

# Representando no sólo el arte, sino la vanguardia misma

Fernando Fraenza & Alejandra Perié  
Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba

## Abstract

El presente artículo interpreta parte del debate acerca de la vanguardia más tardía, enfocando la modalidad dialógica a través de la cual cierto arte posterior a la segunda guerra, en lugar de cerrar o invertir la vanguardia histórica, la representa y pone a funcionar su proyecto con agudeza, alimentando la búsqueda de consenso acerca de su propia existencia y de sus alcances, sobre todo, de orden teórico-crítico y político. Proseguimos el despliegue la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1974) con el fin de establecer continuidad entre vanguardias y neovanguardias, atribuyendo a estas últimas manifestaciones no sólo reclamos y argumentos de las primeras, sino logros de carácter metasemiótico (en orden a la representación de lo que el arte sociológica e históricamente es) que las primeras no pudieron ver realizados, aún habiendo constituido –como sabemos– una instancia histórica de desencanto y nivelación de casi todo componente residual de lo sacro en la representación del arte (por obra de la propia acción artística).

## Palabras claves

vanguardia | bellas artes | política | crítica | minimalismo | conceptualismo

**E**stamos habituados a echar mano a los productos de las bellas artes para ilustrar la naturaleza social e ideológica de la construcción discursiva de las representaciones del mundo. Esto es, a mencionar cómo la representación artística toma parte ejemplar del régimen de escopicidad de una cultura dada; registrando dichas prácticas semióticas en la medida en que sus representaciones lo sean del mundo por medio de la obra de arte. ¿Qué tenemos –por el contrario– acerca de cómo el arte se representa a sí mismo y en ello comulga aspectos pragmáticos de la ciencia? Y, en este último sentido, ¿qué hay acerca de cómo el arte se asimila, sino a la razón objetiva, [1] al menos al aspecto trascendental de la pragmática en el uso intersubjetivo de los signos? ¿Qué puede decirse de los procesos de autonomía del arte moderno, que lo son también de desencanto y de evidencia dialógica?

La presente exposición glosa, interpreta e intenta elucidar la manera en que Hal Foster, crítico y autor de un influyente artículo acerca de la vanguardia más tardía (“¿Quién teme a la neovanguardia?”, 1996), aborda la modalidad dialógica a través de la cual el arte más o menos reciente (posterior a la segunda guerra) alimenta la búsqueda de consenso acerca de su propia existencia y de sus alcances, sobre todo, de orden teórico-crítico y político. Este autor no sólo recupera las palabras de la Teoría de la vanguardia de Peter Bürger (1974) con el fin de establecer continuidad entre vanguardias y neovanguardias, sino que, además, atribuye a estas últimas manifestaciones no sólo reclamos y argumentos de las primeras, sino logros de carácter metasemiótico (en orden a la representación de lo que el arte sociológica e históricamente es, para una ciencia corriente del arte) que aquellas no pudieron ver realizados, aún habiendo constituido –como sabemos- una instancia histórica de desencanto y nivelación de casi todo componente residual de lo sacro en el conocimiento del arte (por obra del arte mismo).

La historia de las prácticas del arte moderno, tal vez desde Holbein o Velázquez (porque tales pintores pasan de su agenda meramente representacional a otra en la que los mismos medios se vuelven objetos de la representación), hasta la vanguardia parece desarrollarse como un proceso de entendimiento público sin reservas que condujo inevitablemente a establecer la heterogeneidad de la clase de las obras de arte. Un descubrimiento como acuerdo intersubjetivo de frente a las pretensiones de validez de una ilocución constatativa, y no, una pura manifestación con fines puramente perlocucionarios. Tampoco fue, entrada la modernidad, mera acción ritualizada con arreglo a normas pre-establecidas. ¿Qué sucede luego de la vanguardia?. Tal vez, como intentaremos argumentar, las prácticas de neovanguardia propician un alejamiento otra vez novedoso respecto de todo contenido artístico, siendo a la vez que cierta recuperación de la vanguardia histórica, una nueva y más exhaustiva descomposición de las categorías míticas del arte institucional.

