

Actualización del concepto Aura

por Jorge García Torrego

El objetivo de este trabajo es describir y analizar el concepto Aura creado por el pensador alemán Walter Benjamin para así poder hacer un paralelismo entre la obra de arte poseedora de Aura en la época de Benjamin y la época actual. Tras el estudio se concluye que el concepto Aura de Walter Benjamin sigue presente en algunos tipos concretos del arte actual, pero en la mayoría del arte masivo este Aura se ha perdido o cambiado de tal manera que es irreconocible.

Actualización del concepto Aura

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Resumen

El objetivo de este trabajo es describir y analizar el concepto Aura creado por el pensador alemán Walter Benjamin para así poder hacer un paralelismo entre la obra de arte poseedora de Aura en la época de Benjamin y la época actual.

Tras el estudio se concluye que el concepto Aura de Walter Benjamin sigue presente en algunos tipos concretos del arte actual, pero en la mayoría del arte masivo este Aura se ha perdido o cambiado de tal manera que es irreconocible.

The objective of this project is to describe and analyze the Aura concept created by the German thinker Walter Benjamin to be able to make a comparison between the work of possessive art of Aura in the time period of Benjamin and the current time period. After the study we conclude that the Aura concept of Walter Benjamin continues to be present in some concrete types of current art, but in the majority of art this Aura has been lost or changed in such a way that it is unrecognizable

Palabras clave

Walter Benjamin, Aura, actualización, arte, Land Art, Luther Blisset, Wu Ming, Marc Augé.

Introducción

El futuro del arte que Walter Benjamin señalaba en La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, es sumamente pesimista. Walter Benjamin considera que el mundo moderno, precedente del venidero, es un mundo en ruinas. Un mundo que ha perdido la autenticidad en la mayoría de sus aspectos. Quizá, el aspecto de esta sociedad decadente y fragmentada que más atractivo resulta y donde Benjamin pone más esfuerzo, es el tema que vamos a tratar en este trabajo: el arte.

1. Walter Benjamin

Sobre sus inquietudes intelectuales, Walter Benjamin, desde muy joven adoptó una peculiar visión que guiará sus pasos investigativos a lo largo de su vida. Esta se basa en una fuerte y marcada ideología marxista y en sus no menos intensas creencias del judaísmo. En realidad, en su vida:

Walter Benjamin fue de los últimos en llegar al comunismo clásico y fue tal vez el último en defenderlo (con una radicalidad que sólo se equipara a la de Marx, potenciada por el utopismo fantasioso de Fourier, a quien tanto admiraba) 1.

1 BOLÍVER ECHEVERRÍA, Bolívar, Introducción en: BENJAMIN, Walter: La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. México, Ítaca, 2003, p 27.

Benjamin tenía un fuerte y peculiar sentimiento religioso, sin embargo, el hecho de ser judío en Alemania en las primeras décadas del pasado siglo no era algo deseable, y de ese sentimiento de minoría atacada, Benjamín se reconoció más si cabe con las ideas semitas.

Estas ideas fueron motivadas también por su gran amigo

Gershom Scholem, quien era también judío y sionista.

Pero si Benjamin aceptó la mayoría de las ideas sobre el judaísmo, se mostró no pocas veces crítico con algunos aspectos concretos. No consideraba la religión como una religión “de los Domingos”, pero tampoco quería tomar parte de las teorías más radicales que los sionistas, herederos de las teorías de Theodor Herzl, querían difundir sobre la vuelta a la tierra prometida de Israel.

De esta unión de judaísmo y dialéctica marxista se originará una teoría estética particular y única de esta figura del pensamiento del siglo XX.

Dado lo complejo de su obra y su pensamiento, Benjamin se dedicó a diversos aspectos del conocimiento. Algunos de ellos son “el romanticismo alemán, la literatura de Goethe, la poesía de Baudelaire, el teatro de Brecht, la presencia alegórica de la modernidad en los pasajes comerciales de París”2 .

Benjamin es un elemento capital en varios aspectos del conocimiento, pero debemos destacar, que es en el campo de la estética moderna donde el pensador alemán articula un discurso más rico, aunque en ocasiones se muestre confuso por lo ecléctico que es.

El desarrollo más completo de esta visión la expone por primera vez en el año 1936 en La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, donde aparece el concepto Aura.

Este concepto, Aura, será el elemento principal que desarrollaremos en este trabajo.

Si hablamos de las influencias que tuvo Walter Benjamin, tenemos que citar a tres personas que lo marcaron notablemente en su juventud.

El primero es el anteriormente mencionado Gershom Scholem, con quién compartió inquietudes sobre la religión y cultura. El segundo fue Gustav Wineken, maestro suyo y pedagogo reformista. Y por último encontramos a Georg Simmel, un importante historiador y filósofo considerado uno de los padres de la sociología y del cual “tomó Benjamin la fascinación por la experiencia urbana moderna”3.

Evidentemente, gracias a su pertenencia a la escuela de Frankfurt, Walter Benjamin tuvo una orientación intensa al estudio y crítica del marxismo. Pero además de dedicarse al estudio de dichos postulados marxistas, las ideas de los clásicos alemanes Immanuel Kant o Hegel, eran materia de estudio que completaba la formación meramente proveniente de autores comunistas.

Otras tendencias que diversificaron el estudio de Benjamin fueron los estudios sobre el psicoanálisis de Sigmund Freud, y las teorías de Max Weber.

En cuanto a la relación con los pensadores de la escuela de Frankfurt, el que tuvo una relación más cercana con él, tanto en lo profesional como en lo personal, fue Theodor Adorno.

Podemos considerar a Adorno como uno de los principales representantes de la escuela de Frankfurt, cuya base teórica y crítica surge del marxismo:

La filosofía del arte de Adorno constituye el centro de las reflexiones de un hombre que fue

ante todo un filósofo, un pensador fundamental del siglo XX, continuador de la gran tradición alemana y notablemente influenciado (sic) por Benjamin 4 .

2 Ibid., p. 28.

3 KLIMOWSKI, Andrzej, COLES, Alex, et al: o.c., p.16.

4 VILAR, Gerar; BOZAL, Valeriano (ed.) : Theodor W. Adorno: una estética negativa en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. II. Madrid, Visor, 1996. p. 165.

En lo concerniente a su relación con Walter Benjamin, es la obra Dialéctica negativa donde el discurso de ambos coincide en varios puntos. Al igual que su amigo, en esta obra Adorno plantea una teoría estética que se sale de los esquemas tradicionales de la dialéctica Hegeliana y plantea la idea de una trascendencia fuera del materialismo.

Este fue uno de los elementos esenciales tanto en Adorno y Benjamin. Esa predilección a la trascendencia en sus discursos dialécticos que deberían ser meramente materialistas. En el caso de Benjamin, esta tendencia hacia lo que es ajeno a la materia, está motivado por su marcado fervor judío que le llevará a tenerlo en cuenta inevitablemente a la hora de hacer su discurso dialéctico. Además, en el plano de lo mercantil, Adorno va más allá que su amigo Walter Benjamin, y rechaza por completo la mercantilización de la obra de arte. Lucha por defender su autonomía ya que según él, “el arte no tiene finalidad así que no puede ser un valor de cambio”⁵. Y por tanto, la obra de arte no puede ser producida en masa para que sea utilizada como un objeto del mercado.

