

Eje 17. Comunicación y cultura / Arte / Estética
Coordina Ana Laura Alonso y Román Mayorá

Criptoarte, aura y autenticidad en la era de la (re) producción digital

Víctor Lenarduzzi | Universidad de Buenos Aires, Argentina
victorlenarduzzi@gmail.com

Gabriela Samela | Universidad de Buenos Aires, Argentina
gsamela@gmail.com

Roberto Montes | Universidad de Buenos Aires, Argentina
montespuig@gmail.com

Resumen

La venta millonaria en subasta de *Everydays — The First 5000 Days*, una obra de arte virtual de Mike Winkelmann (Beeple), a la que siguieron otras con amplia repercusión mediática, aparenta haber inaugurado una floreciente rama del mercado del arte: la asociada a la tecnología *blockchain*, que permite a los artistas la transformación de sus archivos digitales en activos *token* no fungibles (NFT), que los vuelve irreplicables y les otorga la cualidad de piezas únicas. Este aparente retorno del valor del original en el mercado del arte rehabilitó la discusión en torno a la noción benjaminiana de "aura" y a la de "autenticidad" de las obras en la era de las tecnologías digitales, por definición facilitadoras de la reproducción, manipulación, circulación y anonimización de las imágenes tanto producidas como reproducidas por ellas. En esta ponencia nos preguntaremos, entonces, por los alcances de este "retorno del original". Revisaremos cómo la certificación de "autenticidad" que habilitan los NFT repone, con nuevos insumos, las discusiones en torno a la unicidad, la originalidad y la autenticidad de la obra artística y a la consiguiente recomposición del aura en la era digital, cuando su condena a la atrofia se suponía definitivamente firmada. Para eso, en primer lugar, analizaremos las nociones de "aura" y "autenticidad" propuestas por Walter Benjamin para pensar los cambios en la esfera del arte en los inicios de la reproductibilidad técnica. En segundo lugar, retomaremos los aportes en torno a los crecientes procesos de acumulación de capas de abstracción semiótica y financiera (abordados por un conjunto de autores que va de Baudrillard a Berardi) y re-

pondremos algunas líneas teóricas en torno a los procesos de "desmaterialización" en la cultura digital. En tercer lugar, a partir de las consecuencias que lo señalado aparece al arte en la era digital, indagaremos las ideas de Boris Groys en torno a la existencia del aura sin obra original. Este marco conceptual nos permitirá proponer algunas aproximaciones preliminares en torno a la delimitación de la noción de "aura" para caracterizar la emergencia de un probable estatuto de originalidad de las obras de arte digitales.

Palabras clave: arte digital, aura, reproducción

1. Introducción

Resulta interesante retomar como punto de partida a Adorno, un nombre muy referenciado en los estudios de comunicación como parte de la teoría crítica, en alguna medida cancelado ya como autor al cual acudir en busca de ideas. Cuando Adorno iniciaba su *Teoría estética* (obra póstuma) señalaba que se podía advertir que el arte había dejado de ser evidente: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente, ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia" (1983, p. 9). La interrogación acerca de *qué es arte* y en qué consiste su hacer se había vuelto el propio tema del arte y quizá también el síntoma de sus múltiples derivas y transformaciones. La formulación ubica a Adorno en un momento de transición, por así decirlo, que permite recuperar sus reflexiones como instancia de apertura hacia lo que hoy llamamos "arte contemporáneo" y no sólo como un autor atrincherado en la defensa del modernismo estético. "El arte todo se ha hecho posible –continuaba–, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello" (Adorno, 1983: p. 9).

