

**ARTIUM**  
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo  
Vitoria-Gasteiz

## Exposición

### Tiempo y urgencia (Guernica). José Ramón Amondarain

Sala Sur, desde el 30 de marzo hasta el 2 de septiembre de 2012

### Apropiación y atrevimiento en el proceso del Guernica [José Ramón Amondarain «lector» de Pierre Menard]

Fernando Castro Flórez.

Adolf Loos y yo, él al pie de la letra, yo mediante el lenguaje, nos hemos limitado a mostrar que existe una diferencia entre un orinal y una urna, y que sólo a partir de esa diferencia se abre el espacio para la cultura. Pero los otros, los positivos, se dividen entre quienes utilizan las urnas como orinales y quienes utilizan los orinales como urnas. (Krauss, 2011: 19)

Puede que tenga una misión repetitiva: *justificar un dilate* o, en otros términos, tratar de contextualizar teóricamente un «propósito meramente asombroso». <sup>1</sup> No me faltan dudas e incluso me sobran algunas preguntas como las que encuentro en las primeras páginas de *Vitamin P* donde se parte de la obviedad de que la pintura es «esencialmente conceptual» o recordamos que en la modernidad fue «terriblemente importante». <sup>2</sup> Confrontado con la obra de José Ramón Amondarain no dejo de pensar que ni requiere de suplementos vitamínicos ni tampoco precisa de un camuflaje conceptualista, especialmente cuando su «pintura apropiacionista» parece (re)plantear el retorno postmoderno, con tonalidad irónica, al pasado. <sup>3</sup> Desde sus obras en torno a Cindy Sherman, da la impresión de que Amondarain se tomara *al pie de la letra* aquella asunción de la impureza de la imagen como *picture* que propusiera Douglas Crimp en la referencial exposición que organizó en Artist 's Space de Nueva York en 1977. <sup>4</sup> Este crítico desplegó desde entonces una suerte de «ofensiva», en textos como *The Photographic Activity of Postmodernism*, *On the Museum 's Ruins* y *The End of Painting* (aparecidos entre 1980 y 1981), anunciando tanto el fin de la pintura figurativa cuanto la necesaria asunción de que la única alternativa legítima era la fotografía. No había manera de saciar el apetito general que suscitaban fotografías <sup>5</sup> que, más que suculentas, eran conceptuales o, por lo menos, problematizadoras; entregadas a una serie de juegos referenciales que cuestionaban los modos de representación tradicionales. Hasta los que intentaban, con una actitud ajena a la nostalgia o al fundamentalismo «cuasi-prehistórico» de lo originario, defender la pintura, como

---

<sup>1</sup> «Esta obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dilate: justificar este “dilate” es el objeto primero de esta nota. [...] “Mi propósito es meramente asombroso” me escribió [Pierre Menard] el 30 de setiembre de 1934 desde Bayonne». (Borges, 1971: 51).

<sup>2</sup> «We do not need to be able to define Modernism exactly to know that painting was terrible important to it. Sometimes *not* painting could be terrible important too, as was for Marcel Duchamp, obviously». (Schwabsky, 2002: 7).

<sup>3</sup> «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle “te amo desesperadamente”, porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podría decir: “Como diría Liala, te amo desesperadamente”. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que querría decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía... Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor». (Eco, 1984: 29).

<sup>4</sup> «En su acepción coloquial, la palabra imagen (*picture*) carece de connotación específica: un libro de imágenes puede contener dibujos o fotografías y, en el lenguaje corriente, un óleo, un dibujo o una lámina son a menudo denominados imágenes. Asimismo, imaginar (*picture*) como verbo, puede referirse tanto a un proceso mental como a la creación de un objeto estético». (Crimp, 1979: 75).

<sup>5</sup> «El apetito por la fotografía en la pasada década fue insaciable. Artistas, críticos, coleccionistas, comisarios de exposiciones y estudiantes de arte se apropiaron de la fotografía para huir de su enemiga, la pintura» (Crimp, 1993: 76).

era el caso de Thomas Lawson, comenzaban reconociendo que la cámara se había convertido en la nueva divinidad.<sup>6</sup> Así parece que la «última salida» para la pintura conduce al proceso de reapropiación de motivos fotográficos o a una estrategia retórica en la que lo más socorrido es la cita o el uso del dispositivo alegórico.<sup>7</sup>

Sin duda, las series de fotografías de Sherrie Levine *after* Walker Evans, Edward Weston y Alexander Rodchenko son decisivas en la conformación de la estrategia apropiacionista con su voluntad de desmitificar el concepto de originalidad en tanto que ficción, desplegando una crítica reconstructiva de la representación. Sherrie Levine aduce que cuando abandonó la refotografía en beneficio de acuarelas y dibujos respondía a una motivación feminista derivada de sus lecturas de críticas feministas, pero también de los escritos de Freud y Lacan. En un texto de 1980 Sherrie Levine habla de su obra en conexión con una anécdota familiar: «Como la puerta estaba entreabierta, vi a mi madre y a mi padre revueltos en la cama, uno encima del otro. Avergonzada, herida, horrorizada, tuve la odiosa sensación de haberme puesto a mí misma ciegame y completamente en manos indignas. De forma instintiva y sin esfuerzo, me dividí, por así decirlo, en dos personas: una la real, la genuina, siguió por su cuenta, mientras que la otra, una buena imitación de la primera, quedó encargada de mantener relaciones con el mundo. Mi primer yo permanece alejado, impasible, irónico y atento». Para algunos teóricos, no hay sexo sin algún elemento de «acoso», ya sea el de la mirada perpleja o el de la que está conmocionada o traumatizada por el carácter ominoso de lo que está sucediendo. Zizek, por ejemplo, subraya que la fantasía paradisiaca fundamental es la de ver a los padres copulando frente a su hijo, quien los observa y hace comentarios. «Aquí debemos volver al concepto freudiano de *Hilfflosigkeit* (desamparo/zozobra) original del niño. [...] el niño está desamparado, no tiene “mapa cognitivo” frente al enigma del goce del Otro, es incapaz de simbolizar los misteriosos gestos e insinuaciones sexuales que presencia» (Zizek, 2001: 309). El desapego, vinculado a la problemática pulsión de muerte, es algo primordial para ese sujeto que es una brecha donde pueden caer los «apegos apasionados».<sup>8</sup> Debemos entender la pulsión de muerte como un descarrilamiento ontológico, un gesto de des-investigación que remite a la disolución de la libido: lo que disloca al sujeto (en el proceso de su constitución) es el encuentro traumático con el goce. El yo, constituido especularmente, cree que en torno a él únicamente hay un terreno lleno de escombros y, precisamente por ello, se *fortifica*,<sup>9</sup> verse a uno mismo como sujeto unitario implica una forma de represión visual. Pero la declaración de Sherrie Levine *cita* otra cosa: «No solo reconocemos en estas líneas una descripción de algo que ya conocemos —la escena primordial—, sino que nuestro reconocimiento podría incluso extenderse a la novela de Moravia de la que ha sido copiada, puesto que esta descripción autobiográfica de Levine es solo una sarta de citas robadas de otros. Si la consideramos una manera extraña de escribir acerca de los métodos de trabajo propios, luego quizá debamos remitirnos a la obra que describe» (Crimp, 2004: 158). ¿Qué significa —se pregunta Martha Rosler con sarcasmo— reproducir directamente fotografías conocidas o fotografías de obras de arte conocidas? «Las respuestas han sido de lo más ingeniosas: sacar las obras de sus reificadas hornacinas y hacerlas accesibles a todo el mundo (un comisario respetable); afirmar que forman parte de nuestro inconsciente cultural (un artículo reciente del *New York Times*); exponer la condición mercantil de todo el arte en la época de la reproductibilidad técnica (críticos influidos por el pensamiento europeo); protestar contra la sobreabundancia de la imaginería existente (un amigo mío). Cada una de estas explicaciones permanece en su propio dominio de significados. (La explicación más clara que el artista ha podido ofrecer han sido observaciones sobre la ambivalencia)» (Rosler, 2004: 107).<sup>10</sup>

Desde las variaciones duchampianas de Elaine Sturtevant a la osadía del *Not Warhol* de Bidlo, volviendo a «fabricar» las *Brillo Box*<sup>11</sup> proliferan esos «discursos ambivalentes» que sirven como telón de fondo de la vuelta de tuerca que Amondarain da a la *metodología de la*

---

<sup>6</sup> «Nosotros conocemos la vida real tal como aparece representada en filmes y videos. Todos estamos implicados en un espectáculo de satisfacción que en último término acaba siendo alienante. En todas estas manifestaciones, la cámara es nuestro dios» (Lawson, 1981: 47).

<sup>7</sup> Craig Owens sostenía, también al comienzo de la década de los ochenta, que la «imagen apropiada» debía ser sometida a una serie de manipulaciones que la vaciaran de su resonancia y significación para conseguir una singular opacidad: «Las imágenes de estos artistas [refiriéndose a los articulados en torno a la muestra *Pictures*] solicitan, a la vez que frustran, nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significado. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas: fragmentos o ruinas que deben ser descifradas» (Owens, 1980: 75). José Luis Brea recuperará, en su intento de reformular la lectura del arte español abducido por lo que denominaba «el entusiasmo» en el proceso de la llamada transición democrática (cuando, entre otras cosas, se forjaron las bases mediático-culturales, que posibilitaron la apuesta regresiva en torno a figuras anacrónicas como Barceló), esta línea de «ilegibilidad» de la imagen en *Nuevas estrategias alegóricas* (1991).

<sup>8</sup> «La necesidad de que el apego apasionado proporcione un mínimo de ser implica que ya está allí el sujeto en cuanto «negatividad abstracta» (el gesto primordial de desapego respecto de su ambiente). La fantasía es entonces una formación defensiva contra el abismo primordial del desapego, de la pérdida del (apoyo en el) ser, que es el propio sujeto. Entonces, en este punto decisivo hay que suplementar a Butler: la emergencia del sujeto no equivale estrictamente a la sujeción (en el sentido de apego apasionado, de sumisión a alguna figura del Otro), puesto que para que se produzca ese apego apasionado ya debe estar allí la brecha que es el sujeto. Solo si esta brecha ya está allí podemos explicar la posibilidad de que el sujeto se sustraiga al poder del fantasma fundamental» (Zizek, 2001, 310).

<sup>9</sup> «La formación del yo [je] se simboliza oníricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma (a veces yuxtapuesta en el mismo libretto) simboliza el *ello* de manera sobrecogedora» (Lacan, 1989: 90).

