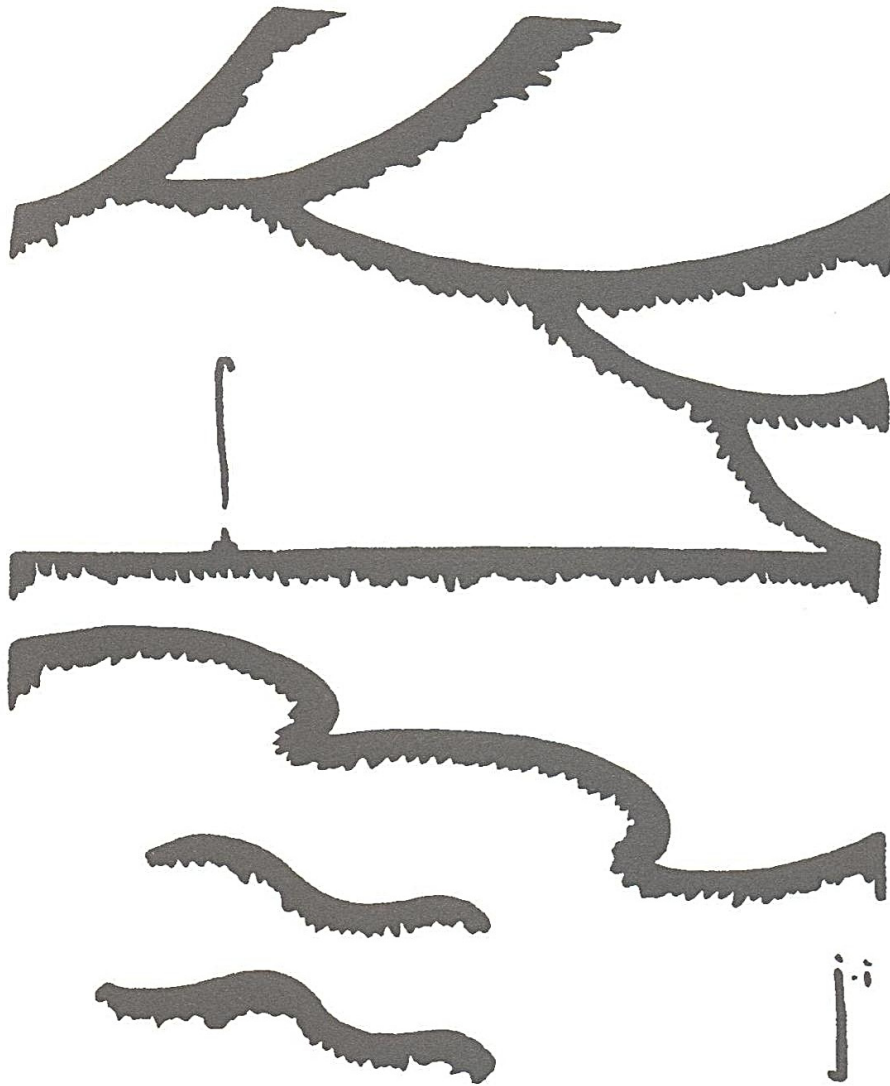


REPRODUCTIBILIDAD Y VANGUARDIA

ADRIÁN ALEMÁN BASTARRICA



Juan Ismael, *Una de la tarde*, revista *Cartones*, 1930

Son conocidas las enormes modificaciones que en la literatura y en la lengua provocó la imprenta, esto es, la reproducción técnica de la escritura. A ellas habría que añadir las tremendas agitaciones sociales vinculadas al carácter revolucionario de este nuevo artificio. El anterior desarrollo de la xilografía sólo había preparado el espacio gráfico y de distribución, pero es la reproducción técnica de los textos la que genera la gran convulsión. La reproducción de imágenes, que antes actuaban a modo de apoyo o suplemento en un contexto aún no alfabetizado, no supuso nin-



gún extrañamiento, ya que coexistían originales y copias. A la xilografía, se añadirán más tarde el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del diecinueve, que capacitaron al dibujo para ilustrar la vida diaria, hasta la invención de la fotografía.