Desde hace cincuenta años el sucedáneo posthistórico de las bellas artes está hecho casi por entero de prácticas mencionadas como neo-algo o post-algo; constituyendo un período exclusivo de repeticiones y rupturas de diversa especie. Entonces: ¿cómo distinguimos tales especies? Y, sobre todo: ¿cómo diferenciamos la mera restauración de formas no del todo profanas de arte (que alientan tendencias conservadoras en el presente), del retorno auténtico a un modelo ya perdido y – además- fracasado de arte concebido para analizar y desmontar los modos heredados del trabajo artístico sacro? De otro modo: ¿Cómo medimos la diferencia entre la mera reproducción del dogma del arte y el contraejemplo cuya explicación tiende a cuestionarlo?

En el arte de los últimos 50 años, formular la pregunta por la repetición es introducirse de lleno a la cuestión de las muy diversas neovanguardias, agrupamientos no muy rigurosos de artistas americanos y también europeos, fundamentalmente de los años cincuenta y sesenta, que emplearon tardíamente procedimientos de la vanguardia auténtica de los años 1920, tales como el principio collage, el ensamblaje, el ready-made, la organización repetitiva, la pintura

monocroma, etc. Los autores que han abordado con atención este problema, tales como Peter Bürger (Op.cit.) y Benjamin Buchloh (1977, 1982, 1984, 1989,) y Hal Foster (1994 y 1996), descuentan que entre dichos retornos no existe ni un solo caso estrictamente radical o –con propiedad- vanguardista. Sin embargo, queda por saber, y esto es lo que se discute, si la recuperación de estos procedimientos, en alguna de sus circunstancias y estrategias, tiene como fin o efecto desarrollar o propiciar una conciencia crítica de las convenciones artísticas así como de sus condiciones históricas.

Algunas recuperaciones tienden a reducir la práctica pasada a un estilo, tema o procedimiento que pueda asimilarse y despertar cierta expectativa y hasta gusto en tanto arte; tal como ha sido a menudo el caso de la apropiación pop y nouveau-réaliste del *object trouvé* y el *readymade* en los sesenta. Otras recuperaciones parecen retornar con mayor independencia y cierto resto de novedad posible aún luego de la vanguardia. Así sucede con las diversas reinventiones de la pintura y escultura concreta o monocroma en los años cincuenta y sesenta (Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, etc.); o con la recuperación nada ortodoxa de manifestaciones del tipo de las que hicieron Marcel Duchamp o Kurt Schwitters (como Dan Flavin, Carl Andre, etc.).

En el último medio siglo, el arte en su conjunto se distingue tanto por el predominio de la alusión histórica (como diremos luego, de orden metasemiótico) así como por una reducción del contenido real (es decir, de toda referencia a motivos externos a la propia historia del arte). Así, el arte del que hablamos invoca modelos del pasado (pues, luego de la vanguardia el arte en su conjunto es un asunto del pasado) ahora bien, no tanto para articularlos en un pastiche que tiene como fin la invocación histórica misma (como en gran parte del arte y el diseño de los ochenta), sino para volverlos parte de una práctica reflexiva que convierte las limitaciones auténticas de estos modelos en una conciencia crítica de la historia, artística y no-artística.

Inmediatamente surgen dos preguntas. (i) ¿Cuál es la distancia o la diferencia entre las instancias de aparición y de reaparición? (ii) ¿Son repeticiones pasivas de segunda mano (como suele sostenerse), o bien, la neovanguardia representa y comprende la vanguardia histórica de un modo que únicamente ahora –y a través de ella- podemos apreciar?

En su mayoría, diremos, estas recuperaciones fueron autoconcientes y metasemióticas en un grado novedoso. A menudo con formación académica (artística o no-artística),[2] los artistas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta estudiaron las vanguardias con nuevas perspectivas teóricas; y algunos empezaron a desempeñarse como críticos auténticos, de un modo bien diferenciado respecto de aquellos promotores del dogma del arte que se habían apoderado y confundido bajo la denominación de «críticos de arte»[3] (piénsese en los textos de análisis y crítica de Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner y Dan Graham entre otros).

En los Estados Unidos, pero también en Europa y la Argentina de mediados de los sesenta, esta conciencia histórica se confundió con mera recepción de la vanguardia ya estilizada al interior de la propia institución antes denostada y convertida ahora en museo de arte moderno. Hemos de reconocer que no pocos artistas del retorno de los años cincuenta reciclaron y estilizaron para beneficio del arte los procedimientos antiartísticos de la vanguardia. Por el contrario, numerosos artistas de los sesenta (inclusive en el Río de la Plata) elaboraron críticamente tales procedimientos, en el aspecto en comentaremos adelante.

