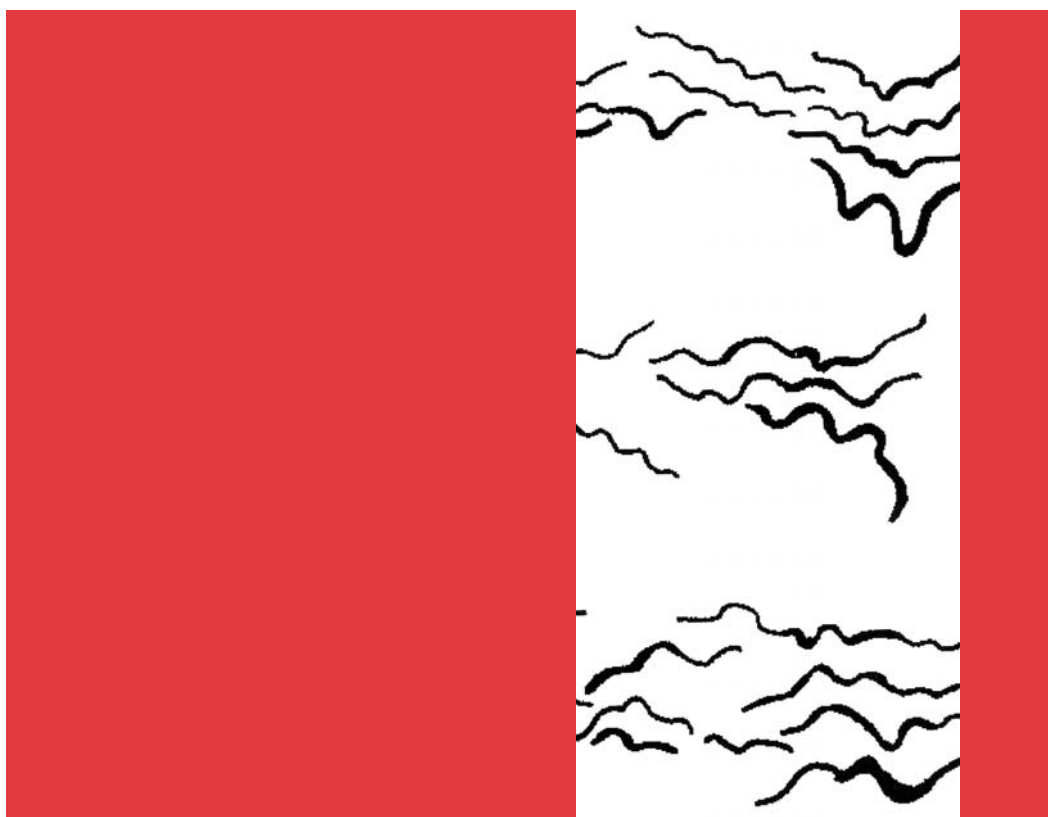


ACCENT

1



Sobre la Imagen

ACCENT

Número 1, 2004

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Sobre la Imagen

Comité científico asesor

Antonio Aguilera Pedrosa, *Universidad de Barcelona*
José María Barragán Rodríguez, *Universidad de Barcelona*
Lino Cabezas Gelabert, *Universidad de Barcelona*
Xavier Franquesa Llopart, *Universidad de Barcelona*
Juan José Gómez Molina, *Universidad Complutense de Madrid*
Inmaculada Jiménez Huertas, *Universidad del País Vasco*
Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo, *Universidad de Vigo*
Carlos Plasencia Climent, *Universidad Politécnica de Valencia*

Dirección

Xavier Franquesa Llopart

Subdirección

Inmaculada Jiménez Huertas

Secretaría

Bibiana Crespo Martín

Ilustración portada

Musicograma
Maria del Carme Rossinyol

Diseño portada

Bibiana Crespo Martín

Edita:

Servei de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

e-mail: accent@trivium.gh.ub.es

ISSN: 1698-7500

Depósito legal: B-50.306-2004

Impresión: Gráficas Rey, S.L.

ÍNDICE

Editorial	9
La tarea de la reproducción	11
Antonio Aguilera Pedrosa	
Imágenes, imágenes, imágenes. Una disquisición académica.....	37
Lino Cabezas Gelabert	
Crisis de la representación	51
Antoni Colom Pons	
El blanco del papel (anotaciones sobre la génesis de los lenguajes gráficos)	63
Xavier Franquesa Llopart	
Estrategias de reconstrucción de las imágenes del arte. Diálogo en torno a un cuadro.....	77
Juan José Gómez Molina, Xavier Franquesa Llopart	
Ver La Medusa a través del espejo.....	107
Inmaculada Jiménez Huertas	
La nariz de Diderot. Fenomenología breve del arte de dibujar líneas	131
Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo	
De la imagen anatómica, la muerte y el fracaso de la realidad	149
Carlos Plasencia Climent	
El musicograma: interrelación de música y artes plásticas.....	169
María del Carme Russinyol Pautas	
El presente de nuestra praxis artística	185
Catalina Ruiz Mollá	
Pájaros en la cabeza	205
Rita Sixto Cesteros	
Anexo.	
Al Pie de la letra	213
Francisco Caja López	

EDITORIAL

El 27 de febrero del pasado curso (2002-2003), el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, acordó por unanimidad la creación de una revista periódica encargada de producir y difundir trabajos teóricos que reflexionen sobre la práctica del dibujo. La revista tiene también el propósito de interesarse en otras actividades del ámbito universitario que utilizan el dibujo en cualquiera de sus múltiples facetas; nuestra intención es mantener con ellas un constante intercambio de puntos de vista con el fin de precisar núcleos temáticos en torno a los que articular textos con carácter monográfico. La revista ofrece sus páginas a todos aquellos profesores, alumnos y profesionales interesados en un discurso sobre la práctica del dibujo, un discurso apto para articular el dibujo y que sirva estrechamente de estímulo y orientación en aquellos aspectos que estimamos importantes; aspectos estos que tan pronto pueden pertenecer a la creación como a la enseñanza, a la técnica o a la tecnología, respetuosos con la tradición pero abiertos a la modernidad y a la experimentación.

Los artículos se publicarán en primer lugar en el idioma original y, en cualquier caso, siempre acompañados de la correspondiente versión en castellano, caso de que el autor los entregue en otra lengua. Asimismo, al comienzo de la publicación figurarán los correspondientes «abstracts» de cada uno de los artículos en castellano.

Las colaboraciones serán de carácter gratuito y la propiedad intelectual de los textos corresponderá a sus autores.

La revista atenderá todas las colaboraciones y sugerencias que lleguen a la dirección postal: ACCENT, Departament de Dibuix, Facultat de Belles Arts, c/ Pau Gargallo nº 4, Barcelona 08028, o a la dirección de correo electrónico: accent@trivium.gh.ub.es

Hemos pensado dedicar el primer número al viejo problema de la imagen, asunto este sobre el que habrá que volver a menudo. Imagen; término que usualmente empleamos para designar las representaciones que las cosas envían a nuestros sentidos, según criterio del profesor Ferrater Mora.

