



**Aspectes de la pèrdua de l'aura de l'obra d'art en
Walter Benjamin**

TREBALL DE FINAL DE GRAU

GRAU EN FILOSOFIA

Mariana Jorba Calafell
Tutor: Jörg Rudolf Zimmer
Universitat de Girona, Facultat de Lletres
Juny de 2023

ÍNDEX

Resum	1
Introducció	2
Capítol I: Conceptes benjaminians	6
Aura	6
Reproductibilitat tècnica	11
Fotografia	15
Film	19
Capítol II: La pèrdua de l'aura en l'obra d'art	25
Capítol III: La nova naturalesa de l'obra d'art	29
Capítol IV: El canvi de percepció generat per la reproductibilitat	34
Capítol V: Altres consideracions	38
Conclusions	43
Referències bibliogràfiques	45
Annex	47

RESUM

Aquest treball repassa les consideracions i aportacions de Walter Benjamin pel que fa a la reproductibilitat tècnica i la relació d'aquesta amb l'obra d'art. Serveixen de guia i esquelet a aquest treball els assajos de *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936) i *Petita història de la fotografia* (1931) de l'autor alemany. S'argumenta, seguint les tesis de Benjamin, que la reproductibilitat tècnica és el causant principal de la pèrdua de l'aura en l'obra d'art. Així mateix, es plasmen els conceptes benjaminians d'aura, reproductibilitat tècnica, fotografia i cinema amb la intenció d'oferir-ne una anàlisi detallat per facilitar l'exploració que es dona en la segona part del treball de les relacions entre aquests conceptes. En aquesta segona part s'analitza com es dona aquesta pèrdua de l'aura, què la substitueix, si és que hi ha quelcom que la substitueixi, com es veu alterada la nostra percepció de l'obra quan aquesta és subjecte de la reproductibilitat tècnica i els matisos de caire polític i d'avís que Benjamin reparteix per aquestes dues obres.

Paraules clau: Aura | Reproductibilitat tècnica | Cinema | Fotografia | Obra d'art | Estetització de la política.

INTRODUCCIÓ

Vivim en un moment històric on tot va cada cop més ràpid, i aquest ritme ha anat *in crescendo* des de principis del segle passat fins, al que sembla, la seva culminació en el moment actual. Tot i que és una mica naïf suposar que encara no veurem més canvis i que aquests s'acceleraran més. En un moment on pràcticament tothom porta no només una càmera de fotografiar i de fer vídeos a la butxaca, sinó també les eines i la possibilitat d'enviar-les a l'altra punta del món en qüestió de segons, és important i fructífer preguntar-nos com ha evolucionat la nostra relació amb aquestes representacions visuals, des de les pintures fins al film, passant per la fotografia. Tots hem vist la cara de *La Gioconda* (1503) de Leonardo da Vinci, tot i que potser no haguem estat mai al Louvre: aquesta expansió de les imatges que era impensable fa una mica més d'un segle és la norma avui. Sent conscients de com ha canviat la nostra relació amb les obres d'art, no podem evitar preguntar-nos què vol dir i què comporta tot això. Què fa que veure *La Gioconda* en directe sigui diferent que veure exactament la mateixa imatge des del meu *smartphone*, i com això canvia la percepció de l'obra d'art?

L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica (1936) és sens dubte un dels textos cabdals de la filosofia estètica contemporània. En aquest assaig Walter Benjamin s'enfronta amb les problemàtiques que han anat apareixent amb les noves tecnologies visuals, com la fotografia o el film. La tesi general de Benjamin, davant aquest trencament respecte a l'experiència estètica clàssica és la necessitat d'entendre l'activitat artística com a acció política, i els perills que pot comportar no fer-ho. Amb la distància que ens proporcionen aquests vuitanta llargs anys des de la publicació de l'assaig, podem afirmar que es tracta d'un text clàssic del pensament del segle XX. Aquest estatus de *clàssic* el té respecte si mateix, perquè és un text molt representatiu del pensament de Benjamin tardà dels anys trenta, però també és clàssic amb relació al pensament estètic global. Presenta una superació de l'estètica kantiana i hegeliana "que va(n) concebre la realitat artística a partir de la idea de l'autonomia tant del subjecte de l'experiència estètica com de l'obra d'art mateix"¹, passant gairebé al seu contrari on l'art del subjecte autònom esdevé l'art pensat i creat per a masses. Aquesta idea s'explora amb més detall unes pàgines més endavant, però l'essència és que l'art fins aleshores havia estat sempre concebut per una exposició relativament petita, no gaires persones, però la reproductibilitat per naturalesa fa que arribi i vagi dirigida a les masses, trencant doncs, amb el que havia estat la concepció de l'estètica kantiana i hegeliana. Finalment, també és considerat un text de referència amb relació a la

¹ Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Pròleg a cura de Jörg Zimmer. Edicions de la ela geminada. (p. 9)

història del cinema i mitjans de comunicació. En un moment tan políticament mogut com va ser la primera meitat del segle XX a Europa, Benjamin és dels primers a teoritzar qüestions com el cinema de masses i les conseqüències que té si el portem a un camp polític. Tots sabem com es va esdevenir la història del segle passat, però aquest text té un component gairebé premonitori del que encara havia de passar, recordant que va ser publicat per primera vegada l'any 36.

Una altra de les conseqüències de l'ambient mogut en el qual Benjamin va redactar aquest assaig, i també el va publicar, és que existeixen diverses versions d'aquest escrit. Sabem de l'existència de tres versions en alemany i una en francès. La versió en francès és la que es va publicar l'any 1936 i mostra intervencions clares per part d'Adorno i Horkheimer, com l'eliminació del prefaci que situa el text en un marc polític molt clar. També té el títol alterat, en lloc de parlar de *reproductibilitat* apareix *reproduction mécanisée*, és a dir, reproducció mecànica. Les importàncies significatives d'aquest canvi les tractem a l'apartat dedicat a la reproductibilitat tècnica. Totes aquestes alteracions van quedar evidenciades quan l'any 1989 es va trobar a l'arxiu de Horkheimer el que podria ser la versió original del text. Per fer aquest treball em baso en la traducció que en fa Jaume Creus l'any 1983 i que trobem en l'edició d'Edicions 62², i que també trobem revisada en l'edició d'Edicions de La ela geminada³. Aquesta traducció és de l'any 83, per tant, és d'abans que sortís la versió retrobada, l'any 1989. Està basada en la versió que, fins abans que es descobrís la versió del 1989, es considerava el text canònic. Aquest va sortir als *Schriften* de Benjamin editats a cura d'Adorno i Gershom on ja apareix el prefaci que coneixem⁴.

Unes línies abans hem esmentat que aquest assaig de Benjamin representa una superació de l'estètica de Kant i Hegel. Ho és perquè fins aleshores el concepte d'art era d'una totalitat orgànica amb el subjecte amb una certa autonomia quan es tractava de la recepció d'aquesta obra d'art. Benjamin introdueix la idea que el significat de l'art està condicionat per la història de la seva recepció. Quan argumentem que és un assaig amb un missatge molt polític no és perquè transmeti unes certes idees polítiques a través del text, sinó que ens fa notar la importància i la facilitat dels "canvis de sentit produïts per les infinites possibilitats de contextualització de l'obra d'art a través de la seva reproductibilitat"⁵. Una altra de les consideracions a destacar que fa Benjamin és la del canvi de percepció,

² Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62.

³ Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Pròleg a cura de Jörg Zimmer. Edicions de la ela geminada.

⁴ Ibid. (p. 11)

⁵ Ibid. (p. 13)

comparant el moviment de les imatges en el cinema amb el moviment dels pensaments davant una obra d'art tradicional. Aquest canvi evidencia la dificultat d'una reflexió autònoma davant el film. Benjamin ens fa notar com davant la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art, els conceptes propis de l'estètica clàssica i la manera de relacionar-se amb l'obra que era pròpia d'aquesta queden obsolets. L'autonomia de l'obra i la possibilitat d'una actitud reflexiva i contemplativa davant l'obra són realitats que ja no existeixen davant l'obra que permet una reproductibilitat tècnica, com és el cas del film.

La teoria de les imatges clàssica actua sobre imatges estàtiques, però l'arribada del film i de les imatges en moviment requereixen un nou estudi i tractament. Aquest és justament el que proposa Benjamin, sent dels primers a considerar aquesta diferència i la importància d'actualitzar el tractament que se'n fa d'aquestes imatges no-estàtiques. Quan abans esmentava la capacitat gairebé profètica de Benjamin a l'hora d'intuir el pes i els canvis que causarien les imatges en moviment, és perquè en el moment en què ell elabora aquest escrit encara ens trobem en moments molt primerencs de la trajectòria de la imatge en moviment. La intenció de Benjamin de desxifrar i preveure la reproductibilitat tècnica de les imatges en el context capitalista acaba donant moltes pistes de com evolucionen i es desenvolupen els mitjans de comunicació i els mitjans de masses⁶. Aquesta evolució l'hem vista sobretot a la segona meitat del segle XX i segle XXI, donant-li a Benjamin la raó.

Benjamin és molt conscient de la possibilitat, i projecta correctament, que els films siguin usats com a eina propagandística i és per això que destaca tant la importància d'adoptar una figura gairebé escèptica davant d'aquests, sent que amb la naturalesa del film queda destronada l'experiència estètica contemplativa, que és la que ens permet jutjar amb una certa distància el contingut de l'obra. Argumenta que la politització de l'art, mitjançant aquests continguts audiovisuals dirigits a masses, no consisteix tant en la inclusió d'uns missatges polítics determinats sinó en la forma mateixa en què aquests es presenten permetent i recuperant la capacitat d'intervenció en la recepció de l'experiència estètica. Benjamin argumenta que ja no cal que les imatges estiguin lligades a una realitat perquè creen les seves pròpies realitats⁷. Aquesta afirmació fàcilment pot crear una forta sensació de vertigen.

⁶ Zimmer, J. (2019). *El efecto estético de las imágenes*. Dins de A. García Varas (Ed.), *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. (p. 109)

⁷ Ibid.

METODOLOGIA

L'estratègia per abordar aquest treball consisteix en una divisió dels temes i conceptes per apartats, que és important tractar separatament i amb l'atenció que mereixen, però dins de l'obra de Benjamin estan intensament interrelacionats entre si. En la primera part d'aquest treball mirarem d'explicar de manera detallada els diferents conceptes i termes que apareixen en aquest text per després relacionar-los i aprofundir-hi. És un assaig molt curtet on totes les seves parts i nocions hi apareixen barrejades, per tant, sovint ens cal parlar d'un concepte per poder explicar els altres. Un cop explicats els quatre termes més essencials per entendre aquesta obra, passem a la segona part del treball, que consisteix a oferir algunes consideracions de com s'interrelacionen aquests conceptes i els temes que desperten les tesis benjaminianes.

AGRAÏMENTS

El resultat d'aquest treball no és quelcom que es faci individualment ni a últim curs del grau, es va gestant durant tots els cursos que passem a la universitat i és per això que agraeixo a tots els professors que han format part dels meus anys de grau. La tasca dels companys i amics no és menys important: m'han donat suport i companyia constant, cosa que ha fet que l'experiència del grau fos molt més especial i enriquidora.

Trobo que la meua experiència fent aquest Treball de Final de Grau ha estat especialment dolça i agradable, i això ha estat sense dubte gràcies al meu tutor Jörg Zimmer, que ha sigut proper, atent i de molta ajuda.

CAPÍTOL I: CONCEPTES BENJAMINIANS

Perquè aquest treball resulti més entenedor, com s'explica a la metodologia, està dividit en dues parts, la primera servirà per aclarir alguns conceptes i la segona per explorar com s'interrelacionen i considerar alguns altres aspectes. En aquest apartat, doncs, es treballen els conceptes d'aura, reproductibilitat tècnica, fotografia i film. Aquests quatre conceptes apareixen constantment tant a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* i altres escrits de Benjamin, com a obres d'altres pensadors que fan esment a aquest assaig i s'hi refereixen. Resulta imprescindible entendre aquests quatre conceptes dins del marc de pensament benjaminia per poder seguir les argumentacions que fa a partir d'aquests.

AURA

Si algun dels conceptes benjaminians és cabdal i important en aquest treball és el d'*aura*. Alhora, potser és dels més difícils de definir i aclarir. Sempre és un bon començament anar a la definició del mot: en aquest cas aura es defineix com a vent suau, figuradament trobem *exhalar una aura de bondat*. També, i és interessant notar-ho, es diu que en parapsicologia és un halo que emet el cos humà i l'envolta. I si busquem l'arrel etimològica del terme veiem que aura prové del llatí *aura* que vol dir brisa, vent. El mot llatí, al seu torn, és adoptat del grec *aúra* que està relacionat amb el mot *áein* que vol dir bufar. Amb tot això ens fem una idea de la temàtica al voltant la qual gira aquest mot.

Aura és un concepte directament lligat a la mística, almenys en origen, de manera molt clara. Apareix primerament a *Petita història de la fotografia* (1931), de Benjamin, i es desenvolupa àmpliament en l'assaig que serveix d'objecte a aquest treball. Com bé sabem, Benjamin presenta una postura de materialisme històric, per tant, sobta el seu ús de termes com aquest. Una primera crítica que li presenta Bertolt Brecht és intentar abordar un concepte tan místic des d'una posició materialista. I ho enfoca com un concepte agafat en préstec de la mística amb ambicions il·lustrades⁸. Aquestes dures paraules no fan sinó assenyalar aquesta peculiaritat benjaminiana: cercar l'esclarament però potser de manera "equivocada", amb relació a un objecte també inapropiat (místic com l'aura). "*La contradicción performativa de una "definición de lo indefinible" sugiere que se trata más de la pregunta adecuada por el fenómeno "místico" que de una respuesta definida, limitada por una razón ideológica*"⁹. Fa palesa la complicació d'abordar una definició rígida d'aura. De fet, Fürnkäs argumenta que la pregunta benjaminiana per l'autenticitat i l'aura no s'ha d'entendre en sentit ontològic sinó més aviat dins el context teòric i històric de la

⁸ Fürnkäs, J. (2014). *Aura*. Dins de M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. (p. 87).

⁹ Ibid.

protohistòria i les ambigüitats semàntiques i pragmàtiques lligades al concepte¹⁰. Brecht, aquesta mena de mística i aura sense massa forma definida també ho descriu i ho relaciona una mica amb el concepte d'*spleen*¹¹.