Abordar en toda su complejidad el intercambio entre las formas vanguardistas anteriores y posteriores a la segunda guerra para nada es una cuestión de extravagancia teórica o especificidad excesiva pues, esta cuestión es crucial para comprender el estado actual del sistema del arte. De comprender esta relación dependen cada vez más nuestras actuales explicaciones del curso o destino del arte después del fin del arte.

Las contradicciones de la vanguardia son bien sabidas y hay consenso al respecto: su ideología del progreso, su presunción de originalidad, su hermetismo elitista, su pretensión hegemónica o de exclusividad histórica, pero sobre todo, su apropiación por parte de la industria cultural, así como la permanencia del arte a pesar suyo. No obstante el conocimiento secular acerca del arte que ha proporcionado la vanguardia (su representación profana de pura contingencia) y a pesar de lo que hoy sabemos de su fracaso, sigue habiendo una coarticulación crucial de las formas artísticas y políticas. Y es para desmontar o poner de manifiesto esta coarticulación de lo artístico y lo político para lo que serviría una explicación ya posthistórica de la neovanguardia.

El principal texto en relación a este asunto, como dijimos, sigue siendo, aún con más de treinta años, la Teoría de la vanguardia escrita por Peter Bürger. Se trata de un poderoso estudio sobre las vanguardias históricas escrito ya en época de neovanguardias, de modo que es ineludible mencionar y considerar sus tesis. Algunos de sus errores u omisiones se han señalado con verdadera insistencia; y su descripción del fenómeno de la vanguardia es –para numerosos historiadores, críticos, concedores y, sobre todo, gustadores del arte– inexacta y su definición selectiva en exceso; porque considera que la vanguardia en su conjunto puede subsumirse en el proyecto de destruir la falsa autonomía del arte burgués y por lo tanto, tan solo puede predicarse de aquellas pocas manifestaciones cuya radicalidad y pureza antiartística determina tanto su escasez como su fugacidad (o su existencia ideal). Sin embargo, tales críticas son nada en comparación la incomodidad que causa su aparente denigración de la neovanguardia como mera cancelación y estilización de la auténtica crítica prebélica de la institución del arte.

Bürger parte de la premisa que permite hacer historia de una manera marxista. Vale decir de «una conexión entre el desarrollo de un objeto y la posibilidad de su conocimiento». Según esta premisa, nuestra comprensión de un arte únicamente puede ser tan avanzada como el arte, y esto lleva a Bürger a su principal argumento: la crítica vanguardista del arte burgués depende del desarrollo de este

arte, en concreto de –al menos- dos estadios dentro de su historia. El primero, data de finales del siglo XVIII, cuando la autonomía del arte burgués le concede ser defensa y emancipación intramundana [4] pero virtuales y escindidas de la praxis cotidiana. El segundo, de fines del siglo XIX, cuando esta autonomía se hace visible, convirtiéndose durante el romanticismo tardío en el propio asunto del arte, por ejemplo en el impresionismo, como indagación sistemática acerca de las relaciones entre iluminación y pintura. Luego, esta suerte de aislamiento artístico es objeto de los ataques de la vanguardia histórica, por ejemplo en demanda constructivista-diseñil de que el arte recupere un valor de uso o en la implícita pretensión dadaísta de que reconozca su valor de inutilidad. Para muchos, Bürger, a pesar de manifestar insistentemente que este desarrollo es desigual y contradictorio, narra este proceso como si de evolución se tratara. Quizá no podía concebirlo de otro modo, dada su estricta interpretación de la conexión marxista entre objeto y entendimiento.[5] Pero este evolucionismo residual –según críticos como Foster- tendría efectos problemáticos pues llevaría a Bürger a presentar la historia como puntual y final a la vez. ¿Qué quiere decir esto? Pues que para Bürger, una obra de arte o un deslizamiento en la comprensión o definición de lo que se entiende que el arte es, ocurre todo a una vez, enteramente significativa en su primer momento de aparición, y ocurre de una vez por todas. Esta concepción de la historia como puntual y final subyace a su narración de la vanguardia histórica como puro origen y de la neovanguardia como repetición o farsa.

