

ESTUDIO DE LA PRESENCIA DEL CUERPO EN EL RETRATO FOTOGRÁFICO EN LA OBRA DE JAVIER SILVA MEINEL

JOSÉ DAVID GARCÍA CONTTO

INTRODUCCIÓN

En esta investigación se procura dar cuenta de las implicancias semióticas, antropológicas y culturales de la obra de este reconocido fotógrafo peruano. Muchas de las conexiones que se “leen” a partir de sus imágenes tocan temas profundos de identidad, mitología y el sentido de la construcción del retrato y la imagen.

El trabajo de Silva puede ser organizado en dos grupos, por un lado un trabajo de corte casi documental, y otro trabajo de orden experimental en torno al fondo o telón. La serie *Aborígenes y animales*, motivo de este artículo, será discutida y analizada sobre todo como una serie de retratos, por lo que la estructura del análisis se ejecutará siguiendo los elementos generales de la estructura del retrato —fondo, figura, cuerpo, cabeza, cara y mirada—, se aplicarán conceptualizaciones de la *semiótica tensiva* (Fontanille y Zilberberg 2004; Zilberberg 2006) y luego se realizarán algunas interpretaciones en relación con la ideología y mitología. Se reflexiona en torno a las manifestaciones corporales en la imagen fotográfica.

I. SERIE FOTOGRÁFICA “ABORÍGENES Y ANIMALES”

Esta es, obviamente, una serie fotográfica compuesta de retratos a indígenas.¹ Algunas de ellas fueron realizadas usando el *exterior* como fondo, mientras que la mayo-

ría usaron un fondo artificial neutro (usualmente gris), acentuando así al individuo, aislándolo, de modo que el fondo no cumpla un rol distractor. Razón por la cual, si los sujetos se encuentran o no en un interior (estudio), no es tan importante como el sentido de *aislamiento* generado por el fondo neutro.

El primer elemento evidente, en todas las fotografías, son personas de apariencia *no caucásicas* —aunque es vaga la descripción, es mejor que el calificativo *personas de apariencia peruana*, debido a que sería aún más inexacto. Una descripción lingüística general de los cuerpos humanos representados sería: piel marrón/bronceada —por supuesto las imágenes son B/N, por lo que debería ser “gris” la piel, el “color” de la piel es definitivamente un efecto de sentido—, pelo negro, ojos oscuros, nariz redonda y labios gruesos.² En cuanto a edad y género hay variaciones, a pesar de que los niños no están presentes en ninguna de las imágenes de la serie. A diferencia de esto, hombres y mujeres están retratados por igual, tanto como jóvenes y personas mayores.

La presencia de lo *animal* es otra figura recurrente en su trabajo. Casi siempre mostrado en retratos, de los que se pueden reconocer directamente alusiones a peces —en la mayoría, y con grandes variantes—, arañas, caballos —o cabezas de estos—, pelícanos, cóndores y llamas están presentes en toda esta serie. Dichas figuras de animales, además de la evidente división en función de su entorno natural —tierra, aire o agua— construyen sistemáticamente una de las principales *isotopías*³ —naturales— en el cuerpo.

2. ESTRUCTURA Y ELEMENTOS DEL RETRATO

En la tradición pictórica y fotográfica del retrato, los efectos se usaron para representar a los personajes de la forma más honorable posible. Por ejemplo, la realeza, nobleza y los ricos—, pero la popularización de la fotografía de retrato como algo que cualquiera pudiera tener⁴ se convirtió en algo que, finalmente, es un deber —para los procesos de identificación, por ejemplo.

Los retratos tienen una estructura básica, un fondo —puede ser una vista panorámica o un neutro artificial—, un cuerpo humano, que generalmente tiene cabeza, rostro y mirada (Nancy 2000). En estos elementos básicos existe una gran variación según el uso, propósito y estilo. Sin embargo, un retrato se basa necesariamente en la presencia de alguien. Por supuesto, la aplicación de la categoría de retrato usada aquí, con respecto a este primer conjunto de imágenes, es bastante flexible, no obstante hay algunas imágenes que no pueden ser llamadas “retratos”, pero su misma estructura proporciona claves que se aproximan a esta noción.

