

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

Junto a Picasso: frente al Guernica

Valentín Roma

The Artist

Del trabajo realizado por José Ramón Amondarain se ha dicho, y sobre todo se ha escrito, que explora la cita, que practica el apropiacionismo, que profundiza en la analogía, que frecuenta la relectura e, incluso, que desarrolla una suerte de irrepresible “canibalismo cultural” respecto a la historia del arte.

Sin embargo, más allá de su posible precisión, todas las anteriores cuestiones insisten en resaltar dos aspectos primordiales: *cómo mira* Amondarain la obra de algunos artistas y *qué hace* con aquello que vio en ésta.

Desde hace más o menos setenta y cinco años –concretamente desde que Picasso pintó el *Guernica*– el mirar y el hacer son los extremos predilectos de ciertas interpretaciones estéticas que oscilan, igual que un péndulo dialéctico, entre lo etéreo y lo concreto, entre lo sublime y lo prosaico, entre la intención y el efecto, según señala el filósofo Jacques Rancière². Incluso diría más, atender al mirar o fijarse en el hacer discrimina dos posiciones teóricas irreconciliables, dos modelos para observar el arte pero, también, dos tesituras desde las cuales llevarlo a cabo.

Hoy sabemos, quizás a nuestro pesar, que casi todo lo que le ocurre al arte antes le sucedió de una manera u otra a Picasso, que por ejemplo la actual economía artística le debe muchísimo al modo en que su obra redefinió los sucesivos circuitos mercantiles donde fue insertándose, o que el fetichismo desarrollado alrededor de su figura continúa trabajando bajo el mismo formato, aunque para otras “firmas” o que, por último, la mayoría de discursos reaccionarios ante lo contemporáneo utilizan como paradigmas –y también como coartadas– toda la batería de clichés generados alrededor de sus pinturas más célebres.

Pero no sólo eso, también Picasso abrió tras de sí, sin pretenderlo demasiado, cierto grado de desorientación respecto a sus propios glosadores, algo que perdura en el tiempo si analizamos todas esas relecturas supuestamente definitivas que se enfrentan al corpus picassiano, algo que salta a la vista si exploramos los mecanismos bajo los cuales la teoría aborda trabajos como el de Amondarain, quien se aproxima al relato historiográfico incisivamente, utilizando la perspicacia y cierto grado de agitación.

* * * *

Decía que la mayor parte de análisis sobre las obras de Amondarain se fijaron en su mirada y en sus actos, en su mirar artístico y en sus acciones estéticas, no obstante, quizás convendría prestar atención a algo que tal vez pueda parecer menos excitante y más concreto, menos gaseoso. Me refiero, simple y llanamente, a las cosas de las que Amondarain se ocupa. Y habéis leído bien, porque he escrito la palabra “cosa” con toda la intención o, al menos, con el sentido que le daba a este término Pier Paolo Pasolini, quien siempre llamaba así a sus asuntos cinematográficos, a sus textos periodísticos, a sus poemas épicos e, incluso, a los frescos de su adorado Giotto. Nada de artefactos ni de artilugios ni de proyectos: *cosas*, al decir pasoliniano, o sea, esas cuestiones a las que uno dedica la existencia entera.

En este sentido, Amondarain atiende insistentemente a todo aquello que transcurre rápido delante de la vista y, más en concreto, a las cosas del arte que el mirar presta poca atención y que el hacer desestima por considerarlas poco épicas o nada edificantes.

Cabe señalar que con esto no estoy aludiendo a lo inaudito, a lo invisible o a lo oculto, categorías todas ellas sacramentales, arquetipos, todos ellos, muy excitantes para las jergas creativas y para los diversos espectáculos de prestidigitación que se despliegan cotidianamente

¹ Fernando Castro Flórez: “Untitled Film Still”, texto en el catálogo para la exposición del mismo nombre realizada por José Ramón Amondarain en la galería Estiarte de Almagro (5 de mayo al 14 de junio de 2009)

² Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008 [*El espectador emancipado*, Ellago ediciones, Castellón 2010]

en numerosos museos. Me refiero, por el contrario, a que Amondarain se dedica a algo tan sustancial y tan peliagudo como es señalar aspectos en alguna medida explícitos, dejando que a su alrededor vayan apareciendo las ideas preconcebidas, los estereotipos pero, también, todo un conjunto de significados nada evidentes. Percutir lo visible, podríamos llamar a este proceder; agitar ciertas imágenes de la historia del arte y de la memoria estética para que de ellas se desprenda lo que se les adhirió con el tiempo, con los discursos e, incluso, con el simple acto de haberlas observado. Y es que, a veces, no hay ejercicio más despiadado ni homenaje más genuino ni recuperación más sincera que apuntar con el dedo hacia algo que creíamos obvio y, por tanto, innecesario ser repensado.

Explicadas así estas operaciones pueden parecer en cierta medida heroicas, pero no es, ni más ni menos, que lo que hicieron la mayor parte de grandes artistas hasta esa fecha infausta de 1937, cuando empezó otra *cosa* y otros relatos. Y si me apuráis es lo que han hecho algunos pintores maravillosos del siglo XX, quienes dejaron a un lado tanto lo extraordinario como lo ordinario, para ocuparse, sólo, de aquellas formas y aquella vida que circulaba ante sus ojos, ya fuese un trozo de guitarra, el rostro de una adolescente o la obra entera de Velázquez. Sin duda podemos llamarle a esto apropiación o relectura o búsqueda infructuosa del alma de la estética, pero, como decía Pasolini, la principal “esencialización” promovida por el arte es destruir cualquier forma de consenso, abundar en la evidencia, aún a riesgo de que ésta se nos presente con toda su obscena cualidad, con toda su escatología.

No diría que hay un componente escatológico en el trabajo de Amondarain, pero sí que la mayor parte de sus obras investigan los límites de la exactitud, un tema igualmente pasoliniano y que, dicho sea de paso, está lleno de dobleces, sobre todo porque ponerse y quitarse la vestimenta de lo exacto es, acaso, el juego predilecto de las cosas, a lo que las cosas juegan cuando quieren ser reales o, por el contrario, cuando desean parecer inocuas.

* * * *

Uno de los libros más citados de Octavio Paz, que lleva por título *Traducción: Literatura y literalidad*³, aborda ese tema insondable de hacia dónde caen las traducciones, si del lado de lo literario o hacia la orilla de la pura transcripción. Por supuesto, Paz comulga fehacientemente con la máxima barroca italiana según la cual el traductor es un traidor, *traduttore traditore*, y para demostrarlo se enfrenta a cuatro poetas “intraducibles”, John Donne, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire y e. e. cummings. Sin embargo, podríamos entender la literalidad de otro modo, no tanto como un lugar árido, empantanado en un tipo de significación básica, sino como el sitio donde se promueven nuevas formas de precisión y, principalmente, donde lo verdadero carece de un trasfondo moralizante.

Así, cuando Amondarain indaga sobre la obra de otros artistas me da la impresión de que no está ejerciendo de traductor a la manera planteada por Octavio Paz, es decir, no se encuentra atrapado entre la literatura y lo literal, entre la recreación y el documento. Más bien creo que se halla dentro de una tercera vía, una coordenada que consiste en poner a trabajar aquello que sólo “parece” manifiesto, activando un conjunto de nuevas potencialidades que nos habilitan para volver a evaluar lo ya visto, lo que creemos saber.

La fidelidad con lo exacto o con lo visible ha sido, por decirlo groseramente, una patata caliente ante la que chocaron numerosas interpretaciones del arte. De este modo, por ejemplo, cuando algún *connoisseur* pretendía desacreditar al cubismo solía argumentar que era un estilo demasiado literal y, en el polo opuesto, cuando comenzó a valorarse a un pintor como Juan Gris se decía de él que era capaz de traer los objetos a la estética sin ni siquiera modificarlos, aportándoles un efecto inaudito de verosimilitud. El propio Octavio Paz había escrito sobre Marcel Duchamp que todo en su obra se encuentra en la superficie y ese mismo efecto de sobre-realidad ha hecho que el trabajo de Gerhard Richter se entienda como una superación de la fotografía, la representación y la pintura, al mismo tiempo. Vemos, por tanto, que lo literal, que lo exacto no es tanto un error en la capacidad del arte para narrar el mundo sino al contrario, es decir, una preferencia para “estar” dentro de él. Y ahí es donde creo se sitúan las obras de Amondarain, en esa parte de la historia y de las ideas estéticas que está regresando de otro sitio, que está buscando otras precisiones mediante las cuales manifestarse.

