

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 9
DICIEMBRE DE 2023
ISSN 2530-9536
[pp. 3-24]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2023.i9.01

PICASSO EN RAY SMITH. DEL HOMENAJE Y LA APROPIACIÓN A LA SUBVERSIÓN ANAMÓRFICA.

PICASSO ON RAY SMITH. FROM HOMAGE AND APPROPRIATION TO ANAMORPHIC SUBVERSION.

Iván de la Torre Amerighi.
Universidad de Sevilla.

Resumen: El presente artículo analiza las relaciones de interacción entre las creaciones significantes de la historia del arte, en especial la obra de Pablo Ruiz Picasso, y la producción del artista norteamericano Ray Smith. El *apropiaciónismo* y el homenaje se entremezclan como signo de la producción artística de Smith de las últimas décadas, sin abandonar un punto de vista crítico ni el componente irónico en todas sus obras.

Palabras clave: Picasso, Ray Smith, Apropiación, Homenaje, Anamorfismo.

Abstract: This article analyzes the interaction relationships between significant creations in the history of art, especially the work of Pablo Ruiz Picasso, and the production of the North American artist Ray Smith. Appropriationism and homage intermingle as a sign of Smith's artistic production in recent decades, without abandoning a critical point of view or the ironic component in all his works.

Key words: Picasso, Ray Smith, Appropriation, Homage, Anamorphism.

Una aproximación histórica: Del homenaje a la apropiación.

En la actualidad resulta frecuente utilizar la noción *art about art*. Definición conceptual que hace referencia al uso de arte y artistas entendidos estos como cuerpo mitológico, como materias primas asimiladas, recicladas y deglutidas en nuevos procesos artísticos. La fascinación que para los creadores de cualquier época han tenido ciertas obras y ciertos autores, ha terminado por *objetualizarlos*, al quedar investidos por una carga semántica de orden mítico y excepcional.

En el proceloso marco que denominamos arte contemporáneo es posible encontrar una serie de conceptos que se repiten a lo largo del tiempo y que resultan imprescindibles para la comprensión de ciertas derivas estéticas. Estas nociones serían las de “apropiación” y *apropiacionismo*. Las estrategias de apropiación artística han logrado en las últimas décadas poner en cuestión dos paradigmas con respecto a la creación, hasta el momento, axiomáticos. Por un lado, la autoría como hecho unívoco, único e inmanente (puesto que incluso en los casos de ocultación consciente de la autoría o de autoría grupal o compartida existía una conciencia clara de un origen autoral primario y original); por otro lado, el *apropiacionismo* ha objetado contra los procesos de recepción como acontecimientos experienciales pasivos, apelando a la capacidad relacional y participativa del espectador.

Si bien la historia del arte está plagada de reutilizaciones, copias, asimilaciones, imitaciones, aprendizajes, sugerencias, iconografías repetidas y homenajes, citas explícitas o implícitas, collages o remixes, la capacidad reproductora en torno a la imagen, el apetito voraz del mercado artístico y el sentimiento crítico hacia tales tácticas presentes en el mundo contemporáneo, hizo que ciertos teóricos, caso de Walter Benjamin, advirtiesen precozmente de la apropiación como uno de los cauces plausibles para la creatividad contemporánea cuando percibió de modo clarividente que en nuestro tiempo “la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras”¹. El filósofo alemán siempre defendió, particularmente en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que toda obra, especialmente la creativa, era susceptible de reproducción: “Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres”².

Sin embargo, la comprensión de este fenómeno en el marco de las artes siempre

1. FURIÓ VITA, Dolores: “Apropiacionismo de imágenes, found footage”. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2014, Pág. 2.

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1>
(Consultado: 20/07/2023)

2. BENJAMIN, Walter: Discursos interrumpidos I. Buenos Aires, Taurus, 1989, Pág. 18.

ha generado definiciones, explicaciones o teorías encontradas, desde las más elementales hasta aquellas más elaboradas y argumentadas. Hay, como Ghesquière, quien entiende el *apropiacionismo* como “...el uso de imágenes u objetos pre-existentes que son escasamente o no transformados”³, lo cual no deja de ser una visión en exceso simplificada de un fenómeno más problemático y profundo. Otros autores han querido ser más explícitos y tajantes al valorar los procesos *apropiacionistas* como una usurpación que consistiría en “la incautación de imágenes previas procedentes de la historia del arte a las que se somete a una posterior y significativa manipulación”⁴.

En uno y otro sentido, resulta plausible señalar tanto la complejidad del fenómeno, ya que el acto de copiar, apropiarse o reaprovechar el saber ajeno es un acto cotidiano en el mundo actual⁵, cuanto la necesidad de desligarlo de cierta indignidad como se le ha achacado, puesto que el procedimiento va más allá de la mera copia o de la falsificación, ya que, como Elba López se ha afanado en delimitar, en la apropiación “se reutilizan partes de una creación artística para generar una obra derivada en la que se re-contextualizan los elementos apropiados adornando un nuevo significado, citando (o no) a los autores en los que se basa el planteamiento”⁶. Se da, por lo tanto, en toda propuesta *apropiacionista* coherente un proceso creador que avanza sobre todo un bagaje anterior aprehendido, sobre una herencia asimilada para, mediante la emulación, la imitación, la mutación y la hibridación, transitar hacia algo nuevo, evolucionado.

Deslindándola del robo, la usurpación o la falsificación, que implicarían arrebatar sin aportar, Berthet distingue dos categorías dentro de lo que podríamos denominar las estrategias de acción *apropiacionista*. Por un lado se situaría lo que denomina la “apropiación creadora o productora”, que implica –al mismo tiempo– una interpretación y un distanciamiento con respecto al referente del cual se parte para

3. ESGUEVA LÓPEZ, Victoria y NICOLAU LÓPEZ, Nuria: “Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída”. En *IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2019, Pág. 227.

4. ABAD VIDAL, Julio César: “El Requiem de Morimura Yasumasa”. En *Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental (REDIAO)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, nº 4, Pág. 102.

