V Jornadas "Peirce en Argentina"
23-24 de agosto del 2012

Arte indexical
La configuración y desaparición de la imagen en Óscar Muñoz1

Pedro Antonio Agudelo
Grupo de Investigación Estudios Literarios (GEL)
Universidad de Antioquia
pagudel3@gmail.com

Exordium

Este texto centra su mirada en la obra del artista colombiano Óscar Muñoz, cuyo trabajo ha tenido un reconocimiento internacional importante en los últimos años. Se plantea, desde la perspectiva de la arquitectura peirceana de las categorías, que el arte de Muñoz es indexical, y que su efectividad simbólica radica en que se presenta ante todo como un segundo cuyo vínculo con la realidad en tanto segundo se da por vía de una conexión icónica.

Primero

Primero del Primero

Si hacemos un recorrido rápido por la historia del arte (Salabert, 2003; Danto, 1999), podemos advertir que si bien los impresionistas rompen con la tradición pictórica (y artística en general) que le precede, aún tiene lazos muy fuertes que los atan a ella, pues a pesar de los temas tratados, del interés por la luz y la atmósfera, sus pinturas siguen siendo figurativas. La pintura tradicional tiene un marcado interés por la forma del mundo en detrimento de su materialidad; pero esto, como se sabe, cambia radicalmente a principios del siglo XX, cuando la actividad estética, después de privilegiar la pureza formal de las cosas, se ubica en el lugar en el cual los signos son suplantados por las cosas, "la imagen de los cuerpos por los propios cuerpos, o la referencia a la materia por la materia misma" (Salabert, 2003:11), es decir, se pasa de un arte que privilegia la función icónica del signo, a un arte que da prelación a su función indéxica o

1 Este trabajo hace parte de la agenda investigativa del autor en semiótica del arte colombiano contemporáneo, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad del grupo GEL, otorgado en 2012 por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia.

indexicálica.

A nivel internacional encontramos, entonces, una transformación en las pinturas, las esculturas y la arquitectura en la que la prioridad es lo matérico (Montoya, 2008), dando como resultado un pliegue de la "función arte" sobre sí misma (el arte como signo que re-presenta su propia realidad poética); lo que llevaría a Marchán Fiz (1987) a hablar de la metáfora del lenguaje2. Aquí tenemos un cambio radical desde el punto de vista semiótico de la actividad artística y estética, pues prima la función índice en las obras: más materia, obras cuya conexión con la realidad se afinca no sólo en la propia ideología del arte sino en sus procedimientos técnicos, en los procesos y en la constitución misma de la obra plástica.

Pero es en la década del setenta cuando los artistas le dan un giro completo a sus propuestas. Si en la vanguardia de principios de siglo importaba la originalidad, el estilo y la innovación, y en consecuencia se buscaba a toda costa el rechazo del pasado artístico (negación de la tradición del arte); en la segunda mitad del siglo XX va a importar el artista, el pasado histórico y habrá rechazo generalizado por la originalidad o la innovación. Los artistas serán libres para elegir si se apropian o retoman obras de arte del pasado o incluso de sus contemporáneos para hacer las propias, o si por el contrario producirán nuevas poéticas.

En Colombia ocurre algo similar, y por eso podemos hablar de dos grandes tendencias desde el punto de vista semiótico3. Por un lado, un arte más figurativo en la década del cincuenta, cuyo énfasis es lo simbólico y expresivo; por otro, un arte más indexical a partir de la década del noventa, cuya finalidad es más la sugerencia, la indicatividad y la evocación (Cfr. Malagón-Kurka, 2008).

Ahora bien, cuando hablamos de un arte indexical nos referimos a obras en las que hay una marcada presencia de signos indexicálicos o indéxicos, tales como rastros, manchas, huellas y otras manifestaciones físicas (Krauss, 1977). En este sentido podemos afirmar que cambia la función semiótica del objeto de la realidad, de la imagen que la "re-presenta" y de la obra de arte entendida como signo; es decir, ya no se trata de un arte que es el *analogon* de la realidad como pretendía Barthes (1986), sino de un arte que presenta indicios, huellas, señales que aluden a los objetos, a los hechos concretos, a las acciones. Ampliemos esto desde la perspectiva de Peirce.