* * * *

Pienso que la trayectoria de Amondarain está marcada por esa perspectiva de preferir lo tangible, por ese trabajo con la concreción que el arte empuja a través de los entresijos de los discursos historiográficos. Habrá quien quiera ver en ello un sentido vindicativo, cierta idea de restitución de nuevos estatutos para el documento y, también, para la misma disciplina de la pintura. Sin embargo, creo que la singularidad del artista donostiarra es, precisamente, diluir las categorías del arte, confundirlas sin acudir a la siempre pomposa ironía. Hay una severidad en la obra de Amondarain que, de algún modo, impide que aparezca ese tipo de crítica, esa forma de cinismo asociada a la postmodernidad y al discurso nihilista, esa equidistancia tan estereotipadamente próxima a la estrategia. De este modo, el sarcasmo o la actitud parecen denostarse en sus pinturas, quedando convertidos en una especie de rémora, una estructura, una composición que distribuye las ideas sin permitir que ésta las defina o las connote. Hace mucho tiempo solía hablarse del acierto de los artistas, de que el arte a veces acertaba y otras no. Por supuesto aquí nos referimos a algo que nada tiene a ver con la suerte o el azar sino con el juego, con el jugar como algo terriblemente serio. Puede parecer descabellado, pero hay una dimensión lúdica en el trabajo de Amondarain que resulta un tanto inaceptable para sus exegetas, o que simplemente se pierde cuando su obra se interpreta bajo el prisma de la apropiación y la parodia.

³ Octavio Paz: *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona 1971

La vanguardia clásica nos legó un lenguaje lleno de estupor, preparado para soportar cualquier tipo de forzamiento semántico, pero ¿se puede seguir jugando con la historia del arte? ¿qué sucede cuando algunas obras emblemáticas del relato artístico son desposeídas de su posición privilegiada y puestas a circular bajo otras formas de aprendizaje y comprensión?

Los juegos promovidos por el arte no sólo persiguen tensiones puramente formales, donde los significados se lanzan por el aire, también le aportan al lenguaje otras coordenadas sociológicas, imaginando nuevas circulaciones, nuevos usos para las palabras, las imágenes y los posicionamientos. Por ello, cuando Amondarain ahonda en las obras de otros artistas, más que revisitarlas, más que adueñarse de su simbolismo o trancar éste, lo que finalmente creo que les incorpora es un mapa insospechado de posibles relaciones, otro canal de entrada que supere el espacio, evidente, donde las instaló la historia del arte y el tiempo, estático, desde el cual creemos que serán vistas durante el futuro.

El Guernica

En 1965 John Berger escribió un libro que leído hoy, casi medio siglo más tarde, resulta desconcertante. Se llama *Success and Failure of Picasso* (Ascensión y caída de Picasso) y constituye el primer análisis “con datos” sobre la dimensión pública del pintor malagueño.

Según se anuncia en el título, este texto pretende impugnar la celebridad adquirida por Picasso durante la última etapa de su vida, la cual resultaba inaceptable para autores como Berger, que en aquellos momentos abrazaban sin fisuras el lenguaje marxista y que analizaban el arte desde categorías excluyentemente ideológicas. Sin embargo, la principal paradoja del libro no es su lectura anti-burguesa ni tampoco el hecho de que, décadas más tarde, el mismo Berger valorase a artistas como Miquel Barceló y Juan Muñoz desde perspectivas parecidas a las que había denostado en Picasso; lo paradójico de este escrito es que tratando de aplicarle ciertos correctivos políticos al autor del *Guernica*, Berger consigue fijar, quizás en contra de sus intenciones, una parte importante del posterior “picassianismo” si me permitís el palabra, estableciendo los límites de esa especie de patología obsesiva frente a Picasso cuya voracidad no discrimina a los adeptos de los detractores.