Fürnkäs exposa que el concepte d'aura com a indeterminat, és ja resultat de múltiples determinacions¹², i això és el que el fa semblant, almenys formalment, al concepte de *veritat autèntica*, ja que és força intuïtiu que no es pot copsar amb definicions¹³. És a partir de Benjamin que el concepte d'aura aconseguix una importància filosòfica, tot i no ser una creació conceptual nova de Benjamin sinó una mena de préstec de la mística que serveix per il·lustrar allò que difícilment poden oferir les paraules. El tema de la problemàtica del llenguatge i la seva *insuficiència* no és una qüestió nova en Benjamin, en parla al tractat *Sobre el llenguatge en general i el llenguatge de l'ésser humà* (1916): “*el lenguaje [...] expresa algo performativo que el mismo o declara en absoluto, y que por ende no puede ser traducido en la forma lógica de una declaración*”¹⁴.

Dins el mateix Benjamin no és possible trobar l'explicació sencera ni la clarificació necessària del concepte d'aura¹⁵. Apareix no tant com a concepte filosòfic sinó com a “*nombre*” de acuerdo con el parámetro de la magia profana del lenguaje”¹⁶. És una mena de terme paraigua per la totalitat de la perceptibilitat del món i de la història. També és important notar que el terme aura apareix en Benjamin en diverses ocasions (en dona diversos usos i aplicacions dins de diverses de les seves obres, gairebé reforçant aquesta intuïció de terme comodí que serveix per expressar el que és difícilment expressable amb altres paraules), fins i tot abans de l'assaig que ens ocupa: hi ha registres on veiem aquest terme utilitzat en el qual havia de ser un assaig sobre drogues que al final no es va esdevenir mai, però tenim constància que ja hi feia servir aquest terme. De fet, amb relació al terme d'aura, Benjamin escriu i defensa el seu ús del concepte diferenciant-lo amb rebuig de l'ús que en feien els teòsofs i les interpretacions místiques.

El primer punt que defensa és que, contràriament al que s'havia argumentat prèviament de manera quasi col·lectiva, l'aura autèntica no només apareix en certs objectes religiosos o de

¹⁰ Ibid.

¹¹ Representa l'estat de melancolia o angoixa vital d'una persona. També hem de considerar l'*spleen* baudelarià, que pot tenir relació estreta amb la relació que en fa Brecht, ja que Benjamin rebia fortes influències de Baudelaire.

¹² Fürnkäs, J. (2014). *Aura*. Dins de M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. (p. 89).

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid. (p. 93)

¹⁵ Ibid. (p. 95)

¹⁶ Ibid. (p. 96)

culte amb valor transcendental, sinó que apareix en totes les coses. És cert que en aquest treball estem enfocats en l'aura estrictament relacionada amb l'obra d'art, però també és important contextualitzar aquest terme de la manera més àmplia possible. Benjamin exposa que el concepte d'aura va igual de lligat als objectes històrics, com són les obres d'art i objectes de culte, i també als objectes naturals. En segon lloc, que l'aura es modifica totalment en cada encontre que té l'objecte que posseeix aquesta aura. I, finalment, parla de l'aura autèntica com una mena de beina o un halo ornamental on es troben submergides les coses o l'essència d'aquestes¹⁷. De fet, defensa que una representació visual molt clara del concepte d'aura són els quadres tardans de van Gogh on apareix pintada l'aura de totes les coses. Queda clar el rebuig de Benjamin per l'ús comú que se li donava a aquesta paraula i Fűrnkäs argumenta que amb això potser es pot explicar com és que no apareix a cap escrit previ als anys trenta. Una observació notable és que en Benjamin tot ús del concepte d'aura va sempre lligat a una posteritat essencial: l'aura ve a ser com el record i l'objecte de quelcom que està en passat i en procés de desaparició.

La primera vegada que apareix el concepte d'aura amb les connotacions de pèrdua i en relació amb l'obra d'art i el tema de la reproductibilitat, que és la concepció que de fet ens ocupa en aquest treball, és a l'assaig que escriu Benjamin l'any 1931 titulat *Petita història de la fotografia*. En aquest assaig, anterior a *L'obra d'art...* (1936), ja trobem les preocupacions i els temes que ocuparan completament i en màxima expressió a *L'obra d'art*. De fet, Benjamin directament es pregunta què és pròpiament l'aura i respon que és “un singular encreuament d'espai i temps: l'aparició única d'una llunyania, per més propera que pugui ser”¹⁸. És important aquesta llunyania que hi apareix, perquè no parlem d'una llunyania en el sentit literal de distància. Es diu que és l'aparició única d'una llunyania per propera que sigui, per tant, l'entendem com una llunyania figurativa, que no en distància, sinó d'alguna altra manera, ens impedeix assolir-la i acostar-nos-hi del tot. Trobo necessari aclarir que la definició que es presenta a continuació, Benjamin l'ofereix amb relació a l'aura dels objectes naturals, de totes maneres podem afirmar que l'aura dels objectes històrics¹⁹ també té aquest component intrínsec de llunyania.

“Seguir amb la mirada, plàcidament, en un migdia d'estiu, una serralada a l'horitzó o bé una branca que projecta la seva ombra damunt l'observador, fins que l'instant o l'hora

¹⁷ Ibid. (p. 102)

¹⁸ Benjamin, W. (1983). *Petita història de la fotografia*. Dins *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 87)

¹⁹ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 39).

participin de la seva aparició - tot això significa respirar l'aura d'aquelles muntanyes, d'aquella branca."²⁰

Aquest fragment tan bonic ens apropa una mica més a la significació que li dona Benjamin al concepte d'aura. Recordant les temptatives que hem ofert unes línies més amunt, hem de reconèixer l'èxit que té Benjamin a l'hora d'usar aquest terme per definir aquesta sensació, aquesta mena de tel que està per sobre de totes les coses, que és molt difícil definir de cap altra manera. Tot i no poder oferir una definició concisa d'aquesta paraula, tots entenem en certa manera, alguna cosa similar d'aquests fragments.

Aquesta llunyania propera, trobo que adopta un significat més complet si continuem llegint unes frases més avall el fragment que segueix a *Petita història*. "La necessitat dels homes d'avui d'acostar les coses a si mateixos o, millor, a les masses, és tan intensa com la de superar allò que és irrepetible i únic, en qualsevol situació, mitjançant la seva reproducció"²¹. Aquí ja intuïm aquest intent d'apropament amb la reproducció (i reproductibilitat) com a contrari amb la possibilitat de mantenir intacta l'aura de les coses. L'apropament i l'existència d'aquesta aura se'ns presenten gairebé com a realitats antagoniques. De fet, la caracterització d'aura que fa Fürnkäs és del fet que és irrepetible una aparició, amb aquesta llunyania implícita dins del concepte que per molt propera que estigui és i continua essent inabastable. El fet irrepetible en el temps, concordant amb l'aparició, correspon a la inaccessibilitat a l'espai: Fürnkäs parla del fet que ambdós requereixen una qualitat diferencial que només pot ser expressada en termes negatius, i per això s'explica que Benjamin hagi de recórrer a imatges poètiques de la naturalesa, accessibles a la majoria, per poder explicar què pot significar l'aura per la il·lustració de la indiferència negativa²².

A part d'aquestes temptatives breus, Benjamin no ofereix cap més definició del concepte d'aura. Les investigacions que fa sobre el tema van directament enfocades a la desaparició de l'aura, i sobretot al context històric d'aquesta desaparició, que no només comporta aquesta decadència de l'aura sinó també indica les noves direccions que estan adoptant les avantguardes artístiques. L'obra d'art ha entrat en un estadi de reproductibilitat completament nou a causa de la reproducció massiva d'imatges i els nous mitjans tècnics (fotografia, el diari il·lustrat i el film)²³. Tot això és el que ha propulsat la pèrdua de l'aura en

²⁰ Benjamin, W. (1983). *Petita història de la fotografia*. Dins L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62 (p. 87).

²¹ Ibid.

²² Fürnkäs, J. (2014). *Aura*. Dins de M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. (p. 110).

²³ Ibid. (p. 115).

l'obra d'art. Per referir-se a l'autenticitat de l'obra d'art, si ens imaginem una pintura és fàcil entendre-ho, Benjamin introdueix la idea de *l'hic et nunc* (l'ara i aquí).

Es diu que *l'hic et nunc* de l'obra d'art és la seva existència única i irrepetible²⁴, que és justament el que manca en la reproducció d'una obra, fins i tot encara que sigui una reproducció altament perfeccionada. Davant de *La Gioconda* al Louvre estariem experimentant la seva autenticitat perquè seríem davant l'original, amb les qualitats de l'ara i aquí de les que parla Benjamin. Estem d'acord, doncs, que si veiem la mateixa imatge en un llibre d'història de l'art asseguts a la biblioteca de la Universitat de Girona, no estem davant l'original, no podem experimentar l'aura de l'obra perquè s'ha perdut en la impressió del llibre que llegim. És important notar, doncs, que l'autenticitat no és reproduïble. L'aura proporciona a l'obra l'autenticitat de l'original, però també l'autoritat de la seva certificació històrica. S'explica que l'acoblament de l'obra d'art en un context de tradició i conservació és degut a l'empresa religiosa i de culte, i, en conseqüència, del poc abast de la comunitat a aquestes obres, sempre inaccessible, mantenint ocult l'origen cultural d'aquestes²⁵. Benjamin relaciona aquesta manera auràtica d'existència de les obres amb la seva funció de ritual.

Recapitulant breument, potser la tesi més destacada de l'assaig *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* de Benjamin és la pèrdua de l'aura de l'art. Com hem esmentat, l'aura és el que feia notable la presència de la tradició, originalitat i autenticitat de l'obra d'art i, per tant, "la pèrdua de l'aura significa la destrucció del lloc de l'art en el context de la tradició"²⁶. La pèrdua de l'aura en l'obra d'art, té, com és raonable suposar, conseqüències notables. Una d'elles és la fi de l'estètica de la producció i el contingut, com ho exposa Fürnkäs, de la bella aparença també, i s'inicia una estètica moderna de la recepció i l'afecte²⁷. Es produeix un canvi de les maneres de concentració i contemplació individual de les obres a una percepció molt més col·lectiva, de masses. Una altra qüestió a la qual Benjamin posa èmfasi és que l'autenticitat de l'obra, com hem dit, permet situar-la en el seu context original, dotant-la d'una significació concreta, però "la reproductibilitat tècnica permet la contextualització i fragmentació de l'original²⁸" de manera que sigui molt més fàcil alterar-ne el significat i crear-ne de nous.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid. (p. 117).

²⁶ Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Pròleg a cura de Jörg Zimmer. Edicions de la ela geminada. (p. 13).

²⁷ Fürnkäs, J. (2014). *Aura*. Dins de M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. (p. 122)

²⁸ Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Pròleg a cura de Jörg Zimmer. Edicions de la ela geminada. (p 13).

REPRODUCTIBILITAT TÈCNICA

La reproductibilitat és un dels altres grans conceptes que apareixen a l'assaig *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, com bé el títol ja deixa entreveure. La definició de reproductibilitat ens diu que quelcom té la capacitat de ser reproduïble. L'assaig comença amb Benjamin afirmant que, de fet, l'art sempre ha estat reproduïble: "allò que uns homes han fet, sempre ho han pogut tornar a fer uns altres homes²⁹". Entra en detall de com aquesta pràctica sovint ha constituït els estudis i l'ensenyança de les diferents tècniques artístiques. Aquest és un fet que coneixem, per ensenyar a pintar sovint es recomana copiar les obres de grans artistes. Ara bé, la reproducció tècnica és quelcom diferent que ha anat apareixent al llarg de la història de manera intermitent. Un dels exemples que dona Benjamin és la xilografia, que permet que les arts gràfiques siguin reproduïbles tècnicament, i va passar molt de temps fins que amb la impremta, l'escriptura també ho fos.

Amb això, doncs, és importat que quedi clara la diferència entre reproducció i reproductibilitat tècnica. Per reproducció ens referim a reproduir quelcom, una obra que ja existeix, de manera manual, o artesanal per tal de crear-ne una còpia, però mantenint una certa distància i diferència. Un exemple d'això són els aprenents de pintors que es passen bona part de la seva educació copiant i imitant obres de grans artistes anteriors a ells, o per exemple, la creació d'un facsímil d'una escultura o d'un estri amb valor cultural. La reproductibilitat tècnica, en canvi, permet copiar de manera mecànica una obra tantes vegades com es vulgui, extirpant-li l'originalitat i autenticitat. Podem pensar-hi en termes de la impremta, que és un dels mitjans de reproductibilitat tècnica dels quals Benjamin parla poc. El manuscrit redactat a mà per l'escriptor té un valor diferent que el mateix text imprès i reproduït en grans quantitats de llibres. Aquest exemple, a més, ens serveix per il·lustrar més visualment la diferència entre reproductibilitat i reproducció: durant segles, la manera de preservar els llibres i fer-los arribar arreu, era mitjançant la còpia manual que en feien els monjos. Tot i que estem parlant d'una còpia estrictament, de manera intuïtiva també sabem que acull un valor superior que no la còpia impresa en sèrie. La reproductibilitat tècnica entra en joc amb la manera en què l'art es percep, d'aquesta manera alterant l'experiència estètica en si, en el cas de les obres d'art. La reproductibilitat tècnica és aquesta *segona tècnica* lligada a les estratègies experimentals que apareix com a esperançadora davant d'un art que ja no és bell i l'acompanya cap a una cultura de masses democràtica mitjançant

²⁹ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 33)

la destrucció de l'aura³⁰. Per això és tan sorprenent el canvi del títol de l'assaig del qual es parla a la introducció.

