncio de su agotamiento como procedimiento artístico válido, después de que en la época de las vanguardias Marcel Duchamp la sentenciara negando incluso la noción misma de "obra de arte". Asimismo, la irrupción de las corrientes *neodadaístas* y conceptualistas que surgieron a principios de la década de los años sesenta en favor de la preeminencia del objeto, el *readymade* y la acción performativa acabaron con la hegemonía de la pintura y su posición central en el contexto de las artes, hasta relegarla a un tercer plano y a una discutida significación en el devenir más inmediato del debate artístico¹.

De hecho, la situación de la pintura en la escena de las artes contemporáneas, hoy, se ha convertido en muchas ocasiones en la pregunta central de la discusión sobre lo pictórico, como si se tratara de un auténtico problema irresuelto al que el artista vuelve una y otra vez en un continuo intento de búsqueda y re-afirmación. Y es que, a pesar de todo, la pintura continúa, hoy por hoy,

¹ A wake-up call on the present-day interest for the problems brought about by the debate into the various forms of the painterly fact derives from the recent opening at the Pompidou Centre, in Paris, of an exhibition focusing on the period as a painter—his youth—of MARCEL DUCHAMP, father of conceptual art, to whom art history has agreed in attributing the so-called "death of painting." The exhibition, curated by CÉCILE DEBRAY, remained open to the public from 24 September 2014 to 5 January 2015.

¹ Una llamada de atención sobre el interés actual por los problemas que plantea el debate de las distintas formas de lo pictórico es el hecho de que en fechas recientes el Centre Pompidou de París ha inaugurado una exposición que muestra la etapa pictórica —período de juventud— del padre del arte conceptual, MARCEL DUCHAMP, a quien la historia del arte ha convenido en atribuir la llamada "muerte de la pintura". La exposición, comisariada por CÉCILE DEBRAY, ha permanecido abierta al público entre el 24 de septiembre de 2014 y el 5 de enero de 2015.

itself and coming up with countless findings, be it by interacting with other disciplines, overstepping the traditional boundaries of the picture and questioning all expressive constraints—for instance, to give one well-known example, the case of the actions of the US artist Richard Jackson, for whom painterly practice is based on an exercise in overflowing—or be it by remaining true to itself, independent, preserving its identity and, in some cases, its classical roots. It is precisely to this last-named aspect that we must ascribe some painters currently carrying out their unwavering and obsessive practices. That is the case of the London-based Spanish painter Pedro Paricio (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1982), for whom painting has become a way of life, and his life a beautiful and astounding painting.

There is no doubt that any painterly experience with a modicum of seriousness and responsibility should be undertaken with a conscious awareness of the historical time it belongs to, a time whose possibilities and limitations are indebted to everything that has gone on before, from the remote past all the way to the present. In point of fact, it is well known that artists do not paint as they wish but, as pointed out by Jean Bazaine, they wish with all their energy for “the painting its time is capable of”—a present brimful with the resonances of every single one of the preceding contributions. When they do so, painters do nothing else but take its expressive resources to the limits, exhausting them completely, putting them to the test at each step and exploring the ultimate possibilities of the discipline of painting in an uninterrupted systole/diastole movement between tradition and avant-garde, past and present. For, at the moment, painting is both an experimental exercise and an audacity in which the artist does not find himself alone before the white canvas like the writer in front of the blank page; on the contrary, in their studios, painters are accompanied by myriads of images and experiences that have given shape to a long tradition. As Luigi Pareyson states in *Conversazioni di estetica*: “Continuing without innovating is nothing but copying and repeating, while innovating without continuing often means building on sand and fantasising in a void. Even the

alimentándose a cada paso de los logros conseguidos a lo largo de su historia, renovándose, demostrando gran versatilidad y deparándonos numerosos hallazgos, ya sea interactuando con otras disciplinas artísticas, sobrepasando los márgenes tradicionales del cuadro y cuestionando cualquier limitación expresiva —como ocurre, por poner sólo un ejemplo destacado, en el caso de las acciones del norteamericano Richard Jackson, en donde toda práctica pictórica obedece a un ejercicio de desbordamiento—; ya manteniéndose fiel a sí misma, independiente, conservando su integridad y, en algunos casos, su raigambre clásica. En este último ámbito hemos de situar a algunos pintores que actualmente realizan su trabajo, de forma constante y obsesiva, como es el caso del pintor español afincado en Londres Pedro Paricio (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1982) para quien la pintura se ha convertido en una forma de vida, y su vida en una hermosa y sorprendente pintura.

No cabe duda de que cualquier experiencia pictórica mínimamente seria y responsable debe realizarse con la conciencia clara del tiempo histórico en el que se sitúa, un tiempo cuyas posibilidades y limitaciones son deudoras de todo lo anteriormente acaecido, desde el pasado más remoto hasta la actualidad. De hecho, ya es sabido que ningún pintor pinta como quiere, sino que, como señaló Jean Bazaine, quiere con toda su fuerza “la pintura de que es capaz su tiempo”, un presente cuajado de las resonancias de todas y cada una de las mejores aportaciones precedentes. El pintor, al ejercerla, no hace otra cosa que llevar hasta el límite sus recursos expresivos, agotarlos hasta la extenuación, ponerlos a prueba a cada paso e indagar sobre las posibilidades últimas de la propia disciplina pictórica, en un continuo movimiento de sístole y diástole, entre tradición y vanguardia, entre pasado y presente, pues pintar, hoy, supone tanto un ejercicio experimental como un atrevimiento en el que el artista no está solo ante el blanco del lienzo —a semejanza del escritor frente a la página en blanco— sino que, por el contrario, al pintor, en su taller, le acompañan las miles de imágenes y experiencias que han dado forma a una larga tradición. “Continuar sin innovar —afirma Luigi Pareyson en *Conversazioni di estetica*—



EL GRAN PINTOR / THE BIG PAINTER. Serie / series MASTER PAINTERS, 2011. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 200 x 200 cm



LA CALMA / THE CALM. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 92 x 65 cm



EXPIACIÓN / EXPIATION. Serie / series SHAMAN, 2013. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 117 x 71 cm. Díptico / diptych

truest imitation contains a demand of originality, while a necessary reference to the past is present in the most blatant rupture.”²

In Pedro Paricio’s practice there is an ongoing return to, reconsideration of and learning from the history of painting itself, which he draws from in order to find his own figurative and expressive space, although, of course, with a renewed way of looking and of using present-day techniques, symbolism and expressive plays. Thus, similarly to the philosophical metaphor of the dwarf standing on the shoulders of a giant, or the huge trunk full of people described by the writer Antonio Tabucchi, for Pedro Paricio, placing himself before the canvas is like being the recipient of a vast body of knowledge and freedom besides being an imaginative boost for his own creative voice. It is in the debate on the issues concerning present-day painting where we have to place Pedro Paricio’s work in the sense that, for this artist, painting is a way of opening up new scales—perhaps countercurrently—in the ongoing research into this unfinished and unsolvable debate.

STUDY FOR A BIRTH OF COLOUR

Paricio’s earlier paintings were defined by a bold and unrestrained use of colour. In a style free from bonds and constraints of any sort, the painter executed his works in a kind of nonchalant exercise of pouring and blotches of colour, unstable fluctuations of bright pigments and a total freedom of abstract forms vaguely recalling a brand of chaotic figuration. It is what the critic Tomás Paredes termed Pedro Paricio’s “chromatic rap”, in other words, a gestural and at once constructive painting infected by urban art and graffiti, with whimsical, off-hand and witty titles culled from comics, cinema or literature or from events in his everyday life. Shortly before his first series of publicly exhibited paintings, *The Canary Paradise* (2008), Pedro Paricio signed some large-format works including *The Horse Thief* (2008) which gave good account of an effervescent colouring that would cast light on his later

² See LUIGI PAREYSON, *Conversaciones de estética*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1987. Translation by ZÓSIÓ GONZÁLEZ. Original title: *Conversazioni di Estetica*, Milan, 1966.

es sólo copiar y repetir, e innovar sin continuar significa a menudo construir sobre arena y fantasear en el vacío. En la más fiel de las imitaciones siempre está presente una exigencia de originalidad, y una necesaria referencia al pasado está presente en la más abierta ruptura”².

En la obra de Pedro Paricio existe una continua vuelta, reconsideración, aprendizaje y homenaje a la historia de la pintura misma, de la que se nutre para encontrar su propio espacio figurativo y expresivo; eso sí, con una mirada renovada y haciendo uso de técnicas, simbología y juegos expresivos actuales. Así pues, tal que la máxima filosófica de los enanos a hombros de gigantes o el inmenso baúl con un montón de gente dentro, del escritor Antonio Tabucchi, situarse ante la tela implica, para Pedro Paricio, recibir un contingente enorme de conocimientos y libertad, a la vez que un impulso imaginativo para su propia voz creadora. Es en ese debate sobre los problemas de la pintura actual en donde hay que situar la obra de Pedro Paricio, en la medida en que para el artista pintar es un modo de abrir escalas –acaso a contracorriente– en la indagación de este debate inconcluso e irresoluble.

ESTUDIO PARA UN NACIMIENTO DEL COLOR

La primeras pinturas que ejecuta Pedro Paricio están marcadas por un uso descarado y sobreabundante del color. Es, esta, una pintura sin ataduras ni limitaciones de ningún tipo en la que el pintor resuelve sus lienzos en una suerte de ejercicio desenfadado de derrames y manchas, vertiginosas fluctuaciones de colores vivos y absoluta libertad de formas abstractas con leves aproximaciones a una caótica figuración. Es lo que el crítico Tomás Paredes ha denominado “el rap cromático” de Pedro Paricio; esto es, una pintura gestural y a la vez constructiva contagiada del arte urbano y del graffiti, con títulos caprichosos e informales, despiertos, provenientes del mundo del cómic, del cine, la literatura o de anécdotas de su vida diaria. Poco antes de su primera serie de pinturas expuestas al público, *The Canary Paradise* (2007-

² Véase LUIGI PAREYSON, *Conversaciones de estética*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1987. Traducción de ZÓSIÓ GONZÁLEZ. Título original: *Conversazioni di Estetica*, Milán, 1966.



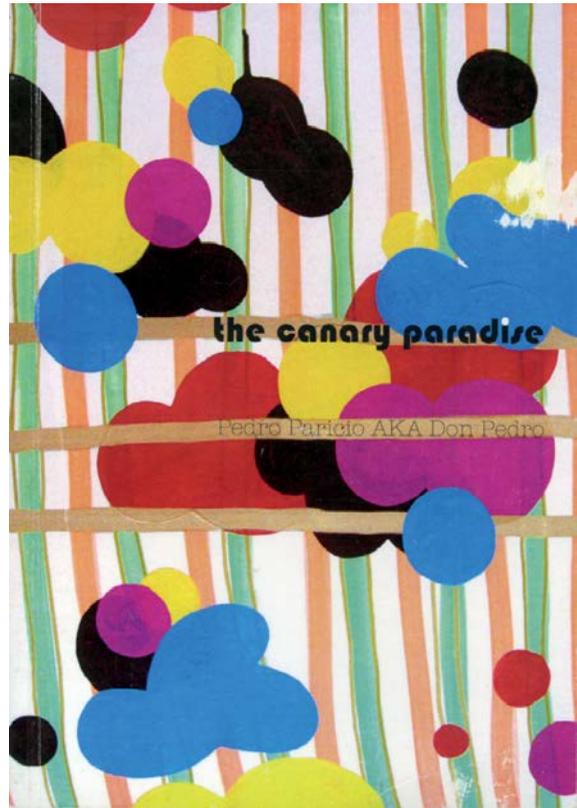
ZOO. Serie / series *THE CANARY PARADISE*, 2007. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / acrylic and mixed media on canvas, 60 x 50 cm



EL LADRÓN DE CABALLOS / THE HORSE THIEF, 2007. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 195 x 130 cm

practice. In works belonging to that earliest phase of his painting, like *Under the Stars* (2008), countless colourful doodles bounce off and explode among vanishing lines that suggest imperfect paranoid rainbows and tirelessly cross to and fro all over the canvas. That is the method defining the first period of his painting and which led to *The Canary Paradise* (2008), presented at Ikara Shop & Gallery, in Barcelona, with nearly thirty pieces, including mixed media on canvas and drawings. A brief catalogue was published for the occasion, similar to a small paperback, with an essay by Miss Rosen, which we have added to the second section of this catalogue together with other texts about the painter taken from other publications. The motivation behind those early compositions has to do with the very nature of painting: the artist views his large canvases as if they were a test bed of sorts, where anything is possible.

2008), Pedro Paricio firma algunas composiciones de gran formato como *El ladrón de caballos* (2007) que dan buena cuenta de un estado efervescente del cromatismo que alumbrará su obra posterior. En obras de este primer estadio de su pintura, tales como *Under the Stars* (2008), cientos de garabateos de resueltos colores rebotan y explotan entre líneas en fuga que imitan paranoicos arcoiris imperfectos y recorren la tela de un lado al otro incansablemente. Es, esta, una forma de pintar que marca toda su primera época, y de la que se nutre su *The Canary Paradise* presentada en el espacio Ikara Shop & Gallery, Barcelona, con casi una treintena de obras entre técnicas mixtas sobre tela y dibujos, y para cuya ocasión se editó un pequeñísimo catálogo, a modo de libro de bolsillo, con un texto de Miss Rosen que recogemos en la segunda sección de este catálogo junto a otros textos dedicados al



Cubierta del catálogo de la exposición / cover of the exhibition catalogue *The Canary Paradise*. Ikara Shop & Gallery, Barcelona, 2008



VAGABUNDOS DEL DHARMA / VAGRANTS OF DHARMA. Serie / series THE CANARY PARADISE, 2007. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / acrylic and mixed media on canvas
100 x 100 cm



KARL POPPER. Serie / series *THE CANARY PARADISE*, 2008. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / acrylic and mixed media on canvas, 195 x 130 cm



BAJO LAS ESTRELLAS / UNDER THE STARS. Serie / series THE CANARY PARADISE, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 195 x 130 cm



ROBERT DELAUNAY. ARC-EN-CIEL / RAINBOW, 1913. Óleo sobre lienzo / oil on canvas
88 x 100 cm

There is no apparent or recognisable motif as such, not even the direct influence of the landscape of his island of birth – ever present and usually identifiable in the art and literature of many creators from the Canaries – as an omnipresent and superabundant reality to which the artist cannot but surrender. All in all, we could ultimately believe that in his painting of colourful balloons and funny balls there does exist an allusion, however veiled, to the sky of the Canary Islands, perhaps a memory of the valley of his childhood, from whose viewing point he looked down on it so often and, now, in front of the canvas, and in a kind of gestural automatism, the paintbrush leads him to draw forms like rainbows and faraway constellations under the guise of painterly abstraction, in naive and everlasting colours, rendered as if he were still that child who stared in wonder at the meteoric forms of kaleidoscopes and who now draws primary forms and signs on the canvas. It is a painting devoid of any dramatic quality, abstract although with figurative hints, at times full and uninhibited, at other times guileless, but always charged with movement and energy. A highly colourful painting which, give or take some obvious differences, may well remind our retina of Robert Delaunay's early painting which fixed on the canvas the primary colours of the *arc-en-ciel* with organic colours and simultaneous chromatics.

pintor en otras publicaciones. El motivo que alienta estas primeras composiciones tiene que ver con la propia naturaleza de la pintura; el artista trata sus grandes lienzos como una suerte de escenario de prueba en que todo es posible. No hay motivo aparente o reconocible, ni siquiera existe una influencia directa del paisaje de su isla natal –tan presente y, por lo general, reconocible en la obra plástica y en las letras de buena parte de los autores canarios– como realidad omnipresente y sobreabundante al que la mirada del artista no puede dejar de doblegarse. Con todo, sí que podríamos pensar que en esta pintura de globos de color y divertidos balones en fuga existe, aunque velada, una alusión el cielo insular, acaso un recuerdo del Valle de su infancia, desde cuya atalaya lo contempló tantas veces, y ahora ante la tela, y casi a la manera de un automatismo gestual, el pincel lo lleva a trazar formas en arcoiris y constelaciones lejanas ocultas bajo el disfraz de la abstracción pictórica; naif y de colores siempre-vivos, acometidas como si fuese el niño aquel que contempla con sorpresa las formas meteóricas de los caleidoscopios y que traza ahora formas y signos primarios sobre la tela. Se trata de una pintura sin dramatismos, abstracta aunque con insinuaciones figurativas; plena y sin complejos por momentos, ingenua en otros, pero siempre colmada de vivacidad. Una pintura de gran cromatismo que, salvando las distancias, bien podría retrotraer nuestra retina hasta la pintura de génesis de colores orgánicos y simultáneos del Robert Delaunay que fijara sobre el lienzo los colores primarios del *arc-en-ciel*.

En estas abstracciones de Pedro Paricio, tales como *Into the Wild* (2008), *Vagabundos del Dharma* (2007) o *Timothy* (2007) hay algo como de carpa de circo o de malabares circenses y bombillas de feria. Este momento primero en la obra de Pedro Paricio es esencial para comprender su desarrollo posterior, pues –insistimos– en ella encontramos algunas de las claves que han de acompañar su pintura, especialmente el tratamiento tan personal que realiza de la paleta de colores y el elemento sorpresivo, absolutamente inesperado y nada previsible de la iconografía que alienta sus composiciones.



BOJAN KRKIC. Serie / series *THE CANARY PARADISE*, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 100 x 200 cm



CARPA DE CIRCO ILUMINADA POR FOCOS [PIE] / CIRCUS TENT ILLUMINATED BY SPOTLIGHTS [FOOT]. Serie / series *SIZE ME*, 2010. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 29,5 x 29 cm c.u. / each. Díptico / diptych

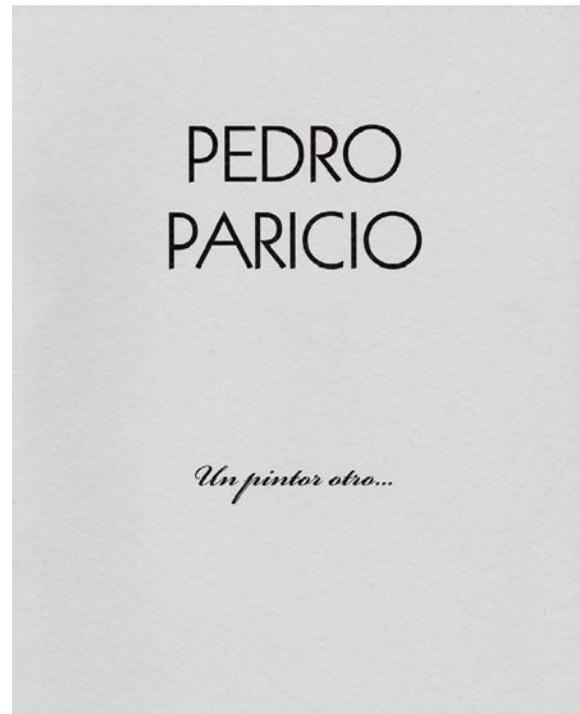
There is something circus-like in these abstractions painted by Pedro Paricio, like *Into the Wild* (2008), *Vagabundos del Dharma* (2007) or *Timothy* (2007), something of juggling and coloured light bulbs. In fact, that early moment in Paricio's work is key to a proper understanding of his later development for, and we would insist, in it we can find some of the enduring qualities that will remain in his painting, particularly his personal treatment of the palette and the surprising, totally unexpected and unforeseeable element of the iconography behind his works.

STUDY FOR A BIRTH OF MATTER

Little by little, the artist incorporated into his abstract painting emerging forms that are more or less identifiable or figurative, as well as geometric elements that are more defined and straightforward than those used in previous series. They now begin to cover the surface of the painting with unfinished architectural structures. At the same time, the pre-eminence of the white background in his early works gradually gave way to a kind of *horror vacui* that impelled him to fill the scene with large areas of colour and asteroidal-like prisms which, suspended in the air although in motion, provide a sense of balance.

The series *Destructures* (2008-2009), presented at Galería de Arte Muro in Valencia, in an exhibition titled *Pedro Paricio. Un pintor otro...* and with a catalogue featuring an essay by the art critic Juan Manuel Bonet, opens up this creative moment with titles borrowed from sci-fi movies, sports, music and other sources, and that Bonet compares with the flora painting of the Brazilian artist Beatriz Milhazes and her scores of brightly coloured collages.³ Pedro Paricio brings unusual triangular formations to the canvas, together with tetrahedron blocks and prisms, simultaneously falling or rising, and which, in a sudden movement, leave on the canvas the traces of all the brushstrokes of the spectrum: from lighter ones—blues and

³ The catalogue published for the occasion, made with the form of a ring notebook, features nine oil paintings by PEDRO PARICIO belonging to that period of "painting of dissonances, of jazz and pop syncopations" to use JUAN MANUEL BONET's definition in his introduction. It also contains six drawings by the artist, that "territory running in parallel to painting" but which responds to identical motivations.



Cubierta del catálogo de la exposición / cover of the exhibition catalogue *Pedro Paricio. Un pintor otro....* Galería de Arte Muro, Valencia, 2009

ESTUDIO PARA UN NACIMIENTO DE LA MATERIA

Poco a poco, el artista incorpora a su pintura abstracta formas emergentes más o menos reconocibles o figurativas. También, elementos geométricos más marcados y contundentes que los utilizados en series anteriores, que llenan la superficie del cuadro de inacabadas estructuras arquitectónicas. Al mismo tiempo, la preeminencia del fondo de color blanco que acompañaba a sus primeras obras va cediendo a una especie de *horror vacui* que le obliga a llenar la escena con grandes superficies de color y con prismas de vocación asteroidal. Estos últimos, suspendidos en el vacío aunque en movimiento, aportan una sensación de desequilibrio.

La serie *Destructures* (2008-2009), presentada en la valenciana Galería de Arte Muro bajo el título de *Pedro Paricio. Un pintor otro...* y con texto de Juan Manuel Bonet en su catálogo, inaugura este momento creativo con títulos procedentes de películas de ciencia ficción, del deporte, de la música y de otras ocurrencias, y que el crítico compara con la pintura floral de la brasileña Beatriz Milhazes y sus par-



ULTRAMAGNETIC MC'S. Serie / series *DESTRUCTURES*, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 130 x 130 cm

greens—to warmer tones—yellows and oranges. Those colourful accumulations remind us of odd crystallisations of solids in motion, like meteors or celestial bodies driven by cosmic inertia. All in all, in these works by Paricio there is a light-hearted atmosphere in which the treatment of colour continues playing a central role and where there is no room for gravity or drama. In *Ultramagnetic Mc's* (2008) and in *Helado atómico* (2008) we see a freefall of airborne coloured figures in suspension over the background of the canvas, creating an unusual feeling of movement. They are forms endowed with an odd geometric irregularity, at once weightless and dense, half way between lightness and heaviness, as if it were possible to open a small interstice between the two, reconciling opposites and accomplishing something impossible: for the solid to vanish, to play, to transform itself and yield, in its flight, to the unceasing rhythm of currents, eventually adopting a flowing, smooth and even delicate nature.

If everything that is solid—including categorically imposed truths and scientifically demonstrable knowledge—may, at a given moment, vanish into air provoking a sense of perplexity and a fear that the foundation on which we build our life will crumble, everything solid is also liable to divest itself of its weight and free itself, triggering a fear of and a fatal attraction towards the unknown. It is in this regard that Paricio's works recreate that contradictory experience and at times return to the temporality of the shifting gaze, the imminent surprise, the volatile dynamism of light reflections transported by sentient light.

Likewise, the series *Digital Painting* (2009) opens yet another door to a matter-based treatment in his experimentation with colour, deploying a thick mass on the canvas that affords his works quality, weight and volume. *Landscape Study* (2009), *Demolition I* (2009) and *Study for a Birth* (2009) are perhaps his most celebrated pieces from that period. The last-mentioned piece contains a large mass of colour emerging from the background, with the immediacy or urgency of forms that still belong to the realm of the formless and that struggle to break through

tituras de rutilantes collages³. Pedro Paricio lleva al lienzo extrañas formaciones triangulares junto a bloques tetraédricos y prismas que caen o se elevan de forma simultánea y, en un precipitado movimiento, dejan sobre la tela el rastro de todas las pinceladas del espectro, desde los claros, los azules y verdes, hasta los cálidos, los amarillos y naranjas. Estas acumulaciones coloristas recuerdan extrañas cristalizaciones de figuras en movimiento, lo mismo que meteoros o cuerpos celestes llevados por la inercia cósmica. Con todo, en estas obras de Pedro Paricio existe una atmósfera intrascendente en la que el tratamiento del color sigue siendo el principal protagonista, y en donde no hay cabida para la gravedad o el dramatismo. En *Ultramagnetic Mc's* (2008) y en *Helado atómico* (2008) asistimos a la caída libre de figuras cromáticas que vuelan y quedan suspendidas desde el fondo de la tela creando una insólita sensación de movimiento. Son, estas, formas de una extraña irregularidad geométrica, ingravidas y a la vez densas, a medio camino entre la levedad y la pesantez, como si fuera posible abrir un pequeño intersticio entre ambas, conciliar los opuestos y lograr un imposible: lo sólido se desvanece, juega, se transforma, cede al ritmo incesante de las corrientes en su vuelo, adopta –en fin– una naturaleza fluyente, suave e, incluso, delicada.

Si todo lo sólido –hasta las verdades que se imponen de forma categórica, hasta los conocimientos demostrables científicamente– pueden, en un momento dado, desvanecerse en el aire provocando nuestra perplejidad y miedo a perder un sustento sobre el que erigir nuestra vida, también todo lo sólido es susceptible de desprenderse de su peso y quedar liberado, lo que provoca temor y atracción fatal hacia lo desconocido. En este sentido, estas obras de Pedro Paricio recrean esa experiencia contradictoria, y retoman por momentos la provisionalidad del salto de la mirada, la sorpresa inminente, el dinamismo volátil de reflejos lumínicos transportados por la luz sensible.

³ El catálogo editado para la ocasión, en cuadernillo de argollas, reproduce nueve óleos de PEDRO PARICIO pertenecientes a este período de "pintura de disonancias, de síncopes jazzísticas y pop", tal y como la define JUAN MANUEL BONET en su texto de presentación. Asimismo, también reproduce seis dibujos del autor, ese "territorio paralelo a la pintura" que obedece a idénticas motivaciones.



ESTUDIO PARA UN NACIMIENTO / STUDY FOR A BIRTH. Serie / series DIGITAL PAINTING, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 100 x 100 cm



PAUL SÉRUSIER. *LES TÉTRAÈDRES / THE TETRAHEDRONS*, ca. 1910. Óleo sobre lienzo / oil on canvas, 91 x 56 cm

incipient geometries and masses of colour, as if we were witnessing an event appearing: the miracle of painting. As the artist claims, “painting is not thought, it is painted. No matter how much a painter stops to think, when he picks up his brushes the canvas become rebellious and untamable. Only through practice, discipline and an element of chance is it possible to materialise an intention on the canvas. It is an activity with no rules, a galaxy where the butterfly effect is at play: the flapping of the wings of a faraway butterfly could provoke a tsunami somewhere else. Any small change, the slightest brushstroke, affects the work. Paint is a matter with an unlimited range of

Igualmente, la serie *Digital Painting* (2009) abre otra puerta hacia un tratamiento matérico de su experimentación cromática, de modo que, sobre el propio lienzo se despliega una masa pastosa que imprime a sus composiciones calidad, peso y volumen. Tal vez sean *Landscape Study* (2009), *Demolition I* (2009) y *Study for a Birth* (2009), las obras más celebradas de este período. En esta última, una gran masa de color brota desde el fondo de la tela, inmediata, con la premura de las formas que pertenecen aún al reino de lo informe, y que luchan por abrirse paso entre incipientes geometrías y masas de color, como si asistiéramos a la aparición de un acontecimiento: el milagro de la pintura. “La pintura –subraya el artista– no se piensa, se pinta. Por mucho que un pintor se siente a pensar, cuando coge los pinceles el lienzo se torna rebelde e indomable. Solo la adquisición de una práctica, una disciplina y una pizca de azar permiten plasmar una intención sobre la tela. Es una actividad que no tiene reglas, una galaxia donde funciona el *efecto mariposa*: el aleteo de una mariposa en un lugar puede producir un *tsunami* en otro. Cualquier pequeño cambio, la mínima pincelada, afecta a la obra. La pintura es materia con un sinfín ilimitado de matices incontrolables e impredecibles. El pincel, como ejemplo de herramienta, funciona como un rastrillo que ara la tierra dejando surcos, imperfecciones, direcciones de fuerza, rastros humanos, casualidades y puntos de fuga. [...]”⁴

Existe un juego de correspondencias entre estas pinturas de Pedro Paricio y el expresionismo abstracto del que se nutren. En efecto, por momentos creemos ver en ellas la huella de uno de los padres de aquella tendencia, el surrealista de origen chileno Roberto Matta. Sus morfologías psicológicas y experimentaciones espacio-temporales convergen, en muchos aspectos, con los paisajes delicuescentes de Pedro Paricio. En ambos la pintura se abre en una

⁴ Véase el cuadernillo de reflexiones artísticas, *Textos I & II Inconclusos* (2010), escrito entre 2008 y 2010 por PEDRO PARICIO y publicado en Barcelona por la Galería Balaguer en 2010. Se trata de una colección de ensayos sobre pintura que permiten al autor, según sus palabras, “limitar un territorio sobre el que trabajar”. Para volcar sus reflexiones el autor escoge un tipo de escritura cercana a la fluidez y a la espontaneidad del aforismo, en el que se opta por la brevedad discursiva en beneficio de un lenguaje directo, sugerente e intenso.



TORNADO DE RUBIK [CABEZA] / RUBIK TWISTER [HEAD]. Serie / series SIZE ME, 2010. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 58 x 58,5 cm



ROBERTO MATTA. EN MEDIO DEL AGUA / IN THE MIDDLE OF THE WATER, 1941. Óleo sobre lienzo / oil on canvas, 100 x 70 cm

uncontrollable and unpredictable nuances. As a tool, the paintbrush functions like a rake that ploughs the soil and makes furrows, imperfections, force lines, human traces, coincidences and vanishing points. [...]”⁴

There is a play of correspondence between these paintings by Pedro Paricio and the Abstract Expressionism they draw from. Indeed, sometimes one senses in them traces of one of the fathers of that movement, the Chilean-born surrealist Roberto Matta. His psychological morphologies and his experimentation with space and time in many ways converge with Paricio’s molten landscapes. In both, painting opens up to a series of confusing movements that are the source of small geometric formations that operate like communicating vessels which allow the canvas to slip into the intimate non-visible and magical side of reality. In the two cases we can witness a process of the solidification of the ephemeral, a projection of time onto space, a coming together of the two coordinates when transferred to the artwork. Also in these works, still ascribed to what we have regarded as the early period in Paricio’s painting, colour plays a primary function inasmuch as it provides a

⁴ See *Textos I & II Inconclusos* (2010), a booklet of thoughts about art written between 2008 and 2010 by PEDRO PARICIO and published by Galería Balaguer, Barcelona, in 2010: a collection of essays about painting that, in the artist’s own words, allow him to “delimit a territory in which to work.” To convey his thoughts, Paricio chooses a form of writing close to the aphorism in its flow and spontaneity, in which he opts for discursive brevity to achieve a direct, suggestive and intense language.

suma de movimientos vertiginosos de los que surgen pequeñas formaciones geométricas a modo de vasos comunicantes que dejan al lienzo deslizarse por el lado íntimo y no visible, mágico, de la realidad. En ambos casos asistimos a un proceso de solidificación de lo efímero, a la proyección del tiempo en el espacio, la confluencia de estas dos coordenadas en su traslado a la obra de arte. También en estas obras, pertenecientes aún a lo que hemos considerado un primer momento de la pintura de Pedro Paricio, el color cumple una función primaria, pues le aporta estructura a la composición, así como un *corpus* dinámico para que el pintor pueda desarrollar su audaz experimentación. Al igual que en la obra de Paul Sérusier, quien buscaba en sus dibujos y composiciones de colores esenciales un estudio de la génesis del color, una metáfora que fundiera color y vida en un solo nacimiento, en la obra denominada *Architectural Study* (2009) las gamas de colores elegidas parecen poseer vida propia y autonomía de movimiento, tal que puros organismos puros, tal que elementos nacidos en el instante mismo del tránsito.⁵

ESTUDIOS PARA FRANCIS BACON

Sí ha existido un artista que haya fascinado y, a la vez, obsesionado a Pedro Paricio, ese es Francis Bacon. El pintor no ha ocultado nunca, tras lemas o títulos ambiguos, el influjo que provocó en su primera pintura la contemplación de la obra del pintor anglo-irlandés. Por el contrario, se atrevió a realizar más de diez estudios de gran formato tomando como modelo las escenografías y perspectivas oblicuas de aquél; adoptando para sí, también, la profundidad dramática de sus personajes.⁶

En *Elogio de la pintura* pueden verse varios autorretratos pertenecientes a esta serie, entre los que destacamos el díptico *Self-portrait with Television* (2009) y el tríptico *Three Studies for a Self-portrait* (2009), expuestos ese

⁵ Sobre la obra de PAUL SÉRUSIER véase el catálogo *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, comisariada por ARNAULD PIERRE. TEA Tenerife Espacio de las Artes – Cabildo Insular de Tenerife, 2008.

⁶ La atracción por la obra de FRANCIS BACON llega hasta tal punto que, en esta época, PEDRO PARICIO realiza el enmarcado de algunos de sus cuadros en el taller de JOHN JONES, enmarcador habitual de Bacon, y que en la actualidad, con ayuda de uno de sus hijos, sigue regentando aquel establecimiento situado en la Morris Place de Londres.

structure to the composition as well as a dynamic *corpus* to enable the painter to develop his bold experimentation. Just like the work of Paul Sérusier who in his drawings and compositions rendered in essential colours, attempted a study of the genesis of colour, a metaphor blending colour and life in one single birth, in the work titled *Architectural Study* (2009) the chosen colours seem to have a life of their own and autonomy of movement as if they were pure organisms, like elements born in the very instant of transition.⁵

STUDIES FOR FRANCIS BACON

If there is one artist who has both fascinated and obsessed Pedro Paricio then that is Francis Bacon. Hidden behind ambiguous titles and statements, one can readily detect the influence exerted on Paricio's earlier works of having contemplated the Anglo-Irish master. Indeed, he even dared to create more than ten large-format studies using Bacon's oblique perspectives and scenes as models and adopting in his own work the dramatic depth of their characters.⁶

In the exhibition *In Praise of Painting* we can see several self-portraits from that suite. Among them we would underscore the diptych *Self-portrait with Television* (2009) and the triptych *Three Studies for a Self-portrait* (2009), exhibited that same year at the Seyhoun Gallery in Los Angeles. Particularly in the case of the triple self-portrait, Paricio uses a palette of mauves and pinks similar to those used by his predecessor and, as we said, indulges in a pictorial self-questioning in three movements and on those three occasions seated, although with different postures and seen from equally varied perspectives. There is complete solitude; the emptiness conveyed by the scene is overwhelming, and the human figure is totally distorted, in a pure convulse and disordered contortion of diluted

⁵ On the work of PAUL SÉRUSIER see the catalogue of the exhibition *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, curated by ARNAULD PIERRE. TEA (Tenerife Espacio de las Artes), Cabildo Insular de Tenerife, 2008.

⁶ His attraction to the work of FRANCIS BACON reached the point that, in those days, PEDRO PARICIO framed some of his paintings at the workshop of JOHN JONES, Bacon's habitual framemaker and who still continues, with the help of one of his sons, to run his shop located in Morris Place, London.



DEMOLICIÓN I / DEMOLITION I. Serie / series DIGITAL PAINTING, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 109 x 40 cm





TRES ESTUDIOS PARA UN AUTORRETRATO / THREE STUDIES FOR A SELF-PORTRAIT. Serie / series *AFTER FRANCIS BACON*, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 99,5 x 80 cm c.u. / each. Tríptico / triptych

colours coming from the figure as if the character were decomposing little by little until the point of vanishing.

Nonetheless, far from following Bacon's language blindly and falling prey to heavy-handed imitation, Paricio uses different coordinates from the informalist neo-figuration developed by Francis Bacon. It is obvious that the backdrop of the Canary-born painter is divested of the heavy load of dejection and pessimism that dominated the post-war art in which Bacon forged his style. Having said that, our modern age is also rife with existential absurdity and the feeling of human isolation that one can discern in his pieces. Let us return now to *Three Studies for a Self-portrait* (2009) or to other pieces from the same suite, like *Estudio para Francis Bacon no. 2* (2009), to add that the portrayed character emerges from among the layers of colour that are condensed vertically, one on top of the other, to form a viscous mass of paint with an anthropomorphic volume. The artist has totally renounced the preparatory sketch and the figure barely insinuates itself through blotches of oil paint. Only the title of the piece enables us to connect the portrayed character with the artist, who has no recognisable face, features or figure. Now, Pedro Paricio is no more than a mere stain of colour, his personality entirely blurred and fuzzy but ultimately turned into painting.

In any case, this particular suite of self-portraits ushered in some motifs that have stayed with Pedro Paricio's painting to date: the disintegration of the personality and of alterity. And of course it also introduced the now habitual use of diptychs and triptychs in his compositions. Indeed, in these paintings about Bacon we can perceive a breakdown of the pictorial representation of himself, now dissolved in the formless matter of a self-portrait that can barely be described as a "study". This deformed view of the individual in settings that strike us as hostile because of their confinement and mutability is a true declaration of intent which helps us to interpret his painting. If, in this series, the body is nothing but a sketch of formless areas of colour, the artist would embrace serialisation as a form of self-representation, similar to

mismo año en la Seyhoun Gallery de Los Ángeles. Especialmente en el caso del triple autorretrato, tal y como lo hacía su predecesor, Pedro Paricio emplea una gama similar de colores malva y rosa y, como decimos, se cuestiona a sí mismo pictóricamente en tres movimientos; y en estas tres ocasiones sentado, aunque con posturas diferentes y observado desde perspectivas también variadas. La soledad es absoluta, el vacío que denota el escenario, abrumador, y la figura humana aparece por entero distorsionada, puro crispamiento convulso y desordenado de colores diluidos, que se desprenden de su figura como si el personaje mismo se descompusiera poco a poco, hasta la desaparición.

No obstante, lejos de seguir a pie juntillas y caer en la torpe imitación, Paricio emplea otras coordenadas distintas a las de la neofiguración informalista desarrollada por Francis Bacon. Si bien resulta obvio que las del pintor de origen canario deben estar desposeídas de toda la carga de desaliento y pesimismo del arte de posguerra en el que se desarrolló la obra de Francis Bacon, sin embargo, también los tiempos modernos adolecen del absurdo existencial y del sentimiento de incomunicación humana que se detecta en sus obras. Retomando *Three Studies for a Self-portrait* (2009) u otras piezas de la serie como el *Estudio para Francis Bacon nº 2* (2009) añadiremos que el personaje retratado surge de las capas de color que se condensan, unas sobre otras y verticalmente, hasta convertirse en una masa viscosa de pintura con volumen antropomórfico. El artista ha renunciado por completo al dibujo previo para que la figura se insinúe únicamente mediante manchas de óleo. Sólo al leer el título de la pieza relacionamos al retratado con el artista, sin rostro, sin figura ni atributos reconocibles. Pedro Paricio es ahora una simple mancha de color, con toda su personalidad desdibujada y confusa, pero, al fin, hecho pintura.

En cualquier caso, esta serie de autorretratos inauguran varios motivos que van a acompañar a la pintura de Pedro Paricio hasta hoy: la desintegración de la personalidad y la alteridad. También, claro está, el uso habitual de los dipticos y trípticos en sus composiciones. En efecto, en



ESTUDIO SEGÚN FRANCIS BACON n.º 1 / STUDY AFTER FRANCIS BACON n.º 1. Serie / series AFTER FRANCIS BACON, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 100 x 90 cm



RINOCERONTE GRIS CON PAISAJE DIGITAL / GREY RHINOCEROS WITH DIGITAL LANDSCAPE. Serie / series LOOKS LIKE, 2010. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 81 x 100 cm



PROSPECCIÓN / PROSPECTING. Serie / series LOOKS LIKE, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 80 x 80 cm

the *dramatis personae* of a stage play, in an endless succession of scenes in which the artist plays himself and also that of every other role.

In fact, in the suite *Dialogues* presented in November 2010 together with two other bodies of work—*Size Me* and *Looks Like*—at Galería Balaguer in Barcelona, where Pedro Paricio lived from 2004 to 2011, presented together under the title *Fe infinita* (Infinite Faith), the painter carried out a number of performative works in which he adopted the role of other artists as a token of tribute and of admiration. Paricio portrays himself performing actions in which he explicitly evokes some of the names that have been pivotal in his career. Thus, Pedro Paricio plays at being Mario Merz and also John Baldessari. Likewise, and brandishing the motto “Every man is an artist,” the artist makes a painting of himself in the guise of Joseph Beuys, from whom, by the way, he adopted the peculiar attire of his ever-present hat. The reference to these undisputed masters of twentieth century art responds to a freely taken choice, just like in the cycle of works that opened his exhibition the following year at Halcyon Gallery in London, under the meaningful title of *Master Painters*.

DIARY OF AN ARTIST

In 2011, Francesca Gavin chose Pedro Paricio as one of the hundred most interesting art practitioners under the age of thirty five.⁷ This meant a crucial boost for his work among art critics. Also in that same year he exhibited his series *Master Painters*. The following year, he had his first major exhibition in Spain at Casino de la Exposición in Seville with the title *El teatro de la pintura / The Theatre of Painting*.⁸

Master Painters is conceived as a kind of rereading of some of the old masters from the European tradition. There has

⁷ FRANCESCA GAVIN, *Despite moments of clarity, there is no 'ism' in this book. 100 New Artists*. Laurence King Publishing Ltd., London, 2011, pp. 224 and 225.

⁸ The Casino de la Exposición is an exhibition venue run by Seville City Council's Instituto de la Cultura y las Artes Visuales. Built as the Seville Pavilion at the 1929 Ibero-American Exposition it is now a benchmark among the city's cultural centres. A catalogue including a text by the exhibition curator, JUAN MANUEL BONET, was published for the show. The exhibition featured a selection from different periods in the artist's practice.

estas pinturas sobre Bacon asistimos a la quiebra de la representación pictórica de sí mismo, disuelto entre la materia informe de un autorretrato que no llega a ser más que un “estudio”, y esta visión deformante del individuo en escenarios hostiles por su clausura e indeterminación, constituye toda una declaración de intenciones para interpretar su pintura. Si en esta serie el cuerpo es sólo un boceto de manchas y desbordamientos informes, más tarde el artista adoptará la serialización como propuesta de autorrepresentación, a la manera de los *dramatis personae*, en un sin fin de escenarios en los que el artista juega a ser él mismo y, a la vez, cualquier otro hombre.

No en vano, en la serie *Dialogues*, presentada en noviembre de 2010 junto a otros dos conjuntos de obras, *Size Me* y *Looks Like*, en la Galería Balaguer de Barcelona –ciudad en la que Pedro Paricio reside entre 2004 y 2011– y reunidas bajo el título *Fe infinita*, el pintor lleva a cabo una serie de obras performativas en las que adopta el rol de otros artistas como muestra de homenaje y admiración. Pedro Paricio se retrata realizando acciones que evocan, explícitamente, a algunos nombres propios cruciales en su trayectoria creativa. Así pues, Pedro Paricio juega a ser Mario Merz, y juega, también, a ser John Baldessari. De la misma forma, y esgrimiendo el lema “Every man is an artist”, se pinta a sí mismo a la manera de Joseph Beuys, de quien –dicho sea de paso– adopta su peculiar indumentaria de permanente sombrero. La alusión a estos protagonistas indiscutibles en la historia del arte del siglo XX no son una mera influencia, sino que, por el contrario, constituyen una elección libremente asumida, al igual que sucederá con el ciclo de obras que inaugura su exposición, al año siguiente, en la Halcyon Gallery de Londres bajo el significativo título de *Master Painters*.

DIARIO DE UN ARTISTA

En 2011 Pedro Paricio es seleccionado por Francesca Gavin como uno de los cien artistas menores de 35 años de mayor interés en el ámbito internacional⁷, lo que supone un decidido apoyo a su obra por parte de la crítica. Tam-

⁷ FRANCESCA GAVIN, *Despite moments of clarity, there is no 'ism' in this book. 100 New Artists*. Laurence King Publishing Ltd., Londres, 2011, págs. 224 y 225.



SIEMPRE DIGO LO MISMO, ESPERANDO DECIR ALGO DIFERENTE / I ALWAYS SAY THE SAME THING, HOPING TO SAY SOMETHING DIFFERENT. Serie / series DIALOGUES, 2010. Acrílico sobre lienzo y cable eléctrico sobre pared / acrylic on canvas and electric cable on wall, 200 x 280 cm



DIEGO VELÁZQUEZ. FELIPE IV A CABALLO / PHILIP IV ON HORSEBACK, 1634. Óleo sobre lienzo / oil on canvas, 301 x 310 cm

been no shortage of attempts to define what is or is not a classic, whether we are referring to music, a painting or a book. Among the myriad of designations, each of them in itself deficient, we could recall one that says that a classic is inexhaustible; that it never manages to say all that it has to say. In that regard, when talking about classic books, the author Italo Calvino claimed that “the classics are books that we find all the more new, fresh, and unexpected upon reading, the more we thought we knew them from hearing them talked about”. Pedro Paricio, completely au fait with the art of his time, has also become keenly aware of the relevance of those parcels that conflate cultural and emotional elements of the utmost importance, and in all the works he has made to date he has provided examples, and not precisely discreet, of his rereading of *classic* and the *classics* without this meaning that he has ever stopped being an entirely *new* painter who has opened a window overlooking somewhere from which it is possible to envisage a hopeful horizon of expectations.

Indeed, when standing before Pedro Paricio’s works the beholder realises that his creative imaginary is largely grounded in a questioning and study of the tradition of painting. A painting, therefore, born from a *thinking about*

bién en ese mismo año el artista expone en Londres su serie *Master Painters*. Y al año siguiente, el Casino de la Exposición de Sevilla acoge su primera exposición importante en España bajo el título *El teatro de la pintura / The Theatre of Painting*⁸.

Master Painters se estructura como una suerte de relectura de algunos de los maestros de la tradición europea. En muchas ocasiones se ha tratado de definir la naturaleza de lo clásico, ya sea referida a una obra musical, pictórica o literaria. Entre las muchas propuestas, cada una de ellas en sí misma insuficiente, podemos recordar la que señala que un clásico posee un carácter inagotable, nunca acaba de decir aquello que tiene que decir. El escritor Italo Calvino subraya, en este sentido, que los clásicos son aquellas obras que “cuanto más cree uno conocerlas de oídas, tanto más nuevas, inesperadas, inéditas resultan” al aproximarse a ellas nuevamente. Pedro Paricio, estudioso del arte de su tiempo, también se ha percatado de la relevancia de estos enclaves en los que se funden elementos culturales y emocionales de enorme calado, y en todos los trabajos realizados hasta ahora ha dado muestras, no precisamente discretas, de sus relecturas de *lo clásico* y *los clásicos*, sin dejar de ser, por ello, un pintor totalmente *nuevo* que ha abierto una ventana hacia alguna parte, desde la que puede contemplarse un esperanzador horizonte de expectativas.

En efecto, al contemplar las obras de Pedro Paricio, el espectador cae en la cuenta de que su imaginario creativo proviene, en gran medida, de la indagación y el estudio de la tradición pictórica. Una pintura, por tanto, que nace del *pensamiento sobre la pintura* para cuestionarse sus límites y plantearse sus posibilidades, para autocriticarse y reconocerse, enamorándose de sus luces y disidiendo de sus sombras, concibiéndose como continuación inevitable

⁸ El Casino de la Exposición es un centro de exhibiciones dependiente del Instituto de la Cultura y las Artes Visuales del Ayuntamiento de Sevilla. Construido para albergar el Pabellón de Sevilla de la Exposición Iberoamericana de 1929, en la actualidad es uno de los centros culturales de referencia de la capital andaluza. Con ocasión de esta muestra sobre la obra de PEDRO PARICIO se editó un catálogo con texto de su comisario, JUAN MANUEL BONET. La exposición reunió una selección de las distintas etapas de la obra del artista.



AUTORRETRATO DESPUÉS DE VELÁZQUEZ [JINETE DORADO] / SELF-PORTRAIT AFTER VELÁZQUEZ [GOLDEN RIDER]. Serie / series MASTER PAINTERS, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 195 x 130 cm





RETRATO DE PRENSA [DECLARACIÓN] 1 - 21 / PRESS PORTRAIT (STATEMENT) 1 - 21. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 138 x 266 cm

painting in an attempt to question its boundaries and rethink its possibilities, to engage in self-critique and self-recognition, and to fall in love with its lights and to dissent from its shadows, conceiving it as an inevitable continuation of what came before or as a challenging transgressor of its very sources. This accounts for the spot-on selection of images, obsessions and motifs that operate as the icons of a time and with which, in one way or another, we are familiar with and know well given that they all form part of the one culture. An excellent example of this is the painting by Pedro Paricio which we have used for the poster to publicise the exhibition *In Praise of Painting* at TEA (Tenerife Espacio de las Artes): the *Self-portrait after Velázquez (Golden Rider)*, now in a Singapore collection, where the artist himself, wearing his signature black hat, is riding a horse in imitation of the famous equestrian portrait of King Philip IV painted by Velázquez in 1634. The landscape in the background, so important in the seventeenth century painting belonging to the Prado Museum, has been maintained, although sketchily rendered with blocks of colour. However, although the figure of the painter replicates the view of the monarch in profile, the bluish steel armour of the king, with all its ornaments, sash and boots has now disappeared, turned into a golden texture together with some light brushstrokes of other tones spreading like a mesh over the whole of the character's body.

Of course, the general's baton held by Philip IV has also been disposed of because here the rider is not a king, but the artist himself who is firmly gripping the horse's reins. A horse with its colourful harness and saddle; a horse that is not real but that takes Velázquez's legacy as its own—its height and placement in the canvas, its movement, the axis of the perspective, the most important element in the composition of the painting, the proof of technical mastery—transforming it into a counter-replica that gives new life to the original horse. We could well say that this *Self-portrait after Velázquez (Golden Rider)* proposes itself as an essential difference, a reading from the sidelines, a heterodox and emancipating positioning that disrupts the classic model to create a unique poetic-pictorial thought: as a poet would do, the represented painter rides the horse of painting towards an unknown horizon.

de lo precedente o como transgresor desafiante de sus fuentes. Así se explica la acertada selección de imágenes, obsesiones y motivos que funcionan a modo de íconos de una época o tendencia y que, de una u otra forma, nos son familiares y conocemos porque están en la retina de una misma cultura. Un espléndido ejemplo de ello es la pintura de Pedro Paricio que nos ha servido de imagen de difusión y cartel para nuestra exposición en TEA Tenerife Espacio de las Artes, *Elogio de la pintura*. Nos referimos al *Self-portrait after Velázquez (Golden Rider)* – hoy perteneciente a una colección de Singapur– donde el propio artista, con su habitual sombrero negro, cabalga sobre la grupa de un caballo, emulando al famosísimo retrato ecuestre de Felipe IV que Velázquez llevó al lienzo en 1634. El paisaje del fondo, tan importante en este cuadro del siglo XVII perteneciente a las colecciones del Museo del Prado, se mantiene, aunque con un tratamiento esquemático de bloques de color. La figura del pintor reproduce aquella posición de perfil del monarca; no obstante, la media armadura de acero pavonado de aquel, con todos sus adornos, la banda y las botas desaparecen en el cuadro actual, y se convierten en una textura dorada con leves pinceladas de otros tonos que se extiende, como una malla, por todo el cuerpo del protagonista.