Esto es bastante malo, pero –en materia de vanguardia, tal como lo entiende Bürger- las cosas son peores, pues repetir una vanguardia heroica es cancelar su crítica a la institución del arte autónomo; y más aún, es invertir la crítica hasta convertirla en afirmación misma del arte autónomo. Así, si el readymade y el montaje desafiaban los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, luego el neo-readymade y neo-montaje reinstauran en la repetición –ya sintagmática- estos mismos principios. De igual modo, si la anti-obra inorgánica ataca y desorienta al público y al mercado, los gestos aún muy inorgánicos de algunos rituales neovanguardistas se adaptarían a ellos, pues los espectadores no están sólo preparados para tal impacto, sino ansiosos, distinguidos y beneficiados por su estimulación.

Pero con esto, sostienen críticos como Foster y Buchloh, no se ha dicho todo de la neovanguardia ni termina ahí. Tomando esta vez algunas de sus ideas, sostendremos el carácter complementario de acuerdo al cual el proyecto de algunas obras de los años sesenta continúa el proceso de destrascendentalización del conocimiento del ente, tanto en los residuos del arte tradicional superviviente como en la nueva institucionalización de la vanguardia.

Tenemos, sin duda, una diferencia entre vanguardia y neovanguardia. Pero no de especie sino de grado, que indica un intercambio entre las dos vanguardias que Bürger no concede. Nuestro propósito no es sumarnos a veinte años de crítica – más bien obtusa y poco productiva- de un libro de los setenta. Su principal tesis aún es demasiado influyente como para descalificarla sin más. Lo que queremos es más bien mejorarla en lo que se pueda, es decir, complicarla con sus propias

ambigüedades, en particular explorar un intercambio entre las vanguardias históricas y las neovanguardias. [6]

Bürger sostiene que el significado de la discontinuidad provocada por los movimientos históricos de vanguardia en el desarrollo del arte no se registra mismamente en cuanto el ataque a la institución arte sino en torno al debido reconocimiento (inclusive institucional) del carácter heteróclito de las obras de arte.

“...cuando los movimientos de vanguardia han desvelado en enigma del efecto, o sea, la carencia de todo efecto [social] en el arte, entonces ninguna forma nueva puede ya reclamar para sí, en exclusiva, la validez, sea esta eterna o sólo temporal. Los movimientos de vanguardia han acabado mas bien con tal pretensión.” (1974, IV.1.)

Ni el triunfo ni el fracaso, sino el efecto de las vanguardias históricas nos lanza a una suerte de pluralismo por que concluye que “...ningún movimiento artístico hoy en día puede legítimamente pretender que es históricamente superior [más avanzado], en cuanto arte, que otro movimiento.” (Op.cit., III.3., [p. 124]). En este aspecto algunos críticos se han encargado de señalar que Bürger pasa por alto la auténtica lección de la vanguardia que él mismo enseña en otra parte: la historicidad de todo el arte, incluido el contemporáneo. En este sentido, no tiene en cuenta que una comprensión de esta historicidad puede ser –también– un criterio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es avanzado o superior (en el conocimiento del arte mismo, en el despliegue de los últimos detalles de su representación profana o muerte hegeliana). “Lo mínimo que espero del arte es que se responsabilice de las afirmaciones de carácter mítico, una condición muy extendida en la cultura...” sostiene Benjamin Buchloh.[7] En otras palabras, el reconocimiento de la convención no tiene por qué resultar empíricamente en la simultaneidad de lo radicalmente dispar; por el contrario, resulta en su posibilidad teórica y en el ocultamiento estratégico de dicha posibilidad, tal como se la juega en la disputa sociológica por el arte legítimo. Nuevamente: la puesta de manifiesto del carácter indiscernible de la obra de arte en tanto fetiche no conduce, efectivamente en el plano sociológico, a una situación de pluralidad, democracia o entendimiento cada vez que se requiere otorgar valor o rango artístico a los candidatos para los cuales, diversos sujetos en pugna pretenden dicho valor.

Además, Bürger pasa por alto que, más que invertir la crítica institucional de preguerra, la neovanguardia ha contribuido a ampliarla, produciendo nuevas experiencias artísticas con conexiones cognitivas e intervenciones políticas, y que estas aperturas a un arte insospechadamente inorgánico y no-artístico pueden constituir otro criterio por el cual, inclusive hoy en día, se puede afirmar que un arte es avanzado.

