

THE ART OF APPROPRIATION

PHILIP WRIGHT

Philip Wright is a British writer on art and former Curator of Compton Verney House Trust

We are now transiting the Internet or Digital Era, our first experience of instantaneous and unlimited access to any and every category of information and imagery collated by the human race to date. This represents an infinitely richer *musée imaginaire*¹ than the French writer and future Minister of Culture André Malraux could ever have envisaged when he began to develop the idea in the 1920s. His imaginary museum was a response to the proliferation of available photographic images-as-information, which exploited the ability of the camera to create *new* images by focusing in on details, angles, lighting effects, magnification or miniaturisation. The result of these visual explorations was that the scale, significance and emotional impact of the object photographed could be transformed into something quite distinct from its original. Paricio has intuitively seized upon this idea of isolating a chosen motif to translate it into a novel and highly personal idiom. Malraux's notion coincided with – or more truthfully arose from – the Dada and Surrealist movements' manipulation of images, principally through use of the new medium of collage and emerging photographic processes and techniques from Soviet Russia, Germany and France. In a witty reversal, Paricio has elected to go back to traditional paint, but in a style that skilfully exploits the repertoire of contemporary media and design.

Ironically, this same Digital Era followed straight on from the era of the proclaimed and possibly

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

The mystery and horror of death and decomposition, constantly present and veritable sources of dread to the medieval and Renaissance mind, are tellingly depicted in Hieronymus Bosch's terrifying vision of the Last Judgement, or with greater eloquence and restraint in Albrecht Dürer's *Knight, Death and the Devil*. In his *Dealing with Death*, Paricio subverts the subject into cartoon-filmic horror, exploiting the sci-fi power of X-ray vision, but without losing the underlying iconography of the *memento mori*. Death, however ghostly in appearance, is still the omnipotent creature who knows that he controls human destiny and places a term on the full measure of anyone's achievements. Similarly, Paricio's *Thinking of*



Albrecht Dürer, *Knight, Death and the Devil*, 1513. Engraving, 24.6 x 19 cm. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

the Future takes an image of Renaissance piety to remind us of the single outcome of living of which we can all be certain: the end-ceremony of laying-out for burial.

Such 'appropriation' is clearly central to human history and development. Babies learn with it, cultures thrive through it. Mediterranean civilisation – not to speak of the other great focal points in South Asia, the Far East, Africa

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

The catalyst for their rebellion was, in a strange twist of fate, the creation of World Exhibitions. It was less the 1851 and 1862 Great Exhibitions in Britain, which focused on the virtuosity of modern industry's creations and reproductions, than the Paris Expositions Universelles of 1867, 1889 and 1900. Coinciding with and illustrating the Western European powers' grab for colonies



Pedro Paricio, *Thinking of the Future*, 2012. Acrylic on linen, 40 x 200 cm



Vincent van Gogh, *Portrait of Père Tanguy*, 1887. Oil on canvas, 92 x 75 cm. Musée Rodin, Paris

and for resources and markets across the world, the exhibitions offered vestiges of those indigenous cultures to Western eyes – in many instances, for the very first time. On a literal level we see Claude Monet's *Madame Monet in a Kimono (La Japonaise)*, Jules Massenet's *King of Lahore*, Vincent van Gogh's *Père Tanguy* (surrounded by Ando Hiroshige prints) and Giacomo Puccini's *Madame Butterfly*. However, the art of Pablo Picasso and his contemporaries was affected more fundamentally by the impact of so-called 'primitive' art, initially mainly African, at Paris's Trocadéro Museum and in the shops of the new dealers. This was most tellingly explored in the encyclopaedic 1972 Munich Olympics exhibition, 'World Cultures and Modern Art: the Meeting of European Art and Music with [that of] Asia, Africa, Oceania,