Esta reflexión adorniana refería a que se ha vuelto problemático especificar qué es arte y cuándo estamos frente a una obra de arte. En este sentido, puede ofrecer un punto de partida¹ ya que una de las cuestiones que tiende a aparecer de inmediato ante la irrupción en la esfera artística de los llamados "token no fungibles" (NFT por sus iniciales en inglés)² es si efectivamente se trata de arte. Por otro lado, también reaparece la cuestión del aura, ya que los NFT abrirían la posibilidad de volver "única" e "irrepetible" a la obra de arte digital que, *a priori*, y por su propia constitución, –parafraseando a Benjamin– aparecía dispuesta para ser reproducida.³

El 11 de marzo de 2021 la casa de subastas Christie's vendió por 69 millones de dólares la obra "Todos los días: Los primeros 5000 días", del artista Beeple (Mike Winkelmann). Lo notable es que se trató de la venta de una pieza artística inexistente en el "mundo físico".⁴

¹ Desde otro lugar filosófico sumamente conocido, una inquietud afín –asumida quizá como planteo clave del tema– fue formulada por Arthur Danto (2003) en torno a las "Brillo Box" (1964) de Andy Warhol. El autor considera que allí se formuló la pregunta "¿qué es arte?" en la medida en que no quedaba claro que diferenciaba a una cajas exhibidas en un centro comercial de las cajas exhibidas en una galería de arte. Esto sería –retomando lo anterior– que el arte "deja de ser evidente" y se nos presenta la dificultad de "discernir" entre obras de arte y meras cosas (Danto, 2004: 21 y ss). Si bien el encuadre institucional podría salir de garante para saldar esa duda, no necesariamente termina con el problema.

² Los tokens no fungibles podrían definirse como un contrato que estipula que una persona es dueña de una copia única e insustituible de un activo digital. Este contrato se almacena utilizando la tecnología blockchain. La blockchain funciona como un libro de registro compartido e inalterable que facilita el proceso de registrar transacciones y rastrear activos.

³ "La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida", decía el autor a propósito de la reproductibilidad técnica en la sociedad de masas de principios de siglo xx (Benjamin, 1989, p.27).

⁴ Aunque, en realidad, toda obra digital tiene una existencia física: requiere de energía y ocupa espacio de almacenamiento. Sin embargo, su materialidad es cualitativamente distinta a la de las obras de artes no digitales, a las cuales nos referiremos como "físicas".

La obra consiste en un *collage* digital de imágenes que el propio artista había creado y compartido vía internet durante 13 años. Si la serie de imágenes tenía un valor simbólico, la transformación de ese archivo digital en un activo registrado en una cadena de bloques (*blockchain*) la volvió "única" (se volvió posible "poseerla") y disparó su valor monetario al mismo nivel que el de grandes obras físicas rematadas por la tradicional casa de subastas. El comprador de la obra recibió a cambio de sus millones de dólares un *token* digital que lo certifica como propietario. Como en el caso de las obras físicas, nada impide que "Todos los días: Los primeros 5000 días" sea copiada y reproducida, pero el NFT que certifica la transacción es irreplicable.

Este caso forma parte de una ola de subastas no sólo de "criptoarte" sino también de toda clase de archivos digitales coleccionables:⁵ en marzo de 2021, la cantante canadiense Grimes (Claire Boucher) se volvió noticia por conseguir 6 millones de dólares en 20 minutos a partir de la venta de una serie de cuadros virtuales de su autoría. Jack Dorsey, cofundador y CEO de Twitter, subastó su primer tuit por 2,9 millones de dólares; a fines del año pasado, comenzó a venderse la colección NBA Top Shot, una serie de tarjetas que representan momentos de la historia de la liga de basketball de Estados Unidos, emitidas como NFT. Incluso, un periodista de tecnología del diario *The New York Times* vendió una columna sobre el fenómeno de los NFT por 563.400 dólares.⁶ Si el dinero es por excelencia el ejemplo de un activo fungible –se consume con el uso, pero puede ser reemplazado o sustituido– las obras de arte originales (físicas) son el ejemplo clásico de activo no fungible, ya que no admiten ningún tipo de sustitución. Sus propiedades únicas hacen que no puedan reemplazarse por otro igual, aunque siempre los originales pueden intercambiarse por dinero u otros bienes de valor equivalente.