En un plano ya más orientado hacia el discurso propiamente estético, Henri Focillon es el que articuló un discurso más parecido al de Benjamin en cuanto a la teoría estética y la imposibilidad de división entre materia y espíritu.

El autor francés, catedrático de las universidades de Lyon y de la Sorbona de París, hace un bosquejo de su ideario de la estética y de la obra de arte muy parecido al que va a tomar W. Benjamin, y que será el que desarrolle en un futuro aún lejano en su obra La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Focillon anuncia que:

Las obras de arte deberán ser analizadas en su conjunto y no como una mera unión de elementos como la materia, forma o espíritu y que optar por uno de estos aspectos supone la destrucción de la obra 6.

Por último, me gustaría destacar la influencia que tuvo en Benjamin el Surrealismo. Como indica muy bien Álvaro Cuadra:

Debemos destacar que la cita constituye parte de su estrategia escritural (sic), cuestión que ha sido reconocida por gran parte de sus exegetas. La cita es un dispositivo central en la escritura Benjaminiana, al punto que se ha hablado del “método Benjamin” con referencias claras del modo surrealista 7.

La estructura de collage y la intertextualidad son ideas esenciales para Benjamin a la hora de crear su obra. Por eso resulta que este materialismo, que provoca una obra de arte

fragmentada, dividida y confusa en muchos aspectos, no solo modifica el medio en que es entregada la información, sino que es el propio mensaje el que se modifica y llega al lector de una manera totalmente diferente a la que llegaría de forma medio convencional.

Al hablar del autor alemán tenemos que tener en cuenta que se trata de un “pensador total” que no solo crea una teoría filosófica sobre un tema, sino que reflexiona y critica diferentes parcelas del saber pasando desde la estética, a la crítica literaria, a la filosofía, o a las nuevas formas de hacer arte 8.

Y es por esta razón, por esta tendencia a lo ecléctico, a lo heterodoxo y a lo complejo, que no haya desarrollado un discurso único sobre ningún tema y que debamos distinguir varias etapas en el aspecto concreto que queremos analizar: la estética de la obra de arte.

5 ADORNO, T.: El arte en la sociedad industrial, Buenos Aires, R. Alonso, 1972.

6 Además, Focillon plantea que: “Una obra de arte es un intento de alcanzar lo trascendente, se afirma como un todo, como un absoluto, y, al mismo tiempo, forma parte de un complejo sistema de relaciones. En fin, para respetar provisionalmente los términos de una oposición solo aparente, una obra de arte es materia y es espíritu, es forma y es contenido”, En FOCILLON, Henri: La vida de las formas y elogio de la mano. Madrid, Xarait, 1983 p. 9.

7 CUADRA, Álvaro (2007): La obra de arte en la época en la época de su hiperreproducibilidad digital. Disponible en: http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html, [Consultado 23.04.2009]

De hecho, debemos tener en cuenta que las teorías sobre la estética que hace Benjamin son desde el punto de vista de un crítico y no del de un filósofo. Su objetivo vital consistió en recrear la crítica literaria como género y convertirse en el primer crítico de la literatura alemana.

La teoría estética de Benjamin tuvo varias épocas. En la primera de ellas, podemos ver una: Etapa teológica dedicada a corregir la tradición estética y reivindicando la crítica romántica y su mesianismo, la alegoría barroca o la obra antimítica del último Goethe; una segunda etapa de compromiso político radical y descubrimiento de las vanguardias (Dadá, surrealismo, fotografía y cine ruso), en la que se dibuja una teoría de la modernidad; por fin, una tercera etapa en la que restaurando la autonomía estética sobre un fundamento teológico persigue la preservación del elemento tradicional de las obras de arte .

En este trabajo será esta última fase de la estética de Benjamin y en particular su defensa de la obra de arte frente al peligro de la reproducción y la eliminación por tanto inevitable del Aura de la obra de arte, donde pondremos más énfasis y donde intentaremos observar todos los detalles referidos a éste para poder relacionarlos con la obra de arte en el tiempo actual.

2. Término Aura

Como hemos dicho anteriormente, el término Aura surge en el discurso estético de Walter Benjamin en su última época. Aparece como una alarma a la sociedad que avisa del peligro que corre la obra de arte por su mercantilización y su reproducción masiva. Además, como marxista, quería llamar la atención sobre el curso que estaba tomando el arte de Marinetti y los futuristas, ya que su radicalidad y su apología de la guerra y del fascismo amenazaba indirectamente al propio arte.

A través del término Aura, Benjamin intenta captar la autenticidad de la obra de arte. Su alma. En este concepto confluyen dos de las principales corrientes que influyen en Benjamin. Por un lado su materialismo socialista y por otro su religiosidad.

De esta manera, el Aura es una obra material, hecha por el hombre, pero que tiene trascendencia. Tiene vigencia en un plano cuasi-espiritual. A continuación quiero analizar en profundidad en qué consiste esta definición.

En la introducción del libro, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, Bolívar Echevarría hace una referencia al término y se pregunta:

¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de Aura? Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos [...], el Aura de las obras de arte trae también consigo una especie de V- Effekt o efecto de extrañamiento – diferente al descrito por Brecht- que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de la presencia material.⁹

Otra definición del concepto de Aura la da el propio W. Benjamin:

¿Pero qué es propiamente el Aura? Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el Aura de estas montañas, de esta rama.¹⁰

8 VILAR, Gerar; BOZAL, Valeriano (ed.). : o.c. p. 159.

9 BOLIVAR ECHAVARRÍA, en “Introducción” BENJAMIN, Walter: o.c. p. 15.

10 BENJAMIN, Walter: O. c. p.47.

Y ante estas definiciones de Aura, nosotros no debemos, ni podemos sino intentar hacer una breve definición básica del difícil concepto. Podríamos decir que el Aura es el elemento metafísico propio de la obra de arte auténtica que hace que el espectador de la obra pueda acceder a un espacio de interpretación que está más allá de la propia obra material y que este suceso se da en un tiempo y en un espacio determinado. Es decir: en la historia. El concepto de aquí y ahora es esencial para Benjamin.

Y dice, “el concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy”¹¹.

Podríamos decir, por tanto, que el concepto Aura descansa y está justificado por un entramado complejo de tiempo y lugar que lo hacen único.

La obra de arte, portadora de Aura, está totalmente condicionada y depende de la tradición que la precede. Sin embargo, ya en la época de Benjamin, la tendencia de la sociedad a la hora de acercarse a la obra de arte consiste en el acto de “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su Aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable”¹².

Las personas, en su afán de llegar al arte, podemos ver que “día a día se hace evidente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción”¹³.

La modificación de la obra de arte se da por dos causas concretas: La reproducción técnica de la obra de arte y la diferenciación entre valor de culto y valor de exhibición.

W. Benjamin, al comenzar su discurso en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, sobre el problema de la reproducción de la obra, hace una referencia a la historia y dice que “en principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible ¹⁴”. Al aceptar esto, podríamos pensar entonces que el problema de la reproductibilidad de la obra de arte ha existido siempre, pero esto no es verdad. Benjamin también dice que, “no es hasta el grabado en madera, que la obra de arte se vuelve por primera vez reproducible técnicamente”¹⁵.

