

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

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

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

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

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.

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

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).

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

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

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 cimienta 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,

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

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 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

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).