

# In a long time. Notas sobre la reconstrucción dialógica del shock vanguardista

In a long time. Notes on the dialogical reconstruction of  
the avant-garde shock



**Enzo Nicolás Yovino**

SeCyT - Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
nicolasiovino@gmail.com

*Recibido: 01/04/2019 - Recibido con correcciones: 29/06/2019 - Aceptado: 01/07/2019*

## Resumen

En este trabajo intentaré poner en relación la crítica de Hal Foster a las implicaciones del shock –o de la estética del shock, como yo lo entiendo– que Peter Bürger sostiene en la Teoría de la vanguardia (1974), con ciertas nociones que el autor alemán esboza en su artículo “La verdad estética” (1988). Voy a exponer cómo una parte de las objeciones que Foster presenta están contestadas en ese artículo y esto nos llevará a un punto de convergencia entre ambos autores, que toman prestadas herramientas conceptuales del psicoanálisis. No obstante, como mostraré, tal convergencia puede entenderse también en términos pragmático-comunicativos.

### **Palabras claves**

*verdad estética; acción diferida;  
acción comunicativa; diálogo;  
vanguardia.*



## Abstract

In this paper I will try to relate the criticism of Hal Foster to the implications of shock –or of the aesthetics of shock, as I understand it– that Peter Bürger maintains in the Theory of the avant-garde (1974), with certain notions that the german author outlines in his article “The aesthetic truth” (1988). I will explain how a part of the objections that Foster presents are answered in that article and this will lead us to a point of convergence between both authors, who borrow conceptual tools from psychoanalysis. However, as I will show, such convergence can also be understood in pragmatic-communicative terms.

### ***Key words***

*aesthetic truth; deferred action; communicative action; dialogue; avant-garde.*



## EN TORNO A LA RELEVANCIA DE UNA RECONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO VANGUARDIA

A lo largo de los cinco siglos de existencia del arte y su correspondiente esfera estético-expresiva devenida autónoma,<sup>1</sup> las respuestas frente al interrogante sobre su dimensión cognitiva han sido diversas. Los consumidores de la ideología del arte (historiadores del arte, curadores, filósofos de profesión, artistas) aún confían en que el mismo es una forma de saber fundamental: es expresión de la justicia, la autenticidad, el daño, la bondad, lo subalterno o lo bello. Estas afirmaciones oscilan entre lo solemne, de un lado, y lo trivial, del otro (asimilando el arte con la industria de la cultura), pero todas parecieran mantener la convicción de algún tipo de *necesidad* del arte. Por otro lado, la historia del arte del siglo XX –particularmente, la relación entre vanguardias y neovanguardias–<sup>2</sup> y sus reconstrucciones críticas desde la semiología, el análisis discursivo o la teoría crítica frankfurtiana, encauzaron nuestra comprensión sobre el arte desde un punto de vista esencialista a uno histórico y contingente, que llegó a poner en tela de juicio –de manera radical– el estatus cognitivo (y también emancipatorio) que se le había concedido en el pasado.<sup>3</sup> Esto no significa que al arte se

le haya negado cierto tipo de función en términos de conocimiento; más bien, donde el creyente veía una representación idealizada de la realidad, el crítico (auténtico) advirtió la expresión de una miseria real. Si el arte es para sus consumidores un medio de protesta contra el mundo y representa la imaginación de un mundo deseado, para el crítico es un signo in-intencional –un *índice*– de miseria real. Si para el primero el arte es un vehículo de libertad de *expresión* de una subjetividad auténtica o de plenitud y armonía, para el segundo, es una forma de dominio estratégico y ofrece felicidad ilusoria y fugaz.

Lo dicho anteriormente puede afirmarse del gran arte, cuyo *orden integral*<sup>4</sup> habría funcionado como una *sublimación* de las situaciones vitales (el arte tuvo una *función afirmativa*),<sup>5</sup> pero también, del arte vanguardista, cuya innovación histórica fue estetizada, y en tal sentido *fracasó* como proyecto orientado a la emancipación. Sin embargo, su proyecto fracasó en vista a objetivos que eran utópicos –como integrar el arte a la vida cotidiana de forma revolucionaria– pero fue exitoso como una forma de conocimiento de lo que el arte –con mayúscula– es: un mito, una creencia, una institución, un fenómeno histórico, una falsa consciencia (al igual que la religión).

