



La obra de arte en la época de su reproducción digital.

The Work of Art in the Age of Digital Reproduction.

DOI: 10.32870/sincronia.axxvi.n81.36a22

Hermann Omar Amaya Velasco

Sistema de Universidad Virtual / Universidad de Guadalajara. (MÉXICO)

CE: hermannomar@gmail.com / ID ORCID: 0000-0002-1098-6884

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 27/09/2021

Revisado: 08/10/2021

Aprobado: 11/11/2021

RESUMEN

¿Por qué una obra de arte debe ser original? ¿Qué significa la autenticidad en una obra de arte? Desde estas preguntas iniciales, me propongo presentar una disertación acerca de lo original y lo auténtico en el arte contemporáneo, en el contexto de las invenciones tecnológicas de la sociedad contemporánea, principalmente a través de la revisión de algunos postulados que se encuentran en el texto *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, de Walter Benjamin. La tesis central es la siguiente: es necesario distinguir los modos de producción mecánicos del siglo XX de otros digitales propios del XXI. De la reproducción mecánica y de la reproducción digital emergen dos postulados, dos racionalidades y dos modalidades de creación distintas.

Palabras clave: Originalidad. Autenticidad. Obra de arte. Reproducción.

ABSTRACT

Why an artwork shall be original? What does the authenticity mean in an artwork? Beginning from these questions, I propose to present a dissertation about the original and the authenticity in contemporary art, at the context of the technological advances, mainly



through the revision of some postulates written by Walter Benjamin in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. The main thesis of the study is that it is necessary to distinguish between the mechanicals productions modes of the 20th century from other digital ones of the 21st century. From the mechanical and the digital reproductions arise two postulates, two rationalities and two different creation modes.

Keywords: Originality. Authenticity. Artwork. Reproduction.

Introducción: el canto del ruiseñor

En el capítulo segundo titulado “Analítica de lo sublime” del libro *Crítica del discernimiento*, existe un pasaje célebre acerca de la belleza del canto de un ruiseñor en una tranquila noche de verano; su autor, el filósofo alemán Immanuel Kant, formula el cuestionamiento siguiente: ¿y si aquel sonido que aquí tomamos como bello no fuese producido por el ruiseñor, sino por un chico travieso, escondido en la floresta, que supiese cómo reproducir aquel sonido majestuoso proveniente de la naturaleza? Rápidamente responde: “Pero tan pronto como uno se da cuenta que se trata de un engaño, no podrá soportarse por más tiempo la escucha de este canto antes tenido por estimulante.” (Kant, 2001, p. 268)

De la respuesta del filósofo alemán se infieren tres cuestiones esenciales:

- I. La noción del engaño, en el sentido de una actividad intencional de hacer pasar algo por otra cosa distinta;
- II. Dos tipos de percepciones:
 - a. La contemplación de un objeto natural;
 - b. La contemplación de objetos artificiales, de réplicas que buscan crear la ilusión de una contemplación;
- III. La idea de un juicio asumido como auténtico bajo la condición de que su fuente de percepción sea un objeto natural.



Kant ofrece una posición tajante acerca la apreciación de un objeto bello, su argumento es más o menos el siguiente: la naturaleza del objeto contemplado es una condición que asegura la autenticidad de la percepción de lo bello de quien contempla, cuando el discernimiento humano descubre que aquella percepción es producto de un engaño algo parece desvanecerse, ocurre una especie de desencanto estético que obliga a desembarazarse de las emociones engendradas, como si existiera una especie de reducto material, una fuente originaria, una naturaleza profunda que condiciona la posibilidad de una experiencia estética auténtica.

Pero al filósofo alemán le interesaba más la percepción de la naturaleza que la del arte, no obstante, es en este último donde se pone de manifiesto la profundidad del cuestionamiento que nos atañe, a saber: ¿por qué una obra de arte debe ser original? ¿De qué depende y qué significa la autenticidad en una obra de arte contemporánea?

En la obra titulada *El abuso de la belleza* (2005), su autor, el filósofo norteamericano Arthur Danto, sostiene que el arte contemporáneo puede definirse como una continua supresión de límites, que el arte ya no tiene por qué ser bello, ni mimético, ni desplegar formas en un espacio pictórico, ni ser el producto “del toque mágico del artista”, pero ¿qué ocurre con la originalidad y la autenticidad?, ¿cómo se ven afectados estos dos conceptos durante la “continua supresión de límites” propia del arte contemporáneo?