También: figura, representación, semejanza o apariencia de una cosa; o representación mental de una cosa cuando es percibida por los sentidos. Es un lugar común decir que la imagen se nos presenta como producción física o mental (imagen objetiva/ imagen subjetiva), pero opuesta al concepto en ambos casos. De su producción se ocupa la ciencia, la filosofía, el lenguaje y el arte, entre otras muchas actividades, sin que el carácter de recreación, de cosa interpuesta, con la finalidad de que los sentidos recobren y aprehendan el objeto exterior, deje de ser algo más que un vago recurso para adentrarnos en el orden de lo subjetivo. Esa «copia» de lo externo, que el sujeto posee gracias a la imagen, puede ser pensada desde la psicología, pero el *modus operandi* permanece abierto a todo tipo de interpretaciones sin que la materialidad de lo que objetivamente se sitúa en lugar de la experiencia real pierda su relevancia. ¿Cómo se comporta este material? ¿Qué papel juega aquí la mimesis? ¿Hemos de asociar la imagen al parecido o puede entenderse la correspondencia, cualquier correspondencia, como un hecho arbitrario? ¿Qué pensar de los modernos medios que nos propone la tecnología al optar por una materialización casi transparente? Por último, la literatura nos propone un tipo de imagen no necesariamente visual, pues al introducir un segundo sentido abre la puerta, en la más amplia acepción del término, a lo imaginario. ¿Son por tanto sólo visuales las imágenes? ¿Es lo visual su principal característica? Son estas, sin pretender agotarlas, preguntas decisivas para el dibujo; práctica que en el pasado se caracterizó por ser una de las que mejor y más económicamente se ocupó de procurar que lo imaginario tuviera un cómodo acceso a los sentidos. Es posible, pues, incluso necesario, reivindicar qué parte del dibujo pertenece también a otros ámbitos que, sin utilizarlo propiamente, se hacen eco de sus procedimientos y conceptos como forma de acceder a la figura y a lo gráfico.

LA TAREA DE LA REPRODUCCIÓN

Antonio Aguilera Pedroso

Abstract – Resumen

Se parte de una reformulación de la teoría de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica que la articula con su teoría de la traducción y con la reflexión sobre Baudelaire. Un análisis de la reproducción fotográfica de obras de arte muestra los diversos procedimientos que hacen inviable el supuesto automatismo realista, tan extendido en las enseñanzas artísticas como nuevo analfabetismo. Las limitaciones reproductivas, vistas como necesarias, han adquirido todo su relieve gracias a la imagen digital, como hizo la fotografía respecto al grabado. Pero al mismo tiempo también permiten hacer evidente la relevancia de la fotografía para la comprensión del arte y de lo social.

«Con la llegada del primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario, con la fotografía (al mismo tiempo que el inicio del socialismo), el arte sintió la cercanía de la crisis, que tras cien años se ha convertido en evidente, y reaccionó con la doctrina de *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De ella se deriva posteriormente una teología negativa bajo la configuración de la idea de un arte «puro», que no sólo rechaza toda función social, sino cualquier otra determinación a través de una exigencia objetiva. (En la poesía Mallarmé ha sido el primero en alcanzar este lugar.)»¹

Benjamin no se quedó en la seducción que a finales de los años veinte sintió por la fotografía, relacionando vanguardia fotográfica y comienzos de la fotografía. En la niebla de los inicios de la fotografía Benjamin encontró un tema filosófico de singular importancia que le obligó a plantear la idea de un dibujo en el que la luz graba imagen de las cosas, con la ayuda de hombres a la altura de su técnica, sea por la ingenuidad de lo que comienza, sea gracias al oficio que desmonta el truco profesional. Rostros humanos,

1. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I, p. 481, Suhrkamp, 1991. Desde ahora: GS.

ciudades, paisajes, aparición de lo que antes era invisible, trituración del aura artificiosa que la comercialización y la artización de la fotografía impuso, conducen a Benjamin a reflexionar sobre lo que ocultaba aquella niebla. Benjamin generaliza el resultado de su «pequeña historia de la fotografía» a los medios basados en la reproductibilidad técnica y expone el efecto de una técnica moderna de producción intelectual respecto a transformaciones sociales decisivas en la percepción, en la relación con la tradición y en una recepción masificada. La relevancia de la reproducción para la obra de arte, a la que arranca el aura que vivía en el ritual, o la posibilidad de un tipo de arte cuya multiplicidad técnica lo haría accesible a las masas y borraría la diferencia entre autor y público, cautiva a Benjamin hasta tal punto que su amigo Adorno tiene que recordarle ciertas dificultades respecto a la comprensión del arte desaturizado (Schönberg y Kafka) y de un cine artificialmente reauratizado. Es en su trabajo sobre Baudelaire donde Benjamin consigue articular mejor su reflexión sobre la fotografía.

Aquí se trata de insistir en un dibujo muy particular del que nadie ha reivindicado su carácter artístico o la autoría, reconduciendo el tema benjaminiano de la reproductibilidad hacia algo minúsculo, más insignificante que una pequeña historia, muy cerca del problema de la traducción al que Benjamin dedicó un estudio.² Se trata de la reproducción fotográfica de la obra de arte, pero también de unos ojos sin mirada que yacen en las obras de arte convertidas en reproducciones fotográficas. Como los ojos del urbanita acosado por estímulos metropolitanos, como los ojos de la prostituta,³ esas fotografías sin pretensión artística alguna despiden una extraña aura a finales del siglo veinte, semejante a la que cautivó al Baudelaire de *Les fleurs du mal*. Es en su desvanecimiento cuando se vuelve transparente.

Espejo sin memoria

Son tantas las mejoras técnicas en el modo de reproducción al que da paso la fotografía con respecto a los procedimientos anteriores, que éstos adquieren el carácter de lo

2. «Die Aufgabe des Übersetzers», GS, IV, pp. 9-22.

3. Véase GS, II, p. 649.

irreproducible. Los viejos procedimientos prefotográficos, tan dependientes de la habilidad manual, parecen hundirse ante la fotografía en la mera nada de una falsedad irritante o al menos ingenua. Y sin embargo podría verse también otra cosa, oculta a la luz fotográfica. Acaso lo que parece perderse en los viejos grabados no sea sino el rostro oscuro de lo irreproducible también fotográficamente. El melancólico destino del grabado como reproducción habla también del destino mismo de la fotografía, un siglo y medio después. Es tal la transparencia, el detalle, la autonomía casi mágica con la que una cámara y una emulsión sensible se ponen a obrar con habilidad prodigiosa sin líneas típicas del grabado, sin modificaciones en sucesivos estadios, que la reproductibilidad prefotográfica adquiere el carácter de lo artificioso. Pero el hundimiento de la funcionalidad del viejo grabado por obra de la fotografía no acabó con el mismo grabado, arrojándolo por la borda de la historia del arte, en los vertederos de la historia. El grabado prefotográfico se convirtió en algo más que una turbia copia en la que sólo puede confiar quien busca el engaño, se consolidó como lo que fue en muchos casos: algo en sí mismo autosuficiente, un medio artístico más en el que grandes artistas habían abordado pequeñas cuestiones artísticas. Una pérdida y una ganancia, pero no solamente para el grabado prefotográfico. La calidad en la textura que muestra una reproducción fotográfica ante el más perfecto de los grabados prefotográficos hace olvidar demasiado fácilmente al que ha vivido de las reproducciones manuales el carácter de reproducción de la fotografía, como al mismo Ivins,⁴ pero también suele olvidarlo el que sólo ha vivido en una época llena de fotografías, cuando es hostil a la reproductibilidad manual y está cegado por lo nuevo. No es seguro que el efecto de la imagen digital sea tan brutal como el que produjo la fotografía en la reproducción apoyada en el grabado, como tampoco lo fue la aparición del cine, pues un aire de familia impide que la mera percepción sea inmediatamente conocimiento.