5. SCHWARTZ, Hillel: *La cultura de la copia*. Madrid, Cátedra, 1998, Pág. 231.

6. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Elba: “La autoría y la apropiación en la creación del siglo XXI”. En *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, nº 6, Pág. 17.

reivindicar un vocabulario y una estética propios⁷. Se produciría un homenaje, un diálogo y una posterior *canibalización* hasta que la perspectiva de la fuente se subsuma completamente en la nueva creación. Un ejemplo radical de esta estrategia serían las series emprendidas por Picasso sobre obras capitales de Delacroix, Manet o Velázquez. Con este último sostendrá una batalla sin cuartel durante el otoño de 1957, cuando se enfrenta de manera continuada a una reinterpretación de *Las Meninas*, queriendo arrastrar la obra y a sus personajes hasta el siglo XX⁸.

En el caso de Picasso, apropiarse de un tema, de una obra, del gesto o la estructura compositiva o simbólica planteada por otro artista no debería acarrear –o al menos no únicamente- la comprensión finalista de escenificación de un homenaje u *hommage*, de una reverencia estilística hacia un pasado más o menos glorioso. La significativa importancia de este mecanismo estribaría en hacer detonar un proceso de expropiación de sentido y re-contextualización de significados que finalizaba, inevitablemente, en la revelación de la genuina personalidad creativa de quien copiaba, imitaba, releía, se inspiraba o tomaba prestado. Haciéndose *a partir de otros*, se desvelaba el genio de uno mismo como pareció querer decirnos:

¿Qué quiere decir, para un pintor, hacer Zutanos o imitar a otros? ¿Qué mal hay en ello? Al contrario, eso es lo que hay de bien. Continuamente hay que intentar hacer de alguien otro. Pero no se puede. Se querría hacerlo. Se intenta. Pero todo se desbarata... Y en ese momento en que todo se desbarata se es uno mismo⁹.

Frente a esta postura se situaría la “apropiación reproductora o imitadora”¹⁰. Esta vertiente usa de la copia o imitación del original –a veces transmutando la escala o transformando el soporte- o se apoya en reproducciones comerciales o publicitarias para poner en cuestión problemáticas presentes en el arte y la sociedad contemporáneas: las nociones de originalidad, la prevalencia y omnipresencia de la imagen, su iconicidad, la paternidad de la obra artística, la abusiva mercantilización de la misma...

De Sherrie Levine a Richard Prince podríamos establecer una larga lista de autores, muchos de ellos ligados a la *retrofotografía* como pioneros en la apropiación

7. BERTHET, Dominique: “De la desviación a la copia”. En *Exit Express*. Madrid, Olivares y Asociados, 2008, nº 38, Pág. 15.

8. OCAÑA, M. T.: “Los Picassos de Barcelona”. En *El Picasso de los Picasso*. Málaga, Museo Picasso, TF Editores, 2003, Pág. 25.

9. PARMELIN, Hélène: *Habla Picasso...* Barcelona, Gustavo Gilli, 1968, Pág. 81.

10. BERTHET, Dominique: “De la desviación a la copia”. En *Op. Cit.*, Pág. 17.

posmoderna¹¹. Y siempre con cierta carga ideológica no exenta de ironía. Como argumenta France: “Cuanto más grande, sincero, alto y veraz es el arte, las combinaciones que admite se hacen más simples y, por si mismas, banales, indiferentes. No tienen más precio que el que les da el genio”¹².

Ray Smith: de la revisión histórica a la persistencia de una dicción genuina.

Ray Smith Yturria nace 1959 en Brownsville, Texas, y se cría en México en el seno de una familia de raíces españolas, ya que su segundo apellido es de origen vasco, con fuertes lazos a un lado y otro de esa frontera que marca el río Bravo. Orgulloso de esa herencia, en sus primeras exposiciones individuales se presentaba incluyendo sus dos apellidos, quedándose finalmente con el primero por cuestiones de impacto comercial¹³. Hasta su consagración definitiva, Ray Smith no dejó de ser una figura controvertida, apátrida artísticamente, puesto que su figura no era reclamada en México como mexicano ni en Estados Unidos como norteamericano¹⁴.

Rasgo de esa dualidad entre dos realidades socio-culturales ha provocado que el artista haya mantenido dos estudios profesionales abiertos simultáneamente desde 1985, uno en Nueva York –ciudad a la que se trasladó en 1983- y otro en Cuernavaca, capital del estado de Morelos, en México. Tras asistir ocasionalmente a clases en la escuela de Museo de Bellas Artes de Boston, donde se había trasladado para cursar la secundaria estadounidense, en México D.F. iba a estudiar la técnica de la pintura al fresco con artistas y artesanos herederos de la gran época del muralismo.

A finales de la década de los ‘70 y principios de la siguiente del siglo pasado, la escena pictórica norteamericana –y especialmente neoyorquina- iniciaba una fase de recuperación frente al arte conceptual y de superación ante la alargada sombra y herencia del intenso expresionismo abstracto y del frío *normativismo* formalista. Dicho proceso de regeneración se vio, en cierto modo, influido –de nuevo- por los

11. WELCHMAN, John C.: “Contra la representación”. En *Exit Express*. Madrid, Olivares y Asociados, 2008, nº 38, Pág. 29.

12. FRANCE, Anatole: *Apología del plagio*. Barcelona, José. J de Olañeta, 2014, Pág. 19.

13. Véanse las exposiciones: *Ray Smith Yturria, Acrílicos* (Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, México DF., 1978); *Ray Smith Yturria: Paisajes 1980-82* (Galería Lourdes Chumacera, México DF., 1983); *Ray Smith Yturria: Obras Recientes* (Galería Eduardo Hageman, México DF., 1984); *Ray Smith Yturria: Drawings* (Tower Gallery, Nueva York, 1984); y *Ray Smith Yturria: Paintings/Drawings/Sculpture* (Portico Gallery, Filadelfia, 1987).

