

[Original]

Los *VOOM Portraits* de Robert Wilson o el desborde de la cualidad

MARCELO GIMÉNEZ
UBA, FFyL
R. Argentina
✉

Resumen: En una superficie de aspiraciones miméticas sobre la que Occidente ha ido plasmando sucesivamente modos de producción icónica como la pintura, la fotografía y, finalmente, el cine —que simula exceder el límite del marco-ventana al agenciar una ilusión de omnipercepción y con ella la engañosa identificación del espectador con la cámara—, la reciente televisión de alta definición —también el novedoso cine en tres dimensiones— podría postularse como una nueva fase de esa «ficción fundacional» que ha sido verdadero «formador de percepción»: el juego de «mirar a través» para «engañar el ojo». En sus inicios experimentales, esta nueva TV ha dado cabida a una indagación artística sobre el género retrato a partir de una de sus materializaciones menos habituales: el video.

En este escrito se abordan los *VOOM Portraits* de Robert Wilson tras rastrear el término «retrato» por una versión electrónica de los *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce. Estimamos que del encuentro de *Corpus* y perspectiva irradian consideraciones que encenderán nuevas luces a la indagación de un género que nos es tan grata y naturalmente familiar.

Aquí postulamos que la nueva modalidad de una tecnología mediática especialmente ligada a la producción de signos icónicos, por abocarse a incrementar la capacidad ilusoria de su operación representativa, al aplicarse a un género cuyo horizonte de expectativas está particularmente vinculado a la búsqueda y el hallazgo de semejanzas, provoca una experiencia estética cuya significación yace en una inmediatez cualitativa exaltada que, en palabras de Peirce, no puede sino devenir «sentimiento razonable».

Palabras claves: Primeridad – Representación – Género – Video – Televisión – Alta definición.

[Full paper]

Robert Wilson's *VOOM Portraits*, or The Overflow of Quality

Summary: On a surface of mimetic aspirations on which Occident has successively been shaping modes of iconic production such as painting, photography and, finally, cinema —which pretends to exceed the “frame-window” limit causing an illusory omniperception and thus the deceptive identification of the spectator with the camera—, the recent high definition TV —as the newest three-dimensional movies— could be postulated as a new phase of that “foundational fiction” that has been a true “perception former”: the game of “looking through” to “fool the eye”. In its experimental beginnings this new TV has given place to an artistic research on the portrait genre from one of its less usual materializations: the video.

This paper approaches Robert Wilson's *VOOM Portraits* after tracing the word “portrait” in an electronic edition of Charles Sanders Peirce's *Collected Papers*. We estimate that the encounter of *Corpus* and perspective radiates considerations that will throw new light on the investigation of a genre so pleasing and naturally familiar to us.

Here we postulate that the new modality of a media technology specially related to the production of iconic signs, in its pursue of increasing the illusory capacity of its representative operation, when applied to a genre whose horizon of expectations is particularly linked to the search and finding of similarities, provokes an aesthetic experience whose significance lies on an exalted qualitative immediacy that, in Peirce's words, can only become-“reasonable feeling”.

Key words: Firstness - Depiction – Genre – Video – Television – High definition.

Introducción¹

Hacia finales de la década de los sesenta, Galiene Francastel iniciaba un frecuentado texto aseverando: «Todavía ayer el problema parecía muy simple: el retrato era “la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo”» (1969 (1978):9). Su cita evocaba la definición del *Littré*; otras más recientes, como la relevada en la *Encyclopaedia Britannica* —«El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro»— tampoco le parecen completamente adecuadas. En acuerdo con ideas circulantes en su momento y en su entorno, concluye: «Esta definición, aún corregida así, no nos satisface; omite todo lo vivo y lo múltiple que se desliza en el retrato y silencia toda la variedad de sentidos adicionales con que se han impregnado en épocas ya pasadas *la palabra y la cosa*» (*Ibíd*). Deslizándose una cierta oposición entre el retrato así definido y la naturaleza muerta, y tras considerar sucintamente algunas producciones que, desde la Prehistoria a la Modernidad podrían responder a exigencias diversas de una noción de retrato que, sin dudas, es cultural e históricamente variable, *Mme.* Francastel construye el *corpus* de su indagación exclusivamente sobre la historia del retrato como género.

Mas detengámonos un momento a considerar qué (se) comprende (por) el término *retrato* antes de que se constituya en género, en horizonte al cual aproximarse o del cual, más o menos prudentemente, con mayor o menor audacia, distanciarse. En nuestro idioma, retrato proviene de la palabra latina *retractus*, y por ella puede entenderse «pintura o efigie principalmente de una persona»,² «descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona»,³ también «aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa»; «imagen de una persona dibujada a partir de los rasgos físicos que ofrece quien la conoce o la ha visto»; «conjunto de las características de un tipo de personas». *Portrait* se retrotrae al francés medieval —participio pasado de *portraire* (1570)— para referir la representación del rostro de una persona por algún medio (dibujo, fotografía...) o, familiarmente, el rostro, figura o descripción de alguien, también un género literario del siglo XVII o, en sentido figurado, una réplica (*c'est tout le portrait de sa mère*). Si la mirada retrospectiva alarga su alcance, atraparé otros vocablos: ante todo, *protraho* (reproducir, del

¹ Casi sin variantes, este escrito fue evaluado en abril de 2009 como resultado del seminario *La Construcción Mediática de lo Real*, dictado por el Dr. Fernando Andacht del 25 al 29 de junio de 2007 para la currícula obligatoria del Doctorado en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba dirigido por la Dra. María Teresa Dalmaso.

² Bernard Berenson distinguía el *retrato* como tal del retrato como *efigie*, ligando al primero con una búsqueda del parecido con el individuo y al segundo con su rol social (West 2004).

³ A partir de esta segunda acepción de la definición del *Diccionario de la Real Academia*, García de la Concha contrapone dos modalidades de retrato: el que llama «plástico» —ya pintura, ya efigie, en fin visual— y el que denomina «literario», aquel que describe de alguien la figura a partir de sus cualidades físicas —la *effictio* de la retórica clásica latina— y/o el carácter en torno a sus cualidades morales —la *notatio*— (García de la Concha 2000:138).

que provienen *portraire*, *portrait*, *portray*, *porträt*, hasta el ruso *portret*); *retractus* (que atrapa los sentidos ligados a «aquello que está oculto»); *retraho* (enlazado a «volver a traer»); incluso *retrahere* («traer hacia atrás», *cfr.* Cid Priego 1985:177) no debería desestimarse a la hora de cavilar las claves posibles a partir de las cuales pensar la práctica del retrato y lo que ella nos entrega.

Retrato y Modernidad

La preocupación por la semejanza que alienta en la representación de una figura humana cuando se la encara como *retrato* —lo que puede reconocerse en distintos grados de lejanía, recurramos a faraones, ciudadanos del Imperio Romano, reyes medievales o, incluso, a la búsqueda de la *Verónica*— no aseguró a este género un lugar de prestigio en la teoría clásica de las artes. En observancia de la tradición taxonómica que en la retórica antigua ya les había dado un orden, André Félibien expuso en sus *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* una escala jerárquica para los géneros pictóricos fundando su valoración en el asunto representado.⁴ En la cúspide entronizó las «materias más difíciles y más nobles» pues, *empeñándose en ellas*, los artistas pueden ir «adquiriendo nobleza por medio de un ilustre trabajo» gracias al cual «se alejan de lo que es más bajo y común»; tras los paisajes y los animales en acción, en la más rasa de las consideraciones estaba la pintura de «objetos que carecen de movimiento». Así, la Academia estableció niveles dentro de los cuales el valor de la representación de la figura humana —«la más perfecta creación divina»— quedaba inmerso al interior del Gran Género (la pintura histórica, religiosa, mitológica, incluso literaria o alegórica, estimada por referir mensajes intelectuales y morales) y el Género Menor (las escenas de la vida cotidiana, el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta) esto es, *meros repertorios pictóricos sin fuerza moral, sin imaginación artística, ni de estilo ideal ni de asunto elevado*. Si hacia fines del siglo XVIII los *Discursos* de Sir Joshua Reynolds aún sostenían esta jerarquía, el pintor, consecuente con la profunda tradición inglesa del retrato, y él mismo, en principio, primordialmente un retratista, acentuó el papel que dentro de la pintura histórica se había dado al cuerpo humano, alegando que, *en familiaridad con él, la mente del pintor, comparando las innumerables instancias de la forma humana, podría abstraer de ella las características típicas o centrales que representan la esencia o ideal del cuerpo*.

⁴ Desde una perspectiva ya ampliamente aceptada el campo disciplinar histórico-artístico —aquella de la denominada Escuela de Warburg—, es usual entender por asunto o significado de una obra de arte un conjunto de estratos que llevan a la comprensión e interpretación de la imagen que ella representa. Para este problema, véase el artículo en el que Erwin Panofsky sistematiza el método de abordaje de la obra instaurado por la Escuela de Warburg (Panofsky (1970) (1972) (1980); *cfr.*: las diversas traducciones de la terminología específica). Para una historia de la Escuela y un análisis del método, véase Ginzburg 1986.

La periodización que Michel Foucault ha propuesto para su estudio de las ciencias humanas desde una perspectiva arqueológica —por cierto, una disciplina enraizadamente inidical—, le ha permitido afirmar que «antes del fin del siglo XVIII, el *hombre* no existía» (1966 (1996):300). Si atendemos a esta aserción, es innegable el lugar que el retrato —al otorgarle a ese hombre «el lugar del rey» (*Ibíd.*:13-25, 299-303) y, entonces, hacer posible su estatuto de retratado incluso allí donde no hay retrato— ha tenido para la constitución del individuo moderno y su subjetividad. Esa sentencia foucaultiana, publicada en 1966, contrasta con el cierre de aquel libro sobre el retrato que, en 1969, abría *Mme. Francastel* y cerraba su esposo Pierre, clausurando el recorrido del libro con el título «Renovación y decadencia: siglos XIX y XX». En la percepción del retrato como una «práctica accesorio» al interior de la tarea de artistas del calibre de Ingres o Cézanne (pero gracias a la cual ha sido posible «descubrir un cierto número de principios generadores del arte moderno»), y percibiendo una «vocación iconoclasta» en su presente, estima: «No resulta, pues, arbitrario, considerar que nuestra época asiste a la decadencia de un género» (Francastel-Francastel 1969 (1978):232) y la evidencia está en *el aplastamiento del individuo por la figura sublimada de la especie, marca del fin de una época que, por debilidad, ha cedido a las abstracciones, incapaz de fijar la imagen del hombre individual*. El retrato, aquella imagen que «condensaba la profundización de una experiencia personal», al disponer de nuevos medios cuya naturaleza es por completo diferente, se inclina paradójicamente por «el culto a la “vedette”», definida a través de «la imagen móvil y sin cesar renovada de la cinematografía» (*Ibíd.*: 232-233). En tanto la existencia o carencia de determinados géneros en una sociedad es un rasgo que suele decir algo ciertamente significativo para su comprensión, no es ésta una afirmación menor; por lo pronto, concede un valor de relevancia a la cinematografía como práctica.

Por otra parte, en este pasaje Francastel brinca del retrato como género pictórico a una imagen del género humano a la que escinde entre la «vedette» (el rostro, el *close up*)⁵ y la «figura sublimada de la especie» (el no-rostro, la panorámica cuya única protagonista humana puede ser la masa). Desatiende así la fotografía, en lo habitual considerada la técnica de enlace, estimando que

[...] en lugar de competir con la pintura, no ha hecho sino desarrollar en capas cada vez más amplias de la sociedad un vivo deseo de fijar la imagen de cada uno captada en su movimiento y detenida en una actitud. Insensiblemente se ha pasado de la tradicional pose en el taller a la pose delante del objetivo, y la anónima figura del hombre se encuentra verificada, por decirlo así, gracias al manejo simultáneo de las dos técnicas. Esto no dió por resultado una renovación de la concepción del

⁵ *Cfr.*: Barthes 1957 (1980):71 *et seqq.* y Deleuze 1983 (1985):153, refiriendo al rostro de Greta Garbo en relación al de Audrey Hepburn el primero, y al de María Falconetti el segundo.

retrato, sino, por el contrario, condicionó un fuerte inmovilismo (Francastel-Francastel 1969 (1978): 227).

Esta yuxtaposición del valor dado al retrato pictórico y al fotográfico no se corrobora en las fuentes de la época. En 1843, en una carta a Mary Russell Mitford, Elizabeth Barret decía del retrato fotográfico:

Mi queridísima Señorita Mitford, ¿sabe usted algo acerca de esa maravillosa invención del día llamada daguerrotipo? Esto es, ¿ha visto usted retratos producidos por este medio? Piense en un hombre sentado al sol dejando fijado su facsímil sobre una lámina con la absoluta completud de su perfil y su sombra ¡tras un minuto y medio! La desencarnación de espíritus a causa del mesmerismo impacta en grado menos maravilloso. Tengo vistos últimamente varios de estos maravillosos retratos similares a grabados —pero exquisitos y delicados más allá del trabajo del buril— y deseo poseer un recordatorio así de cada ser querido para mí en el mundo. No es meramente la semejanza lo precioso en tales casos sino la asociación, y la sensación de proximidad comprometida en la cosa... el hecho de que la sombra misma de la persona yace allí fijada para siempre! Creo que se trata de la santificación misma de los retratos, y no me es en absoluto monstruoso decir aquello contra lo que mis hermanos gritan de modo tan vehemente: que quisiera mejor tener un recordatorio semejante de alguien a quien amé entrañablemente que el más noble trabajo de un artista jamás producido (Raymond & Sullivan [1983]: 357-8, la traducción es propia).