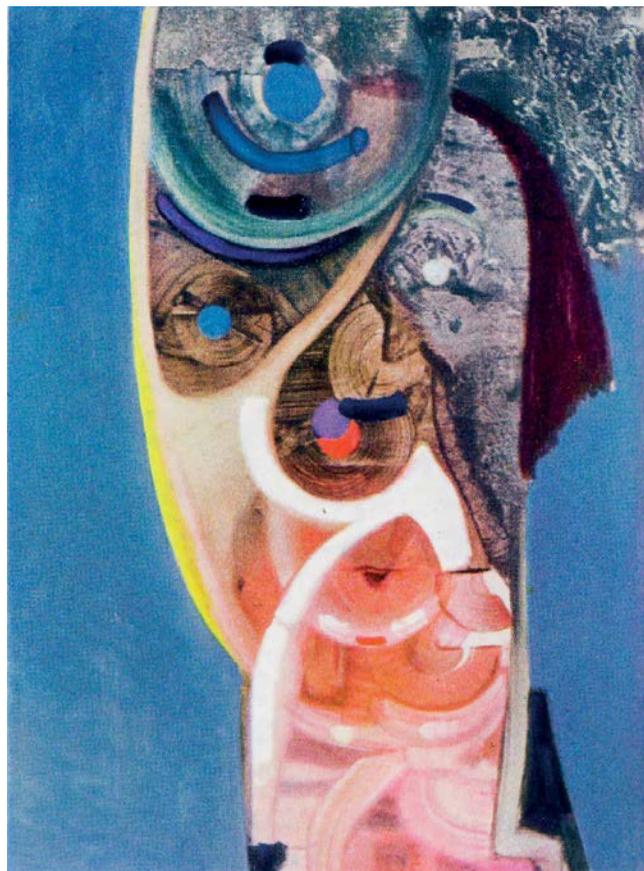
Por supuesto, también se prescinde de la bengala de general que portaba Felipe IV, porque en la representación actual quien monta el caballo no es un monarca sino el artista, firmemente sujeto a las riendas de su caballo. Un caballo con todos arreos de color, un caballo que no es real sino que hace suya la herencia de Velázquez –su colocación y altura en el lienzo, su dinamismo, el eje de la perspectiva, el elemento más importante de la composición del cuadro, la prueba de su dominio técnico– para transformarlo en una contrarréplica que otorgue nueva vida al caballo original. Diríase que este *Self-portrait after Velázquez (Golden Rider)* se postula como una diferencia esencial, una lectura al margen, un posicionamiento heterodoxo y emancipador que trastorna el modelo clásico para crear un pensamiento poético-pictórico único: el pintor representado, como el poeta, conduce el caballo de la pintura hacia un horizonte desconocido.

Antonio Machado put in the mouth of his character Juan de Mairena some words that could well describe the hands of Pedro Paricio holding the reins of a trotting horse with a long mane: “My maestro used to think that poetry, even the most embittered and negative one, was always an act of seeing, of affirmation of an absolute reality, because the poet always believes in what he sees, whatever the eyes he looks at it with.”

However, apart from questioning painting in itself and stretching its boundaries towards incredible *dérives* in the exhibition *Master Painters* (2011) and in the following one, *Diary of an Artist* (2012), also held at Halcyon Gallery, Paricio undertakes his practice as a way of giving shape to his autobiography. Just like a writer views a diary as a form of creation into which to pour the thoughts and emotions on what he sees either as a man or as an artist, Pedro Paricio creates his *artist's diary* with the same goal. Today's artists have learned to overcome without beating about the bush the “hostility to narrative”⁹ which, in the words of Rosalind Krauss, was the driving force behind the aseptic art of the early twentieth-century avant-gardes, and very often their practices have tended towards dis-course or narrative.

Actually, both exhibitions engage with the same subject matter, and the line separating them is barely perceptible. In the two exhibitions, the painter showcases a fertile body of work, time and again based on working in series that repeat, copy and outline his face in a way that recalls how his much-admired Andy Warhol created and produced his series of colourful works of Pop faces. We also ought to point out that in these portraits made with blotches of colour in which he is wearing a hat, we can discern an influence from the US artist John Baldessari who is equally keen on applying bright colours on a black background to paint the faces and arms of the characters in his works, to the point that many of them look like collages.

⁹ See the well-known work by ROSALIND KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, 1986.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *EL PAYASO / THE CLOWN*, 1957. Óleo sobre lienzo / oil on canvas 81,4 x 59,7 cm

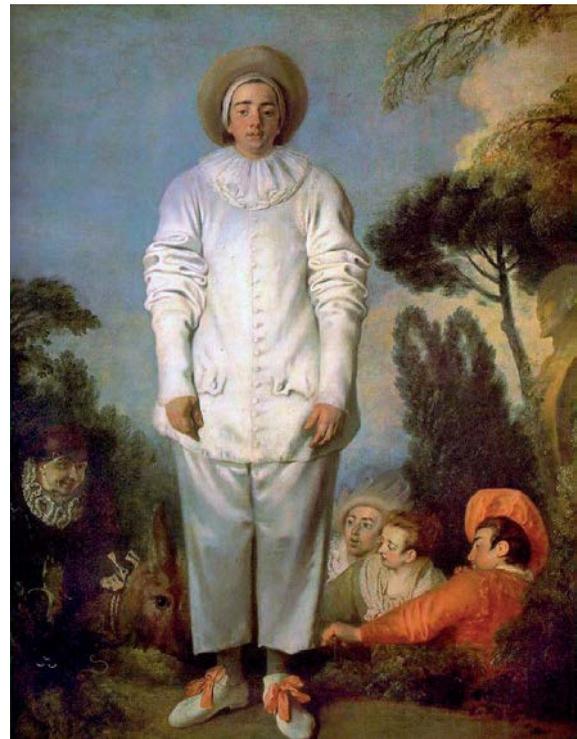
Decía el Juan de Mairena de Antonio Machado unas palabras que pueden tener mucho en común con las manos de Pedro Paricio en las riendas de un caballo trotón de largas crines: “Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire”.

No obstante, al margen de cuestionar la propia actividad pictórica, tensar sus límites y proyectarlos hacia insólitas derivas, tanto en la exposición *Master Painters* (2011) como en su siguiente *Diary of an Artist* (2012) celebrada también en Halcyon Gallery, Pedro Paricio aborda su actividad como una vía para configurar su autobiografía. Igual que un escritor asume el diario como una forma creativa donde volcar sus pensamientos y emociones sobre todo lo que le sucede, ya sea como hombre o como artista, Pedro

In *The Golden Clown* (2012), Paricio has created a self-portrait as a clown, an allegory of the condition of the painter, a character often regarded as promiscuous to the eyes of others, who unveils his most intimate obsessions and ideas, opening himself up to society or the public to decide whether he is made of flesh and bone or if he comes from another planet – immensely odd, a poet of absurdity, an albatross whose large wings endow him with grandeur while at the same time prevent him from flying. For that and no other is the scenario created by Pedro Paricio to render this highly unusual self-portrait, just like Óscar Domínguez did before him in what is considered his last self-portrait, *Le clown* (1957), where he used his customary black humour to mock himself and his face, at that time deformed by illness.¹⁰ Similarly, in Paricio's painting we witness the emergence of a dramatic presence: the darkness of the scene, stirred up by the intense colours of the harlequin attire, the lights and shadows of a character which, once again, has no features, always hidden behind the mask of painterly artifice. All in all, the most direct reference for this self-portrait is another no less enigmatic work: Antoine Watteau's *Pierrot*, perhaps also a veiled self-portrait of the French painter, in which we glimpse some features of his face. As in the painting kept at the Louvre, the character painted by Paricio is seen in full body and slightly displaced to his left.

Something similar happens in his versions of two of Caravaggio's key paintings, *Narcissus* (1597-1599) and *The Incredulity of Saint Thomas* (1602), used by Paricio as a source of inspiration to comment, yet again, on his commitment with painting and to create two of his most celebrated works: *I Am Painting* (2011) and *Incredulous* (2011), both belonging to the suite *Master Painters*. While in the former, the self-infatuated character and the pool in which he is looking at himself are manipulated by the

¹⁰ This self-portrait of ÓSCAR DOMÍNGUEZ, whose whereabouts are currently unknown, was exhibited at the exhibition dedicated to that Tenerife-born painter at Galerie Rive Gauche, in Paris, from 12 November to 2 December 1957 and whose catalogue featured an essay by the writer PATRICK WALDBERG. TEA (Tenerife Espacio de las Artes) now exhibits a permanent display of Óscar Domínguez's work under the title *Óscar Domínguez: entre el mito y el sueño* (Óscar Domínguez: Between Myth and Dream). On this and other self-portraits by the surrealist painter see the catalogue *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, published for the exhibition organised at TEA in 2011.



ANTOINE WATTEAU. *PIERROT* [antes llamado GILLES] / *PIERROT* [formerly called GILLES], 1721. Óleo sobre lienzo / oil on canvas, 184 x 149 cm

Paricio elabora su *diario de artista* con el mismo fin. El artista de hoy ha aprendido, sin tapujos, a superar aquella “hostilidad frente a lo narrativo”⁹ que, tal y como afirma Rosalind Krauss, alentó el arte aséptico de las primeras vanguardias del siglo XX, y su tarea deviene, en muchas ocasiones, discurso o narración.

Ambas exposiciones responden, en verdad, a una misma temática, y el hilo que las separa es casi imperceptible; al igual que en ambas el pintor muestra un trabajo fecundo, y en donde se apoya una y otra vez en el trabajo en series que repiten, copian y dibujan el perfil de su rostro reiteradamente, a la manera en que su admirado Andy Warhol compone y produce, en series, sus cromáticas obras de rostros *pop*. Asimismo, conviene señalar que en estos retratos con sombrero y manchas de color de Pedro Paricio descubrimos cierta influencia de la obra del artista norteamericano John Baldessari, quien gusta de imprimir, también sobre fondo

⁹ Véase el conocido trabajo de ROSALIND KRAUSS, *La originalidad de las vanguardias: una repetición posmoderna*, Akal Ediciones, Madrid, 2001.



EL PAYASO DORADO / *THE GOLDEN CLOWN*. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 200 x 100 cm



CARAVAGGIO. NARCISO EN LA FUENTE / NARCISSUS AT THE FOUNTAIN, ca. 1597-1599. Óleo sobre lienzo / oil on canvas, 113 x 95 cm

painter from Tenerife using contrasts of colour and geometric forms, in the latter, the proof of the miracle is the perfect excuse used by this young painter to create a new scene to confirm his own artistic nature. In other cases, Pedro Paricio takes painters from the twentieth century avant-gardes as his models: Pablo Picasso, René Magritte and Joan Miró, among others. Pedro Paricio made his strange *A Moon's Dream* (2012) precisely from a work by Miró, perhaps also taken as a model some years before by Juan Ismael, another—often overlooked— painter from the Canaries.

In turn, works like *Press Photo* (2011) or *Painter's Bath* (2012) are sourced from the artist's own immediate surrounding environs, although to turn that everyday material into something not so common or predictable, it had to be manipulated and dressed up with the proper cloak of fiction. Thus, as if in the “autopsychography” in which Fernando Pessoa admitted that “the poet is a man

negro, colores vivos sobre los rostros y los brazos de los personajes que aparecen en sus obras, hasta el punto de que muchas de estas adoptan la apariencia de *collages*.

En *The Golden Clown* (2012), Paricio ejecuta un autorretrato con disfraz de payaso, una alegoría de la propia condición del pintor, ese personaje tantas veces promiscuo en la mirada de los otros, desnudando sus obsesiones e ideas más íntimas, abriéndose por entero para que la sociedad o el público dilucide si se trata de un ser de carne y hueso o de otro planeta, inmensamente raro, poeta de lo absurdo, albatros cuyas grandes alas lo llenan de grandeza y, a la vez, le impiden volar. No otro es el escenario elegido por Pedro Paricio para forjar este autorretrato tan insólito, como antes lo hizo Óscar Domínguez en el que se considera su último autorretrato, *Le clown* (1957), donde hace uso de su habitual humor negro y sarcasmo para mofarse de sí mismo y de su rostro deformado por la enfermedad¹⁰. En la pintura de Paricio asistimos, del mismo modo, a la aparición de una presencia dramática: la oscuridad de la escena, soliviantada por los intensos colores del traje del arlequín, las luces y las sombras de un personaje, uno más, sin facciones, oculto siempre tras la máscara del artificio pictórico. Con todo, la referencia más directa de este autorretrato es una obra no menos enigmática: el *Pierrot* de Antoine Watteau, acaso también un autorretrato, velado, del pintor francés, de quien adivinamos algunas facciones de su rostro. Al igual que la pintura que conserva la pinacoteca del Louvre, el personaje pintado por Paricio está representado de cuerpo entero y ligeramente desplazado hacia su izquierda.

Algo similar sucede en sus versiones de dos de las pinturas claves de Caravaggio, *Narciso en la fuente* (1597-1599) y *La incredulidad de Santo Tomás* (1602), que el pintor utiliza como fuentes de inspiración para hablarnos, una vez más,

¹⁰ Este autorretrato de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, hoy en paradero desconocido, fue expuesto en la exposición que la parisina Galerie Rive Gauche dedicó al pintor de origen tinerfeño entre el 12 de noviembre y el 2 de diciembre de 1957, y cuyo catálogo apareció con texto del escritor PATRICK WALDBERG. Sobre Óscar Domínguez, TEA Tenerife Espacio de las Artes dedica en la actualidad una exposición permanente de su obra bajo el título de *Óscar Domínguez: entre el mito y el sueño*. Asimismo, sobre este u otros autorretratos del pintor surrealista consúltese nuestro catálogo *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, publicado con motivo de la exposición celebrada en este mismo centro de arte en 2011.



I AM PAINTING. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 116 x 89 cm



JUAN ISMAEL. COMPOSICIÓN SURREALISTA / SURREALIST COMPOSITION, 1934. Óleo sobre lienzo / oil on canvas, 53 x 48 cm

who feigns,” Pedro Paricio uses those instants of his life as artistic material only when they are no longer purely ordinary or common, in the moment when the artist’s mind fixes them, reflects on them, and later paints them.

THE PAINTER IN HIS STUDIO

If we pause for a moment to focus on the artist’s studio, on his workplace, we realise that painting is often a process open to the multiplicity of a plural experience where anything is possible. In that place where, as Saint-Pol-Roux, the French symbolist poet from Brittany, would say, the creator feels himself to be *innumerable* when cocooned in his creative solitude.

For an artist, the studio is his temple, the place where everything happens in front of the canvas, where the painter is capable of prodigious inventions, urged on by the need to paint and to carry on painting. And Pedro Paricio’s studio is also a world in miniature, a microcosm where myriads of cut-out images and drawings accumulate,

de su compromiso con la pintura, y crear dos de sus obras más celebradas: *I Am Painting* (2011) e *Incredulous* (2011), ambas pertenecientes a la serie *Master Painters*. Si en la primera el personaje enamorado y el agua donde se contempla son manipulados por el pintor tinerfeño a base de contrastes de color y formas geométricas, en la segunda, la comprobación o evidencia del milagro es el pretexto perfecto que utiliza este joven pintor para crear una nueva escena que corrobore su propia naturaleza artística. En otros casos, Pedro Paricio toma a pintores de las vanguardias del siglo XX como modelos: Pablo Picasso, René Magritte o Joan Miró, entre otros. Precisamente a partir de una obra de este último, Pedro Paricio realiza su extraña composición *A Moon’s Dream* (2012), acaso también tomada como modelo, algunos años antes, por el pintor de origen canario –tantas veces olvidado– Juan Ismael.

Las obras *Press Photo* (2011) o *Painter’s Bath* (2012), por su parte, son producciones que surgen de lo más inmediato en la vida de su autor, aunque para convertir ese material cotidiano en algo poco común o imprevisible haya de manipularlo y pulirlo con la dosis adecuada de ficción. Así, a la manera de la “autopsicografía” en la que Fernando Pessoa reconocía que “el poeta es un fingidor”, Pedro Paricio utiliza esos instantes de su vida como materia artística sólo cuando han dejado de ser puramente ordinarios o corrientes, en el momento en que la mente del artista los fija, los piensa y, posteriormente, los pinta.

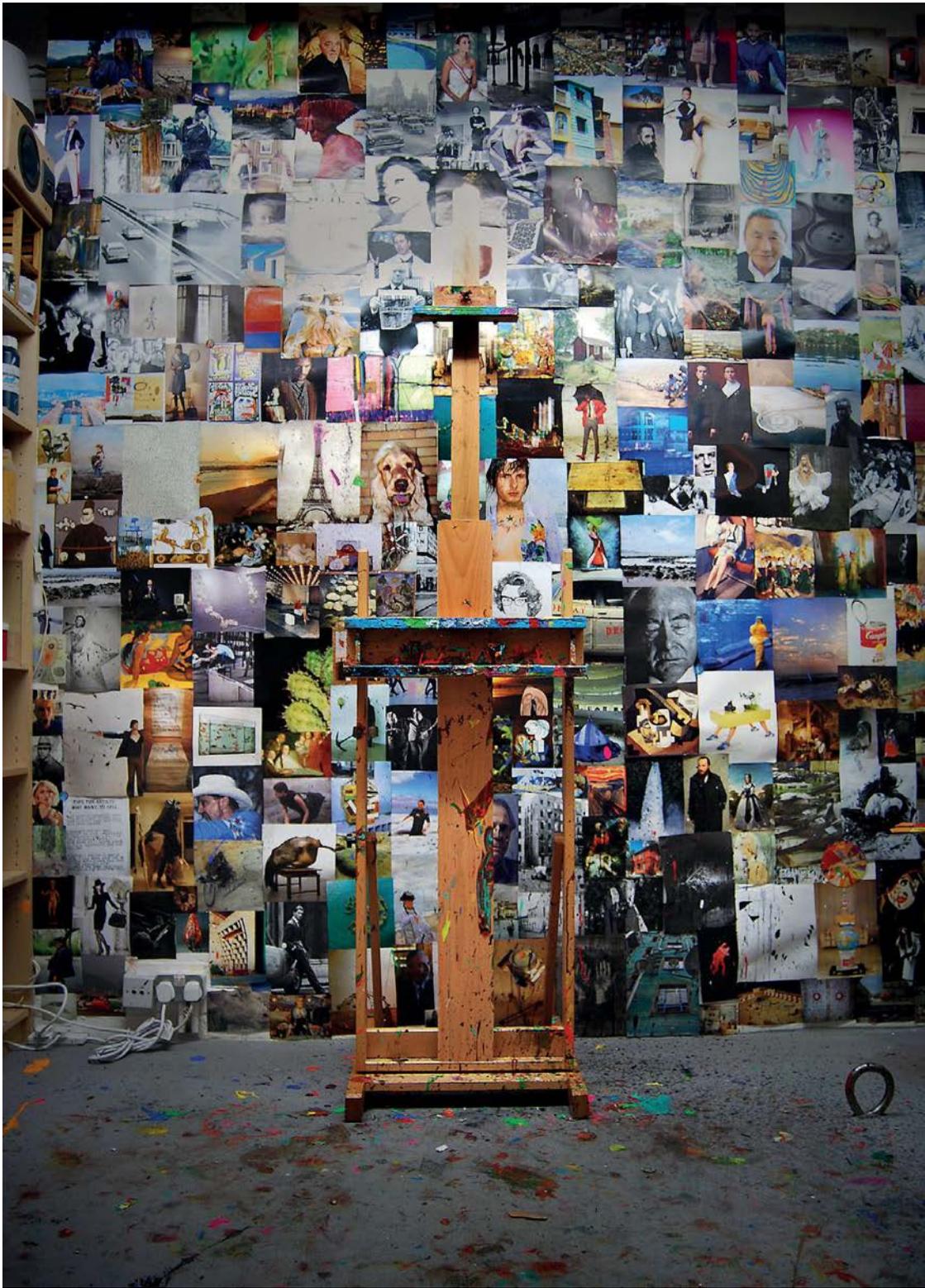
EL PINTOR EN SU ESTUDIO

Detenernos por un momento en el taller del artista, en su lugar de trabajo, significa a menudo reparar en la pintura como un proceso abierto a la multiplicidad de la experiencia plural en donde todo es posible; en ese lugar en el que, como diría el poeta simbolista de la *Bretagne* francesa Saint-Pol-Roux, el creador se siente *innumerable* rodeado de su soledad creadora.

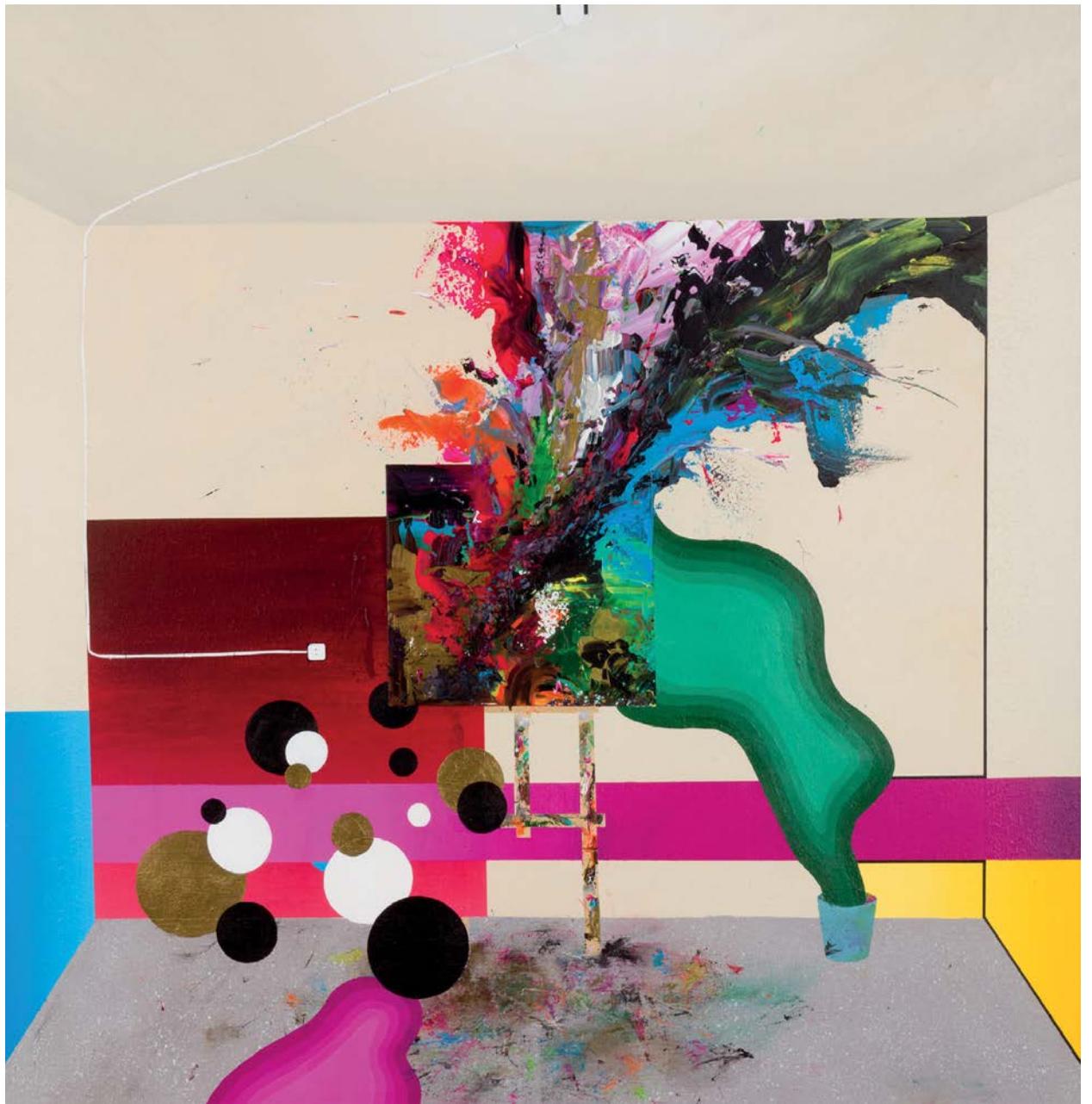
Su taller es un templo para el artista, el lugar en el que todo sucede frente a la tela, donde el pintor es capaz de prodigiosas fabulaciones, apremiado por la necesidad de pintar y proseguir pintando. Y el taller de Pedro Paricio es,



SUEÑO DE LUNA / A MOON'S DREAM. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 73 x 92 cm



Estudio del artista en Londres / the artist's studio in London, 2014. Foto / photo ALFIE HUNTER



ESTUDIO DE UN ESTUDIO / STUDY OF A STUDIO. Serie / series DIGITAL PAINTING, 2010. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 100 x 100 cm

a vast catalogue of all kinds of artefacts and contraptions, of objects in which the painter invests a certain magical quality and that have ended up by becoming amulets of sorts. These include a forgotten chess board with ivory pieces; an old accordion nobody plays anymore; some anonymous paintings of a landscape with trees found in a flea market one glorious Sunday morning; some odd futurist figurines... He has come across all these objects on journeys and strolls through the streets of London and, in consonance with Picasso's maxim of "I do not seek, I find", he now cannot get rid of them.

The painter dreams of the things that obsess him and works alongside them in his studio. He is outside time, because the time of the studio is different from that marked by ordinary clocks. It differs surprisingly in its dimension. Time may be either exasperatingly slow or as light as the wind. In any case, it is flexible and ductile.

A studio is as revealing of an artist's universe as an author's library silently speaks of the readings on which he or she has built his poetics. In Pedro Paricio's studio we can sense an influence from the studio of Francis Bacon, one of his most admired painters; perhaps in the accumulation of images, books and painting materials dotted here and there and that compose a beautiful inner landscape.

When talking to the artist we invariably realise to what extent the studio is for him a totally secluded and magical world. Perhaps "more than a laboratory: an appendage, an extension of himself", as Michel Leiris defined Giacometti's studio, one of the best known and photographed. In other words, a kind of "shell" protecting the artist from the noise of the outside world.

Pedro Paricio at his studio, together with his paintbrushes and his cans of paint, with his books, makeshift ashtrays and all sorts of junk strewn in every corner and on every shelf like a catalogue of found objects, exhausted and useless with the passing of the years, finally worthless and without any other function than to please the eye of the painter.

también, un mundo en miniatura, un microcosmos en el que se acumulan mil imágenes recortadas y dibujos, un muestrario prolijo de toda clase de artefactos y caprichos, de objetos a los que el pintor atribuye cierto carácter mágico, y que han llegado a convertirse en una suerte de amuletos: entre ellos, un antiguo ajedrez con figuras de marfil rescatado del olvido, un viejo acordeón que ya nadie toca, unas pinturas anónimas que recuerdan un paisaje con árboles encontrado en un rastro una hermosa mañana de domingo, unas extrañas figuras futuristas. Son objetos que han ido interponiéndose a su paso, en viajes y en paseos por las calles de Londres, y de los que ahora ya no puede desprenderse, siguiendo la sentencia picasiana "yo no busco, encuentro".

El pintor sueña con las cosas que le obsesionan y trabaja en su taller en compañía de ellas; está fuera del tiempo, porque el tiempo en el taller es otro distinto al de los relojes cotidianos. Su dimensión difiere sorprendentemente. Puede ser lento hasta la extenuación o ligero como el viento. En todo caso, flexible y dúctil.

El taller dice tanto del universo del artista como la biblioteca de un escritor nos habla, silenciosamente, de las lecturas que han forjado su poética. En el de Pedro Paricio se detecta la influencia del taller de uno de sus más admirados pintores, Francis Bacon. Acaso la acumulación de imágenes, libros y materiales para pintar que saltan a la vista por aquí y por allá, y que forman un hermoso paisaje interior.

En cualquier conversación con el artista nos damos cuenta de hasta qué punto el taller representa un lugar absolutamente reservado y mágico. Quizás "algo más que un laboratorio: un apéndice, una prolongación de su persona", como señalara Michel Leiris del taller de Giacometti, uno de los más conocidos y fotografiados. En definitiva, una suerte de "caparazón" que resguarda al artista de los ruidos del exterior.

Pedro Paricio en su estudio, acompañado de sus pinceles y sus botes de pintura, de sus libros, ceniceros improvisados y cachivaches esparcidos por cada esquina o estante,



AL FINAL DEL DÍA / AT THE END OF THE DAY. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 81 x 65 cm



YO / ME. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 200 x 150 cm

IN PRAISE OF PAINTING

In most cases, Pedro Paricio's painting emerges from a dark, monochrome—usually black—background. A figure is cut out against this backdrop, standing fiercely alone, framed in a single plane in the foreground, devoid of any projection, of any shadow, of any company. The composition of this black scene catches the beholder unawares precisely because of its concision and bareness, because the artist suppresses everything superfluous, choosing only one element to articulate his discourse, through the polished look and the sharp and clean-cut outline of his brushstroke and the limits of his drawing, one could almost say carved with the precision of a chisel. Paucity, an imaginative choice of elements and a scrupulous approach to the drawing of forms and of their colours and limits are some of the signature features defining Paricio's whole practice, ranging from his first steps all the way to *In Praise of Painting*.

a la manera de un muestrario de objetos encontrados, fatigados e inservibles por el paso de los años, al fin inútiles y sin función aparente más allá de satisfacer la contemplación de un pintor.

ELOGIO DE LA PINTURA

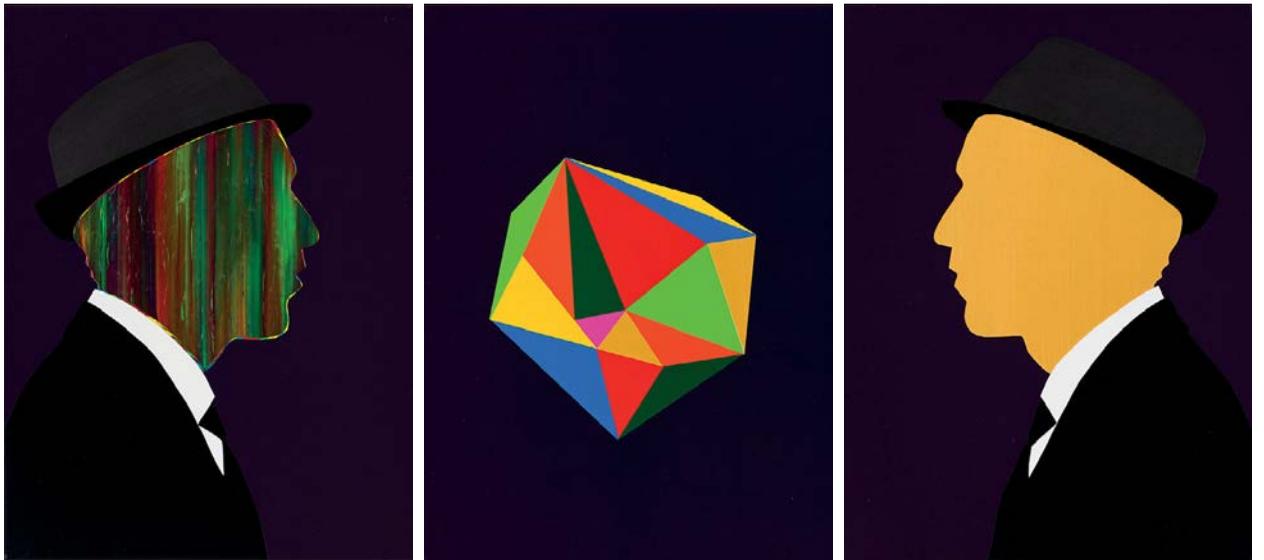
En la mayoría de los casos la pintura de Pedro Paricio surge de fondos de color oscuro y monocromo, y de ese fondo oscuro—habitualmente negro— emerge una figura que queda, inexorablemente, sola, enmarcada en un único primer plano, sin proyección, sin sombra, sin compañía. La composición de este escenario en negro sorprende al espectador precisamente por su concisión y desnudez, porque el artista elimina todo lo secundario y elige solo un elemento para elaborar su discurso, por el aspecto pulido y el rastro acerado y limpio del pincel, por los límites de su dibujo, elaborados con la precisión, se diría, de un cincel. Escasez, inteligente selección de elementos y trabajo escrupuloso en el dibujo de las formas y en los colores y sus límites: estas son algunas de las características que definen todo el trabajo de Pedro Paricio, desde sus inicios hasta *Elogio de la pintura*.

Por otro lado, sería inexcusable abordar el problema de la representación que plantean sus cuadros. No puede resultar más sorprendente el hecho de que el personaje que una y otra vez protagoniza sus lienzos, la figura que surge del fondo para interrogar al espectador, sea siempre, una y otra vez, hasta el agotamiento, el *alter ego* del propio pintor. El yo-artista y el personaje-representación son una única figura—zapatos, traje formal, corbata estrecha, blusa blanca y sombrero negro—, haz y envés de una única mirada, colándose el ser de carne y hueso en las entrañas de la tela, confundiéndose vida y pintura en una búsqueda sin cansancio de la autenticidad. Quizás por eso la pintura de Pedro Paricio prescinde del paisaje, de cualquier elemento que sitúe la acción en un lugar o tiempo concretos. Nada de ello importa: sólo la preocupación por la pintura misma, sólo la técnica puesta al servicio de la mano, sólo el pintor luchando consigo mismo para llevar a la tela una idea.

No por azar, muchas de las acciones que realiza ese sujeto representado tienen que ver con el *oficio de la pintura*; es



EL PRIMER MISTERIO / THE FIRST MYSTERY. Serie / series SHAMAN, 2013. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 40 x 105 cm. Tríptico / triptych



EL SEGUNDO MISTERIO / THE SECOND MYSTERY. Serie / series SHAMAN, 2013. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 40 x 90 cm. Tríptico / triptych



EL TERCER MISTERIO / THE THIRD MYSTERY. Serie / series SHAMAN, 2013. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 46 x 114 cm. Tríptico / triptych

On the other hand, one must also address the issue of representation introduced by his paintings. Nothing could surprise us more than seeing that the character who features in his canvases over and over again, the figure emerging from the background to question the spectator, is always the painter's own *alter ego*. The artist-self and the represented character are one and the same – shoes, formal suit, thin tie, white shirt and black hat – two sides of one gaze, with the being of flesh-and-bone worming its way into the very entails of the canvas, with real life and painting mixed up in a tireless search for authenticity. Maybe that is why Paricio's painting does away with landscape, with any element which could place the action in a specific time or place. Nothing of that kind matters, only the concern for painting itself, only the technical skill put at the service of the hand, only the painter struggling with himself to render an idea on the canvas.

It is no accident that many of the actions carried out by the represented subject have to do with the *trade of painting*, that is to say, that the action becomes a kind of ritual or sacrifice taken from its traditional or magical context and brought to the modern world with the purpose of legitimately establishing – without the ideological artifice of the manifesto or other such mumbo-jumbo – the painter's commitment with his own task. That and none other is the purpose of *Shaman* (2013-2014), Paricio's most recent body of work and the object of a major show at Halcyon Gallery in London, whose works have in many cases ended up in important international collections.

In his *Mysteries –The First Mystery* (2013), *The Second Mystery* (2013) and *The Third Mystery* (2013) – his back, profile and frontal self-portrait is combined with the symbolic forms of the flame, the talisman and the mandala, whose power the painter feeds off increasingly more and more. However, his face remains anonymous, and is never revealed to us, quashed below layers of one or many colours. Hence, all facial features, those that define and differentiate people, are now pure canvas, paint on paint.

decir, la acción deviene una suerte de ritual o sacrificio extraído de su contexto tradicional o mágico y llevado al mundo moderno, con el objetivo de sellar del modo más legítimo –sin el artificio ideológico del manifiesto ni otras supercherías– el compromiso del pintor con su propia tarea. Ese y no otro es el sentido de *Shaman* (2013-2014), su más reciente trabajo, objeto de una importante exposición en la londinense Halcyon Gallery, cuyas obras han ido a parar, en muchos casos, a importantes colecciones internacionales.

En sus *Mysteries –The First Mystery* (2013), *The Second Mystery* (2013) y *The Third Mystery* (2013)–, su autorretrato de espalda, de perfil y de frente se combina con formas simbólicas –la llama, el talismán y el mandala– de cuyo poder irá nutriéndose, progresivamente, el pintor. Sin embargo, su rostro se mantiene en el anonimato, nunca se revela, y queda anulado bajo una capa de uno o múltiples colores. De esta forma, todos sus rasgos faciales, los que definen y distinguen a unas personas de otras, son ahora puro lienzo, pintura sobre pintura.

En el díptico *The Pact* (2013), el cuestionamiento del oficio del pintor es mucho más evidente: la naturaleza física del artista, la materia carnal que lo constituye, se transforma aquí en acrílico multicolor, y con el motivo del *tempus fugit* barroco, asume y sufre el ocaso de su pintura, el trazo último con el que, también, acabará su vida. Y de nuevo un rostro o una calavera que puede ser la suya y, también, por extensión, la de toda la humanidad.

Creo que no nos equivocamos en afirmar que el díptico *Sísifo* y *Atlas* (2013) será una de las obras más emblemáticas de toda la producción de Pedro Paricio. Y no nos cabe, en esto, la menor duda, por lo que en nuestra exposición en TEA Tenerife Espacio de las Artes estas figuras –auténticas alegorías del acto de pintar– ocupan un lugar destacado en las salas dedicadas a la serie *Shaman*. En este díptico el autor se desdobra en dos figuras que, por su colocación, parecen reflejarse una en la otra ante un espejo invisible. Estos seres míticos se arrodillan para sostener sobre sus hombros, a la manera de sufridos costaleros, el peso de dos grandes tablas inundadas de color –la primera,



EL SUEÑO DE UN ARTESANO / THE DREAM OF A CRAFTSMAN. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 150 x 100 cm





SÍFIFO Y ATLAS / SISIFO AND ATLAS. Serie / series SHAMAN, 2013. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 150 x 130 cm c.u. / each. Díptico / diptych

In the diptych *The Pact* (2013), his questioning of the trade of the painter is much more evident: here the artist's physical quality, the flesh of which he is materially constituted, is turned into a multicoloured acrylic, with the Baroque motif of *tempus fugit*, accepting and suffering the same end as his paintings, the final brushstroke that will also end his life. Once again, a face or a skull that could be his own and, by extension, the whole of mankind.

I believe it would be no exaggeration to claim that the diptych *Sísifo y Atlas* (2013) is bound to be one of the most emblematic works in the whole of Pedro Paricio's output. I have no doubt about it, and for this reason those figures – true allegories of the act of painting – occupy a significant place in the galleries devoted to the *Shaman* series at this exhibition at TEA (Tenerife Espacio de las Artes). In the diptych the artist splits himself into two figures which, given the way they are placed in the canvas, seem to be reflecting each other in an invisible mirror. The two mythical beings are kneeling, bearing the weight on their shoulders, like bearers of procession floats, of two large boards full of colour: the first, creating geometric forms; the second, all formless matter. It is as if the artist were trying to render a metaphor of his own obsessive practice, in which he endures on his shoulders the weight of the tradition he belongs to while trying, time and again, and to the limits of exhaustion, till the last hour of the day, to attain the most finished, definitive version of his own work.

Equally suggestive is, to my way of thinking, the treatment of this subject matter in *The Dream of a Craftsman* (2014) – perhaps one of Courbet's pilgrims – albeit simpler in its form: the artist depicts himself as a craftsman, carrying on his back a rucksack with pieces of wood to make the frames of his paintings. The painter is a man who works with his ideas and emotions but who can never manage without manual work, which he must do with his own hands.

Another highly significant piece from the *Shaman* series is *Masquerade* (2014). From a dark background emerges the ritualistic image of a character hidden behind a mask – and therefore with an undefined countenance – bearing

creando formas geométricas; la segunda, toda ella una materia informe– como si se tratase de una metáfora de la labor obsesiva del propio artista, quien soporta sobre sus espaldas el peso de la tradición a la que pertenece, e intenta, una y otra vez, hasta el agotamiento, hasta el final del día, la forma más acabada, definitiva, de su propia obra.

Y no menos sugerente nos parece el tratamiento de este tema en *The Dream of a Craftsman* (2014) –acaso un peregrino de Courbet–, aunque sí de forma más sencilla: el artista se reproduce a sí mismo como un artesano, ya que en su espalda porta una mochila con varios trozos de madera para elaborar los marcos de sus cuadros. El pintor es un hombre que trabaja con sus ideas y emociones, pero sin poder prescindir nunca del trabajo manual, el que ha de acometer con sus propias manos.

Otra obra muy significativa de la serie *Shaman* es *Masquerade* (2014). Del fondo oscuro surge la imagen ritual de un personaje oculto bajo una máscara –y, por tanto, sin rostro definido–, portando una antorcha o lanza con la punta inflamada de colores vivos y en posición o actitud de danza ritual, aludiendo, tal vez, a la relevancia que ha tenido para la pintura europea el estudio e influencia de las culturas de pueblos ancestrales. Podríamos imaginar que el autorretrato de Pedro Paricio con disfraz representado en *Masquerade* está imitando el movimiento de un bailarín kachina, la representación guerrera de las culturas Hopi y Zuni que tanto impresionó a los pintores surrealistas en su exilio americano. Para las culturas aborígenes de estas regiones al suroeste de EEUU, las kachinas encarnan a los espíritus del fuego o de la lluvia, se elaboran tradicionalmente con colores muy vivos y tienen, como misión, salvaguardar los valores más singulares y sagrados de su cultura. Esta *Masquerade* contiene la misma fuerza ritual que aquellas figuritas, aunque en este caso la lanza esgrimida le sirve para sostener y conservar indemne la llama de la pintura, la plenitud inagotable del color. Esta obra, en fin, podría interpretarse como un personalísimo homenaje a Max Ernst, a quien recordamos, en una conocida fotografía, a las puertas de su casa de Arizona, medio



MASCARADA / MASQUERADE. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 100 x 75 cm



AARON SISKIND. *TERRORES Y PLACERES DE LA LEVITACIÓN / TERRORS AND PLEASURES OF LEVITATION*, 1961. Gelatina de plata / silver gelatin, 17,2 x 12 cm

a torch or a spear with the point ignited in bright colours and in the posture or attitude characteristic of ritual dances, perhaps alluding to the significance of the study and influence of ancient peoples in European painting. We could imagine that the self-portrait of Pedro Paricio in disguise depicted in *Masquerade* is mimicking the movement of a kachina dancer, the warring representation from the Hopi and Zuni cultures that caused such a deep impression on the Surrealist painters during their exile in America. For the native cultures from these areas of the southwest of the United States, the kachinas embody the spirits of fire and rain; they are traditionally made in bright colours and their mission is to safeguard the most singular and holy values of their culture. *Masquerade* contains the same ritual power as these little figures, although in this case the spear is used to hold and keep alive the flame of painting, the inexhaustible plenitude of colour. Be that as it may, this work could also be construed as a highly personal tribute to Max Ernst, whom we may recall in a well-known photograph at the door of his home in Arizona, half-dressed in ritual attire and surrounded by his splendid collection of kachinas.

vestido con atributos rituales y rodeado de su magnífica colección de kachinas.

En cualquier caso el motivo de la magia y lo sagrado –fuentes primordiales de las que se nutre el artista en el ejercicio de su creación– están presentes mucho antes en la obra de Pedro Paricio. En este sentido, en la pintura *Dialogue* (2011) se representan dos figuras humanas confrontadas. Una de ellas muestra una llama de color que brota de la palma de su mano, cual un alumbramiento, y ambas asisten a la revelación de un secreto o tratan de descifrar un enigma.

Quizás porque cualquier ejercicio de innovación en el terreno artístico representa una llamada a la continuidad y una exigencia de perpetuidad en la tradición –que Octavio Paz denominó “la tradición de la ruptura”–, la pintura de Pedro Paricio toma como punto de partida algunas obras maestras ampliamente conocidas de la pintura europea. En *The Source* (2014), el artista se representa a sí mismo agachado, tocando con sus dedos la pata de una gran araña. Si se observa con atención la escena, comprobamos que bien podría ser esta una versión *pop* del primer hombre de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, recibiendo del Creador la chispa de la vida con un simple gesto de sus dedos. Pedro Paricio y la pequeña tejedora, ambos religados o destinados irreversiblemente a la concepción de una tela o lienzo.

En definitiva, al igual que sucede en la forma musical de las variaciones, la exposición *Elogio de la pintura* de Pedro Paricio no para de sobrevolar sobre unas pocas obsesiones: la preocupación por su oficio como pintor y por el acto de pintar, la transmutación pictórica de lo sagrado y del mundo de la magia y, por último, el rostro siempre inexpresivo, difuminado, voluntariamente inacabado o borrado –el suyo o el de cualquiera–, quizás las variaciones sin fin de un ser a la búsqueda de su verdadera identidad.

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ. Comisario de la exposición y Conservador Jefe Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes



EL SALTO / THE JUMP. Serie / series *SHAMAN*, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 50 x 100 cm. Tríptico / triptych



DIÁLOGO / DIALOGUE. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 130 x 162 cm

In any case, magic and the sacred – fundamental sources which the artist draws from in his creation – had already been present in Paricio’s work for a long time. In that sense, in *Dialogue* (2011) we see two confronted human figures, one of them with a flame of colour coming out from his hand, as if in birth, and both seem to be witnessing the revelation of a secret or trying to decipher an enigma.

Perhaps because any attempt to innovate in the field of art also implies a defence of continuity and a demand for a perpetuation within tradition – what Octavio Paz termed as a “tradition of rupture” – Pedro Paricio’s painting starts out from some widely recognised masterworks of European painting. In *The Source* (2014), the artist represents his own crouching image, his fingers touching a spider’s leg. A closer look at the scene allows us to conclude that the painting could be a Pop version of Michelangelo’s first man in the Sistine Chapel, receiving the spark of life from the Creator’s hands with a simple gesture of his fingers. Pedro Paricio and the small weaver, both reconnected and irreversibly bound to the conception of a web or a canvas.

Ultimately, just like in musical variations, Pedro Paricio’s exhibition *In Praise of Painting* never stops hovering over a few obsessions: a concern for his trade as a painter and for the act of painting, the pictorial transmutation of the sacred and of the world of magic and, finally, the always inexpressive, blurred and voluntarily unfinished or erased face – his own or anyone else’s. Perhaps the endless variations of a being in search of his own identity.



EN EL LABERINTO / IN THE MAZE. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 60,5 x 46 cm



tradition and traitor ***tradición y traición***
what old painting doesn't say ***lo que la pintura antigua no dice***

ÓSCAR ALONSO MOLINA

There is nothing more intriguing than discovering the existence of extreme otherness in something we believed to be truly intimate.

JEAN CLAIR

No existe mayor fascinación que descubrir, en aquello que creíamos lo más próximo a nosotros mismos, la figura de la alteridad extrema.

JEAN CLAIR

HERE WE HAVE A SUITE OF PAINTINGS ENGAGING EMPATHetically with the past. There's no disputing the fact that Pedro Paricio's choice of source works is grounded in his admiration for the most venerable names in western art, particularly from the Renaissance and Baroque periods. There are no oddities, surprises or new discoveries among them. Likewise, one cannot discern any oblique gaze or slant on the History of Art. In point of fact, his sights are set precisely on the great geniuses and their crowning achievements: the old masters and the masterpieces par excellence. Here perhaps Paricio lays bare the frankness of his passion, of his deeply-held respect for painting and its long tradition because, as Ángel González García said to me a few years ago during an interview, "passions for minor artists are minor passions".

In Paricio's sweeping overview of the History of Art in this suite, what remains unalterable is the action, while what varies (though foreseeable within its diversity) is

HE AQUÍ UNA SERIE, UNA PINTURA QUE DESARROLLA UN trato cálido con el pasado. A todas luces la elección de las piezas intervenidas por Pedro Paricio arranca de la admiración del artista por nombres y ejemplos venerables del arte occidental, en concreto del Renacimiento y del Barroco. No hay rarezas ni casos secretos entre ellos, de la misma manera que no se delata en su selección ninguna mirada peculiar o sesgada hacia la Historia del Arte, pues su objetivo se dirige, precisamente, hacia los grandes nombres del canon y sus hitos indiscutibles: los maestros y las grandes obras por antonomasia. En esto mismo, quizá, revela Paricio la honestidad de su apasionamiento, de su profundo respeto por la pintura y su larga tradición, pues como Ángel González García me decía en una entrevista hace años, "las pasiones por los artistas menores son pequeñas pasiones".

En el recorrido transversal por la Historia del Arte que Paricio lleva a cabo en esta serie, lo que se mantiene fijo es



SIN TÍTULO / UNTITLED 14. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,2 x 37,8 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 18. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 54,3 x 38 cm. Fragmento / fragment

the goal. It is just one way of construing the series as a whole, and it could well be turned on its head, as we have often seen in other artists associated with Pop Art who, when setting their gaze on specific points of classical art, have often done so by focusing on countless formal variations, the result of various actions on one single image (Warhol being the best case at hand). However, Paricio in fact dovetails his pop vernacular with a textual strategy more proper to an over-heated postmodernism, justifying almost from a stylistic viewpoint the various paths through the art of the past outlined in the series *The Spirit of Painting*. Now transformed into pure referential images, the authoritative clout of saints, madonnas and kings—in short, the terrestrial powers and their celestial champions—is reinforced through an emblematic incarnation of their effigies, endorsed over the centuries by the added prestige of high art. They still remain who they were, thanks to the workings of art, but they also become Art itself, and commemorative icons of the Baroque, of Painting, and of Power and Glory. Pure symbols.

Paricio interferes minimally with these chosen images, cutting out the original areas usually coinciding with the face and the hands of the figures (the rendering of flesh: those points reserved for true mastery, and critical in authenticating the authorship of paintings coming from workshops, schools and circles of, or simply partial or complete falsifications), and in this choice lies a crucial part of the new meaning of the modified image. To put it conventionally, it is *an alternative to the ego position*, also coherent with the slight decentering of private taste, of the classic authorial concept, hypertrophied from Romanticism to the heroic avant-gardes, which shifted the creating subject to the very heart of a new attitude towards reality, and which Pop artists often resolved by working with images already given within the iconosphere of their time (media, advertising, signage...) even though these might well be a *translation* of other pasts.