Desde el enfoque de las bellas artes, hay cientos de formas relativas para tomar “un buen retrato”, ya que el propósito no es sólo representar del mejor modo posible al retratado, sino aumentar su belleza, autoridad, dominación, sabiduría o poder; por

mucho tiempo (Desmas 2003), el “buen retrato”, tanto pintura como en fotografía, persiguió este fin.

Sin embargo, los retratos –tanto en la pintura como en la fotografía– cambiaron después su orientación. La figura humana representada en los retratos tenía por objeto poner de relieve algún aspecto de la persona que aparece, ya sea tristeza, creatividad, vejez, soledad, rareza y otras cualidades ya mencionadas. Con el fin de mostrarlas ya no es indispensable describir una cabeza, rostro o mirada. Los retratistas contemporáneos utilizan diferentes técnicas para mostrar un aspecto especial de las personas como motivo de una representación visual. Los artistas no están más destinados a plasmar a la elite, sino que hay una predilección por la gente común para demostrar el carácter de una persona, grupo o nación. Como el proyecto de August Sander, quien se auto-asignó la tarea de retratar al pueblo alemán. Mientras lo hizo, construyó un importante rastro de la historia alemana y europea, aun sin que deliberadamente se le asigne el valor artístico (Sander 1986).

Un proyecto similar realizó Martín Chambi en la ciudad de Cuzco, Perú, a comienzos del siglo XX, produciendo así una gran cantidad de retratos de la gente en y cerca de Cuzco. Ricos y pobres por igual pasaron por su estudio, dejando así un valioso documento para la historia y un notable trabajo de arte peruano.

Para el análisis de algunas imágenes del fotógrafo seleccionado seguiremos la propuesta de Beyaert (2002), quien propone algunos elementos básicos del retrato –figura-fondo, el cuerpo, la cabeza, la cara y la mirada. El objetivo de su trabajo es mostrar la forma en que estos elementos son semióticamente propuestos por el retrato y la forma en que contribuyen a crear el tema en el retrato como una forma de *presencia* semiótica. El uso de elementos visuales permite descomponer el trabajo de Silva, con el fin de “descubrir” la *presencia* semiótica que está delante de nosotros –a través de la mediación de la imagen. La pareja figura-fondo no se aborda en el análisis, pues nos separa de la temática central relativa a la representación del cuerpo.

3. FIGURA COMO CUERPO DE PRESENCIA

En el retrato, la figura aislada por un fondo se convierte en una figura humana, donde la cabeza es el elemento central para la /humanidad/ del cuerpo. Un cuerpo sin cabeza pierde una gran parte de su /humanidad/ o por lo menos no es considerado como un *ser vivo* sino como un mito.⁵ Por otro lado, esta presencia humana es sentida en función de una “distancia”; la categoría sémica aplicada a este efecto de sentido es /cercanía/-/lejanía/, de acuerdo con el uso de diferentes partes del cuerpo representadas en la imagen. Aunque la categoría trabaja semánticamente como términos opuestos, la experiencia perceptual de distancia en relación a una cabeza, un cuerpo humano o cualquier otro objeto es marcada

por la negación de ambos términos: “ni cerca ni lejos”; por ejemplo, la cercanía máxima a un cuerpo pierde su potencia perceptual como cuerpo transformándose en un paisaje. Merleau-Ponty lo deja en claro: “Un cuerpo humano visto desde muy cerca, y sin ningún tipo de fondo en el cual se desprenda, ya no es un cuerpo vivo, sino una masa de material tan extraña como el paisaje lunar... visto de muy lejos pierde el valor de la vida, no es más que una muñeca o un robot” (Merleau-Ponty 1996:349).

La sensación de distancia no está en función de la oposición categórica, pero sí en el grado de proximidad o lejanía del objeto representado. El concepto de gradualidad responde a un patrón deontológico que trata de estipular una *buena distancia*, permitiendo representar a alguien en una imagen, incluso hasta el punto de fijar una distancia específica del personaje retratado al pintor o cámara en las prácticas oficiosas del retrato (Beyaert 2002:87). Muchos estudios detallados de distancia física y su uso social fueron hechos por Edward T. Hall, en el que clasifica la experiencia espacial de acuerdo a los distintos rangos y usos específicos: distancia íntima, distancia personal, distancia social y distancia pública; cada una de ellas dividida en fases “lejana” y “cercana” (Hall 1969:116-129). Hall llega a proponer un rango de la distancia para cada una de sus categorías, por mencionar algunas: distancia íntima-*fase lejana* 15-45 cm y distancia social-*fase lejana* 2-3,80 m. Cada una de esas categorías son finalmente discreciones arbitrarias hechas sobre el espacio y su percepción. Es evidente que la experiencia de distancia es un elemento gradual como también una condición cultural. Aunque Hall y Merleau-Ponty consideran la experiencia de la distancia, sus ideas sirven y son aplicables al dominio del retrato y representación visual, donde la distancia es solo un efecto creado por la perspectiva, la proporción y la posición.

