

Benjamin no compraría criptoarte

Los NFT y la restitución del aura en el siglo XXI

Eduardo Savino

“Atrofia”, “desmoronamiento” y “destrucción” son las palabras que utiliza Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* para definir lo que sucede con el aura al surgir la posibilidad de reproducción de las obras artísticas. Define el aura, refiriéndose a los objetos naturales, como “manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar” (2015: 8). Este concepto se funda en la autenticidad de la obra, es decir, en la existencia de un original: un objeto único. La pérdida del aura, que fue central para pensar la experiencia estética a partir del siglo XX, no es un hecho inmediato ni fijado estáticamente en la historia. Como señala Benjamin, la litografía sigue el proceso iniciado por la imprenta. Así como esta permitió la producción masiva de copias de textos escritos, la litografía habilita la posibilidad de que el arte gráfico ponga “sus productos en el mercado” (2015: 4). En esta primera etapa ya aparecen los cambios en la relación entre el público y las obras, entre la forma en que se distribuyen y se consumen los productos culturales.

Más tarde, a fines del siglo XIX, aparecen los avances tecnológicos que acelerarán el proceso: la fotografía y el cine. La característica más importante que hace de la fotografía un medio no áurico es que “preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno” (2015: 10). No hay original en la fotografía. Esto desprende a la obra de su *aquí y ahora*. El *aquí y ahora* es del espectador, el momento y el lugar en el que accede a la contemplación o a la posesión de la obra. Pero el original no está en ningún lado más que como potencia (el negativo). El cine añade a este aspecto la posibilidad de que una obra sea contemplada en simultáneo por multitudes dentro de una sala (y, más cerca de nuestra época, en salas de todo el mundo, y después en millones de casas a la vez).

De esta manera, el arte sale del ámbito cerrado del consumo de las élites y se vuelve accesible para la clase obrera, que puede costearse la entrada de una entrada de cine. Este elemento es fundamental, también, para entender por qué Benjamin ve en el cine la posibilidad de una “politización del arte” (2015: 30).

A partir de la segunda década del siglo XXI, el concepto de aura se resignifica con el surgimiento del criptoarte: un movimiento que se define, antes que por características estéticas, por la forma en que se publica y se accede a las obras. Pero lo más importante es que en ellas vuelve a aparecer el *aquí y ahora* del arte anterior a la reproducción técnica. Se trata de obras intangibles, y a la vez auténticamente únicas.

Criptoarte: ¿estética o mercado?

Dado que el criptoarte es un fenómeno muy reciente, que surgió a mediados de la década de 2010 (aunque, aparentemente, estamos en el comienzo de su *boom*), la bibliografía académica al respecto es escasa.

El criptoarte toma su nombre de las criptomonedas, otro fenómeno reciente, con las que comparte tecnología. Nakamoto (2008) define por primera vez el bitcoin, la primera criptomoneda, cuya invención surge de la necesidad de mejorar la seguridad de las transacciones digitales; el autor argumenta que se necesita un sistema “basado en evidencia criptográfica y no en la confianza” (2008: 1, traducción mía). Tanto el criptoarte como las criptomonedas se basan en una tecnología conocida como *blockchain*, en la que bloques de información forman una cadena (de ahí su nombre) en el que cada uno está intrínsecamente ligado con el anterior y con el que le sigue, de manera que cualquier intercambio de información (es decir, transacción) queda registrada en la cadena. Alterar esta cadena es casi imposible, porque cualquier modificación en uno de los bloques haría que el resto perdiera la referencia y, por lo tanto, la cadena ya no funcionaría como tal. Las obras de criptoarte se constituyen como tokens no fungibles (NFT, por sus siglas en inglés), es decir, utilizan un método de seguridad que permite identificarlas como objetos digitales únicos, pertenecientes a un solo usuario.