Ya por entonces comienzan a emerger los subgéneros, las especies y las variedades del retrato fotográfico: el retrato de bodas, por ejemplo, que aún perdura como tantos otros, pero también aquellos que, por su auge y desaparición, se vuelven interpretantes del significado de la técnica en la época: la *carte de visite*,⁶ el retrato *post-mortem*,⁷ incluso el retrato espiritista.⁸ Pues, como indica Tzvetan Todorov (1978 (1996):47-64), cada nueva creación que se aleja de la norma puede hacerlo porque ella existe como ley: no habría desobediencia al género si no hubiese ley que transgredir, y son precisamente esas transgresiones las que hacen visible el/la orden; ellas mismas

⁶ Patentada en París en 1854 por André Adolphe Eugène Disdéri, la tarjeta de visita con el retrato fotográfico del visitante se hizo tan prontamente popular en todo el mundo que originó el término *cardomania*.

⁷ Realizados al deceso de un ser querido, también fueron conocidos como retratos memoriales o *memento mori* (un interesante cruce con el problema de la naturaleza muerta como *vanitas* que no es ocioso apuntar).

⁸ Las *spirits photographs* en las que el retratado aparece en compañía de espíritus cuya imagen la cámara ha logrado registrar fueron, como otras prácticas ligadas a la creencia espiritista, muy mentadas en la segunda mitad del siglo XIX.

potencialmente, incluso incipientemente, nuevas reglas. El artista, sumergido en el deber, las contraría, se desliza por sus bordes, las mixtura... en fin, las somete a operaciones diversas a partir de las cuales concibe su creación.

Todorov entiende los géneros como «clases de textos», como conjuntos de unidades que —descriptas observacional y analíticamente— comparten determinadas características; el retrato sería entonces uno de aquellos más estables. Gran parte de sus características, propiedades o rasgos comunes tienen la suficiente recurrencia como para hacerse socialmente conocidos y, finalmente, institucionalizarse, esto es, crear un *contexto* en el cual se produce cada nuevo *texto*, un trasfondo normativo sobre el cual se presenta al reconocimiento cada nueva figura que sobre él se recorta. En acuerdo con la metáfora bakhtiniana, Todorov los presenta como «principios de producción dinámicos» (1978 (1996):55); así, productores o receptores, nos lanzamos en tránsito confiado hacia ese «horizonte de expectativas» que reconoce Mijhail Bakhtine sin saber que, de improviso, sorprendidos, aún de manera inconsciente, nos deslizamos cada vez hacia otro nuevo, desconocido e irreconocible. Y nos fiamos porque, como recoge Oscar Steimberg, los géneros —entendidos como *objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático y sistemáticamente diferenciables*— son instituciones que, en el reposo sobre su propia estabilidad, en su *recurrencia histórica, instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social* (1993:37). Porque en cada estrato histórico subsiste dentro del género un pasado semiótico, es su actualización la que nos permitirá leer nuestro objeto de análisis como un conjunto de retratos contra todo rasgo antigenérico.

Retrato y representación

En el idioma inglés *portrait* designa una imagen (*picture*), especialmente la representación pictórica de una persona, generalmente mostrando su rostro. En el habla, *picture* ha alcanzado un grado de generalidad que muchas veces oculta su proveniencia del latín *pictura* (de *pictus*, participio pasado de *pingere*, pintar), si bien su primera acepción es, precisamente, ésta: *painting*. De todas formas, se recurre a ella habitualmente para referir cualquier tipo de representación y no sólo la realizada por medios pictóricos: también pueden serlo gráficos, fotográficos, cinematográficos, incluso lingüísticos y mentales. Efectivamente, la segunda acepción de *picture* es aquella que la considera una descripción, *a word picture*, capaz de sugerir una imagen mental, e incluso puede nombrar esa imagen mental misma. Una tercera acepción la convierte en la construcción metafórica de un tipo, como cuando se dice que alguien *is the picture of his father* o que es, por ejemplo, *the very picture of health*. Por último, invoca otros tipos de imágenes: visibles y transitorias (como el cine), ilustrativas (las que se entienden como «acompañando» un texto para

«decorarlo» o «explicarlo»), incluso las que aluden a una situación entendiéndola como escena (*the political picture is favorable*, o *took a hard look at his financial Picture*). Por otra parte, de ellas derivan *portraiture* y *portrayal* como otros sustantivos, y el verbo *portray*.

En algunos párrafos de los *Collected Papers (CP)*, Charles Sanders Peirce se erige en retratista al delinear, a partir de algunos pocos rasgos, el perfil reconocible de quienes han elegido un horizonte de pensamiento opuesto al suyo (*CP* 1.673, 6.181); otras, se coloca entre quienes, echando un vistazo, pueden establecer la *diferencia* que marca un retrato (*CP* 6.502) o junto a aquellos que, en memorables gestas al servicio del conocimiento, reconocen el *elocuente retrato de la verdadera ciencia en toda su belleza y vivacidad* (*CP* 7.51). Mas no son estos los casos que nos han de ocupar.

Remiso a las definiciones, en diversos fragmentos de su trabajo Peirce suele estimar los ejemplos como un mejor instrumento para dar cuenta de un concepto. Es la operatoria que asume para dar al entendimiento el término *representación*. Y uno de los ejemplos a los que acude es precisamente el retrato, pues Peirce entiende que él «representa a la persona a la cual está destinada para la concepción de la recognición» (*CP* 1.553; (1987): 223-4). Pero atendamos la advertencia de Joseph Ransdell: tratemos de tomar distancia de aquellos «infortunios lógicos» a los que llevan el intercambiar el valor sígnico y el valor representacional.⁹

No obstante, en otros casos Peirce concibe el retrato como si se tratase de un texto complejo, uno que comprende tanto una imagen como una leyenda con el nombre propio del retratado, esto es, lo convoca a ejemplificar una proposición que asevera, de alguna manera, «así como se ve la imagen, luce el original». De tal forma, esa proposición es «un signo que separadamente indica su objeto» (*CP* 2.357, 5.569). Un ícono (la imagen que se asemeja a un individuo), un índice (la leyenda que completa su valor de *retrato*), un símbolo (la proposición que ambas componen).

Pero el pensamiento peirceano acerca del retrato no se detiene allí. Lo problematiza al advertir que, en el plano de la iconicidad, «una pura imagen sin una leyenda sólo dice “algo es como esto”» (*CP* 8.183). Si fuese el ícono, en su semejanza —bajo algún aspecto o capacidad— con el objeto, el que diese valor a la leyenda que lo acompañare, eso haría de su aseveración algo parecido a lo que sucede cuando conocemos al retratado: una redundancia. Pues ella estaría transmitiendo su información a quien ya sabe cómo luce el retratado; por el contrario, para quien no conoce al individuo que la imagen representa, la inscripción sólo dice «alguien denominado de tal manera se ve como esta imagen». En el ejemplo perciano el objeto del caso es el poeta, ensayista, filósofo y filólogo italiano Giacomo Leopardi, con lo cual, además,

⁹ Ransdell Joseph, “A Theory of ‘Sings’?” in *The meaning of things. The basic ideas of C. Peirce’s semiotic*, 1992: #2 [manuscrito facilitado por el Dr. Andacht].

Peirce agrega el espesor del tiempo: «alguien llamado Leopardi *lució* como esto», en tanto el poeta había desaparecido físicamente en 1837.

Esta circunstancia nos lleva a otro lugar: allí donde Peirce advierte que solemos dar por *convinciente* el retrato de una persona que no hemos visto (Peirce CP 2.92; (1987):234-5). Ésa es su operación icónica, pues «sobre la base simplemente de lo que veo en ese retrato, me siento inducido a formarme una idea de la persona que representa» (*Ibíd.*). Ícono impuro, sí, pues sabemos que es un *efecto*, a través del artista, causado por el aspecto del original². Y agrega: «Además, sé que los retratos no tienen sino un levísimo parecido con sus originales, salvo en ciertos aspectos convencionales, y según una escala convencional de valores, etc.» (*Ibíd.*), lo que hace del retrato una relación Obsistente genuina con su modelo.

Así, un retrato con una leyenda que designa a la persona representada sirve a Peirce como ejemplo de *signo predicativo* y, por lo tanto, perteneciente a la clase de los *descriptivos*, distintos de los *designativos* y los *copulantes* (CP 8.352). Es entonces caso de *sinsigno dicente* (CP 8.341) y, como toda proposición, caso de *decisigno-símbolo*; como ícono es un aspecto de un objeto por otra parte conocido, y como *decisigno* es una determinación adicional de un signo ya conocido del mismo objeto. *Decisigno* incluso cuando su sintaxis ya «no sea la del discurso» —sino, como diría Foucault, no discursiva— y el retrato no sólo represente sino que sea un *hipoícono*,¹⁰ yuxtapuesto aquí al carácter indicial que supone todo nombre propio (Peirce CP 2.320; (1987):286). Finalmente, Peirce acude una vez más a la acción de hacer un retrato; recorramos el fragmento:

Imaginen que sobre el suelo de un país que tiene una única línea limítrofe [...] yace un mapa del mismo país. Este mapa puede distorsionar las diferentes provincias del país hasta cierto punto. Pero supondremos que representa cada parte del país que tiene un único límite por una parte del mapa que tiene un único límite, que toda parte está representada como limitada por tales partes como realmente está limitada, que todo punto del país está representado por un único punto del mapa, y que cada punto del mapa representa un único punto en el país. Supongamos además que este mapa es infinitamente minucioso en su representación de forma tal que no hay veta sobre grano de arena alguno del país que no pueda ser vista representada sobre el mapa si hubiésemos de examinarlo bajo un poder magnificador lo suficientemente fuerte. En tanto, entonces, todo sobre el suelo del país está mostrado en el mapa, y en tanto el mapa yace sobre el suelo del país, el mapa mismo estará retratado en el mapa, y en este mapa

¹⁰ «[...] un representamen icónico puede ser denominado *hipoícono*. Una imagen material, como una pintura, es grandemente convencional en su modo de representación; pero en sí misma, sin titularla ni rotularla, puede ser llamado un hipoícono» (Peirce CP 2.276, (1987):262).

del mapa puede distinguirse todo sobre el suelo del país, incluido el mapa mismo con el mapa del mapa dentro de sus límites. Entonces habrá dentro del mapa, un mapa del mapa, y dentro de él un mapa del mapa del mapa, y así *ad infinitum*. Estos mapas, estando cada uno dentro de los precedentes de la serie, serán un punto contenido en todos ellos, y éste será el mapa de sí mismo. Cada mapa que directa o indirectamente representa el país está él mismo mapeado en el próximo; *v.g.*, en el siguiente, está representado siendo un mapa del país. En otras palabras, cada mapa está interpretado como tal en el siguiente. Podemos decir además que cada uno es una representación del país para el siguiente mapa; y aquel punto que está en todos los mapas es en sí mismo la representación de nada sino él mismo y para nada sino para sí mismo. Es además el análogo preciso de la pura autoconciencia. Como tal, es autosuficiente. Está resguardado de ser insuficiente, esto es, en definitiva, como no-representación, por la circunstancia de que no es omnisuficiente, esto es, no es una representación completa sino que es sólo un punto sobre un mapa continuo (CP 5.71).

Queda claro que la acción de retratar implica aquí la duplicación exacta, la elaboración de algo así como una réplica al interior del organismo replicante,¹¹ una suerte de clonación puesta en abismo que da cuenta de la imposibilidad de una no-representación. Armando Sercovich entiende que la piedra basal de la compleja arquitectura lógica peirceana es una gran mutación que hace el filósofo al convertir la *noción* cotidiana de representación, incluso su valor de *categoría* filosófica, en un *concepto lógico*, esto es, *científico* (1987:8). Nos dice Peirce: «limito la palabra *representación* a la operación de un signo o a su *relación con el objeto para el intérprete de la representación*» (CP 1.540). Así, todo signo representa en un contexto —ese Gran Mapa infinito al que pertenece como tan sólo un punto más entre muchos otros puntos— y para/por un interpretante que le otorga su significación: aquél que indaga el mapa en busca de una cosa que, bajo algún aspecto o capacidad, está allí *por otra* —aquello que él busca—, y *para otra cosa*: el saber. Ya Borges ha mentado la impericia de mapas semejantes al imaginado por Peirce, mas apreciando también su nuevo valor:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes

¹¹ Para Peirce, la réplica, manifestación real del símbolo, funciona como índice del objeto que simboliza, cuando se la considera que funciona para volver presente algo cualitativo (Andacht 2003).

entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Suárez Miranda. *Viajes de varones prudentes*. Libro IV, Cap. 45. Lérica: 1658) (Borges 1946: 53).