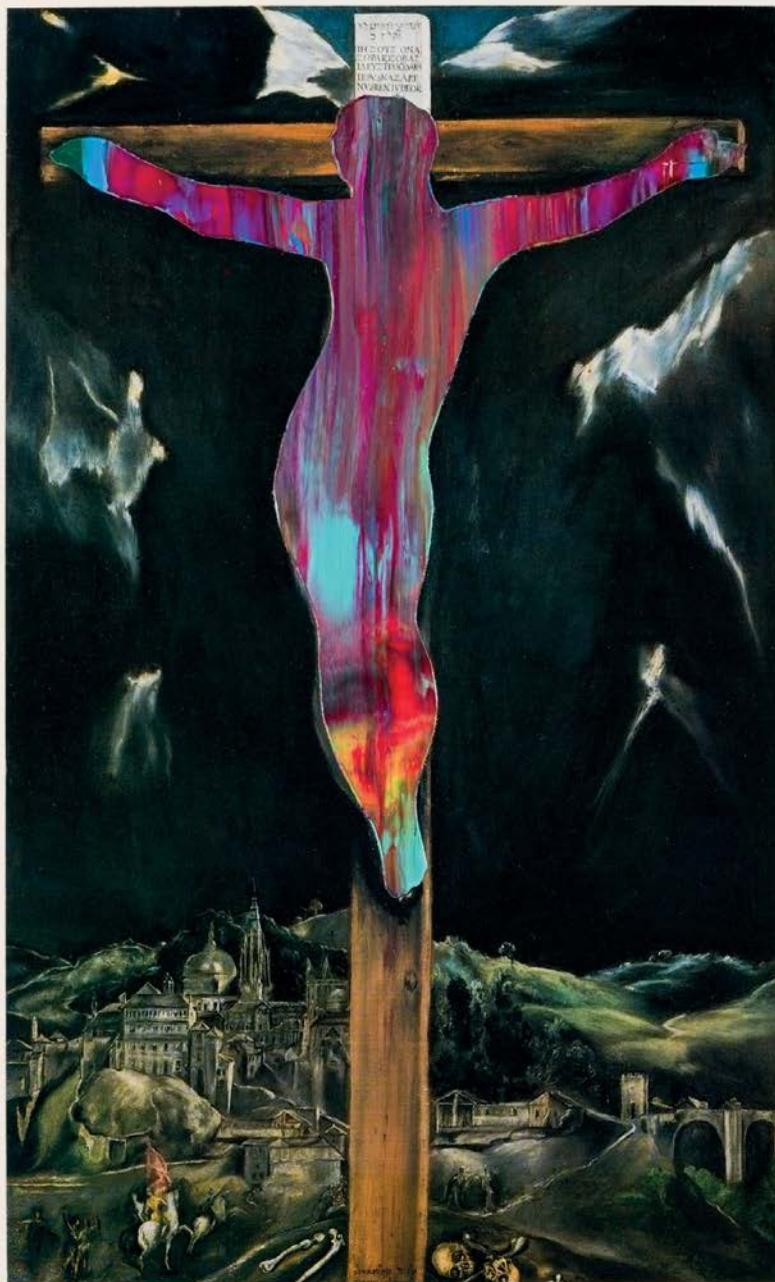
Translation as tradition and traitor, as we can deduce from Achille Bonito Oliva at his most incisive (to wit, *L'ideologia*

la acción, mientras que lo que varía (aunque en su diversidad sea previsible) es el objetivo. Es sólo una manera de conformar el conjunto, y que bien podría invertirse, como hemos visto recurrentemente en otros artistas ligados al Pop-Art, quienes cuando han girado su mirada hacia puntos concretos del arte antiguo, con frecuencia lo han hecho dando lugar a un sinnúmero de variantes formales, provenientes de diversas acciones sobre una misma imagen (el ejemplo más característico aquí sería el de Warhol). Pero Paricio, en efecto, enlaza su dicción pop en una estrategia textual característica del posmodernismo cálido, justificando casi desde el estilo el trazado de los itinerarios transversales a lo largo del arte del pasado que propone la serie *The Spirit of Painting*. Convertidos en puras imágenes referenciales, los santos, las vírgenes, los reyes, en definitiva, los poderosos terrenales y sus garantes celestiales, refuerzan su carácter de figuras de autoridad desde la encarnación emblemática de sus efigies, arrojado a lo largo de los siglos por el prestigio añadido del arte elevado. Ellos son aún quienes fueron, sí, gracias al arte, pero son también el Arte mismo, y el Barroco, y la Pintura, y el Poder y la Gloria conmemorados. Símbolos.

Paricio interviene mínimamente estas imágenes elegidas, recortando del original parcelas que suelen coincidir con la cara y las manos de las figuras (las encarnaduras: esos puntos donde se concentraba la maestría, resultando determinantes para autenticar la autoría de los cuadros provenientes de taller, escuela, bodega, o simplemente falsificaciones parciales o completas), y en esta elección recae una parte importante de la nueva significación de la imagen modificada. Es, por decirlo de la manera tradicional, *an alternative to the ego position* (una alternativa al yo), coherente también con ese ligero descentramiento del gusto privado, de la noción autorial clásica, hipertrofiada desde el Romanticismo a las vanguardias heroicas, que ponía al sujeto creador en el centro de una actitud frente a la realidad, y que los artistas pop solventaron a menudo al trabajar con imágenes ya dadas en la iconosfera de su época (los media, la publicidad, la señalética...) aunque estas fueran *traducción* de otras del pasado.



SIN TÍTULO / UNTITLED 13. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,7 x 37,7 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 10. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 55,6 x 38,4 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 23. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56 x 37,9 cm. Fragmento / fragment

del traditore), and as he believed to be incarnated in the very root of the poetics of Mannerism. Likewise, Claude-Gilbert Dubois would also discern in this art-historical movement the resolution of the psychological conflict which had paralysed the artist in the face of the old masters who had gone before him, and which he would engage by means of “differential variation”, in other words, by accepting classic models, which he would then subject by means of modification, distortion and deformation in both form and meaning. Having arrived at this point, one ought to detect that in Paricio’s action he is paying homage to revered images while at once attacking, erasing, eroding and concealing them. His admiration for specific cases leads him, on occasion, to strip away their skin and reveal that, underneath, what is basically throbbing below the surface is the discipline: painting, matter in its pure state, yet for all that formless and fractured.

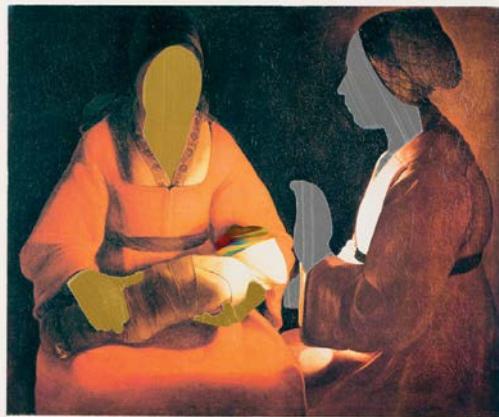
So, what is it that we really see in old painting? What I mean is, how do we view it today when we see it *face to face*? In the case at hand the erasures have a spatially flat quality: swathes of paint that contradict the three dimensional quality, volume and chiaroscuro of the original scenes. The conquest of modernism, which, to Greenberg’s way of thinking, reached its zenith in the identification of painting with its own plane of representation, fits in, like a tessera in a mosaic, with the deployment of classical theatricality (Michael Fried). What actually *happens* is, in consequence, the representation of the conditions of the appearance of painting itself. The perspective box falls away in these pieces, revealing the *ground*, a two-dimensional backdrop that lies behind the *trompe l’oeil* of each endeavour and display to *raise* the beings and things represented in the canvas. And, as we already know, taking itself as its own object, art—read modern art—renounced the dialogue it had maintained up until then with other forms of representation and of knowledge, to the point that some authors, like Jabès, would interpret said entrenchment as an expression of disdain.

Traducción: tradición y traición. Tal y como se puede deducir del mejor Achille Bonito Oliva (el de *L’ideologia del traditore*), y que él ve encarnarse en el fondo de la poética del Manierismo. Por su parte, Claude-Gilbert Dubois también verá en este mismo estilo histórico la resolución del conflicto psicológico que mantiene paralizado al creador frente a los grandes nombres referenciales que le preceden, y a los que se acercará por medio de la “variación diferencial”, es decir: la asunción de los modelos clásicos, a los que somete por medio de modificaciones, tergiversaciones, deformaciones formales o de significado. Llegados a este punto, hay que observar que en la acción de Paricio se rinde homenaje a las imágenes reverenciadas al tiempo que se las ataca, borra, erosiona, oculta. La admiración de los casos concretos lleva a arrancarles la piel a tiras y revelar que, en el fondo, lo que late tras ellos es fundamentalmente la disciplina: la pintura, materia en estado puro, pero por eso mismo informe y desgarrada.

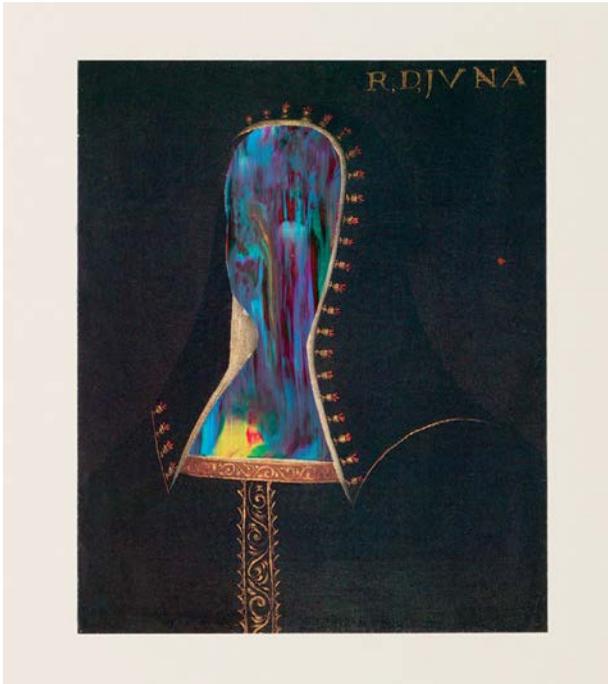
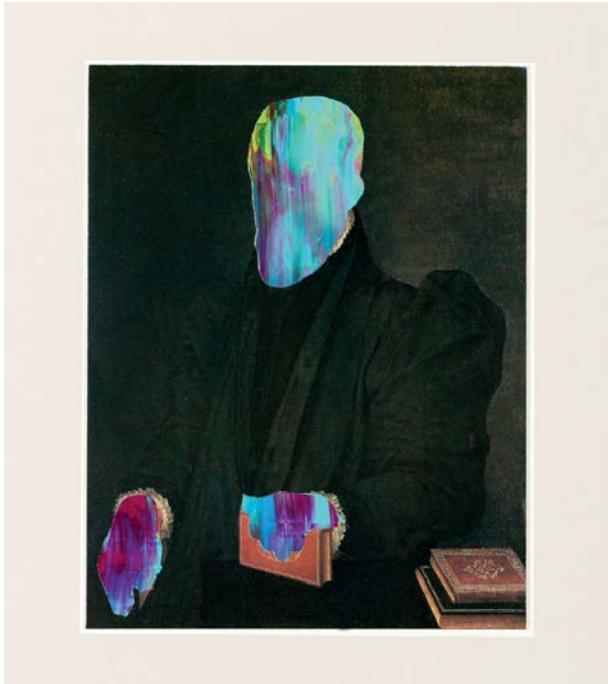
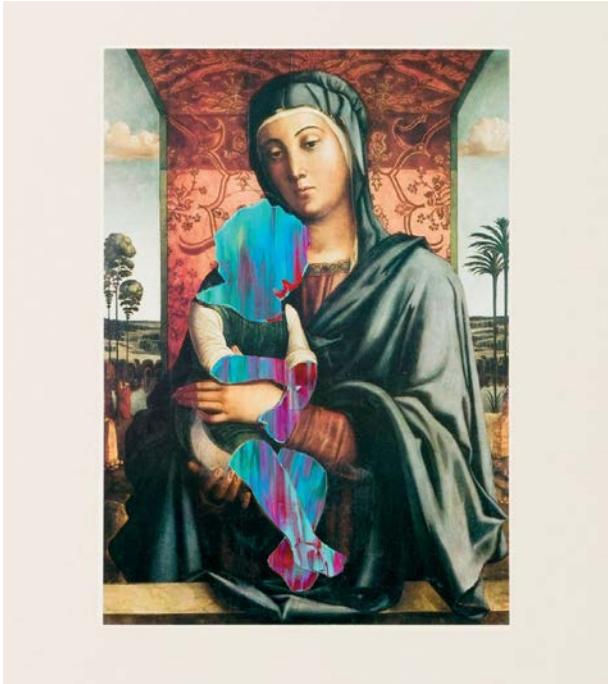
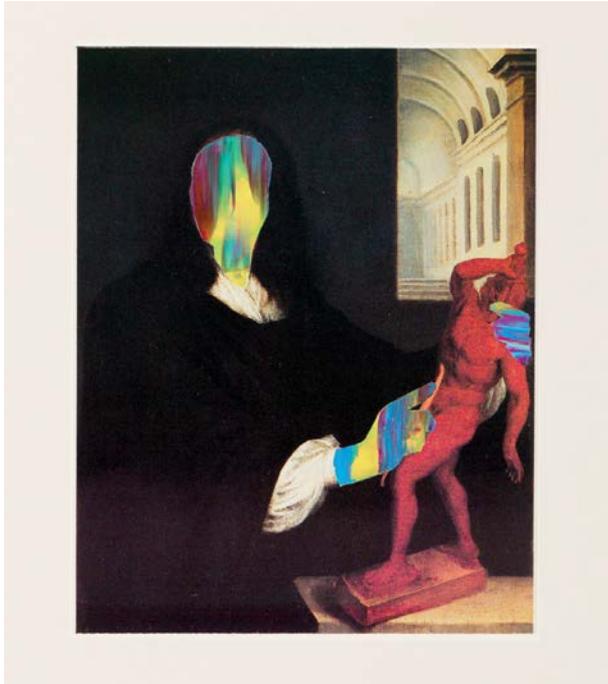
¿Qué vemos, pues, realmente aún de la pintura antigua?; quiero decir: ¿cómo la vemos hoy cuando la miramos *cara a cara*? Las tachaduras en este caso que nos ocupa tienen una naturaleza espacialmente plana: un barrido de pintura que contradice las tres dimensiones, volúmenes y claroscuros de las escenas originales. La conquista de la modernidad, que para Greenberg alcanzaba su punto culminante en la identificación de la pintura con su propio plano de representación, se engarza, como si de una taracea se tratara, con el despliegue de la teatralidad clásica (Michael Fried). Lo que *acontece* es, pues, la representación de las condiciones de aparición de la propia pintura. La caja perspectiva se desfonda en estas piezas, revelando *el fondo*, una trasera bidimensional que late tras el trampantojo de cada esfuerzo y alarde por *eleva*r los seres y enseres representados del lienzo. Y, como ya sabemos, tomándose por su propio objeto, el arte —el arte moderno— renuncia al diálogo que había mantenido hasta entonces con otras formas de representación y de saber, hasta el punto que algunos autores, como Jabès, interpretarán semejante enrocamiento como una manifestación de desprecio.



SIN TÍTULO / UNTITLED 35. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56 x 38,4 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 29. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56 x 38,2 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 9. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 54,7 x 37,3 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 28. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56 x 38,2 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 32. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56 x 38,7 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 22. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 55,8 x 38,3 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 27. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 54,7 x 37,3 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 28. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 55,6 x 38,3 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 1. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38,5 x 28,2 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 21. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,3 x 38,1 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 5. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38 x 28 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 2. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38,5 x 28,2 cm. Fragmento / fragment

Of course, this is a response to the fraught task of speaking about art from within art itself, keeping alive the codes discredited by late modernism and formalism (though paradoxically, this is precisely the source of those swathes outlined in the faces and hands that seem to be cut out or superimposed on reproductions of old masters). A skewed reading cuts through the various strata of the History of Art: the gaze, as we said earlier, of the *traditore* is keenly aware that, in the play of stratagems, in the ploys in front of classic models, it is still possible to say something meaningful about them and—even more to the point—beyond them. Therein the fact that the features of the original face are concealed beneath the boundless gestural of the new layer of paint, while at once the nervous language, the silent and secret coded signs of the hands are hidden under new hands of paint.

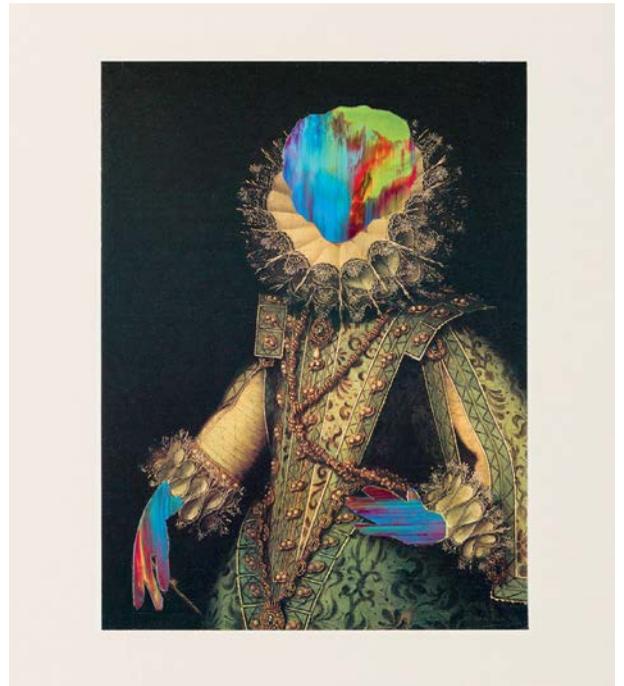
Sleight of hand... Yes, nimble fingers, the quick hands of paint that shift from their original code to these visual texts of the past that we will never be able to see again face to face; untouchable, perhaps, but not *intact*. At bottom, this is where Pedro Paricio's well-armed and ingenious audacity lies. In *The Spirit of Painting* he introduces a simple yet highly effective mechanism that forces a handful of high-quality images to confess what they repress and what they, insofar as images, have silenced. Consequently, hiding in order to reveal; erasing in order to disclose... In redefining the abstract limits of the *figure*, he has attacked precisely this flank—intensely conflictive for modernism—which has proportioned the most information on another of the movement's hot spots: authorship, signature and originality. Ultimately, everything adds up to the hands of paint added in each painting, and the faces in which we identify them, as part of an operation of appropriationism.

Painting is always an appropriated face. And Paricio reminds us of as much in this series with pure and literal *barefaced* cheek. On the other hand, in its discomposure, the layer that covers them up produces an opening, a void in the final recognition of the portrayed subject and even of its interpretation. "The overwhelming spirituality of the

Es la respuesta, por supuesto, al difícil encaje de hablar del arte desde dentro del propio arte manteniendo aún abiertos los códigos desprestigiados por la modernidad tardía y el formalismo (aunque paradójicamente, justo de allí parecen provenir esos retazos silueteados en rostros y manos que aparecen como recortados, o superpuestos a las reproducciones de los antiguos lienzos). Una lectura oblicua atraviesa velozmente los estratos de la Historia del Arte en todo esto: la mirada, ya lo hemos dicho, del *traditore* consciente de que, en el juego de escape, en las fintas frente a los modelos clásicos, todavía se puede decir algo significativo sobre ellos, e incluso algo más, más allá de ellos. De ahí que los gestos del rostro original queden velados tras la gestualidad desbordante de la nueva capa de pintura, al tiempo que las manos disimulan su lenguaje nervioso, su código de signos, mudo y secreto, bajo nuevas manos de pintura.

Prestidigitación... Sí, dedos ágiles, unas manos rápidas de pintura que desvían de su código original a esos textos visuales del pasado que ya nunca podremos volver a mirar cara a cara; intocables, sí, pero no por *intachables*. Ahí reside, en el fondo, la solvente, la ingeniosa, audacia de Pedro Paricio. En *The Spirit of Painting* ha dado con un mecanismo sencillo y a la vez muy efectivo para obligar a confesar a un puñado de imágenes de alta calidad lo que reprimen, lo que en cuanto que imágenes callan por naturaleza. Ocultar, pues, para revelar; tachar para desvelar... Desde la redefinición de dónde tiene *la figura* sus límites abstractos, ha ido a atacar precisamente ese flanco, intensamente conflictivo para la modernidad, que más información nos proporciona sobre otro de los puntos calientes del movimiento: la autoría, la firma, la originalidad. Todo se resume al cabo, pues, en las manos de pintura que se suman en cada cuadro, y los rostros en que las identificamos, en medio de una operación de apropiacionismo.

La pintura siempre es un rostro apropiado. Y Paricio lo recuerda en esta serie suya con, literalmente, auténtica *desfachatez*. Por otro lado, en su agitación, la capa que los recubre provoca una apertura, un vacío al reconocimiento final del retratado, a su interpretación, incluso.



SIN TÍTULO / UNTITLED 15. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56 x 37,5 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 7. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38,5 x 28 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 4. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38,5 x 28 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 3. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38,5 x 28,2 cm. Fragmento / fragment

face” claimed Jean Clair, “lies in the ability of its features to create bonds with each other, to preserve the unity of the whole and of its parts. Therein its remarkable mobility: the slightest tremor of one facial feature mobilises the highest emotion. An infinitesimal displacement arouses the impression of profound modification. A face at rest is only the balance of countless movements that have been soothed away or will arise again.”

The painting normally used to render flesh and facial features does so here through deformations, burns, scars, eruptions... Monstrosity and form overlap, though only partially; in hindsight, formal teleology seems to be shifted by Paricio’s intervention, centuries after the original artist had devised his figure. We know of other celebrated cases of this monstrous drift of the *updating* image. Wilde, in his *The Picture of Dorian Gray*, also tells us how, over the course of time, a painting deploys its full potential to represent, reflecting the change, in this case moral, undergone by the subject over time. In Poe’s *The Facts in the Case of M. Valdemar*, the passing of time, on hold over the body of the main character—the representation—suddenly and unexpectedly accelerates when it is prompted to return to the present, describing a true liquefaction in the final scene (“upon the bed, before that whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome—of detestable putridity”). Rosenkranz, on the other hand, had long before already studied the phenomena of corruption, decomposition and abjection as specific aesthetic categories that appear on the nether side, the negation of Hegel’s notion of classic beauty. Disfigurement and deformation would, by the way, find their way to the top of his novel classification, and although it is only to round off the above example, it is worth citing: “Why, for instance, is the decomposition of a living being a repugnant spectacle? Undoubtedly because in decomposing it falls prey to the elementary forces which it controlled while alive. In decomposing it still reveals to us the form in which we were accustomed to seeing it, a self-determining being that mastered its elementary principles: in this way we see it dissolve, we see it subjected to the forces that kept it alive.”

“La formidable potencia espiritual del rostro –observa Jean Clair– radicaría en su facultad para vincular entre sí los rasgos, para conservar la solidaridad del todo y de las partes. De ahí su formidable movilidad: el más mínimo temblor de una facción moviliza la emoción más alta. Un desplazamiento minúsculo suscita la impresión de modificaciones profundas. Un rostro en descanso es solamente el equilibrio de inúmeros movimientos, que se han aplacado o que van a resurgir.”

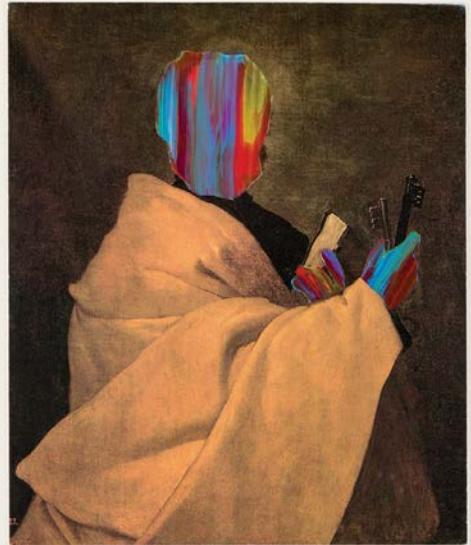
La pintura que expresa la carne y los rasgos lo hace aquí a modo de deformaciones, quemaduras, cicatrices, erupciones... Lo monstruoso se acerca a la forma pero no la completa; la teleología formal aparece desviada a posteriori por la intervención de Paricio, siglos después de haber acabado cada primer autor los diseños de su figura. Conocemos otros casos célebres de este devenir monstruoso de la imagen *actualizada*. Wilde, en *El retrato de Dorian Gray* nos cuenta también cómo una pintura despliega en el tiempo todo su potencial de representación, reflejando las modificaciones, en este caso morales, de un sujeto ligado al tiempo. En *El caso del Sr. Valdemar*, de Poe, el flujo del tiempo detenido sobre el cuerpo del protagonista –la representación– se acelera inesperada y súbitamente cuando se le induce a volver a formar parte del presente, describiendo la escena final una verdadera licuefacción (“sobre el lecho, ante todos los presentes, quedó sólo una masa casi líquida, de repugnante, de abominable putrefacción”). Rosenkranz, por su parte, ya estudió mucho antes los fenómenos de lo corrupto, lo descompuesto y lo abyecto como categorías estéticas específicas que surgían en el envés, en el negativo del clasicismo hegeliano sobre la belleza. El desfiguramiento y la deformación encabezaron, por cierto, su novedoso sistema clasificatorio, y aunque sólo sea por completar el ejemplo recién expuesto, vale la pena citarlo: “¿Por qué, por ejemplo, la descomposición de un ser vivo es un espectáculo repugnante? Sin duda porque descomponiéndose cae presa de las fuerzas elementales a las que dominaba cuando estaba vivo. Descomponiéndose nos muestra todavía la forma en la que estábamos acostumbrados a verlo, un ser que se determinaba a sí mismo, que



SIN TÍTULO / UNTITLED 34. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 55,9 x 38,2 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 17. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,6 x 38 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 26. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 55,8 x 38,3 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 33. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,3 x 38 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 36. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 55 x 38,3 cm. Fragmento / fragment

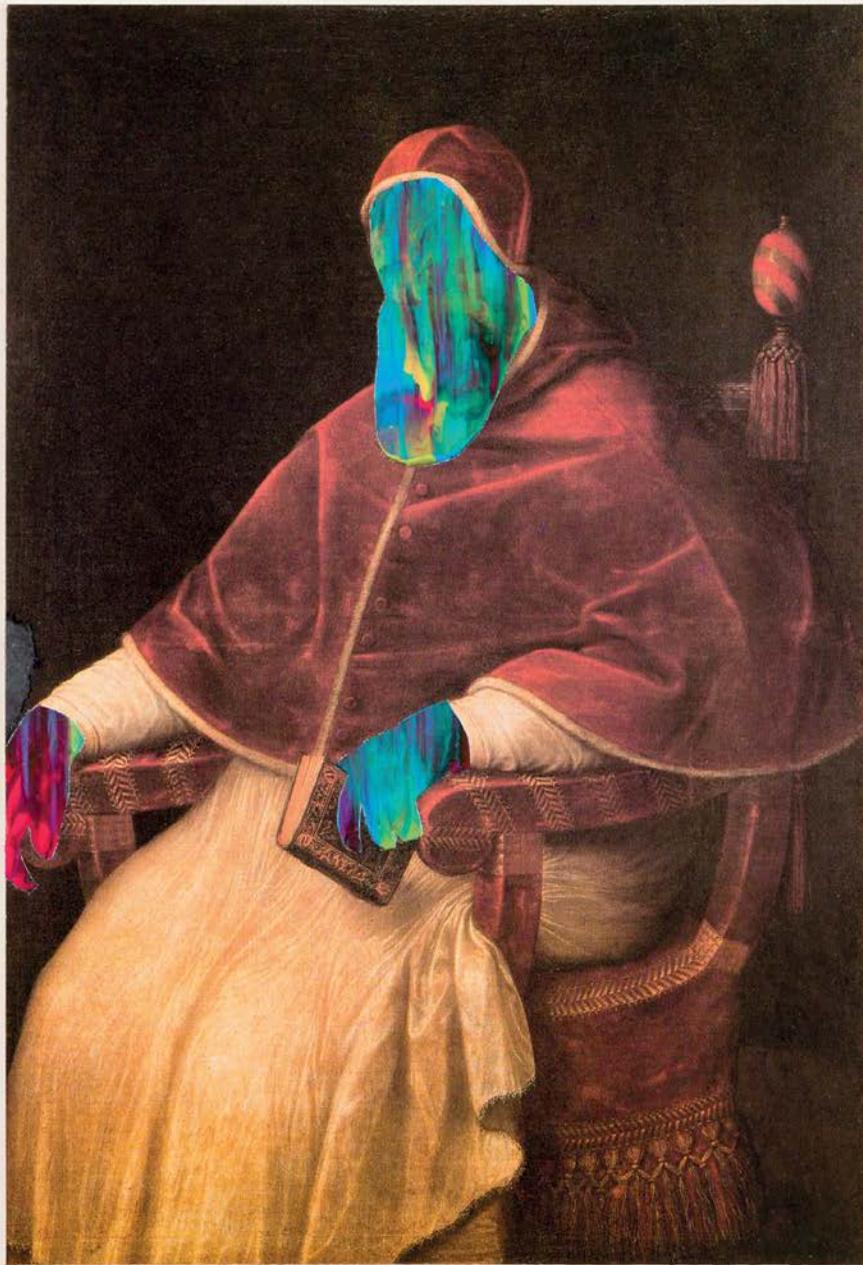


SIN TÍTULO / UNTITLED 6. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38 x 28,1 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 24. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,3 x 38 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 19. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,5 x 38 cm. Fragmento / fragment
SIN TÍTULO / UNTITLED 8. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38 x 28 cm. Fragmento / fragment

In this suite we are prefacing, Paricio's painting proposes a similar case: it decomposes the original image and, at once, it shows us the elementary forms of its nature, in a line avant-gardist modernism followed all the way back to its starting point. But it does so by skipping over one of the laws of the very same modernism, the radical and nihilist decree that invalidated memory, by taking as its field of action some of the highpoints of the History of Art that attained the status of landmarks in our culture. These bodies on the verge of abstraction, and already affected by it, nonchalantly put up with the collapse of the figure and its conventional codes. They position themselves in opposition to authorship and abstraction with a steadfastness that brings to mind how the decomposed bodies of Zoran Music or Bacon positioned themselves, respectively, in opposition to humanity and to its carnality. Because, to conclude with Clair once more, in all these cases "ultimately, it is always about making the body speak, questioning it, and taking it to the limit so that it confesses."

dominaba su presupuesto elemental: de esta forma lo vemos disolverse, lo vemos someterse a las fuerzas que lo mantenían vivo."

La pintura de Paricio en esta serie que prologamos conjuga un caso semejante: descompone la imagen original y, al tiempo, nos muestra las formas elementales de su naturaleza, en la línea transitada hasta la raíz por la modernidad vanguardista. Pero lo hace saltándose una de las leyes de esa misma modernidad, radical y nihilista, que hizo la memoria imposible, al tomar como campo de acción algunos de los momentos más altos de la Historia del Arte que alcanzan un carácter conmemorativo de nuestra propia cultura. Estos cuerpos al borde de la abstracción, ya afectados por ella de hecho, soportan sin perder la compostura el derrumbamiento de la figura y sus códigos tradicionales. Se posicionan frente a la autoría y la abstracción con una firmeza que recuerda a cómo los cuerpos deshechos de Zoran Music o Bacon se posicionaron frente a la humanidad y su carnalidad, respectivamente. Porque, por terminar de nuevo con Clair, en todos estos casos "en última instancia siempre se trata de hacer hablar al cuerpo, de interrogarlo, llevarlo al límite para que confiese."



SIN TÍTULO / UNTITLED 37. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 38,1 x 28,1 cm. Fragmento / fragment

a conversation

ALEJANDRO KRAWIETZ I'd like to start with a question that might appear a little too general if it weren't for the fact that in the last few decades there hadn't been quite contradictory modal statements about the genres in the plastic arts. And since you, born at the start of the 1980s, began your rise surrounded by such a fuss among the critics, about you and art in general, I'd like to know how you have managed to go so against the current with the upsurge of photography, the "happening" installation, infography, technology, etc. So, Pedro Paricio, why painting?

PEDRO PARICIO The simple answer would be to reiterate what they say in my family: "You always like to go against the grain". This is, in a way, true as it has come up before in these kinds of conversations. But in the end, I also have to say that at the edge of that idea which I like, it's true, nevertheless, that I didn't consciously choose painting, it was rather that painting chose me. It's a kind of attraction, a search, for a destination, if you like. In the Faculty, I experimented with all I could, and tried to experience everything. I did photography, performance, sculpture. But in one way or another, I always went back to painting. What's more, I can tell you that the only thing that attracted me as much as or even more than painting, something apparently quite rare among plastic art creators, was theory: tradition, history, aesthetic thinking, and philosophy. So much so, that I really thought about dedicating myself to it. But then, I realised that the only need I had within me was to paint, and that you can dedicate yourself to thinking, studying and training in painting at the same time. I had close brushes with painting, I wrote, published my reflections and thoughts about art, in the form of notebooks and short books, in connection with my exhibition at the Balaguer Gallery, in Barcelona, but as time passed, it really sunk in that my natural means of speaking was through paintings. For that reason, I find it harder, or see it as unnecessary to explain paintings. I like theory, writing about aesthetics or art, but you won't find a text or an interview where I speak about my paintings because I think, quite simply, that it is they that should speak for themselves. I believe that you, in poetry, or criticism, can talk about a picture, but it's different. In that case it creates a triangle between the author, the work and the critic, and each one has his role to play. But as a painter, I don't think that it's necessary or useful: now that I've painted it. On the other hand, I think each time I have fewer words and that at the same time I have more painting in my head. And I suppose that that's the point: any other argument could be just as valid. I am not going to say that painting is the only thing that is valid, much less, but it's also true that I find a lot of disinformation in current contemporary dialogues, and that this is one of the big problems of art. I have heard discourses that attempt to pass for contemporary, when they're actually lectures that have been taken from 1930s. Lectures from the sixties are presented as new. This reveals a great flaw in the real knowledge of history, tradition and criticism. I know that not all painters are well-learned, but that's not necessary for painting a good picture, but neither should we be idiosyncratic: you can't begin from nothing. Including Modernism, the first non-continuous period that didn't follow the common thread of tradition, built on a conscious view of the past. The avant garde says: let's break away, let's create a new world. But in many cases, as is known, what happens is that you go backwards. Picasso returned to the Phoenicians: in their culture you can see in their figures the eyes that he used in the full-swing of the avant garde. For that reason, I use painting

una conversación

ALEJANDRO KRAWIETZ / PEDRO PARICIO

ALEJANDRO KRAWIETZ Me gustaría comenzar por una pregunta que podría parecer demasiado general si no fuera porque en las últimas décadas se han sucedido pronunciamientos modales alrededor de los géneros de la plástica muy contradictorios. Y como quiera que tú, que has nacido a comienzos de la década de 1980, has iniciado tu trayectoria en el marco de tales “aspavientos” de la crítica y del arte en general, me interesa saber cómo es que te has situado a contracorriente del auge de la fotografía, de la instalación, del happening, de la infografía, de la tecnología, etcétera. Así pues, Pedro Paricio, ¿por qué la pintura?

PEDRO PARICIO La respuesta fácil sería insistir en lo que dicen en mi familia: “A ti lo que te gusta es llevar la contraria”. En cierto modo es verdad esto que ha salido alguna vez en ese tipo de conversaciones. Pero al final tengo que decir también que al margen de esa idea, que me gusta, la verdad es que también pesa el que creo que yo no he elegido conscientemente la pintura, sino que es ella la que me ha elegido a mí. Hay una especie de atracción, de búsqueda, hasta de destino, si quieres. En la Facultad experimenté con todo, o traté de experimentar con todo. Hice fotografía, performance, escultura. Pero de una manera u otra siempre volvía a la pintura. Es más, te diré que lo único que me atraía tanto o más que la pintura, y sé que esto es aparentemente raro entre los creadores plásticos, era la teoría: la tradición, la historia, el pensamiento estético, la filosofía. Tanto que pensé realmente dedicarme a ello. Pero luego me di cuenta de que la única necesidad en mí era pintar, y que puedes dedicarte a pensar, a estudiar, a formarte también para pintar. Hice acercamientos desde la pintura, escribí y publiqué mis reflexiones y pensamientos sobre arte, en forma de cuaderno de notas y formas breves, con motivo de mi exposición en la Galería Balaguer de Barcelona, pero cuanto más tiempo pasaba más caía en la cuenta de que mi modo natural de hablar eran los cuadros. Por eso cada vez me cuesta más o veo más innecesario explicar los cuadros. Me gusta la teoría, escribir sobre estética o sobre arte, pero no encontrarás un texto o una entrevista en la que hable de mis cuadros porque pienso, simplemente, que son ellos los que hablan y que son ellos los que deben hablar. Creo que tú, desde la poesía, o desde la crítica, sí que podrías hablar sobre un cuadro, pero es diferente. En ese caso se monta un triángulo entre el autor, la obra y el crítico, y cada uno tiene ahí que asumir su papel. Pero como pintor no me parece que sea necesario ni útil: ya lo he pintado. Por otra parte considero que cada vez tengo menos palabras y a la vez tengo más pintura en la cabeza. Y supongo que la cosa está ahí: no le quito validez a ningún otro discurso. No voy a decir que la pintura sea lo único que tenga validez, ni mucho menos, pero también es verdad que encuentro mucha desinformación en los discursos contemporáneos, y que ese es uno de los grandes problemas del arte. Escucho discursos que quieren pasar por contemporáneos cuando en verdad son discursos traídos a la actualidad desde la década de 1930. Discursos de los sesenta se presentan como nuevos. Esto revela una gran falla en el conocimiento real de la historia, de la tradición y de la crítica. Sé que no todos los pintores tienen que ser eruditos, no es necesario para realizar una buena obra, pero tampoco seamos incongruentes: no se puede partir desde la nada. Incluso la Modernidad, el primer periodo no continuista, que no hilaba la tradición, se construye a partir de una mirada consciente al pasado. La vanguardia dice: vamos a romper, vamos a crear un nuevo mundo. Pero en muchos casos, como es sabido, lo que hacen es irse más atrás. Picasso vuelve a los fenicios: en esa cultura ves las figuras, los ojos que él utiliza en la plena vanguardia. Por eso, yo acudo a la pintura, acudo

and tradition to find out who I am. What I am is a painter. Also now that I have made a few videos, which aren't, and which I don't want to call, video art, because that's something else; short films, and there too I see myself as a painter. Why are you tall? Why are you short? I'm a painter and that's where I find myself, where I am happy. Come the day when I am not painting or looking at pictures, there are few other things that I'd like to do. These days, I guess for modern reasons, I have felt the desire to return to playing chess, which I always loved. But I forgot about it straight away, or almost straight away, because I know that it would mean a lot of time, a lot of training, to do it well, and I prefer to have that time for painting or reading an art book, or some poetry. I think it's something of pure wisdom that's been forgotten; the secret is not in doing what others do, but in doing what you believe you have to do, without following fashion or trends. Do what you have to, do what's calling you, and perhaps your moment will come.

AK It's true that one does get the impression that expressive tools, and painting is largely a tool, never wear out, that there's always a way in creation to reactivate them and continue building new expression of the world.

PP Of course. All of that of which we have heard so much that painting is dead is magnificently stupid. It is possible that one who does it is dead, or that the viewer is dead in the way that he sees it (and I believe that there is a right to death, if that's what you want), but in reality what dies a death isn't painting, but the lectures about painting. Those unanimous discourses fade - those that say that painting should be this or that and nothing more. The same is happening, has happened and will happen with photography in respect of these types of discourses. Can you declare which painting is valid and which is not? Arguments of the type: "Abstract art is more important now", "Figurative art is more important now"; it doesn't matter, in the end, the work of art always goes further. Everything else is fashion and probably market interest. Suddenly, someone on top of the pyramid says what's valid is historic painting, and there they go by the legion, to hunt for it. And it carries on being just as absurd. It's true that the media is the message, because the media forms part of the message, but it isn't only the media that constructs the message: there's language, channel, and code. Painting can express almost anything, in the same way that there are different languages. And nothing happens.

AK In your paintings there are views, because I think that in the end your work is about views, from which you are building your own tradition. That is to say, I have seen that you have taken a look at some time at Bacon or Lucian Freud, and also works that have been long established as milestones in the history of art, and that you've brought them to your own work in an exercise of reinterpretation. You've even gone further, and have looked into a magical dimension; you've looked at a version of shamanism, at genres such as portrait, at bestiaries, at symbolic objects. Do you, therefore, subscribe the idea that tradition is a construction of the present that depends on the will of he who's doing the building? Does each build his own tradition? Are you called to it, and is this what matters in contemporary times?

PP That's clear. Let's see, in my opinion trauma doesn't exist, it's just the reinterpretation of the facts. Let's say that you have an accident at sea, you take a tumble and you're about to drown, or you're the one that walks away laughing or the one who relives it, converting it into a trauma and you can't go back to swimming in the sea. There's a series of facts, and this is important, that can be reinterpreted, but that exist; and then, when we go over those facts, we construct our own story. You visit your story and you can decide that your past is horrible or that your past is perfect. There are very very positive people that, nevertheless, have suffered great misfortunes; and, at the same time, there are people who have lived an easy life (although no one's life is easy) and created insurmountable traumas. Amputees who get on with life and do unbelievable things and people who tell you that they had a little problem as a child and that they have never been able to get over it. In the same way, I look back over my tradition of painting. Clearly, going back to Bacon or Lucian Freud is relatively easy, as rather than revisiting them, you run into them, at least if you have your eyes open. And it doesn't seem contradictory to me: I like

a la tradición para encontrarme allí con lo que soy. Y lo que soy es pintor. Incluso ahora que he hecho algunos vídeos, que no son o que no quiero llamar videoarte porque eso es otra cosa, cortometrajes, ahí también me veo como pintor. ¿Por qué eres alto? ¿Por qué eres bajo? Yo soy pintor, y es ahí donde me encuentro, donde soy feliz. Llega un punto en el que cuando no estoy pintando o viendo pintura hay pocas cosas que me apetezca hacer. En estos días, supongo que por razones de actualidad, he sentido el deseo de volver a jugar al ajedrez, que siempre me gustó. Pero lo he desechado inmediatamente, o casi inmediatamente, porque veo que necesitaría mucho tiempo, mucho entrenamiento, para hacerlo bien, y prefiero dejar ese tiempo para la pintura o para leer un libro de arte, o algo de poesía. Creo que es algo que se olvida de puro sabido; el secreto no está en hacer lo que los demás hacen porque lo hacen los demás, sino en hacer lo que uno cree que tiene que hacer sin seguir modas o tendencias. Haz lo que tienes que hacer, haz aquello que te gusta, y quizá llegue tu momento.

AK Es cierto que da la impresión de que las herramientas expresivas, y la pintura es en gran medida una herramienta, no se agotan nunca, que siempre hay modo de reactivarlas desde la creación para seguir construyendo una expresión nueva del mundo.

PP Por supuesto. Eso que se ha oído tanto de que la pintura ha muerto es una magnífica estupidez. Es posible que esté muerto el que la hace, o que esté muerto el espectador por el modo en que la ve (y creo que hay un derecho de muerte, si se quiere), pero en realidad lo que se agota no es la pintura, sino los discursos sobre la pintura. Se agotan los discursos unánimes, aquellos que dicen que la pintura tiene que ser esto o aquello y nada más. Lo mismo sucede, ha sucedido y sucederá con la fotografía en relación con este tipo de discursos. ¿Acaso se puede decretar qué pintura tiene validez y qué pintura no? Argumentos del tipo: “ahora es más importante la abstracción”, “ahora es más importante la figuración”; es igual, al final la obra de arte va siempre más allá. Todo lo demás son modas e intereses probablemente del mercado. De repente alguien que está encima de la pirámide dice que lo que tiene validez es la pintura histórica, y allá van en legiones dispuestos a cazarla. Y sigue siendo igual de absurdo. Es cierto que el medio es el mensaje porque el medio forma parte del mensaje, pero no sólo el medio construye el mensaje: hay lenguaje, hay canal, hay código. Se puede contar con pintura casi cualquier cosa, del mismo modo que hay distintos idiomas. Y no pasa nada.

AK En tu pintura hay miradas, porque creo que finalmente se trata de miradas, a partir de las que construyes tu propia tradición. Es decir, he visto que has mirado en un momento a Bacon o a Lucian Freud, incluso a obras que se han constituido como hitos en la historia del arte y que has traído a tu propia obra como un ejercicio de reinterpretación. Incluso has ido más lejos, y has mirado hacia una dimensión mágica; has mirado hacia una versión del chamanismo, hacia géneros como el retrato, hacia bestiarios, hacia objetos simbólicos. Por lo tanto, ¿suscribirías la idea de que la tradición es una construcción de presente que depende de la voluntad del que construye? ¿Construye cada uno su propia tradición? ¿Está llamado a eso y es eso lo importante en el espacio contemporáneo?

PP Está claro. A ver, en mi opinión el trauma no existe, pues es sólo la reinterpretación de los hechos. Tú tienes un accidente en el mar, imaginemos, te das un revolcón y estás a punto de ahogarte, y eres el que sales de allí riéndote o el que lo revisitas mentalmente, lo conviertes en un trauma y no puedes volver a bañarte. Existen una serie de hechos, y esto es importante, que pueden ser reinterpretables, pero que existen; y luego, cuando revisitamos esos hechos, construimos nuestra propia historia. Tu visitas tu historia y puedes decidir que tu pasado ha sido horrible o que tu pasado ha sido perfecto. Hay gente muy positiva que, sin embargo, ha sufrido grandes desgracias; y, al mismo tiempo, gente que ha llevado una vida fácil (aunque ninguna vida lo es) y ha construido traumas insalvables. Gente amputada que tira hacia delante y hace cosas increíbles y gente que te cuenta que tuvo un problemilla de pequeño y que ya nunca se recuperó del todo. Del mismo modo yo revisito mi tradición pictórica. Evidentemente visitar a Bacon o a Lucian Freud es relativamente fácil, porque no es que los visites, sino que te chocas con ellos, al menos si tienes los ojos abiertos. Y no me parece contradictorio: me gusta tanto Rothko como Lucian Freud; Bacon

Rothko as much as Lucian Freud; Bacon as much as Rafael. And then it's also important at the same time to look to the margin, in less visited territories. Because tradition is often founded in spaces that are seldom visited, by apparently second rate painters. My first great impressions are of those who didn't have too much to do with painting, like Joseph Beuys, who was something like a playwright, a sorcerer in art. And at sixteen or seventeen the discovery of the Beat generation was fundamental for me. Of course having spoken before about the margins and places that aren't often visited, I have to say that neither Beuys nor the Beat generation can be considered as such, but we're talking about personal tradition. In my world, Beuys was marginal, and none of my friends read Kerouac as teenagers, so for me it's like looking back over territory that is seldom if ever visited. I found these books at home, as my parents were keen on literature, and I found *On the Road*, and my father told me that these were like the forefathers of the hippy movement, and I started to read and that concept of complete liberty really found a place in me. But later, it's important to know how to get over something as important as those discoveries. Finding Bacon and getting over it, finding Rothko and getting over it. I'm not talking about getting over them in terms of making yourself better than them, but of not getting stuck there, just being happy as a "post-Bacon". This happened to many artists that met Picasso during his time and there they stayed, they weren't able to overcome such a strong influence. What's more, Picasso himself left them behind as he investigated other spaces and then he said to them "I'm not so interested in analytical cubism now". It's important to have a look back over tradition, as that's how you can build your present and build your future.

AK In my case, coming from the world of poetry, I feel a great closeness with your paintings that perhaps has something to do with sharing that search in the territory of symbolism. When looking at your pictures more thoroughly, and in the context of their evolution, I see in them how there is a path towards their appearance, the use of objects that I immediately attach a symbolic value to. I don't know if this is due to a certain deformation in my gaze, looking for the construction of territory in those places, or if it's really something in your painting. And there I see two kinds of elements, some that form part of the seriality and of the variation of that seriality, elements that appear continuously and about which I'd like to ask you later, and others that I'd like to talk about now, that interrupt the work in a unique way, without repetition: a flame, a skull, animals, as well as actions or gestures that have symbolic value. I see in them a mode of action close Romanesque painting, those painting from the antipodes of naivety, in which the form is at the service of the symbol. As an appeal to human ability to symbolically interact with the objects through very deep ties, sometimes necessarily hidden, so that the true senses appear like a glare, as a revelation. I don't know what you think about this, if you see it as daring on my part, or an exaggeration, because elsewhere you have been compared with the world of pop.

PP No, almost the opposite. It's very difficult for me to say which my painter is, what the definite influence was. For me, tradition began 45 thousand years ago, or rather that started when the first painter began his work. The way in which he did it or what his objective is debatable. But it's that, in reality, nobody knows, the ideas that that painting had and its motives, its conjectures, reinterpretations, signs of creation of tradition; society wasn't the same, there were many things that were just beginning. But, the impulse and the gesture? We still carry that gene inside us. That dream of representation. What I like is to have the freedom to look back to those places and compose with them, together with them, my present and my future. There is a phenomenal range. Painting today is more difficult because now you have to paint after thousands and thousands of years of painting. On the one hand, it's very easy because you can paint whatever you like, but on the other, it's very difficult because you are incorporating an already made tradition that you have to love and challenge at the same time. It isn't that you want to be better, or surpass it, but you do want to challenge it: to incorporate something, give it your touch, incorporate something of that gene. And that's very difficult. That's the reason why many people give up painting, because the task is very difficult. It isn't a hobby. It's contributing something to those thousands of years, and doing it in the consciousness of those thousands of years. It's possible to be happy painting, like Churchill, but trying what Cézanne wanted to achieve is very complicated. He went and shut himself in his house, and thought and thought and thought. It wasn't luck, it was work. And living with this

como Rafael. Y luego también es importante buscar a la vez en los márgenes, en los territorios menos visitados. Porque hay muchas veces en que la tradición se cimenta en espacios de poco tránsito, en pintores aparentemente de segunda fila. Mis primeras grandes huellas están en gentes que no tienen demasiado que ver con la pintura, como Joseph Beuys, algo así como un dramaturgo, un chamán del arte. Y con dieciséis o diecisiete años fue fundamental para mí el descubrimiento de la generación Beat. Por supuesto que antes hablaba de márgenes o de caminos poco transitados y tengo que explicar que ni Beuys ni la generación Beat se pueden considerar como tales, pero hablamos de tradición personal. En mi entorno Beuys era marginal, y nadie leía a Kerouac entre mis amigos de adolescencia, así que para mí era como ir a mirar hacia territorios poco o nada transitados. Me encontré con esos libros en casa, porque mis padres son aficionados a la literatura, y encontré *On the Road*, y mi padre me dijo que estos eran como los padres del movimiento hippy, y comencé a leer y realmente anidó en mí aquel concepto de libertad completa. Pero luego, algo tan importante como esos encuentros es saber superarlos. Encontrar a Bacon y superarlo, encontrar a Rothko y superarlo. No me refiero a superarlos en el sentido de hacerte mejor que ellos, sino de no quedarte ahí, en contentarte con ser un “postbacon”. Sucedió con muchos artistas que se encontraron con Picasso en su momento y ahí se quedaron, no fueron capaces de remontar una influencia tan fuerte. Es más, el propio Picasso los iba dejando atrás porque investigaba en otros espacios y les decía “a mí el cubismo analítico ya no me interesa demasiado”. Es importante revisar tu tradición, ya que de ese modo construyes tu presente y construyes el futuro.