Los *tokens* no fungibles no son, por lo tanto, mutuamente intercambiables: se trata de un activo "inimitable", no sustituible, que puede ser comprado o vendido, pero que no tiene forma tangible, si no únicamente existencia digital. Al "tokenizar" el arte creando un certificado digital de propiedad que puede ser comprado y vendido, ya que su registro en la cadena de bloques no puede ser falsificado, la obra parece adquirir algunas de las cualidades que sostenían la noción de "aura" (Benjamin, 1989): autenticidad, originalidad, unicidad. Fundamentalmente, hay algo que la copia ya no puede reproducir y en lo cual se asienta su valor. Pero a la vez, se trataría de una especie de "copia auténtica", lo que implica repensar las tesis que Benjamin elaboró hace ya 85 años.

Si, según Benjamin, la reproductibilidad técnica y la emergencia de las masas contribuyeron a la "depreciación" y "atrofia" del aura, algo con lo que ya experimentaban las

⁵ Entre otras cosas, además de hacer un seguimiento del tema en diferentes medios de comunicación generales o vinculados a cuestiones artísticas, también hemos asistido a dos cursos: "Criptomonedas, criptoarte, ¿criptorealidad?", dictado por Sebastián Nil, Julián Brangold y Guido Corallo en el MediaLab CCEBA y "¿Qué es el criptoarte? Introducción al arte en la era de su tokenización" a cargo de Juan Cruz Andrada dictado en el MALBA (ambos en 2021).

⁶ La información fue tomada de publicaciones periodísticas, que se citan luego de la bibliografía de referencia.

vanguardias históricas, la tendencia pareció profundizarse en diversas formas del arte contemporáneo, en conjunto con la incorporación tanto de tecnologías analógicas como digitales en sus formas de producción. Pero el desarrollo de las tecnologías digitales de información y comunicación agregó un elemento más: facilitó la circulación desterritorializada de bienes culturales, lo que expandió las posibilidades de producción a partir de la reproducción de los materiales circulantes a públicos más amplios.

En su obra *Postproducción*, Bourriaud señalaba que, en el paisaje cultural contemporáneo, las nociones de originalidad y de creación, en el sentido de "hacer a partir de la nada", se difuminaban. Antes que "qué es lo nuevo" la pregunta parecía ser "qué se puede hacer con": "Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombre propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano?" (Bourriaud, 2007, p. 13). La producción artística parecía consistir en programar antes que componer; usar, antes que citar; volver a representar y poner en escena, antes que superar. Así, el arte contribuiría a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia. De la misma manera, las formas de producción/circulación en los medios digitales como postproducción, difuminaron esos límites y fundaron una cierta ética ligada a los movimientos de software libre y *copyleft*, relacionada con el compartir información y poner el conocimiento y la creatividad a disposición de otros.

De alguna forma, y como en otras áreas, las tecnologías digitales parecían dar el toque de gracia a nociones como "obra" o "autor".⁷ Si, como dijimos, la era de la reproductibilidad técnica había implicado la "atrofia del aura", la de la digitalización parecía firmar su sentencia de muerte si es que no, directamente, oficiar de sepulturera. Pero, ¿qué pasa ahora, que es posible certificar la "autenticidad" de un archivo digital y que se vuelve a hablar de "originales"? Con los NFT, retorna la pregunta sobre el arte y su hacer al reponerse la cuestión de la obra única e irrepetible. En esta ponencia nos proponemos indagar sobre cómo pensar la cuestión de arte en el contexto de la digitalización actual y si es posible hablar de una recomposición del aura que parecía haberse clausurado definitivamente.

2. Arte, fetichismo, dinero

La pregunta por el arte se reactualiza en torno a los NFT. Efectivamente existe la inquietud acerca de si se trata de arte, si son verdaderamente obras, si realmente son algo más que un mero movimiento de especulación financiera y expansión del capital o si lograrán sostenerse en el tiempo como algo duradero. Esta "nueva" forma de la producción artística permite retomar las relaciones que históricamente se han trabado entre el dinero, la mercantilización y el arte. Aquí hay una larga trayectoria que –al menos desde Marx– ha permitido analizar la cuestión en tanto la problemática del "fetichismo de la mercancía" y la "cosificación" fue considerada una matriz analítica trasladable más allá del aspecto en el que originalmente se había centrado Marx.

