



Destinos del arte en la lógica del consumo

Elisabel Rubiano Albornoz

*Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Carabobo.
Valencia, Venezuela. relisa@telcel.net.ve*

Resumen

Reflexionar acerca del sentido que tiene el arte, es de vital importancia no sólo por las razones estéticas que ya de por sí justifican el cometido, sino por la urgencia de la sociedad actual de repensar la naturaleza humana, marcada por una luctuosa lógica de consumo. Se trata de abandonar el lugar de lo utilitario y reconocer a través del arte otro lugar. En principio se asume la irrealizable tarea de definir el arte, lo que nos obliga a renunciar antes de haber comenzado, pues como diría Rilke (1999:15) “más indecible que todo son las obras de arte”. Sin embargo se perfila una especie de hábito que habita el arte. En fin, hablaremos de rasgos más o menos invariantes que se realizan en cada tiempo y que conforman, lo que llamaría Benjamín (2002), el “aura” de la obra de arte., lo que hace que un algo artístico se distinga. Sin embargo los destinos del arte ante la lógica del consumo, la industrialización del arte, finiquita las ilusiones de que el arte podría haber sido la salvación del lado absoluto de la razón signada por la producción y la prosperidad. Confiemos que el arte se revelará ante su destino.

Palabras clave: Arte, estética, industrialización del arte, capitalismo, lógica de consumo.

The Destiny of Art in the Logic of Consumption

Abstract

To reflect on the true sense of art is of vital importance not only for aesthetic reasons that by themselves justify this reflection, but for the urgency that modern society has to rethink human nature, which has been affected by a mournful logic of consumption. The idea is to leave behind utility as a criteria and rediscover art in another place. In principle the unrealizable task of defining art is assumed, which obliges us to renounce this search before it has begun. As Rilke (1999:15) would state; “the most impossible of all to describe in words is art”. Nevertheless, there is a kind of animation or spirit that inhabits art. So, we will speak of more or less invariant characteristics that are found in every artistic moment and which conform to what Benjamin (2002) would call the “aura” of art, which causes art to be distinctive. Nevertheless the destiny of the art in the face of the logic of consumption, and the industrialization of art, end the illusion that art could have been the salvation of the absolute side of reason, as evidenced by production and prosperity. Let us trust that art will reveal itself in the face of destiny.

Key words: Art, aesthetics, the industrialization of the art, capitalism, logic of consumption.

La peculiaridad del arte reside en su autonomía frente a la realidad exterior, no porque no aluda a ella, sino porque su validez es independiente de ella.

A. Yllera (1974:59)

Buscar un **para qué** de la existencia humana a veces incluye pensar en lo contrario, pues aunque en el mundo prevalezca una lógica constituida por claves como generación de riqueza, competencia, prosperidad y un sin fin de categorías más que privilegian lo lucrativo, lo

utilitario y la dinámica de producción y consumo, lo humano se extiende a un más allá. Una sociedad que sólo se convierta en un símbolo de lo reditual de alguna manera se disminuye porque deja fuera y desmerece una parte esencial del ser humano que se encuentra en otro lu-

gar en el que no habita la verdad, lo moral, las certidumbres, lo “necesario para vivir mejor”.

Si hiciéramos un Zoom a ese lugar nos encontraríamos con una cresta roja que puede jugar a ser cualquier cosa (Banyai, 1998), pero si alejamos el foco y con él, la mirada, entonces ese lugar pasaría a ser un subconjunto del todo en el que la lógica del consumo no importa y la búsqueda del para qué se desvanece para dar paso a la construcción de esos espacios humanos vitalmente importantes en el que los hombres experimentamos otro vivir. Es desde allí de dónde surge la vivencia creativa de los artistas, el arte se hace posible y la experiencia estética se constituye, aparece no se sabe de dónde, pero se anuncia como parte de la cultura convertida en experiencia y no en un cementerio o supermercado de saberes socialmente “necesarios”, prestigiosos, que crean formas de distinción a partir de la satisfacción de unas “necesidades” culturales que el sistema requiere.