La fotografía se convirtió en una especie de estarcido radicalizado que remitía a la prehistoria del grabado e irrumpía como si fuera pura naturaleza, naturaleza que se escribe a sí misma gracias a la luz. Apareció como un medio de

4. W. M. Ivins: *Imagen impresa y conocimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

seriación que no necesitaba distinguir entre imágenes pensadas para ser reproducidas e imágenes que no lo han sido. La fotografía se mostraba como un medio postreproductivo que conectó con lo prerreproductivo. La técnica fotográfica hizo posible fundir la representación y la reproducción en cuanto que toda la realidad se volvía imagen fotográfica, cuadros y percepciones, de ahí que la ambigüedad benjaminiana sobre la reproductibilidad, concebida como reproducción y como producción, no constituya un error decisivo. Es la pobreza de una experiencia que remite a ciertos descontentos con ella a una riqueza mítica para la que ya sólo queda el espacio de la nostalgia mera. Lo nuevo se encuentra con lo más viejo y le otorga, con la luz cegadora del flash, visos de una viveza anterior, que sólo fue la de la mortecina luz de las velas. Bastaría quitarle la máscara de la seducción a lo viejo rejuvenecido para que emergiera el contenido de verdad de lo nuevo envejecido. La fotografía mitificada como mecanismo realista ha de hacer visible la potencia de conocimiento que alcanza cuando es modesta, cuando rompe lo mítico, como tuvo que hacer el arte desaturatizado en cuanto crítica y salvación del mito.⁵

La reproducción manual de las reproducciones no dejó de parecer extraña o inadecuada respecto a los originales, pero no ha ocurrido siempre lo mismo respecto a la reproducción fotográfica de obras de arte. El detalle y la facilidad de la reproducción fotográfica tienden una trampa al receptor que el grabado evitaba con toda nobleza. Ha llegado a no provocar extrañeza que sean precisamente las imágenes fotográficas las que se reproduzcan con la mayor intensidad, las que se contemplen con mayor profusión, no los originales mismos (ni las reproducciones originales), como hace un profesor de arte que sencillamente hace diapositivas de los libros con reproducciones artísticas. Si la inefabilidad del arte fue parte central de la estética idealista con ayuda del grabado, la actual irracionalidad del arte es fruto de una reproductibilidad sin límite. La supervivencia de las obras de arte tradicionales, de la que se nutriría la reproducción fotográfica, parece convertirse lentamente en un embalsamamiento, en un silencio que las abandona en su aurática existencia, en una oscuridad tenebrosa de la que no

5. Tema central de la *Ästhetische Theorie* de Adorno.

las saca el lamento de lo enmudecido en el museo. Sin embargo las momias rodeadas del halo de su mutismo parecen conservar un hálito de vida respecto a las reproducciones. Pues lo que realmente ha adquirido el rasgo cadavérico, listo para explotar pútridamente, lo silenciado hasta abolir cualquier lamento, no es sino el pretendido verdugo, la fotografía misma en cuanto mítico reflejo. Convertida en espejo sin memoria hasta que de sus mil pedazos no brote la llamada del recuerdo.

Buril mecánico

Ante la pretendida transparencia de la reproducción fotográfica frente al grabado, ha emergido ya una oscuridad fotográfica que no muestra adecuadamente ni la nueva opacidad del cine y de la televisión tras su simpleza, ni la obra tradicional que sobrevive a la sombra de la fotografía. Esa opacidad obliga a la consideración de lo más prosaico, lejos del goce de la totalidad, para que se haga transparente. Una reproducción fotográfica exige una batería de decisiones articuladas que es posible reconstruir tanto desde el trabajo del estudio fotográfico como desde los tratados técnicos especializados, que recuerdan los viejos tratados sobre el arte de grabar. Película, cámara, objetivo, condiciones de iluminación y tratamiento de la imagen obtenida, son el eje principal sobre el que operan las decisiones del fotógrafo, consciente o inconscientemente. Escoger una alternativa dentro de cada uno de esos pasos no sólo depende de las exigencias de la reproducción, de las tareas que tiene que cumplir respecto al original, obliga también a adecuarse a las condiciones de la industria fotográfica, que como cualquier industria somete la racionalización técnica a la obtención de beneficios, lo que muchas veces frena desarrollos técnicos o los acelera sin respeto de la conveniencia reproductiva. Frente a las reproducciones de carácter extraordinario, donde se fabrican cámaras especiales y se usan películas y objetivos concretos para una tarea única, como supuso el reproducir algunos cuadros de Leonardo en acelerada descomposición, las reproducciones normalizadas, las que hacen posible la enseñanza y difusión del saber vinculado a imágenes, operan sobre un repertorio de posibilidades delimitado, pero no resumible con precisión en unas pocas lí-

neas. Lo telegráfico, tan cercano a la rapidez fotográfica, sirve para rodear la dificultad de presentar en un texto que aborda cuestiones filosóficas, la trama de decisiones que un reproductor fotográfico pone a funcionar, como la otra cara de una recepción concebida como simple transparencia. Es lo que se oculta para algunos receptores cuando presuponen que reproducir es un simple apretar un disparador, la cara de la producción fotográfica reducida a un automatismo más o menos complejo. La simple enumeración otorga material para disolver esa presuposición: 1) película: infrarrojas, especiales para microfotografía, convencionales en blanco y negro (ortocromáticas o pancromáticas) o en color (con respuestas muy diferentes a los colores según la marca y tipo), con unas determinadas características más o menos articuladas (formato, sensibilidad, definición, contraste); 2) cámara: técnica (permite movimientos del respaldo y del plano del objetivo, lo que permite cambiar el plano de enfoque, la perspectiva, la forma del original o el punto de vista), convencional (de formato correspondiente al de la película y con posibilidades técnicas muy distintas para cada tipo de cámara: bióptica, réflex de un solo objetivo, de visión directa); 3) objetivo: distancia focal, definición, respuesta al color, contraste; 4) control de la reproducción del contraste, del color y de los reflejos por medio de filtros adecuados; 5) iluminación: contraste, posición de la fuente luminosa, temperatura de color (en relación con el tipo de película), calidad de la luz.

A todas las operaciones que se entrelazan en la exposición fotográfica, en el disparo, se añaden las posibilidades del tratamiento de la imagen obtenida en el laboratorio y la elección de un soporte final para la reproducción: diapositiva, papel con unas características físicas relevantes, formato final. La reproducción, antes de cualquier recepción, necesita ser producida. Y tal producción no se puede reducir a un mero automatismo sin introducir una técnica de la que todavía carecemos y que tan sólo mostrará una variación compleja: el que decidirá será un metafotógrafo, será el ingeniero que diseña el hipotético sistema robotizado que automatiza todas las operaciones.

Se puede partir de un original plano como un cuadro al óleo, una acuarela o un dibujo al carboncillo, dejando a un lado los problemas para fotografiar objetos tridimensionales

como una escultura o un edificio. La imagen original tiene un tamaño concreto, unos colores condicionados por la materia utilizada (tierra, agua, metal, aceites, carbón...), una textura, una superficie en relieve, ya que no es plana realmente porque el trazo o la pincelada muestran cierta gestualidad sobre una superficie singular, sea tela, cartón, papel o metal. Con una estrategia postbenjaminiana se puede separar, aislar la cuestión de la carga cultural, de la historia ritual de esa imagen, del poder mágico de ese objeto, de su precio, de que sea de un Rembrandt o un Velázquez, simplemente podría considerarse una imagen anónima. Las reproducciones fotográficas obtenidas a través de los numerosos pasos arriba esquematizados, suelen consistir en diapositivas o copias fotográficas. Respecto a esos peculiares objetos no es obvio decir que introducen algo relevante respecto al objeto que reproducen. Esas fotografías tienen un tamaño que suele ser muy diferente del tamaño de la imagen original, en especial no siempre son más pequeñas o guardan una cierta proporción especificable como escala. La superficie de una fotografía es algo fabricado según un proceso industrial, como también lo son ya la tela o el papel para dibujo actuales; tal vez la reproducción fotográfica se adecúe mejor al carácter fabril de los nuevos materiales artísticos, pero no existe una identidad de superficies entre original y reproducción. La diferencia de las superficies es siempre relevante, pues oculta en la reproducción las texturas peculiares, los trazos manuales, las huellas de herramientas artesanales, los indicios del paso del tiempo. Sin llegar a lo que Benjamin piensa como miradas depositadas en un cuadro que nos miran en él, basta la comparación de la cualidad concreta de la superficie de la obra de arte con la de un papel fotográfico para rozar la cuestión de lo irreproducible fotográficamente. La superficie de las fotografías es casi perfectamente plana y lisa, o injustificadamente rugosa en relación al original, como la textura artificiosa de una mala reproducción. Pero lo que está bajo esa superficie no es menos inquietante para el supuesto de una reproductibilidad sin merma. La calidad de la reproducción fotográfica está condicionada por la calidad del objetivo utilizado respecto al detalle, contraste y reproducción del color, cuyo resultado dependerá también de la respuesta peculiar al color de la emulsión sensible (y del papel en el caso de copias fotográ-

ficas). No sólo puede existir una pérdida en la definición y el contraste, sea microcontraste o contraste general, también lo inverso puede modificar de modo significativo el original: el aumento de contraste puede otorgar una dureza que estrangula la delicadeza del original y una aparente definición reforzada puede enturbiar la suavidad evanescente del detalle. Transformación del tamaño, de la calidad de la imagen, del contraste, del color, de la textura, tales son las condiciones necesarias de la reproducción fotográfica.