<sup>10</sup> Una discusión de las posiciones de Martha Rosler y Sherrie Levine, que confiesa «hago fotografías de fotografías», se encuentra en Benjamin H. D. Buchloh (1997: 119-122).

<sup>11</sup> «Si la *Brillo Box* de Warhol puede considerarse la obra emblemática de los sesenta, la *Not Warhol* de Bidlo puede ser la obra emblemática de los ochenta. [...] Como ha escrito el historiador Robert Rosenblum, Bidlo “tiene mucho que enseñar acerca del historicismo rampante del siglo veinte, cuando de pronto los más salvajes rebeldes del arte de principios y mediados de siglo se transformaron en figuras ancestrales de remota nostalgia de una edad perdida, clásicos de los libros de texto que ya no eran capaces

*apropiación*.<sup>12</sup> «Desbaratar también el sentido del original al repetirlo tantas veces y nunca idéntico, obligando Amondarain a la memoria a recordar si ese vestigio liminal del gesto, esa transformación que debe de estar —porque debe de estar aunque apenas se perciba—, existió de partida. O si fue un préstamo» (Diego, 2007: 9). En la contemporaneidad el «mapa» desplegado desde el discurso hegemónico de los medios precede al «territorio», a la realidad, y la engendra suplantando lo real por los signos de lo real: lo *hiperreal*. «Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación de modelos de algo real sin origen: lo hiperreal» (Baudrillard, 2007: 9). El signo se hace más real que la realidad, se impone a ella y la moldea; la desaparición del referente, incluso del significado, deja tras de sí un desfile interminable de significantes vacíos. Podemos regresar desde *el grado xerox de la cultura* al ya canónico texto de Roland Barthes sobre «La muerte del autor» (1968) donde señala que un texto no es un conjunto de palabras con un único y «teleológico» significado, sino un espacio multidimensional en el que una variedad de estilos, ninguno original, se combinan, mezclan y chocan distanciándose del significado primigenio. Un texto (o una imagen) deben entenderse, pues, como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irrepitable, sino las acciones «más o menos ampulosas y grandilocuentes» de seleccionar, escoger y combinar. La comprensión de la *escritura como lugar neutro*<sup>13</sup>, en palabras de Foucault, «la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer» hace que volvamos a estar confrontados con una serie de *cuestiones de la autoría*: «¿Cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo así como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, y ejercer qué funciones, y obedeciendo qué reglas?» (Foucault, 1969). Son estas preguntas, precisamente, las que, como advierte Juan Martín Prada, orientaron a artistas como Sherrie Levine o Louise Lawler a operar un desplazamiento del análisis del discurso histórico y estético en términos de expresividad o forma, «a uno centrado en modos de circulación, valoración, atribución o apropiación» (Prada, 2001: 70). Esa «textualidad» que socava la tradición de la autoría reaparece en la pintura de Amondarain con un toque de ironía evidente.

Hay, en toda la obra de Amondarain, un intenso sentido *especulativo*<sup>14</sup> que subraya al pintar sobre espejo o en ese extraordinario cuadro titulado *Del ojo a la basura* (2000) en el que la paleta refleja el interior de una nevera abarrotada. En buena medida ese proceso de reflejos, citas y sedimentaciones, caracterizado por la *multiplicidad*<sup>15</sup> y la mezcla de estilos, es, radicalmente, *irónico*. Sabemos que la ironía aparece como un juego de reflexión que, al poner las cosas a distancia, plantea cuestionamientos retóricos (Schoentjes, 2003:265) o, en otros términos, tiene algo de juego metalingüístico.<sup>16</sup> La conciencia post-histórica de este artista le lleva, gozosamente, a una transfiguración de lo banal, heredera de las cajas de detergente brillo warholiano (cfr. Danto, 1999: 35-36), sin que eso le lleve, como he indicado a participar de la *corriente principal de la cursilería*, antes al contrario le refuerza en su *vocación pictórica*. «Tal vez —apunta Fernando Golvano— las obras que integran *Live in Rio* se afirman como versiones apasionadas que celebran la consigna “pintar, siempre”, y se distancian de discurso sobre el concepto de autoría y su relación con la definición de sujeto tal y como la problematizó, por ejemplo Michel Foucault en 1969» (Golvano, 1997: 96). Amondarain es un artista fortalecido en el *trabajo diario en el taller*, esa máxima de «pintar, siempre» tiene que ver tanto con la disciplina<sup>17</sup> cuanto con el placer que ahí se consigue. El pintor no solo se deja la piel, sino que quiere *sacarle los colores al cuadro*, necesita que esa superficie, tensada como un tambor, sea *carne*.<sup>18</sup> También puede cambiarnos el color de la cara cuando nos viene una risa floja, por ejemplo, al contemplar los mochos, esa pintura obscena (teatral y sostenida por sí misma), que nos hacía pensar anteriormente en pastelitos o cagarrutas, pero que acaso se parezcan mucho más a restos de un trabajo de alfarería: *vasijas posmodernas*, provocadoras y humorísticas, restos de pintura, cosas que chorrean, materiales barrocos que finalmente están cerrados sobre sí mismos

---

de alterar el *statu quo* o el futuro sino que se habían convertido en santos de otra época, ahora distante, de la que les podemos resucitar con toda suerte de homenajes» (Danto, 2003: 29).

<sup>12</sup> Cfr. Collins & Millazo (1989).

<sup>13</sup> «La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (Barthes, 1994a: 65).

<sup>14</sup> Así, Huici habla de una «simetría especular» entre los dibujos con luz sobre papel fotográfico y la pintura pringosa de Amondarain, cfr. «Las malas artes de Amondarain» (Huici, 1998: 8).

<sup>15</sup> «*Multiplicidad*. Esta última propuesta para el próximo milenio que nos dejó Italo Calvino me parece la más cabal para el arte de nuestra época. La fragmentación que penetra todos los ámbitos, la aceleración, instantaneidad y simultaneidad de experiencias que permiten las nuevas Telépolis, los nuevos conflictos culturales y las emergentes identidades colectivas acrecientan la heterogeneidad y la red de los posibles» (Golvano, 1994: 113).

<sup>16</sup> «Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado. De manera que si, con la moderna, no comprender el juego es rehusar a él, con la posmoderna, se puede no comprender el juego y tomar las cosas en serio. Siempre hay gente que se toma en serio el discurso irónico» (Eco, 1988: 78).

<sup>17</sup> Me interesa la observación de Danto sobre el *dripping* de Pollock en la que apunta que el problema para el artista consistía en encontrar una técnica que permitiera al inconsciente creativo expresarse en la superficie. «Pero precisamente por esta razón la pintura tenía que ser disciplinada» (Danto, 2003: 393).

<sup>18</sup> «Y ese es justamente el sentido del griego *chrô*: “carnación”, “piel viva”. Y por extensión: *chrôma*, “color de carne” (solo desde ella, “color” en general). Por eso decía Hegel en su *Estética* que el color “carne” no resulta de una mera amalgama de colores ya preexistentes, sino que él es la síntesis originaria de todos ellos, como si todos los colores del mundo no fueran sino pálidas abstracciones, exteriorizaciones parciales de esa sutil superficie, de ese horizonte cromático que es a la vez centro de difusión» (Duque, 2002: 116).

como las mónadas leibnizianas.<sup>19</sup> «Hay algo de físico en la pintura de José Ramón Amondarain y que decide no solo la intensidad sino el secreto de lo pintado. Una paleta que detiene y separa el color, que casi lo congela. Ahí están, sobre la mesa, los rojos, negros, amarillos, blancos, como a la espera de un despertar, condensados, uno a uno, amenazadores. Contienen más que nunca la pintura» (Jarauta, 1997: 7). Sea en la horizontalidad de la pintura, en su *literal fisicidad*<sup>20</sup> o en lo que llamaría *figuración perversa* Amondarain está guiado por la idea de *realimentar la pintura*.<sup>21</sup> «Al tiempo —escribe Juan Luis Moraza—, cada obra cartografía una distribución, la administración de un campo de valores, una digestión. Y como tal, cada pintura es plato, mapa plano para una degustación o deconstrucción estructural» (Moraza, 2001: 34). En plena cultura de lo indigesto, este artista intenta que recuperemos, más que el tacto, el deseo de *comernos con los ojos*. Alejado del gestualismo catártico, ciertamente hegemónico en la concepción moderna de la pintura (cfr. Kelly, 2001: 90), Amondarain, localizado lúcidamente en un periodo estético y epistemológico *post-narrativo*,<sup>22</sup> insiste en reflexionar sobre los problemas de la *representación*,<sup>23</sup> algo que hizo admirablemente en su *instalación*, presentada en el año 2002 en la galería Elba Benitez y en el Koldo Mitxelena, con los cuadros extendiéndose en el espacio apoyados solamente en un lado en el muro mientras una cortina de lentes (*Presentimiento oculista*, 2002) remitía a una nueva *función del velo*: ocultar y tapar, umbral y sistema de visión, transparencia y camuflaje. Lo cierto es que los artistas tienen, a veces, que recurrir al *camuflaje*, como hiciera Warhol que, también, sintió la imperiosa necesidad *escatológica* con respecto a la pintura.<sup>24</sup> Si para el maestro de ceremonias de la Factory el deseo sexual es un rompecabezas abstracto, podría decirse que el cuadro actuaba como un velo o una pantalla que permitía esconderse, camuflarse, en definitiva, sobrevivir en un ambiente hostil.<sup>25</sup> También a José Ramón Amondarain le ha interesado el camuflaje, como puede apreciarse en una serie de collages en los que yuxtapone las imágenes de soldados, por ejemplo, con el mundo de Matisse. Acaso ya no sea posible aspirar a tomar a asiento en el «cómodo sillón de la pintura» y solo podamos desplegar al *estrategia camufladora* que lleva tanto a esconderse (invisibilidad) cuanto a mostrarse (visibilidad engañosa). Pero en ese  *fingimiento* hay un fondo traumático,<sup>26</sup> al mismo tiempo que una conciencia de las nuevas formas (hipertecnológicas) de visibilidad. Amondarain pasa, con desenvoltura extrema, de lo abstracto a lo figurativo, del gesto a la sedimentación extrema, como sucede en esos *mochos* de óleo que dispone «escultóricamente».<sup>27</sup>

Amondarain no está atrapado en la «compulsión de repetición» de forma inconsciente, al contrario, su actitud revela una perversa voluntad de dismantlar el «origen» engañoso<sup>28</sup> de la estética epocalmente hegemónica, lo que le lleva a copiar a la copista, esto es, a convertir las fotografías de Cindy Sherman en pinturas. En la obra de Cindy Sherman no hay yo sino ficciones del yo.<sup>29</sup> Esta creadora no desliga únicamente su obra del objeto como efecto conceptual sino que parece que llegara, indirectamente, a lo que Lacan llamara *l'Un-en-plus*, el uno que se agrega a sí mismo en la serie, el punto directo de la subjetivación del orden anónimo que regula las relaciones entre los sujetos «reales». Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto)borramiento. Queda, en

---

<sup>19</sup> Podría desarrollarse una lectura barroca de la pintura de Amondarain desde la idea deleuziana del pliegue como un arte de textura y un conceptismo bifurcante (cfr. Deleuze, 1989)

<sup>20</sup> «En algún caso la transferencia se realiza desde los presupuestos de la producción: desaparición del soporte lienzo y comparecencia exclusiva de la pintura como material, retrotrayendo el gesto de Pollock a su originaria posición sobre el suelo [José Ramón Amondarain]» (San Martín, 2002: 15).

