

## OTROS ARTÍCULOS

Ibarlucía, Ricardo (2015). "La escena del crimen. Atget y la fotografía surrealista", *TAREA*, 2 (2), pp. 54-72.

### RESUMEN

Walter Benjamin presenta al fotógrafo francés Eugène Atget, muerto en 1927, como un precursor de la fotografía surrealista y señala que sus fotos de un París desierto no en vano han sido comparadas con las de la escena de un crimen. Diversas investigaciones han puesto de relieve los vínculos de Atget con el surrealismo centrándose en su relación personal con el fotógrafo estadounidense Man Ray, que descubrió su obra poco después de haber llegado a Francia en 1921. Este trabajo muestra cómo la lectura de Benjamin reenvía a la interpretación surrealista de las imágenes de Atget, en particular a dos crónicas de arte de Robert Desnos aquí recuperadas, donde la metáfora de la escena del crimen y otros tópicos utilizados hasta hoy para caracterizar sus fotos de París aparecen por primera vez.

**Palabras clave:** *historia de la fotografía, surrealismo, París, paisaje urbano, aura*

### ABSTRACT

Walter Benjamin presents the French photographer Eugène Atget, death in 1927, as a precursor of surrealist photography and points out that his photos of a desert Paris not have been in vain compared with those of the scene of a crime. Several researches has become to highlight Atget's links to surrealism focusing in his personal relationship with the American photographer Man Ray, who has discovered his work soon after having arrived in France in 1921. This paper shows how Benjamin's lecture resends to surrealist interpretation of Atget's images, particularly to two chronicles of art written by Robert Desnos here recovered, where the metaphor of the crime scene and some other topics used until today to characterize his photos of Paris appear for the first time .

**Key words:** *history of photography, surrealism, Paris, urban landscape, aura*

Recibido: 24 de abril de 2015

Aprobado: 10 de mayo de 2015

## La escena del crimen. Atget y la fotografía surrealista

Ricardo Ibarlucía<sup>1</sup>

La publicación, a cargo de Thomas Michael Gunther, de un álbum de fotografías de Eugène Atget que había pertenecido a Man Ray constituye un documento de la mayor importancia para comprender la filiación que Walter Benjamin establece entre el fotógrafo francés y el surrealismo en “Kleine Geschichte der Photographie” (1931).<sup>2</sup> El álbum fue adquirido por Beaumont Newhall, curador de la George Eastman House, en 1952; lleva la inscripción manuscrita “Photo Album –E. Atget coll. Man Ray 1926” y contiene 43 copias que el artista norteamericano compró a su vecino de la Rue Campagne-Première, en el barrio de Montparnasse, y compartió con sus amigos del movimiento surrealista: “Son las que han sido más reproducidas porque están envueltas en una tonalidad dadá o surrealista”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Universidad Nacional de San Martín, Centro de Investigaciones Filosóficas, Unidad Asociada del CONICET.

<sup>2</sup> Thomas Michael Gunther. “Les photographies d’Atget achetées par Man Ray”, *Photographies: Colloque Atget. Actes du colloque au Collège de France, 14-15 juin 1985*, París, fuera de serie, marzo de 1986, pp. 70-73; “Les Atget de Man Ray” y “L’album Man Ray”, en Eugène Atget: *Paris*, edición de Frits Gierstberg, Carlos Gollonet y Françoise Reynaud. París, TF Editores/Fundación Mapfre, Gallimard, 2011, pp. 273-277 y pp. 279-304 respectivamente.

<sup>3</sup> Paul Hill y Tom Cooper. “Interview: Man Ray”, *Camera* N° 54, febrero de 1975, p. 39.

El interés de Man Ray por la producción de Atget se remonta a su arribo a París en 1921 y su vinculación –en medio de la revuelta dadaísta– con los miembros de la revista *Littérature*, fundada por Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault. En octubre de 1922, cuando el grupo buscaba nuevos horizontes después de romper con Tristan Tzara, la publicación incluyó –fuera de texto y sin créditos– la fotografía del frente de una carnicería parisina decorada con linternas chinas, que bien podría ser de Atget, en contrapunto con “Vue prise en aéroplane” (1921), una toma de *Le Grand verre* de Marcel Duchamp realizada por Ray, con la leyenda: “He aquí el dominio de Rose Sélavý/ Cuán árido es –cuán fértil/ Cuán alegre– cuán triste!”.<sup>4</sup> En 1926, encargado de la edición gráfica de *La Révolution surréaliste*, Ray seleccionó cuatro fotos de Atget que se publicaron sin nombre de autor. Medio siglo después, Ray diría que Atget –“un hombre simple, casi ingenuo, como un pintor de domingo”– le pidió expresamente que no pusiera su nombre debajo de ellas porque eran “simplemente documentos”.<sup>5</sup> La explicación concuerda con el letrero que colgaba en la puerta del estudio de Atget –“Documents pour artistes”–,<sup>6</sup> pero contrasta con la manera en que caracterizó su colección en una carta de 1920 a Paul Léon, director de Bellas Artes:

Reuní, durante más de veinte años, a través de mi trabajo y la iniciativa individual, en todas las viejas calles del viejo París, tomas fotográficas, formato 18/24, documentos artísticos sobre la bella arquitectura civil del siglo XVI al XIX: los viejos hoteles, casas históricas o curiosas, hermosas fachadas, hermosas puertas, hermosa carpinterías, en madera, llamadores, antiguas fuentes, escaleras de estilo (en madera y hierro forjado); los interiores de todas las iglesias de París (conjuntos y los detalles artísticos: Notre Dame, Saint-Gervais y Protais, Saint Séverin, de Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Etienne-du-Mont, San Roch, Saint-Nicholas-du-Chardonnet, etc., etc.).