A partir de entonces, diversos mecanismos aparecen como mecanismos de reproducción del arte. Los ejemplos más claros son la imprenta y la litografía que permiten que se puedan conseguir copias de la obra de arte de forma masiva y también “renovadas día a día”.¹⁶

Ya en el siglo XX, y con la aparición de los nuevas maneras de representar (fotografía y cine), Benjamin cree que estos inventos harán que se creen nuevas maneras de hacer arte.

Y este hecho que cita aquí el pensador alemán no es nimio. En primer lugar, hay que destacar la originalidad del pensamiento, ya que hasta entonces, ni sus pensadores coetáneos de la escuela de Frankfurt, ni ningún otro pensador de su época, habían hecho un discurso orientado a estas nuevas maneras de arte.

¹¹ Ibid., p. 42.

¹² Véase: BENJAMIN, Walter. *Pequeña historia de la fotografía en: Discursos Interrumpidos I*. Barcelona, Planeta Agostini, 1994. p. 75.

¹³ BENJAMIN, Walter: o.c. p. 47.

¹⁴ BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003, p. 47.

¹⁵ Ibid. p.39

¹⁶ Ibid. p.39.

Como dice Álvaro Cuadra, en su libro *La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital*, esta nueva manera de hacer arte no es baladí, acarrea un “nuevo sensorium en una sociedad donde la tecnología y la industrialización son la mediación de cualquier percepción posible”¹⁸.

Sin embargo, este nuevo sensorium,¹⁷ esta nueva manera de hacer arte a través de otros medios (cine, fotografía), ha tenido críticas que se niegan a comparar estos nuevos mecanismos de hacer arte con otros artes clásicos como la pintura y la escultura.

Y lo explica bien Montserrat Galí al hablar sobre David A. Siquieros:

Quien en sus últimos años utilizó ampliamente la fotografía, contestó a uno de sus detractores que siguiendo estos criterios tan estrecho(sic) tampoco podríamos utilizar pinceles y deberíamos pintar con los dedos.

Sin embargo, sobre estos dos nuevos métodos de reproducción, Benjamin destaca al cine por encima de la fotografía y presenta una cita de Abel Gance 20 que compara al cine con los jeroglíficos:

Así, pues, hemos venido a dar nuevamente, como resultado de un retorno sumamente extraño a lo que ya fue una vez, en el plano de expresión de los egipcios [...] El lenguaje en imágenes no ha madurado todavía a plenitud porque nuestros ojos no se encuentran todavía a su nivel.²¹

Este nuevo lenguaje al que se refiere Abel Gance con su célebre frase “el tiempo de la imagen ha llegado”, será motivo de desarrollo e investigación por parte de Benjamin porque se plantea la nueva situación del arte con este medio artístico en el cual el lenguaje masivo pasa a formarse por imágenes y no por texto como se había venido haciendo durante los últimos 25 siglos.

Y este nuevo lenguaje cinematográfico, “al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, tales entidades «son» en cuanto «siendo». En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba «objetos temporales»²².

Estos nuevos “objetos temporales” darán vida a una nueva manera de vivir en sociedad. El fluir de las películas, ese movimiento incapaz de detenerse formado con elementos independientes y que llamamos montaje, dará vida a una nueva visión de la vida en la ciudad:

“El cine no ha captado todavía su verdadero sentido, sus posibilidades reales [...] Éstas consisten en su capacidad única de expresar, con medios naturales y con una capacidad persuasiva incomparable, lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural”²³.

17 “Estos nuevos modos de significación modifican sustancialmente las prácticas sociales gracias a la irrupción de un potencial de reproductibilidad desconocido [...] que transforman las condiciones de posibilidad de la memoria y archivo” en CUADRA, Álvaro (2007): La obra de arte en la época en la época de su hiperreproducibilidad digital. Disponible en: http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html, [Consultado 23.04.2009]

18 CUADRA, Álvaro (2007): Ibid. Disponible en:

http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html, [Consultado 23.04.2009]

19 GALÍ, Montserrat: El arte en la era de los medios de comunicación. Madrid, Fundesco, 1988. p. 27

20 Véase: ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero(ed.): Textos y manifiestos del cine : estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones. Madrid, Cátedra, 1998.

21 BENJAMIN, Walter: o.c. 2003, p. 64.

22 CUADRA, Álvaro (2007): La obra de arte en la época en la época de su hiperreproducibilidad digital. Disponible en: http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html, [Consultado 23.04.2009]

23 BENJAMIN, Walter: o.c. 2003, p. 65.

Este nuevo “medium” provocará un masivo flujo de imágenes simultáneas, pero sin un discurso narrativo conjunto,

Pero quien llevará esta idea a un terreno más accesible para la sociedad ya en la segunda mitad del siglo XX es la televisión. Emisiones masivas, desprovistas de estructura narrativa propia y con estructura de collage, no harán sino modificar a su imagen y semejanza la manera que tendrán los espectadores de relacionarse y acabará modificando el entorno mismo (Entorno urbano).

Esto significa que a partir de entonces las técnicas recién creadas, y en concreto el cine, van a influir en el imaginario colectivo de la población de tal manera que ésta cambiara radicalmente no solo su manera de recibir el arte, sino sus maneras de relacionarse.

Para cerrar este apartado, me gustaría apuntar bien la idea que quiere transmitir Benjamin con el concepto de los flujos que podemos ver en el montaje del cine.

La capacidad de generar nuevos mensajes y nuevos significantes, hace que la manera en que estos se perciben varíe de manera radical. “La hiperindustrialización cultural es capaz, precisamente, de fabricar el presente pleno mediante sus flujos audiovisuales «en vivo», que paradójicamente es también olvido”²⁴

También me gustaría aclarar qué dos tipos de arte concibe Benjamin y así podremos entender mejor la causa y el porqué de la creación de la idea Aura por parte de Walter Benjamin.

Estos términos son los términos de valor de culto y valor de exhibición. Según Benjamin, el valor de culto de la obra de arte es algo cuasi místico, reservado, mágico. Si bien la obra de arte que posee estos atributos es física (históricamente se trataba de una figura religiosa principalmente), radica en su parte no-física lo verdaderamente importante y es ahí donde está su sentido religioso a imagen de los ídolos de la antigüedad. La obra ritual debe mantenerse oculta y solo accesible a unos pocos para que tenga ese matiz místico.

Desde luego, la laicización general y progresiva de las sociedades occidentales ha hecho que el número y la relevancia de obras con contenido religioso disminuya, pero, también, este valor de culto que tenían las figuras religiosas se ha extinguido con las obras de arte actuales porque su movilidad es mucho mayor. “Un retrato en busto, que puede ser enviado de un lugar a otro, tiene más posibilidades de ser exhibido que la estatua de un Dios, que tiene su lugar fijo en el interior de un templo”²⁵ .

Podríamos decir que cuando el pensador alemán está pensando en Aura está pensando en este tipo de arte. Es evidente que la reproducción técnica de la obra de arte que haga de esa obra ritual copias infinitas que puedan ser transportadas fácilmente, también hará que el valor ritual y “aurático” de esa obra disminuya, ya que como dice Walter Benjamin, “es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual”²⁶ .