Todas las operaciones productivas de la representación fotográfica, consciente o no conscientemente, son constitutivas para una reproducción. Sólo una recepción que sepa leerlas hace posible acceder a lo reproducible, precisamente porque ve lo que le falta, porque delimita lo irreproducible. Tal vez el nuevo analfabeto sea quien no sepa leer fotografías. La autolimitación conduce a la libertad, el instrumento conscientemente manejado abre la cosa. Si las posibilidades de repetición y seriación de las imágenes fotográficas exceden en perfección a las de cualquier modo de reproducción anterior, no es por la mera representación, como una imagen hiperrealista mostraría, sino porque las operaciones productivas no se borran totalmente, porque se distinguen nítidamente de las del original, porque lo reproductivo ha asumido la ley de su forma, sus materiales y técnicas, sometiéndose a la dura disciplina de algo no humano, mecánico. Es ahí donde la repetitibilidad de las operaciones deja abierto lo irrepetible. Basta comparar sistemáticamente, como ha hecho Ivins⁶ para el grabado, diferentes reproducciones fotográficas de un original artístico, tan difícilmente reproducible en una página como ésta, para que emerja la huella de lo que la reproducción no reproduce.

Las reproducciones fotográficas no se distinguen de las artesanales por la carencia de huellas, sino por el tipo de huellas. Los grabados prefotográficos contienen indicios del cuerpo humano, de la mano, de la fuerza corporal, late en ellas la carne, las fotográficas conservan las huellas digitales de los artefactos industriales que participan en su producción, aunque obedezcan a la disciplina de la fabricación en serie, que como se sabe establece un margen de error, pero no una clave para su ruina. Las diferencias son eviden-

6. *Ibidem*.

tes para cualquier ojo advertido, incluso cuando las reproducciones tienen el mismo tamaño y se ven en circunstancias equivalentes: cambios en los colores, en la definición, en el contraste, en la textura. La pérdida del aquí y ahora de la obra de arte por obra de la reproducción técnica de la que habla Benjamin es observable, no tiene un carácter inefable, es el otro lado de la aparición de un aquí y ahora vinculado a la desatención, lo que sólo se muestra a una percepción bien atenta, sistemática como la del fabricante, el detective o el investigador experimental. En el trabajo fotográfico que opera con técnicas vanguardistas, en el interior de una masa dispersa que acoge a la obra de arte (Benjamin), la dispersión atenta permite acceder al detalle que la vieja atención del grabado no percibía.

Fotografiar fotografías

La reproducción fotográfica de reproducciones fotográficas muestra plenamente los problemas derivados de superponer un proceso sobre otro, pero también la necesidad del microanálisis conceptual. El golpe de flash de la disciplina fotográfica sobre ella misma, al fotografiar la reproducción fotográfica, exige considerar a la vez el concepto de una obra reproductiva en la época de la reproducibilidad, en una radicalización del planteamiento benjaminiano que trata de no olvidar las críticas adornianas. Las reproducciones fotográficas de una copia fotográfica, de una imagen fotográfica obtenida de un negativo o positivo originalmente fotográfico, no alcanzan la calidad del original fotográfico. La reproducción fotográfica de una ampliación fotográfica pierde lo que es propio de una ampliación obtenida del negativo fotográfico, precisamente porque la pérdida del original haría imposible nuevas ampliaciones originales. Se puede reducir la pérdida de calidad en muy alto grado con una técnica reproductiva de gran precisión, pero es el conjunto material de operaciones, la mínima pérdida que hay en ellas, lo que imposibilita la identidad, no ya ontológica, simplemente fotográfica. Las imágenes analógicas, manuales y mecánicas, pierden su calidad, su aquí y ahora, en cada paso reproductivo, degradan progresivamente algo que no es reducible a mera información.

Las reproducciones enfrentadas al original, como las traducciones que presentan a su lado el texto original, sólo pueden otorgar confianza a quienes hacen coincidir libertad y fidelidad. Quienes se ven obligados en sus asuntos administrativos a confrontar fotocopias con originales, con la correspondiente firma bajo el sello institucional, y al mismo tiempo ni siquiera piensan en si una fotografía lo es de otra o del original, no necesitan reproducciones confrontadas, no se les ocurre compulsarlas. En su trabajo de oficina son más fieles a la verdad que en su aparente tiempo libre, y así éste sirve como esclavo al tiempo de trabajo. Las reproducciones son irreproducibles. Ocurre lo que Benjamin decía de la traducción y olvidaba de la reproducción: una traducción es intraducible. Pero como no se quiere saber, se siguen traduciendo traducciones, se reproducen sin descanso las reproducciones. La irreproducibilidad de las reproducciones no está en su dificultad, más bien está en la facilidad, en la superficialidad del contacto que mantienen con el procedimiento del original. Las mejores reproducciones, que suelen ser anónimas, como es justo esperar desde una percepción y una recepción que no sabe del esfuerzo intelectual que implican, condenan al reproductor al silencio, a la desaparición del fotógrafo tras la exigencia de fidelidad, que no puede cumplirse sin una sobreabundancia de libertad que conozca sus límites. El sentido cae de abismo en abismo y amenaza con desaparecer en el desfondamiento más alejado del arte, en una superficie invisible.

Las obras más favorables para la reproducción no son precisamente las que tienen menos valor, los pósters, los fotograbados, las copias fotográficas, las ilustraciones de libros y periódicos, sino precisamente las más elevadas. Cuanto mayor valor artístico tenga una obra tanto más reproducible será, tanto más se exigirá su reproducción. Cuanto más alejada esté una obra de lo fotográfico tanto más reproducible fotográficamente será, como aseguran las exigencias de autenticidad. Las dificultades reproductivas de la arquitectura y la escultura aseguran una reproducibilidad menos problemática que la de la pintura. La irreproducibilidad de la fotografía viene dada por la aparente facilidad, pero también por su carácter bajo, por el escaso valor que se le asigna. Nunca ha sido una falsificación la mejor reproducción fotográfica de un cuadro, ni

siquiera aquella en que la reproducción alcanza el mínimo detalle que un copista no consigue resolver. La reproductibilidad depende fundamentalmente del original y no sólo de la reproducción.

