

CINCO CONCEPTOS CLAVES PARA UN ANÁLISIS DEL DISCURSO EN TORNO A LA CRÍTICA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA*

Gloria María Zapata Marín
Universidad de Antioquia

Recibido: 18/07/2010 Aceptado: 14/10/2010

Resumen: El presente documento es un análisis que trata de compaginar dos campos disciplinares: la crítica de arte en Colombia y el campo del discurso. Se realizó una indagación en torno a cómo se instaura, desde los textos críticos, la obra de arte como un espacio discursivo a partir de cinco conceptos claves.

Palabras clave: discurso, crítica, arte contemporáneo, sujetos discursivos.

FIVE KEY CONCEPTS FOR AN ANALYSIS OF DISCOURSE ABOUT THE CONTEMPORARY ART CRITICISM IN COLOMBIA

Abstract: This paper combines two fields of knowledge: art criticism in Colombia and the

* Este artículo se deriva del trabajo de grado de la maestría en lingüística: *Análisis del discurso en torno a la crítica de arte contemporáneo en Colombia*, Universidad del Valle (2009).

discourse field. An investigation is made about the way that art critics set up, in their critical texts, the work of art as a discursive space, from five main concepts.

Key words: discourse, criticism, contemporary art, discursive subjects.

CINQ CONCEPTS CLÉS POUR UNE ANALYSE DE DISCOURS AUTOUR DE LA CRITIQUE D'ART CONTEMPORAINE EN COLOMBIE

Résumé: Le présent document est une analyse qui tente de concilier deux domaines disciplinaires, le premier d'entre eux étant la critique d'art en Colombie, et le second le domaine du discours. Une investigation a été menée sur la manière avec laquelle, depuis des textes critiques, on instaure l'œuvre d'art, à partir de cinq concepts clés, comme un espace discursif.

Mots-clés : discours, critique, art contemporain, sujets discursifs

1. Introducción

La pregunta por los problemas comunicativos del arte, la manera de enfrentar su estudio y una posible relación con los campos disciplinares de las ciencias del lenguaje ha sido materia de estudio durante varias décadas. Es innegable la carga de significado que portan las obras de arte; de igual manera, el impacto que ejerce en el observador o espectador –tal vez, lector– permite plantear que son obras que proponen cuestionamientos sobre la misma problematicidad del acto comunicativo contemporáneo, y por ello son manifestaciones únicas en las que se pueden rastrear fenómenos paradójicos y cuestionadores desde todas las disciplinas.

Los quiebres y cambios que ha sufrido el concepto de obra de arte, el constante vaivén en las discusiones sobre forma y contenido, las polémicas en cuanto a estilos y tendencias, nos dejan abierto un camino para empezar a indagar cómo se construye la relación entre obra y espectador, qué tipo de dinámica se convoca en torno al arte como discurso y qué ámbitos entran en escena dentro de este acto comunicativo en las obras de arte contemporáneo en Colombia. Para esta aproximación se propone, entonces, hacer una mirada desde el análisis del discurso a la crítica del arte contemporáneo en Colombia, buscando rastrear los conceptos fundamentales de ese análisis.

El objetivo de esta investigación fue indagar cómo construyen los críticos de arte, a partir de la obra *In partibus Infidelium* de Nadín Ospina, la crítica de arte como un espacio discursivo. En ese mismo sentido, se trata de identificar cómo se construyen los sujetos discursivos dentro de la dinámica enunciativa convocada en

los textos críticos. Teniendo en cuenta lo anterior, dejaré esbozados los conceptos básicos que sustentan este análisis del discurso sobre textos de crítica de arte contemporáneo en Colombia.

2. Lo contemporáneo

El primer concepto que nos interesa considerar es “contemporáneo”. En nuestro país, a partir de la década del 50 se vive un despliegue de lenguajes que buscaban consolidar una vanguardia propia que fuera visible como fenómeno artístico y es así como se inicia un proceso de aproximación a los hitos artísticos más importantes en el mundo. Y el oficio crítico que allí tenía lugar, también presenta un nuevo marco referencial y contextual para poder empezar a hablar de lo contemporáneo.