3.1 *Distancia como efecto de sentido*

En términos más sencillos, tenemos “distancias” diferentes, que pueden ser ilustradas bajo el lenguaje cinematográfico, específicamente con el lenguaje de los planos. El *primer plano*, por ejemplo, remite la cercanía con el rostro del individuo; mientras que el *plano entero* nos aleja del mismo –incluso de su “subjetividad” o “mundo interior”– pero es capaz de mostrar o describir un lugar o medioambiente. De hecho, una importante tradición en el uso de planos, tanto en el cine como en la fotografía, es útil aquí. Reproducimos aquí una tabla que hemos trabajado previamente en otra publicación y que pone en evidencia cómo el lenguaje de planos construye el *sentido* de la distancia al cuerpo, y algunos valores de *intensidad* y *extensidad* (García Contto 2007:53).

TABLA I. RELACIÓN ENTRE PLANOS VISUALES Y ELEMENTOS DEL PLANO DEL CONTENIDO

Ejemplos			
Descripción del corpus	Rostro	Rostro - Pecho - (Cintura)	Cuerpo completo
Tipo de planos	Primer plano	Plano medio (Cintura para arriba)	Plano entero/ Plano general
Efectos de distancia	Máxima proximidad Mínima lejanía	Mediana proximidad Mediana lejanía	Mínima proximidad Máxima lejanía
Valores tensivos	Máxima intensidad Mínima extensión	Mediana intensidad Mediana extensión	Mínima intensidad Máxima extensión
Efecto de sentido / Afectivo	“Intimidad” “Cercanía - proximidad íntima” “Visión no-global del cuerpo”	“Conversación íntima” “Participación Emocional”	“No íntimo” “Social” ⁶ “Separación emocional” “Vista global del cuerpo”

4. ROSTRO

Volviendo a los elementos del retrato, después de la figura, el cuerpo, la cabeza, viene la cara. De modo que es necesario considerar brevemente la estructura del rostro, que está básicamente fija, lo que significa que la experiencia de un rostro humano revela los mismos elementos en la misma disposición. Sobre esto, Leonardo Da Vinci sostiene: “Si desea recordar en su mente la expresión de un rostro, aprenda de memoria los diversos tipos de cabeza, ojos, nariz, boca, mentón, garganta, cuello y hombros” (Da Vinci 1942: 255). Este ejercicio de memorización está en función de un propósito en específico, que es el pintar/dibujar la (re)creación de una cara. Incluso su descomposición en varios elementos sería útil para las técnicas de dibujo y pintura. Una enume-

ración de estos elementos o de los diversos tipos de nariz, ojos o boca sería inútil para nuestro análisis. Más importante que una descripción del tipo de nariz, ojos o la boca; es considerar que una cara es más que la suma de los elementos que la componen. La disposición y la relación entre estos elementos constituyen la expresión facial o gestos faciales. El término *gesto* ha sido más relacionado al movimiento y posición de las manos en la comunicación interpersonal. La expresión facial es, por lo tanto, la disposición de los elementos faciales, así como la articulación de estos rasgos faciales —es decir, las posibles curvaturas de la boca, cejas, frente, etcétera— en experiencias y estructuras reconocibles. Estas expresiones son usualmente asociadas con emociones o pasiones, y hasta ahora no existe una fórmula universal para la interpretación de las expresiones faciales —ya sea como emociones, actitudes o comunicación. Una parte de la psicología contemporánea trata con los efectos de las expresiones, o “lectura de gestos faciales”, principalmente en el marco de los enfoques experimentales (Fernandez-Dols, Carrera y Casado 2001:121-140; Haidt y Keltner 1999:225-266; Baron-Cohen 1996:39-59). Desde otro punto de vista, la expresión facial es también abordada por la historia del arte, que parece seguir —no muy consistentemente— la línea de la fisionomía:

