

¿QUÉ ES ESO DEL AURA Y QUÉ TIENE QUE VER CON EL ARTE?

Juan Bosco Díaz-Urmeneta
Universidad de Sevilla

1. La relación entre *arte* y *aura* aún concita recelos y fervores. Los primeros brotan del temor a la aniquilación del arte o al menos, de la pérdida de aquella dimensión que desborda la experiencia ordinaria. Los segundos, del miedo a un arte que se satisfaga en la seducción o el falso consuelo. Las líneas que siguen no pretenden mediar en esta discusión. Sólo intentan presentar de modo claro diversos aspectos del concepto y ciertos interrogantes que suscita.

2. Imaginemos que estamos en uno de esos parajes difíciles de encontrar porque logran defender su soledad. Así, el hayedo de Irati, el faro de Trafalgar o los cabos de Gata o San Vicente. En esos lugares, junto a los grandes árboles o la extensión del mar, *percibimos* algo más: cuanto se nos ofrece a los ojos parece prolongarse en o remitir a un más allá que estamos tentados de llamar *cósmico*. El mar o los grandes y silenciosos árboles están ahí, los vemos y podemos tocarlos, pero pese a su proximidad, remiten a una lejanía que espontáneamente se hace presente. Algo que por cerca que esté remita a una lejanía semejante o la suscite es un objeto dotado de aura. O si lo prefieren, el aura es la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar¹.

Algo parecido puede ocurrir en el arte. La gran obra que está ahí, al alcance de los ojos, parece rodeada de una lejanía que se nos presenta con ella, una suerte de aureola (pequeña aura) que parece rodearla. En el paraje natural, el aura reenvía a la naturaleza como totalidad² o quizá como fuerza silenciosa que rechaza cualquier nombre: tal vez a un *origen*. ¿Cómo se da en el arte?

3. Un aspecto del aura que parece importante en el caso del arte es la *autenticidad de la obra*. Hace algunos años visitaba el Museo del Prado con unos amigos. Iban con una de sus hijas, una jovencita que acababa de descubrir su gusto y habilidad por la

fotografía. Incansable, tomaba imágenes de las diferentes esculturas repartidas en las salas. En cierto momento, tras leer una de las cartelas, preguntó extrañada si aquellas obras no eran originales. Al saber que eran copias de obras griegas hechas en la Roma antigua, dejó de hacer fotos. El hechizo de la obra, su *aura*, no dependía de su antigüedad ni de su atractivo formal, sino de la *autenticidad*

La autenticidad tiene ciertas implicaciones: supone en primer lugar la *unicidad* de la obra. La obra auténtica es irrepetible y en tal sentido remite, en primer lugar a un *origen* (como ocurría con el carácter cósmico de aquellos enclaves naturales) pero además hace presente al *autor* y evoca la vida y la cultura de *un pasado ausente*.

La autoría supone que en ese trozo de mármol estuvieron las manos de Buonarroti o sobre este lienzo las de Velázquez, y en ambos casos, por tanto, el talento creador del artista. A esto se añade el otro elemento, *la vida y las ideas de un pasado*: las Venus de Botticelli traen aquí la lejana osadía de los carnavales de la casi pagana Florencia de los Medici, y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, el descubrimiento de una cara oculta de la Ilustración, la barbarie.

La autenticidad de la obra es por consiguiente una suerte de matriz que lleva consigo la unicidad de la obra, la figura del autor y las inquietudes y afanes de una época o una cultura. Juntas, esas ideas sugieren algo más: la noción de *gran obra*, una creación que de algún modo es un jalón de nuestra historia. Esa es la *orla* que rodea a la obra, su *aura*.

4. Pero la anécdota de la joven fotógrafa en el Museo del Prado nos habla de un componente de la obra de arte contrario al de su autenticidad y más dinámico que ésta: su tendencia a la *difusión*. Si Roma quería contar con esculturas ideadas por los griegos, algo similar buscaba la chica al fotografiarlas. La obra de arte lleva consigo la exigencia de su *difusión*. Ese impulso alimenta la poética de la *obra oculta*: una pieza maravillosa y singular que se perdió o destruyó, y nunca por tanto podremos verla (aunque sí pensarla o imaginarla)³.

La difusión de las obras depende en cada época de la técnica disponible. La antigüedad sólo contó con el vaciado en yeso, la fundición y el acuñamiento, la Edad Media dispuso además de la xilografía y el Renacimiento añadió el grabado y la imprenta (generando la cultura de la estampa para beneficio de interesados y eruditos, y sobre todo de artistas que encontraron en ella un semillero de ideas). Las posibilidades se amplían en

el siglo XIX: litografía, fotografía y los sucesivos desarrollos del fotograbado abren inusitadas expectativas. Valéry, como recuerda el propio Benjamin, dice que en el futuro, las obras de arte llegarían a nuestra casa como entonces llegaban el agua o el gas⁴.

Si la obra de arte tiende a su difusión y a la vez a salvaguardar su autenticidad ¿hasta dónde llega tal oposición? ¿puede la difusión destruir la autenticidad? Puede hacerlo con la *copia*. Pero la copia puede revestir dos modalidades: la *suplantación*, siempre reprobable porque conlleva falsedad⁵, y la *réplica*. La réplica no es fraudulenta (no busca suplantar al original) y responde de dos modos a la exigencia de *difusión del arte*: primero, porque al ser una reflexión sobre la obra original, amplía y enriquece su alcance, como ocurre con toda recepción (así, las réplicas de Durero a grabados de Mantegna, las de Rubens a cuadros de Tiziano o los dibujos de Goya sobre piezas de Velázquez), y en segundo lugar, porque lleva la obra a quienes de otro modo no la conocerían: las laboriosas réplicas de Ramón Gaya dieron a conocer cuadros del Museo del Prado a pueblos perdidos y aldeas olvidadas, durante las Misiones Pedagógicas de la II República. El mismo sentido tuvo la estampa en sus diversas modalidades entre los siglos XVII y XIX, pero ¿qué pensar de reproducciones técnicas más sofisticadas, como la fotografía, la filmación, y sobre todo la imagen en alta definición incluida además en la red que confieren rango de profecía a las palabras de Valéry? La técnica cumple sin duda de un modo imposible de imaginar hace cien años con la exigencia de difusión de la obra de arte pero ¿vulnera su autenticidad?

No acaba con la autenticidad: la reproducción técnica no ofrece la escala ni los valores táctiles, endurece los efectos de luz, aplanan las obras y en ningún caso sustituye el contacto directo con ellas. Pese a lo dicho, la lente de la cámara fotográfica, la radiografía, el microscopio, el espectrógrafo o la imagen en alta definición permiten fragmentar el cuadro, inspeccionar sus detalles, identificar el recurso y espiar su elaboración. La reproducción técnica no rompe la autenticidad de la obra pero al sacar a la luz su proceso de producción, la separa del *misterio del origen* y permite verla como *producto del trabajo humano*.