Por esa época, los artistas en nuestro país inician un proceso donde se busca llamar la atención sobre la necesidad de que el arte tenga un dominio comunicativo propio y que esté marcado por una autonomía lejana de aprensiones sociales y políticas, que sea una manera de reelaborar la realidad social, cultural y estética. En los problemas estéticos que se planteaban y en su consecuente discusión, el arte debía ser partícipe de la realidad política y social porque desde allí se instauraba su vigencia estética.

Es de esta manera como empieza a configurarse un espacio discursivo nuevo donde tenían cabida las prácticas artísticas, los actos creativos, las manifestaciones de producción apreciativa y la crítica de arte en un contexto significativo que posibilitaba otras miradas y otro tipo de posicionamiento frente a los eventos estéticos-artísticos. Es por eso que para determinar entonces, claramente, lo que será para nosotros arte contemporáneo, nos apegaremos a las definiciones que han realizado, respectivamente, dos teóricos colombianos. Ambos nos brindan una puntualización sobre qué parámetros son los que debemos tomar en cuenta, ahora, para hablar de arte contemporáneo. Así, E. Giraldo afirma:

Los aspectos que subyacen a las prácticas artísticas contemporáneas y que articularon la ruptura crítica del vínculo con el modernismo son:

1. Desafío a la lógica de innovación visual
2. Uso de la apropiación de imágenes y lenguajes como respuesta crítica
3. Giro desde la estética hacia lo cultural
4. Autorreferencialidad creciente
5. Incorporación de la variable expositiva y de intermediación dentro de las formalizaciones y determinaciones internas de la obra de arte
6. Desvinculación gradual y accidentada del paradigma modernista de evaluación de calidad, en cuanto alianza modélica entre forma y contenido
7. Pérdida de autonomía, acentuación de la impureza lingüística

8. Profundización de la “ubicación” cultural
9. Búsqueda de formas alternativas o periféricas de legitimación
10. Acercamiento a la historia del arte como despensa o base de datos
11. Desplazamiento horizontal por los lenguajes y medios del arte, en oposición a la profundización y exploración especializada en técnicas y lenguajes específicos. (Giraldo, 2008:138)

De la misma manera, la investigadora M. Calle considera el arte contemporáneo, no como un rompimiento brusco y tajante del arte moderno, sino como un movimiento que sigue expandiéndose y donde se manifiesta un descentraje de las nociones que se instauraron frente al arte moderno. Propone así cinco referentes que nos dan un horizonte sobre el arte contemporáneo:

1. Ubicación en un campo que despliega un nuevo “aire artístico” a nivel de la “enunciabilidad y visibilidad”, que se regodea en el fragmento, en la inestabilidad de la vida cotidiana, y en la memoria.
2. Paso de los valores artísticos normativizados e idealizados (propios de una tradición clásica en la consideración estética), a unos valores estéticos cuyas pretensiones están más cercanas a la producción de sentido, -un arte que da qué pensar- que la producción de un gusto -a un arte que dá que sentir-.
3. Disolución de la noción de obra, para reivindicar en su lugar la noción de práctica artístico-estética.
4. Pluralidad de perspectivas, frente a una especie de homogeneidad, al menos como proyecto ideal.
5. Recursividad técnica que explora terrenos, soportes, materiales, puestas en obra, exhibiciones, etc., no en un afán simplemente experimentalista, sino en un despliegue de las riquezas técnicas de un hacer que ahora se reivindica como espacio de las experiencias artístico-estéticas. (Calle, 2008:264)

Estas dos posturas nos permiten mirar qué está pasando en torno al arte contemporáneo en Colombia; nos hallamos en un campo donde aún se presentan indeterminaciones y donde se siguen planteando debates; también debemos considerar que estamos enmarcados entre tensiones que afectan la obra, el contexto, el público y el experto, fraccionando la relativa claridad de las definiciones frente al arte y sus prácticas contemporáneas.

3. El crítico

Junto a esta definición podemos ahora instalar la figura del crítico, y con esto empezar a construir un segundo concepto clave que deberemos abordar: el concepto

crítica. Podemos decir que con la aparición de figuras como Martha Traba, especialmente, se sientan las bases de lo que será el ejercicio crítico. Traba será figura preponderante en esta situación y propondrá otra manera de crear crítica; es por eso que marca una diferencia radical en la forma de aproximarse a los eventos y prácticas artísticas para elaborar sus textos críticos. Así, podemos indicar que fue ella la que instituyó el oficio de la crítica en Colombia como un proceso sistemático que obedecía a unas prácticas concretas que podían ser visibilizadas a través de la escritura.