Bé, com sabem, la tesi principal del text *L'obra d'art* és que es perd l'aura de l'obra en la reproductibilitat tècnica. Tornant a l'exemple dels manuscrits, es perd l'autenticitat i allò que fa especial l'original quan el reproduïm moltes vegades de manera tècnica. A la lectura del text destaquen sobretot les conseqüències negatives o alarmants de la reproductibilitat tècnica, però és important també notar algunes conseqüències no tan negatives que Benjamin presenta, però que potser passen una mica més desapercebudes. Com comentàvem a l'apartat anterior, l'obra d'art històricament havia anat sempre lligada a un context religiós i de ritual, que la mantenia fora de l'abast de la major part de la comunitat. El que permet la reproductibilitat tècnica és acostar aquestes obres que solien, i encara ho són, ser inaccessibles per a moltes persones i permetre que aquestes les experimentin de manera més propera, encara que no sigui plenament perquè, com hem vist, els hi manca l'aura de l'autenticitat. Com argumenta Benjamin "la reproductibilitat tècnica emancipa l'obra d'art per primera vegada en la història del món de la seva existència parasitària dins l'esfera del ritual³¹", gairebé oferint una funció democratitzadora i accessible. La còpia en sèrie del que és susceptible a ser copiat esdevé una imitació barata (en el sentit estricte de la paraula) que, per tant, esdevé accessible a una comunitat més gran de persones. Aquells qui no tenen els mitjans per accedir a certs museus i veure certes obres, ara tenen la possibilitat de veure-les en llibres, diaris il·lustrats o postals, fins i tot. En el cas de les obres pictòriques, la majoria de la gent és força conscient de les diferències reals entre l'original i la còpia feta per reproducció mecànica, és per això que malgrat que tots sabem quin aspecte té *La Gioconda* (1503), continua essent de les atraccions turístiques més multitudinàries del món, perquè conjuntament reconeixem que l'experiència de veure *La Gioconda* autèntica i en directe acull un valor especial i intransferible a una còpia d'aquesta.

Tot i fer l'art molt més accessible, la reproductibilitat tècnica també facilita molt la manipulació i fragmentació d'aquest. Davant una pintura en un museu, veiem la totalitat de l'obra que tenim davant, i és cert que la podem analitzar a trossos, però cap cosa ens priva de veure-la sencera. Ara bé, si veiem una obra reproduïda en una imatge dins d'un llibre, res no ens assegura que el que estem veient, realment, és només una part del quadre original, una fracció. El que preocupa a Benjamin no és només la possibilitat d'aquesta fragmentació, és que es pugui fer en primer terme. Amb la reproductibilitat tècnica la

³⁰Fürnkäs, J. (2014). *Aura*. Dins de M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. (p. 124).

³¹ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 41).

fragmentació no és quelcom eventual, representa un canvi estructural en l'obra d'art. És justament per això, doncs, que l'obra d'art adquireix un estatus polític, perquè s'ha vist alterada totalment estructuralment. No cal que l'obra posseeixi algun fet polític per ser-ho, ho és ja quan està subjecte a la reproductibilitat tècnica. El significat que pot tenir una obra en la seva totalitat i el que pot tenir un fragment descontextualitzat d'aquesta és molt diferent. La reproductibilitat tècnica de les imatges permet separar-les del seu context inicial i col·locar-les en altres contextos³². Benjamin argumenta que la manera com s'organitza la percepció humana és històrica, és a dir, que entenem les imatges que tenim davant amb relació al que hem vist abans o sabem prèviament. L'exemple que proposa és molt il·lustrador: en el cinema, la comprensió de cada fotograma depèn del que apareixia en l'anterior, i és en la successió d'aquests on apareix la història³³. Aquest fet acaba sent equivalent a la constatació d'una activitat pròpia de les imatges, que és el que defensa la teoria de l'acció icònica³⁴.

Benjamin exposa com a mesura que es multiplica la reproducció, el que abans era un esdeveniment únic, es va transformant en una sèrie quantitativa d'esdeveniments³⁵. I força lligat amb aquesta consideració, parla de la idea de la *capacitat de mostració*. Argumenta com un bust que pot ser enviat arreu del món té una capacitat de mostració molt més elevada que no una estàtua gegant dins d'un temple que no es pot transportar fàcilment. Els nous mitjans de reproducció tècnica el que han fet és accelerar i ampliar la capacitat de mostració de l'art, que com hem comentat serveix en part de funció quasi democratitzadora. Que ara les masses tinguin accés a l'art modifica de manera important la relació d'aquestes amb l'art³⁶: la pintura havia de ser observada, com a molt, per unes poques persones, però l'accés de masses a aquesta al llarg del segle XIX provoca una crisi de la pintura, no només perquè apareix la fotografia, que és justament el que la fa accessible, sinó per la voluntat de l'obra d'art d'accedir a les masses³⁷.

Encara podríem fer una distinció entre tècniques artístiques que en la seva primera essència compten d'aquella aura i originalitat, però, que posteriorment han estat afectades per la reproductibilitat tècnica (com podria ser la pintura o la fotografia en els seus inicis) i

³² Zimmer, J. (2019). *El efecto estético de las imágenes*. Dins de A. García Varas (Ed.), *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. (p. 109).

³³ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 46).

³⁴ Zimmer, J. (2019). *El efecto estético de las imágenes*. Dins de A. García Varas (Ed.), *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. (p. 109).

³⁵ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 37).

³⁶ Ibid. (p. 58)

³⁷ Ibid. (p. 59)

altres tècniques que neixen per ser reproduïdes com a valor intrínsec. La més gran representació d'aquest últim cas és el cinema. En la pintura o la literatura, la reproductibilitat d'aquestes és una condició extrínseca de la seva difusió massiva. L'art en general, tot i néixer amb motius religiosos i ritualistes, estava ideat perquè fos vist per unes quantes persones, no masses senceres. És a partir del segle XX amb l'extensió de la fotografia i els diaris il·lustrats que aquestes obres d'art apareixen en l'imaginari col·lectiu. De fet, un episodi històric ara ja anecdòtic, però alhora molt significatiu per la qüestió que ens ocupa és el robatori de *La Gioconda* el 1911. Fins aleshores, aquesta obra de Leonardo acollia una certa fama entre els especialistes, però de cap manera era l'obra icònica que coneixem avui. Com va passar d'un costat a l'altre? De resultes del robatori que va patir, se'n va fer molt ressò que va captar l'interès del públic, perquè un esdeveniment així d'escandalós sempre ho fa. Però el que la va pujar a la categoria en la qual es troba ara és gairebé una casualitat. Al voltant de finals del segle XIX alguna fotografia ja s'havia introduït als diaris, però no va ser fins a principis del segle XX que aquestes van ocupar un lloc més permanent. El robatori de la famosa obra va coincidir amb l'extensió de les fotografies als diaris, cosa que va facilitar que moltíssimes imatges de *La Gioconda* comencessin a circular acompanyant la notícia del seu robatori. És així com tanta gent la va veure per primer cop. Un cop recuperada l'obra, anys després, va mantenir el ressò que havia acumulat i la gent no va parar d'anar a visitar-la³⁸. Aquesta anècdota il·lustra com la reproducció tècnica massiva va apropar una obra d'art més aviat menor, sobretot valorada per experts, a masses senceres fins a esdevenir, potser, l'obra d'art més icònica i famosa de tots els temps.

Una altra connexió entre l'art i la reproductibilitat que coneixem tots és l'obra d'Andy Warhol. Moltes de les seves obres, les més famoses, consisteixen a agafar una imatge com a unitat i la reproduceix constantment. Com sabem, la reproductibilitat i la reproducció han anat sempre lligades a l'art, d'una manera o altra, però el que fa Warhol és integrar aquesta reproductibilitat en l'obra mateixa de manera estètica. Warhol crea en un context de després de la Segona Guerra Mundial, tot i que força anys més tard que Benjamin, però compartint preocupacions pels canvis que estava patint l'art. En un moment on la comercialitat de l'art guanya tanta força i acontentar les masses mai havia estat tan rellevant, Warhol crea aquestes obres establint un pont entre la crítica, l'art i el capitalisme, estirant molt de la temàtica en sèrie i reivindicant objectes quotidians. El fet que anomeni el seu estudi *Factory* encara ressalta més aquestes connexions fortes però borroses³⁹.

³⁸ Leader, D. (2014). *El robo de la Mona Lisa: lo que el arte nos impide ver*. Madrid: Sexto Piso.

³⁹ Jiahang, Z. (2023). The Structure of Reproduction—Exploring Andy Warhol's Painting Style. *Frontiers in Art Research*, 5(2).

FOTOGRAFIA

Tot i que les consideracions més importants sobre les conseqüències de la reproductibilitat tècnica Benjamin les fa enfocades al cinema, també parla en detall de la fotografia perquè també constitueix un element important en aquesta qüestió. La fotografia va comportar alguns anys i esforços per part de diverses persones per arribar a establir-se com a tal. De fet, la va descobrir més d'una persona simultàniament, apuntant a un desenvolupament molt esperat⁴⁰. La fotografia va tenir alguns precedents que dirigien al seu inevitable descobriment, fos més tard o d'hora: la càmera fosca, el panorama, el diorama, etc. Quan finalment va ser accessible a prou persones que va tenir una importància cultural rellevant, va revolucionar la manera en la qual s'havien pensat les imatges fins aleshores. El 1892 a Berlín, quan va néixer Benjamin, la fotografia ja tenia un paper considerable i present en les famílies burgeses, com era la del pensador. El ritual de fotografiar els infants i criatures d'aquestes famílies en estudis plenament decorats era una experiència escampada, i Benjamin la fa servir d'exemple sovint a *Petita història de la fotografia* (1931). Quan Benjamin ja és adult, la fotografia comença a ser accessible amb color, però encara resulta inusual. Cal recordar el que potser és el retrat més famós de l'autor en color, fotografiat per Gisèle Freund (Fig. 1, a l'annex).

El naixement de la fotografia no va ser sense controvèrsies i debats. Es va despertar la pregunta sobre el valor artístic del producte que oferia la fotografia, sobretot en comparació a la pintura. La càmera podia retratar més de pressa i amb més precisió el que pintava la mà. Es qüestionava si la fotografia podia constituir un art, però sense apuntar a la pregunta més important: si el caràcter general de l'art no s'havia modificat amb l'aparició de la fotografia⁴¹, i, més enllà, la pregunta era si la fotografia podia ser art, no si l'art era fotografia⁴². Aquesta qüestió es va veure arrossegada cap a alguns tribunals de justícia⁴³, cosa que destaca el paper pràctic d'aquesta pregunta, més enllà de les cavil·lacions merament filosòfiques: la fotografia constituïa un problema real. De fet, un cas que es va deliberar als tribunals de París entre 1861 i 1862 girava al voltant de la queixa d'uns propietaris d'un estudi fotogràfic als seus competidors per haver copiat i venut uns retrats

⁴⁰ Benjamin, W. (1983). *Petita història de la fotografia*. Dins *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 75).

⁴¹ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 46).

⁴² Benjamin, W. (1983). *Petita història de la fotografia*. Dins *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 90).

⁴³ Puppe, H. W. (1979). *Walter Benjamin on photography*. *Colloquia Germanica*, 12(3), 273-291.

que pertanyien als primers⁴⁴. L'objectiu de la denúncia era que els retrats poguessin ser acollits per les lleis de drets d'autors del moment, que protegien bàsicament obres d'art en format de pintures. Va ser un debat gran entre aquells que estaven dins el món de la fotografia, però també va cridar l'atenció del sector artístic més clàssic. Finalment, el tribunal va donar la raó als demandants⁴⁵, apropant molt la fotografia al caràcter de l'art: és cert que la fotografia esdevenia a través d'una màquina, però la traça i sensibilitat del fotògraf són indefugibles, atorgant-li una certa exclusivitat al producte final. Com bé ens imaginem, aquest cas singular no va acabar amb el debat monumental que va començar la fotografia, i és que el 1862 un grup de vint-i-set artistes van signar una petició en contra de la resolució del judici, que protegia la fotografia com un art. Argumentaven que tot i la traça innegable que es veu involucrada en les obres fotogràfiques, no era ni de bon tros les habilitats requerides per crear obres d'art, sol·licitant que no es comparessin d'aquesta manera la fotografia i l'art.

Benjamin defensa que aquesta lluita que va tenir lloc durant el segle XIX entre la fotografia i l'art "sembla avui confusa i fora de lloc"⁴⁶, alhora que subratlla la importància i transcendència que tenia, argumentant que cap dels dos contendents n'era conscient. Amb això intenta mostrar que el capgirament que estava tenint lloc s'allunyava d'un simple desentès entre dues disciplines per acostar-se més a un trencament molt més general i significatiu de l'experiència estètica. Però això era impossible veure-ho encara al segle XIX. I, al seu torn, el segle XX va quedar enlluernat per l'aparició del cinema amb totes les complicacions teòriques i estètiques que comportava.

El que fa que la fotografia esdevingui revolucionària en el camp de l'estètica és que trenca el llaç que fins aleshores havia lligat l'art amb tot allò ritualista i religiós⁴⁷. Tot i que aquesta concepció estava perdent pes entre els interessats del moment, encara era força present que l'artista estava tocat, d'alguna manera per una mà divina que li permetia representar de manera manual (en contraposició a la manera mecànica) els homes i el món existent. Que apareixes i es comercialitzés una màquina que podia fer el mateix va despertar inevitables recels: el diari *Leipziger Stadtanzeiger* expressava que:

Voler fixar imatges efímeres no solament és una empresa impossible, com ho ha provat una profunda anàlisi alemanya, sinó que, a més a més, el sol desig de voler-ho fer és ja una ofensa a Déu. L'home està fet a imatge i semblança de Déu, i la imatge de Déu no

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Puppe, H. W. (1979). *Walter Benjamin on photography*. *Colloquia Germanica*, 12(3), 273-291.

⁴⁶ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 46).

⁴⁷ Puppe, H. W. (1979). *Walter Benjamin on photography*. *Colloquia Germanica*, 12(3), 273-291.

pot ser fixada per cap màquina humana. Com a molt, el que pot fer el diví artista, animat per una inspiració celestial, és gosar reproduir els trets humano-divins en l'instant de la màxima devoció, obeint l'alt mandat del seu geni, sense l'ajut de cap màquina.⁴⁸

El que es destaca en aquest petit fragment és el rebuig a la fotografia en tant que màquina que ocupa la funció de l'home tocat per la mà divina per representar el seu semblant que, al seu torn, és semblant de la imatge de Déu. Amb un aparell tan revolucionari com la càmera de fotografiar (que només era el preludi del què encara estava per arribar), no és sorprenent que despertés crítiques i sospites des de tots els àmbits imaginables: dels que estaven preocupats pel canvi que patiria l'art, als que patien pels artistes mateixos i els que patien per l'aprovació divina davant una màquina que s'atrevia a suplantar la seva feina.