“Parece, entonces, que los historiadores del arte a menudo no dudan en guiarnos a través de los rostros de ‘antiguos-muertos’, dentro de sus mentes y almas. Lo hacen mediante una combinación de evidencia de archivos sin procesar, con las intuiciones de psicología pobre, y el uso de creencias pasadas —fisionomía, por ejemplo— que, a menudo, incluso a ellos —los propios historiadores del arte— les sorprende como pintoresco, obsoleto, extraño, o meramente tedioso, observaciones que importan únicamente como oportunidades de investigación” (Berger 1994:93).

Desafortunadamente, la mayoría de las investigaciones y las teorías realizadas para interpretar o articular los significados de los rostros sólo se ha hecho con la finalidad de perfeccionar interfaces artificiales para un sistema automatizado de análisis facial con fines clínicos o quirúrgicos (Meneghini 2005). Ni siquiera la antropología del cuerpo,⁷ que se centra más en todo que en diferentes partes —como la cara—, ha precisado estudios específicos sobre la gestualidad del rostro. Otro trabajo coherente a través del tiempo es la investigación de Paul Ekman (Ekman 1982; Ekman y Rosenberg 2005; Ekman y Friesen 1975), que desarrolló un modelo de comportamiento para el análisis de la expresión facial —Sistema de Codificación de Acción Facial. A pesar de la abundante información y la investigación sobre el rostro humano, poco se ha hecho desde cualquiera de esas ciencias o disciplinas en el campo del retrato —pintura o fotografía.

Afortunadamente, dentro de nuestro objeto de estudio —las fotografías de Silva—, existen fundamentalmente dos expresiones faciales: la expresión facial “neutra” —en la que básicamente todos los músculos faciales están relajados— de la serie “Aborígenes y animales” y la sonrisa, o incluso la risa, que aparece en varias imágenes en otro conjunto de imágenes de Silva —“Fondo vs. Paisaje”. La expresión “neutra” usualmente

significa algo que se puede reconstruir por su oposición a la carga emocional de otros gestos. Esas otras expresiones tienen por significado la expresividad, alegría, sorpresa, placer, tristeza, ira, el estrés, la distracción, o incluso “vivacidad” o “vida”. La expresión neutra significa –por oposición– la introspección, la seriedad, la serenidad, la tranquilidad, la concentración, la relajación o incluso la representación de la “muerte”. El procedimiento para una interpretación, bajo un análisis semiótico, es sencillo a partir de una “prueba de conmutación” (Barthes 1990). Por una simple oposición semántica es posible construir las múltiples cargas semánticas con un significante que se ha cargado, en este caso, la expresión “neutra” está marcada por los antónimos de la semántica de los rastros de cualquier otra expresión facial. Siguiendo este razonamiento y pauta semiótica, es posible construir el siguiente esquema, que postula algunos sentidos base de ciertos gestos, la sonrisa –entre otros– y la expresión neutra:

TABLA 2. ANÁLISIS DE GESTOS FACIALES, Y ELEMENTOS SÉMICOS Y SEMEMAS.

Expresión Facial	Neutro	Sonrisa	*	**
Emociones	Seriedad Serenidad Apacibilidad	Felicidad Disfrute	Amargura	Pena
Sememas (conceptos)	Muerte Espiritual Sagrado Místico Contemplativo Mítica	Vivo Corporal Profano Laico -- Común / De todos los días		
Semas –rasgos)	/Quietud/ / Apacibilidad/ /Inmovilidad/ / No movilidad/ /Descanso/ /Serenidad/ /Pasionalidad/ /Concentración/ /No común/ /Inmaterial/ –?) /Superioridad/ /Muerte/ /Supernatural/ /Celestial/ /Divino/ –?)	/Activo/ /Movilidad/ /Movimiento/ /Acción/ /Excitante/ /Pasional/ /Relajación/ /Común/ /Material/ /Inferioridad/ –?) /Vida/ /Natural/ /Terrenal/ /Humano/		

