

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 deudas 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*—

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

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

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



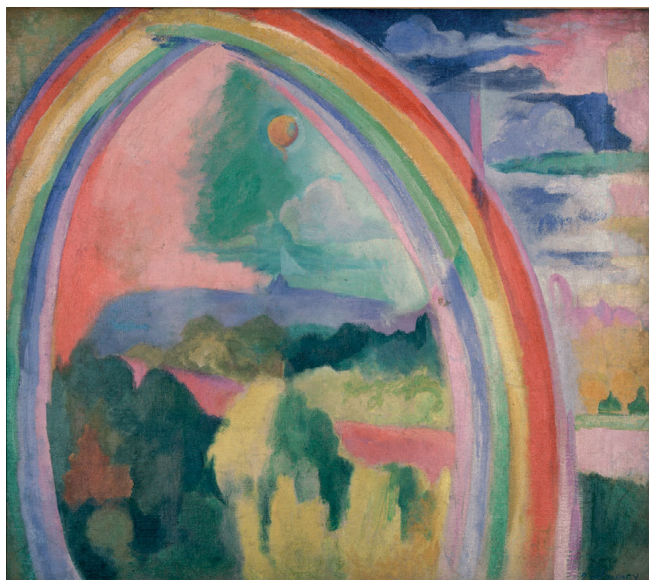
EL LADRÓN DE CABALLOS / THE HORSE THIEF, 2007. Acrílico sobre lienzo / acrylic on canvas, 195 x 130 cm

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



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.

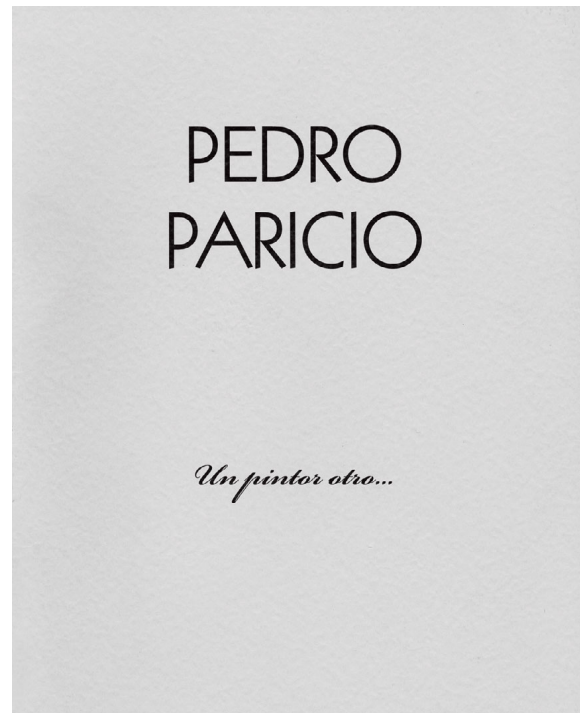
There is something circus-like in these abstractions painted by Pedro Paricio, like *Into the Wild* (2008), *Vagabundos del Dharma* (2007) or *Timothy* (2007), something of juggling and coloured light bulbs. In fact, that early moment in Paricio's work is key to a proper understanding of his later development 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-

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 síncope 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.



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 sinnúmero 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 delirantes 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.



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 tránsito⁵.

ESTUDIOS PARA FRANCIS BACON

Si 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 personajes⁶.

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

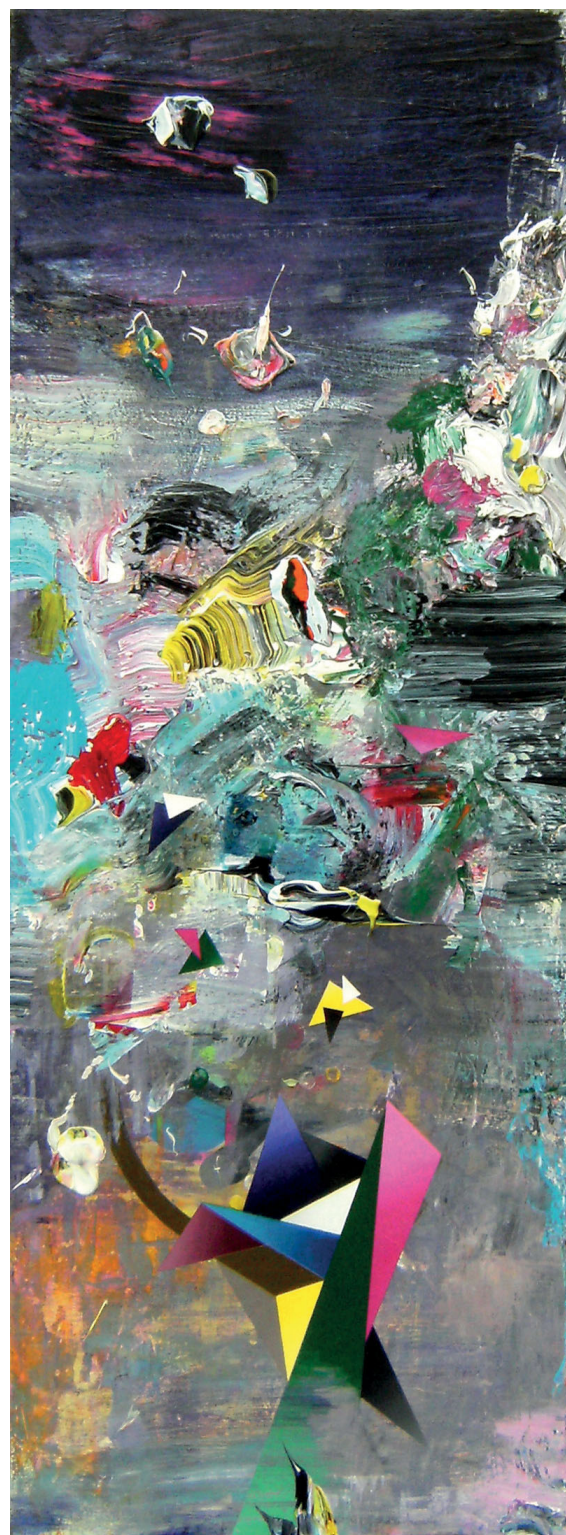
STUDIES FOR FRANCIS BACON

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

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 back-drop 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 dípticos y trípticos en sus composiciones. En efecto, en

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

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., 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.

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.



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.

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 iconos 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

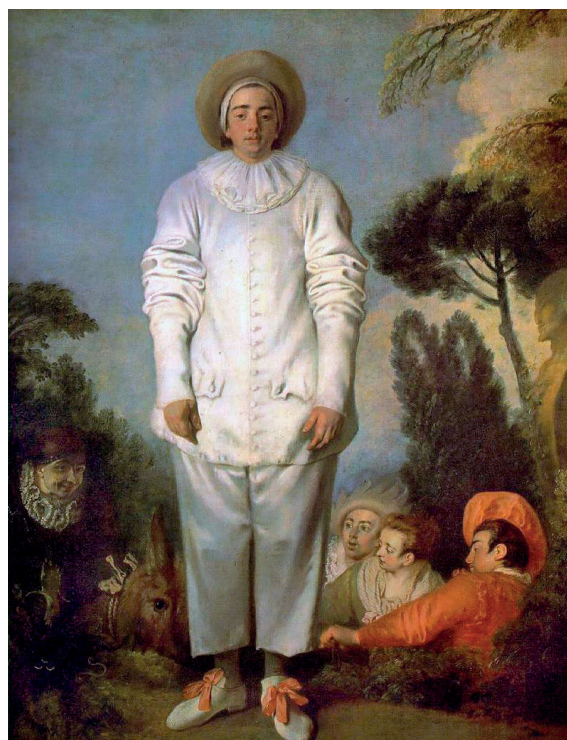
Decía el Juan de Mairena de Antonio Machado unas palabras que pueden tener mucho en común con las manos de Pedro Paricio en las riendas de un caballo trotón de largas crines: “Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta,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



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.



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,

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,



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 acurado 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

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,

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



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

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