Esta enorme colección, artística y documental, está hoy terminada. Puedo decir que poseo todo el viejo París.<sup>7</sup>

John Taddeus Szarkowsky ha puesto en duda, en este sentido, las declaraciones de Ray y afirmado que, si Atget excepcionalmente se

---

4 Man Ray. “Vue prise en aéroplane” y [¿Eugène Atget?], s/t., en André Breton (dir): *Littérature*, nueva serie, núm. 5, 1 de octubre de 1922, fuera de texto.

5 Paul Hill y Tom Cooper. “Interview: Man Ray”, *loc. cit.*, p. 40.

6 Maria Morris Hambourg. “A Biography of Eugène Atget”, en John Taddeus Szarkowsky y Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget*, 4 tomos. New York, MoMA, 1981-1985, t. 2: *The Art of Old Paris*, p. 14.

7 Citado por Guillaume Le Gall. “Un photographe archéologue”, en Sylvie Aubenas, Guillaume Le Gall, Laure Beaumont-Maillet, Clément Chéroux y Olivier Lugon: *Atget: une rétrospective*. Paris, Bibliothèque National de France, 2007, p. 40.

desentendió del tipo de uso que pensaba dar a sus fotos uno de sus clientes, tiene que haber sido porque “sentía poca simpatía por una concepción artística que predicada sobre la idea de ofender a la burguesía”.<sup>8</sup> Sea como fuere, Atget consintió que Ray publicara sus imágenes en el número de junio de 1926 de *La Révolution surréaliste*, lo que dio lugar a la primera reapropiación vanguardista de su obra fotográfica: “L’Éclipse, avril 1912” –con el título alegórico “Les Dernières Conversions”– ocupó la tapa de la revista, “Corsets. Boulevard de Strasbourg” (1912) acompañó un sueño de Marcel Noll y “Versailles. Maison close. Petit place, Mars 1921” cumplió idéntica función con un relato de René Crevel titulado “La pont de la mort” (figuras 1 y 2).<sup>9</sup> En el número de diciembre del mismo año, “Rampe d’escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne” (1911) ilustró la página de apertura de “Le dessous d’une vie ou la pyramide humaine”, que comprendía tres poemas en prosa de Paul Éluard: “Les cendres vivantes”, “L’aube impossible” y “En société” (figura 3).<sup>10</sup> Hacia 1925, la joven fotógrafa norteamericana Berenice Abbott, asistente de Man Ray, empezó también a adquirir placas de Atget.<sup>11</sup> En 1926, abrió su propio estudio en el número 44 de la Rue du Bac y logró convencer al viejo fotógrafo de dejarse hacer un retrato, el único que conocemos.<sup>12</sup> En 1928, después de la muerte de Atget, Abbott compró por mil dólares a André Calmette, amigo y ejecutor testamentario del fotógrafo, un remanente de negativos, álbumes y un “repertorio” en el que se consignaban los datos de sus clientes. Con la ayuda de Julien Levy, un marchante estadounidense a quien había conocido en el estudio de Ray, pudo reunir finalmente una amplia colección de fotos que se llevó consigo a Nueva York un año después. Abbott impartió

8 John Taddeus Szarkowsky. *Atget*. New York, MoMA, 2003, p. 212.

9 [Eugène Atget]. “L’Éclipse, avril 1912” (Les dernières conversions), “Corsets. Boulevard de Strasbourg”, “Versailles. Maison close. Petit place, Mars 1921”, *La Révolution surréaliste*, Año 2, N° 7, 15 de junio de 1926, tapa y pp. 6 y 28. Ver Thomas Michael Gunther. “L’Album Man Ray”, *op. cit.*, pp. 291, 287 y 280.

10 [Eugène Atget]. “Rampe d’escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne”, *La Révolution surréaliste*, Año 2, N° 8, 15 de diciembre de 1926, p. 20. A diferencia de las tres anteriores, esta foto no integra el álbum de Man Ray. En un viejo trabajo, John Fuller atribuyó a Atget la foto de un forzudo que, dentro de un tanque de agua, lucha con un cocodrilo y mete su cabeza calva entre las mandíbulas del animal (*La Révolution surréaliste*, Año 1, N° 2, 15 de enero de 1925, p. 20), que ilustra la sección “Chroniques” a cargo de Robert Desnos (“Atget and Man Ray in the Context of Surrealism”, *Art Journal*, Vol. 36, N° 2, invierno 1976-1977, p. 130). Por su parte, Édouard Jaguer ha llamado la atención sobre la imagen de los dos trabajadores que se asoman a una alcantarilla (*La Révolution surréaliste*, Año 4, N° 11, 15 de marzo de 1928, tapa) que lleva la leyenda: “La próxima habitación” (Édouard Jaguer. *Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion, 1982, p. 20). Sobre estos y otros problemas de atribución, ver Ian Walker. *City gorged with dreams*, *op. cit.*, p. 88 y nota de la p. 109.

11 Françoise Reynaud, “Catalogue des œuvres, biographie, expositions et collections, bibliographie”, en Eugène Atget: *Paris*, *op. cit.*, p. 342.

12 Eugène Atget. *Paris*, *op. cit.*, p. 320.



Figura 1. Atget, *L'Éclipse, avril 1912 (Les Dernières Conversations)*. Fotografía publicada en la portada de *La Révolution surréaliste* N° 7, 15 de junio de 1926. Álbum Man Ray.

numerosas conferencias sobre Atget en Estados Unidos y Europa y consiguió editores en París, Leipzig y Nueva York para publicar el libro *Atget, photographe de Paris* (1930), una selección de 96 imágenes con un prólogo de Pierre Mac Orlan.<sup>13</sup>

En mayo de 1928, fotografías de Atget fueron expuestas en París, en el llamado “Salon de l'Escalier”, junto con obras de Ray, Abbot, Germaine Krull, André Kertész, Dora Kallmus (Madame D'Ora), George Hoyningen-Huene y Albin Guillot; en noviembre, en la galería “L'Époque” de Bruselas, se sumaron imágenes de otros representantes de la “nueva fotografía”: László Moholy-Nagy, E. L. T. Mesens, Eli Lotar, E. Gobert, Robert de Smet y Anne Biermann.<sup>14</sup> A comienzos

13 Eugène Atget. *Atget: photographe de Paris*, edición de Berenice Abbot, prefacio de Pierre Mac Orlan. Paris, New York, E. Weyhe, 1930.