De acuerdo con la Tabla 2, es posible recoger una parte de la estructura semántica de la expresión facial neutra como plano de la expresión del plano de la expresión /quietud/, /pasividad/, /inmovilidad/, /descanso/, /serenidad/, /pasionalidad/, /concentración/, /no común/, /inmaterial/, /superioridad/, /mortandad/, /supernatural/, /celestial/; semas que nos dan conceptos más generales como: ‘muerte’, ‘espiritual’, ‘místico’, ‘contemplativo’, o incluso connotaciones hacia lo ‘mítico’. Estas estructuras sémicas son fácilmente asociadas con lo sagrado en nuestra parte del planeta. Incluso un examen rápido a las imágenes religiosas, fundamentalmente las representaciones cristianas de los santos y la divinidad, ofrecerá los mismos semas y más usualmente sememas considerados en el esquema anterior. La interpretación de lo ‘sagrado’ de varios retratos se ve reforzada por el uso de los peces o animales puestos en torno a los rostros de algunos de los personajes indígenas como una especie de corona o aureola, tomando una forma muy conocida en la iconografía cristiana.

TABLA 3. COMPARACIÓN DE IMÁGENES DE SILVA Y LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

		
<i>Palometas (detalle)</i>	<i>Hombre araña</i>	<i>La raya, el hombre (detalle)</i>
		
<i>Santa María de Mattias</i>	<i>San Martín de Porres</i>	<i>San Lucas (ícono ortodoxo)</i>

La neutralidad de la expresión facial pasa por “solemnidad” o, como se muestra aquí, “sacralidad” o “misticismo”. No obstante, cabe resaltar que una parte de la iconografía cristiana, presenta a los *santos* mirando en dirección hacia la cámara o a su eje; otra parte de los santos mira hacia fuera de encuadre —como en el caso de San

Martín de Porres— o hacia arriba, en clara asociación a *rezar al dios que está en los cielos*. En algunos casos también se les asocia con el dolor o una emoción intensa mientras lo están haciendo. Más allá de la similitud —plano de la expresión—, se trata de establecer en las imágenes de Silva un inevitable sentido de sacralidad en torno a los personajes indígenas, construida a partir de la neutralidad de la expresión facial y el uso recurrente de la “corona” o “aura” en sus fotografías. Así, en estos retratos se construye un aspecto “divino”, “sobrenatural”, o al menos “superior a lo humano” en los indígenas representados.

Volviendo al rostro y los significados de los gestos faciales, hemos observado que es más eficiente considerar el rostro *por el todo*. Al considerar el significado de los gestos en la vida cotidiana, vemos que se trata siempre de la totalidad del rostro sumado a una serie de variables contextuales —el lugar, el momento y los sutiles matices del intercambio intersubjetivo—, entre las cuales deben incluirse nuestras intenciones e intereses:

“Lo que en arte es un rostro para ti, podría ser una máscara efigie para mí, de vivacidad en el rostro tiene mucho que ver con el estado fugaz de animación o falta de él. Vemos los rasgos faciales, no como hechos aislados, sino como imágenes impregnadas con el aura de nuestra interpretación” (Martin 1961:66).

5. OBSERVACIONES FINALES

La selección de imágenes de Silva ha sido extremadamente útil para explorar algunas formas de representación del cuerpo humano en la fotografía y, particularmente, para apreciar ciertas deformaciones del “estándar” en fotografía de retrato tal cual es consumida como producto contemporáneo. Aún más sugestiva es la carga mística e incluso mitológica con que se carga la representación del indígena en Silva. Este discurso fotográfico conecta, ineludiblemente, con cierta nostalgia de la “pureza” de lo “salvaje” y, definitivamente, con la contraparte animal en todos nosotros como especie. La oposición semántica /natural/-/artificial/ no deja de atravesarnos como humanos, y es fácil —en esta postmodernidad y tecnologización que nos rodean— olvidar que somos una mezcla de ambos dominios semánticos, de ambos universos de sentido. Somos un híbrido que debe buscar equilibrio, eso es precisamente lo que subyace en el discurso visual de Silva.

NOTAS

¹ En principio, decir “indígenas peruanos” es prematuro, pero es algo que se puede asumir, ya que sabemos dónde se hicieron todas las imágenes. Sin embargo, cabe resaltar que no existe un solo tipo de indígena en Perú. El significado de *indígena* tomará mayor densidad

en el transcurso del texto, tomando en cuenta la dualidad de la herencia que llevan “en la sangre” los aborígenes. Tanto en los Andes como en la selva se conserva tanto el legado español como el andino o el selvático respectivamente (no tan frecuente en las zonas tropicales). El lector debe tener en cuenta que el término *indígena* refiere a su “raza”, en función de una herencia mixta.