⁷ Ver, por ejemplo, Landow (1995).

Entre las notas sobre Baudelaire en el *Libro de los pasajes* había señalado Benjamin: "A mediados de siglo [se refiere al siglo XIX] cambiaron las condiciones de la producción artística. El cambio consistió en que por primera vez se le impuso decisivamente la forma de mercancía a la obra de arte, y la forma de la masa a su público" (Benjamin, 2005, p. 344). Esa imposición de la forma mercancía a la obra de arte ha sido ampliamente tratada por pensadores marxistas, desde Lukács a Benjamin, pasando por Adorno y Kosik. Al respecto, en el contexto de esos abordajes vio la luz el concepto frankfurtiano de "industria cultural" elaborado por Horkheimer y Adorno que –en un primer movimiento conceptual– nos permitió pensar la producción estética en serie y la transformación de la cultura y el arte en mercancía y, por otro lado, –en un segundo momento conceptual y verificable sobre todo con la consolidación de la sociedad de consumo– comprender la culminación de ese proceso: "La mercantilización del arte concluye con la estetización de la mercancía" (Huyssen, 2002, p. 50).

Ese proceso se comprende como "estetización de la vida y el mundo" y ha llevado al planteo de que en la actualidad vivimos en una "capitalismo artístico": "la era transestética en marcha es planetaria, empujada como está por firmas gigantes cuyo mercado es el mundo" (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 23). Esto podría ser descripto tanto en términos de un proceso de proliferación del arte como también de disolución del arte, en la medida en que todo se ha vuelto artístico (y a la vez nada lo es), todo es estético, del mismo modo en que todo es político o todo es sexual. Baudrillard plantea en este marco la idea de una suerte de "indiferenciación" que se corresponde con la "fractalización" contemporánea: "Nada (ni siquiera Dios) desaparece ya por su final o por su muerte, sino por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia, extenuación y exterminación, por una epidemia de simulación, transferencia a la existencia secundaria de la simulación" (Baudrillard, 1997, p. 10). Es así que podríamos decir que, aun cuando quizá ya ni siquiera hay arte, seguimos viviendo como si así fuera: "Cuando las cosas, los signos y las acciones están liberadas de su idea, de su concepto, de su esencia, de su valor, de su referencia, de su origen y de su final, entran en una autorreproducción al infinito. Las cosas siguen funcionando cuando su idea lleva mucho tiempo desaparecida. Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su propio contenido. Y la paradoja consiste en que funcionan mucho mejor" (Baudrillard, 1997: p. 12).

Para el caso que nos convoca, interesa especialmente lo que aporta Baudrillard a la comprensión de los cambios contemporáneos y su conexión con lo que Berardi define como "semicapitalismo": "Con la expresión semicapitalismo defino el modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a través de recombinar signos." Agrega el autor: "La producción de signos se vuelve, entonces, el ciclo principal de la economía, y la valoración económica se vuelve el criterio de valorización de la producción de signos" (Berardi, 2007, p. 107). Berardi dice que sólo Baudrillard intuyó la novedad radical del

"semicapital", la integración de semiótica y economía.

Dijimos que la problematización de la relación entre capital y abstracción tiene una larga trayectoria que se puede iniciar en Marx y continuar en Simmel, Lukács, Benjamin, Adorno y Horkheimer, entre otros, quienes extendieron los planteos sobre el fetichismo y la cosificación al conjunto de la vida moderna en sus más diversos órdenes (cultura, arte, ciencia, derecho). Sin embargo, Baudrillard parece haber advertido un giro más en esa problemática. En 1976, en *El intercambio simbólico y la muerte*, el autor partía de una asociación entre el análisis saussureano de la lengua que pensaba el valor lingüístico como una relación *estructural* entre los términos entre sí (por sobre su funcionalidad para designar algo, aunque ambas operaban juntas) con el planteo marxista del valor a través de la intercambiabilidad de las mercancías a través de equivalencias abstractas (si bien no desaparecía el valor de uso). Baudrillard señalaba que se había producido una revolución que había puesto fin a esta "economía clásica" (del valor lingüístico y del valor mercantil) radicalizando la cuestión del valor.⁸

