

Off the Wall and Back Again

Elements of continuity, change and reinvention in
Pedro Paricio's response to
Marcel Duchamp's escape from tradition

by Doreen Gemmell

The title refers to an end-of-module assignment for a history of art course. The rubric required selecting two works of art, one produced between 1900 and 1960 and the other between 1960 and the present, along with two texts, relevant to each of the works. These works/texts were analysed in order to explain the critical and historical issues at stake, and there was discussion of the debates surrounding continuity and change in the twentieth century.

The works chosen were *Tu m'*, 1918, by the twentieth-century French avant-gardist, Marcel Duchamp (1887-1968), and *Press Photo II*, 2012, by Pedro Paricio (b.1982). The two texts: 'Obituary of Marcel Duchamp' (1968) by Jasper Johns (b.1930) and Benjamin Buchloh's (b.1941) "Gerhard Richter from 'Interviews with Benjamin Buchloh'" (1988).

The purpose here is not to reproduce the essay in its entirety, but rather to highlight why Paricio's work fits the rubric. One of the key ideas identified in the texts is painting's attempt to sustain its critical position in the face of a

seismic shift towards new ways of working, characterised as the ‘expanded field’ of art. While Paricio puts art on to the wall to be viewed by the ‘disembodied eye’, his abstract/figurative work is also conceptual. At the same time, he borrows from the avant-gardists, and fuses his own graphic style with a traditional medium. Yet, the spectator’s imagination is captured by more than the vibrant colours and unusual iconography; there’s something mysterious, too.

Paricio’s work announces itself well in the flesh, due to an immediacy of colour that is not so obvious in reproductions. *Press Photo II*, 2012, measures 200 x 150 cm, portrait format, and his medium is acrylic on linen. There is an energy of brushwork as the artist mixes techniques and textures, for example, flat planes of pigment are mixed with graduated shading. Layer after layer of paint is built up, and sharp lines separate abutting facets to create the effect of ‘*papier collé*’ (Edwards, 2004, p.191). In other words, the geometric shapes of the figure descending the staircase in *Press Photo II* are so precise, that some almost appear to have been cut out and pasted onto the canvas.

The acid-coloured planes of pigment, in prismatic colours, combined with the often visible brushwork, infuses the objective surface of the painting with vibrancy. A luminous effect is created by mixing gold and silver or fluorescents with pure colour to achieve what Gavin describes as ‘the colours of the digital

world [...] and spray cans' (2011, p.9). Certainly, viewed first hand, it is the vibrancy of the paint that affects the spectator most, ahead of the often playful iconography such as the cartoonish *momento mori* rendered in the monumental canvas: *Dealing with Death*, 2012.

In *Press Photo II*, muted fawns, brown and yellow tones in the background and picture frames lend unity, and the receding steps provide illusionistic depth. So, too, does the modelling of the clothed figure pushed towards the picture plane. The figure overlaps with the literal edge of the inner canvas that highlights the solitary abstract/figure descending the staircase, and creates further depth. The figure is borrowed; it is similar to, but is not a mimetic copy of, an earlier rendering of the nude in 2011, entitled *Pedro (naked at stairs)*.

The painting is orchestrated with lines, form and colour but it is not altogether harmonious; there is something jarring about the iconography, a dialectical tension. The face and hands of the man wearing the black suit, tie and fedora, with a white shirt and blue jeans, are non-naturalistic, painted in patterns. The abstract/figure appears to be other-worldly. The images effect both an adjacency of a spiritual world with 'cool' urban culture, and comparisons with his other work make it plain that the 'harlequin' figure and the clothed figure are one and the same.

In America in the 1950s, a group of artists were committed to breaking down the barriers between art and life. The composer John Cage (1912-92) advocated excluding the artist's personality, and artists such as Cage, Jasper Johns (1930), and Robert Rauschenberg (1925-2008), who appropriated everyday materials and incorporated them into his 'combine paintings', were reacting to the dominant force in American art in the 1940s and 1950s: Abstract Expressionism.