La reproductibilitat de la fotografia és una condició intrínseca de la seva difusió massiva, tot i que aquesta no es dugui a terme, perquè d'una placa fotogràfica se'n poden fer tantes còpies com es vulgui i parlar de la còpia original o primera o té cap significat⁴⁹. De totes maneres, trobo interessant notar un aspecte: tot i que és cert que una placa fotogràfica pot ser font de tantes còpies com vulguem, la placa és única i amb els anys pot adquirir un valor més especial. De fet, com nota Benjamin, "una imatge medieval de la Verge, en el moment en què era pintada, encara no era autèntica; esdevenia autèntica en el transcurs dels segles successius (...)"⁵⁰, d'aquesta manera, no seria estrany, amb la perspectiva que ens ofereixen els anys que han passat, que ara nosaltres li donéssim un cert valor i una *autenticitat* a aquesta placa fotogràfica de principis de segle passat. Encara més, la primera càmera que ofería fotos instantànies, la Polaroid Land 95, data del 1948, i ara aquesta imatge impresa, estarem d'acord, que té una certa aura que valorem, tot i que en el seu moment fos un objecte mundà i sense importància d'autenticitat i d'aura. Aquest valor l'adquireix amb els anys i l'exclusivitat. Aquestes consideracions i avenços que Benjamin no va poder presenciar fan pensar en la velocitat amb la qual es mouen els desenvolupaments tecnològics. En la era digital actual estem vivint de primera mà el renaixement de la fotografia analògica i les instantànies com les Polaroid, fet que pot ser simptomàtic de la intuïció compartida que la fotografia digital d'alta qualitat tan accessible a través dels smartphones està minvant de manera exponencial el component que feia especial i emocionant la fotografia. De fet, la fotografia digital fa un pas de gegant endavant i elimina

⁴⁸ Benjamin, W. (1983). *Petita història de la fotografia*. Dins L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62 (p. 76).

⁴⁹ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 41).

⁵⁰ Ibid (p. 36)

la distinció entre el que és real i no. Les fotografies analògiques i instantànies retraten coses que existeixen en l'espai, però la fotografia digital pot crear fotografies mitjançant algoritmes de coses que no existeixen en cap espai físic ni real. En un moment marcat per l'accessibilitat de la intel·ligència artificial i el *Chat GPT*, aquesta és una preocupació que guanya importància. Aquests serveis poden crear fotografies falses sota ordres textuais, i cada vegada són més difícils de discernir de les fotografies reals. També estan apareixent nous mercats d'art, com els *NFT Art (Non fungible tokens)*, que no fan més que complicar la situació.

Benjamin distingeix entre el valor de culte i el valor expositiu d'una obra, i argumenta que en la fotografia, el valor expositiu fa recular el valor de culte. Es diu que és per això que els retrats són el centre d'interès de les primeres fotografies, perquè el culte al record dels familiars compleix a la perfecció amb, justament, el valor de culte. És quan es comencen a fotografiar paisatges i la fotografia s'allunya exclusivament dels retrats que el valor expositiu es posa per sobre del valor de culte, perquè s'allunya del lloc tradicional de l'art, que eren espais de culte i religiosos. De fet, nota Benjamin, les imatges o obres que estan al servei de culte és més important que existeixin que el fet que es vegin⁵¹, perquè compleixen amb funcions màgiques que no requereixen l'exposició pública. És per això, que moltes relíquies i obres religioses es mantenen amagades i fora de l'accés del públic durant la major part de l'any⁵². Les primeres fotografies, i durant molts anys ho van continuar sent, eren retrats. També és curiós destacar que en els primers retrats es mantenia una mena d'aura al voltant de la figura del retrat, a conseqüència de malformacions tecnològiques, però quan això es va solucionar, els fotògrafs van buscar de manera explícita mantenir aquesta mena de núvol de color difuminat perquè donava una imatge més significativa i apuntava a aquesta aura. De fet, la relació entre els retrats i la fotografia ha estat una de misteris: hi ha qui pensava que en fer un retrat d'una persona, la màquina es quedava amb l'esperit o l'essència d'aquesta. Així d'inimaginable havia de ser copsar que una màquina pogués plasmar el que hi havia a la realitat. La fotografia, a diferència d'aparells similars anteriors, produïa semblança, no només la il·lusió de semblança, la qual cosa despertava debats i discussions entre els usuaris de la fotografia. Qüestions com la semblança entre subjecte i retrat fotogràfic, si la fotografia transmetia l'essència de la persona o si la robava eren compartits entre la comunitat.

⁵¹ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 43).

⁵² Ibid.

En definitiva, la fotografia és un producte col·lectiu⁵³, on la màquina té un pes essencial però no sencer, ja que necessita que algú la dirigeixi, perquè és, al cap i a la fi, només una màquina. De la mateixa manera que els pinzells i la màquina d'escriure són eines per qui les utilitza. La fotografia no pot dir mentides perquè simplement no pot dir res⁵⁴: les problemàtiques i riscos ho són en tant que manipulació humana posterior.

FILM

Passem finalment a la màxima expressió de la reproductibilitat tècnica: el film. Sovint s'anomena al cinema el *setè art*, entrant a la mateixa categoria que les disciplines que tradicionalment hem considerat com a arts. El cinema, de la mateixa manera que les altres disciplines de les quals parlem, no surt del no-res com un bolet, apareix d'una progressió tecnològica i científica. De la litografia en surt el diari il·lustrat i el film sonor s'hi amaga en la fotografia⁵⁵. I en tant que progressió de la reproductibilitat tècnica, el film en sembla la manifestació més gran. La paraula *cinema* prové del grec *κίνημα*, que vol dir moviment, i *film* prové de l'anglès cinta cinematogràfica. Ja hem esmentat que el cinema no és tant un invent en si sinó la progressió natural del desig de captar imatges en moviment, venint de la fotografia i la cambra fosca. De totes maneres, els germans Lumière creen el cinematògraf, aparell que fa de càmera i projector alhora. El 28 de desembre del 1895 es fa la primera projecció amb públic d'alguns curtmetratges, entre ells el famós *L'arribada d'un tren a l'estació*. Així, el cinema representa la modernitat si l'entendem en termes de cultura de masses. Quan Benjamin escriu *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, el 1936, el cinema ja ocupa el paper d'eina d'entreteniment massiva a occident. La dècada dels anys trenta del segle passat s'estrena amb el cinema sonor, l'última peça del trencaclosques. A més, en aquell moment, la indústria del cinema ja era això, una indústria concentrada en estudis i productores cada cop més grans amb un control monopolístic del mercat.

Una de les coses que fa que el film sigui un monstre al costat de la pintura, però també la fotografia és que el film té la reproductibilitat tècnica com a valor intrínsec: "la reproductibilitat tècnica dels films es fonamenta de manera immediata en la tècnica de la seva producció. Aquesta no només permet de la manera més immediata la difusió massiva de les obres cinematogràfiques: ans la imposa directament"⁵⁶. El cinema és el primer art fet

⁵³ Puppe, H. W. (1979). *Walter Benjamin on photography*. *Colloquia Germanica*, 12(3), 273-291.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 34).

⁵⁶ *Ibid.* (p. 42).

a partir d'un efecte massiu, ja d'entrada la pel·lícula és feta per a les masses, en part, per com és de car fer-les. Seguidament, Benjamin argumenta que la imposa perquè "la producció d'un film és tan cara que un individu en condicions de posseir un quadre no està en condicions de posseir un film"⁵⁷. Això sabem ara que ja no és cert, tot i que també és interessant notar de manera molt breu, perquè queda fora de l'abast d'aquest treball, la tendència actual d'allunyar-se de la pràctica de comprar material audiovisual i musical i començar a llogar-lo, acostant-nos de nou a la cita anterior on Benjamin nota que els individus no solen posseir films.

L'arxiu digital que conté el film no té valor, el que té el valor és la reproducció dels fotogrames del film, per tant, com més es reproduïx i davant de més gent, més valor adquireix. Amb la fotografia encara havíem pogut defensar una certa aura en les fotografies primerenques i antigues, tot i que més com a relíquia i com a objecte del seu temps que com a fotografia en si, però en el film, l'aura s'ha perdut del tot. Un rotllo de pel·lícula antiga potser pot mantenir i capturar aquesta aura que li concedíem a la fotografia, però el problema és que aquest rotllo de pel·lícula no és l'obra cinematogràfica. El film en la seva essència ha de ser reproduït per existir, si no és una sèrie de fotogrames, però no és el film. Podem concedir que una obra de teatre representada o una representació orquestral existeixen durant el temps que estan sent representades, però per definició aquestes no atenen a les masses com sí que ho fa el cinema. Les representacions en directe escapen la majoria dels problemes de la reproductibilitat tècnica, és cert que tenen una durada determinada en el temps, per tant, el seu valor ve, en part, de la representació i de què el públic la vegi. Tanmateix, no estan subjectes al nivell de fragmentació que sí que és possible i intrínsec del cinema.

La possibilitat de la fragmentació del cinema afecta tots els àmbits d'aquest, també els actors i la seva relació amb la *performance*. Benjamin per explicar aquestes característiques del cinema sovint ho fa en comparació amb el teatre. En el teatre, diu, l'actor es presenta per ell mateix al públic i en primera persona, de manera molt directe i sense intermediaris, en canvi, en el cinema, l'actor es presenta a través d'un aparell, per tant, aquesta relació no és directa. Com que hi ha l'aparell com a intermediari, aquest no està obligat a respectar el treball de l'autor en la seva totalitat⁵⁸. No només hi ha un aparell d'intermediari, també hi ha tot l'equip de muntatge i producció, que creix al mateix ritme que el públic a qui va dirigit el film. En el film, la perspectiva de l'espectador coincideix amb la mirada de la càmera, i com que una càmera és molt més versàtil que una tarima de teatre, pot oferir una infinitat de

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid. (p. 48).

punts de vista diferents, identificant-los tots amb l'espectador. A més, tots els materials que són imprescindibles per la producció cinematogràfica, com la il·luminació, els equips de so, el conjunt d'ajudants, etc., són invisibles per a l'espectador. De fet, la càmera mateixa esdevé invisible també, facilitant la identificació de la mirada del públic amb la lent de la càmera. Laura Mulvey, també fa aportacions respecte al tema de la mirada oculta en el cinema, les seves aportacions són des d'una perspectiva de gènere que escapa el tema principal d'aquest treball, però les seves consideracions sobre la identificació de la mirada de l'espectador amb la mirada de la càmera són notables. Tot i que en primer terme no sembla que el cinema comporti una mena d'espai de mirada clandestina, ja que els films es fan per ser vistos i res d'aquest procés és secret o amagat, és palès considerar que el cinema convencional sol representar narracions en un "mundo herméticamente cerrado que se desenvuelve (...) indiferente a la presencia de la audiencia"⁵⁹. El film es desenvolupa amb els seus personatges ignorant tant la càmera com el públic, per tant, es recupera aquesta sensació de l'espectador d'observar aquells que no són conscients de ser observats. És així com es recupera la distància. Amb el teatre, en canvi, no es dona de la mateixa manera. El plaer de sentir-nos identificats amb el que passa a la pantalla és possible perquè, sovint, el que es representa en aquesta està fet a escala humana, tota la narració gira al voltant de l'antropomorfisme. Són personatges humans a qui els hi passa coses que ens passen a tots els humans, més o menys versemblants, però sempre mantenint aquest fil en comú. Es dona una identificació de l'ego i un reconeixement de similitud.

Una altra conseqüència de què hi hagi aquest aparell pel mig és que l'actor de cinema perd la possibilitat d'adequar la seva actuació al públic durant l'espectacle⁶⁰, ho ha de fer gairebé a cegues. Això fa que el públic prengui una decisió i valoració sense cap mena de contacte personal amb l'actor⁶¹, i d'aquesta manera s'identifica amb l'actor no directament, sinó a través d'identificar-se amb l'aparell i amb l'objectiu de fer un test també. En tots els sentits, l'experiència (per a tots els involucrats, tant públic com actors) en una sala de cinema és molt menys íntima que en una sala de teatre perquè en el film, la càmera substitueix el paper del públic. Hi ha, però, un moment on el marc del film aconsegueix que l'espectador s'oblidi de la magnitud del projecte que està veient, això és, s'oblida que està veient un film amb tot el que comporta i totes les persones que hi intervenen. És en aquest moment on l'experiència de l'espectador en una sala de cinema esdevé més íntima que en una sala de teatre, perquè davant del film se li permet oblidar totes les persones que han estat entre ell i el producte final que està veient. En el film, l'home ha d'actuar "amb tota la seva persona

⁵⁹ Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, (p. 5).

⁶⁰ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 49).

⁶¹ Ibid.

viva, sí, però renunciant a l'aura⁶² perquè com sabem l'aura ve a ser *l'hic et nunc* i no pot haver-hi una còpia, però el film actua de còpia eliminant l'aura de l'actor i l'actuació però també del personatge interpretat. Alhora que minva l'aura de la interpretació, creix el culte a l'actor fora de la pantalla: apareix la figura de les *personalities* i *celebrities* promogut pel capital cinematogràfic com a intent de mantenir i conservar algun rastre de la màgia de la personalitat⁶³. Si alguna cosa ha fet aquest fenomen en les últimes dècades és créixer: cada vegada més el que s'ofereix a les masses com a consum és la vida de les celebritats amb tots els detalls escabrosos que siguin accessibles, gairebé ocupant el lloc dels films.

Fent un pas més, podríem argumentar que hi ha una certa exclusivitat i autenticitat en una representació teatral, per exemple, que no trobem en un film. Una obra de teatre es pot representar per un públic tan petit com es vulgui, des d'una desena de persones fins a un centenar. El cinema, necessàriament, s'ha de fer des del primer moment per les masses, si no és insostenible. Una altra qüestió és que una companyia de teatre només pot representar una obra un número finit de vegades, un cop s'acaba la temporada l'obra no se sol representar més, adquirint doncs un aire d'exclusivitat i limitació. Si l'obra es representa a l'altra punta del país, no és accessible com un film que es projecta a totes les sales de cinema alhora, amb la certesa que dues setmanes després que s'acabin les projeccions aquest mateix film estarà disponible per comprar i llogar. Es podria argumentar que algunes pel·lícules amb els anys esdevenen difícils d'aconseguir, però per definició són accessibles - a una o moltes persones - perquè poden ser reproduïdes a voluntat pròpia, i amb les representacions teatrals això no pot passar, considerant que es necessiten totes les persones involucrades cada vegada que s'ha de representar. I, tampoc cal dir, que la filmació d'una representació teatral està molt lluny d'oferir el mateix nivell de valor a l'experiència de veure-la en directe. I, a més, com que la representació en directe que ofereix el teatre posa en relació dinàmica l'actuació dels actors i la mirada del públic, és possible que una mateixa representació en dos dies diferents consti de diferències i canvis subtils fruit de la naturalesa del *directe*. Aquesta realitat accentua encara més l'exclusivitat de cada representació teatral única, fent que sigui cert que és impossible veure la mateixa representació dues vegades.

Una altra diferència respecte a la feina de l'actor, és que en el teatre es permet i s'encoratja que l'actor es posi tan dins del seu paper com sigui possible, però en el cinema no: "s'obtenen els millors resultats quan *s'interpreta* el menys possible..."⁶⁴. A més, sovint la

⁶² Ibid. (p. 50).

⁶³ Ibid. (p. 53).

⁶⁴ Ibid. (p. 51).

interpretació de l'actor de cinema es veu fragmentada havent de repetir diverses vegades la mateixa presa, o fer-la des de diversos angles, o fins i tot rodar les escenes en un ordre diferent del que apareixen en la història, dificultant molt una representació unitària. Aquest és un exemple més de la naturalesa fragmentària del film, ja no només en la seva projecció davant un públic sinó que també en el moment mateix de creació. També cal notar que el cinema va lligat al mercat i l'actor això ho sap, "sap que en última instància se les ha d'heure amb el públic: amb el públic comprador que constitueix el mercat"⁶⁵. Es pot argumentar que el teatre, en certa manera també va lligat al mercat, però no és difícil estar d'acord en el fet que la naturalesa consumista i de masses del cinema és considerablement superior a la del teatre en totes les seves formes. No parlem d'una obra com a producte de mercat, en canvi, d'un film sí. Un altre aspecte que suma al valor del film com a producte de mercat, com nota Benjamin, és que els espectadors de les pel·lícules, de la mateixa manera que dels espectacles esportius, ho fan com a semiespecialistes. No és fàcil desxifrar com és que es dona aquest fenomen davant alguns espectacles en particular i amb d'altres no, amb el teatre no es dona de la mateixa manera, però una intuïció és que tant els espectacles esportius com el cinema van dirigits a les masses, i aquestes són conscients que tenen el vot final com a públic comprador, la qual cosa els pot portar a ser més cínic.

La contemplació i reflexió que es defensava en la teoria estètica clàssica davant una obra d'art esdevé una activitat gairebé impossible davant un film. Benjamin defineix *l'efecte shock* com a les imatges en moviment. El moviment cada cop més ràpid de les imatges a la pantalla és el que substitueix el moviment dels pensaments formant una crítica davant un cos de treball. Fins i tot, ja dins del film, el ritme dels fotogrames i els plans d'enquadrament s'ha accelerat cada cop més, és fàcil comparar el ritme d'algunes pel·lícules antigues amb el ritme creixent dels films actuals. A més a més, no només el ritme en el qual es mou la trama del film sinó també el ritme al qual els espectadors consumim aquests films. És cert que el 1936, quan Benjamin escriu aquest assaig, el ritme de consum audiovisual és més moderat, però és inevitable pensar en termes més actuals, on les maratons de pel·lícules no són estranyes i mirar múltiples episodis d'una sèrie televisiva seguits tampoc sobta a ningú.

Benjamin argumenta que la representació principal de la destrucció dels valors de la tradició de l'herència cultural és el cinema, tot i que pugui tenir funcions democratitzadores, com hem esmentat. Trenca amb totes les convencions que constituïen l'experiència estètica fins aleshores: el canvi de paradigma i l'aparició omnipresent del cinema fa que es doni un canvi de la fonamentació en el fet ritual a una fonamentació en la política, sent que en el mitjà

⁶⁵ Ibid. (p. 53).

representatiu dels moviments de masses del segle XX, el cinema, la norma de l'autenticitat fracassa en la producció artística⁶⁶. En lloc del valor de culte tradicional ha d'aparèixer cada cop més el valor d'exposició, per així apropa més el cinema a les masses i a la seva "modificada percepció sensorial"⁶⁷. La destrucció dels valors de la tradició de l'herència cultural, com apunta Fürnkäs, pot causar el perill de que l'obra d'art esdevingui solament una mercaderia a valor del públic de mercat, però argumenta que Benjamin atorga un paper més revolucionari a l'obra: "la distancia estética de la obra de arte respecto del público - que resguarda en forma autoritaria el misterio de la producción - debe ser suprimida en nombre de la emancipación de las capacidades creativas de las masas"⁶⁸.

És interessant notar que Benjamin, tot i les consideracions negatives, o millor dit perilloses, que fa del film, de les possibilitats i conseqüències que presenta, no el condemna⁶⁹ sense possibilitat de recuperació sinó que reivindica la necessitat de crear formes diferents d'elaboració estètica d'aquesta disciplina. Tampoc condemna la fotografia, simplement vol mostrar els efectes que aquests poden tenir si es consumeixen sense consciència autònoma, estètica i política. La naturalesa fragmentària del film fa que en essència esdevingui un art amb motius polítics. La seva estructura fonamental el distingeix de l'art pictòric estàtic que coneixíem fins ara, la reproductibilitat tècnica obre la capacitat de fragmentació, massificació i contextualització que li donen al cinema aquest component polític indestruïble. A més, la facilitat amb què resulta consumir un film intensifica el problema, ja que l'espectador d'aquest es pot convertir fàcilment en un agent passiu en aquest intercanvi. Defensa, doncs, que s'ha de trobar una manera diferent de continuar produint amb aquests mitjans, però que permeti i deixi més espai a l'espectador per pair les imatges que, inevitablement, se li presenten de forma més ràpida i més fragmentària que davant un quadre. Apunta que el film és l'estadi tecnològic més avançat que il·lustra el canvi de la significació política d'un estadi individual a una consciència col·lectiva, però sense caure en "la vella acusació segons la qual les masses només busquen la distracció"⁷⁰.

⁶⁶ Fürnkäs, J. (2014). *Aura*. Dins de M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. (p. 119).

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Zimmer, J. (2019). *El efecto estético de las imágenes*. Dins de A. García Varas (Ed.), *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. (p. 110).

⁷⁰ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 66).

CAPÍTOL II: LA PÈRDUA DE L'AURA EN L'OBRA D'ART

Un cop aclarits els conceptes benjaminians imprescindibles, podem començar a explorar de quina manera es relacionen i donen lloc, com el títol d'aquest treball deixa entreveure, a la pèrdua de l'aura en l'obra d'art. Amb les exposicions que hem fet fins ara, resulta fàcil intuir com es dona aquesta pèrdua, i a l'assaig mateix queda força clar, però encara cal incidir-hi una mica més. Convé recordar que Benjamin associa la idea d'aura a totes les coses, no només a aquelles amb un valor estètic afegit. Tanmateix, el que s'argumenta a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* és que amb la reproductibilitat tècnica i el canvi de percepció enfront de les obres d'art es perd una qualitat essencial del que era l'experiència estètica tradicional: l'aura. Al cap i a la fi, el tema de les imatges és dels més antics que ocupen l'estètica, començant per Plató.

La imitación de la realidad que llevan a cabo las imágenes nunca es completa. Esto es, la copia o la representación no son la mera duplicación que reproduce la realidad, ya que si fuera así no podríamos distinguir la imagen de la cosa. Las imágenes nunca son idénticas con las cosas que ellas exponen o representan y, por eso, la incompletud constituye su determinación ontológica fundamental.⁷¹

En aquest fragment s'explica la diferència fonamental entre les coses mateixes i les imatges de les coses, argumentant que la imatge de la cosa no és simplement la duplicació de la cosa exacta. Per acostar-ho lleugerament al tema que ens ocupa, hem de dibuixar un paral·lel entre les coses i les imatges de les quals parla Plató i les obres d'art i les reproduccions tècniques d'aquestes obres. Aquest exercici ens serveix de nou per entendre la diferència fonamental que existeix entre una cosa (una obra d'art, per exemple), i una còpia d'aquesta, que mai pot ser igual que l'original. El que en aquest fragment Plató anomena *incompletud* és el que podríem relacionar amb l'aura en el cas de Benjamin, és aquest component que li manca a la còpia que fa que sigui ontològicament diferent que la cosa original. Com bé sabem, l'aura d'una obra d'art representa la condició d'autenticitat i unitat, però en la reproducció tècnica d'aquesta obra aquestes característiques es perden. La manera en què tots nosaltres coneixem i descobrim obres d'art, ara ja, és en major part a través de la reproducció tècnica d'aquestes: en llibres d'art, en pel·lícules, diaris il·lustrats, imatges per internet, etc. Cal destacar que, segurament, veurem poques de les obres d'art que coneixem en directe, i, per tant, podrem experimentar i presenciar la seva aura.

Tenim clar, doncs, de manera força intuïtiva, que existeix una diferència entre les coses i les imatges, per tant, també entre les obres d'art i les seves reproduccions tècniques. Un altre aspecte a tenir en consideració respecte què fa que aquesta diferència sigui tan notable i en

⁷¹ Plató (1983). *Diálogos*. Barcelona: Gredos.

el cas de les obres d'art s'hi perdi l'aura és el format mateix de les coses. El format d'una obra d'art pot ser d'oli sobre tela amb una textura i rugositat determinades, i aquestes característiques i d'altres són les que creen la totalitat de l'obra d'art. Aquestes característiques es perden en la reproducció tècnica. El peu de foto de la imatge de l'obra d'art en qüestió ens dirà que està feta d'oli sobre tela i les dimensions que té, i si la imatge és prou d'alta definició, fins i tot ens podem fer una idea de la textura que presenta l'obra, però el format base d'aquesta obra s'ha vist modificat de manera fonamental. Aquesta és una representació visual d'allò que es perd. És cert, però, que en ambdós casos estem parlant estrictament d'una imatge, i de fet podem anar un pas més enllà.

Imaginem-nos un bodegó al qual li hem fet una fotografia digital per poder pintar-lo amb tranquil·litat basant-nos en la foto i en el directe alhora. Acabem el quadre i és extremadament realista. Posteriorment, li fem una fotografia d'alta definició al quadre que ja hem acabat. Es podria argumentar que ara tenim a disposició nostra tres imatges del mateix bodegó, però amb formats ben diferents. És cert que són tres imatges que han pres d'objecte la mateixa cosa, el bodegó, però cada una d'elles compta amb unes propietats i característiques que fan que sigui essencialment i fonamentalment diferent de les altres. La tercera imatge, la fotografia del quadre, ara s'assembla més a la primera, la fotografia del bodegó. S'assemblen més en el format que tenen i en les característiques intrínseques que presenten, no tant en la imatge en si que projecten.

Quan circulen més imatges d'obres d'art que obres d'art mateixes, cosa que ja començava a passar a la primera meitat del segle passat, però que ara ha agafat uns nivells estratosfèrics:

Hom pot englobar tot el que així es perd dins el concepte d'aura i dir que allò que, en l'època de la reproductibilitat tècnica, va a mal borràs, és l'aura de l'obra d'art. El procés és simptomàtic: el seu significat va més enllà de l'àmbit artístic. La tècnica de la reproducció (...) sostreu allò reproduït a l'àmbit de la tradició. Multiplicant la reproducció, posa en el lloc d'un esdeveniment únic una sèrie quantitativa d'esdeveniments.⁷²

Tal com s'ha dit, doncs, la reproductibilitat tècnica és la causant de la pèrdua de l'aura en l'obra d'art perquè altera essencialment l'estructura d'aquest, impeding que conceptes com autenticitat tinguin ja el seu valor previ. És interessant com Benjamin parla de la transformació d'un esdeveniment únic a una sèrie quantitativa d'esdeveniments mitjançant la reproductibilitat, destacant la pèrdua del caràcter únic que posseeixen les obres d'art. Les expressions artístiques, històricament, sempre han estat pensades per ser vistes, per

⁷² Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 37).

poques o moltes persones, però definitivament no per masses. Aquest canvi tan gran de volum d'audiència i públic és en part també responsable per la pèrdua de l'aura: la reproductibilitat fa que aquestes imatges siguin accessibles a les masses, i al seu torn, es fa art (cinema, sobretot) especialment pel consum de les masses. Sembla improbable la convivència de les masses i de l'art protegit d'aquestes perquè com és natural, si sabem que quelcom existeix (pintures, escultures, edificis, pel·lícules, etc) és probable que vulguem veure-ho. D'aquesta manera, sembla que la pèrdua de l'aura és quelcom simptomàtic dels moviments culturals de masses que estem vivint.

El cinema és el representant més gran de la reproductibilitat tècnica, ja que només té valor si se'l reproduïx i té audiència de masses. És la primera vegada que una disciplina artística es crea des del primer moment amb les masses en ment com a consumidores: el cinema és directament un producte de mercat. Es podria entrar en la consideració si, en part, el que fa que es perdi l'aura en l'art és també el consum de l'art com a bé de mercat, com passa en el cas del cinema. L'art sempre ha estat un bé que es compra i es ven, amb les obres per encàrrec existint des de fa segles, però sembla que en els últims anys aquesta necessitat de *consumir* i posseir l'art va a més, allunyant-lo encara més del seu lloc tradicional de ritual i culte religiós i apropant-lo a quelcom que es pot comprar per augmentar una col·lecció privada. En tot cas, encara que la creixent mercantilització de l'art no fos una causa de la pèrdua de l'aura d'aquest, el ritme de difusió de les imatges d'obres i del cinema sí que ho és. El cinema, doncs, no posseeix cap mena d'aura perquè la reproductibilitat li és intrínseca.