Esto consiste en algo así como el fin de la "ilusión referencial" y una total autonomización del valor. Más tarde Baudrillard afirmó que se había llegado a una fase fractal del valor en la que se produce una especie de epidemia del valor que se reproduce al infinito. Estamos entonces ante el punto crucial que abre una nueva época vinculada al ascenso del capital financiero. Berardi, siguiendo lo anterior, señala que diferentes capas de abstracción se han venido ensamblando y a la abstracción del trabajo se le suma la abstracción digital y la abstracción financiera, por lo que en el semicapitalismo proliferan los signos en un valor sin referencialidad.⁹ De este modo, la fluida relación entre capital y arte que se expresa en las ventas millonarias de NFT permitirían pensar que estas "obras" se constituyen en algo así como un "objeto informacional" en el que se condensan las lógicas del semicapitalismo.

Ahora bien, Berardi no sólo piensa en los términos recién expuestos que podrían sugerir que el arte "sufrir" el proceso de financiarización característico del semicapital. También formula un rastreo del proceso en la producción poética y se refiere al lugar del simbolismo en el proceso de "emancipación del referente" que resulta en una condición ambivalente ya que si, por un lado, reactiva la sonoridad y sensorialidad de la palabra, por otro, habilita la abstracción en el espacio experimental semiótico (que conecta con la abstracción financiera). "Lo que me interesa –escribe– es la analogía que existe entre la

⁸ "Esta revolución consiste en que los dos aspectos del valor que se creían coherentes y eternamente ligados por una ley natural, están desarticulados, *el valor referencial es aniquilado en provecho del solo juego estructural del valor*. La dimensión estructural se autonomiza excluyendo a la dimensión referencial y se instaura a expensas de la muerte de aquélla. (...) El otro estadio de valor prevalece, el de la relatividad total, de la conmutación general, combinatoria y simulación. Simulación en el sentido de que todos los signos se intercambiaban entre sí en lo sucesivo sin cambiarse por algo real (y no se intercambian bien, no se intercambian perfectamente entre sí sino *a condición de no cambiarse ya por algo real*") (Baudrillard, 1993, pp. 11-12).

⁹ También Berardi recupera a McLuhan y su señalamiento del pasaje del dinero-mercancía al dinero-signo, que el canadiense retomaba de J. M. Keynes (McLuhan, 1996, p. 155 y ss).

revolución simbolista en la esfera del lenguaje y la revolución que las finanzas e Internet trajeron a la esfera de la economía" (Berardi, 2017, p. 171). El autor considera que lenguaje y dinero tienen en común no ser cosas nuevas y a la vez tener capacidad de movilizarlo todo. Y si en la esfera mercantil la utilidad es desplazada por la intercambiabilidad, en la esfera de la comunicación "el lenguaje es comercializado y valorado como *performance*". Si pensamos esto en la realización de sonidos e imágenes en la era digital, quizá cierto componente "contenidista" o "semántico" –por así llamarlo– característico de nuestra tradición de saberes, ya no daría muchas pistas acerca de fenómenos como el criptoarte y las NFT en general. No hay allí quizá tantos elementos para poner en marcha un proceso hermenéutico sino que más bien acontece algo, se realiza algo (que es a la vez arte y capital) que más que "referencial" es "autoreferencial". Jameson había señalado al retomar el análisis heideggeriano de la obra de Van Gogh ("Zapatos de labriego") en comparación con la Warhol ("Diamond Dust Shoes") cierta desvinculación del arte de Warhol de la inmediatez ("ya no nos hablan", dice) que se vuelve "fetiche" sin remitir ya a un mundo denso y dando nacimiento a "un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal" (Jameson, 2005: 29) que sin duda se vinculaba –también– con la idea del desvanecimiento del aura. Por su parte, Berardi compara la economía financiera con el "arte conceptual" (relacionado con la idea de "desmaterialización") para decir que ambos –como Jesucristo nacido de una virgen– son procesos partenogenéticos que crean valor a partir de la nada. En este marco, es posible reinscribir cierto aspecto experimental de los movimientos vanguardistas y neovanguardistas ya que ese "proceso de desreferencialización del lenguaje" que ha sido una de las claves de "la experimentación poética y artística con el lenguaje en el siglo xx, presenta una interesante similitud con la transformación de la relación entre economía e intercambio monetario" (Jameson, 2005: 182). En este nuevo tramo de la relación entre arte, fetichismo y dinero, no existen condiciones para ser concluyentes, pero si vale la pena estar expectantes.

3. El aura y la cuestión de la autenticidad

"Walter Benjamin coleccionaría criptoarte", afirmó quizá de forma apresurada Jorge Carrión en una nota en la versión en español en *The New York Times* (2021). Como se sabe, Benjamin presentó algunas de sus conocidas claves de lectura a mediados de los años treinta en su ensayo "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (1936). Allí señaló el advenimiento de una nueva era para el arte que no sólo aludía a nuevas condiciones para la obra de arte, sino también a una transformación de la percepción sensorial. Entre otras ideas, recurrió al concepto de aura, presente en diferentes tramos de su obra. En un texto anterior, "Pequeña historia de la fotografía" (1931), se preguntaba qué era propiamente el aura y respondía que se trata de "una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en mediodía de verano, la línea de una cordillera o un rama que

arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar al aura de esas montañas, de esa rama" (Benjamin, 1989: 75). En la nueva época del arte, signada por la reproductibilidad técnica de la obra, el aura entra en una suerte de fase crítica, dado que era la clave de la singularidad de la existencia de la obra. El aura está ligada al *aquí y ahora*, a la existencia irrepetible, única, original y por lo tanto "del aura no hay copia": la presencia "múltiple de la obra" pagaba el costo de la atrofia del aura que no se puede reproducir. El modo aurático de la obra remitía a una función ritual, algo que a la luz de muchas transformaciones del arte que se dieron posteriormente (que Benjamin no pudo analizar), necesita ser repensada y debatida. La presencia del aura y la recepción de la obra se consideraban a través del acento puesto en el "valor cultural" (ritualizado, vinculado al carácter contemplativo y el recogimiento). Aquí es preciso observar que la relación entre aura y contemplación ha sido una conjunción histórica vinculada a la experiencia del individuo atento, concentrado, que pone en suspenso o desactiva la influencia de otros estímulos para dejarse atrapar (Burger, 1996). Si aura y contemplación constituyeron una relación estrecha en la gran obra de arte burgués que se desdibujaba en las formas de "recepción en la distracción" que habilitaba la era de la reproductibilidad técnica –disolviéndose tanto el aura como la actitud contemplativa– la situación actual a partir de las nuevas formas de "autenticidad digital" permitirían decir que *tal vez no ocurre ninguna contemplación pero sí retorna el aura*.

De este modo, el criptoarte diseña un modo de reestablecer el concepto de lo aurático (lo único, el original, o al menos lo certificado como original aun cuando pueda ser "igual" a otras copias), aunque fuera del marco del ritual. En las nuevas artes (la fotografía y el cine) que analizaba Benjamin la pregunta por el original parecía no tener demasiado sentido. En las nuevas artes digitales –quizá no en todas, sí en el criptoarte– la pregunta por el original vuelve a cobrar importancia.