Definir qué *es* algo, buscar su *esencia*, siempre ha sido una utopía, mucho más en estos tiempos en los que ya todo lo que nos rodea es tan complejo, cambiante y equivoco y en los que ya entendimos que cualquier ensayo constituye tan sólo una

metáfora, un juego del lenguaje. Definir el arte, entonces, constituye una tarea que, por la infinitud y la imposibilidad, nos obliga a renunciar antes de haber comenzado, pues como diría Rilke (1999:15) “más indescible que todo son las obras de arte”. Sin embargo el placer de jugar con las palabras y las paradojas nos anima a intentarlo. Antes de continuar es necesario advertir que definir siempre significa un reduccionismo, pero aquí el interés, como ya se ha anunciado, no apunta hacia la búsqueda de verdades acerca de lo que es el arte, más bien olerlo para identificar qué pasa con él, en el medio de las urbes, del mundo globalizado, de la producción y el consumo, en medio del discurso mercantil, en este mundo ya insalvable de la lógica del capital que parece olvidar que la condición humana no se reduce a la inmediatez, la sobrevivencia y a la demanda de un certificado de gravamen.

Entonces, haciendo conjeturas, podríamos pensar que el arte tiene una identidad, unos rasgos “invariantes” que lo definen, que se han mantenido en el tiempo, a pesar de los cambios y de la relatividad presente en él, es como una especie de hálito que ante todas las posibilidades le es propio. Parecieran invariantes de un “ser” que de ningún modo pueden estar reducidas al origen, más bien a las dinámicas que se

han sucedido en el mundo en el que habita el arte. En fin “El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas” (Adorno, 1983:11). Esto impresiona como contradictorio ¿unas invariantes que varían en el tiempo?, hablaremos más bien de rasgos que se realizan, se actualizan, se agregan, danzan en cada tiempo y que conforman, lo que llamaría Benjamín (2002), el “aura” de la obra de arte, lo que hace que un algo artístico se distinga de otro algo que no lo es, aun inclusive cuando ese algo pertenezca, en otro plano lejano al estético, a la realidad o a lo cotidiano. Esa “aura” tiene una procedencia enigmática distinta, que se ha construido en la propia transitoriedad pero que a la vez siempre es lo mismo “como el primer amanecer del mundo que cambia pero no desaparece” (Adorno, 1983:171).

Para Aristóteles la duplicidad del arte se hace presente puesto que era a la vez mimesis y poiesis. La mimesis entendida en un sentido muy distinto al definido por Platón, más allá de considerarla un bello espejo de la realidad, reproducción o reflejo de la vida, la refiere como la emulación de lo universal de la vida, justo es lo que, de acuerdo con Aristóteles, convierte lo artificial en artístico, el artificio en arte, pues según este argumento el ser del arte no puede surgir del no ser. La idea de

que un artista pudiera “crear” algo de la nada, era pues completamente extraña, pero no hay que olvidar que esto comprende también la estructuración de una acción meramente ficción, lo que busca dar cuenta de una profunda relación inseparable entre la mimesis y la poiesis. La poiesis completa el continuo, nos aleja de lo moral, aquí Aristóteles también de nuevo contrario a Platón, afirma que “Cuando juzgamos el arte poético, no podemos exigir la misma rectitud que en la ética” (en Düring, 2000:285), el arte tiene una legalidad propia inherente a sí misma. Según Montes (1999) estos conceptos terminaron derivando una escisión, de graves consecuencias para el arte, entre contenido y forma. En tal caso lo que trato de reconocer es que independientemente de las teorizaciones, el arte tiene un carácter doble que nos pasea por la arista entre la mimesis y la poiesis, el contenido y la forma, la realidad y la ficción, el realismo y el formalismo.

Creo en la ficción. Creo que construir ese artefacto que es un cuento o una novela (o un cuadro o una cantata) en el vacío es un acto de libertad y de responsabilidad al mismo tiempo, acto profundamente humano, pleno de sentido. El artista, el poeta, es sobre todo artífice, el que, con arte, hace algo nuevo, algo que antes no estaba. “Creador”... el artista es el constructor, el hacedor de ficciones, pero

siempre hay algo que busca atrapar con su artificio (Ob cit.:25-26).

El arte siempre lleva en el fondo una relación, no un compromiso, con lo real (y nada es más real que la ficción, que lo meramente estético). “La simulación es lo único que no se simula. La ficción es la realidad última” (Eric Bentley), con la vida y con lo social, siempre que exista por el arte mismo. Allí está del otro lado del filo en un continuo encuentro la finalidad sin fin del arte, el mero existir que experimenta los riesgos de la emancipación. También el arte será hecho social en oposición a la sociedad, a lo establecido, oposición que adquirirá sólo cuando se haga autónoma y logre el “desvío” o trasgresión de la norma.

El arte está lleno de ilusión, de vacíos, de silencios, en el arte no se puede perder tal como lo señala Baudrillard (1998) el poder de la ilusión, por ello nunca será un reflejo absoluto del mundo sino la “ilusión exacerbada”. En el arte, como en el juego, habitamos el espacio de lo imaginario, lo que finalmente nos ayuda a entender la vida o apostar por el misterio de ella.

Mientras las comadres hablan en la puerta, Rosa de espalda se abandona en la conversa de cualquier cosa, parada en una pierna descansa la otra, tal como dice mi abuela: “para no sufrir hay que

hacer como el cojo, apoyarse en la pierna buena y abandonar la achacosa”. Mientras tanto los niños juegan a fusilar, agrados con el sonido de las armas, con el estruendo de los tiros. Se abandonan en la ilusión, sienten placer en ser otros... Mientras tanto un niño llora abandonado en la puerta de un hospicio, una mujer cura su herida, una maestra repite y repite cuentas y palabras en el pizarrón frente a los que les toca el turno de estar en la escuela, un hombre se queda sin trabajo. Mientras tanto un heladero llega al lugar donde se juega, ya todos han sido fusilados, ya han salido por los aires los sesos, ya la sangre a chorreado demasiado sobre el piso. Las campanas los distraen, ya todo ha terminado, el chorreado de la sangre imaginaria ahora es helado derretido por el sol.

Cuando se juega se está en otra parte, en el mismo territorio en el que se hace arte. La niña que juega a solas en el patio a volar, los niños que juegan a fusilar, el estruendo de la risa y ese querer que el tiempo se haga interminable, el juego sin compromiso, ni consecuencia, el juego juguetón de todas maneras no alcanza a explicar el proceso en el que la obra se vale del artista para realizarse (Blanchot en Montes, 1999), sólo nos ayuda a entender la gratuidad de la complacencia o del sin sentido a pesar de lo efímero, toda obra de arte es un instante, un momentáneo detenerse mientras está la puesta en escena, mientras está el espectador,

mientras dura el *performance*. La diversión, no entendida aquí como recreación para descargar las preocupaciones y ocupaciones de la vida, ni como un bien acumulable sino, como el disfrute en sí mismo, es decir, no es útil es disfrutable, por lo tanto el arte no sirve para decir he leído a Shakespeare, he oído la música de Wagner, he visto una obra de Picasso, una película de Charles Chaplin, danzar a Isadora Duncan, sino para vivir la experiencia, lo que nos pasa. Son las obras las que hacen el nombre de un artista, no las firmas de los artistas las que hacen las obras.

El arte no se expresa de inmediato, las imágenes, el color, las líneas, los objetos, los sonidos, las metáforas, las palabras, toda la materia dispuesta en una construcción estética dice más bien lo que calla, no da lugar a la trascendencia sino al enigma, es una apuesta al misterio pues en lo simbólico no existen significaciones únicas, la pluralidad oculta los significados en el silencio “Al dar vida a una forma el artista la hace accesible a las infinitas interpretaciones posibles” (Eco, 1972:33). Así como también hace accesible a las infinitas sensaciones y emociones posibles, “Aquí no importa tanto lo que el pensamiento capta sino lo que el sentimiento sienta” (Kant, 1990:59). Importa ese regodeo desinteresado, ese estreme-

cimiento intenso, el goce, el éxtasis ante lo bello, lo sublime o lo feo artístico. “Sentir que en la creación no todo es humanamente bello, lo feo existe en ella al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo deforme en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz” (Víctor Hugo, s/f.:19).

El arte, ha sido parte fundamental en la historia de la humanidad se hizo para sí, se inició al servicio de la vida y convive con ella, con lo social sin ser social, consigue la autonomía y defiende el permiso. El arte resguarda la posibilidad de una existencia plenamente humana. No resuelve nada más bien permite la expansión de nuestra condición.