14. KARTOFEL, Graciela: “Ray Smith. Galería Ramis Barquet”. En *ArtNexus*. Bogotá, Fundación ArtNexus, nº 53, 2004, s/pág. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6320ae90cc21cf7c09ec45/53/ray-smith> (Consultado: 10/06/2023)

ecos de reivindicación figurativa *neoexpresionista* que trascendían desde Europa y de las corrientes impulsadas por la *Transvanguardia* italiana. Tras una inicial influencia de Warhol y la consecuente relación con los miembros de *The Factory* en la ciudad de Nueva York, Smith fue paulatinamente modelando un estilo personal plagado de referencias del contexto artístico, tanto contemporáneas cuanto inmediatamente anteriores. Durante un viaje a Europa en 1982, Smith descubrió la exposición *Zeitgeist*, muestra que iba a revelar de primera mano unos novedosos modos de hacer en y desde el marco pictórico. Allí pudo enfrentarse a obras de Clemente, Cucchi, Fischl o Schnabel¹⁵, con quien entablaría una fuerte amistad.

En esos balances de superación no deben ser desdeñadas las búsquedas emprendidas por los creadores –y en especial por los pintores– en su propia memoria hacia lo que significaba la historia artística heredada. E incluso, como indicó Pellizzi, esa senda podría haber sido un inevitable, deliberado y liberador encuentro y enfrentamiento con monstruos individuales y colectivos para toda una generación¹⁶. Pero además, sólo unos pocos artistas, entre los que podemos contar a Smith, se mantendrían firmes en dichos lenguajes neofigurativos de diálogo, relectura e hibridación, aun cuando en décadas posteriores surgiese una reacción frente a la moda de los *neoexpresionismos* de la década de los ochenta y los caminos de la pintura se deslizasen hacia la desaparición de la imagen o hacia su integración en los circuitos mediales.

Desde la primera exposición individual de relevancia, organizada en 1984 por la desaparecida galería Eduardo Hageman, en México D.F., ya se señaló como característica inherente al lenguaje de Smith un talante autocrítico y auto-satírico que no negaba las influencias de José Clemente Orozco –el más europeo y cercano a Picasso de los muralistas mexicanos¹⁷–, ni de las escuelas abstractas norteamericanas, aunque su voluntad última fuese siempre reinterpretar dichas influencias bajo un prisma personal¹⁸.

Resultan claves, por otro lado, a la hora de evaluar su dicción, las iniciales influencias de Sigmar Polke y David Salle, que se evidencian en una mundanidad hermética, en

15. VINE, Richard: “El delirio de Smith”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006, Pág. 90.

16. PELLIZZI, Francesco: “Speculum animale: Ray Smith en el espejo de la pintura”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006, Pág. 20.

17. MARENZI, Luca: “Revólveres”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006, Pág. 247.

18. KARTOFEL, Graciela: “Ray Smith Yturria”. En *Vogue México* [Sección “Arte en Cápsulas”]. 1984, año 5, n° 55, Pág. 77.

las imágenes superpuestas y en los lenguajes eclécticos y sintéticos¹⁹. Lo que ya se podía vislumbrar entonces y se iría certificando a lo largo de su trayectoria posterior sería el interés por el uso de la reinterpretación como herramienta plástica, incluso de su propia obra anterior, de sus hallazgos precedentes y referentes habituales que retornaban a la vida con cada nueva recreación²⁰, en un interesante ejercicio que podríamos situar a medio camino entre el revisionismo y crítico y la auto-apropiación.

Ray Smith: una crónica de visitas y revisiones

Como afirmaba Posner, todo artista tiende a imitar aquello que admira²¹. Y Smith ha admirado y admira mucho a Picasso, como se irá constatando. Como hemos visto anteriormente, sin embargo, el término imitación no resulta correcto para definir un fenómeno de mayor complejidad y trascendencia en cuanto a sus implicaciones y recorridos conceptuales.

En el marco de la acción artística resulta imposible partir de cero o no poseer consciencia de siglos de memoria adquirida, del mismo modo que toda actividad creadora, de un modo u otro, implica asimilar, experimentar y transformar en algo nuevo todo ese bagaje heredado. En realidad, cualquier proceso artístico se inicia con un diálogo y pronto se transforma en un medio imparabile para la transmisión y la transferencia. Como nos recuerda Daniel G. Andújar, hemos olvidado que toda creación “implica transgresión, ruptura, ironía, parodia, usurpación, confrontación, investigación, exploración, interrogación, contestación y, por supuesto, también apropiación”²².

Las revisiones/recuperaciones/apropiaciones iconográficas en la obra de Smith son frecuentes y casi nunca funcionan como verdaderos *hommages*. El artista amplía un proceso de búsqueda de referentes, dentro de un estilo sintético, ecléctico y pleno de hibridaciones, para que funcionen tanto visual como simbólicamente al servicio de una idea superior y de un discurso muy alejado del que puedan contener ya, y en sí mismos, aquellos de los cuales se parte. Aprovecha, bien es cierto, la alta capacidad de reconocimiento e impacto que para el gran público

19. JUNCOSA, Enrique: “Imagen y posibilidad”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006, Pág. 9.

20. CASTILLO, Omar-Pascual: “Small Changes. Ray Smith y el sentido de la pintura dibujada”. En *Ray Smith. Small Changes*. Milán, Constantini Art Gallery, 2008, s/pág.

21. POSNER, Richard: *El pequeño libro del plagio*. Madrid, El Hombre del Tres, 2013, Pág. 36.

22. ANDÚJAR, Daniel, G.: “Apología de la apropiación legítima”. En *Exit Express*. Madrid, Olivares y Asociados, 2008, nº 38, Pág. 31.

contienen ciertas imágenes con la voluntad que sirvan de dispositivos inmediatos de transmisión de cierto ideario particular.

Ray Smith ni retrata ni vomita un mundo onírico particular sino que plasma a través del ejercicio pictórico conceptos e ideas, que no son más que situaciones desencadenantes de un proceso de reencuentro crítico con su propia dualidad, con sus raíces y vinculaciones múltiples. Un reencuentro que le arrastra hacia el este y hacia el oeste, hacia el norte y el sur, conformando de tal modo una personalidad genuina, aristada, multifacética. Esa singularidad multicultural, que va a ser significativa en su creación plástica, ya nos era advertida de modo temprano:

Nacido en Texas, el bagaje cultural de Ray Smith se sitúa, sin embargo, en la tradición cultural hispánica y su obra artística fusiona la grandeza cultural de sus raíces con la problemática cultural del entorno en el que se produce esa obra. Sus imágenes se remontan tanto a la pintura de Goya y Rivera, como a Frida Kahlo y Velázquez, pero su resolución pictórica –aunque emparentada con el muralismo mexicano– asume las mismas preocupaciones filosóficas y ontológicas de la pintura norteamericana que ha tratado, desde los cincuenta, resolver el problema de su identidad²³.