5. Benjamin no formula la noción de aura por razones académicas o eruditas. El texto central, publicado en 1936⁶, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, precedido de varios borradores, lo impulsa un problema de la época. Los fascismos hacían un uso específico del arte: explotaban su poder de seducción e intentaban neutralizar su potencial crítico. Benjamin quería indagar cómo este

potencial crítico podía aumentar e incluso convertirse en impulso para una nueva sociedad desde las condiciones propias del capitalismo. Enfrenta pues dos cuestiones: la primera, la dimensión seductora del arte; la segunda, qué características podría tener un arte crítico en la época moderna.

5.1. La capacidad seductora del arte había sido analizada en el siglo XIX con cierta amplitud. El arte posee un componente emocional y otro intelectual, de pensamiento. El arte se reduce a seducción si se potencia el primer componente hasta bloquear el segundo. Una de sus modalidades es la que se limita a ofrecer al deseo una satisfacción que lo apacigua sin comprometerlo. Quizá sea esto lo que Schopenhauer llamó *lo lindo (Reizende)*⁷: figuras agradables, paisajes idealizados y personajes sensibles, todo grato pero vacío. En parecido sentido se dirigen las críticas a la sensualidad gratuita de ciertos desnudos académicos (*Friné ante el Areópago*, Jean-Léon Gérôme⁸) o a los excesos melodramáticos del folletín. La exacerbación de este aspecto emocional llega con los fascismos: así se dice en el epílogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Al hilo del elogio que hizo Marinetti de la intervención italiana en Etiopía, Benjamin concluye: la estetización de la política culmina en la guerra. Razona la afirmación como sigue: si una sociedad dispone de medios técnicos que no logra controlar (porque lo impide la propia estructura de esa sociedad) y esos recursos técnicos tampoco logran reordenar tal estructura, surgirán graves desajustes (incapacidad para generar empleo, restricción del consumo básico, etc.) y fácilmente surgirán propuestas excluyentes o agresivas que pueden legitimarse exacerbando el componente emocional del arte.

Pero la observación de Benjamin va más lejos. El del fascismo sería el caso extremo de una instrumentalización del arte ya presente en la sociedad moderna (esto es, burguesa o capitalista). En *El libro de los pasajes* abundan las notas sobre el desajuste entre arquitecturas de elevada tecnología (la asociación de hierro y cristal en pasajes, estaciones o invernaderos) y recursos ornamentales (e incluso formas) que vuelven, insistentes, la mirada al pasado neoclásico⁹, como si las nuevas obras precisaran incorporarse a una supuesta corriente marcada por las grandes creaciones históricas. Análoga “sed de pasado” detecta Benjamin en el culto que el siglo XIX prestó al museo¹⁰, al acumular obras desarraigándolas de su medio cultural, y también en la música de Stravinsky o en el *Orfeo* de Cocteau¹¹, que resucitan gratuitamente la antigüedad. Por hacer justamente lo contrario admira a Daumier: en sus notas, transcribe el elogio que del gran dibujante hizo Baudelaire porque “se abatió brutalmente sobre la antigüedad... y escupió sobre ella”, otorgando a los dioses “una fealdad bufonesca”¹².

Los casos podrían multiplicarse y a ellos cabría añadir los *revivals* clásicos de Albert Speer. ¿Qué hay en el fondo de ese modo de concebir el arte? De un lado, una suerte de perversa dialéctica: la nueva sociedad, pese a su dureza, se legitima al presentarse como heredera de las creaciones de la antigüedad, mientras que estas creaciones aparecen como valores desnudos (es decir, aislados de su medio cultural) y próximos por ello a la mercancía. Así, el arte supliría el déficit de legitimación que sufre la nueva sociedad. Por otra parte, tal regreso al pasado promueve en el espectador una actitud pasiva: seducido por la autoridad de las antiguas formas, apenas advierte qué actividad hizo posibles las nuevas: la técnica industrial. El carácter seductor del arte permea pues la cultura moderna: al resucitar la dignidad del gran arte del pasado, reafirma la sociedad presente y a la vez, fomenta una actitud contemplativa en perjuicio de la mirada crítica.

5.2. Pasemos a la segunda cuestión: qué características tendría un arte crítico en la época moderna. Benjamin piensa que sería un arte acorde con la sociedad igualitaria y democrática, cuyas obras fueran cercanas al espectador. Más aún: tendrían que ser obras que exigieran por sí mismas esa cercanía. Así lo harían si tales obras, además de admiración, despertaran la mirada libre que puede reconocer en ellas las tensiones de la vida moderna.

En general, muchos aspectos del arte moderno requieren la actividad del receptor. Así se advierte al anteponer la novela (diálogo cómplice entre lector y escritor) al recitado de fábulas o cuentos, el rincón perdido de la ciudad a los entornos históricos o monumentales, y los nuevos tipos sociales al costumbrismo pintoresco. Benjamin va a llegar más lejos: se pregunta si un arte relacionado estrechamente con la técnica, como el cine y la fotografía, podrá penetrar la vida moderna con mayor profundidad y eficacia que la novela o la pintura de vanguardia.

Se apoya para ello en la teoría marxista: las novedades técnicas suelen anticipar una nueva estructura social y tienen por tanto un valor crítico y utópico. Detengámonos brevemente en su argumentación.

En toda sociedad hay una conexión entre las *fuerzas productivas* y las *relaciones de producción*. Las *fuerzas productivas* constituyen la capacidad de generar bienes mediante el trabajo, los recursos naturales y la técnica derivada del conocimiento. Las *relaciones de producción* conforman la división social de este esfuerzo, en la que un grupo social posee los medios de producción y otro cuenta sólo con el trabajo, sea físico o intelectual. Las fuerzas productivas pueden cambiar: se descubren nuevas técnicas, formas más eficaces de emplear los recursos naturales, etc. Esos cambios exigen nuevas

relaciones de producción, una nueva división del trabajo: con la revolución industrial, el dominio de la nobleza terrateniente decae y el poder se desplaza, no sin tensiones, a un nuevo grupo social, la burguesía.

Benjamin piensa que los cambios en la técnica, aun sin ser radicales, anticipan otra sociedad. Quizá no generen novedades en la estructura social pero sí las producen en la cultura. Así, antes de consumarse la revolución industrial, las expectativas surgidas de la técnica debilitaron la autoridad de los maestros artesanos, mientras las academias de ciencias, potenciando iniciativas como la *Encyclopedie Française*, fomentaron el conocimiento libre, un valor típicamente burgués que cobra carta de ciudadanía aun antes de las revoluciones liberales.