Modern movements such as abstraction were striving for independence from politics and religious dictates, but also from literature and theatre, in order 'to entrench [painting] more firmly in its area of competence' (Greenberg cited in Harrison and Wood, 2003, p.774). Medium specificity was the central tenet of Abstract Expressionism; therefore, artists like Johns moved towards a heterogeneous range of objects that would influence Pop, Happenings, and neo-Dada in the 1950s and 1960s. At the same time, it would seem that there was also continuity, a lineage that could be traced back to the Conceptual art of Marcel Duchamp.

In the mid- to late-1960s, painting finally lost the centre ground to become, in the contemporary artworld, 'simply one form of art among many' (Gaiger, 2004, p.89), and by the 1970s, a hybrid, politicised practice referred to as

‘conceptualism’ became a catch-all label for postmodernist activity (Wood, 2004, p.8). This shift in practice would coincide with issues such as gender and ethnicity which were used to express a new form of cultural politics which could not be expressed by traditional means.

The iconoclasm of Fluxus was a sentiment that Richter found liberating but he looked for new ways to paint rather than abandon the medium. Paricio states that ‘one of my masters is Joseph Beuys [...] a shaman who uses human energies’ (Paricio, 2015). It might be argued that his signature black homburg is worn out of respect to Beuys. Fagence Cooper (2014) also suggests that it is a ‘conscious reference to the head-dresses worn by mystics in many cultures’ and worn on the back of the head it is ‘a negative halo, black on black’.

In conversation with Cabanne (1971, p.56), Duchamp referred to the Dada spirit as aggressive, or ‘antiart’, and Benjamin Buchloh (b.1941) sees the same non-adherence to tradition and ‘antiartistic quality’ in the German artist, Gerhardt Richter’s (b.1932) photo-paintings (1986, p.1147). Buchloh suggests in an earlier essay that Richter’s photo-paintings of the 1960s and 1970s could also be interpreted as an engagement with the ‘readymade’ conception of Duchamp. Snapshots and media images are reproduced and, therefore, effect the same transition from everyday object to artwork. Richter incorporates an

understanding of the history of painting alongside an acceptance of the ‘structures of the modern, mediatised world (Gaiger, 2004, p.99). Paricio acknowledges that ‘we are living in a hyper-technological hyper-industrialized world’ (2015), but he prefers to work solely with the medium of painting, and mixes street art with traditional art. In *Press Photo II*, although there are jagged edges in the geometric shapes, and expressive, bright colours, the harlequin is recognisable as a figure, albeit a ‘primitive’ one.

Duchamp thought that once artists worked with industrially manufactured, ‘readymade’ tubes of paint, they were producing assemblages or ‘assisted readymades’ (cited in Gaiger, 2004, pp. 116-8). The rhombuses in *Tu m* are a colour swatches, and Richter painted the nonfigurative *192 Colours* in 1966. When questioned by Buchloh as to whether his pictures ‘demand belief or analysis’ (1988, p1154) Richter infers that by removing the descriptive content in paintings such as *Colours*, then the spiritual association is absent, too. Whereas, Paricio mixes prismatic colours from ‘readymade’ acrylic tubes, but he states that his painting ‘is not science, it is about myth, it is about dream’, in other words, it is about the spiritual (Paricio, 2015).

This is apparent in his work; as he looks inwards, the abstracted, saturated colours are expressive of his feelings. Yet, in the triptych, *The Jump*, 2014, there

are no shadows or depth, and the figure of the face is blank. In the two-dimensional painting, instead of rendering his own identity, Paricio encourages the spectator to complete the work as a social act; and paints not only *with* the eyes but *for* the eyes (Wollheim cited in Harrison, 2003, p.146). In other words, the artist is the first viewer but, as he paints, he envisages the second viewer and hopes, as they project themselves into the canvas, that the work is interpreted with the same spirituality.