---

2 La metáfora del lenguaje implica que el surgimiento de la lingüística y su objeto de estudio (el lenguaje) y de la semiótica (el signo), se traslada a otros campos como la literatura (la literariedad o lenguaje poético como objeto de la ciencia de la literatura, lo artístico como objeto del arte en general: lo pictórico de la pintura, lo escultórico de la escultura y lo arquietectónico de la arquitectura). Esto se debe, según Marchán Fiz (1987), a que los paradigmas de la formalización y de la interpretación tienen como rasgo común la crítica del lenguaje. En este sentido, el efecto más representativo del retorno del lenguaje es que éste se convierte en objeto de conocimiento. Pero este retorno no sólo lo afecta a él en cuanto tal, sino que, además, tiene un impacto en el lugar de quien habla, del signo y de la problematización del asunto del estilo.

3 Es claro que no se puede hacer una reducción histórica del problema del arte en Colombia, pero en cambio se puede hacer una ordenación semiótica, siguiendo la arquitectura peirceana de las categorías, lo cual permite pensar en un tipo de arte que se puede enmarcar en la primeridad, otro en la segunidad y finalmente otro en la terceridad. Por otro lado, en su referencia al Objeto, podemos, en consecuencia, pensar en un arte más icónico que simbólico, en otro más indexicálico que icónico, y en otro más simbólico que indexical o icónico, lo que no deja de lado, en ningún momento, la idea de Peirce según la cual todo arte es simbólico.

Segundo del Primero

Como se sabe, la primera originalidad del sistema peirceano consiste en su definición de signo:

Un *Signo* o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado su Objeto, como para ser capaz de determinar a un tercero, llamado su Interpretante, a asumir con su Objeto la misma relación tríadica en la que él está con el mismo objeto (Peirce, 1974:45).

Sin embargo, no es posible comprender esta perspectiva sin el marco que la envuelve y sin la concepción que el filósofo tiene sobre la actividad humana. En efecto, para él la experiencia se organiza en tres niveles: Primeridad, Segundidad y Terceridad, los cuales se corresponden con las cualidades sentidas, la experiencia del esfuerzo y los signos. De modo que el signo es una de esas relaciones de tres términos, esto es, lo que provoca el proceso de eslabonamiento, su objeto y el efecto que genera (su interpretante).

Otro de los asuntos considerables son las tricotomías y las divisiones y clasificaciones sígnicas, dentro de las cuales uno de los aspectos más difundido y conocido es su distinción, en la referencia al Objeto, de los signos icónicos, indexicálicos y simbólicos. Estos tres niveles corresponden a la gradación de primeridad, segundidad y terceridad. En este sentido, el icono se constituye en el fundamento de la representación del Objeto. Así, son signos icónicos los retratos, las estructuras y los modelos, de modo que el icono, referido a las propiedades de un Objeto, no está ligado a un objeto determinado, realmente existente, pues su relación con este último se da por semejanza. En este sentido, y siguiendo a Peirce, se puede afirmar que la visualización del entorno humano depende en buena medida de la eficacia comunicativa de la iconización, pues los iconos sirven para una buena y rápida visión de conjunto con respecto de un dominio no observable o de difícil comprensión.

En segundo lugar, la relación de un signo con un Objeto puede ser índice. Éste tiene con el objeto una conexión directa, una relación causal o de nexo, pues posee tal relación con el Objeto que hace del objeto un acontecimiento determinado, individual, singular y dependiente espacial y temporalmente. De este modo son índices la flecha, los indicadores de carretera y el segundo dedo de la mano.

Por su parte, el símbolo es un signo que es signo con independencia de semejanzas o vinculaciones con su Objeto, de ahí que lo designa con entera libertad. En consecuencia, la designación de lo simbólico depende sólo del intérprete. Esta designación es empleada en el proceso de comunicación de un modo convencional, constante e invariante. Un símbolo no designa ningún objeto o acontecimiento individual, singular, dependiente de lo temporo-espacial, sino un tipo de objeto general.