¿Por qué no ocurre algo parecido en la época moderna? ¿Por qué las novedades técnicas se neutralizan con el regreso a un arte del pasado? El marxista ortodoxo respondería con un *locus* clásico: “las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época”¹³. Pero Benjamin piensa que esa razón es demasiado simple y no explica los fenómenos ocurridos en el siglo XVIII que acabamos de reseñar¹⁴. La degradación del carácter utópico y crítico que cabía esperar de los logros técnicos no se debe tanto al “hecho de haber sido conscientemente pervertidos por la ideología de la clase dominante” cuanto a la peculiar condición de sus imágenes. Lo nuevo adquiere forma visual conectando sus elementos con los de una sociedad sin clases pero en ese modelado, el impulso del deseo es superior a la disponibilidad de formas que pueda poseer la conciencia. De ahí que tal elaboración pueda terminar colocando la dignidad de la nueva técnica a la sombra de las creaciones artísticas del pasado¹⁵, como vimos antes, con lo que el hallazgo pierde el potencial crítico que pudiera tener. Así ocurrió con la fotografía pictorialista o el *Cinéma d'Art* francés.

Pero la evolución del cine y la fotografía ¿puede abrir sendas distintas? La renovación técnica que introduce ¿puede potenciar una cultura que además de proponer nuevas formas exija nuevas actitudes en el espectador y abra perspectivas para comprender mejor la propia experiencia y compartirla?

6. Si se considera el arte -lo señalamos más arriba- como un producto de la actividad humana, tal producción se cumple en diversas sociedades y culturas de modos muy diferentes. Esto invita a separar a las obras de arte de un supuesto *continuum* de grandes creaciones y a examinar sus distintas modalidades de existencia. Benjamin traza una suerte de narrativa de esas modalidades, buscando en cada una la cercanía entre sociedad y arte, y la relación entre obra y espectador.

6.1. Según esa propuesta, el arte ha pasado por diversos modos de existencia. En sus inicios, el arte careció de ámbito de propio. Existía en estrecha dependencia del culto. Se empleaba en la construcción de la imagen del dios, en el desarrollo de las ceremonias y ritos, mediante la danza y la música, o en la narración poética de mitos, pero no tenía vida fuera de esos usos. Es una existencia *parasitaria*: como esas plantas o animales que sólo pueden vivir tomando la energía de otro ser vivo, el arte sólo existía incorporado al culto y nutriéndose de él.

Esto tiene dos consecuencias. La primera, que es un arte *sagrado*, por lo que exige muchas veces la reserva de la imagen (siempre accesible al sacerdote, públicamente sólo se muestra en días señalados) y nunca se libra del sometimiento al rito y al dogma. Dos características que hacen que el arte sea distante, alejado, y prohíba la mirada libre y la interpretación crítica del espectador.

La segunda consecuencia es la notoria *aura* de este arte: el halo de lo sagrado lo envuelve. El Cristo majestad o el Pantocrátor son la presencia de la divinidad en la tierra. No cabe imaginar mayor lejanía en un objeto aunque esté tan cerca que pueda tocarse¹⁶.

No es necesario insistir mucho sobre la pervivencia de este parasitismo del arte y de su *aura* sagrada: en la cultura andaluza al menos es difícil, si no imposible, discutir la calidad artística de ciertas imágenes sin que interfieran en el debate fervores, devociones y fetichismos. El aura sacra recluye en ella a la imagen, la absorbe, la separa de la experiencia diaria y paraliza la mirada libre.

6.2. Este modo de existencia del arte cambia en el Renacimiento. Benjamin cita las investigaciones de Grimme¹⁷ sobre *La Madonna Sixtina*. El cuadro se hizo para un rito, los funerales de un papa (probablemente Julio II aunque Benjamin habla de un papa Sixto) y simbolizaba que el alma del pontífice contaba con la protección de la Virgen, Santa Bárbara y San Sixto, patrón de la familia del fallecido, los Della Rovere. El cuadro debió presidir la capilla ardiente del papa y la vinculación a ese rito funerario impedía su posterior incorporación al culto. El sentido del cuadro se agotaba en su empleo ritual.

De haberse seguido estrictamente el protocolo, quizá *La Madonna Sixtina* hubiera quedado en el olvido. Pero algunos curiales romanos antepusieron el valor artístico a la exigencia ritual y enviaron el cuadro a un convento de Piacenza donde quedó

discretamente situado en un altar lateral del templo. Después lo adquirió el Gran Duque de Sajonia¹⁸. La moraleja de la historia es clara: el valor *belleza* supera a la *función* ritual hasta marginarla. El arte pasa del rito a la contemplación. Sale de su reclusión en el templo para inscribirse en la colección y el museo. Escapa de un aura, la cultural, para entrar en otra, la de la *bella forma*. Es el segundo modo de existencia del arte: ser *forma bella que se ofrece a la contemplación*.

Obsérvese que en los dos casos es definitorio el valor *autenticidad*. La imagen sagrada no puede ser suplantada, como tampoco la artística. Las dos remiten a un pasado lejano de tintes más o menos mitológicos. En esta segunda modalidad de existencia del arte, sólo cambia el valor de la autoría: la imagen sagrada, con frecuencia, surgía de un hallazgo prodigioso y esa leyenda era signo de su autenticidad. La bella imagen nace de un talento excepcional, el autor, enaltecido por la idea romántica del artista-genio.

En este nuevo emplazamiento, la obra de arte disminuye su alejamiento del receptor pero lo mantiene, no llega a perderlo. Benjamin lo señala en la actitud contemplativa que exige la obra de arte. En la colección, la galería o el museo, la obra pide una mirada distante y respetuosa. Podemos abundar algo más en esta idea subrayando cuanto el museo tiene de *mundo aparte*: el museo suspende las exigencias de la vida ordinaria, en la que no solemos tropezar con bellos cuerpos desnudos o espacios artificiosos. Pero esa libertad que permite el museo debe pagarse en moneda de sumisión: el artista es superior al espectador que ha de someterse a lo que aquél propone. La institución museo se encarga por demás de que así sea. El espectador es libre sólo para admirar la obra, de ahí la preeminencia de la actitud contemplativa como correlato de la existencia del arte como *bella forma*.

6.3. ¿Hay una recepción del arte que no sea contemplativa? Benjamin no se hace esta pregunta en abstracto sino al filo de experiencias concretas: hay quienes rechazan a Picasso pero sintonizan con Chaplin. Quizá no entiendan por qué Picasso distorsiona el espacio ni logran conectar esa quiebra con su experiencia de cada día, también quebrada. Rehúsan pues la pintura moderna y añoran la tradicional: son por ello, digamos, reaccionarios. Pero esas mismas personas, viendo un filme de Chaplin, comprenden los ritmos, disfrutan del alcance de los sucesivos *gags* y hallan fácilmente sentido en las secuencias más disparatadas. Con Chaplin esos espectadores son tan progresistas como reaccionarios con Picasso.

