

**Hacia un abordaje del objeto estético contemporáneo
desde una perspectiva semiótica de raíz peirceana**

Roberto Fajardo
(Universidad Nacional de Panamá)
fajard_59@hotmail.com

El propósito de este texto es la exploración reflexiva sobre posibilidades epistemológicas en el uso de la semiótica y en especial del aparato semiótico peirceano al abordaje cognitivo de la obra de arte contemporánea. Hemos escogido, como referencia demostrativa una obra de arte denominada *Ofeliausente*, instalación (estructura) en hilos, tela y madera. Con dimensiones de 2.20mx60cmx1.80m. Estructura confeccionada en 2005 de la artista Josiane Borneo, de origen brasileña y radicada en Panamá.



Fig. 1

***Ofeliausente*. Exposición en el Museo Reina Torres de Arauz.
Ciudad de Panamá. Octubre de 2008.**

¿Cómo nos aproximamos al objeto estético? ¿Lo hacemos desde aquello que nos agrada, sentimos o desde aquello que comprendemos y pensamos? ¿Cómo definir, distinguir y entender ambas cosas?

En la tradición occidental del análisis y la apreciación estética generalmente se utiliza como fundamento la dialéctica: concepto-sensibilidad, al tratar del análisis y la apreciación estética, sin embargo en el ámbito de la teoría semiótica de Peirce, este tipo de distinción resulta irrelevante puesto que aquello que adquiere sentido, aquello que es el significado, o si se quiere el concepto, es siempre una percepción que inicia un largo camino, un camino al infinito, donde el proceso es el que construye el sentido, que construye lo que podemos entender como realidad. Aquello que sea el “sentido” que podemos identificar o experimentar, es siempre el producto de algo que aprendemos por la acción o el esfuerzo, de una “sensación” o algo a lo cual tenemos acceso de algún modo, es decir; el signo.

“Aquello” es el objeto del signo, pero el objeto nunca es único, es siempre referencial al proceso de semiosis. Tal como el signo se presenta a la percepción, Peirce lo denomina “objeto inmediato”, su carácter esencial es simplemente el de presentarse, el de aparecer, esta es su condición genuina y una vez que este objeto inicia su camino en el proceso de la percepción, este pasa entonces a desarrollar múltiples percepciones, a esta condición Peirce denomina “objeto dinámico”. Esta misma consideración también la sufre el “Interpretante”, recordemos que para Peirce, el Interpretante es lo que se produce en la mente (o el sistema) que es capaz de la percepción del objeto.

Este aspecto es particularmente importante para el campo del arte, pues Peirce abre la posibilidad de considerar en igualdad de condiciones, aquello que tradicionalmente designamos como sensibilidad, como pensamiento y en el proceso creativo; la dimensión “inmediata” del “*insight*” propia del arte.

El modo de percepción propio del arte es aquel que se caracteriza por la inicial percepción de un fragmento que pretende o se lanza sobre una posible percepción del todo. Desde una perspectiva peirceana es el lanzamiento a posibles soluciones como modo de iniciar una búsqueda. Aquí Peirce usa la palabra “instinto”. Al final, resulta que dicha búsqueda es lo que se hace desde lo posible, desde las variaciones o posibilidades que se puedan abarcar. En ese sentido su naturaleza esencial y definitoria es su calidad de “posible”. Como vemos esta idea la encontramos en Peirce al referirse al proceso abductivo.

Para Peirce es fundamental la evidencia a partir del fenómeno, a partir de aquello que se nos presenta como presencia, no importando cual sea su naturaleza, al menos en un primer momento. Esto hace posible que el investigador en arte pueda establecer un campo más amplio en las posibilidades de comprensión de su objeto, esto en la medida en que no se supedita a un método que se derive de las características del llamado método “científico”, en el cual resulta necesario suponer conclusiones de antemano. Es decir, en la medida en que la teoría de la triada semiótica le permite establecer nuevos parámetros de abordaje.

Resulta importante recordar que en la investigación en el campo del arte, en términos metodológicos, acostumbramos distinguir entre investigación “en” arte e investigación “sobre” arte. Con “en” nos referimos a la investigación que implica los procesos poéticos o de producción, del artista sobre sus propios procesos de producción. Con “sobre” nos referimos a la investigación que se hace sobre la obra de arte desde cualquier disciplina y que utiliza recursos conceptuales para evidenciar sus estructuras estéticas. Esta metodología tiene la virtud de valorizar los procesos creativos como objeto de investigación y de establecer y presuponer nuevos modos de abordar el ejercicio y el estudio del arte.