Duchamp wondered if one could make works that were not works of 'art'. He borrowed objects and designated them artworks. The work was about the concept or idea, as opposed to the way the object was made; and anti-retinal. Paricio's work is retinal, but it is also conceptual, fusing abstraction and figuration. *Tu m'* and *Press Photo II* when placed side-by-side, complement each other beautifully due to tone, colour and unusual iconography although the format is very different. Duchamp would 'step off the wall' permanently after painting *Tu m'* whereas Paricio continues the tradition of painting.

The medium is now challenged by digital technology, for example, iPads and Photoshop; artists such as Paricio (and Richter) have adapted their work to meet that challenge. Duchamp would comment that every generation, such as the Pop artists, needs a prototype and he was happy to play that role. The critic

Lucy Lippard argues that Johns, more so than Duchamp, was among the key figures in the New York art scene ‘who brought an ironic and intellectually questioning attitude to their work’ (cited in Perry, 2013, p.12). Although both Johns and Rauschenberg developed their own individual approaches, learning about Duchamp was ratification about their work.

Wood argues that, if the earlier avant-garde movements, and in particular the work of Duchamp, are the antecedents of postmodernism, the ridiculous situation arises ‘where examples of ‘proto-postmodernism’ antedate the canonical formulations of modernism itself’ (2004, p.17). Paricio says postmodernity teaches that one style is not better than another, everything is available. Indeed, this may be Duchamp’s real legacy, that by escaping from tradition, his hybrid art practice is a pluralistic model that offers artistic freedom.

It was a joy to study Pedro Paricio’s artwork, which goes some way to explaining why one of the few sunny February afternoons, in an unusually cold Tenerife, was spent most of the day inside the Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz, at the exhibition entitle, ‘In Praise of Painting’, in 2015.

Bibliography

- Buchloh, B., (1988) 'Gerhard Richter (b.1932) from "Interview with Benjamin Buchloh"' in Harrison, C. and Wood, P. (eds) (2003) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, pp. 1147-1157.
- Cabanne, P. (1979 reprint of 1971 [1967]) *Dialogues with Marcel Duchamp With an appreciation by Jasper Johns* (translated from French by R. Padgett), America, Da Capo Press.
- Cooper, F., (2014) 'Pedro Paricio, Shaman' in wordpress [Online]. Available at https://pedroparicio.files.wordpress.com/2015/05/shamanchaman-suzanne_fagence_cooper.pdf (Accessed 14 May 2015)
- Edwards, S. (2004) 'Cubist collage' in Edwards, S. and Wood, P. (eds) (2004) *Art of the Avant-Gardes*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp. 186-226.
- Gaiger, J. (2004) 'Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking' in Perry, G. and Wood, P. (eds) (2004) *Themes in Contemporary Art* New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp.87-135.
- Gavin, F., (2011), 'Future Present Past: Pedro Paricio' in Paredes and Gavin (eds) *Pedro Paricio Master Painters*, London, Halcyon Gallery, pp. 8-10.
- Greenberg, C. (1960) 'Modernist Painting', in Harrison, C. and Wood, P. (eds) (2003) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, pp. 773-9.
- Harrison, C. (2003) 'Abstract art: reading Barnett Newman's Eve' in *Framework for Modern Art*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University, pp. 105-149).
- Johns, J., (1968), 'Jasper Johns (b.1930) Obituary of Marcel Duchamp' in Harrison, C. and Wood, P. (eds) (2003) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, pp. 760-1).
- Paricio, P. (2015a) Comments via email communication with essayist, May 2015.
- Paredes, T. and Gavin, F. (2011) *Pedro Paricio Master Painters*, London, Halcyon Gallery [Exhibition Catalogue]
- Perry, G. (2013, 3rd edn) *AA318 Study Handbook 1*, Milton Keynes, The Open University.
- Perry, G. and Wood, P. (eds) (2004) *Themes in Contemporary Art*, New Haven and London, Yale
- Wood, P. (2003) 'Art of the twentieth century' in Gaiger, J. (ed.) (2003) *Frameworks for Modern Art*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp. 5-55.
- Wood, P. (2004) 'Inside the whale: an introduction to postmodernist art' in Perry, G. and Wood, P. (eds) (2004) *Themes in Contemporary Art* New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp. 5-43.