AK En mi caso, que vengo del mundo de la poesía, siento una gran cercanía con tu pintura, que quizá tiene que ver con compartir ciertas búsquedas en el territorio de lo simbólico. Cuando he visto tu pintura de un modo más concienzudo y en contexto, en su evolución, observo cómo se da en ella un camino hacia la aparición, el uso de objetos a los que inmediatamente atribuyo valores simbólicos. No sé si esto se debe a una cierta deformación de mi mirada que ha buscado la construcción de su territorio en esos lugares o si realmente es algo que está en tu pintura. Y ahí veo dos tipos de elementos, unos que forman parte de la serialidad y de la variación en la serialidad, elementos que aparecen de un modo continuo y sobre los que me gustaría preguntarte después, y otros, que son de los que me gustaría hablar ahora, que irrumpen en la obra de modo único, sin repetición: alguna llama, alguna calavera, algunos animales, incluso acciones o gestos que tienen valores simbólicos. Veo en ellos un modo de obrar cercano a la pintura románica, esa pintura en las antípodas de lo ingenuo, en el que la forma se pone al servicio del símbolo. Como una apelación a esa facultad humana de relacionarnos simbólicamente con los objetos a través de lazos muy profundos, a veces necesariamente escondidos, para que los verdaderos sentidos aparezcan como el fulgor, como una revelación. No sé qué te parece esto que te digo, si lo ves como una atrevimiento por mi parte o una exageración, porque de otro lado se te ha emparentado con el mundo pop.

PP No, casi al contrario. Para mí resulta muy difícil afirmar cuál es mi pintor, cuál es la influencia determinante. Para mí la tradición comienza hace 45 mil años, es decir, que comienza cuando el primer pintor comienza con su tarea. Se puede discutir la manera en que lo hacía o que su objetivo fuera diferente. Pero es que, en realidad, nadie lo sabe, las ideas que se tienen de aquella pintura y sus motivaciones son conjeturas, reinterpretaciones, signos de creación de tradición; la sociedad no era igual, había muchas cosas que comenzaban... Pero, ¿y el impulso, el gesto? Nosotros llevamos todavía ese gen dentro. Ese ensueño de la representación. A mí lo que me gusta es disponer de la libertad de mirar hacia esos lugares y componer con ellos, junto a ellos, mi presente y mi futuro. Hay un abanico brutal. La pintura ahora es más difícil porque ahora se trata de pintar después de miles y miles de años de pintura. Por un lado puede ser muy fácil porque tú puedes pintar lo que tú quieras, pero por otro es muy difícil, porque te incorporas a una tradición ya hecha que debes amar y retar a un tiempo. No es que quieras ser mejor, o superarla, pero sí que quieres retarla: incorporar algo, dar tu vuelta, incorporar algo a ese gen. Y es muy difícil. Ese es el motivo por el que mucha gente deja la pintura, porque es muy difícil la tarea. No es un pasatiempo. Es aportar algo a esos miles de años, y hacerlo desde la conciencia de esos miles de años. Se puede ser feliz como Churchill pintando, pero lograr lo que pretendía Cézanne es muy complicado. Él va, se encierra en su casa y piensa y piensa y piensa. No fue suerte,

incomprehensible being, his father went into his studio and said “What on earth is the matter with you? You aren’t painting like you used to.” I look at tradition and try to introduce new resources, objects, things: I like the drama of the Baroque. I think that cinema was born in the Baroque, with that way of conceiving the scene. And you go to the Renaissance which is also fabulous, that mystic solidity. And you go to the Romanesque, and discover the essence of everything, as well as comedy. You see something by Mingote, with those nostrils, that are, at the same time, post-Picassian and post-Romanesque, and which isn’t necessary to justify now because he uses elements that the viewer has already learned to interpret. And then there are myths, the way in which we explain life, before and after science, and which allow us to justify many things that we are unable to explain in any other way and carry on. Myths give us the good fortune of living alongside the inexplicable, with the Nature, which is something yet more important: the difficult interaction with mystery. By the time the Indians believed in giving life to a tree, they were permitted a much happier interaction with that tree. Myth permits interaction with existence. It isn’t because god has died, it’s the myth that has died, and without myth... Symbolism forms part of the way of thinking represented by myth. And the symbolic operates in painting with the double standards of what the mind sees and what the mind doesn’t quite see at the beginning and then discovers was there. Pictures are constructed both consciously and subconsciously: consciously because I know what I am going to paint, more or less, but sub-consciously because there is a huge network of relationships, of presences, and of knowledgeable reading that is within me, operating all the time, without really being controlled by anything. They are there because I have sought them. There are two memories, a rational memory and an irrational memory: my irrational memory works better. I read, read, read, and read works, and then all of that, all that experience, is retained there, active and inactive at the same time. The symbolic elements are like tracks within a maze, signs that permit certain levels of orientation at the same time as certain losses of meaning. There are tissues of meaning that you try to construct: the elements that will appear, the title, the colours: but in such a way that they don’t dry up, they keep on moving among themselves, there are not still, in such a way that whoever comes to look at the picture notices these movements in the restlessness of the work. For this reason there was never a more plastic time, more symbolic than the figurative. But in the most abstract series too, *The Canary Paradise*, the titles are evocative of films and symbolic series. And they’re evocative of content which is, in turn, complex. The pictures have, until now, had a series of elements that function from a symbolic constitution, of course. In the end it’s like alchemy: the wish becomes true. For me, not only for art, for humans too: I think that we like to think that humans have a spirit. I know that this is a romantic idea. I often ask myself “What are you, after all, a post-Romantic? Why do you still have that idea about resisting progress?”. But that doesn’t mean that I have anything against technology, quite the opposite, we’re returning to the territory of the tools and their uses. What I don’t agree with is absolute submission to technology: I don’t believe that technology as such is going to make our lives better, and neither do I believe that technology has no spirit. (A book is still an unsurpassed technological instrument, only we no longer perceive it as technology, but perhaps it has been the most definitive technology in the flux of knowledge). The first Romantic resistance was to oppose the idea of total industrialisation, because it appeared that industrialisation was bringing with it the abandonment of creative imagination.

AK Let’s not change the subject for a moment. One of the reflections that your painting has left me with is the idea, related in some ways, but also distant in many others, of the gravitating insularity of certain works. There is a Teide element, a volcano, that appears in some works, which led me to think about *View of a Fertile Country* by Paul Klee, which is for me one of the masterpieces of painting, a picture which has helped me so much when wanting to understand my relationship with the world and with landscape. I’m referring here to one of your pictures in which there is volcano which almost escapes the gaze, but before it there is a whole enigmatic area divided between your triangles and your marks: it’s a view of a very earthy landscape, full of content and textures, that advances towards the volcano and that incorporates these themes, as I see them, as linguistic elements in your painting, signs in a strict sense, as they are not a representation of reality, but referring to a structure of variable thought and which can therefore be understood as meaningful, apt in each case to be assigned a different meaning. Well, here with “View of a Fertile Country” by Pedro Paricio, before that symbolic tradition delivering a search for mythological

fue trabajo. Y ahí soporta el ser incomprendido que su padre entre en el taller y le diga: “qué carajo te pasa que ya no pintas como sabías”. Yo miro a la tradición e intento introducir recursos, objetos, cosas: me interesa el dramatismo del Barroco. Creo que el cine nace en el Barroco, con esa forma de concebir la escena. Y vas al Renacimiento y también es demoledor, esa solidez mística. Y te vas al Románico y descubres la esencia de todo, y ves también el cómic. Ves algo de Mingote, con esas narices, que son pospicassianas y a la vez posrománicas, y que ya no es necesario justificar porque utiliza elementos que el espectador ya ha aprendido a interpretar. Y luego está el mito, la manera en que explicamos la vida, antes de la ciencia y después de ella, y nos permite justificar muchas cosas que de otro modo no podríamos explicar y así continuar. El mito nos permite una suerte de convivencia con lo inexplicable, con la Naturaleza, que es aún más importante: la convivencia difícil con el misterio. En el momento en que el indio cree dar vida a un árbol le permite mantener una convivencia mucho más feliz con ese árbol. El mito permite convivir con la existencia. Porque no es ya que muera dios, es que ha muerto el mito, y sin mito... El símbolo forma parte de esa forma de pensamiento que es el mito. Y lo simbólico opera en la pintura a través del doble rasero de lo que la mente ve y lo que la mente no alcanza a ver al principio y luego descubre que estaba ahí. Los cuadros los construyo consciente e inconscientemente: conscientemente porque sé qué voy a pintar, más o menos, pero inconscientemente porque hay una enorme red de relaciones, de presencias y de lecturas y de conocimiento que están en mí, operando todo el tiempo, sin que realmente se encuentren bajo el control de nada. Están en mí porque me las he procurado. Hay dos memorias, una memoria racional y una memoria irracional: a mí me funciona mejor la memoria irracional. Yo leo, leo, leo, veo obra, y luego todo eso, toda esa experiencia, va quedando ahí, activa e inactiva a la vez. Los elementos simbólicos son como pistas dentro del laberinto, señales que permiten ciertos niveles de orientación, y a la vez ciertas pérdidas de sentido. Hay tejidos de significados que intentas construir: los elementos que aparecen, el título, los colores: pero de manera que no se agoten, que se vayan moviendo entre ellos, que no estén quietos, de tal modo que el que venga y mire en el cuadro, se de cuenta de esos movimientos, de esa inquietud de la obra. Por eso hubo una etapa más plástica, que tampoco era figurativa, más simbólica. Pero incluso en la serie más abstracta, *The Canary Paradise*, los títulos remitían a películas, a series simbólicas. Y remiten a contenidos que son a su vez complejos. Los cuadros tienen, hasta la actualidad, una serie de elementos que operan desde una constitución simbólica, claro que sí. Al final es como una alquimia: el deseo de transformar la realidad. Para mí, no sólo al arte, incluso al ser humano: creo que al ser humano le interesa pensar que tenemos espíritu. Sé que esto es una idea romántica. Muchas veces me pregunto: ¿qué eres, al final, un posromántico? Porque sigues teniendo esa idea de resistencia al avance. Pero esto no significa que tenga nada contra la tecnología, al contrario, volvemos al territorio de las herramientas y sus usos. Con lo que no estoy de acuerdo es con la sumisión absoluta a la tecnología: no creo que la tecnología vaya a hacer nuestra vida mejor de por sí, ni tampoco creo que no haya espíritu en la tecnología. (El libro es un instrumento tecnológico aún no superado, sólo que ya no lo percibimos como tecnología, pero quizá haya sido la tecnología más determinante en las fluencias del conocimiento). La primera resistencia de los románticos se opuso a la idea de una industrialización total, porque parecía que esa industrialización traía consigo un abandono de la imaginación creadora.

AK Para no soltar este hilo ahora. Una de las reflexiones a las que me ha llevado tu pintura es la idea, próxima en cierto modo, pero lejana en muchos de sus aspectos, de lo insular que gravita en ciertas obras. Hay algún elemento Teide, hay un volcán, que aparece en algunas obras, que me llevó a pensar en *Vista de la tierra fértil* de Paul Klee, que es una de mis obras maestras de la pintura, un cuadro que me ha ayudado mucho a la hora de comprender mi relación con el mundo y con el paisaje. Me refiero aquí a uno de esos cuadros tuyos en los que aparece el volcán como punto de fuga de la mirada, pero antes hay todo un territorio enigmático repartido entre tus triángulos y tus manchas: es la vista de un paisaje muy terrenal, lleno de materias y texturas, que avanza hacia el volcán y que incorpora esos temas que según yo los veo son elementos lingüísticos en tu pintura, signos en sentido estricto, puesto que no son la representación de una realidad, sino que remiten a una estructura de pensamiento variable y por lo tanto pueden entenderse como significantes aptos para que les sean asignados en cada caso significados distintos. Pues bien, ante esa “vista de la tierra fértil” de Pedro Paricio, ante esa tradición simbólica que entrega una búsqueda

signs, a shipwreck in those Bachelardian dreams, I ask myself whether you might think that the deep idea of myth is possible precisely because an island territory is like a pre-modern territory in which symbolic gestures, in themselves, still haven't been challenged, and we can find, beyond history, an option for mythical construction in a cultural space like the West, in which myths have now been banished. Does island territory offer you that option for the mythological? Is insularity a liberating element that permits you to dare to offer a symbolic reading of the world amid post-modernism that denies the possibility, not of novelty in the world, but of a new world?

PP The truth is that it's a very complex subject. For me we're mixing very different things. First of all I'd say that an element that affects me decisively is the circumstance of insularity. And yet despite continuous journeys all through my childhood and of long stays away from the Islands, not counting the 10 years that I've been living on the mainland and the two that I've been living in London. The Islands, despite modern means of communication (that permit us total contact with the outside world), permit us also to remain at the margin. We're affected by globalisation, but in a way very slowly. When the Surrealists were already able to talk about a certain globalisation, we're hardly dealing with a new reality. You can look for different dates, but it's hard to deny that phenomena like industrialisation or colonisation didn't have anything to do with globalisation. When Breton got to the Surrealist International he was quite amazed and said: "This is a surreal country". You can still come today, and this is not a criticism, it's like stepping back 20 years. Little has changed. You go back and find that the *guachinche* is a myth, so too Canarian wrestling, Mount Teide is a myth. And the people here still live in an environment close to the mythical: here they still say when they see a child "May God protect him." and that forms part of the myth in the sense that I understand it. Neither is it religion, we shouldn't get that confused, because it isn't formal religion, it's something else. It's also intertwined with Santería: Santería is still practised here. It isn't just folklore, but something to do with happiness, with joy. And to explain your life in certain places and in certain terms you need mythology, for the symbolic explanation, which is what allow you to progress. Not long ago here, a plant outside dried up, and the man who came to care for it diagnosed evil eye. That's something that allowed him to move forward, practising a cure. In Herzog's film *The Limit of the Impossible*, the scientist when speaking about neutrons is talking about the magic threads that connect us with the world. What happened is that human beings reinterpreted different identity crises generating with that new more or less valid interpretations, but that help with progress: that explain. God isn't good or bad, it depends how you look at it: then there are studies that say that in general people who believe in a god are happier, because that idea is positive ramp to the world. In the Canary Islands, all this has helped me to obtain a margin of freedom from the continent. I'm Canarian, but I'm from the world; but I'm Canarian: what are Canarians? Much of the world has come here, since always, from the Guanches onwards, much of the world. In the end, the Berbers, and the Phoenicians, and the Romans, and the French, the Spanish, the English, and the Germans and now the Russians. But despite this, the Canarians remain here, with their *quineguas* potatoes, their well-known myth, not King Edward but *quineguas*. For me, this also forms part of the mythological process, as well as being a tool for not feeling invaded, but in a revisit so that they can become something of their own. I'm saying all this to bring it to a very worldly perspective, very close to the earth. Mount Teide, in the end, in my picture isn't Mount Teide, it doesn't have that name: Mount Teide is a constant presence, so much so that we have become accustomed to it; we're almost anaesthetised to it. But for those that come here from elsewhere it's like a miracle. For me, it has helped me to get value. Now that the whole world seems the same, and the urban landscape has become standardised around brands, which are the same everywhere, a walk through La Orotava is distinctly different. The same happens with wine, in a world that goes for fashion, a French wine and an Australian wine seem the same, because the makers are following similar techniques. And this leads to a loss of difference, which is a loss of value to the world. But come here and have a glass of Listán Negro, and you'll appreciate textures that you never knew existed.

AK I see that apart from that relationship used to define your painting in relation to pop, it has in reality, a much more coherent and much deeper internal aspect than I had suspected, now that I see how you include popular mythology within the scheme of thinking of the world.

de signos mitológicos, un naufragio en los ensueños bachelardianos, me preguntaba si esa idea profunda del mito te resulta posible precisamente porque percibes el territorio insular como un territorio premoderno en el que todavía el gesto simbólico por sí mismo no ha sido impugnado y podemos encontrar, fuera de la historia, una opción para la construcción mítica en un espacio cultural como el occidental en el que el mito ya ha sido desterrado: ¿esa opción por lo mitológico te la ofrece el territorio insular? ¿Es lo insular un elemento liberador que te permite lanzarte a ofrecer una lectura simbólica del mundo en medio de una posmodernidad que reniega de la posibilidad no de la novedad en el mundo, sino de un mundo nuevo?

PP La verdad es que es un tema muy complejo. Para mí se mezclan aquí cosas muy distintas. En primer lugar diría que un elemento que me determina de manera decisiva es el hecho insular. Y ello a pesar de viajes continuos a lo largo de mi infancia y de largas estancias fuera de las islas, sin contar con los diez años que viví en la Península y los dos que llevo en Londres. Las islas, incluso con los medios de comunicación actuales (que nos permiten todo contacto con el exterior), nos permiten también mantenernos al margen. Estamos afectados por la globalización, pero de una manera muy lenta. Cuando los surrealistas ya se podía hablar de una cierta globalización, de modo que no se trata de una realidad nueva. Se pueden buscar distintas fechas, pero es imposible negar que fenómenos como la industrialización o las colonizaciones no tengan algo que ver con la globalización. Cuando llega Breton con la Internacional Surrealista alucina, afirma: “este es un país surrealista”. Todavía hoy vienes, y esto no es una crítica, y parece que regresas a hace veinte años. Poco ha cambiado. Regresas y ves que el guachinche es un mito, o la lucha canaria, el Teide es un mito. Y la gente aquí aún vive en un ámbito cercano de lo mítico: aquí todavía se dice cuando se ve a un niño “que Dios lo guarde” y eso forma parte del mito en el sentido en que lo entiendo. No es ni siquiera religión, no hay que confundirlo, porque no es religión formal, es otra cosa. Algo que se compagina con el santero: aquí todavía está el santero. No es algo folclórico, sino algo que tiene que ver con la felicidad, con la alegría. Y para explicar tu vida en cierto lugares y en ciertos términos se necesita del mito, de la explicación simbólica, que es la que te permite avanzar. Hace poco se secó una planta aquí fuera y el que venía a cuidarla diagnosticó un mal de ojo. Eso es algo que le permite seguir avanzando, ensayar una curación. En la película de Herzog, *El límite de lo imposible*, el científico al hablar de los neutrones está hablando de los hilos mágicos que nos conectan con el mundo. Lo que ocurre es que el ser humano ha reinterpretado sus diversas crisis de identidad generando con ello interpretaciones nuevas, más o menos válidas, pero que ayudan en el avance: que explican. Dios no es malo ni bueno, depende cómo quieras verlo: luego hay estudios que dicen que en general las personas que creen en un dios son más felices, porque esa idea es una rampa positiva de salida hacia el mundo. En Canarias todo esto me ha servido a mí para obtener un margen de libertad frente a lo continental. Soy canario, pero soy del mundo; pero soy canario: ¿qué son los canarios? Aquí ha llegado mucho mundo, desde siempre, desde los guanches en adelante, mucho mundo. Al final, llegan bereberes, y fenicios, y romanos, y franceses y españoles e ingleses y alemanes y ahora los rusos. Pero a la vez los canarios siguen aquí, con sus papas *quineguas*, su mito renombrado, que ya no es King Edward sino *quineguas*. Para mí esto forma parte del proceso mitológico también, además de ser una herramienta para no sentirse invadido, sino en una revisitación para que se conviertan en algo propio. Digo todo esto para traerlo a una perspectiva muy mundana, muy pegada a tierra. El Teide, al final, en mi cuadro no es el Teide, no lleva ese nombre: el Teide es una presencia constante, tanto que nos hemos acostumbrado; estamos como anestesiados. Pero para el que viene de fuera es como un prodigio. A mí me ha servido para sacar valor. Ahora que todo el mundo se parece, que el paisaje urbano se ha uniformizado alrededor de marcas, que son las mismas en todos lados, pasear por La Orotava es un camino de diferencia. Con el vino pasa lo mismo, es un mundo que va por modas y resulta que un vino francés y uno australiano se parecen, porque quienes los hacen siguen técnicas parecidas. Y esto lleva a una pérdida de diferencia, que es pérdida de valor del mundo. Pero llegas aquí y tomas un Listán Negro y aprecias texturas que antes no veías.

AK Veo que además esa relación que se ha utilizado para definir tu pintura en relación con lo pop tiene, en realidad, una mirada interna mucho más coherente y mucho más profunda de lo que había supuesto, ya que veo cómo incluyes esa mitología de lo popular dentro del esquema de pensamiento del mundo.

PP That's as a result of having been able to appreciate things from outside, and that influences the mythical process.

AK If you don't mind, I'd like to move on now to something different in your work that greatly interests me, and which I believe that we are now able to consider. I mentioned it before: in your painting there appear a series of elements that constitute meaningful entities. The human figure is there, which is your figure given that it reproduces outward signs of your style of dressing (and that after seeing *My Law*, the short film that is included in the TEA exhibition, I sensed that it also had a symbolic dimension) to address reality, the world or the fact of creation. And other elements gravitate around this figure that occupy lines of lines of attention in the picture, the face, the skin, different objects, landscape: triangles, marks, that flat gold, the method of working with colour, compose a variation on the series in which each one of these elements of language, and that constitute an arbitrary relationship between the objects that they represent, construct a symbolic tissue. There is a series, *Press Portrait (Statement)* that exhausts the possible combinations of these elements...

PP It means something like "declaration of intentions". Yes, although not in a way completely precise, as it were, "declaration of intentions", but not for the future, but in terms of who you are now.

AK I know that poetry speaks for itself, and that there's no need to explain it. But I like poetics, that is, the thought or speech process that leads to the poem, and that it leaves the poem as if it were, in reality, as a trace of that process. I'd like you to, therefore, tell me about how this creative process arises, and how you structure it. What the symbolic values are in this matter. The way I see it gives me the impression that there is a speech-reflection-tribute to painting and its past, with a variation that looks towards the abstract, another that looks towards expressionism, and another towards the world of old painting... And elsewhere the meanings of these signs are added by accumulation, seriality, variation, and combinatorics.

PP The problem with this is that in the end, for me, the elements aren't sealed. Tradition is what assigns content to a symbol. The black cat, for example, there are places where it's considered bad luck, and others where it brings good fortune, in others it's the metamorphosis of a witch, and others where it's a daimon. That is, the symbol in reality opens what tradition is constantly closing, for a moment, a territory. But they are open entities. The spider represented evil, and at the same time it's the emblem of knowledge, and in my case I always try to maintain a movement of resistance, but at the same time, or incorporation. We can resist globalisation and at the same time be perfectly globalised. That permits me to paint a spider, at the same time thinking about Lewis Carroll and the symbolic tradition of the Cameroon, something that was impossible not only for Lewis Carroll but also for the shaman in the Cameroon. Also for the non-globalised citizen: except that if a nineteenth century reader of Lewis Carroll were at the same time an explorer of the Cameroon that knowledge could not have been shared by the same person until quite recently. In a way, I am the fruit of a process of globalisation, but at the same time I reinterpret it and I adapt it to my interests. Because of that what appears interesting to me is not to close those elements. I imagine my operating with paint as if I were finding things and incorporating them. In the same way as the alchemist, for example, bringing different elements to his table, and I mix them, looking for alloys, because I'm looking for the magic. I'm in search of gold, so to speak. In this way it's that searched for metamorphosis which allows the picture to be created and that five-hundred years later that it's still open. A true work of art is, for me, that which five-hundred years later still produces the effect that Cristoph Menke spoke about in *The Sovereignty of Art*, where he says "Art is that short-circuit in automatic recognition.". That is, we look at the world on an everyday basis, meaning that we don't pay attention to everything, that there is a great part that of what we perceive that is characterised precisely for passing unperceived, but art always manages to short-circuit that lazy view. This should of course not be confused, although it often is, with the spectacular. The spectacular cannot be short-circuited, it simply causes an impression, but doesn't necessarily break the ubiquitous. It doesn't change the way you think, as art does. The painter's objective must be to create a work that is perceived today, and in a hundred or five-hundred years, in the same

PP Eso se me ha dado por haber podido apreciar lo de fuera, y esto influye en el proceso mítico.

AK Si te parece, podemos pasar ahora a otra parte que me interesa mucho de tu trabajo y que creo que ya estamos en condiciones de abordar. Ya lo comenté antes: en tu pintura aparecen una serie de elementos que se constituyen como entidades significativas. Está la figura humana, que es tu figura puesto que reproduce los signos externos con los que te vistes (y que después de ver *My Law*, el cortometraje que se incluye en la exposición de TEA, intuyo que posee también una dimensión simbólica) para afrontar la realidad, el mundo o la circunstancia de la creación. Y alrededor de esta figura gravitan otros elementos que van ocupando las líneas de atención del cuadro, el rostro, la piel, algunos objetos, el paisaje: los triángulos, las manchas, el dorado plano, el modo de trabajar el color van componiendo una variación sobre la serie en la que cada uno de esos elementos de lenguaje, y que se constituyen en una relación arbitraria entre los objetos en los que se representan, construyen un tejido simbólico. Hay una serie, *Press Portrait (Statement)* que agota las posibilidades de combinación de los elementos...

PP Significa algo así como “declaración de intenciones”. Sí, aunque no de un modo completamente preciso es eso, “declaración de intenciones”, pero no hacia el futuro, sino en torno a lo que eres ya.

AK Yo sé que el poema se dice a sí mismo, y que no hay que explicarlo. Pero a mí me gustan las poéticas, es decir, el proceso de pensamiento o de lenguaje que lleva hasta el poema, y que deja el poema como si fuera, en realidad, un rastro de ese proceso. Me gustaría, así pues, que me hablaras de cómo surge ese proceso creativo, y cómo lo estructuras. Cuáles son los valores simbólicos de esos temas. Del modo en que yo lo he visto me daba la impresión de que había un discurso-reflexión-homenaje a la pintura y sus registros, con una variación que mira hacia lo abstracto, otra que mira hacia el expresionismo, otra que mira hacia el mundo de la pintura antigua... Y de otra parte en las significaciones que sobre esos signos se añaden por la vía de la acumulación, la serialidad, la variación y la combinatoria.

PP El problema en esto es que al final los elementos no son estancos para mí. La tradición es la que le asigna un contenido a un símbolo. El gato negro hay lugares en los que da mala suerte, en otros ofrece fortuna, en otros es la metamorfosis de una bruja, en otros un daimon. Es decir, el símbolo es una realidad abierta que la tradición está constantemente cerrando para un momento, para un territorio. Pero son entidades abiertas. La araña representa el mal, y a la vez es el emblema del conocimiento, y en mi caso trato de que haya siempre un movimiento de resistencia, pero a la vez de incorporación. Podemos resistirnos a la globalización y a la vez ser seres plenamente globalizados. Esto me permite pintar una araña pensando a la vez en Lewis Carroll y en la tradición simbólica del Camerún, algo que era imposible tanto para Lewis Carroll como para el chamán camerunés. Incluso para el ciudadano no globalizado: salvo que un lector del siglo XIX de Lewis Carroll fuera a la vez un explorador del Camerún ese conocimiento no podría ser compartido por el mismo individuo hasta tiempos muy recientes. De alguna manera soy fruto de un proceso de globalización, pero a la vez la reinterpreto y la adecuo a mis intereses. Por eso lo que me parece interesante es no cerrar esos elementos. Me imagino mi operación con la pintura como si me fuera encontrando cosas y las fuera incorporando. Del mismo modo que hace el alquimista, por ejemplo, que trae a su mesa elementos diversos, y voy mezclando, buscando aleaciones, porque voy buscando la magia. Voy en búsqueda del oro, por así decirlo. De modo que es esa metamorfosis buscada la que permite crear el cuadro y que quinientos años después todavía siga abierto. La obra de arte de verdad es, para mí, aquella que quinientos años después siga produciendo el efecto del que habla Christoph Menke en *La soberanía del arte*, cuando dice “el arte es ese cortocircuito en el reconocimiento automático”. Es decir, nosotros miramos el mundo de una manera cotidiana, y esto hace que no prestemos atención a todo, que haya una gran parte de lo percibido que se caracteriza precisamente por pasar desapercibido, pero el arte consigue siempre cortocircuitar esa visión acomodada. Claro que esto no hay que confundirlo, aunque se confunde muchas veces, con la espectacularidad, con lo espectacular. Lo espectacular no cortocircuita, simplemente causa una impresión, pero no rompe lo consabido necesariamente. No cambia tu proceso

way. It's about the work stopping you, and not because you have read literature or you have paid for an audio-guide that tells you that you should stop at this picture, but in the way that a child who visits and stops there, without any knowledge other than an ancient wisdom in his gaze.

AK I understand what you're saying. It's like looking at the night sky searching for constellations. My wish is never to study it, simply to look at the firmament just as an honourable illiterate would, and be free to watch.

PP I'm not against the guide. But I am against requiring the sky to explain itself. When people look at the sky they should enjoy it, or ask themselves things, or establish relationships, but not require that the sky speaks to them. Knowledge is good too, of course, but knowledge shouldn't limit the possibility of stopping in front of something, of pausing, because if not you'll be looking for the manual. And in relation to art, it isn't important whether you like it or not, you have to go and stop. And attempt an interpretation, see what it says to you, but not require that it speaks to you. That's the power of the work. In any kind of quality picture there is an enigma, and people have spent centuries stopping and looking at that enigma. Just like the alchemist, the creator fills their table and plays, creating alloys from the symbolic and cultural content. That's why I have never felt comfortable with the pop label, because I associate it with a consumer culture, although I am also a product of the consumer culture, as we all are, we are children of the digital, the pixel, and even the videogame: but the formulas for access to my pictures are on a similar path, or I'd like them to be on a similar path to that process. My pictures in the end are paintings, but they are also pictures that speak about painting, works that talk about tradition. In addition, consumption has another side: waste. We consume and we throw away, constantly. For example, nowadays monographs are hardly ever looked at, when the culture of the monograph, the book, is a culture of knowing, of the conversion of information into knowledge. Well that's been substituted by micro-information on the internet, information written and suitable for fast consumption, to move on to the next one. And in the end we finish up constructing our story from invalid information, from consumer information, overwhelming and minimal. Culture, however, is a braid, and the challenge is to provide some meaningful knot to that plait. You don't paint for money (although money is necessary to carry on painting), you don't paint for fame (although you can create in a vacuum), you paint because it's what you are, and there's no other way that you can do it. Without painting I'm nothing. Painting has allowed me to reconstruct my world. I've tried to reach a compromise with painting and with what today is the world of painting. There is a privilege in that, naturally, but that privilege comes from a lot of work. I am in the end chained to something, and you're constantly going deeper, there are always more chains, because you go on deepening, and every new gesture chains you more, you compromise yourself. If you are honest, you know that you've a long way to go: when I saw the Veronese exhibition in London, when I went in and saw what there was, I asked myself many things: "How did you do that?", "How did you achieve that?". Not that it was well painted, but the power, all that had happened after, how it had influenced cinema, photography, the theatre, in symbolism. There's a whole emerging world, reaching out from there. Religion was the excuse in the Baroque; you can't say that the Baroque wasn't in favour of religion. How many Christs wouldn't have been painted, and there's none like Velazquez's. Why? If the message were important, they would have all been the same, but the message is a matter of moral lineage, in the worst sense of moral. But morality doesn't justify a work, the message doesn't justify the work. Art is much more. Anecdotes are very dangerous in art. Misunderstood formalism too. Rothko, despite his taste for formalism, is doing tragedy. Mondrian too. There is no chance of reducing art to a manual. That's beautiful. The mystery. It's always what's left, in the end, mystery.

ALEJANDRO KRAWIETZ [Tenerife, 1970] is the author of many poetic works, an essayist, critic and translator. His book of poems *Memory of Light* won the Pedro García Cabrera Poetry Prize in 2001. Since 2008, he has been the director of the Southern International Documentary Film Festival *MiradasDoc* (Guía de Isora, Tenerife).

de pensamiento, como sí lo hace el arte. El objetivo del pintor debe ser crear esa obra que hoy, y dentro de cien y dentro de quinientos años, siga percibiéndose de esa manera. Se trata de que la obra te haga detenerte, y no porque hayas leído una literatura o te hayas pagado una audioguía que te dice que tienes que pararte delante de esta obra, sino a la manera de un niño que va y se detiene ahí, sin otro conocimiento que una antigua sabiduría de la mirada.

AK Entiendo lo que dices. Es como el que mira al cielo nocturno buscando constelaciones. No quiero aprender nada sobre él, sino mirar al firmamento como un soberano analfabeto para poder observarlo con libertad.

PP No estoy en contra de las guías. Pero sí estoy en contra de exigir al cielo que se explique. Cuando la gente mira al cielo debe disfrutar, o preguntarse cosas, o establecer relaciones, pero no exigir que el cielo le hable. El conocimiento también es bueno, por supuesto, pero el conocimiento no debe limitar la posibilidad de pararse ante algo, de detenerse, porque estás mirando el manual. Y en relación con el arte, no es ni siquiera saber si algo te gusta o no te gusta. Hay que detenerse ante la obra e intentar una interpretación, escuchar qué te dice, pero no exigir que te explique. La potencia de la obra es esa. En todo buen cuadro hay un enigma, y la gente lleva siglos observándolos e indagando en ellos. El creador como alquimista va llenando su mesa y jugando con ellos, creando las aleaciones de los contenidos simbólicos, culturales. Por eso nunca me he sentido cómodo con la etiqueta del pop, porque lo asocio con una cultura de consumo, aunque yo sea también producto de la cultura de consumo, como todos lo somos, hijos del digital, del pixel, y hasta del videojuego: pero las fórmulas de acceso a mis cuadros van por un camino que se parece, o me gustaría que se pareciera más a este proceso. Mis cuadros al final son pintura, pero también son cuadros que hablan de pintura, obras que hablan de la tradición. Además, el consumo tiene otra cara: el desecho. Se consume y se desecha, constantemente. Por ejemplo, ahora casi no se consultan monografías, cuando la cultura de la monografía, del libro, es una cultura del saber, de la conversión de información en conocimiento. Pues esto se ha sustituido por la microinformación de internet, información redactada y apta para el consumo rápido, para pasar a la siguiente. Y al final acabamos construyendo nuestro relato a partir de información inválida, de información de consumo, multitudinaria y mínima. La cultura, en cambio, es un trenzado, y el reto es aportar algún nudo significativo a esa trenza. No se pinta por el dinero (aunque se necesite el dinero para seguir pintando), no se pinta por el reconocimiento (aunque se puede crear en el vacío), se pinta porque es lo que eres, y no puedes hacerlo de otra forma. Sin pintura no soy nada. La pintura me ha permitido reconstruir mi mundo. He tratado de llegar a un compromiso con la pintura y con lo que hoy es el mundo de la pintura. Hay en ello un privilegio, por supuesto, pero ese privilegio viene dado por mucho trabajo. Yo estoy finalmente encadenado a algo, y cada vez vas más hondo, cada vez hay más cadenas, porque vas profundizando, y cada gesto nuevo te encadena más, te compromete. Si eres honesto, sabes que te queda mucho: cuando vi la exposición de Veronese en Londres, cuando entré allí y vi lo que había, me pregunté muchas cosas: cómo lo hiciste, cómo lo lograste. No es ya que esté bien pintado, sino esa potencia, todo lo que ha sucedido luego, cómo ha influido en el cine, en la fotografía, en el teatro, en lo simbólico. Hay todo un mundo en emergencia saliendo desde ahí. La religión era la excusa en el Barroco; no se puede decir que el Barroco vaya de la religión. Cuántos Cristos no se habrán pintado, pero no hay ninguno como el de Velázquez. ¿Por qué? Si lo importante fuera el mensaje todos serían iguales, pero el mensaje es una cuestión de estirpe simplemente moral, en el peor sentido de lo moral. Pero lo moral no justifica una obra, el mensaje no justifica una obra. El arte es mucho más. La anécdota es muy peligrosa en el arte. El formalismo mal entendido también. Rothko, a pesar de su gusto por el formalismo, está haciendo tragedia. Mondrian lo mismo. No hay ninguna posibilidad de reducir el arte a un manual. Eso es lo hermoso. El misterio. Es lo que queda siempre, al final, el misterio.

ALEJANDRO KRAWIETZ [Tenerife, 1970] es autor de una amplia obra poética, ensayística, crítica y de traducción. Su cuaderno de poemas *Memoria de la luz* recibió en 2001 el Premio Pedro García Cabrera de Poesía. Desde 2008 es director del Festival Internacional de Cine Documental del Sur *MiradasDoc* (Guía de Isora, Tenerife).



LA FUENTE / THE SOURCE. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 91 x 70,5 cm

the painter and the spider

*At one with his work
he carries in his backpack the millennia of his trade,
the sun of Tasos, Arquíloco's voice
and Bacon's shriek,
but now, submerged in the multitude of the metro,
on his way to the studio, he goes over once again
the yet unlearned, what he must forget
in order to understand, all that harms us
and turns into satire,
the ancient trail that leads to the sleeping city,
to the great spider that lights its millions of windows
and offers you its affliction and its tenderness,
that which allows you to still believe
in your hands, the same ones that made you,
these hands that the centuries give back to us
wrapped in dementia.*

el pintor y la araña

*Hermanado con lo que trabaja
lleva en su mochila los milenios del oficio,
el sol de Tasos, la voz de Arquíloco
y el chillido de Bacon,
pero ahora, sumergido en la multitud del metro,
camino del taller, repasa una vez más
lo no aprendido, lo que debe olvidar
para entender, todo lo que nos daña
y se volverá sátira,
el antiguo rastro que lleva hasta la ciudad dormida,
hasta la gran araña que enciende su millón de ventanas
y te entrega su enfermedad y su ternura,
eso que hace que aún sigas creyendo
en tus manos, las mismas que te hicieron,
esas manos que los siglos nos devuelven
envueltas en demencia.*

B. M.



AUTORRETRATO OFICIAL DE OTOÑO / AUTUMN OFFICIAL SELF-PORTRAIT. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 200 x 150 cm

*Self-portrait before the mirror
of the thin man
now old, imprecise
of form, hair completely
grey. He could paint
myopia looking at himself with those
veiled and sunken eyes, those
unseeing eyes, a lifetime
of seeing and feeling
the sentiment of sight.*

[from an unpublished book entitled *The Sentiment of Sight*]

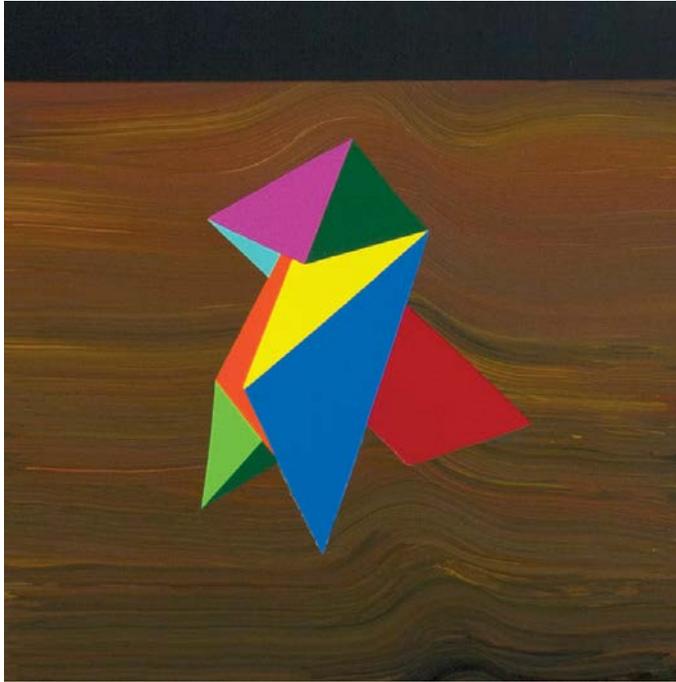
*Autorretrato ante el espejo
del hombre flaco
y ya mayor, impreciso
de formas, completamente
cano. Pudo pintar
la miopía mirándose con esos ojos
hundidos y velados, con esos
ojos de no ver, toda la vida
mirando y sintiendo
el sentimiento de la vista.*

M. C.

[del libro inédito *El sentimiento de la vista*]

MIGUEL CASADO [Valladolid, 1954] is the author of a vast number of poetic works, an essayist, critic and a well-renowned prestigious translator. In 1987 he was awarded the Hyperion Prize for Poetry. The title for his book of essays, *Poetry as Thought* (Huerga y Fierro, 2003), does justice to his commitment to reflection on creative writing.

MIGUEL CASADO [Valladolid, 1954] es autor de una amplísima obra poética, ensayística, crítica y de traducción de reconocido prestigio. En 1987 recibió el Premio Hiperión de Poesía. El título de su libro de ensayos *La poesía como pensamiento* (Huerga y Fierro, 2003) da buena cuenta de su compromiso con la reflexión sobre la creación literaria.



AVE DEL PARAÍSO / BIRD OF PARADISE. Serie / series *SHAMAN*, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 30 x 30 cm

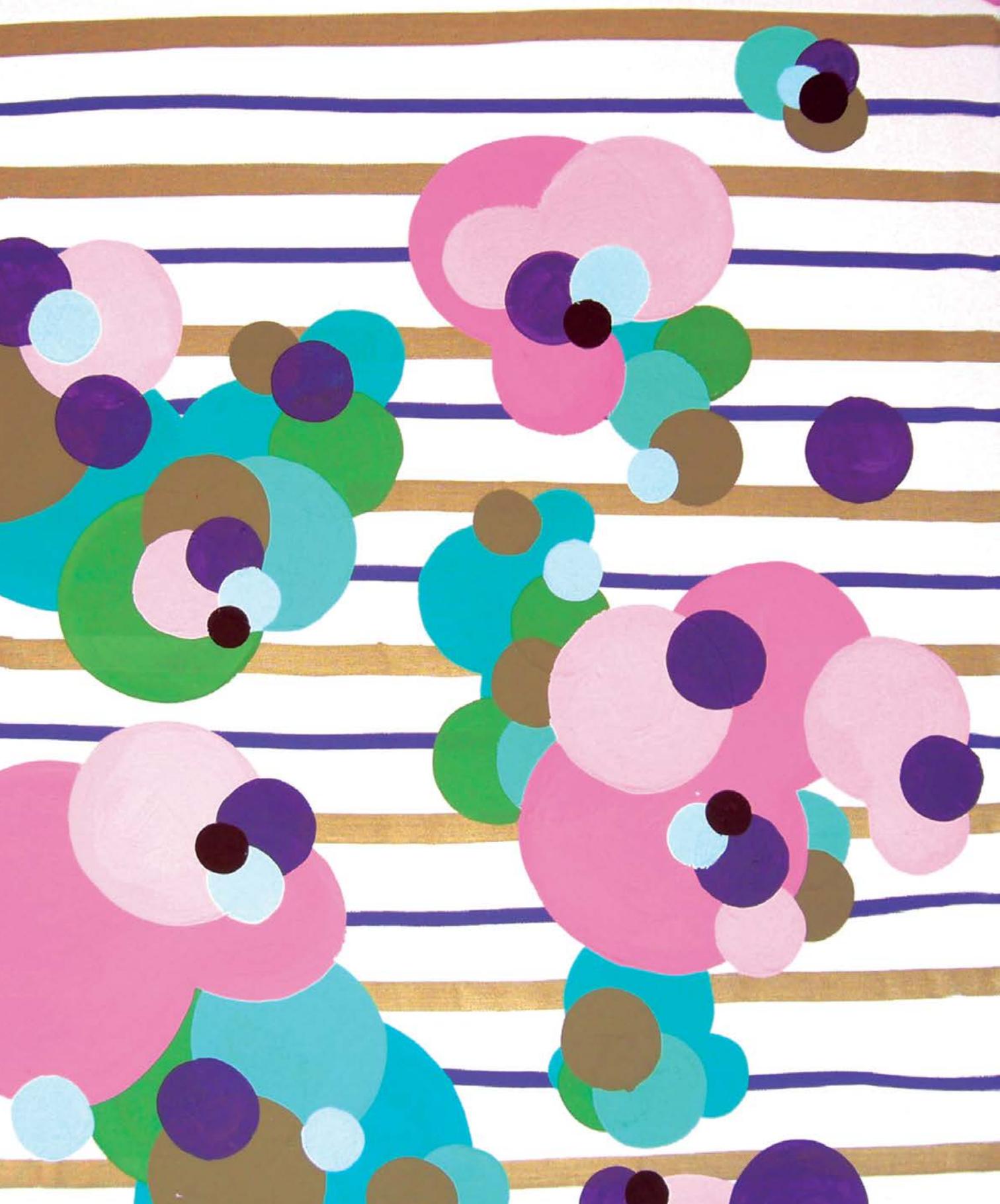
*In ancient times,
painters created
another Nature
never before seen.
Spring thrives
in the deep of winter.
You create, smiling,
the beautiful, useless work.*

*En los tiempos antiguos,
los pintores crearon
otra naturaleza
no vista aún por nadie.
La primavera crece
en medio del invierno.
Tú creas, sonriendo,
la bella obra inútil.*

J . C.-M.

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS [Ciudad Real, 1929] is a poet, art critic, historian, and has been the Spanish translator and essayist at the Generation for half a century. He was awarded the National Prize for Poetry in 2005, for his book of poems *The Gift of Ignorance*.