Fig. 2 Detalle



Fig. 3 Detalle

Para Peirce toda percepción es por naturaleza un signo, obviamente en el caso de este texto, tenemos que considerar que la percepción de la obra es a partir de una fotografía, no tenemos en este momento, la experiencia presencial de la obra.

Todavía así, esta imagen no puede prescindir de su carga simbólica y cultural, pero debemos partir de un abordaje que nos pueda garantizar el desarrollo de un proceso que pueda validarse en sus etapas, este proceso supone tres dimensiones simultáneas de abordaje en función de las categorías establecidas por Peirce:

1. La dimensión de lo “indeterminado” en cuanto presencia y posibilidad, su capacidad de aparecer ante nuestra percepción, la imposibilidad de prever su devenir perceptivo, su carácter cualitativo y nuestra capacidad de su percepción.
2. La dimensión de su “existencia” en cuanto objeto sujeto al tiempo y al espacio, su presencia en la historia y su ubicuidad material y técnica.
3. La dimensión del “conocimiento sistemático”, las normas disciplinarias y su ubicación en el sistema cultural y antropológico.

El punto de partida, semióticamente hablando, puede ser cualquier cosa, cualquier aspecto, cualquier sentido, cualquier forma, que se pueda considerar percepción. En términos de primeridad metodológica casi se podría decir que es metafóricamente hablando, algo como pescar, pescar algo, desde donde se pueda iniciar un proceso de construcción de sentido. Pero este proceso al abordarse a través de éstas tres dimensiones, amplía sus posibilidades y concretiza percepciones y sentidos.

Además, el proceso de semiosis en Peirce, permite considerar la implicación del sujeto que realiza el análisis en el propio proceso. Este es un diferencial de inestimable valor y de una apertura inesperada que se deriva de la teoría peirceana; en la medida en que el sujeto que analiza puede ser considerado él mismo un signo, su participación queda también sujeta a la triada, de hecho, un aspecto que puede ser encontrado también como característica fundamental en la creación artística.

La imagen de la obra *Ofeliausente* nos muestra una forma que al intentar una primera aproximación (en este caso, una aproximación a la fotografía de la fig.1) nos coloca de salida una consideración previa, el contexto icónico al tratarse de una imagen fotográfica.

Al identificar los elementos de esta imagen, procedemos de la manera como haríamos con cualquier imagen plana, reconociendo a través de forma, identificación y asociación. Podríamos identificar estos elementos plásticos en su condición de cualisignos. Una vez sinsigno, este sentido, busca identificarse y podría hacerlo a través de una figura que remite al formato de una barca, de alguna forma suspendida por una serie de elementos que obviamente pretenden también comunicarnos un sentido al desempeñar una función. Podemos también, identificar los materiales y colocarlos en el contexto de su existencia. Si tengo alguna formación en arte, la información que pueda acceder me permite una identificación a partir de esta misma información. Es decir ya en su condición de legisigno. Esta información me permitiría en función de una terceridad que está a mi alcance, definir tal objeto como obra de arte. Al hacerlo, debo retrotraer toda posible información que me permita descifrar la forma. En un proceso que se repite al infinito de manera multidimensional, establezco una semiosis, que me permitirá, en la medida que puedo utilizar el aparato semiótico, tener una conciencia “concientizada” de sí misma y de todo el proceso. Obviamente se trata de un proceso complejo, capaz de producir una articulación que se extiende por toda la red de la terceridad como tal.

En la relación triádica peirceana sabemos que el signo se compone de tres instancias simultáneas y autorreguladoras; el *representamen*, el objeto y el interpretante. Peirce entiende siempre esa relación en términos de representación, puesto que solo se hace entendible en la integralidad triádica. Identificar el tejido como un signo (*representamen*) evidente en este trabajo de arte y remitirlo a su consecuente objeto (presencia física de la cosa y sentido perceptible) predetermina un proceso de construcción de sentido que nos lleva a una representación de la cosa que establece el carácter de ese sentido (interpretante).