Se sostendrá que entre el siglo XX y el XXI, en la cultura occidental han emergido dos modos distintos de producción, de creación y dos racionalidades distintas: una mecánica y otra digital.

¿Cómo se hace arte en la época de su reproducción digital? ¿Cuáles son las mutaciones conceptuales que hacen posible hablar de arte contemporáneo y de los inéditos modos de hacer arte, ligados con las tecnologías digitales? En México, las variaciones de hacer arte con tecnología electrónica y digital comienzan entre la década de los 70 y los 80, se observa también la emergencia de nuevos discursos culturales y la conformación de nuevas instituciones artísticas que alientan la creación de arte con tecnología.

Desde esta premisa empírica, e histórica, se desarrollará la idea de que el arte, en su época de reproducción digital, es una modalidad contemporánea de descomposición y postproducción de



imágenes provenientes del arte moderno y de sus modos de ver, se trata de una especie de poética de la descomposición que comprime una diversidad de prácticas y esfuerzos dedicados a escaneo, la captura, el corta y pega, la manipulación y la edición de imágenes u objetos, que hacen notar de un nuevo momento en el arte y su propia iconografía.

Lo original y lo auténtico

El concepto de lo original se refiere a un principio, a un nacimiento, tiene un trasfondo metafísico e incluso religioso, en el sentido que remite a la idea de una fuente primigenia de donde emana todo. El origen es el comienzo de algo, es el punto de partida de un tiempo, de una obra o de una experiencia; antes del origen no había tiempo, no había nada, no había obra.

En el texto *El hombre sin contenido* (2005), el filósofo Giorgio Agamben afirma que, cuando de una obra de arte se sostiene que es original, “[...] no se quiere decir con esto que simplemente es única, es decir, distinta a cualquier otra. Originalidad significa: proximidad con el origen” (p. 100). Desde esta misma lógica, en el ensayo titulado *Nietzsche, la génealogie, l’histoire* (1971), el intelectual francés Michel Foucault escribe lo siguiente: “El origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes del mundo y del tiempo, está a lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía.” (p. 1007)¹. Lo original remite entonces a una especie de abstracción acerca de una acción iniciática, para el caso de una obra de arte, se trata de una creación, de la aparición primera de un objeto sin antecedentes previos.

En cuanto a lo auténtico, proveniente de la raíz griega *authentikos*, se refiere a algo primordial, a aquello que es dueño de sí mismo, que posee la autoridad para gobernarse. Lo auténtico suele venir acompañado de su opuesto: el plagio, su etimología también ofrece pistas respecto a su significado: su raíz griega *plagios*, que significa oblicuo o engañoso, advierte de un acto de ocultamiento, de mentir; de igual manera, en la raíz latina *plagium* se señala el acto de secuestrar a una persona libre para hacerla pasar como esclava, en este otro sentido, el plagio

¹ Original: *L’origine est toujours avant la chute, avant le corps, avant le monde et le temps ; elle est du côté des dieux, et á la raconter on chante toujours une théogonie.* (Foucault. M., 1971, p. 1007)



implica nuevamente la acción de mentir, de ocultar una naturaleza para hacerla pasar por otra distinta.

En el contexto contemporáneo, se comete plagio cuando una persona copia o imita algo que no le pertenece y se hace pasar como el autor. El acto de autenticar una obra de arte como original depende entonces de un proceso que acredite, justifique o valide a una persona como el autor de la obra creada y a la obra como la pieza original. Lo original resulta entonces ser el suelo normativo que da sentido a la autenticidad de una obra, es el principio teórico, abstracto, desde el cual una obra tiene la posibilidad de caracterizarse como auténtica.

Nelson Goodman, filósofo norteamericano de la Universidad de Harvard, ilustra lo anterior con el siguiente ejemplo:

Supongamos que tenemos ante nosotros, a la izquierda, el cuadro original de Rembrandt "Lucrecia" y, a la derecha, una excelente imitación del mismo. Sabemos, con base en una historia plenamente documentada, que el cuadro que se encuentra a la izquierda es el original; y sabemos, con base en rayos X, exámenes microscópicos y análisis químicos, que la pintura de la derecha es una falsificación reciente. Aun cuando haya muchas diferencias entre ambas -en cuanto al autor, la edad, sus características físicas y químicas, su valor en el mercado, por ejemplo- no podemos ver ninguna diferencia entre ellas; y si las cambiamos mientras dormimos, no podríamos determinar cuál es cuál a simple vista. (Goodman, 1998, p. 9.)