En vez de cancelar simplemente el proyecto de la vanguardia, ¿podría ser que la neovanguardia lo comprendiera por vez primera y nos permitiera articular su actual representación?.[8] Por ejemplo, si queremos llevar nuestro modelo

neovanguardista de la vanguardia un paso más allá, para que pueda inducir otro modo de narratividad, junto a Bürger pero enredando a Bürger, podemos enfocar la relación entre puesta de manifiesto de la institución (por obra de la representación desencantada que la vanguardia consigue de la historia del arte) y crítica o desmontaje impío[9] de la institución misma. Veamos: ¿a dónde nos llevaron los actos semióticos de la vanguardia histórica en los que se propuso como obra de arte conjuntos materiales potencialmente pictóricos o escultóricos pero que no llegan a serlo? Tales como las pinturas de un solo color más o menos homogéneo, que se pintan ya, tempranamente, hacia 1920. Pues con la pintura monocroma de grado cero[10] lo que se demuestra es la convencionalidad o heterogeneidad de la pintura. Un argumento equivalente puede esbozarse sobre los readymades de Duchamp. Más que investigar en torno al umbral de artisticidad de un medio dado desde dentro como lo hace la pintura de puro campo cromático monocromo, el escurrotellas y demás readymades de Duchamp y los dadaístas articularon las condiciones enunciativas de la obra de arte desde fuera, con un objeto extraño al arte. Pero el efecto siguió siendo la representación o puesta de manifiesto de los límites convencionales del arte para un tiempo histórico y lugar particulares. Ahora bien, aparte de la iluminación provocada por la artistización del objeto o la pintura corriente, la institución del arte no quedó en este trance –en modo alguno-analizada o definida. Ésta es una matización importante pues, mediante dichos ejemplares de anti-obra radical, en sí mismos, nada explícito se representa o demuestra acerca de la institución arte. Obviamente, ambas cosas, carencia de ley suprahistórica (i) e institución (ii) no pueden separarse, pero tampoco son idénticas. Una cosa es falsar la ley del arte, poniendo de manifiesto su carácter institucional (i), otra distinta es reconstruir o representar hipotéticamente dicho carácter (ii). Esta diferencia heurística nos ayuda a distinguir las vanguardias históricas de las neovanguardias: si las primeras se centran en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional. Si el aporte al conocimiento del fenómeno arte de las primeras lo es acerca de su contingencia e historicidad; en el caso de las segundas, lo es su intento por convocar a la crítica institucional. Si bien proponer como obra de arte una pintura monocroma o un Readymade consiste – básicamente- en hacer una declaración preformativa, es decir, en «afirmar» como Malevitch o Rodchenko, y en «escoger» como Duchamp o Soupault; ni un tipo de obra ni otro pretenden ser aún una ciencia corriente del arte, o del juego del arte, como la que propone Bourdieu, que más bien se asemeja al tipo de deconstrucción institucional que sí diseña la neovanguardia.

Tales son las limitaciones de la vanguardia apuntadas cincuenta años más tarde por las nuevas antiobras de artistas tales como Hans Haacke, Daniel Buren o Michael Asher, que se ocuparon de elaborar estos mismos paradigmas a fin de investigar sistemáticamente el nexo institucional. Comentemos brevemente una de las más ejemplares manifestaciones de esta neovanguardia a la que nos referimos: se trata de un proyecto concebido por Michael Asher para Art Institute de Chicago donde una escultura de George Washington (copia de otra muy valorada del escultor Jean Antoine Houdon) fue movida del pedestal frente a la fachada del museo, donde desempeñaba un papel conmemorativo y decorativo, para ser instalada en una de las galerías dedicada al siglo XVIII, donde sus funciones estética y su valor para la

historia del arte pasaban al primer plano. Con esto, y con las consideraciones que se hicieron patentes en este simple acto de desplazamiento, Asher elabora el paradigma del ready-made en una poética de situación en la que se observan ciertas limitaciones del museo de arte como sede de la memoria histórica.

En una primera etapa, artistas como Donald Judd o Robert Morris, a principios de los años sesenta, y luego artistas como Marcel Broodthaers o Hans Haacke, a finales de esa misma década, desarrollan y llevan al extremo la crítica de las convenciones ocultas (los mitos) de los medios tradicionales, de modo equivalente al dadá, al constructivismo y a otras vanguardias históricas, hasta convertirla en una investigación de la institución del arte, de sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos.