Ahora el desencanto ocupa su lugar, ya que esa “aura” que hemos intentado hurgar permanece milagrosamente en un mundo saturado de imágenes, atosigado de mensajes, con tan poco silencio, agobiado en el hacer, sin un tiempo por fuera del trabajo para la contemplación y con masas desesperadas tras la apropiación de bienes como único alimento a la existencia. Un mundo en el que la exclusión y la miseria van en aumento. Es como si siempre sucediera lo mismo, una fiesta de disfraces que evoluciona en el mismo lugar: la lógica del capital.

Por eso nos encontramos con una humanidad dedicada a lo útil, pero menesterosa en todo lo que no tenga cabida dentro de lo que designamos con esta palabra. Tal disparidad reseca la vida. Al faltar lo que nutre el alma, el escenario interior del ser humano es invadido por fuerzas de signo único que convierten la sociedad en un yermo. “Cuidado con lo absoluto, hay muchos Dioses”, nos advierte Lawrence. Al capitalismo pertenece el hombre perennemente “ocupado”... alguien que ha perdido capacidad de goce, pues carece de la lentitud que lo hace posible. Lo ha cambiado, en un mal trueque, por dinero (Cadenas, 1997:73 y 74).

El capitalismo es fruto de un largo proceso de desarrollo y de una serie de innovaciones en el modo de producción. Se hace necesario revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y en consecuencia, las relaciones de producción y con ello todas las relaciones sociales. “Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profano, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas” (Marx y Engels, 1973:37). De esta suerte, hemos estados en-

trampados en la “necesidad” de dar salida a productos incesantemente para mantener la relación producción-consumo, cuya lógica ha impregnado todos los niveles de la sociedad, más allá de lo económico, lo político y lo cultural. Esta dinámica queda justificada en aras de la acumulación constante del capital, destruir las viejas formas de producción y crear otras que activen el consumo. Finalmente los grupos contenedores de este capital resultan demasiado estrechos en relación con las riquezas creadas en su seno y se ven obligados al eterno retorno en espiral del proceso destrucción-producción intentando enfrentar la crisis permanente buscando la conquista de nuevos mercados y una explotación mayor de los antiguos.

En definitiva tras la búsqueda del acaparamiento del capital, los procesos de producción multiplican los medios de cambio en un proceso indetenible que ha transcurrido a través de la explotación feudal, la producción industrial y la tecnológica, llegando a unos niveles de tanta diversidad y superproducción que ya los métodos de innovación se agotan y se reaniman desesperados mientras ya se dificulta cada vez más encontrar qué vender y cómo. En este largo íterin los medios de producción y las relaciones sociales han sufrido una brutal transformación creando nuevas “necesidades” a par-

tir de una “falsa conciencia” que incorpora valores a los objetos que no tienen, no suelen ser objetos de los que nos servimos, la marca distingue. De esta forma, queda definido un objeto de consumo no por las necesidades primarias y vitales sino por las secundarias y culturales (Baudrillard, 1997).

Esta ideología de las “necesidades” ha impregnando todo hasta hacer aparecer nuevos tipos de textos, consecuentemente hoy ya estamos hablando de mercado del conocimiento, industria cultural, *industrialización del arte...* así como de sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación, sociedad de información, sociedad electrónica o de alta tecnología. En definitiva aunque se quiera hacer ver que estos nuevos juegos sociales ya no obedecen a las leyes del capitalismo clásico, Jameson (1986) nos advierte, con Ernes Mandel, que estamos en presencia de un capitalismo más puro que cualquiera de los momentos que le precedieron.

En el medio de esta lógica uno se pregunta qué será del planeta ante el uso indiscriminado de los recursos necesarios para soportar esa revolución permanente de hiperconsumo y de superproducción, asimismo uno se plantea la interrogante respecto a

qué pasará con el “aura” del arte al recibir esos visitantes que penetran todo.

Lo que es cierto y admitido desde hace mucho tiempo en el sector de la producción económica, es que en ninguna parte aparecerá el valor de uso, por doquier la lógica determinante del valor de cambio, debe ser hoy reconocido como la verdad de la esfera del “consumo” y del sistema cultural en general, a saber que todo, *la producción artística*¹, intelectual, científica, hasta la innovación y la trasgresión está inmediatamente producido en ella como signo y como valor de cambio (valor relacional de signo) (Baudrillard, 1997: 87).