¿Por qué ocurre esto? Tal vez porque el cine antes que la contemplación pide la permanente sintonía con sus múltiples y variables ritmos. Hay un continuo toma y daca

entre el filme y el espectador: una sintonía en la que, además de ir descubriendo aspectos de las cosas, casi siempre silenciados en la vida ordinaria, surgen facetas de la experiencia individual de las que apenas éramos conscientes. El cine desmenuza la realidad: el montaje muestra la diversidad de espacios como no lo consigue la pintura y la heterogeneidad de tiempos como no lo alcanza a hacer el teatro.

Algo parecido ocurre con la fotografía. Atget para Benjamin es tan decisivo como Chaplin. Con el afán pictorialista, los fotógrafos se ejercitaron en enclaves urbanos de edificios históricos o monumentos consagrados, o en paisajes con variedades tonales que emulaban a Corot. Atget, que llegó tarde a la fotografía (empieza a cultivarla al saberse fracasado como actor), recogió callejones olvidados, mercadillos de ropas usadas, andenes de fábricas, patios de servicio, reflejos de la ciudad en escaparates y sobre todo, una larga serie de calles vacías. Mucho más tarde se averiguó que su intención era hacer un amplio archivo de enclaves de la ciudad que iban a desaparecer a causa de planes urbanísticos¹⁹, pero los surrealistas supieron ver la fuerza poética de sus fotos cuando el autor, ya anciano, intentaba sin demasiado éxito venderlas a la administración del Estado. Las fotos pictorialistas piden la actitud contemplativa pero las de Atget exigen, dice Benjamin, “la mirada del detective”, esto es, provocan preguntas: ¿qué se oculta detrás de este enclave? ¿qué experiencias evoca? ¿qué intereses laten en él?²⁰

En suma, cine y fotografía además de presentar nuevas imágenes, proponen y aun exigen un cambio de actitud en el espectador. Más que figuras para contemplar, ofrecen enigmas a la mirada libre de quien es sensible a las tensiones de la vida moderna. Por otra parte, se apartan de ciertos cánones de las grandes creaciones de la tradición artística: relativizan la autoría, al depender de dispositivos mecánicos (e industriales), y niegan la unicidad, dado que la obra puede reproducirse por procedimientos químicos. Esas pérdidas rompen la extraña dialéctica, antes señalada, que colocaba la gran obra en una disimulada vecindad de la mercancía.

7. El ensayo de Benjamin está fechado en 1936. Es la década de la primera edad dorada del cine: llegan los grandes filmes de Chaplin (*Luces de la ciudad*, 1931; *Tiempos modernos*, 1936), se conoce plenamente el cine soviético y empieza la producción industrial de Hollywood (*Lo que el viento se llevó*, 1938). En Francia, al cine literario de Abel Gance (*Napoléon*, 1927) se oponen desde perspectivas diversas, Jean Vigo (*L'Atalante*, 1934), Jean Renoir (*Bajos fondos*, 1934; *La gran ilusión*, 1937) o Marcel Carné (*El muelle de las brumas*, 1938), mientras desde Alemania llegaban las últimas

películas que Fritz Lang rodó en su país (*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931, y *El testamento del Dr. Mabuse*, 1933, prohibida por los nazis). El cine además cuenta, desde que Breton lo *descubriera*, con el favor y el fervor de los surrealistas (Buñuel: *Un perro andaluz*, 1929; *La edad de oro*, 1931, *Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933), quienes además hallan nuevas virtualidades de la fotografía: a la devoción por Atget, siguen las obras de Brassai, Éli Lotar (director de fotografía de *Las Hurdes*) y desde luego, Man Ray.

No pretendo decir que Benjamin conociera estas obras sino que cine y fotografía adquieren un nuevo valor social y cultural, y esto potenciaría su reflexión al ser un entusiasta de ambas formas de arte. Quizá esto impulsara su análisis de algunos aspectos técnicos del cine en los que veía un arte que se acercaba de modo radical a la sociedad.

¿Cuáles son esos aspectos? Destacan en primer lugar el *primer plano y la cámara lenta*: juntos ofrecen una visión de las cosas que escapa a la mirada y a la conciencia ordinarias. Descubren en la oficina, la fábrica o el barrio rasgos de una nueva poética. En segundo lugar, el *montaje*: la alternancia de planos y ritmos sugiere un modo de experimentar el tiempo que rompe su linealidad y logra conectar en un instante momentos diversos y distantes entre sí. Tercer aspecto, *la cámara como mecanismo*: en el teatro el actor o la actriz deben establecer una atmósfera sentimental para comunicar con el público; en el cine, la secuencia puede repetirse y el plano más adecuado intercalarse. La instantánea muestra al personaje de modo más cercano y auténtico que el retrato de la primera época de la fotografía en el que el largo tiempo de exposición obligaba al retratado a *posar*, generando algo muy parecido al aura²¹. De manera similar, la cámara cinematográfica puede recoger el gesto espontáneo y aun involuntario del actor o la actriz, incorporarlo al montaje y ofrecer una comunicación si no superior, en todo caso con raíces diferentes a la del teatro. Todos esos recursos técnicos, por último, tienen una característica, también nueva en el arte: son *trucos* conocidos de todos. No se esconden ni ocultan como ocurría en la pintura, ni son cosas de las que sólo entienden los expertos, sino que el espectador conoce el procedimiento y puede valorarlos sin ceder a la seducción. Puede incluso disfrutar de la ilusión siendo consciente del artificio. Esto no suele ocurrir en las artes tradicionales porque de ordinario ocultan el proceso de elaboración. Al cine, por el contrario, le gusta explicar su trabajo: recuérdese el filme *El hombre de la cámara* (1929) en el que Dziga Vertov muestra los procesos de filmación y montaje en estrecha relación con la ilusión fílmica.

En suma, el cine y la fotografía satisfacen la exigencia social de un arte más cercano (*ven* de modo más profundo, conectan situaciones de acuerdo a la tensa

heterogeneidad de la sociedad, prefieren la espontaneidad al engolamiento) y lo hacen sin ocultar el proceso de elaboración.

