

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 10
DICIEMBRE DE 2024
ISSN 2530-9536
[pp. 140-163]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.04

LA CONTROVERSIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO THE CONTROVERSY IN CONTEMPORARY ART

Anaix Rieux García
Investigadora independiente

Resumen:

El artículo analiza los distintos conceptos y posicionamientos sobre la naturaleza del arte contemporáneo, con especial atención a las distintas fuentes de pensamiento y los razonamientos que pudieron sustentar algunas de las principales claves de su evolución a lo largo del siglo XX. Para ello analiza una serie de pares de valores, como la relación entre arte y mercado y la evolución de esa relación en función de los grandes cambios sociales y la mentalidad en torno al nuevo arte.

Palabras claves: Vanguardias, Pensamiento, Tendencias, Contemporáneo, Estética.

Abstract

This article analyzes the different concepts and positions on the nature of contemporary art, with special attention to the different sources of thought and the reasoning that could support some of the main keys to its evolution throughout the 20th century. To do this, it analyzes a series of pairs of values, such as the

relationship between art and the market and the evolution of that relationship based on the great social changes and the mentality around new art.

Keywords: Avant-garde, Thought, Trends, Contemporary, Aesthetics.

I. Estado de la cuestión.

El primer grupo, o bloque de razones, que infieren en la complejidad del arte contemporáneo en la actualidad es, el contexto actual. Jerry Saltz, constata la relación entre el mercado y el arte, en un tono irónico y sarcástico, al mencionar que “for nearly ten years, starting in late nineties, art and money had sex in public. Lots of it. And really publicly”¹. Continúa explicando que esta relación ha llevado al arte, en un proceso iniciado en la década de los años 90 del siglo XX, a convertirse en un componente más del mercado, asemejando el sistema artístico con el sistema de mercado por funcionar, desde entonces con parámetros similares²; sin embargo, nuestro autor continúa destacando que una de las características que diferencia ambos mercados es que, el mercado del arte parece verse menos afectado por las crisis económicas, como la acontecida en el año 2008. En este caso Saltz afirma que, a pesar de los intentos explicativos de otros autores por ver en esta característica una independencia del arte frente al mercado, la realidad es que todos los agentes interventores en esta relación forman parte de ese sistema, incluyéndose a él mismo³.

De este modo afirma que todos los agentes del arte forman parte del mercado y el sistema, a pesar de intentar no estarlo, independientemente de que estos intervengan directamente o no en las acciones del mercado artístico⁴. De hecho no se muestra en contra de la relación arte y mercado, sino todo al contrario, pero sí que denuncia que en ciertas ocasiones se ha abusado del ajuste entre calidad y precio de algunas obras de arte cuando, cito “but too many artists have been making money without magic”⁵. Para Saltz este desajuste intencionado, promovido por el arte, en conjunción con su relación con el mercado, afecta además a las

1. Saltz Jerry, 2012a: 1.

2. Saltz Jerry, 2012a: 1.

3. Saltz Jerry, 2012a: 1.

4. Saltz Jerry, 2012a: 3.

5. Saltz Jerry, 2012a: 5.

exigencias de los propios artistas en cuanto a sus ganancias económicas, ya que ahora ven en el arte contemporáneo la posibilidad de hacer fortuna⁶. Este autor concluye su artículo con la esperanza de que el cambio resida en la saturación futura de este estado, en el que todo el mundo del arte esté movido por el dinero y cito “now people realize that if we’re all already in the tub, we’re already displacing water. The spill-off will be as great as what goes into the tub. Everybody in!”⁷.

Por su parte, Nathalie Moureau, también muestra la desconexión entre el precio y la calidad de las obras de arte contemporáneo en la actualidad. En este caso lo hace bajo una comparativa entre los precios de obras de artistas contemporáneos y obras de artistas pertenecientes a otras épocas, cuyos récords alcanzados por el arte contemporáneo han alcanzado los precios del arte de estilos pasados⁸. Aquí la autora destaca que equivalencia, entre el valor económico del arte contemporáneo y el valor económico del arte tradicional, ha justificado, para cierta parte de la opinión, la legitimidad cualitativa del arte, por lo que se ha confundido el valor económico de las obras de arte con el valor artístico de las mismas. Según su opinión el mercado del arte no refleja en ningún caso la calidad del arte en función de su precio de venta⁹. En esta línea explica que, en su mayoría, el mercado del arte está regido por inversores, ajenos a la cualidades intrínsecas de las obras vendidas y que se mueven en función de unos parámetros que les permiten obtener el mayor rendimiento económico posible, es decir, a través de parámetros externos a los propios del arte¹⁰.

Para que la calidad del arte esté reflejada en los precios de sus obras en el mercado, nuestra autora indica que los compradores deberían fijarse única y exclusivamente al parámetro de su gusto, individual y subjetivo; sin embargo esto no es así nunca, ya que los compradores se ven influenciados por otro tipo de información, como la de los medios de comunicación o la promoción de artistas por parte de las casas de subasta, y que apunta dudosa ya que puede llevar a la sobreestimación de ciertas obras a favor de estrategias interesadas. Continúa poniendo un ejemplo del funcionamiento especulativo en estos casos, tal y como podemos ver a continuación:

6. Saltz Jerry, 2012a: 5.

7. Saltz Jerry, 2012a: 5.

8. Moureau Nathalie, 2015: 436.

9. Moureau Nathalie, 2015: 436.

10. Moureau Nathalie, 2015: 438.

«Un vendeur, détenant de nombreuses œuvres d'un artiste, peut ainsi demander à un ami d'encherir pour faire monter artificiellement la cote de l'artiste y accroître par ce biais la valeur du stock d'œuvres qu'il détient. De même, des pools peuvent se constituer entre plusieurs acteurs pour faire artificiellement monter le prix d'adjudication d'un artiste et fournir au marché un signal erroné».

Esta autora, denuncia que dicha situación fomenta la aparición de burbujas especulativas, que tarde o temprano, acaban explotando. La falta de criterio propio de los compradores, influenciados por criterios que les son ajenos, pero a los cuales otorgan la suficiente legitimidad como para comprar o no. Se expande así, entre los demás compradores, un error que se retroalimenta y causa un efecto bola de nieve. Apunta, que la participación a este fenómeno de las instituciones que denomina “légitimatrices” del arte, suelen estar corrompidas en esa función de defensa de la calidad artística, ya que están condicionadas por conflictos de intereses, poniendo así en duda el interés general que se supone que estas instituciones defienden. De este modo, también apunta al posible engaño por parte de las instituciones, del arte, públicas. Para remediar esta situación, concluye con la necesidad de agentes realmente garantes del valor artístico del arte contemporáneo¹¹.