FUERA DE LA PARED Y DE VUELTA A ELLA.

Elementos de continuidad, cambio y reinención en la respuesta de Pedro Paricio a la huida de Marcel Duchamp de la tradición.

Doreen Gemmell

Este ensayo tiene su origen en un ejercicio final, mas extenso, que redacté para una asignatura de la Licenciatura de Historia del Arte. El objetivo de dicho texto era debatir los conceptos de cambio y continuidad en el arte del siglo XX. Para ello seleccioné dos obras de arte del siglo XX, una anterior a 1960 y otra posterior a dicha fecha, y dos textos críticos relacionados con dichas obras.

Las obras escogidas fueron las siguientes. Previa a 1960: *Tu m'* (1918) del el vanguardista francés del siglo XX Marcel Duchamp (1887-1968) y el texto *Obituario de Marcel Duchamp* (1968) por Jasper Johns (b1930). Posterior a 1960: *Press Photo II* (2012) de Pedro Paricio (b.1982) y el texto *Gerhard Richter en entrevistas con Benjamin Buchloh* (1988) por Benjamin Buchloh (b1941).

La idea no es reproducir el texto original en su totalidad, sino resaltar por qué el trabajo de Paricio encaja en esta temática. Una de las cuestiones clave del argumento es el intento por parte de la práctica pictórica de sostener su posición crítica frente a un cambio sísmico hacia nuevas formas de creación, caracterizadas por “la expansión del campo en el arte”. Aunque Paricio ofrece su obra para ser vista por los “ojo incorpóreos”, su trabajo *abstracto/figurativo* es también conceptual. Porque al mismo tiempo que toma prestado de la vanguardia contemporánea lo hace también de la tradición para fundirlo todo en su propio estilo pictórico. Sin embargo la imaginación del espectador no solo es es capturada por vibrantes colores y la iconografía inusual de su obra, sino porque hay también algo profundamente misterioso en la ellas.

El trabajo de Paricio destaca por la inmediatez del color, algo que no puede apreciarse correctamente en las reproducciones. Por ejemplo, *Press Photo II* (2012, acrílico sobre lino, 200 x150 cm.) condensa una energía especial en la mezcla de técnicas y texturas donde los planos de pigmento se mezclan con sombras degradadas. Capa tras capa de pintura se construye la figura y las líneas extremadamente definidas crean contornos que dan lugar a un efecto de *papier collé* (Edwards, 2004, p.191). En otras palabras, las formas geométricas que configuran la forma/persona que desciende la escalera en *Press Photo II* son tan precisas que casi parecen haber sido recortadas y pegadas en el lienzo. Los planos de pigmentos con colores ácidos, formando prismas a menudo visibles, infunde de vitalidad a la superficie objetiva del cuadro. Un efecto luminoso que obtiene mezclando oro, plata y fluorescentes en estado puro, para lograr lo que Gavin describe como «los colores del mundo digital [...] y botes de spray» (2011, p.9). Y es esta forma de crear, la fuerza de la propia pintura y la iconografía a menudo irónica que utiliza, lo que afecta más al espectador, como en el *momento mori* del monumental lienzo *Dealing with death*, 2012.