En lo que coinciden varios autores (Franceschet et al., 2021; Finucane, 2018; Bsteh, 2021) es en definir el criptoarte en función de dos elementos: su fundamento tecnológico y sus efectos en el mercado del arte. Sin embargo, con

respecto al primer elemento hay que distinguir que criptoarte no es lo mismo que arte digital. El arte digital engloba todas las obras que se producen y se consumen por medios digitales. Lo más importante es este segundo aspecto, porque hay arte electrónico o digital que se puede consumir fuera de la virtualidad (por ejemplo, en instalaciones que usan técnicas como el *mapping*).

El criptoarte, entonces, es un fenómeno artístico que se define no por sus temas ni los materiales empleados en la creación de la obra, sino por la forma específica y sin precedentes en la que se distribuye: son objetos únicos producidos por medios digitales que se compran y se venden usando tecnología de *blockchain*. Cuando una persona compra una obra de criptoarte, hace una transacción idéntica a la que haría si comprara un bitcoin. Adquiere un activo digital que funciona como una inversión.

El camino de la desmaterialización

Massimo Franceschet (2021) y Blake Finucane (2018) trazan una cronología que va del arte conceptual al criptoarte por la línea de la desmaterialización. Benjamin no llegó a conocer el desarrollo del arte conceptual en los 60, pero sí conoció el dadaísmo, que puede tomarse como un precursor: “Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material” (2015: 25). En línea con el dadaísmo y el arte conceptual, el criptoarte refuerza la noción de que el arte tiene que ver cada vez menos con la belleza y cada vez más con el mercado: los primeros, desde una perspectiva crítica, negativa; el otro, en cambio, mediante un vínculo estrecho. Susan Buck-Morss (2005) retoma la discusión sobre el nombre de la disciplina: ¿qué tiene que ver hoy, después de esta genealogía de experiencias de desmaterialización, la *aísthesis* con el arte? Dice la autora: “El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material” (173). Para Benjamin, los dadaístas conducían a la destrucción del aura de sus obras atacando a su materialidad; el arte conceptual, por otro lado, es puro *aquí y ahora*, pero la obra es inasible: ¿es posible comprar y vender un concepto? Yves Klein, a comienzos de los años sesenta, vendía espacios vacíos de París por oro. El intercambio era simbólico; parte del oro lo tiró y otra parte la usó en esculturas.

¿Qué pasa con una serie de obras como los *Rare Pepes* (2016-actualidad)? Finucane señala que esta colección de tarjetas digitales forma parte de la “primera generación” de obras de cryptoarte. Se trata, en términos generales, de variantes de un meme (el de la rana Pepe) de existencia limitada (entre cien y cien mil copias únicas), con diseños más o menos sofisticados. Algunos NFT, en lugar de tener como punto de partida un meme, son las versiones “originales” de memes, en las que ahora sus creadores ven la posibilidad de sacar un rédito económico. Un ejemplo es *Nyan Cat* (2011), creado por Christopher Torres, vendido en febrero de 2021 por 300 ether (unos 587 mil dólares en ese momento). Por otra parte, hay creaciones artísticas originales, como *LIFE* (2021) del artista @animatttic, por citar uno de los primeros ejemplos que aparecen en la página de la galería [SuperRare](#).



Izquierda: El primer *Rare Pepe*, homenaje al creador del bitcoin. Centro: Fragmento de *Nyan Cat* (2011), animación en GIF. Derecha: *LIFE* (2021), de @animatttic. Diseño en 3D.

El cryptoarte podría ser el cierre irónico de la discusión que abre Benjamin. Después de la pérdida del aura, aparecen los planteos meta-artísticos: la pregunta por el arte, sus posibilidades y sus límites. Luego de la desaparición del objeto artístico como algo susceptible de ser poseído, llega la posesión de algo que no existe físicamente, pero que es único.