Para tratar de definir un significado vamos a seguir a C. Ponce de León que afirma: “entiendo la crítica de arte como una forma especializada de periodismo cultural o como un ensayo analítico en el que se aventura una interpretación conceptual” (Ponce de León, 2005: 240). En torno a esta definición ya tenemos un concepto plurisignificativo y altamente polémico; sobre todo, si lo observamos bajo la atenta lupa del análisis del discurso, porque lo primero que podríamos postular, por ejemplo, es que existe una indeterminación frente al género discursivo del cual, la crítica de arte, sería una expresión. No debemos dejar pasar por desapercibido el problema que comporta el definir el concepto de crítica. Ésta está asociada la mayoría de las veces con el producto final que aparece en periódicos, revistas especializadas y libros, donde se reconoce una voz creadora del texto crítico que se presenta. Esta mirada que sobre la crítica se hace debe ser abordada desde un contexto mucho más amplio; para el crítico Acha (2004), la crítica se constituye como un fenómeno sociocultural ya que posee unas condiciones necesarias que hacen que sea convocada dentro de un espacio social específico. Es así como se considera que la crítica tiene sus raíces en el Renacimiento cuando algunos personajes de la época –Vasari es citado por el autor– daban a conocer su apreciaciones sobre las obras que circulaban en ese momento a un selecto grupo de seguidores. Se da luego la etapa de los *Salons*, donde se crean los primeros lazos entre comercio y crítica. Allí emergen figuras como Diderot que dieron cuerpo a lo que será la teoría del arte, es decir, donde se inicia el proceso de reflexión que llevará a la determinación de un campo disciplinar específico, como lo es el arte. Los críticos de la época, nos relata el autor, mandan imprimir sus comentarios del Salón y posteriormente los venden a la puerta del mismo. Sin embargo es la figura de Baudelaire la que mayor resonancia tiene cuando vamos a acercarnos a los basamentos de lo que será la crítica de arte en los siguientes años. Nos dice Acha:

El siguiente paso importante de la crítica de arte lo dió Ch. Baudelaire, quien con su imaginación de poeta penetró profundamente en las obras de arte y vertió sus experiencias sensitivas en metáforas esclarecedoras de largo alcance sensitivo. Baudelaire inició a mediados del siglo XIX la crítica moderna, época en la que aparecieron las primeras galerías y la fotografía perfeccionó su reproducción masiva sobre papel; fue él, un literato, quien justamente vino a desliteraturizar la crítica de arte, centrándola en la belleza formal con un espíritu afecto al artepurismo” (Acha, 2004: 14)

Es importante entender que aquí, en este espacio polémico, es donde encuentra sentido el proceso de la crítica. El rechazo a los valores que grupos sociales instauran como verdaderos o sagrados queda en entredicho cuando la obra de arte llega para ironizar, desacralizar o denunciar; no obstante debemos aclarar, no es la obra por sí sola la que hace este trabajo de denuncia; es la crítica y el crítico, al final, quien construye o deconstruye el lugar de los valores homogenizantes.

4. Género discursivo

Para entrar en el campo del discurso, que será nuestro vehículo de análisis y el que nos aportará un piso teórico para acercarnos al arte y a la crítica, nos aproximaremos a un tercer concepto, *género*, concepto polémico y más todavía en este caso, en el que no poseemos antecedentes que hayan tratado de abordar a qué género discursivo pertenece la crítica de arte. Tomaremos así la definición de género propuesta por Martínez (2005) cuando nos aclara que “hoy nos enfrentamos a una gran diversidad de géneros discursivos, definidos a partir del tipo de situación social que convocan; es decir, de acuerdo con el tipo de contrato social de habla dominante”. Desde esta perspectiva tendríamos que afirmar que en tanto la obra de arte y los artistas, para dar a conocer su trabajo y su recorrido profesional, tengan que hacer parte de los medios de comunicación y circular en ellos para figurar dentro del plano cultural de un país, es indiscutible que la crítica teórica que sobre ellos se haga, tendrá que circular también en los medios de comunicación para generar un apoyo o una separación, ya sea hacia el contexto social o político, o hacia los mismos medios de masas. O lo que es lo mismo, la crítica de arte como expresión de un género discursivo, que valida un contrato social de habla, tendrá que aparecer como un género de divulgación, como un género periodístico, con sus modos de organización específicos dentro del sistema en el cual está inmerso: los medios masivos de comunicación. De igual forma para Martínez (2007) el discurso es un sistema de evaluación y su unidad de análisis será el enunciado; este espacio discursivo vincula la construcción de lo social:

El enunciado es el terreno común donde se construyen de manera simultánea los niveles de la significación y del sentido. Desde el momento en que se emite un enunciado se convoca un género discursivo. El género discursivo está fusionado con una práctica social humana relacionada con un contrato social de habla entre dos interlocutores que asumen roles sociodiscursivos e institucionales específicos: en un género publicitario el rol del publicista y los potenciales compradores, en un género pedagógico el del docente y los posibles estudiantes. El contrato social de habla se identifica a través de la búsqueda de la intención global del género y el propósito o respuesta activa que se espera: en el género pedagógico se trata de un contrato asimétrico “de buena fe” donde se ofrece un saber y en el publicitario se trata de un contrato “simétrico” que busca la venta de un producto (Martínez, 2007: 198).

Desde esta perspectiva es importante mirar cómo se comportaría la crítica de arte; ya que nuestra propuesta apela a que la crítica pertenecería al género periodístico, su modo de organización discursiva sería lo expositivo y su tipo de texto sería el artículo o ensayo. Para esto vamos a detenernos en la situación de enunciación que nos propone Martínez para acercarnos al texto crítico.

Dentro de la crítica de arte podemos indicar que existen unos sujetos discursivos que se construyen a partir de los diferentes momentos expresados en las formas que asume la obra crítica. Podemos identificar un *Locutor* (voz responsable del enunciado) que presenta una imagen de sí y de otros que son convocados, en términos de *Enunciador(es)*, a través de un punto de vista asumido (tal vez haya más de un punto de vista, por lo tanto podemos encontrar varios enunciadores), en relación con una imagen de *Interlocutor*, en términos de *Enunciatario*, que puede ser presentado por medio de estrategias discursivas que lo muestran en una respuesta deseada por aquel; existe también un *Tema valorizado*, en términos de *Lo Enunciado o El Tercero*. En nuestro campo, es decir, la crítica de arte, estos sujetos discursivos se configuran de diversas maneras; tendremos en cuenta primero, el posicionamiento que toma el crítico de arte, desde el lugar del Enunciador o Enunciadores, creando puntos de vista múltiples. Debemos tener en cuenta a quién convoca, ya sea el público u otra entidad, éste en términos de Enunciatario. Lo Tercero o Referido, en cuanto al Tema valorizado, el acto creativo, se convoca mediante el discurso ajeno, otras voces. La obra estará enmarcada entonces, por esta fuerte tensión entre sujetos discursivos, sin olvidar que el elemento fusionador será el contexto y que las relaciones de fuerza social que se han creado, plantean a la vez, las distintas tonalidades que harán que se construyan relaciones simétricas o asimétricas entre ellos. Podemos traer aquí lo que Martínez nos dice sobre la intertextualidad:

La interrelación [con los enunciados anteriores] postula el fenómeno de la intertextualidad: en todo enunciado se instaura siempre una relación intersubjetiva construida a través de imágenes no solo de enunciador y de enunciatario sino también de la voz ajena, es decir, del tercero. El locutor, sujeto discursivo que se asume como responsable del enunciado hace una “puesta en escena” de unos puntos de vista, de unos personajes, de las voces de otros, para mostrar al enunciador, al enunciatario y al tercero de una cierta manera (Martínez, 2007:200).

Estas relaciones son las que forman el campo de tensiones dentro del cual la obra se debate, allí se muestran los enfrentamientos con los otros discursos que la permean y la transforman; este campo de tensiones hace que tanto Enunciatario como Enunciador, sean responsables de las formas de manifestación que toma el enunciado. Aquí se dibujan las orientaciones sociales que se establecen y se manifiestan en las relaciones de fuerza social que fracturan la práctica artística.

5. Ideología

Luego de hacer claridad sobre el contexto de género discursivo, demos paso a un cuarto concepto que nos interesa perfilar. Para ello deberemos apoyarnos en Van Dijk (2003) y detenernos en la definición que sobre *ideología* hace este autor. Este concepto, *ideología*, nos interesa porque no es posible aislar al hecho artístico de una carga ideológica que lo atraviesa o lo fractura. Es indiscutible que este concepto tiene que ver con la expresión, la legitimación y la construcción dentro del discurso de un grupo de creencias que hacen que los sujetos se acerquen o se distancien de un objeto o situación. Es por ello que, siguiendo a Van Dijk, tomaremos una primera definición, escueta y simple que nos permite poner al acto artístico en función de una ideología “las ideologías se relacionan con los sistemas de ideas y especialmente con las ideas sociales, políticas o religiosas que comparten un grupo o movimiento” (Van Dijk, 2003: 14). Desde este punto podemos observar que la obra artística, construida por la crítica, está inmersa totalmente dentro de los sistemas que Van Dijk llamará *ideológicos*, porque una obra, su autor y el crítico que valida su sentido, están dentro de un grupo determinado que convocará un *sistema ideológico* que dará sustento teórico al hecho creativo. Sin embargo, es relevante anotar que estas ideologías que constituyen la base de unas creencias y unas interpretaciones sobre el mundo, también condicionan las prácticas sociales en las que están inmersas. Es por esto que el arte, como práctica social, no puede deslindarse de lo ideológico ya que es inherente a él. Por esto llamamos la atención sobre una característica que tienen las ideologías como cognición social. La relación que planteamos a continuación y que está mediada por la imbricación entre *ideología* y *valor* nos catapulta a indagar sobre la posición de quién define lo que está bien y lo que está mal, o qué es lo permitido y lo prohibido; de esta manera llegamos a encontrar que los valores tienen una función cultural mucho más amplia ya que, fundamentalmente, son válidos para la mayoría de los miembros de una misma cultura o grupo. Es por eso que el punto central aquí aparece en tanto que un valor empieza a percibirse como una creencia ideológica. Estos sistemas en los cuales el arte se mueve, hacen parte del *fundamento común*, siguiendo a Van Dijk, y hacen parte de aquel cuerpo de conocimiento que no se cuestiona y que es aceptado por los miembros de un grupo. Es por eso que la obra empieza a moverse en un campo de tensiones que lo constituyen pero que terminan, tal vez, dislocando el sentido estructural de la obra misma, ya que ella, a través de la voz del experto, está oscilando dentro de un campo ideológico conflictivo.

En el esquema general que propone Van Dijk tendríamos que tanto el contexto, como los acontecimientos, el conocimiento, las normas y valores, se mueven en un espacio personal que está circunscrito a lo social y dentro de éste, a una cognición social, que permite movilizarnos en situaciones sociales. Allí se crearía una interac-

ción discursiva. En este espacio tiene cabida la crítica de arte; ella es reflejo de la complejidad de este esquema propuesto por Van Dijk, porque posee una interacción discursiva y la crítica de arte trata de mostrar y explicar a su vez esa interacción, creando así mismo, una nueva interacción. En otras palabras, la obra de arte, y la crítica que la validan, se convierten en un acontecimiento poblado de procesos que nos permiten determinar los conocimientos, normas y valores que son convocados o que ella, en sí, porta. Este ejercicio de movilizar cada uno de esos sistemas para crear una interpretación da paso a nuevas interacciones.