Las equis, pues, continúan marcando tesoros escondidos, aún cuando el mapa sea una biblioteca, y la X —desde otra perspectiva, un enorme diez romano— se esconda a ojos vistas bajo nuestros propios pies. Así nos lo muestra Steven Spielberg en uno de sus populares filmes, *Indiana Jones and the Last Crusade*: si el Dr. Jones busca desanimar todo ímpetu aventurero de sus estudiantes de arqueología aseverando: «"X" never, ever marks the spot...» pronto es desmentido en la biblioteca de San Bernabé de Venecia.

Mutando entonces nuestro habitual punto de vista, esperamos indagar hasta dónde podemos percibir distinto de como lo hacemos cotidianamente, y con ello, entonces, pensar distinto de como pensamos hasta hoy. En fin: abordar, con Peirce, la semiótica como «la filosofía de la representación» (CP 1.539).

Retrato de un artista

Robert Wilson (Waco, Texas, 1941), ha desplegado su actividad en el seno de prácticas artísticas diversas —la danza, el drama, la ópera, el diseño escenográfico, el diseño de mobiliario, la iluminación—, y siempre en estrecha colaboración con otros haceres: la literatura, la dramaturgia y la música son algunos de ellos. Sus primeras producciones están ligadas a las relaciones que entabló con figuras líderes de la danza contemporánea experimental como Merce Cunningham, George Balanchine o Martha Graham; así comenzó a crear escenografías y vestuarios para eventos multidisciplinarios; también films experimentales y espectáculos en los que entramó su conocimiento sobre movimiento, iluminación, cine, ambientación, vestuario, teatro-danza... De modo simultáneo se desempeñaba como profesor en el American Theater Laboratory y como docente especializado en la atención de niños con dificultades para el Department of Welfare y del New York Board of Education.

Del rédito de todas estas experiencias, en 1968 fundó la *Byrd Hoffman School of Byrds*, un grupo artístico experimental de corte comunitario (Zenovich 2007); afincado en un loft de la calle Spring, le dió el nombre del bailarín gracias al cual, en su adolescencia, pudo superar una disfunción del habla. Fue también el momento en que adoptó a Raymond Andrews, un niño afroamericano sordomudo. Tras estrenar en New York piezas que le dieron notoriedad pública —*The King of Spain*, sobre tres grandes escenarios, y *The Life and Times of Sigmund Freud*, un espectáculo de cuatro horas que mixturaba danza, teatro y artes plásticas—, en 1971 presentó en el University Theater de Iowa *Deafman*

Glance, una “opera muda” desarrollada en colaboración con Andrews. A partir del reconocimiento mundial obtenido por esta labor, sus experimentos continuaron con *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace*, una pieza de siete días de duración montada en Shiraz (Irán, 1972), y *The Life and Times of Josef Stalin* (New York, 1973), otra ópera muda, esta vez de doce horas de duración en la que incorporó por primera vez el trabajo del poeta Christopher Knowles, por entonces un adolescente diagnosticado autista. *A Letter for Queen Victoria* (Spoleto, 1974) los llevará luego a la escena de Broadway.

En 1976, el Festival de Avignon acogió el estreno de su trabajo quizá más conocido: *Einstein on the Beach*, pieza creada en colaboración con Knowles y con el compositor Philip Glass. Otra singular creación suya es *CIVIL wars CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, ópera épica multinacional en progreso, escrita para el Los Angeles Olympic Arts Festival de 1984. Responsable de la gala inaugural de la *Opéra Bastille*, sus puestas para grandes piezas clásicas del drama, la ópera y el ballet han sido requeridas por los escenarios y las compañías más prestigiosos del mundo. Lo mismo cabe para sus producciones en el ámbito de las artes visuales y audiovisuales, lo que le ha valido distinciones tan estimadas como el Primer Premio del Festival de San Sebastián (1983), el Gran Premio al Mejor Evento de la Bienal de San Pablo (1989) o el León de Oro de la Bienal de Venecia (1993), entre tantísimas otras.

Ninguna de estas referencias —así como las que podrían extraerse de cada uno de sus plurales trabajos— es desestimable a la hora de aquilatar la producción de la que nos ocuparemos: muchas de ellas irán a entramarse allí donde se construye el sentido del conjunto conocido como *VOOM Portraits*. Símbolos de su época dispuestos a la interpretación, ninguno de ellos yace exangüe como un signo ávido del hálito vital que nuestros significados puedan insuflarle; por el contrario, experimentamos los significados que ellos mismos tienen el poder de convocar en nosotros al investirnos en interpretantes. En virtud de la capacidad o tendencia generativa propia del significado, la actividad sígnica nos vuelve algo así como pantallas que atrapan, registran y mutan en la creación de significados directamente resultantes de las acciones que los signos mismos operan entre ellos.¹²

Filiaciones e inscripciones

A principios de la década de 1990, la diseñadora de moda *agnès b.* (Agnès Trouble, Versailles, 1941), conocida por su afición al cine, comisionó a Robert Wilson la realización de un retrato en video del actor y director francés Patrice Chéreau. El trabajo fue exhibido más tarde en un gran monitor de pantalla plana montado de manera vertical en la vidriera de su boutique de la Rive Gauche.

¹² Ransdell 1992:#4 (cfr. nota 9).

Ciertos relatos aseguran que la posibilidad de existencia del conjunto que hoy nos ocupa aguardaba potencialmente en el impacto que produjo esta imagen¹³, pues a ella se debería el hecho de que Wilson fuese invitado a trabajar en colaboración con la *VOOM HD Networks*, una cadena televisiva neoyorkina creada a inicios del milenio cuya singularidad estribaba por entonces en ser la primera y única cuya programación estaba íntegramente producida y emitida en «verdadera» alta definición.¹⁴ La compañía pondría a disposición del creador toda su tecnología «de punta» para desarrollar «una serie de video-retratos en nueva alta definición», encomendados por la telemisora y producidos por el artista como «residente» desde 2004 en adelante.

En alguna oportunidad, Wilson ha expresado su gusto por los retratos fotográficos alemanes de la década de 1920 y los hollywoodenses de principios de la década de 1930, su aprecio por una luz que *realiza una actuación*, por una imagen donde «cada movimiento, cada segundo fue iluminado y esculpido, permitiéndonos escuchar y ver más pronta e intensamente».¹⁵ También ha mencionado que, al pactar con *VOOM* el proyecto de realizar esta nueva serie, recordó a John Singer Sargent, notable caso de un pintor particularmente abocado a la tarea de retratista, así como los retratos que Andy Warhol realizara por encargo. Demoremos aquí nuestro paso.

Entre los materiales que hicieron posibles algunos de los afamados *silk-screen portraits* de Warhol, se encuentra ese discutido conjunto abierto al que se denomina *Screen Tests*. Conocido también como parte de otros trabajos suyos

¹³ Cfr. Colacello Bob, "The Subject as Star". *Vanity Fair*, December 2006, [cited 2012 Mar 9], Available from: <<http://www.vanityfair.com/culture/features/2006/12/wilson200612?currentPage=1>>

¹⁴ La cadena televisiva *VOOM HD Networks* (Jericho, New York, 2004) es una compañía privada fundada a partir de un grupo de quince canales originales de alta definición. En su origen formaba parte de la plataforma satelital *Voom DTH* lanzada por *Cablevisión* y operada por su subsidiaria, *Rainbow DBS Co.* para competir con los sistemas de las cadenas *DirectTV* and *Dish*. Su meta era devenir la primera telemisora proveedora con una línea constituida principalmente por cadenas de televisión de alta definición complementaria a los canales convencionales de definición estándar, para lo cual en 2003 *VOOM* lanzó veintiún canales originales cuya programación estaba íntegramente producida y emitida en verdadera alta definición (1080i con sonido inmersivo Dolby Digital 5.1), con lo que se constituyeron en el mayor conjunto de canales de alta definición a nivel global. Los canales, temáticos, cubrían el mundo del arte, la música, el cine mundial, los *blockbusters* hollywoodenses, la animación, la moda, el coleccionismo, la geografía, la familia, el deporte, las artes marciales, los *video-games*, la actualidad informativa y el horror. Tras sucesivas alternativas a partir de las estrategias operadas por *Cablevisión* sobre *Rainbow Media Enterprises* –la unidad comercial que albergaba el servicio satelital de *Voom*–, *Rainbow-1* y *Voom* fueron vendidas a *EchoStar*, cuya cadena *Dish* agregaría diez canales más a los veintiún originales. Relanzada por *Rainbow Media* como *VOOM HD Networks*, algunos de sus canales fueron reubicados en *Cablevisión* y finalmente removidos de la pantalla estadounidense en enero de 2009. Actualmente *Voom* se desarrolla como una cadena internacional activa en treinta y cinco países a lo ancho del mundo. Véase <www.voom.tv>

¹⁵ Cfr.: Wilson Robert, "Robert Wilson Interviewed in *Dance Ink*", in *Remarks by Robert Wilson*, 1995 [cited 2012 Mar 9] Available from: <http://robertwilson.com/sites/robertwilson.com/files/downloads/RW_remarks.pdf>.

—*happenings*, libros, filmes—, se trata de medio millar de *tomas* realizado por Warhol desde 1963 hasta 1966 entre sus eventuales conocidos o al interior de su cofradía habitual. Con su *Bolex* 16 mm. cargada con un único rollo de cien pies pedía a cualquier individuo en el que estimase una «potencial estelaridad» que posara ante la cámara en la mayor quietud y sin pestañear los casi tres minutos permitidos por la longitud del rollo. Así lo hicieron, entre otros, Allen Ginsberg, Bob Dylan, Dennis Hopper, International Velvet, Jonas Mekas, Lou Reed, Marcel Duchamp, Marisa Berenson, Salvador Dalí, Susan Sontag, Ultra Violet, Yoko Ono... Warhol sólo introducía variantes formales, por ejemplo, en su luz o su enfoque. Proyectada la cinta en *stop motion* —a razón de 16 fotogramas por segundo—, para que cada film resultante deviniese una especie de «retrato animado» de unos cuatro minutos de extensión.

Pinturas, serigrafías, fotografías, filmes... Con una cierta elasticidad en la consideración de la técnica, el género se sigue sosteniendo. Si su apelativo fortalece la idea de potencia, de lo que aún no es —así como alguna vez el dibujo ha sido «aún-no-pintura y, entonces, no-obra de arte»—, las *Screen Tests* señalan a un futuro próximo en el que la aparición de la categoría «video-retratos» expresa una mutación de cierta consideración, fomentada por los cambios tecnológicos y las experimentaciones que ellos suelen suscitar en un número de artistas, y de la que dan cuenta otro tipo de antecedentes ligados a lo nominativo. Esa suerte de «foto viviente» creada por Warhol es consecuente con otras investigaciones artísticas coetáneas. Por caso, hacia la misma época, Joan Logue, una artista formada como pintora y fotógrafa, era, como Nam June Paik, una de las primeras en estimar las posibilidades artísticas de las videocámaras portátiles lanzadas por *Sony*.¹⁶ Con ellas efectuó, casi como una extensión de su trabajo fotográfico, una suerte de retratos en video, exámenes silenciosos de los rostros de familiares y amigos.

En 1968, WGBH, una telemisora pública de Boston, Massachusetts se comprometió con el desarrollo del videoarte implementando programas de residencia de los que participaron artistas pioneros como Nam June Paik; gran parte de una producción sostenida por un lustro fue emitida a nivel local y

¹⁶ La *Sony Portapak* fue primer dispositivo portable para el registro de imágenes en movimiento en una cinta magnética (*video tape*) que permitía la reproducción inmediata sin requerir un procesamiento como la película cinematográfica. La historia del arte suele estimar como inicio de la práctica el uso del dispositivo por el artista coreano Nam June Paik en el otoño de 1965, cuando registró el paso del Papa Pablo VI por New York para exponer el registro ese mismo día en un café de Greenwich Village; otros atribuyen la paternidad del video arte a Andy Warhol a causa de un número de proyecciones efectuadas en *The Factory* con anterioridad a la realización de Paik, en cuya valoración se estiman especificidades del medio como la no necesidad de procesamiento, la inmediatez de reproducción y la no edición de la captura. De todas maneras, las *Portapak* no estuvieron disponibles en el mercado hasta 1967 y fueron ofertadas a un muy alto costo para la época, unos u\$s 1.250.-, lo que aún las mantenía a una distancia abismal de las filmadoras de 16 y 8 mm. ofrecidas para aficionados en 1923 y 1932 respectivamente; en 1965 precisamente *Eastman Kodak* estaba lanzando el film en Super 8.

nacional. Así, en 1974, WGBH creó el *New Television Workshop* con el propósito de sostener la creación y el crecimiento del videoarte experimental, proyectando una programación que contemplaba videos y filmes sobre danza, música, *performance* y artes visuales.¹⁷ Entre las series de mayor relevancia creadas en el taller se encuentra *Artist's Showcase*, diseñada para mostrar videoarte y trabajos experimentales de WGBH y televisada entre 1976 y 1982 los domingos a las 23:00 hs. Al interior de este ciclo se emitió un video de aproximadamente veintidós minutos originalmente realizado en 1979 como parte de un proyecto denominado *Artists on Artists* para el que, como su apelativo indica, varios artistas realizaron videos sobre colegas. Su título era *Artist's Video Portrait: Robert Rauschenberg*; su autora, Joan Logue; algunos retratados: John Cage, Laurie Anderson, Lucinda Childs, Philip Glass, Nam June Paik, Joan Jonas, Steve Reich...; su modalidad, una toma en *close-up* del artista, que mira a cámara, respondiendo a los acontecimientos que suceden a su alrededor, en tanto pueden oírse en *off* indicaciones del equipo de producción interactuando con el artista u otros sonidos contextuales como el tráfico o conversaciones eventuales.