Pero el extrañamiento que iba a acarrear, en connivencia con la imprenta, la reproducción mecánica de las imágenes y la amplificación que suponían los nuevos medios quedará paradójicamente ahogado:

Al inventarse la fotografía el hombre cayó en la cuenta de algo que de hecho ya había comenzado con la imprenta. Empezó a reconocer que la industria en conjunto no era más que una transición de la sociedad de los originales (de la manufactura, de la artesanía) a la sociedad de las informaciones repetibles que planean sin soporte [a la “sociedad de la información en estado puro”]. Hasta hoy día, esta conclusión no ha acabado de entrar efectivamente en nuestra conciencia.¹

En el proceso de reproducción plástica, la mano se desembaraza por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes, que en adelante van a concernir únicamente al ojo. Walter Benjamin explica en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936):

Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber, la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años [y a los que habrá que añadir hoy setenta años más] resulta innegable), y reaccionó con la teoría de “l’art pour l’art”, esto es, con una teología del arte. De ellas procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en la figura de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual.²

La diferencia perceptiva entre el original y su copia –según Benjamin– es la cuestión clave que desencadena el proceso: “Incluso en la reproducción más acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”³. El *aquí* y el *ahora* del original constituye el concepto esencial de su autenticidad. Al multiplicar las reproducciones, se sitúa su presencia masiva y ubicua en el lugar de una presencia irrepetible; y se le confiere “actualidad” a lo reproducido al impelerlo a salir, desde su situación original, al encuentro de cada destinatario. La definición del *aura* como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que esta pueda estar)” no es sino la formulación del valor “cultural” (de culto cultural) de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Si lejanía es lo contrario que cercanía, lo esencialmente lejano es *inaproximable*



(aunque sea *apropiable*). Y serlo es, de hecho, la cualidad capital de la imagen cultural, su verdadera naturaleza: “Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia”⁴.

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático, y su significación apunta más allá del ámbito artístico. Conforme a una formulación general, la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición; y la cuestión es que la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición, lo cual supone la ruptura total y la apertura a una nueva función:

La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual⁵.

Por primera vez en la historia universal, la reproducción técnica emancipa a la obra artística de su asistencia parasitaria a un ritual (ya Kant llamó a eso



“autonomía de arte” y “desinterés estético”). Al fracasar la norma de autenticidad en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política (en el sentido del comercio de los asuntos de la *polis*). Con respecto al sentido de esa nueva praxis, explica José Luis Brea en *Las auras frías*: “El aura va a ser ya sólo el sentido: un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la comunicación. A partir de ahora, sólo eso: y nunca más un efecto de creencia (...) Lo que vale en el trabajo del arte es la producción de sentido”⁶.

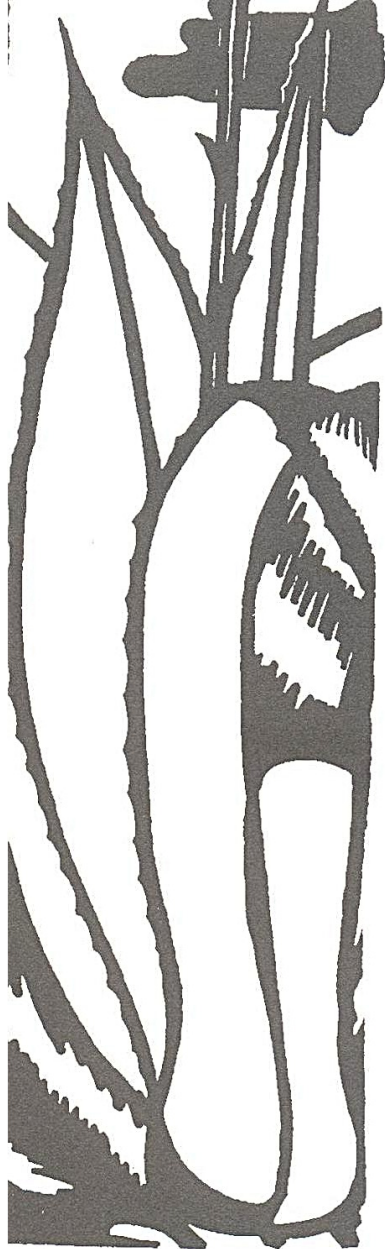
El discurso, pongamos por caso, marxista del pintor “indigenista” Felo Monzón, o el revolucionario –a la manera surrealista– del poeta y ensayista Domingo López Torres, encuentra en la imprenta el medio ideal para realizar obras que buscan cierta difusión (incluidos los “manifiestos”). No es que renuncien al intimismo propio de la pintura o la poesía, que por la propia inercia subjetiva y objetiva del arte (más anclado en las estructuras burguesas de lo que se confiesa a sí mismo) les resulta aún incuestionable. Sucede que son conscientes del momento político en el que viven y de su compromiso en la construcción de una nueva realidad, entendida ésta, desde la óptica programática de sus respectivas ideologías; lo cual, en la práctica, se tradujo en la necesidad de confrontarse con el fantasma del fascismo (cosa que algunos hicieron uniéndose a él, como Marinetti o, en Canarias, el poeta surrealista Agustín Espinosa).