Este giro que adquiere nuestra comprensión acerca de lo que el arte sea, podría entenderse como un proceso de racionalización en el que se despliega una mortal autoconsciencia del arte (“la autodestrucción que realiza el arte por su

1 Cfr. Habermas, “La teoría de la racionalización de Max Weber”, 197 y ss. Véase también el concepto de era del arte, en Danto, *Después del fin del arte*, 26 y ss; y la noción de *arte autónomo*, en Bürger, “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, 83 y ss.

2 La historia de una clase de artefacto que habría mutado de forma flagrante a comienzos del siglo XX.

3 Cfr. Möller, “El arte como ideología”, 77 y ss. También, Foucault, *Las palabras y las cosas*.

4 Junker, *La reducción de la estructura estética*, 27-76.

5 Marcuse, *Cultura y sociedad*, 49.

propia mano”, como dice Formaggio),<sup>6</sup> o en términos semióticos, una inflexión *metalingüística* o *metasemiótica* (la “actitud analítica”, en palabras de Menna).<sup>7</sup> Arthur Danto lo manifiesta de manera muy clara en una pregunta: “¿Es entonces casi como si la estructura del mundo del arte consistiera exactamente, no en “crear arte” otra vez, sino en crear arte explícitamente con el propósito de saber filosóficamente qué es el arte?”<sup>8</sup>

De lo que señala Danto cabe preguntarnos si el conocimiento de aquello que el arte es (no en sentido metafísico, sino como fenómeno socio-cultural) aún tiene actualidad, y la pregunta pareciera conducirnos con insistencia a la vanguardia, donde la *innovación artística* se volvió radical y aún hoy nos preguntamos por su sentido. Quizá el texto más agudo que se haya escrito al respecto sea la *Teoría de la Vanguardia* (1974) de Peter Bürger, porque sostiene como tesis que la importancia de la vanguardia radica en su inflexión epistemológica. Esto significa que no se trata de un momento más de la historia del arte a lo largo de la modernidad, y que el conocimiento radical de la *institución arte* al que condujo sólo pudo producirse una vez.<sup>9</sup> La consecuencia más importante de la tesis de Bürger es que el arte llegó a su fin con la vanguardia, al haberse descubierto su libertad y falta de justificación, ya que no existen

leyes supra-históricas que le otorguen sentido. No obstante, ¿del descubrimiento de la falsedad de la ideología del arte se sigue que ya no es necesaria ningún tipo de reconstrucción crítica de su historia? El texto de Peter Bürger es representativo de los diagnósticos de la Escuela de Frankfurt<sup>10</sup> –de primera generación– ya que sólo puede ver en el arte post-aurático una forma de racionalidad instrumental: el arte no sería más que una forma de dominio, una mercancía cualquiera que sólo añade más engranajes a un gran dispositivo que reproduce condiciones de explotación. En su pesimismo, la posición de Bürger no es muy diferente de la que sostuvieron Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica del iluminismo* (1944).

De lo anterior se sigue que gran parte de las preguntas sobre los *lindes del arte* no pudieron ser respondidas desde la vieja teoría crítica, pero podríamos abordar algunos de los problemas expuestos teniendo como punto de partida los aportes de la segunda generación que integra la Escuela de Frankfurt. Así, contamos con las contribuciones de Jürgen Habermas en la *Teoría de la acción comunicativa* (1981), de Karl Apel en *La transformación de la filosofía* (1985), o algunos de los ensayos que Albrecht Wellmer presenta en *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad* (1985) o *Líneas de fuga de la modernidad* (2013), por citar algunos de los casos más conocidos.

6 Formaggio, *La muerte del arte y de la estética*, 112.

7 Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, 9.

8 Danto, *Después del fin del arte II*, 53.

9 “Mi tesis consiste en que sólo la vanguardia vuelve cognoscibles determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad, en que, por lo tanto, a causa de la vanguardia se pueden comprender los estadios previos del desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no lo contrario, es decir, que la vanguardia se conoce desde los estadios tempranos del arte” (*Op cit.*, 27).