En el otro lado podemos encontrar el concepto de la obra de arte con valor de exhibición. Walter Benjamin decía que este tipo de arte era un arte “burgués” y “consumista”. Cuando usa estos términos, no lo hace aleatoriamente. La idea del uso de la obra de arte como un mero producto del capital es una idea innovadora en Benjamin,

24 Ibid.

25 BENJAMIN, Walter: Op. cit: 2003. p. 53.

26 Ibid., p. 49.

y que pocos contemporáneos suyos compartían. Por ejemplo, Adorno y Horkheimer, aplicaban sus teorías dialécticas a los flujos de las estructuras económicas, pero nadie llegó al punto de considerar que las obras culturales iban a entrar en este terreno.

Y este tipo de arte de exhibición es el propio de la época actual. “Una obra de arte que se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida: la función artística- la misma que más tarde será reconocida tal vez como accesoria”²⁷.

Cuando vemos esta “función artística”, expuesta por Benjamin, nos damos cuenta de que es vista como una limitación de la obra de arte. Se trata de un arte compuesto de signo pero sin significado.

En la época actual, este arte escaso o vacío de esa capacidad a la trascendencia del arte ritual, es exportado y reproducido hasta la saciedad.

Y de hecho, es que al contrario que sucede con el arte con valor de culto, la importancia y el sentido de este arte radica en su capacidad de reproducirse y de llegar a todo el mundo.

Es arte masificado y extrapolado a diferentes sociedades y culturas, sin importancia de un contexto histórico o temporal. Un ejemplo indudable de este tipo de arte es el cine, donde la materialidad de la obra hace que esta pueda ser difundida fácilmente. Sobre estos temas de la obra de arte en el cine y en otras formas de reproducción que tienen como máximo exponente a Internet, hablaremos en el último punto.

3. Ejemplos de obras de arte y teorías de la obra de arte anteriores a Walter Benjamin

A continuación hablaremos de los diversos tipos de arte y teóricos, que plantearon una filosofía de la que bebió el pensador alemán.

William Morris, socialista, asceta, teórico y ensayista del siglo XIX, ofrece una reacción frente a la industrialización y es muy crítico con ella ya que considera que “ésta revolución industrial provocará explotación, polución, paro y miseria”²⁸. También cree que el desarrollo de estos postulados romperá definitivamente la idea utópica de una sociedad igualitaria. Sus postulados, por tanto, son parecidos a los de Benjamin porque también procede del socialismo-comunismo y cree que la revolución industrial y su influencia en la obra de arte son algo negativo.

Para desarrollar y difundir sus ideas, Morris crea en 1861 una escuela que llamará Arts & Crafts (Artes y oficios). La labor principal de esta escuela es intentar eliminar el abismo que divide al arte de la artesanía. Desde su nacimiento, esta idea es muy atrevida y compleja de realizar.

Quiere conseguir que todo el arte llegue a toda la sociedad. Esta idea será tomada posteriormente por movimientos como la Bauhaus de Walter Gropius en Alemania, y el de die Stijl en los Países Bajos.

Sin embargo, todo fracasó porque su deseo de igualar al artesano con el artista generará numerosos problemas económicos y al contrario, la revolución industrial seguirá seduciendo a la población por la felicidad que daba la producción en serie.

Morris dice que “debe haber unicidad, originalidad, y belleza en la obra de arte. La fealdad

de la producción industrial habla de la desigualdad del ser humano”. Quería creer en la idea medieval del artesano-artista que desarrolla su arte en gremios, como comunidades igualitarias aunque esto es una idealización porque en realidad estas relaciones gremiales se basaban en una jerarquía fuerte y estable.

También cree que en la Edad Media, la obra de arte de los artistas-artesanos era bella porque la sociedad era bella ya que se inspiraba en la naturaleza, “no existía la suciedad y la polución de la industria”. La revolución industrial corrompe una de las

27 Ibid., p. 54.

28 Véase: MORRIS, W.: Arte y sociedad industrial, Valencia, Fernando Torres, 1973.

bases del arte: la naturaleza. Frente a la idea de mimesis, la artesanía/arte apunta a refugiarse en el arte como bálsamo, como utopía. La artesanía debería tener un lugar en la creación pues para Morris hay dos tipos de arte:

- Intelectual: Que se trata de un tipo de creación de las élites, academicista.
- Decorativo: Que es hecho por el artesano y que es un arte “del pueblo para el pueblo”.

Los artesanos, a diferencia del arte académico, unen la belleza y la funcionalidad y por eso es un arte más valioso.

La reflexión de Morris, quiere aplicarla a objetos cotidianos como muebles, objetos urbanos. Quiere acabar con las industrias y así la ciudad podrá ser humanizada. “Dentro de las casas los objetos deben repetir las formas de la naturaleza 29”. Además, “lo artístico”, dice Morris, “es una creación del alma humana. Transmiten el alma del que lo ha creado” 30. Lo artístico, por tanto, es la huella del creador.

La creación nos gusta porque lo ha hecho otra persona. Sentimos con ello una comunión espiritual con el hombre que lo crea. Adolf Loos, arquitecto y teórico austriaco dice que lo artesanal alberga humanidad, no las máquinas.

Morris tiene esperanza de que el socialismo conduzca a una sociedad de pequeños núcleos urbano-rurales, pero esta sociedad es una utopía y como tal nunca podrá llevarse a cabo. Una de las deficiencias que tiene este discurso de Morris, es la ausencia de un estudio real sobre cómo poder aplicar estas ideas en la sociedad de ese momento. Quien intenta llenar este vacío pragmático es John Ruskin que en 1860 escribe un ensayo económico llamado *Unto this last*, donde explica cómo debería ser la sociedad según su parecer donde el sistema de producción volvería a ser el sistema gremial que se dio en la Edad Media.

Un célebre alumno suyo fue Oscar Wilde. El genial escritor y teórico inglés, en el prólogo de su famoso libro *El retrato de Dorian Grey*, dice que “todo arte es completamente inútil 31”, y es por eso, Wilde considera al arte un elemento con el que no se puede comerciar. Wilde, sobre la importancia de los artesanos dice que “hay que reeducar a los artesanos, pues ellos tienen más impacto en la vida cotidiana que las demás personas. El artesano debe ser educado en la misma cultura que el artista”. Estos artesanos son los transmisores de la fuerza del pueblo. Además, Wilde tuvo relación con los Prerrafaelitas, que pedían volver a un arte anterior a Rafael, menos artificioso y basado en lo natural.

4. Ejemplos de obras de arte y teorías del arte contemporáneos a Walter Benjamin

Toda teoría está expuesta en un contexto temporal y social que determina profundamente y esencialmente lo básico de dicha teoría. En este caso, la teoría sale a la luz con el libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

La teoría estética de Walter Benjamin y el concepto Aura se exponen en un momento

artístico fundamental y transgresor en la historia del arte moderno. Nunca hasta entonces el desarrollo técnico había avanzado a tanta velocidad y había propiciado tantos cambios y tan radicales como entonces.