Una reproducción fotográfica de una fotografía es una falsificación, como una copia de un cuadro que no se presenta como copia, por ejemplo con otra firma. El mercado artístico distingue por su valor de cambio una copia original, es decir una fotografía obtenida de un negativo original, de una reproducción de una copia. Los vanos intentos de numerar las copias fotográficas, como si fuesen estampaciones de un grabado, o de destruir la matriz original para asegurar el precio de un número limitado de copias, no muestran sino la aparición de una nueva autenticidad que brota con la fotografía en el momento de la pérdida de la autenticidad de la obra de arte sometida al impacto de la reproductibilidad técnica que describe Benjamin. En museos, galerías o colecciones privadas, donde la fotografía ocupa su lugar, al mismo tiempo que modifica la topología, no hay lugar para las reproducciones, incluso aunque fueran fotográficamente de mayor calidad que una copia original degradada. Y sin embargo las reproducciones fotográficas, los fotograbados, ocupan su lugar en el cuadro, en el interior de la obra de arte vanguardista (Richter, Warhold, Rauschenberg...), al mismo tiempo que el museo que la cobija ha llegado a ser obra del arte nuevo, que no deja de reproducirse. La reproductibilidad se reproduce, en cuanto irreproducible, como una nueva autenticidad que desbarata la antigua y abre a lo inauténtico. El hiperrealismo parece devolver lo fotográfico a la pintura, pero se reproduce fotográficamente sin falsificación alguna. Sólo algunos fotógrafos han convertido en tema fotográfico la reproducción, al modo de *Las meninas* de Picasso. El problema viene cuando las reproducciones de las obras de arte se reproducen una y otra vez como si fueran transparentes. Las obras de arte, las mismas fotografías, se convierten en objetos invisibles bajo innumerables capas donde el detalle, los colores, la composición y todo lo que otorga fuerza a las obras empalidece. No es extraño que enmudezcan, como la Josefina de Kafka.

Escritura con luz

En las reproducciones no se trata de dar forma xilográfica, litográfica, pictórica, escultórica o arquitectónica a la fotografía, no se trata de un volver a producir el original imitando su procedimiento, que es irreproducible salvo como falsificación. De lo que se trata en una reproducción es de convertir lo arquitectónico, lo escultórico, lo pictórico, lo gráfico, en fotográfico. Y ello exige romper las trabas fotográficas, extender las fronteras de la fotografía, en una libertad que resulta de la fidelidad a lo intransmisible. Rescatar lo enigmático confinado en la imagen no fotográfica por medios fotográficos, tal es la tarea de la reproducción. La mejor reproducción es aquella que consigue convertir en fotografía algo de lo que alienta en un cuadro, en una escultura, en un edificio, la que no enturbia el original con el sentido, con la comunicación de lo representado en la imagen original. La mejor reproducción es la que no se pierde como representación.

La fidelidad de una reproducción respecto al original sitúa el detalle como elemento primordial, la reconstrucción del detalle en el medio reproductivo. La reproducción no debe preocuparse de lo representado por el original, incluso cuando la exigencia de fidelidad acabe haciendo imposible la comprensión del sentido de la imagen. Si a primera vista la fidelidad reproductiva está reñida con la libertad, tras comprender lo que hay de intransmisible, que sólo puede ser simbolizado, tras admitir lo irreproducible del original, fidelidad y libertad se compenetran. Si fuera cierto que las reproducciones tratan de comunicar lo representado por la obra original, la libertad sin trabas de un mal cámara de televisión, que despedaza los cuadros de una exposición o de un museo mediante el juego arbitrario de un zoom nervioso y de un corte temporal gratuito, es la que produciría las mejores reproducciones, precisamente porque sacrificaría el detalle al sentido, como hace la pobre ilustración de ínfima calidad que simplemente deja adivinar en una postal, en un libro, el cuadro que designa; mientras que las reproducciones que utilizan técnicas macrofotográficas o que reconstruyen los detalles del original mediante técnicas de iluminación o de contraste especializadas serían las peores, porque no comunican lo habitualmente comuni-

cado, porque se pierden en el detalle. La fidelidad de una reproducción amenaza con la incomprensibilidad, pero es la única garantía que tiene para hacer comprensible lo que reproduce, en cuanto sujeción a la ley de una forma peculiar de la fotografía, que apunta a algo más relevante que la comprensión. La reproducción fotográfica apunta al original fotografiado, no lo sustituye, no lo comunica, trata de conocerlo, lo investiga, lo presenta como reproducción.

Representar la representación

En la reproducción fotográfica no se trata de representar el mundo entorno, una tarea que asumirán otras formas de fotografía con la radicalidad de una producción de visibilidad que ha cambiado lo visible. La reproducción fotográfica se las ve con la tradición o con lo que apunta a ella, puesto que son las obras famosas las que son objeto principal de la reproductibilidad. La tarea de la reproducción, que se aplica a las obras del pasado como a las que adquieren importancia, hace concordar diversas artes, en la dirección de un lenguaje de las cosas, latente en la reproducción, que en última instancia permitiría alcanzar el lenguaje de la verdad. Sin embargo la verdad no aparece sino como negación de la falsedad, de una simple falsedad. La reproducción de las reproducciones, condenadas al infierno de la mera falsificación, muestra como deformado lo que también debería ser salvado y que la vieja tradición ha marginado, las obras anónimas, las imágenes insignificantes. Al concentrarse y limitarse al original, alejándose de una representación fotográfica que no tiene confines, la reproducción fotográfica muestra mejor la finalidad de la fotografía que otros usos fotográficos, puesto que accede a lo no fotográfico que ha constituido lo fotográfico. Y lo hace de una manera extremadamente radical cuando, saltando por encima de su falsedad, asume como originales las obras no famosas, sin otorgarles una autenticidad reproducida de lo prefotográfico, cuando reproduce la reproducción como tal reproducción, salvando lo efímero como lo garante de cualquier eternidad, mostrando plenamente lo irreproducible en la reproducción.

Los buenos reproductores no son necesariamente buenos fotógrafos, ni siquiera los buenos fotógrafos son capaces inmediatamente de hacer buenas reproducciones. La

tarea de un reproductor es distinta a la del fotógrafo que se pretende artista, ya que trasplanta un original a un ámbito elevado, más definitivo. Las reproducciones ensalzan lo reproducido, le otorgan una dignidad irónica, hacen sobrevivir a los originales. Sin aspirar siquiera a la permanencia de la fotografía artística, haciendo madurar en las artes la posibilidad de un lenguaje más alto, la reproducción fotográfica se convierte en un procedimiento efímero, caduco, sin autor, sin reproductibilidad, para interpretar lo que tiene de singular cada arte. Si no disponemos de un medio permanente, definitivo, para comprender la singularidad de las artes, al menos tenemos uno efímero, provisional, adaptado a la multiplicidad de las artes. No sólo la pintura se reproduce fotográficamente, hasta lo hace la música y la literatura, en cuanto imágenes diagramáticas.

En la reproducción se comprende lo oculto a las diversas artes, lo que alumbró la supervivencia de las obras y el renacer de las artes. Tomadas aisladamente son incompletas y sus significados no son independientes, ya que están en continua transformación. La afinidad de las diversas artes no implica semejanza, no supone una sustancialidad natural o creativa, no implica una metafísica artística que no alcanza el nivel de Leibniz, se funda en que ningún arte por separado, ni su totalidad, puede llegar a ser arte puro.

La reproducción experimenta la maduración de un arte siguiendo los dolores de alumbramiento en el propio medio, no es la ecuación inflexible entre dos artes muertas, los originales se modifican al mismo tiempo que las reproducciones. La fotografía evoluciona también, como las obras que reproduce. La imposibilidad de una copia perfecta no impide comprender la relación entre original y reproducción, más bien sería lo que otorga la posibilidad de copia. La reproducción otorga la afinidad entre las artes, les ofrece espacio adecuado para comprender su incompletud, el que no puedan abarcar la totalidad, ni la verdad. Y lo hace de una manera más intensa y categórica que en la semejanza superficial e indefinible de dos obras, cuando se reducen a sentido.

Las reproducciones ponen de relieve la relación íntima que guardan entre sí las artes, ni la revelan ni la crean, tan sólo la presentan, en la forma de expresarse, en la semejanza formal que aparece en la representación. Las reproducciones no prestan un servicio a las obras originales, sino

que deben su existencia a éstas, extraen su vida de la vida póstuma de las obras, de su fama. Uno se podría preguntar si no podría ocurrir que también las reproducciones otorgaran una pizca de vida a los originales mortificados. Si la vida natural es integrada en la historia, como la tarea filosófica decisiva, faltaría, en un momento posterior, incorporar la historia a la vida natural, encontrar su porción de vida. La vida de la reproducción brota de la supervivencia de las obras que reproduce, porque la reproductibilidad conviene a las obras famosas.