Jean-Philippe Domecq trata de entender y explicar el porqué de la dificultosa tarea de ejercer la crítica sobre el arte contemporáneo. Un arte contemporáneo que califica, dentro de un orden artístico “actuellement dominant et moribond”. Su crítica, se orienta a los desorbitados precios de ciertas obras, que él mismo menciona como “œuvres mineures”, es decir, aquellas que por sí solas no consiguen transmitir su contenido y que, por tanto, requieren siempre ser explicadas, o acompañadas de alguna pista, que nos oriente a comprender o intuir su mensaje¹². Además, denuncia la falta de libertad de juicio en la crítica de arte contemporáneo. Con todo ello, la sociedad y el arte en la actualidad se han alejado el uno del otro, tal y como constataban ya en el año 1998 María Sancho Menjón Ruiz junto con Ascensión Hernández Martínez¹³.

En esta línea, encontramos corrientes de pensamiento que se oponen a la función social de las artes, en un sentido más amplio. Un ejemplo de ello lo

11. Moureau Nathalie, 2015: 439-452.

12. Domecq Jean-Philippe, 2015: 403.-404.

13. Hernández Martínez Ascensión/Menjón Ruiz María, 1998: 10.

encontramos en el pensamiento del filólogo Christoph Strosetzki, cuando nos muestra que¹⁴:

“si la literatura y el arte tienen una función común en la sociedad actual, esta consiste seguramente en el hecho de no tener función determinada alguna y, de esta manera, permitir a la sociedad mirarse a sí misma desde una perspectiva distanciada y desinteresada”.

Junto con el anteriormente citado Jerry Saltz, la economista Vassilisa Rubtsova es otra de las autoras que muestra que, a pesar de que el mundo del arte niegue su relación con el ámbito económico, esto es un hecho, y cito¹⁵:

“But while the art world has fully embraced its intersectionality with politics, with some exceptions, the art worlds has staunchly denied any connection to economics. To them, the art worlds is free from the rules and logic that govern economics”.

Para sustentar este postulado, cita algunos ejemplos como, la negativa de Robert Rosenblum, ante los intentos por determinar patrones económicos en el arte, junto con, la explicación de Tobias Meyer, en cuanto al funcionamiento del mercado del arte, que simplemente, se remite a decir que se trata de “a magical process”. Para esta autora, esta negativa del mundo del arte, a verse asociado con el funcionamiento del mercado, es el reflejo de su *hipocresía*. Algo que argumenta explicando que “it seems rather unlikely that market valued at 63.7 billion in 2017 could be entirely independent of the laws of economics”. Vassilia explica que, esta hipocresía del mundo del arte también se da en los artistas. Explica así que, además de ser una muestra más de desigualdad social, la favorece.

Otro autor que denuncia la disparidad entre los precios y la calidad de ciertas obras de arte contemporáneo, es Andrew Russeth, cuando trata el mediático caso de la venta por 120.000 dólares de la obra *Comedian* de Maurizio Cattelan, en el Art Basel en Miami, en el año 2019, que es un plátano adherido a una pared¹⁶. Este autor, se indigna, ante la existencia de un comprador que accediese a pagar tal suma de dinero, planteando así, la duda de si se pudo tratar de un fraude. Además, achaca estos hechos a la deriva evolutiva del arte contemporáneo,

14. Strosetzki Christoph, 2018: 826.

15. Rubtsova Vassilisa, 2018.

16. Russeth Andrew, 2022.

heredero del arte moderno de comienzos del siglo XX, como un arte simplemente asociado al dinero, sin destacar su contenido, y que debería llamarse “money art”.

Como solución, Leandro Drivet, propone la revalorización de las humanidades y, entre ellas, las artes en general, como contrarresto a los efectos de la mercantilización global a la que asistimos en la actualidad¹⁷. Señala que, en la actualidad, la valoración de las ciencias está por encima de la valoración de las “ciencias críticas”. Para que esto cambie, indica que es necesario dejar a un lado los prejuicios sobre la “especulación teorizante” asociada a las humanidades, ya que se corresponden promueven la autocrítica, la sensibilización y humanización de la sociedad en el contexto actual.

Según François Derivery, el arte contemporáneo es fruto de la convergencia de las fuerzas políticas y económicas del mundo neoliberal actual, cuya intencionalidad dominante común, se refleja en el campo de la cultura actual¹⁸. De este modo, el arte contemporáneo se presenta como un vehículo de los valores del estado y el mercado, entre ellos la acumulación de capital, que se enmascara bajo aspectos formales tecnológicos y contenidos lúdicos, representado así lo novedoso. Según este autor, la fachada cultural que representa el arte contemporáneo para el sistema neoliberal, va en paralelo a la internacionalización del arte contemporáneo, que al igual que el capitalismo, ve su producción creativa determinada por la especulación del mercado. Con lo que concluye que, el arte actual es, tanto un producto, como un instrumento del sistema financiero actual¹⁹.

Para Alfonso García Martínez, la influencia del mercado en el arte contemporáneo afecta, por una parte, a la percepción del individuo ante la obra de arte. Un individuo desorientado, que no se ve representado en un arte absuelto por la producción capitalista²⁰. Además, señala que, esta desorientación del espectador, se debe a su incapacidad de asimilar una experiencia artístico-histórica lineal y coherente, ya que las nuevas tecnologías, sí que han facilitado la difusión del conocimiento, pero también lo han hecho de forma fragmentaria, a modo de “una colección de recuerdos” expuesta en el museo virtual de Google²¹.

17. Drivet Leandro, 2020: 119-131.

18. Derivery François, 2021a: 66.

19. Derivery François, 2021b: 122.

20. García Martínez Alfonso, 2021: 50.

21. García Martínez Alfonso, 2021: 101-102.

Por otra parte, advierte que la influencia del mercado, ya que no solo ha afectado a la percepción del arte a nivel individual, sino también a nivel colectivo, ya que el arte, por voluntad propia, se ha alejado de la sociedad. Además, afirma que la influencia del mercado en el arte es tal, que incluso, es el único agente que determina qué puede o no ser considerado arte, excluyendo así el papel legitimador del mundo del arte.