La industrialización y el Taylorismo ³² son las causas de la aceleración de los métodos productivos. La máxima rentabilidad y el menor coste hacen que las industrias se especialicen y se compliquen de tal manera que el ser humano llega a ser esclavo de esta maquinaria inmensa de producción masiva. Sin embargo, tanto los movimientos

29 Ibid.

30 Ibid.

31 WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona, Norma, 2003, p. 10.

32 Método de organización del trabajo que persigue el aumento de la productividad mediante la máxima división de funciones, la especialización del trabajador y el control estricto del tiempo necesario para cada tarea. Diccionario de la Real Academia Española, 22ª edición.

mecanoclastas como las protestas de literatos y artistas criticaron la excesiva explotación que estaba dándose en los obreros. Este fenómeno es bien retratado por Charles Chaplin, en su película *Tiempos modernos*.³³

Volviendo al ámbito cultural, que es lo que nos interesa, los sistemas de producción, si bien no tienen como objetivo principal al mercado cultural, si que lo afecta evidentemente por la manera en que el arte llegará al público.

Sin embargo, otro suceso que resulta menos evidente pero que yo creo vital es la proliferación de la deuda en las clases medias.

Esta idea, que en nuestros días parece una obviedad, supuso un enorme empujón a la economía de las clases medias del principio de siglo. A base de créditos, las masas empezaron a poder adquirir bienes y servicios que antes habían sido considerados lujos. Entre estos, la cultura.

El crecimiento acelerado de este mercado cultural hizo, obviamente, que la cantidad de obras reproducidas masivamente creciera a nivel global.

Que grandes artistas, como el antes mencionado Charles Chaplin, fuera un ídolo masivo y global tanto en Europa como en Estados Unidos (irónicamente), indica que en la primera y segunda décadas del siglo XX ya existía un sistema de producción y distribución masivo y complejo.

La irrupción de los nuevos descubrimientos técnicos (principalmente la fotografía y el cine) propició una auténtica revolución en los movimientos de las primeras décadas del siglo XX.

Estos recursos dados por las nuevas técnicas son explotados y desarrollados por artistas rompedores y nihilistas que llamamos Vanguardistas.

Buñuel y Dalí, en la escena española, y Jean Cocteau en Francia, crean mensajes revolucionarios en un contexto revolucionario como en ese momento era el cine.

La tremenda novedad que esta vanguardia supuso para la cultura occidental y para la sociedad se debe a lo innovador de su mensaje. Su deseo de romper con las estructuras básicas por donde el arte siempre había caminado. Antonin Artaud, el gran poeta y autor de teatro francés declara que “no está demostrado que el lenguaje de las palabras sea el mejor

posible”.

Por otro lado, además de este deseo de búsqueda, hay un deseo de ruptura. Breton, en 1924 declara en su manifiesto surrealista que “Nada tenemos que ver con la literatura [...]. El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece”³⁴.

La mayoría de los movimientos de vanguardia tienen un ideario profundamente influido por estos cambios técnicos. El que más claramente incorpora estos cambios es el movimiento futurista, cuyo ideario se basaba en el movimiento, en la acción. El efecto del dinamismo es básico.

En su manifiesto, los futuristas afirmaban:

El esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con grandes tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece que corre sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia”. 35

33 CHAPLIN, Charles: *Tiempos modernos*. Warner Bros, 2007, 83 min.

34 BRETÓN, André: *Manifiesto surrealista*. París. 1924.

35 MARINETTI Filippo Tommaso: *Manifiesto futurista*. Roma, 1909.

De hecho, esta nueva concepción del arte, verá reflejada su ideario estético en el movimiento fascista italiano y muchos de sus principales representantes acabaran dentro del partido y luchando en la segunda Guerra Mundial en las trincheras italianas. Y es por esto que Benjamin ya nos alerta del uso que el futurismo y el fascismo hacen del arte. Nos explica que “Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones”³⁶. El potencial que tiene el arte es empleado en mantener el culto a un caudillo y a una estetización de la vida política 37.

Sobre el cine y la fotografía es imposible pensar en el arte futurista o surrealista sin contar con ellos como elementos básicos de su desarrollo y de sus bases. Y lo que es más importante, si decidimos comentar el impacto de estos avances técnicos en la sociedad podemos darnos cuenta, que como expone Subirats:

Es un hecho que solo con la intervención de las vanguardias, y más concretamente, de corrientes artísticas, como el futurismo, el cubismo, la *Neue Sachlichkeit*, el neoplatonismo o la Bauhaus, la máquina se convierte en un símbolo cultural universal y en un principio socialmente formador 38

5. Actualización del concepto Aura en el arte actual

Lo primero que urge comentar a la hora de hablar de la posible existencia del Aura en la actualidad, es la necesidad de analizar los cambios que ha sufrido el medio cultural y si estos son lo suficientemente profundos y relevantes para tenga valor dicha reactualización. La época contemporánea de Walter Benjamin es una época tumultuosa y agitada que desembocará en el desastre de la Segunda Guerra Mundial y el consiguiente desastre económico, industrial y social de la mayoría de países civilizados del mundo. Sin embargo, el país que mayor beneficio acaparó (si podemos decir que en una guerra alguno de los bandos obtiene beneficio), fue sin duda Estados Unidos.

La hegemonía cultural de este país al acabar la guerra es clara.

Y, en concreto, son los productos culturales estadounidenses, como mayores exponentes de la civilización occidental opuesta a la soviética, y herederos de un sistema de producción y distribución masivo, quienes inundan los mercados y las ciudades de todas las grandes ciudades prooccidentales con obras culturales que transmiten una imagen cultural determinada. “La reproductibilidad y reproducción técnicas han sido el principio estético que ha guiado de una manera decisiva la creación artística y arquitectónica desde la Segunda Guerra Mundial”³⁹.

En las grandes ciudades europeas se consumen, y se adoptan, modelos como los reproducidos por grandes obras del cine como Casablanca. Si bien el cine que se consume en Europa es predominantemente estadounidense, empieza a haber buenas películas a finales de los años cuarenta en Italia, donde el neorrealismo italiano de cineastas como Vittorio di Sica, Rosellini y Zavattini de marcada tendencia comunista (PCI) saca las cámaras a las calles y busca hacer un cine no consumista y que refleje los problemas sociales que sufre la sociedad italiana.

Más tarde, la avalancha de cine estadounidense aumenta con el desplome del bloque soviético en los albores de los años noventa y que supondrá la liberalización y una ampliación masiva de los mercados. A partir de este momento, el desarrollo

36 BENJAMIN, Walter: Op. cit: 2003. p.97.

37 En un manifiesto de Marinetti con motivo de la guerra colonial con Etiopía se lee: “Nosotros, los futuristas, nos hemos expresado contra la calificación de la guerra contra antiestética [...]La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas [...]Poetas y artistas del futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica[...]sean iluminados por ello”. Ibid., p.97.

38 EDUARDO Subirats: El final de las vanguardias. Barcelona, Anthropos Editorial, 1989, p 54.

39 “Oud, el arquitecto de ciudades neoplasticistas, había postulado ya en 1917, que la estética moderna era la síntesis de dos tendencias confluyentes[sic], una tecnoindustrial, nacida de las propias exigencias de la racionalidad económica de la producción mecanizada, y la segunda propiamente artística y definida como tendencia a la reducción objetiva o científica de la forma”. Ibid. p 19.

técnico/económico se dispara y sobre todo se “democratiza” y grandes avances son disfrutados por la mayoría de la población de los países occidentales.