Así esas obras serían reproductibles aunque nadie las reprodujera, porque la reproducción es una forma y mostraría algo esencial en ellas. La reproducción tiene su ley en el original y no en el contemplador. No se hacen las reproducciones pensando en los espectadores. Las malas reproducciones son las que tratan de transmitir el original y acaban por transmitir algo inesencial inexactamente. Lo esencial de las obras es intangible y enigmático, por eso no se pueden hacer reproducciones pensando en los receptores que no tienen acceso a las obras originales. Las obras de arte no tienen en cuenta a sus receptores, no se hacen pensando en un público, aunque presupongan lo humano. Ninguna obra de arte sería está dedicada a su destinatario, a su atención. Las buenas reproducciones siguen esa ley, la del original que reproducen. Con ello se cumple que la multiplicidad técnica que hace accesible la obra de arte a las masas no es sometimiento a lo que los receptores demandan, sino más bien ampliación del pequeño círculo de entendidos.

Diagramas

La reproducción de imágenes no artísticas como diagramas, mapas, dibujos técnicos, muestra algo decisivo en la reproducción. Reproducibles sin pérdida de ningún aquí y ahora, ya que la construcción simbólica de los diagramas lo eludía, reproductibles como las letras, la reproducción de diagramas muestra cómo no se trata de poner a disposición del receptor un aquí y ahora, sino lo articulado en esas imágenes diagramáticas, no su atmósfera ni lo que representan. La tarea de la reproducción no es aquí la copia fiel de la imagen, sino la exacta transmisión de elementos gráficos relevantes, la pura información entendida como configura-

ción. La tipografía muestra los límites de la fotografía, un espacio que la entrega al grabado sin foto, lo que la empuja en la dirección de la reproducción digital, donde está el límite que la constituye. Sin embargo no deja de haber problemas, limitaciones, las propias de la imagen analógica, unas limitaciones que pueden llegar a anular la reproducción. Es importante que en imágenes con especial énfasis en el detalle no se estropee la imagen en las copias, el poder de resolución es relevante, como la corrección de las aberraciones ópticas. El tamaño puede no ser relevante, pero es necesario estipular la escala. La reproducción del tono se adapta al soporte final, a la gama tonal de la copia fotográfica, y no al original, para otorgar mayor legibilidad. El color todavía es algo difícil de tratar cuando sea el elemento decisivo para clasificar o identificar una cosa: no es posible fiarse del color de las fotografías respecto a los diagramas, si no es a costa de un menosprecio de los matices, excesivamente costoso, o por medio de una separación de tonalidades que las haga inconfundibles incluso en un cambio de saturación o en la aparición de dominantes. La reproducción de imágenes diagramáticas debe plegarse a la ley simbólica de su original hasta el punto de desvanecerse como reproducciones. La reproducción de diagramas apunta en la dirección de convertirse ella misma en diagrama, cuidando de no perder nada esencial, y así pierde totalmente el carácter de la reproducción de obras de arte.

Basta observar algunos clasificadores de plantas y animales para ver cómo, aun con el mismo dibujo de partida, los colores difieren en cada edición. El mejor clasificador no es sólo el mejor ordenado, ni la mejor reproducción la más cercana al original, lo decisivo está en conocer las transformaciones y remitirse a los objetos clasificados. La mejor reproducción no es la más fiel al diagrama o dibujo original, sino aquella que se somete mejor a las exigencias de su medio con el fin de transmitir lo propio del original, que en el caso de los diagramas es pura información, pero que en el caso de imágenes no diagramáticas no es simplemente información.

Las reproducciones fotográficas de imágenes diagramáticas no son simplemente diagramas. En un sentido distinto al que irónicamente podría hacerse valer al recordar que los diagramas en cuanto imágenes son algo más que mera información desvinculable de su aquí y ahora. La cuestión

no está en constatar que un manuscrito es algo más que un conjunto de letras, como se puede comprobar en un manuscrito matemático, de Leibniz o de Marx, en cuanto la caligrafía, la cualidad del papel, la tinta, las huellas del individuo que lo escribió, despliegan el aliento de otra época y de otra vida susceptible de ser interpretado. Mediante la reproducción fotográfica son accesibles en el diagrama como objeto concreto muchas cosas no pertinentes, además de la información decisiva. Excepto en el caso extremo en que la misma fotografía se convierte en diagrama, como en una cámara de Wilson o en una fotografía astronómica con un larguísimo tiempo de exposición, las reproducciones fotográficas de diagramas sólo se convierten en tales al leerlas con esa exigencia. Es una cuestión relevante para el estudiante de ciencias, de medicina: es difícil hacerse idea precisa o formular hipótesis a partir de reproducciones de fotografías en color de preparaciones microscópicas (tejidos animales o vegetales, piedras, metales...). Hay demasiadas cosas, además de la información relevante. La reproducción de un plano arquitectónico busca eliminar información por medio de un altísimo contraste, pero ya no lo hace cuando considera el plano como dibujo artístico. Las reproducciones de imágenes diagramáticas, indeludiblemente limitadas por la reproducción en color de un determinado procedimiento fotográfico, juegan con un margen de error excesivo que sólo es reductible a costa de una precisión artesanal, que constata la diferencia y da cuenta de lo relevante, una precisión prefotográfica y a la vez postfotográfica. Lo que ya es una norma con los instrumentos en la ciencia experimental, que tampoco tienen como fin hacer accesible al receptor lo que podría contemplar directamente en otro lugar o de otra manera, aún espera difundirse plenamente en el uso de la fotografía, pero necesita de un medio postfotográfico, de algo que establece una distancia donde se percibe la afinidad entre la reproducción fotográfica y las artes.

Ruina del original

La mejor reproducción de un cuadro no es otro cuadro, sino aquella que en otro medio cumple la ley del original y la hace valer, como la hace la reproducción de un diagrama. De manera paradójica: la mejor reproducción es la que hace

visible la diferencia con el original y la controla. La traducción más literal posible de un texto, la pura y simple copia, dejaría de ser traducción, falsificaría el original. No hay traducción ni reproducción perfectas, como no hay conocimiento que sea absolutamente verdadero. Y sin embargo también las copias de manuscritos suelen introducir modificaciones, errores, como las reproducciones de diagramas, en las que un error analógico, una mancha o una línea añadida, se pueden convertir azarosamente en parte del diagrama. La diferencia surge de la repetición, no de la nada, brota de la repetición simbólica; la verdad brota del error, de la equivocación, no siempre de la construcción. A la posibilidad de esa diferencia y de su verdad, que nunca será toda, remite el uso experto de instrumentos en las ciencias experimentales, consciente de su margen de error, según una precisión que menosprecia ingenuamente el que usa reproducciones fotográficas como si fueran espejos. La dificultad de una reproducción que apunta a la repetición no es percibida por quienes la presuponen como simple repetición, como le ocurrió a Derrida al tomar lo traducido por el buen traductor, nada menos que un texto sobre la traducción de un filósofo y traductor como Benjamin, como traducción perfecta. La pretendida perfección de la reproducción como repetición la anula. La buena reproducción no puede ser perfecta salvo en la estipulación de sus imperfecciones, como cualquier conocimiento que pretenda ser riguroso y no meramente mítico.

Pese a que las reproducciones fotográficas son fieles al original cuando se someten a una ley en la que manda el original y el procedimiento fotográfico, bien lejos de la ingenuidad repetitiva, lo que imposibilita una reproducción de la reproducción que quiera hacer justicia al original, se reproducen las reproducciones sin cesar, se reproducen reproducciones imaginadas. Pero casi nadie las mira. El problema es cómo miran esas reproducciones a los que las hacen, las tienen, las compran y venden.