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS [Ciudad Real, 1929] es poeta, crítico de arte, historiador, traductor y ensayista español de la Generación de la segunda mitad del siglo XX. En 2005 recibió el Premio Nacional de Poesía por su libro de poemas *El don de la ignorancia*.



pedro paricio

MISS ROSEN

"I DON'T USUALLY SPEAK ABOUT THINGS THAT ARE TRUE AND important to me very often," reveals Pedro Paricio. "When I was younger, I talked about myself all the time until I discovered that people prefer to speak about themselves. It was then that I stopped speaking and started listening. It is much better this way." Born January 16, 1982 in the Canary Islands, an archipelago of seven islands of volcanic origin in the Atlantic Ocean off the northwest coast of Africa, Paricio was raised in La Orotava, a little village in the valley on the island of Tenerife (home to the Teide, the highest mountain in Spain). Though its 35,000 inhabitants may seem small by metropolitan standards, it is one of the largest villages on the island. While technology has provided a means for advancement, daily life is deeply rooted in the local traditions of the past. "I always say we are closer to Venezuela than we are to the rest of Spain," Paricio observes. "I don't think of myself as Spanish. I always think of myself as a Canarian." For Paricio, life in the Canary Islands is without stress. A tropical paradise, La Orotava offered mountains, beaches, surfing, good food, beautiful people, and relaxation. Less expensive than Barcelona, one does not need to earn a lot of money to live well. On the flipside, La Orotava offers little contemporary culture. "There are always a group of people trying to make new music and art, but there is little or no support from the public," Paricio explains. "Those in my generation who want to experiment must leave the island and travel to Spain or

"NO SUELO HABLAR A MENUDO SOBRE LAS COSAS QUE SON importantes para mí", revela Pedro Paricio. "Antes hablaba sobre mí todo el tiempo hasta que descubrí que la gente prefiere hablar sobre ellos mismos, por eso paré y empecé a escuchar. Es mucho mejor así". Nacido el 16 de Enero de 1982 en las Islas Canarias, Paricio creció en La Orotava, un pequeño pueblo situado en un valle de Tenerife (hogar del Teide, pico más alto de España). Aunque sus 35.000 habitantes pueden parecer pocos para los estándares metropolitanos, es uno de los mayores pueblos de la isla. Si bien la tecnología ha proporcionado un medio para el progreso, la vida cotidiana está profundamente arraigada en las tradiciones locales del pasado. "Siempre digo que en muchos aspectos estamos más cerca de Venezuela que del resto de España", sostiene Paricio. "Yo no pienso en mí como español. Siempre pienso en mí mismo como un canario". El pintor nos asegura que la vida en las islas carece de estrés. Un paraíso tropical con montañas, playas, surf, buena comida y relax. Un lugar mucho más barato que Barcelona y en el que no se necesita mucho para vivir bien. El problema, apunta, es la falta de un circuito cultural contemporáneo: "Una buena parte de los artistas mi generación que quieren experimentar y progresar en cualquier territorio artístico deben dejar la isla para ir a la Península o a Europa". Después de estudiar dos años en la Facultad de Bellas Artes de Tenerife, Pedro Paricio deja su hogar para continuar los estudios en



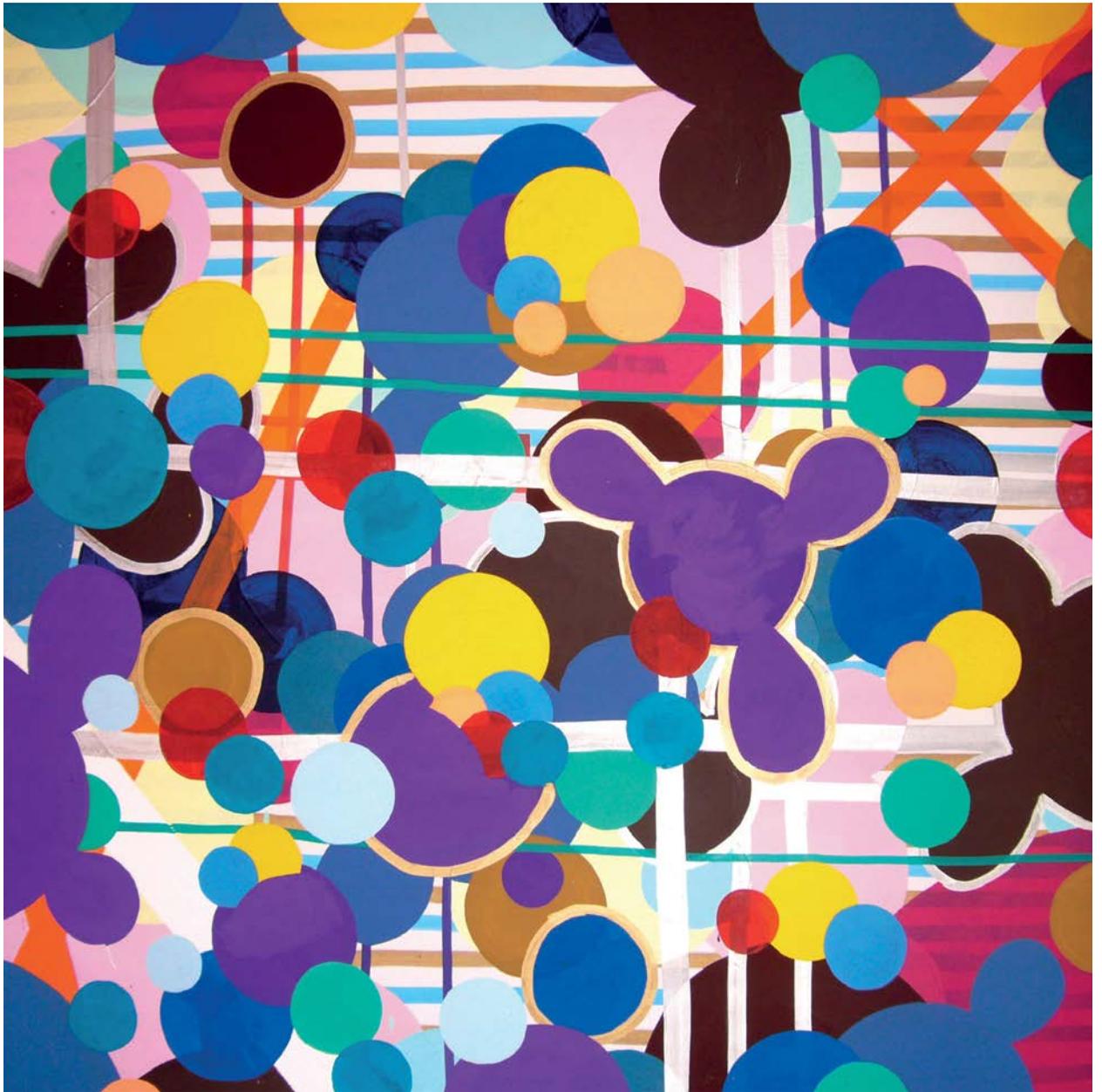
MARARÍA. Serie / series THE CANARY PARADISE, 2008. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / acrylic and mixed media on canvas, 50 x 70 cm



EL IDIOTA / THE IDIOT. Serie / series THE CANARY PARADISE, 2008. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / acrylic and mixed media on canvas, 50 x 70 cm

Europe in order to do so.” After beginning his art studies at the College of Fine Arts in Tenerife, Paricio left the island to study art in Salamanca, an ancient city built during the Roman Empire in the center of Spain. He finished his studies at the University of Barcelona with a degree in Fine Arts in 2006. To support himself as an artist, Paricio has done countless jobs which include delivering pizza, working in a restaurant kitchen, waiting tables at a luxury restaurant, dressing up as a clown for children’s birthday parties, entertaining for Havana Club (the Cuban rum), working in a bookstore, working as a gamekeeper, unloading trucks, assisting photographers, being a curator, journalist, art editor, and advertising salesman... amongst many other things. As an artist, Paricio has worked in sculpture, video, and performance but, as he notes, “ With painting I am

la Facultad de Salamanca, una ciudad antigua construida durante el Imperio Romano en el centro de España. Finalmente en el 2006 se licencia en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Para ganarse la vida como artista, Paricio ha realizado innumerables trabajos, entre ellos repartidor de pizza, pinche de cocina, camarero en un restaurante de lujo, animador de fiestas para niños, animador de fiestas en discotecas para havana Club (ron cubano), vendedor en una librería, guarda forestal, descargador de camiones, montador de infraestructuras para la vuelta ciclista, asistente de fotografía, periodista y comercial. Como artista, durante su formación prueba la escultura, el vídeo y el performance, si bien sostiene que “con la pintura soy totalmente libre. Solo necesito una superficie, pintura y un pincel. No necesito grandes ni caras



EL CHATO, EL DUENDE, EL ARENQUE Y JOSÉ DEL MODE. Serie / series THE CANARY PARADISE, 2007. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / acrylic and mixed media on canvas, 100 x 100 cm

totally free. I only need a white surface, paint, and a brush. I don't need big tools or much money, only my mind and my time. Painting is our oldest art (you may remember our ancestors painting in caves). It is part of our DNA code." Describing his work as *Abstract Street/Pop Art*, Paricio appropriates cultural references to title his paintings,

herramientas, solo mi mente y mi tiempo. La pintura es la más antigua de las artes. ¡Recuerda nuestros ancestros en las cavernas! Es parte de nuestro código genético". Describiendo su trabajo actual como *Abstract Street/Pop Art*, Pedro Paricio se apropia mediante los títulos de referencias culturales, uniendo su trabajo directamente con la

linking his paintings directly to our shared cultural history. For example, he takes Tian Zhuangzhuang's film, "Dao Ma Zei" and translates it into "El Ladrón de Caballos" for one work. "I love this film," Paricio explains, "so I put this title to my painting. You can say that I am a thief of names. I create paintings, not names." An admirer of 20th century masters Joseph Beuys, Andy Warhol, Mark Rothko, and Jean-Michel Basquiat, Paricio also studies the works of Spanish legends Velázquez and Goya. "I want to mix street art with traditional art to show the power of abstract art. I want to combine the ideas of Clement Greenberg with the style of Keith Haring. I love critical theory and art theory so much I had considered becoming a curator rather than a painter. But I need to create, to explain something, and my paintings are the vehicle for that. I love the freedom of abstraction and I love the power of materials and color. But I do not believe abstract art is a new world; it is a world inside the world in which it was born and provides a new vision of the world in which we are all living. It is freedom from the structure of the mind and of the computerized world. We are caught in a system and live together in a comfortable world where we want easy culture. We want only to make beautiful and funny things. But I want to think and develop my mind, to free it from its confines. I want to open the secret door." Paricio describes his painting as the search for a hidden truth beneath the obvious reality we share, a truth to which conventional means will not provide us access. Consider his metaphor of an acid trip: "If you have tested it, you know that the world can change, not just in your eyes but in your mind. When you are on a trip, a car is a car, but you know that it means more than the superficial definition. You realize its symbolism, it's meaning to both the individual and the masses. You know that it means more than you will ever understand and you accept that. And when the trip is finished, the world is not the same place it was when you left".

MISS ROSEN. New Yorker art critic and publisher.

Text edited from the exhibition catalogue that accompanied *The Canary Paradise*, Ikara Shop & Gallery, Barcelona, 2008.

Cultura y la Historia. Por ejemplo, uno de sus cuadros está titulado *El ladrón de caballos*, un film de Tian Zhuangzhuang. "Me encanta esa película" explica, "por eso utilicé el título para el cuadro. Se puede decir que soy un ladrón de nombres. Yo creo cuadros, no nombres". Declarado admirador de muchos maestros del siglo XX como Joseph Beuys, Andy Warhol, Mark Rothko y Jean-Michel Basquiat, también estudia la obra de leyendas españolas como Velázquez y Goya. "Quiero mezclar la calle con el arte tradicional y el arte abstracto. Quiero combinar las ideas de Clement Greenberg con el estilo de Keith Haring. Me apasiona la teoría crítica. Durante un tiempo incluso pensé en formarme como comisario de exposiciones pero finalmente me di cuenta de que necesitaba pintar; era una cuestión vital. Me encanta la libertad de la abstracción. Amo el poder de los materiales y del color, pero no creo que el arte abstracto sea un nuevo mundo, si no un mundo dentro de nuestro mismo mundo, y lo que hace es eso, presentarnos una nueva visión de este mundo en el que vivimos. Un medio de liberar la mente de estructuras en un tiempo computerizado. Podemos escoger un sistema y un mundo comfortable con una cultura fácil, donde sólo haya cosas bonitas y divertidas, pero yo prefiero pensar y desarrollar mi mente y liberar sus confines. Quiero abrir una puerta secreta". Pedro Paricio describe sus pinturas como la búsqueda de una verdad oculta detrás de la realidad evidente, una realidad a la que las convenciones no nos dejan acceder. Una metáfora de un viaje con ácido. "Si lo tomas -afirma el pintor-, el mundo cambia para siempre, no en tus ojos pero sí en tu mente. Cuando estás en el viaje, un coche es un coche pero a la vez tú sabes que es algo más que su definición, superficial y convencional. Te das cuenta de que hay algo más que nunca entenderás y lo aceptas. Y cuando todo termina, el mundo no es el mismo lugar que dejaste".

MISS ROSEN. Crítica de arte y editora neoyorkina.

Texto editado del catálogo de la exposición de PEDRO PARICIO, *The Canary Paradise*, Ikara Shop & Gallery, Barcelona, 2008.



JOHAN CRUYFF. Serie / series *THE CANARY PARADISE*, 2007. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / acrylic and mixed media on canvas, 59,5 x 50 cm



the theatre of painting
words for pedro paricio

el teatro de la pintura
palabras para pedro paricio

JUAN MANUEL BONET

PEDRO PARICIO WAS BORN EXACTLY 30 YEARS AGO IN LA OROTAVA (Tenerife), a town with an eighteenth-century feel to it, thanks to its marvellous Botanical Gardens. He is one of the most outstanding painters of the new millennium, which began just as he reached adulthood. In the year Paricio was born, the first ARCO International Contemporary Art Fair opened in Madrid, the ruling Union of the Democratic Centre spiralled into decline and Felipe González's Spanish Socialist Workers' Party won the general election. Meanwhile the Juan March Foundation presented, in triumphant succession, exhibitions of the paintings of Piet Mondrian, Robert and Sonia Delaunay and the *Merz* world of Kurt Schwitters. Within the artistic establishment, María Blanchard, Salvador Dalí and Wifredo Lam had retrospectives at the Spanish Museum of Contemporary Art (MEAC) one year after that institution's major Picasso retrospective, which also travelled to Barcelona in 1982. The Pablo Ruiz Picasso cultural centre in Madrid held a retrospective for Xavier Valls; the Prado focused on Bartolomé Murillo and still lifes by Luis Meléndez; and a 25-year-old artist called Miquel Barceló exhibited at the Kassel Documenta, which was about to launch him to international fame. In the cultural sphere, and most particularly in the visual arts, Spain was making up for lost time. During the second half of the 1980s, this was exemplified by the founding of such museums as the Reina Sofía (which replaced MEAC) in Madrid, the Valencian Institute of Modern Art (IVAM) in Valencia, and

PEDRO PARICIO, NACIDO EN LA LOCALIDAD TENERFEÑA Y DIECIOCHESCA –por su maravilloso Jardín Botánico– de La Orotava hace exactamente treinta años, es uno de los pintores relevantes de este nuevo milenio que empezó justo cuando él alcanzaba la mayoría de edad. El año en que nació, abría sus puertas en Madrid la primera feria ARCO; la UCD entraba en barrena y Felipe González ganaba para el PSOE las elecciones generales; la Fundación Juan March enseñaba, en sucesión triunfal, la pintura de Piet Mondrian y la del matrimonio Delaunay y el universo “Merz” de Kurt Schwitters; en el terreno oficial María Blanchard, Salvador Dalí y Wifredo Lam eran objeto de retrospectivas en el MEAC, donde el año anterior había tenido lugar la grande de Picasso, retrospectiva que aquel 1982 visitaba Barcelona, y Xavier Valls celebraba una en las madrileñas Salas Pablo Ruiz Picasso, y el Prado revisaba a Murillo, y los bodegones de Luis Meléndez; y un pintor de veinticinco años, Miquel Barceló, participaba en la Documenta de Kassel que iba a propulsarlo a la fama internacional... España recuperaba, también en materia de cultura, y más específicamente de artes plásticas, el tiempo perdido, algo que durante la segunda mitad de aquella década simbolizaría sobre todo la apertura de museos como el Reina Sofía en Madrid –que sustituía al citado MEAC–, el IVAM en Valencia, el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, el sueño tricontinental de Martín Chirino, y un museo clave para la moderna cultura canaria,

the Atlantic Centre of Modern Art (CAAM) in Las Palmas – this last the tri-continental dream of Martín Chirino, which would play a key role in the modern cultural life of the Canary Islands. It would be another two decades before the emergence of a rival, in the form of the Tenerife Arts Space (TEA) in Santa Cruz.

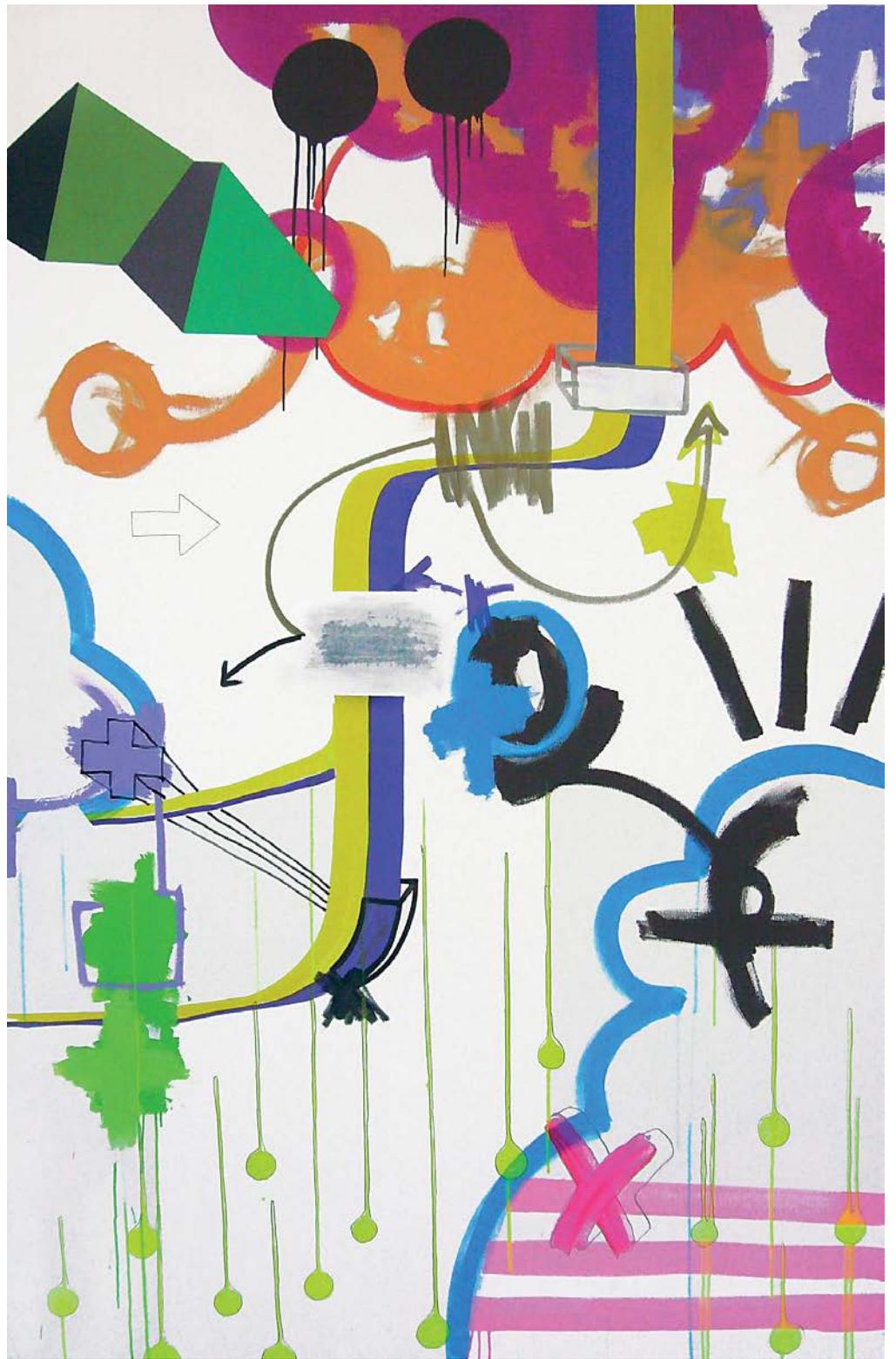
Between the late 1990s and the early years of the new millennium, Paricio trained successively in La Laguna, Salamanca and Barcelona, reaching the last of these in 2004 and graduating from the Faculty of Fine Arts there two years later. Initially, he was torn between art and architecture, and additionally he was attracted at times to the idea of curating. During his early years on the Spanish mainland, in order to make ends meet, Paricio combined this artistic deliberation with a wide variety of jobs, including entertaining at children's parties as a clown. His first solo exhibition was held in 2006 at the Espacio Joven in Salamanca. Four years earlier, in the same city, he had witnessed the opening of the contemporary art centre Domus Artium 2002 (DA2), and in 2004 he took part in a group exhibition there entitled *No lo llames performance* (*Don't Call it Performance*). At the time, he was still finding his way, working in sculpture, installation and video. Soon afterwards, however, he changed direction, as he explained in an article: "At university, I favoured artists whom I began to reject when painting became my sole medium. Theory was asphyxiating painting, and a strange sense of aggression compelled me to act in this way."

It was in 2008 that Paricio, then based in Barcelona, first came to my notice, thanks to the Valencian art dealer Basilio Muro, whose gallery stands virtually in the shadow of Valencia's famous Micalet belfry. Muro has always had a good eye for a painting. Although he normally exhibits artists from the Spanish Parisian school – like Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Ismael González de la Serna, Ginés Parra, Francisco Riba-Rovira and Jacinto Salvadó – in this case he skilfully identified an emerging talent and set his sights on him. I thought that the work he showed me was fantastic, and he had no difficulty in persuading me to write a preface for a catalogue he published the following

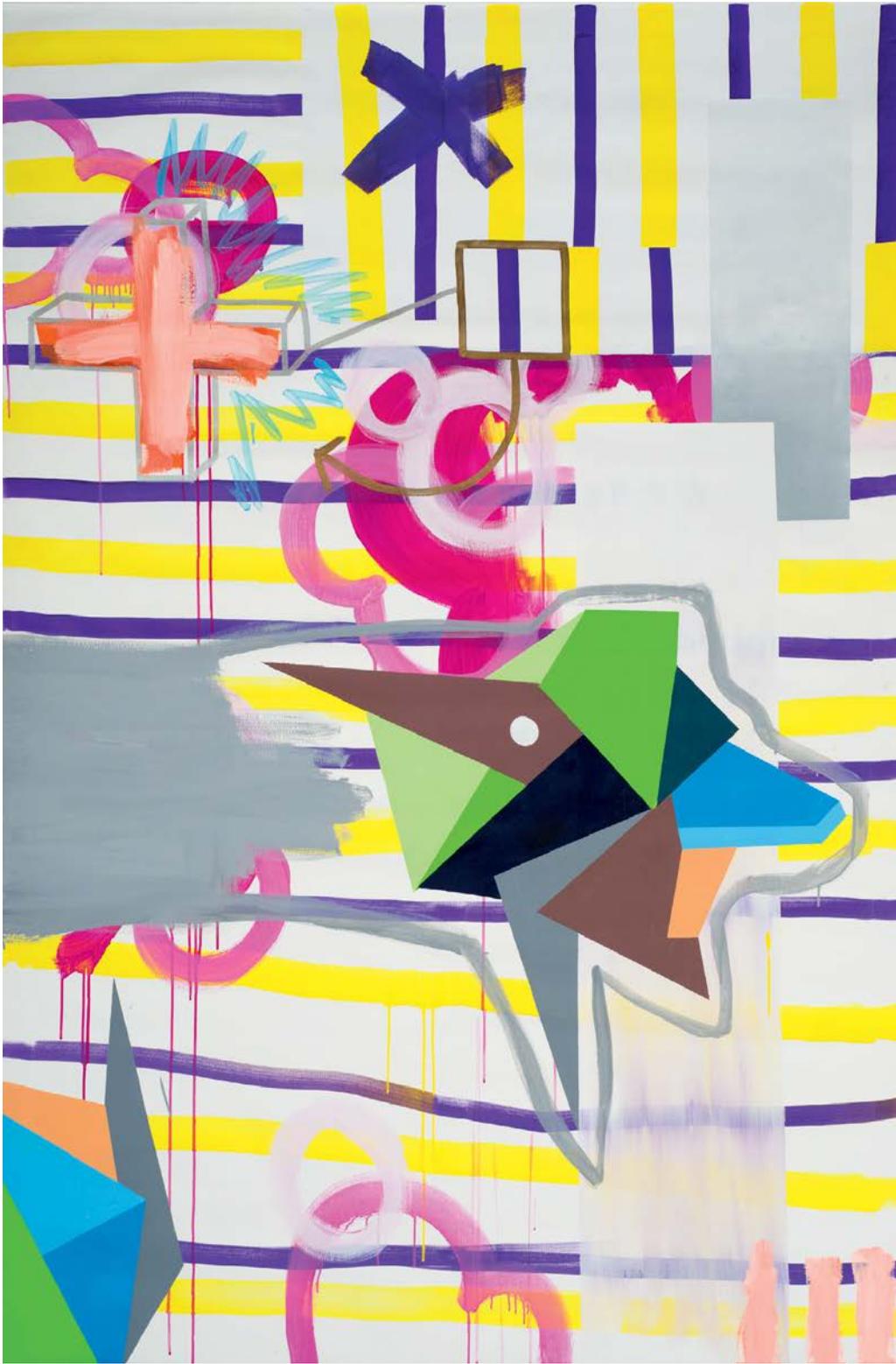
que sólo dos décadas más tarde encontraría un rival en el TEA de Santa Cruz de Tenerife...

La Laguna, Salamanca, Barcelona... Estos fueron, entre el final de los años noventa, y los primeros del nuevo milenio –a la capital catalana llegó en 2004, licenciándose en su Facultad de Bellas Artes, dos años más tarde–, los sucesivos lugares de la formación de Paricio, que muy en el arranque dudó entre esta vocación, y la arquitectura, y que también sintió por momentos la tentación de convertirse en comisario, y que en sus primeros tiempos peninsulares compaginó estas cavilaciones artísticas, con los más variados trabajos alimenticios, incluido el de payaso para fiestas infantiles. Su primera individual tuvo lugar en 2006, en el Espacio Joven de Salamanca, ciudad en la cual había sido testigo de la apertura en 2002 del DA2, donde dos años después, en una época en que todavía se buscaba del lado de la escultura, de la instalación y del vídeo, participó en la colectiva *No lo llames performance*. Pero pronto dio marcha atrás, como él mismo lo ha explicado en un texto: "En la universidad sentía predilección por artistas que empecé a rechazar al tomar la pintura como único medio. Las corrientes teóricas desahucian a la pintura y esta extraña sensación de agresión me hizo actuar así". Fue en 2008 cuando tuve primera noticia de la existencia de este pintor ya por aquel entonces barcelonés. El mensajero fue el "marchand" valenciano Basilio Muro, con galería casi a la sombra del Micalet, y persona que ha tenido siempre buen olfato para la buena pintura. Aunque normalmente lo que expone son nombres de nuestra Escuela de París como Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Ismael González de la Serna, Ginés Parra, Francisco Riba-Rovira o Jacinto Salvadó, en este caso supo percibir la frescura de un emergente, por el cual apostó. Me parecieron estupendas las cosas que me enseñó, por lo que no le fue difícil convencerme de prologar el catálogo que editó al año siguiente, con motivo de la individual que le dedicó al pintor, que aquel mismo 2009 celebraba otra en la Seyhoun Gallery de Los Angeles.

La primera etapa de la pintura de Paricio está documentada en su modesto primer catálogo, con texto de la influyente



CHRIS SHARMA. Serie / series *THE CANARY PARADISE*, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 195 x 130 cm



HACIA RUTAS SALVAJES / INTO THE WILD. Serie / series THE CANARY PARADISE, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 195 x 130 cm

year for the solo exhibition he held for Paricio. That same year, in 2009, the artist went on to have another one-man show, at the Seyhoun Gallery in Los Angeles.

Paricio's initial phase as an artist is documented in the modest first catalogue for his solo exhibition *The Canary Paradise*, featuring an article by the influential New York critic and publisher Miss [Sara] Rosen. Held in 2008, the exhibition by "Pedro Paricio a.k.a. Don Pedro" took place in a rather atypical setting: Ikara, a Barcelona skateboard shop, on whose walls he painted a mural. Despite their overarching abstraction, his paintings of this period were influenced by the figuration of street art (Rosen cites Paricio's description of his own style as 'abstract street/Pop Art'). Also evident are traces of popular culture, including comics, graffiti, rap and even psychedelia. The paintings stand out because of their energy and scattered, explosive qualities, sometimes reminiscent of Öyvind Fahlström or Gianfranco Baruchello (two names I quoted in my preface the following year, alongside those of Gerhard Richter, the Brazilian Beatriz Milhazes and Spaniards Luis Gordillo and Juan Uslé). Paricio's paintings were fragmentary, sometimes chaotic, invariably dynamic and almost always dizzying, with a dense graphic quality (there were also numerous drawings which constituted works in their own right). They were colourful too, combining constructive and gestural elements. In the words of the artist back then, it was a style of painting that attempted to reconcile Clement Greenberg with Keith Haring; in respect of the latter it clearly reflected the influence of urban art and, specifically, Jean-Michel Basquiat.

Multifarious titles graced the paintings. Paricio's series 'The Canary Paradise' includes works from 2007 titled *Zoo*, *Platoon* and *A Confederacy of Dunces*¹, *The Dharma Bums* (named after a novel by Jack Kerouac), *El Capullo de Jerez*², *The Miracle of Candéal* (after the film by Fernando Trueba set in Bahía, Brazil) and *Johan Cruyff*³; there is even a 2008 work titled *Karl*

crítica y editora neoyorquina "Miss Rosen", Sara Rosen: el de su individual *The Canary Paradise*, firmada "Pedro Paricio a.k.a. Don Pedro", y celebrada en 2008, en un lugar tan atípico como Ikara, una tienda barcelonesa de "skate", en las paredes de la cual realizó una "wall painting". Ordenada en clave abstracta, es pintura que refleja contaminaciones figurativas, callejeras (de "Abstract/Street pop art" calificaba él mismo su estilo, en frase recogida por Miss Rosen), demóticas (comic, graffiti, rap), sicodélicas incluso. Pintura energética, estallada, dispersa -reminiscencias a veces de Öyvind Fahlström o de Gianfranco Baruchello, dos nombres que aduzco en mi texto del año siguiente, al igual que el de Gerhard Richter, el de la brasileña Beatriz Milhazes, o los de nuestros Luis Gordillo y Juan Uslé-, fragmentaria, caótica por momentos, dinámica siempre, vertiginosa casi siempre, de alta densidad dibujística -hay también numerosos dibujos exentos- y cromática, en la cual se mezclan los elementos constructivos y los gestuales. Pintura, por decirlo con palabras de aquel entonces del propio protagonista de esta aventura, que intentaba conciliar a Clement Greenberg con Keith Haring, y a este último respecto está claro el contagio del arte urbano, y en concreto de Jean-Michel Basquiat... Pintura con títulos variopintos, y así dentro del ciclo *The Canary Paradise*, en 2006 hay un *Zoo* y un *Platoon*, y luego en 2007, un cuadro que lleva por título *La conjura de los necios*¹ y otro *The Dharma Bums* (por la novela homónima de Jack Kerouac), y otro *El Capullo de Jerez*² y otro *El milagro de Candéal* (por la película bahiana de Fernando Trueba) y otro... *Johan Cruyff*³, y en 2008 hay hasta un... *Karl Popper*⁴, y está además *In the Mood for Love*⁵, y lo cierto es que no me extraña que el pintor sea sensible al cromatismo tan especial de Wong Kar-Wai, y por mi parte anoto la presencia en la banda sonora (y en el título de la película) de Bryan Ferry, un recuerdo de mi juventud, y un músico al cual escuché en directo en el campo del Moscardó, precisamente el año del nacimiento de Paricio...

¹ Referring to the novel by JOHN KENNEDY TOOLE.

² The stage name of flamenco singer MIGUEL FLORES QUIRÓS.

³ A retired Dutch footballer.

¹ En referencia a la novela de JOHN KENNEDY TOOLE.

² Apodo del cantaor MIGUEL FLORES QUIRÓS.

³ Exfutbolista holandés.

⁴ KARL POPPER fue uno de los más célebres filósofos y teóricos científicos del siglo XX.

⁵ En referencia a la película dirigida por WONG KAR-WAI en 2000.



DUNE. Serie / series *DESTRUCTURES*, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 80 x 80 cm



MOTORITO / LITTLE MOTORBIKE. Serie / series DESTRUCTURES, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 81,5 x 100 cm



BLACK LODGE. Serie / series DESTRUCTURES, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 80 x 80 cm

Popper⁴ and another called *In the Mood for Love*⁵. Paricio's sensitivity to Wong Kar-wai's distinctive use of colour does not come as a surprise. Personally, I register the presence on the soundtrack (and in the film's title lyrics) of Bryan Ferry – a singer so evocative of my younger days and one of the musicians I heard when he performed live at Madrid's Moscardó football stadium in the year Paricio was born.

Subsequent paintings, made in 2008 and 2009 and grouped under the title 'Destructures', feature references to science-fiction novels and to *The Sopranos*. There are also witty names like *Little Motorbike*, one of the most powerful works; *Atomic Ice Cream*, which carries echoes of Gordillo in the 1970s;⁶ and *Steam Cleaner* (2010). These are the paintings of an intelligent person: a prolific reader of such authors as Greenberg and a substantial amount of poetry as well. This is someone who listens to a range of music (indeed, in 2011 Tomás Paredes⁷ wrote an article about him in *Tendencias en*

⁴ KARL POPPER was one of the most celebrated scientific philosophers of the twentieth century.

⁵ Referring to a film from the year 2000 directed by WONG KAR-WAI.

⁶ LUIS GORDILLO (b. 1934) is a Spanish artist known for his experimentation; during the 1970s his paintings were colourful and ironic.

⁷ Presidente of the Madrid Association of Art Critics.

Entre las obras siguientes, agrupadas bajo el título *Destructures*, de 2008-2009, referencia a novelas de ciencia ficción o a *The Sopranos*, aunque también hay algún título gracioso, como *Motorito*, que corresponde a una de las obras más potentes, o *Helado atómico*, que “suenan” al Gordillo “seventies”⁶, o ya en 2010, *Vaporeta*. Pintura de alguien inteligente, que lee mucho –Greenberg, sí, o cosas parecidas, pero también bastante poesía–, que escucha mucha música –feliz título de un artículo que le dedicó en 2011 Tomás Paredes⁷ en *Tendencias en el mercado del arte*: “El rap cromático de Pedrito Paricio”–, que maneja mucho internet y tiene un ciclo de cuadros titulado *Digital Painting*, que escribe, y bien, tanto sobre el trabajo propio, como sobre el ajeno...

En 2008 Paricio había pintado un cuadro titulado *This is England*. Cuadro que marcaba un camino mental hacia Londres, camino que no tardaría en precisarse. 2010 fue en ese sentido un año clave en su trayectoria, pues fue entonces cuando Simón Quintero, ojo avizor y miembro del equipo de la Halcyon Gallery de Londres, detectó su trabajo, hablándole del mismo a Paul Green, presidente de la misma, que resolvió de inmediato contratar al canario. Esta importante sala del céntrico y elitista barrio de Mayfair le dedicaría aquel mismo año una individual, titulada *Master Painters*, y presentada en su anejo de Bruton Street. A finales de este mismo año la galería va a revalidar el compromiso que los une, pero esta vez ofreciéndole su impresionante sede central de New Bond Street. Cabe imaginar para esa segunda muestra en relativamente poco tiempo, una repercusión todavía mayor de la que tuvo la primera, que trajo consigo la incorporación de piezas del pintor a diversas colecciones de primer nivel tanto británicas como no-británicas, y que coincidió con su inclusión en el libro *100 New Artists*, de Francesca Gavin, autora de uno de los dos prólogos del catálogo de la exposición, siendo el otro del citado Tomás Paredes. En *100 New Artists*, Paricio no es el único español incluido –están también Guillermo Caivano, Jacobo Castellano, Eli Cortiñas, Nuria Fuster, Regina de Miguel, Antía Moure, Catalina

⁶ LUIS GORDILLO (Sevilla, 1934) es conocido por su experimentación; sus pinturas de los años 70 destacan por estar llenas de color e ironía.

⁷ Presidente de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte.



VAPORETA / STEAM CLEANER. Serie / series LOOKS LIKE, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 100 x 90 cm



ORO Y PLATA Y MALA PATA / UNLUCKY GOLD AND SILVER. Serie / series LOOKS LIKE, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 65 x 75 cm

el mercado del arte under the title ‘Pedrito Paricio’s Chromatic Rap’), who uses the Internet extensively (hence his ‘Digital Painting’ series) and who writes, about both his own work and that of other people.

In 2008, Paricio painted a picture called *This is England*. It plotted a mental journey to London that would soon be realised in reality. In this respect, 2010 was a key year in his career, for it was then that Paricio’s work came to the notice of London’s Halcyon Gallery. The following year this important gallery, in central London’s elite Mayfair, dedicated a solo exhibition at its Bruton Street premises to Paricio under the title *Master Painters*. In 2012 Halcyon offered the artist an exhibition at its impressive gallery in New Bond Street. As one might expect, that second exhibition in a relatively short space of time made an even greater impact than the first, and various paintings were acquired for leading collections in Britain and internationally. It coincided with Paricio’s inclusion in the book *100 New Artists* by Francesca Gavin, the author of one of the two prefaces to the exhibition catalogue (the other was by Tomás Paredes). Paricio was not the only Spaniard to feature in *100 New Artists*; it also includes Guillermo Caivano, Jacobo Castellano, Eli Cortiñas, Nuria Fuster, Regina de Miguel, Antía Moure, Catalina Obrador, Amalia Pica and Aleix Plademunt. I take a close interest in several of these artists, particularly Fuster, De Miguel and Plademunt (the photographer of *Dubailand*). I really like Gavin’s striking yet minimalist cover (the book is not minimalist in the least, but it does aim to be striking). The whole surface is occupied by an anti-manifiesto, anti “-ism” statement: “Despite moments of clarity, there is no ‘ism’ in this book”.

Three years after meeting Muro in Calle Corretgeria in Valencia, I find myself again writing about Paricio. It is on the occasion of his first Spanish solo show at a public exhibition centre – a show that I am curating, which is to be held in one of Seville’s municipal buildings, the Casino de la Exposición.⁸ This extraordinary Neo-Baroque building, set around a circular exhibition space and built, as its name suggests, for

Obrador, Amalia Pica, y Aleix Plademunt, a varios de los cuales sigo con interés, especialmente a Nuria Fuster, Regina de Miguel y a Plademunt, el fotógrafo de *Dubailand...*-, y cuya cubierta minimalista –el libro no lo es en absoluto– a la vez que impactante –el libro pretende serlo–, me gusta, con ese manifiesto anti-manifiesto, anti-ismos, ocupando enteramente su superficie: “Despite moments of clarity, there is no ‘ism’ in this book”.

Tres años después de aquella cita valenciana de la calle Corretgeria, me encuentro de nuevo escribiendo sobre Paricio, con ocasión de su primera individual institucional española, que he comisariado, y que va a tener por marco un espacio municipal sevillano, el Casino de la Exposición⁸, un singularísimo edificio neo-barroco organizado en torno a un espacio central circular; edificio construido, como su nombre indica, para la Exposición Hispanoamericana de 1929, y obra del arquitecto castellanense Vicente Traver, activo en la Sevilla de aquella época. En la aludida sala central, los cuadros recientes del pintor tendrán que librar, sobre los correspondientes paneles centrales, ortogonalmente ordenados, un duro combate contra el espacio circular y las columnas y la no precisamente sencilla ornamentación de las paredes. Precediéndolos, un puñado de los anteriores, ubicados en la sala –esta, ortogonal, y más “silenciosa”– que alberga una bonita institución municipal hispalense de reciente creación, La Casa de los Poetas.

En cubierta de este catálogo va, como el lector ha podido comprobarlo, un cuadro de casi dos metros y medio de alto por casi uno y medio de ancho, que en el interior de la sala no es el primero con el cual se topa el visitante, pero que es uno de los más estratégicamente colocados: *Puppet*, es decir, *La marioneta*. Cuadro absolutamente fantástico, definitivo, inspirado en el singular universo de un artista norteamericano contemporáneo, el siempre muy teatral Robert Longo. Cuadro que cuando lo descubrí me llevó al título y a las páginas de un precioso libro romántico que yo acababa de comprar en el Rastro madrileño, *I Puppazzi* (1866), obra de Louis Lemercier de Neu-

⁸ This article was written for the exhibition catalogue that accompanied *The Theatre of Painting* [2012].

⁸ Este texto fue escrito para el catálogo de la exposición *El teatro de la pintura*.



MARIONETA / PUPPET. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 244 x 152 cm



MARIONETA II / PUPPET II. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 244 x 152 cm

the 1929 Hispano-American Expo, was designed by the architect Vicente Traver, who came from Castellón de la Plana and was professionally active in Seville at the time. Paricio's latest paintings, hung on central panels and arranged at right angles to one another, will have to contend with the circular space of the building's central gallery, its columns and its rather ornate décor. Before reaching this area, viewers pass a group of earlier works exhibited in the less flamboyant rectangular room that is home to a delightful new Seville institution, La Casa de los Poetas (The House of Poets).

On the cover of the exhibition catalogue is *Puppet*, a painting almost 2.5 metres high and 1.5 metres wide. It is not the first work that visitors come across in the gallery, but it is one of the most strategically placed. When I discovered this fantastic, compelling image, inspired by the distinctive visual world of Robert Longo – a contemporary North American artist with an unerring sense of the theatrical – it brought to mind both the title and the content of a charming romantic book I had just bought in Madrid's flea market: *I Puppazzi* (1866) by Louis Lemerrier de Neuville, a Paris puppeteer and exponent of Chinese shadow theatre from the mid nineteenth century. It set me thinking about the many puppets in modern art and culture – from Le Théâtre de Séraphin in Aloysius Bertrand's immortal *Gaspard de la nuit*, to the Stridentist⁹ masks and puppets of Germán Cueto and Lola Álvarez Cueto and the wire circus of their friend Alexander Calder, to the shadow plays of Le Chat Noir or Els Quatre Gats. I could mention Alfred Jarry and his collaborative work with Claude Terrasse's Théâtre des Pantins, the glove puppets of Manuel de Falla and Federico García Lorca, and the puppets that Paul Klee made for his son Felix. With all this fresh in my mind, I confess that initially, when it came to a title for the exhibition, I thought about suggesting to Paricio something to do with puppets, but in the end I decided to put forward the idea of the theatre (and, when all is said and done, puppetry is a sub-genre of theatre). The proposal was accepted almost without hesitation; no doubt the artist is the

ville, el creador de ese teatro de marionetas y sombras chinas en el París de mediados del XIX. Y a reflexionar en torno a las muchas marionetas que hay en el arte y la cultura modernos, desde el *Théâtre de Séraphin* en *Gaspard de la nuit*, la inmortal obra de Aloysius Bertrand, hasta las máscaras y marionetas estridentistas⁹ de Germán Cueto y Lola Álvarez Cueto o el circo de alambre de su amigo Alexander Calder, pasando por las sombras chinas de Le Chat Noir o de Els Quatre Gats, por Alfred Jarry y su colaboración con el Théâtre des Pantins de Claude Terrasse, por los Títeres y Cachiporras granadinos de Manuel de Falla y Federico García Lorca, por las marionetas que les confeccionaba Paul Klee a su hijo Felix... Inicialmente debo confesar que con ese recuerdo fresco, a la hora de titular la muestra había pensado proponerle a Paricio ir por ahí, del lado del país de las marionetas, pero finalmente me incliné por sugerirle lo del teatro, del cual la marioneta a la postre no es sino un subgénero. Sugerencia aceptada casi automáticamente, porque sin duda el propio pintor es el primero que sabe que se encuentra en un momento muy teatro, muy guiñol, muy escenificación de las contradicciones, muy *Personae* también, muy máscaras poundianas...

A lo largo de las últimas semanas he viajado sucesivamente a Barcelona para visitar a Paricio en su pequeño pero ordenado estudio-vivienda al pie de Montjuïc, estudio abarrotado de libros, y cuyas paredes lucen, como es frecuente en tales lugares, un estamperío a lo Torreón de Ramón Gómez de la Serna, y en el cual hemos hablado largo y tendido, prosiguiendo luego la grata conversación en un restaurante de la Rambla de Cataluña; y a Londres, donde he visitado las tres sedes de su espaciosa galería, en lo alto de la principal de las cuales he pasado una gratísima mañana conviviendo con calma con parte de los cuadros que ahora se van a ver en Sevilla, y cuyos títulos por cierto hemos decidido dejar en su inglés original. Gracias a estos dos viajes he podido comprobar algo de lo cual ya me había hecho idea a través de reproducciones: que la aventura prosigue, con mayor intensidad que

⁹ The avant-garde movement Stridentism, which arose in 1921 in the aftermath of the Mexican Revolution, used the arts and literature to celebrate modernity while taking an openly political approach to social issues.

⁹ El movimiento vanguardista del *Estridentismo*, que surge en 1921 tras la Revolución Mexicana, utilizó las artes y la literatura para celebrar la modernidad, mientras se llevaba a cabo, abiertamente, un acercamiento político a los temas sociales.



NAUFRAGIO FRENTE AL TEIDE / SHIPWRECK IN FRONT OF THE TEIDE. Serie / series MASTER PAINTERS. 2011. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 150 x 150 cm

first to acknowledge that he is going through an intrinsically theatrical, puppet-inspired phase. This is a period of staged contradictions and assumed *personae*, very much along the lines of Ezra Pound's masks.

Over the past few weeks, I have travelled successively to Barcelona and London, first visiting Paricio in his small but

nunca, y con resultados óptimos. La espléndida promesa se ha convertido en espléndida realidad. Barcelona, Londres, y su isla natal, donde se está instalando un estudio, son hoy los tres vértices del triángulo vital del pintor.

El Teide, monte tutelar de la infancia de Paricio, se convierte en sus manos, en 2011, en una joya diamantina. Seguimos

orderly studio home at the foot of Montjuïc Hill. There he has a studio packed with books and, as is the norm in such places, walls plastered with cuttings and images, much like the journalist Ramón Gómez de la Serna's studio flat. We had long, relaxed meetings there and continued our discussions at a restaurant on Rambla de Catalunya. In London I visited Halcyon's three exhibition spaces, spending a pleasant morning on the upper floor of the main gallery calmly contemplating some of the paintings to be seen in Seville, whose titles we have decided to leave in the original English. Thanks to these two trips, I was able to confirm something that I already suspected from viewing reproductions: that the adventure continues, more passionately than ever and with the best possible results. Paricio's splendid potential has become a splendid reality. Barcelona, London and his native island – where he is setting up a studio – now form three corners of the triangular pattern of his life.

In the hands of Paricio, Mount Teide, which shielded him as he grew up, was transformed in 2011 into a diamantine jewel. We are still in the realm of the “acid, acrylic, luminous, sparkling, progressively beautiful colour” to which I referred in my 2009 preface. Although the painting is one of his smaller works, it is nevertheless one of the most compelling on display here. Its title is *Shipwreck in front of the Teide*, and through this allusion to shipwreck it becomes evident that Paricio is referring to the history of painting; in fact, he is imagining the mountain à la J. M. W. Turner. Having never climbed to its summit, I find myself thinking on paper about a version of Mount Teide after André Breton, the founder of Surrealism. For Breton's trip to Tenerife, prompted by Eduardo Westerdahl and Óscar Domínguez in 1935, bore fruit two years later in the pages of *L'amour fou* (*Mad Love*). As I was completing this article, I was delighted to discover that in 2011, Paricio himself combined references to Surrealism and Romanticism, saying in a statement to a journalist from the Tenerife newspaper *Canarias 7*: ‘It is more a spiritual tribute to Óscar Domínguez and William Turner than a literal one’.

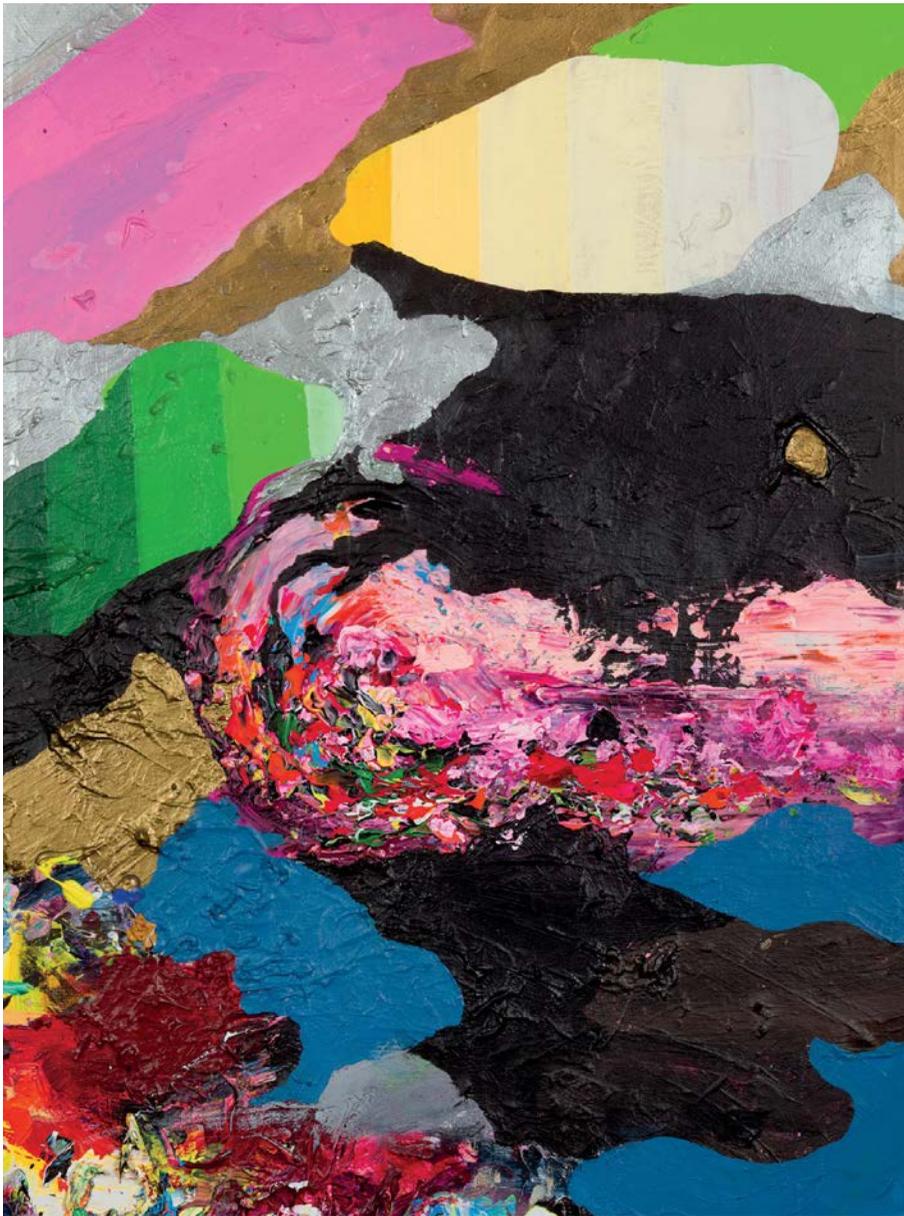
While this element of homage to his native landscape is an important feature of the work on show at the exhibition,

en el ámbito de ese “color ácido, acrílico, luminoso, rutilante, bellísimo por momentos” al cual hago referencia en mi texto de 2009. El cuadro, uno de los de menor formato, y sin embargo uno de los más potentes de los aquí presentes, se titula *Shipwreck in front of the Teide*, y de repente el título alusivo a un naufragio nos lleva a darnos cuenta de que el pintor está haciendo referencia a la historia de la pintura, y de que en realidad se está imaginando un Teide turneriano... Uno, por su parte, que nunca ha ascendido hasta la cumbre, piensa, sobre el papel, en un Teide bretóniano, y en el viaje tinerfeño del fundador del surrealismo, promovido por Eduardo Westerdahl y Óscar Domínguez, acaecido en 1935, y que dos años más tarde encontraría un reflejo en las páginas de *L'amour fou*. Me alegra comprobar por ello, que aquel mismo año 2011, en unas declaraciones a un periodista del diario tinerfeño *Canarias 7* con las cuales me tropezó casi en el momento de cerrar estas líneas, el propio pintor combinaba ambas referencias, la surrealista y la romántica: “Es un homenaje más espiritual que textual a Óscar Domínguez y William Turner”.

Siendo importante la presencia entre los cuadros de esta exposición de este inspirado en el paisaje natal, en la pintura reciente de Paricio lo es más la del propio rostro y la propia silueta e indumentaria, una y otra vez interrogados, sobre todo a lo largo de 2011. Si su admirado René Magritte se disfrazaba de oficinista o de jubilado, en la indumentaria de Paricio, traje negro, corbata y sombrero “idem”, hay que ver una representación del nuevo bohemio. *The Big Painter* reza el título de un soberbio autorretrato, pero evidentemente hay un deje irónico en el título, una amarga ironía de poeta moderno, un poco a lo Jules Laforgue, y luego está *Tradition*, en que el pintor, reivindicador de la misma, a contrapelo del siglo de los ismos –“me voy anticuando”, me decía durante mi visita a su estudio, con su indeleble acento canario–, se fuma un puro entre insular y churchilliano, y ¿qué decir del monumental y deslumbrante tríptico titulado *The Golden Boy: Vision, Soul and Mind*, dos metros y medio de alto por cuatro de ancho, la obra de mayores dimensiones de las seleccionadas en la presente ocasión? Todo esto integra un ciclo de cuadros lógicamente titulado *Diary of an Artist*, ciclo espe-



MANA. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 95 x 70 cm



YUBARTA EN UN PARQUE DE ATRACCIONES / YUBARTA IN AN AMUSEMENT PARK. Serie / series LOOKS LIKE, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 70 x 60 cm



ESTUDIO DE MANCHA SOBRE ALFOMBRA ROJA / *STUDY FOR A STAIN ON RED CARPET*. Serie / series *DIGITAL PAINTING*, 2009. Acrílico sobre lienzo / *acrylic on canvas*, 100 x 73 cm

Paricio's recent paintings are characterised more by portraits of the artist's face, silhouette and clothing, revisited again and again, particularly during 2011. Whereas René Magritte – a painter he enormously admires – disguised himself in paintings as an office worker or pensioner, Paricio's clothes (black jacket, hat and tie) are more representative of the new bohemian. A title like *The Big Painter* suggests a superlative self-portrait, yet a hint of satire is evident, adopting the bitter irony of a modern poet, somewhat like Jules Laforgue. Paricio can be seen smoking a Churchill-cum Canary island cigar in *Tradition*, upholding the concept, reclaiming tradition in the face of this century's predilection for “-ism” (“I'm getting old fashioned”, he told me in his persisting Canary Island accent, on a visit to his studio). And what can one say about the monumental and dazzling triptych *The Golden Boy: Vision, Soul and Mind*? It is the largest work selected on this occasion, standing 2 metres high by 4.5 metres wide. All of these paintings form part of a series quite logically called *Diary of an Artist*. It is a cycle that achieves a particular synthesis, and it includes the much-discussed 2012 painting passed off under the ironic title *Genius Gene* – a heartfelt tribute to the painter's father who, on that remote island, set his son on the pathway to culture.