Esta democratización en cuanto a la capacidad de consumo de las obras culturales, tiene mucha influencia por el fenómeno de la Bauhaus. En 1919, Walter Gropius intenta comercializar los productos que, al integrarlos en la producción industrial, se convertirían en objetos de consumo asequibles para el gran público.

Su voluntad es una voluntad claramente socialista. Intenta hacer llegar a todas las personas las obras culturales.

Esta idea de la reproducción masiva y que pueda llegar a todos es la idea más útil y que más relación tiene con la actualidad. La explosión cualitativa y cuantitativa que han tenido los medios de comunicación ha producido una sobreexposición de la información en la escena social y en concreto al mercado cultural. Por eso debemos hablar de una hiperindustria cultural encargada de administrar este mercado. Pero, como dice Subirats, esta hiperindustria masiva y “este predominio de la reproductibilidad ha puesto fin a aquellos momentos

originarios y utópicos que habían caracterizado el espíritu de los pioneros del arte moderno”⁴⁰. Además, el aspecto transgresor y revolucionario de las vanguardias de principio de siglo ha sido “engullido” por proceso de la producción y reproducción masivas que las ha hecho disponibles a todos y de paso las ha arrancado esa característica revolucionaria que tenían y que era fundamental.

Esta hiperindustria, por tanto, que abarca a todos los extractos de la sociedad, todas las ideologías y todos los ámbitos, nos proporciona también en la actualidad “una convergencia tecno-científica de logística (informática), de transmisión (telecomunicaciones) y del orden simbólico (audiovisual)”⁴¹.

Pero no estamos hablando simplemente de una simple ampliación de los territorios y de intensidad de este mercado cultural. Estamos hablando de una ruptura total con la tradición cultural y material que nos precede.

“Durante siglos el dispositivo retencional [sic] por excelencia ha sido la escritura, la que nos proporciona una intuición básica del tiempo y del espacio”⁴².

La materialidad que siempre ha resultado imprescindible para la obra de arte hasta la época actual cambia en nuestros días con el desarrollo masivo del cine y otros artes no basados en su presencia física producible y exportable en grandes cantidades.

Y este concepto es básico, porque el concepto Aura de Walter Benjamin, es una extensión metafísica que se desprende de una creación material.

La obra de arte actual es una obra de arte que en sus aspectos formales se asemeja mucho al modelo radicalmente nuevo que ha surgido de las nuevas revoluciones de la información y la tecnología.

Otro concepto que varía inevitablemente con la nueva concepción del mercado cultural es la total relativización de las obras de arte. Como acertadamente expone Alain Finkielkraut en su capítulo “Un par de botas equivale a Shakespeare” de su libro *La derrota del pensamiento*⁴³, el criterio a la hora de juzgar las obras se elimina por la sobreabundancia de obra de arte, pero sobre todo por la relativización de los criterios artísticos, y la desvirtuación de la figura del crítico.

40 Ibid., p.21.

41 “Este fenómeno de alcance mundial nos obliga a pensar la tecnología, ya no como un mero apéndice de lo social como el sustrato constitutivo de la conciencia, exteriorización e industrialización de la memoria y del imaginario en una era de hiperindustria cultural orientada a públicos hipermasivos”.

CUADRA, Álvaro (2007): *Hiperindustria cultural*. Disponible en:

<http://www.oei.es/salactsi/HIPEBOOK.pdf> [Consultado 23.04.2009]

42 “El hecho fundamental [...], lo que se está alterando en nuestros días es el régimen de significación que nos acompañó por casi veinticinco siglos”.

Ibid.

43 FINKIELKRAUT, Alain: “Un par de botas equivale a Shakespeare” en *La derrota del pensamiento*. Barcelona, Anagrama, p. 118.

Además, debemos tener en cuenta que en la actualidad los límites entre creador y público son cada vez más difusos ya que no se requiere ningún condicionante a la hora de crear la obra. La capacidad para exponer tus obras artísticas al público y que una audiencia masiva pueda acceder a ella a través de Internet facilita esta proliferación de “neo-artistas” de las nuevas tecnologías. Todo es válido:

Y la absorción vengativa o masoquista de lo cultivado (la vida del espíritu) en lo cultural (la existencia habitual) ha sido sustituida por una especie de alegre confusión que eleva la totalidad de las prácticas culturales al rango de grandes creaciones de la humanidad .44

De hecho, podemos referirnos a C. S. Lewis 45 para hablar de un intento de orden en este caos que parece acontecer en nuestros días. Este orden pretende ser impuesto por los críticos del arte. Estos son los que crean una situación determinada en el campo que es digna de mención. Para los críticos existen dos tipos de arte: uno dedicado a las mayorías y otro a las minorías.

El dedicado a las mayorías es un arte vulgar, para pasar el rato y que no tiene más trascendencia. Sin embargo, el arte de las minorías que es alabado por su calidad y profundidad, tiene una aureola que lo vuelve un objeto de culto. Hoy en día a nadie se le pasaría por la cabeza decir que la de Mozart es una música “para pasar el rato”. De esta manera, podemos apuntar un pensamiento que no carece de fundamento en el momento en el que nos encontramos, donde las obras de arte son parte de una industria y un mercado. ¿Puede ser, que el Aura que poseen en la actualidad las obras de arte no sea más que producto de la labor de los críticos? Quizá sea exagerado concluir esto, pero es innegable no admitir que el poder que tiene un crítico sobre el valor de una obra de arte es totalmente determinante.

Y tras estos cambios que hemos analizado donde las reglas del juego, los actores, los medios y los materiales de la hiperindustria cultural se modifican radicalmente, nos hace tener que repensar de nuevo las características del Aura de W. Benjamin, como interpretarlas en la actualidad.

Para ello analizaremos algunos casos concretos en que el concepto Aura se encuentra en una encrucijada novedosa y atractiva.

5.1 Aura y arte digital

Podemos decir que el Aura es una idea, un concepto, creado por Walter Benjamin, que fue esbozado y hecho público como una idea profética y reveladora del sistema cultural y artístico que tenemos en la actualidad.

Y esta profecía tenía el objetivo de evitar que este mercado cultural que tenemos en la actualidad se propagara. El arte digital, evolución última de la combinación entre la industrialización, la economía, y arte, es una nueva concepción radicalmente diferente de lo anteriormente analizado hasta ahora.

Su no materialidad nos plantea una serie de problemas en todos los sentidos.

El primero de ellos es acerca de la conveniencia de que este arte digital sea llamado arte como tal. ¿Podemos considerar obra de arte a una creación digital, que no es física? Si seguimos las ideas de Benjamin al pie de la letra debemos decir que no.

Que este sistema de arte digital ha eliminado totalmente el concepto Aura y que por tanto no puede ser considerado obra de arte.

También debemos apuntar que al igual que en los primeros tiempos del cine y de la fotografía, cuando sus posibilidades todavía se desconocían, hubo no pocas críticas que les acusaron de “matar el arte” y de pervertirlo.

44 Ibid., p. 118.

45 Véase: LEWIS, C.S.: La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental. Alba, 2000. Págs. 9 a 20.

Sin embargo, con el tiempo hemos visto cómo se ha configurado un real y valiosísimo lenguaje artístico tanto en la fotografía como en el cine. Por lo tanto, respecto a la duda de si debemos tratar al arte digital propiamente como arte, creo que debemos analizar en concreto si dicho arte goza ya de un lenguaje propio que lo haga capaz de creaciones propias.