Mientras los originales parecen haberse quedado parados en la historia, como quisieran los museos y las técnicas de conservación y restauración de las obras de arte frente al deterioro de los originales, las reproducciones se hunden en el olvido, envejecen repentinamente cuando una mejora técnica se introduce. La transitoriedad de la naturaleza, de la

que no dejan de hablar las grandes obras de arte, muy a pesar de la pretensión de permanencia de la cultura que las considera bienes o herencia, se muestra culturalmente en las diferentes reproducciones, en especial en la serie de reproducciones de una misma obra de arte. Al mismo tiempo que la historia de las técnicas de reproducción va dejando su huella en las reproducciones sucesivas, los cambios en la recepción de los originales y algo de los originales mismos se inscriben en esas reproducciones.

Una serie histórica de copias fotográficas de cuadros de Velázquez permite mostrar la historia de la tecnología fotográfica: astigmáticas, ortocromáticas, con poca resolución, en blanco y negro, en color de diversas épocas; las hay con bordes y centro con diferente nitidez, con mayor o menor contraste, etc. Los colores de las copias son claramente diferentes del original en virtud de las limitaciones técnicas: blanco y negro según los espectrogramas de cuña pertinentes y la sensibilidad espectral, las diferentes películas en color (técnica general, diferencia entre lotes diferentes, en el tratamiento...). En las reproducciones está la historia que al mismo tiempo corroe los originales que necesitan de restauración para eludirla, pero la historia está en las reproducciones en cuanto historia de sus propios medios y en cuanto muestran algo de los originales: las modificaciones que ningún ojo atento puede contemplar a lo largo de años sin una serie de copias.

En lo extremo se hace más clara esta peculiar constelación: existen situaciones, como en la *Última cena* de Leonardo o en otras obras en rápida descomposición o que se han dañado, donde las reproducciones son elemento indispensable para comprender un original que se presenta como ruina de sí mismo, sea porque está totalmente perdido o destruido, sea porque él mismo es una ruina de lo que se dice que fue o de lo que puede verse en las reproducciones de su etapa anterior. Podemos hacernos idea de la pátina neblinosa que cubría *Las meninas* antes de la restauración gracias a las reproducciones fotográficas. Es norma obligada en una restauración la documentación fotográfica que muestra el estado anterior de la obra restaurada y las etapas de la restauración. Ante la muerte o la ruina del original no es sorprendente que la reproducción del original inexistente adquiera como irreproducible el carácter de lo

original. No es impensable un símil con la traducción: una traducción que permite comprobar la ruina del original traducido, los trozos que faltan, lo perdido; el carácter intraducible de esa traducción asegura en este caso una originalidad derivada que estaría más allá de la misma traducción, pero que depende de ella misma. A la supervivencia póstuma de algunos originales en sus reproducciones ha de añadirse la supervivencia de las obras de la que habla Benjamin: la historia de *Mona Lisa* «abarca el tipo y número de copias que se han hecho de ella en los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve» (Benjamin); más aún: todas las interpretaciones y reproducciones de ella, que han proseguido en el siglo veinte. Por eso no sólo las reproducciones, la historia minuciosa de las reproducciones de un cuadro, otorgan el modo en que la obra acogía a sus espectadores, los conformaba, aumentando el radio de su influencia más allá de la presencia sensible, y configurando también lo estético, hasta el punto de desdibujarlo notablemente. También las reproducciones pueden otorgar nueva vida a las obras muertas o enfermas, remitiendo a lo que fueron. Mediante su mortificación, el sometimiento a la disciplina que impone la reproducción, se asegura un resto de vida en la que puede latir una promesa de cumplimiento, pero también lo que otorga sentido, como ha explicado Benjamin en sus tesis «Sobre el concepto de historia». El original puede haberse deteriorado mucho más que la copia, lo que habla de diferentes tiempos y vidas, lo que muestra que también la reproducción otorga vida que no es simplemente póstuma, una vida que vive más allá de la muerte del original, como si fuera una reproducción que adquiriera rasgos del original, como reproducción que otorga nueva vida.

Aventuras entre ruinas

Las mejores reproducciones son aquellas que conociendo sus limitaciones las aceptan y las llevan, mediante el conocimiento del medio reproductivo hasta donde aparece algo más que lo instrumental. Se basan en las ventajas cognitivas de lo fotográfico al llevar a una potenciación de lo visible que transforma de manera radical la percepción, gracias a la percepción artística en la que se une agudeza y reflexión. La macrofotografía, la fotografía infrarroja y ultra-

violeta, de luminiscencia y fluorescencia, la radiografía y numerosas otras técnicas otorgan algo del original que no se puede asegurar que estuviera a disposición ni del artista que lo hizo ni de los contempladores de la obra. Lo que Benjamin dice sobre cómo transforma la fotografía la consciencia óptica y la percepción, pasado estrictamente a la reproducción y a la fotografía de arquitectura, permite entender que una reproducción de las obras de arte que potencia al máximo los recursos fotográficos, con una consciencia no ajena a la del original, recoloca la recepción táctil o distraída en el ámbito de otro tipo de recepción que ya no es la vieja recepción contemplativa de la vieja obra de arte. Tal vez sería necesario hablar de una percepción distraída que se somete a disciplina, de un hacer intervenir lo que no se controla de un modo sistemático, de un asistematismo sistemático, de un proceder que trata de ir más allá del método ingenuo y de lo que éste prohíbe. La fotografía otorga el poder de una escritura para la visión, con las mismas exigencias cognoscitivas que la escritura para el pensamiento. La crítica de Adorno a Benjamin es necesario entenderla en esta dirección, pero también es una dirección en la que Adorno aparece criticado desde lo que en Benjamin no ha asimilado la obra de Adorno (la fotografía como clave en su pensamiento). El desarrollo mismo de la fotografía ha introducido una concentración extrema en la recepción dispersa que Benjamin pudo oponer a la del ritual en el que vivía el arte aurático. Pero al mismo tiempo ha brotado un aura que también Benjamin intuyó en las primeras fotografías.

Por medio de una objetualización casi extrema, la fotografía, como antes hizo la ciencia frente a la filosofía, permite vérselas con el objeto, de una manera que no consigue la entrega a la intención subjetiva o a la pura asociación, a la mera visión. Mucho menos la moderna invocación de un más allá de la vieja metafísica, que se queda en la vacía palabra «*Sein*». El giro copernicano al giro copernicano kantiano, en un giro retórico del que gustaron los filósofos de comienzos del siglo veinte, no supone una recuperación del viejo realismo, sino el camino adecuado hacia una objetividad que no está separada del sujeto, un giro que las ciencias modernas han dado al viejo realismo científico y que la fotografía ha establecido en sus usos científicos. Una reproducción fotográfica que no tiene miedo a utilizar todos los

medios que la tecnología ha puesto a su disposición para abrir los originales a una contemplación que ningún ojo humano podría sostener, transforma radicalmente el mundo del arte, la tradición entera, mostrando detalles escondidos, explorando lo aparentemente trivial, haciendo saltar el mundo carcelario que no sólo está en «nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas» (Benjamin), haciendo visibles otros mundos que vivían en las obras de arte: imágenes ocultas en el fondo, rectificaciones. En el inconsciente óptico de las obras de arte se abre mediante la técnica fotográfica la posibilidad de viajes de aventuras. En esa fotografía se cruzan las tres líneas de evolución que ha señalado Benjamin: apunta hacia una determinada forma de arte, anticipa efectos que la forma artística nueva conseguirá mucho mejor, muestra modificaciones sociales que trabajan en dirección a un cambio de recepción. Al margen de la investigación reproductiva de las obras de arte, cuyo efecto no se ha difundido de modo suficiente en las enseñanzas artísticas, la reproducción crítica de fotografías o de medios de difusión masiva permite hoy mostrar nuevos tipos de aventuras entre las ruinas de la cultura, de lo que parecieron simples vidrios de transparencia sin igual. Si la reproductibilidad técnica cambió algo sustancial del arte, como argumentó Benjamin, la reproductibilidad técnica de esa misma técnica fotográfica abre la posibilidad de otro cambio social. No sin la ayuda de la imagen digital y técnicas artesanales cuando asumen críticamente sus procedimientos gracias a una articulación de lo postfotográfico y lo prefotográfico.