Cada uno tratará –como se ve– de conjurar el fascismo con sus propios medios y a su manera: no es ningún secreto que el arte de propaganda encontrará su sitio ideal tanto en la URSS de Stalin como bajo el *Reich* hitleriano en Alemania (y en todas las demás dictaduras); todos ellos convirtieron la imagen misma no sólo en un símbolo, sino también en un objeto de poder, o más bien al revés, tal como propone Flusser: “El nazismo fue uno de los primeros resultados de la fascinación por las imágenes técnicas”⁷.



Felo Monzón, *Manilla y pita*, revista *Cartones*, 1930





Queríamos referirnos en este contexto a la práctica de un tipo de dibujo en el que la reproducción técnica ha obligado a la sombra y a la línea a casar entre sí. Un tipo de síntesis gráfica que se adapta muy bien a las formas de las vanguardias europeas, que tienen un eco especial en los procesos gráficos del contexto de la Escuela Luján Pérez, donde las cualidades estereométricas de las obras en general, la tendencia a construir las formas en su perímetro, constituyen el lugar adecuado para la creación de estos dibujos. *Mantilla y pita* de Felo Monzón, así como *Una de la tarde* de Juan Ismael ambos reproducidos en la revista *Cartones*, 1930, son ejemplares contribuciones, en las que sus autores parecen tomar plena conciencia que el dibujo no necesita un soporte sino un medio: cuando reconoce en lo mecánico una nueva “naturaleza”, el código gráfico muta y acepta su condición múltiple.

Son estos dibujos, creados para un contexto de recepción amplia, la única forma que tienen los artistas de traducir sus respectivos “discursos”, puesto que ya estaban utilizando un lenguaje que necesitaba ser mediado. El grueso de sus producciones se instala en el contexto de la producción aurática, ya que sus discursos aún necesitan actualizarse en la traducción que les permite la reproducción gráfica. Pero el objeto –consciente u *oscuramente deseado*– de estas realizaciones seguía siendo el de dar imagen a un programa más o menos revolucionario que se enfrentara con la producción fascista, instalada ya en los grandes medios de difusión (cine, etc.). Aun así, lo esencial de sus producciones arraiga en una convicción política que, sin embargo, sólo puede traducirse en una pobre resistencia, yendo sólo un poco más allá de su (pequeño) espacio en la cultura burguesa. Éste ha sido el gran cinismo o la gran impotencia del arte del siglo XX: enfrentar la gran máquina despótica con un discurso mediado, depotenciado, insuficiente para encarar los destinos y desatinos de un mundo ya fuera de quicio.

El fascismo inicia un esteticismo de la vida política, procura que la masa exprese sus demandas, pues en esta expresión ve su salvación. La masa se expresa como nun-



ca antes, pero al final –o más bien como secuela de eso mismo– no lleva a cabo ningún cambio en las condiciones de la propiedad y en el trabajo. El esteticismo político culmina en la guerra, pues sólo ella permite dar meta a los movimientos de masas a gran escala sin alterar las condiciones de la propiedad. En el aspecto técnico, sólo la guerra puede dar salida a todos los medios técnicos del presente, al crecimiento de sus ritmos y sus fuentes de energía.

Queda claro, pues, el contexto estético-cultural y las consideraciones políticas en relación a los medios que se destilan en la década de los treinta. Esto es importante, puesto que indefectiblemente afecta a la *reproducción artística*, tal como lo hemos esbozado hasta ahora. Esta idea se ve reforzada por la existencia en Canarias de otro foco de iniciativa vanguardista, íntimamente vinculado a *Gaceta de arte*, y basado únicamente en la producción de ediciones, tanto de dicha revista como de boletines, monografías, etc. Se trata además del momento de máxima proliferación de ediciones de signo vanguardista, sin precedentes en las islas: primero *La rosa de los vientos*, editada en los años 1927-1928; *Cartones* en 1930; la propia *Gaceta de arte* entre los años 1932-1936; y la revista *Índice* en 1935. Al respecto señala Nilo Palenzuela:

Todas ellas están marcadas por la hora del vanguardismo, por su signo colectivo y por un escalonamiento histórico que puede verse como un compromiso encaminado a aprehender una ima-

gen del universo, y con ella alcanzar la participación, siguiendo la utopía vanguardista, en un *orden nuevo* de la sociedad y la cultura occidentales⁸.