10 Y de la sociología crítica, que interpreta el arte como una mercancía cualquiera cuyas funciones se agotan en la identificación y diferenciación social que promete (cfr. Bourdieu, 1992).

## FOSTER, LECTOR DE BÜRGER

Tanto Habermas, como Apel y Wellmer continúan la teoría crítica desde el empleo de teorías provenientes de disciplinas muy heterogéneas, como la teoría de la acción, la teoría de los sistemas, la filosofía del lenguaje o la semiótica trascendental. Sin embargo, la puesta en funcionamiento de sus propuestas para el campo de las artes visuales aún es una tarea pendiente, que comenzaron a esbozar filósofos y críticos de arte como Gerard Vilar,<sup>11</sup> José Luis Brea,<sup>12</sup> o Vicente Jarque,<sup>13</sup> (en el mundo hispano); o el propio Bürger. De la misma manera, Hal Foster, el autor de *El retorno de lo real* (1996), hace una reconstrucción de algunos de los presupuestos que se derivan de la teoría crítica –siempre aplicados a las artes visuales– pero pone el énfasis en herramientas conceptuales que toma del campo del psicoanálisis. Dicho esto a modo de contextualización, vamos a mostrar la manera en que algunas de las ideas que presenta en *El retorno de lo real*, tienen su correlato en un artículo de Peter Bürger, del año 1988, titulado “La verdad estética”.

El texto de Hal Foster resulta prometedor para algunos críticos: su propuesta es optimista respecto a los alcances del arte, a diferencia de la *Teoría de la vanguardia* (1976) de Peter Bürger. Esta quizá sea una de las razones por las que



Hal Foster.

deberíamos prestarle atención, ya que, si bien es una de las mejores respuestas al autor alemán, fácilmente podría volverse un texto *inofensivo*. Con esto queremos decir que las preguntas que deja abiertas podrían excusarnos del esfuerzo que implica desenredar las rígidas (y a la vez efectivas) categorías que Bürger aplica para comprender la vanguardia.

No es este el lugar para ocuparnos de la tesis de la *Teoría de la vanguardia*, ni de las genealogías que se rastrean en *El retorno de lo real* para mostrar cómo algunos de los proyectos vanguardistas se elaboraron críticamente en la neovanguardia. Por lo tanto, sólo vamos a señalar ciertas lagunas que Foster identifica en el relato de Bürger. Algunas de ellas parecieran ser generales, tales como (1) sus descripciones inexactas, (2) su selectividad en los casos que explica o (3) la idea de que su objeto de estudio podría comprenderse desde una teoría; mientras que otras son más específicas, como la idea de que (4) narra la historia del arte como una evolu-

11 Cfr. Vilar, “Cultura estética e ilustración: en torno a las ideas estéticas de Jürgen Habermas”, (2000).

12 Cfr. Brea, *Nuevas estrategias alegóricas* (1991).

13 Cfr. Jarque, *Experiencia histórica y arte contemporáneo* (2002).

ción, (5) concibe el *shock* vanguardista desde una “autenticidad” que pareciera no estar fundamentada, (6) lo presenta como “plenamente significativo” e (7) “históricamente eficaz”, (8) cancela la posibilidad de crítica en la neovanguardia, y por último (9) olvida el momento mimético (10) y el momento utópico de la vanguardia. Hay que aclarar que todas pueden pensarse como objeciones más o menos solapadas o superpuestas unas con otras, por lo que probablemente si explicamos una estemos haciendo una intervención en otras. Sin embargo, vamos a poner el énfasis en la afirmación de Foster de que *la vanguardia no fue plenamente significativa*.

En el artículo “La verdad estética”, Bürger diferencia teóricos de la verdad estética (Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Theodor Adorno), de los teóricos de la recepción estética (menciona textos de Georg Lukács, Rüdiger Bubner y Wolfgang Iser) y muestra cómo los primeros se apoyan en Hegel, y los segundos en Kant. Sin embargo, menciona que tanto la estética de Hegel como la *Crítica del juicio* (1790) de Kant podrían resultar productivas para ambos si se señalan algunas contradicciones. Posteriormente nos dice que el concepto de *verdad* como lo entendiera Adorno es una de sus categorías más complejas y propone revisar su “excedente metafísico” desde la noción de verdad en Lacan, y luego, desde la relación entre autor-lector como un proceso de formas de conciencia cambiantes, como lo entendiera Hegel.