14 “Atget, figure réfléchi du surréalisme”, *Études photographiques* N° 7: Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie. Modèles critiques/Critique de la réception, mayo de 2000, pp. 91-92. Imágenes de esta exposición fueron reproducidas en el artículo de Florent Fels. “Le premier salon indépendant de la photographie”, *L'Art vivant* N° 83, 1 de junio de 1928, p. 445. Ver Danielle Leenaerts. *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940)*. Entre photographie d'information et photographie d'art. Bruxelles, Bern et al., PIE Lang, 2010, cap. 3: 3.3.2. “Diffusion de la Nouvelle Photographie en France: expositions et publications”, p. 97.



Figura 2. Atget, *Corsets. Boulevard de Strasbourg*, 1912, en *La Révolution surréaliste* N° 7. Álbum Man Ray.

de 1929, Abbott envió a Gustaf Stotz, curador de la gran exposición internacional “Film und Foto” (FIFO), que habría de celebrarse meses más tarde en Stuttgart, una selección de sus propias obras, acompañada de cinco negativos de Atget. Stotz le respondió con una carta en la que, tras preguntar si Atget era norteamericano o francés, confesaba haber tenido inmediatamente la sensación de encontrarse frente a un “pionero de la fotografía moderna”.<sup>15</sup> El mismo año, veinte “documentos” de

15 Gustaf Stotz a Berenice Abbott, East Rutherford, 8 de abril de 1929 (Berenice Abbott

## LES DESSOUS D'UNE VIE OU LA PYRAMIDE HUMAINE



à Marcel Noël.

*D'abord, un grand désir m'était venu de solennité et d'apparat. J'avais froid. Tout mon être avant et corrompu aspirait à la rigidité et à la majesté des morts. Je fus tenté ensuite par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle. Curieux d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis. Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irrités et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdis dans un miroir sans lain. Indestructible, te n'étais pas aveugle.*

### LES CENDRES VIVANTES

Plus j'avance, plus l'ombre s'accroît. Je serai bientôt éterné par ses monuments détruits et ses statues abattues. Je n'arriverai jamais. Mes pensées orgueilleuses ont trop longtemps été liées au luxe de la lumière. Je déroule depuis trop longtemps la soie chatoyante de ma tête, tout ce turban avide de reflets et de compliments. Il n'y a qu'une façon maintenant de sortir de cette obscurité : hier mon ambition à la misère simple, vivre toute ma vie sur

de moi, à peine celui des oiseaux de nuit. Détaché de cette terre, de cette ombre qui m'ensevelit. Le ciel a la couleur de la poussière.

Trois heures du matin. Un cortège, des cris, des chants, des armes, des torches, des brutes. Je suis, je suis obligé de suivre je ne sais quel pacha, quel padishah sonore. J'ai trop sommeil et j' me révolte. Je mérite la mort. Mange ton pain sur la voiture qui te mène à l'échafaud, mange ton pain tranquillement. J'ai déjà dit que je n'attendais plus l'aube. Comme moi, la nuit est immortelle.

Dans un bouge ma mère m'apporte un livre, un si beau livre. Je l'ouvre et je craque dedans. Ma fille est assise en face de moi, aussi calme que la bougie.

La nuit des chiffonniers. Je tiendrai ma promesse de rendre visite aux chiffonniers. Leur maison brûle. Ces gens sont vraiment aimables. Je ne méritais pas tant d'honneur : leurs chevaux brûlent. On cherche dans les fossés les trésors que l'on doit m'offrir. Que le feuillage invisible est beau. J'ai fait un geste incompréhensible, j'ai mis ma main en visière sur mes yeux.

### L'AUBE IMPOSSIBLE

*« Le grand enchaînement est mort!  
et ce pays d'illusion s'est effacé. »  
Young*

C'est par une nuit comme celle-ci que je me suis privé du langage pour prouver mon amour et que j'ai eu affaire à une sourde.

C'est par une nuit comme celle-ci que j'ai eu illi sur la verdure perpendiculaire des framboises blanches comme du lait, du dessert pour cette amoureuse de mauvaise valenté.

C'est par une nuit comme celle-ci que j'ai régné sur des rois et des reines alignés dans un couloir de craie. Ils ne devaient leur taille qu'à la perspective et si les premiers étaient gigantesques, les derniers, au loin, étaient si petits que d'avoir un corps visible, ils semblaient taillés à facettes.

C'est par une nuit comme celle-ci que je

Figura 3. Atget, *Rampe d'escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne*, en *La Révolution surréaliste* N° 8, 15 de diciembre de 1926.

Atget figuraron en la exposición “Fotografie der Gegenwart”, impulsada por el historiador y crítico de arte alemán Kurt Wilhelm-Kästner, en el

Archives), citado en Thomas Michael Gunther. “Les Atget de Man Ray”, *op. cit.*, p. 375.