Just as Barceló set out to devour the contents of the Louvre, incorporating its Grande Galerie into his work when he fulfilled his dream of settling in Paris in the early 1980s, so the hyperactive Paricio has devoted much of these past three years to revisiting art of the past, creating an imaginary museum for his own private use and for formulating his own interpretation of tradition. “Painters”, Paricio has written, “should read, watch films, travel and live, but, above all, they should study their own tradition”. He ties this in with an Ernst Kris¹⁰ phrase cited by the great Ernst Gombrich (whom I interviewed in 1992 for the newspaper *ABC* when he was awarded an honorary degree in Madrid): “Art is not produced in a vacuum ... no artist is uninfluenced by predecessors and models”. In Paricio's case, we have not only a Turner-style shipwreck, but also motifs taken from paintings by Raphael, Diego Velázquez, Michelangelo Merisi

cialmente sintético, con el cual también cabe relacionar un cuadro más reciente (ya de 2012) y asimismo muy bien traído y titulado con ironía, *Genius Gene*, sentido homenaje a la figura del padre, que allá en la isla lejana, le puso al hijo sobre el camino de las cosas de la cultura.

Del mismo modo que Barceló, cuando a comienzos de los años ochenta realizó el sueño de instalarse en París, se puso a devorar el Louvre, cuya Grande Galerie pasó a su pintura, el hiperactivo Paricio, estos últimos tres años, ha dedicado buena parte de su empeño a visitar el arte del pasado, a componerse un museo imaginario de uso privado, a construir su propia lectura de la tradición. “El pintor –ha escrito Paricio– debe leer, ver cine, viajar y vivir, pero sobre todo estudiar su propia tradición”, y luego enlaza con una frase de Ernst Kris¹⁰ citada por el gran Ernst Gombrich –al cual por mi parte entrevisté para *ABC* en 1992 cuando su *honoris causa* madrileño–, frase según la cual “el arte no se produce en un espacio vacío, (...) ningún artista es independiente de predecesores y modelos”. Así vemos a Paricio enfrentarse no sólo al antes aludido naufragio turneriano, sino también a motivos extraídos de cuadros de Rafael, Velázquez, Caravaggio, Rembrandt, Constable, Gustav Klimt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, el Kazimir Malevich del retorno final a la figuración (*Canarian Painter in Russian Landscape*), Joan Miró, René Magritte, Grant Wood, Edward Hopper, Lucian Freud, Mark Rothko, Joseph Beuys el chamán, Alex Katz, Andy Warhol, Gerhard Richter el metamórfico, John Baldessari, Martin Kippenberger, o un Francis Bacon con el cual se siente especialmente identificado. Universo el del irlandés, tan excesivo y que aquí tanto interesó, por ejemplo, en los años sesenta, primero al sevillano Luis Gordillo, y luego a sus discípulos, entre ellos Carlos Alcolea. Universo de alguien obsesionado –como ahora lo está Paricio– por apropiarse de la tradición, y ahí resulta inevitable referirse a las variaciones baconianas sobre el retrato del papa Inocencio X por Velázquez, la joya del Palazzo Doria Pamphilj de Roma. Me parece especialmente afortunado el luminoso *Estudio según Francis Bacon IV* (2009), de dominante rosa.

¹⁰ ERNST KRIS (1900–1957) was an American psychoanalyst and art historian.

¹⁰ ERNST KRIS (1900–1957) psicoanalista e historiador del arte norteamericano



AUTORRETRATO DESPUÉS DE FRANCIS BACON nº 5 / SELF-PORTRAIT AFTER FRANCIS BACON nº 5. Serie / series AFTER FRANCIS BACON, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 195 x 130 cm

da Caravaggio, Rembrandt van Rijn, John Constable, Gustav Klimt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Kazimir Malevich in his final return to figuration (see Paricio's *Canarian Painter in Russian Landscape*), Joan Miró, René Magritte, Grant Wood, Edward Hopper, Lucian Freud, Mark Rothko, the shaman Joseph Beuys, Alex Katz, Andy Warhol, the metamorphic Gerhard Richter, John Baldessari, Martin Kippenberger and, lastly, Francis Bacon, for whom he feels a particular affinity. The Irishman's imagination was so over the top, sparking off such interest in Spain, especially in the 1960s. First it fascinated the Seville painter Gordillo and then his disciples, among them Carlos Alcolea. It is the vision of someone obsessed with appropriating tradition, as is Paricio. Thus I must inevitably refer to Bacon's variations of Velázquez's portrait of Pope Innocent X, the jewel of Rome's Doria Pamphilj Palace. I especially like Paricio's luminous *Study after Francis Bacon IV* (2009), with its dominant use of pink.

Clearly Picasso and Miró could hardly fail to attract Paricio's attention. He reinterprets a famous image of a horse and boy from Picasso's Rose Period and a Miró painting of a staircase and moon. Nevertheless, I cannot find much in common on the formal level between Paricio and these illustrious predecessors. To my mind, the influence is more a conceptual one, inspired by Picasso's exemplary capacity to feed ravenously on all the art of the past – revisiting, for instance, Velázquez and his *Meninas* (*Maids of Honour*), Eugène Delacroix and his *Algerians*, and Edouard Manet and his *Déjeuner sur l'herbe* (*Luncheon on the Grass*). In Miró he sees the capacity to create a version of a Dutch seventeenth-century interior from a postcard, shortly before slipping into Surrealist mode to declare a desire to murder painting. Moreover, in both Picasso's and Miró's work, all this is done with a great deal of humour, which can equally be said of their successor. His admiration for certain Pop artists – including members of Spain's Equipo Crónica,¹¹ whom he has cited in interviews – is no coincidence.

¹¹ A collective of six artists, the CHRONIC TEAM (1964–1981) used the medium of Pop Art to express social concerns, criticise politics and question art history.

Evidentemente Picasso y Miró son pintores que no podían no llamar la atención de Paricio, que se ha aproximado a un célebre cuadro del período rosa del primero con caballo y muchacho, y a otro del segundo con escalera y luna. Y sin embargo no encuentro demasiados puntos en común, en lo formal, entre la pintura del canario, y la de estos ilustres predecesores. A mi modo de ver el contagio es más bien de carácter conceptual: esa ejemplar capacidad de Picasso, auténtico glotón, para alimentarse de todo el arte del pasado, revisitando por ejemplo a Velázquez y sus *Meninas*, a Eugène Delacroix y sus argelinas, a Édouard Manet y su *Déjeuner sur l'herbe*, y esa capacidad de Miró para versionear, a partir de una postal, un interior holandés del siglo XVII, poco antes por cierto de decretar, en clave surrealista, el asesinato de la pintura. En ambos, tanto en Picasso como en Miró, todo esto se produce por lo demás con muchísimo humor de por medio, algo que también cabe decir de su sucesor, no en vano admirador de algunos pintores “pop”, incluido nuestro Equipo Crónica¹¹, al cual ha citado en alguna entrevista.

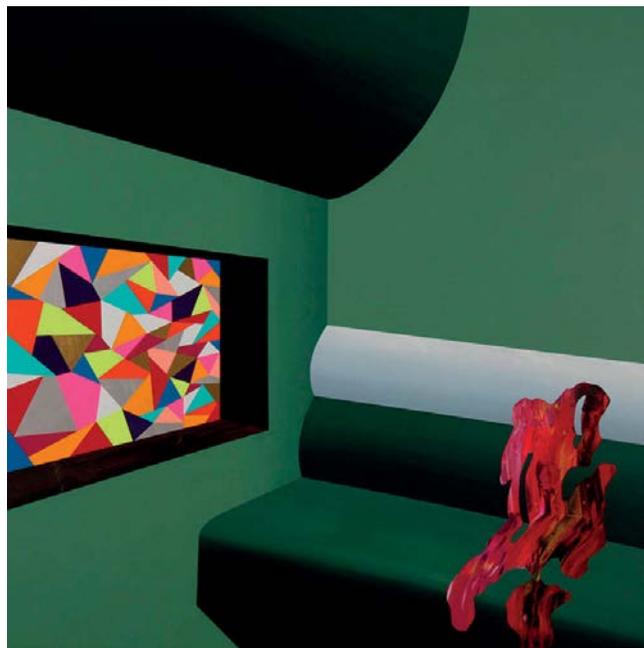
La mirada de Paricio sobre la pintura norteamericana se concentra hoy en Grant Wood y su rígido *American Gothic*, divertidamente convertido, por la vía una vez más del autorretrato, en un risueño *Canarian Gothic*; en el metafísico Hopper, que expresó como nadie la vida de aquel gran país, y de cuyo retrato de mujer en un tren, se apropia el benjamín, colocándose en el lugar de la heroína en su esplendente *Study for a Self Portrait in High Speed Train*; y en mi admirado amigo Alex Katz, al cual por cierto siempre he contemplado como el Hopper de nuestro tiempo. Está claro que aunque como hemos visto Paricio haya sido lector de Greenberg y aunque mantenga intacto el interés por algunos de los abstractos que aquél defendió y muy especialmente por Rothko –qué interesantes las dos versiones de *Study after Mark Rothko's Beige, Yellow and Purple* (2009)–, esa es la tradición figurativa norteamericana de la cual se reclama, con la cual se mide... Me gusta especialmente *The Swimmer II* (2011), su pequeño pero intenso cuadro inspi-

¹¹ El colectivo de seis artistas de Equipo Crónica hizo uso de la técnica del pop art para expresar la conciencia social, criticar la política y cuestionar la historia del arte.

Paricio's review of North American painting concentrates now both on Wood and his rigid *American Gothic* (entertainingly transformed into a smiling *Canarian Gothic* self-portrait) and on the metaphysical Hopper, whose work encapsulates life in the United States like none other. The latter's image of a woman on a train is reinterpreted by Paricio, substituting himself for the heroine in the splendid *Study for Self-portrait in High-speed Train*. Paricio also revisits the work of my much-admired friend Alex Katz, whom I have always considered the Hopper of our time. Even though Paricio reads Greenberg, as we have discussed, and despite his ongoing interest in some of the abstract painters defended by the art critic – particularly Rothko (and how fascinating Paricio's two versions of *Study after Mark Rothko's Beige, Yellow and Purple* from 2009 are) – it is clearly the North American figurative tradition that he claims as his own and against which he measures himself.

I particularly like *The Swimmer II* (2011), a small but intense work inspired by Katz's delicate vision of someone swimming. This, in turn, takes us to David Hockney and his famous painting *A Bigger Splash* and, in the Spanish context, to Alcolea, who is the author of an unforgettable treatise on painting called *Aprender a nadar (Learning to Swim)* and the person who introduced me to Katz, as I have said on many occasions. Mention should also be made of an autobiographical "remake" of Gerhard Richter's female nude descending a staircase, transformed into *Pedro (Naked at Stairs)*. A nude descending a staircase unmistakably evokes Marcel Duchamp, who clearly does *not* figure in Paricio's private pantheon, as we know from his writings. He is critical not only of the French Dadaist, but also of Andy Warhol, Allan Kaprow and Joseph Kosuth, and of current derivative Neo-Conceptualists – in fact, of everything that is idolised in fine arts faculties throughout the world, not least in Spain.

The most recent work in the current exhibition is a dazzling 2012 polyptych, *Magic Charms*. It is a type of tribute to the artist's everyday setting in the form of ten objects, each portrayed on a brilliant 30 by 30 centimetre canvases: a bottle of wine, a tin of acrylic paint, a paint brush, a knife, a



ESTUDIO PARA UN AUTORRETRATO EN UN TREN DE ALTA VELOCIDAD / STUDY FOR A SELF PORTRAIT IN HIGH SPEED TRAIN. Serie / series MASTER PAINTERS, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 130 x 130 cm

rado en una pulcra visión de bañista por Katz, algo que también nos lleva hacia David Hockney y su célebre *A Bigger Splash*, y por lo tanto de nuevo, en clave española, a Alcolea, el autor de aquel inolvidable tratado de pintura titulado *Aprender a nadar*, y la persona a la cual por mi parte, como lo he contado ya muchas veces, le debo la revelación katziana. Mencionemos por lo demás un "remake", siempre autobiográfico, de Gerhard Richter y su desnudo femenino bajando una escalera, convertido en *Pedro (Naked at Stairs)*. Desnudo bajando la escalera: obviamente, por aquí ronda la sombra de Marcel Duchamp, que está claro que NO pertenece al santoral pariciano, como sabemos por sus textos, en los cuales se muestra crítico tanto respecto del dadaísta francés, como respecto de Andy Warhol, Allan Kaprow o Joseph Kosuth, así como respecto de las actuales derivas neo-conceptuales: todo lo hoy idolatrado en las facultades de Bellas Artes del mundo entero, España incluida.

La obra más reciente de cuantas integran la presente exposición es un rutilante políptico de 2012 titulado *Magic Charm*, que es una suerte de canto al entorno más cotidiano del propio pintor, a través de diez objetos, representados cada uno en un rutilante lienzo de treinta por



EL NADADOR / THE SWIMMER. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 130 x 130 cm



EL NADADOR II [EL NÁUFRAGO] / THE SWIMMER II [THE CASTAWAY]. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 130 x 130 cm



AMULETO CORBATA / MAGIC CHARM TIE. Serie / series *MAGIC CHARMS*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 30 x 30 cm



AMULETO SOMBRERO / MAGIC CHARM HAT. Serie / series *MAGIC CHARMS*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 30 x 30 cm

handkerchief, a hat, a shoe, a tie, a feather and a cigar. The polyptych hints at new potential pathways, moving away from Paricio's imaginary museum. He is obviously not the kind of creator who sticks only with what he has done or rests on his laurels.

We should continue to watch the work of this artist closely. Now 30 years old, he has matured in leaps and bounds and, far from being bewildered by success or letting it go to his head, he seems as straightforward and normal as ever, motivated at all times by an *Infinite Faith*, to borrow the optimistic title of his 2009 solo exhibition at the Fidel Balaguer Gallery in Barcelona. One of the pieces that stood out at the exhibition was *The Fishing Day*, a diptych of an igloo and Eskimos. Rather than the usual catalogue, there was a dense volume of some 50 pages (without illustrations of the artist's or anyone else's work) featuring Paricio's articles *Textos I y II inconclusos (Unfinished Articles I and II)*. The title of the first is "Painting as a Problem", and it begins "Painting consists of solving problems, although what kind of problems I cannot exactly say". The publication is well worth re-reading today, and it can be downloaded in PDF format from Paricio's website. I also recommend an excellent interview with Paricio by Javier Reguera from his blog "Así se fundó Carnaby Street"¹² (after the book by Leopoldo María Panero); I often consult the blog because Reguera explores various episodes – major and minor – from the past three or four decades of Spanish life. It was from *Unfinished Articles I and II* that I lifted the quotation in which Paricio reflects on his breakaway from Neo-Conceptualism, and also the phrase about tradition where we saw Paricio supporting his case with the aid of Kris and Gombrich (the latter a fellow countryman of Gustav Klimt, one of the painters whose work Paricio has successfully reinterpreted). He is a lucid critic of the way that words and theory take precedence over the practice of art. How beautifully he expresses the following: "The inclusion of low culture in art does not mean that we have to transform art into low culture: kitsch, entertainment and spectacle". Similarly, he observes in a note: "Clement Greenberg gives a magnificent

¹² "How Carnaby Street was Founded".

treinta: botella de vino, bote de acrílico, brocha, cuchillo, pañuelo, sombrero, zapato, corbata, pluma, cigarro... Políptico que sugiere nuevos caminos, fuera del museo imaginario, que está claro que Paricio no es creador que se conforme con lo conseguido ni que se haya dormido nunca en los laureles...

Seguiremos muy pendientes del trabajo de este pintor de treinta años que ha madurado a pasos agigantados, y que lejos de aturdirse y envanecerse con el éxito, se manifiesta igual de sencillo y de normal que siempre, movido siempre por una *Fe infinita*, por decirlo con el feliz título de su individual barcelonesa de 2009 en la Galería Fidel Balaguer. Individual en la cual brillaba el díptico con iglú y esquimales *The Fishing Day*, y con motivo de la cual no se publicó un catálogo al uso, sino una densa “plaquette” de una cincuentena de páginas (sin ilustraciones ni propias ni ajenas) de *Textos I y II inconclusos*, todos ellos de la autoría del pintor. El primero de ellos se titula *La pintura como problema*, y empieza: “Pintar consiste en resolver problemas, aunque no sabría describir con exactitud qué clase de problemas”. “Plaquette” que merece ser releída hoy, lo cual puede hacerse descargándola en PDF, desde la web de Paricio, en la cual también recomiendo la excelente entrevista que le hace Javier Reguera en su blog *Así se fundó Carnaby Street*, título de Leopoldo María Panero, y al cual me asomo a menudo porque indaga en muchas historias, grandes o pequeñas, de las tres o cuatro últimas décadas españolas. Es de *Textos I y II inconclusos* de donde he extraído la reflexión del antaño neoconceptual sobre su ruptura con todo aquello, y esa frase sobre la tradición en la cual como hemos visto el pintor termina apoyándose en Kris y Gombrich, compatriotas por cierto de Klimt, uno de los pintores mejor versionados por Paricio. Qué lúcida su crítica del dominio de la palabra, de la teoría, sobre la práctica del arte. Qué bueno, por ejemplo, esto: “Incluir la baja cultura en el arte no quiere decir que debamos convertir el arte en baja cultura: kitsch, entretenimiento y espectáculo”, y qué bueno que en nota apostille que “Clement Greenberg desarrolla magníficamente el deterioro



AMULETO PALETA / MAGIC CHARM PALETTE KNIFE. Serie / series MAGIC CHARMS, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 30 x 30 cm



AMULETO BROCHA / MAGIC CHARM BRUSH. Serie / series MAGIC CHARMS, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 30 x 30 cm





DÍA DE PESCA / THE FISHING DAY [LEGS], Serie / series *SIZE ME*, 2010. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 91 x 91 cm c.u. / each. Díptico / diptych

account of the deterioration of high culture in the second half of the twentieth century due to its excesses and vulgarisation”, and “Painting is not thought but painted”. Indeed, enough of words. “I have infinite faith in painting”, Paricio declared in 2011 to a journalist from *La Opinión de Tenerife*, hammering home the title of his Barcelona exhibition. It is the faith evoked by Juan Gris in his 1924 Sorbonne lecture, “The Possibilities of Painting”; faith in *The Magic of Painting*, explicitly proclaimed in Paricio’s beautiful 2011 diptych, a work that genuinely suggests sleight-of-hand, in a style akin to that of Joan Brossa. I would have liked to include it in this exhibition but, in the end, I couldn’t. This is an expansive, contagious faith, explained by the 30-year-old – already “senior” compared to others in his profession – to a journalist from *La Vanguardia* in 2011: “I always ask artists who are starting out, ‘How far does your faith go?’ If you don’t take that into consideration, you won’t get anywhere.”

Let us now move on to Paricio’s *Theatre of Painting in Seville*, in the special and highly theatrical setting of the 1929 World’s Fair.

de la alta cultura en la segunda mitad del siglo XX debido a su masificación y vulgarización”. O esto otro: “La pintura no se piensa, se pinta”. Pero basta, precisamente, de palabras. “Tengo una fe infinita en la pintura”, le decía Paricio, en 2011, y remachando aquel título barcelonés, a un periodista de *La Opinión de Tenerife*. Fe en lo que Juan Gris llamaba, en 1924, en su conferencia de la Sorbona, “las posibilidades de la pintura”. Fe en *The Magic of Painting*, explícitamente proclamada en un bellissimo díptico de 2011, de un clima ciertamente muy prestidigitación, casi un poco por un lado Joan Brossa, díptico que me hubiera gustado incluir en la presente exposición, aunque finalmente no ha sido posible. Fe contagiosa, expansiva, algo que el treintañero, ya vuelto “senior” de otros, le explicaba así, en 2011, a otra periodista, de *La Vanguardia* esta: “Siempre les pregunto a los que empiezan: ¿hasta dónde llega tu fe? Sin esa reflexión no vas a ninguna parte”.

Paso pues a la pintura, al teatro de la pintura de Paricio, en Sevilla, en el especialísimo, teatralísimo ámbito del Casino de la Exposición de 1929...

JUAN MANUEL BONET [Paris, 1953] is a writer and art critic, director of the Cervantes Institute in Paris, and former director of both the IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid.

Text edited from the exhibition catalogue that accompanied *The Theatre of Painting*, 2012, Casino de la Exposición, Seville.

JUAN MANUEL BONET [Paris, 1953] es escritor y crítico de arte, director del Instituto Cervantes en París, y exdirector del IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid.

Texto editado del catálogo de la exposición de Pedro Paricio, *El teatro de la pintura*, 2012, Casino de la Exposición, Sevilla.



FOTO DE PRENSA II / PRESS PHOTO II. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 200 x 150 cm



future present past futuro presente pasado

FRANCESCA GAVIN

THE FRENCH SURREALIST POET AND NOVELIST LOUIS ARAGON wrote in his 1963 poem *Le Fou d'Elsa*, or *Elsa's Madness*: "J'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir" – "I reinvented the past to see the beauty of the future". It is the perfect summation of Spanish artist Pedro Paricio's approach to painting. His latest exhibition is homage to the history of art, a celebration of the formation of today's visual culture. In this series of work, Paricio has used the iconic images in our collective unconscious to create a fresh take on how the modern artist can relate to the past. As he notes from his studio in Barcelona, "I have 40.000 years of painting history to use and I want to use all of them in my own way."

Paricio's current work fuses his own graphic style – which references everything from digital culture to Abstract Expressionism to Spanish traditions – with the compositions and approach of artists throughout history. Iconic works by Francis Bacon, Kazimir Malevich, Edward Hopper, Michelangelo, Caravaggio, Andy Warhol and Lucien Freud are reworked with humour and respect. It's a fresh approach to appropriation, where images are quoted and re-imagined. Gerhard Richter's *Emma* (1966) is transformed into a figure made of acid-coloured shapes descending stairs in the composition of *Pedro (naked at stairs)*. The vulnerability and simplicity of Modigliani's *Le Petit Paysan*, or *The Little Peasant*, of 1918 reverberates in *Times change but painters don't*. "I love Velazquez but I am

LA ANTOLOGÍA DE POEMAS *LE FOU D'ELSA* (LOCO POR ELSA) de 1963, del novelista y poeta surrealista francés Louis Aragon, contiene una frase que resume a la perfección el modo en que Pedro Paricio entiende la pintura: "J'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir" – "He reinventado el pasado para ver la belleza del futuro". Su más reciente exposición es un homenaje a la historia del arte, una celebración de la génesis de la cultura visual actual. Se trata de una serie de obras en las que Paricio, empleando imágenes icónicas del subconsciente colectivo, nos muestra el modo novedoso en que un artista moderno se identifica con el pasado. Tal y como señala desde su estudio en Barcelona: "Tengo 40.000 años de historia de la pintura para usar y quiero aprovecharlos todos, pero a mi manera".

Su obra actual combina el propio estilo gráfico del artista –que incorpora todo tipo de referencias, desde la cultura digital y el expresionismo abstracto a las tradiciones españolas– con composiciones y enfoques de artistas de épocas diversas. Obras icónicas de Francis Bacon, Kazimir Malevich, Edward Hopper, Michelangelo, Caravaggio, Andy Warhol y Lucien Freud se ven retomadas con humor y respeto. Es una forma original de apropiación en la que las imágenes son citadas y reimaginadas. Así, en la composición *Pedro (naked at stairs)*, la *Emma* (1966) de Gerhard Richter se transforma en una figura formada por bloques de colores ácidos que baja una escalera, y en *Times change but painters don't*, se sienten los ecos de la vulnerabilidad



PEDRO PARICIO en el estudio de Barcelona / in the studio of Barcelona, 2010. Foto / photo ELENA CAPARRÓS

not going to paint like him,” Paricio notes. “Yet when I study his paintings, I learn something that I can’t explain. I am not talking about symbolism or iconic stories. I am talking about why a Madonna by Raphael is different from other Madonnas from the same period. Why Bacon is Bacon. There is something in these paintings that you can take inside you and use.”

The artist is a self-confessed addict of past cultures - Mayan, Indian, Arabic, Buddhist, African, as well as having an obvious fascination with Western art. “Today there is the idea, which is totally wrong to me, that if you are young you should be opposed to tradition. That tradition is boring. It’s an idea that was born out of the avant-garde at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century. The idea of breaking completely with the past. But you need a past, a history that you can break,” Paricio argues, “I am tired of talking to young

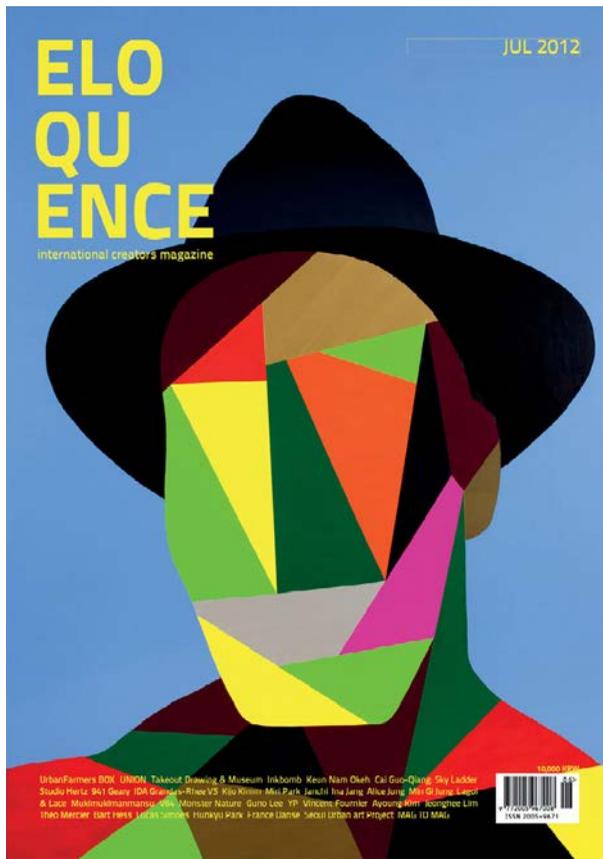
y la sencillez de *Le Petit Paysan* de Modigliani. “Me encanta Velázquez, pero no pienso pintar como él”, comenta Paricio. “Aun así, cuando estudio sus cuadros, aprendo algo que no puedo explicar. No me refiero a simbolismo ni a historias icónicas. Hablo de por qué una *Madonna* de Rafael es distinta de otras madonnas de la misma época, de por qué Bacon es Bacon. Estos cuadros tienen algo que puedes asimilar, llevar a tu interior y utilizar.”

Paricio se confiesa fanático de culturas pasadas -la maya, la india, la árabe, la budista, la africana- pero su fascinación por el arte occidental es también obvia. “Hoy en día existe la idea, en mi opinión totalmente errónea, de que si eres joven tienes que estar en contra de la tradición, de que la tradición es algo aburrido. Esta idea nació del movimiento vanguardista entre finales del siglo XIX y principios del XX. Se trataba de romper completamente con el pasado. Pero necesitas un pasado, una historia con los que romper”, alega Paricio. “Estoy cansado de hablar con artistas jóvenes que no tienen ni idea de la historia del arte. Si no sabes de dónde procedes, ¿cómo vas a saber adónde vas?”

Paricio combina técnicas pictóricas y texturas con una complejidad que sorprende. En un mismo cuadro, puede haber impasto aplicado con soltura, suaves graduaciones de color y planos de pigmentos lisos. Es, en parte, esta multiplicidad de texturas lo que hace sus obras tan fascinantes. Todos los cuadros están pintados con acrílico en vez de óleo. “Me encanta la rapidez. Trabajo aplicando capa sobre capa, sobre capa, y con el óleo es imposible porque cada capa necesita mucho tiempo para secar. Mi herramienta es el acrílico, aunque no le digo que no a nada. En la Universidad, pintaba con óleo. Me pasé al acrílico influido por el arte urbano entre 2006 y 2007”. Paricio, nacido en Tenerife en 1982, estudió y aún vive en Barcelona, uno de los núcleos más creativos de arte urbano internacional, y su trabajo está impregnado de esa vivacidad. Sus colores son desenfundados y ricos, a menudo aplicados directamente del tubo o combinados con tonos fluorescentes o con oro y plata. Son los colores del mundo digital, de los videojuegos, de las pantallas de ordenador y los aerosoles de pintura.



GOOD NIGHT, BAD MORNING. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 100 x 81 cm



Eloquence - International creators magazine. Junio / June, 2012. Seoul, Korea. Ilustración de cubierta por / cover illustration by PEDRO PARICIO



Alba - La revue de l'écriture hispano-américaine, n° 17, 2012. Reflet de Lettres éditions. Ilustración de cubierta por / cover illustration by PEDRO PARICIO

artists who know nothing about art history. If you don't know where you come from, how can you know where you are going?"

There is a surprising complexity to Paricio's approach to painting techniques and textures. In a single image there can be loose impasto, smooth graduated shading, and flat planes of pigment. This multiplicity of texture is part of what makes his work so absorbing. All the pieces are created with acrylics, rather than oils. "I love the speed. I work layer over layer over layer, and in oil this is impossible, because every layer needs a long time to dry. Acrylic is my tool, but I am not closed to anything. At University I was painting with oils. I changed to acrylics when I was influenced by the street art movement around 2006-2007." Born in Tenerife in 1982, Paricio studied, and is still based in Barcelona – one of the most inventive centres of international street art. His work is infused with that vibrancy.

La mayoría de las obras de la serie actual son autorretratos, incluso cuando no hay una figura presente, como en la re-imaginación de Constable *Study for a Tree*. Motivos, como la figura del hombre cualquiera, con traje negro, corbata, sombrero y camisa blanca, se repiten de obra en obra. Se trata de una figura sin rostro que cambia en cada cuadro, y puede ser ultramasculina, como en *The Big Painter* o en *Tradition*, o misteriosa, como en *The Incredulous*, o en el díptico *The Magic of Painting*. El elemento físico humano de estas figuras está formado por bloques gráficos de formas y color, los rostros carecen de rasgos, no se obvia el matiz de la piel. Lo representado es el alma de esas figuras, en reflejo del interés del artista por las creencias espirituales y chamánicas. "La idea de que la ciencia es el nuevo Dios me parece totalmente errónea. Existe una necesidad de crear nuevos mitos contemporáneos, pues los mitos son la clave para entendernos. En este mundo hay muchas cosas que no podemos explicar.

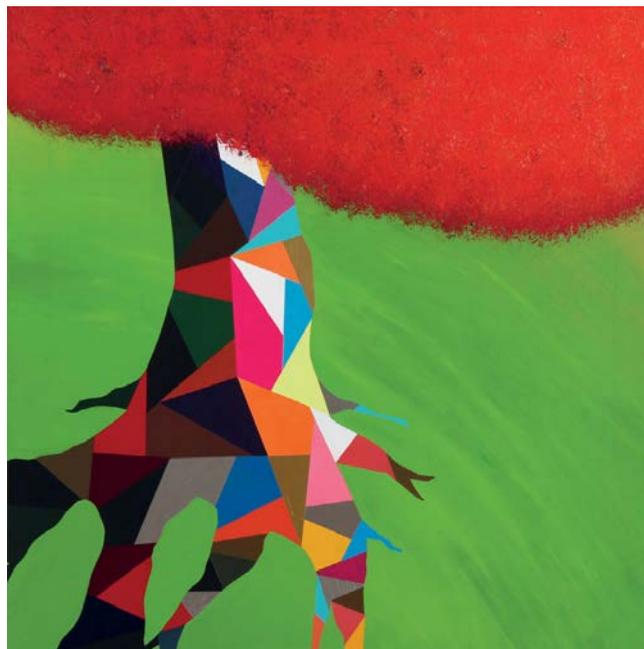
His colours are wild and rich. Many are used directly from the bottle, or mixed with gold and silver or fluorescents. These are the colours of the digital world, video games, computer screens and spray cans.

The majority of the works in Paricio's current series are self-portraits – even if a figure is not present, as in the re-imagining of Constable in *Study for a Tree*. Motifs are repeated throughout the works – the every-man figure in a black suit, tie and hat, and a white shirt. This faceless figure changes with each image. He is hyper-masculine in *The Big Painter* and *Tradition*, or mysterious in *The Incredulous* and the diptych *The Magic of Painting*. The physical, human element in these figures is represented by graphic blocks of pattern and colour. Faces have no features. Skin has no obvious hue. Instead the soul of the figure is depicted – something that reflects the artist's interest in shamanistic and spiritual beliefs. "I think that the idea of science as a new God is totally wrong. I believe in the need to build new contemporary myths. Myths are the key to understand us. There are many things in this world that we cannot explain. Shamanism cannot cure cancer, but maybe can cure our broken souls. Art is a kind of shamanism. The artist is a shaman - a human being who can expand the world, reinterpreting the keys and the facts to other people."

Paricio's work champions the continuing relevance of painting – the power of the brush. "Painting may be the most human and complex discipline. You only need a surface (canvas, wood, stone), brush (fingers, plants, bamboo) and some paint (pigment, coffee, flowers) in order to work," the artist explains. While many other disciplines rely on electrical energy or manufacture, the painter depends only on himself.

FRANCESCA GAVIN. Visual Arts Editor at *Dazed & Confused*. Author of *Creative Space, Hell Bound: New Gothic Art and Street Renegades*.

Text edited from the exhibition catalogue that accompanied *Master Painters*, Halcyon Gallery, Londres, 2011.



ESTUDIO PARA UN ÁRBOL / STUDY FOR A TREE. Serie / series MASTER PAINTERS, 2008
Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 73,5 x 73,5 cm

El chamanismo no puede curar el cáncer, pero quizá sí pueda curar almas destrozadas. El arte es una especie de chamanismo; el artista es el chamán, un ser humano que puede ampliar el mundo, reinterpretar las claves y los hechos para otras personas."

El trabajo de Paricio se alza en adalid de la vigencia continuada de la pintura, del poder del pincel. "La pintura posiblemente sea la disciplina más humana y compleja. Para trabajar, no necesitas más que una superficie (lienzo, madera, piedra), un pincel (dedos, plantas, bambú) y pintura (pigmento, café, flores)", explica el artista. "Muchas otras disciplinas se apoyan en la energía eléctrica o en cosas fabricadas; el pintor, sin embargo, no depende más que de sí mismo".

FRANCESCA GAVIN. Editora de artes visuales en *Dazed & Confused*. Autora de *Creative Space, Hell Bound: New Gothic Art y Street Renegades*.

Texto editado del catálogo de la exposición de PEDRO PARICIO, *Master Painters*, Halcyon Gallery, Londres, 2011.



EL CHICO DORADO: VISIÓN / THE GOLDEN BOY: VISION. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 200 x 150 cm



THE GOLDEN PLAYER. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2008. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 97 x 130 cm



CAYENDO [EN LO AZUL] / FALLING [IN BLUE], 2014. Serie / series *SHAMAN*. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 120 x 60 cm
CAYENDO [EN LO VERDE] / FALLING [IN GREEN], 2014. Serie / series *SHAMAN*. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 120 x 60 cm
CAYENDO [EN LO ROJO] / FALLING [IN RED], 2014. Serie / series *SHAMAN*. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 120 x 60 cm





the pop-rap of pedro paricio *el pop-rap de pedro paricio*

TOMÁS PAREDES

SHIPWRECK IN FRONT OF THE TEIDE! A FECUND STRUGGLE OF waters and blues, convulsing beauty! Pedro suffers when the Teide weeps, so he paints to keep the Teide dreaming. Besieged to the point of saturation, painters, like volcanoes, will sleep then erupt when they can no longer resist the goading of their creative passions. Volcanoes sing and create as they erupt, and soliloquise, like *Sigismund*. When the hurricanes rest and the rain stops, volcanoes smile and breathe. Paricio knows about volcanoes and lays down in burning colours a chronicle of love affairs: those of volcanoes and his own!

Perhaps unsurprisingly, Paricio has come to London. Arriving with baskets full of trepidatious paintings. Works recently produced for the Halcyon Gallery, illuminating its walls with a novel offering of 'Master Painters'. The painter has grown wings, and, like an astonishing white swan, he is bound to fly far. He is on his way to his destination; resting in wetlands along the way, and visiting many far-flung corners of the world. We will see much of him; he is already in sight!

Painting is like a perennial weed, the more anger you vent and the more weed killer you pour on, the more it reproduces, and the stronger it comes back. Paricio has leapt from Tenerife to Barcelona, from there to Britain, and

¡NAUFRAGIO FRENTE AL TEIDE! ¡FERAZ COMBATE DE AZULES y de aguas, belleza convulsa! Cuando el Teide llora o sueña, Pedro pena o pinta. Y pinta para que el Teide no deje de soñar. La saturación asedia a los volcanes y los pintores, que saben dormir y entrar en erupción cuando ya no pueden resistir los envites de su pasión creadora. Porque los volcanes cantan y crean al erupcionar. Y segismundean. Cuando los huracanes despiertan y cesa la lluvia, los volcanes sonrían y respiran Paricio lo sabe y en notas de colores ardientes va dejando una crónica de amores: los de los volcanes y los suyos.

¡Nada extraño, Paricio ya está en Londres! Y llega con sus alforjas rebosantes de pintura trepidante. Obra recién elaborada para la Halcyon Gallery, que ilumina sus paredes con esta fresca propuesta *Master Painters*. Al pintor le han crecido las alas, y como un cisne blanco impresionante está preparado para volar largas distancias. Está orientado para llegar; descansará en humedales diversos, pero irá a distintos rincones del mundo. ¡Lo veremos, ya comenzamos a verlo!

La pintura es como las malas hierbas, cuanta más bronca les dan y más las herbicidan, más se reproducen, más fuertes resurgen. Pedro Paricio ha saltado de Tenerife a Barcelona, de allí al Reino Unido y de aquí a quién sabe



SIN TÍTULO / UNTITLED. Serie / series DESTRUCTURES, 2008. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 130 x 162 cm

from here to who knows where... And what is this honeyed and seductive hawker doing? He raps with colour, raps with paint, raps with shapes, and makes us vibrate with a rhythm where everything is mixed and condensed in the luminous, joyful, lively, fluorescent, alluring colours of mischievous *sandunga* revelry.

Fill a cocktail shaker with the flavour of pop, a snifter of geometry, a breath or two of abstraction, the science of colour, a pinch of tenderness, a spot of irony, the sauce of the common man, street art, graffiti and a few drops of *guanche* aroma. Shake to a Latin beat and the treble of the ukulele and Paricio will pour it his own way, from this kaleidoscopic crucible of vitality and splendour, to the sound of surging violins.

On first sight, we think Paricio's paintings are reminiscent of other artists, and when we don't know what to say in front of an artwork, we generally compare or draw parallels to make ourselves feel safe: in this case, Fahlström, Gordillo, Vasarely, Haring, Uslé...? The same happens with a sublime poem. We read enthusiastically, we fly through its verses, and when we reach the end we are fascinated but, not knowing what to say, we read it again from the beginning. The same happens with the active, votive, attractive, magnificent, fragmentary,

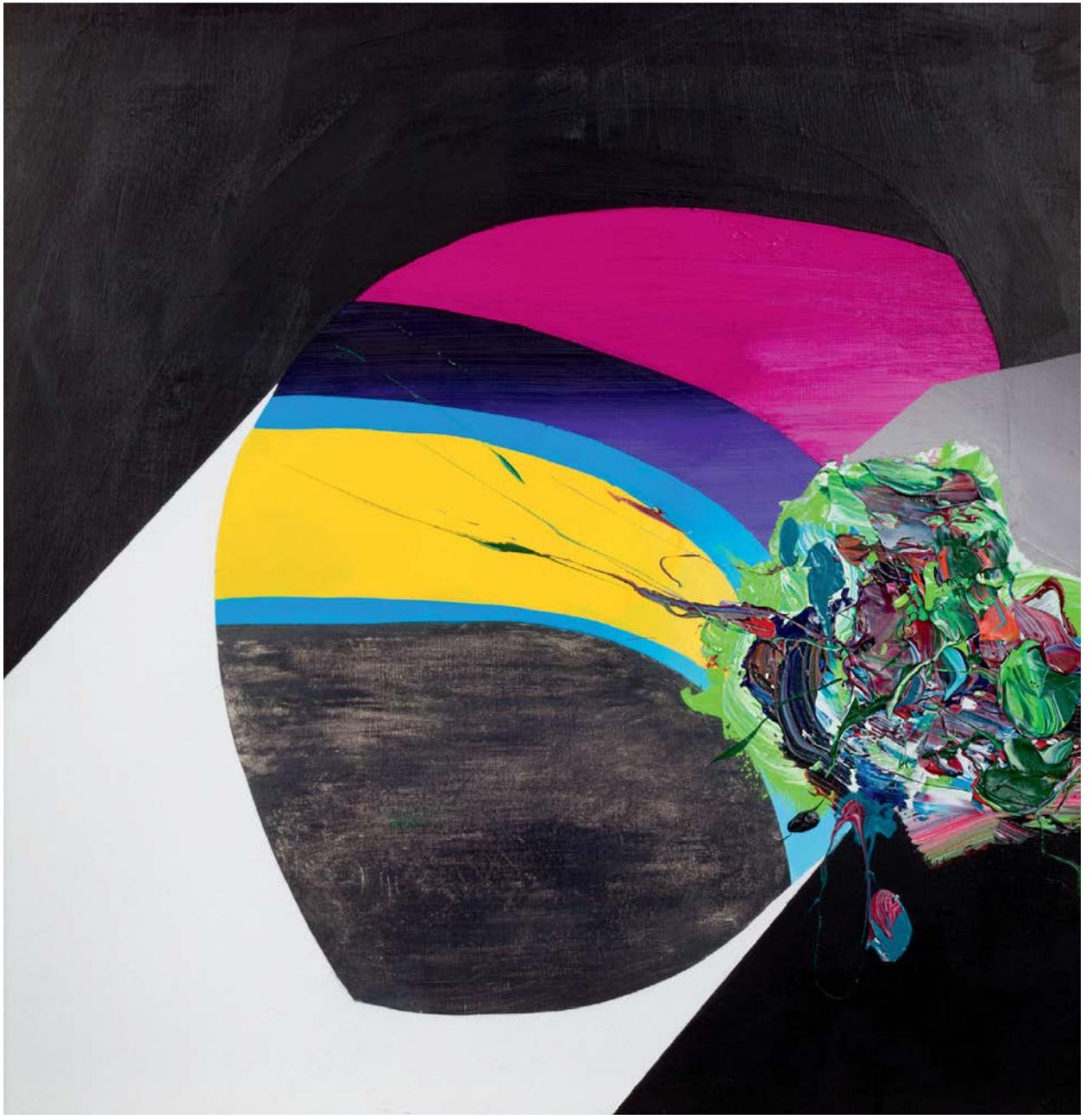
dónde. ¿Y qué hace este chicharrero melosón y seductor? Rapea con el color, rapea con la pintura, rapea con las formas y nos hace vibrar con un ritmo en el que todo se mezcla y se condensa en colores luminosos, alegres, vivos, fluorescentes, sandungueros.

Pongan en una coctelera un poso de pop, aroma de geometrías, suspiros de abstracción, alfaguara de cromías, pizco de ternura, un punto de ironía, mojo canalla, arte de la calle, graffiti y unas gotas de perfume *guanche*. Agítelo, muévanlo al son de timble y de danzón y Paricio lo irá vertiendo a su aire y tono, creando un icono calidoscópico de ductilidad, de viveza, de esplendor, donde se oyen los violines de una pujante primavera!

A primera vista, la pintura de Paricio creemos que nos recuerda siempre a alguien –¡cuando no sabemos qué decir, en general, ante la obra plástica, comparamos o igualamos y así nos creemos a salvo: ¿Fahlström, Gordillo, Vasarely, Haring, Uslé...? Ocurre igual que con la lectura de un poema excelso. Lees entusiasmado, vuelas por sus versos y cuando llegas al final estás fascinado sin saber qué decir y te ves obligado a recomenzar. Eso mismo sucede con la pintura, activa, votiva, atractiva, magnífica, fragmentaria, desbordante, de este mago excéntrico tocado por el ala ebria de prodigios de Lou Reed.

Pedro Paricio, La Orotava, Tenerife, 1982, se forma en las Facultades de Bellas Artes de La Laguna, Salamanca y Barcelona donde se licencia. En un lustro consigue llamar la atención de marchantes, críticos y comisarios. Ha participado en cinco individuales, una de ellas en Los Angeles, pero su eco ya comienza a volar de largo. Me llegan chispazos de su nombre de París, Oporto, Valencia, de la calle Ferraz y de la almáciga donde fantasean sus semillas y cuentan sus ensoñaciones perfumadas de isleríos.

Porque Paricio nunca deja de ser Canario, isleño, aislado, archipiélago que cobija reflejos de la tradición para proyectarlos con la alegría de una revitalización de la pintura. En magnífico poema de la poeta cubana Juana Rosa



ESTUDIO ARQUITECTÓNICO / ARCHITECTURAL STUDY. Serie / series DIGITAL PAINTING, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 49,5 x 49,5 cm



DESARROLLO URBANÍSTICO / URBAN DEVELOPMENT. Serie / series LOOKS LIKE, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 77 x 41 cm

overflowing paintings of this eccentric magician, touched by the drunken wing of Lou Reed's prodigious deeds.

Pedro Paricio, born in La Orotava, Tenerife in 1982, trained at the fine art schools of La Laguna, Salamanca and Barcelona, where he earned his degree. In just five years he has caught the eye of dealers, critics and agents. He has five solo exhibitions behind him, one in Los Angeles, and the ripples of his impact run far and wide. I get glimpses of his name from Paris, Porto, Valencia and from the Calle Ferraz in Madrid, the seedling beds for Paricio's daydreams of his perfumed island roots.

Paricio is primarily a Canarian; an island dweller, isolated, an archipelago retaining reflections of tradition, projected with the joy of revitalisation through paint. The wonderful poem by Cuban poet Juana Rosa Pita - *Caribe Amado* (Beloved Caribbean) features the lines, "Flying over the Caribbean/ I passed over my sleeping island/ and repopulated its reverie", just as Paricio revisits his own places, repopulating the reality of dreams and utopias.

Why is his painting so attractive? Because of the freedom with which it is set down, with which it communicates, combines, teaches and suggests! Sculptor, video artist, performer, painter; rhythmic, fluid, his heart beats hotly and he sings in syncopation. His work is solitary, with the splendour of something new which arises from the old, reflecting formal rhythms, familiarity, accomplishment and poetry, matching elements never paired before, be these gestures or hues; here solidity, there clarity.

He draws well, composes loosely. His artistic senses go before him on the poop deck of his autocracy, creating beauty - instinctive or knowing or playful - always sailing into the wind. He has much of the islander poet about him, the tropical rapper with graceful flourishes and rolls, a partygoer, never losing track, never losing presence. His image derives from the Canary Islands. Oh yes, the cigar, the smoke, the sweetness, the smooth *son* rhythm for - being

Pita - *Caribe Amado* - dice: "Trasvolando el Caribe/ pasé sobre mi isla que dormía/ y repoblé su sueño". Tal Paricio, que sobrevuela sus espacios para repoblar la realidad de sueños y utopías.

¿Por qué atrae esta pintura? ¿Por el desparpajo con el que está realizada, por lo que comunica, por lo que aglutina, por lo que enseña, por lo que insinúa! Escultor, videoasta, performer, pintor; rítmico, fluido, el corazón le late caliente y él canta en síncopas, solitario, con el resplandor de lo nuevo que viene de lo viejo y nos conduce a un espejo donde se reflejan cadencias formales, informalismo, valentía, poesía que sabe unir lo que antes nunca estuvo junto, ya gestos, ya tinturas; ora espesuras, ora claridades.

Dibuja bien, compone con soltura, pero su orientación, su olfato plástico va por delante, en la popa de su autarquía, que crea belleza -instintiva o sabia o lúdica- y siempre acaba orzando a barlovento. Tiene mucho de poeta isleño, de raperero tropical, que florea y se contonea con gracia, festero, sin dejar nunca de lado la dimensión, la presencia. Su imagen está ligada a lo canario, ¡mi niño!, al puro, al humo, a la dulzura, al suave son, pues con ser fuerte colorista, es lene, leve, timbre de instrumento de viento con sordina.

¿Que no se serene, que siga con ese yerberío de voces, con ese poderío de luces que construyen un palacio para la inspiración y el talento. Nadie debe ignorar de dónde viene, pero ninguno sabemos a dónde vamos. Lo hermoso es el viaje, eso que se va haciendo, paso a paso, como Paricio ahorma su idiolecto, cuadro a cuadro, pincelada a pincelada, hallazgo tras encuentro.

¿Qué acierto impresionante sus variaciones de temas clásicos o modernos, de iconos de clasicidad y la vanguardia. Lo mismo arranca de Malevich que de Caravaggio, de Picasso que de Rembrandt, de Freud abuelo que de Freud nieto. De Grant Wood, Van Gogh, Richter,





AUTORRETRATO CON TELEVISIÓN / SELF-PORTRAIT WITH TELEVISION. Serie / series AFTER FRANCIS BACON, 2009. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 99,5 x 80 cm c.u. / each. Díptico / diptych

a strong colourist – he is soft, smooth and light, with the timbre of a dampened wind instrument.

Let him not settle, let him continue with this apothecary of voices, this domain of light, this palace of inspiration and talent. No one must forget their roots, but none of us knows where we are going. The beauty is in the journey taken, step by step, like Paricio shaping his visual language brushstroke by brushstroke, as fresh discovery follows each new meeting.

What a triumph his variations on classic or modern themes are, his classical and avantgarde icons. He draws equally from Malevich and Caravaggio, Picasso and Rembrandt, Freud the grandfather and Freud the grandson. And from Grant Wood, Van Gogh, Richter, Warhol and Constable, Magritte or Modigliani. At his heart is a pivot point of ‘blessed Rimbaudian unbalance’, making him uncontrollable and unpredictable.

Take note of the name and the art! Paricio is palpably privileged by the antennae of grace, magnetically drawn on a long flight to success, and graced with the flowering of aptitude. There is no deception, here is a true phenomenon, a tornado: you can feel it, you can smell it, you can see it, if you miss it, you will regret it.

With this homage to master painters - restoring the myth of art, and deepening its liturgy - Pedro Paricio has come to London. Captured by the excellent vision of the Halcyon Gallery. Lighting up the continent with the spirit of spring, comes this exultant offering. I predict (don't shoot the messenger!) that he will soon be seen in other spaces where intelligent work is valued, with other assured demonstrations of his abilities, proving to us, and himself, that through his elegant illustriousness, painting can be a kind of Stradivarius for modern music. A beautiful sounding Stradivarius playing pop-rap in the hands of Pedro Paricio!