De este modo hemos intentado poner a punto la dialéctica de la vanguardia rigurosamente imaginada por Bürger. Lo hemos hecho comentando algunas de sus críticas (Buchloh y Foster), pero sobre todo, de acuerdo a una actualización del sentido de las propias maniobras (por no decir obras) de los propios artistas, afirmando que: (1) la institución del arte es captada o representada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) bajo una mirada atenta,[11] la neovanguardia enfoca esta institución mediante un análisis creativo, a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista o anarquista); y (3) en lugar de cerrar o invertir la vanguardia histórica, la neovanguardia la representa y pone a funcionar su proyecto con agudeza y, como sostiene Foster “por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente ilimitada.” (Op.cit.)

Que las bellas artes actuales se constituyen básicamente de manipulación e ideología ya lo sabemos. De lo que se trata es de ver si existe algo más a nivel de las acciones implicadas en dicho campo. Tal vez, el desempeño de la neovanguardia tenga algo que aportar al respecto.

#### Notas:

1. Tardíamente disuelta también, hacia finales del siglo XIX, dentro del campo del arte, con el fenómeno de la vanguardia.
2. El título de licenciado en bellas artes se creó en esa época.
3. Los que no pasan de ser promotores acríticos de dicha institución.
4. Y no ya ultramundana como la religión que es objeto de la crítica marxista.
5. Marx formula esta premisa de la conexión en un la introducción a los *Grundrisse* (1858), que son las notas en borrador preparatorias de *El Capital* (volumen 1, 1867). En un punto de estas notas Marx considera que sus intuiciones fundamentales -no sólo la teoría socialista del valor sino la dinámica histórica de la lucha de clases- no podían haberse articulado hasta su propia época, la era de una burguesía avanzada.
6. El propio Bürger, como sostiene Foster, se aproxima una y otra vez a tal complicación aún cuando luego se detenga antes de formularla.
7. En una entrevista más o menos reciente.

8. Esta es una hipótesis que compartimos con B.Buchloh y Hal Foster, quién al respecto afirma: "... «comprender», no «completar»: el proyecto de la vanguardia no está más concluido en su momento neo que puesto en práctica en su momento histórico. En arte como en psicoanálisis, la crítica creativa es interminable, y eso está bien (al menos en arte)." (Foster, 1996 [p.16])
9. La expresión ha sido empleada en numerosas oportunidades por Pierre Bourdieu.
10. Es decir, lo mínimo que hace falta para tener «pintura». Una suerte de umbral elemental de lo pictórico.
11. Y por que no, algo piadosa.

### Bibliografía:

Bürger, Peter

**1974.** *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp. Traducción castellana de J.García, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península, 1987.

Buchloh, Benjamin

**1977.** "Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945" en Rorimer Anne (ed.), *Europe in the Seventies*, Chicago: Art Institute of Chicago.

**1982.** "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", en *Artforum*, vol. 21, no.1, Sept.1982.

**1984.** "Theorizing the Avant-Garde", en *Art in America*, Nov.1984.

**1989.** "Constructing (the History of) Sculpture", en Guilbaut Serge (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge: MITPress.

Foster, Hal

**1994.** "What's neo about the neo-avant-garde?", en *October*, Otoño, no. 70.

Fernando Fraenza

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

CV

Docente e investigador en la Universidad Nacional de Córdoba y en la Universidad Blas Pascal (Córdoba, Argentina). Doctor en Bellas Artes (Universidad de Castilla-La Mancha, España) y Magister en Diseño (Universidad del Bío-Bío, Chile). Profesor Titular de las Cátedras de *Problemática general del arte y Visión 1* (FFyH-UNC). Profesor de *Semiótica y Semiótica de la imagen* (Universidad Blas Pascal).

Alejandra Perié

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

CV

Docente e investigadora en la Universidad Nacional de Córdoba y en la Universidad Blas Pascal (Córdoba, Argentina). Doctora en Bellas Artes (Universidad de Castilla-La Mancha, España) y Licenciada en Pintura (UNC). Profesora adjunta de la Cátedra de *Lenguaje Plástico y Geométrico 2* (FFyH-UNC). Profesora asistente de la Cátedra de *Problemática general del arte* (FFyH-UNC). Profesora de *Estética 1 y 2* (Universidad Blas Pascal).