Bien pudiera ser que Ray Smith compartiera con otros artistas, como Andy Warhol, la citada Frida Kahlo o el mismo Picasso, un similar amor hacia la cultura popular que fácilmente podría ser intercalada y trenzada con la función transmisora presente en la producción artística en “la creencia firme en el poder de la pintura para crear iconos”²⁴.

El significado final de todo ese imaginario (en cuanto que corolario de imágenes) se nos escapa, a pesar de resultarnos familiar, por hermético e *indelimitado*, en su yuxtaposición teatralizada. Ese teatro es “un mundo ilusionista e intencionado que nos dice que las estrategias de la representación tienen para el artista una función meramente instrumental”²⁵, función que podría ser la de servir a un discurso político en la frontera entre lo mitológico, lo real, la conciencia crítica y la reformulación plástica.

Todo arte genuino y verdadero, para ser así considerado, invariablemente debe ser fronterizo y liminar, siempre debería quedar situado entre aquello que se agota y

23. ZAYA, Octavio: “Ray Smith”. En *3x4. Ray Smith, Taro Suzuki, Donald Traver*. Madrid, Galería Fúcares, 1987, s/pág.

24. JUNCOSA, Enrique: “Las playas de la memoria”. En *Ray Smith*. Argonautica. Barcelona, Galería Joan Prats, 1999, s/pág.

25. JUNCOSA, Enrique: “Las playas de la memoria”. En *Op. Cit.* s/pág.

aquello que acaba de nacer. Tal vez por ello Smith haya visto y continúe viendo “la pintura como un acto de supervivencia, un medio para adivinar la gloria así como la fragilidad de las muchas realidades entrelazadas de la vida”²⁶.

Muchos son los artistas a los que Ray Smith ya había revisitado, incluso antes que a Picasso. En ese tránsito por la Historia del Arte se rescatan imágenes, detalles, ademanes o intuiciones de (o sobre) obras-mito con la intención de integrarlas en un discurso de intención definida. Debe ser señalado que nos hallaríamos ante un proceso de “apropiación creadora o productora” y no de mera “apropiación reproductora o imitador”, –aunque de modo generalizado el término *apropiacionismo* o *Appropriation Art* impulsado por Kuspit haya hecho fortuna²⁷ y sea aplicado de modo indiscriminado y sin matices- ya que no se sustrae el original, ni tampoco puede considerarse un préstamo, ya que nada se devuelve.

En la serie *L'Orologista* (2002-2008), a partir de la referencia a *La persistencia de la memoria* (1931) Smith produce una serie de cincuenta “relojes-retrato” donde se evoca la lección surrealista daliniana y se pone en duda la noción convencional de “tiempo”. El tiempo, los parámetros de medida y el instrumental para hacerlo (relojes), la capacidad del ser humano para deformarlo y moldearlo, han sido lugares comunes en la obra de Smith, de manera explícita –la serie de relojes delicuescentes y “blandos” de la serie *Empire* (2003)- o de modo más tácito y complejo, al tratar de trasladar plásticamente el tiempo a la imagen a través de la repetición especular sin discontinuidad de la representación, como concurre en piezas singulares tales como *Knoll* (2002), *Regatta* (2003) o *Ghost* (2003).

La Maja (1987) supone una evidente referencia formal a la obra de Goya -igual que sucede en *Schnauzer* (1996) con respecto a *Perro semihundido* (1820-23)- que le sirve a Smith como un asidero estable a partir del cual establecer un marco de experimentación sobre los procesos de representación y la verosimilitud de éstos. En otros casos, la referencia desencadenante de la que se parte se recalifica y se oculta, como sucede en *El Champán* (1993), crítica al consumo de alcohol como rasgo cultural, especialmente en México, y a la utilización de la figura femenina como anzuelo publicitario, con Delacroix y *La Libertad guiando al Pueblo* de fondo.

La Virgen del *Díptico de Melun* (1450), de Jean Fouquet (Tours, 1420 - 1481) un óleo sobre tabla que se custodia en Museo Real de Bellas Artes en Amberes, reaparece con el mismo descaro cortesano en *La Pimpinela* (1988). En ocasiones

26. KRANE, Susan: “Ray Smith”. En *Ray Smith. Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO '94*. México, Galería Ramis Barquet, 1994, s/pág.

27. Véase: KUSPIT, Donald: *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

no se produce una reutilización de referentes directamente sino que se reflexiona sobre los reposicionamientos frente a los géneros tradicionales que ya habían emprendido pintores anteriores. No cabe duda que los monumentales óleos sobre tabla *Waterfall* (2003-2004), *Lillypond* (2002) y *Pensamiento* (2003) siguen la obsesiva voluntad de enfrentamiento con la representación del paisaje natural que Monet realizó en el jardín de Giverny y que convergieron en *Les nymphéas* (1920-29). Y así podríamos ir citando innumerables referencias.

Incluso en *Chico moderno* (óleo sobre tabla, 213 x 340 cm.) y *Maricruz moderna* (óleo y cera sobre tabla, 213 x 361 cm.), ambas de 1988, la presencia de la *bombilla-sol* del *Guernica* picassiano tiene no solo una presencia física individualizada sino que, simbólicamente, la bombilla conquista con su casquillo el arranque o cuello de los monumentales rostros representados. En *El malinchista* (1989) las referencias a Picasso –el candil presente en el *Guernica*- se fusionan con la de José de Ribera –*El niño cojo*- y los guiños *warholianos* a la *Tomato Soup* de Cambells. El interés por Picasso y su metodología de asalto de la realidad a través del lenguaje cubista, se produce incluso de modo diferido, por medio de la apropiación y el homenaje. En *Baño turco*, tríptico de 1992, actualmente en la colección MARCO de Monterrey, la figura femenina que remite a las presentes en la obra homónima de Ingres es abordada desde diversos puntos de vista –en cierto sentido, dentro de la mirada heterodoxa y facetada del cubismo analítico- y también desde un distinto canon racial: de la blancura caucásica a la atezada epidermis indígena. Y, todo ello, remarcado y rodeado por elementos simbólicos –de claro origen surreal- extraídos de la fisionomía humana (labios, ojos...) o de del mundo animal (coyotes, conejos, ánales, sapos...)