Ya en la década de 1980 la notoriedad de Logue se forjó en una serie de video-retratos de artistas de todas las disciplinas de tan sólo treinta segundos, considerados «propagandas televisivas» o «mini-documentales» para introducir al público de forma íntima e inmediata en el trabajo del creador. «Un sujeto que está siendo videograbado no puede esconderse tras su sonrisa por largo tiempo; pensamientos y sentimientos comienzan a quedar expuestos sin expresión verbal».¹⁸

A mediados de esa década, en paralelo al desarrollo de estos proyectos, Robert Wilson se encontraba realizando para el Centre Georges Pompidou un trabajo denominado *Vidéo 50*. Se trataba de un número de episodios de treinta segundos que registraban la imagen de personalidades como Louis Aragon, Hélène Rochas, Pontus Hulten, el Ministro de Cultura de Francia, Michel Guy, y Akio Morita, el cofundador de *Sony*, pero también un simple pato o un cura al que había conocido fortuitamente en un bar. Existen dos versiones de este trabajo: una de 36' (Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1978) y otra de 25', reformulada (ZDF, Zweites Deutsches Fernsehen, 1980) (Garrigues 1998-2001). Wilson cuenta que

Tenía la idea de ponerlos en los respaldos de los asientos de los aviones, de forma tal que uno tuviera estas imágenes y pudiese poner musica pop o

¹⁷ El taller concluyó su tarea en 1993, y los archivos de la WGBH hoy cuentan con una colección del *New Television Workshop* que comprende un gran monto de materiales (registros fílmicos, videográficos, fotográficos y diversos tipos de documentos) datados entre 1967 y 1999. Véase <<http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/>>

¹⁸ Cfr. Logue Joan, Declaración relevada en Video Data Bank, s.f. (citado marzo de 2012), disponible en: <[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?LOGUEJ](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?LOGUEJ)> (la traducción es propia).

Bach o lo que usted quisiera. ¿Puede imaginárselo, en los '70? También quería ponerlos en relojes pulsera. Quería ponerlos en relojes en las calles. Fui a Lufthansa para ver si querían ponerlos en sus aviones. Nada pasó. Pocos años después estaba en Japón con Susan Sontag, y me encontré con el Sr. Morita [...] y el dijo '¿Le gustaría ver la planta de Sony?'. Yo ya tenía esta idea del video retrato que sería a escala real y rompería la pantalla, que sería vertical —no horizontal—, como una pintura de Sargent. Así que fui a la planta de Sony a las nueve de la noche [...]. Hice un retrato de Morita de pie en una escalinata, y tome un monitor y lo puse de lado, de forma tal que el retrato fuese vertical. Morita lo tuvo por años en su oficina, con el aparato de TV puesto de lado.¹⁹

Si la cadena VOOM se refiere hoy a las piezas que componen el trabajo de Wilson como «*video portraits*», si Marina Zenovich realiza un documental sobre esta producción titulado *Robert Wilson Video Portraits*,²⁰ podemos inferir que asistimos a la mutación de un género a partir de la cual se corrobora una vez más su carácter transmediático (Steimberg 1993). El término comienza entonces a tomar cuerpo en el reconocimiento, en ese mismo suelo donde se inscriben trabajos como el de Thierry Filliard (*Henry Moore. A Video Portrait*, 1985, un medimetraje de 52', lo que permite al escultor extenderse sobre su vida y su trabajo, con especial acento en su manejo de las técnicas) o el de Peter Kirby (*On container: Video portrait Chris Burden*, 1989, un corto de 28 minutos realizado en ocasión de una retrospectiva del artista en el Newport Harbor Museum). Hoy existen empresas que ofrecen la realización profesional de video-retratos en los que uno puede «capturar sus historias para la historia» —por citar aquí sólo el primer sitio de los casi cien mil que devuelve *Google* al solicitarle el rastreo del término *video portrait*— y, de cierta forma, concretan la fantasía que propone *The Final Cut*, el filme de Omar Naim (2004): ubicada en un futuro no lejano, su historia se fundamenta en la posibilidad de implantar en los recién nacidos un *chip* cerebral que registra en imagen y sonido toda su vida, como si el individuo fuese una cámara permanentemente encendida; a su muerte, con el material «bruto» obtenido, es costumbre contratar a un especialista para editar un filme que, como recordatorio, se proyecta en el funeral del ser querido que acaba de desaparecer.

¹⁹ Cfr. Colacello Bob, 2006 (citado en nota 13) (la traducción es propia).

²⁰ Zenovich 2008. Rodado entre París y Los Angeles por la productora y realizadora independiente del canal *Gallery HD*, este video forma parte de la serie *Art-in-Progress* (2004-2008) para la que realizó perfiles de otros artistas: Julian Schnabel, David Lynch, Takashi Murakami... Formada en la University of Southern California, su estado natal, otros trabajos suyos son *Independent's Day* (1998), una aproximación al Festival de Cine Independiente de Sundance, y *Estonia Dreams of Eurovisión!* (2002), un recorrido por la excéntrica ciudad de Tallin cuando Estonia se prepara como sede del célebre certamen. Entre sus realizaciones más recientes se cuentan *Vanessa Beecroft in Berlin* (2005) y *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008).

El terreno cinematográfico fue fértil a la transposición de géneros de un medio, formato o lenguaje a otro; lugar en que brotaban las operaciones de cita, inclusión y asociación genérica y, en recepción, comenzaron a provocar nuevas modalidades de reconocimiento. Entre tanto, el recurso al video como soporte/medio de un conjunto de prácticas tornó usual clasificar las piezas resultantes según los géneros de los que eran tributarias, fuesen ya literarios, musicales, coreográficos, teatrales, pictóricos, filmicos, televisivos, ya históricos, sociológicos, filosóficos, etc. Así nos fuimos familiarizando con el video-clip, la video-performance, la video-danza, la video-instalación, si bien aún pueden resultarnos un tanto extraños rótulos como video-paisaje, video-carta, Vblog, u otras mixturas en la que el soporte/medio entrama géneros diversos (Dupont, Langlois *et al.* 2001). Entre estos apelativos, el video-retrato (siguiendo los señalamientos de Steimberg) afirma la existencia transmediática del género: su origen está en soportes y lenguajes que hoy no son los que emergen casi por derecho propio cuando invocamos la categoría; su solidez hace que incluso se los proyecte retrospectivamente hasta orígenes oscuros: a principios de 2006 se dio a conocer el descubrimiento de un conjunto de pinturas en Vilhonneur, cerca de Angoulême, cuya datación, estimada en 27.000 años, las haría las más antiguas hasta ahora conocidas; haciendo caso omiso a que pocos géneros pueden revestirse de un carácter universal, una de ellas, interpretada como la figuración de un rostro, no sólo fue nombrada «el retrato más antiguo de la historia», Michel Boutant, presidente del consejo departamental de Charente, fue más lejos al señalar: «El rostro me recordó un retrato de Modigliani».²¹ Evoquemos entonces las «formas simples» de André Jolles (1972) y la consideración de que cualquier descripción verbal de un individuo puede ya tenerse por un «retrato», y éste por una forma simple que se inscribe en géneros como la crónica, la biografía, el encomio, etc. (García de la Concha 2000:137). Desde su perspectiva artística, Wilson prefiere rarificar los límites de la clasificación genérica, diciendo:

Los video-retratos pueden ser vistos bajo las tres formas tradicionales en que los artistas construyen el espacio. Si coloco mi mano frente a mi rostro puedo decir que es un retrato. Si veo mi mano a la distancia, puedo decir que es parte de una naturaleza muerta, y si la veo del otro lado de la calle, puedo decir que es parte del escenario. En la construcción de estos espacios vemos una imagen que puede ser pensada como un retrato. Si miramos con cuidado, esta naturaleza muerta es una vida real. De cierta

²¹Cfr. SAGE Adam. "Cave face 'the oldest portrait on record'". *The Times* (UK). June 5, 2006 [disponible en *Timesonline*. <<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/europe/article671755.ece> >

manera, si pensamos en eso y miramos el tiempo suficiente, los espacios mentales se transforman en escenarios mentales.²²

Este sentido orientado por el artista autorizaría a inscribir sus trabajos en aquella corriente que, para Steimberg, rehuyendo la re-narración en el nuevo medio, ubica en lugar privilegiado rasgos propios del emplazamiento mediático fuente, escenificando una mostración de los efectos producidos por el cambio de soporte de la configuración significativa.²³ Quizás deberíamos entonces hablar no de *video-retratos* sino de «retratos en video», ya no *representación mediática de lo real* si, como argumenta Ransdell, la reflexión estética peirceana postula la naturaleza auto-representativa del signo icónico y, entonces, como destaca Andacht, ello se vuelve un factor *distintivo* de toda obra de arte (2005b). En este contexto, podríamos hablar de «retratos en video» como una presencia destacada en el arte contemporáneo: valgan *Soliloquio* de Shirin Neshat (1999)²⁴ y *Amalia Traída* de Francesco Vezzoli (2004)²⁵ como un par entre los muchos ejemplos extraíbles del nicho en el que los *VOOM portraits* se inscriben.

Los VOOM Portraits: algunas observaciones

Lejos ya del mundo en el cual Francastel veía desvanecerse el deseo de retrato, y por las condiciones de producción y reconocimiento reseñadas para

²² Cfr. Wilson Robert, «A Natureza Morta é Vida Real», en *VOOM Portraits Robert Wilson*. Cur.: Adelina von Fürstenberg. São Paulo: Serviço Social do Comércio SeSC-Pinheiros. Exh.: 12 de noviembre de 2008 a 1 de fevereiro de 2009. Texto disponible en <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=5828#1>> (la traducción es propia)

²³ Steimberg Oscar, «Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros», *Coloquio Internacional «Imágenes en vuelo, textos en fuga»*. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación. Friburgo: Universidad de Friburgo, noviembre de 2001, [texto disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/steimberg_sobre.doc>].

²⁴ La artista iraní construye un doble autorretrato mostrando, en pantallas enfrentadas, su vida en New York y su visita a Irán; cuando opera algún tipo de acción en una pantalla-lugar, en la otra actúa situaciones que observan su comportamiento en la situación cultural opuesta, en tanto los espectadores, por la disposición de las imágenes, deben escoger entre atender a una u a otra.

²⁵ El artista italiano evoca, recreando una presentación televisiva de los años 1970, una visita a Italia de la conocida cantante portuguesa Amalia Rodríguez. En la apertura, la actriz Laureen Bacall, oficiando de presentadora, perfila un breve retrato narrativo de la cantante en tanto el relato la hace atravesar diversos estados emotivos. A partir de allí, encarnada por Sonia Braga, «la reina del fado» entona *Canzone per Te*, el tema con el que, por primera vez, en 1968, un artista no italiano —el brasilero Roberto Carlos— gana el famosísimo Festival de San Remo. En el breve curso de la interpretación, cada secuencia pone en imagen una etapa biográfica de la cantante: la joven campesina, la estrella glamorosa, la militante de izquierda, la devota religiosa...

el *corpus* que los *VOOM Portraits* conforman, sería cuestionable hoy acudir a la categoría de «medio masivo de comunicación» para su consideración. Invirtiendo la proposición de Steimberg,²⁶ podríamos decir que *no se pueden extrapolar hacia la reflexión sobre la producción de una poesía todavía dueña de su aura las descripciones propuestas acerca de los dispositivos de producción de mediática*. Al carácter de pieza artística de estos retratos habría que agregar otras circunstancias, incluso ligadas a sus funciones más convencionales: las personalidades escogidas para ser retratadas recibieron una copia de su retrato en pago por el permiso de comercializar otros dos ejemplares; por otra parte, tras su realización primera, ciertas fuentes²⁷ —y sus respectivas contrafuentes (HD Technology Update 2006)— hicieron referencia al encargo privado de video-retratos del artista.

Pero, en otro orden de cosas, ¿qué podía brindarle la tecnología de *VOOM* a un nuevo conjunto de retratos en video? Primero, otra luz: técnicamente, la televisión y el video en alta definición ofrecen una brillante claridad, una densa saturación de color, una extraordinaria profundidad de campo; segundo, otro espacio: la imagen —transmitida en pantallas de plasma de HD—, y el sonido —emitido de manera envolvente— incrementan significativamente el efecto mimético;²⁸ finalmente, otros tiempos. Cada retrato responde a una toma —algunas de pocos segundos, otras de hasta treinta minutos— en la que Wilson solicitó a sus eventuales modelos «no pensar en nada»²⁹ y limitó sus movimientos a unos pocos gestos, ya lentos, ya fugaces, siempre casi imperceptibles.

Jamás he dicho a un actor «esto significa tal cosa». Creo una muy estricta estructura, como concierne a la coreografía, soy estricto cuando doy directivas de movimiento, pero no lo hago respecto al pensamiento. Las directivas que doy a los actores, si las doy, se refieren a ser más introspectivos, rápidos o lentos. Directivas formales. «Más quieto», «más intenso», «más rápido», «sujétalo». No discuto con los actores lo que dicen en escena o lo que piensan. A veces les digo: «Crees demasiado en lo que estás diciendo y así no eres creíble»³⁰

²⁶ «Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros», 2001 (nota 23).

²⁷ V. gr. Colacello Bob, «The Subject as Star», 2006 (citado en nota 13).

²⁸ En una entrevista, el productor ejecutivo de los *VOOM Portraits*, Ali Hossaini, detalla las especificaciones técnicas de producción (HD Technology Update 2006): se utilizó una cámara Sony HDW F900 CineAlta, un lente Canon 11X 4.7mm Cine Zoom, cinta HDCAM en 1080i 59.97 entrelazado para una definición final de 1920 x 1080 y una Sony RMB 750 Paintbox con con la que se editaron digitalmente en producción los tintes, sus grados de cromaticidad y los valores lumínicos infinitas veces hasta alcanzar el resultado deseado, así como dispositivos ópticos que permiten, v.g., dibujar sobre la imagen en montitor (véase Zenovich 2007).

²⁹ Cfr. Colacello Bob 2006 (*Ibíd.*).

³⁰ Cfr.: Wilson Robert, «Robert Wilson Interviewed in *The Vima*», in *Remarks by Robert Wilson*, 2001 [cited 2012 Mar 9] Available from: <http://robertwilson.com/sites/robertwilson.com/files/downloads/RW_remarks.pdf>.

Las tomas fueron realizadas en dos formatos. Uno, apaisado, para su emisión televisiva —estimada para 2007 en conjunción con los programas de la emisora dedicados al arte—³¹ o su proyección (como fueron presentados en el *Tribe-ca Film Festival* de 2006).³² El vertical, para su exposición en galerías, recurre a grandes monitores de alta definición que, en algunos casos, alcanzan a establecer una escala cercana al 1:1.³³ Editadas en un *loop* imperceptible, el borrado de marcas de inicio y fin de un transcurso hacen del video, en un primer vistazo, una suerte de fotografía montada con *backlight*, si la imagen o la banda sonora —compuesta y/o arreglada especialmente en cada caso— nos capturan y logran demorarnos frente a la imagen, asistiremos a su recorrido, un movimiento efectivo llevado a una mínima expresión, una sutil animación *ad eternum*.³⁴

De esta manera Wilson realizó entre 2004 y 2006 el aproximadamente centenar y medio de piezas que se conocen como *VOOM portraits*, número que estima las diferentes versiones de una pieza ligadas al formato y el hecho de que tres de los trabajos fueron concebidos como serie.³⁵

¿Quiénes son los retratados? El conjunto se aplica a registrar personalidades de la literatura, figuras de la realeza, virtuosos de la danza, reconocidos músicos, estrellas del espectáculo, pero también trabajadores sin mayor fama y

³¹ Colacello 2006 (cfr. nota 13).

³² En esa ocasión fueron presentados el de Brad Pitt y uno de los protagonizados por Isabelle Huppert.

³³ De manera general, las pantallas verticalizadas son monitores de 65", si bien algunos retratos, en ciertas ocasiones, han sido emitidos en monitores de 103", esto es, aproximadamente 2.18 x 0.87 cm. Es el caso de Celine, Brad Pitt y Jeanne Moreau; en estos últimos ejemplos, la escala acentúa la relación 1:1 entre el espectador y el retratado. Además del *plasma display panel*, los restantes requerimientos técnicos para mostrar los VOOM Portraits son un *single unit stereo speaker* y un *HD media player*. Así se expuso por primera vez la serie en progreso en el PS1 de New York en octubre de 2005; a principios de 2007, antes de ser emitidos por televisión, fueron presentados casi simultáneamente en tres galerías neoyorquinas: mientras Paula Cooper mostraba a Winona Ryder proyectada en gran formato y una docena de versiones de *Kool (Snow Owl)* —del 13 de enero al 4 de febrero—, Phillips de Pury & Co. mostró los otros treinta y seis retratos —del 17 de enero al 14 de febrero—. Posteriormente, el conjunto ha sido mostrado total o parcialmente en casi una treintena de oportunidades en distintas ciudades del mundo, en algunos casos, en más de una ocasión: Miami, Los Angeles, Philadelphia, Houston, Omaha, Durham (Carolina del Norte), Montreal, Moscú, Nápoles, Spoleto, San Pablo, Singapur, Cedar Rapids (Iowa), Iowa City, Karlsruhe, Hamburgo, Gratz (Austria) y Valladolid.

³⁴ Esto distancia a los *VOOM Portraits* de otros trabajos artísticos en que el movimiento es construido, por ejemplo, la serie de videos *Frutos Extraños* de Rossângela Rennó (*Menina, Salto, Lagoa, Cascata...* de 2006) que, realizados a partir de la edición y animación digital de tomas fotográficas, muestran imágenes que en los 10' de duración del video mutan casi imperceptiblemente. Otro caso es *Vertumnus. Textura del Tiempo*, de Marcela Ruidíaz (2004): a partir del registro en 336 fotografías de la descomposición diaria de una maqueta de flores y frutos que reproduce el conocido cuadro homónimo de Arcimboldo, su edición en un video de trece minutos y medio hace prácticamente imperceptible una transformación que sucede ante nuestra mirada.

³⁵ Cfr. Wilson Robert, «A Natureza Morta é Vida Real» 2008-9, (citado en nota 22).

animales de un cierto exotismo, todos presentados —en mayor o menor medida— bajo otro aspecto que el que podríamos concederles como propio si de retratos se trata. En el caso de los animales, por ser convertidos precisamente en sujetos de un retrato; en el caso de los seres humanos, porque en su gran mayoría aparecen transmutados, convertidos en personajes. Esta práctica no es desconocida en la historia del género: en el retrato titulado *Leal Souvenir* («fiel recuerdo»), Jan van Eyck habría plasmado al innovador músico Gilles Bonchois como el igualmente memorable Timoteo de Mileto (1432, London National Gallery); en *La Escuela de Atenas*, Rafael dió su rostro a Apeles, así como la figura de Miguel Ángel a Heráclito y la de Leonardo a Platón; Durero se ha representado a *Imitación de Cristo* (1500, München Alte Pinakothek), en tanto Delacroix se ha identificado con Edgar Ravenswood, el héroe scottiano de *La Novia de Lammermoor* (ca. 1821, Musée National Eugène Delacroix, Paris); Arcimboldo nos ha dejado a Rodolfo II bajo el aspecto de Vertumnus, deidad de los cambios estacionales (1590, Skokloster Slott, Suecia), y Agnolo Bronzino pintó al *Condottiere* Andrea Doria como el dios Neptuno (1540, Pinacoteca di Brera, Milano); Artemisa Gentileschi se ha retratado como la Pintura misma (ca. 1630, Kensington Palace), y Rosalba Carriera ingresaba a la Accademia di San Luca bajo los rasgos de la Inocencia (1705, Roma); Sir Joshua Reynolds ha personificado a la Contemplación en Mrs. Stanhope (1786, col. priv.), y Lewis Carroll fotografió en 1875 a los niños Kitchin representado una historia hagiográfica de cuantiosa fortuna en el arte, la de San Jorge, el Dragón y la Princesa: Brook Taylor como el héroe, Hugh Bridges como el ignífero monstruo, Xie como la damisela en apuros y George Hubert como un fallido antecesor del victorioso vencedor del mal... Vemos entonces toda una línea del retrato que introduce un cierto deslizamiento respecto del horizonte no ficcional que cabría esperar en el género; en ella se enhebran gran parte de los *VOOM portraits*. Veamos el inventario:



Figura 1. Juliette Binoche, actress. 2004



Figura 2. Steve Buscemi, actor. 2004. Música: Michael Galasso.
Fuente:acceso:



Figura 3. Alan Cumming, actor. 2004. Música; Peter Galasso.



Figura 4. Isabella Rossellini, actress. 2005. Música: Michale Galasso.
Fuente:acceso:



Figura 5. *Lucinda Childs, dancer and choreographer.* 2005.
Música: Peter Cerone.



Figura 6. *Alexis Broschek.* 2005
Música: Grant Kirkhope. Voz: Robert Wilson. Arreglo: Peter Cerone.

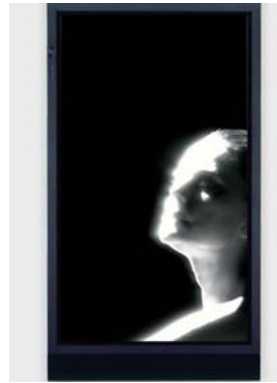


Figura 7. *Gabriella Orenstein, actress.* 2005.

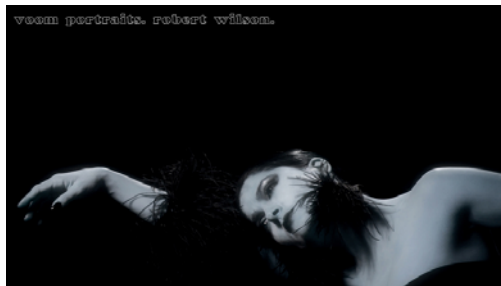


Figura 8. *Salma Hayek, actress.* 2006.
Música: Pyotr Il'yich Tchaikovsky, *El Lago de los Cisnes.* Intérpr.: Philadelphia Orchestra. Arreglo: Peter Cerone.



Figura 9. *Shahbanou Farah Pahlevi.* 2006.
Música: Popol Vuh.
Arreglo: Peter Cerone.



Figura 10. *Macaulay Culkin, actor.* 2006.
Música: Peter Cerone.



Figura 11. *Willem Dafoe, actor.* 2005.
Música: Big Black.
Arreglo: Peter Cerone.
Fuente: acceso:



Figura 12. William Pope L., *writer, sf.*
Fuente:acceso:



Figura 13. Byamba Ulambayar, *Sumo world champion.* 2006.
Música: Peter Cerone.



Figura 14. Norman Paul Fleming, *auto mechanic.* 2006.
Música: Peter Hans Kuhn.



Figura 15. JT Leroy, *writer.* 2006.
Música: Lou Reed



Figura 16. Tatiana Platt, *executive and philanthropist sf.*

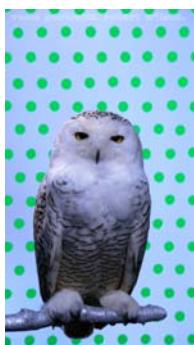


Figura 17. Kool (Snow Owl) 2006. Música: Peter Cerone.³⁶
Fuente:acceso:

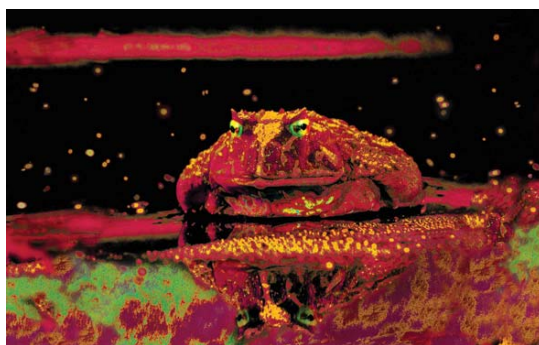


Figura 18. Horned Frog. 2006.
Música: Johan Sebastian von Bach, Goldberg Variations.
Ejecución y arreglo: Glen Gould.³⁷
Fuente:acceso:



Figura 19. Celine (Briard Dog). 2004.
Música: Michael Galasso

³⁶ Otro de los tres trabajos concebidos como una serie. En la muestra de la galería Paula Cooper podían verse simultáneamente doce versiones de este trabajo (ver Colacello 2006, citado en nota 13).

³⁷ Otro de los trabajos realizados como serie. En la muestra paulista podían verse en seis pantallas.



Figura 20. *Boris (porcupine)*. 2006. Música: Bernard Hermann. Arreglo: Peter Cerone. [Fuente:acceso:](#)



Figura 21. *Samson (Skunk)*. 2006 [Fuente:acceso:](#)



Figura 22. *Ivory (black panther)*. 2006. Música: Jerry Leiber, Mike Stoller. Texto: Heiner Müller. Voz: Robert Wilson. Arreglo: Peter Cerone. [Fuente:acceso:](#)



Figura 23. Shingo Iwasaki, *skateboarder* [Fuente:acceso:](#)

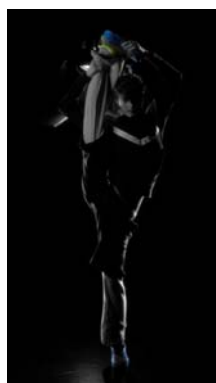


Figura 24. Sofia Boutella, *hip-hop street-dancer* [Fuente:acceso:](#)



Figura 25. Nigel Sylvester, *BMX street rider*³⁸ [Fuente:acceso:](#)

Retratos en video

Con estos trabajos³⁹ Wilson concreta en cierta medida aquella idea que comenzó a elaborar, tres décadas atrás, con sus *Vidéo 50*:

Pueden ser vistos en espacios museales. Pueden ser vistos en paradas de subtes. Pueden ser vistos en lugares donde la gente hace cola en los aeropuertos. Podrían estar en el cuadrante de un reloj pulsera. Podrían estar en TV. Podrían ser una imagen en su hogar. Pueden estar colgando de una pared. Podrían estar en una chimenea —la manera en que tenemos un fuego. En una pared en casa pueden ser como una ventana —una ventana que nos muestra otro mundo. Es

³⁸ Este trabajo, como los de las figuras 23 y 24, están en relación a la firma *Nike* y en su manera de abordar el movimiento se alejan verdaderamente de todo el *corpus* anterior.

³⁹ Desconocemos el retrato de la cantante de ópera Renée Fleming, que aquí falta.

algo muy personal. Es un documento de nuestro tiempo. Son lo que yo llamo retratos.⁴⁰

Ciertamente esta definición suya nos obliga a revisar el género más allá del cambio de soporte. En principio, coexisten en el retrato un deseo de iconicidad, de semejanza entre el retrato y su modelo con el afán de una indicialidad que entregue marcas de su espíritu, su carácter, su alma... Esto yace sobre la asunción de que el retrato representa a un individuo para alguien que puede evaluar la semejanza exterior y/o las pistas acerca de su interioridad. Ya vimos el ejemplo de Peirce sobre Leopardi, y en el caso de los *VOOM portraits*, bien poco probable es que conozcamos a los retratados sino mediáticamente. El *reconocimiento*, que podría entenderse como una operación menos precisa que la *identificación* es invocado a menudo como indicador primero del grado de representatividad (Soussloff 2006: 5 *et seqq.*).

Recordemos que, desde Aristóteles, se privilegian como descriptores y discriminadores genéricos sus rasgos temáticos, enunciativos y retóricos. Los primeros de ellos no acusan mayor inconveniente: los *VOOM portraits* presentan acciones y situaciones que responden a esquemas de representabilidad previos históricamente elaborados que los mantienen dentro de un amplio segmento del «horizonte de probabilidades» genérico.

Algunos son retratos que ostensiblemente reviven otros retratos: Johnny Depp (figura 26) nos regresa a Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray como su *alter ego* Rose Sélavy (1921) en tanto Marianne Faithfull (figura 27) nos entrega una suerte de *Nosferatu* expresionista alemán traducido al singular vocabulario gráfico de Saul Bass;⁴¹ otros, apuntan a modalidades del retrato menos familiares, como el aspecto de vaciado de máscara mortuoria del premio Nobel Gao Xingjian (figura 28); también hay aquellos que construyen un personaje —Robin Wright Penn (figura 29) como una suerte de *Sonámbula* sometida a la romántica *atracción del abismo*, o Sean Penn (figura 30) adquiriendo el aspecto de un existencialista francés retratado por Henri Cartier-Bresson—; incluso hay los que suponen una singularidad retratable en los animales, a la manera de la *Molly Longlegs* de George Stubbs o del *Tamerlán* de Géricault. La no dependencia temática ni del contenido ni del motivo permite el ingreso a la categoría de piezas que parpadean entre el retrato y otros

⁴⁰ Texto disponible en la gacetilla de prensa de la muestra *VOOM Portraits Robert Wilson* ofrecida en São Paulo:

<http://www.artfortheworld.net/wwd/2008/voom_portraits/VOOM_PORTRAITS_press_release_esc.doc>; otras tres versiones de este texto, con pequeñas variantes, aparecen en Colacello 2006 (*op. cit.* nota 13), Wilson 2008-9 (*op. cit.* nota 22 y Zenovich 2007).

⁴¹ Ver “Robert Wilson: Voom Portraits at Phillips de Pury”, in SCOBOBO, 2007 January 25 [cited 2012 Mar 9] Available from: <<http://scoboco.blogspot.com/2007/01/robert-wilson-voom-portraits-at.html>>.

géneros: la pose de Peter Stormare (figura 31) y el punto de vista elegido lo arriman al lugar del cadáver en una fotografía pericial.



Figura 26. *Johnny Depp*, actor. 2006. Música: Hans Peter Kuhn. Texto: T. S. Eliot, Heiner Müller. Voz: Robert Wilson. Fuente: acceso:



Figura 27. *Marianne Faithfull*, singer and actress. 2004.



Figura 28. *Gao Xingjian*, writer. 2005. Música: Peter Cerone



Figura 29. *Robin Wright Penn*, actress. 2006. Música: Peter Cerone, Stefano Scarani.



Figura 30. *Sean Penn*, actor. 2006. Música: Mogwai.



Figura 31. *Peter Stormare*, actor. s.f.

Este último ejemplo nos sirve para retomar una instancia que comenzamos a delinear más arriba, al postular estas piezas como «retratos en video» que efectúan una *representación artística* —no mediática— de lo real. Su auto-representación (distintiva como obra de arte antes señalada siguiendo a Andacht), se refrenda no sólo en su aparente desinterés por el carácter indicial

que el retrato supone si, con Peirce, lo entendemos como texto complejo, esto es, un ícono acompañado de su respectiva leyenda.

También en el hecho de que, en la mayor parte de los casos, su segmento legible no está constituido únicamente (como en los ejemplos peirceanos) por el nombre propio que reenviaría al segmento visible del retrato, sino también la por la ocupación del individuo retratado. Allí es entonces donde el espesor indicial se engrosa en tanto muchas leyendas podrían interpretarse como, v.g., «Robert Downey Jr., actor [representando el papel del cadáver de la pintura denominada *Lección de Anatomía del Dr. Tulp* tal como fuera previamente representada por Rembrandt]», esto es, retratando al retratado a partir de un acto que lo define de una vez y para siempre, en fin, retratando su *ser*, ese ser que la coma de la leyenda elide (figura 32).



Figura 32. Robert Downey Jr., actor. 2004. Música: Tom Waits. [Fuente:acceso:](#)

Esta capacidad de retratar a un individuo a partir de un único rasgo por la que Borges ha sido halagado, éste la aquilata como gran aporte de Dante:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En este momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres (Borges 1980: 20).⁴²

⁴² Si regresamos algo más atrás que los tiempos de Dante, en tanto los *Caracteres* de Teofrasto abordaban tipos humanos reflejados en su modo de hablar y en sus costumbres más significativas, las *Vidas de Hombres Ilustres de Plutarco* se proponían registrar sólo algunos gestos por los cuales captar los detalles más significativos de su personalidad. Es interesante «Yo no escribo historias, sino vidas; por lo demás, no es siempre en las acciones destacadas

Si, como sostiene Steimberg, el tema sólo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad, es posible ingresar todos estos casos al género «retrato» entendido no como una *serie* sino como una *familia*.⁴³ De allí los rasgos enunciativos que orientan un efecto de sentido por el cual, a partir de determinadas operaciones semióticas, se erige una significación: la manera de titular las piezas —con el nombre del individuo y su ocupación, cosas que no son lo que, a simple vista, se percibe en el retrato; el modo de contacto con los espectadores que la escala define; variables estilísticas que ligan estos enunciados a otros: el retrato en video a otras producciones epocales, el movimiento a una preocupación en el trabajo de Wilson, etc. La cita, la parodia, la ironía, la transposición, incluso la violentación de la norma son recursos retóricos que Wilson, como demuestra su trayecto, conoce y maneja a la perfección. Recorramos dos casos del prieto entramado creativo que elabora el cruce de cadenas de signos previos, en pos de aproximarnos a la manera en que estos retratos resultan de una compleja puesta en escena.



Figura 33. *Princess Caroline of Monaco*. 2006.
Música: Bernard Hermann.
[Fuente: acceso:](#)

Como ya hemos visto, el retrato de Caroline Grimaldi (figura 33) —*Princesse de Hanovre, Princesse Héritière de Monaco*—, ha sido ligado —al amparo de declaraciones de Wilson— a la famosa pintura de Mme. Pierre Gautreau, la infortunada *Madame X* retratada por John Singer Sargent. Plantada como figura a contraluz, el rostro de la princesa —la parte que nos permitiría reconocerla— aparece como un perfil sombreado, un recorte de papel de los que Étienne de Silhouette hizo tan populares en el siglo XVIII como retratos de un ser querido antes del advenimiento de la fotografía. En la espalda —centro compositivo de la figura—, un tajo del vestido se vuelve vector que desliza la mirada hacia las manos: el foco lumínico hesita lentamente entre ambos. Bajo esa suerte de «cortina rasgada», de «ventana indiscreta», se

donde mejor se muestran las virtudes o los vicios. Cualquier asunto trivial, una palabra, una broma nos revelan mejor el carácter del hombre que batallas sangrientas y acciones inmortales. Así como los pintores buscan el parecido no a partir del rostro y de los rasgos de la fisonomía que revelan el carácter, y se preocupan muy poco de las otras partes del cuerpo, nosotros debemos penetrar profundamente en los signos distintivos del alma y representar con ayuda de ellos, la vida de cada hombre, dejando a otros el aspecto grandioso de sucesos y guerras». Por ello, en tanto los pintores «buscan la semejanza de sus retratos en los ojos y en los rasgos del rostro, y atienden menos a otras partes del cuerpo, yo no pretendo otra cosa que penetrar en los secretos pliegues del alma para captar allí los rasgos marcados del carácter» (García de la Concha 2000: 139).

⁴³ Si se los percibe de manera cohesiva, se entenderán como *series* —donde los rasgos comunes están uniformemente distribuidos en todas y cada una de las ocurrencias que pudiesen ser englobadas en la clase—; de lo contrario, se aprehenderán como algo semejante a una *familia*, cuyos miembros se reúnen en el reconocimiento de una red de propiedades que comparten pero no de manera uniforme (Fontanille 1998 (2001):40-3).

expone lo que debería estar oculto: las manos. Envueltas en la música incidental compuesta por Bernard Hermann para la ocasión, su pose emula aquella por la que Lisa Freemont —el personaje interpretado por su madre, Grace Kelly, en *Rear Window*—, señalaba a la distancia una presencia ausente: ese anillo de bodas cuyo hallazgo, en el film de Alfred Hitchcock, desencadenará el desenlace del filme. Un atributo que la princesa en sombras, nuevamente viuda, vuelve a no poder lucir. Si la significación es una suerte de efluvio que el objeto semiótico emana (Andacht 2002), he aquí el acorde posible que proponen ciertas notas de esta familia aromática.

Por su parte, el retrato de Brad Pitt (figura 34) es uno de los casos en que hay un programa narrativo más fuertemente explicitado. Impertérrito, con el pelo cortado a la romana, vestido tan sólo con un calzoncillo y un par de medias blancas, el actor, perfectamente identificable de pie ante un muro de ladrillo igualmente níveo, sostiene un arma en su mano derecha bajo una luz azulada que baña toda la escena. Nos mira con fijeza a los ojos, desafiante. Repentinamente comienza a llover de manera torrencial, cada vez con más fuerza, mas esto no provoca reacción alguna del personaje. Es entonces que, sobre una música de *kermesse*, reiterativa, emitida por una suerte de organito a manivela, una voz muy ritmada, pausada y monótona mas no privada de un cierto extravío, comienza a recitar una poesía: es Christopher Knowles, y los versos retoman una vieja canción pop que en 1967 llevó a la fama al grupo musical *Jay and the Techniques*. En conjunción con la imagen, la ingenua letra adquiere el tinte apremiante y ciertamente intimidatorio del discurso de un psicópata:



Figura 34. Brad Pitt, actor. 2004. Música: Michael Galasso. Voz y texto: Christopher Knowles. Arreglo: Peter Cerone, Jason Loeffler. Fuente: acceso:

Lista o no, allá voy [...] estoy un paso atrás tuyo [...], pero aún no puedo hallarte [...] Tú siempre me ignoras. Donde vayas te hallaré. Por todos lados te seguiré. No puedes escapar de este amor mío en ningún momento [...] Llegaré a hurtadillas tras de tí. Cuida dónde te encuentro [...] Pronto tu amor todo mío será. Entonces a casa te llevaré. Contigo, para que no huyas, me casaré. Contigo, para que no huyas, me casaré. Ahora mismo. Donde quiera que vayas, te encontraré. Por todas partes miraré. No puedes escapar de este amor mío en ningún momento.⁴⁴

⁴⁴ "Ready or not here I come / Gee that used to be such fun/ Apples peaches pumpkin pie/ Who's afraid to holler I?/ That's a game we used to play./ Hide and seek was its name./ Oh ready or not, hear I come./ Gee that used to be such fun./ I always used to find a hiding place./ Times have changed./ Well I'm one step behind you, but still I can't find you./ Apple peaches pumpkin pie,/ You were young and so was I./ Now that we've grown up it seems / You just keep ignoring me./ I'll find you anywhere you go,/ I'll follow you high and low./ You can't escape this

En ese preciso momento del parlamento, ha dejado de llover. La voz continúa los cuatro últimos versos de su recitado —«Bien, a hurtadillas tras de tí llegaré/ Cuida dónde te he de encontrar/ Lista o no allí voy/ Vaya que solía ser tan divertido»— en tanto Pitt comienza lentamente a levantar el brazo armado, aprontándose a apuntar hacia nosotros. Su rostro continúa igualmente inmutable y su mirada exactamente amenazadora. El silencio inunda el momento de mayor tensión: entre sus ojos y los nuestros sólo se interpone la mira del arma que, bien posicionada, sostiene con ambas manos frente al rostro para acertar al blanco sin falla. Entonces, el actor acciona el gatillo reiteradas veces y el arma dispara... siete chorros de agua. Sin perder la actitud a pesar del desenlace —tan inesperado como cómico—, Pitt comienza a bajar lentamente los brazos para retornarlos a su posición inicial. Luego de un rato en el que sostiene sin movimiento alguno su pose inicial, la lluvia retorna, Knowles comienza otra vez a recitar, el ciclo se reinicia eternamente.

Por las maneras en que informan sobre el soporte —la tecnología de la alta definición—, en que refieren al dispositivo —dados los modos por los cuales esa tecnología ha sido apropiada—, en que invocan al creador —apuntando a sus posiciones estéticas y artísticas, sus preocupaciones formales, sus preferencias genéricas, sus rasgos estilísticos, sus recorridos temáticos—, en que indican el mundo representado —señalando afecciones, sensibilidades, estesias, en fin, todo lo que es basal en el mundo del arte—, podríamos imaginar estos retratos atrapados en el imperio del indicio. Sobre un fondo celeste cielo absolutamente continuo, inarticulado, Dita von Teese (figura 35) posa sentada en un columpio circense suspendido de la nada. Zapatos de tacón extremadamente altos, medias de seda, portaligas, pezoneras con pendones de pasamanería, toda su indumentaria invoca lugares comunes de las prácticas fetichistas. La mirada perdida de esa esfinge erótica de brillantina que se expone al deseo inaccesible que concita, se desliza hipnótica y lentamente; así captura un objeto fuera de nuestro alcance visual, mas nos entrega su ubicación y su recorrido; el sonido dice «un avión»; la apariencia de la retratada y la música, podrían completar el calificativo «de guerra». Irreconocible tras el maquillaje de clown, en el otro extremo de la familia, el autómatas encarnado por Isabella



Figura 35. Dita von Teese, burlesque performer. 2006. Música: Ethel Merman. Arreglo: Peter Cerone, Jason Loeffler.

love of mine anytime./ Well, I'll sneak up behind you,/ Be careful where I find you./ Apple peaches pumpkin pie,/ Soon your love will be all mine./ Then I'm gonna take you home,/ Marry you so you won't roam./ Marry you so you won't roam. Right now/ I'll find you anywhere you go./ I'm gonna look high and low./ You can't escape this love of mine anytime./ Well, I'll sneak up behind you,/ Be careful where I find you./ Ready or not here I come,/ Gee that used to be such fun". Knowles recita la letra sin ningún tipo de alusión a la música de *Jay & the Techniques*. Nos es desconocida la causa por la cual la créditos atribuyen a Knowles este texto cuyo autor es Maurice Irby, Jr.

Rossellini (figura 4) evoca un mundo victoriano en que el Príncipe de Gales, aún niño, pone de moda el traje de marinerito, donde las aventuras de Alicia aún son subterráneas y el siniestro País de la Maravillas anuncia la ominosa presencia de lo doble en la ficción y en su propia realidad.

Cualquiera de los casos de esta familia de retratos es indudablemente un signo complejo. Las cualidades visuales y sonoras del retrato mantienen una relación de analogía con los sentimientos que vehiculizan; representan una primeridad. Sonidos e imágenes son una segundidad en tanto indican los sentimientos que les dieron origen. Son efecto de una causa: la necesidad artística. No hay arte sino por necesidad, el acto de creación sólo acontece sobre una imperiosa necesidad absoluta, dice Deleuze (1987 (2003):78). Por remitir a una significación, a una serie de relaciones dentro de un sistema, emergen de esa red como símbolos.

La reunión de cualidades sensibles materializadas establecerá un *representamen* constituido por un conjunto de *cualisignos*: una paleta apaste-lada o una combinatoria de colores saturados, el resplandor o la oscuridad, el ardor erótico o la frialdad tanática, la melancolía, la dignidad, el hieratismo, la inquietud... Encarnados, ellos hacen de cada retrato un *sinsigno*. Él supone un objeto icónico cuyo interpretante dinámico puede decir indirectamente



Figura 36. Winona Ryder, actress. 2004
Música: Michael Galasso. Fuente: acceso:

cierto número de cosas del objeto inmediato como *sinsigno*: la naturaleza del soporte (el video con todos sus rasgos tecnológicos distintivos), la manera en que ha sido retratado el modelo (encuadre, pose, indumentaria, entorno), todos índice que instauran un interpretante dinámico del que dependen interpretaciones técnicas, sociales, históricas, artísticas, etc. Quien conozca la producción de Wilson podría operar como interpretante final: inductivamente, reconocerá en estos retratos rasgos estilísticos, enunciativos y retóricos (su preocupación por indagar el registrar un movimiento casi imperceptible, su interés por el retrato, su recurso a la cita, su manejo de la luz, su habitual concreción de piezas intergenéricas, etc.); abductivamente, hipotetizará su autoría. El interpretante dinámico inductivo será el encargado sortear el nombre del cartel y establecer las relaciones del retratado con la forma en que ha sido representado: Winona Ryder (figura 36) es la *Winnie* de los *Días Felices* de Beckett pues sus atributos (una cartera, un cepillo de dientes y *Brownie*, su arma) y su condición corporal (enterrada hasta el cuello) así lo indican,⁴⁵

⁴⁵ Uno de los videos de mayor extensión: se toma unos treinta minutos en volver a reiterarse;



Figura 37. Mikhail Baryshnikov, dancer and choreographer. 2004. Música: Michael Galasso. Fuente: acceso:

Mikhail Baryshnikov (figura 37) es Sebastián, el Santo mentado como el más temprano ídolo de los homosexuales, encarnado por un bailarín que se desenmarca del estereotipo para invocar, mejor, el Martirio del ballet como obra antecesora de Wilson (quien, invitado por Rudolf Nureyev a la Opéra de Paris, en 1988 fue responsable precisamente de la puesta de *El Martirio de San Sebastián*, ballet creado en 1911 por Ida Rubinstein sobre la pieza de Gabriel D'Annunzio, la partitura especialmente compuesta por Claude Debussy y la puesta de Leon Bakst). O quizá evocar el estigma de la homosexualidad como asunto de un trabajo previo propio: en *The Turning Point* —el film de Herbert Ross que en 1977 le valió una nominación al premio de la Academia en

la categoría Mejor Actor de Reparto, popularizándolo más allá de los escenarios del ballet y del lugar común del bailarín que escapa de Rusia—, la demostración de heterosexualidad es asunto que emerge a lo largo de todo el relato por las tres edades que encarnan los personajes masculinos ligados al mundo del ballet interpretados por Baryshnikov, Tom Skerrit y Phillip Saunders.

Objetos de la cultura, *perceptibles, sólo imaginables o aún inimaginables en un cierto sentido*, Winnie y San Sebastián son reales en el sentido peirceano, tan reales como Winona Ryder y Mihail Baryshnikov, como Mary Stuart y Jeanne Moreau, como Greta Garbo e Isabelle Huppert: «cualquier cosa que se presenta ante el pensamiento en cualquiera de los sentidos usuales». Ellos aparecen sólo bajo algún aspecto o capacidad: Mary Stuart es una reivindicatoria imagen *post-mortem*,⁴⁶ Greta Garbo es un rostro, símbolo de la fotogenia evocado por Barthes y Deleuze, de una belleza encriptada en la desaparición, de la soledad de una mirada que no tiene objeto (figura, 39, 40). Todos interpretantes movilizados por el artista que, en sus selecciones, hace del ícono que construye un índice, uno que nos desliza hacia el símbolo indicado. No conocemos al retratado y, entonces, no podremos transitar el

habitualmente ha sido proyectado en gran tamaño, esto es, aproximadamente 8.20 x 4.60 m (Cfr. Kalb Jonathan, “Robert Wilson, Beckett and a Celebrity From the Neck Up”, *The New York Times, Art & Design*, 2007, January 30 [cited 2012 Mar 9] Available from:

<<http://www.nytimes.com/2007/01/30/arts/design/30wils.html>>. Así se vio en la muestra paulista.

⁴⁶ En el retrato de Jeanne Moreau (figura 39) es donde Wilson encarna más fuertemente la idea de *tableau vivant*, tomando como modelo el retrato anónimo de Mary Stuart (1542-1587), Reina de Escocia (1542-1567), un óleo sobre tela adquirido en 1925 por la Scottish National Portrait Gallery perteneciente a la National Galleries of Scotland. Realizado entre 1610-1615, más de dos décadas después de ser ejecutada María Estuardo, el pintor se ha valido de una miniatura realizada durante sus años de prisionera en Inglaterra. Este retrato se asocia con los esfuerzos de su hijo James VI y I por rehabilitar la reputación de María: el rosario está ornamentado con la historia bíblica de Susana, condenada a muerte por falsas acusaciones. En correspondencia con el gran formato del cuadro (201.50 x 95.70 cm, 224.60 x 119.80 enmarcado) la versión de Wilson ha sido mostrada en pantalla de 103” (2.60 m).

reconocimiento, pero los colores del cielo —mutando como una seda tornasolada del rosa—salmón al malva—, el carácter escenográfico de las nubes que sostienen al personaje, las mariposas que descansan sobre su rostro y sus hombros nos trasladan a la estética del Rococó, allí donde encontraremos otro gran personaje que, de pie, enfundado en un traje blanco, se expone a nuestra mirada a la vez que parece examinarnos con la suya: el Gilles de Watteau (figura 41).



Figura 39. Jeanne Moreau, *actress*. 2005. Música: L. van Beethoven. Arreglo: Peter Cerone. Texto: Daryl Pickney. Voz: Robert Wilson.



Figura 40 Isabelle Huppert, *actress*. 2005



Figura 41. Isabelle Huppert, *actress*. 2005. Música: Michael Galasso.



Figura 41. Zhang Huan, *artist*. 2004. Música: Michale Galasso.

Conclusiones

Todo el conjunto de retratos es índice de un cambio en la idea de «retrato en video», una negación de su carácter de retrato, una negación de su carácter de video, símbolos de una manera de pensar el individuo. En tanto el interpretante afectivo experimenta una sensación de atracción por las cualidades sensibles del retrato, el interpretante energético, ya cautivado, reacciona ante el encuadre genérico, se extraña al descubrir movimiento en la supuesta inmovilidad de la superficie bidimensional o, por el contrario, al presenciar estatismo en el anunciado video; y a partir del conflicto interno que aquella sensación provoca, un interpretante lógico genera una conceptualización que piensa esa producción desde un lugar tercero, diferente, nuevo.

Si se tomase los *VOOM portraits* como interpretantes de la tecnología de la HDTV, podría sostenerse que ellos disuelven la vieja dicotomía baziniana entre *shot & cut*, entre cineastas que sucumben a la realidad —trabajando fundamentalmente sobre sus tomas y, entonces, la *mis-en-scène* frente a aquellos otros que se regodean en la imagen —abocándose especialmente sobre su armado, esto es, el *montage* (Lefebvre & Furstenau 2002:80-81). El

trabajo de Wilson refiere a lo indicial en tanto supone la presencia frente al dispositivo de registro de los individuos retratados; pero al mismo tiempo, su compleja elaboración digital, ya no en postproducción sino durante la producción misma, obtura la ilusión de *do it yourself* que ya postulaban las vanguardias históricas. Hoy anida nuevamente en el corazón *high tech* del cine una suerte de especialización que afirma sus vínculos con el género pictórico (Lefebvre & Furstenau 2002:102-103), lo que enlaza con el argumento de W. J. T. Mitchell que sostiene, tras el llamado «giro lingüístico», la existencia de un «giro pictórico» (1992), y entrama con la posterior postulación de un «giro indicial» por parte de Andacht (2005a). Los posibles valores mediáticos, documentales, indiciales de lo cinematográfico quedan anegados por los estético-artísticos, ficcionales, icónicos. Éstos, por provocar una consideración inmediatamente estética, desdibujan la distinción posible entre la representación y el objeto.⁴⁷ Ellos desbordan la dimensión general o conceptual que poseen los retratos como signo y, en la exaltación de su aspecto cualitativo, producen un efecto semiótico de fascinación en el que casi perdemos la conciencia de que no son la cosa misma (Andacht 2005b). Como sucede en los estados extáticos, una «presentificación de la presencia» (Fontanille 1993-4:13-21) satura el campo perceptivo, con lo que el objeto de contemplación se vuelve igual a nada; o, para el cristianismo, anota Bataille, igual a Dios (1992: 343). Por «la irresistible vía icónica del carisma» (Andacht 2000), quedamos absorbidos en esa nada que se vuelve todo, sumergidos aparentemente, de manera definitiva, en una suerte de omnipresencia cualitativa, una plenitud de lo sensible cuya intensidad se impone con tal énfasis que prácticamente anula toda distancia posible entre el sujeto interpretante y la representación material del objeto (Cerrato *et.al.* 2002). Enormes cortinados que obturan la profundidad ilusoria del espacio perspéctico (como en *Los Embajadores* de Holbein), o fondos indiferenciados que anulan toda posibilidad de horizonte (como en tantas pinturas de Manet) empujan a los retratados hacia nosotros. Por ello podemos sentir el palpitar de sus cuerpos, atestiguar sus más mínimos estremecimientos, ser partícipes de su cualidad. Es en ese pequeño intersticio que aún resta entre ambos (ellos y nosotros, sujetos interpretantes y representaciones materiales del objeto) donde aún resta la posibilidad de actualizar un proceso semiótico en dos tiempos y, tras la instancia contemplativa de la pura cualidad que nos hace pantalla, devenir interpretantes en un más allá sígnico.

Si la tecnología mediática ha tenido el poder de otorgar a estos personajes un *cuerpo-icónico* (Andacht 2005b), elevada a su máxima potencia ella se pone al servicio de la cualidad y nos entrega a una «presencia subyugante» (Ransdell 2002 cit. en Andacht 2005b). En su inmediatez cualitativa directamente experimentada en el presente como sentimiento, la experiencia estética opera en nosotros una hendidura que nos abre hacia las cualidades del mundo. Se com-

⁴⁷ Ransdell Joseph, "A Theory of 'Singns'?", 1992: #4 (citado en nota 9).

prende entonces que Peirce le otorgue «una clase de afinidad intelectual, un sentido de que aquí hay un Sentimiento que podemos comprender, un Sentimiento razonable» (CP 5.113). Implica hábitos previos de interpretación, convenciones, pero su significado no depende de ellas, sino del hecho de que el sujeto de la experiencia estética es la cualidad inherente en sí misma y no quien la experimenta; para que ella acontezca debe haber alguien potencialmente capaz de realizarla. Pero el significado estético está en la cualidad de la transacción total, no únicamente en quien la siente (Rochber-Halton 1986: #2). Para Peirce, la Estética es una ciencia normativa: ella debe abocarse a indagar la formación de ideales para ofrecer a la Ética y a la Lógica el fundamento sensible para sus propias normatividad y racionalidad (Lefebvre 2007:4). Así, no debe extrañarnos que, como artista, Wilson desestime anclar el sentido sus creaciones:

Frecuentemente las personas me preguntan «¿cuáles son las ideas por detrás de las imágenes?». Yo no interpreto mi trabajo. La interpretación es para los otros. Fijar un significado a un trabajo como éste limita su poesía y la posibilidad de otras ideas. Ellas son personales, expresiones poéticas de personalidades diferentes. Un hombre de la calle, un animal, un niño, superestrellas, dioses de nuestro tiempo.⁴⁸ ■

⁴⁸ Cfr. Wilson Robert, «A Natureza Morta é Vida Real», 2008-9 (citado en nota 22, la traducción es propia).

REFERENCIAS

ANDACHT Fernando

- 2000 «Epílogo Electoral (II): La fuerza del carisma. “Tabaré” y “Julita”, dos casos de telegenia concentrada», *Relaciones* [en línea], 41, abril, (citado marzo de 2012), [disponible en <<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0004/carisma.htm>>].
- 2002 «Big Brother te está mirando: la irresistible atracción de un reality-show global», en PAIVA Raquel (org.), *Ética, Ciudadanía e Imprensa*. São Paulo: Mauad, pp.: 63-100.
- 2003 «Iconicity revisited: an interview with Joseph Ransdell», *RS/SI*, XXIII, 1-3, pp. 221-40; (tr. esp.: «Joseph Ransdell entrevistado por F. Andacht», *De Signis*, 4, 2003, pp. 221-34).
- 2005a «Elementos semióticos para abordar la comunicación visual e indicial de cada día», *Colección de Semiótica Latinoamericana*, II, 2-3, pp. 33-54.
- 2005b «Uma proposta analítica da imagem da celebridade na mídia», *Revista Tecnologia e Sociedade*, 1, pp. 127-50.

BARTHES Roland

- 1957 *Mythologies*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *Mitologías*. Mexico: Siglo XXI, 1980).

BATAILLE Georges

- 1957 *L'Érotisme*. Paris: CMinuit (trad. esp.: *El Erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1992).

BORGES Jorge Luis

- 1946 «Del rigor de la ciencia», *Los Anales de Buenos Aires*, I, 3.
- 1980 «Una: *La Divina Comedia*», en *Siete Noches*. Ep.: Roy Bartholomew. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-32.

CID PRIEGO Carlos

- 1985 «Algunas reflexiones sobre el autorretrato» *Liño: Revista Anual de Historia del Arte* [en línea], 5, pp. 177-204, (citado marzo de 2012), disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72636>>

CERRATO Elda, FARKAS Mônica, GIMÉNEZ Marcelo

- 2002 «¿Por qué el Blanco? El Significado de la Elección del Blanco en la Descripción del Éxtasis», en CAIVANO José Luis, AMUCHÁSTEGUI Rodrigo H., LÓPEZ, Mabel A. (comp.). *Color: Arte, Diseño, Tecnología y Enseñanza. Argencolor 2002. Actas del Sexto Congreso Argentino del Color*. Buenos Aires: Grupo Argentino del Color; La Colmena, 2004, pp. 35-43 [texto disponible en <<http://www.deartespasiones.com.ar/03/docartef/2002-VI%20Argencolor.doc>>].

DELEUZE Gilles

- 1983 *L'Image-Mouvement. Cinéma 1*, Paris: Minuit; (tr. esp.: *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1985).
- 1987 *Qu'est-ce que l'Acte de Création ou Qu'est-ce qu'Avoir une Idée au Cinéma?* [conferencia pronunciada en marzo en La Fémis. École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son; registro fílmico de Arnault des Pallières, Armand Dauphine, Philippe Bernard]; (tr. esp.: *¿Qué es el Acto de Creación? ¿Qué es Tener una Idea en Cine?* Trad. Bettina Prezioso. Buenos Aires: Fundación FEMIS, 2003).

DUPONT Chantal, LANGLOIS Monique, et al.

- 2001 «New Media Dictionary (Video)», in *Leonardo* [on line], XXXIV, 1, pp. 41-4 [cited 2012 Mar 8], Available from: <<http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1dictionary.html>>

FONTANILLE Jacques

- 1993-4 «La base perceptiva de la semiótica», *Morphé*, 9-10, julio-junio, pp. 9-35.
- 1998 *Sémiotique du Discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges; (tr. esp.: *Semiótica del Discurso*, Lima: Universidad de Lima; FCE, 2001).

FOULCAULT Michel

- 1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard; (tr. esp.: *Las palabras y las cosas*, México : Siglo XXI, 1996²⁴).

FRANCASTEL Galienne, FRANCASTEL Pierre

- 1969 *Le Portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris: Hachette ; (tr. Esp. : *El retrato*, Madrid: Cátedra, 1978).
- GARCÍA DE LA CONCHA Víctor
2000 «El retrato literario en el Renacimiento», *Príncipe de Viana* [en línea], 18, pp. 137-52, (citado marzo de 2012), disponible en:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1281017&orden=67011>
- GINZBURG Carlo
1986 «Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di método», in *Miti, Emblemi, Spie. Morfología e Storia*, Torino: Einaudi, pp. 29-106; (tr. esp.: «De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método», en *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e Historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 38-93).
- HOLMBERG Arthur
1996 *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEFEBVRE Martin
2007 "Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art". *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy* (Indiana University Press). Vol. XLIII, N° 2, Spring, pp. 319-44.
- LEFEBVRE Martin, FURSTENAU Marc
2002 "Digital Editing and Montage: the Vanishing Celluloid and Beyond", *Cinémas [on line]*, 13, 1-2, Fall, p. 69-107, [cited 2012 mar 9] Available from:
<<http://www.erudit.org/revue/cine/2002/v13/n1-2/007957ar.pdf>>
- MITCHELL W. J. Thomas
1992 "The pictorial turn", *Artforum*, 30, March, p. 89-94.
- PANOFSKY Erwin
1924 "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", in SAX Fritz (ed.) *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin: Teubner, 1927; (tr. esp.: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1973, 1980₃).
(1970) *El Significado en las Artes Visuales*. Buenos Aires: Infinito.
(1972) «Capítulo 1. Introducción», en *Estudios de Iconología*, Madrid: Alianza, pp. 13-44.
(1987) «El Significado en las Artes Visuales», en *El Significado en las Artes* Madrid: Alianza.
- PEIRCE Charles Sanders
[1932-35] *The Collected Papers of...* Ed.: HARTSHORNE Charles, WEISS Paul (vol. 1-6), BURKS Arthur W. (vol. 7-8), Harvard: Harvard University Press; Ed. dig.: Folio Run time 2.0. Provo, Utah: Folio, 1987-1990.
(1987) *Obra Lógico-Semiótica*, SERCOVICH Armando (ed.), Madrid: Taurus.
- ROCHBERG-HALTON Eugene
1986 *Meaning and Modernity. Social Theory in the Pragmatic Attitude*. Chicago: University of Chicago Press.
- SOUSSLOFF Catherine M.
2006 *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*. Durham: Duke University Press.
- STEIMBERG Oscar
1993 *Semiótica de los Medios Masivos. El Pasaje a los Medios de los Géneros Populares*, Buenos Aires: Atuel, 1998₂.
- RAYMOND Meredith B. & SULLIVAN Mary Rose (ed.)
[1983] *Letters of Elizabeth Barrett Browning to Mary Russell Mitford, 1836-1854*, Winfield, Kansas: Armstrong Browning Library, Baylor University, The Browning Institute, Wedgestone Press, and Wellesley College.
- TODOROV Tzvetan
1978 *Les Genres du Discours*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila, 1996).
- WEST Shearer
2004 *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

ZENOVICH Marina (dir.)

2008 *Robert Wilson: Video Portraits*. New York: Gallery HD, Art in Progress. Betacam, color, 27'.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ANDACHT Fernando

2004 «Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no *reality show* televisivo atuais», [en línea] in *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO*, Covilhã: LabCom. Vol. I. pp.: 103-12, (citado 9 de marzo de 2012), disponible em: <www.bocc.ubi.pt/pag/andacht-fernando-formas-documentarias-da-representacao-do-real-na-fotografia.pdf>

BOURRIAUD Nicolas

2001 *Postproducción*, New York: Lukas & Sternberg; (tr. esp.: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en el que arte programa el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

FARÍAS DE ESTANY Jenny G., MENDOZA BERNAL María Inés

2008 «*Self portrait with wife and models*: un análisis semiótico», *Alpha*, [en línea], 27, diciembre, pp.: 107-22 (citado marzo de 2012), disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012008000200008&script=sci_arttext#n2>

FOUCAULT Michel

1969 «¿Qué es un Autor?» en. *Literatura y Conocimiento*. Mérida: Universidad de Los Andes, 1999, p. 95-125.

GARRIGUES Dominique

1998-2001 "Bob Wilson", en *L'Encyclopédie Nouveaux Médias [on line]*, Paris: Centre Pompidou ; [cited 2012 mar 9] Available from: <<http://www.newmedia-art.info/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034614&lg=FRA>>

HD Technology Update

2006 "HD takes still life to next level for artist Robert Wilson" [on line], December 27, [cited 2012 mar 9] Available from: <http://broadcastengineering.com/hdtv/hd_still_life_artist_wilson_1227/index1.html>

METZ Christian

1977 *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions; (tr. esp.: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

PANOFSKY Erwin

(1987) «El Significado en las Artes Visuales», en *El Significado en las Artes* Madrid: Alianza.

PEIRCE Charles Sanders

(1988) *El Hombre, un Signo (El pragmatismo de Peirce)*, VERICAT JOSÉ (trad., intr., notas), Barcelona: Crítica.

ROMERO Alicia, GIMÉNEZ Marcelo

2005 «Estudio de una Noción: Formadores de Percepción», *V Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas. "Después de Babel. Las Teorías y las Prácticas en la Actualidad"*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Mendoza, 1º-3 de septiembre, 2005 (texto disponible en <<http://www.deartesypasiones.com.ar/03/docartef/2005-V-%20practicass%20criticas.doc>>

SCHNEIDER Robert

1995 *El Arte del Retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*, Colonia: Taschen.

WEB de interés :

Robert Wilson: <http://www.robertwilson.com/>