Folkwang Museum de Essen. En las dos circunstancias, aparecía como un precursor de Albert Renger Patzschm ilustrando los temas de la repetición y de la fragmentación apreciados por la Nueva Objetividad”.<sup>16</sup>

En “Kleine Geschichte der Photographie”, publicado en tres partes en *Die literarische Welt* entre mediados de septiembre y principios de octubre de 1931, Benjamin retrata a Atget como “un Busoni de la fotografía”, un virtuoso de “una capacidad sin paralelo en la materia, unida a la más alta precisión”.<sup>17</sup> Atget fue un actor, recuerda, que cansado del oficio “lavó su máscara y se puso después a desmaquillar la realidad”; vivió en París, “pobre e ignorado, malvendió sus fotografías a aficionados que apenas podían ser más excéntricos que él y murió, hace poco; dejó una obra de más de cuatro mil placas”.<sup>18</sup> A continuación, Benjamin indica las dos ediciones de la colección de Abbot: el mencionado *Atget, photographe de Paris*, con prólogo de Mac Orlan, y *Lichtbilder*, cuya introducción fue escrita por Camille Recht.<sup>19</sup> Benjamin cita *in extenso* el texto de Recht al presentar a Atget como un pionero de la nueva fotografía, desconocido entre los críticos de su tiempo, que “nada sabían de este hombre que iba y venía por los estudios con sus fotografías, que las malvendía por unos pocos centavos, a menudo solo al precio de esas tarjetas postales que, hacia 1900, mostraban imágenes muy embellecidas de ciudades sumergidas en una noche azul con una luna retocada”.<sup>20</sup> “Atget –continúa diciendo Recht– alcanzó el polo de la suprema maestría; pero con la modestia obstinada de un gran experto que vivió siempre en la sombra, omitió plantar su bandera. Así es como más de uno cree haber descubierto el polo que Atget piso antes que él”.<sup>21</sup>

“Las imágenes de Atget –sostiene Benjamin más adelante– son precursoras de la fotografía surrealista: la vanguardia de la única columna realmente importante que el surrealismo pudo poner en marcha”.<sup>22</sup> La afirmación busca llamar la atención al mismo tiempo sobre el papel que ha desempeñado Atget en la historia del surrealismo y sobre la verdadera incidencia que el movimiento ha tenido en el dominio de las artes

---

16 *Ibid.*

17 Walter Benjamin. “Kleine Geschichte der Photographie”, *Die literarische Welt*, Año 7, N° 38 (18 de septiembre de 1931), N° 39 (25 de septiembre de 1931) y N° 40 (2 de octubre de 1931); actualmente en *Gesammelte Schriften* (en adelante: GS), edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 7 tomos. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977-1999, t. II/1, p. 377.

18 *Ibid.*

19 Eugène Atget. *Lichtbilder*, introducción de Camille Recht. Paris-Leipzig, Henri Jonquières, 1930.

20 GS, II/1, p. 378. Ver GS, II/3, p. 1141: Eugène Atget. *Lichtbilder*, *op. cit.*, p. 8.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

visuales. Atget fue “el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato” en la época de su decadencia, sostiene Benjamin: “Saneó esa atmósfera, la purificó incluso: liberó al objeto de su aura, el mérito incuestionable de la escuela de fotógrafos más reciente”.<sup>23</sup> Obsesionado por dejar un registro de todas las cosas condenadas a desaparecer –frentes de edificios, tiendas, barracas de feria, pasajes, callejuelas, patios, iglesias, jardines, barrios periféricos, interiores de viviendas, escaleras, puertas, molduras–, Atget les enseñó a los surrealistas a mirar. Sin él, probablemente, no solo la fotografía surrealista no hubiera existido, sino que obras como *Le paysan de Paris* y *Nadja* serían sin duda inconcebibles. Cuando revistas de orientación surrealista como *Bifur*, editada por Georges Ribemont Dessaignes,<sup>24</sup> o *Variétés*, órgano del surrealismo belga,<sup>25</sup> reproducen en sus páginas, bajo el título de “Westminster”, “Lille”, “Amberes” o “Breslau”, “detalles de un pedazo de balaustrada, o la copa pelada de un árbol, cuyas ramas se entrecruzan en distintas direcciones con las farolas de gas, o un muro de defensa, o un candelabro con un salvavidas sobre el que está el nombre de la ciudad”, apunta Benjamin, no hacen más que recrear “motivos” descubiertos por Atget: “Este buscó lo desaparecido y ausente, y por eso sus imágenes se levantan también contra la resonancia exótica, opulenta, romántica de los nombres de las ciudades; ellas aspiran el aura de la realidad como el agua de un buque que se hunde”.<sup>26</sup>

Como ha mostrado Ian Walker, Benjamin hace aquí referencia a una serie de fotografías aparecidas en el número de *Variétés* de diciembre de 1928, donde se publican también otras de Atget, bajo los títulos “Paysages méconnus” y “Mélancolie des villes”.<sup>27</sup> La placa del salvavidas cerca del Thames, en Westminster, es anónima; la de la balaustrada, en Versailles, fue sacada por Herbert Bayer, mientras que la del muro de defensa parece ser una fotografía que lleva la firma de Germaine Krull, amiga de Benjamin y autora de uno de sus retratos, aunque bien podría tratarse de la foto de una pared derruida de Éli Lotar o la toma de un murallón costero realizada por Michel Seuphor.<sup>28</sup> Por

23 *Ibid.*

24 Pierre G. Lévy (dir.), Georges Ribemont Dessaignes (red. en jefe). *Bifur*, N<sup>os</sup> 1-8, Paris (Éditions du Carrefour, 1929-1931), Jean-Michel Place, 1976. Ver la reseña que Benjamin dedicó a esta revista en *Die Literarische Welt* (Año 6, N<sup>o</sup> 45, 7 de noviembre de 1930) en GS, IV/1, pp. 595-596.

25 Paul-Gustav van Hecke (dir.). *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, Nos 1-25, Bruxelles, Éditions Variétés, 1928-1930.