<sup>21</sup> «Pero la relación que establece Amondarain no tiene tanto que ver con lo afrodisíaco, la aportación de andrógenos o estrógenos en la alimentación, como con una conexión pictórica: la identificación del agujero de la paleta con la boca y, simultáneamente, de la paleta con el plato, de la pintura con la comida. Una identificación de sensaciones y orificios, y también con un proyecto de realimentación de la pintura» (San Martín, 2001).

<sup>22</sup> «Permitaseme resaltar que si realmente no hay reglas, queda abierta la posibilidad de que los artistas puedan proseguir el arte de la pintura del modo que quieran y bajo el imperativo que deseen, solo que esos imperativos no se basan más en la historia» (Danto, 1999: 181).

<sup>23</sup> «Puede que por ello tenga finalmente razón Juan Luis Moraza cuando afirma que en la pintura de Amondarain se efectúa un cambio característico del formalismo al «formatismo». Es decir, un cambio del análisis de los problemas formales de la pintura (su lenguaje) a la discusión de los modos de representación» (Cereceda, 2002: 33).

<sup>24</sup> Recordemos al serie de pinturas de Warhol, de finales de los setenta, realizadas orinando sobre el cuadro, tituladas *Oxidaciones*.

<sup>25</sup> «Los cuadros de camuflaje de Andy de 1986, por ejemplo, explotan el aspecto afeminado de la brutalidad: así como el camuflaje permite a un soldado sobrevivir escondiéndose en la selva o en la arena de desierto, como los reptiles, los cuadros insinúan un tema afeminado (el atractivo sexual del soldado) bajo la fachada de un estilo brutal (abstracción)» (Koestenbaum, 2002: 241).

<sup>26</sup> «El camuflaje reproducía la experiencia visual de las tropas en el frente: duplicación, oscuridad, desplazamiento, desorientación, fragmentación, vértigo. Si las alucinaciones de pesadilla, la amnesia, la sordomudez, los estados de fuga, los temores y el mareo del nuevo síndrome del «choque de la metralla» parecían a veces un puro invento de hombres aterrizados, los síntomas de tal fingimiento, o «siniestros», reflejaban de manera equívoca las tácticas de los *camoufleurs*: mimica, gradación, obliterativa, enmascaramiento, disrupción y emoción. El traumatismo de la guerra y el trampantojo de la guerra están hechos de la misma materia» (Schwartz, 1998: 186).

<sup>27</sup> «La absoluta literalidad aparente que el óleo obtiene en los mochos, donde se torna soporte y figura de sí mismo, habrá de resultar sin duda, ya de entrada, un pastel difícil de tragar a tanto paladar como en los noventa lo que no soporta es, precisamente, la inmediata fisicidad material de la pintura y su untuosa manipulación» (Huici, 1998: 5).

<sup>28</sup> «Todo origen es engañoso y no solo por ser el territorio de la no autenticidad, pues nadie estuvo allí para narrarlo, sino porque cada origen reenvía a otro origen y éste a otro y así sucesivamente, igual que los fractales de Borges. Es más: cada origen es, en el fondo, una réplica del anterior, del mismo modo que cada historia reenvía a otra historia hasta que nadie recuerda con exactitud el origen del relato» (Diego, 2007: 13).

<sup>29</sup> «[...] la ficción que Sherman revela es la ficción del yo. [...] Todas las fotografías de Sherman son autorretratos donde aparece disfrazada representando un drama cuyos detalles no se revelan. Esta ambigüedad de la narración es análoga a la ambigüedad del yo, que es tanto actor de la narración cuanto su creador» (Crimp, 2004: 160). He estudiado la serie de obras de Amondarain sobre Cindy Sherman en Castro Flórez (2009: 6-25).

último término, la fotografía como *aphánisis*,<sup>30</sup> En términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío. «*Descenramiento* designa así primero la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e imaginaria —la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo “real” o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser “más real” que lo que oculta, que el “rostro verdadero” tras ella» (Zizek, 1999: 161). El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. No hay una *verdadera Sherman*.<sup>31</sup> Podemos considerar a Cindy Sherman como el caso *decisivo* del arte postmoderno. Sus fotografías materializan la *mascarada*. En términos de Joan Riviere, la feminidad debe definirse como una mascarada, esto es, como una máscara que esconde una no-identidad, un bolsillo vacío, otra forma de nombrar lo vaginal.<sup>32</sup> La mascarada está relacionada con la carencia del falo y el impulso a la *jouissance*.<sup>33</sup> A lo mejor resulta, después de tanto juego de máscaras, que no hay nada nuevo que fotografiar.<sup>34</sup> En este sentido, José Ramón Amondarain actúa con tanta perversidad cuanto con coherencia: pinta la fotografía y luego re-fotografía lo conseguido para someterlo a un efecto de *velamiento*. Ficcionaliza la «identidad» de lo pictórico dando por sentado que el original no es otra cosa que una *pose*.

Cuando Amondarain (re)pinta los estereotipos de Sherman o las tipologías de los Becher está superando el cinismo epigónico que censurara Nietzsche en su segunda consideración intempestiva sobre el provecho e inconveniente de la historia para la vida pero también consigue modular la angustia de las influencias; según la conocida tesis de Harold Bloom, el poeta de talento lucha por escapar de sus influencias, pero lo hace justamente porque *reconoce* que las tiene. La actitud de Amondarain no es nunca sumisa como tampoco está dispuesto a emprender una tarea «monumentalizadora» del precursor. No teme a las *apofrades* (los días aciagos en los que los muertos regresan a habitar sus antiguas casas) sin caer en la soberbia y asombrosa creencia de que son los antepasados los que «imitan» a los hombres póstumos.<sup>35</sup> Las apropiaciones pictóricas de Amondarain podrían ser un astuto *clinamen* que nos coloca entre líneas de Pierre Menard, especulando sobre una «tarea del traductor» realmente intempestiva.<sup>36</sup> Al copiar una obra espontánea<sup>37</sup> con una contundencia icónica tan exagerada como la del *Guernica*, está reformulando la dimensión «histórica» de la estrategia de apropiación. Conviene recordar que Picasso ocupa un lugar central en la «ideología del genio artístico moderno» y que precisamente en 1980, en pleno despliegue de las estrategias apropiacionistas postmodernas, se realizó en el MoMA una exposición de sus obras que venía a reforzar ese *culto*; las figuras de la «autoridad» y la «autenticidad», el «aura» y la «autoría» reaparecían con el peso apologetico del Museo, no sin generar antagonismo crítico.<sup>38</sup> Mike Bidlo realizó en 1984 una reproducción del *Guernica* tras haber (re)pintado el año anterior las *Demoiselles d'Avignon*, ambos

---

<sup>30</sup> «Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más “superficiales” de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias —no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me le acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la por y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi “imagen de mí mismo”)» (Zizek, 1999: 197).

<sup>31</sup> «No está la “verdadera” Sherman pero entonces tampoco hay un “verdadero” espectador: de hecho, Cindy Sherman desea que el espectador sea “engullido”, “casi aspirado” por sus fotografías, que crea reconocer en determinada postura de un *Film Still* una escena de cine célebre, mientras que, tal como confiesa la propia Cindy Sherman, dicha escena no existe. Esto significa que a través de los estereotipos, el espectador se convence de que una copia es una copia... es el original y que un lugar común transmitido por la imaginaria de masas se convierte en acontecimiento para su mirada, su emoción y su subjetividad» (Baque, 2003: 227).

<sup>32</sup> Craig Owens discute esta teoría en «Posar» (Owens, 2004: 208-211).

<sup>33</sup> Cfr. Flecher (1988) y Pollock (92-93).

<sup>34</sup> «La fotografía artística posmoderna, por ejemplo la producida por Sherman, es conocida por su obsesiva reflexión sobre sí misma, por su parasitaria autorreproducción en forma de citas selectivas de la propia historia pictórica de la fotografía. Según críticos como Paul Virilio, “el fotógrafo, dominado por la indiferencia, no parece capaz ya de encontrar algo nuevo para fotografiar”» (Batche, 2004: 215).

<sup>35</sup> «Con respecto a esta observación, deseo distinguir el fenómeno aludido de la ingeniosa intuición de Borges de que los artistas *crean* a sus precursores, por ejemplo: el Kafka de Borges crea al Browning de Borges. Lo que yo quiero decir es más drástico y (supuestamente) absurdo, pues me refiero al triunfo de haber colocado al precursor de tal manera, dentro de la obra propia que ciertos pasajes de *su* obra parecen ser no presagios del advenimiento posterior, sino más bien pasajes endeudados con el texto posterior y, por lo tanto, inferiores ante el esplendor mayor. Los muertos poderosos retornan con nuestros colores y hablando en nuestras voces, al menos parcialmente, al menos en ciertos momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya» (Bloom, 1977: 165).

<sup>36</sup> «Desde luego, traducir no es transcribir y de eso supo mucho el Quijote de Pierre Menard, que Borges ofrece como metáfora de la relatividad de los términos: una copia, incluso en apariencia literal termina por tener un significado independiente si se escribe desde un contexto distinto donde cada palabra tiene un significado otro. “No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *El Quijote*” —escribe Borges— “Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes”» (Diego, 2007: 17).

<sup>37</sup> «Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea» (Borges, 1971: 55). El cuento de Borges forma parte de la propia teoría apropiacionista al ser incluido en la compilación de textos realizada por Brian Wallis en 1984 (Wallis, [1984] 2001: 3-10). Está colocado, estratégicamente, en el comienzo del libro con unas singulares «ilustraciones»: las páginas de la versión inglesa del relato de Alberto Moravia «The Wardrobe» fotografiadas por Barbara Kruger, Louise Lawler y Sherrie Levine, realizadas en 1980.