Esta circunstancia implica poner en suspenso una cierta lectura mecanicista de la técnica que se ha configurado –paradójicamente– en las lecturas que desde algunas zonas del campo de la comunicación se hacen de Benjamin: la reproductibilidad técnica como causa única y suficiente cuyo efecto es la borradora del aura y una especie de equiparación de todos los objetos culturales. Una alternativa interesante nos las ofrece, por ejemplo, José Luis Brea cuando –recurriendo a una lectura combinada con McLuhan– considera que –tal vez– más que el "desmoronamiento del aura" lo que ha sucedido es otra cosa: "Así, preferimos sugerir que más que a una desaparición del aura es a una variación –*un enfriamiento*– de su temperatura a lo que asistimos. (...) De manera que aquella percepción de una distancia –por más que se haya vuelto una distancia milimétrica, digital, una microdistancia láser– en la absoluta proximidad abstracta, que impregnaba de religiosidad la experiencia de lo artístico, reverbera aún en su forma más contemporánea, aunque sólo sea como memoria subterránea" (Brea, 1991: 3, el subrayado es nuestro).

En la construcción de la "originalidad digital" el retorno de lo aurático: ¿debería compren-

derse como una nueva “calidez”? En principio, no existen condiciones para caracterizar si esto produce algún tipo de experiencia innovadora, incluso si produce alguna experiencia –alguna experiencia que esté más allá de la excitación mediática por las cifras que alcanzan algunas ventas– porque se trata de nichos y formas de acceso restringido (implica participar de ciertas redes, contar con billeteras virtuales, etc.).¹⁰ La era postaurática parece configurar una nueva constelación “aura-criptoarte-dinero” en la que el original se produce como una especie de “fetiche” en el que queda pendiente evaluar su capacidad de generar una experiencia que interpele la sensibilidad contemporánea.

Otra pista pertinente para interrogar el tema viene de la mano de Boris Groys. En principio, porque permite desmarcarse de una mera continuidad entre reproductibilidad mecánica y reproductibilidad digital que permite pensar en la especificidad de la época actual, donde se articula la posibilidad de pensar no sólo en una reposición del aura a un objeto que lo había perdido, sino en una forma de producción de “lo artístico” en la que *ya no hay exactamente obra, pero sí aura*.

En principio, se trata de especificar qué clase de “cosa” se produce en el marco de la cibercultura y si lo que muchas veces describimos como proliferación de la imagen (sean fotografías o videos) puede leerse como mera permanencia de la reproducción descrita por Benjamin. Groys (2016) considera que la imagen digital no sería exactamente una copia, sino *un archivo que produce como efecto una imagen*. En este sentido, es atractiva la forma en que retoma al Heidegger de *El origen de la obra de arte* y la cuestión de cómo la activación de un archivo implica una acción de “desocultar”, una *techné* que permite a la naturaleza manifestarse (un original que está oculto), que implica la puesta en marcha de una serie de mecanismos para que “lo virtual se vuelva actual”. Damien Hirst –que no iba a quedarse afuera de la nueva tendencia– también vino a complicar las cosas: su proyecto “The Currency” consiste en NFT pero que tienen un correlato en obras suyas de existencia analógica, y el comprador tiene un tiempo para elegir entre el formato digital y el “físico” tradicional (y si no se entrega el NFT, la versión tradicional sería quemada). Es decir, a través de esta opción, vuelve a ponerse en debate la relación entre lo físico y lo digital o entre real y virtual, pero en este espacio no vamos a abundar sobre ello.

Volvamos a Groys. El autor problematiza la cuestión del aura a partir de lo que caracteriza como una gran compatibilidad entre Internet y el arte contemporáneo. Dicha empatía tiene que ver con que si el arte tradicional producía objetos de arte, el contemporáneo produce información sobre acontecimientos artísticos (como las performances y otras formas participativas). Hoy, asistir a muestras de arte muchas veces implica contactarse con acciones que ya tuvieron lugar y que se reponen a través de documentos¹¹. Con el archivo

¹⁰ Desde el punto de vista de la producción, sí al menos algunos artistas (no los de ventas espectaculares, sino otros) encuentran en el criptoarte una forma de recibir alguna compensación económica por su creatividad e incluso asumen como un desafío ciertas restricciones técnicas.

¹¹ En el pasado los acontecimientos artísticos (happenings, acciones, etc.) se documentaban de manera precaria o solo quedaba alguna narrativa o testimonios de quienes habían participado en ellos. Internet se ha

digital se produce un cambio al que Groyes le encuentra una faceta interesante: el objeto ya no está, pero sí está preservado el aura. "El objeto mismo está ausente; lo que se mantiene es su metadata –la información sobre el aquí y ahora de su inscripción original en el flujo material: fotos, videos, testimonios textuales. (...) La metadata digital crea un aura sin objeto, es por eso que la reacción adecuada a esa metadata es la recreación del acontecimiento documentado; un intento de llenar el vacío en medio del aura" (Groyes, 2016: 13). La tesis de Groyes es que la digitalización ha terminado transformando a las artes visuales en artes performáticas, porque necesitan ser activadas para ser tales (y así otorgarles un aquí y ahora, que hace que la copia esté nuevamente localizada). En ese marco, el aura no está vinculado a esa actualización sino a todo aquello que da cuenta de su aquí y ahora, al que ya no tenemos acceso en el sentido que teníamos acceso cuando veíamos el original en la galería o el museo. Pero el criptotarte tampoco consigue así su "originalidad". Si la salida de la imagen al encuentro del destinatario que posibilitó la reproducción técnica tenía como consecuencia la atrofia o enfriamiento del aura, en la era digital, los activos no fungibles parecen aportar una suerte de nuevo estatus de autenticidad de objetos cuya reproducción es el punto de partida, pero aun así, algunos pueden ser "encriptados" para generar un nuevo original.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. (1983). *Teoría estética*. Orbis.
- BAUDRILLARD, J. (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte y Ávila.
- (1997). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos*. Taurus.
- (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- BERARDI, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.
- (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra.
- BOURRIAUD, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo.
- BREA, J. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama
- BÜRGER, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Visor.
- CARRIÓN, J. (11 de abril de 2021). Walter Benjamin coleccionaría criptoarte: el aura llega
vuelto un medio tan poderoso de información que los hechos artísticos terminan sobrepasados por la documentación sobre arte, que llega a tener mucho más alcance que las obras.

a Internet. *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2021/04/11/espanol/opinion/criptoarte-nft.html>

CHATRUC, C. (3 de agosto de 2021). El ABC del criptoarte: guía elemental para entender un nuevo mercado. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-abc-del-criptoarte-guia-basica-para-entender-un-nuevo-mercado-nid03082021/>

CLARIN.COM (3 de marzo de 2021). Grimes subastó obras de "criptoarte" y recaudó 6 millones de dólares en 20 minutos. Disponible en: https://www.clarin.com/tecnologia/grimes-subasto-obras-criptoarte-recaudo-6-millones-dolares-20-minutos_0_83n4q1lyU.html

———(26 de marzo de 2021). The New York Times vendió una nota periodística en NFT por más de 500.000 dólares. Disponible en: https://www.clarin.com/tecnologia/the-new-york-vendio-nota-periodistica-nft-500-000-dolares_0_BE7iuyi5W.html

DANTO, A. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

GOLDSTEIN, C. (13 de julio de 2021). Damien Hirst's New NFT Project Forces Buyers to Choose Between Owning a Digital Token or a Work on Paper. *Artnet News*. Disponible en: <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-the-currency-1988535>

GROYS, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.

JAMESON, F. (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

KRAUSS, R. (1986). La escultura en el campo expandido. En: Foster, H. *La posmodernidad*. Kairós.

LA CAPITAL (21 de marzo de 2021). La subasta millonaria de una obra de arte digital: ¿hito artístico o fenómeno de mercado? Disponible en: <https://www.lacapitalmdp.com/la-subasta-millonaria-de-una-obra-de-arte-digital-hito-artistico-o-fenomeno-de-mercado/>

LANDOW, G. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Paidós.

LIPOVETSKY, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.

MCLUHAN, M. (1996). *La comprensión de los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.

MARCHÁN FIZ, S. (1996). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.

MORGAN, R. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Akal.

SIMMEL, G. (2013). *Filosofía del dinero*. Capitán Swing.