La importancia de los animales cobra un papel relevante en ciertas obras de Picasso y en gran parte de la producción de Smith, quizá para este último por su alma mestiza, ya que en la cultura mesoamericana tienen gran importancia los naguales o *nahuales*, dobles del reino animal que todo ser humano posee pero que actúa en un plano distinto al de la vida cotidiana²⁸. Como nos indica Jean-Clet Martin:

*Cualquier representación del animal, aunque parezca anodina, automáticamente pone en marcha un conjunto de costumbres históricas, de referencias culturales, que recibe en el acto aquel que lleva a cabo la escena, incapaz, la mayoría de las veces, de vencer el asedio de los lugares comunes, de los tópicos que comparte sin distancia crítica alguna*²⁹.

28. PELLIZZI, Francesco: "Speculum animale: Ray Smith en el espejo de la pintura". En *Op. Cit.*, Pág. 48.

29. MARTIN, Jean-Clet: "Constelaciones animales". En *La imagen y el animal*. Granada, Diputación de Granada, 2010, Pág. 10.

Smith y Picasso usan de los animales en tanto que portadores de valores fundamentales en su capacidad para detonar relaciones emocionales y tal vez los espectadores puedan tomarlos por el mero signo sin evaluación crítica, pero lo que parece seguro es que ambos si los utilizan con intencionada conciencia crítica.

Resulta de singular interés en este ámbito una obra de complejo desciframiento como es *El Plagio* (1989), óleo sobre tabla de considerables dimensiones, actualmente en la colección Richard Cooper, donde Smith pareciera ironizar sobre la apropiación, pero donde usa de un animal quizá con la misma intención que Johann Heinrich Füssli en su alegoría del súcubo. Smith encuentra la referencia en la segunda versión de *La pesadilla* (1790-91), actualmente en el *Goethes Elternhaus* de Frankfurt, transformando la simiesca figura quizá en un Cacomixtle de grandes ojos y sin cola, manteniendo la disposición teatral e impostada (tamizada por un cariz publicitario) de la figura femenina.

Unguernica; anamorfosis monumental del Guernica.

La revisión concienzuda y sistemática de la obra de Picasso y en especial de su obra más significativa, el *Guernica*, comienza, como parecen coincidir diversos teóricos y el propio artista, con la serie Guernimex: *Guernimex I (La Jauría)* y *Guernimex III (La Olympiada)*, ambas obras de gran formato realizadas en el bienio 1989-1990, aunque podamos encontrar apropiaciones tempranas de dicha obra icónica, o al menos de ciertos elementos simbólicos referenciales, como bien pudiera ser la imagen de la *bombilla*, que ya estaba presente en *Chico moderno* y en *Maricruz moderna*, como ya se ha comentado con anterioridad.

Al igual que el *Guernica* es una excelsa reformulación que fusiona acontecimientos bélicos concretos y acontecimientos de la vida privada de Picasso, *Guernimex I (La Jauría)*, pintada en óleo y cera sobre nueve paneles de madera, supone una proyección alegórica de la historia reciente del país azteca pero en consonante hibridación con elementos biográficos y metáforas y símbolos abiertos. Debe recordarse que la obra del artista norteamericano hace referencia a una etapa de gran agitación y división social en México, las décadas de los '60 y '70 del siglo pasado, durante la denominada *Guerra Sucia*, cuando el partido único, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), emprendió la represión directa o indirecta de grupos políticos, sindicatos obreros y asociaciones civiles de izquierda que exigían avances democráticos.

En esta obra, Smith mantiene del referente picassiano, el extraño ave, la *bombilla-sol* (u *ojo divino*) y el brazo femenino que sostiene el candil en la parte central superior, el cuerpo del caballo herido en la parte intermedia y el brazo con la

espada rota en la inferior, creando una suerte de eje triangular que sostiene la composición. A la izquierda le impone a la madre doliente con niño muerto en brazos la cara del presidente José López Portillo, quien durante un convulso mandato (1976-82) inició cierta apertura hacia las reformas políticas mientras el país caía en una grave recesión económica. El pintor incluye además los retratos del futbolista Enrique Borja y de la bailarina y coreógrafa Amalia Hernández, fundadora del Ballet Folclórico de México, con largas trenzas.



Figura 1. Ray Smith: *Guernimex I (La Jauría)*. 1990. Cortesía del artista. © Ray Smith.

Las cabezas del caballo herido y del toro (representación del pueblo español sufriente y triunfante) de la magna obra picassiana son sustituidas por cabezas de unos animales mitad perros, mitad ratas que salpican toda la obra y que hacen referencia al subtítulo del cuadro, puesto que así (“la manada”, “la jauría”) era motejada la clase política mexicana en la época debido a su corrupta voracidad y a la actuación social en grupo. Bien pudiera ser que estos extraños animales fuesen una estilización de los xoloitzcuintles, o xolos, raza de perros autóctonos mexicanos y, en la mitología azteca, animales que acompañaba a Xólotl, divinidad del ocaso y la muerte, como guardianes que acompañaban a las almas hasta el inframundo.

La serie *Guernimex* toma elementos plásticos de la citada obra picassiana que se mixturán con otros elementos *meta-iconográficos* tomados de la historia de la pintura, al servicio de la denuncia de la situación política mexicana y ello se hace patente aún con mayor intensidad en *Guernimex III (La Olympiada)*. En esta obra, que incluye el perfil corporal y detalles (el abanico de plumas de pavo real, la *hookah* o pipa para hachís u opio) de uno de los más grandes desnudos de la edad contemporánea, *La Grande Odalisque* (1814) de Ingres, Smith añade sobre el cortinaje que cierra la parte derecha de la composición los anillos olímpicos estampados y las cabezas del toro y del caballo del *Guernica*. De la boca de este

último emerge el retrato del recién electo presidente –en el momento de iniciar la obra- Carlos Salinas de Gortari, quien en su infancia se viera involucrado en el homicidio involuntario de una adolescente trabajadora doméstica de su familia.