De acuerdo con lo anterior, y más allá de las disquisiciones en torno del valor comunicativo o no de la obra de arte, conviene (dada la aparente liberación de las categorías del ser), considerar el objeto artístico como metaobjeto, en cuya referencia al Objeto del signo puede ser icónico, indexicálico y simbólico. De hecho, para Peirce el arte consiste en expresar algo y producir un efecto en quien contempla la obra de arte (Barrena y Nubiola, 2010; Sørensen y Thellefsen, 2004), entendida esta última como un objeto sígnico. Recordemos que un objeto sígnico es un objeto determinado, particular y de intención semiótica; de este modo se vincula (con sus especificidades) a los demás objetos (naturales, técnicos, de diseño, artísticos).

Tercero del Primero

Ahora bien, si un objeto cualquiera es portador de signo, no sólo se inscribe en el campo instrumental de la semiótica, la comunicación o de la teoría del arte, sino que obliga a pensar el asunto del proceso sígnico o semiosis. Los procesos generadores de signos (véase Eco, 2005) tienen como punto de partida objetos materiales, que vienen explicados en signos. De los tipos de semiosis, para el caso que nos ocupa, dos son de especial interés. Por un lado la figuración icónica de un objeto, que constituye un proceso de abstracción, ya que el signo icónico reproduce un objeto a través de determinadas características coincidentes. Por otro lado, la presentación indexicálica de un objeto, la cual está enlazada con un proceso de indicación, señalización, determinación y proyección entre signo y objeto. Se trata de aquella semiosis indiciante que fija al objeto en un esquema de dirección local y espacial, pero no reproduce. Es este tipo de semiosis la que opera, con preferencia, en la obra de Muñoz. De ahí que la obra del artista caleño sea indexical, y que su efectividad simbólica radique en que se presenta ante todo como un segundo cuyo vínculo con la realidad en tanto segundo se da por vía de una conexión icónica.

La conexión icónica se refiere a la reconstrucción del objeto sobre la base de sus rasgos distintivos. En términos peirceanos, la reconstrucción de una imagen B es una representación icónica de una imagen A, teniendo en cuenta que la imagen A es la representación de un objeto real concreto, es decir, su objeto dinámico existe y sufre alteraciones. De acuerdo con esto, tanto la imagen A como la B son representaciones estáticas, mientras que el objeto real es dinámico, e incluso, si se trata de un ser viviente, puede morir, pero aún así permitiría y mantendría la conexión icónica entre las imágenes A y B (Sørensen y Thellefsen, 2004:2).

Esto se da en muchas de las obras de Muñoz. Así, en *Levantamiento I y II* (ver: imagen 1) es clara la conexión por ausencia. La obra alude a un tema genérico (crimen, muerte, desplazamiento), a través de una estrategia indexicálica. "Muñoz hizo un *frottage* con grafito sobre un piso de baldosín. Arrugó la otra parte del papel y la dobló. La obra fue definida así por las líneas del suelo y las arrugas del papel y no por un acto de dibujo ilusionista" (Malagón-Kurka, 2008:25; ver también: Iovino, 1996). Aquí no se trata entonces de la estrategia de la representación icónica, pues lo que busca el artista es poner el objeto de manera indexical (segundidad), para mostrar la realidad, pero lo hace desde una referencia icónica (primeridad): "[la realidad de la fotografía] de los periódicos, de los muertos envueltos en sábanas", con el fin de generar un efecto simbólico (terceridad).

Ahora bien, si la Segundidad se refiere a lo 'real', a lo que efectivamente es, la existencia de un hecho consiste en la existencia de sus consecuencias. En este sentido, "lo real es lo que insiste en forzar su camino al reconocimiento como 'lo otro', diferente a la creación de la mente" (Restrepo, 1993:86); y es esta insistencia en lo real, en la realidad, en la materia, lo que encontramos en la obra del artista colombiano. Detengámonos un poco más en esto.

Segundo

Desde una doble perspectiva, filosofía estética y semiótica, y con un énfasis especial en lo que esta última da por llamar lenguaje y código, Salabert hace una reflexión *in extenso* de la historia del arte, centrándose en lo que pasa con el cuerpo en dicha historia. Así, habla de anemia y suculencia, y con ello se refiere, por un lado, a lo que es el cuerpo en obras cuya finalidad es la representación icónica y, por otro, a aquellas otras que a partir de Vermeer o Velásquez, hasta llegar a obras como las de Hermann Nitsch, pasan de lo representacional icónico a lo indexical textural o a la suculencia que pone en evidencia la carne misma4. Hace un recorrido filosófico y estético que recoge las ideas de la filosofía platónica y del mismo cristianismo, pasando por las de Leonardo y Nietzsche, hasta llegar a las de Peirce y Hjelmeslev para sustentar la idea según la cual hay un paso que va de la representación a la expresión introduciendo un dinamismo vital en la imagen estática. De esta manera, termina explorando el hacer artístico que pasa del rechazo del cuerpo hasta la aceptación de la materia (indicial e indexicálica) que se vive hoy en el arte. Se trata del paso del privilegio de la pureza formal de las cosas, al cuerpo de las cosas mismas.

En última instancia, lo que el autor plantea es un paso que se da entre la anemia y la suculencia, desde un representar tradicional distante de la consistencia material del mundo hasta un lenguaje que pasa por diversos realismos y llega a una realidad estética que comienza con la materia pictórica y acaba en la carnal. El texto termina donde comienza un nuevo horizonte en el que el artista o los objetos ocupan el lugar de la obra.

Esto implica, por supuesto, un cambio de perspectiva epistemológica y no sólo artística; y que, sustentado en términos semióticos, puede explicarse desde el cambio cultural de códigos. Algo, en este sentido, es lo que sucede en el ámbito nacional con las obras de Muñoz, ya que con su poética entabla un diálogo con la tradición para superarla.

---

4 La anemia hace referencia a un primer momento que se manifiesta en la ideología religiosa medieval y en el racionalismo del siglo XV. Una pintura anémica es una pintura que, borrando todo rastro del paso humano por ella – huella, marcaje, signo del paso del pincel, la espátula o el dedo por la superficie–, representa las cosas, los objetos y los cuerpos, libres de toda carnalidad. La suculencia, por el contrario, restituye la materia al mundo: "Llamo suculento a este arte que interroga nuevamente el cuerpo, que recupera la materia, impulsa su retorno al tiempo y la mundanidad y por tanto indaga en la corrupción. Arte suculento: substancialidad de la carne, presencia copiosa, cuerpo opulento" (Salabert, 2003:37).

En el caso de Muñoz tenemos un centramiento en el índice, en una transición entre el plano eidético y el textural gráfico, en el que prima la presentación. Esto lleva a pensar que si la imagen, al significar la realidad en algún sentido en la medida en que toma distancia de ella, ya no tiene un lugar protagónico en la obra del caleño, puesto que es la materia lo que es signo, objeto y sentido al mismo tiempo; pero, paradójicamente, sin la imagen, valga decir, sin el ícono, sus obras no tendrían la efectividad estética que tienen.

El ícono representa a otro signo o cosa en virtud de su relación de semejanza. Este signo opera tanto si la cosa es real como si no, basta con el hábito de considerar que dicha situación es del todo motivada. Esto tiene que ver, sin duda, con la capacidad que tiene el lenguaje para mantener cierta independencia respecto del contexto, posibilidad que está también contenida en el ícono. De ahí que este último sea entendido por Peirce como un signo posible, es decir, que se traduce en un aparente sólo en el acto de la percepción. Según esto, podemos hablar de iconismo, es decir, de la característica de aquellos signos que se parecen en algún grado a lo que representan. No siempre un signo ha de traer la presencia de un objeto, sino remitir al receptor a través de la evocación por vía patémica: "Si el iconismo de una pintura –u otro sistema de representación– remite a cuerpos en el espacio, es porque la forma icónica es una imagen, un signo. Y este signo es el resultado de tomar una entidad perteneciente al mundo y abstraerla mediante forma y color de acuerdo con unos hábitos, convenciones o códigos que van a hacerla útil al reconocimiento" (Salabert, 2003:97). La iconicidad en la pintura es una función referencial, un representar; de ahí que a mayor iconización menor expresividad; hay más cercanía al objeto y menos al sujeto productor. El iconismo en alto grado hace de un cuadro un dispositivo para la ilusión en la medida en que la representación es capaz de provocar la presencia óptica de algo. Esto es coherente con la necesidad de vida que tiene el arte y que ha dado origen a los diferentes realismos. En la obra de Muñoz el cuerpo aparece en esta posibilidad icónica, pero lo hace para mostrarnos su fragilidad y, al tiempo, exaltar el significado de su condición indexicálica. Su obra rompe con la lógica de la imagen cuya función es fijar en la mente del espectador la presencia de algo ausente. No se trata, por tanto, de un ícono inmutable, sino de la representación, que a medio camino entre la presencia y la ausencia del objeto gracias a la imagen y a la materia, sufre un proceso de transformación, con lo cual devela tanto la fragilidad del ícono tanto como del tiempo y, con ello, del cuerpo que aparece o desaparece.

En el ícono la cosa está presente, y Muñoz juega con esta posibilidad y la lleva al extremo. Este es el caso de varias de sus obras como *Biografías, Cortinas de baño* (ver imagen 3) o *Narciso*. En cada caso, la imagen desaparece y deja sólo el rastro de lo que pudo o puede ser, posibilidad que alienta el juego entre realidad y ficción. Logra, así, planear (paradójicamente aquí es fundamental el azar, lo aleatorio) el movimiento cambiante del curso de las cosas. Lo fijo desaparece y lo cambiante le da un lugar diferente a la imagen y a la misma técnica que emplea. Por esta razón, en su caso, no se puede hablar sólo de dibujo o instalación, pues se trata de un dibujo-proceso en el cual la imagen lucha por permanecer asumiendo al final su gran derrota. Ahora bien, en esta lucha por conquistar su permanencia la imagen queda, pero lo hace como otra imagen, como otro signo, es decir, la única posibilidad de que la imagen permanezca es la

memoria del espectador[5]. En palabras de Peirce, podríamos decir que la imagen realizada por el artista crea otra imagen, y es esta la única que queda: la imagen en la mente del intérprete.

Es, justo en este punto, en el que el artista colombiano rompe con la convencional lógica del ícono. El *como si* del ícono nos traslada, nos lleva a tomar una cosa por otra en virtud de su semejanza, haciéndonos presente algo que en virtud del ícono está ausente. Pero esta presencia de lo ausente no significa presencia física, menos aún cuando en Occidente, desde una herencia platónica y cristiana a la vez, se da prelación a la forma por encima de la sustancia, y entonces, para el caso de la pintura, prima la anemia. Se trata de la aniquilación de la materia, por lo cual el arte busca la luz en la intemporalidad y la transparencia en la inalterabilidad de las cosas; se trata de la inmovilización de la vida. Es así como en los cuadros de Vermeer la realidad humana parece indiferente al curso temporal; muy contrario es el caso de Muñoz, pues es el tiempo lo que hace tan extraordinario su dibujo. Es el tiempo el que hace posible que esa realidad, la que él presenta, se vea tan frágil. En palabras de Fernández, el artista "asume una perspectiva de significaciones múltiples con la idea de la obra como memoria de la vida humana, desde la afirmación de la propia conciencia hasta la muerte" (Fernández, 2007:65). En Óscar Muñoz se trata de esta inestabilidad de la imagen que nos pone ante la presencia del hilo que se tensa separando la vida de la muerte, para reivindicar los ritos y símbolos que nos permiten mantener vivo algo o a alguien gracias a la conciencia del fin último, como diría Peirce (1988).

En su obra nos encontramos ante la presencia y ausencia del rostro, del cuerpo, de las manos, de la presencia misma. La imagen, que no es presencia de la cosa sino ausencia de ella, intensifica el valor de sí misma en detrimento de la cosa, dándole un significado distinto a ésta. Pero el artista tiene la capacidad de hacer surgir la realidad (segundidad) de esa imagen que postula, en primer lugar, una ausencia. Con esto, da un sutil golpe a la memoria y a la conciencia a través del cuerpo o del rostro aéreo que se desvanece para ser otra cosa, para fijarse en el tiempo.

Tercero

Primero del Tercero

Si bien en Peirce no encontramos planteamientos teóricos fuertes sobre arte, e incluso, en algunos casos, sus comentarios son dudosos, sí vemos en él un interés particular por la estética y la creatividad artística (Peirce, 1988). De hecho, Peirce ubica a la estética como la primera de las ciencias normativas, en tanto posee un carácter de primeridad. En este sentido la define como una ciencia teórica y del descubrimiento, así como una parte de la filosofía (Sørensen y Thellefsen, 2004). "Lo bello es para Peirce lo único que admiramos por sí mismo y no en

5 Ahora bien, aquí podríamos decir que, por extensión, se trata de la memoria de quienes han perdido a alguien a causa de la violencia, como ocurre específicamente en la obra *Aliento* (ver imagen 2).

función de alguna otra cosa" (Barrena y Nubiola, 2010:21), de ahí que el arte tenga que ver con cualidades de sentimientos, es decir, con aquello que existe con independencia de cualquier otra cosa.

Segundo del Tercero

Ahora bien, si es cierto que desde esta perspectiva el arte es primero, no quiere decir esto que el arte no se puede presentar como un segundo, que es lo que encontramos en la obra de Muñoz. El trabajo de este artista hace énfasis en lo matérico, y más allá de esto en el rastro y la huella, en la marca y la acción de la materia con el fin de evocar, de traer a la memoria.

Tercero del Tercero

En este sentido, una semiótica del índice en la obra de Muñoz deja ver que se puede pensar una semiótica del arte colombiano en la cual habría que distinguir, a no dudar, no sólo una revisión histórica del arte en Colombia sino, también, una fundamentación epistemológica que permita comprender el arte como fenómeno semiótico, social y cultural. El piso de esta fundamentación es la arquitectura peirceana de las categorías por cuanto abre otra vía que va más allá de lo histórico y que pretende, al modo como lo hace Salabert con la presencia del cuerpo en el arte, mostrar una historia desde la perspectiva de una estética, en el sentido semiótico de Peirce.

Con todo, podemos señalar que la presencia del cuerpo y la materia en Muñoz es ilusoria (en su función icónica) y real (en su función indexical) (Agudelo, 2010). Su presencia es indexical, y su efectividad simbólica radica en que se presenta como un segundo cuyo vínculo con la realidad se da por vía de una conexión icónica. En otras palabras, Muñoz nos muestra la ausencia del cuerpo. Se trata de la presencia y ausencia del signo, del signo *in presentia*, el signo *in absentia*, con lo cual la realidad de la imagen del objeto es otra; ya no la imagen tradicional de la pinturas y retratos de finales del siglo XIX y principios del XX, sino de un objeto o cuerpo otro, de un rostro aéreo que se fuga en una imagen evanescente.

Bibliografía

- Agudelo, Pedro Antonio (2010), *Presencia e imagen. El cuerpo en el arte colombiano contemporáneo, 1970-2007*, Medellín: Universidad de Antioquia.

  Barrena, Sara y Nubiola, Jaime (2010), "Charles S. Peirce en Europa, 1870-71: Experiencia artística y estética". En: *IV Jornadas "Peirce en Argentina"*. Buenos Aires: Academia de Ciencias de Buenos Aires, p. 19-24.

  Danto, Arthur C. (1999), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto (2005), *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo.
- Fernández, Carlos Arturo (2007) *Arte en Colombia. 1981-2006.* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Iovino, María (2003), *Volverse aire.* Bogotá: Ediciones Eco.
- Krauss, Rosalind (1977), "Notas on the index: Seventies Art in America". En: *Images & Narrative*, Vol. 3, Nº 4, pp. 68-81.
- Marchán Fiz, Simón (1987), "La estética del siglo XX y la metáfora del lenguaje". En: *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial, p 225-248.
- Montoya Gómez, Jairo (2008), *Explosiones lingüísticas, expansiones estéticas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Peirce, Charles Sanders (1974), *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Peirce, Charles Sanders y Vericat, José (1988), *El hombre, un signo: el pragmatismo de Peirce*. Barcelona: Crítica.
- Restrepo, Mariluz (1993), *Ser, signo, interpretante*. Santafé de Bogotá: Significantes de papel.
- Roland, Barthes (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Salabert, Pere (2003), *Pintura anémica, cuerpo suculento.* Barcelona: Laertes.
- Sørensen, Bent and Thellefsen, Torkild (2004), "Making the Knowledge Profile of C. S. Peirce Concept of Esthetics". En: *Semiotica*, Vol. 151, N° 1/4, pp. 1-39.

ANEXO

Imagen 1. Óscar Muñoz. *Levantamiento*. Grafito. Frottage sobre papel. 1986

Imagen 2. Óscar Muñoz. *Aliento*. Doce discos metálicos, serigrafía sobre película grasa. 1995

Imagen 3. Óscar Muñoz. *Cortinas de baño*. Pintura, acrílico sobre plástico. 1996