26 GS, II/1, p. 378.

27 Ian Walker. *City Gorged with Dreams*, *op. cit.*, p. 101.

28 *Ibid.* Germaine Krull et al. “Paysages méconnus” y “Mélancolie des villes”, en *Variétés*, Año 1, N<sup>o</sup> 8, 15 de diciembre de 1928, fuera de texto.

su parte, el árbol sin hojas con la farola de gas corresponde a una foto de Maurice Tabard titulada "Paysage", aparecida en julio de 1930 en las páginas de *Bifur*,<sup>29</sup> en cuyos números anteriores se había publicado imágenes de calles desiertas, viejos edificios, mercados y maniqués de Krull, Lotar, Kertész y Sasha Stone, entre otros, claramente inspiradas en los trabajos de Atget.<sup>30</sup>

Es precisamente en el contexto de estas consideraciones sobre Atget y la fotografía surrealista donde Benjamin introduce por primera vez una definición del aura. Con ligeras variantes, ella es retomada en las diferentes redacciones de "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1935-1939):

¿Qué es en realidad el aura? Un trama peculiar de espacio y tiempo: la manifestación irrepetible de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Descansando una tarde de verano, seguir con la mirada una cadena de montañas en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa: eso significa aspirar el aura de aquellas montañas, de aquella rama. Ahora, "acercar las cosas a uno", más bien a las masas, es una tendencia tan apasionada como la de la superación de lo que es único [*Einmaligen*] en cada coyuntura por medio de la reproducción. Día a día cobra vigencia, de manera cada vez más irrefrenable, la necesidad de apropiarse del objeto en la proximidad más inmediata, en la imagen y, más bien, en la reproducción [*Abbild*]. Y es innegable la diferencia que hay entre la reproducción, como se encuentra disponible en las revistas ilustradas y los semanarios, y la imagen [*Bild*]. Unicidad y perduración están tan estrechamente conectadas en ésta como fugacidad y repetibilidad lo están en aquella. El despojamiento del objeto de su envoltura, la destrucción del aura, es el signo de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, por medio de la reproducción, lo conquista también en lo que es único.<sup>31</sup>

La absorción del aura evanescente del mundo social, de los lugares y los objetos destinados a desaparecer, ha sido el mayor legado de Atget a la fotografía surrealista. Cargando a costas su pesada cámara de fuelle, "casi siempre pasó de largo" delante de las "grandes vistas" y los lugares emblemáticos de los barrios parisinos, subraya Benjamin: "no así delante de una larga fila de hormas de zapatos, ni tampoco delante de los patios parisinos en los que de la noche a la mañana las carretillas se estacionan en fila; ni delante de las mesas todavía servidas y los platos sin ordenar, como cientos de miles a la misma hora; ni delante del burdel de la

---

29 *Ibid.* Maurice Tabar. "Paysage", *Bifur* N° 5, abril de 1931, fuera de texto.

30 Ver, por ejemplo: Germaine Krull, "Marché, Amsterdam", "Habitation du quartier gitan à Marseille" y "Amsterdam"; Éli Lotar, "Abandon", y André Kertész, "Garage", "Devanture" y "Chevaux de bois", en *Bifur* N° 1, mayo de 1929, fuera de texto; asimismo, Sasha Stone. "Anatomie féminine", *Bifur* N° 2, julio de 1929 y Krull, "La Bretagne pittoresque", *Bifur* N° 3, septiembre de 1929, fuera de texto.

31 GS, II/1, pp. 378-379. Ver GS, I/2, <4>, p. 440; III, p. 479; III, pp. 712-713; VII/1, IV, p. 355.

calle..., número 5, cuyo cinco aparece enorme en cuatro puntos distintos de la fachada”.<sup>32</sup> Benjamin describe de este modo varias fotografías de la edición alemana del libro de Abbott: “Flickshuster”, “Cour du Dragon” (figura 4), “Speisezimmer”, “Arbeiterwohnung” y “Das Haus No. 5” (figura 5).<sup>33</sup> Luego, comentando las placas tituladas “Porte d’Arceuil”, “Treppenhaus”, “Café auf der Avenue de la Grande Armée” y “Place du Tertre”<sup>34</sup> (figuras 4 y 6), señala que lo más notable en casi todas estas imágenes es que los espacios se hallan totalmente vacíos:

Vacía la Porte d’Arceuil en las fortificaciones, vacías las escaleras suntuosas, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés, vacía, como corresponde, la Place du Tertre. No son lugares solitarios, sino sin animación; la ciudad en estas imágenes está desamoblada como una vivienda que aún no hubiese encontrado un nuevo inquilino. En estas producciones, la fotografía surrealista prepara un extrañamiento saludable entre el mundo circundante y el hombre. Deja a la mirada políticamente entrenada libre el camino para que todas las intimidades favorezcan la iluminación que se enfoca en el detalle.<sup>35</sup>

La idea se retoma hacia el final del ensayo para trazar una de las caracterizaciones más famosas que se han ofrecido de la obra de Atget: “No en balde se han comparado las fotografías de Atget con las de un lugar del hecho [*Tatort*]”, escribe Benjamin, preguntándose enseguida: “¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades una escena del crimen?, ¿no es cada transeúnte un criminal? ¿No debe el fotógrafo –descendiendo del augur y del arúspice– detectar la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?”.<sup>36</sup> En el manuscrito del ensayo, Benjamin dice: “Con razón se han comparado las tomas de Atget con las policiales de la escena del crimen y mostrado con ello de qué manera la fotografía creativa se enfrenta a la destrucción. Porque el mundo no es bello y para el juicio llama a comparecer ante la cámara con los labios mudos a millones de testigos anónimos”.<sup>37</sup>

Años después, la observación es recuperada en “Das Kunstwerk”. El propósito aquí es ilustrar con Atget el momento de la historia de la fotografía en que “el valor expositivo comienza a hacer retroceder en toda la línea al valor cultural”.<sup>38</sup> En los comienzos de la fotografía, argumenta

32 GS, II/1, p. 379.

33 GS, II/3, p. 1142: Eugène Atget. *Lichtbilder*, op. cit., placas 7, 87 (ver Thomas Michael Gunther, “L’album Man Ray”, op. cit., p. 302), 15 y 63 (*ibid.*, p. 281).

34 GS, II/3, p. 1142: Eugène Atget. *Lichtbilder*, op. cit., placas 89, 44, 34 y 65.

35 *Ibid.*

36 GS, II/1, p. 385.

37 GS, II/3, pp. 1139-1140.

38 GS, I/2, <7>, p. 445, VI, p. 485, VII, p. 718; GS, VII/2, VII, pp. 360-361.



Figura 4. Atget, *Cour du Dragon*, 1913, en *Lichtbilder*, 1930. Álbum Man Ray.



Figura 5. Atget, *Porte d'Arceuil*, 1913, en *Lichtbilder*.

Benjamin, el “valor cultural” de la imagen tiene su último refugio en el retrato, bajo la forma de un “culto del recuerdo de los seres queridos lejanos o fallecidos”: “En la expresión fugaz de un rostro humano, el aura



Figura 6. Atget, *Café auf der Avenue de la Grande Armée* (Café, Avenue de la Grande-Armée), 1924-1925, en *Lichtbilder*.

nos hace señas por última vez desde las primeras fotografías. En eso consiste su belleza desoladora y absolutamente incomparable”.<sup>39</sup> Cuando el rostro humano se retira de la fotografía, el “valor expositivo” empieza a aventajar al “valor cultural”. La importancia capital de Atget, concluye, reside en haber operado esta transformación, fotografiando las calles de París totalmente deshabitadas:

Con toda razón se ha dicho de él que las fotografió como el lugar de un hecho. También el lugar del hecho está desierto de seres humanos. Se lo fotografía en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas empiezan a volverse piezas probatorias en el proceso histórico. Esto es lo que sin embargo les proporciona una significación política oculta.<sup>40</sup>

Benjamin dice con claridad que la comparación de las imágenes de Atget con las de la fotografía forense ha sido acuñada previamente, pero no indica de dónde procede. Comentando el párrafo final de “Kleine Geschichte der Photographie”, Guillaume Le Gall sugiere que la fuente no explicitada podría ser el estudio de Recht.<sup>41</sup> En efecto, Recht

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Guillaume Le Gall. “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *Études photographiques* N° 7: Par

dice, en el prólogo de su libro, que las placas de Atget “recuerdan una fotografía policial en el lugar del hecho” [*an eine Polizeifotographie am Tatort gemahnend*].<sup>42</sup> Sin embargo, como apunta el propio Le Gall, esta asociación con el uso técnico-pericial de la fotografía en la criminalística estaba ya bastante extendida. Por ejemplo, en un artículo publicado en *Variétés* en diciembre de 1928, el escenógrafo y cineasta Albert Valentin, colaborador de *La Révolution surréaliste*, compara a Atget con el Aduanero Rousseau y afirma que “esos callejones de la periferia, esos arrabales” que la cámara ha registrado constituyen “el teatro natural de la muerte violenta, del melodrama”.<sup>43</sup> La metáfora misma del *haruspice* –esto es, de aquel que observaba las entrañas de las víctimas para leer presagios– figura en otro texto de Valentin: el primero de los doce capítulos de la miscelánea de reflexiones sobre arte y bosquejos titulada “Aux soleils de minuit”, aparecido en *Variétés* en agosto de 1928. En él no se habla de Atget, pero se describe a “un detective que levantaba los párpados de un cadáver para ver en su pupila dilatada y ya vidriosa, la mascarilla, fotografiada en reducción, del autor del crimen”.<sup>44</sup>

Establecer con certeza si Benjamin había leído o no estos trabajos de Valentin es una tarea harto improbable. La peculiar descripción que este ofrece del detective, del todo ausente en el ensayo de Recht, lleva ciertamente a pensar que los conocía. Por lo demás, como hemos visto, Benjamin se refiere en “Kleine Geschichte der Photographie” a las producciones surrealistas aparecidas en *Variétés* como ejemplos de una práctica directamente inspirada en Atget. Cualquiera haya sido la fuente de Benjamin, lo que estamos en condiciones de afirmar es que las interpretaciones de Valentin y de Recht son deudoras, en último análisis, de dos escritos que Robert Desnos dedicó a la figura de Atget mencionados al pasar por Le Gall. Su relevancia es aún mayor desde el momento

---

*les yeux de la science/Surréalisme et photographie. Modèles critiques/Critique de la réception*, mayo de 2000, [pp. 90-107], p. 99 nota 40.

42 Camille Recht. “Einleitung”, en Eugène Atget: *Lichtbilder*, *op. cit.*, pp. 18-19.

43 Albert Valentin. “Eugène Atget”, *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain* N° 8, Bruxelles, diciembre de 1928, [pp. 405-406], p. 405, citado por Guillaume Le Gall, en “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *loc. cit.*, p. 99. El artículo está ilustrado con fotografías de Germaine Krull.