Només agreuja l'assumpte el fet que la manera en què coneixem les obres d'art, avui en dia, és mitjançant reproduccions tècniques d'aquestes, i com que numèricament el ritme i flux de les imatges és creixent exponencialment, per molt que en veiem moltes en directe sempre serà un número petit en comparació amb les que hàgim vist a través d'una pantalla o impreses. Quan Benjamin escriu l'assaig això ja comença a passar, amb diaris il·lustrats i fotografies, però tal com s'ha dit, aquest fenomen s'accentua amb l'accessibilitat de les fotografies i internet. Això fa que en termes generals, doncs, la majoria de la població vegi un percentatge petit de les obres que veu en tota la seva vida en directe, que apunta a l'afirmació generalista que l'obra d'art està perdent la seva aura. Aquí podem recuperar la funció democratitzadora de la reproductibilitat, que fa que sigui accessible a aquestes masses. El cinema és essencialment assequible perquè es fa des del primer moment per les masses. No es podria fer cinema si no es fes pel consum de masses, presenta uns costos tan alts que necessàriament s'ha de produir per grans grups d'espectadors. És en el moment de l'extensió de la fotografia que l'art perd la seva aura? Es podria argumentar que

sí, perquè és a partir d'aquell moment que es pot reproduir de manera tècnica imatges sense necessitat de tocar-les (en contraposició del que podria ser l'estampació o calcació). Un procés que comença temptativament a finals del segle XIX es veu emportat pel gegant que esdevé el cinema a principis del segle passat i fins avui en dia, sumant-hi els avenços digitals que coneixem nosaltres, però Benjamin no va arribar a presenciar.

CAPÍTOL III: LA NOVA NATURESA DE L'OBRA D'ART

Hem explorat seguint els raonaments de Benjamin com l'obra d'art perd la seva aura en el context de la reproductibilitat tècnica. La pregunta que neix a continuació és, i ara com és, doncs, l'obra d'art? Si perd l'aura, què la substitueix?, si és que hi ha quelcom que ho faci, és clar. Amb aquesta pregunta ens endinsem dins la segona tesi més prominent a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936): l'estetització de la política. Torna a ser convenient en aquestes alçades del treball recordar breument el context històric i polític que viu Benjamin quan escriu aquest assaig. El contacte amb la Primera Guerra Mundial l'afectà notablement, i a mesura que passaren els anys fou extremadament crític amb els feixismes creixents a l'Europa de primera meitat de segle. A mesura que la situació a Europa anava empitjorant, els seus estudis foren adoptant facetes i nocions més polítiques. Tocà molts temes diversos, del que parlem més en aquesta ocasió és l'estètic, però la seva no fou una perspectiva reduïda: es veu al llarg de les seves obres com les seves idees s'interrelacionen i afecten les unes a les altres. La preocupació per la situació política del moment s'escola dins les seves obres, com en el cas de *L'obra d'art*, en forma d'alerta de la politització de l'art i la facilitat de manipulació d'aquest en el seu nou estat.

Amb l'aparició omnipresent del cinema s'alteren tots els fonaments que servien per pensar les teories estètiques. L'art havia servit d'objecte de culte durant mil·lennis i havia estat considerablement reclòs i inaccessible, menys quan per raons ritualistes es requeria altra manera. En els últims segles, l'art ha anat perdent aquesta fonamentació en l'àmbit religiós i màgic i guanyant valor expositiu a canvi del valor de culte que havia posseït fins aleshores. "Quan el criteri de l'autenticitat en la producció de l'art falla, es modifica la funció global de l'art. En lloc de fonamentar-se en el ritual, passa a fonamentar-se en una altra praxi: és a dir, en la política"⁷³. Aquests canvis tan fonamentals de valor de culte a valor expositiu i de fonamentació ritualista a política són transcendents i alteren la naturalesa de l'obra d'art. Que la fonamentació màgica i religiosa de l'art ha minvat de manera notable en els últims segles és quelcom que sabem i ja no resulta sorprenent, el que sí que és nou i sembla perillós, és que la funció artística de l'obra en el futur pugui esdevenir marginal⁷⁴.

Benjamin exposa com "en temps primitius, a causa del pes absolut del seu valor cultural, l'obra d'art havia esdevingut, en primer lloc, un instrument de la màgia, que tan sols més tard fou reconegut com a obra d'art"⁷⁵. Com que la reproductibilitat ha augmentat la

⁷³ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 42).

⁷⁴ Ibid. (p. 44).

⁷⁵ Ibid.

capacitat de mostració de les obres de tal manera que, el canvi que s'havia donat temps enrere d'instrument de la màgia a obra d'art, ara sembla donar-se entre obra d'art i alguna o múltiples de les noves funcions que tenen les imatges. Una d'aquestes noves funcions és la de mercaderia, i Brecht fa consideracions en la mateixa línia que les de Benjamin, considerant que "si el concepte d'obra d'art esdevé inutilitzable per definir el que obtenim quan l'obra d'art s'ha transformat en mercaderia, llavors, amb prudència i cautela, però sense cap temor, hem d'abandonar aquest concepte, si no volem liquidar al mateix temps la funció de la cosa mateixa"⁷⁶. Aquestes consideracions apunten al fet que l'obra d'art ja no és només una obra d'art, s'està transformant, com ja ho havia fet en el passat, en una altra cosa poc definida i múltiple.

Una altra caracterització de l'obra d'art contemporània que s'allunya de l'obra d'art clàssica és la necessitat d'una explicació que acompanyi la imatge. Benjamin pren de fil les fotografies d'Atget dels carrers buits de París (Fig. 2 i 3, a l'annex), que argumenta que serveixen com a testimoni de procés històric, cosa que els hi dona un caràcter polític a aquestes fotografies, i, per tant, requereixen una recepció molt determinada. La recepció autònoma que servia en les obres d'art clàssiques⁷⁷, "el fantasieig contemplatiu en lliure divagació"⁷⁸ ja no serveix enfront d'aquestes fotografies: "inquieta l'espectador; aquest sent que per accedir-hi ha de cercar un camí particular"⁷⁹. Alhora que passa això, les imatges comencen a anar acompanyades d'una senyalització als diaris il·lustrats. És una explicació que esdevé obligatòria, però que no substitueix el paper del títol d'un quadre, sinó que va més enllà. És una guia per a l'espectador per interpretar i rebre de certa manera la imatge que li és presentada, robant-li del tot l'autonomia que encara conservava. El film encara accentua més aquesta interpretació dirigida i condicionada.

En l'apartat dedicat al film parlàvem del fenomen que porta el públic del cinema i esdeveniments esportius a creure's un expert davant dels que ho són realment. Amb el film, a més, apareix el desig i la pretensió de ser filmat i esdevenir un participant actiu del producte final. En el cas dels esdeveniments esportius aquest desig no es manifesta de la mateixa manera perquè els requisits físics i de disciplina són terriblement obvis, tot i que això no fa que l'espectador no hi acudeixi com a semiespecialista⁸⁰. En el cinema, on sovint es busquen actors amateurs o simplement participants que no siguin actors, però interpretin

⁷⁶ Ibid. (p. 45).

⁷⁷ Per clàssiques em refereixo a les obres d'art prèvies a totes les transformacions fonamentals que comencen durant el segle XIX i s'estenen fins avui, no al període grecoromà.

⁷⁸ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 46).

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid. (p. 54).

un paper, aquest fenomen, de fet calcat de “la situació històrica de l’activitat literària”⁸¹ és força més prominent. En el cinema rus dels primers temps sovint hi apareixien persones que feien d’ells mateixos.

El que havia estat la situació literària durant segles és que uns pocs estaven en circumstàncies d’escriure i tenien una àmplia audiència enfront seu. Benjamin exposa que això canvia a finals del segle XIX amb l’expansió de la premsa “que constantment posava a disposició del públic lector nous òrgans polítics, religiosos, científics, professionals i locals, una part considerable de lectors passaren - de primer casualment - al cantó dels que escriuen”⁸². Explica que aquesta migració comença amb l’accessible bústia que molta de la premsa diària posa a disposició dels lectors i que acaba per desdibuixar la distinció entre autor i públic: “el lector està sempre disposat a convertir-se en autor”⁸³. L’accessibilitat de material literari i el desig de participació del públic porten a aquesta transformació fonamental, i la preparació especialitzada deixa de ser necessària cedint el lloc a una formació politècnica que converteix la figura d’autor en un bé comú⁸⁴. Aquesta arrogància que permet a hom suposar que *jo també ho puc fer, això*, resulta que és més antiga que l’art abstracte, l’especialista a despertar aquests pensaments davant el públic més menyspreador. La postura que adopta Benjamin davant aquesta migració és crítica i objectiva sense ser necessàriament negativa. Qui sí que presenta una postura gens democràtica i amb força rebuig és Aldous Huxley, argumentant que el consum desproporcionat de material literari, il·lustratiu i sonor - que abans només havia estat accessible a grups minoritaris - és en part responsable del nombre tan elevat de rebutjalls en totes les arts. Argumenta que es tracta d’una qüestió aritmètica, on el volum de la població creix i també el volum de la producció artística, però no al mateix ritme. La ràtio d’artistes bons per població es manté, però, en canvi, la producció artística creix en proporció “d’1 és a 20, i potser també a 50 o fins i tot a 100.”⁸⁵. Argumentar que és degut al consum *desproporcionat* de material artístic sembla poc progressista, diu Benjamin. Si alguna cosa té a favor la reproductibilitat, és la democratització de la cultura i del material artístic que permet, estarem tots d’acord. És innegable que hem de ser vigilants i crítics amb les conseqüències, però culpar un dels beneficis més clars que presenta sembla que tampoc és el camí a seguir.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid. (p. 55).

⁸⁵ Ibid. (p. 56).

Al llarg del temps hi ha hagut algunes expressions artístiques pensades per una més àmplia recepció que d'altres. Algunes de les que acollien i acullen grans audiències són l'arquitectura, l'epopeia i ara el cinema⁸⁶. En canvi:

La pintura ha tingut sempre l'exquísita pretensió de ser objecte de la contemplació d'una o de poques persones. L'observació simultània per part d'un ampli públic, tal com es va generalitzant durant el segle XIX, és un primer símptoma de la crisi de la pintura, crisi que no ha estat, en absolut, suscitada només per la fotografia, sinó també, de manera relativament independent, per la pretensió de l'obra d'art d'accedir a les masses.⁸⁷

Ens trobem, doncs, en una situació on l'obra d'art (en concret la pintura) havia estat sempre objecte de poques mirades i durant el segle XIX creix un afany de poder acomodar a moltes més mirades alhora que també neix el desig per part de les masses d'accedir a aquestes obres. Benjamin especifica que aquesta crisi no neix només per la fotografia, però amb la perspectiva que tenim ens és molt fàcil identificar la fotografia (reproductibilitat tècnica) amb la materialització de la voluntat de l'art d'accedir a les masses. Quan la recepció d'obres d'art havia estat col·lectiva durant l'edat mitjana o les corts fins al segle XVIII, mai havia estat simultàniament, es feia de manera diversificada seguint jerarquies i ordres preestablerts⁸⁸. En el moment en el qual aquesta recepció comença a migrar cap als museus i sales d'exposició, ho fa acomodant un públic més ampli, però sempre molt limitat: "no hi havia cap camí mitjançant el qual les masses poguessin organitzar-se i controlar-se a si mateixes amb vista a una tal recepció"⁸⁹. Resulta lògicament impossible, o molt difícil i en aquell moment inimaginable, poder acomodar masses en museus per tal de satisfer les seves voluntats de recepció. La reproductibilitat tècnica sí que permet aquesta mostra multitudinària, i no deixa de ser la resposta natural a aquesta necessitat que no s'estava complint.

De fet, no és només en aquest sentit que Benjamin argumenta que "un dels objectius principals de l'obra d'art ha estat des de sempre generar demandes que encara no està en condicions de satisfer"⁹⁰. La pretensió d'arribar a un públic més gran del que en el seu moment era imaginable n'és només un exemple. "La història de cada forma d'art coneix períodes crítics en els quals aquesta determinada forma apunta a determinats resultats que només podran ser obtinguts a un nivell tècnic diferent, és a dir, a través d'una nova forma d'art"⁹¹, aquest nivell tècnic diferent i aquesta nova forma d'art fàcilment podríem pensar que

⁸⁶ Ibid. (p. 59).

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid. (p. 62).

⁹¹ Ibid.

són els fruits de la reproductibilitat tècnica, una resposta a una ambició de l'art avançada del seu temps. També es diu que “cada formulació radicalment nova, revolucionària, de determinades demandes està destinada a anar més enllà dels seus objectius”⁹², això ens fa pensar en com les disciplines susceptibles a la reproductibilitat s’han vist alterades d’una manera molt més significativa del que es podia esperar. Pensem que aquesta afirmació data del 1936, però el que coneixem avui en dia com l’era de les imatges digitals confirma els passos més enllà que ha fet la reproductibilitat.

En aquest apartat, però, Benjamin fa referència al Dadaisme i com aquest cercava destapar en els espectadors mitjançant la literatura i la pintura “els efectes que avui el públic busca en el cinema”⁹³, convertir l’art en objecte d’escàndol. Ens serveix una mica per il·lustrar les maneres en què l’obra d’art ja estava canviant i modificant-se a principis del segle XX, i com *la nova naturalesa de l’obra d’art* era ja una cosa incerta. Benjamin exposa com l’obra d’art, que fins aleshores havia estat “una aparença atractiva o una forma sonora capaç de convèncer”⁹⁴, es converteix amb els dadaistes en un projectil que llancen contra l’espectador. És absurd i estrany, però desperta reaccions polaritzants entre els espectadors que, com l’art abstracte, poden trobar-se dins del terreny de qüestionar si, de fet, *allò és art?*

⁹² Ibid. (p. 64).

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

CAPÍTOL IV: EL CANVI DE PERCEPCIÓ GENERAT PER LA REPRODUCTIBILITAT

Una altra consideració fonamental pel que fa al canvi dels espectadors enfront un quadre a diferència d'un film és el ritme de les imatges. És intuïtiu com resulten de diferents aquestes dues experiències. La percepció davant un film pateix un capgirament fonamental respecte el que havia estat l'experiència estètica fins aleshores. Quan ens trobem davant d'una obra d'art, una pintura, aquesta tradicionalment és estàtica. Veiem una sola imatge i aquesta és la que és, no canvia i no es mou. Com que es tracta d'una sola imatge, històricament, aquestes no presenten cap mena de guia per l'espectador per a dirigir-lo cap a una lectura o conclusió concreta. És cert que els títols de les obres són, en part, una pista que ajuda a llegir-la, però sovint ofereixen una contextualització mínima i imprescindible, sobretot si els comparem amb els peus de foto que comencen a acompanyar les imatges als diaris il·lustrats i com aquestes condicionen molt més la mirada de l'espectador.