Figura 2. Ray Smith: *Guernimex III (La Olympiada)*, 1989–90. Cortesía del artista. © Ray Smith.

Cierta sensualidad orgiástica queda indisolublemente unida a los procesos de recuperación y reaprovechamiento de imágenes icónicas de la historia del arte, por obra de un artista capaz de crear un mundo de mitologías y fabulaciones visuales particulares, con una fuerte conciencia crítica. El subtítulo de la obra, que en ocasiones se ha relacionado con la *Olympia* de Manet, hace sin embargo referencia a los XIX Juegos Olímpicos, a los que Smith asistió con su padre, celebrados en 1968 en México. En el marco de tan magno acontecimiento se produjo la ominosa matanza (con un número, a día de hoy, indeterminado de muertos) ejecutada por el ejército y los paramilitares en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, contra una pacífica manifestación de estudiantes.

Días después, en la ceremonia de entrega de la prueba de los 200 metros lisos, los atletas afroamericanos Tommie Smith y John Carlos realizaron el saludo del Poder Negro como forma de protesta contra la segregación racial al sonar el himno estadounidense. Algunos autores, siguiendo esta línea que unifica la lucha por la libertad y la inevitable presencia de la violencia y de la muerte, han vislumbrado relaciones entre la obra de Smith con Picasso más allá del *Guernica*, y han hecho referencia a otras obras del malagueño como *Corrida* (1934) y *El osario* (1944-45)³⁰.

Las certezas personales de orden privado y público del artista, así como sus críticos posicionamientos socio-políticos quedaron entredicho tras los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 y la apertura de

30-. PELLIZZI, Francesco: “Speculum animale: Ray Smith en el espejo de la pintura”. En *Op. Cit.*, Pág. 26.

una nueva época de terrorismo y miedo global que iba a condicionar las actitudes y mecanismos de relación con el Poder en las sociedades occidentales³¹. Es en esos momentos precisos cuando de nuevo vuelve su mirada hacia Picasso, vuelve a repensar a Picasso, creando su gran obra *Unguernica* (2003) donde somete al original a una revisión anamórfica, pretendiendo encontrar un espacio plausible en el que el tiempo visual y el tiempo físico se encontrasen.

Dichas deformaciones, que solo especularmente pueden ser recompuestas, recordando el mecanismo puesto en marcha por Hans Holbein en *Los Embajadores* (1533), resultan el final de un trayecto que ya se intuía en la serie de pequeños lienzos *Casa de Hielo* (2001), donde el espejo y su capacidad transformadora cobraban un papel importante³² y que se reafirmaron en una serie paralela, la ya citada *L'Orologista* (2002-2008). Muchos años después, el papel distorsionador de esa luna reflectante ha sido retomado en un conjunto de composiciones recientes en las que usa del espejo como soporte de la pintura al tiempo que le permite abrir una puerta giratoria hacia una tercera dimensión tan real como fingida que, en ocasiones, también devuelve la propia imagen del espectador.

El resultado, el políptico *Unguernica*, óleo y polvo metálico sobre tabla, de grandes dimensiones (203,1 x 731,52 cm.). Para acrecentar la sensación expansiva, de derramamiento horizontal, Smith reduce la anchura en relación al original de Picasso (349 x 777 cm.) únicamente en un 5,8% mientras que la altura aminora en un 41,8%, lo que aumenta el efecto longitudinal y panorámico con respecto a su referente.

Esa monumental obra ha podido verse en España en distintas exposiciones desde su finalización. En la Galería Álvaro Alcázar, en Madrid, en 2009, en una exposición individual comisariada por Omar-pascual Castillo, y ese mismo año en la colectiva *Lingua Franca: Agresión-Conflicto-Accidente* en el Museo de Bellas Artes de Huelva³³.

31. CASTILLO, Omar-Pascual: "Unguernica Project (obras recientes de Ray Smith)". En *Unguernica Project (obras recientes de Ray Smith)*. Madrid, Galería Álvaro Alcázar, 2009, s/pág.

32. Véase: *Ray Smith. La casa de hielo*. Barcelona, Galería Joan Prats, 2003.

33. La propuesta expositiva colectiva, comisariada por Iván de la Torre Amerighi, se desplegó en las salas I y II y sala Siglo XXI del Museo Provincial de Huelva, entre el 9 de septiembre y el 4 de octubre de 2009, en el marco del ciclo Puerto de las Artes.



Figura 3. Ray Smith: *Unguernica*. 2003. Cortesía Galería Álvaro Alcázar. © Ray Smith.

Unguernica es también, más allá de un ejercicio *metapictórico* y técnico, una reivindicación política por lo que requiere una lectura en clave contextual. Aunque pudiera parecer *Unguernica* como fruto envenenado e inmediato tras los ataques del 11S, el verdadero detonante fue la forzada comparecencia del Secretario de Estado de los Estados Unidos, Colin Powell, el 5 de febrero de 2003 ante el Consejo de Seguridad de la ONU, justificando la necesidad de la invasión de Irak, alentado por las falsedades del vicepresidente, Dick Cheney, y el secretario de defensa, Donald Rumsfeld, sobre la presencia de armas de destrucción masiva en dicho país. La justificación de la guerra se conjuraba en el mismo edificio donde aún se encuentra colgado el tapiz réplica del *Guernica*, pieza realizada bajo supervisión de Picasso en los talleres Baume-Dürnbach, en el sur de Francia y propiedad de la familia Rockefeller.

Smith, por medio de unos inteligentes procesos de apropiación y reinterpretación de la imagen de una obra icónica, denunciaba en *Unguernica* la capacidad de la política para retorcer la verdad (o retorcer la imagen de la verdad) y defender la necesidad del conflicto y la destrucción, sin pudor alguno, ante el que quizá sea el mayor símbolo de defensa de la paz y condena de la guerra.

Reconstituciones, auto-auscultaciones y cadáveres exquisitos.