Creo que parece obvia la capacidad de lo digital para ayudar a otras disciplinas artísticas ya establecidas y que cuando complementa a estas, ambos, la creación física y la digital, son consideradas en conjunto una obra de arte. Hay múltiples ejemplos en las alianzas que el arte digital ha establecido ya con el cine: 3D, uso de efectos especiales, herramientas de animación; y en fotografía: edición de la fotografía con herramientas digitales y distribución digital.

El problema viene cuando debemos establecer si el recurso digital es arte en sí mismo. Ya existe un arte propiamente virtual llamado Net.art, donde el arte se crea, se distribuye y se muestra exclusivamente en Internet.

Benjamín Ben 46 , o Arcángel Constantini 47 son algunos de estos nuevos artistas que pretenden expandir la nueva concepción de arte en la red.

5.2 Aura y movimiento Luther Blisset/Wu Ming

El movimiento Luther Blisset/Wu Ming es un movimiento cultural revolucionario que nació en 1994. Se trata de un grupo que aglutina a diversos activistas, artistas y actores antiglobalización que pretenden, de maneras cercanas al sabotaje y al terrorismo informativo, el bloqueo del sistema mundial de la comunicación y del arte.

Tras un primer periodo en que dicha agrupación se autodenominó Luther Blisset, en el año 2000 se refunda el grupo y se hacen llamar Wu Ming. Cambian sus componentes y se orientan más al campo de la literatura.

La acción más importante y conocida del grupo es la publicación conjunta bajo el nombre Luther Blisset de una novela histórica que se llamó Q y que fue sacada a la venta por el grupo italiano Mondadori. El libro tuvo bastante éxito en Italia y un éxito relativo en otros países europeos. Se trata de un thriller desarrollado en el escenario histórico real del protestantismo del siglo XVI.

Además de su peculiar manera de acceder al mercado literario, el grupo Luther Blisset - Wu Ming tiene unas bases morales muy claras y definidas.

En sus bases podemos encontrar su visión acerca de la función del individuo en los sistemas de propiedad cultural:

Para ello es preciso desembarazarse de una vez por todas del concepto de individuo. Este concepto es profundamente reaccionario y antropocéntrico y está asociado a la idea de originalidad y a los derechos de autor. Hemos de abrazar por el contrario la idea de condividuo (sic), es decir de una singularidad múltiple cuyo despliegue entraña nuevas definiciones de "responsabilidad" y de "voluntad".⁴⁸

Lo que encontramos en Luther Blisset, es un intento de deslegitimación de las ideas básicas en torno al mercado del arte en la actualidad.

En el modelo industrial tradicional, las obras artísticas (narrativas, escénicas, o

audiovisuales), necesitaban de un único creador que responda ante estas obras. Y Luther Blisset está en contra. Ellos piensan que la obra de arte no tiene que ser un objeto que aumente el ego y la autoestima del creador. Digamos que, para Luther Blisset, el acto artístico, el arte, está por encima de cualquier creador individual.

46 BENJAMÍN, Ben(1995): Superbad. Disponible en: www.superbad.com [Consultado 26.04.2009]

47 ARCÁNGEL, Constantini (2000): www.unosunosyunosceros.com. Disponible en: www.unosunosyunosceros.com [Consultado 26.04.2009]

48 Véase la página oficial del grupo Luther Blisset.

De hecho, siete años antes de que Creative commons naciera con la idea de poner la obra de arte para uso público con los derechos copyleft, Luther Blisset ya comulgaba con estos conceptos.

Lo que intenta este grupo es encontrar una manera innovadora y alternativa con la que poder alterar el mercado actual de la industria cultural.

A imagen y semejanza de las grandes obras de la Edad Media, las cuales no tenían un único autor y eran construidas por varios autores, Luther Blisset quiere hacer arte de manera colectiva sin buscar aumentar el beneficio personal.

Así, el mercado de la hiperindustria, como hemos dicho antes, necesita de sus bases para seguir funcionando, pero si estas bases (principio básico de propiedad) se rompen, la capacidad de producir obras culturales en masa se verá truncada y el Aura de estas nuevas obras en parte restablecida.

5.3 Aura y movimiento Land Art.

Además del caso de Luther Blisset en el campo de la literatura, hay otras disciplinas artísticas que también intentan salir del mercado hiperindustrial y para ello deben alterar la manera en que funciona la industria cultural.

Es el caso del Land Art. Este movimiento artístico que se basa en la pintura y la escultura aparece por primera vez en los años setenta y su fundamento consiste en trasladar a los espacios naturales las obras de los artistas modificando así el paisaje con la obra del autor. Los artistas del Land Art, crean generalmente enormes obras de arte que son inviables de trasladar a un museo a no ser que sean reproducidas por fotografías o videos.

Robert Smithson, uno de los principales exponentes de este tipo de arte dice que “Los museos al igual que los asilos y prisiones, tienen sus guardias y sus celdas... Las obras de arte vistas en sus espacios parecen salir de una especie de convalecencia estética. Se las mira como a inválidos inanimados, esperando que los críticos las declaren curables o incurables”. Estos artistas son herederos de los creadores del concepto de no arte surgido en los años cincuenta, y que ha sido continuado por autores del Land Art como el ya mencionado Robert Smithson o Andy Goldsworthy, quien en el año 2001 adquirió cierta popularidad por un documental acerca de su trabajo artístico . 49

La causa de que traigamos a colación este tipo de arte es su imposibilidad de ser reproducido. Si bien como hemos dicho antes, este tipo de arte puede ser representado en un museo con el recurso de la fotografía o el cine, la obra de arte como tal es la obra que realizan los artistas en la naturaleza. El Aura de estas obras de arte requiere la presencia física del espectador en un espacio y un tiempo determinado para poder disfrutar de ella.

Podríamos decir, que estos artesanos del Land Art son la materialización, aunque mínima y no difundida, de las ideas de William Morris y John Ruskin.

5.4. Aura y concepto de no lugares de Marc Augé

Ya hemos tratado la literatura con el movimiento Luther Blisset/Wu Ming y la pintura y escultura en el movimiento Land Art. Ahora hablaremos de la arquitectura. Marc Augé, antropólogo francés nacido en 1935, fue el creador del concepto de no-lugar. Este no-lugar, es una referencia a los lugares que “no son lo suficientemente lugares” para poder ser llamados lugares. Ejemplos de no-lugares son las autopistas, las habitaciones de hotel, las grandes superficies, etc.

En resumen, ¿Por qué hemos querido tratar este concepto de los no-lugares, si es un ámbito más dedicado a la arquitectura y a la sociedad que a la propia idea que tenemos del arte como una obra de museo que merezca ser exhibida y comercializada?

La justificación es sencilla. Estos lugares desprovistos de alma, de aura y de cualquier humanidad, son el último ejemplo que deriva de la Bauhaus de principio de siglo. El desarrollo totalmente masificado que venimos denunciando a lo largo de este estudio,

49 RIEDELSHEIMER, Thomas: Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time. 2001, 90 min.

empezó a intentar implantarse en el ámbito público en esta escuela alemana. Si bien su sentido original era el contrario, el de “llevar arte a todos”, el mecanismo de la reproducción a gran escala y a contextos totalmente diferentes hace que este arte que pretendía ser social y cuyo objetivo era llegar a todo el mundo, deje de poder ser considerado arte y sea solamente un útil urbano.