He recordado este escrito lleno de bipolaridades porque creo que, de alguna manera, supone el pistoletazo de salida para un modo de posicionarse ante la obra de Picasso que, según mi opinión, culmina con el trabajo realizado por Amondarain la propósito del *Guernica*. Así, desde la fascinación cáustica de John Berger hasta las pinturas de Amondarain a partir de las siete fotografías que Dora Maar sobre el popular cuadro; desde el “contra Picasso” que Berger inaugura hasta el “cerca del *Guernica*” que Amondarain propone, hay un ciclo completo de conocimiento donde la pintura es recorrida tanto en lo que tiene de disciplina, de hacer y de mirar, como en aquello que posee de documento, de testimonio biográfico y de registro histórico.

* * * *

Picasso personifica, quizás mejor que ningún otro artista, la imposibilidad de mirar el arte con herramientas mínimamente “objetivas”, es decir, lo difícil que fue siempre romper el círculo vicioso de la emoción o la indiferencia. En otro sentido, el *Guernica* simboliza cierto fracaso de las palabras para hablar sobre la pintura, ese lugar común –pero no menos verdadero– del agotamiento del discurso ante la mayor parte de grandes obras artísticas.

Sobre Picasso se ha escrito una cantidad ingente de textos y contra el *Guernica* también se publicaron unos cuantos, entre ellos el conocido libro de Antonio Saura de ese mismo título y un ensayo de Alberto Manguel¹ que no me resisto a citar por el oportunismo obscuro de sus planteamientos, los cuales sirven al ensayista argentino para trazar un retrato psicologista, sin ningún dato concreto, acerca del mito de Picasso como maltratador de mujeres, concretamente como la persona que llevó a la locura a Dora Maar.

Pero bromas aparte, Manguel aparte, resulta indudable que la historia del arte convirtió al *Guernica* en una especie de eslogan, un icono, según recuerdan los manuales pedagógicos y las reseñas periodísticas. Y no creo que esta democrática popularización anduviese muy lejos del ánimo de Picasso al pintar el célebre mural, que uno imagina viajando a través de carreteras polvorientas, exhibido en plazas de pueblo y en bulevares urbanos, delante de las mismas multitudes que hoy se agolpan en la sala del MNCARS donde se muestra.

Ahí estaba el *Guernica*, acaso atrapado en medio del fetichismo insoslayable de eruditos y diletantes, cuando Amondarain ha lanzado con su proyecto una pregunta obvia pero que a nadie se le había ocurrido: ¿cómo se pintó un cuadro tan excepcional?.

Este interrogante, este posicionamiento que atraviesa la propuesta *No es pero sí. Cerca del Guernica* ha permitido a Amondarain entrar dentro de la obra de Picasso por un corredor desapercibido durante todo este tiempo que la historia del arte miró frenéticamente al *Guernica*, pero también ha abierto éste a nuevas vías de interpretación hasta el momento ignoradas.

Una de ellas, acaso la más significativa, es que de repente el *Guernica*, esa imagen icónica de la historia del arte contemporáneo, dejó de serlo parcialmente, se espatarró o Amondarain ha posibilitado que se nos muestre de qué manera fue construido, cuál fue su desarrollo y

¹ Alberto Manguel: *Leyendo imágenes: Una historia privada del arte*, Norma, Bogotá 2002. Cap. “La imagen como violencia”, págs. 197-216

su forma de realización, qué proceso siguió Picasso o a qué estaba atendiendo mientras lo pintaba. Tal vez sólo un pintor como Amondarain, quien conoce con un grado de precisión inhabitual los distintos procedimientos plásticos, podría haber preferido mostrar la morfología técnica del *Guernica* a su carismático simbolismo. Y ahí es donde el cuadro parece reinventarse, donde Amondarain recupera el trazo ágil de Picasso, su precisión para pintar la obra desde una línea continua, segura, la cual hace salir la composición como por arte de magia, con una determinación inusitada, prácticamente sin utilizar pigmento y empleando aguarrás, respondiendo de forma instantánea a la liquidez sobre la que aparecen los personajes⁵.

