

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

ÓSCAR ALONSO MOLINA

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

JEAN CLAIR

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

JEAN CLAIR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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