8. Gracias a estas posibilidades técnicas, cine y fotografía logran alcanzar niveles de la vida moderna de cierta profundidad: van más allá de los nexos de la experiencia establecida, los rompen e invitan a mirar a qué mecanismos obedecen y con qué variadas formas nos atrapan. Al capitalismo entusiasmado con la racionalización del trabajo que proponen los métodos de Taylor y Ford, Chaplin opone el célebre *almuerzo del obrero* de *Tiempos modernos*, sugiriendo que el sistema quiere convertir, cueste lo que cueste, toda la vida en *tiempo productivo*. A las imágenes de los lujosos comercios de la Rue Rivoli, Atget responde con las del *marché-aux-puces*, donde zapatos de segunda mano y chisteras deformes muestran la otra cara del *glamour*, la indiferencia de la mercancía. Es el efecto de una *nueva cercanía*: Benjamin compara al pintor con el mago y al fotógrafo y al cineasta con el cirujano. El mago mira al enfermo como una unidad e intenta restaurar su salud con la imposición de manos. El cirujano por el contrario separa en partes el cuerpo del enfermo e interviene en él operativamente. El pintor, como el mago, se aleja del objeto y lo construye con leves toques hasta producir una imagen global. El cineasta explora, busca, analiza, descompone y con esos trozos, construye imágenes donde tales fragmentos se reúnen bajo una nueva ley. Esa nueva cercanía no la impone el cine o la fotografía al espectador, sólo le solicitan su mirada libre y experimentada.

9. Benjamin relaciona estas formas de arte con ciertos cambios en la percepción propios de la época moderna. No es posible construir una *historia de la percepción* pero sí rastrear cómo las diversas épocas seleccionan ciertos aspectos de la percepción para llevarlos a la imagen e incluirlos en ella. Mientras las figuras sagradas, situadas en una naturaleza estilizada, pueblan la imaginería de la Edad Media, el Renacimiento enfatiza los rasgos humanos aun en dioses y santos, aunque mantiene una visión sublimada de la naturaleza²², siempre como fondo de la figura humana; hay que esperar hasta el siglo XVI para que el entorno natural, convertido en paisaje, adquiera la categoría de *género artístico*²³. Llama la atención que este ascenso del paisaje coincida con la modalidad de existencia del arte que hemos llamado contemplativa.

En la cultura moderna cambia esta relación. Benjamin no habla de ellas, pero las fotos que hizo Alvin Langdon Coburn en el Gran Cañón, fechadas en 1911, ofrecen tomas que la mirada no puede captar y lo mismo ocurre con los *Equivalentes* de Stieglitz: la

cámara colocada por Coburn verticalmente sobre las rocas hacia el vacío y dirigida por Stieglitz perpendicularmente a las nubes muestra una naturaleza que se desvela a la máquina pero no al ojo²⁴. Esto se hace más evidente en el cine, ya lo hemos dicho, con los primeros planos o la cámara lenta, mientras en la instantánea fotográfica, la cámara recoge aspectos que escapan a la conciencia.

Si somos capaces de aprehenderlos es porque esas imágenes movilizan nuestra experiencia corporal: se dirigen a una mirada que se sabe situada en un cuerpo que se relaciona de modos muy diversos con cuanto le rodea. La experiencia formada en escalas muy diversas (posibilitadas por la ciencia)²⁵ o en los variados desplazamientos por la ciudad, los diferentes ritmos de la vida urbana, los encuentros fortuitos, etc. se despliega en esas imágenes que concitan los rasgos de una sensibilidad que afecta al cuerpo en su conjunto y no sólo a la mirada. Quizá por eso Benjamin califica de táctil a la nueva percepción. Es una percepción que en vez de captar el edificio como totalidad, tiende a recorrerlo hasta hacer suyas sus diversas partes y lejos de satisfacerse mirándolo, lo explora y ordena, hasta familiarizarse con los variados entornos que ofrece²⁶.

La percepción así entendida más que acumular objetos se ejercita en relaciones. Es una percepción *performativa* que, más que ver el entorno, lo hace y más que contemplarlo, lo construye: el turista reúne vistas urbanas, mientras el habitante de la ciudad traza con sus itinerarios su propio mapa.

Posiblemente de esta percepción relacional y performativa surja el interés de Benjamin por el dadaísmo. Valora sus sesiones en el teatro o el cabaret porque en ellas el arte *se hace*, no se expone, hasta el punto de ser efímero, tanto que sólo posee valor de uso, renunciando al valor cambio, esto es, al del mercado. Pero le interesan también los fotomontajes, como los Hannah Höch o John Heartfield, que extreman la mirada del detective y emulan los contrastes del montaje cinematográfico, subrayando la importancia de las asociaciones imprevisibles.

Esta nueva percepción ha perdido el recogimiento que pedía la actitud contemplativa y posee una exigencia crítica que puede acabar señalando como carentes de rigor las imágenes o discursos que, por bellas o sugerentes que sean, evitan hablar de la experiencia cotidiana.

10. Las transformaciones de la percepción conectadas con los cambios en la experiencia modelan la actitud del público del cine que, según Benjamin, se caracteriza por el *placer de mirar* y por una peculiar *capacidad crítica*

El *placer de mirar* difiere del que caracteriza al visitante del museo. La del espectador del cine es una mirada sin recogimiento pero muy sensible a lo que pueda iluminar la vida. Veámoslo con un ejemplo: al final de la película *Vértigo*, el protagonista, que ha logrado seducir a la mujer con la que tropezó en la calle hasta hacerla adoptar el aspecto de la desaparecida Madeleine, abrocha alrededor de su cuello una cadena con un colgante. Lo ve reflejado en el espejo y de inmediato advierte el engaño del que ha sido víctima. El espectador no ve la secuencia en clave contemplativa, no le seduce la perfección formal de la fotografía ni el hermoso cuello de Kim Novak, sino el rigor de *una experiencia posible*. Esa es la base del *placer de la mirada del espectador cinematográfico*: no importa que la secuencia sea tan disparatada como la de la cadena de montaje que abre *Tiempos modernos* o tan poco creíble como la rebelión de Hal, la computadora de *2001, una Odisea del espacio*. Lo decisivo es que aluda a nuestra experiencia fragmentada o a las incertidumbres propias de nuestro modo de vida.

En cuanto a la *actitud crítica* a la que se refiere Benjamin no es ni la del realismo, que muestra las inconsecuencias de la vida o la sociedad, ni la que pretende mostrar la falsedad de algo que se tiene por cierto. No es ni testimonio ni demostración. La actitud crítica que atribuye Benjamin al espectador del cine es su sensibilidad para aceptar que *las conexiones y relaciones del filme son plausibles*. Sabemos qué sentido tiene el viaje de Chaplin entre los engranajes de la máquina de *Tiempos modernos* y por qué los cuatro protagonistas de *Grupo salvaje* toman la suicida decisión de vengarse. No son testimonios o réplicas de la realidad pero los nexos de la narración dicen algo de nuestro modo de vida o de nosotros mismos.