La cuestión de la autenticación en el arte resulta ser un proceso pragmático, se trata del empleo de técnicas concretas, de exámenes rigurosos que analizan la composición material, microscópica, química e histórica de una obra de arte, para dar cuenta de su condición en tanto pieza original y auténtica, y del autor, en tanto creador originario de la obra en cuestión.

A partir de las precisiones conceptuales recientes, pareciera que la idea de lo original se inserta en lo más profundo de nuestras creencias y hábitos culturales, se trata de un criterio fundamental y una categoría esencial para jerarquizar nuestras percepciones, necesaria en el



mercado del arte para distinguir una obra auténtica de una reproducción, para diferenciar un plagio, una copia, o una falsificación de su original.

Pero es necesario volver al problema kantiano del canto de ruiseñor, ¿por qué, si dos cantos parecen iguales a simple vista, uno tiene más valor que el otro? ¿Qué justifica la discriminación de uno y la predilección por el otro?

El aura

En el concepto de aura el filósofo alemán Walter Benjamin ofrece algunas pistas. En su ensayo titulado *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica* (2013), señala que una obra de arte posee una existencia única, que su originalidad depende de un aquí y un ahora, es decir, de un espacio y un tiempo concretos.

“El *hic et nunc* del original constituye el contenido de la noción de autenticidad, y sobre esta última se apoya la representación de una tradición que ha transmitido hasta nuestros días ese objeto como idéntico a sí mismo.” (Benjamin, 2013, p. 59). La obra en tanto idéntica a sí misma depende de una tradición y de una serie de rituales que le otorga a la obra el derecho de ser la obra de arte que es, su identidad se construye por medio de rituales y también por su materialidad, es decir, por el conjunto de elementos físicos y químicos que la constituyen y de una historicidad determinada, esto último significa que la obra está sometida a un tiempo de vida, a una duración, y es también testimonio de un tiempo concreto.

El aura de una obra de arte es el halo que abraza su materialidad, es una especie de burbuja que rodea la identidad de la obra, “[...] es una singular trama del tiempo y del espacio: aparición única de una lejanía, por próxima que sea.” (Benjamin, 2013, p. 63) Es pues una experiencia concreta que se construye en un lugar y una temporalidad singular, como el hombre que en una tarde de verano se abandona a seguir el canto apacible del ruiseñor, su experiencia áurica se teje entre la lejanía del sonido contemplado y la intimidad de sus emociones. El aura del canto depende entonces del mismo ruiseñor que emitió aquel sonido armónico, del horizonte montañoso a través del cual se dispersan las notas y del hombre que respira el aura del canto.



Pero la obra de arte siempre ha sido un objeto reproducible, de ahí que en la historia de la pintura es posible apreciar múltiples representaciones de Venus² o de la Purísima Concepción³, o las falsificaciones del pintor holandés Han van Meegeren del trabajo pictórico de Johannes Vermeer⁴, y por supuesto, el caso del chico travieso y habilidoso que ha sido capaz de reproducir el majestuoso canto del ruiseñor.

La novedad se encuentra en la posibilidad de la reproducción mecánica de una obra de arte, pues con la domesticación de técnicas como el grabado o el aguafuerte, el arte comienza a cuestionar el valor de exclusividad del canto emitido por un ave, ya que es posible disponer 100 ejemplares reproducidos de un mismo canto, y todos podrían poseer el mismo valor artístico. Así, la cuestión del original parece dejar de tener sentido, al menos para aquellas obras creadas en el seno de los objetos técnicos, pues, en efecto, “[...] por primera vez en la historia universal, la reproducción mecánica emancipa a la obra de arte de su existencia parasitaria en el ritual.” (Benjamin, 2013, pp. 65-66).

De acuerdo con Benjamin, el aura del arte perece con la realización mecánica de los objetos, su reproducción retira de la obra cualquier reducto de materialidad, pues efectivamente, es posible disponer de mil reproducciones de un Pollock, o de un Kandinsky, y contemplar aquellas obras sin siquiera haber tenido la experiencia de su canto originario.

En breve: de las fauces del ruiseñor emana la originalidad de una experiencia, es la fuente originaria del canto natural aquello que asegura la autenticidad de la experiencia áurica, su reproducción también es fuente de sensibilidad, pero es secundaria, de un valor menor en términos económicos y también como experiencia estética; pero la reproducción mecánica de las notas de un

² *El nacimiento de Venus* (1482-1458) de Botticelli, *Olimpia* (1863) de Monet, *La maja desnuda* (1800) de Goya, son algunos ejemplos.

³ Existe el caso de la *Inmaculada* (1651), pintada por Francisco Rizi, o *La inmaculada de los venerables* (1678) realizada por Bartolomé Esteban Murillo, o la de Cirstobal de Villalpando, titulada *Inmaculada concepción*, realizada entre 1680 y 1690.

⁴ Hans Van Meegeren fue un pintor holandés nacido el 10 de octubre de 1889 con una buena formación académica, que al no conseguir reconocimiento en el mundo del arte decide dedicarse a falsificar la obra del pintor holandés Johannes Vermeer.



ruiseñor hace posible que todos seamos capaces de escuchar su canto sin siquiera haber pisado la floresta de aquel hombre engañado, con la reproducción mecánica aparece la masificación de los objetos artísticos y también una nueva forma de contemplación.

La postproducción digital de la obra

Es necesario volver a la pregunta inicial de este trabajo: ¿qué ocurre con la originalidad en las obras de arte contemporáneas?

Así como la belleza, la mimesis o los formas, sostengo que, a partir del siglo XX, con la domesticación de técnicas mecánicas para la producción de arte, una diversidad de artistas renombrados ha desplegado nuevos modos de expresión, para poner en tela de juicio el valor de la originalidad en la obra de arte, y para pensar en la posibilidad de la réplica y el reciclaje como un nuevo lenguaje artístico.

Pero ¿por qué un objeto puede ser arte si no se distingue de una mera cosa real? ¿Por qué un plátano pegado en la pared de una galería con cinta adhesiva⁵, o una caja de zapatos vacía presentada por el artista mexicano Gabriel Orozco en una Bienal de Venecia⁶, o la obra “Una y tres sillas” de Joseph Kosuth, compuesta por la imagen de una silla, la foto de la silla, y la definición de la palabra silla⁷, o incluso la obra titulada *Cabeza de toro*⁸, de Picasso, diseñada a partir de un asiento viejo y de un manubrio oxidado de bicicleta, merecen, todas estas, el título de obras de arte?

El arte, en su época de reproducción tecnológica, obliga a pensar en las mutaciones conceptuales que hacen posible hablar de arte contemporáneo, y al mismo tiempo, en las variaciones que refieren a inéditos modos de hacer arte, distintas a las gráficas tradicionales, dentro de las cuales deseo destacar su compleja relación con las tecnologías electrónicas y digitales.

⁵ La obra, titulada *Comediante*, compuesta por el artista Maurizio Cattelan, fue expuesta por vez primera en la galería de arte *Miami Art Basel*, en el 2019.

⁶ Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, Bienal de Venecia, 1993.

⁷ Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, Centre Pompidou, 1970.

⁸ Picasso, *Cabeza de toro*, Museo Picaso, París, 1942.



“Gráfica periférica”, “otras gráficas”, “gráfica electrónica”, “electrografía”, “poesía visual”, “cyberpoesía”, “tecnoarte”, “arte multimedia”, “arte interactivo”, “arte de los nuevos medios”; las referencias anteriores son términos que aluden a una cierta complejidad que va más allá de una mera cuestión estilística, donde la tecnología y los medios de comunicación asumen un papel protagónico como una modalidad para la producción, circulación y recepción del arte, pero ¿en qué consiste, exactamente, esta transformación respecto a los modos de hacer arte con tecnología digital? Estamos pues en condiciones de distinguir lo que se ha nombrado al principio como un modo de reproducción mecánica de otro digital.

En sintonía con los trabajos de Gilbert Simondon, titulado *Du mode d'existence des objets techniques* (2012), y de Pascal Krajewski en *L'art au risque de la technologie. Les appareils à l'œuvre* (2013), sostengo que un objeto técnico es un sistema mecánico que transforma, manipula o ensambla formas de objetos materiales para crear nuevas relaciones con el mundo físico, su mecanicismo se refiere a una especie de comportamiento de movimientos repetitivos y automatizados, y su grado de complejidad es inversamente proporcional a su automatización, en el sentido que un objeto programado para cumplir una función reduce su capacidad de respuesta al entorno exterior.