Benjamin escriu:

Confronteu la tela damunt la qual es projecta el film amb la tela sobre la qual es troba la pintura. Aquesta última convida l'observador a la contemplació; davant de la pintura, l'espectador pot abandonar-se al flux de les seves associacions. Davant la imatge fílmica no ho pot fer. Tan bon punt la rep a l'ull, ja se li ha modificat. No pot ser fixada.⁹⁵

No només no pot ser fixada davant el film, sinó que és rígidament dirigida. L'estètica clàssica i la teoria de les imatges clàssica estaven basades en una lliure contemplació per part de l'espectador davant de l'obra. Per poder fer una exploració exhaustiva i tenir en compte l'efecte performatiu de les imatges, com en la teoria de l'acte icònic, és necessari considerar també les imatges en moviment⁹⁶: el cinema. Quan Benjamin fa les primeres consideracions sobre els canvis que comporten les imatges en moviment a la percepció i la manera en què observem les obres, aquestes imatges dinàmiques encara es troben als inicis de la seva vida. Per això afirmem que les consideracions de Benjamin tenen un caire gairebé profètic:

Benjamin, en su intento de comprender la (re)productibilidad técnica de las imágenes en el capitalismo, anticipa algunos de los aspectos y consecuencias de la evolución de los nuevos medios que solo el desarrollo que ha tenido lugar a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y el inicio del XXI ha llegado a mostrar⁹⁷.

⁹⁵ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 65).

⁹⁶ Zimmer, J. (2019). *El efecto estético de las imágenes*. Dins de A. García Varas (Ed.), *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. (p. 108).

⁹⁷ Ibid.

El canvi fonamental que altera les imatges i les converteix en inherentment polítiques, sabem ara que no afecta només al cinema i la fotografia. A mesura que passa el temps, el ritme i els canvis dels quals parlava Benjamin han accelerat. Amb l'accessibilitat gairebé ridícula amb la que tenim imatges i vídeos, amb la que nosaltres mateixos podem crear imatges i vídeos, i ja sense cap mena de limitació física i real - perquè fàcilment podem crear imatges de coses que no existeixen mitjançant algoritmes i intel·ligència artificial - sembla que els avisos de Benjamin sobre el cinema són poca cosa. Però no ens avancem.

La imatge estàtica permet la lliure circulació dels pensaments de forma autònoma, sense ser dirigits ni controlats. Els elements que se'ns presenten en l'obra no es mouen i sempre són els mateixos, això permet que quan l'espectador l'observa pot fer-ho al ritme que vulgui, en l'ordre que vulgui i amb la parsimònia que vulgui. Alguns aspectes li cridaran l'atenció mentre que d'altres li passaran desapercibuts. Tot això forma part del que havia estat l'experiència estètica clàssica davant d'una obra. Benjamin preveu una crisi de l'estètica clàssica deguda a la substitució del moviment del pensament pel moviment de les imatges. L'actitud contemplativa que requereix l'estètica kantiana i hegeliana només és possible enfront d'una imatge en repòs, davant la qual els pensaments poden moure's amb llibertat⁹⁸, i amb els nous mitjans i el ritme de les imatges és impossible mantenir aquesta manera de percepció. L'efecte de les imatges en moviment Benjamin el descriu com a *efecte de xoc*. La comparació entre imatges en repòs i en moviment no és només entre film i pintura, es pot anar un pas més enllà i comparar "los planos de algunas películas antiguas, que permitían reposar la mirada durante un minuto en un paisaje, frente a los cortes cada vez más rápidos de las producciones modernas"⁹⁹. Com més ràpid és el moviment de les imatges menys espai té l'espectador pel moviment dels seus propis pensaments. Duhamel, tot i tenir una aversió especial cap al cinema, fa consideracions que ens són útils i ajuden a il·lustrar encara més la idea que presentem: "ja no puc pensar allò que vull pensar. Les imatges mòbils han ocupat el lloc del meu pensament"¹⁰⁰.

Amb aquest canvi de percepció, el pensament ja no ha d'acompanyar i entendre, es veu destruït pel poder de l'activitat i els efectes propis de la successió de les imatges, la qual cosa fa que es difumini la frontera que separa la imatge de la realitat¹⁰¹. És imprescindible captar la complexitat i significació del canvi que això comporta:

⁹⁸ Ibid. (p. 109).

⁹⁹ Ibid. (p. 110).

¹⁰⁰ Duhamel, G. (1930). *Scènes de la vie future*. (p.52).

¹⁰¹ Zimmer, J. (2019). *El efecto estético de las imágenes*. Dins de A. García Varas (Ed.), *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. (p. 110).

El efecto estético de las imágenes en movimiento ha llegado a inhibir nuestras posibilidades de experiencia. Este movimiento conlleva necesariamente una pérdida reflexiva, porque genera una realidad sui generis irrefrenable de imágenes ahí donde debería producirse la reflexión sobre la realidad a través de su representación.¹⁰²

La realitat de les imatges que veiem es veu tan alterada que ja no representa la realitat, i si ho fa no en podem estar segurs com a espectadors, cosa que dificulta encara més una percepció adequada i autònoma. A més, en el cas del cinema, com sabem, la comprensió d'un fotograma ve condicionada per tots aquells que li són previs. Resulta altament difícil poder concebre una lectura i percepció independent de totes les forces que la guien cap a una direcció determinada. La percepció es veu totalment condicionada i alterada.

Un altre element que altera totalment la nostra tradició de percepció de l'art és la perspectiva, com diu John Berger: "perspective makes the eye the center of the visible world, but the human eye can only be in one place at a time"¹⁰³. Aquesta és una qüestió que ja hem comentat breument a l'apartat dedicat al film, però que val la pena reprendre perquè és fonamental a l'hora d'entendre com s'ha vist alterada la nostra percepció de les obres. A *Ways of seeing, Episode 1* (1972), Berger presenta una anàlisi de la relació de l'espectador amb l'obra d'art i com aquesta ha anat canviant, utilitzant de suport l'assaig de Benjamin *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936). Berger argumenta que amb la invenció de la càmera tot canvia, perquè gràcies a ella podem veure coses que de fet, no estan davant nostre i aquestes imatges podien voltar per tot el món, no només canvia el que veiem sinó com ho veiem, també. S'explica com l'obra d'art original, com bé sabem, només existeix en un lloc, gràcies a la seva unicitat, només n'hi ha una. Però la fotografia permet que aquesta obra existeixi en qualsevol mida, a qualsevol lloc, per qualsevol finalitat. És a això al que Benjamin es refereix quan escriu que "multiplicant la reproducció, posa en el lloc d'un esdeveniment únic una sèrie quantitativa d'esdeveniments"¹⁰⁴. El que era *un* en un lloc concret, ara són infinits a qualsevol lloc.

Berger utilitza com a exemple el cas de les esglésies o capelles del Renaixement on les pintures que hi trobem són part intrínseca del disseny de l'edifici: l'edifici els aporta el significat que tenen perquè les contextualitza, és a dir, tot el que hi ha al voltant de la imatge forma part del seu significat. Diu: "its uniqueness is part of the uniqueness of the single place where it is. Everything around it confirms and consolidates its meaning"¹⁰⁵. Amb la

¹⁰² Ibid. (p. 112).

¹⁰³ Berger, J. (1972). *Ways of seeing, Episode 1*. BBC. [Video] (min. 1:39).

¹⁰⁴ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 37).

¹⁰⁵ Berger, J. (1972). *Ways of seeing, Episode 1*. BBC. [Video] (min. 5:09).

reproductibilitat tècnica les imatges ja no tenen el lloc que els hi dona significat, no pertanyen enlloc perquè poden estar a tot arreu. A més, nota Berger, ja no és hom qui va a la imatge, qui la cerca, és la imatge que viatja a hom: “the days of pilgrimage are over”¹⁰⁶. Aquest *anar a la imatge* es pot interpretar de manera estrictament física: hom ja no ha de viatjar per anar al museu que calgui per veure l’obra que calgui. Hom pot cercar la imatge des de casa i veure-la. Però també li podem atribuir un altre significat, més subtil, que és ara més que mai és rellevant: el flux d’imatges que rebem de manera passiva. L’any d’aquest documental, el 1972, la presència de les imatges a la vida quotidiana de les persones ja era notable i accessible, però encara requeria la voluntat activa de l’espectador de cercar aquestes imatges, encara que fos des de casa seva. Avui en dia, rebem un volum d’imatges de manera passiva alarmant, ens assabentem dels esdeveniments actuals sense haver-ho de fer de manera activa i se’ns presenta amb informació que és *probable* que ens interessi mitjançant *cookies* i algorismes fins i tot abans que nosaltres hàgim de fer l’esforç conscient de cercar aquesta informació.

Veure un quadre tot sencer i veure’n només un detall aïllat pot alterar molt la interpretació que fem de l’obra i li pot donar altres significats. De la mateixa manera que un discurs o una explicació - o un peu d’imatge - concrets poden també alterar-ne el significat. El que veiem abans o després de la imatge de l’obra també ens afecta a com la percebem. Aquests són mecanismes força directes i poc obscurs que podem identificar amb certa facilitat. Berger nota una altra manera amb què s’altera la nostra percepció d’una obra de manera molt més subtil i amagada: la música. Utilitza per il·lustrar-ho el quadre *Camp de blat amb corbs* (1890) de Vincent van Gogh. A primera vista no li trobem cap element especialment tètric, però quan recordem que aquesta va ser l’última obra que va pintar abans de suïcidar-se i la veiem amb música fúnebre de fons hem de reconèixer com canvia la nostra mirada i percepció de l’obra. Una altra peça musical encara li donaria un altre significat. La reproductibilitat tècnica permet aquesta descontextualització de l’original i posteriorment una nova contextualització de l’obra a qualsevol lloc en qualsevol moment que li dona multitud de nous significats, allunyats de l’original.

¹⁰⁶ Ibid. (min. 6:33).

CAPÍTOL V: ALTRES CONSIDERACIONS: LES MASSES I L'ESTETITZACIÓ DE LA POLÍTICA

Ara que ens apropem a les darreries d'aquest treball cal tocar alguns últims temes, no menys importants, però que no acaben d'encaixar en els altres apartats proposats: l'estetització de la política, les masses i el valor monetari de l'art. L'assaig de Benjamin que ens ha de servir de guia durant tot aquest treball té unes dimensions polítiques que no podem ignorar i són intrínseques a la lectura exhaustiva del text. Quan contextualitzem a Benjamin en el període d'entreguerres i amb l'ombra del feixisme imminent entenem encara més aquesta gairebé angoixa que sembla calcar al text amb referència a les relacions entre la política i l'art, i la fàcil manipulació d'aquest quan es descontextualitza. També destaca el tractament que fa de les *masses*: tot i ser un assaig altament crític i cautelós ofereix una sensibilitat cap al que en diem masses sense menyspreu intel·lectual, a diferència d'altres pensadors, com Duhamel¹⁰⁷.

Abans d'entrar en els dos grans temes d'aquest apartat, voldria oferir una altra qüestió que he tocat breument i a la qual m'agradaria donar una cloenda rodona: el valor monetari de les obres d'art. Sempre han estat un bé per rics i nobles, una cosa que es compra i es ven, però és notable en l'últim segle i mig com han començat a existir gairebé amb la finalitat de ser un bé de mercat abans que una obra artística. La diferència més notable és que temps enrere, la relació entre l'artista i qui comprava l'obra era molt personal, la comunicació era constant per decidir i consultar aspectes de l'obra. La tendència actual sembla que s'allunya d'aquesta relació propera i l'artista crea l'obra per vendre-la al *mercat*, un ens gairebé abstracte que dificulta cap vincle interpersonal. Recordem que les obres d'art havien tingut sempre el fonament religiós que els hi donava valor i distinció, però en els últims temps s'ha anat perdent aquest suport amb el creixement d'un altre: el valor monetari. Berger argumenta que la religiositat que va associada a les obres d'art també està estretament amb el seu valor monetari, però sempre camuflat per valors culturals i històrics. El valor monetari i els diners són una substitució d'allò que les pintures perden quan la càmera les converteix en reproduïbles. Quan les obres d'art ja no tenen cap aura d'autenticitat i l'experiència es converteix en banal, el valor monetari ocupa el lloc que ha deixat l'aura i mira de recuperar allò que tenien d'especial les obres abans de la dominació de la reproductibilitat tècnica.

La reproductibilitat tècnica, cal recordar, altera la naturalesa de l'art i la fa política. Esdevé política sense la necessitat que hi hagi cap fet polític en l'obra mateixa, la seva naturalesa ja

¹⁰⁷ Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 66).

ho és. El fet que ara aquesta obra sigui descontextualitzable, fragmentable i reproduïble la fa política. No cal, de fet, que passin cap d'aquestes coses perquè sigui política, el fet mateix que sigui possible la fa. La possibilitat d'aquesta fragmentació i descontextualització són canvis estructurals, no només instàncies eventuais. A part d'aquesta esfera política que la reproductibilitat li dona a l'obra, hem de reconèixer la facilitat amb la qual, mitjançant la descontextualització i fragmentació, es pot alterar el significat de qualsevol obra per satisfer una agenda política pròpia. Aquesta és un avís que avui no ens sorprèn, de fet en certa manera ja estem preparats i esperem una certa manipulació per part dels mitjans de comunicació, les grans corporacions i administracions, però hem de situar-nos en el moment on Benjamin escriu l'assaig. Sempre hi ha hagut present un cert component de manipulació en l'esfera política - escric manipulació, però sense gaires connotacions negatives: bé que s'ha de convèncer el públic que hom és la millor opció, se'ls presenti una opció per decidir o no - però la perillositat que li suma la reproductibilitat sí que és més nova. Aquest fenomen comença amb la Primera Guerra Mundial, on és la primera instància on els mitjans de comunicació de masses informaven dels avenços de la guerra i es van començar a utilitzar per a la propagació de propaganda política amb la intenció d'alterar la percepció popular¹⁰⁸.