Aura fotográfica

Las reproducciones fotográficas adquieren su aura no sólo como huellas de un viejo ritual, sino como huellas de un ritual moderno, el de la industria del arte, el de la industria de la reproducción y del turismo cultural. Sólo parecen quedar protegidas las obras que desaparecieron, como la pintura griega, aunque el precio sea la muerte y la parafernalia de la idealización. Los turistas compran reproducciones y hacen sus propias reproducciones, aunque los museos desean controlarlas para proteger la venta de las reproducciones de sus obras. En el ritual en el que las masas

acogen, manosean, desgastan, devoran, las obras de arte, sin por desgracia dejarse devorar por ellas mismas, todavía resuena un lamento que recoge esas fotografías o postales, aunque sea levemente.

Para comprender la constitución de ese aura ha sido necesaria su crisis. El aura en el fetichismo de la técnica, en el encantamiento de las imágenes, en la cultura industrializada, no la de las primeras fotografías hechas por una vanguardia social, se hace visible en el momento en que se tambalea por obra de un desarrollo equivalente al que supuso la invención de la fotografía respecto a la obra de arte tradicional. Lo propio de la reproducción en una época fotográfica no está sólo en una técnica que hace posible creer que se vuelve a producir esa imagen como si pudiera seriarse indefinidamente. Tal vez no sea demasiado insinuar que no es lo esencial para la tradición europea, para lo griego, la aparición de un tipo de filosofía que pretende volver a hacerla presente en su técnica textual, como reinención filosófica de la fotografía. No la fotografía como arte, ni siquiera el acercamiento del arte vanguardista a la fotografía, sino la conversión del arte tradicional en fotografía, eso es lo decisivo para el arte tradicional, para la tradición, para lo griego y lo renacentista. Pero de tal manera que los viejos términos, como nos ha recordado Kuhn comparando la física newtoniana y la aristotélica, como ha mostrado Borges en «Pierre Menard, autor del Quijote», apenas significan lo mismo. Una vez convertida la obra de arte tradicional en algo reproducible serialmente, una vez la tradición ha cambiado cualitativamente y sobrevive en otro espacio tiempo con existencia póstuma, es cuando se hace pertinente la cuestión de si sigue valiendo el viejo concepto de arte, la cultura tradicional. Pero de tal modo que hasta lo que se presenta como nuevo arte o como fotografía artística, no lo hace como «arte» o «artística» en el viejo sentido, pues plantean nuevos problemas que obligan a contemplar el viejo arte con una mirada renovada, los viejos problemas irresueltos que penetran incluso allí donde aparecen nuevos materiales. Ya no es seguro que la resolución de esos problemas o el cumplimiento de viejos deseos históricos pueda venir de lo nuevo, porque no es imposible que pueda traer la catástrofe que ni siquiera conserva el olvido, ya no del Ser, sino el peor de todos: el de los hombres.

Admitido ese paso que todavía Benjamin presentaba tímidamente como sugerencia, el cambio en el arte, el siguiente consiste en comprender cómo lo fotográfico, incluyendo en ello la obra de arte tradicional reproducida sin cesar, convertida casi en fotografía, cómo lo fotográfico se convierte también en algo equivalente al viejo arte. No se trata de la artización de la fotografía, que es tan vieja como la formación de las vanguardias artísticas, tan unidas a la fotografía, sino de la manifestación del aura de la fotografía analógica en el momento de su desmoronamiento.

Si el cine ha logrado efectos que anticiparon el dadaísmo, el cubismo y el futurismo, lo ha hecho gracias a unas masas que, lejos del recogimiento que exigía la obra de arte tradicional, acogieron en sí la obra de arte, la manosearon pidiéndole algo vital. Esas masas que aterrorizaron a Poe, a Baudelaire, a Engels, que Hegel o Nietzsche no se atrevieron a mirar de frente, tuvieron en el cine y la fotografía un medio de entrenamiento de su percepción. Cuando la fotografía ha modificado el entero ámbito de la percepción de la obra de arte, y con ello de la tradición que permitía oponerse a las perspectivas de la metrópoli moderna, por medio de reproducciones, la misma fotografía aparece como susceptible de reproducción en un medio que la deja técnicamente atrás: la imagen digital. En el momento de la desaparición del aura de la fotografía, que logra una imagen digital capaz de reproductibilidad ilimitada sin pérdida y de procesamiento automático que borra el detalle singular dejado por una máquina específica, emerge limpiamente lo que no fue perceptible para muchos de los intelectuales del siglo veinte. En el aura de la fotografía y del cine, en relación con las masas que para Benjamin están detrás de esa transformación artística, se pueden leer rituales, contenidos que prometían algo que no se ha cumplido todavía. Algo de ello aterrorizó a Baudelaire. Sin embargo el carácter tétrico, de autómatas, rígido, de los transeúntes de París y Londres, que ha proseguido en nuestro siglo, tiene todavía el carácter de lo acogedor. Es todavía la mirada de una paseante que enciende el amor de Baudelaire, aunque sea a última vista; es la mirada de una prostituta que habita la calle, como mercancía, pero también como ser humano; de una ingeniera que abre una calle de dirección única en el Berlín benjaminiano, combinando tecnología y amor al mismo

tiempo; son las Ramblas barcelonesas donde todavía puede uno encontrar despojos humanos al lado de especulación inmobiliaria. Las fotografías analógicas contienen en silencio aquellos ojos sin mirada. Si Benjamin no pudo imaginar algo peor que unos ojos sin mirada, en los que se hundió Baudelaire con el deleite de un artista sin aureola, nosotros estamos a punto de ver miradas sin ojo, digitalidad sin dedos, acaso un goce sin órgano.

El trabajo y el sexo por internet, desvinculados de huellas de la presencia de otro humano, reducido a mera grabación o respuesta automatizada; las multitudes gigantescas virtuales unidas por medios de incomunicación de masas o por internet, con sus imágenes digitales, sin presencia física o restos de algo inmediatamente humano; el dinero magnético reducido a pura información, sin la huella de las manos de quienes lo desearon; los mecanismos automáticos de corrección de las caídas de la bolsa, sin corros nerviosos; las nuevas guerras tecnificadas que eluden la presencia insoportable de cadáveres. Todo ello ilumina cierta aura de la fotografía del siglo veinte en el momento en que comienza a hundirse. Ya no parece que los cuadros, incluso como reproducciones penosas, devuelvan la mirada; ni que las fotos, aquellas analógicas llenas de huellas de sus contempladores o ingenuos productores, remitan a algo vivido; ya no abundan siquiera los ojos sin mirada que cautivaban a Baudelaire. Pronto será difícil perderse físicamente entre la muchedumbre como el hombre de la multitud de Poe, o entre las huellas de los procedimientos que nacieron con las masas. Y el viejo lamento conservador por el tiempo de los héroes y de los dioses por venir saldrá de una boca que habla al vacío. Las ventajas técnicas indudables de la fotografía digital y su procesamiento informático borran el aura de las viejas fotografías del siglo veinte. Ahí brota también el eco lejano del lamento de los viejos grabados que la fotografía analógica ocultó en su lejana victoria. Es en el momento en que ese aura fotográfica se tritura cuando se vuelve visible, al menos para una mirada atenta o para una praxis transformadora que quiera recoger los miembros dispersos de un cuerpo político. Ahora como en el diecinueve el progreso se muestra todavía como un huracán que amontona ruinas sobre ruinas ante el ángel de Klee.

Barcelona, septiembre 2003