<sup>38</sup> «En el caso de Picasso, la carencia de un verdadero discurso crítico en relación con la obra sugiere que uno no está confrontado con ideas y experiencias que productivamente provocan pensamiento y nuevo arte, sino que, de hecho, uno está solo confrontado con la autoridad. Instituciones tales como el Museo de Arte Moderno ven «el profesionalismo» en términos de una habilidad para organizar la percepción pública de las obras de arte hacia tales fines. Nuestra visión de la obra de un artista como

cuadros con tamaños idénticos a los originales. Siguió a mediados de esa década clonando una docena de mujeres picasianas, trabajando con proyector y empleando reproducciones en color. En cierto sentido lo que está haciendo no es tanto homenajear cuanto competir con el original, aunque finalmente esos *remakes* de técnica tan penosa no hacen otra cosa, incluso camuflados «irónicamente», que reforzar el síndrome de profunda dependencia con respecto a la posición del artista demiúrgico (cfr. Schjeldahl, 1988, 173).

José Ramón Amondarain responde al desafío museístico al «atreverse» con el *Guernica*, afrontando el desafío con la conciencia de que tal vez se trate de una «locura». Sobre su referente lo sabemos *casi* todo y, por tanto, es un modelo que no deja fisuras, aunque revele, desde el principio, indecisiones. Tenemos que volver a contar, fragmentariamente, la «historia» épica de ese cuadro, aunque sea algo sabido. El 18 y el 19 de abril Picasso realiza unos bocetos, para el cuadro del Pabellón de la República en París que revelan que está dando vueltas en torno al tema del pintor y la modelo, pero que también mantiene la obsesión por *La obra maestra desconocida* de Balzac, apareciendo un cuerpo de mujer de formas curvas y voluptuosas que, sin ningún género de dudas, remite a Marie-Thérèse. El 27 de ese mismo mes recibe Picasso la noticia —por boca, según parece, de Juan Larrea— de que el día anterior Gernika ha sufrido un cruel bombardeo y sugiere, de inmediato, que ese podría ser el tema *que estaba buscando*.<sup>39</sup> Amondarain, a la manera de Menard, tiene que *repintar* el *Guernica* o, para ser más preciso, su «problema» es ejecutar los ocho estadios del cuadro que fotografió Dora Maar.<sup>40</sup> Ya en 1935 Picasso advirtió que sería interesante preservar fotográficamente no las etapas sino las *metamorfosis* de un cuadro: «Posiblemente así se podría descubrir el camino seguido por el cerebro para materializar un sueño. Pero hay algo muy extraño, y es observar que un cuadro básicamente no cambia, que la primera visión permanece casi intacta pese a las apariencias» (Zervos, 1935). El 11 de marzo de 1937 Picasso tenía planificada, en el ático del estudio de la rue des Grands Augustins, la primera fase del cuadro e invitó a Dora Maar a que dejara constancia de ello. «Resultaba evidente que la estructura piramidal funcionaba pero también que el cuadro quedaba demasiado abarrotado. En primer plano, la figura del soldado caído, que ahora había adoptado la postura de Cristo, crucificado, alzaba un puño cerrado y desafiante hacia el cielo. Pero resulta demasiado plano y apegado a la superficie, lo que evitaba cualquier sensación de recesión. Durante un mes, Dora Maar registró la evolución del trabajo otras ocho veces. En cada “pausa” fotográfica el cuadro cambiaba sutilmente». El interés de Picasso por la fotografía como *modo de documentar la pintura*<sup>41</sup> le ofrece a Amondarain un magnífico «pretexto». Por medio de la mirada de Dora Maar, que tiene un papel decisivo en la «politización» de Picasso,<sup>42</sup> el *Guernica* aparece como un escenario dramático, con gestos, cambios y movimientos singulares.

Si las «apropiaciones» de Sherrie Levine no suponían la confrontación con un original sino con aquella «autoría» interpuesta y desconsiderada del (otro) fotógrafo que *repitió la imagen* para que pudiera ser reproducida en una publicación (cfr. Weintraub, 1996: 251), la confrontación de Amondarain con el *Guernica* también supone la participación de la figura «mediadora» de Dora Maar que hace que el cuadro se multiplique. El *Guernica* es un cuadro que *se impone* en el imaginario de infinidad de artistas del siglo XX, y el mismo Picasso advertía que había formas que se imponen al pintor, esto es, que no las elige y «en ocasiones derivan de un atavismo que precede en el tiempo a la vida animal. Resulta muy misterioso, y condenadamente molesto» (en Hensbergen, 2004: 75). Amondarain se planteaba, al comenzar su frenética tarea post-picassiana, la pregunta pragmática de *¿qué hago con esto?* Ya la escala de los cuadros condicionaba todo, pero sobre todo a cada instante se hacía presente el *peso de la historia*. En latín clásico se aplicaba el término *plagiarius* a quien había secuestrado a un esclavo pero ya Marcial lo utilizó para referirse al robo literario. Amondarain no es, en ningún sentido, un heredero de

---

Picasso es ahora imposible de separar de la visión del artista y de su obra que ha sido cuidadosamente construida por instituciones tales como el Museo de Arte Moderno» (Kosuth, 1980: 10).

<sup>39</sup> «Ucelay recordaría que Larrea le había explicado que Picasso había afirmado no saber qué aspecto tenía una ciudad bombardeada, a lo que Larrea, buscando la descripción más gráfica, le había respondido: —Es como un elefante en una cristalería. Resulta una historia muy pulcra, quizá demasiado elegante y estudiada. Años después, en 1979, Ucelay revelaría en una entrevista el aborrecimiento que sentía por Picasso, a quien calificaría de “inculto”. ¿Por qué todo el mundo armaba tanto revuelo con el *Guernica*, cuando Ucelay había pintado un mural de diecisiete metros, *El puerto de Bermeo*, casi sin tiempo? Asimismo afirmaría que, cuando el presidente vasco, Aguirre, le había preguntado a Picasso por los dedos hinchados de la mujer del *Guernica*, el artista le había respondido: —No son dedos, son pollas» (Hensbergen, 2004: 52).

<sup>40</sup> Sobre Dora Maar, cfr. Caws (2000) y el impresionante catálogo *Dora Maar, la fotografía, Picasso y los surrealistas* (Combalía, 2002) con una revisión biográfica e interpretativa muy rigurosa de (Combalía y Lord, 2007).

<sup>41</sup> «Para Picasso, por más que se haya dicho lo contrario, la fotografía era un medio que podía proporcionarle soluciones plásticas llenas de interés para sus composiciones, pero jamás la puso a la altura de la pintura. [...] Cuando se inauguró la primera exposición titulada *Picasso photographe* en el musée Picasso de París (1 de junio-17 de julio de 1994) se lo comenté a Dora Maar, quien me respondió: “[Picasso] estaba muy interesado en la fotografía, pero como documento para su pintura. Dejó que se fotografiasen todas sus obras; Brassai fotografió sus esculturas”. [...] Según James Lord, Picasso ironizó sobre la actividad de fotógrafa de Dora cuando él quiso tomar una fotografía: “La señora es una experta fotógrafa, ve usted (...). Nunca tocó un pincel hasta que me conoció. Fotógrafa de talento, ha tomado cientos de fotografías de mí, y tal vez no estará contenta si alguien le suplantara el sitio”. La frase de Picasso está evidentemente impregnada de paternalismo; también puede ser considerada como una broma, no exenta de maldad» (Combalía, 2002: 36).

<sup>42</sup> Cfr. Pierre Daix: *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Ed. Le Seuil, París, 1977, p. 173. «Comenté a Dora Maar el comunismo de Picasso. Contestó: “Yo pensé: Devolverá el carnet dentro de seis meses. Pero me equivocaba (...). Picasso y la política... Como todos los españoles, era anarquista y creyente...”. Y añadió un comentario sobre la espiritualidad picassiana: Fue él quien me habló por primera vez de san Juan de la Cruz. Y aunque no hablaba nunca de esto, yo diría que siempre conservó un fondo de religión... Pensaba también mucho en la muerte. “Cada día es un día menos”, decía” (Victoria Combalía: *Dora Maar, la fotografía, Picasso y los surrealistas*, Centre Cultural Tecla Sala, L’Hospitalet de Llobregat, 2002, p. 230).

Elmyr de Ory, protagonista «alegórico» de *F for Fake* de Orson Welle, ni está realizando un pastiche o una parodia.<sup>43</sup> Sus «Guernicas» no son, en ningún sentido, una nueva materialización de aquella célebre observación de Marx (atribuida maliciosamente Hegel) en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, de que los grandes acontecimientos de la historia universal ocurren dos veces: la primera como tragedia, la segunda como farsa. La historia fragmentada e incluso esquizoide propicia los juegos del pastiche<sup>44</sup> si bien la *repetición* de Amondarain no es, insisto, ni una falsificación ni un chiste privado de proporciones disparatadas.

Cuando le pregunté a Amondarain qué conclusiones había sacado tras concluir el desafío de pintar los ocho estadios del *Guernica*, me contestó con enorme sobriedad y franqueza que «todo es lógico». Había terminado de *copiar las imágenes* de uno de los cuadros más «influyentes» de la historia del Arte y no tenía ningún reparo en confesar que, partiendo de las fotografías de Dora Maar, había que «inventar poco». Efectivamente, una mesa o un foco, en algunas de las instantáneas, tapaban partes del cuadro, pero bastaba con tener una mínima capacidad «deductiva» para saber lo que allí estaba pintado. «Es demoledor —apostilló Amondarain— porque el cuadro se hace solo». Los tan traídos y llevados cambios en el toro o los movimientos de la cabeza del caballo son, para un artista que ha tenido que revisarlo trazo a trazo, «cambios lógicos» o semejantes a los que habría que hacer para componer un puzzle. El *Guernica* termina por revelarse «como un cuadro de caballete» en el que Picasso consigue ensamblar los fragmentos que tenía en una totalidad de enorme potencia plástica. Amondarain comenzó también montando otro puzzle alucinante: las páginas de la revista *Poesía* en su edición especial con el *Guernica* fotografiado y editado. Ese «mapa» le servía como testigo constante aunque sus colores nada tenían que ver con el cuadro que se expone en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Una de las cuestiones cruciales era conseguir que los colores «se parecieran» tras comprobar *in situ* que la iluminación del «original» está trucada para evitar que se vea amarillo verdoso en exceso. Amondarain ha tenido que «calentar» los colores para ajustar sus pinturas a una verdad que ha sido modificada por el paso del tiempo. De nuevo nos puede «iluminar» el relato borgiano:

Es una revelación cotejar el *Quijote* de Menard con el de Cervantes. Este por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo) *...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el «ingenio lego», Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia, Menard, en cambio, escribe:

*...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa, Menard, contemporáneo de William James no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas. También es vívido el contraste de estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época. (Borges, 1971: 57)

La *repetición pictórica* de Amondarain no es tanto una revelación de esa «verdad histórica» cuanto una *advertencia* de lo que las ficciones postmodernas posibilitan hoy en nuestra relación con lo acontecido.