Un altre cas de modificació política d'una obra és la coneguda relació entre el nazisme i l'obra de Nietzsche. Es va utilitzar la idea del *superhome* i la desinformació per defensar l'ideal nazi que hi havia una raça superior, com també que els jueus eren inferiors. Una lectura atenta de l'obra permet revocar aquestes afirmacions descontextualitzades. Experts argumenten que Nietzsche era antiantisemita, antimilitar i antinacionalista, "rejecting German nationalism in favor of European cosmopolitanism"¹⁰⁹ i alguns fins i tot defensen la seva empatia cap als jueus¹¹⁰ i aversió cap a l'antisemitisme. La descontextualització juntament amb els mitjans de masses permeten aquesta nociva manipulació.

Cal ara que parlem breument de les masses. Les masses apareixen constantment com a objecte receptor de la reproductibilitat en l'assaig de Benjamin i, per tant, en aquest treball, però és justament a l'epíleg on el pensador en fa un tractament més concret. Durant l'assaig apareixen pinzellades del desacord de Benjamin amb les acusacions que diuen que les masses només busquen entreteniment sense components crítics ni intel·lectuals, però tampoc ignora aspectes més desfavorables: critica que el públic, les masses, és un

¹⁰⁸ "The History of Art as Propaganda" (s.f.). Foreign Affairs Review.

¹⁰⁹ Young, J. (2006). *Nietzsche's philosophy of religion*. Cambridge, UK.

¹¹⁰ Santaniello, W. (2012). *Nietzsche, God, and the Jews: His critique of Judeo-Christianity in relation to the Nazi myth*. State University of New York Press. (p. 138).

examinador distret¹¹¹. Una altra instància on Benjamin critica el mal tractament que reben les masses és quan argumenta que “la quantitat s’ha transformat tot d’una en qualitat: les masses cada cop més àmplies de participants han determinat una classe distinta de participació¹¹²” i alhora destaca que, malgrat que aquesta participació hagi començat en formes *desprestigiades*, el lector no s’ha de deixar enganyar, perquè considera que és un aspecte superficial de la qüestió. Ignorant la distinció entre distracció i art, on suposadament les masses només es veuen interessades pel primer, argumenta de totes maneres que “aquell que es concentra en l’obra d’art s’hi submergeix. (...) Contràriament, la massa distreta submergeix en si mateixa l’obra d’art”¹¹³.

A l’epíleg ofereix una perspectiva que no apareix de manera tan clara durant l’assaig. Aquí interrelaciona les masses amb el feixisme i, per tant, la política:

El feixisme tracta d’organitzar les masses tot just proletaritzades sense, però, atemptar contra les relacions de propietat, l’eliminació de les quals és el que persegueixen aquelles. El feixisme veu la seva salvació en el fet de permetre a les masses expressar-se (de cap manera veure reconeguts els seus propis drets).¹¹⁴

El feixisme preveu, doncs, la manipulació de les masses sota el pretext d’una llibertat d’expressió però cap ajut real a millorar la seva situació precària. No passa desapercebuda la relació entre les masses, la pobresa i precarietat, que van lligades des de fa molt de temps. Un ajut real seria, com diu Benjamin, veure reconeguts els seus propis drets. Aquest afany per organitzar-les sense atemptar contra les relacions de propietat que les mantenen subjugades i esperar que aquestes segueixin el camí marcat és un menyspreu clar i una voluntat de manipulació (ara sí amb el sentit negatiu de la paraula) encara més clars. Aquest menyspreu també explica el fet que no sentin la necessitat i de fet defensin no reconèixer els drets de les masses. És un cicle que es retroalimenta.

Una altra observació que val la pena esmentar és la relació que ofereix Benjamin entre els grans esdeveniments filmats i les masses. Argumenta que les grans desfilades, grans celebracions de caràcter esportiu i en la guerra, tots ells filmats, les masses es miren a si mateixes a la cara: “els moviments de massa es presenten més clarament davant de l’aparell que davant de la mirada”¹¹⁵. L’objectiu de la càmera ofereix un punt de vista molt més avantatjat que la mirada individual dins de la massa mateixa: la perspectiva aèria, per

¹¹¹ Benjamin, W. (1983). *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62. (p. 68).

¹¹² Ibid. (p. 66).

¹¹³ Ibid. (p. 67).

¹¹⁴ Ibid. (p. 69).

¹¹⁵ Ibid.

exemple, ofereix millor representació de grups grans, mentre que la persona que està dins de la multitud és, fins a cert punt, ignorant dels límits de la massa. Benjamin acaba el peu de pàgina en el que presenta aquesta idea amb una frase contundent: “Això vol dir que els moviments de massa, i també la guerra, representen una forma de comportament humà especialment complaent envers els aparells tècnics”¹¹⁶. Com a breu apunt, és pertinent recordar la figura de Leni Riefenstahl, una cineasta i fotògrafa alemanya que es va dedicar a filmar algunes de les pel·lícules propagandístiques del Partit Nacionalsocialista Alemany dels Treballadors. És una figura controvertida que en aquest cas ens serveix per il·lustrar els efectes del film i la fotografia sota motius propagandístics i polítics: films com *Der Sieg des Glaubens* (1933) i *Triumph des Willens* (1935) (*La victòria de la fe* i *El triomf de la voluntat*) mostren de manera molt clara i visual les masses com a mecanisme de convicció i control.

Benjamin declara de manera molt clara que el feixisme tendeix a una estetització de la vida política, on “a la violència exercida sobre les masses, esclafades sota el culte a un cabdill, correspon la violència per part d’una maquinària, de la qual aquell se serveix per a la producció de valors culturals”¹¹⁷. Argumenta que tots els esforços amb vista a una estetització de la política culminen en la guerra, i aquest fet es pot configurar des de la política i des de la tècnica. Des de la política es configura argumentant que l’única cosa que permet donar finalitat als moviments de masses de grans proporcions conservant les tradicionals relacions de propietat és la guerra. Des de la tècnica es presenta que “només la guerra permet de mobilitzar tots els mitjans tècnics actuals, conservant alhora les relacions de propietat”¹¹⁸. Tot i que Benjamin mateix reconeix que aquests no són els motius pels quals el feixisme exalta la guerra, cita el manifest de Marinetti a favor de la guerra colonial d’Etiòpia. En aquest manifest, es presenta l’estètica de la guerra així, en paraules del mateix Benjamin:

Si la utilització natural de les forces productives és frenada per l’ordenament actual de les relacions de propietat, l’expansió dels recursos tècnics, dels ritmes de treball, (...) empeny vers una utilització innatural. Aquesta utilització es dona en la guerra, que, amb les seves destruccions, proporciona la demostració que la societat no era suficientment madura per fer de la tècnica un òrgan propi, i que la tècnica no estava suficientment elaborada per dominar les energies elementals de la societat.¹¹⁹

Aquesta guerra imperialista sembla que ve donada, doncs, per la insuficiència de la utilització en el procés de producció dels poderosos mitjans de producció, que, per tant, han

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid. (p. 70).

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

de ser emprats en algun altre àmbit, com destaca Benjamin de manera alarmant, per la desocupació i per la manca de mercats de consum. Fem bé de recordar que la tècnica és neutra, qui en fa ús no, per molt que s'intenti camuflar. Les últimes línies de l'epíleg de *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* són realment boniques i punyents, i animo fortament al lector a què les llegeixi, tanmateix, jo n'ofereixo uns últims pensaments. El feixisme busca satisfer en la guerra el desig artístic alterat per la tècnica, que no és res més que la consumació de l'art per l'art: la humanitat ha arribat al punt que li permet viure "la pròpia anihilació com un plaer estètic de primer ordre. Aquest és el sentit de l'estetització de la política que el feixisme proposa."¹²⁰

¹²⁰ Ibid. (p. 71).

CONCLUSIONS

És en aquesta alçada del treball on convé recopilar algunes últimes consideracions a tall de cloenda. És un assaig considerablement curt, pel que fa a textos filosòfics cabdals, però tot i la seva brevetat ofereix un paisatge de temes i matisos que justament el fan destacar. Té l'avantatge de ser clar i concís, alhora que pràctic i poc abstracte. En part, és per això que em va resultar especialment atractiu: aborda temes d'actualitat que encara no hem resolt gairebé cent anys després i continuen sent rellevants avui. Una de les crítiques que se li fa a aquest assaig és que ha quedat obsolet o ja no és rellevant, però trobo important objectar aquestes consideracions. En sentit estricte, és cert que els avisos que dona Benjamin al llarg de l'assaig ja no són quelcom que ens ve de nou, com hauria sigut el cas l'any 1936. Però si mirem una mica més enllà, ens adonem que l'avís de Benjamin, més que un succés en particular, apunta a una tendència que sí que és rellevant encara avui, fins i tot encara més avui.

L'era de la digitalització fa que constantment hàgim d'estar en alerta considerant les imatges que absorbim, sovint de manera passiva, i siguem conscients dels efectes que comporten. Potser es diu que el text de Benjamin ja no és rellevant perquè els perills de què ens avisa queden eclipsats pels processos que comencen a principis dels 2000, i ja ni passats cent anys del text de Benjamin sembla quelcom superat. Si aquest és el cas, defenso que l'assaig té unes característiques que el fan *insuperable*. Primerament, ser el primer del seu tipus; ara no ens costaria trobar escrits de diferents nivells d'academicisme i des de diferents punts de vista (científic, pedagògic, filosòfic, etc.) que ressegueixen els avisos de Benjamin amb l'actualització que els anys permeten, però cal no oblidar que *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* és dels primers del seu estil. Aquest fet li dona un estatut de clàssic dins de la filosofia estètica contemporània, i, com sabem, els clàssics mai són obsolets. En segon lloc, malgrat que estrictament els continguts del text no resultin especialment innovadors per a un lector contemporani, la manera i l'estil en què s'exposen és clara i mereix el degut reconeixement. A més, com he esmentat unes línies més amunt, i vull donar-li l'incís que es mereix, l'assaig de Benjamin apunta a unes tendències que sí que són rellevants en l'actualitat, perquè no han fet més que accentuar-se.

Es plantegen preguntes complicades de respondre pel que fa a la nostra relació amb l'art. Queda clar que la reproductibilitat tècnica fa que l'art sigui molt més accessible i perdi l'estatut d'exclusivitat que li era propi fins al segle XIX, però a canvi d'això es perd l'aura. Amb aquesta situació que se'ns presenta, hem de tenir clar què es guanya i què es perd, perquè és essencialment un intercanvi: l'aura de l'obra d'art a canvi de la democratització de

l'art. La valoració d'aquest intercanvi és terriblement difícil de dur a terme, té infinits matisos i punts grisos, i és quelcom que jo no pretenc fer. Només, en forma de cloenda, vull assenyalar que quan l'obra d'art guanya la mobilitat que la reproductibilitat li dona, també guanya una infinitud de nous significats, però perd l'original¹²¹. La meva intenció és resseguir els passos de Benjamin: presentar un seguit de complicades consideracions i animar al lector a ser-ne conscient, actiu i crític, sense condemnar cap dels elements tractats.

Immer Radikal, niemals Konsequent!
(Sempre radical, mai conseqüent!)

Carta de Benjamin a Scholem

¹²¹ Berger, J. (1972). *Ways of seeing, Episode 1*. BBC. [Video] (min. 10:14).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Berger, J. (1972). *Ways of seeing, Episode 1*. BBC. [Video]

https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk

Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62.

Benjamin, W. (1983). *Petita història de la fotografia*. Dins *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Edicions 62

Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Pròleg a cura de Jörg Zimmer. Edicions de la ela geminada.

Duhamel, G. (1930). *Scènes de la vie future*.

Fürnkäs, J. (2014). *Aura*. Dins de M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*.

Jiahang, Z. (2023). *The Structure of Reproduction—Exploring Andy Warhol's Painting Style*. *Frontiers in Art Research*, 5(2).

Leader, D. (2014). *El robo de la Mona Lisa: lo que el arte nos impide ver*. Sexto Piso.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme.

Plató. (1983). *Diálogos*. Gredos.

Puppe, H. W. (1979, enero). *Walter Benjamin on photography*. *Colloquia Germanica*, 12(3), 273-291.

Riefenstahl, L. (1933) *Der Sieg des Glaubens [La victòria de la fe]*, [Pel·lícula] <https://www.youtube.com/watch?v=L4B2kKax0tE>

Riefenstahl, L. (1935) *Triumph des Willens [El triomf de la voluntat]*, [Pel·lícula] https://www.youtube.com/watch?v=ZaXtcqU_pp0

Santaniello, W. (2012). *Nietzsche, God, and the Jews: His critique of Judeo-Christianity in relation to the Nazi myth*. State University of New York Press.

Young, J. (2006). *Nietzsche's philosophy of religion*. Cambridge, UK.

Zimmer, J. (2019). *El efecto estético de las imágenes*. Dins de A. García Varas (Ed.), *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*.

"*The History of Art as Propaganda*" (s.f.). *Foreign Affairs Review*. Recuperat de <https://www.foreignaffairsreview.com/home/the-history-of-art-as-propaganda> el 12/05/2023 a les 11:35.

ANNEX

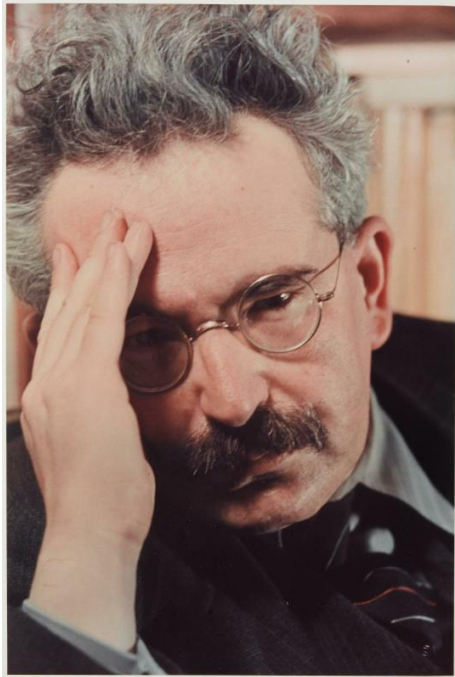


Figura 1. Gisèle Freund (1938), *Walter Benjamin im Studio des Amis des Livres, Paris*. Fotografia.



Figura 2. Eugène Atget (1924), *Rue de la Montagne Ste. Genevieve, Paris*. Fotografia.



Figura 3. Eugène Atget (1925), *Fête Vaugirard, Paris*. Fotografia.