La explicación del consumo involucra una relación multifactorial que no resulta de tan fácil comprensión. Es un proceso que no viene dado por la necesidad, el uso o derechos vitales sino de una “coacción cultural” (Baudrillard, 1997:2). Se trata de una recepción de bienes simbólicos. Inmerso en esta lógica el proceso de industrialización del arte convierte la construcción estética en un objeto de consumo que le devuelve un reflejo irónico a la lógica mercantil, por un lado, y por otro, privilegia la explicación de cómo se crean “necesidades” mediante un proceso de significación.

1 El subrayado es nuestro.

Estamos en presencia entonces de dos polos llenos de tensión, el “aura” del arte, un rizoma que permanece aunque el arte se actualice a cada instante², y el arte como un artículo de consumo que desdice su naturaleza. En realidad constituye un elemento de poder con una significación engañosa que manipula. La autonomía del arte queda en estado de *shock*.

Con Canclini (1990) y Benjamín (2002) sintetizamos algunas de las consecuencias de la industrialización del arte. Aparentemente podría pensarse que la obra de arte atrae al consumidor a una cercanía física debido a su fuerza del placer pero en realidad esto lo aleja porque ha sido convertida en mercancía que le pertenece y que teme constantemente perder, el consumo trabaja en contra del arte. Tal como lo señala Adorno

(1983) la angustia por la propiedad es familia de una falsa relación con el arte porque con la industrialización el arte pierde la naturalidad que le es propia y que le caracteriza.

Esta industrialización apuesta por la estetización, todo puede pretender ser arte derrumbando las fronteras entre lo cotidiano y lo artístico y permitiendo la mezcla entre el arte popular y las bellas artes. La reproductividad que aunque deje intacta la consistencia de esta desestiman su aquí y ahora. “Sin embargo, el proceso aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (Benjamín, 2002: 7). La masificación del arte propaga en un grado exagerado la obra a través de los mecanismos de la indus-

- 2 Aunque no se ha señalado, no estamos desdeñando que el arte “culto” no haya enserado mecanismos de distinción, estamos apostando a la hipótesis que estos mecanismos de distinción no son asunto del arte sino de los procesos de educación y socialización, aunque este argumento es discutible, permítaseme una anécdota familiar para simbolizar: mi mamá de un origen humilde, estudiando en los años cuarenta en el Grupo Escolar González Udis en Valle de la Pascua, Edo. Guárico, oía música clásica en los recesos y tenían acceso a la literatura con su profesor de castellano Guillermo Loreto Mata. Claro está, independientemente de la clase social esa experiencia con el arte, vida de verdad, igual distingue, pero lo importante es que resuelve lo que constituye, según mi criterio, algunos de los problemas de la distinción: la exclusión o el poco acceso de las personas a los bienes culturales y con ello a la experiencia con el arte, opuesto todo esto al ejercicio pleno de la ciudadanía.

tria cultural, que la reelabora y difunde con los medios tecnológicos y de comunicación que no garantizan el gusto por mirar y vivir la obra. El arte se redefine y reubica por la lógica del mercado con la promesa de una democratización del arte que sabemos que depende más de las competencias de los que tienen acceso a ellas que de la máscara de la globalización y la comunicación. Otra paradoja: “¿Cómo se concilia la tendencia capitalista de expandir el mercado, mediante el aumento de consumidores, con esta tendencia a formar públicos especializados en ámbitos restringidos?”. Es de esperarse que de estos procesos resulte una flagrante trivialización del arte ya que lo que importa no es la obra en sí, aspecto contrario al arte, más bien importa la “necesidad cultural”, el “valor exhibitivo”, la firma como marca o moda, vender, vender en un tiempo vertiginoso que no admite creación desde ese otro lugar: el de la estética. Es ahora el lugar de la estandarización y el rating. Finalmente el mercado internacional del arte, los coleccionistas, las subastas que determinan los precios más elevados a las obras que no corresponden a las que los expertos juzgan mejores o más significativas. Ante los precios exorbitantes de las obras de arte y los modos operantes de los museos concluimos con Canclini (1990:60 y 62):

La autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero si se subordina a ellas con lazos inéditos...el discurso estético ha dejado de ser la representación del proceso creador para convertirse en un recurso complementario destinado a “garantizar” la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo,... vemos una clave de disminución de la creatividad y la fuerza innovadora del arte...