Lacan describió en «El estadio del espejo» la imagen del cuerpo-ego como «estatua» o «autómata», una relación ambigua en la que el mundo que creamos durante la formación del ego tiende a completarse (Lacan). En la construcción del ego, la imagen corporal es vista como algo distinto, externo, y la identificación con ella supone también una alienación de ella, que a su vez propicia una suerte de agresividad como tendencia correlativa a la fundamentación narcisista del ego. Si creemos a Lacan, el ego se constituye en parte como blindaje y en parte es impulsado por la agresividad.<sup>45</sup> El desarrollo psíquico no comenzaba con la acción, sino con la carencia y el terror primarios o con el vacío de la inexistencia que, en una respuesta defensiva, conduciría a una construcción imaginaria, esto es, a una «cristalización de imágenes». La imitación era, incluso para pintores como Courbet, parte integral de la formación artística, en una

---

<sup>43</sup> «El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción [de] que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisional, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega: mantiene con la parodia la misma relación que ese otro fenómeno moderno tan original e interesante, la práctica de una suerte de ironía vacía, mantuvo antaño con lo que Wayne Booth llama las “ironías estables” del siglo XVIII» (Jameson, 1991: 43-44).

<sup>44</sup> «Si en la postmodernidad, la historia no es retomada y no digamos ya redimida, ¿cómo es tratada? Theodor Adorno apuntó una vez que la modernidad no niega las formas artísticas anteriores, niega la tradición *per se*. Lo opuesto al caso de esta postmodernidad. Por una razón, el uso del pastiche en el arte y arquitectura postmodernos priva a los estilos no solo de un contexto específico, sino también de sentido histórico: se reproducen en forma de simulacros parciales, indefensos para tales emblemas. En este sentido, la “historia” parece deificada, fragmentada, fabricada —a la vez, inflamada y agotada— no solo una historia de victorias, sino una historia subrogada, a la vez estandarizada y esquizoide, a la cual este arte y esta arquitectura, refuerzan, no niegan» (Foster, 1988: 251).

<sup>45</sup> «Blindaje y agresividad están, por consiguiente, en tensión con respecto al ego corporal» (Foster, 2008: 130).

dimensión práctica que tiene algo de «estadio del espejo». Uno de los primeros cuadros de los que se apropió Amondarain fue *El origen del mundo* del que fue propietario Lacan, el retórico del deseo del otro y de la función del velo. Si la pintura es un arte de la seducción o un modo de maquillar,<sup>46</sup> también es una superficie inquietante ante la que se detienen, en los museos, los espectadores que contemplan a veces a los copistas entregados a la amorosa tarea de «recrear» una obra maestra.<sup>47</sup> Amondarain señala que es inusual encontrar un pintor copiando un cuadro del repertorio del arte contemporáneo y por supuesto delante del *Guernica* ese ejercicio tendría algo de «surreal». Y, sin embargo, esa obra tiene una dimensión icónica absoluta y está en la memoria planetaria, como póster, tarjeta y *souvenir*; telón de las mutaciones sociales y políticas, pero también de la conversión del mundo en escenario de la pulsión turística. La «apropiación» de Amondarain, tras una densa «recepción» de 75 años de un cuadro convertido en *obra emblemática*, nos hace recordar que Picasso no tenía ningún reparo al comportarse, con bastante frecuencia, como un *cleptomano visual*, algo evidente en las sedimentaciones iconográficas del *Guernica*.<sup>48</sup> Los cuadros de Amondarain pueden ser entendidos como *Nachträglichkeit* (acción diferida)<sup>49</sup> o incluso como una mutación del juego infantil del *fort-da* (recuperando el hilo de un relato plástico que alegoriza filiaciones e influencias histórico-artísticas), sin estar, en términos de Melanie Klein, ni en la posición paranoide ni en la depresiva; su modo de *procesar* subjetivamente, valga la redundancia, la *procesualidad* del *Guernica* no le lleva al reconocimiento del «daño del objeto» o a una responsabilidad que funciona a la postre como un corsé.

«Refotografiando una imagen fotográfica —apunta Richard Prince en 1992— hago una pintura sin ningún esfuerzo. [...] No puedo construir una historia de la nada». Germano Celant apuntó que el «apropiacionismo» era la consecuencia de la completa abducción del arte por parte de los medios de comunicación<sup>50</sup> o, en términos de Guy Debord, la estética habría expandido la fascinación ante la «perpetua presencia» del espectáculo.<sup>51</sup> Los *remakes perversos* de Amondarain plantean la posibilidad de una «pintura de cámara» más allá de los discursos apocalípticos que tal vez estén planteando, una y otra vez, el funeral por el cadáver equivocado. «Fotos —escribe Estrella de Diego— “originales” pintadas luego... En todo caso, nunca es la pintura idéntica a la foto: elementos extraños se cuelan, quizás nunca estuvieron. De modo que, incluso si hacer una pintura de una foto proyectada no fuera “original”, la serie de los copistas lo sería porque hay en cada cuadro algo que de partida nunca estuvo allí mientras ocurría» (Diego, 2007: 19). La historia del arte está, como la lechuzafilosófica de Minerva, desplegando sus alas al atardecer, con conciencia de retraso o incluso como si fuera póstuma a su propio ejercicio. Después de las Cajas Brillo y después de Sherrie Levine parece que solamente quedara espacio, más allá del tono apocalíptico y de los rituales tedios del funeral por el cadáver equivocado, para la experiencia del *déjà vu*. Estamos condenados o, mejor, destinados a pensar *en las postrimerías*, sabedores, tras aquel programa del repliegue lingüístico-conceptual, de que el arte no será subsumido dialécticamente por

---

<sup>46</sup> «El artificio no aliena al sujeto en su ser, lo altera misteriosamente. Opera esta transfiguración que conocen las mujeres ante su espejo, donde solo pueden maquillarse si se anulan, donde, maquillándose, obtienen la apariencia pura de un ser desprovisto de sentido. ¿Por medio de qué aberración se puede confundir esta operación “excesiva” con un vulgar camuflaje de la verdad? Solo lo falso puede alienar lo verdadero, pero el maquillaje no es falso, es falso es más falso que lo falso (como el juego de los travestis), y en ello encuentra una suerte de inocencia, de transparencia superiores [...]. La desaparición de toda instancia, ya sea la de la cara, la desaparición de toda sustancia, ya sea la del deseo —en la perfección del signo artificial» (Baudrillard, 1981: 90-91).

<sup>47</sup> «Los copistas rescatados —no, secuestrados— recuerdan a los espectadores lo relativo del mundo y del orden del mundo. Aquí Amondarain es «original» —entendido el término de la antigua manera—, pues ha tomado unas fotos indiscretas en el museo. Es «original» —a la antigua manera— si transcribir una foto —pintarla— se puede llamar «original». Pero no, no es eso lo relevante: la operación es más compleja. Lo formula, o hasta cierto punto, Svetlana Alpers al reflexionar sobre los espectadores de los museos: “mirar una obra en un museo y mirar a otras personas mirando una obra en un museo es participar de la vida de la obra de arte y contribuir a ello» (Diego, 2007, 19).

<sup>48</sup> «Durante meses, el artista había saqueado los estantes de historia del arte de las librerías y había extraído miles de potenciales fuentes: desde la escultura funeraria romana hasta *El juramento de los Horacios* de David; desde el *Apocalipsis de San Severo*, del siglo X, contenido en el códice del Beato de Liébana, hasta el arte primitivo catalán; desde la clásica victoria de Samotracia hasta la estatua de la Libertad de Bartholdi; desde el *Retablo de Issenheim* de Grünewald, hasta *Las matanzas de Quíos* de Delacroix; desde *La balsa de la Medusa* de Géricault, hasta *Los horrores de la guerra* de Rubens, expuesto en el florentino palacio Pitti; desde Guido Reni hasta Poussin; desde Pierre-Paul Prud'hon hasta los fotógrafos de prensa de *L'Humanité* y *Ce Soir*, desde el *Descendimiento de la cruz* de Rogier Van der Weyden, hasta *El 3 de mayo* de Goya, además de su tremenda serie de grabados *Los desastres de guerra*; y una de las teorías más recientes incluso sugiere una posible inspiración en un fresco anónimo catalán, *El triunfo de la muerte*, expuesto en el Palazzo Abatellis de Palermo» (Hensbergen, 2004: 76).

<sup>49</sup> «La noción de acción diferida (*Nachträglichkeit*) la tomo prestada de Freud, para el que la subjetividad, nunca establecida de una vez por todas, se estructura como una serie de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos que pueden haberse convertido en traumáticos por obra de esa misma sucesión. Yo creo que la modernidad y la posmodernidad están constituidas de un modo análogo, en la acción diferida, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos. Cada época sueña a la siguiente, como en una ocasión destacó Walter Benjamin, pero al hacerlo revisa la anterior. No hay ningún simple *ahora*: cada presente es un asincrónico, una mezcla de tiempos diferentes» (Foster, 2001: 211).

<sup>50</sup> «Según Germano Celant, la de los apropiacionistas fue una generación nacida en una época tecnológica en la que el control de las imágenes era confiado a la máquina y para la que “el mundo era antes que nada algo filmado y fotografiado, publicado en periódicos y emitido en TV”, es decir, una época en la que absolutamente todo era sometido a procesos de reproducción» (Guasch, 2000: 381).