TOMÁS PAREDES. President of the Spanish Association of Art Critics.

Text adapted and edited from the exhibition catalogue that accompanied *Master Painters*, Halcyon Gallery, Londres, 2011.

Warhol y Constable, Magritte o Modigliani. Tiene ese punto de sagrado desequilibrio rimbaudiano que hace incontrolable e impredecible el corazón de un artista.

Atención a este nombre y este arte. Se palpa, está privilegiado por las antenas de la gracia, imantado por el vuelo largo del éxito, agraciado por la floración de la idoneidad. ¡Nadie se engañe, aquí hay un fenómeno, un torbellino: se siente, se huele, se ve, quien no lo quiera entender, nunca se lo perdonará a sí mismo!

Con este homenaje a los maestros pintores, restaurando el mito del arte, ahondando en su liturgia, ya está Pedro Paricio en Londres. Captado por la excelente visión de Halcyon Gallery. Iluminando de primavera su continente, con su exultante contenido. Les aviso, ¡y quien avisa no es traidor!, pronto estará en otros foros donde nunca se despreció la jerarquía de la inteligencia. Con otras manifestaciones de su sólida solvencia, demostrando y demostrándose que la pintura es un stradivarius que sirve, con la elegancia de su prosapia, para interpretar la música mejor y más actual. ¡Un stradivarius que suena de maravilla, haciendo pop-rap, en manos de Pedro Paricio!

TOMÁS PAREDES. Presidente de la Asociación Española de críticos de Arte [AECA]

Texto adaptado y editado del catálogo de la exposición de PEDRO PARICIO, *Master Painters*, Halcyon Gallery, Londres, 2011.



TÔTEM [P]. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 97 x 73 cm



BAÑO DEL PINTOR / PAINTER'S BATH. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 90 x 73 cm



TOMANDO EL SOL / SUN BATH. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 181 x 182 cm



the art of appropriation *el arte de la apropiación*

PHILIP WRIGHT

WE ARE NOW TRANSITING THE INTERNET OR DIGITAL ERA, OUR first experience of instantaneous and unlimited access to any and every category of information and imagery collated by the human race to date. This represents an infinitely richer *musée imaginaire*¹ than the French writer and future Minister of Culture André Malraux could ever have envisaged when he began to develop the idea in the 1920s. His imaginary museum was a response to the proliferation of available photographic images-as-information, which exploited the ability of the camera to create new images by focusing in on details, angles, lighting effects, magnification or miniaturisation. The result of these visual explorations was that the scale, significance and emotional impact of the object photographed could be transformed into something quite distinct from its original. Paricio has intuitively seized upon this idea of isolating a chosen motif to translate it into a novel and highly personal idiom. Malraux's notion coincided with – or more truthfully arose from – the Dada and surrealist movements' manipulation of images, principally through use of the new medium of collage and

AHORA ESTAMOS TRANSITANDO POR LA ERA DIGITAL O DE Internet, nuestra primera experiencia del acceso instantáneo e ilimitado a todas y cada una de las clases de información y de imágenes inventariadas por la raza humana hasta la fecha. Esto representa un *musée imaginaire*¹ infinitamente más rico que el que el escritor francés y futuro Ministro de Cultura André Malraux jamás podría haber concebido cuando empezó a desarrollar la idea en los años veinte. Su museo imaginario fue una respuesta a la proliferación de fotografías disponibles como fuentes de información, lo que explotaba la habilidad de la cámara para crear imágenes *nuevas* a través de la atención a los detalles, los ángulos, los efectos de la luz, la magnificación o la miniaturización. El resultado de estas exploraciones visuales fue que la escala, el significado y el impacto emocional del objeto fotografiado podían transformarse en algo muy distinto de su original. Pedro Paricio ha aprovechado intuitivamente esta idea de aislar un motivo determinado para traducirlo a un estilo nuevo y muy personal. La noción de André Malraux coincidió con –o, en realidad, surgió de– la manipulación de las imágenes

¹ Literally, "imaginary museum", but often translated as "museum without walls". Malraux's book of this title examines the sequence of changes in the way art has been experienced and studied. He begins with items created to fulfil specific functions, progresses to works collected in museums and categorised by period and location of origin, then discusses the photographic revolution that has allowed access to the culture of all civilisations in a form of virtual museum.

¹ "Museo imaginario", literalmente, aunque frecuentemente se traduce como "Museo sin paredes". El libro de igual título de Malraux examina la serie de cambios que ha tenido la forma en que se experimenta y se estudia el arte. Parte de los elementos creados para cumplir funciones específicas, avanza hasta las obras coleccionadas en museos y categorizadas por periodo y lugar de origen, para luego analizar la revolución fotográfica que ha permitido el acceso a la cultura de todas las civilizaciones en una suerte de museo virtual.

emerging photographic processes and techniques from Soviet Russia, Germany and France. In a witty reversal, Paricio has elected to go back to traditional paint, but in a style that skilfully exploits the repertoire of contemporary media and design.

Ironically, this same Digital Era followed straight on from the era of the proclaimed and possibly misnamed Post-Modernist fashion in art, architecture and design. The eclecticism of the Post-Modernist approach had already offered people other than the originator permission to ‘appropriate’ and manipulate images and objects well before the possibilities, let alone the consequences, of the World Wide Web were understood. What is more, it was possible for this borrowing to be done without addressing the philosophical and cultural meanings that had supported and justified the earlier movements of Modernism, Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism. For Paricio and other contemporary “appropriators”, such styles may evoke associations, but as artists they are not expected to subscribe to the movements’ defined existential beliefs.

The mystery and horror of death and decomposition, constantly present and veritable sources of dread to the medieval and Renaissance mind, are tellingly depicted in Hieronymus Bosch’s terrifying vision of the *Last Judgement*, or with greater eloquence and restraint in Albrecht Dürer’s *Knight, Death and the Devil*. In his *Dealing with Death*, Paricio subverts the subject into cartoon-filmic horror, exploiting the sci-fi power of X-ray vision, but without losing the underlying iconography of the *memento mori*. Death, however ghostly in appearance, is still the omnipotent creature who knows that he controls human destiny and places a term on the full measure of anyone’s achievements. Similarly, Paricio’s *Thinking of the Future* takes an image of Renaissance piety to remind us of the single outcome of living of which we can all be certain: the end-ceremony of laying-out for burial.

Such “appropriation” is clearly central to human history and development. Babies learn with it, cultures thrive

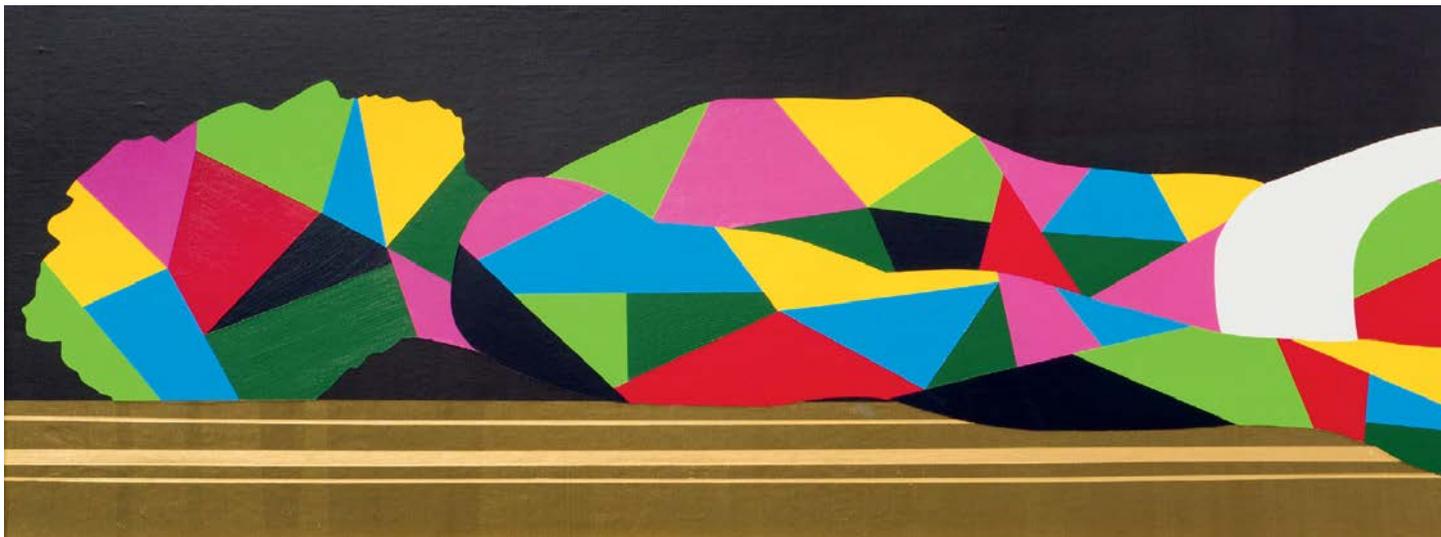
que hicieron los movimientos Dadaísta y Surrealista, principalmente a través del uso del nuevo método del collage y de los procesos y técnicas fotográficas más recientes, que provenían de la Rusia Soviética, Alemania y Francia. En una ingeniosa reversión, Pedro Paricio ha elegido volver a la pintura tradicional, pero en un estilo que emplea hábilmente el repertorio de las técnicas y el diseño contemporáneos.

Irónicamente, esta misma Era Digital sucedió a la del proclamado y posiblemente mal llamado estilo Post-Modernista en el arte, la arquitectura y el diseño. El eclecticismo de la propuesta Post-Modernista ya había otorgado a otras personas distintas del autor el permiso para *apropiarse* y manipular imágenes y objetos mucho antes de que se comprendieran las posibilidades, y todavía menos las consecuencias, de la *World Wide Web*. Más aún, era posible que esta apropiación se hiciera sin referencia alguna a los significados filosóficos y culturales que habían sustentado y justificado los más tempranos movimientos del Modernismo, el Expresionismo Abstracto, el Pop Art y el Minimalismo. Para Pedro Paricio y otros *apropiadores* contemporáneos, tales estilos pueden evocar ideas o imágenes, pero, como artistas, no se espera que adopten los principios existenciales de los movimientos.

El misterio y el horror de la muerte y la descomposición, fuentes auténticas y constantes de angustia para el pensamiento medieval y renacentista, están eficazmente representados en la visión terrorífica de Hieronymus Bosch del *Juicio Final* o, con mayor elocuencia y moderación, en *El caballero, la Muerte y el Diablo* de Alberto Durero. En su cuadro *Lidiando con la muerte* Paricio subvierte el tema en una caricatura de cine de terror, explotando el carácter de ciencia ficción de la visión de rayos X, pero sin perder la iconografía fundamental del *memento mori*. La muerte, aunque aparentemente fantasmal, sigue siendo una criatura omnipotente que sabe que controla el destino de la humanidad y que establece un período vital para cualquiera en la justa medida de sus obras. De manera similar, *Pensando en el futuro*, de Pedro Paricio, toma una imagen de la piedad del Renacimiento para



LIDIANDO CON LA MUERTE / DEALING WITH DEATH. Serie / series DIARY OF AN ARTIST, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 200 x 240 cm



through it. Mediterranean civilisation – not to speak of the other great focal points in South Asia, the Far East, Africa and the Americas – illustrates transmissions, transformations, rediscoveries and revivals. The not uncontroversial thesis of Martin Bernal in *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*² sits alongside transmissions of Greek thought and its physical manifestations to Rome which cannot be disputed. Thence the culture spread to Byzantium and Baghdad, with resurgences in Renaissance Europe and finally in the Neo-Classical Revival of the nineteenth century. That century's pre-Post-Modern notion of plundering previous styles for their imagined virtues of association – Egyptian Revival, the Empire Style of Napoleonic France, Neo-Gothic, Neo-Renaissance, Neo-Baroque and Beaux-Arts in rapid succession – led art, architecture and design into stylistic bankruptcy. It was against this eclecticism that the Impressionists, Art Nouveau and, eventually and comprehensively, the Bauhaus rebelled.

The catalyst for their rebellion was, in a strange twist of fate, the creation of World Exhibitions. It was less the 1851

recordarnos la única consecuencia de la vida de la que todos podemos estar seguros: la ceremonia final de tumbarse para ser enterrado.

Tal *apropiación* es claramente central para la Historia y el desarrollo de la Humanidad. Los niños aprenden de ella, las culturas prosperan a través de ella. La Civilización Mediterránea –por no hablar de otros grandes focos en el sur de Asia, el Lejano Oriente, África y América– ilustra sus transmisiones, transformaciones, redescubrimientos y resurgimientos. La controvertida tesis de Martin Bernal en *Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la cultura clásica*.² es paralela a las transmisiones a Roma del pensamiento griego y sus manifestaciones físicas, ciertamente indiscutible. Desde allí la cultura se extendió a Bizancio y Bagdad, con resurgimientos en la Europa Renacentista y, finalmente, en el Neoclasicismo del siglo diecinueve. La idea pre-Post Moderna de ese siglo de tomar elementos de estilos previos por las que se consideraban sus admirables capacidades de sugerencia –Neoejipcio, el Estilo Imperio de la Francia Napoleónica, Neogótico, Neorrena-

² BERNAL suggests that Egyptian and Phoenician colonisation played a major part in the formation of Greek culture, with a lesser role accorded to invasion from the north by Indo-Hittites; he interprets traditional accounts of the birth of Western civilisation as racially prejudiced retellings of history.

² BERNAL sugiere que las colonizaciones egipcia y fenicia tuvieron un papel fundamental en la formación de la cultura griega, asignándole un rol menor a la invasión, desde el norte, de los Indo-hititas; interpreta las descripciones tradicionales del nacimiento de la civilización occidental como versiones de la Historia influenciadas por el prejuicio racial.



PENSANDO EN EL FUTURO / THINKING OF THE FUTURE. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2012. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 40 x 200 cm

and 1862 Great Exhibitions in Britain, which focused on the virtuosity of modern industry's creations and reproductions, than the Paris Expositions Universelles of 1867, 1889 and 1900. Coinciding with and illustrating the Western European powers' grab for colonies and for resources and markets across the world, the exhibitions offered vestiges of those indigenous cultures to Western eyes – in many instances, for the very first time. On a literal level we see Claude Monet's *Madame Monet in a Kimono (La Japonaise)*, Jules Massenet's *King of Lahore*, Vincent van Gogh's *Père Tanguy* (surrounded by Ando Hiroshige prints) and Giacomo Puccini's *Madame Butterfly*. However, the art of Pablo Picasso and his contemporaries was affected more fundamentally by the impact of so-called "primitive" art, initially mainly African, at Paris's Trocadéro Museum and in the shops of the new dealers. This was most tellingly explored in the encyclopaedic 1972 Munich Olympics exhibition, "World Cultures and Modern Art: the Meeting of European Art and Music with [that of] Asia, Africa, Oceania, Afro- and Indo-America". Picasso would continue to be the first to originate, assimilate, transform or remix styles with such prolixity that he astonished and confounded his contemporaries to the extent that several took to hiding work in their studios before he came to visit. Tiring of, or perhaps exhausted by, inventing, in his seventies Picasso would turn to

cimiento, Neobarroco y *Beaux-Arts*, en rápida sucesión– condujo al arte, la arquitectura y el diseño a un agotamiento estilístico. Fue en contra de este eclecticismo que se rebelaron los Impresionistas, el Art Nouveau y, por último y de manera exhaustiva, la Bauhaus.

El catalizador de su rebelión fue, en un extraño giro del destino, la creación de las Exposiciones Mundiales. No tanto las Grandes Exposiciones de 1851 y 1862 en Gran Bretaña, que se centraban en el virtuosismo de las creaciones y reproducciones de la industria moderna, como las Exposiciones Universales de París de 1867, 1889 y 1900. Coincidiendo con el recién adquirido control de Europa Occidental sobre colonias, recursos y mercados alrededor del mundo e ilustrándolo, las Exposiciones mostraron los vestigios de esas culturas indígenas a la mirada occidental –en muchos casos, por primera vez. En un sentido literal vemos *Madame Monet en Kimono (La Japonaise)*, de Claude Monet; *El rey de Lahore*, de Jules Massenet; *Père Tanguy* (rodeado de grabados de Ando Hiroshige), de Vincent van Gogh; y *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. Sin embargo, el arte de Pablo Picasso y sus contemporáneos fue influenciado fundamentalmente por el impacto del llamado arte *primitivo*, en principio mayoritariamente africano, que se encontraba en el Museo Trocadero de París y en las tiendas de los nuevos comerciantes. Este tema se



ALIMENTANDO EL ALMA / SOUL-FEEDING. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 80,6 x 60,5 cm

measuring himself against the Great Masters he most admired – Gustave Courbet, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Edouard Manet, Rembrandt van Rijn and Diego Velázquez – in a prolific series of variations on one masterpiece by each artist. In his own “Master Painters” cycle, Paricio has already borrowed iconic imagery from his favourite historical artists to rework in his own idiom, and again in his series “Diary of an Artist” he chronicles his looking and choosing, alighting on past masters such as Raphael and van Gogh to render his own particular homage to the Great Canon of Western Art.

Such an uninhibited approach to appropriation – with irony underlying, and also a tinge of nostalgia – recalls the generation of Pop artists: as much Jasper Johns, Andy Warhol and Roy Lichtenstein in the United States as Richard Hamilton and Peter Blake in Britain. Indeed, it has aesthetic or polemic twentieth-century antecedents in the collages of Kurt Schwitters, Max Ernst and Raoul Hausmann on the one hand, and on the other in the subversive antics of Marcel Duchamp and the Surrealists over the *objet trouvé*. Additionally, if Pop Art can be seen as a reaction to the High Seriousness of its predecessor, Abstract Expressionism, in turn the undisguised and deliberately controversial “appropriations” of Sherrie Levine – watercolour renderings of Mondrian paintings and photographs of Walker Evans’s photographs – and the more than 200 virtuoso self-transformations of Cindy Sherman can be seen as a response to the reductionism and self-negation of Minimalism.

A brief scan of Paricio’s studio walls might illustrate his inspirations and catalogue the artists whom he most admires, besides his omnivorous appetite for photography itself. Although the work in his present exhibition shows a uniformity of technique – using carefully delineated fields of prismatic colours – it is a stage he has reached after deploying variations and contrasts of painterly passages with expressionist vigour in earlier paintings. This stylistic development will also doubtless not be the artist’s last throw. His appropriation of themes and configurations from Bosch to Bacon and from Caravaggio

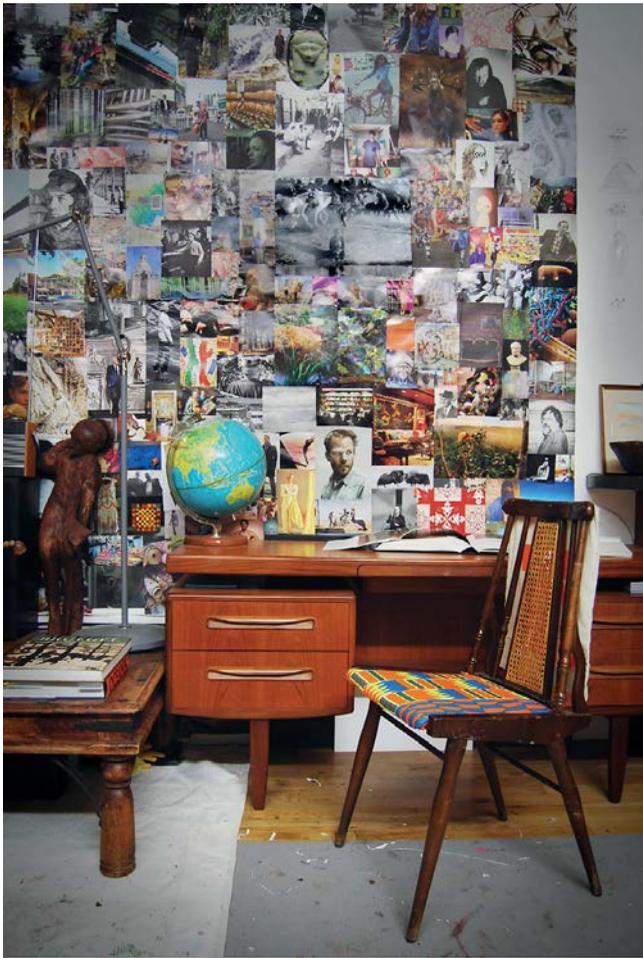
exploró con mayor profundidad en la más enciclopédica exposición de las Olimpiadas de Múnich de 1972, *Culturas del Mundo y Arte Moderno: encuentro del Arte y la Música Europea con las de Asia, África, Oceanía y Afro e indoamericana*. Picasso continuaría siendo el primero en crear, asimilar y transformar o mezclar estilos con tal prolijidad que sorprendió y desconcertó a sus contemporáneos, hasta el punto de que muchos de ellos llegaron a ocultar las obras que se encontraban en sus estudios antes de que él los visitara. Cansado de, o quizá agotado por, su inventiva, en su setentena Picasso optaría por compararse con los grandes maestros que admiraba –Gustave Courbet, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Édouard Manet, Rembrandt van Rijn y Diego Velázquez– en una prolífica serie de reinterpretaciones de una pieza maestra de cada artista. En su propio ciclo *Master Painters*, Pedro Paricio ya ha tomado imágenes representativas de sus artistas históricos favoritos para reelaborarlas de acuerdo a su propio estilo y, de nuevo, en su serie *Diario de un artista* narra su búsqueda y elección, basándose en maestros del pasado como Rafael y Van Gogh para rendir su homenaje particular al Gran Canon Occidental del Arte.

Un acercamiento tan desinhibido a la apropiación –con una ironía subyacente y también un toque de nostalgia– recuerda a la generación de los artistas Pop: tanto a Jasper Johns, Andy Warhol y Roy Lichtenstein, en Estados Unidos, como a Richard Hamilton y Peter Blake, en Gran Bretaña. En efecto, encuentra antecedentes estéticos o polémicos del siglo veinte en los collages de Kurt Schwitters, Max Ernst y Raoul Hausmann, por una parte, y, por otra, en los juegos subversivos de Marcel Duchamp y los Surrealistas con el *objet trouvé*. Adicionalmente, si el Pop Art puede considerarse una reacción a la elevada seriedad de su predecesor, el Expresionismo Abstracto, las indisimuladas y deliberadamente controvertidas *apropiaciones* de Sherrie Levine –versiones en acuarela de las pinturas de Mondrian y fotografías de las fotografías de Walker Evans–, así como las más de 200 prodigiosas auto-transformaciones de Cindy Sherman, pueden verse como una respuesta al reduccionismo y la auto-negación del Minimalismo.





EL SECRETO / THE SECRET. Serie / series SHAMAN, 2013. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 92 x 133 cm. Díptico / diptych



Estudio del artista en Londres / the artist's studio in London, 2014. Foto / photo ALFIE HUNTER

to Katz are unmistakably in his signature style, with handwork that mirrors but sidesteps the precision and digital perfection of today's computer-generated imagery. He is not ashamed of transparent borrowings from within art's history, which form the point of departure for many of his paintings, but is adamant that he must also live in the present. He has said, "Painters should read, watch films, travel and live, but, above all, they should study their own tradition". These paintings represent his *Auseinandersetzung* – his grappling – with his own tradition: while he is alive, it will be work in progress.

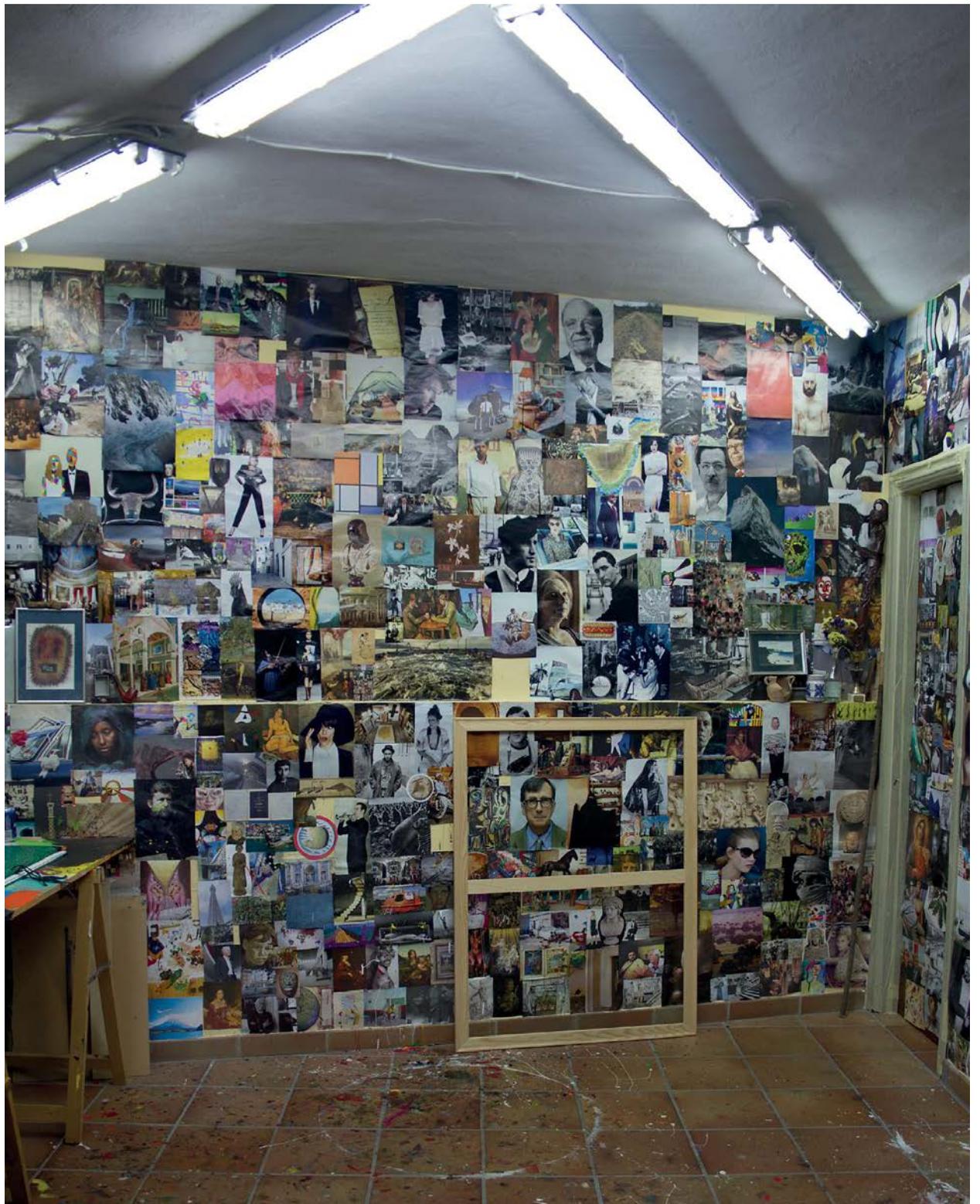
PHILIP WRIGHT is a British writer on art and former Curator of Compton Verney House Trust, Warwickshire, UK.

Text edited from the exhibition catalogue that accompanied *Diary of an artista and other stories* (2007-2012), Halcyon Gallery, Londres, 2012.

Un vistazo a las paredes del estudio de Pedro Paricio puede ilustrar sus fuentes de inspiración y catalogar los artistas que más admira, además de su apetito omnívoro por la propia fotografía. Aunque las obras que se encuentran en su actual exposición muestran una técnica uniforme –usando campos cuidadosamente delineados de colores prismáticos–, se trata de una etapa a la que ha llegado después de emplear, en pinturas tempranas, variaciones y contrastes pictóricos con vigor expresionista. Este desarrollo estilístico no será, evidentemente, la última aventura del artista. Su apropiación de temas y formas desde El Bosco a Bacon y desde Caravaggio a Katz es parte, sin lugar a dudas, de su estilo característico, junto a una técnica que refleja y, a la vez, elude la precisión y la perfección digital de las imágenes de hoy que se generan por ordenador. Él no está avergonzado de la transparencia de sus apropiaciones de la Historia del Arte, que constituyen el punto de partida de muchas de sus pinturas, pero está convencido de que también tiene que vivir en el presente. Ha dicho “los pintores deberían leer, ver películas, viajar y vivir, pero, sobre todo, deberían estudiar su propia tradición”. Estas pinturas representan su *Auseinandersetzung* –su debatir– con su propia tradición: mientras esté vivo, será un trabajo en curso.

PHILIP WRIGHT. Escritor británico y antiguo conservador de la Fundación Compton Verney House, Warwickshire, Reino Unido.

Texto editado del catálogo de la exposición de PEDRO PARICIO, *Diary of an artista and other stories* (2007-2012), Halcyon Gallery, Londres, 2012.



Estudio del artista en Tenerife / the artist's studio in Tenerife





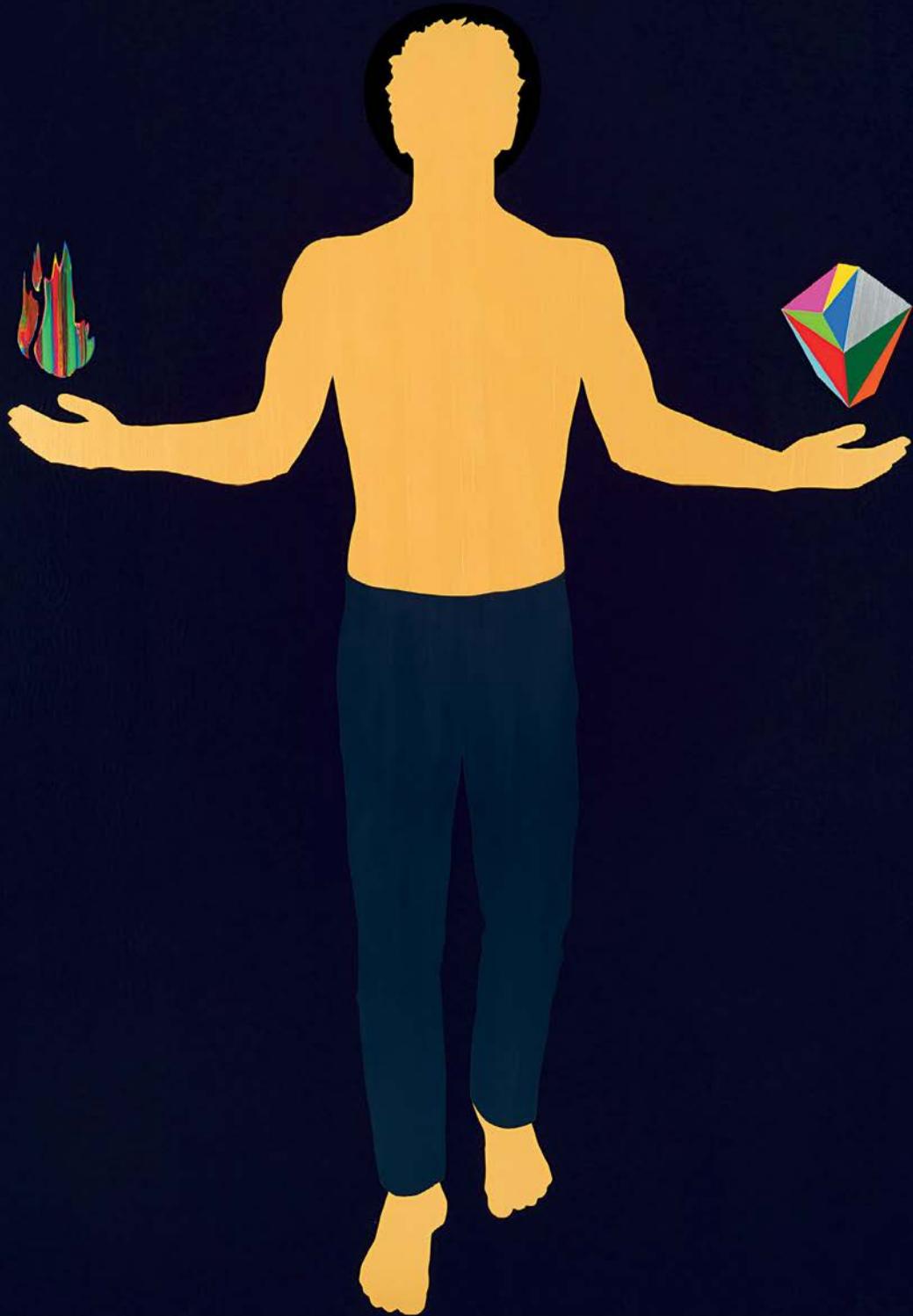
TIEMPO / TIME. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 40,5 x 101 cm



AUTORRETRATO VARIABLE / VARIABLE SELF-PORTRAIT. Serie / series *DIARY OF AN ARTIST*, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 54 x 54 cm



MAESTRO TITIRITERO / PUPPET MASTER. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 73 x 60,2 cm



shaman chamán

SUZANNE FAGENCE COOPER

I never paint in front of people. It is a totally private act in which I shut myself up in my bubble, in my work, in my studio, with my windows closed and alone.¹

Nunca pinto delante de nadie. Para mí, se trata de un acto totalmente íntimo en el que me encierro en mi burbuja, en mi trabajo, en mi estudio, solo, con las ventanas cerradas.¹

PEDRO PARICIO'S LATEST PAINTINGS ARE ELEMENTAL. TWO pivotal works, *The Shaman* and *Mana*, flash with fire, stone and gold. In the first, a gilded self-portrait, Paricio balances a flame on one hand, and a crystal in the other. With this gemstone, he pays homage to one of the great artists who preceded him. The crystal belongs to Durer's *Melancholia I*, and his unnerving world of angels and magic numbers. The second painting, *Mana*, is a landscape dominated by the mountain of Teide. It brings us back to Paricio's home in the Canary Islands. The land is volcanic. Molten rock flows across the surface, before it hardens. Paricio tackles this paradox of the fluid becoming crystalline on his canvases. He juxtaposes solid, prismatic colours with amorphous, dripping paint. Raw materials are transformed by the skill of the artist. His touch makes them appear either hard and unyielding or soft and supple.

LA PINTURA RECIENTE DE PEDRO PARICIO POSEE UNA CUALIDAD elemental. Dos de sus obras fundamentales, *The Shaman* y *Mana*, emiten destellos de fuego, piedra y oro. En la primera –un autorretrato dorado– Paricio porta en una mano una llama y un cristal en la otra, una piedra preciosa con la que rinde tributo a uno de los grandes artistas que le precedieron. El cristal está tomado de *Melancholia I* de Durero y de su perturbador universo de ángeles y números mágicos. El otro cuadro, *Mana*, un paisaje dominado por el pico del Teide, nos remite al hogar de Paricio, las Islas Canarias. La tierra es volcánica. La roca fundida fluye por la superficie antes de solidificar. Una paradoja –esa de la cristalización del fluido– que Paricio aborda en el propio lienzo, superponiendo a los colores sólidos, prismáticos, un amorfo *dripping*; las materias primas se ven así transformadas por el oficio del artista, que con su toque les confiere una apariencia dura e inflexible o suave y elástica.

¹ PEDRO PARICIO, *Tinc una idea*, interviewed by JUDITH FERNANDEZ, for RTVE Radio, 18 October 2012.

¹ PEDRO PARICIO, *Tinc una idea*, entrevistado por JUDITH FERNÁNDEZ para RTVE Radio, 18 de octubre de 2012.

The Canaries provide the bedrock for these paintings. Paricio taps into the ancient tales of the Guanches,² the people who lived here before Castilians invaded from mainland Spain. Relics of their culture have appeared in his work before. His visceral *Canary Ritual Masks* are reminiscent of Jean-Michel Basquiat.³ Now Paricio explores the shamanic traditions of his islands, from a time when Teide was a sacred mountain and ‘animeros’ performed healings in the Cave of Achbinico.⁴ He creates totems in *Human Tales*, laden with symbolic details – hands, feet, a brain, a skull. His breath becomes visible, twisting in jewel-like colours as he gestures towards Leonardo da Vinci’s golden child⁵ in *The Secret*. In *Masquerade*, Paricio obscures his own face with an animalistic head-dress, and dances towards us, brandishing his paintbrush as a sign of his creative power.

His distinctive clothing has always been part of the performance of painting. Like a shaman’s “coat of power”, Paricio dresses with care. In his eyes, “Art is a ritual... These are like my lucky clothes or my magic clothes”.⁶ He chooses a black jacket, for example, “because black is the sum of all the colours”.⁷ Among the ritual objects in his *Magic Charms* series was his tie, slipped over his head and left hanging like a noose. Now, half-way through this latest body of work, he has decided to be rid of it altogether. He cannot simply throw the tie away. Instead he burns it and makes a picture of the burning in *My Law*. Setting fire to this potent object, Paricio invokes other burnings, of books, flags, heretics. In

Las Islas Canarias son el punto de partida de esos cuadros. Paricio bebe en los mitos ancestrales de los guanches,² el pueblo que habitaba las islas antes de que los castellanos las invadieran desde la Península. Restos de aquella cultura ya habían estado presentes en la obra del artista. Sus viscerales *Máscaras rituales canarias* nos recuerdan a Jean-Michel Basquiat.³ Ahora, Paricio explora las tradiciones chamánicas de sus islas, unas tradiciones que se remontan al tiempo en que el Teide era una montaña sagrada y los «animeros» llevaban a cabo sanaciones en la Cueva de Achbinico.⁴ En *Human Tales* crea unos tótems cargados de detalles simbólicos: manos, pies, un cerebro, un cráneo. En *The Secret*, su aliento se torna visible, adoptando unos colores que nos hacen pensar en joyas mientras hace gestos al niño dorado de Leonardo da Vinci.⁵ En *Masquerade*, Paricio oculta su propio rostro tras un tocado animalista y danza hacia nosotros blandiendo el pincel como signo de su poder creativo.

Su característica forma de vestir siempre formó parte de su representación del acto de pintar. Como los chamanes con su «manto de poder», Paricio elige cuidadosamente su indumentaria. A sus ojos, «El arte es un ritual... Esta es mi ropa de la suerte, o mi ropa mágica».⁶ Así, si opta por una chaqueta negra es «porque el negro es la suma de todos los colores». Entre los objetos rituales de su serie *Magic Charms* se incluye su corbata, sacada por la cabeza

² The Guanches were the indigenous people of the Canary Islands. Early accounts of their language and culture suggest that they were related to the Berbers of North Africa. In 1402, the Castilians began their conquest of the Canaries. This was completed, island by island, until the fall of Tenerife in 1496.

³ JEAN-MICHEL BASQUIAT (1960-1988) was an American artist known for his crayon-and-paint drawings depicting grinning African mask-like faces alongside graffiti lettering and messages. He collaborated with ANDY WARHOL in the mid 1980s.

⁴ The “animeros” of Tenerife were mediums who were said to communicate with the dead, and could cure the body and the soul. They used talismans including staffs and brass head-pieces. Their rituals often combined elements of the ancient Guanche beliefs with Roman Catholic devotional customs. They continued to practice in parts of rural Tenerife until the 1950s. Some ‘curanderos’ or healers continue their traditions to this day in the most remote areas of the islands.

⁵ LEONARDO DA VINCI (1452-1519) painted two versions of the *Madonna of the Yarnwinder* in Florence around 1500. PARICIO appropriates the silhouette of the Christ-child for his picture of *The Secret*.

⁶ PEDRO PARICIO, *Tinc una idea* and MARIA CZAPLICKA, “Coat of Power”, ed. Nicholas Breeze Wood, *Sacred Hoop* magazine, issue 68, 2010.

⁷ Private correspondence with the author, 9 March 2014.

² Los guanches son los antiguos pobladores indígenas de las Islas Canarias. Antiguos registros de su lengua y cultura indican que estarían relacionados con los bereberes norteafricanos. En 1402 los castellanos inician la conquista de Canarias, isla por isla, hasta la caída de Tenerife en 1496.

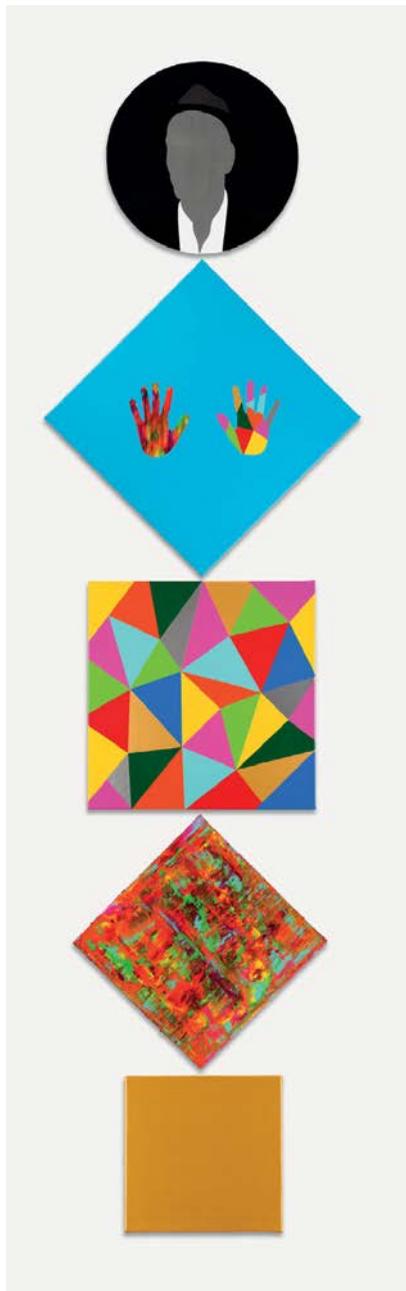
³ JEAN-MICHEL BASQUIAT (1960-1988) fue un artista norteamericano célebre por sus dibujos ejecutados con crayón y pintura en los que representa unos rostros repletos de muecas que recuerdan las máscaras africanas y de graffitis y mensajes. A mediados de los ochenta colaboró con ANDY WARHOL.

⁴ Los “animeros” de Tenerife eran unos médiums de quienes se decía que se comunicaban con los difuntos y que poseían el poder de sanar tanto el cuerpo como el alma. En su actividad utilizaban talismanes, como varas y tocados de latón. Con frecuencia mezclaban en sus ritos elementos de las ancestrales creencias guanches con costumbres del culto católico. Hasta la década de los cincuenta continuaron activos en zonas rurales de Tenerife. En los rincones más apartados de las islas sigue habiendo curanderos que mantienen viva la tradición de los animeros.

⁵ LEONARDO DA VINCI (1452-1519) pintó dos versiones de la *Virgen de la rueca*, en torno a 1500 en Florencia. Para su pintura *The Secret* PARICIO se apropia de la silueta del Niño.

⁶ PEDRO PARICIO, *Tinc una idea* y MARIA CZAPLICKA, «Coat of Power», ed. Nicholas Breeze Wood, revista *Sacred Hoop*, nº 68, 2010.

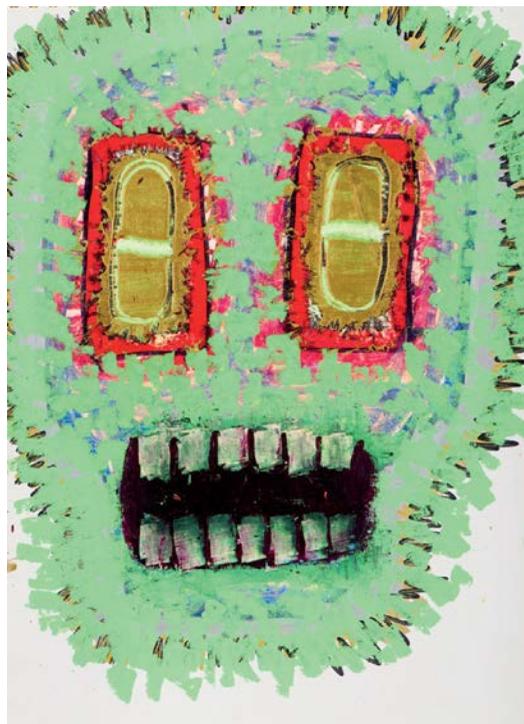
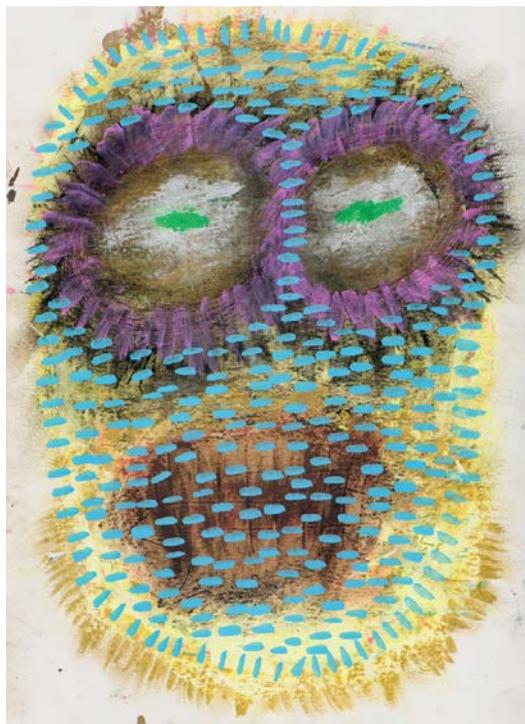
⁷ Correspondencia privada con la autora, 9 de marzo de 2014.



MITOS HUMANOS [LA EDAD DE ORO] / HUMAN TALES [THE GOLD AGE]. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 255 x 85,5 cm
MITOS HUMANOS [LA EDAD DE ACERO] / HUMAN TALES [THE STEEL AGE]. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 255 x 85,5 cm
MITOS HUMANOS [LA EDAD DE COBRE] / HUMAN TALES [THE COPPER AGE]. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 255 x 85,5 cm



MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 7 / CANARY RITUAL MASK 7. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm



MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 8 / CANARY RITUAL MASK 8. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm
MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 9 / CANARY RITUAL MASK 9. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm
MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 10 / CANARY RITUAL MASK 10. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm
MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 11 / CANARY RITUAL MASK 11. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm



MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 12 / CANARY RITUAL MASK 12. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm
MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 13 / CANARY RITUAL MASK 13. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm
MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 14 / CANARY RITUAL MASK 14. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 32,5 x 25 cm
MÁSCARA DE RITUAL CANARIO 15 / CANARY RITUAL MASK 15. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 30,5 x 23 cm



MÁSCARA PARA LA RAZÓN / MASK FOR A REASON. Serie / series CANARY RITUAL MASK, 2011. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 43 x 32 cm

The Pact and the *Mysteries* series, he remains buttoned-up. But *Soul-feeding* and *Time* show Paricio facing the inexorable changes in his life in a more relaxed manner, in an open-necked shirt. The loosened collar of the skeletal figure atop *Human Tales (The Copper Age)* reveals bare vertebrae.

Throughout this series, Paricio addresses the challenges of fatherhood and mortality head-on, with subversive humour and sly asides to Old Masters, long dead. He also engages playfully with twentieth century artists. His crouching self-portrait with a spider, *The Source* resonates with echoes of Salvador Dalí's melting landscapes, or Louise Bourgeois's overwhelming *Maman*.⁸ However, beneath these references are darker suggestions: to spider-bites, hallucinations and poisons that run through the veins. According to many traditions in Southern Europe, these can only be exorcised by furious, whirling dances. In *The Source*, as in many paintings in this series, the boundaries between death and life appear permeable. The shaman can cross the boundaries; he walks the tightrope between madness and reason.

There is a legend that lingers from the time of the Guanches. It tells of a young man sacrificing himself on the death of a king. Acting as a messenger between the living and the dead, he leaps from a cliff-top, clutching the remains of his ruler, and plunges into the depths. Paricio re-enacts this vertiginous death in *The Jump*. He creates a self-portrait in thin air, simultaneously falling and flying. He encourages us to face our fear, as we see the figure supported by the blue of the sky and the sea. In this painting, as in all the works of this series, there is no depth, no perspective, no shadows, just the here and now.

The face of this young man is blank. Paricio has explained: "What I want is that you finish completing the work ... It is like a kind of trio, me, painting and you".⁹ The viewer

con el nudo ya hecho, que queda ahí, como una soga. Y a mitad de este último *corpus* de obras, decide ahora deshacerse por completo de ella. Pero no le basta con echar a la basura esa corbata; en lugar de ello le prende fuego y crea una imagen de la quema en *Mi ley*. Dando fuego al poderoso objeto Paricio invoca otras quemadas –de libros, banderas, de herejes.... En *The Pact* y en la serie *Mysteries* continúa llevando corbata, pero en *Soul-feeding*, y también en *Time*, vemos a Paricio afrontando los cambios inexorables en su vida de forma más distendida, con la camisa abierta. El cuello desabrochado del esqueleto de la parte superior de *Human Tales (The Copper Age)* deja incluso algunas de sus vértebras al descubierto.

En la serie *Chamán* Paricio se enfrenta sin ambages a los desafíos de la paternidad y la mortalidad, y lo hace con un humor subversivo y con unas recurrentes referencias a grandes maestros de la pintura largo tiempo desaparecidos pero interactuando lúdicamente al mismo tiempo con artistas del siglo XX. *The Source*, el autorretrato en el que se representa a sí mismo agachado junto a una araña, nos trae ecos de los paisajes derretidos de Salvador Dalí o de la abrumadora *Maman* de Louise Bourgeois.⁸ Sin embargo, tras esas referencias subyacen insinuaciones más oscuras: de mordeduras de araña, de alucinaciones y venenos que corren por las venas y que, en muchas tradiciones de la Europa meridional, solo se exorcizan mediante frenéticas danzas girantes. En *The Source*, como en muchas otras de las pinturas de la serie, los límites entre la muerte y la vida se perciben como permeables: el chamán posee el poder de cruzarlos, caminando sobre la cuerda floja que separa la insanía de la razón.

Una leyenda heredada del tiempo de los guanches habla de un hombre que se autoinmoló tras la muerte de un rey. Actuando como mensajero entre los vivos y los muertos, saltó desde lo alto de un acantilado abrazado a los restos de su soberano. En *The Jump*, Paricio recrea aquella vertiginosa

⁸ LOUISE BOURGEOIS (1911-2010) was a French-born American sculptor, painter and printmaker. *Maman* is a monumental sculpture of a spider with egg-sacs, originally constructed for the opening of Tate Modern in 2000.

⁹ PEDRO PARICIO, *Tinc una idea*, interviewed by JUDITH FERNANDEZ, for RTVE Radio, 18 October 2012.

⁸ LOUISE BOURGEOIS (1911-2010) fue una escultora, pintora y grabadora estadounidense nacida en Francia. *Maman* es la escultura monumental de una araña con bolsas de huevos, creada para la inauguración de Tate Modern en 2000.