44 Albert Valentin. “Aux soleils de minuit”, en *Variétés* N° 4, agosto de 1928, p. 255, citado por Guillaume Le Gall, en “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *Études Photographiques*, p. 99 *infra*. Ian Walker recuerda también que Mac Orlan, autor del prefacio a la edición francesa de las fotos de Atget, publicó en 1929 un ensayo titulado “Elements de fantastique social”, ilustrado por un anónimo fotógrafo de policiales, y que solía escribir en la popular revista *Détective*, que “presentaba fotografías de calles desiertas donde el *frisson* consistía en el conocimiento del terrible crimen que se había cometido allí” (*City Gorged with Dreams*, *op. cit.*, p. 101).

en que, por una nota de *Pariser Tagebuch* de principios de enero de 1930, sabemos que Benjamin mantuvo trato personal con Desnos.<sup>45</sup> El primero de estos escritos, un homenaje a Atget, apareció el 11 de septiembre de 1928, un mes después de su muerte, en la serie “Les Spectacles de la rue”, que Desnos escribió a intervalos irregulares, en alternancia con crónicas cinematográficas y artículos diversos, para el diario de izquierda *Le Soir*, editado por Alexis Caille y Robert Lazurick:

Eugène Atget

Hay un Olimpo moderno donde, en medio de instrumentos científicos perimidos, se sientan, graves en su redingote, algunos brujos modernos como Ni[é]pce, Daguerre, Nadar, Ader, Sauvage y otros que vendrán a reunirse ante un escenario a la Jules Verne, Santos-Dumont, Voisin, los hermanos Lumière. No veo, sin embargo, a Eugène Atget figurando un día en la inmortalidad relativa de las enciclopedias.

Eugène Atget murió a principio de año [sic]. Sé pocas cosas de su vida, salvo que después de haber sido actor, vino a vivir, pasados los cuarenta, en la rue Campagne-Première, en una curiosa vivienda donde tuve oportunidad de encontrarme con él solo una vez.

Era un hombre mayor, con la fisonomía del actor cansado. Se movía a través de una cantidad fabulosa de documentos: placas, copias, álbumes, libros...

¡Pero qué documentos! En una treintena de años, Atget fotografió todo París. Con el objetivo maravilloso del sueño y de la sorpresa. No son los álbumes de un artista que deja su herencia a las bibliotecas... No, son las visiones de un poeta legadas a los poetas.

Sin entregarse jamás a lo pintoresco ni a lo anecdótico (una palabra sobre la cual convendría un día entablar una discusión, ya que es empleada a diestra y siniestra), Eugène Atget fijó la vida.

Su obra se repartió en una multitud de series que comprenden varias decenas de miles de negativos: interior burgués, interior de obreros, interiores ricos (incluido el de Mlle. Sorel), puestos de feria, vidrieras de almacenes, de peluqueros, escenas de la calle, peldaños de escaleras, depósitos de anticuarios, etc., vio todo con un ojo que merece los epítetos de sensible y de moderno.

Su espíritu era de la misma raza que el de Rousseau, el aduanero, así como su visión del mundo, fijada por un medio aparentemente mecánico, y también la visión de su alma.

Me gustaría publicar una edición de *Fantomas* (y ya llegará el día en que se decida reeditar esta epopeya contemporánea) ilustrada con fotografías de Atget. Lo único que sabemos es que, después de Nadar, y con mayor importancia aun, ninguna obra había revolucionado la fotografía.

Man Ray, a quien la fotografía moderna debe la revelación de dominios nuevos, Man Ray, mago y poeta, y cuya obra es de una gravedad poética excepcional, había descubierto a Atget que, por una de esas coincidencias misteriosas, vivía ignorado en la misma rue Campagne-Première.

Fue a través de él que lo conocí. Ahora Atget ya no está. Su fantasma –iba a decir su negativo– debe rondar los innumerables lugares poéticos de la capital y, abriendo sus álbumes en lo de Berenice Abbott, que es también una gran

---

45 GS, IV/1, 6 de enero de 1930, p. 568.

fotógrafa, espero siempre verlo surgir. Pero Atget nunca fue fotografiado, y solo Berenice Abbott ha fijado sus rasgos.  
La ciudad muere. Las tumbas se dispersan. Pero la capital del sueño erigida por Atget erige sus murallas inexpugnables bajo un cielo de gelatina.  
El dédalo de las calles prosigue su curso como un río.  
Y las bocacalles sirven siempre para encuentros patéticos.<sup>46</sup>

Esta breve crónica de Desnos –que no ocupa más que una columna en *Le Soir* (figura 7)– es el texto crítico más antiguo sobre Atget del que tenemos noticia. En él aparecen ya la mayoría de los elementos que habrían de ser retomados por diversos autores, incluido Benjamin: la comparación con el Aduanero Rousseau, su vida solitaria, el encuentro con Man Ray, el retrato y la colección de Abbott, los interiores y el París onírico de sus fotografías, como un cementerio amurallado, las esquinas que suscitan dramáticos presentimientos, las laberínticas calles vacías que evocan los escenarios de *Fantomas*, el folletín de Pierre Souvestre y Marcel Alain, llevado al cine por Louis Feuillade (figura 8). En mayo de 1929, en su segundo artículo sobre Atget, publicado –con groseras erratas– en la revista literaria *Le Merle* con motivo de la aparición en Francia del libro de Berenice Abbott, Desnos traza asombrosamente, en el acotado espacio de una columna de la sección “Caligari”, el programa de una historia de la fotografía en buena medida consistente con la que Benjamin habría de narrar dos años después en “Kleine Geschichte der Photographie”, estudio que en su opinión debía considerarse a la vez como “prolegómeno y paralipómeno” de *Das Passagen-Werk*.<sup>47</sup>

Desnos traza aquí en pocas líneas la evolución de la fotografía desde la daguerrotipia y los retratos de familia hasta la fotografía de vanguardia, de la que Atget es presentado como pionero. Confirma que las revistas *Littérature* y *La Révolution surréaliste* fueron las primeras en publicar sus fotografías y subraya que la importancia de su obra reside fundamentalmente en haber introducido, luego de que el retrato alcanzara su apogeo con Nadar, el interés por el paisaje urbano, que capturó a la vez con el ojo inocente del Aduanero Rousseau y la suspicacia del