Dice Benjamin que el aura es “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (2015: 5). ¿En qué medida la *tokenización* de la obra de arte le devuelve su irrepetibilidad? En la medida en que hay una forma de acreditar quién es su dueño. De los *Rare Pepes*

pueden hacerse capturas de pantalla que circulen por redes sociales. Pero de la *Gioconda* también existieron siempre las imitaciones. El criptoarte depende tan intrínsecamente, para existir, de las transacciones comerciales, que el concepto de copia pierde sentido (a la inversa de lo que sucede con la fotografía según Benjamin). Una captura de pantalla de un *Rare Pepe* ya no es criptoarte. La obra de criptoarte, desde su origen, está ligada a una transacción: cuando un artista sube su trabajo a una galería digital, eso genera una transacción en una *blockchain*, que a su vez crea un token asociado a la obra, que “el artista firma digitalmente usando encriptación asimétrica, para probar la autenticidad de la obra” (Franceschet et al., 2021: 402; traducción mía). El artista firma, a la vez, la transacción y la obra. La autenticidad de la obra nace con su puesta en circulación como mercancía.

Benjamin no compraría criptoarte

El escritor Jorge Carrión (2021) afirma en un artículo del *New York Times* que “el blockchain ha devuelto el aura a la obra de arte”. Señala que, si bien las plataformas de streaming permiten expandir esa masividad de la que hablaba Benjamin a millones de personas en simultáneo, los espectadores “necesitamos sentirnos singulares”.

El artículo, aunque presenta de manera algo escueta el criptoarte y no profundiza en el vínculo entre el pensamiento de Benjamin y este movimiento, sí habilita un punto de partida para pensar la manera en que se consume arte en la actualidad. Dice que, si Benjamin viviera, “seguramente estaría comprando criptoarte”. La afirmación de Carrión es engañosa. Benjamin destaca la falta de aura en el cine más que en cualquier otro arte por dos motivos. Por un lado, es un arte de masas. Tiene la posibilidad de ser experimentado por millones de personas a la vez. Además, el camarógrafo penetra en la realidad como un cirujano (2015: 20). Algunos de los primeros documentales, como *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929) son un ejemplo preciso de este aspecto. Pero el criptoarte no tiene ninguna de estas características. A pesar de la pretensión de sus partidarios de catalogarlo como un movimiento “descentralizado” y “democrático”, el consumo de criptoarte no puede ser masivo. Para entrar en ese mercado, primero hay que tener acceso a internet. La mitad de la población mundial no lo tiene. Pero además hay que tener criptomonedas. Un ether, al momento de escribir este texto, vale unos 2400 dólares. Es cierto que uno puede comprar fraccio-

nes de estas monedas por muchísimo menos, pero aun así la realidad es que se trata de un mercado más accesible a los habitantes de países desarrollados y, en países del tercer mundo, la fracción de personas que pueden comprar este tipo de productos es muy pequeña. Además, no hay sujeto colectivo en el consumo de criptoarte. Por otro lado, aunque la distinción entre realidad física y realidad virtual no existía en la época de Benjamin, es difícil pensar que hoy pudiera referirse a otra cosa que a la realidad física cuando habla del rol del camarógrafo. Esto, para el criptoarte, es imposible por definición.

Buck-Morss explica la frase final del ensayo de Benjamin que mencioné al comienzo (sobre la “politización del arte” como respuesta a la “estetización de la política”) retomando el sentido original de *aísthesis* como percepción sensorial: “Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de *deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas*” (171). En este sentido, se hace difícil imaginar a Benjamin reaccionando positivamente al fenómeno del criptoarte. No hubo, hasta ahora, expresión artística más incorporada. El criptoarte se compra, pero su existencia es virtual. Por otro lado, como sucede con las criptomonedas en general, el miedo latente de la desaparición de estos activos digitales, por su volatilidad, hace que el acceso a esas obras tenga una fecha de caducidad indefinida, a diferencia de lo que pasa cuando el objeto de consumo (una pintura, un libro, una fotografía) tiene una existencia palpable.