Para centrarnos en lo que dice acerca de Lacan, lo citamos a continuación:

El paso decisivo en la formulación de un concepto de verdad que ni suponga metafísicamente un absoluto, ni apueste positivista a la comprobabilidad de algo factual, consiste en reconocer la historicidad de la verdad y soportar el relativismo así establecido. Lacan hace ambas cosas en su concepto de verdad obtenido de una lectura crítica de Hegel. La historia que el paciente narra no apunta, según él, a la factualidad comprobable de lo informado (*réalité*), sino a la verdad (*vérité*) que le permite ordenar las casualidades de su existencia de una manera tal, que a partir de ello puede proyectar su futuro.<sup>14</sup>

Es aquí cuando Bürger pareciera comprometerse con un concepto de verdad que involucra necesariamente una *interacción* entre sujetos. Como sostiene luego, la verdad está implicada en el *proyecto de un sujeto* que necesita la confirmación de otro para lograr sus objetivos. Si bien su idea está planteada de forma muy general y es consciente de sus limitaciones (no se puede tomar una teoría del psicoanálisis y aplicarla así como si nada a la manera en que hablamos acerca de la *verdad estética*), contribuye a superar algunas de las deficiencias u omisiones que presentó en la *Teoría de Vanguardia*, ya que nos acerca lentamente a un abordaje de la verdad en términos *intersubjetivos*. Es aquí cuando la propuesta de Bürger se acerca al giro lingüístico de la segunda generación de la Escuela de Frankfurt y nos permite comprender la vanguardia de forma no tan restrictiva. Esto es, además, algo que aproxima sus herramientas conceptuales al *parallax* y la acción diferida que afirma Hal Foster.

<sup>14</sup> Bürger, “La verdad estética”, 8.

Para explicar la apelación a Lacan por parte de Bürger, vamos a partir de lo que dice acerca de la relación entre autor y lector en la Modernidad. Si bien hemos dicho que hay limitaciones evidentes, creemos que pueden resultar productivas para pensar algunas cosas, por lo que vamos a tratar de llevarlas un poco más lejos para ver dónde nos conducen.

Bürger entiende que esa historia que el paciente narra al analista es como el sentido que



Peter Bürger

un autor pone en juego en una obra de arte. En la historia narrada, la mayor parte del sentido se pone en juego con medios lingüísticos, mientras que en la obra de arte, los medios pueden no ser lingüísticos. No obstante, lo que las obras de arte nos dicen requiere, en algún momento de la interpretación, de la *palabra* (si no las obras permanecen en silencio). El paciente narra su historia al analista, y eso significa que lo necesita para conseguir sus objetivos. Aquí quizá podamos

hallar una primera distinción: (1) El objetivo *del paciente* es “(...) el restablecimiento de la capacidad de goce y trabajo de un individuo” (Bürger), y el del autor de una obra de arte (o para ser más específicos, al autor en la Modernidad) es el reconocimiento universal de su verdad (o subjetividad, más o menos superpuesta con una idea de verdad) por parte del lector. El objetivo del paciente es integrar la verdad (*verité*) de su narración al proyecto de su vida para transformarse (todo esto, con la mediación del analista). Por otro lado, el objetivo del artista en la Modernidad habría estado ligado a un reconocimiento sociológico, y por ende, a un cálculo egocéntrico. Bürger no lo dice de esta manera, pero en algún momento del texto menciona la sociología crítica de Pierre Bourdieu, por lo que esta lectura no le resultaría ajena.

Luego (2) la historia que el paciente narra no apunta a la factualidad de lo narrado, y de la misma manera, puede pensarse que lo que el artista pone en juego en el discurso no es la factualidad del mundo (a pesar de que una gran parte de historia del arte haya consistido en representaciones del mundo). Sin embargo, podemos estar de acuerdo en que las obras de arte no son un espejo del mundo (objetivo y social) como es, pero resultaría extraño que Bürger se vuelva un relativista –al que no le interesa la referencia al mundo– considerando que en ningún momento pareciera dejar de lado la *historicidad* de las categorías que emplea. Así, en la *Teoría de la Vanguardia*, sostiene que la vanguardia fue exitosa mostrándonos que el arte había sido una

*institución*. En consecuencia, ¿Podría sostenerse una tesis así olvidando “hechos sociales”?