11. Si reducimos la noción de aura al texto central de Benjamin que estamos comentando, la teoría, aun considerándola sólo un esbozo (puesto que Benjamin no llegó a culminarla), quedaría incompleta. La idea de aura medita sobre la instrumentalización del arte por los regímenes políticos autoritarios, pero también sobre el alcance del arte moderno. Por eso es decisivo el ensayo *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, fechado en 1939²⁷, que, entre otras cosas, aborda dos influencias poéticas del momento y las relaciona con la de Baudelaire. Benjamin cree que esas dos poéticas, las de Valéry y Proust, intentan mantener el *aura*, mientras Baudelaire, aunque la persigue, la sabe imposible y rastrea un concepto de arte en otra dirección.

Para Valéry, el arte, aunque es ciertamente construcción²⁸, radica sobre todo en la bella forma. Pero la belleza es justamente aquello que en las cosas es indefinible, es pues algo inaccesible que sólo aparece como acontecimiento²⁹. El correlato lógico de esa idea es la

actitud contemplativa y sitúa al arte en el aura del culto a la belleza. Para Valéry esta belleza como hallazgo no se extiende a todo el arte: las obras decaen, no se vacían pero se congelan y quedan como reliquias de un pasado muerto³⁰. La prueba de que la obra está viva es justamente el *acontecimiento*: su capacidad para provocar el goce artístico y éste exige el distanciamiento propio de la contemplación. Valéry se esfuerza en una visión objetiva y a la vez pura del arte. No hace concesiones al emotivismo pero tampoco a la historia: cuidadosamente separa los valores culturales y sociales de los estrictamente artísticos. En consecuencia, el alcance de la obra de arte radica sólo en la forma, pero únicamente si su presencia sensible logra despertar el gozo del sentido o en otros términos, *si nos devuelve la mirada*³¹.

En Proust, el factor decisivo es que la obra despierte la memoria involuntaria, esto es, haga surgir un cúmulo de recuerdos que escapan a la memoria que controla y administra la vida consciente. Es también una actitud de contemplación pero dotada de la fuerza suficiente para movilizar rasgos internos (del espectador) y externos (de la obra) hasta que, unidos, germinen en memoria, en recuerdo involuntario³². Es una nueva aparición del aura que en este caso aparecería como “el conjunto de representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible”³³.

A esas posibilidades opone Benjamin el intento frustrado de Baudelaire de recuperar la belleza. En la ciudad moderna, las miradas de náyades y ninfas, que pudieran hacer soñar, se han vuelto fijas, congeladas³⁴; por otra parte, el deseo de recuperar los gozos del pasado es tan inviable que sólo desemboca en lágrimas³⁵.

Pero Baudelaire no vuelve la cara ante la dura vida en la ciudad moderna. Lo prueba uno de los grandes temas de Baudelaire, ese personaje, la multitud, que llena las calles de la ciudad. Desde los inicios de la modernidad, pensadores y escritores mostraron su desconcierto ante la variedad de los tipos urbanos, su anonimato y su indiferencia mutua. Benjamin recoge muchos textos³⁶ que reflejan esa inquietud y de su análisis concluye que en la multitud de la gran ciudad coexisten anonimato y agresividad, respetabilidad y barbarie, y esa fusión ahorma la conducta de los urbanitas sin distinción de clases. Hay en ese comportamiento cierto automatismo: el habitante de la ciudad, receloso ante la desconcertante diversidad del *otro*, se impone normas de conducta que cumple con exactitud mecánica porque cualquier incidente inesperado (una palabra mal entendida o un gesto brusco) puede llevar al borde de la agresividad.

Este comportamiento de autómatas no se da sólo en las calles: preside el trabajo asalariado (sólo interesa qué se produce por unidad de tiempo), el ocio (el local de

baile, como el trabajo, exige adiestramiento³⁷ y no ofrece sino reiteración³⁸), la prensa (noticias escuetas y contadas de modo uniforme a diferencia de la antigua narración oral) e incluso el juego de azar, en el que el deseo deja de ser impulso que modela la vida y se convierte en compulsión ciega que se repite ciegamente y sin cesar³⁹.

Tal automatismo es para Benjamin índice de la enajenación de la sociedad moderna: brota de la quiebra que sufre el individuo entre su querer y sentir, y unas tramas socialmente impuestas que modelan su vida pero que están lejos de ofrecerle un mundo que pueda llamar suyo. Benjamin cree hay un arte que quiere entrar en esos mundos quebrados individuales y recurre para ello a una lectura muy personal de la *neurosis traumática* en Freud⁴⁰.

El *trauma*, esto es, el dolor que produce por ejemplo una frustración, suele elaborarse: el organismo aprende a evitar el mal trago en el futuro buscando un camino que le permita alcanzar lo que desea, dando, digamos, un rodeo que evite el obstáculo. El *trauma* ayuda entonces a lograr una visión más certera de la realidad y más clara de los límites de uno mismo. Pero si las situaciones traumáticas se multiplican hasta el punto de ser el organismo incapaz de organizar el propio entorno (como ocurren situaciones extremas, como la guerra), puede surgir la *neurosis traumática*. En ella el organismo no emplea su energía en racionalizar la situación traumática sino sólo en generar un sistema de alarma para prevenir futuros golpes. La reflexión o el autoanálisis desaparecen en beneficio de la ansiedad. Eso explica, por ejemplo, que años después de acabada la I Guerra Mundial persistiera en muchas personas la angustia con una intensidad que les impedía dormir.

Benjamin cree que el automatismo del habitante de la ciudad moderna está estrechamente relacionado con esta actitud cerrada y defensiva frente a un medio que por ser impuesto, le resulta extraño y potencialmente agresivo. Por eso, el urbanita ve una amenaza en el otro sin nombre que camina a su lado y mantiene con él una actitud a la vez educada y temerosa, y vive el trabajo como actividad ajena en permanente tensión entre la necesidad de cumplir y el temor al despido. Es una vida cruzada por la reserva cuando no por el miedo y la amenaza del trauma exige la necesidad de prevenir el *shock*.