Pero un objeto técnico es algo más complejo que un mero instrumento o herramienta de trabajo, éste involucra un sistema de funcionamiento de los objetos; en términos de Simondon: “[un objeto técnico] no es un sistema natural, físico, es una traducción física de un sistema intelectual. Por esta razón es una aplicación o un manajo de aplicaciones que vienen después del saber.”⁹ (Simondon, 2012, p. 56) En otras palabras, un objeto técnico involucra todo un sistema intelectual y una diversidad de conocimientos teóricos y prácticos, para la creación de instrumentos concretos, para su manipulación y el desarrollo de un modo de manipulación y formas de trabajo, un objeto técnico refiere entonces a una racionalidad particular con una coherencia interna y un

⁹ Original: "Cet objet technique [...] n'est pas un système naturel, physique ; il est la traduction physique d'un système intellectuel. Pour cette raison, il est une application ou un faisceau d'applications ; il vient après le savoir." (Simondon, 2012, p. 56.)



sistema cerrado de causas y efectos, necesarios para establecer una relación particular entre el ser humano y los objetos de la naturaleza, por medio de instrumentos o herramientas concretas.

Krajewski (2013, p. 32) ilustra lo anterior con el ejemplo de la máquina de vapor, su invención da como resultado nuevas modalidades de intervención sobre el mundo físico para desplazarle más lejos, más rápido, para superar ciertas limitaciones físicas; en este sentido, una de las características esenciales de un objeto técnico es la transformación de la materia, es decir que un objeto técnico está destinado a crear nuevas modalidades de relación con el mundo físico.

Simondon advierte, además, sobre la existencia de otros tipos de objetos técnicos cuyo funcionamiento está destinado a la transformación de objetos físicos en datos sensibles, en información, se trata de sistemas de tratamiento de datos que transcriben y retranscriben el mundo exterior, de objetos tecnológicos que tratan, codifican, manipulan y almacenan información, su característica esencial no se encuentra ya en su relación con los objetos físicos, sino en su capacidad de traducción de lo físico a datos o códigos de información.

Su modo de comportamiento supone una mayor tecnicidad, en el sentido que se trata de aparatos inteligentes dotados de cierta madurez algorítmica para responder abiertamente al azar inesperado de las circunstancias. Este nuevo modo de racionalidad responde a una lógica de lo sensible, destinada para tratar y codificar información creada para ser percibida como imagen, supone además un modo de comunicación a través de un lenguaje de códigos algorítmicos y de imágenes digitales que reconstruyen y replican las cosas del mundo.

Desde este cuadro de conceptos, es posible postular la diferencia entre un arte que reproduce obras de forma mecánica, como es el caso del grabado, el aguafuerte, o el ensamblaje o vaciado de yeso para la creación de esculturas, y otro de modo de hacer arte por medio de lenguaje y la programación en códigos binarios 0-1.

Así, a partir de las últimas décadas del siglo XX se aprecian nuevas dinámicas dedicadas a descomponer las imágenes provenientes del arte moderno y sus modos de ver, una especie de poética de la descomposición que comprime una diversidad de prácticas y esfuerzos a través del uso de *scanners*, fotocopiadoras y de técnicas informáticas para capturar, cortar y pegar, manipular,



editar y postproducir imágenes y objetos, que advierten la presencia de un nuevo momento en el arte y su propia iconografía.

En este contexto, Marisa Olson, una artista, crítica y curadora de arte *new media*, en su texto titulado *Arte Postinternet* (2014) señala que en la corriente del *net art* existen una serie de artistas y activistas de internet cuya actividad, autodenominada *pro surfer*, consiste en un elogio y al mismo tiempo una crítica al Internet y la cultura visual digital. Los artistas *pro surfers* se apropian de los contenidos e imágenes disponibles en internet, elaboran postproducciones del contenido de internet para reintroducir nuevos contenidos y significados, se trata de una propuesta estética del corta y pega, para producir *gifs* animados o *remixes* en *Youtube*.

Pero más allá del movimiento *pro surfer*, una diversidad de artistas ha manifestado nuevos modos de crear arte por medio del uso de imágenes que ya existen, retomo tan sólo el ejemplo del artista francés Reynald Drouhin, y de su obra *Origine du monde (origines)* compuesta en el 2001. Se trata de una recomposición de la pintura de Gustave Coubert, *El origen del mundo*, por medio de un sistema algorítmico que le permite reagrupar imágenes disponibles en internet, en correspondencia con una cierta saturación de color y luminosidad; una vez reunidas, las imágenes se distribuyen en función de una imagen matriz.

En el caso de México, en la obra *Máquinas para descomponer la mirada* (2020), el investigador mexicano Jesús Fernando Monreal explica cómo fue que hacer arte con tecnología electrónica y digital comenzara hasta la penúltima década del siglo XX, gracias a un discurso y a una serie de actividades provenientes de instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

Con la aparición del CMM (Centro Multimedia) en 1994 y del LAA (Laboratorio Arte Alameda) del CENART en el 2000, se articularon discursos y una serie de enseñanzas orientadas a la creación de obra plástica y visual con tecnología electrónica y digital. Se destaca también el Centro de Cultura Digital, inaugurado en septiembre del 2012 en la Ciudad de México, se trata un espacio dedicado a la proyección y difusión de proyectos culturales, educativos y artísticos relacionados con las tecnologías digitales.



Conclusiones: ...y los *NFT*

Para las gráficas tradicionales la creación de arte implica una diversidad de recursos, principios teóricos y destrezas prácticas para la producción de una obra, para las gráficas digitales la obra es resultado del uso de nuevos recursos relacionados con la lógica de la programación informática, de ahí que la obra consecuente adquiera otras posibilidades de comunicación y de sentido.

Por supuesto que en el arte contemporáneo no todo es obra digital, siguen prevaleciendo modos de enseñanza y de creación bajo los cánones tradicionales, de creación de imágenes pictóricas desde los recursos de las gráficas modernas; no obstante, incluso para el arte no digital, los procesos combinatorios y el uso de recursos tecnológicos resultan fundamentales, ya sea durante la composición de la idea de la obra, o bien durante su ejecución, incluso durante su divulgación, en el caso de una obra ya acabada.

Finalmente, si bien es cierto que las tecnologías informáticas están presentes en la creación artística desde la década de los 60, y obras de arte en internet desde los 90, fue necesario esperar hasta el 2021 para la aparición de un nuevo mercado del arte con ventas record en *NFT* (*Non fungible tokens*), como es el caso de la obra en formato jpg del artista Beeple, titulada *Everydays: The First 5000 Days*, vendida en 69 millones de dólares.

Un *Non Fungible Tokens* es un certificado de autenticidad almacenado en el ceno del registro seguro de las tecnologías *blockchain*. Y son *non fungibes*, porque no equivalen a ninguna otra cosa, son únicas, porque no son intercambiables. Para el caso de una obra de arte en versión jpg, el *NFT* resulta ser el certificado virtual de autenticidad y propiedad intelectual, de ahí que es posible volver a pensar en la noción de aura y el problema de la autenticidad postulado por Walter Benjamin.

Sin embargo, un *NFT* es en realidad un archivo público que dirige a una pieza de arte digital, en otras palabras, cualquiera puede acceder al archivo supuestamente único. En este sentido, un *NFT* no representa ningún canto natural de un ruiseñor, en realidad se trata de una especie de mistificación económica de los códigos, de las criptomonedas y la economía virtual, de la



reconfiguración del mercado del arte que justifica la posibilidad de comprar el código informático del canto de un ruiseñor como una pieza de arte coleccionable a precios exorbitantes.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Altera.
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1971). "Nietzsche, la génealogie, l'histoire". En: Foucault, M. (2001). *Michel Foucault. Dits et écrits I. 1954-1975*. París: Gallimard.
- Goodman, N. (1998) "Arte y autenticidad", en Revista *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, Bogotá Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Número 5, pp. 8-24.
- Kant, I. (2001). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Mínimo tránsito, A. Machado Libros.
- Krajewski, P. (2013). *L'art au risque de la technologie. Les appareils à l'œuvre. Volume 1*. París: L'Harmattan.
- Monreal, J. F. (2020). *Máquinas para descomponer la mirada. Estudios sobre la historia de las artes electrónicas y digitales en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Juan Pablos Editor.
- Olson, M. (2014). *Arte Postinternet*, México: COCOM.
- Simondon, G. (2012). *Du mode d'existence des objets techniques*. París: Aubier