Junto con, Jerry Saltz y Nathalie Moureau, coincide en que la retroalimentación del circuito del arte en el mercado se debe, en parte, a la selección y difusión de noticias sobre arte en los medios de comunicación, que “con cualquier obra de arte vendida por una cifra excesivamente elevada, incrementa enormemente el valor de las obras restantes del artista”, relegando así, al último plano, el contenido de las obras y desalentando el interés del público hacia el arte contemporáneo.

Javier Rubiera, nos proporciona otra muestra de la defensa de los valores de las humanidades, ya que son un contrarresto a “la perspectiva materialista neoliberal” y, aunque parezca que, los problemas contextuales del mundo en la actualidad son en su mayoría económicos o incluso tecnológicos, prevalecen los problemas humanos. Su enfrentamiento desde una perspectiva humanística se hace imperante, ya que son “el mejor modo de aprender sobre nuestras emociones y sus dinámicas [...] teniendo un impacto sobre nuestro modo de vida y sobre el modo en que gestionamos las crisis”²².

Desde el punto de Jeremy Liron, se ha de precisar que esta relación abusiva, entre el mercado y el arte contemporáneo, solo se da en cierto tipo de arte, el más mediático y por tanto solo existe en una parte del arte contemporáneo, por lo que no se puede aplicar al conjunto del arte contemporáneo²³. Achaca la culpa de la existencia de este tipo de arte a los medios de comunicación, así como a aquellos agentes participativos del bucle especulativo y defiende la inocencia del artista en estas situaciones. De hecho lo justifica, exemplificándolo con el caso a de Andy Warhol, Damien Hirst o Jeff Koons que, según nuestro autor, se ven coaccionados por los medios y el mercado, equiparándolo al caso de cantantes famosos o jugadores de fútbol, ya que se ven determinados por la demanda, obligándolos a repetir formulas y a producir lo que se vende. Por último, denuncia a la crítica de arte que, asocia este tipo de arte con el arte contemporáneo en su conjunto, una

22. Rubiera Javier, 2021: 443.

23.. <http://www.lironjeremy.com/lespasperdus/lart-contemporain-et-le-debat-public/> (12-03-2021).

crítica en la que ve la defensa de un ideal de arte en su sentido más tradicional y que no se corresponde con la realidad del mundo actual, proporcionando, en lugar de debate, una “littérature vide et obscure”.

II. Opiniones relevantes.

A continuación, vamos a tratar de exponer la opinión de diversos autores, agrupadas en el segundo bloque de opinión que conforma este apartado, que trata la dificultad interpretativa de las formas y contenidos del arte contemporáneo.

En lo que refiere a este asunto Will Gompertz que se pregunta: “¿qué había cambiado en el transcurso de esos treinta años?, ¿por qué el arte moderno había pasado de ser visto por lo general como un chiste de mal gusto a convertirse en algo respetado y reverenciado en el mundo entero?”, haciendo referencia a la percepción por parte del público y los medios de comunicación de la adquisición de dos obras de arte por parte de la Tate Gallery de Londres, que tuvieron lugar en el año 1972 (la obra *Equivalent VIII* de Carl André) y la otra en 2003 (la performance *Good feelings in good times* de Roman Ondák en la Tate Gallery). Las respuestas que da a estas preguntas son, por una parte, el aumento de inversión en el mercado del arte a finales del siglo XX, debido al agotamiento de la oferta de obras de célebres artistas muertos, como Picasso, Warhol o Pollock, y por tanto el aumento de inversión en arte contemporáneo, de artistas vivos²⁴.

En cuanto a la comprensión por parte del público de este tipo de obras, muestra la falta de comprensión, e incita a pensar que el mundo del arte nos está tomando el pelo. Pero para Will Gompertz el arte contemporáneo no es una tomadura de pelo o farsa, sino que para poder apreciarlo y disfrutarlo es necesario entender su evolución y por tanto es cuestión de educar al público²⁵.

Para Jerry Saltz, la grandilocuencia que buscan muchas de las obras de arte contemporáneo, tiene como consecuencia la reducción de posibilidades formales a las que puede aspirar el arte en la actualidad. Por otra parte, apunta que, esta grandilocuencia, afecta al criterio de selección de las obras de arte en exposiciones, ferias o el propio mercado, ya que su demanda se ajusta a la necesidad de rentabilidad, así como al gusto popular. Esto también afecta a la calidad del arte contem-

24. Gompertz Will, 2012: 18-19.

25. Gompertz Will, 2012: 22-23.

poráneo, en tanto en cuanto, ésta se suele equiparar con el número de visitantes que acuden a su exposición²⁶.

Para Boris Groys, el arte, en la actualidad, se ha alejado de su faceta material, reflejada en la obra y ha pasado a ser un modo de vida documentado en la producción del artista. Esto genera descrédito en la obra, ya que, según Groys, propicia la representación del espectador en el presente, entendido “como un tiempo estancado, como una constante pérdida de tiempo”. Este presente desconfía de la idea de progreso, por lo que añade que “sólo tenemos por seguro que los proyectos se abandonarán sin acabarse y que se hundirán narrativas históricas con la misma velocidad con la que proliferan. Puro gasto, simplemente perdemos el tiempo”²⁷.

Para el artista Jeremy Liron, la imagen del arte contemporáneo concebida por el público como, única modalidad, basada en el conceptualismo, es una amalgama construida por ellos mismos. En este sentido, defiende que, el análisis del panorama formal del arte contemporáneo, no se limita a lo conceptual en un sentido frío, espiritual o filosófico, sino que ofrece la expresión física de lo sensible, bajo formas muy diversas y de apariencia caótica. También, apunta que en ocasiones pretendemos obtener o elaborar un significado de las obras de arte contemporáneo por su aparente ausencia, pero es que en ocasiones no lo tienen, ya que su objetivo es simplemente la transmisión de sensaciones. En cuanto a la técnica y su aparente ausencia, en el arte contemporáneo, Jeremy indica que, se ha visto desplazada aquella que transformaba los materiales físicamente. Sin embargo, la técnica, ahora, no reside en el aspecto manual y material de la producción artística, sino que, más bien, la encontramos en la concepción espacial y la armonización, o desarmonización, de la obra con el espacio. Además, hace referencia a su propia experiencia como artista, negando que el valor técnico de la obra reside en la competencia manual y técnica del artista. De este modo, aclara que, la parte fundamental de la producción de la obra, reside en una etapa incluso previa a la de la concepción de la idea de la obra, una etapa en la que el artista juega con el “lâcher-prise, le hasard, l’imprégnation lente ou la maturation, avant même le geste”.