Afro- and Indo-America'. Picasso would continue to be the first to originate, assimilate, transform or remix styles with such prolixity that he astonished and confounded his contemporaries to the extent that several took to hiding work in their studios before he came to visit. Tiring of, or perhaps exhausted by, inventing, in his seventies Picasso would turn to measuring himself against the Great Masters he most admired – Gustave Courbet, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Edouard Manet, Rembrandt van Rijn and Diego Velázquez – in a prolific series of variations on one masterpiece by each artist. In his own 'Master Painters' cycle, Paricio has already borrowed iconic imagery from his favourite historical artists to rework in his own idiom, and again in his series 'Diary of an Artist' he chronicles his looking and choosing, alighting on past masters such as Raphael and van Gogh to render his own particular homage to the Great Canon of Western Art.

Such an uninhibited approach to appropriation – with irony underlying, and also a tinge of nostalgia – recalls the generation of Pop artists: as much Jasper Johns, Andy Warhol and Roy Lichtenstein in the United States as Richard Hamilton and Peter Blake in Britain. Indeed, it has aesthetic or polemic twentieth-century antecedents in the collages of Kurt Schwitters, Max Ernst and Raoul Hausmann on the one hand, and on the other in the subversive antics of Marcel Duchamp and the Surrealists over the *objet trouvé*. Additionally, if Pop Art can be seen as a reaction to the High Seriousness of its predecessor, Abstract Expressionism, in turn the undisguised and deliberately

controversial 'appropriations' of Sherrie Levine - watercolour renderings of Mondrian paintings and photographs of Walker Evans's photographs - and the more than 200 virtuoso self-transformations of Cindy Sherman can be seen as a response to the reductionism and self-negation of Minimalism.



Richard Hamilton, *Picasso's Meninas*, 1973. Etching, engraving, drypoint and aquatint, 57.2 x 49.2 cm. Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut

A brief scan of Paricio's studio walls might illustrate his inspirations and catalogue the artists whom he most admires, besides his omnivorous appetite for photography itself. Although the work in his present exhibition shows a uniformity of technique - using carefully delineated fields of prismatic colours - it is a stage he has reached after deploying variations and contrasts of painterly passages with expressionist vigour in earlier paintings. This stylistic development will also doubtless not be the artist's last throw. His appropriation of themes and configurations from Bosch to Bacon and from Caravaggio to Katz are unmistakably in his signature style, with handwork that mirrors but sidesteps the precision and digital perfection of today's computer-generated imagery. He is not ashamed of transparent borrowings from within art's history, which form the point of departure for many of his paintings, but is adamant that he must also live in the present. He has said, 'Painters should read, watch films, travel and live, but, above all, they should study their own tradition'. These paintings represent his *Auseinandersetzung* - his grappling - with his own tradition: while he is alive, it will be work in progress.

- 1 Literally, 'imaginary museum', but often translated as 'museum without walls'. Malraux's book of this title examines the sequence of changes in the way art has been experienced and studied. He begins with items created to fulfil specific functions, progresses to works collected in museums and categorised by period and location of origin, then discusses the photographic revolution that has allowed access to the culture of all civilisations in a form of virtual museum. [All notes are editorial.]
- 2 Bernal suggests that Egyptian and Phoenician colonisation played a major part in the formation of Greek culture, with a lesser role accorded to invasion from the north by Indo-Hittites; he interprets traditional accounts of the birth of Western civilisation as racially prejudiced retellings of history.

El arte de la apropiación

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

Irónicamente, esta misma Era Digital sucedió a la del proclamado y posiblemente mal llamado estilo Post-Modernista en el arte, la arquitectura y el diseño. El eclecticismo de la propuesta Post-Modernista ya había otorgado a otras personas distintas del autor el permiso para *apropiarse* y manipular imágenes y objetos mucho antes de que se comprendieran las posibilidades, y todavía menos las consecuencias, de la *World Wide Web*. Más aún, era posible que esta apropiación se hiciera sin referencia alguna a los significados filosóficos y culturales que habían sustentado y justificado los más tempranos movimientos del Modernismo, el Expresionismo Abstracto, el Pop Art y el Minimalismo. Para Pedro Paricio y otros

apropiadores contemporáneos, tales estilos pueden evocar ideas o imágenes, pero, como artistas, no se espera que adopten los principios existenciales de los movimientos.