Esta representación es una determinación en la cual el signo representado es determinado por su objeto y a su vez el interpretante resultante es una determinación del signo. Ora, si nos aproximamos a un objeto, aquella parcialidad que podamos percibir del mismo, es necesariamente proveniente del objeto y esa parcialidad percibida solo

podrá explorar su sentido en función de la naturaleza del signo, del tipo de percepción parcial que hayamos experimentado. De modo que aproximarnos al objeto en el espacio sacrosanto de una galería de arte o un museo, establece de salida precedentes paradigmáticos. Esto no sería de igual textura y consecuencia cognitiva y cultural si tal objeto estuviese en el medio de un bosque tropical y no tuviese ninguna relación con la institución arte.

Continuando en este orden de ideas, podemos también afirmar que el abordaje de la representación del objeto de arte admite un énfasis de acuerdo a estas tres instancias mencionadas, es decir, que esta representación puede ser tratada desde posturas diferenciadas y complementares que se derivan, precisamente, de las categorías peirceanas.

Por ejemplo: Puedo referirme a los modos visuales por los cuales capto la forma del objeto, en especial a la forma y su organización como forma estética, al conjunto de estas formas ya enunciadas como estilo o modo de expresión artística, a los procesos que implican su construcción por parte del artista, en especial a sus procesos creativos, estos en cuanto forma, contenido y contexto del artista. Incluyendo aquellos procesos propios de la emocionalidad y pasiones a nivel de la individualidad o de la colectividad. En fin, a todos aquellos aspectos que de algún modo conciben la “cualidad” de lo considerado en ese momento.

Pero sin abandonar lo anterior, también puedo referirme a la materialidad que sustenta esos modos visuales mencionados, su forma y organización como materialidad sujeta a la acción de causa y efecto y su uso concreto y constructor del artista, que debe debatirse contra una resistencia para poder dar origen a la materialidad física de la obra. En fin a toda la dimensión de la experiencia y la materialidad que le permite al artista generar el objeto estético.

Y consecuentemente podemos referirnos a las concepciones de estos factores mencionados, a su naturaleza cognitiva y organizativa que permita la comunicación, el entendimiento y la capacidad de manejar las ideas de modo conceptual o no, a las reglas aprendidas por el artista que se insieren en todas las etapas de su proceso de creación y que determinan los posibles modos de representación y normatividad de la actividad y del objeto, tanto en una dimensión individual, como colectiva. En fin, la dimensión de la interpretación, de la representación de la cosa, de la comunicación que hace posible su existencia en el mundo de la cultura y del saber.

La aplicación del método semiótico, a pesar de ser capaz de satisfacer plenamente una rigurosa expectativa de clasificación, demuestra su verdadero aporte, al menos para el arte, en las posibilidades de inserción sobre los modos de conocimiento que podemos utilizar y concretar, para realizar la obra como obra de arte o participar de su proceso de apreciación. Desde una perspectiva tanto individual como colectiva permite, como ya se ha mencionado, integrar en ese proceso de establecimiento de sentido la participación del sujeto que conoce, tratarlo como un elemento cognitivo digno, y en el caso del arte esto es un diferencial de mucha importancia. Si se trata del artista podrá explorar esa su relación con los procesos creativos que originan la obra y sistematizar la construcción de sus propios sentidos. Con la posibilidad de colocarse a sí mismo como signo perteneciente al proceso de semiosis, se potencializa las posibilidades de observarse a sí mismo en situ y a distancia, a modo de elaborar una

mejor comprensión del proceso integral. Si se trata del espectador, permite de igual manera que a partir de la relación contemplativa y participativa pueda construir una representación de sentido capaz de validarse a sí misma en términos cognitivos. La idea de que la obra pueda ser apreciada a partir de las propias percepciones, éstas concientizadas, resulta un interesante recurso de aproximación a la experiencia estética de la obra. Si bien, estas consideraciones puedan parecer mayoritariamente de naturaleza psicológica, sin negar la psicología como recurso metodológico, la semiótica demuestra ser capaz de establecer un per curso mediante el cual puedan validarse todas las experiencias, percepciones y sentidos posibles desarrolladas como experiencia de arte. Se trata de sistematizar percepciones sin el precedente prejuicio de que estas sean sentimiento o razón.

Cuando nos referimos al proceso individual del artista, nos referimos a un proceso de una naturaleza más individual o particular, sin embargo no por eso se exime de la colectividad. La semiótica nos permite abordar el sentido individual y particular del artista como un sentido que se siente en igual comodidad con la individualidad, como con la colectividad, un sentido que no se coloca en oposición o contradicción, porque este sentido es una construcción de partes en la cual el individuo y la colectividad participan.

Desde esta perspectiva, podemos entender la importancia de los componentes a lo interior del artista, pero estos están en función, ahora, de lo que ya es obra. Todo el discurso y la información preciosa que el artista pueda aportar pasan a ser parte de la obra y la pueden explicar en diversos aspectos y perspectivas, pero no en su condición de objeto de cultura o de arte.

La obra de arte debe su existencia al reconocimiento colectivo como tal y en este sentido, la terceridad le es fundamental, difícilmente entendemos todos los aspectos implicados en la existencia de la obra de arte contemporánea, si no tenemos, de algún modo, una relación con la “institución” arte.

En el caso de *Ofeliausente* su sentido de obra es la suma de sus sentidos componentes, entre estos, la relación entre la obra y la artista. Y sobre esta relación, el imaginario particular de la artista.

Gracias a entrevista con la artista Josiane Borneo, tenemos acceso a información sobre el universo, los procesos y el imaginario de la artista, a las particulares condiciones e intenciones del hacer creativo, desde la reflexión de la propia artista.

La obra en cuestión se presenta como un género de arte que en el lenguaje del arte contemporáneo se denomina “instalación”, sin embargo, la artista prefiere en el caso de este trabajo, distinguirla como “estructura”, para apelar a la cuestión de un objeto, de hecho “estructurado”.

Si observamos la imagen de la foto identificaremos algunos materiales fundamentales, entre estos podríamos mencionar el hilo, la tela y la estructura de madera que le da soporte a la parte inferior. También podríamos reparar que la artista utilizar el “amarre” y “el tejer” como recursos técnicos de producción y que el color refiere, eventualmente, al color natural de los elementos implicados. La “tensión” es otro elemento intencionalmente utilizado.

Así, nos enteramos de que la obra tiene por punto de partida el vestido de una hermana más joven de la artista, un vestido revestido de una gran carga simbólica, puesto que de algún modo representa a la propia hermana, fallecida en un accidente de automóvil en 2001. Esto reviste este trabajo de una especial importancia personal para la artista.

El título de la obra ya nos da una pista de la representación, título indicial e icónico al remitir a un contexto conocido en la historia del arte, al referirse al personaje ficticio de la obra de Shakespeare “Hamlet” y a una representación pictórica en especial; el cuadro de John Everett Millais titulado *Ofelia* de 1852. Elementos que participan como elementos apropiados u objetos de re-lecturas, recordemos que el proceso de semiosis se repite al infinito y que cada signo al segundo siguiente, no es el mismo signo, siendo que en el arte todo es signo, todo es factible de uso y apropiación. *Ofeliausente* como juego de palabras, indica también la intencionalidad del discurso de la artista de destacar una “ausencia” y establecer un juego estético a partir de poder icónico de la imagen de *Ofelia*.

A este respecto, el proceso de semiosis en lo que al acto creativo se refiere, no escapa al orden semiótico de sus relaciones. Los elementos que conforman la obra se articulan en función de esas posibilidades de relación entre signos. La denotación particular de cada logro artístico y estético mucho debe a la suma de otras denotaciones con las cuales consigue establecer algún tipo de enlace.

No es que la artista haya planeado el devenir creativo de la obra en función del vestido, y sí que el mismo, en cuanto presencia, inicia un proceso que le conformará su nueva condición. No sería una casualidad que el trabajo de esta artista se caracterice por el uso de diferentes tipos de paños, tejidos y hasta ropa, en una propuesta que implica una materialidad de lo cotidiano.

La estructura de madera en forma oval, había aparecido como una donación de una artista amiga, la cual en una limpieza de depósito había decidido deshacerse de la misma y terminó por donarla a la artista autora de la obra. Uno de los artificios de producción de la artista es precisamente trabajar con elementos que aparecen como dados por otras personas, en este sentido, su trabajo se ha desarrollado a partir de ropas donadas y otros objetos del uso cotidiano, que han sido descartados y que pasan a ser objeto de re-creación artística.

Este componente, sin saberlo, pre define la propia posibilidad de aparición de la obra. Al acontecer, lo hace como consecuencia de otros acontecimientos posibles que no necesariamente tienen a ver con una intencionalidad establecida. La intencionalidad también sufre un proceso de semiosis y no necesariamente es consciente de sí misma, hasta que se representa como hecho artístico. Este enlace o encuentro se da sobre un recorrido en el cual “se encuentran” muchos otros factores o intencionalidades y que sin embargo pueden pasar, en un determinado momento, a ser parte de esta intencionalidad. Desde el primer momento la estructura sugirió la noción de barca. Pero este era un elemento que debía asociarse con las otras posibilidades que se estaban gestionando.

Dichas posibilidades deben adecuarse al uso técnico de los materiales constructivos implicados, tales como la estructura de madera con forma de barca y todo

el proceso de “amarrado” presente a lo largo del trabajo. Amarrar ropa, hacer nudos, estirar cuerdas, tejer el elemento en forma de bolsa en el medio (véase figuras 2 y 3), reflejan recursos técnicos que son en sí mismo signos capaces de colocarnos en el ámbito de la indicialidad y del símbolo y revelarnos recorridos e historias que integran nuestra comprensión tanto del proceso que origina la obra y la obra en sí, como objeto cultural.

Como vemos la materialidad de los elementos componentes de la obra pueden determinar sentidos, sobre todo cuando esta materialidad se confronta con la condición de la posibilidad de creación artística, que la artista como regente articula con una otra potencialidad; la de su intencionalidad que se propone también como una posibilidad en abierto y en construcción.

El trabajo de arte presentado pertenece a una serie sobre la cual dominaba un tema intencional, central y permanente en ese momento en el quehacer de la artista. Se trataba de la elaboración a partir de la noción de “nido” de una serie de trabajos que se instauraban como metáforas de una noción que concitaba las ideas de hogar y protección, ideas esenciales a la artista en cuanto inmigrante, sentimientos y afecciones que pueden orientar y definir caminos de expresión estética.

Esta noción de “nido” está condicionada a su vez por procesos técnicos y de construcción, y como ya hemos visto, podríamos identificar una herramienta o elemento técnico-paradigmático básico para el hacer de la artista: el acto de tejer. El tejer en su caso, es una acción que resulta de un legado cultural que la artista posee y reconoce. Es una herramienta que deviene de otro contexto y es transportada para ese contexto estético en específico. Pero es una herramienta que tiene su propia historia, una historia anterior en el tiempo, en el espacio y en la cultura. Sin, embargo en este momento, representa para la artista no solo la posibilidad del hipo-ícono, la ignición del proceso creativo, sino también la vía que lleva a la construcción de los diferentes sentidos que la obra pueda abarcar y al carácter conclusivo de la propia obra en cuanto valor estético de naturaleza creativa.

Como aspecto fundamental para el trabajo creativo del artista, en nada interfieren los ímpetus y trances de la creación e invención con el desarrollo y análisis de los procesos de semiosis. La reflexión semiótica representa un instrumental, una herramienta que mantiene su validez como modo de acceder a los sentidos elaborados o desarrollados por el proceso creativo, siendo capaz en la medida que el artista la utiliza, de ampliar el propio proceso creativo.

El uso de estos recursos epistemológicos aplicados al trabajo “en” y “sobre” arte implica una apropiación de los mismos, no se trata aquí de ejercicios de clasificación o reconocimiento sígnicos y sí, de la utilización imbuida, de una estructura epistemológica que nos permita una sistematización de las diversas dimensiones del hacer artístico. Es nuestro parecer que el modelo peirceano ofrece grandes posibilidades de exploración en este sentido.

A este respecto, vale a modo de conclusión, recordar algunos de los presupuestos fundamentales de la teoría semiótica de Peirce que indican posibles caminos de acceso, cambio y transformación para el ejercicio de la creación artística y estudio de la obra de arte en la contemporaneidad.

Para Peirce no puede haber conocimiento sin la mediación del signo, es decir, en virtud de la realidad del signo como vehículo material. En arte todo puede ser pretexto para el acto creativo, sin embargo la elección de ese pretexto y el proceso consecuente, son fundamentales a la existencia de la obra, es lo que le da su definición. Esto en el artista, es representado por el tipo de acción y cultivo que elige para la realización de la obra, acción esta que coincide con su propio ser en cuanto modo de entender la vida. Es decir, entendiéndose él mismo como instrumento en el surgimiento de la obra. Para el artista no puede haber creación sin elección o intencionalidad, pero una vez artista, basta para iniciar un proceso creativo elegir un signo y entenderlo como tal. En este sentido el proceso creativo del arte puede ser entendido como un proceso de semiosis en la medida que tal signo es siempre una búsqueda de sentido.

El signo ejerce una función de representación para una conciencia en un mundo que le es real. Los elementos que devienen del arte en su origen más fantástico, siempre devienen de un mundo que le es real. No es porque estos no pertenezcan a lo que comúnmente llamamos “mundo real” o “mundo material” estos dejan de existir. Por el contrario, la historia del arte, de la ciencia y de la civilización nos demuestran con harta evidencia como ese mundo real que aparentemente vivimos, depende y debe su origen al “mundo real” de muchos de los poetas, visionarios, soñadores y grandes científicos y pensadores de todas las épocas. En este sentido la realidad es siempre representación en la cual la conciencia debe siempre participar, siendo siempre capaz de intervenir en la construcción de esa realidad. La representación en el arte es capaz de reflejar nuevas realidades en el modo de concebir e conocer el mundo.

No puede haber conocimiento sin la interpretación que implica un intérprete real. Este conocimiento siempre estará denotado por las condiciones de esa interpretación. El interpretante delimita los modos de representación según sus propias posibilidades, que se derivan de la mediación entre el objeto y el *representamen*. La representación resultante tiene un recorrido realizado y se manifiesta siempre como sujeto representable. En este sentido podemos desmitificar, sin negar antiguos temas propios de las artes, algunos prejuicios que terminan por viciar el auténtico acto de creatividad o de la apreciación estética. Esto es una apertura a nuevos caminos en los procesos artísticos y en la apreciación estética.

La apertura establecida por Peirce sobre la infinitud del proceso de semiosis, refleja un aspecto fenomenológico al cual Peirce dio mucha importancia, dar fe del conocimiento desde la experiencia y no solamente desde la experiencia mediada por la ciencia y sí, de la experiencia en cuanto tal, per se, como condición originaria de toda posibilidad. El origen y fin de toda arte es la apertura a la naturaleza de esta experiencia. En cuanto primeridad ya hecha terceridad, el gran artificio del arte es ser primeridad disfrazada de terceridad.

De lo anterior podemos sustentar, que de hecho, la naturaleza de la creación en arte es desde su materialidad; una posibilidad que se manifiesta siempre como fragmento de lo posible. El proceso artístico se inicia necesariamente como apropiación de un aspecto de la realidad, capaz de detonar el proceso de la reproducción de otras e infinitas posibilidades en una operación que parece emular una relación triádica genuinamente semiótica. La capacidad del arte de atrapar el todo a través del fragmento es insospechada y el *modus operandi* de esta capacidad es por naturaleza: semiótica. La

conciencia de esto; la naturaleza semiótica del arte, parece prometer el establecimiento de un paradigma, capaz de renovar el proceso de creación y el estudio de la obra de arte en el siglo XXI. Y desde esta perspectiva; Peirce todavía tiene mucho que aportar.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1976.

CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987.

—*Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997.

DANTO, Arthur, “The Art World”, I. Margolis, (ed.) *In Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia, Temple University Press, 1987.

—*The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA, Harvard, 1981.

PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur Burks (eds.), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1931/1965.

—*Semiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

—*The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Volume I (1867–1893) y Volume II (1893–1913), The Peirce Edition Project (ed.), Indiana, Indiana University Press, 1998.

SANTAELLA, Lucia, *A teoria geral dos signo: semiose e autogeração*. São Paulo, Editora Ática, 1995.

—*Matrizes da linguagem e pensamento*, São Paulo, Iluminuras, 2001.

—“Pós-modernismo e semiótica”, *Pós-moderno e artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica*, Chalhub, Samira (org.), Río de Janeiro, Imago, 1994.