Según Julianne Rebentisch, el arte contemporáneo se encuentra en un bucle constante de búsqueda de la novedad formal, en acorde con la economía de la vida en el contexto actual. Para esta autora este carácter novedoso, como meta del arte contemporáneo, se asemeja a “la pesadilla de un amor eterno” y que transforma la

26. Saltz, Jerry, 2012b.

27. Groys Boris, 2014: 224.

experiencia estética en un mero producto, que se consume pero no se vive. Esto lo explica determinando que, en comparación con el arte moderno, “lo nuevo es solo original pero no originario, a lo sumo se distingue individualmente a sí mismo, pero ya no produce ningún nuevo comienzo que vaya más allá de la originalidad de lo particular”²⁸.

El arte contemporáneo carece de limitaciones y tampoco se conforma de movimientos claramente identificables, sino que, toma elementos de los movimientos del arte moderno y los reutiliza, descontextualizados y por tanto adquiere un valor ahistórico.

Anna María Guasch, explica la diversidad formal del arte contemporáneo en la actualidad, clasificándola como “the recurrence of turn in place of style, -ism, or tendency would ultimately respond to clear urgency of the contemporary global world: a movement characterised by aesthetic pluralism, by the simultaneousness of various modi operandi, and by a great multiplicity of languages that constantly change their state while having many feature in common”²⁹.

Sin embargo, Modesta di Paola, apunta que la dificultad comprensiva, de muchas de las obras del arte contemporáneo, está provocando que muchas de ellas caigan en el olvido. Para ponerle remedio, propone “la traducción visual, que relaciona distintas disciplinas del conocimiento (filosofía, política, literatura), para la comprensión del arte contemporáneo”³⁰.

En este sentido podemos mencionar a Jorge Iván Garduño, que destaca la compleja tarea de interpretación del arte contemporáneo, no porque sea contemporáneo en particular, sino a la interpretación del arte en general, aplicándolo así a la difícil tarea de interpretación que tiene el arte actual por parte de las masas en general. Señala que la interpretación del arte contemporáneo está “velada a un sector que sopesa la valoración estética a través de un alto valor simbólico, mismo que deviene en la privatización del capital creativo de quien lo ha creado, ya sea un artista o un curador”. Iván se refiere, así, a la necesidad del crítico de arte, ya que “es un intérprete de la representación de un mundo subjetivo e iridiscente”³¹.

28. Rebentisch Julianne, 2017: 11.

29. Guasch Anna María, 2018: 9-10.

30. Di Paola Modesta, 2019: 18.-19.

31. Garduño Jorge Iván, 2021.

Otro de los autores que cabe destacar en este bloque es, el anteriormente mencionado, Alfonso García Martínez, que citando a Badiou, defiende que el arte, en cuanto a su contenido, ha de transmitir ideas que vayan más allá de la crítica, siendo ésta de la naturaleza que sea³²:

“El arte, por el simple hecho de ser político, no es arte. Como expuso Badiou (2014), el arte debería transformarse en algo más afirmativo que, más que criticar el estado del mundo y criticar el arte mismo, debería buscar los recursos secretos del mundo, las cosas positivas pero escondidas, los elementos de liberación que aún están a punto de nacer, que están naciendo: hay que desconfiar de la consolación, pues el arte no ha de ser consolador y no está para merecernos, aliviarnos o protegernos. Pero prometer es otra cosa”.

Para este autor, debe reequilibrarse la relación entre contenido y forma de las obras de arte en la actualidad, ya que, según él y apoyándose en Walter Benjamin, las obras se han transformado en objetos de consumo, perdiendo así su contenido crítico. En cuanto a la comprensión de la obra, por parte del público, este autor hace referencia a la influencia del precio de venta de la obra, ya que a mayor sea al precio de venta alcanzado por la obra, menor será la atención que el espectador le proporcione. Apoyándose en el libro “*El tiburón de 12 millones de dólares*” de Thompson, destaca que los museos deben alejar este aspecto económico para la contemplación de la obra y así no distraer al espectador. García Martínez concluye que, el conjunto de estos factores, está afectando a la imagen del arte contemporáneo, cuestionando así la existencia de su sentido en el mundo y si ese sentido es alcanzable al entendimiento para la sociedad³³.

Por su parte, Françoise Bonardel, relaciona la técnica, concebida de un modo tradicionalista, dentro del arte contemporáneo, con el concepto del “atelier”, advirtiendo que, ese taller de artista ha evolucionado mucho, entre los siglo XVI y el siglo XX, en cuanto a su función social y artística. Apunta que, en la actualidad, muy pocos talleres se corresponden con esa definición de taller en el sentido tradicional, ya que la Historia del arte ha demostrado que el arte ha requerido de una ruptura con el pasado, para hacer evolucionar la labor creativa del artista hacia una mayor libertad técnica y conceptual³⁴. A pesar de esta ruptura

32. García Martínez Alfonso, 2021: 51.

33. García Martínez Alfonso, 2021: 106.

34. Bonardel Françoise, 2015.

con el taller tradicional, sigue existiendo en la actualidad una producción artística y artesanal cercana a él, pero que se encuentra fuera de los grandes mercados del arte. Sin embargo, para Bonardel, esta ruptura ha incidido en la pérdida del estatus de ciertas disciplinas tradicionales, como la pintura, que se ve sustituida por las nuevas modalidades y usos del arte contemporáneo. La ruptura con el taller también ha supuesto el alejamiento del anclaje identitario y territorial de la cultura. Para Bonardel, el arte contemporáneo ha encontrado su forma expresiva en la conceptualización, un fenómeno que señala como disidente con la evolución de la filosofía, ya que en el momento en que esta disciplina se alejó de la rigidez del concepto, patente durante la hegemonía de la fenomenología, en favor de un retorno a lo poético, parece ser que éste se ha mudado al campo del arte. Con esto último, plantea la cuestión de que, quizás, encontremos la clave de futuro del devenir del arte contemporáneo en la filosofía contemporánea, ya que ha pasado ese proceso de abandono del concepto, mientras el arte parece aferrarse a él. Esta autora se lamenta así de la conceptualización como modo expresivo del arte contemporáneo, reflejada en la museificación de lo cotidiano, ya que, según ella, es la continuación en la postmodernidad de algo que pudo servir en el impulso evolutivo al arte moderno, pero que ahora tan solo esconde la melancolía de aquella época pasada. Para sustentar y ejemplificar lo expuesto, nos habla de su propia experiencia, cuando visitó la exposición titulada *Les vides*, organizada por el Centro de arte contemporáneo Georges Pompidou, en París en el año 2009³⁵:

“était à l'évidence imposée à quiconque visitait cette rétrospective des différentes expositions organisées sur le vide ces dernières années, et signalées par une plaque apposée sur le mur de la pièce qui était réservée à chacune d'elles. Il avait donc bien fallu mettre chacun de ces vides supposés en boîtes pour les faire entrer dans le concept qu'était en soi cette exposition! Comment dès lors s'y comporter? Le spectacle était en fait dans la salle, et dans la déambulation incertaine des spectateurs invités à circuler dans une succession d'espaces où il n'y avait effectivement rien à voir; les uns visiblement désesparés, les autres prenant la pose avantageuse d'initiés à un mystère sacré. De telles attitudes, improbables dans une rétrospective ordinaire, permettaient au moins de s'apercevoir qu'une exposition, telle qu'elle est communément présentée, est en fait le prolongement imaginaire et la réplique organisée d'une visite d'atelier au cours de laquelle le visiteur découvre les œuvres que l'artiste veut bien lui montrer».

35. <https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/c4rd4Xr> (27-05-2022).

Con este ejemplo, Bonardel se consuela, planteando que las exposiciones de arte no conceptual son en realidad la continuación transmutada del ideario del taller tradicional. Por ello defiende la existencia de un arte contemporáneo que se escapa de la modalidad conceptual del mismo, aunque a este tipo se le niegue el estatus de contemporáneo. Esto le lleva a cuestionar el carácter progresista del arte contemporáneo, del que se supone que acepta toda forma expresiva, pero que, en realidad, se basa en el frenesí de la innovación constante, calificando al arte contemporáneo como fruto del “mythe du progres”. Porque, refiriéndose a Egon Schiele, “l’art ne sait être moderne. L’art es originelement eternel ou même éteriornelement originel”, estableciendo así la coexistencia de las distintas formas expresivas del arte contemporáneo y no solo la conceptual como única vía de innovación, sino que todas ellas son originales, sea cual sea la época en las que se desarrollen.

III. Una perspectiva distinta.

A continuación, vamos a abordar el tercer y último bloque de opiniones que conforma este apartado, que trata el contexto del mundo del arte, como una de las razones que favorecen la complejidad situacional del arte contemporáneo en la actualidad. En cuanto a este asunto, el ya mencionado, Jerry Saltz constata que el mundo del arte “se está desmoronando y rehaciendo a sí mismo, canibalizándose a sí mismo, siempre hambriento de lo nuevo” en un momento en el que los artistas han expandido al arte más allá de sus límites, tal y como nos indica a continuación³⁶:

“While official, moneyed, and institutional tases dither, as collectors buy what other collectors buy and teachers teach what other teachers have taught, art has crept into and expanded the craks, opening vents and secret pahtway. With money and academics distracted, differents artists, ideas, and activities are getting mor psychic time and space to root; older and overlooked artists are getting second changes; artists can grow wild again”.

El término de arte contemporáneo también se está cuestionando, planteándose el nuevo término de “global art” para definir el arte actual y sustituir el de arte contemporáneo, ya que concuerda con la expansión del arte en su sentido territorial a nivel global, o el de “arte de la actualidad”³⁷.

36. Saltz, Jerry, 2012a: 45.

37. Saltz, Jerry, 2012a: 45.

Julianne Rebentisch revisa la intencionalidad del arte contemporáneo, planteando “¿qué sucedería si la impugnación de la crítica moderna por parte del arte contemporáneo fuera entendida menos como una salida de la historia que como un viraje crítico y fundamentado frente a determinados aspectos de la modernidad?”, es decir, ¿y si esa aparente, neutralidad, ausencia de historicidad o crítica del arte contemporáneo fuese una forma de crítica a la modernidad o a la actualidad?³⁸ Además, nos muestra que la intencionalidad del arte, defendida por autores fundamentales como Boris Groys, en su planteamiento de que “el arte contemporáneo debería ayudar a la humanidad cuando los tiempos se ponen difíciles”, así como en Giorgio Agamben, según el cuál el arte contemporáneo debería explicar su tiempo, hacer legible la actualidad”, concuerdan con su planteamiento personal, en el que quizás la aparente ausencia de intencionalidad social en el arte contemporáneo sea una forma de autocrítica.

En este sentido el artista Olafur Eliasson defiende que el artista debe tener un papel social en la actualidad, de concienciación y acción social como colectivo. Además reivindica la necesidad de importar la visión artística sobre temas sociales, políticos y ecológicos, ya que esta visión aporta tolerancia entre diferentes, empatizar y comprometernos con la capacidad de cambio real de aquello que trate³⁹.

Para la historiadora del arte, Anna Maria Guasch, “to be in the place of here and now, to work with others in a simultaneous and specific practice, to contemplate the execution of work in the experience of connection means raising the value of performative aspect of practice and displacing the reflective role of cultural production”⁴⁰. De este modo, nos indica una vía de acercamiento entre el arte contemporáneo y los problemas reales del mundo y la sociedad⁴¹.

Jeremy Liron denuncia la instrumentalización del arte, y no solo del arte contemporáneo, por parte del mundo financiero y del lujo de cierto sector social. Nos indica que esta situación ha llevado a los artistas en la actualidad a invertir los valores del arte, cuestionarlos y romper con las jerarquías artísticas. Por ello, la inexistencia de una frontera, que determine lo que podemos considerar arte o no en la actualidad, es positiva, ya que así el arte contemporáneo conseguirá ser excluido de los campos que tradicionalmente lo han utilizado como un

38. Rebentisch Julianne, 2017: 12-134

39. Eliasson Olafur, 2016.

40. Guasch Anna María/Jiménez del Valle Nasheli, 2014: 15.

41. Guasch Anna María, 2017: 11.

instrumento más. En oposición a esto, la autora Bibiana Crespo-Martín reflexiona acerca del papel del artista dentro del contexto artístico actual, partiendo de “las metodologías participativas y los distintos grados de participación del público que se pueden dar en las prácticas artísticas contemporáneas”, de las que constata que estos procesos artísticos permiten “elevar la cuestión artística a la sociabilización”, es decir, otorgar al arte el papel de instrumento social, con un fin de mejorar de la vida⁴². De este modo, el artista se convierte en un proveedor de “servicios culturales y artísticos” en lugar de un productor de objetos estéticos, por lo que “este énfasis del proceso por encima del producto, tan caro a muchos movimientos de arte contemporáneo, comporta que las acciones u actividades adquieran toda la importancia, menoscabando la realización de objetos, lo que a su vez supone que se trate de una obra abierta sin una resolución predeterminada ni estética, ni conceptual”. Para esta autora se ha producido un cisma entre la fisicidad de la obra y su discurso, es decir, entre la función y la estética de la obra .