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

Tal *apropiación* es claramente central para la Historia y el desarrollo de la Humanidad. Los niños aprenden de ella, las culturas prosperan a través de ella. La Civilización Mediterránea –por no hablar de otros grandes focos en el sur de Asia, el Lejano Oriente, África y América– ilustra sus transmisiones, transformaciones, redescubrimientos y resurgimientos. La controvertida tesis de Martin Bernal en *Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la cultura clásica*.² es paralela a las transmisiones a Roma del pensamiento griego y sus manifestaciones físicas, ciertamente indiscutible. Desde allí la cultura se extendió a Bizancio y Bagdad, con resurgimientos en la Europa Renacentista y, finalmente, en el Neoclasicismo del siglo diecinueve. La idea pre-Post Moderna de ese siglo de tomar elementos de estilos previos por las que se consideraban sus admirables capacidades de sugerencia –Neogipcio, el Estilo Imperio de la Francia Napoleónica, Neogótico, Neorrenacimiento, Neobarroco y *Beaux-Arts*, en rápida sucesión– condujo al arte, la arquitectura y el diseño a un agotamiento estilístico. Fue en contra de este eclecticismo que se rebelaron los Impresionistas, el Art Nouveau y, por último y de manera exhaustiva, la Bauhaus.

El catalizador de su rebelión fue, en un extraño giro del destino, la creación de las Exposiciones Mundiales. No tanto las Grandes Exposiciones de 1851 y 1862 en Gran Bretaña, que se centraban en el virtuosismo de las creaciones y reproducciones de la industria moderna, como las Exposiciones Universales de París de 1867, 1889 y 1900. Coincidiendo con el recién adquirido control de Europa Occidental sobre colonias, recursos y mercados alrededor del mundo e ilustrándolo, las Exposiciones mostraron los vestigios de esas culturas indígenas a la mirada occidental –en muchos casos, por primera vez. En un sentido literal vemos *Madame Monet en Kimono (La Japonaise)*, de Claude Monet; *El rey de Lahore*, de Jules Massenet; *Père Tanguy* (rodeado de grabados de Ando Hiroshige), de Vincent van Gogh; y *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. Sin embargo, el arte de Pablo Picasso y sus contemporáneos fue influenciado fundamentalmente por el impacto del llamado arte *primitivo*, en principio mayoritariamente africano, que se encontraba en el Museo Trocadero de París y en las tiendas de los nuevos comerciantes. Este tema se exploró con mayor profundidad en la más enciclopédica exposición de las Olimpiadas de Múnich de 1972, *Culturas del Mundo y Arte Moderno: encuentro del Arte y la Música Europea con las de Asia, África, Oceanía y Afro e indoamérica*. Picasso continuaría siendo el primero en crear, asimilar y transformar o mezclar estilos con tal prolijidad que sorprendió y desconcertó a sus contemporáneos, hasta el punto de que muchos de ellos llegaron a ocultar las obras que se encontraban en sus estudios antes de que él los visitara. Cansado de, o quizá agotado por, su inventiva, en su setentena Picasso optaría por compararse con los grandes maestros que admiraba –Gustave Courbet, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Édouard Manet, Rembrandt van Rijn y Diego Velázquez– en una prolífica serie de reinterpretaciones de una pieza maestra de cada artista. En su propio ciclo *Master Painters*, Pedro Paricio ya ha tomado imágenes representativas de sus artistas históricos favoritos para reelaborarlas de acuerdo a su propio estilo y, de nuevo, en su serie *Diario de un artista* narra su búsqueda y elección, basándose en maestros del pasado como Rafael y Van Gogh para rendir su homenaje particular al Gran Canon Occidental del Arte.

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

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

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

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

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

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