Si, como observa Benjamin, la técnica a partir del siglo XX permite “acercar espacial y humanamente las cosas” según la “aspiración de las masas actuales” (2015: 9), la tecnología de *blockchain* que sustenta el criptoarte, aunque hace más transparentes las transacciones, tiende a alejar la obra, la cosa (que en la virtualidad ya es inmanentemente lejana), de las masas: no hay masa como sujeto frente al criptoarte. Solo hay individuo, y una fracción limitada de ellos. Hablar de las posibilidades de internet para acortar las distancias y de cómo eso podría relacionarse con el pensamiento benjaminiano es otro capítulo.

Estetización del mercado

Benjamin señala que el futurismo, con su elogio de la guerra, contribuye a la “estetización de la política” del fascismo: “‘Fiat ars, pereat mundus’, dice el

fascismo, y espera de la guerra [...] la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica” (2015: 29). “Hágase el arte, perezca el mundo” también podría ser el eslogan de una galería de criptoarte. A medida que avanza el siglo XXI, las experiencias virtuales ganan terreno sobre la realidad. Uno de los miedos constantes es la pregunta sobre dónde van a quedar todas las cosas que intercambiamos, guardamos, creamos y valoramos en el mundo digital. El criptoarte, frente a la extinción del mundo físico como lo conocemos, responde irónicamente con objetos intangibles y únicos que, si perdiéramos las contraseñas que nos permiten acceder a ellos (o si las empresas que las gestionan quebraran, como sucedió con muchos *brokers* de criptomonedas), dejarían de existir. Si el futurismo, en nombre del fascismo, es la estetización de la política, el criptoarte es la estetización del mercado en nombre del neoliberalismo.

Quizás sea apresurado decir que el criptoarte, si retrotrae la obra de arte a su condición áurica y la limita a su existencia como objeto de consumo, inversión y poder económico, es por definición un movimiento reaccionario. Pero más peligroso es el discurso que destaca en este tipo de consumo artístico características como “democratización”, “transparencia”, horizontalidad y un amplio espectro de posibilidades para artistas y consumidores, limitándose a señalar que sus efectos negativos están por verse (Bsteh, 2021). Para Benjamin, en la época de su reproductibilidad técnica, la obra de arte se despoja de su aura (las condiciones que la hacen única, objeto pasible de ser poseído, manifestación a la vez irrepetible y lejana) y se convierte en arma política (Buck-Morss, 2005: 187).

Entonces se hace posible ver cómo se cierra el círculo: el problema de la materialidad llega a su punto más alto, en el que la obra, a la vez, está y no está; se puede afirmar su existencia, pero no se la puede tocar y, en cualquier momento y sin previo aviso, puede desaparecer. Por el otro lado, eso que antes hubiera sido imposible comercializar (lo intangible), excepto de una manera “performática”, como en el caso de Yves Klein, hoy encuentra un mercado, y en ese acto restituye el valor del original, tras una época (entre los 90 y mediados de la década de 2010) de auge de la piratería en los consumos culturales (hoy en retroceso por el uso generalizado de plataformas de streaming). Pero lo que deja de estar en el centro es la obra misma, que pierde protagonismo frente a la novedad de la forma en que se la vende y se la consume.

Bibliografía

Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editor digital: Rlull.

Bsteh, S. (2021). "From Painting to Pixel: Understanding NFT Artworks". Rotterdam: Universidad Erasmo. Disponible en formato digital [aquí](#).

Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin: escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.

Carrión, J. (2021). "Walter Benjamin coleccionaría criptoarte: el aura llega a internet" en *The New York Times* (11 de abril de 2021). Disponible [aquí](#).

Finucane, B. P. (2018). *Creating with Blockchain Technology: The "Provably Rare" Possibilities of Crypto Art*. Vancouver: Universidad de Columbia Británica. Disponible en formato digital [aquí](#).

Franceschet, M. et. al. (2021). "Crypto Art: A Decentralized View" en *Leonardo*, vol. 54, n.º 4. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. Disponible en formato digital [aquí](#).

Nakamoto, S. (2008). "Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System", disponible [aquí](#).