Cuando Hal Foster cuestiona la apertura o ruptura de los límites del arte, nos indica, por una parte, lo positivo de este logro, ya que ha permitido abrir las posibilidades creativas del arte. Por otra parte la renuncia a establecer cánones, sumado a la indiferencia ante la técnica empleada por el artista, supone “una enorme carga sobre los hombros, tanto de los artistas como de los espectadores”. Así, la dificultad comprensiva del arte contemporáneo puede llevarnos a dudar de la necesidad del arte en el mundo, lo que fomenta una situación en la que “cuando las diferentes comunidades interpretativas se gritan unas a otras o caen en el silencio, los ignorantes reaccionarios pueden apoderarse del foro público”. La solución que plantea, este autor, es la coordinación entre los valores históricos y sociales en el arte y en la estética⁴³.

Alfonso García Martínez, en esta línea, exige que “el arte y la cultura tienen la obligación recomponer el sentido histórico del ser humano, de soldar los actuales fragmentos del conocimiento para devolver al hombre su dimensión social, de pertenencia a un colectivo”⁴⁴. Esto no se, da porque el mundo del arte se encuentra aislado del mundo exterior, es decir de lo político y social, por voluntad propia del mundo del arte y no por devenir cultural. Esta voluntad fue impulsada en parte por la imposición de la nueva forma de enfrentarse a la experiencia estética en

42. Crespo-Martín Bibiana, 2020: 285.

43. Foster Hal, 2020: 10-11.

44. García Martínez Alfonso, 2021: 50.

exposiciones y museos desde la primera mitad del siglo XX⁴⁵. Esta nueva forma contemplativa del arte se corresponde con “la idea del cubo blanco, un espacio aislado del exterior que subrayase los lazos entre creación y contemplación; lugares sencillos, carentes de decoración, con obras colgadas en una sola hilera y con cierta separación, ofreciendo una sensación de pureza y subrayando que contemplar el arte del propio tiempo necesita tiempo de concentración”. Para este autor los efectos del “cubo blanco” son nefastos, ya que han dado el estatus de obra de arte a objetos por el simple hecho de contemplarse desde este espacio, aunque no hubiese una intención creativa o estética del objeto en su origen⁴⁶.

Así, el arte dejó de ser evaluado desde parámetros extra-artísticos, quedando éstos invalidados por los únicos que sí debían valorar al arte, los valores puramente artísticos. Algo que ha provocado la descontextualización de la obra durante la experiencia estética y empobreciendo así dicha experiencia.

Otro autor que podemos destacar en este apartado es Enric Puig Punyet, que nos indica que la representación de la realidad en el arte contemporáneo no ha desaparecido. Sí bien, la representación de la misma, en la faceta formal del arte, no predomina en la actualidad, sigue existiendo en la faceta metafórica o conceptual del arte contemporáneo. Nuestro autor parte de que, tanto la percepción del mundo real, como de la percepción del mundo real a través de la obra de arte, son simbólicas, por tanto “de alguna manera, ya la percepción del mundo es atribución simbólica del arte”⁴⁷. Basándose en los postulados de Lyotard en cuanto al advenimiento de la postmodernidad, el resurgir en el arte contemporáneo de este arquetipo de la realidad, representado en la obra de arte de forma metafórica o conceptual, no supone para este autor el fin del modernismo, sino un renacer constante del mismo. Por lo tanto el arte actual es en cierto sentido una forma de arte moderno solo que, a diferencia de este último, abandona el intento universalizador de los valores que promueve y no sigue la idea de progreso moderno basado en un pasado lineal sino que se “mimetiza” con el mundo. De este modo, Enric Puig Punyet concluye que el arte contemporáneo no se diferencia tanto como parece de otros movimientos histórico-artísticos, ya que esa mimesis, entendida desde el punto de vista de la metáfora de la realidad en el concepto de la obra y no en la forma, “no ha cesado en el mundo del Arte (uno se puede remitir a la literatura, el cine, el pop o el

45. García Martínez Alfonso, 2021: 99.

46. García Martínez Alfonso, 2021: 106.

47. Puig Punyet Enric, 2021: 6-7.

surrealismo como ejemplos inmediatos)”.

Aunque esa metáfora de la realidad representada en el concepto de una obra de arte contemporáneo, en un museo como el denominado *cubo blanco*, que descontextualiza la obra de arte, esa metáfora adquiere mucho poder, ya que puede tener pretensiones de universalidad. Una universalidad alcanzada por la inmediata recepción de la misma metáfora, tal y como le ha ocurrido siempre al ser humano a lo largo de la Historia del arte ante la interpretación de símbolos, arquetipos o lo que en este caso denominamos la metáfora.

Christine Sourgins, nos muestra la extraña sensación que puede producir la variedad formal del arte contemporáneo en el espectador, algo así como el querer responder a la pregunta de ¿dónde hay gato encerrado?, tal y como muestra en el siguiente extracto⁴⁸:

“Un art contemporain, par et pour nous, serait un parangon de démocratie, rien d'étonnant à ce qu'il soit ouvert à toutes sortes de supports: on y croise des roues de bicyclettes, une italienne qui s'ouvre les veines, une vache coupée en tranches mais aussi une baraque à moules, bref des installations, voire des environnements et des performances, quelques vidéos, un peu de peintures et sculptures mais, en cherchant bien, probablement le raton laveur cherr à Prévert”.

Christine continua así criticando, que si por ejemplo ella o cualquier persona de a pie quisiese exponer su cepillo de barrer una exposición de arte contemporáneo, debería ser posible, sin embargo esto no es tan simple, ya que las obras expuestas en las galerías y museos de arte contemporáneo son obras de arte, mientras que el cepillo de barrer no lo es, pero ¿por qué? Pues porque esas obras han pasado por los circuitos adecuados que las han promocionado como tal, entre ellos la crítica, los comisarios de exposición, los conservadores de museos, los galeristas, los coleccionistas o las casas de subastas. Por lo tanto las obras expuestas en los museos de arte contemporáneo no son cualquier objeto o pieza, son arte. Esta autora declara además que el arte contemporáneo al promocionar la diversidad formal se pretende equiparar con una imagen joven, abierta y libre; sin embargo, a continuación muestra, que a pesar de lo novedoso que puede parecer el arte contemporáneo, en realidad no es más que la continuación del arte moderno iniciado a comienzos del siglo pasado, sobre todo a raíz de los ready-mades iniciados por Marcel Duchamp. Veamos así como lo expone a continuación, eso sí en un tono muy irónico:

48. Sourgins Christine, 2021: 171.

“On ne change pas une équipée artistique qui gagne et, à suivre les records des ventes des Koons et consorts, on est vite convaincu que cet art là ne compte pas pour rien. Une telle réussite dans un monde où les portefeuilles ont ready-madisé les coeurs vaut à l’art contemporain de persister dans la durée : cette judicieuse appellation s’est diffusée avec succès au milieu des années 70, depuis plus d’un demi-siècle donc, ce singulier remplaçant un pluriel, celui « des avantgardes » dont les victoires plastiques (où le rétinien avait pleinement droit de cité) émaillèrent l’aventure de l’Art moderne. Mais « avant-garde » était un terme trop militaire, engagé, à une époque où les marchands entendaient toucher les dividendes des pionniers de l’Art moderne : « art contemporain » plus neutre, compréhensible d’un bout à l’autre de la planète, n’effraie pas le bourgeois. Sa figure tutélaire en est le facétieux et subtil Marcel Duchamp dont la pièce maîtresse, la cuve baptismale de ce qui ne s’appelait pas encore en 1917 « art contemporain », est une cacochyme pissotière qui, malgré ses 104 contemporáneo, en un museo como el denominado *cubo blanco*, que descontextualiza la obra de arte, esa metáfora adquiere mucho poder, ya que puede tener pretensiones de universalidad. Una universalidad alcanzada por la inmediata recepción de la misma metáfora, tal y como le ha ocurrido siempre al ser humano a lo largo de la Historia del arte ante la interpretación de símbolos, arquetipos o lo que en este caso denominamos la metáfora”.

Christine Sourgins, nos muestra la extraña sensación que puede producir la variedad formal del arte contemporáneo en el espectador, algo así como el querer responder a la pregunta de ¿dónde hay gato encerrado?, tal y como muestra en el siguiente extracto⁴⁹:

“Un art contemporain, par et pour nous, serait un parangon de démocratie, rien d’étonnant à ce qu’il soit ouvert à toutes sortes de supports: on y croise des roues de bicyclettes, une italienne qui s’ouvre les veines, une vache coupée en tranches mais aussi une baraque à moules, bref des installations, voire des environnements et des performances, quelques vidéos, un peu de peintures et sculptures mais, en cherchant bien, probablement le raton laveur cherr à Prévert”.

Christine continua así criticando, que si por ejemplo ella o cualquier persona de a pie quisiese exponer su cepillo de barrer una exposición de arte contemporáneo, debería ser posible, sin embargo esto no es tan simple, ya que

49. Sourgins Christine, 2021: 172.

las obras expuestas en las galerías y museos de arte contemporáneo son obras de arte, mientras que el cepillo de barrer no lo es, pero ¿por qué?. Pues porque esas obras han pasado por los circuitos adecuados que las han promocionado como tal, entre ellos la crítica, los comisarios de exposición, los conservadores de museos, los galeristas, los coleccionistas o las casas de subastas. Por lo tanto las obras expuestas en los museos de arte contemporáneo no son cualquier objeto o pieza, son arte. Esta autora declara además que el arte contemporáneo al promocionar la diversidad formal se pretende equiparar con una imagen joven, abierta y libre; sin embargo, a continuación muestra, que a pesar de lo novedoso que puede parecer el arte

ans, affiche toujours une blancheur immaculée : une vraie « Fontaine » de jouvence ! Un objet magique, un totem ensorcelleur certainement, pour que si peu de gens s'étonnent, encore aujourd'hui, que l'art contemporain n'en finisse plus d'être contemporain”.

Para concluir este apartado, constatamos que los diversos motivos, englobados en el contexto actual, la dificultad interpretativa de formas y contenidos del arte contemporáneo y el contexto del mundo del arte, son muy son el reflejo de la complejidad del arte contemporáneo y por la que este arte es tan controvertido.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ballesteros Arranz, Ernesto (2016): *Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid Hiares Multimedia.
- Benjamin, Walter (2003): *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial ITACA.
- Bonardel, Françoise (2015): «Retour à l'atelier», en Conferencia del Casino Luxembourg. Luxemburgo, 2015.
- Brenner, Lexa (2019): “The Banksy effect: Revolutionizing humanitarian protest art”. En: Harvard international review, pp. 34-37.
- Content, Engine (2022): “Quebra paradigmas arte NFT”. En: CE Noticias Financieras.
- Crespo-Martin, Bibiana (2020): “Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización”. En: Historia y comunicación social, pp. 275-286.
- Danto, Arthur Coleman (2018): *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Kerros, Aude (2008): “Art moderne, art contemporain : l'impossible débat”. En: Le Débat, pp. 116-133.
- Derivery, François (2021): “Un art transartistique?”. En: Ligeia, pp. 122-149.
- Di Paola, Modesta (2019): “El giro de la traducción en la cultura visual”. En: Revista de estudios globales y arte contemporáneo, pp. 15-26.
- Domecq, Jean-Philippe (2015): “Pourquoi le débat sur l'art contemporain fut-il si difficile?”. En: Comédie de la critique, pp. 403-433.
- Drivet, Leandro (2020): “El sentido actual de las humanidades y de la idea de humanismo: aportes estéticos y autocríticos”. En: Aposta, pp. 117-134.
- Eliasson, Olafur (2016): “Why art has the power to change the world”. En: World Economic Forum. Fernández Fernández, Raúl (2021): *En busca de lo infinito: interpretación de los conceptos claves del arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Fernández Polanco, Aurora (2004): *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid: Edilupa. Foster, Hal (2020): *El retorno de lo real: el futuro empieza hoy*. Madrid: Ediciones Akal.