La época actual, orientada al desarrollo urbano y cosmopolita, semejante en cada país y ciudad del mundo, repitiendo los mismos patrones que dicta la hiperindustria económica, hace que la identidad de las ciudad, de los pueblos y por último, de las naciones, se pierdan por la reproducción reiterada de modelos que le son ajenos y que son implantados por un proceso masivo de producción que desvirtúa la visión de la supuesta obra de arte.

6. Conclusiones

Pese al esfuerzo que ha supuesto el estudio de las diferentes peculiaridades de Walter Benjamin, las personas que lo estudian, y los análisis sobre la obra de arte que tienen relación con Benjamin, los resultados merecen la pena:

1. Confirmamos el aspecto romántico que tiene la visión Benjaminiana y su relación con los teóricos del siglo XIX, William Morris, Oscar Wilde y John Ruskin
2. El concepto Aura, responde a una visión peculiar y compleja de un pensador que tenía como mayores fuentes de estudio el materialismo y la estética, por otro lado un sentimiento religioso muy fuerte que le hacía creer que el arte tenía un sentido redentor para el ser humano.
3. En la época de Walter Benjamin no hemos podido encontrar una corriente artística que negara las pesquisas de la producción en masa de la obra de arte como si lo hemos hecho en la época actual (Land Art) y en el siglo XIX (Prerrafaelitas).
4. Podemos comprobar que es cierto que el arte que anunciaba Benjamin en los años treinta del pasado siglo ha seguido deshumanizándose y reproduciéndose exponencialmente.
5. El Arte digital adapta el concepto Aura y lo articula de una manera propia e independiente a la que fue considerado a principios de siglo.
6. El efecto que han iniciado grupos antisistema como Luther Blisset/ Wu Ming hace que podamos prever un intento de tipo de arte basado en la proliferación de obras de arte sin

importancia independientemente de su relevancia en el mercado.

7. El Land Art es una intención de vuelta a las condiciones de creación de la obra de arte previas a la revolución industrial.
8. El concepto de no-lugares de Marc Augé, nos muestra el grado de deshumanización que tienen las grandes urbes humanas y cómo aumentarán los no-lugares en el futuro.
9. El cambio radical que supone la revolución del medium y el sensorium de una estructura basada en la escritura a una basada en la imagen.
10. La aparición de Internet, ejemplo paradigmático de la fragmentación de las sociedades, confirma una vez más, lo acertado de sus estudios.
11. Si bien el Aura tal como lo concebía Benjamin está muy afectado, todavía hay casos (Land Art) donde puede tener validez.
12. Sin embargo, tenemos que confirmar que la obra de arte como una obra auténtica según los conceptos de Walter Benjamin, es algo en vías de extinción en el panorama de la industria cultural.

Como hemos visto en estas conclusiones recientemente citadas, el trabajo ha sido complejo y en muchas ocasiones parecía que las ideas se contradecían.

Si esto sucede así, es porque en muchas ocasiones el propio Benjamin se contradecía en ideas y pensamientos.

Respecto al concepto de Aura podemos concluir que puede haber dos opciones:

- Un tipo de Aura como idea de alma de la obra de arte pero que ya no sea la descrita por Walter Benjamin en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, sino que se trate de una adecuación de esta a las nuevas formas de reproducción técnica masiva.
- Un sentido más ortodoxo del concepto Aura que reclama una vuelta a los sistemas de producción preindustriales y que, de esta manera, se pueda evitar la reproducción masiva de las obras de arte y el deterioro del Aura de las mismas.

Un pensamiento complejo como es el de Benjamin, no puede, ni merece, un estudio que responda tajantemente a los interrogantes que él mismo abrió en vida, porque esto supondrá que hay aspectos de su obra que son incompletos u omitidos.

El estudio del concepto Aura de Walter Benjamin supone un esfuerzo titánico, pero la recompensa de encontrar destellos de genialidad dentro de ese laberinto es una oportunidad para volver a comprobar que Walter Benjamin, merece la pena.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Consultada

- ARNHEIM, Rudolf Y CÓNDOR ORDUÑA, María: Nuevos ensayos sobre psicología del arte. Madrid, Alianza, 1989.
- BENJAMIN, Walter: La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. México, Ítaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter: Pequeña historia de la fotografía en: Discursos Interrumpidos I. Barcelona, Planeta Agostini, 1994. p. 75.
- BOZAL, Valeriano (ed.): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I. Madrid, Visor, 1996.
- BRETÓN, André: Manifiesto surrealista. París. 1924.
- CUADRA, Álvaro: De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago de Chile, LOM, 2003.
- FINKIELKRAUT, Alain: “Un par de botas equivale a Shakespeare” en La derrota del pensamiento. Barcelona, Anagrama, Págs. 115 a 123.
- FOCILLÓN, Henri: La vida de las formas y elogio de la mano, Madrid, Xarait, 1983.

- GALÍ, Montserrat: El arte en la era de los medios de comunicación. Madrid, Fundesco, 1988.
 - KLIMOWSKI, Andrzej, COLES, Alex, et al: Walter Benjamin para principiantes. Longseller, 2001.
 - LEWIS, C.S.: La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental. Alba, 2000. Págs. 9 a 20.
 - MARINETTI Filippo Tommaso: Manifiesto futurista. Roma, 1909.
 - MORRIS, W.: Arte y sociedad industrial, Valencia, Fernando Torres, 1973.
 - ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (ed.): Textos y manifiestos del cine : estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones. Madrid, Cátedra, 1998.
 - SUBIRATS, Eduardo: El final de las vanguardias. Barcelona, Anthropos Editorial del hombre, 1989.
 - VILAR, Gerar; BOZAL, Valeriano (ed.). : Walter Benjamin: una Estética de la Redención en: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. II. Madrid, Visor, 1996. p. 159-164.
 - VILAR, Gerar; BOZAL, Valeriano (ed.). : Theodor W. Adorno: una estética negativa en: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. II. Madrid, Visor, 1996. p. 165-169.
 - WILDE, Oscar. El retrato de Dorian Gray. Barcelona, Norma, 2003.
- Libros digitales consultados:
- CUADRA, Álvaro (2007): La obra de arte en la época en la época de su hiperreproducibilidad digital. Disponible en: http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html, [Consultado 23.04.2009]
 - CUADRA, Álvaro (2007): Hiperindustria cultural. Disponible en: <http://www.oei.es/salactsi/HIPEBOOK.pdf> [Consultado 23.04.2009]

Otros materiales adicionales:

- ARCÁNGEL, Constantini (2000): www.unosunosunosceros.com. Disponible en: www.unosunosunosceros.com [Consultado 26.04.2009]
- BENJAMÍN, Ben(1995): Superbad. Disponible en: www.superbad.com [Consultado 26.04.2009]
- CHAPLIN, Charles: Modern times. Warner Bros, 2007, 83 min.
- RIEDELSHEIMER, Thomas: Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time. 2001, 90 min.