En los diversos viajes que realice a Madrid para enfrentarse directamente en el MNCARS con la magna obra de Picasso, Ray Smith irá descubriendo paulatinamente los exhaustivos bocetos con los que el genio malagueño iría perfilando su idea, destilando los conceptos, depurando la iconografía simbólica que derivará en el *Guernica*. De esos encuentros y desvelamientos surgirá a partir de 2009 la serie *Unguernica II*, en la que el artista adopta la técnica de yuxtaposición tomada del *cadáver exquisito*, solución que ya había sido desarrollada en una serie de acuarelas sobre tabla de 1997-98 (*Lovers in useful Emotion, Painter, Sur la cheminée, Le tricot, La Doctrine...*).



Figura 4. Ray Smith: *Unguernica II* #24. 2009. Cortesía Casa Natal Picasso, Málaga. © Ray Smith.

¿Cómo es *Unguernica II*? ¿Cómo son esos *cadáveres exquis*? De nuevo, la subversión de la mecánica pictórica y del concepto que la anima, se dan la mano en la obra de Ray Smith. Frente a los *cadáveres exquisitos* surrealistas ortodoxos, cuyo origen siempre se establece en el surrealismo aunque en la profundidades de su ser lata el carácter lúdico, espontáneo y desenfadado del Dadá (no en vano sus padres putativos -Desnos, Eluard, Breton, Tzara...- militaron o transitron de un modo más o menos significativo por ese movimiento antes de depurarse), y

un desarrollo pragmático-conceptual que parte de la técnica del collage cubista, Smith se rebela. Frente a la intención implícita de aquellas experiencias en las que se colaboraba colectivamente y a ciegas³⁴ para obtener como resultado una obra en la que se buscaba conscientemente la supresión de la autoría y el hallazgo de algún rastro del inconsciente colectivo común, de las afinidades y discrepancias entre los participantes (en la creencia que éstas podrían adquirir a través del juego una visibilidad plástica o literaria), Ray se revela subvirtiendo el proceso, olvidando la conciencia de lo inmediato (un proceso que desencadena él mismo) en pos del encuentro con un inconsciente individual y particular, el suyo propio.



Figura 5. Ray Smith: *Unguernica II #42*. 2009. Cortesía Casa Natal Picasso, Málaga. © Ray Smith.

El *cadáver exquisito* funciona para Ray Smith como un mecanismo que le permite, lejos de las exigentes normas de la composición pictórica y narrativa de formatos mayores, suspender éstas y yuxtaponer imágenes física y directamente. El artista subvierte toda premisa y utiliza el mecanismo de modo inverso (actuando conscientemente y de modo planificado), puesto que es el único modo de sacar

34. JUNCOSA, Enrique: “Imagen y posibilidad”. En *Op. Cit.*, Pág. 10.

a la luz, del mejor modo unitario posible, aquello que es *inconjuntable*³⁵. Un posicionamiento argumental que se asienta en la aparente antilógica, mientras permite al creador hacer congruente el caótico baúl que la racional memoria termina por acumular y desplegar sistemáticamente:

*En esta tesitura Ray no olvida la composición consciente y paradigmática de formas y cuerpos recompuestos—no en vano, en los cadáveres tripartitos (cabeza / tronco / extremidades) y en los cuatripartitos (cabeza / tronco a / tronco b / extremidades inferiores), con independencia de que estas partes sean elementos pictóricos, simbólicos o físicos desubicados, la unidad que se recompone semeja corporalidad- pero le permite afrontarla de modo más libre y automático, sin justificaciones conceptuales o simbólicas que funcionen en pos de un interés mayor, de conjunto*³⁶.

Más allá de esta serie sobre papel en concreto, los *cadáveres exquisitos* han alcanzado también la forma volumétrica y dinámica que le permite trasladar estas experimentaciones al campo de la escultura (como pudo vislumbrarse en la exposición celebrada en 2016 en la galería McClain, de Houston, Texas), y la cerámica (en la instalación presente en el stand de la galería NM Contemporáneo, en la feria Pinta Miami 2018).

La serie *Unguernica II* nos muestra magníficamente cómo el artista, *haciendo Zutanos* tal y como decía coloquialmente Picasso, haciendo de lo conocido otro, recontextualizando la iconografía o recargando de significado actual el icono histórico, logra descubrirse —más y mejor— a sí mismo. Ray Smith nos demuestra cómo su obra se reinventa en autorías infinitas³⁷.

Ray Smith y Picasso: una íntima relación. Conclusiones.

La fuerte interrelación entre Ray Smith y la figura y obra de Pablo Picasso le ha llevado a visitar España, y en concreto Andalucía, en numerosas ocasiones. Resulta significativo que una de las primeras exposiciones colectivas en Europa en las que participó fuese la muestra *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, celebrada en la Estación Plaza de Armas de Sevilla, en el marco de la oferta cultural asociada

35. JUNCOSA, Enrique: “Imagen y posibilidad”. En *Op. Cit.*, Pág. 10.

36. TORRE AMERIGHI, Iván de la: “Haciendo Zutanos [Batallar con el otro para encontrar la paz con nosotros mismos]”. En *Ray Smith. Unguernica*. Málaga, Fundación Picasso/Ayuntamiento de Málaga, 2013, Pág. 16.

37. CASTILLO, Omar-Pascual: “On Painting / Sobre Pintura... derivas escriturales sobre las pragmáticas pictóricas de hoy”. En *On Painting*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013, Pág. 63

a la Expo'92, comisariada por Waldo Rasmussen³⁸. Dicha exhibición itineró posteriormente al Musée National d'Art Moderne en el Centro Pompidou de París, a la Kunsthalle de Colonia y al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El punto de máximo clímax en esta relación y del sentido del homenaje bien pudo establecerse en la exposición *Ray Smith. Uguernica*, celebrada en la sala de exposiciones de la Fundación Picasso Museo Casa Natal, en 2013, dentro de los actos del XXVI Octubre Picassiano³⁹. Allí se pudieron ver 10 piezas de la serie *Uguernica II*, cuatro de grandes dimensiones: *Sin título #41*, *Sin título #42*, *Sin título #43* y *Sin título #44*, técnica mixta sobre papeles de 255 x 129 centímetros, todas de 2009, y seis de formato intermedio (101x67 cm.), de idénticas características técnicas y fecha.

La relación de Ray Smith con Pablo Picasso no parece articularse únicamente en función de una admiración lingüística, ni del compromiso político-social, ni tan siquiera en la veneración –en tanto que compromiso de reconocimiento y superación- por la Historia del Arte precedente. Pudiera encerrar dicha mirada *apropiacionista*, también, un modelo de superación:

Este iterativo mirar a Picasso en los últimos tiempos no es por un afán revisionista sino por la madura voluntad de dejar constancia de que él (también) está dirigiéndose a, de que remover la obra del maestro es conjurar ese agotamiento general que impregna, desde hace años, parte importante de la (historicista y floja) pintura internacional⁴⁰.

Pero, por encima de todo lo anterior, el artista norteamericano ha visto en el genio malagueño reflejadas idénticas problemáticas en relación a la identidad diferida y desgajada y a unas temáticas donde dichas incertidumbres cobran entidad a través del acto de cercenar las formas corporales, en la deformación de la imagen y en la posterior recomposición de las mismas.

38. Véase: Rasmussen, Waldo (coord.): *Artistas latinoamericanos del siglo XX* [Latin American artists of the twentieth century]. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

39. La exposición se desarrolló entre el 7 de noviembre de 2013 y el 2 de marzo de 2014. Véase: *Ray Smith. Uguernica*. Málaga, Fundación Picasso Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga, 2013.

40. RODRÍGUEZ-MATEO, Juan Ramón: “De los guernicas y demás”. En *Ray Smith. Uguernica*. Málaga, Fundación Picasso/Ayuntamiento de Málaga, 2013, Pág. 28.

BIBLIOGRAFÍA.

ABAD VIDAL, Julio César: “El Requiem de Morimura Yasumasa”. En *Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental* (REDIAO). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, nº 4.

ANDÚJAR, Daniel, G.: “Apología de la apropiación legítima”. En *Exit Express*. Madrid, Olivares y Asociados, 2008, nº 38.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

BERTHET, Dominique: “De la desviación a la copia”. En *Exit Express*. Madrid, Olivares y Asociados, 2008, nº 38.

CASTILLO, Omar-Pascual: “Small Changes. Ray Smith y el sentido de la pintura dibujada”. En *Ray Smith. Small Changes*. Milán, Constantini Art Gallery, 2008.

CASTILLO, Omar-Pascual: “Unguernica Project (obras recientes de Ray Smith)”. En *Unguernica Project (obras recientes de Ray Smith)*. Madrid, Galería Álvaro Alcázar, 2009.

CASTILLO, Omar-Pascual: “On Painting / Sobre Pintura... derivas escriturales sobre las pragmáticas pictóricas de hoy”. En *On Painting*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013.

ESGUEVA LÓPEZ, Victoria y NICOLAU LÓPEZ, **Nuria**: “Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída”. En *IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2019.

FRANCE, Anatole: *Apología del plagio*. Barcelona, José. J de Olañeta, 2014.

FURIÓ VITA, Dolores: “Apropiacionismo de imágenes, found footage”. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2014. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1> (Consultado: 20/07/2023)

JUNCOSA, Enrique: “Las playas de la memoria”. En *Ray Smith. Argonautica*. Barcelona, Galería Joan Prats, 1999.

JUNCOSA, Enrique: “Imagen y posibilidad”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006.

KARTOFEL, Graciela: “Ray Smith Yturria”. En *Vogue México* [Sección “Arte en Cápsulas”], 1984, año 5, nº 55.

KARTOFEL, Graciela: “Ray Smith. Galería Ramis Barquet”. En *ArtNexus*. Bogotá, Fundación ArtNexus, n° 53, 2004, s/pág. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6320ae90cc21cf7c09ec45/53/ray-smith> (Consultado: 10/06/2023)

KRANE, Susan: “Ray Smith”. En *Ray Smith. Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO '94*. México, Galería Ramis Barquet, 1994.

KUSPIT, Donald: *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Elba: “El plagio desde las artes y la cultura de la copia”. En *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Granada, Asociación CANCRO, 2018, n° 22.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Elba: “La autoría y la apropiación en la creación del siglo XXI”. En *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, n° 6.

MARTIN, Jean-Clet: “Constelaciones animales”. En *La imagen y el animal*. Granada, Diputación de Granada, 2010.

MARTÍN PRADA, Juan: *La Apropiación Posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Madrid, Fundamentos, 2001.

MARTÍN PRADA, Juan: “Un trasfondo crítico”. En *Exit Express*. Madrid, Olivares y Asociados, 2008, n° 38.

MARENZI, Luca: “Revólveres”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006.

OCAÑA, M. T.: “Los Picassos de Barcelona”. En *El Picasso de los Picasso*. Málaga, Museo Picasso, TF Editores, 2003.

PARMELIN, Hélène: *Habla Picasso...* Barcelona, Gustavo Gilli, 1968.

PELLIZZI, Francesco: “Speculum animale: Ray Smith en el espejo de la pintura”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006.

POSNER, Richard: *El pequeño libro del plagio*. Madrid, El Hombre del Tres, 2013.

RODRÍGUEZ-MATEO, Juan Ramón: “De los guernicas y demás”. En *Ray Smith. Uanguernica*. Málaga, Fundación Picasso/Ayuntamiento de Málaga, 2013.

SCHWARTZ, Hillel: *La cultura de la copia*. Madrid, Cátedra, 1998.

TORRE AMERIGHI, Iván de la: “Haciendo Zutanos [Batallar con el otro para encontrar la paz con nosotros mismos]”. En *Ray Smith. Unguernica*. Málaga, Fundación Picasso/Ayuntamiento de Málaga, 2013.

VINE, Richard: “El delirio de Smith”. En *Ray Smith*. Barcelona, Polígrafa, 2006.

WELCHMAN, John C.: “Contra la representación”. En *Exit Express*. Madrid, Olivares y Asociados, 2008, nº 38.

ZAYA, Octavio: “Ray Smith”. En *3x4. Ray Smith, Taro Suzuki, Donald Traver*. Madrid, Galería Fúcares, 1987.