En *Press Photo II* los beis, marrones y amarillos del fondo se alejan, dando unidad a la imagen y creando una profundidad ilusionista, logrando a la vez que la figura vestida en primer plano se proyecte hacia delante. Esta figura sentada se superpone con el borde del lienzo interior que hay dentro del cuadro [cuadro dentro del cuadro] y donde resalta la solitaria figura descendiendo la escalera, creando así aun más profundidad [doble profundidad]. El cuadro dentro del cuadro esta tomado, aunque no de manera idéntica, de un cuadro anterior del propio Paricio. La obra en cuestión es *Pedro (naked at the stairs)* del 2011 y representa un desnudo/abstracto bajando una escalera. [Obra inspirada a su vez en *Emma (desnudo en la escalera)* de Ritcher (1966), Dando lugar así a un triple negativo].

La pintura está compuesta mediante líneas, formas y colores, pero no de una manera completamente armoniosa. Hay algo desgarrador en la iconografía, una tensión dialéctica. La cara y las manos del hombre que llevaba traje, corbata y sombrero de copa negros, con una camisa blanca y vaqueros azules, no está pintada de manera naturalistas sino mediante un patrón de color. La figura/abstracta parece ser mas bien de otro mundo. Y la imagen logra dos cosas simultáneamente, conectar con un mundo espiritual tradicional y a la vez con una cultura urbana hipercontemporánea. Y comparando esta pieza con otras obras suyas anteriores es evidente que la figura del "arlequín" del "lienzo interior" y la figura vestida sentada del "lienzo exterior" son la misma.

En Estados Unidos, en la década de 1950, un grupo de artistas estaban comprometidos a romper las barreras entre el arte y la vida. El compositor John Cage (1912-1992) defendió la idea de eliminar la subjetividad del artista de la obra de arte y él, junto a artistas como Jasper Johns (1930) y Robert Rauschenberg (1925-2008), se apropiaron de materiales cotidianos para incorporarlos a sus "pintura combinadas/matéricas". Reaccionaban así contra la tendencia que dominaba la creación artística en las décadas de 1940 y 1950: *el expresionismo abstracto*.

Movimientos modernos como *la abstracción* no solo se esforzaban por independizarse de cuestiones políticas y religiosas, sino también de la literatura y del teatro, «para conseguir afianzar la pintura más firmemente en su área de competencia» (Greenberg citado en Harrison y Wood, 2003, p.774). La "especificidad del medio" era el concepto central del *expresionismo abstracto*, por lo tanto, artistas como Johns se movieron en dirección opuesta hacia un rango heterogéneo de objetos que influirían a su vez en el *Pop*, el *Happenings* y *neo Dada* en las décadas de 1950 y 1960. Pero dicha reacción tampoco era totalmente nueva ya que entroncaba con un linaje que se remonta al *arte conceptual* [o *pre-conceptual*] de Marcel Duchamp.

A mediados de los años sesenta *la pintura* finalmente pareció perder peso en el arte contemporáneo, «simplemente una forma de arte entre muchas» (Gaiger, 2004,p.89), y en la década de 1970 una « híbrida y politizada conocida como *conceptualismo* se convirtió en un sello global para la actividad postmodernista» (Wood, 2004, p.8). Este cambio de paradigma coincidiría con cuestiones como el

género y la etnicidad, utilizándose para expresar una nueva forma de política cultural que no podía expresarse por medios tradicionales.

La iconoclasia del movimiento *Fluxus* fue un sentimiento que Richter encontró liberador aunque él buscó nuevas formas de pintar en lugar de abandonar el medio tradicional. Paricio a su vez afirma que «uno de mis maestros es Joseph Beuys [...] un chamán que trabaja la energía de los seres humanos» (Paricio, 2015). Y así se podría argumentar que su sombrero negro es un homenaje al mismo Beuys. Fagence Cooper también sugiere que la indumentaria de Paricio es una «referencia consciente a las vestimentas usadas por los místicos en muchas culturas», y que el sombrero colocado en la parte posterior de la cabeza, como en la obra *Shaman (205 x 180, 2013)*, parece «un halo negativo, negro sobre negro» (*Shaman*, Halcyon Ed., 2014).

En una conversación con Cabanne (1971, p.56), Duchamp se refirió al espíritu *Dada* como agresivo o “anti-arte”. Benjamin Buchloh (b.1941) observó lo mismo en las “foto-pinturas” (1986, p.1147) del artista alemán Gerhardt Richter (b.1932), una no adhesión a la tradición y su “cualidad anti-artística”. Buchloh sugiere en un ensayo anterior que las pinturas fotográficas de Richter de los años 60 y 70 también podrían ser interpretadas como un compromiso con la concepción *readymade* de Duchamp. Las instantáneas y las imágenes multimedia se reproducen mecánica/digitalmente y por lo tanto realizan la misma transición que el objeto cotidiano a la obra de arte. Richter realiza con su pintura un análisis de la historia de la propia pintura mientras acepta las «estructura del mundo moderno mediatizado» (Gaiger, 2004, p.99). Paricio así también reconoce que «estamos viviendo en un mundo hiper-tecnológico e hiper-industrializado» (2015) pero prefiere trabajar únicamente con el medio pictórico, mezclando el arte callejero con el arte tradicional. Como en en *Press Photo II donde* hay formas geométricas y colores expresivos/brillantes [street art] pero el arlequín continua siendo una figura reconocible aunque lo sea de manera "primitiva".

Duchamp pensó que ya que los artistas trabajaban con pinturas industrialmente manufacturados, o sea “readymade paintings” [y no fabricando sus propios colores], es como si estuviesen “ensamblando” pinturas y no “creándolas” propiamente (citado en Gaiger, 2004, pp. 116-8)., de ahí que los rombos en *Tu m´* son directamente “muestras” de tubos de color. Posteriormente Richter pinto la obra no figurativa *192 colores* (1966) sobre la que fue preguntado por Buchloh si sus cuadros «exigen creencia o análisis» (1988, p1154). Richter entonces afirmó que al eliminar el contenido descriptivo en sus pinturas, como en *Colours*, la asociación espiritual quedaba también ausente. Paricio aplica también sobre el lienzo, al igual que Duchamp y Richter, los colores acrílicos directamente del tubo/bote, creando por lo tanto igualmente "readymade paintings". Pero en cambio él si afirma que «su pintura no es ciencia, sino mito y sueño». En otras palabras, versa sobre “lo espiritual” (Paricio, 2015). Un hecho que parece evidente en su obra, introspectiva y abstracta, en la saturación del color se muestra como una expresión de sus sentimientos. Como en el tríptico *The Jump (50x100, 2014)* donde no hay sombras ni profundidad y la figura protagonista tiene con “la cara vacía”. En esta

pintura tan puramente bidimensional, en lugar de representar su propia identidad, Paricio alienta al espectador a completar la obra en un “acto social” [*estética relacional*, Nicolas Bourriaud]. Y «pinta no sólo *con* los ojos pero *para* los ojos» (Wollheim citado en Harrison, 2003, p.146). En otras palabras, el artista es el mismo un primer espectador que pinta ya pensando en que un segundo espectador que va a proyectarse sobre el lienzo enfrentándolo a la misma espiritualidad.

Duchamp se preguntaba si se podían hacer obras que no fueran “obras de arte”. Tomó prestados objetos cotidianos y los designó como “obras de arte”. Su trabajo versaba así sobre la idea y el concepto de una forma “anti-retinal”, en oposición a práctica tradicional “formal/formativa”. El trabajo de Paricio es “retinal” pero también “conceptual”, ya que fusiona “abstracción y figuración”. Aunque el formato de los cuadros es muy diferente, cuando se colocan *Tu m'* y *Press Photo II* uno al lado del lado se complementan perfectamente debido a los matices, el color y la iconografía inusual que ambos presentan. Duchamp “saldría de la pared” definitivamente después de *Tu m'* mientras que Paricio la devolvería de vuelta a la pared perpetuando/renovando la tradición de la pintura.