Insisto en que un artista con menos sabiduría sobre el oficio de la pintura que Amondarain seguramente hubiese sentido el vértigo de estar recorriendo las mismas líneas que Picasso, de estar depositando las mismas manchas que el maestro, de estar descansando en los mismos lugares y en los mismos planos que el pintor; un artista más acuciado por la figura de Picasso y por el magnetismo del *Guernica* tal vez se habría dejado atrapar por el apremio de estar viviendo otra vida ajena a la suya o de encarnar la identidad creativa de otro. Sin embargo, pienso que Amondarain ha optado, a través de la extrema fidelidad, de la exhaustiva precisión, estar cerca del *Guernica* para estar al lado de Picasso, aproximándose de tal forma a un único cuadro y al artista que lo creó que, precisamente, en esta extrema cercanía brilla de forma singular ese pequeño espacio de distancia, ese límite que separa a Amondarain de la identificación o de la suplantación. Y es ese estar cerca pero sin ser al mismo tiempo, según indica el título del proyecto, el lugar desde el que vemos a Amondarain pintando otro *Guernica* posible o, mejor dicho, “reviviendo” aquello que un día Picasso terminó de pintar.

Lucas Cranach el Viejo, Pietro da Cortona, Gustav Klimt, Hans Baldung Grien y Edward Munch, entre otros, dedicaron obras excepcionales al tema ancestral de las edades del hombre y la mujer, una iconografía que resuena poderosamente dentro de otro famoso cuadro, el *Nu descendant une escalier* de Marcel Duchamp. En cierto sentido Amondarain continúa esta doble senda acerca de las etapas del tiempo mítico y la fragmentación del movimiento, aplicándolo a un único cuadro que también es, ya, un verdadero panóptico de la evolución de la pintura y un despliegue del dinamismo de ésta. Acaso sólo de este modo podía el *Guernica* salir del limbo de la veneración histórica, quizás sólo de esta manera, desmembrándose como icono y reapareciendo como pintura, podía regresar hasta nosotros y hacia nuestro tiempo.

* * * *

En su libro *Profanazioni*, Giorgio Agamben aventura la posibilidad de que el acto de profanar no implique una carga destructiva sino todo lo contrario, es decir, que la profanación de los objetos y las imágenes suponga un modo de restituir en éstos su dimensión real, de hacerles regresar desde el lugar de lo sagrado hasta el sitio de lo posible.

Así, con una simplicidad lógica casi cortante, el filósofo italiano plantea que contra el movimiento sacralizador, el cual inserta las cosas dentro de un allí alejado, donde sólo está permitido el fervor distante, el gesto de profanar trae estas mismas cosas a un más aquí realista, que nos permite observarlas en detalle, aprender de sus matices y de su sentido imperfecto.

Esta idea de la profanación se ajusta exactamente a lo que Amondarain ha llevado a cabo con el *Guernica*, quizás la obra que identifica todo el arte del siglo XX o, al menos, el cuadro que resume una cierta sacralidad asociada a la experiencia estética contemporánea.

Profanar el *Guernica*, sí, romper el misterio y la trascendencia que le rodeaban como pieza única, como lienzo total, en cierta forma inaccesible de tanto ser palabreado, para abrirlo hacia unos procedimientos distintos de aprehensión, hacia la vivencia inmediata del pensamiento y hasta la experiencia concreta de la pintura haciéndose dentro suyo.

Al principio de este texto explicaba que el mirar y el hacer fueron los lugares donde parecía depositarse el trabajo de Amondarain. A partir de ahora seguramente no habrá otro modo de aproximarse al *Guernica* que “estar” cerca suyo, de permanecer junto a él.

⁵ Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/14/actualidad/1331757924_105261.html

⁶ Giorgio Agamben: *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005 [*Profanaciones*, Tusquets, Barcelona 2005]