6. Poder

Aparece así, un quinto concepto relevante, *poder*: Vamos a entender aquí este concepto, *poder*, como lo esboza Van Dijk, quien alude al poder social, definiéndolo en términos de control; esto es limitar, prohibir o censurar ciertas acciones por parte de un grupo hacia otro. Mucha de la persecución que ha sufrido el arte, y con él, los artistas, tiene que ver con la censura que sufre el acto creativo. Es por eso que discurso y poder están imbricados; el discurso es una forma de acción “y puesto que el discurso influye en la mente de los receptores, los grupos poderosos también pueden controlar indirectamente (p. ej., con los medios de comunicación) la mente de otras personas” (Charaudeau, 2004: 47). Es claro aquí que estamos frente a la manipulación o la persuasión. Pero no podemos olvidar que ambas expresiones son muestra de un discurso de poder que busca influir en los modos mentales o en las representaciones sociales de un grupo. Foucault también nos ayuda a delimitar lo que es el concepto de poder y en su texto *El orden del Discurso* (1992) inicia haciendo una alusión a una pregunta que toca el sentido del concepto de poder, y lo hace diciendo: “yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1992: 5). Aquí se inicia la construcción de los mecanismos donde el poder reside. Son esos *procedimientos* los que le dan un lugar al poder dentro del discurso. En sus inicios, dentro de la historia del arte, los objetos artísticos eran realizados para la posteridad. Ejemplo claro de ello lo tenemos en el arte antiguo, en la Grecia clásica y la Roma egregia. Un arte que buscaba desesperadamente permanecer en la memoria de los hombres y en la realidad de lo histórico; pero el arte contemporáneo es otra cosa. Obras creadas para *ser* dentro de un lapso de tiempo de horas o días, y luego, solo registros de otra índole, como fotografías o grabaciones, nos pueden poner en contacto con lo que fueron o con lo que trataron de ser. Este rompimiento con el poder, es decir, esta abrupta separación de lograr asir la obra es característica del rompimiento que el arte

hace con otros discursos. Son objetos abiertamente contruidos para significar una oposición y su fugaz condición hace parte de una denuncia contra el *poder* impuesto, por ejemplo, el económico.

7. Conclusión

Los estudios sobre crítica de arte, y sobre la crítica de arte en Colombia, deben pasar necesariamente por la definición de un campo disciplinar específico al cual puedan circunscribirse los textos que versan sobre crítica. La censura que algunos teóricos aluden sobre el grado de subjetividad que se da en los textos críticos corresponde a que no se ha determinado un género discursivo, ni un modo de organización textual, ni un tipo de texto privilegiado donde, quien escribe, pueda posicionarse como sujeto discursivo. Esta indeterminación, este eclecticismo, se nota cuando se hace un rastreo de los autores que se dedican a la crítica, encontramos: teóricos sobre arte, docentes, críticos, literatos, curadores, investigadores, semiólogos, comunicadores, artistas, dueños de galerías, etc. La determinación de un género discursivo que visibilice los presupuestos teóricos que rigen la crítica de arte, podría ser una posible respuesta a la crítica que existe sobre la crítica.

Bibliografía

- Acha, Juan. 2004. *Crítica del Arte: teoría y práctica.*, México: Trillas.
- Calle, Margarita. 2008. "Identidades paradójicas y mediaciones contextuales en el arte contemporáneo". En: Domínguez, J., Fernández, C. A., Giraldo, E. y Tobón, D. J. (eds.). *Moderno, contemporáneo: un debate de horizontes. VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte*, Medellín: La Carreta. Editores, pp. 255-265.
- Charaudeau, Patrick. 2004. "La problemática de los géneros discursivos: De la situación a la construcción textual". *Revista Signos*, 56, pp. 23-39.
- Foucault, Michel. 1992. *El Orden del Discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Giraldo, Efrén. 2008. "La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública: seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada". En: Domínguez, J., Fernández, C. A., Giraldo, E. y Tobón, D. J. (eds.). *Moderno, contemporáneo: un debate de horizontes. VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte*, Medellín: La Carreta. Editores, pp. 135-189.
- Martínez, María Cristina. 2005. *La construcción del proceso argumentativo en el discurso*. Cali: UNESCO-MECEAL:LE.

- Martínez, María Cristina. 2007, “La orientación social de la argumentación en el discurso: una propuesta integrativa”. Marafioti, Roberto (ed.). En: *Parlamentos: Teoría de la argumentación y debate parlamentario*. Buenos Aires: Biblos, pp.197-214.
- Ponce De León, Carolina. 2005. “La crítica de arte en Colombia (1974-1994): ¿Qué es la crítica?”. En: *El efecto mariposa: ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pp. 240-244.
- Van Dijk, Teun. 2003. *Ideología y Discurso*. Barcelona: Ariel.