<sup>51</sup> El espectáculo es, según Debord, al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, una decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares —información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones—, el espectáculo constituye el *modelo* actual de la vida socialmente dominante. Es la omnipresente afirmación de una opción *ya efectuada* en la producción, y su consiguiente consumo. La forma y el contenido del espectáculo son, del mismo modo, la justificación de las condiciones y los fines del sistema existente. El espectáculo es también la *permanente presencia* de esta justificación, en cuanto ocupación de la parte primordial del tiempo de vida que transcurre fuera del ámbito de la producción moderna» (Debord, 2002: 39).

la filosofía sino que el *after* (estético) tendrá una posteridad inercial. «En el fondo —comentó Daniel Soutif con motivo de una retrospectiva de Sherrie Levine celebrada en París en 1992— más que todos los *After... Duchamp, Krazy Kat, Klein...*tendríamos que hablar de un “after Benjamin” y de su concepto de pérdida del aura que la reproducción, especialmente fotográfica, ha provocado en las obras de arte» (Soutif, 1993: 185). Amondarain, pintor del *postmodernismo post-estructuralista*, tiene plena conciencia del paso de la «obra» (un todo estético, simbólico, sellado por origen y un autor tanto como por un final que es una realidad representada o un significado trascendental) al «texto» (un espacio estético multidimensional en el cual una variedad de escritos, ninguno de ellos original se combinan y contrastan), que posibilita una proliferación de juegos de significantes (Foster, 1988: 256-257). Volvemos, como en el eterno retorno de lo mismo, a la escena primitiva de «la pedestalización», especialmente cuando la *f fuente duchampiana* se transforma en joyería, cuando cliché e ironía pretenden tener carga crítica pero acaso estén definitivamente «desactivado» cualquier potencial ajeno a la dinámica fetichista.<sup>52</sup> Tenemos la suficiente perspectiva para valorar los «resultados» de aquel postmodernismo activado por la *French Theory*, especialmente cuando aquella «anti-estética» generó una imparable hiper-estetización o de vaporización, por emplear el término de Michaud, del arte. No hay un final de partida ni un «Last Picture Show» (cfr. Sussman, 1986: 58), el proceso obsesivo que conduce a confrontarse con esas superficies parece, como el psicoanálisis, interminable. Porque, como apuntó Julia Kristeva, escribir y, podríamos añadir a estas alturas con Amondarain, pintar supone generar un espacio productivo que evidencia la actitud de un creador con respecto a los procesos sociales de significación, entendiendo la subjetividad como un *efecto* de significación y textualidad.

El *proceso de relectura-pictórica* de Amondarain a partir de las fotografías del *Guernica* realizadas por Dora Maar pone ante los ojos del espectador un «momento crítico» que surgió entre la fase 6 y 7 que documentó Dora Maar, al utilizar Picasso papeles pintados para cubrir el cuerpo de las mujeres dramáticamente desnudas.<sup>53</sup>

Acaso era un modo de estudiar «problemas del cuadro» o un modo de contrastar la cualidad cromáticamente ascética del *Guernica*.<sup>54</sup> Tenemos distintos relatos de la presentación «teatral» de esa obra ante un grupo de amigos: «A finales de mayo, Henry More y Roland Penrose se unieron a Giacometti, Max Ernst, Paul Éluard y André Breton en una gran fiesta celebrada en la rue des Grands-Augustines. Moore recordaría más tarde: “[...] todo era tremendamente vivo y emocionante, y todos acudimos en tropel al estudio, y creo que incluso Picasso estaba excitado por nuestra visita. Pero le recuerdo aligerando el ambiente, como le gustaba hacer. Al *Guernica* todavía le faltaba mucho para estar acabado. Era como una historieta hecha en negro y gris, y podía haberla coloreado tal como había hecho con los bocetos. En cualquier caso, ¿recuerda la mujer que sale corriendo de la pequeña cabaña de la derecha con una mano alzada delante? Bueno, pues Picasso nos dijo que allí faltaba algo, y fue y cogió un rollo de papel y lo pegó en la mano de la mujer, como queriendo decir que cuando llegaron las bombas la había cogido en el cuarto de baño. —Eso —dijo Picasso— no deja dudas acerca de cuál es la más común y el más primitivo efecto del miedo» (Hensbergen, 2004: 72). Entre la obviedad «escatológica» y la afición a las payasadas del «genio»<sup>55</sup> aparecen esos *papeles extraños* que resultan excepcionalmente estridentes. La idea de un *Guernica* en color rondaba a José Ramón Amondarain que puede que haya cobrado conciencia, al *pintar el proceso de cambios*, que en la repetición y en la cercanía máxima, de la insustancialidad de la autoría como «diario íntimo».<sup>56</sup> Su proyecto muestra la capacidad para digerir, en un retorno de la antropofagia, un cuadro que no es, en ningún sentido, «ajeno» a nuestra cultura. No estamos ya en la misma tesitura en la que se encontraba Oswald de

---

<sup>52</sup> A mediados de los años ochenta Sherrie Levine manifestó que estaba cansada de que «nadie mirara la obra» cuando ella había realizado sus piezas «para que fuesen contempladas» e incluso con la intención de que sus fotografías fueran experimentadas como hermosas y sensuales. «Una idea que veremos cargada de ironía en sus exposiciones de finales de la década de los 80, especialmente en sus series de reproducciones de obras de Duchamp como objetos de joyería (1989). La perversa apropiación de Duchamp se muestra ahora como en “cliché”. Al embellecerlo y multiplicar el urinario de Duchamp (1991) radicalizaba la neutralización de su valor crítico convirtiéndolo, indudablemente, en un artículo de lujo» (Prada, 2001: 87).

<sup>53</sup> «[...] más radical fue la introducción de la técnica del collage, ya que se agregó un gran trozo de papel de empapelar a la mujer que entraba por la derecha, como símbolo de vestimenta, solo para volver a quitarlo cuando el cuadro se fue simplificando cada vez más. Herschell B. Chipp seguramente tiene razón al afirmar que esta transformación se produjo como resultado de las visitas de Picasso al pabellón. Ahora resultaba evidente que el cuadro solo podía combatir las distracciones del entorno si resultaba simple y audaz. Sin embargo, una vez más Picasso revocó de nuevo su propia decisión y rehizo el collage, e incluso añadió más a la izquierda, como si la austeridad del cuadro le asustara» (Hensbergen, 2004: 71).

<sup>54</sup> «Dora me explicó que Picasso, en medio del proceso de la pintura, colocó, no unos pequeños papeles a modo de lágrima, como había dicho Juan Larrea, sino papeles de color, una técnica empleada por su padre para verificar la intensidad de los blancos y los negros» (Combalá, 2002: 225). Es muy desconcertante la actitud teórica de Rudolf Arnheim que en su lectura minuciosa del *Guernica* no menciona la aparición de esos papeles pintados al hablar de las fotografías de Dora Maar a las que (des)califica de la siguiente manera: «Las fotografías a gran distancia, técnicamente imperfectas, no nos permiten juzgar los detalles con certeza, pero a partir de la composición en general es posible atisbar numerosos hechos relevantes» (Arnheim, 1976: 133).

<sup>55</sup> Lord advierte que Picasso parecía que disfrutaba con el derroche de publicidad que generaba su persona: «Se decía, y era verdad, que era el artista más rico y también más prolífico que había existido nunca y empezaba a convertirse en una de las personalidades más conocidas del mundo. Solo rivalizaba con él una estrella de cine como Charlie Chaplin, del que, casualmente, Picasso no solo era admirador, sino también una suerte de emulador por su afición a las payasadas, las máscaras, los disfraces y, en definitiva, todos los recursos circenses. A veces costaba discernir los límites entre el artista y el payaso, y Picasso se complacía confundiendo ambos papeles al afirmar que era un hombre como cualquier otro, toda vez que daba por sentada con agresividad la deferencia debida a la genialidad» (Lord, 2007: 93).

<sup>56</sup> «Aún impera el autor de los manuales de historia literaria, las biografías y hasta en la misma conciencia de los literatos que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a un diario íntimo (...). La crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh su locura; la de Tchaikovsky su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”» (Barthes, 1994b: 66).

Andrade al clamar, en el *Manifiesto antropófago* (1928), contra lo que denomina «importadores de la conciencia enlatada». Basilio de Cesarea defendía, en el siglo IV, una apropiación selectiva de la Antigüedad pagana y aludía al ejemplo de las abejas que “no utilizan todas las flores por igual, ni se llevan enteras las que eligen, sino que solo toman lo que les resulta de utilidad para su trabajo sin tocar el resto». La historia no es otra cosa que un enorme conjunto de *préstamos culturales*<sup>57</sup> en los que las representaciones tienen que ser asumidas como construcciones artificiales<sup>58</sup> con las que generamos diferentes modos de entender el mundo. La imponente y agotadora serie de *Guernica(s)* de Amondarain recodifica lo pintado por Picasso, colocando sus ocho piezas sobre la memoria del «original» como si tuviéramos las mismas «dudas» que hicieron que unos *papeles* pegaran, literalmente, el canto sobre la superficie ascética en la que se estaba *elaborando el duelo*.

La *acción diferida* de Amondarain hace que en lo repetido surja la diferencia<sup>59</sup> de aquel original que en vez de imponer la «ideología de la pureza», incita a la profanación. Tal vez tenga razón Derrida cuando escribe que «es por tanto el aplazamiento lo que está en el inicio». La *différence* está, inevitablemente, en la mirada del espectador que asiste al *proceso metamórfico de un icono*. Estamos en deuda con Picasso y, a pesar de las injusticias históricas, no estamos dispuestos a beber, a la manera socrática, la cicuta. Bastante tiene Amondarain con penetrar en el criadero de polvo picassiano que no es, como el de Duchamp, el lugar de sedimentación sobre la transparencia imposible cuanto una capa protectora que permite que tengamos una historia a la espera de los arqueólogos.<sup>60</sup> A pesar del deslumbramiento que produce la mitología montada primorosamente en torno a Picasso, no hay, en el procedimiento pictórico de José Ramón Amondarain, rastros “edípicos”<sup>61</sup>. Freud consideraba que las religiones deben su poder compulsivo al retorno de lo reprimido; son recuerdos despertados de episodios olvidados, antiquísimos y muy conmovedores de la historia de la humanidad. La identidad de grupo se basa tanto en la identificación con una historia común cuanto manifiesta o refleja la compulsión de repetir y elaborar experiencias colectivas traumáticas. En *Moisés y la religión monoteísta* tenemos un monumental mediación sobre la naturaleza de la tradición y el carisma, así como una justificación de la añoranza del padre que siente todo el mundo desde su infancia. El monoteísmo egipcio-hebraico, con su fuerte sentido de la familia, patricéntrica significaría, en cierto sentido, la victoria de la intelectualidad sobre la sensualidad. Podemos postular, en una analogía provocadora, que con Picasso se pretendió fundar una religión artística monoteísta que degeneró en una serie de rituales decididamente patéticos con la ideología del genio como eje vertebrador paradójicamente impotente. “La dificultad –advirtió Sigmund Freud al comparar las distorsiones que sufrió el texto bíblico en el seno de la historia judía con un asesinato- no consiste en perpetrar la acción, sino en no dejar huellas”. Amondarain hace visibles, nada más y nada menos, que ocho estadios del *Guernica* en una suerte de *acting out* (post)picassiano. Sabemos lo difícil que es vivir el pasado sin pesadilla<sup>62</sup> y que la compulsión (traumática) de repetición puede llevar a una fosilización de aquello que en algún momento tuvo el carácter de acontecimiento.

---

<sup>57</sup> Si el historiador Braudel sostenía que una civilización que quiera sobrevivir ha de ser capaz de dar, adoptar y tomar prestado, más recientemente Edward Said apostilla: «The history of all cultures is the history of cultural borrowing» (cfr. Burke, 2010: 94).

<sup>58</sup> «Las representaciones son construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como “hechos” naturales y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad. Nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación» (Wallis, [1984] 2001: XIII).

<sup>59</sup> «Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos solo por acción diferida (*Nachträglichkeit*). Esta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: *la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición*» (Foster, 2001: 31).

<sup>60</sup> Picasso se emocionaba al escuchar a Brassai contarle cómo en el Valle de los Eyzies, los arqueólogos tuvieron la idea de conservar una suerte de «milhojas» de cinco metros de profundidad con fragmentos de huesos, dientes, herramientas de sílex, tornando visibles millones de años de historia:

¿Y gracias a qué? ¡Gracias —clama exultante Picasso— al polvo! La tierra no tiene una asistente que le quite el polvo. El polvo que cae diariamente, ahí se queda. Todo lo que nos viene del pasado nos lo ha conservado él. Mire, aquí mismo, en estos montones, ha hecho en pocas semanas una capa espesa. En la calle La Boétie, en algunas de las habitaciones —¿se acuerda?—, mis cosas empezaban a desaparecer enterradas en polvo. ¿Quiere usted saber una cosa? Si yo he prohibido siempre que me limpien mis estudios, que se les quite el polvo, no es solo por el miedo a que desorganicen mis cosas, sino porque siempre he confiado en la protección del polvo. Es mi aliado. Siempre lo he dejado posarse a sus anchas. Es como una capa protectora... Cuando noto que falta el polvo, es que han tocado mis cosas. Me doy cuenta en seguida de que alguien ha andado revolviendo. Y como vivo constantemente con el polvo, en el polvo, uso casi siempre trajes grises, los únicos en los que no se nota. (Brassai, 2002: 105)

<sup>61</sup> A partir de mediados de los años ochenta Sherrie Levine copió obras de Lissitzky, Mondrian o Malevich y justificó esos “actos” como modos de explicitar “cómo esos artistas de relaciones edípicas con artistas del pasado se ven reprimidos: y cómo yo, como mujer, solo puedo representar el deseo masculino”. Cfr. Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 99.

<sup>62</sup> “El *acting out* tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición: la inclinación a repetir compulsivamente algo. Es patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia. Las víctimas del trauma suelen volver a vivir algunos sucesos o, al menos, tales sucesos irrumpen en su existencia actual, por ejemplo, a través de *flashbacks* o pesadillas, o en palabras repetidas compulsivamente que no parecen tener su sentido habitual, porque adquieren connotaciones diferentes que provienen de otra situación, de otro lugar” (Dominick LaCapra: *Escribir la historia, escribir el trauma*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 156). La repetición puede ser necesaria, pero también puede mitigarse por medio de una empatía que reconoce y respeta la alteridad u “otredad” del otro. En el caso de la repetición pictórica de Amondarain no hay trauma ni, insisto, parodia y lo

Si Amondarain se atreve con el *Guernica* es porque ha sabido situarse en relación mimética con Dora, la “mujer llorosa”<sup>63</sup>, condenada a vivir una vida infeliz que, supo seducir a Picasso en el café Les Deux Magots, lanzándose un cortaplumas entre los dedos, asumiendo riesgos o acaso buscando, a la manera masoquista, el dolor y la sangre<sup>64</sup>. Estaba *mejor situada que nadie* para fotografiar a Picasso<sup>65</sup> y Amondarain *repinta* desde ese lugar. Tan importante es, en este juego de sutiles lecturas, la materialización de los estadios del *Guernica* en la escala “real” a partir de fotografías en blanco y negro cuanto los guaches realizados en el tamaño real donde volvemos a ver el espacio del estudio, la enorme viga del techo en medio, la mesa o el foco interpuestos, el suelo descarnado y los papeles pegados sin la estridencia del color “original”. Hay que tener clara la cosa (traumática o banal): vemos *por primera vez* el proceso del *Guernica* o, por lo menos, un enigma se hace visible<sup>66</sup>. Amondarain nos enseña, como aquel extraño escritor entregado a un quijotesco empeño, una forma de leer que es, estructuralmente, artística: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura, la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”<sup>67</sup>. El *Guernica* de Picasso no es, desafortunadamente, “cosa del pasado”, su detonante sigue activo y, cuando nos acercamos a ese icono parece que su sentido se vuelve cada vez más tenso y complejo<sup>68</sup>. Un cuadro es siempre un *retablo de las maravillas*, un espacio de representaciones singulares<sup>69</sup>, en el que las dudas pueden convertirse, con el paso del tiempo o, mejor, con la interferencia *postmoderna*, en “procesos lógicos”. Picasso dijo, enigmáticamente, que “un cuadro es la suma de sus destrucciones”. No es fácil conservar la espontaneidad y, al mismo tiempo, ser capaz de dejar que el proceso tenga vida propia<sup>70</sup>. Amondarain ha sobrevivido a la “imagen” poderosa de Picasso, asumiendo no tanto la acotación del cuadro cuanto la *historia procesual*<sup>71</sup>; tenía que resolver un *etand donnees* que no era otra cosa que *un problema de pintura*. Dora Maar revela una *acción* diferente a la de Hans Namuth en el estudio de Pollock, aunque esas fotografías, cruciales en la constitución y desmantelamiento de la *ideología estética de la modernidad*, funcionan como mapas de trayectos, incitaciones a la “mala lectura productiva”. Después del *Guernica* se impone la pregunta ¿qué hacer?, especialmente cuando tenemos las “estaciones” de una pasión, con sus dudas y sorprendentes “disfraces”. Amondarain parece desafiar tanto al espectro de Morelli cuanto a nuestra obsesión por encontrar lo que falta o

---

traumático del acontecimiento histórico no es la clave principal aunque tampoco puede dejarse de lado. La repetición tiene que ver, en el plano del inconsciente, con el retorno de lo reprimido. A Picasso le rondaban en el estudio de la rue des Grand Augustins los fantasmas de “la obra maestra desconocida” pero, sobre todo, el impacto de un acontecimiento terrorífico que le impulsó a “elaborar el duelo” mientras que Amondarain está instalado en el tiempo post-histórico en el que el orden simbólico perturbado parece que incita a la perversión del sentido.

<sup>63</sup> “Un artista no es tan libre como podría creerse. Es verdad también para los retratos que hice de Dora. Para mí es la mujer que llora. Durante años la pinté con formas torturadas, no por sadismo o por placer. No hacía más que seguir la visión que se me imponía. Es la realidad profunda de Dora” (Pablo Picasso en François Guilot y Carlton Lake: *Vivre avec Picasso*, Ed. Calman Levy, París, 1965. p. 114).

<sup>64</sup> “Un día de enero de 1936, en Les Deux Magots, [Picasso] se fijó, en la mesa de al lado, en una joven cuya belleza serena y grave le conmovió (...). Un día en que estaba a su lado, en el café, ella se quitó lentamente sus guantes de lana negros bordados de florecitas rosas y, mientras hablaba, se divirtió lanzando sobre la mesa una navajita entre sus dedos separados. A veces fallaba y se pinchaba en la mano, de donde surgía una gota de sangre. Fascinado, Pablo le pidió a la joven que le diera sus guantes, que guardó más tarde en una vitrina de su estudio en la rue des Grands Augustins, donde conservaba sus recuerdos más preciados” (Pierre Cabanne: *Pablo Picasso, sa vie, son oeuvre*, tomo I, Ed. Denoël, París, 1975, p. 487).

<sup>65</sup> “Dora estaba en mejor situación que cualquier otro para fotografiar a Picasso y su obra. Al comienzo de su unión, velaba celosamente por ese papel, que consideraba una prerrogativa y que desempeñaba además con aplicación y talento. Fotografió sus guijarros esculpidos y algunas de sus estatuas y lo ayudó en sus experiencias fotográficas en el cuarto oscuro. Sus fotografías de las diferentes fases de la gestación del *Guernica* quedarán, sin duda, como un preciso testimonio del proceso creador de Picasso. Para no herir la susceptibilidad de Dora, proclive a borrascas y estallidos, me guardé muy bien de usurpar lo que iba a ser, en adelante, su dominio” (Brassaï: *Conversaciones con Picasso*, Ed. Turner, Madrid, 2002, p. 66).

<sup>66</sup> “Lo que se vuelve enigmático –apuntó Derrida en “Freud y la escena de la escritura”- es la idea misma de *primera vez*”.

<sup>67</sup> Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Ficciones*, Ed. Alianza, Madrid, 1971, p. 59.

<sup>68</sup> “El *Guernica* estaba terminado. O tan terminado como podía llegar a estarlo. Picasso era perfectamente capaz de retocarlo y repintarlo, como había hecho con muchas otras obras, hasta que no se pareciera nada a lo que era antes pero resultara de algún modo más fiel a la primera idea. El artista le dijo a Sert que era mejor que pasara a recogerlo. Representaba un logro extraordinario, y Picasso dijo al respecto: “Si vence la paz en el mundo, la guerra que he pintado será cosa del pasado [...] La única sangre que fluya será delante de un buen dibujo, de un cuadro hermoso. La gente se acercará demasiado a él, y cuando lo arañe se formará una gota de sangre, mostrando que la obra está realmente viva”” (Gijs van Hensbergen: *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Ed. Debate, Barcelona, 2004, pp. 73-74).

<sup>69</sup> Fue Dora Maar quien propuso a Picasso el alquiler del local de la rue des Grands Augustines que ella conoció porque había realizado allí las fotografías del Groupe Octobre ensayando, en enero de 1936, el *Retablo de las maravillas* de Cervantes.

<sup>70</sup> Picasso mencionaba una idea de Delacroix que tiene importancia cuando pensamos el “proceso” del *Guernica*: “Habría que pintar cuadros abocetados que conservaran la libertad y sinceridad de los croquis”. Brassaï señalaba que Picasso en 1945 utilizaba cada vez más los lienzos como hojas de papel y el óleo como acuarela. “A propósito de un inmenso lienzo dibujado al carbón, *Osario*, una especie de réplica a *Guernica*, que permaneció durante semanas en el mismo estado hasta que un día vi aparecer tímidamente sobre él algunas manchas de color, Picasso me dijo: “Voy despacio. No quiero estropear el primer fresco de la obra. Si pudiera, la dejaría tal como está y la volvería a empezar, avanzándola más, en otro lienzo. Después haría lo mismo con el segundo lienzo. No habría nunca un cuadro “terminado”, sino los diferentes “estados” de una misma obra, que normalmente desaparecen a lo largo del trabajo... Acabar, ejecutar, ¿no tiene un doble sentido? Terminar, concluir pero también matar, dar el golpe de gracia? Pinto tantos lienzos porque busco la espontaneidad, y si consigo expresar algo con acierto, no me atrevo a añadir nada” (Picasso en Brassaï: *Conversaciones con Picasso*, Ed. Turner, Madrid, 2002, p. 227)

<sup>71</sup> En la laberíntica historia del *Guernica* hay un momento especialmente revelador: el 5 de febrero de 2003 se tapó con una tela azul el tapiz que “reproduce” esa obra y que está situado en la entrada de la sala de Sesiones del Consejo de Seguridad de la ONU en Nueva York. Colin Powell el Secretario de Estado de USA no estaba dispuesto a dar cuenta de la guerra de Irak con ese otro “bombardeo” a sus espaldas. Cfr. Francis Francina: “El *Guernica*: intelectuales, disidentes y Estados Unidos” en *El *Guernica* de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2009, pp. 95-113.

descubrir el error, cuando todo es tan sencillo como sacar partido de la repetición. “Tal vez sea el objeto –apunta Deleuze- más alto del arte hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, su desplazamiento y su disfraz respectivos, su divergencia y su descentramiento, solapándolas unas con otras, y, de una en una, envolverlas en ilusiones cuyo “efecto” varía en cada caso. El arte no imita, sino que, ante todo, repite y repite todas las repeticiones, debido a una potencia interior (la imitación es una copia, pero el arte es simulacro, invierte las copias convirtiéndolas en simulacros). Incluso la repetición más mecánica, la más cotidiana, la más habitual, la más estereotipada, encuentra su lugar en la obra de arte, quedando siempre desplazada por respecto a otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para las otras repeticiones”<sup>72</sup>. Asistimos al proceso del *Guernica* en un retorno (territorialmente hablando pero con todo el “peso simbólico” que tiene) a Euskadi, allí donde Gernika no es ni un simulacro ni una referencia post-histórica, pero lo hacemos por medio de unas pinturas que están en la estela del cuestionamiento del origen y de la originalidad “vanguardista”<sup>73</sup>. Aunque sea una tarea repetitiva e incluso inútil<sup>74</sup> no deja de imponer su escala y su perversión como una *traducción cultural*/fascinante. Dos años antes de pintar el *Guernica*, como ya he apuntado, Picasso observó que, por medio de fotografías, se podría conservar las metamorfosis de un cuadro en el que “básicamente” la primera “visión” permanece siempre intacta. Se dice que poco después añadió: “Una pintura no es pensada y decidida de antemano. Mientras se está haciendo cambian los pensamientos de cada uno”<sup>75</sup>. Amondarain repite tanto como distorsiona, desnuda y reviste un icono que, si está vivo, es porque en realidad nunca está quieto.

#### Referencias bibliográficas:

- ARNHEIM, Rudolf (1976): *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BAQUÉ, Dominique (2003): *La fotografía plástica*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BARTHES, Roland (1994a): «De la obra al texto» en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Ed. Paidós.
- (1994b): «La muerte del autor» en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós.
- BATCHE, Geoffrey (2004): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *De la seducción*, Madrid: Ed. Cátedra.
- (2007): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Ed. Kairós.
- BLOOM, Harold (1977): *La angustia de las influencias*, Caracas: Ed. Monte Ávila.
- BORGES, Jorge Luis (1971): «Pierre Menard, autor del Quijote» en *Ficciones*, Madrid: Ed. Alianza.
- BRASSAÏ (2002): *Conversaciones con Picasso*, Madrid: Ed. Turner.
- BREA, José Luis (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid: Ed. Tecnos.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1997): «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo» en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (eds. Glòria Picazo y Jorge Ribalta), Barcelona: Ed. MACBA.
- BURKE, Peter: *Hibridismo cultural*, Madrid: Ed. Akal.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2009): «Pictures (again). [Citas en abismo en torno a las maquinaciones “apropiacionistas” de José Ramón Amondarain]» en *José Ramón Amondarain. The Complete Untitled Film Stills*, Madrid: Galería Estiarte, 6-25.
- CERECEDA, Miguel (2002): «José Ramón Amondarain. Metamorfosis geométricas» en *ABC Cultural*, 26 de Octubre de 2002, 33.

---

<sup>72</sup> Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*, Ed. Júcar, Madrid, 1988, pp. 460-461).

<sup>73</sup> Cfr. Rosalind R. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 29.

<sup>74</sup> “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – cuando no es un párrafo o un nombre- de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aun más notoria. El *Quijote* –me dijo Menard- fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujos. La gloria es una incomprensión y quizá la peor” (Jorge Luis Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Ficciones*, Ed. Alianza, Madrid, 1971, p. 58).

<sup>75</sup> Cit. en Rudolf Arnheim: *El “Guernica” de Picasso. Génesis de una pintura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 43.

- CAWS, Mary Ann (2000): *Dora Maar, con y sin Picasso*, Barcelona: Ed. Destino.
- COLLINS & MILLAZO (1989): *Hyperframes. A Post-Appropriation Discourse*, París: Ed. Antoine Candau.
- COMBALIA, Victoria (2002): *Dora Maar, la fotografía, Picasso y los surrealistas*, L' Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Tecla Sala.
- COMBALIA, Victoria; James LORD (2007): *Picasso y Dora. Una memoria personal*, Barcelona: Ed. Alba.
- CRIMP, Douglas (1979): «Pictures» en *October*, 8 (verano).
- (1993): «The End of Painting» en *On the Museum 's Ruins*, Cambridge, Massachussets: The MIT Press.
- (2004): «La actividad fotográfica de la posmodernidad» en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (Jorge Ribalta ed.), Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- DAIX, Pierre (1977): *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, París : Ed. Le Seuil.
- DANTO, Arthur C. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Ed. Paidós.
- (2003): «Arte y significado» en *La Madonna del Futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona: Ed. Paidós.
- DEBORD, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Ed. Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Ed. Paidós.
- DIEGO, Estrella de (2007): «Sin aliento» en *José Ramón Amondarain. Sin fin, islaren isla*, San Sebastián Koldo Mitxelena Kulturunea.
- DUQUE, Félix (2002): *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Palma de Mallorca: Ed. Calima.
- ECO, Umberto (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Ed. Lumen.
- FLECHER, John (1988): «Versions of Masquerade» en *Screen*, 29, núm. 3.
- FOSTER, Hal (1988): «Polémicas (post)modernas» en *Modernidad y postmodernidad* (Joseph Picó, comp.), Madrid: Ed. Alianza.
- (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ed. Akal.
- (2008): *Dioses prostéticos*, Madrid: Ed. Akal.
- FOUCAULT, Michel (1969): «¿Qué es un autor?» en el *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, núm. 62-63, julio-septiembre (Ed. Librairie Armand Colin).
- GOLVANO, Fernando (1994): «Travesías liminares» en *Travesías liminares*, Barcelona: Capella de l' Antic Hospital de la Santa Creu.
- (1997): «La copia como juego recreante» en *José Ramón Amondarain y Manu Muniategiandikoetxea. Live in Rio. Alma Band*, Bilbao: Sala Rekalde.
- GUASCH, Anna Maria (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Ed. Alianza,.
- HENSBERGEN, Gijs van (2004): *Guernica. La historia de un icono del siglo XX* Barcelona: Ed. Debate.
- HUICI, Fernando (1998): «Las malas artes de Amondarain» en *José Ramón Amondarain*, San Sebastián: Galería DV.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Ed. Paidós.
- JARAUTA, Francisco (1997): «La noche de Nuenen» en *José Ramón Amondarain*, Barcelona: Galería Antonio de Barnola.
- KELLY, Mary (2001): «Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna» en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Ed. Akal.
- KOESTENBAUM, Wayne (2001): *Andy Warhol*, Barcelona: Ed. Mondadori.
- KOSUTH, Joseph (1980): «Picasso: A symposium» en *Art in America*, Diciembre.
- KRAUSS, Karl (2011): *La tarea del artista*, Madrid: Ed. Casimiro.
- LACAN, Jacques (1989): «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica» en *Escritos*, vol. 1, México: Ed. Siglo XXI.
- LAWSON, Thomas (1981): «Last Exit: Painting» en *Artforum*, octubre.
- LORD, James (2007): *Picasso y Dora. Una memoria personal*, Barcelona: Ed. Alba.

- MORAZA, Juan Luis (2001): «DIESETICA» en *José Ramón Amondarain. Sípidos*, Vitoria-Gasteiz: Sala Amárica.
- OWENS Craig (1980): «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Posmodernism» I en *October*, 12 (primavera).
- (2004): «Posar» en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* Jorge Ribalta (ed.), Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- POLLOCK, Griselda (1991): «Mujeres ausentes. (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imagines de la mujer» en *Revista de Occidente*, núm. 127, Diciembre.
- PRADA, Juan Martín (2001): *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid: Ed. Fundamentos.
- ROSLER, Martha (2004): «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental» en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (ed. Jorge Ribalta), Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (2001): «Ut pictura gastronomía» en *José Ramón Amondarain*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Irún.
- (2002): «Azar y necesidad, educación y descanso» en *Gure Artea 2002*, Bilbao: Sala Rekalde.
- SCHJELDAHL, Peter (1988): «Bidlo´s Pablo» en *Art in America*, Mayo.
- SCHOENTJES, Pierre (2003): *La poética de la ironía*, Madrid: Ed. Cátedra.
- SCHWABSKY, Barry (2002): «Painting in the interrogative mode» en *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, Londres: Ed. Phaidon.
- SCHWARTZ, Hillel (1998): *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Madrid: Ed. Cátedra.
- SOUTIF, Daniel (1993): *Papiers Journal. Chroniques d´art (1981-1993)*, Nimes: Ed. Jacqueline Chambon.
- SUSSMAN, Elisabeth (1986): «The Last Picture Show» en *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston: The Institute of Contemporary Art.
- WALLIS, Brian ([1984] 2001): «Qué falla en esta imagen: una introducción» en *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Ed. Akal.
- WEINTRAUB, Linda (1996): *Art on the Edge and Over. Searching for Art´s Meaning in Contemporary Society 1970s-1990s*, Nueva York: Ed. Art Insights.
- ZERVOS, Christian (1935): «Conversaciones con Picasso» en *Cahiers d´Art*, París.
- ZIZEK, Slavoj (1999): *El acoso de las fantasías*, México: Ed. Siglo XXI.
- (2001): *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires: Ed. Paidós.