---

46 Robert Desnos. “Eugène Atget”, en Alexis Caille (dir.) y Robert Lazurick (sec. general): *Le Soir, le seul journal de gauche du Soir*, 11 de septiembre de 1928, p. 5. Los otros tres textos de la serie son los siguientes: “Mannequins de Paris” (2 de agosto, p. 5), “Conversations” (17 de agosto, p. 5.) y “Les yeux et les visages” (12 de septiembre, p. 5). El microfilm de este artículo, no reeditado en francés hasta el presente, puede consultarse en la Bibliothèque Nationale de France. Hasta donde sabemos, solo ha vuelto a publicarse en inglés en Christopher Phillips (ed.). *Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*. New York, Metropolitan Museum of Art-Apertura, 1989, pp. 16-17.

47 Walter Benjamin. *Gesammelte Briefe*, edición de Christoph Göttsche y Henri Lonitz (Theodor W. Adorno Archiv), 5 tomos. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997-2000, t. IV, 721: A Gershom Scholem, Berlin, 28 de octubre de 1931, p. 61.



*flâneur*, fijando para siempre en sus placas la imagen del París de la primera década del siglo XX, cuya precisa descripción literaria Guillaume Apollinaire encontraba en *Fantomas*. Para concluir, Desnos cita a Pierre Ronsard, augurando que llegará el día en que las fotografías de Atget no solo cotizarán en el mercado del arte, sino que serán quizás el único documento que se conserve de una ciudad cuya fisonomía habrá cambiado para siempre:

Émile Adget [*sic*]

Habría una historia entera de la fotografía por escribir, no desde el punto de vista de los progresos técnicos que ha podido realizar desde Daguerre, sino solo desde el punto de vista de las obras que ha producido. Los álbumes de familia, esos álbumes ridículos, con caparazones de cuero, encerrojados en plata, contienen, para la historia de las costumbres y de la poesía, documentos inestimables: bellas jóvenes de antaño con sus vestidos perimidos, muertas hace ya largo tiempo, abuelas quizás, y pudriéndose en tumbas de mármol, militares prestigiosos y grotescos, con el quepís sobre la oreja, la bayoneta al costado, apoyando negligentemente sobre una rocalla un brazo cubierto de galones, respetables ancianos cuyo nombre se ha perdido en la noche sin dimensiones del tiempo pasado... La obra de Nadar, por ejemplo, es, en la historia del retrato, de una excepcional importancia. Pero hubo que esperar a los primeros años de este siglo para que un fotógrafo, con la frescura de un aduanero Rousseau, y la minucia de un *flâneur* parisino, pusiese su objetivo al servicio de los paisajes. Émile Adget [*sic*], muerto hace unos diez meses, ha dejado tras de sí una obra formidable, pacientemente constituida en curso de treinta años de fotografía. Sus álbumes, de los cuales Berenice Abboot [*sic*] ha publicado un extracto con un prefacio de Pierre Mac Orlan, constituyen el expediente más fantástico de las maravillas que nuestros ojos pueden ver cada día, pero a las cuales muy a menudo no prestamos atención.

Peldaños de escaleras, raíces tortuosas, barracas de feria, tiendas de antigüedades, ómnibus, interiores parisinos desde la pequeña vivienda obrera hasta la de Cécile Sorel, uniformes desde el del bombero y del cartero hasta el del enterrador, Émile Adget [*sic*] ha visto todo, fijado todo.

Si Apollinaire ha podido decir con exactitud que más adelante se buscaría en *Fantomas*, esa epopeya parisina, la exacta descripción del París de 1910, con no menos certeza puede decirse que el rostro del París de la misma época ha sido fijado para siempre en las placas frágiles de esta extraordinaria colección. No era un desconocido en Montparnasse, donde vivía en medio de una extraña leonera, en la Rue Campagne-Première. Artistas en busca de documentos iban a comprarle copias por algunos centavos. Era un proveedor al que se le podía conceder el interés de la curiosidad y nada más.

Después de la guerra, hacia 1922, la revista *Littérature* fue la primera que publicó algunas de sus fotografías. Otras aparecieron después en *La Révolution surréaliste*. Pero parece que aquellos mismos que ahora se interesan en ese extraño museo no le prestaban la importancia que merecía. Fue necesario que Adget [*sic*] muriese para que, sin duda acosado por su fantasma, el país fabuloso reconstituido sobre la gelatina sensible de las placas apareciese a sus visitantes en todo su esplendor. Ya hay colecciones que se enriquecen con sus clichés. Llegará el día en que cotizarán en los salones de ventas. Los postores se disputarán su posesión.

Sin embargo, sobre el emplazamiento de los paisajes desaparecidos de los que sus fotografías serán el único testimonio, se elevarán otros paisajes, no menos curiosos ni menos bellos.

"La materia permanece y la forma se pierde".<sup>48</sup>



Figura 8. Atget, *Coin*, rue de Seine, 1924. Álbum Man Ray.

---

48 Robert Desnos. "Émile Adget", *Le Merle. Hebdomadaire littéraire* N° 3 (nueva serie), Eugène Merle (dir.), Paris, Au Sans Pareil, 3 de mayo de 1929, p. 17; reed. en *Nouvelles Hébrides et autres texts, 1922-1930*, edición establecida, presentada y anotada por Marie-Claire Dumas, Gallimard/NRF, 1978, pp. 435-436. Ver Pierre de Ronsard. "Contre les bucherons de la forest de Gastine", en: *Œuvres complètes de Ronsard*, 7 tomos, Paris, Garnier frères, 1923-1924, t. 5: *Les élégies, élogues, et mascarades*, p. 246: "la matière demeure, et la forme se perd".