García Martínez, Alfonso (2021): *Juegos Críticos: Los Juegos como Medio de Expresión en el Arte*. Universidad de Barcelona.

Garduño, Jorge Iván (2021): “La profesión del crítico de arte”. En: CE Noticias Financieras. Geoffard, Pierre-Yves (2019): “De l’art ou du marché?”. En: Libération, 2019.

Gompertz, Will (2012): ¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Barcelona: Taurus.

Greenberg, Clement (1977): Interpretación y análisis del arte actual. Pamplona: Universidad de Navarra.

Groys, Boris (2014): “Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea”. En: *Caja negra*, pp. 217-227.

Giulio Carlo, Argan (2010): *Lo artístico y lo estético*. Madrid: Casimir.

Guasch, Anna María (2000): *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Guasch, Anna María (2019): *The turns of global*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Guasch, Anna María (2017): *The codes of the global in the twenty-first century*. Barcelona: Universidad de barcelona.

Guasch Anna María/Jiménez del Valle Nasheli (2014): *Critical cartography of art and visuality in the global age*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.

Guy, Denis (2006): “Art contemporain, art d’avant-garde: un débat”. En: Toudi.

Haro Nieto, Marc (2021): *Videojuegos ¿El arte del siglo XXI?*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Heinich, Nathalie (2014): *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.

Hernández Martínez, Ascensión / Menjon Ruiz, María (1998): *¿Artistas o caraduras?: claves para entender el arte actual*. Zaragoza: Alcaraván.

Kuspit, Donald (2012): *El fin del arte*. Madrid: Akal.

Loek Hernández, Juan (2003): “Arte procesual”, en Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales.

Logan Phillips, Shirley (2011): “Sobre la definición de arte y otras disquisiciones”. En: Comunicación, pp. 75-79.

Moureau, Nathalie (2015): “Tout ce qui brille n'est point or”. En: Collège de France, pp. 436-457.

Navas Fernández, Alexis (2009): “Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Wilkin”. En: Boletín de arte, pp. 487-510.

Padilla Lobato, Mario Arturo (2018): *El arte de hoy, su estética*. Madrid: Laberinto ediciones.

Plaza Marcos, Alejandro Ramón (2021): *Reciclar para construir: materiales y propuestas constructivas en la arquitectura actual*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Puig Punyet, Enric(2021): “El Arte como metáfora. El elemento metaforizado en el concepto de ficción”. En: Recercat.

Pulido, Natividad (2015): “Por qué un vaso de agua medio lleno cuesta 20.000 euros?”. En: ABC Cultura.

Rebentisch, Julianne (2017): *Teorías del arte contemporáneo: una introducción*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Rubiera, Javier (2021): “Utilidad del arte, función de la literatura y pensamiento narrativo”. En: ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Pp. 436-457.

Rubtsova, Vassilisa (2018): “A Portrait of the Artist as an hypocrite”. En: Berkeley Economic Review.

Ruiz de Samasiego, Alberto (2017): *La inflexión posmoderna : los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal.

Russeth, Andrew (2020): “Hard cash: A history of artists using money as a metaphor and a medium in their work”. En: ARTnews.

Saltz, Jerry (2012): “Reject the Market. Embrace the Market. How I've found new magic amid all that money”. En: New York Media.

Saltz, Jerry (2012): “It's Going to Be Huge; Art's chronic gigantism”. En: New York Media.

Schallenberg-Kappius, Judith (2021): "Crypto Art: Wie fälschungssichere digitale Originalwerke den Kunstmarkt revolutionieren". En: Business Insider Deutschland.

Sourgins, Christine (2021): ««Art contemporain»: de quoi ces mots sont-ils le nom?». En: Ligeia, pp. 171-193.

Strosetzki, Christoph (2018): *Aspectos Actuales Del Hispanismo Mundial : Literatura, cultura, lengua*. Berlín: Walter Gruyter GmbH.

Thompson, Don (2014): *El tiburón de 12 millones de dólares : la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Ariel.

Vega, Jesusa (2019): "El Museo en el siglo XXI: función y representatividad (a propósito del nuevo discurso del MNAC)". En: Anales de historia del arte, pp. 133-156.

Viñuales González, Jesús (1995): *Criterios de valoración del arte actual*. Madrid: UNED.

Warren, Bruce, FERGUSON, Thomas Stuart (1987): *The Messiah in Ancient America*. Provo: Reseach foundation.

FUENTES UTILIZADAS:

<https://www.iesa.edu/paris/news-events/contemporary-art-definition>(18-03-2022).

<https://urdla.com/blog/art-contemporain-definition/> (12-03-2022).

<https://www.artnews.com/feature/money-medium-artwork-history-1202680319/> (23-05-2022).

<https://es.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2021/top-500-artists-by-auction-turnover/> (14-05-2022).

<https://es.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2021/key-results-in-2021/> (12-03-2022).

<https://www.centre Pompidou.fr/es/programa/agenda/evento/c4rd4Xr> (27-05-2022).

<http://www.lironjeremy.com/lesasperdus/lart-contemporain-et-le-debat-public/> (12-03-20).

<https://es.artprice.com/artprice-reports/el-mercado-del-arte-contemporaneo-2018/la-cotizacion-de-los-artistas> (24-04-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=LK2hGEz8Jgs&list=WL&index=11&ab_channel=%C3%89 veilleurdeconscience (10-05-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=k44p_9Vj3NY&list=WL&index=14&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (03-02-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=cWitpY46xGI&list=WL&index=12&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (26-05-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=BsO-wnRa5r4&list=WL&index=13&t=39s&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (-04-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=N2Ni5P3Ptuo&list=WL&index=17&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (22-01-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=W1Hl9GLaWeY&list=WL&index=21&t=3781s&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (-05-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=hUPgVUGOhIU&list=WL&index=20&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (18-02-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=Mb3hvKbumnQ&list=WL&index=22&t=45s&ab_channel=HablArteArelisRattia (10-01-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=9kotlX7I-Fk&list=WL&index=23&t=1127s&ab_channel=CulturaBerazategui (15-04-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=Ks0KhstFHD0&list=WL&index=24&ab_channel=FUNDA%20CI%C3%93N%20JUANMARCH (16-06-2022).