A la postre sólo queda relativizar, porque una problemática tan compleja como esta siempre deja capas sin develar, nada es tan blanco ni tan negro. No hay duda de que la riqueza y el consumo son inevitables, de que existe una inclinación natural a satisfacer urgencias básicas aunque sea con productos genéricos, que el consumo también puede simplificar la vida por un valor real de uso, como ejemplo la harina de maíz en lugar de pilar el grano, que el control de calidad pueda justificar una marca, Mercedes Benz por ejemplo, que la fuerza del deseo o el gusto pueda justificar un gasto inútil; no se trata de preconizar la abolición del consumo. Hasta el goce, sin él, se podría debilitar. Lo impugnable es su divinización y su proceso pernicioso, el destino social al que nos ha llevado. En lo que respecta al

arte y a esa autonomía condicionada producto de esa *lógica del consumo*³, podríamos decir que esto puede significar otra forma de relación entre el mundo artístico y la sociedad, si no afectara su “aura”, las creencias del mundo artístico y sus receptores, no resultaría tan insólito tomando en cuenta el pasado, recuérdese la alusión a la mimesis y el arte comprometido.

Confiemos que el arte se revelará ante su destino, es su atributo. En la XXV Bienal de Artes Plásticas en Sao Paulo, *Un Arte Global y Diversificado* (Fermín, 2002), denominada como la Bienal del Caos, ciertamente reinó la fotografía, el video y el net art o arte por Internet; pero también la denuncia y la crítica creativa del hombre en las urbes contemporáneas, la representación del cuerpo como arte fue una de las tendencias, “Uno de ellos fue el estadounidense Spencer Tunick, cono-

cido por reunir a cientos de personas y retratarlos desnudos en parques, calles y edificios”. También vale la pena señalar a la Ex diseñadora de modas, fotógrafa y performancista, Beecroft “expone grandes retratos colectivos de mujeres estilizadas y de gran similitud física. Su trabajo es inquietante y hace pensar en la serialización de la belleza e incluso en la búsqueda de una raza perfecta”. Un hecho curioso: aunque la prensa la catalogó de “Una Bienal sin contenido” por no presentar como en años anteriores a Van Gogh y René Magritte, el curador Hug subrayó que las Bienales se dedican al arte contemporáneo: “En lugar de ir en busca de la historia del arte, yo prefiero anticiparme a ella”. Bueno sólo nos queda esperar que acontezca para saber qué más arriesgará el arte y que ese prodigio creativo que se sucede en ese otro lugar siga ocurriendo.

Bibliografía

- ADORNO, T. (1983). *Teoría Estética*. Barcelona. Ediciones Orbis, S.A.
 BANYAI, I. (1998). *Zoom*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica.
 BENJAMÍN, W. (2002). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica.
 File: //A:/benjamin.htm.

3 No estoy segura de que pueda hablar de lógica de consumo en lugar de lógica del capital, entiendo que la dinámica del consumo es la resultante de la lógica del capital, pero intenté darle énfasis a los argumentos propios del consumo más que a los de la acumulación del capital.

- BAUDRILLARD, J. (1997). *Crítica de la economía política del signo*. México. D.F. Siglo veintiuno Editores.
- BAUDRILLARD, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- CADENAS, R. (1997). *En torno al lenguaje*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- CANCLINI, N. (1990). *Culturas Híbridas*. México, D.F. Editorial Grijalbo. S. A.
- DÜRING, I. (2000). *Aristóteles*. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERMÍN, A. (2002). "La 25 Bienal de Sao Paulo, un arte Global y diversificado". En: *El Carabobeño*. Año LXVIII. Número 24.427. A-12
- ECO, U. (1972). *La definición del Arte*. Barcelona. Ediciones Martínez Roca, S.A.
- HUGO, V. (s/f). *Préface de Cromwell*. Paris. Ed Nelson.
- JAMESON, F. (1986). "Postmodernismo: lógica del capitalismo tardío". En: *Zona Abierta* 38. Enero-marzo.
- KANT, I. (1990). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial.
- MARX y ENGELS (1973). *Manifiesto del partido comunista*. Pekín. Ediciones en Lenguas extranjeras.
- MONTES, G. (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del lenguaje poético*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- RILKE, R. (1999). *Cartas a un joven poeta, obra poética*. Barcelona. Edicomunicación.
- YLLERA, A. (1974). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid. Alianza Editores.