El medio pictórico es ahora retado por la tecnología digital, como iPads y Photoshop; artistas como Paricio (y Richter) han enfrentado con su trabajo este desafío. Duchamp comentaba que cada generación, como la de los artistas *Pop*, necesita un exponente y él estaba feliz de jugar ese papel en la suya. El crítico Lucy Lippard sostiene que Johns, aun más que Rauschenberg, fue una de las figuras clave en la escena artística de Nueva York «que introdujo la ironía y la crítica intelectual en la obra de arte» (citado en Perry, 2013, p.12). Aunque los dos, Johns y Rauschenberg, desarrollaron su propio enfoque individual sobre los planteamientos de Duchamp.

Wood sostiene que si los primeros movimientos de vanguardia, y en particular los trabajo de Duchamp, son los antecedentes del postmodernismo, «es ridícula la teoría que sitúa los primeros ejemplos de “proto-postmodernismo” antes que las propias formulaciones canónicas del modernismo (2004, p.17). Paricio afirma que la posmodernidad confirma que un estilo no es mejor que otro y que ahora toda la historia del arte está a nuestra disposición. De hecho este puede ser el legado real de Duchamp. Al escapar de la tradición, su práctica artística híbrida, es un modelo plural que ofrece libertad creativa.

Fue revelador descubrir la obra de Pedro Paricio. Lo que explica por qué estuve toda una de las pocas pocas tardes soleadas de febrero, en un inusualmente frío Tenerife, visitando su exposición *Elogio de La Pintura* (2015) en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife).

Bibliografia

Buchloh, B., (1988) 'Gerhard Richter (b.1932) from "Interview with Benjamin Buchloh"' in Harrison, C. and Wood, P. (eds) (2003) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, pp. 1147-1157.

Cabanne, P. (1979 reprint of 1971 [1967]) *Dialogues with Marcel Duchamp With an appreciation by Jasper Johns* (translated from French by R. Padgett), America, Da Capo Press.

Cooper, F., (2014) 'Pedro Paricio, Shaman' in wordpress [Online]. Available at https://pedroparicio.files.wordpress.com/2015/05/shamanchaman-suzanne_fagence_cooper.pdf (Accessed 14 May 2015)

Edwards, S. (2004) 'Cubist collage' in Edwards, S. and Wood, P. (eds) (2004) *Art of the Avant-Gardes*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp. 186-226.

Gaiger, J. (2004) 'Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking' in Perry, G. and Wood, P. (eds) (2004) *Themes in Contemporary Art* New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp.87-135.

Gavin, F., (2011), 'Future Present Past: Pedro Paricio' in Paredes and Gavin (eds) *Pedro Paricio Master Painters*, London, Halcyon Gallery, pp. 8-10.

Greenberg, C. (1960) 'Modernist Painting', in Harrison, C. and Wood, P. (eds) (2003) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, pp. 773-9.

Harrison, C. (2003) 'Abstract art: reading Barnett Newman's Eve' in *Framework for Modern Art*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University, pp. 105-149).

Johns, J., (1968), 'Jasper Johns (b.1930) Obituary of Marcel Duchamp' in Harrison, C. and Wood, P. (eds) (2003) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, pp. 7601).

Paricio, P. (2015a) Comments via email communication with essayist, May 2015.

Paredes, T. and Gavin, F. (2011) *Pedro Paricio Master Painters*, London, Halcyon Gallery [Exhibition Catalogue]

Perry, G. (2013, 3rd edn) *AA318 Study Handbook 1*, Milton Keynes, The Open University.

Perry, G. and Wood, P. (eds) (2004) *Themes in Contemporary Art*, New Haven and London, Yale

Wood, P. (2003) 'Art of the twentieth century' in Gaiger, J. (ed.) (2003) *Frameworks for Modern Art*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp. 5-55.

Wood, P. (2004) 'Inside the whale: an introduction to postmodernist art' in Perry, G. and Wood, P. (eds) (2004) *Themes in Contemporary Art* New Haven and London, Yale University Press in association with The Open University pp. 5-43.