La poética de Baudelaire es radical porque afronta el *shock*. No se defiende del trauma ni intenta obviarlo (racionalizarlo); tampoco lo deja perder para recuperarlo más tarde a través de la memoria involuntaria. Intenta algo diferente: construir una poética justamente en la inseguridad y desconcierto típicos de la gran ciudad, en el encuentro inesperado, sea o no feliz, en la incertidumbre de las calles vacías, en la vida de los

marginados. La *experiencia de shock* será el prisma a través del cual Baudelaire ve la ciudad y la sociedad de su tiempo. Victor Hugo transfiguró la multitud de la ciudad moderna, viéndola como una fuerza de la naturaleza: la muchedumbre “es el océano rompiendo contra la línea de las rocas, y el pensador que allí medita sobre la eternidad de este espectáculo es su explorador”⁴¹. A tal preeminencia del autor corresponde la mirada atenta y dócil del lector. Mucho antes (y con menos calidad literaria) los llamados *fisiólogos* se ejercitaron en el retrato de tipos sociales, con análogo reparto de papeles entre autor y receptor⁴². Baudelaire no describe ni sublima la multitud: se mueve en su interior como en territorio ajeno⁴³ y procesa esa relación mediante el relámpago del *shock*, desplegándola en fragmentos que interesan más por lo que iluminan que por lo que contienen⁴⁴.

Surge así un arte que se sitúa en la misma quiebra que padece el individuo moderno para que desde ahí reconozca su experiencia sin refugiarse en el pasado ni rendirse a la resignación. Será un arte fragmentario, que prefiere lo significativo a lo panorámico, cultiva conexiones entre lo aparentemente heterogéneo, antepone el encuentro casual a la cita concertada y la visión lateral a la mirada que busca recrearse en lo espectacular o dominarlo.

No es necesario insistir demasiado para comprobar que estas notas son análogas a las del cine y la fotografía, están más cerca del desconcierto del fotomontaje que de la armonía del cuadro y se aproximan a las iniciativas dadaístas empeñadas en mostrar las inconsistencias de la sociedad moderna, evitando dulcificarlas con ayuda del arte.

12. No han faltado críticas a la noción de aura. Son lo suficientemente numerosas como para no poder entrar en todas ellas, pero algunas son especialmente significativas, como las que apunta en su *Teoría Estética*, Theodor W. Adorno, amigo y compañero en ideas e inquietudes de Benjamin.

Adorno comparte la importancia de la técnica y considera que sus avances constituyen un reto al que el arte debe responder, primero, porque de hecho modifica nuestra visión de las cosas, aun inconscientemente, y además, porque la consciencia más progresista genera experiencias igualmente avanzadas que incorporan novedades técnicas y cuentan con ellas⁴⁵. Considera sin embargo que Benjamin en su reflexión estableció una bipolaridad entre arte con y sin aura, sin trazar una dialéctica que los relacionara adecuadamente⁴⁶, por lo que se plantean interrogantes difíciles de responder. Uno de ellos lo plantean obras tecnológicamente avanzadas que sin embargo promueven una actitud cultural entre los espectadores (un buen ejemplo actual podría ser, a mi juicio,

Emergence de Bill Viola⁴⁷), sin que por ello pueda negárseles (al menos a esta obra) una dimensión crítica. En el extremo opuesto, hay obras que se apartan a la vez de la tecnología y la tradición artística (siguiendo, pongo por ejemplo, los pasos de Dubuffet), pero no logran impedir que ambas estén presentes en ellas aunque sea a modo de ausencia. Finalmente, siguiendo con ejemplos actuales, hay trabajos del reciente neopictorialismo, que aunque incluyen un alto empleo de la tecnología, carecen con frecuencia de carga crítica. Más allá de estos problemas, conviene retener la afirmación final de Adorno: sugiere que la relación del arte moderno con la tecnología y la que mantiene a la vez con la tradición artística se caracteriza sobre todo por el riesgo. En otras palabras: al ser el arte crítico y utópico, carece de caminos prefijados.

Un segundo problema señalado por Adorno⁴⁸ consiste en el temor a que la supresión del aura arrastre consigo el componente expresivo del arte. En un inciso, casi de paso, Adorno apunta que la supresión del aura fue en Benjamin una “negación nostálgica”⁴⁹ porque sin duda la pérdida del aura purifica el arte pero toda purificación encierra un sacrificio. El recelo de Adorno radica en que tal sacrificio sea excesivo porque pueda amenazar a la expresión. Reconoce, en ese mismo pasaje, que la expresión encierra fácilmente dosis de seducción porque en ella hay siempre cierto “calor animal”⁵⁰, pero la renuncia a la expresión encierra el rechazo del comportamiento mimético que Adorno considera decisivo en el arte.

¿Qué es el comportamiento mimético? Aquél que se relaciona con su objeto sin separarse plenamente de él (como hace el concepto y de modo señalado la razón instrumental) y sin llegar a identificarse del todo con él, como suelen hacer el mito o la magia⁵¹. Al inicio de estas líneas hablamos del hayedo de Irati. Alguien puede recorrerlo clasificando las especies vegetales y midiendo las condiciones climáticas, o también, calculando su potencial turístico. Otros pueden hacerlo evocando las arcaicas divinidades del bosque o refugiándose en algún mito del origen. El comportamiento mimético sigue un camino distinto. Mantiene su vínculo con el objeto sin precipitar la imagen ni la palabra: la primera podría convertir esa relación en ídolo y la segunda (aun la poética), degradarla a mera apropiación del objeto. Llevar al lienzo o al poema esa relación incluye sin duda elementos expresivos y el miedo a traspasar la frontera que llevara a los excesos de la *religión del arte* no autoriza a apostar por la experiencia administrada.

Esta segunda objeción de Adorno tiene la misma raíz que la primera: el concepto de aura carece de una elaboración convincente que muestre la auténtica voluntad de Benjamin que no es la desestetización del arte sino su evolución⁵². Si alguna

consecuencia cabe sacar de lo dicho, sería la necesidad de tratar la idea de aura con la suficiente delicadeza para evitar, de un lado un arte tan austero que sólo convenza a convencidos e interese sólo a iniciados, y de otro cualquier exceso formal o sentimental que pueda degradar la verdad de la obra.

Una última objeción de Adorno relaciona el aura con el oficio del artista. Se ha insistido de muchas maneras en la muerte del autor. Pero de hecho se lo mantiene en vida en la medida en que su figura la potencia el propio mercado, mientras sigue siendo verdad que si el arte logra la generalidad que debe caracterizarlo, la figura del autor desaparece tras la obra que es la única que en realidad habla. Pero en la obra habla el oficio: sea en la selección y disposición de objetos fotografiados que componen la *Autobiografía* de Sol Lewitt (una larga serie de murales integrados por objetos cotidianos, de la ropa de cama a libros, discos y carteles o manifiestos) o en los dibujos realizados en iPad por David Hockney, la mirada descubre, como dice Adorno, “la mano que tiernamente y casi como una caricia, tocó ligeramente los contornos de la obra y articulándolos, suavizó al mismo tiempo sus formas”⁵³. Un elemento aurático sin duda, aunque no surge del mito del genio sino de la capacidad de la obra para despertar una experiencia alternativa.

¹ Benjamin W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 56.