Por último, (3) ¿Cómo comparamos ese reconocimiento por parte del analista con la interpretación del lector de una obra de arte? En el caso del terapeuta, se trata de un especialista que reconoce aquello que el paciente narra con las intervenciones psicoanalíticas correspondientes. En el caso del lector de una obra de arte, se trata de *un lector cualquiera* (al menos en principio) que puede aceptar o rechazar la propuesta que la obra lleva consigo. Puede aceptarla o rechazarla pidiendo justificaciones sobre su validez, ante lo cual el autor debería responder con el respaldo de sus razones, o puede aceptarla o rechazarla en función de que le convenga o lo perjudique en términos de obtención de capital social (de nuevo, la referencia a Bourdieu).

¿Qué nos queda, entonces, de ese concepto de *verdad estética* como *proyecto*?

Para ocuparnos de esto podemos mencionar las similitudes entre esa noción de verdad *dialógica* a la que venimos refiriendo y la tesis de Hal Foster. Su propuesta consiste en que la neovanguardia comprende *por primera vez* la institución arte a través de un análisis específico y deconstructivo que pone en funcionamiento (también, por primera vez) los proyectos vanguardistas.<sup>15</sup> Esa comprensión o entendimiento del arte (o de la *institución arte*) se despliega en el tiempo y en el espacio por *acción diferida y parallax*. En términos generales esto significa que los acontecimientos históricos (como la vanguardia) llegan

a conocerse a largo plazo y por el cambio de las posiciones de los intérpretes. Un acontecimiento “incomprensible”, como la vanguardia, sólo podría conocerse si se recodifica en acontecimientos posteriores, como lo fueron los retornos neovanguardistas. Para explicar los efectos de la irrupción de la vanguardia en la historia del arte Foster sugiere la noción de *trauma* y la extrapola del sujeto a la historia: es aquí donde las nociones de causa y efecto, pasado y futuro, no resultan suficientes. Un acontecimiento traumático sólo puede ser comprendido con posterioridad, y esto nos lleva a preguntarnos, ¿qué inmediatez creemos que tienen la causalidad, la narratividad y la temporalidad?

Dicho lo anterior, resulta claro que *la vanguardia no puede ser plenamente significativa en su comienzo*, porque sólo cobra sentido a través de un diálogo que la deconstruye de forma lenta y dificultosa. Aún si pensáramos que el *shock* vanguardista fue un fenómeno inmediato, no significa nada en absoluto si no es reconstruido intersubjetivamente. Volviendo a las afirmaciones de Peter Bürger:

Trasladado a la literatura, eso [la alusión a Lacan] quiere decir: el autor no tiene una verdad que él cifre en la obra como un signo y que el lector haya de descifrar, sino que la verdad de la obra sólo es creada por el hecho de que el lector la reconoce. Sin ese reconocimiento por el lector la obra queda muda. En conformidad con eso, ésta sería ante todo una cadena de significantes que sólo pone en libertad un contenido que excede al sentido de la palabra si un lector se ocupa de ella, sin que por eso éste devenga el productor del contenido.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Cfr. Foster, *El retorno de lo real*, 22-23.

<sup>16</sup> Bürger, “La verdad estética”, 8-9.



## LA RECONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO COMO ACCIÓN COMUNICATIVA

¿De qué se trata, entonces, el giro lingüístico con el que se podría reanudar la teoría crítica?, ¿cómo podría proporcionarnos mejores explicaciones acerca de la función del arte en las sociedades tardo-capitalistas? El giro pragmático del que hablamos se orienta a una nueva *crítica de la razón* cuyo fundamento es la racionalidad comunicativa,<sup>17</sup> concepto que debe entenderse desde la teoría de la acción. En la *Teoría de la acción comunicativa* (1981), Habermas sostiene que el *modo original* del empleo del lenguaje (o de los signos, en un sentido semiótico) es la acción comunicativa, distinguiéndola de la acción instrumental, estratégica, dramaturgica y orientada por normas. Según Habermas, en toda interacción o intercambio discursivo no sólo interviene una racionalidad instrumental, sino también una relación simétrica entre sujetos que coordinan sus acciones sin reservas con el objetivo de entenderse. Tal *entendimiento* es un proceso dialógico que se desarrolla en un espacio intersubjetivo en el que los enunciados o emisiones se postulan asociados a una serie de pretensiones de validez que *siempre* pueden ser puestas en tela de juicio. Frente a un asunto del mundo que se ha vuelto problemático, los agentes pueden formar un consenso apelando



Jürgen Habermas.

a razones, lo cual implica que se desempeñan discursivamente *ampliando su comprensión*.

De lo afirmado anteriormente, señalamos que el concepto de *comprensión* es fundamental para explicar a qué nos referimos con *verdad estética* (o mejor, *verdades estéticas*).<sup>18</sup> La comprensión no es un estado en el que se encuentre *un* sujeto cuando ha captado el *significado* de algo (en este caso, una obra de arte). La comprensión no es un suceso que acaece en la mente del intérprete en la instancia de recepción de una obra de arte. Más bien, se parece a un juego de naturaleza normativa y conceptual, en el que *diversos hablantes* (lo importante es que no se trate de uno solo) ponen en común sus razones para entenderse sobre un estado del mundo que requiere justificación.

Las obras de arte, al igual que cualquier otro signo –lingüístico o no lingüístico– forman parte de un espacio de razones, y la pregunta acerca de

17 Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*. Tomo I, 353.

18 Agüero y Saharrea, "Comprensión, verdad y prácticas sociales", 97 y ss.

sus *lindes* históricos podría iluminarse –siempre de manera transitoria– desde una teoría de la acción comunicativa y una hermenéutica trascendental (Crf. Fraenza),<sup>19</sup> con las que podamos pensar las justificaciones racionales de los juicios estéticos a partir de la reconstrucción de los presupuestos pragmáticos necesarios en toda argumentación.

---

<sup>19</sup> Fraenza, *El arte, una pregunta. Escritos previos*.

---

**Cómo citar este artículo:**

Enzo Nicolás Yovino, “In a long time. Notas sobre la reconstrucción dialógica del shock vanguardista”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 76-87



## Bibliografía

Gustavo Agüero y Juan Saharrea, "Comprensión, verdad y prácticas sociales", en *Comprender. Un abordaje filosófico de la relación entre mente y lenguaje* (Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2018): 97-157.

José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas* (Madrid: Tecnos, 1991).

Peter Bürger, "El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa", en *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987): 83-110.

Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

Peter Bürger, "La verdad estética", *Criterios*, 31 (enero-junio de 1994): 5-23

Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de su historia* (Madrid: Paidós, 1999).

Dino Formaggio, *La "muerte del arte" y la estética* (México: Grijalbo, 1992).

Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001).

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968).

Fernando Fraenza, *El arte, una pregunta. Escritos previos* (Córdoba: Brujas, 2018).

Jürgen Habermas, "La teoría de la racionalización de Max Weber", en *Teoría de la acción comunicativa* (Buenos Aires: Taurus, 198): 197-330.

Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

Vicente Jarque, *Experiencia histórica y arte contemporáneo. Ensayos de estética y modelos de crítica* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002).

Hans Dieter Junker, "La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual", en *Miseria de la comunicación visual*, ed. H. K. Ehmer y otros (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

Hebert Marcuse, *Cultura y sociedad* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1967).

Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno: figuras e íconos* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

Heino Möller, "El arte como ideología", en *Miseria de la comunicación visual*, ed. H. K. Ehmer y otros (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

## Biografía

### Enzo Nicolás Yovino

#### AUTOR

Licenciado en Pintura (Facultad de Artes, UNC), se desempeña como Profesor Adjunto en la Cátedra “Pintura I” y Profesor Asistente de la Cátedra “Problemática General del Arte” (Dpto. de Artes Visuales, FA, UNC). Es becario doctoral de SECyT (2019) y desarrolla el proyecto “El despliegue de la historia del arte como un proceso de aprendizaje: hacia una comprensión del giro lingüístico de la estética”.



**Enzo Nicolás Yovino**

CONTACTO:

[nicolasyovino@gmail.com](mailto:nicolasyovino@gmail.com)