MI LEY / MY LAW. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 85,5 x 60,5 cm



CREYENTE / BELIEVER. Serie / series SHAMAN, 2011. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 100,5 x 70,5 cm



ICONO [MADERA] / ICON [WOOD]. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 60 x 50 cm
ICONO [CRISTAL] / ICON [GLASS]. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 60 x 50 cm





LA COMPAÑÍA / THE COMPANY. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 100 x 240 cm

can project themselves into the picture. The walls of Paricio's studio are adorned with postcards and photos ripped from magazines. These faces overlook him as he works, but they do not appear on his canvases. Instead, he paints an empty mask or harlequin colours or a soft dripping fleshy substance. He calls this "pellejo", the skin, the left-overs.

Paricio's studio is his "cave of dreams".¹⁰ He works alone, often late into the night. All shamans have their rituals. For Paricio, it is simple: smoke, drink, paint. He keeps his cigars and wine close at hand. He listens to music, building creative momentum with the change of tempo, from Mahler and Debussy, to hip-hop. He describes what it feels like when the painting flows, and he "finishes a painting in a trance at midnight after a final fight... helped by a wine bottle and listening to a 'martinete'" [flamenco]. It is one of the most magical experiences I have ever had....¹¹

The belief that artists have privileged access to something other-worldly begins with Plato.¹² In one of the *Dialogues*, Socrates claims that inspiration comes directly from the Gods: "For the poet is a light and winged and holy thing, ...out of his senses". This ideal of the artist as "a diviner and holy prophet" was resurrected during the Italian Renaissance.¹³ Vasari's life of Michelangelo (written in 1568) epitomised the artist as a figure set apart; he described Michelangelo or his works as "divine" more than 40 times.¹⁴ And the suggestion persists that artists can act as lightning rods, transmitting whispers from other worlds. The Victorian painter Edward Burne-Jones was regularly described in these terms: "He might have been

¹⁰ Private correspondence with the author, 7 March 2014.

¹¹ Private correspondence with the author, 9 March 2014. The "martinete" is an ancient form of flamenco. The unaccompanied song, with "las palmas" [hand clapping] and footwork, is intended to sound like hammering in a blacksmith's forge.

¹² PLATO (428/427 or 424/423 BC to 348/347 BC) was a philosopher who founded the Academy in Athens. His 36 *Dialogues* are said to record conversations between SOCRATES (470/469 BC to 399 BC) and his pupils.

¹³ PLATO, "Ion", *Dialogues*, translated by BENJAMIN JOWETT, Project Gutenberg.

¹⁴ GIORGIO VASARI (1511-1574) was a Florentine painter and writer. He is best known for his *Lives of Italian Architects, Painters and Sculptors*, published in 1550, and revised in 1568. According to VASARI, it was MICHELANGELO (1475-1564) who brought art to a state of perfection in the Italian Renaissance.

muerte realizando un autorretrato suspendido en el aire, cayendo y volando a un tiempo. La contemplación de esa figura sostenida por el azul del cielo y del mar nos anima a enfrentarnos a nuestro propio miedo. El cuadro, como los demás de la serie, carece de profundidad, de perspectiva, de sombra; en él tan solo encontramos el aquí y ahora.

Refiriéndose al rostro sin rasgos del joven, Paricio explica: "Lo que yo quiero es que seas tú quien remate la obra... Es una especie de trío: yo, la pintura y tú."⁹ De ese modo, el espectador puede proyectarse en la imagen. Las paredes del estudio de Paricio están decoradas con postales y fotos arrancadas de revistas con rostros que desde ahí le observan mientras trabaja, pero que no aparecen en sus lienzos. En lugar de esos rostros pinta una máscara vacía, aplica tonos de arlequín o, con un suave goteo, una sustancia de consistencia carnosa que él denomina "pellejo", lo que queda.

El estudio de Paricio es su "cueva de sueños".¹⁰ Ahí trabaja solo, a menudo hasta altas horas de la madrugada. Todos los chamanes tienen sus rituales; el de Paricio es simple: fumar, beber, pintar. Con sus puros y su vino siempre a mano, oye música, acompañando su impulso creativo al cambio de *tempo*: de Mahler o Debussy al hip-hop. Así describe lo que siente cuando su pintura fluye: "termino un cuadro en trance, a medianoche, tras una lucha final... con ayuda de una botella de vino y al son de un martinete. Es una de las experiencias más mágicas que he tenido jamás..."¹¹

La creencia de que los artistas gozan de acceso privilegiado a lo ultramundano arranca de Platón,¹² en uno de cuyos *Diálogos* Sócrates alega que la inspiración emana directamente

⁹ PEDRO PARICIO, *Tinc una idea*, entrevistado por JUDITH FERNÁNDEZ para RTVE Radio, 18 de octubre de 2012.

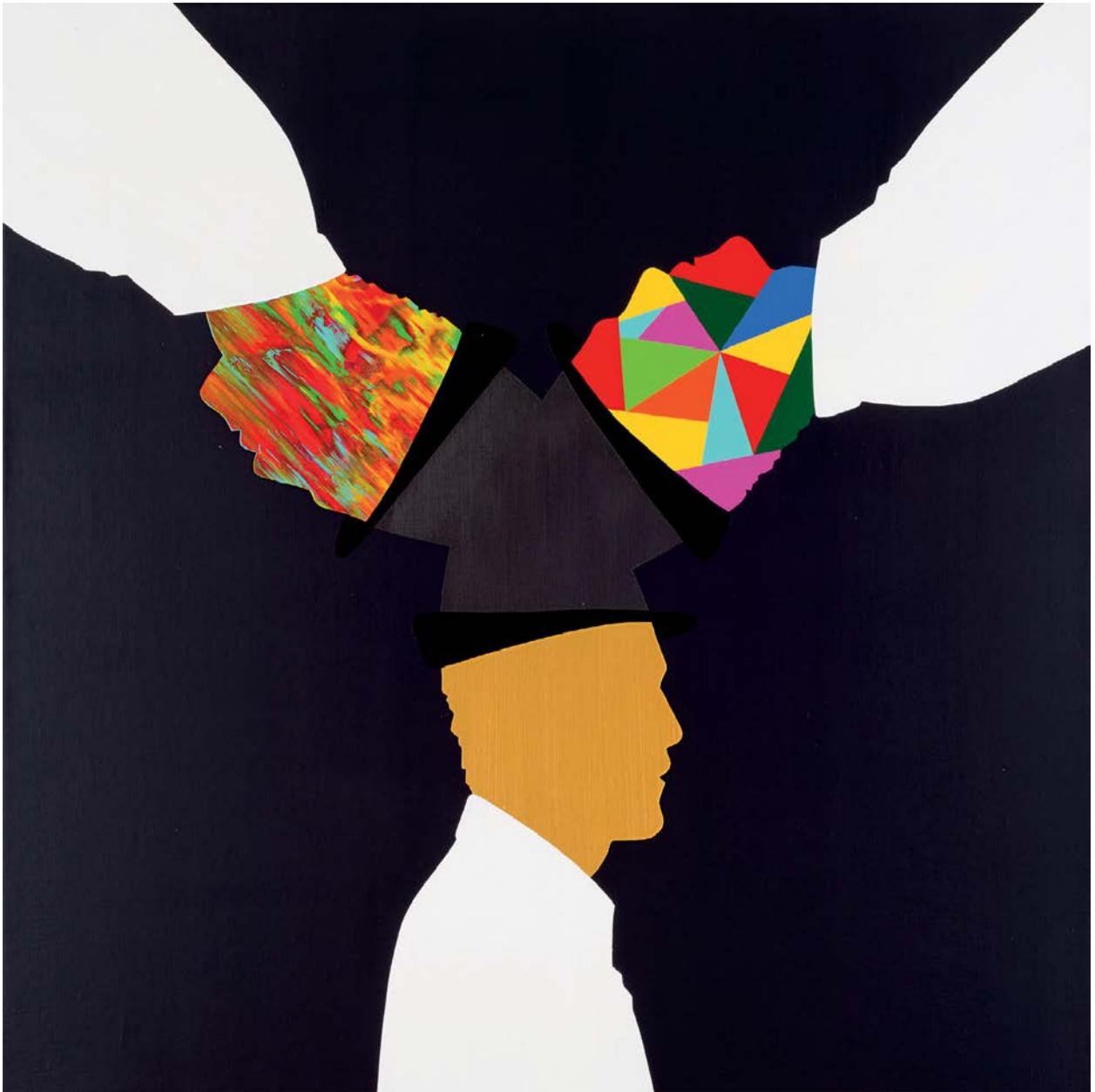
¹⁰ Correspondencia privada con la autora, 7 de marzo de 2014.

¹¹ Correspondencia privada con la autora, 9 de marzo de 2014. En el antiguo palo flamenco del martinete no hay acompañamiento musical, el compás se marca con palmas y zapateado imitando el ruido de un martillo de herrero en la forja.

¹² PLATÓN (428/427 o 424/423 a.C. o 348/347 a.C.) fue un filósofo fundador de la Academia de Atenas. De sus 36 *Diálogos* se dice que registran las conversaciones entre SÓCRATES (470/469 a.C. a 399 a.C.) y sus discípulos.



EL CHAMÁN SENTADO / THE SITTING SHAMAN. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 100 x 100 cm



SAMSARA. Serie / series SHAMAN, 2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 70 x 70 cm



THE CHAIRMAN. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 90,5 x 60,5 cm



UN PINTOR / A PAINTER. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 70,5 x 45,5 cm

a priest newly stepped down from the altar, the thunder of great litanies still in his ears, a mystic with a spirit but half recalled from the threshold of another and fairer world”.¹⁵

In the twentieth century, Joseph Beuys was the archetypal artist-as-visionary. He encouraged his audiences to step

¹⁵ EDWARD BURNE-JONES (1833-1898) was one of the second generation of Pre-Raphaelite artists. He studied with D.G. ROSSETTI, and established a life-long artistic partnership with WILLIAM MORRIS. He was a designer of stained glass, textiles and book illustrations, in addition to his career as an oil-painter. W. GRAHAM ROBERTSON, quoted by FIONA MCCARTHY, *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*, London, 2011, p. 291.

¹⁶ JOSEPH BEUYS (1921-1986) was a controversial German artist, political activist and creator of action-performances. He was involved in the Fluxus movement from 1962, and was professor of sculpture at Düsseldorf Academy.

de los dioses: “Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta... privado de razón”. El Renacimiento italiano resucitó aquel ideal del artista como “adivino y profeta sagrado”.¹³ La vida de Miguel Ángel escrita por Vasari en 1568 es el exponente perfecto del artista como una figura situada al margen de los demás. En más de cuarenta ocasiones Vasari recurre al calificativo de “divino” para describir a Miguel Ángel y su obra,¹⁴ y la idea de que los artistas pueden actuar como antenas, transmitiendo los susurros que nos llegan de otros mundos, continúa viva hoy. El pintor victoriano Edward Burne-Jones fue persistentemente descrito como sigue: “Podría ser un sacerdote recién bajado de los altares, con el clamor de las grandes letanías resonando aún en sus oídos; un místico dotado de espíritu al que de algún modo se evoca desde el umbral de otro mundo más justo”.¹⁵

Ya en el siglo XX Joseph Beuys representa el arquetipo del artista visionario. Beuys animaba a su público a trascender lo cotidiano.¹⁶ En algunas de sus performances, como la titulada *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), sus gestos repetitivos, su máscara de miel y pan de oro y su conexión con el mundo de los muertos lo señalan como «una suerte de encantador». ¹⁷ Paricio reconoce a Beuys como una influencia magistral en sus años de formación artística. Cabría interpretar el característico sombrero de Paricio como un guiño a Beuys, que solía cubrirse la cabeza con uno parecido (una de las biografías de Beuys lleva el título de *The Felt Hat* [El sombrero de fieltro], como si eso bastase para identificar al artista);¹⁸

¹³ PLATÓN, “Ion”, *Dialogues*, trad. de BENJAMIN JOWETT, Project Gutenberg.

¹⁴ GIORGIO VASARI (1511-1574) fue un pintor y escritor florentino, conocido ante todo por ser el autor de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos*, un libro publicado en 1550 y revisado en 1568. Para Vasari, dentro del Renacimiento italiano fue MIGUEL ÁNGEL (1475-1564) quien llevó el arte a un estado de perfección.

¹⁵ EDWARD BURNE-JONES (1833-1898) pertenece a la segunda generación de artistas prerrafaelitas. Se formó con D. G. ROSSETTI y forjó una asociación artística con WILLIAM MORRIS que se prolongaría durante toda su vida. A su trayectoria como pintor de óleos une la de diseñador de vidrieras, textiles e ilustraciones para libros. W. GRAHAM ROBERTSON, citado por FIONA MCCARTHY, *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*, Londres, 2011, p. 291.

¹⁶ JOSEPH BEUYS (1921-1986) fue un polémico artista alemán, activista político y creador de acciones y performances. Desde 1962 estuvo implicado en el movimiento Fluxus y fue profesor de escultura de la Academia de Düsseldorf.

¹⁷ JOSEPH BEUYS, citado por CAROLINE TISDALL, *Joseph Beuys*, Solomon R. Guggenheim Museum, catálogo de exposición, 1979, p. 23.

¹⁸ LUCREZIA DE DOMIZIO DURINI, *The Felt Hat: Joseph Beuys, a life told*, 1997, Edizioni Charta.



HERRAMIENTAS CHAMÁNICAS / SHAMANIC TOOLS. Serie / series SHAMAN, 2013-2014. Acrílico sobre lino / acrylic on linen, 61 x 73 cm

beyond the everyday.¹⁶ In performances such as *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), his repetitive gestures, his gold and honey mask, and his engagement with the world of the dead marked him out as “a kind of enchanter”.¹⁷ Paricio acknowledges Beuys as a masterful influence in his art-school years. It is possible to read Paricio’s trademark homburg as a knowing nod to Beuys, who wore a similar hat. (One of Beuys’ biographies is titled *The Felt Hat*, as if this was enough to signify the artist.)¹⁸ It is also a conscious reference to the head-dresses worn by mystics in many cultures. And when Paricio wears his on the very back of his head, as in *The Shaman*, it becomes a negative halo, black on black.

In this picture, as in many others, images emerge from the dark. Paricio’s figures loom towards us out of the cave. Their edges of bright paint are like shards of glass against the blackness. We do not know the before or after. Paricio paints what we can grasp, our life-cycle: the baby, the boy in fancy-dress, the young man jumping, the father, the death’s head. Yet all the time, he is hinting at something beyond – a place where we can experience the enigmatic coming-together of prisms and running paint, fire, gold, crystals. His work seems to embody Walter Pater’s invocation “to burn always with this hard gem-like flame, to maintain this ecstasy”.¹⁹

¹⁷ JOSEPH BEUYS, quoted by CAROLINE TISDALL, *Joseph Beuys*, Solomon R. Guggenheim Museum, exhibition catalogue, 1979, p. 23.

¹⁸ LUCREZIA DE DOMIZIO DURINI, *The Felt Hat: Joseph Beuys, a life told*, 1997, Edizioni Charta.

¹⁹ WALTER PATER (1839-1894) was a British art-critic whose essays influenced artists and poets of the late Victorian Aesthetic movement. He fostered the controversial theory of “art for art’s sake”, arguing that painting and poetry should transcend the demands of morality, history or nationhood. WALTER PATER, “Conclusion”, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1873, reprinted 1935, Macmillan & Co, London, p. 220.

DR. SUZANNE FAGENCE COOPER is a cultural and art historian. She was a curator and Research Fellow at the Victoria and Albert Museum, London for 12 years.

Text edited from the exhibition catalogue that accompanied *Shaman*, Halcyon Gallery, Londres, 2014.

también como referencia consciente a los tocados llevados por místicos de tantas y tantas culturas. Y cuando Paricio se coloca el suyo en la parte trasera de la cabeza, como en *The Shaman*, el sombrero se convierte en halo negativo, negro sobre negro.

Como en tantas otras de sus obras, en esta las imágenes surgen de la oscuridad. Las figuras de Paricio emergen de la cueva para cernirse sobre nosotros. Sus bordes de pintura brillante son como esquirlas de vidrio contra el negro. Nada sabemos del antes o el después. Paricio pinta aquello que somos capaces de entender, nuestro ciclo vital –el niño pequeño, el chico disfrazado, el joven que salta, el padre, la cabeza de la muerte–, pero apuntando todo el tiempo a algo situado más allá: un lugar en donde poder experimentar su enigmática unión de prismas y pintura en flujo, fuego, oro, cristales. Su obra personificaría la apelación de Walter Pater a “quemar siempre con esa llama fuerte y como de piedra preciosa, para mantener así este éxtasis”.¹⁹

¹⁹ WALTER PATER (1839-1894) fue un crítico de arte británico cuyos ensayos influyeron en artistas y poetas de las postrimerías del movimiento estético victoriano. Defendió la polémica idea de “el arte por el arte”, alegando que la pintura y la poesía debían trascender las exigencias de la moral, la historia o la nación. WALTER PATER, “Conclusion”, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1873, reimpresso en 1935, Macmillan & Co, Londres, p. 220.

La DRA. SUZANNE FAGENCE COOPER es historiadora de arte y cultura. Durante doce años trabajó como conservadora e investigadora en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Texto editado del catálogo de la exposición de PEDRO PARICIO, *Shaman*, Halcyon Gallery, Londres, 2014

Joseph Beuys



CADA HOMBRE, UN ARTISTA / EVERY MAN IS AN ARTIST. Serie / series DIALOGUES, 2010. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas 36,5 x 134 cm [pintura arriba / paint top], 99,8 x 84 cm c.u. / each [pinturas abajo / paintings below] Tríptico / triptych





ESTOY HACIENDO ARTE / I AM MAKING ART. Serie / series DIALOGUES, 2010. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 105,5 x 70,5 cm c.u. / each. Tríptico / triptych



passage of mirrors túnel de espejos

OLGA PASTOR ALVARADO

We're in the agony of Postmodernism and everything is at our disposal.

PEDRO PARICIO¹

We live life in a state of alert, feeling that we are part of everything that happens, even though it is only as tiny actors in the plot of a story or in the lives of all men. It is not destiny, but merely community (coexistence) that we know enshrouds us: we know we share life with all those who live here and even with those who once lived. The entire planet is our home.

MARÍA ZAMBRANO, 1958²

THE SPIRIT OF PAINTING SERIES OF THIRTY-SEVEN WORKS ON paper is the end of a passage that connects us to the past. A passage filled with colour, characters, brushes, canvases, love stories, with struggles, wars and revolutions, filled with dresses, philosophy, musical instruments and music, like mirrors facing each other, where everything is projected into infinity.

Divesting the hands and other parts of the body from some of the figures in certain chosen artworks from the

Estamos en la agonía de la postmodernidad y todo está a nuestra disposición.

PEDRO PARICIO¹

Vivimos en estado de alerta, sintiéndonos parte de todo lo que acontece, aunque sea como minúsculos actores en la trama de la historia y aun en la trama de la vida de todos los hombres. No es el destino, sino simplemente comunidad –la convivencia– lo que sabemos nos envuelve: sabemos que convivimos con todos los que aquí viven y aun con los que vivieron. El planeta entero en nuestra casa.

MARÍA ZAMBRANO, 1958²

THE SPIRIT OF PAINTING, SERIE DE TREINTA Y SIETE OBRAS sobre papel, son el final de un túnel que nos comunica con el pasado. Un túnel lleno de color, personajes, pinceles, telas, historias de amor, de lucha, guerras y revoluciones, lleno de vestidos, de filosofía, de instrumentos musicales y de música, a la manera de espejos enfrentados que se proyectan hacia el infinito.

Despojando de rostro y de otras partes del cuerpo a algunos de los personajes de obras escogidas del Renacimiento

¹ PEDRO PARICIO, *El teatro de la pintura*, MIRADAS 2, 2 June 2012, © RTVE 2012.

² MARÍA ZAMBRANO: *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Madrid: Siruela, 1996. María Zambrano (1904–1991) was a Spanish philosopher and a pupil of JOSÉ ORTEGA Y GASSET. She was a member of the generation which was forced to go into exile following the Spanish Civil War (1936–1939). She was awarded the Príncipe de Asturias Prize for Humanities in 1981 and the Cervantes Prize in 1988.

¹ PEDRO PARICIO. *El teatro de la pintura*, MIRADAS 2, 2 de junio de 2012, ©RTVE 2012.

² MARÍA ZAMBRANO: *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Madrid, Siruela, 1996. María Zambrano (1904–1991) fue una filósofa española discípula de JOSÉ ORTEGA Y GASSET. Formó parte de la generación que se vieron obligados a dejar España después de la guerra civil (1936–1939). Recibió el Premio Príncipe de Asturias de Humanidades en 1981 y el premio Cervantes en 1988.

Renaissance and the Baroque and replacing them with his recognisable patches of lines and colours, Paricio has the whole of art history at his disposal. Here the artist conflates two standard procedures in his praxis. First of all, a rereading of his favourite works and artists, what he calls his *master painters*; and secondly, his predilection for covering, altering, marking and intervening in the image of some of the central figures in these classic paintings with the blotches or swathes of bright colours that are the signature of his most recent work.

Within the artist's reinterpretation of various iconic artworks in the European painting tradition, *The Spirit of Painting* series proffers a new focus, given that the painting is now projected selectively on sheets of paper that preserve the reproduction of the image of the initial model. The angel that holds the mirror in Diego Velázquez's *The Toilet of Venus* is completely covered in Paricio's melted colours. In *Untitled 16*, the face and hands of Bartolomé Esteban Murillo's *Immaculate Conception of the Venerable Ones*, shine with an opaque red that completely obscures them. And so it goes on, with the works of the most revered masters of the modern age. The artist defends the importance and weight of traditional painting by appropriating it through his own personal imprint. It is the hand of the future touching the past, reinterpreting it; the hand of an artist saluting his admired masters.

Paricio has a real passion for books. His personal library houses around 3000 titles, most of them on history and art. To create *The Spirit of Painting*, Paricio responded intuitively with a selective gaze. He opened some of the books of modern art and tore out the pages containing pictures that most moved him, painting directly over them with his characteristic lines and colours. Subtly choosing the body part that he is going to conceal under his layers of paint, Pedro Paricio has given these images his own personal stamp.

The Spirit of Painting is an enigmatic series that invites contemplation. The viewer, holding in his memory his own vision of each of these artworks, understands the

y del Barroco, y substituyéndolos por sus ya reconocibles trazos y colores, Pedro Paricio dispone de la Historia del Arte para crear. El artista hace confluír, aquí, dos prácticas habituales en su quehacer artístico. Una, la relectura de sus autores –sus *Masters Painters*– y obras más admiradas; otra, la de cubrir, alterar, marcar e intervenir la imagen de algunos de los protagonistas de esas pinturas clásicas con la mancha o la huella de colores vivos que caracteriza su pintura más reciente.

Dentro de la reinterpretación que hace el artista de diversas obras icónicas de la tradición de la pintura europea, la serie *The Spirit of Painting* posee un nuevo enfoque, ya que la pintura, ahora, se proyecta de forma selectiva sobre láminas de papel que conservan la reproducción de la imagen del modelo de partida. Así, el ángel que sostiene el espejo de la *Venus* de Velázquez, queda completamente velado por los colores derretidos de Pedro Paricio. En *Sin título 16* el rostro y las manos de la *Inmaculada Concepción de los Venerables, o de Soult*, de Bartolomé Esteban Murillo, lucen también un rojo que resbala y los oculta por completo. Y continúa de este modo, con obras de los más señalados maestros del arte de la era moderna. El autor reivindica, así, la importancia y el peso de la tradición de la pintura adueñándose de ella. Es la mano del futuro que toca el pasado y lo reinterpreta. La mano de un artista que saluda a sus admirados maestros.

Paricio siente verdadera pasión por los libros. Su biblioteca personal contiene cerca de tres mil títulos, la mayor parte sobre historia del arte. Para realizar la serie *The Spirit of Painting* se dejó llevar por su intuición y por su mirada selectiva. Abrió algunos de sus libros de arte moderno y arrancó las páginas con las imágenes que más lo conmovieron, pintando directamente sobre ellos con sus características líneas y colores. Seleccionando sutilmente la parte del cuerpo que se propone ocultar bajo su pintura, Pedro Paricio ha estampado en estas imágenes su sello personal.

The Spirit of Painting es una serie enigmática que invita a la contemplación. El espectador, que guarda en su memoria su propia visión de cada una de esas obras, percibe la



SIN TÍTULO / UNTITLED 16. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 55,7 x 37,6 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 12. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 57 x 37,9 cm. Fragmento / fragment



SIN TÍTULO / UNTITLED 11. Serie / series *THE SPIRIT OF PAINTING*, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 54,3 x 38,6 cm. Fragmento / fragment

transformation the artist exerts over the pieces. The faces of these Baroque portraits, now anonymous, lose their importance to make colour the fundamental element of the composition, in contrast with the darker tones of the original. In the case of the biblical passages, for instance, so familiar in Western Catholic culture, the patches of colour change the perception of the form we keep in our subconscious. However, this does not mean the original work is decontextualised: St Sebastian, recognisable by his coiled posture and by the arrows in his body, is still St Sebastian, even if his face is covered in tones of blue. It is a touch, a nod, a license which the artist allows himself so that we can join him on a roundtrip in time; exploring History and the sensations and emotions it arouses within us.

The passage that joins 1400 with 2014 is infinite due to its mirrors. Like the History of Art, it is a solid chain in which no piece is expendable. Without the first, there would not be a second nor a third, nor a millionth link. For Paricio, this chain is an amalgam. Everyone and everything is a part of it. For that reason, it is not about reinventing the past, but about bringing it to our new perspective and shaping it for our present.

OLGA PASTOR ALVARADO. Independent exhibition curator and art critic. Text edited from the exhibition catalogue that accompanied *Shaman*, Halcyon Gallery, London, 2014.

manipulación que Pedro Paricio ha ejercido en ella. Los rostros, ahora anónimos, de los retratos barrocos pierden importancia para hacer del color el elemento central de la composición, en contraste con los tonos oscuros propios del original. En el caso de los pasajes bíblicos, por ejemplo, tan familiares en la cultura católica occidental, los parches de color cambian la percepción de la plasticidad que guardamos en el subconsciente. Sin embargo, esto no significa que se descontextualice la obra: San Sebastián, reconocible por su postura enroscada y las saetas clavadas en su cuerpo, seguirá siendo San Sebastián a pesar de que su semblante ha sido tapado por distintos tonos de azul. Es un toque, un guiño o incluso una licencia que el artista se permite para que hagamos en su compañía un viaje de ida y vuelta en el tiempo, explorando la Historia, las sensaciones y los sentimientos que nos produce.

El túnel que une el 1400 con el 2014 es infinito gracias a sus espejos. Como la Historia del Arte. Es una cadena sólida en la que ninguna pieza es prescindible. Sin la primera no existiría la segunda, ni la tercera, ni la número un millón. Para Paricio, esa cadena es una amalgama. Todo y todos formamos parte de ella. Por eso, no se trata de reinventar el pasado, sino de atraerlo a nuestro prisma actual y moldearlo en nuestro presente.

OLGA PASTOR ALVARADO. Crítica de arte y comisaria independiente de exposiciones.

Texto editado del catálogo de la exposición de PEDRO PARICIO, *Shaman*, Halcyon Gallery, Londres, 2014.



SIN TÍTULO / UNTITLED 25. Serie / series THE SPIRIT OF PAINTING, 2013. Técnica mixta sobre papel / mixed media on paper, 56,6 x 37,7 cm. Fragmento / fragment

PEDRO PARICIO [1982, Tenerife]

formación training

2006 Escuela de Bellas Artes / **BA Fine Arts**, Universidad de Barcelona, Barcelona.

exposiciones individuales solo exhibitions

- 2014 *Elogio de la pintura*. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES, Santa Cruz de Tenerife. [ISIDRO HERNÁNDEZ, Comisario / **Curator**]
- 2014 *Diálogo con el color, la belleza y la forma*. GALERÍA MURO, Valencia.
- 2014 *Shaman*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2012 *Diary of an Artist and Other Stories 2007-2012*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2012 *El teatro de la pintura*. CASINO DE LA EXPOSICIÓN, Sevilla / **Seville**. [JUAN MANUEL BONET, Comisario / **Curator**]
- 2011 *Master Painters*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2010 *Fe infinita*. GALERÍA BALAGUER, Barcelona.
- 2009 *Pedro Paricio*. SEYHOUN GALLERY, Los Angeles.
- 2009 *Pedro Paricio. Un pintor otro*. GALERÍA MURO, Valencia.
- 2008 *The Canary Paradise*. IKARA GALLERY, Barcelona.
- 2006 *Intimissimo*. ESPACIO JOVEN, Salamanca.

exposiciones colectivas [selección] group exhibitions [selected]

- 2014 *Diálogos de la naturaleza muerta*. GALERÍA MURO, Valencia.
- 2013 ART MADRID: MAESTROS, FERIA DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Madrid.
- 2013 *Gabinete de curiosidades*. PLATAFORMA ARTE CONTEMPORÁNEO (PAC), Madrid.
- 2012 *Spain Now!*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2011 *Spain Now!*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2010 Art Madrid, Feria de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 2010 *XX Aniversario de la Asociación de Galerías Art Barcelona (ABE)*. GALERÍA BALAGUER, Barcelona.
- 2009 *Grafies del Caos*. GALERÍA BALAGUER Barcelona.
- 2009 *Dress for Success*. MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA), Barcelona.
- 2009 KALÓS GALLERY, Barcelona.
- 2008 *Sparrow Projects*. HUD-GRAF GALLERY, Kiev.
- 2004 *No lo llames performance*. DOMUS ARTIUM 2002 (DA2), Salamanca.
- 2003 VII edición Premios San Marcos / **7th San Marcos Awards**, PALACIO DE LA SALINA, Salamanca.

colecciones [selección] collections [selected]

NORTON MUSEUM OF ART, West Palm Beach, Florida.
TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES, Santa Cruz de Tenerife.
ERNESTO VENTÓS - COLECCIÓN OLOR VISUAL, Barcelona.

publicaciones publications

- 2014 *Elogio de la pintura*. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES, Santa Cruz de Tenerife.
- 2014 *Shaman*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2012 *Diary of an artist and other stories*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2012 *El teatro de la pintura*. ICAS, Sevilla / **Seville**.
- 2011 *Master Painters*. HALCYON GALLERY, Londres / **London**.
- 2011 *100 New Artist*. LAURENCE KING PUBLISHING, Londres / **London**.
- 2011 *Fe infinita*. GALERÍA BALAGUER, Barcelona.
- 2011 *Tardor Art 2011*. ABE+GGAC+ASSOCIACIÓ ART, Barcelona.
- 2009 *Pedro Paricio. Un pintor otro*. GALERÍA MURO, Valencia.
- 2008 *The Canary Paradise*. IKARA GALLERY, Barcelona.
- 2003 *Premios San Marcos*. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, Salamanca.



PEDRO PARICIO, 2012. Foto / photo PERE FORMIGUERA

índice de obras list of works

De la serie / from the series *THE CANARY PARADISE*

EL LADRÓN DE CABALLOS / THE HORSE THIEF, 2007
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 195 x 130 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 20]

ZOO, 2007
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 60 x 50 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 19]

*JOHAN CRUYFF**, 2007
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 59,5 x 50 cm
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [P. 115]

VAGABUNDOS DEL DHARMA / VAGRANTS OF DHARMA, 2007
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 100 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 21]

BOJAN KRKIC, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 100 x 200
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 25]

BAJO LAS ESTRELLAS / UNDER THE STARS*, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 195 x 130 cm
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [P. 23]

KARL POPPER, 2008
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 195 x 130 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 22]

CHRIS SHARMA, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 195 x 130 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 119]

HACIA RUTAS SALVAJES / INTO THE WILD*, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 195 x 130 cm
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [P. 120]

EL CHATO, EL DUENDE, EL ARENQUE Y JOSÉ DEL MODE, 2007
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 100 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 113]

EL IDIOTA / THE IDIOT, 2008
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 50 x 70 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 112]

MARARÍA, 2008
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 50 x 70 cm.
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 112]

TIMOTHY LEARY, 2008
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo / [acrylic and mixed media on canvas](#), 50 x 70 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 110]

De la serie / from the series *DESTRUCTURES*

GRAN COLISIONADOR DE HADRONES / LARGE HADRON COLLIDER, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 150 x 150 cm
COLECCIÓN BASILIO MURO [COLLECTION](#), VALENCIA [P. 158]

MOTORITO / LITTLE MOTORBIKE*, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 81,5 x 100 cm
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [P. 123]

BLACK LODGE, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 80 x 80 cm
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [P. 124]

SIN TÍTULO / UNTITLED, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 130 x 162 cm
COLECCIÓN BASILIO MURO [COLLECTION](#), VALENCIA [P. 160]

ULTRAMAGNETIC MC'S, 2008
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 130 x 130 cm
COLECCIÓN BASILIO MURO [COLLECTION](#), VALENCIA [P. 27]

*DUNE**, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 80 x 80 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / [PRIVATE COLLECTION, UK](#) [P. 122]

De la serie / from the series *DIGITAL PAINTING*

ESTUDIO DE MANCHA SOBRE ALFOMBRA ROJA / STUDY FOR A STAIN ON RED CARPET*, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 100 x 73 cm
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [P. 135]

ESTUDIO ARQUITECTÓNICO / ARCHITECTURAL STUDY*, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 49,5 x 49,5 cm
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [P. 161]

DEMOLICIÓN I / DEMOLITION I, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 109 x 40 cm
COLECCIÓN BASILIO MURO [COLLECTION](#), VALENCIA [P. 33]

ESTUDIO PARA UN NACIMIENTO / STUDY FOR A BIRTH*, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 100 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / [PRIVATE COLLECTION, UK](#) [P. 29]

ESTUDIO DE UN ESTUDIO / STUDY OF A STUDIO, 2010
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 100 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / [PRIVATE COLLECTION, UK](#) [P. 55]

De la serie / from the series *AFTER FRANCIS BACON*

ESTUDIO SEGÚN FRANCIS BACON nº 1 / STUDY AFTER FRANCIS BACON nº 1, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#) 100 x 90 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / [PRIVATE COLLECTION, SPAIN](#) [P. 37]

ESTUDIO SEGÚN FRANCIS BACON nº 2 / STUDY AFTER FRANCIS BACON nº 2, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 100 x 90 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, FRANCIA / [PRIVATE COLLECTION, FRANCE](#) [P. 116]

TRES ESTUDIOS PARA UN AUTORRETRATO / THREE STUDIES FOR A SELF-PORTRAIT*, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 99,5 x 80 cm c.u. / each. Tríptico / triptych
CORTESÍA / [COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON](#) [PP. 34-35]

AUTORRETRATO CON TELEVISIÓN / SELF-PORTRAIT WITH TELEVISION*, 2009
Acrílico sobre lienzo / [acrylic on canvas](#), 99,5 x 160 cm. Díptico / diptych
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / [PRIVATE COLLECTION, UK](#) [PP. 164-165]

AUTORRETRATO DESPUÉS DE FRANCIS BACON nº 5 / SELF-PORTRAIT AFTER FRANCIS BACON nº 5, 2011
Acrílico sobre lino / [acrylic on linen](#), 195 x 130 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / [PRIVATE COLLECTION](#) [P. 137]

De la serie / from the series **LOOKS LIKE**

VAPORETA* / **STEAM CLEANER**, 2009

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 100 x 90 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 125]

ORO Y PLATA Y MALA PATA / **UNLUCKY GOLD AND SILVER**, 2009

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 65 x 75 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 126]

YUBARTA EN UN PARQUE DE ATRACCIONES / **YUBARTA IN AN AMUSEMENT PARK**, 2009

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 70 x 60 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 134]

DESARROLLO URBANÍSTICO* / **URBAN DEVELOPMENT**, 2009

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 77 x 41 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 162]

PROSPECCIÓN* / **PROSPECTING**, 2009

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 80 x 80 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 39]

RINOCERONTE GRIS CON PAISAJE DIGITAL* / **GREY RHINOCEROS WITH DIGITAL LANDSCAPE**, 2010

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 81 x 100 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 38]

De la serie / from the series **SIZE ME**

DÍA DE PESCA / **THE FISHING DAY [LEGS]**, 2010

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 91 x 182 cm. Díptico / **diptych**
COLECCIÓN FIDEL BALAGUER **COLLECTION**, BARCELONA [PP. 144-145]

CARPA DE CIRCO ILUMINADA POR FOCOS [PIE]* / **CIRCUS TENT ILLUMINATED BY SPOTLIGHTS [FOOT]**, 2010

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 29,5 x 29 cm. Díptico / **diptych**
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 25]

TORNADO DE RUBIK [CABEZA]* / **RUBIK TWISTER [HEAD]**, 2010

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 58 x 58,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, LONDRES / **PRIVATE COLLECTION, LONDON** [P. 31]

I AM GOING ON PAINTING WITH A BLANKET AND A VINYL RECORD, 2010

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 180 x 180 cm
COLECCIÓN FIDEL BALAGUER **COLLECTION**, BARCELONA [P. 12]

De la serie / from the series **DIALOGUES**

CADA HOMBRE, UN ARTISTA* / **EVERY MAN IS AN ARTIST**, 2010

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 36,5 x 134 cm [pintura arriba / **paint top**],
99,8 x 84 cm c.u. / **each** [pinturas abajo / **paintings below**] Tríptico / **triptych**
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 207]

ESTOY HACIENDO ARTE* / **I AM MAKING ART**, 2010

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 105,5 x 70,5 cm c.u. / **each**. Tríptico / **triptych**
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [PP. 208-209]

SIEMPRE DIGO LO MISMO, ESPERANDO DECIR ALGO DIFERENTE* / **I ALWAYS SAY THE SAME THING, HOPING TO SAY SOMETHING DIFFERENT**, 2010

Acrílico sobre lienzo y cable eléctrico sobre pared / **acrylic on canvas and electric cable on wall**, 200 x 280 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 41]

De la serie / from the series **MASTER PAINTERS**

ESTUDIO PARA UN ÁRBOL / **STUDY FOR A TREE**, 2008

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 73,5 x 73,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / **PRIVATE COLLECTION, UK** [P. 153]

AUTORRETRATO DESPUÉS DE VELÁZQUEZ [JINETE DORADO]* / **SELF-PORTRAIT AFTER VELÁZQUEZ [GOLDEN RIDER]**, 2011

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 195 x 130 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SINGAPUR / **PRIVATE COLLECTION, SINGAPORE** [P. 43]

NAUFRAGIO FRENTE AL TEIDE / **SHIPWRECK IN FRONT OF THE TEIDE**, 2011

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 150 x 150 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, LONDRES / **PRIVATE COLLECTION, LONDON** [P. 131]

ESTUDIO PARA AUTORRETRATO EN UN TREN DE ALTA VELOCIDAD / **STUDY FOR A SELF PORTRAIT IN HIGH SPEED TRAIN**, 2011

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 130 x 130 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / **PRIVATE COLLECTION, UK** [P. 139]

EL GRAN PINTOR / **THE BIG PAINTER**, 2011

Acrílico sobre lienzo / **acrylic on canvas**, 200 x 200 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / **PRIVATE COLLECTION, UK** [P. 15]

De la serie / from the series **MAGIC CHARMS**

AMULETO CORBATA / **MAGIC CHARM TIE**, 2012

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 30 x 30 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / **PRIVATE COLLECTION, UK** [P. 142]

AMULETO SOMBRERO / **MAGIC CHARM HAT**, 2012

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 30 x 30 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / **PRIVATE COLLECTION, UK** [P. 142]

AMULETO PALETA / **MAGIC CHARM PALETTE KNIFE**, 2012

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 30 x 30 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / **PRIVATE COLLECTION** [P. 143]

AMULETO BROCHA / **MAGIC CHARM BRUSH**, 2012

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 30 x 30 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / **PRIVATE COLLECTION** [P. 143]

De la serie / from the series **CANARY RITUAL MASK**

MÁSCARA RITUAL CANARIA 7* / **CANARY RITUAL MASK 7**, 2011

Técnica mixta sobre papel / **mixed media on paper**, 32,5 x 25 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / **PRIVATE COLLECTION** [P. 190]

MÁSCARA RITUAL CANARIA* / **CANARY RITUAL MASK**, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14, 2011

Técnica mixta sobre papel / **mixed media on paper**, 32,5 x 25 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [PP. 191-192]

MÁSCARA RITUAL CANARIA 15* / **CANARY RITUAL MASK 15**, 2011

Técnica mixta sobre papel / **mixed media on paper**, 30,5 x 23 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 192]

MÁSCARA PARA LA RAZÓN* / **MASK FOR A REASON**, 2011

Técnica mixta sobre papel / **mixed media on paper**, 43 x 32 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / **PRIVATE COLLECTION** [P. 193]

De la serie / from the series **DIARY OF AN ARTIST**

I AM PAINTING, 2011

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 116 x 89 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / **PRIVATE COLLECTION** [P. 51]

MARIONETA* / **PUPPET**, 2011

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 244 x 152 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 128]

MARIONETA II* / **PUPPET II**, 2011

Acrílico sobre lino / **acrylic on linen**, 244 x 152 cm
CORTESÍA / **COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON** [P. 129]

AUTORRETRATO VARIABLE* / *VARIABLE SELF-PORTRAIT*, 2011

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 54 x 54 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 184]

DIÁLOGO / *DIALOGUE*, 2011

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 130 x 162 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 68]

EL NADADOR* / *THE SWIMMER*, 2011

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 130 x 130 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 140]

EL NADADOR II [EL NAÚFRAGO]* / *THE SWIMMER II [THE CASTAWAY]*, 2011

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 130 x 130 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 141]

GOOD NIGHT, BAD MORNING, 2011

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 100 x 81 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 151]

YO / *ME*, 2011

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 200 x 150 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [P. 58]

THE GOLDEN PLAYER, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 97 x 130 cm
COLECCIÓN NORTON MUSEUM COLLECTION, FLORIDA, EEUU / *USA* [P. 155]

SUEÑO DE LUNA* / *A MOON'S DREAM*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 73 x 92 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 53]

AL FINAL DEL DÍA* / *AT THE END OF THE DAY*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 81 x 65 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 57]

LA CALMA / *THE CALM*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 92 x 65 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 16]

FALLING IN LOVE*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 200 x 200 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 148]

EL CHICO DORADO: VISIÓN* / *THE GOLDEN BOY: VISION*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 200 x 150 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 154]

EL PAYASO DORADO* / *THE GOLDEN CLOWN*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 200 x 100 cm
COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES COLLECTION
CABILDO INSULAR DE TENERIFE [P. 49]

AUTORRETRATO OFICIAL DE OTOÑO* / *AUTUMN OFFICIAL SELF-PORTRAIT*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 200 x 150 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 106]

RETRATO DE PRENSA [DECLARACIÓN] 1-21* / *PRESS PORTRAIT [STATEMENT] 1-21*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 138 x 266 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [PP. 44-45]

TOMANDO EL SOL* / *SUNBATH*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 181 x 182 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 169]

BAÑO DEL PINTOR / *PAINTER'S BATH*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 90 x 73 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 168]

FOTO DE PRENSA II* / *PRESS PHOTO II*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 200 x 150 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 147]

LIDIANDO CON LA MUERTE* / *DEALING WITH DEATH*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 200 x 240 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 173]

PENSANDO EN EL FUTURO* / *THINKING OF THE FUTURE*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 40 x 200 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [PP. 174-175]

SOY PINTURA [AUTORRETRATO CON MARCO DORADO] / *I AM PAINTING [SELF-PORTRAIT WITH GOLDEN FRAME]*, 2012

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 92 x 76 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 170]

De la serie / *from the series SHAMAN*

GUARDIANES* / *THE GUARDIANS*, 2014

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 105 x 105,5 cm c.u. / *each*. Díptico / *diptych*
CORTESÍA DEL ARTISTA / *COURTESY OF THE ARTIST* [PP. 2-3]

EL PRIMER MISTERIO* / *THE FIRST MYSTERY*, 2013

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 40 x 105 cm. Tríptico / *triptych*
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 59]

EL SEGUNDO MISTERIO* / *THE SECOND MYSTERY*, 2013

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 40 x 90 cm. Tríptico / *triptych*
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 59]

EL TERCER MISTERIO* / *THE THIRD MYSTERY*, 2013

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 46 x 114 cm. Tríptico / *triptych*
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 59]

EXPIACIÓN* / *EXPIATION*, 2013

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 117 x 71 cm. Díptico / *diptych*
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 17]

SÍSIFO Y ATLAS* / *SISIFO AND ATLAS*, 2013

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 150 x 260 cm. Díptico / *diptych*
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [PP. 62-63]

EL SECRETO* / *THE SECRET*, 2013

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 92 x 133 cm. Díptico / *diptych*
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [PP. 178-179]

CREYENTE* / *BELIEVER*, 2013-2014

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 100,5 x 70,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [P. 196]

UN PINTOR* / *A PAINTER*, 2013-2014

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 70,5 x 45,5 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA / *COURTESY OF THE ARTIST* [P. 204]

THE CHAIRMAN*, 2013-2014

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 90,5 x 65,5 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA / *COURTESY OF THE ARTIST* [P. 203]

MI LEY / *MY LAW*, 2013-2014

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 85,5 x 60,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [P. 195]

ICONO [MADERA] / *ICON [WOOD]*, 2013-2014

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 60 x 50 cm
CORTESÍA / *COURTESY* HALCYON GALLERY, LONDRES / *LONDON* [P. 197]

ICONO [CRISTAL]* / *ICON [GLASS]*, 2013-2014

Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 60 x 50 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [P. 197]

LA COMPAÑÍA* / *THE COMPANY*, 2013-2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 100 x 240 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [PP. 198-199]

EL CHAMÁN SENTADO* / *THE SITTING SHAMAN*, 2013-2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 100 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 201]

HERRAMIENTAS CHAMÁNICAS* / *SHAMANIC TOOLS*, 2013-2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 61 x 73 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [P. 205]

MITOS HUMANOS [LA EDAD DE ORO]*, [LA EDAD DEL ACERO]* y [LA EDAD DEL COBRE]*
/ *HUMAN TALES [THE GOLD AGE], [THE STEEL AGE] and [THE COPPER AGE]*, 2013-2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 3 x [255 x 85,5 cm c.u. / each]
CORTESÍA / *COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON* [P. 189]

EL CHAMÁN* / *THE SHAMAN*, 2013-2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 205 x 180 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 187]

SAMSARA*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 70 x 70 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [P. 202]

TÓTEM [P]*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 97 x 73 cm
CORTESÍA / *COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON* [P. 167]

EL SUEÑO DE UN ARTESANO* / *THE DREAM OF A CRAFTSMAN*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 150 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 61]

MASCARADA* / *MASQUERADE*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 100 x 75 cm
CORTESÍA / *COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON* [P. 65]

LA FUENTE* / *THE SOURCE*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 91 x 70,5 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA / *COURTESY OF THE ARTIST* [P. 104]

AVE DEL PARAÍSO* / *BIRD OF PARADISE*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 30 x 30 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA / *COURTESY OF THE ARTIST* [P. 108]

CAYENDO [EN LO AZUL]*, [EN LO VERDE]* y [EN LO ROJO]* / *FALLING [IN BLUE], [IN GREEN] and [IN RED]*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 3 x [120 x 60 cm c.u. / each]
CORTESÍA / *COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON* [PP. 156-157]

EL SALTO* / *THE JUMP*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 50 x 100 cm. Tríptico / *triptych*
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 67]

EN EL LABERINTO* / *IN THE MAZE*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 60,5 x 46 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION* [P. 69]

MANA*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 95 x 70 cm
CORTESÍA / *COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON* [P. 133]

ALIMENTANDO EL ALMA* / *SOUL-FEEDING*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 80,6 x 60,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [P. 176]

TIEMPO* / *TIME*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 40,5 x 101,6 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTION, UK* [PP. 182-183]

MAESTRO TITIRITERO* / *PUPPET MASTER*, 2014
Acrílico sobre lino / *acrylic on linen*, 73 x 60,2 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, LOS ÁNGELES, CALIFORNIA / *PRIVATE COLLECTION, L.A., CA* [P. 185]

De la serie / *from the series THE SPIRIT OF PAINTING*

SIN TÍTULO 1-37* / *UNTITLED 1-37*, 2013
Técnica mixta sobre papel / *mixed media on paper*, 56 x 38 cm aprox.
CORTESÍA / *COURTESY HALCYON GALLERY, LONDRES / LONDON* [PP. 70-89 y PP. 210-217]
COLECCIONES PARTICULARES, REINO UNIDO / *PRIVATE COLLECTIONS, UK* [11, 12, 20, 21, 24, 30, 32]

Otras obras / *other works*

CARAVAGGIO. NARCISO EN LA FUENTE / *NARCISSUS AT THE FOUNTAIN*, ca. 1597-1599
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 113 x 95 cm
GALLERIA BARBERINI, ROMA [P. 50]

DIEGO VELÁZQUEZ. FELIPE IV A CABALLO / *PHILIP IV ON HORSEBACK*, 1634
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 301 x 314 cm
MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID [P. 42]

ANTOINE WATTEAU. PIERROT [antes llamado GILLES] / *PIERROT [formerly called GILLES]*, 1721
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 184 x 149 cm
MUSÉE DU LOUVRE, PARÍS [P. 48]

PAUL SÉRUSIER. LES TÉTRAÈDRES / *THE TETRAHEDRONS*, ca. 1910.
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 91 x 56 cm.
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION*
CORTESÍA / *COURTESY GALERIE 1900-2000, PARÍS* [P. 30]

ROBERT DELAUNAY. ARC-EN-CIEL / *RAINBOW*, 1913
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 88 x 100 cm
HONOLULU ACADEMY OF ARTS, EEUU / *USA* [P. 24]

JUAN ISMAEL. COMPOSICIÓN SURREALISTA / *SURREALIST COMPOSITION*, 1934
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 53 x 48 cm
COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES COLLECTION
CABILDO INSULAR DE TENERIFE [P. 52]

ROBERTO MATTA. EN MEDIO DEL AGUA / *IN THE MIDDLE OF THE WATER*, 1941
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 100 x 70 cm
COLECCIÓN PARTICULAR / *PRIVATE COLLECTION*
CORTESÍA / *COURTESY GALERÍA EDOUARD MALINGUE, HONG KONG* [P. 32]

ÓSCAR DOMÍNGUEZ. EL PAYASO / *THE CLOWN*, 1957
Óleo sobre lienzo / *oil on canvas*, 81,4 x 59,7 cm
OBRA EN PARADERO DESCONOCIDO / *WHEREABOUTS OF WORK UNKNOWN* [P. 47]

AARON SISKIND. TERRORS Y PLACERES DE LA LEVITACIÓN / *TERRORS AND PLEASURES OF LEVITATION*, 1961
Gelatina de plata / *silver gelatin*, 17,2 x 12 cm
DEPÓSITO FUNDACIÓN ORDÓÑEZ FALCÓN DE FOTOGRAFÍA. COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES COLLECTION. CABILDO INSULAR DE TENERIFE [P. 66]

[*] Obras en exposición / [*] *works in exhibition*