² Simmel habló al respecto de *la paradoja del paisaje*: Simmel, G., “Philosophie du paysage” en *La tragédie de la culture*, trad., S. Cornille et Ph. Ivernel, Paris, Rivages, 2006, pp. 231-245.

³ El arte conceptual ha insistido en esta poética. Así, el *Vertical Earth Kilometer* de Walter de Maria: 167 varillas de bronce, cada una de seis metros, atornilladas entre sí, se enterraron verticalmente ante el Fridericianum Kunsthalle de Kassel. De la obra sólo se ve, a ras del suelo, en medio de un cuadrado de arenisca roja, el círculo final de la última varilla. Cabe citar un precedente, el *ready-made, À bruit secret* (M. Duchamp).

⁴ Benjamin W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 53

⁵ Y a veces inquietante porque puede mejorar el *original*. Sobre esto merece recordarse un filme de Orson Welles, *Fake*.

⁶ Benjamin W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 7-87, 2008, y 323-353..

⁷ López de Santa María prefiere traducirlo como *lo atractivo*. Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, ed. Pilar López de Santa María, § 40. <http://Rebeliones.4shared.com>. Consultado 11, 10, 14. Es tentador relacionarlo con las imágenes Biedermeier.

⁸ Óleo sobre lienzo, 80 x 128 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

⁹ Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, 75, 180

-
- ¹⁰ Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, 412-414.
- ¹¹ Benjamin W., *Obras*, libro II, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2009, 235-238.
- ¹² Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, 749.
- ¹³ Marx, K., Engels, F., *La ideología alemana*, trad. W. Roces, Montevideo/Barcelona, Pueblos unidos/Grijalbo, 1972, 50.
- ¹⁴ Tal conexión se suaviza en escritos posteriores de Marx: ver *Contribución a la crítica de la economía política* (Ed. M. Dobb, trad., J. Merino y J. Tejero Díez. Madrid, Alberto Corazón, 1970) en cuya introducción sugiere la relativa inmadurez de *La ideología alemana*.
- ¹⁵ Buck-Morss, S., *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. N. Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995, 137-9.
- ¹⁶ Recuérdese una costumbre significativa: los peregrinos a Santiago, tras cumplimentar el rito, solían ir hasta el cabo Finisterre. Iban pues del aura sacra a la cósmica, del lugar sagrado al *Finis Terrae*, a los confines del mundo.
- ¹⁷ Benjamin W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 61.
- ¹⁸ Óleo sobre lienzo, 265 x 196 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.
- ¹⁹ Krauss, R., *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, trad. C. Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 51-56.
- ²⁰ En otro momento escribe: “la fotografía hace de las calles, de las puertas y plazas de la ciudad ilustraciones de una novela por entregas; despoja a esa arquitectura centenaria de lo que sólo es su evidencia banal para dirigirla con intensidad al acontecimiento ahí representado” (“El Surrealismo”, *Obras*, libro II, vol. 1. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 307).
- ²¹ Benjamin, W., “Pequeña historia de la fotografía”, *Obras*, libro II, vol. 1. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 377-403.
- ²² De modo excepcional, Antonio de Pollaiuolo pone el valle del Arno como fondo de *El Rapto de Deyanira* (ca. 1470, 54,6 x 79,2 cm, Yale University Art Gallery) o *Apolo y Dafne* (ca. 1475. Óleo sobre tabla. 25,9 x 20 cm, National Gallery, Londres). Lleva al cuadro un paraje familiar.
- ²³ Maderuelo, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006; CAMPORESI, P., *Les belles contrées. Naissance du paysage italien*, trad. B. Pérol, Paris : Gallimard, 1995.
- ²⁴ Krauss, R., *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, trad. C. Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 133-143.
- ²⁵ Desde las grandes arquitecturas (obreros en la construcción del Empire State fotografiados por Lewis Hine) a los minúsculos brotes de plantas que recogieron las fotos de Karl Blossfeldt.
- ²⁶ La estación de ferrocarril o el gran almacén, espacios característicos del s. XIX, atraen al *flâneur* aunque sus coetáneos las desprecien. Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, 457.
- ²⁷ Benjamin W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 207-259.
- ²⁸ Benjamin, W., “Paul Valery”, *Obras*, libro II, vol. 1. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 403-408.
- ²⁹ Benjamin W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 244, nota XII.

-
- ³⁰ Adorno, Th. W., “Museo Valery-Proust”, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 192s.
- ³¹ Citado en Benjamin W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 253.4.
- ³² Adorno, Th. W., “Museo Valery-Proust”, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 194.
- ³³ Benjamin, W., “Sobre algunos temas de Baudelaire”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, ed. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, 161. *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 250.
- ³⁴ Benjamin, W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 255.
- ³⁵ Benjamin, W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 246s.
- ³⁶ Benjamin anota la descripción de la ciudad en *Un rostro en la multitud*, llamándola “La primera descripción clásica de la multitud hecha por Poe”. *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005, 448. Otras anotaciones en la misma dirección, en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, *Obras*, libro I/vol II, Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Abada, 2008, 124s.
- ³⁷ Los filmes de Chaplin son ilustrativos al respecto.
- ³⁸ Benjamin, W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 236
- ³⁹ Benjamin, W., *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 238.
- ⁴⁰ Ver Freud, S., “Más allá del principio del placer”, “Introducción al simposio sobre la neurosis de guerra”, “El ‘yo’ y el ‘ello’”. *Obras Completas*, vol. VII, trad. L. López Ballesteros, rev. J. Numhauser, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ⁴¹ Benjamin, W.: *Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 151s.
- ⁴² Benjamin, W.: *Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 121s.
- ⁴³ Benjamin, W.: *Parque Central*, *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 279.
- ⁴⁴ Benjamin, W., *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. *Obras*, libro I, vol. 2. Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, 217.
- ⁴⁵ Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemanns, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, 52.
- ⁴⁶ Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004. Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemanns, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, Parte II, epígrafe 13, Arte moderno y producción industrial.
- ⁴⁷ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/184037/bill-viola-emergence-american-2002/?dz=0.5000.0.4950.0.63> (consultado 01,01,2016)
- ⁴⁸ Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemanns, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, parte II, ep. 22 y parte III, ep. 4.
- ⁴⁹ Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemanns, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, 73.
- ⁵⁰ Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemanns, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, 71.

⁵¹ Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemans, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, parte III, ep. 4.

⁵² Conviene recordar la atención prestada por Benjamin a la mimesis, en un sentido análogo al de Adorno. Pero sus dos textos, *Doctrina de lo semejante* (febrero, 1933) y *Sobre la facultad mimética* (verano del mismo año) (*Obras*, lib. II, vol. 1, Ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons, Madrid, Abada, 2007, 208-16), nunca publicados, sólo esbozan el problema.

⁵³ Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004. Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemans, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, 297).