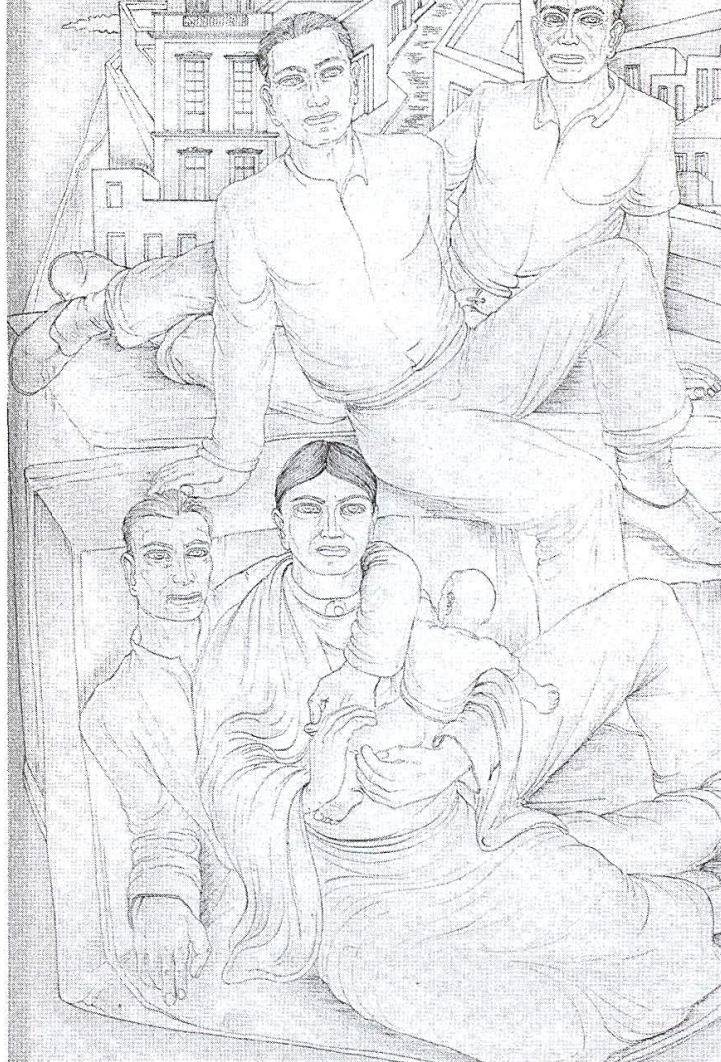
A menudo se ha esgrimido que las tesis internacionalistas defendidas desde *GA* por Eduardo Westerdahl habían sido estériles en cuanto a que no habían calado en ningún artista local que desarrollase una obra de carácter esencialista, racionalista o abstracta, que eran los modos plásticos defendidos prioritariamente desde sus páginas. Pero a la luz de los testimonios ya expuestos, en relación al papel del arte en la época de su reproducción técnica, parece claramente insuficiente la acusación de “infertilidad” de este proyecto por su pretendida incapacidad para generar artistas de cierta orientación. Máxime cuando todas las tendencias modernas citadas y muchas otras (incluso menos “modernas”) tenían cabida y resonancia en *GA*. Tampoco tiene aquella crítica en cuenta las nuevas actitudes y valores de participación en las artes, fundados sobre estrategias encaminadas –como hemos visto– a su enfriamiento aurático, y en las que cabría replantear sensiblemente el papel del artista en relación a los lenguajes artísticos y los valores sociales.

En el texto ya citado de Benjamin comenta éste la dificultad para extraer aún conclusiones de las tesis de Marx sobre la transformación del campo cultural, y nos previene ante la utilización de antiguos conceptos aplicados en las



nuevas circunstancias: “Dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista”⁹.

No es casual que, en un texto sobre el surrealismo, Benjamin muestre la misma cautela que Breton y Trotsky (en *Literatura y revolución*, libro que cita) ante un devenir totalitario de la creación artística bajo la coartada del “compromiso” y la “proletarización” de artistas e intelectuales (“pequeño-burgueses”, se solía añadir)¹⁰. Benjamin llega a ironizar sobre el “materialismo metafísico de la observancia” de Bujarin, la máxima autoridad soviética en materia de arte¹¹; y precisamente con éste sostuvo Eduardo Westerdahl una agria polémica en *GA*, con el beneplácito de Breton, López Torres y tantos otros: la concepción sectaria y propagandística del llamado *arte social* –disfrazada de un “compromiso ético” que traiciona– parece más bien “agrietar todas las conquistas” del *arte nuevo*, escribe Westerdahl. Denuncia así una escisión perniciosa y falaz que, por entonces, no había hecho más que empezar: “La tan sostenida desconexión entre el arte absoluto y el arte social no existe”. La dictadura del *resentimiento* social sobre la práctica artística se traduce en un *retorno* a la “naturaleza”, al “orden” o al concepto de *patria* (burgués y estalinista), todos lo cuales chocan de lleno



Felo Monzón, *Composición con cinco figuras*, 1948

con la necesidad inalienable de una *revolución permanente en el arte*¹². Su diagnóstico no puede ser más lúcido al anticipar lo que se avecinaba:

Como señala Fernando Castro, en su polémica con Bujarin –que tuvo cierta repercusión internacional– Westerdahl hace una defensa de la libertad creativa que, “por su claridad y contundencia, no tiene parangón en ningún otro intelectual vanguardista español, y no me refiero a intelectuales de derechas, sino a quienes, como Westerdahl, confiaban en un proyecto de transformación del orden social”¹³.

Todas estas reflexiones abren la posibilidad de entender la actitud de los responsables de *GA* de una manera más



amplia, y en particular su dedicación especial a las ediciones con una intencionalidad más que manifiesta: en la elaboración de sus proyectos editoriales y gráficos, al realzar los aspectos tipográficos, su aplicación de las teorías de la comunicación, el estudio y difusión de la nueva arquitectura, así como el diseño industrial y gráfico, etc. Esta estrategia supone la puesta en práctica de la sustitución del “aura” por un efecto de sentido, de *circulación*, que exponíamos como el nuevo paradigma del arte en la época de su reproducción técnica. Toda la estricta producción de *GA*, entendida como una separación clave entre contenidos y medios, al tiempo que el establecimiento de un nuevo espacio “natural” de proyección, permiten establecer la clara vocación de esta experiencia como ejemplo de comunidad de productores-lectores que auguraba Benjamin. La insistencia en declarar su independencia, al tiempo que marcaba distancias y hacía alianzas con la *facción surrealista* —parte integrante del propio grupo—¹⁴ abre un espacio de reflexión-difusión que inaugura una postura cultural preclara y sólo analizable desde una perspectiva superior en la que por fin hemos comprendido la transformación de la superestructura. Todo ello constituye en sí una nueva actitud artística que puede ser leída ahora, desde un contexto que confirma ya tales tesis, como una experiencia profundamente vanguardista, más allá de los *ismos*, impregnada de los mismos parámetros que motivan a Benjamin y que, en su inconsciente confluencia, registran una nueva atmósfera de producción epocal.

1. Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.
2. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1988, p. 26
3. *Ibid.*, p. 20.
4. *Ibid.*, p. 26.
5. *Ibid.*, pp. 25 s.
6. José Luis Brea, *Las auras frías*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 17 y 137.
7. Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 123.
8. Nilo Palenzuela, “El proceso de las revistas canarias de vanguardia: de “La rosa de los vientos” a “Índice”, en *Cartones [1930] e Índice [1935]*, Edición facsímil, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias 1992, p. 47.
9. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, p. 28.
10. Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, pp. 58 ss.
11. *Ibid.*, p. 61.
12. CIT. Ángel Mollá, “Amores no correspondidos: el artista y la revolución”, en Ángel Mollá (ed), *Después de Marx y Freud*, Santa Cruz de Tenerife, Entre Siglos-Cabildo Insular de Tenerife, 1999, pp. 27 ss.
13. Fernando Castro Borrego, “El laboratorio vanguardista. Arte e ideología en *Gaceta de Arte*”, en *Gaceta de Arte. 1932-35*, [ed. facs.] Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, 1989, pp. 13 s. y n. 48. Cfr. Luis Castellanos, “La pintura soviética de hoy”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1934, n.º 28, p. 3 y n.º 29, p. 2.
14. Cfr. Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.