² En términos semióticos, se denomina *reconstrucción figurativa* debido a un “salto” de un sistema semiológico –el visual– a otro sistema –el lingüístico–. Por lo tanto, las figuras son re-presentadas lingüísticamente, de modo que la finalidad de este término es la de tener en cuenta que la palabra “piel” no es lo mismo que la “piel” que vemos en las imágenes.

³ En semiótica, isotopía es un “tema”, “materia”, un “tópico” que aparece de manera constante y sistemática durante todo el texto. En este caso, la constante y sistemática presencia de las figuras de animales en las imágenes de Silva constituye un tema general de la naturalidad en el texto y fotografías como un componente clave del discurso fotográfico.

⁴ No hay denominaciones en lenguaje común para estas expresiones faciales.

⁵ No solo en la religión cristiana la representación de la “espiritualidad” o “santidad” está asociada con la neutralidad de la expresión; la representación de Buda, en culturas orientales o brahmanes en la India, también se asocia con la neutralidad. Incluso la neutralidad abarca a las divinidades Indias, con la mirada directa hacia el espectador, coincidente con algunas de las imágenes de esta serie.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARON-COHEN ET AL. (1996) “Reading the mind in the face: A cross-cultural and developmental study” en *Visual Cognition*, Vol. 3, N° 1. Psychology Press.
- BARTHES, R. (1992) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BERGER, H. (1994) “Fictions of the pose: Facing the gaze of early modern portraiture” en *Representations*, N° 46. University of California Press.
- BEYAERT, A. (2002) “Une sémiotique du portrait” en *Tangence* N° 69. Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières.
- DA VINCI, L. (1942) *Les Carnets* en E. MacCurdy (Ed.), Tomo II. París: Gallimard.
- DESMAS, A (2003) (Ed.) *Les portraits du pouvoir*. Actas del coloquio organizado por Olivier Bonfait y otros. París: Somogy.
- EKMAN, P. (1982) *Emotion in the Human Face*. Cambridge: Cambridge UP.
- EKMAN, P.; FRIESEN, W. (1975) *Unmasking the Face: a Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- EKMAN, P.; ROSENBERG, E. (2005) (Eds.) *What the Face Reveals: Basic and Applied Studies of Spontaneous Expression using the Facial Action Coding System (FACS)*. Oxford: Oxford UP.
- FERNÁNDEZ-DOLS, J-M.; CARRERA, P.; CASADO, C. (2001) “The meaning of expression: views from art and other sources” en *Say not to Say: New Perspectives on Miscommunication* de L. Anolli, R. Ciceri and G. Riva (Eds.). Amsterdam: IOS Press.
- FONTANILLE, J. Y Zilberberg, C. (2004) *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.

- FRIZOT, M. (1998) (Ed.) *A New History of Photography*. Colonia: Könemann.
- GARCÍA, J. (2007) “Cultura visual e identidades y multiculturalismo en la fotografía de Javier Silva. Algunas representaciones de indígenas peruanos” en *Contratexto* 15. Lima: Revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima.
- _____ (2008) “Breves incursiones mitológicas en torno a la fotografía de Javier Silva” en *AdVersus*: <http://www.adversus.org/> Visitado el 02-02-2009.
- HAIDT, J.; KELTNER, D. (1999) “Culture and facial expression: Open-ended methods find more expressions and a gradient of recognition” en *Cognition and Emotion*, Vol. 13, N° 3, Psychology Press.
- HALL, E. (1969) *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books.
- MARTIN, D. (1961) “On Portraiture: Some distinctions” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, N° 1.
- MENEGHINI, F. (2005) *Clinical Facial Analysis: Elements, Principles and Techniques*. New York: Springer.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996) *Phenomenologie de la perception*. París: Gallimard.
- NANCY, J. (2000) *Le regard du portrait*. París: Galilée.
- SANDER, G. (1986) (Ed.) *August Sander: Citizens of the 20th Century. Portrait Photographs 1892-1952*. Cambridge: MIT Press.
- ZILBERBERG, C. (2006) *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima.